

ISKELMÄ MUUTTUU MUUTTUMATTA

Suomalaisen iskelmän rakentuminen Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuissa
lehtiartikkeleissa

MERJA KOSTAMOVARA

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Musiikintutkimuksen pro gradu -tutkielma

Marraskuu 2012

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	3
1.1 Taustaa.....	4
1.2 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne.....	6
1.3 Lehtiartikkelit tutkimusaineistona.....	6
1.4 Tutkimusmenetelmät.....	8
2 ISKELMÄN HISTORIA.....	14
2.1 Suomalaisen iskelmän synty.....	14
2.2 Tanssilavakulttuurin kukoistus.....	18
2.3 Sirpaleiset vuosikymmenet.....	22
2.4 Nostalgian kaipuu.....	24
3 ANALYYSI.....	26
3.1 Iskelmä on kulttuuria (2001).....	27
3.1.1 Musiikki-diskurssi: Nykyiskelmä on kansanmusiikkia.....	28
3.1.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomalaisuutta rakentava iskelmä.....	29
3.1.3 Artistin diskurssi: Iskelmälaulaja tulkitsee tunteita.....	35
3.2 Hulluna iskelmään (2004).....	36
3.2.1 Musiikki-diskurssi: Iskelmä on Satumaa.....	37
3.2.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomen iskelmähullu kansa.....	39
3.2.3 Artistin diskurssi: Iskelmätähdet ja sankarimyytti.....	40
3.3 Rockia vai iskelmää? (2008).....	41
3.3.2 Suomalaisuuden diskurssi: Iskelmä istuu suomalaiseen elämänmuotoon.....	48
3.3.4 Artistin diskurssi: Iskelmälaulajan leima.....	50
3.4 Iskelmä ei mennyt mihinkään (2011).....	53
3.4.1 Musiikki-diskurssi: Tämän päivän iskelmä on uskottava.....	54
3.4.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomalaiset tanssivat edelleen.....	54
3.4.3 Artistin diskurssi: Genreen sidottu iskelmälaulaja.....	55
3.5 Tutkimustulokset ja iskelmän historia.....	57
4 LOPUKSI.....	61
LÄHTEET.....	64
LIITTEET.....	70

1 JOHDANTO

”Eeeei, ei Tähkä ole iskelmää!” kauhistellaan kaupungilla.

”Kyllä Yö on liian rock iskelmäksi!” huudellaan toisaalla.

Pitääkö iskelmänkin nykyään olla pop ja rock,

eikö perinteinen iskusävel enää riitä?

(Sanna Wikström 2008, 42)

Lainaus kuvastaa nykypäivän iskelmän tilaa osuvasti. Iskelmästä voidaan olla montaa eri mieltä ja usein mielipiteitä on yhtä paljon kuin keskustelijoitakin. Lainauksesta päätellen iskelmään suhtaudutaan hyvin voimakkaasti, varsinkin jos kyseessä on jonkin muun musiikkityylin edustaja, kuten Lauri Tähkä tai Yö-yhtye. Kysymys perinteisen iskusävelen, siis iskelmän, riittämättömyydestä tämän päivän populaarimusiikin kentällä lisää pohdinnan aihetta koko iskelmäkulttuurin merkityksestä. Mitä iskelmä on 2000-luvulla? Miten se rakentuu nykypäivänä ja miten sitä on aiemmin historiassa kuvailtu? Erityisesti radiokanavilla musiikkityylien rajat ovat muuttuneet ajan myötä, sillä esimerkiksi Iskelmä-radio soittaa kanavan nimestä huolimatta paljon muutakin musiikkia kuin iskelmää. Vaikuttavia tekijöitä on toki monia muitakin. Näistä esimerkkeinä muusikot, artistit, journalistit ja tutkijat, jotka puhuvat iskelmästä aina omien näkemystensä perusteella. Milloin korostetaan iskelmän musiikillisia piirteitä, milloin sanoituksia, joskus taas iskelmä tuo esiin rehellisiä tunteita. Laulaja Laura Voutilainen määritteli iskelmää esimerkiksi näin: ”Iskelmä voi mielestäni olla mitä tahansa musiikkia, joka koskettaa, kohottaa mieltä ja auttaa jaksamaan suomalaisessa arjessa” (Wikström 2008, 42).

Iskelmään liittyy myös kysymys arvostamisesta. Kirkan *Hetki lyö*-kappale karaokebaarissa sai minut pohtimaan omia iskelmään liittyviä tunteitani ja merkityksiä. Myönsin rakastavani kappaletta julkisesti ystäväni seurassa. Ystäväni reagoivat paljastukseeni hiljaisuudella, jonka seurauksena aloin jo miettiä sanojeni perumista. Olin nolona ja tunsin ehkä jopa jonkinlaista häpeää. Mistä tällaiset tunteet ja ajatukset johtuvat? Miksi iskelmää aliarvostetaan ja miksi oma käsitykseni iskelmästä on vähintäänkin vähättelevä? Tapaus sai minut ajattelemaan suomalaista iskelmää

tutkijan näkökulmasta, sillä eräänlainen iskelmään liittyvä häpeän tunne näyttäisi jopa kuuluvan jollain tavalla suomalaiseen kulttuuriin ja mentaliteettiin. Tunnustatko sinä *nolona* pitäväsi iskelmästä?

Tutkimukseni tarkoituksena on tutkia iskelmän määrittymiseen liittyvää keskustelua ja tuoda esiin erilaisia iskelmään liittyviä puhetapoja. Käytän aineistonani 2000-luvulla Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuja lehtiartikkeleita, joita analysoin diskurssianalyysin avulla. Ennen varsinaisen aineiston analyysia teen pienen katsauksen iskelmän historiaan ja luon kuvan iskelmän historiallisesta olemuksesta. Mitä iskelmä on nykypäivänä? Entä mitä historiassa?

1.1 Taustaa

Moni määrittelee viime vuosikymmenten takaisen rock-musiikin nykyään iskelmäksi. Esimerkiksi Rauli Badding Somerjoen tai Kirkan musiikki, jotka 1960-luvulla miellettiin rockiakin rockimmaksi, ovat nykypäivänä iskelmää. (Wikström 2008, 43; ks. myös Kurkela 2003.) Ajan myötä musiikkityylien rajat muuttuvat, mikä tekee iskelmän määrittelemisestä aina vain haasteellisempää. Kukkonen (2008, 10) onkin todennut, että tämän päivän uudempi iskelmämusiikki on erkaantunut perinteisiin tanssityyleihin liitetystä iskelmästä ja muuttunut pop-, rock- ja perinteisen iskelmämusiikin hybridiksi, jota hän kutsuu ”pop-iskelmäksi”.

Iskusävelmä (Shlager, Hit-tune), iskevä sävel, iskelmä ja hitti. Nämä ovat määritteitä, jotka pulpahtavat esiin, kun iskelmää ajatellaan musiikkikappaleena tai sanana. Mutta mikä tai mitä iskelmä on? Matti Jurvan määritelmän mukaan ”iskelmä on laulu, jonka toisen puolen ihmiset osaavat valmiiksi ja toisen puolen ostavat” (von Bagh ja Hakasalo 1986, 7). Juice Leskinen taas määritteli iskelmän merkitystä viihdyttävänä, turruttavana, ajattelemisen aihetta antavana, lohtuna yksinäisiin hetkiin, maailmasta kertovana, ja jopa elämän ohjeina (em. 7). Wikström (2008, 43) määrittelee iskelmää ”helposti omaksuttavaksi musiikiksi”, yksinkertaiseksi ja helposti mieleen jääväksi. Von Baghin ja Hakasalon (1986, 8) mukaan iskelmä on paljon enemmän kuin nuotteihin tallennettuja sävelmiä tai tanssipaikoilla esitettyjä lauluja: ”[iskelmässä] elävät ja kiteytyvät yhteiset

kokemukset ja elämykset, se rekisteröi sydämenlyönnejä tilanteissa jotka ovat 'historiankirjoituksen' ja 'taiteen' totuttujen alueiden ulkopuolella”. Varmasti iskelmä on kaikkea tätä ja vielä vähän enemmän. Mitä kaikkea, sitä lähdän tässä tutkimuksessa selvittämään Iskelmä Finlandia -nimiseen palkintoon liittyvän lehtikirjoittelun ja diskurssianalyysin avulla.

Iskelmä Finlandia on vuosittain jaettava ja 10 000 euron arvoinen palkinto, joka jaetaan ansioituneelle taiteilijalle. Palkinnon voittamisen kriteereinä on, että taiteilija on työssään edistänyt populaarimusiikkia ja näyttänyt omalla esimerkillään tietä myös muille. Ehdokkaat eivät koostu pelkästään iskelmää esittävästä laulajista, vaan laajemmin koko populaarimusiikin kentän artisteista. Asiantuntijaraati valitsee vuosittain neljästä viiteen ehdokasta palkintoa tavoittelemaan ja palkinnon saajasta päättää alalla toimiva, arvostettu asiantuntija (yksi henkilö). Iskelmä-Finlandia jaetaan Nokian kaupungin järjestämän Tapsan Tahdit -festivaalin aikana. (Liite 1.)

Iskelmäkulttuuria on tutkittu monesta eri näkökulmasta. Esimerkiksi Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa ja Tampereen yliopiston etnomusikologian oppiaineessa pro gradu-töiden kiinnostuksen kohteina ovat olleet muun muassa iskelmätahdet (ks. Ohrankämmen 1997, Kainulainen 2004, Holma 2010). Iskelmätahteys on myös Marko Ahon (2003) väitöskirjan aiheena Suomi-iskelmän sortuvien tähtien ja myyttien sankaruuden näkökulmasta. Tarja Rautiainen-Keskustalon (2001) väitöskirja *Pop, protesti, laulu* käsittelee osittain iskelmää 1960-luvun protestilaulujen tutkimuksessaan, kun taas Risto Kukkonen (2008) väitös tutkii suomalaisten molli-iskelmien arkkityyppejä ja amerikkalaisia vaikutteita. Iskelmää on käsitelty myös tieteellisissä artikkeleissa esimerkiksi genren näkökulmasta (ks. Heikkinen 2008) ja iskelmästä on kirjoitettu monissa suomalaista populaarimusiikin historiaa käsittelevissä teoksissa (ks. von Bagh & Hakasalo 1986, Jalkanen & Kurkela 2003, Niiniluoto 2007). Sanoitusten osalta iskelmästä kirjoittaa esimerkiksi Matti Huhta teoksessaan *Aamunkoista tähtivyöhön* (2008), joka sisältää muun muassa iskelmäkappaleiden käytetyimpiä ilmauksia ja fraaseja. Tutkimukseni sivuaa monia edellä mainittuja aiheita ja tutkimuksia, tosin nykypäivän iskelmän ja sitä määrittävien puhetaiposten näkökulmasta.

1.2 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne

Tutkimukseni keskiössä ovat iskelmän määrittäminen ja rakentuminen Iskelmä Finlandia -palkinnosta kirjoitetuissa lehtiartikkeleissa. Miten 2000-luvun suomalainen iskelmä määrittyi ja rakentuu? Miten iskelmästä lehtiartikkeleissa puhutaan? Tarkoitukseni on myös tarkastella aineiston ja iskelmän historian välistä suhdetta.

Ensin kuitenkin esittelen aineistoni sekä tutkimusongelman ja käyttämäni menetelmät. Toisessa luvussa teen pienen katsauksen iskelmän historiaan, joka jakautuu kronologisesti neljään ajanjaksoon: suomalaisen iskelmän synty (n. 1920-1930), tanssilavakulttuurin kukoistus (n. 1940-1950), sirpaleiset vuosikymmenet (n. 1960-1980) ja nostalgian kaipuu (n. 1990-2000). Pyrkimyksenäni ei siis ole kartoittaa tarkasti koko iskelmän historiaa, vaan keskityn iskelmän asemaan ja näkyvyyteen historian kontekstissa. Luvussa kolme analysoin aineistoani neljän eri vuoden näkökulmasta (2001, 2004, 2008, 2011) ja erittelen aineistostani löytyneitä puhetapoja eli diskursseja. Analyysin lopuksi tarkastelen diskursseja suhteessa iskelmän historialliseen kontekstiin. Viimeisessä luvussa käyn lyhyesti läpi tutkimukseni tuloksia.

1.3 Lehtiartikkelit tutkimusaineistona

Tutkimusaineistoni sain käyttöni Nokian kaupunginarkistosta ja vuoden 2011 lehtiartikkelit keräsin kahdelta yksityishenkilöltä. Tutkimusaineistooni valikoitui vuosina 2001-2011 julkaistut lehtiartikkelit (sanomalehdet ja iltapäivälehdet), joissa puhutaan Iskelmä Finlandia -palkinnosta ja iskelmästä. Jotta aineisto pysyisi tutkimukseni rajojen sisällä, on tarkempaan analyysiin valikoituneet vuodet 2001 (jolloin palkinto jaettiin ensimmäisen kerran), 2004 (”välികatsaus”, kun palkintoa on jaettu muutama vuosi), 2008 (toinen ”välികatsaus”) ja 2011 (viimeisin vuosi kymmenen vuoden aikajanelta). Vuodelta 2001 analyysini valikoituneita sanomalehtiartikkeleita on 11 ja iltapäivälehtiartikkeleita neljä. Vuodelta 2004 kuusi sanomalehtiartikkeliä ja iltapäivälehtiartikkeleita yksi. Vuoden 2008 lehtiartikkelit jakautuvat sanomalehtiartikkeleihin 36

kappaletta sekä viiteen iltapäivälehtiartikkeliin. Erityistapauksena otin mukaan yhden artikkelin vuodelta 2008, joka on Apu-lehdestä, sillä katsoin sen sisältävän analyysini kannalta tärkeitä seikkoja nykypäivän iskelmästä. Viimeisimmältä vuodelta 2011 analyysiin valikoitui vain kaksi sanomalehtiartikkelia.

Suurin osa aineistostani koostuu paikallisten sanomalehtien artikkeleista, muutamaa poikkeusta, kuten Helsingin Sanomat, lukuun ottamatta. Nokian Uutiset 11 artikkelia, Aamulehti 10 artikkelia, Helsingin Sanomat kolme artikkelia, Tamperelainen kolme artikkelia, Itä-Savo kaksi artikkelia, Länsi-Savo kaksi artikkelia, Turun Sanomat kaksi artikkelia sekä Kymen Sanomat kaksi artikkelia. Lisäksi seuraavista lehdistä aineistooni valikoitui yksi artikkeli kustakin lehdestä: Iisalmen Sanomat, Lapin Kansa, Kansan Uutiset, Kouvolan Sanomat, Kainuun Sanomat, Karjalainen, Sydän-Hämeen lehti, Forssan Lehti, Alueviesti, Torstai, Satakunnan Kansa ja Oma Nokia.

Aineistooni sisältyy paikallisten sanomalehtiartikkeleiden rinnalla iltapäivälehtiartikkeleita Iltasanomista (neljä artikkelia) sekä Iltalehdestä (kuusi artikkelia). Iltapäivälehtiartikkeleja löytyi verrattain vähän Nokian kaupunginarkistosta, joten selvitin myös hieman lehtien internet-sivuilta löytyvää materiaalia. Nämä osoittautuivat sisällöltään raportoiviksi, lyhyiksi artikkeleiksi, joissa esimerkiksi ilmoitettiin julkistetut ehdokkaat palkinnon saajiksi tai julkistettiin palkinnon voittaja. Näin ollen niistä ei olisi ollut minulle analyysini kannalta muunlaista hyötyä kuin taustatietoina.

Luonteeltaan sanomalehti- ja iltapäivälehtiartikkelit ovat asiallisia, joihin sisältyy usein ainakin pieni pätkä artikkelin aihepiiriin liittyvän asiantuntijan haastattelua. Rajatessani aineistoa Iskelmä Finlandia -palkinnosta kirjoitettuihin artikkeleihin ovat niissä esiintyneet haastateltavat usein muusikkoja, palkinnon toimikunnan edustajia tai muuten populaarimusiikin alalla työskenteleviä henkilöitä. Niin sanottuja tavallisia ihmisiä edustavat muutamat yleisönosaston mielipidekirjoitukset, mutta muilta osin aineistoni koostuu asiantuntijoiden puheenvuoroista.

1.4 Tutkimusmenetelmät

Selkeitä rajoja eri musiikkigenren välillä tuntuu olevan paikoin jopa vaikeaa havaita ja media sekoittaa pakkaa entisestään. Aiemmin oli itse asiassa helpompaa määrittellä, mikä ei ole iskelmää kun populaarimusiikin alalajeja oli vähemmän kuin nykypäivänä (Kaivanto 2012c). Esimerkiksi Iskelmä-radiokanavaa kuunnellessa voi joutua pohtimaan kappaleen sijoittamista tiettyyn genreen. Olisiko tämä enemmän rockia, poppia vai iskelmää? Median ja tarkemmin sanomalehtien antama kuva iskelmästä tarjoaa mainion aineiston iskelmän määrittymisen ja rakentumisen tarkastelulle. Lähtöoletukseni on siis, että iskelmä on vuosikymmenien aikana muuttunut, mutta samalla taustalla esiintyvät kysymykset miten ja miksi. Iskelmän määrittymistä ja rakentumista lehtiartikkeleissa päädyin analysoimaan helposti muunneltavissa olevan diskurssianalyysin avulla. Tutkimukseni keskiössä on erilaisten puhetapojen löytäminen ja tulkitseminen. Esimerkiksi miten iskelmää konstruoidaan eli rakennetaan musiikkina tai käsitteenä?

Diskurssia käsitteenä on käytetty monissa eri yhteyksissä, sillä sitä voidaan soveltaa monenlaiseen tutkimukseen. Esimerkiksi Norman Fairclough (1997) kriittisen diskurssianalyysin edustajana määrittelee diskurssin "yhteiskunnallisiksi käytännöiksi", kun taas Jokinen, Juhila ja Suoninen (2000, 27) määrittelevät sen "verrattain eheäksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta". Mikko Lehtosen (1996, 69-70) mukaan diskurssin käsite sisältää ajatuksen siitä, että merkitykset eivät ole koskaan abstrakteja eivätkä ne perustu vain abstrakteihin eroihin kielijärjestelmässä, vaan ne tuotetaan diskursseissa, jotka ovat sosiaalisia, historiallisia ja institutionaalisia. Kielen rajattomien merkitysmahdollisuuksien valintaa säätelee ja vakiinnuttaa tietynä aikana tietyissä paikassa vallitseva sosiaalisten suhteiden verkosto, joka itse representoituu diskurssien välityksellä. (Lehtonen 1996, 69 – 70.) Tässä tutkimuksessa tarkoitan diskurssilla erityisesti puhetapaa, jolla suomalaista iskelmää pyritään määrittelemään.

Diskurssianalyysi ei yksinään ole varsinainen metodi, vaan paremminkin väljä teoreettinen ja metodologinen viitekehys, jonka avulla voi tehdä monenlaista tutkimusta (Eskola & Suoranta 2000,

194). Laajimmillaan diskurssianalyysia voi esimerkiksi olla tekstin ja puheen, tai kielenkäytön tutkiminen kaikista mahdollisista näkökulmista (em. 194). Tutkimuksessani tekstien merkitysten sijaan etsinkin aineistostani sitä, miten merkityksiä tekstissä tuotetaan erityisesti iskelmän määrittymisen kannalta. Tekstit eivät varsinaisesti *kuvaa* kohdettaan, vaan muodostavat aktiivisesti jonkinlaisen *version* asioista (em. 2000, 196).

Diskurssianalyysissa lähtökohtana käytetään kahta kielikäsitystä: kieli todellisuuden kuvana tai kieli todellisuuden rakentajana. Kielen toimiminen todellisuuden kuvana olettaa, että kielen käyttö toimii välineenä saada tietoa olemassa olevista faktoista. Kieli todellisuuden rakentajana taas tarkastelee sitä kuinka kieli ei ole väline todellisuuden tavoittamiseen, vaan osa itse todellisuutta. (Eskola & Suoranta 2000, 194.) Kielen käyttöä ei siis voida erottaa niin sanotusta todellisuudesta, se ei ole todellisuuden luonnollinen kuva. Kieltä ja todellisuutta ei näin ollen voida erottaa toisistaan vaan ne ovat yhteen kietoutuneita.

Käyttäessämme kieltä me konstruoimme eli merkityksellistämme kohteet, joista kirjoitamme tai puhumme (Jokinen ym. 2000, 18). Esimerkiksi jos sanaa musiikki tarkasteltaisiin jonkin sellaisen kulttuurin näkökulmasta, jossa musiikkia sanana tai siihen liittyviä sanoja, kuten sävel tai rytmi ei tunneta, jouduttaisiin musiikki-sanaa kuvailemaan eri tavoin kuin mihin on totuttu. Näin ollen diskurssit eivät ole keksittyjä, vaan luonteeltaan kulttuurisia. Toisin sanoen kun nimeämme jonkin asian musiikiksi, sille myönnetään samalla erityisarvo ja se ymmärretään omien kulttuuristen kokemusten kautta (Horner 1999, 21). Meidän on usein hankala havaita oman kulttuurimme jäsenenä sanojen konstruktivisuutta, jota diskurssianalyysi on omiaan tutkimaan ja erittelemään (Jokinen ym. 2000, 19). Konstruktivisuus liittyy tiiviisti myös kielen jäsentämiseen sosiaalisesti jaettuina merkityssysteeminä, eli merkitysten ajatellaan hahmottuvan suhteessa ja erotuksena toisiinsa. Esimerkiksi eri musiikkityylien merkitykset eivät saa merkitystään ensisijaisesti suhteessa tietynlaiseen musiikkiin, vaan ne muodostuvat suhteessa toisiinsa ja perustuvat niiden keskinäiseen erottumiseen. Käytämme arkikielessämme jatkuvasti keskinäisiin merkityseroihin perustuvia luokitteluja, kuten puhuessamme vaikkapa ammattikorkeakouluopiskelijoista ja yliopisto-opiskelijoista tai kahdesta eri pop-laulajasta. (Jokinen ym. 2000, 19-20.)

Diskurssianalyysin lähtökohtia ovat myös rinnakkaiset ja kilpailevat merkityssysteemit, toiminnan

kontekstuaalisuus, kielen käytön seurauksia tuottava luonne sekä toimijan kiinnittyminen merkityssysteemeihin. Rinnakkaiset ja kilpailevat merkityssysteemit eli diskurssit merkityksellistävät maailmaa, sen prosesseja ja suhteita eri tavoin, jolloin sosiaalinen todellisuus hahmottuu hyvin moninaisena (Jokinen ym. 2000, 24). Esimerkiksi jokin lehtiartikkeli voi korostaa iskelmän ja popin välistä eroa, iskelmän ja muiden genrejen lähentymistä sekä yleisön positiota iskelmän määrittymisessä. Toisaalta taas keskenään kilpailevat merkityssysteemit saattavat muodostaa valtasuhteiden sisällä sellaisia diskursseja, joista tulee yhteisesti jaettu ja itsestään selvinä pidettyjä totuuksia, jotka jättävät alleen vaihtoehtoiset totuudet. (Jokinen ym. 2000, 29.) Esimerkiksi jokin lehtiartikkeli saattaa painottaa tekstissä musiikin melodiaa niin paljon, että muut musiikin diskurssit, kuten sanoitusten merkitykset unohtuvat.

Konstruktiviin merkityssysteemeihin liittyy tiiviisti ei-heijastavuuden idea, joka ei oleta kieltä tai kielen käyttöä todellisuuden kuvaksi. Se ei heijasta sisäistä eli psyykkistä (musiikkia aistivia tunteita) tai ulkoista (havainnoitavaa musiikkia) todellisuutta. Diskurssianalyysissa ei keskitytä siihen mitä kielen käytön tai muun merkityksellisen toiminnan tuolla puolen on, vaan tarkoitus on rakentaa kuvauksia siitä, miten sosiaalinen todellisuus on rakentunut ja miten sitä rakennetaan. (Jokinen ym. 2000, 20-21.) Esimerkiksi kun tämän tutkimuksen keskiössä on iskelmän määrittäminen, kiinnostus kohdistuu aineistossa siihen miten iskelmää tuotetaan ja rakennetaan, eikä siihen miten iskelmä on aiemmin määritelty ja annettu valmiina kategoriana.

Diskusseja tuotetaan, muunnetaan ja uusinnetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä, jolloin esille tulee tapahtumatilanne eli konteksti. Tällöin toiminnan kontekstuaalisuudella tarkoitetaan sitä, että tutkittavaa aineistoa tulee tarkastella tietyssä ajassa ja paikassa, johon tulkinta pyritään suhteuttamaan. Tekstit nousevat esiin erilaisista tilanteista sekä luovat niitä, jolloin puhetaipoja on tutkittava siinä kontekstissa jossa puhe on tuotettu eikä sitä saa irrottaa yhteydestään (Eskola & Suoranta 2000, 194). Jokinen ym. (2000, 29) käsitteellistävät kontekstin käsitettä *lausekontekstiksi*, *vuorovaikutuskontekstiksi*, *kulttuuriseksi kontekstiksi* sekä *reunaehtokontekstiksi*. Näistä ensimmäinen konteksti tarkoittaa sanojen yhteyttä lauseeseen tai yksittäisen teon rakentumista suhteessa toimintaan (em. 30). Esimerkiksi musiikki-sana saa monia eri merkityksiä, kuten 'rytmi yhdistettynä melodiaan', 'kehoa liikuttava', tai 'työ'. Yksittäisestä sanasta ei kuitenkaan voida päätellä vielä juuri mitään, vaan sanan merkitysten esiin tuleminen riippuu kulloisestakin

lausekontekstista (em. 30). Kun musiikki-sana esiintyy vaikkapa lauseessa, jossa puhutaan tanssista, saa musiikki-sana merkityksensä tanssittavuuden avulla.

Vuorovaikutuskonteksti liittyy keskeisesti merkitysten muodostumiseen, jossa tulkitaan puheen kulkua esimerkiksi keskustelun kehittymisen näkökulmasta. Vuorovaikutuskonteksti on erityisen tärkeä haastatteluaineistojen tulkinnaissa. Sen sijaan kun tutkija pyrkii tunnistamaan aineistosta seikkoja, jotka edellyttävät tutkijan omien kulttuuristen tapojen, stereotyyppien tai yleisen yhteiskunnallisen ilmapiirin tuntemusta, puhutaan *kulttuurisesta kontekstista*. (em. 32.) Jos esimerkiksi halutaan puhua suomalaisesta iskelmästä, on tutkijalla oltava tuntemus suomalaisesta kulttuurista ja musiikista yleisesti. *Reunaehtokonteksti* taas liittyy tutkittavan aineiston luonteeseen – siihen miten aineisto on tuotettu erilaisten instituutioiden, vaikkapa median, vakiintuneissa puhetoissa (em. 34). Esimerkiksi sanomalehtiartikkeli on erilainen aineistolähde kuin omaelämäkerrallinen kirjoitelma. Tämän tutkimuksen keskiössä ovat kaikki edellä mainitut kontekstit, paitsi vuorovaikutuskonteksti, sillä en perehdy aineistoni tutkimisessa varsinaisesti haastattelutilanteisiin.

Kielen käytön seurauksia tuottavan luonteen lähtökohdan kiinnostus kohdistuu kielen käyttäjän ilmaisujen vaikutuksiin ja siihen, mitä hän tulee tuolloin tuottaneeksi, sillä kieltä käyttämällä tekstin tuottaja aktualisoi eli todellistaa tiettyjä asiointiloja – rakentaa todellisuutta. (Jokinen ym. 43.) Mutta entä jos kirjoittaja haluaakin tarkoittaa ilmaisullaan jotain ihan muuta kuin mitä lukija tulkitsee? Kirjoittaja ei kuitenkaan ole tässä kohtaa tutkimuksen huomiopisteessä, vaan hänen tuottama kieli. Kielen käytöllä on tilannekohtaisia funktioita ja ideologioita seurauksia. Tilannekohtaisia funktioita voidaan tutkia yksittäisten ilmaisujen tai tekojen puolesta, kuten miten puhuja tuottaa lausumissaan erilaisia funktioita. (em. 42.) Esimerkiksi puhuja voi ensimmäisessä lauseessa kertoa käyvänsä ahkerasti lavatansseissa, mutta jatkaa seuraavassa lauseessa ettei kuitenkaan kuuntele varsinaisesti iskelmää tai tanssimusiikkia. Tällöin ensimmäisen lauseen funktio on itsensä tuottaminen tanssin harrastajana, kun taas toisen lauseen funktio rakentaa mielikuvaa iskelmän vastustajana tai sitä häpeävänä, jolloin puhuja muodostaa ristiriidan lausumien välille. Funktiolla ei kuitenkaan tarkoiteta välttämättä toimijan itsensä tarkoittamaa vaikutusta, vaan huomio kiinnittyy paremminkin siihen mitkä funktiot ovat läsnä vuorovaikutustilanteessa. Funktioiden ei tarvitse olla toimijan tietoisesti tuottamia, vaan usein juuri huomaamattomasti ja luonnostaan tuotetut funktiot ovat

analyttisesti kiinnostavimpia. (em. 42-43.)

Jokisen ym. (2000, 43) mukaan kielen käytöllä voi olla tilannekohtaisten funktioiden sijaan laajempia ja yksittäisiä tilanteita ylittäviä ideologisia seurauksia, jotka liittyvät vallan ja diskurssien yhteen kietoutumiseen. Ideologisia seurauksia voi olla esimerkiksi joidenkin alistussuhteiden legitimoiminen ja ylläpitäminen. Alistussuhteiden tuottaminen ei kuitenkaan ole aina ilmiselvää ja sitä on joskus hyvin vaikeaa huomata arkipäivän 'kaunistelluissa' käytännöissä. Esimerkiksi yleisellä kulttuurisella tasolla liikkuvan tulkinnan idea on sen pohtimisessa, miten hyvää tarkoittavalla puheella voi olla arveluttavia ideologisia seurauksia puhetilanteita laajemmassa kontekstissa tarkasteltuna. Sama diskurssi saattaa olla seurauksiltaan ristiriitainen ja tuottaa sekä kielteisiä että myönteisiä seurauksia. Diskurssianalyysissa pyritäänkin jäljittämään näitä joskus selkeitä, mutta useimmiten piilossa olevia ja ristiriitaisia seurauksia. (em. 43.)

Toimijan kiinnittyminen merkityssysteemeihin ei tarkoita sitä, että diskurssianalyysissa oltaisiin kiinnostuneita puheen tuottajan pään sisällä myllertävistä prosesseista, vaan yksilöiden kielen käytöstä erilaisissa tilanteissa ja heidän toiminnassaan tuottamista laajemmista merkityssysteemeistä (em. 2000, 37). Ei siis haluta tietää mitä puheen tuottajan taustalla piilee tai mitä hän ajattelee puhuessaan tietyllä tavalla. Tämän myötä diskurssianalyysilla on erilaisia toimijaulottuvuuksia: *identiteetti*, *subjektipositio* sekä *diskurssin käyttäjä*. Identiteetin käsitettä Jokinen ym. (2000, 38) kuvailevat eräänlaiseksi väljäksi yläkäsitteeksi, jolla voidaan määrittää niitä velvollisuuksia, ominaisuuksia ja oikeuksia, joita toimija olettaa itselleen, toisille toimijoille tai muut toimijat olettavat hänelle. Kussakin diskurssissa identiteetit muodostuvat omanalaisikseen eli erilaiset merkityssysteemit muodostavat erilaisia minuuksia.

Subjektipositiota taas käytetään Jokisen ym. (2000, 38) mukaan erityisesti tilanteissa, joissa analysoidaan toiminnan rajoitteita. Tällöin keskiössä on kysymys millä tavoin ihmisille mahdolliset positiot voivat lukkiutua erilaisissa elämän tilanteissa, jonka myötä diskurssianalyysin tehtävä on tarkastella miten tällaista pysyvyyttä tuotetaan sosiaalisissa käytännöissä. Lisäksi itsensä rakentamisella on kulttuuriset rajoituksensa, sillä kaikki positiot eivät ole yhtä mahdollisia. Diskurssin käyttäjän käsite korostaa subjektiposition toiminnallista puolta, kuten esimerkiksi ihmisten tapoja määrittää itse itseään ja puhua kokemuksistaan milloin minkäkinlaisilla tavoilla.

Subjektipositiota käytetään enemmän valtasuhteita painottavassa analyysissä, kun taas diskurssin käyttäjän käsitettä kielen käytön moninaisuuden tutkimuksessa. (em. 2000, 38-40.) Tutkimuksessani toimijat muodostuvat artikkeleissa keskustelijoina ja puheen tuottajina, jotka olen ottanut huomioon diskurssin käyttäjän käsitteenä. Aineistossani toimijat puhuvat iskelmästä aina omista kokemuksellisista lähtökohdistaan käsin, jolloin he tuottavat moninaisina esiintyviä puhetapoja.

Ensimmäiseksi kävin läpi iskelmän historiaan liittyvää kirjallisuutta. Poimin niiden avulla iskelmän historian tärkeimmiksi vaiheiksi näkemäni seikat ja rakensin lyhyehkön kronologisesti etenevän katsauksen iskelmän historiaan. Lukiessani eri kirjoja läpi hahmottui niistä neljä selkeää aikakautta, joihin perustuen katsauksen kirjoitin. Nämä ajanjaksot ohjasivat kiinnittämään huomiota niihin myös aineiston analyysissä. Aloitin analyysityön aineiston läpikäymällä ja samalla kirjoitin ylös teksteissä esiintyneitä teemoja sekä suoria sitaatteja ja lainauksia. Koska aineistoni koostui eri vuosien lehtiartikkeleista, analyysini jakautui luonnollisesti vuosiin 2001, 2004, 2008 ja 2011. Tämän jälkeen sitaatit ja lainaukset oli järjesteltävä erilaisten iskelmää rakentavien puhetapojen eli diskurssien alle. Keskityin analyysissäni iskelmää määrittäviin puhetapoihin, joiden myötä hahmottui kolme kaikkia analysoitavia vuosia läpäisevää diskurssia. Analyysini lopuksi vertasin aineistostani löytyneitä teemoja ja diskursseja iskelmän historiasta esille nousseisiin kehityslinjoihin.

2 ISKELMÄN HISTORIA

Tässä luvussa käyn lyhyesti läpi iskelmää historian kontekstissa. Tarkoitukseni ei ole avata koko iskelmän historiaa, vaan tarkastelen sitä neljän eri ajanjakson osalta: suomalaisen iskelmän syntymisen aikaa, tanssilavakulttuurin kokoistuksen aikaa, sirpaloituneiden vuosikymmenten aikaa sekä eräänlaista nostalgisuuden aikaa. Miten iskelmä on ollut eri aikakausina musiikillisesti ja kulttuurisesti olemassa? Miten se on vaikuttanut edellä mainittuihin ajanjaksoihin? Millaista iskelmä on ollut eri aikakausina?

2.1 Suomalaisen iskelmän synty

Iskelmän käsitteen sanotaan yleistyneen 1920-luvulla (Jalkanen 1992, 15, ks. myös Gronow 2012), mutta iskelmää soitettiin jo aiemmin, vaikkakaan ei ehkä ihan meidän tuntemamme iskelmä-sanan merkityksessä. Kukkosen (2008, 67) mukaan vuonna 1925 perustetun Dallapé-orkesterin kehittäessä haitarijazz edusti uutta ja menestyvää suomalaista schlager-tyyliä, joka johti kotimaisen iskelmän syntyyn. Ennen Dallapéta jazz oli toki tullut suomalaisillekin tutuksi sodan jälkeen ravintoloiden tanssimusiikin myötä, jolloin orkesterit soittivat muun muassa melujazzia (eurooppalaista ja yhdysvaltalaisista revvy- ja tanssimusiikkia sekä schlagereita), salonkijazzia (samoilla linjoilla kuin melujazz orkesterikokoonpanojen hieman muuttuessa), ja ”hot”-musiikkia (New Orleans- ja Chicago-jazz). 1920-luvun puolivälissä yleisölle ei kuitenkaan enää riittänyt vanhan tyylin torvi- ja haitarisoitto, vaan se halusi tanssia uudenlaista musiikkia. Näin ollen erilaiset vanhat ja uudet tyylit, kansanmusiikki, afroamerikkalainen ja vanhan tyylin populaarimusiikki sulautuivat yhteen – syntyi kansallinen fuusio ja Dallapé, jonka suosio kesti aina 1930-luvulle saakka. (Jalkanen 2003, 255-291.) Kansallinen fuusio (haitarijazz) muodostui Jalkanen (1992, 18) mukaan suomalaisen perinnemusiikin, saksalaisen schlagerin, venäläisen romanssin sekä angloamerikkalaisen ragtime-hitin yhdistämisen myötä (ks. myös Jalkanen 2003, 288).

Suomalainen äänilevytuotanto ei ollut vielä 1920-luvulla kehittynyt kovinkaan pitkälle. Musiikin kuunteleminen oli varakkaiden, toisin sanoen eliitin, ajanvietettä gramofonien ja levyjen korkean hintatason takia. Äänilevyjä oli toki tehty Suomessa jo itsenäistymisen aikoihin, mutta tuotanto näivettyi melkein olemattomiin tullin luokittellessa levyt kalliiksi tuontitavaraksi. Vasta 1920-luvun loppupuolella tullimaksut putosivat merkittävästi, jonka myötä levysoitinten hinnat laskivat rajusti. Tästä seurasi suuri ”gramfonikuume”, jolloin ensimmäisiä menestyneitä levytyksiä myytiin lähes 30 000 kappaletta. (Von Bagh & Hakasalo 1986, 13-19.) Jalkasen (1992, 17) mukaan äänilevyteollisuuden läpimurto synnytti itse asiassa suomalaisen iskelmän, tai päinvastoin iskelmä synnytti kotimaisen levyteollisuuden.

Varsinaisesti ensimmäiset suomalaiset iskelmälevyt näkivät päivänvalon 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa. Ensimmäisiä suomalaisia levyttäneitä iskelmälaulajia olivat muun muassa Tuure Ara kappaleilla *Emma*, *Villiruusu* ja *Asfalttikukka* vuonna 1929 sekä Georg Malmstén kappaleella *Särkynyt onni* vuonna 1930. Tällöin alaa hallitsivat vielä ulkomaiset levy-yhtiöt, esimerkiksi His Master's Voice, Odeon-Parlopohon ja Columbia, jonka seurauksena suomalaiset iskelmälaulajat joutuivat matkustamaan ulkomaille saakka levyttääkseen. (Von Bagh & Hakasalo 1986, 13-19.) Äänilevytuotannon kotimaisuusaste korostui vuosien 1929 ja 1938 välisenä aikana varsinkin iskelmissä. Esimerkiksi 244:sta iskelmästä vuonna 1929 oli 60% kotimaisia ja 30% ulkomaisia käänöskappaleita, kun taas vuonna 1938 luvut olivat 88% kotimaisia ja 12% ulkomaisia 443:sta iskelmästä. Käytännössä tuotanto oli kutistunut pelkästään kotimaiseen iskelmä- ja tanssimusiikkiin, kuten valsseihin, foxtrotteihin, polkkiin ja tangoihin. Muut musiikin lajit oli unohdettu. (Jalkanen 2003, 298.) Iskelmälaulajan asemalla ei ollut vielä 1920- ja 1930-luvun musiikkikappaleissa kovinkaan suurta roolia, sillä levytysten pääosassa olivat orkesterit (von Bagh & Hakasalo 1986, 13-19; ks. myös Kurkela 2003).

Von Baghin ja Hakasalon (1986, 22) mukaan elokuvalla oli erityisen tärkeä rooli iskelmälaulajien tunnetuksi tulemiselle, sillä tuohon aikaan kotimainen tähtikultti oli vasta hahmottumassa. Äänielokuvat tarjosivat säveltäjille ja muusikoille hyvin työtä ja tämän myötä muun muassa George de Godzinsky nousi nopeasti kansan tietoisuuteen. Voitiin puhua eräänlaisesta ”filmi-iskelmästä”. Apu ja Seura aloittivat toimintansa 1930-luvulla ja saivat nopeasti vahvan aseman, mutta

iskelmälaulajien kuvia niillä ei ollut tapana julkaista. Iskelmälaulajien markkinoiminen tapahtui muilla tavoin, esimerkiksi Fazerin musiikkiliikkeen ikkunaan laitetun kuvan avulla. (em. 22)

Jalkanen (2003, 302-318) mainitsee 1930-luvun iskelmän suurimpina vaikuttajina Georg Malmsténin ja Usko Kempin, joiden myötä muodostui kaksi erilaista iskelmän valtatyyliä. Malmsténin sävelkieli perustui ensimmäistä maailmansotaa edeltäneen ajan keskieurooppalaiseen ja venäläiseen populaarimusiikkiin, joissa näkyivät muun muassa lapsuuden ajan mielikuvat: äidin heleä venäläisääni, posetiivarit, pelastusarmeijan torvisoitto, suomenruotsalainen laulelma, merimieslaulut, kupletit ja soittokuntamusiikin koko kirjo. Esimerkiksi 1930-luvulla syntyivät saksalaisen schlagerin tai amerikkalaisen ragtime-iskelmän tyylliset iskelmät, kuten *Hymyhuuliin*, *Sing song* sekä *Lemmen liekki leimahtaa*. Vahvimpana vaikutteena kuului venäläisyys. Jo edellä mainitun *Särkyneen onnen* menestyksen jälkeen myös mollisävellaji ja huokauspädytykset ilmestyivät kotimaisen iskelmän rakennustarpeiksi.

Usko Kempin tyyli sen sijaan ammensi salonkimusiikista, operetista, idealisoiduista kansanlauluista sekä schlagerista. Tunnetuimmaksi Kempin iskelmäksi nousee *Tulipunaruusut* (*Laulu tulipunaisesta ruususta*), jota luullaan usein unkarilaiseksi kansanlauluksi. Tämä johtuu siitä, että kappale on unkarilaispastissi (unkarilaista tyyliä jäljittelevä), johon Kemppi on saanut inspiraationsa sävellainan kautta. Iskelmät perustuivat usein sävellainoihin, jotka eivät vielä tuohon aikaan tuottaneet tekijänoikeudellisia ongelmia. Kempin inspiraatiot iskelmien tekoon saattoivat tulla esimerkiksi wienervalssista, boston-valssista, tango- tai marssi-iskelmistä, suomalaisesta kansanlaulusta, tai hengellisestä laulusta. (em. 302-318.) Molempien sävellystyylien iskelmälliset piirteet tulivat tämän perusteella ulkomailta, tosin kotimaisia piirteitä esiintyi suomalaisten kansanlaulujen avulla.

1930-lukua seurasi sota, jonka aikana viihdeteollisuuden mieliala oli apea ja alakuloinen, vaikkakin sitä arvostettiin sota- ja pula-aikana entistäkin enemmän. Talvisodan alkaessa niin kaupallinen sektori, kotimainen elokuva, teatteri kuin äänilevyteollisuuskin joutui keskeyttämään toimintansa, sillä asevelvollisuuden saavuttaneet muusikot joutuivat rintamalle. Sota-aika muistetaan myös tanssikiellon asettamisesta, mikä vähensi viihteen tarjontaa entisestään. (Jalkanen 2003, 318.) Tietysti sota näkyi ja kuului myös iskelmissä – noin joka kymmenes iskelmä oli selvästi sota-

aiheinen. Iskelmän piirteet hahmottuivat useimmiten tavallisista lemmenlauluista ja kupleteista, mutta monesti joukossa oli myös propagandaa. (em. 332.) Voitiin siis puhua jopa *propagandaiskelmistä*. Neli-iskuiset, hilpeät marssilaulut tai marssi-iskelmät olivat suosittuja ja niiden aihepiirit liikkuivat monesti sotapoikien heiloissa. Duurimarssien vastakohtaksi tai käänteiskuvaksi muodostui sotavuosien iskelmien sentimentaalinen molli, jota kuvaillaan kaipuuta täynnä olevilla teksteillä sekä venäläisen kaihon täyttämällä tunteella. Tekstien aihepiirit olivat yleensä irti sodan arjesta, mutta usein niin viitteellisiä, että ne soveltuivat hyvin sekä rintaman koti-ikävän että sotaväsymyksen tulkiksi. Karjalakin ilmestyi iskelmien teksteihin, mutta varsinaisesti vasta jatkosodan aikana. (Jalkanen 2003, 333-334.)

Jalkanen (2003, 295) kuvailee sotien välistä aikaa kansalliseksi ja konservatiiviseksi. Käännyttiin ikään kuin sisäänpäin niin kansainvälisyyden kuin populaarimusiikinkin suhteen – ajan henki korosti muutosvastaisuutta. Jazzin läpimurto oli toki kansainvälinen uudistus Suomessakin, mutta se rajoittui vain pääkaupunkiseudulle eikä tavoittanut suurta maalla asuvaa yleisöä. Sen sijaan Dallapé hallitsi haitarijazzillaan tanssimusiikkia ympäri Suomen koko 1930-luvun. Musiikinlajien määrä supistui, ja vuonna 1938 tuotanto oli käytännössä vain kotimaista tanssi- ja iskelmämusiikkia, joista vastasivat muun muassa Georg Malmstén, Dallapé, Matti Jurva, Rytmipojat sekä Sointu-orkesteri. (em. 295-298.)

1920-1930-luvuilla iskelmää kuvailtiin paljolti suomalaisten säveltäjien tuotantona, joissa kuuluivat vaikutteet Venäjältä, suomenruotsalaisuudesta, Keski-Euroopasta sekä Unkarista. Kuvailut rajoittuivat yleensä musiikin piirteiden esittelyihin, joissa mainittiin muun muassa mollisävellaji, torvisoitto, kupletit, soittokuntamusiikki, huokauspätykset, salonkimusiikki, operetit, ja erilaiset ulkomailta tulleet valssit. Sota-aikana iskelmä näkyi erityisesti teksteissä, sillä iskelmällä tulkittiin sodan arkisiakin asioita, kuten rintamalla taistelevien miesten koti-ikävää. Varsinaisesta iskelmän genrestä tai kulttuurista ei vielä tässä kohtaa puhuttu selkeänä kokonaisuutena, vaan sen piirteet perustuivat paremminkin ulkomaisiin sävellainoihin. Kuultavissa oli kuitenkin jo suomalaisia vaikutteita esimerkiksi kansanlauluista.

2.2 Tanssilavakulttuurin kukoistus

Sodan jälkeen Suomi sulkeutui tiukan taloudellisen säännöstelyn vuoksi, jonka myötä kansainvälisiä yhteyksiä oli hankalaa pitää yllä, esimerkiksi jopa Ruotsiin matkaava tarvitsi viisumin. Tästä oli kuitenkin enemmän hyötyä kuin haittaa kotimaisen kevyen musiikin kehitykselle, sillä se mahdollisti täysin riippumattoman äänitetuotannon. Siitä huolimatta äänilevytuotanto pysyi suhteellisen vaatimattomana. Äänilevyjä tärkeämmiksi foorumeiksi populaarimusiikin kentällä nousivat sen sijaan tanssipaikat. Elokuvien ja äänilevyn tekijöiden yhteistyö edusti uutta tuotantomallia, josta ehkä tunnetuimpana esimerkkinä voidaan pitää rillumarei-buumia 1950-luvulla. Länsimaisen viihteen mallien ohella sodan jälkeisen Suomen populaarikulttuurin taustavoimana toimikin tietoinen ja aktiivinen pyrkimys suomalaistamiseen ja kansanomaistamiseen, jossa suosittiin yleensä vanhakantaisia tyylejä. (Kurkela 2003, 341.) Toisin sanoen viihde, kuten iskelmä, elokuvat ja tanssimusiikki toivat niin sivistyneistön kuin poliittisen eliitinkin yhteen ns. tavallisen kansan kanssa – muodostui uusi kansanomaisen kulttuuri. Esimerkiksi tanssimusiikki ja tanssilavoille kokoontuminen rakensivat suomalaisuutta toistuvina tekoina, siis toistamistekoina, yhä uudelleen ja uudelleen (Lehtonen ym. 2004, 127). Suomalaiset kokivat (ja kokevat) tanssimisen avulla kuuluvansa yhteen suomalaisina. Näin ollen suomalaisuus ei koskaan ole olemassa pysyvänä tilana, vaan muodostuu aina kulloisenkin ajan kulttuurissa. Tässä kohtaa tanssilavoille kokoontumista voidaan ajatella eräänlaisena rituaalina, joka piti suomalaista kansallisuutta hengissä. (Lehtonen ym. 2004, 129.)

1940-luvun lopun pulakausi rajoitti musiikkituottajien toimintamahdollisuuksia, joten heidän oli turvauduttava enimmäkseen elävän musiikin tarjontaan, jota oli edellisiin vuosiin nähden tarjolla hyvinkin paljon. Tanssilavakulttuurin voidaan katsoa saaneen ison roolin suomalaisten elämässä, sillä kulttuuri on vielä 2000-luvullakin elinvoimaisena osana arkipäiväämme. Elävän musiikin tarjontaa rajoitti sodan aikana (ja jonkin aikaa sen jälkeenkin) tanssikielto, joka kumottiin vuonna 1944, mutta lopullisesti kielto päättyi vasta vuonna 1948. Aina 1950-luvulle asti tanssitilaisuudet pyrittiin järjestämään ohjelmallisina iltamina, johon taas liittyi korkea huvivero. Arvottomiksi katsottuja huveja olivat muun muassa tanssiminen, elokuvat, sirkukset ja varietee, joista piti maksaa korkeaa huviveroa. Arvokkaina taas pidettiin kulttuuritilaisuuksia, joihin ohjelmalliset illamat

luettiin. Mikä oli arvotonta ja mikä arvokasta, siitä päätti nimismies. Huviverosta huolimatta Suomeen nousi tanssikuume, jonka toimijoiksi määriteltiin seksuaalisuhteita solmivat, uusia perheitä perustavat ja suuria ikäluokkia tuottavat suomalaiset. (Kurkela 2003, 352-353.)

Tanssilavoja perustettiin 1950-luvulla enemmän kuin koskaan aiemmin – tai myöhemmin. Tuolloin tanssilavoja arvioitiin olevan jopa 1000 kappaletta. Puitteet eivät olleet pääasia, vaan että oli edes jonkinlainen tila, jossa pääsi tanssimaan. Samoihin aikoihin alettiin pitää iskelmälaulukilpailuja, joiden tarkoitus oli saada huviveroa pienemmäksi, mutta taustalla oli ajatus uusien laulajakykyjen löytämiseksi. (Kurkela 2003, 355.) Erityisen hyvillään tästä olivat levy-yhtiöt, kuten Fazer, Levytukku sekä Scandia (em.), mutta myös Yleisradio kunnostautui iskelmäkilpailulla vuonna 1949 (Von Bagh ja Hakasalo 1986, 191).

Tanssisoiton muutoksen (amerikkalaisvaikutteet syrjäyttivät aiemman tyylin) myötä ”ajan henki” muuttui. Suomalaiset kaipasivat ulkomaista maailmaa ja sen huveja. Kaipuu ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että tanssiyleisö olisi halunnut näitä huvituksia sellaisenaan, vaan tahtoivat jazzin lisäksi enemmän suomeksi laulettua iskelmää, valsseja, tangoja, jenkkoja ja fokseja. Haluttiin kotimaista musiikkia, sellaista, joka kertoisi *meistä* ja *meidän elämästämme*. Tämä näkyi äänilevyteollisuudessakin, sillä sen valtatyyli koostui vuosikymmenistä toiseen suurin piirtein edellä mainituista musiikinlajeista. Esimerkiksi swing ei ottanut aluksi tuulta siipiensä alle Suomessa, ennen kuin sitä alettiin kansanomaistamaan ja suomalaistamaan. Kansallistamisen yhdeksi tärkeimmäksi piirteeksi muodostui suomen kieli. Ulkomaisella kielellä laulettu levyt eivät menneet kaupaksi, joten levy-yhtiöt huolivat vain suomeksi laulettuja lauluja äänilevyilleen. Laulut sen sijaan saattoivat olla joko kotimaisia tai ulkomaisia, kunhan vain kieli oli suomeksi. (Kurkela 2003, 355-360.)

Suomalainen kansallisuus näkyi ja kuului nyt eri musiikkigenreissä. Tarkoitan genrellä musiikinlajeja, jolla on tiettyjä yleisesti tunnistettavia musiikillisia ja kulttuurisia ominaisuuksia. Genren käsitteellä viitataan usein lajiin tai tyyppiin (Lehtonen 1996, 183), tässä yhteydessä musiikin lajiin tai musiikkityyppiin. Genret tuottavat odotuksia, jotka vaikuttavat siihen miten musiikkia

kuunnellaan ja ymmärretään. Näin ollen genret ovat eräänlaista sanatonta tietoa ja kuuntelua ohjaavia oletuksia ja tekniikoita, joita käytetään kuunnellessa hyväksi. (Lehtonen 1996, 184.) Kun kuuntelemme musiikkia, tiedämme jo entuudestaan erilaisten genrejen ominaisuudet joiden avulla voimme luokitella kappaleen tiettyyn musiikkityyliin kuuluvaksi. 1950-luvulla iskelmä sisälsi jo tiettyjä omanlaisiaan piirteitä, joiden myötä myöhemmin alettiin puhumaan kokonaisesta iskelmän genrestä.

Laulusolistin asema muuttui 1940-luvulla. Laulajille annettiin tilaa lyhentämällä introja ja välisoittoja. Solistin roolin muutos näkyi levyotsikoissa, sillä kun aiemmin 1930-luvulla otsikot korostivat orkesteria ja kapellimestaria, niin 1940-luvulla ja viimeistään 1950-luvulla levyetiketeissä näkyi yleensä ensimmäisenä laulajan nimi. Muutokseen otettiin mallia kansainvälisiltä esikuvilta, esimerkiksi Yhdysvalloista kun Frank Sinatra astui parrasvaloihin juuri Frank Sinatrana eikä orkesterin solistina. Ilmiötä kutsutaan iskelmätahteydeksi, jonka esikuvina taas olivat jo aiemmin tahteyteen nousseet elokuvatähdet. Suomessa muutos näkyi toki pienimuotoisemmin ja ennen kaikkea levyjen kansissa, mutta esimerkiksi kiertueilla mainoksissa komeili yleensä ensimmäisenä orkesterin johtajan nimi ennen solistia. Poikkeuksena tästä on Olavi Virta 1950-luvulla. Iskelmätahtien sijasta Suomessa voitiin puhua paremminkin lavatähdistä, sillä kotimaisella musiikkiteollisuudella ei vielä tässä vaiheessa ollut käytössään tähden teon välineitä eli mediankanavia, kuten kevyen musiikin lehdistöä tai televisiota. Lavatähteyden perustana oli paikallinen tai maakunnallinen julkisuus ja tärkeintä oli keikka ja kiertue, jonka osana solisti sai rinnalleen monesti muita esiintyviä taiteilijoita (esimerkiksi kuplettilaulajia, sirkustaiteilijoita tai operettilaulajia). Kiertueet ja elävä kosketus tanssiyleisöön olivat vuosikymmeniä alan elinehto. (Kurkela 2003, 360-363.)

Sodan jälkeisen kansallisen iskelmän isäksi nimitetään usein Toivo Kärkeä, joka tunnetaan ehkä parhaiten tangosävellyksistään (em. 409). Suomalainen tango lienee yksi kansallisuutemme tukipilareita populaarimusiikin kentällä eikä sitä sovi jättää mainitsematta tässäkään kohta. Tangon maailmaa en kuitenkaan aio tämän syvemmälle käsitellä, sillä se olisi jo kokonainen oma lukunsa tai tutkimus itsessään. Kärjen suosio ennen 1960-lukua perustui hänen kykyynsä luoda hittejä musiikkimarkkinoille (muitakin kuin tangoja), mutta myös siihen, että hän onnistui ensimmäisenä

suomalaisena säveltäjänä yhdistämään 1950-luvun musiikkielokuvan jatkuvaan äänilevyhittien tuotantoon. Näin elokuvat toimivat Kärjen suosituimpien sävellysten koekenttänä. (em. 410-411.) Vastapainoa Kärjen tangoille ja elokuvahiteille antoivat Scandia-yhtiön jazz-iskelmää laulavat naissolistit, kuten Annikki Tähti ja Vieno Kekkonen (em. 438).

1950-luvulla iskelmän alaa valtasi käänösiskelmien eli kansainvälisten hittien suomenkielisten versioiden buumi (Kurkela 2003, 438), joka jatkoi suomalaistamisen ja kansallistamisen ideologiaa. Kun käänösiskelmät valtasivat yhä enemmän ja enemmän äänilevytuotannon aluetta, sen ohella suomalaisten säveltäjien osuus iskelmätuotannossa kääntyi selvästi laskuun. Yksi asia pysyi kuitenkin samana – suomenkieliset tekstit. Käänösiskelmien pääasiallisena ideana ja tavoitteena oli ulkomaisen kappaleen sopeuttaminen suomalaiseen ympäristöön, jossa musiikki- tai tanssilaji sai vaihtua vapaasti. Suomalaisen version tuli sopia valtatyyliin ja paikallisen tanssimusiikin sointimaailmaan. (em. 441.) Käänösiskelmiä esittivät niin miehet kuin naisetkin, mutta naispuoliset laulajat nousivat esille erityisesti 1950-luvun iskelmien myötä. Tätä ennen naissolisteja ei juurikaan suomalaisen iskelmän kentällä ollut ja ne harvatkin lauluryhminä. Naissolistien suosion taustalla oli Scandia-levy-yhtiö, jonka johdosta sanotaan alkaneen uudenlainen aikakausi, modernimman swing-musiikin kansallistaminen – jazziskelmä. (em. 455.)

Kansallisen iskelmän rakentumisen rinnalla vuosikymmenissä näkyy selvä iskelmägenren muotoutuminen, jonka tärkeimpinä rakennusaineina olivat äidinkieli, tanssilavat ja tanssittava musiikki. Suurimman suosion saavutti erityisesti tanssiminen 1950-luvulla, jonka myötä Suomeen rakennettiin ennätysmäärä tanssilavoja. Iskelmän valtatyyleinä kuvailtiin Toivo Kärjen kansallisromanttista sävellystyylä, ja Scandia-yhtiön jazz-iskelmää laulavia naissolisteja sekä käänösiskelmiä. Iskelmät saivat olla kotimaisia tai ulkomaisia, kunhan ne laulettiin suomenkielellä. Iskelmälaulajuus tai -tähteys nostettiin esiin, tosin paremminkin pienempimuotoisen lavatähteyden ja erityisesti paikallisen julkisuuden näkökulmista.

2.3 Sirpaleiset vuosikymmenet

1950-luvun ja 1990-luvun välistä aikaa voisi kuvailla iskelmän osalta eräänlaiseksi väliinputoajaksi. Suomeen tuli paljon muita musiikkityylejä ja tyylilajeja, tarjonta monipuolistui ”yleismusiikin” eli iskelmän rinnalla. Von Baghin ja Hakasalon (1986, 372) mukaan musiikin kenttä sirpaloitui ja eli vastakohtaisuuksien aikaa, sillä esimerkiksi Euroviisujen korostaessa tekniikkaa ja virheetöntä toteutusta nostettiin Suomessa esiin ”epälaulajia”, kuten Irwin Goodman sekä M. A. Numminen. Iskelmän urbanisoituminen ja teini-iskelmä veivät ns. tavallisen iskelmän hieman unholaan. Iskelmätahdet muuttuivat nuorison idoleiksi, jotka esittivät teinipoptyylistä iskelmää lapsellisuutta korostaen (Kurkela 2003, 457).

Ulkomailta tulleet musiikkivaikutteet teinipopin lisäksi - kuten rautalankamusiikki, tango, folk, ja protestilaulu - kuuluivat suomalaiseen musiikin kenttään pysyvästi 1960-luvulta lähtien. *Sävelradio* perustettiin vuonna 1963 ja samoihin aikoihin syntyi kotimainen pop-lehdistö *Suosikki* ja *Iskelmä* -lehtineen. Yleisön oli nyt helpompaa saada tietoa uusista musiikinlajeista ja muista villityksistä. Edellä mainituista musiikinlajeista silmiin pistää kuitenkin tango, sillä se ajatellaan usein nimenomaan suomalaisuuden perikuvaksi. Tango eriytyikin omaksi tyylilajikseen 1960-luvulla iskelmän genrestä ja suurimpia sen ajan sävellyksiä olivat esimerkiksi *Musta Ruusu* (säv. Pentti Viherluoto, san. Harry Etelä) sekä *Satumaa* (säv. ja san. Unto Mononen). Vuonna 1961 ensimmäistä kertaa Suomesta lähetettiin Euroviisuihin oma edustaja, Laila Kinnunen kappaleella *Valoa ikkunassa*. Kurkela (2003, 546) ottaa 1960-luvulta esiin popiskelmän suosion, jonka ero vanhempaan iskelmään oli saundissa, sillä esimerkiksi suora beatkomppi (rumpu-, kitara- ja bassosaundeissa) kuului poplaulajien tyylin perustaan. Sirpaloituneisuudesta huolimatta 1960-luku tarjosi iskelmälaulajien esityksiä aina Dannysta Katri Helenan kautta Reijo Taipaleeseen.

Käännösiskelmien tuotanto oli huipussaan 1970-luvulla ja suurin osa levytetystä tanssimusiikista oli ulkomaista alkuperää, mutta 1970-luvun puolivälin jälkeen muun muassa hittien kotimaisuusaste nousi voimakkaasti (Kurkela 2003, 536-537). Lisäksi iskelmän pääpaino siirtyi tangoista, triolifokseista ja tangofokseista jo aiemmin mainittuun popiskelmään ja discotyylisiin. Popiskelmä

pysyi ensin tyyllisesti ennallaan ja tukeutui vanhempaan iskelmämelodiikkaan, mutta rytmimusiikin muutos yhtyesoiton tasolla toi 1970-luvun kuluessa rock-musiikin Suomeen. (em. 543-549.) 1970-luvulla populaarimusiikin kenttä oli siis vielä suhteellisen yhtenäinen, mutta vuosikymmenen myötä se jakautui kahtia: rockiin ja iskelmään, jotka olivat vahvasti institutionalisoituneet esimerkiksi radio-ohjelmien, lehtien, esiintymispaikkojen ja levy-yhtiöiden suhteen (Heikkinen 2008, 21; ks. myös Kurkela 2003, 549). Kurkela (2003, 604) lisää vielä yhdeksi 1970-luvun iskelmän tyyliksi *itsetilitysiskelmän*, jossa näkyi nykyaika, realismi ja suomalaisen arjen piilotunteelliset kurjuuden kuvaukset. Hyvänä esimerkkinä itsetilitysiskelmistä ovat Matti ja Teppo Ruohosen albumit (em.).

1980-luvulla uudenlainen tekniikka – esimerkiksi syntetisaattorit, samplerit ja rumpukoneet – ilmestyi Suomi-iskelmän arkipäivään – ainakin vanhemman sukupolven mielestä. Iskelmän sanottiin olevan kriisissä, vaikka tekniikan kehittymiseltä ei voitu välttyä minkään musiikinlajin tai teknisten vempelien kohdalla. Sen sijaan koitti erilaisten tanssiorkestereiden (Finlanders, Souvarit) aika, samaten uudet naisartistit saivat tilaa iskelmän kentällä ”ikisuosikkien” Katri Helenan ja Lea Lavénin viettäessä hiljaiseloa. (Kaivanto 2012a.) Iskelmällä meni koneellisesta halpatuotannosta huolimatta hyvin, sillä kotimaista iskelmää myytiin 1980-luvulla paljon c-kasetteina (Kurkela 2003, 603).

Viimeistään 1980-luvulla huomattiin iskelmän ja rockin vastakkainasettelun murtuminen. Sitä toki oli varmasti vielä vahvasti olemassa (ainakin aina 2010-luvulle saakka), mutta esimerkiksi Remu Aaltonen rock-yhtye Hurriganesista teki tuolloin suomenkielisen albumin nimeltä *Viitä vaille kaks*. Samoilla linjoilla on myös Heikkinen (2008, 21) mainitessaan suomirockin ja iskelmän olleen 1980-luvun alussa suomalaisen populaarimusiikin tärkeimmät genret. Myös Kurkelan (2003, 615) mukaan äänimaailma ”rokittui”, jonka myötä kansallisen iskelmämusiikin tekijät omaksuivat rock-musiikin soundit ja sointimaailman. Syntyi rockiskelmä, jota esittivät muun muassa Dingo, Sielun Veljet ja Leevi & The Leavings (em. 618). 1980-luvusta puhuttaessa ei voida sivuuttaa myöskään tangomarkkinoita, jotka alkoivat vuonna 1985 ja tuottivat omalta osaltaan uusia iskelmälaulajia vuosittain (Kaivanto 2012a).

2.4 Nostalgian kaipuu

1990-luku toi esiin radiokanavien soittolistat ja formaatit sekä television kevyen musiikin ohjelmat, kuten Kesäillan valssi ja Tammerkosken sillalla. Artisteilta alettiin vaatia cross over -taitoja, eli heidän oli esitettävä mahdollisimman monipuolista musiikkia ”vähän joka makuun”. Iskelmän ja muiden musiikinlajien vastakkainasettelut eivät olleet enää muodissa, täytyi sopia mahdollisimman moneen mukaan. (Kaivanto 2012b.) Radion ja television sijaan iskelmä näkyi paremminkin konserttisaleissa ja tanssilavoilla. Järjestettiin megakonsertteja, kuten *Mestarit areenalla* Kirkan, Hectorin, Pepe Willbergin ja Pave Maijasen johdolla. Heistä kaikki olivat suosionsa huipulla jo aiempina vuosikymmeninä. Kaipuu vanhaan näkyi selvänä kysynnän ja tarjonnan lakina, sillä esimerkiksi Mestareista puhuttiin ja kohistiin, kuunneltiin ja aplodeerattiin. Myös muita ”vanhoja konkareita” - kuten Katri Helena, Danny, Kari Tapio sekä Eino Grön - ilmestyi 1990-luvun iskelmän kentälle ja suosioon uudestaan. Toki uusiakin iskelmätähtiä muovattiin koko vuosikymmenen ajan, muun muassa Seinäjoen Tangomarkkinoilla. Uusien tanssiorkestereiden esiinmarssi jatkui 1980-luvulta 1990-luvulle, jolloin esimerkiksi Yölintu ja Korsuorkesteri tulivat suuren yleisön tietoisuuteen. (Kaivanto 2012b.) 1990-luvun jälkeen iskelmä tuli pikku hiljaa taas esiin populaarimusiikin kentällä ja viimeistään 2010-luvulla ollaan koettu eräänlainen uudelleen herääminen iskelmän suhteen:

”Musiikkialalla on jonkin aikaa puhuttu iskelmä-buumista. Vaikka monet Helsingissä luulevat iskelmän tulleen takaisin unohduksista, Mariskan mukaan tuo populaarimusiikin tyylilajeista suomalaisin ei koskaan mennyt mihinkään. 'Iskelmämusiikki on ollut koko ajan läsnä, mutta nyt nuoret kaupunkilaiset tekijät ovat tarttuneet siihen ja uudistaneet lajityyppiä. Sen sisältö on muuttunut, ja uudetkin tekijät ovat innostuneet siitä” (Mikkonen 2011, 4).

Nykypäivää kuvaa parhaiten postmodernismin idea ”kaikkea yhdistetään kaikkeen”, musiikkityylit ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja niitä sekoitellaan keskenään enemmän kuin koskaan (Kaivanto 2012b). Tästä johtuen iskelmän genre ei enää näyttäydy yhtä selkeänä geneerisenä

lajityyppinä kuin aiemmin. Iskelmää on uudistettu ja sisältöä muutettu. Tämän päivän iskelmätähittäivasta miehittävät suurimmilta osin vanhempaa sukupolvea edustavat artistit, kuten Eino Grön, Matti ja Teppo, Reijo Taipale, Joel Hallikainen, Marion, Katri Helena, Lea Lavén sekä Paula Koivuniemi. Tästä huolimatta uusiakin iskelmämusiikkia esittäviä ja tanssilavoilla keikkailevia artisteja on kivunnut julkisuuteen, esimerkiksi Suvi Teräsniska ja Anne Mattila. Iskelmän asemasta kertoo varmasti sekin, että Iskelmä Finlandia -palkinto perustettiin vuonna 2001, jolloin palkinnon taustalla vaikuttava ideologia oli nostaa kotimaisen iskelmän ja kevyen musiikin asemaa populaarimusiikin kentällä. Iskelmä ei ollut 1990-luvun lopussa tai 2000-luvun alussa täysin unohduksissa, mutta pitäytyi ehkä liiaksi ”vanhan” iskelmän tavoissa.

3 ANALYYSI

Miten iskelmää määritellään 2000-luvulla Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuissa lehtiartikkeleissa? Pyrkimyksenäni on eritellä kolme diskursiivista kategoriaa, jotka löytyivät ensimmäisen analyysikerran tuloksena. Musiikki-diskurssissa iskelmästä määrittelevään ja genreen viittaavaan sävyyn puhuvat muun muassa iskelmäartistit, Iskelmä Finlandia -palkinnon edustajat sekä artikkeleiden kirjoittajat. Niin sanottu suuri yleisö tuottaa puhetta yleisönosaston mielipidekirjoituksissa. Erityisesti vuonna 2008 musiikki-diskurssissa puhutaan iskelmän määrittymisestä rock-musiikin avulla, jolloin keskustelujen puheensävyt ovat sekä puolesta että vastaan.

Toisessa diskurssissa iskelmää määritellään suomalaisuuden näkökulmasta, jossa iskelmä asetetaan useaan otteeseen osaksi arkielämää ja kansallisuutta, mutta joka sisältää puhetta myös iskelmän arvostamisesta. Suomalaisuutta rakennettiin osaltaan myös 'korkean' ja 'matalan' kulttuurin keskusteluissa ja erityisesti korostettiin iskelmän suomenkielisyyttä sekä suomalaisia tanssivana kansana. Suomalaisuuden diskurssissa puhetta tuottavat samat toimijat kuin musiikki-diskurssissakin.

Viimeisimmässä diskurssissa iskelmästä puhutaan iskelmäartistien ja laulajien näkökulmasta, jolloin puhetaipoja tuottavat iskelmäartistit itse sekä Iskelmä Finlandia -palkinnon toimikunnan jäsenet. Lehtiartikkeleissa puhutaan muun muassa iskelmälaulajan kriteereistä, iskelmätähdistä sekä iskelmälaulajan vapaudesta, tai paremminkin vapauden rajoittamisesta. Vaikka analyysini keskittyy edellä mainittujen kolmen diskurssin puhetaipoihin, löytyi aineistosta toki muitakin iskelmän kannalta keskeisiä diskursseja, kuten iskelmän suhde nykypäivän musiikkiteollisuuteen ja iskelmän määrittymisen yleisöön liitetyissä puhetavoissa.

Seuraavissa kappaleissa erittelen artikkeleista löytyneitä puhetaipoja, jotka muodostavat edellä

mainitut diskurssit. Esittelen diskurssien ohella jokaisen analyysivuoden artikkeleiden yleisilmeitä ja Iskelmä Finlandia -palkinnon taustoja, esimerkiksi ketkä olivat kunakin vuonna ehdolla ja kuka palkinnon voitti. Käytän analyysissa jonkin verran sitaatteja osoittamaan diskurssin rakentumista ja puhetapoja. Olen kursivoinut näistä sitaateista sanat ja käsitteet, jotta erilaiset puhetavat tulisivat mahdollisimman selkeästi diskurssissa esiin. Analyysi jakautuu kronologisesti neljään osioon analyysivuosien mukaan, samaten olen järjestellyt diskurssit jokaisen vuoden kohdalla samanlaiseen järjestykseen.

3.1 Iskelmä on kulttuuria (2001)

Vuoden 2001 lehtiartikkelit olivat yleisilmeiltänsä hyvin sanomalehtimäisiä ja asiallisia. Vuonna 2001 ehdokkaina olivat Marita Taavitsainen, Kari Vepsä, Markku Aro, Antti Huovila sekä Maarit Peltoniemi (Aisla 2001). Otsikoissa pohdittiin monessa kohtaa Iskelmä Finlandia -palkinnon tarpeellisuutta, mutta esimerkiksi Antti Huovilan voitto oli myös paljon esillä palkinnon jaon jälkeen. Suurin osa otsikoista kuitenkin käsitteli juuri Iskelmä Finlandia -palkintoa itsessään, esimerkiksi ”Tutut nimet jahtaavat Iskelmä Finlandia -voittoa” (Korhonen 2001, 38). Artikkelit huokuivat omanlaistaan iskelmän ”uutuutta”, sillä monessa kohtaa artikkelin kirjoittaja halusi tietää miksi tällaiselle palkinnolle on kysyntää ja miksi juuri nyt. Lehtiartikkelit olivat rakenteeltaan samankaltaisia, sillä lähes kaikissa artikkeleissa haastateltiin musiikin alalla vaikuttavaa henkilöä (esim. muusikko tai Tapsan Tahtien toimikunnan jäsen). Sisällöllisesti artikkeleissa puhuttiin paljon iskelmän tuottamista tunteista ja niiden tulkitsemisesta iskelmälaulajan näkökulmasta. Melkein kaikissa analysoitavissa artikkeleissa oli näkyvissä myös puhe iskelmästä kulttuurina ja sen arvostamisesta, esimerkiksi arkipäivän asioiden yhteydessä. Erityisesti Iskelmä Finlandia -palkintoa verrattiin kirjallisuuden Finlandia -palkintoon, jonka myötä iskelmän väitettiin olevan kulttuuria.

3.1.1 Musiikki-diskurssi: Nykyiskelmä on kansanmusiikkia

Tässä diskurssissa keskustelijat nostavat esiin iskelmän musiikillisia piirteitä, jotka voivat olla hyvin konkreettisia (esimerkiksi tempo ja sävellaji) tai yleisempiä, he esimerkiksi pohtivat sitä miten iskelmä sijoittuu suhteessa muihin genreihin. Musiikilliset piirteet ovat meille jo ennestään tuttuja ja kulttuuriseen kieleemme sidottuja (Horner 1999, 28). Emme voi esimerkiksi keksiä uusia sanoja tai käsitteitä kuvaamaan iskelmää, vaan käytössämme on rajallinen määrä jo tunnettuja sanoja sekä käsitteitä. Kun puhumme vaikkapa Kirkan tai Katri Helenan esittämästä musiikista, saattaa puheessamme esiintyä sanoja, kuten ”popahtava”, ”balladimainen”, tai ”rockahtava”. Toisaalta musiikillisten elementtien lisäksi iskelmää määritellään suhteessa muihin musiikkityyleihin.

Seuraavassa iskelmää määritellään sekä musiikillisten piirteiden että yleisempien kuvausten avulla eli ns. ulkomusiikillisin sanoin.

”- Iskelmä saa olla *hidasta* tai *nopeaa*, sellaista mikä *uppoaa suoraan sydämeen*. Hyvässä iskelmässä on aina *toivon pieni välähdyks* ja pieni *irrottautuminen arjesta*. Parhaimmillaan samassa biisissä on *itku, nauru ja toivo yhdistettynä hyvään melodiaan*. Suomalaiset haluavat iskelmän *mollissa*, saksalais- tai ruotsalaistyyppinen *tekopirteys* ei istu meille [Mali kuvailee]” (Heikkilä 2001).

”Vepsän vertaus iskelmän ja kansanmusiikin välillä on harvinaisen paikkaansa pitävä. *Nykyiskelmä on kansanmusiikkia*. - Suomalainen iskelmä on *omaleimaista ja perinteikästä*. Sitä voisi markkinoida ulospäinkin [Vepsä sanoo] - - ” (Hyttinen 2001).

Mali kuvailee puheessaan hyvää iskelmää, sitä *millaista* iskelmä saa olla sekä iskelmäkappaleen parhainta mahdollista sisältöä. Tempo, mollisävellaji ja hyvä melodia määrittävät iskelmää eräänlaisen musiikki-sanaston avulla. Ne määrittelevät ja kuvailevat iskelmää *musiikkina*. Ulkomusiikillisesti iskelmää määritetään paremminkin kokemuksellisten kuvailujen avulla: suoraan sydämeen uppoavana, toivon pienenä välähdyksenä, irrottautumisena arjesta, sekä itkun, naurun ja toivon läsnäoloilla. Iskelmää kuvaillaan mollisävellajin ja tekopirteyden (duurisävellajin) avulla, jotka muodostavat eräänlaisen vastakohtaparin. Näin ollen suomalaisuus sekä saksalaisuus ja

ruotsalaisuus asetetaan ikään kuin vastakkain, tai ainakin toisistaan selvästi erottuviksi, jolloin suomalaisuus rakentuu suhteessa muihin kansallisuuksiin nähden. Vepsän mainitsemat omaleimaisuus ja perinteikkyys voidaan ajatella kuuluvan ulkomusiikillisiin määrittäjiin, vaikka niitä voidaan toki pitää myös musiikin piirteiden kuvailuna. Ne liittyvät tiiviisti väitteeseen, jonka mukaan nykyiskelmä on kansanmusiikkia.

Vepsän lisäksi vuoden 2001 Iskelmä Finlandia palkinnon voittaja Antti Huovila kommentoi iskelmän olevan nykypäivän kansanmusiikkia, mutta korostaa populaarimusiikin ja iskelmän välisten rajojen lähentyneen sekä tyyllisesti että tempollisesti (Haimi 2001). Tämän myötä eroa ei ole enää helppo havaita. Huovila kommentoi iskelmän ja populaarimusiikin lähentymistä myös Iltalehdessä (Hyttinen 2001), jossa hän toteaa, että tämän päivän iskelmää kuuntelevan yleisön pitää olla todella valveutunutta, jotta se pystyy erottamaan iskelmän ja pop-musiikin. Iskelmällä ja populaarimusiikilla on ollut Huovilan mukaan aiemmin omat rajansa ja kummankin tyyllilajin erottaminen toisistaan on ollut paljon helpompaa kuin 2000-luvulla.

Onkin mielenkiintoista huomata iskelmän määrittyvän sekä kansanmusiikiksi että populaarimusiikin kanssa lähentyneeksi, jolloin nämä kaksi musiikkigenrea ovat selvästi tasapainoilevassa ja ehkä jopa kilpailevassa tilanteessa toisiinsa nähden. Tässä kohtaa toimijoina eli puheen tuottajina ovat kaksi iskelmämusiikkia esittävää artistia, joista toinen edustaa vanhempaa sukupolvea ja toinen nuorempaa. Malin puhe sen sijaan liittyy suomalaisen iskelmän kuvailemiseen ja käyttötarkoituksiin sekä suomalaisten musiikkimaun erottamiseen muiden maiden mieltymyksistä.

3.1.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomalaisuutta rakentava iskelmä

Tässä diskurssissa puhutaan suomalaisuudesta ja suomalaisten elämästä iskelmän avulla. Iskelmää rakennetaan ja määritellään siis erilaisissa suomalaisuutta korostavissa keskusteluissa. Esimerkiksi monessa artikkelissa iskelmä mainittiin erilaisissa rooleissa suomalaisten elämässä. Iskelmällä näyttäisi olevan artikkelien perusteella osansa arkipäivässämme, jota korostettiin varsinkin

ihmisten tunteisiin, suhteiden solmimiseen ja ylläpitämiseen liittyen.

”Ihmiset *tanssivat, rakastuvat ja surevat* iskelmän tahdissa, se on *merkittävä osa suomalaisten elämää*, Turkka Mali sanoo painavasti ” (Luohivuori 2001).

” - Ilman muuta se on *parinmuodostuksen tärkein väline*, sillä iso osa avioliitoista on alkanut tanssilattialta - - sanoittajat sanovat sen, mitä *suomalainen* mies tai nainen *ei tanssilattialla tohtisi* muuten sanoa [Mali kertoo]” (Heikkilä 2001)

Ensimmäisen kommentin mukaan ihmiset sekä tekevät (tässä kohtaa tanssivat) että tuntevat asioita iskelmän avulla, joka tekee iskelmästä osan suomalaisten elämää. Voidaan ehkä jopa sanoa, että iskelmä on liikkeelle paneva voima, joka saa ihmiset rakastumaan, suremaan ja muodostamaan suhteita toistensa välille. Mali kuvailee iskelmää parinmuodostuksen tärkeimpänä välineenä, joka parhaimmassa tapauksessa johtaa avioliittoon. Suomalaisuutta korostetaan myös iskelmien sanoittajien tehtävässä, joka rakentaa kuvaa suomalaisista, jotka eivät juurikaan puhu tunteistaan. Sen sijaan iskelmän funktio eli tehtävä on puhua ihmisten puolesta tanssilattialla ikään kuin sanattomasti. Näin ollen iskelmä voidaan tulkita suomalaisten välisenä kommunikaation apuvälineenä.

Jukka Virtanen puhuu iskelmästä osana kansallista identiteettiä painottamalla sanasta sanaan, että ”Iskelmähän on *erittäin tärkeä osa meidän kansallista identiteettiä*” (Koskinen 2001) ja muistuttaa vielä, mitä Peter von Bagh on sanonut, että ”*iskelmä on kansakunnan muisti*”. Virtasen sanoman perusteella iskelmä konstruoituu erottamattomaksi osaksi suomalaisten kansallista identiteettiä, jopa niin, että ilman iskelmää siitä saattaisi puuttua jotain oleellista. Kansankunnan muisti -kuvaus viittaa samaiseen ajatukseen, mutta korostaa vielä iskelmän pitävän sisällään eräänlaisen historiankirjoituksellisen osan niin, että iskelmiin säilytyy pala kansamme historiaa. Tällaista iskelmän myyttistä linjaa von Bagh ja Hakasalo (1986) ovat hakeneet kansakunnan muisti -vertauksella *Iskelmän kultainen kirja* -teoksessaan, jossa heidän mielestään iskelmämusiikki on kansakunnan salainen historia, sen kätkeyty muisti.

Tim Edensor (2002, 17) kertoo kansallisen identiteetin perustuvan jokapäiväisyyteen, jota

muodostetaan ja toistetaan sosiaalisen vuorovaikutuksen, tapojen, rutiinien ja käytännön tietojen/taitojen avulla. Yksi suomalaisuutta rakentava rituaali voisi olla esimerkiksi jääkiekon maailman mestaruus -kisojen seuraaminen televisiosta, jonka avulla suomalaiset tuntevat yhtenäisyyttä ja kuuluvansa ”samaan porukkaan”. Edensor (2002, 78) mainitsee urheilun yhtenä kansallisen identiteetin rakennusaineena, mutta ottaa urheilun rinnalla esille myös tanssimisen. Tanssi ilmentää hänen mukaansa yhtä lailla kansallista identiteettiä kuin urheilukin, tosin hieman eri tavalla. Tanssissa käytetään erityisiä tanssimisen muotoja (ja liikkeitä) kansallisten piirteiden tuottamiseen. (em. 81.) Tanssi liittyy tiiviisti myös suomalaiseen iskelmään ja kansallisuuteen. Nämä tulevat esiin myöhemmissä kappaleissa, tosin eivät tanssin liikkeiden osalta, vaan paremminkin suomalaisten harjoittamana rituaalina.

Kansallisen identiteetin perustuessa muun muassa jokapäiväisyyteen ja toistuvuuteen, tulee iskelmästäkin yksi kansallisuutta rakentava elementti.

” - iskelmät *liikuttavat* lähes jokaista suomalaista jossakin elämän vaiheessa. Niitähän *joutuu tai saa kuulla* lähes joka paikassa. - - [Mali kertoo]” (Heikkilä 2001).

”Iskelmä ansaitsee hänen [Malin] mielestään jo siksikin oman Finlandiansa, koska kaikki saavat/joutuvat sitä kuuntelemaan. Se *soi tanssilavoilla, ravintoloissa, laivoilla, vähän kaikkialla*” (Kurkijärvi 2001).

Ensimmäisessä kommentissa korostuu jo kappaleen alussa esille tullut seikka iskelmän ihmisiä liikuttavasta voimasta, joka koskettaa melkein kaikkia suomalaisia jossain kohtaa elämässä. Molemmissa kommentteissa puhutaan siitä, kuinka iskelmä soi lähes kaikkialla, kuten esimerkiksi tanssilavoilla, laivoilla ja ravintoloissa, jolloin sitä *joutuu* tai *saa* kuunnella silloinkin, kun ei välttämättä edes haluaisi. Ehkä tästä johtuen Maarit Peltoniemi kertoi iskelmän olevan ”liian lähellä” ja itsestäänselvyys (Hyttinen 2001) - siis jotain sellaista, mitä ei välttämättä edes arjessa huomaa. Samassa artikkelissa hän korostaa iskelmän ”liiallista läheisyyttä” vielä vertaamalla iskelmää leipään, joka kuuluu jokapäiväiseen elämäämme.

Arkipäiväisiä asioita ovat myös automatkat, jotka Malin mukaan sujuvat monin verroin

mukavammin viihdyttävää *iskelmämusiikkia* kuunnellessa (Heikkilä 2001). Iskelmän voidaan ajatella olevan jotain niin suomalaiseen kulttuuriin kiinnittynyttä, etteivät ihmiset enää kiinnitä siihen edes varsinaisesti huomiota. Iskelmällä on elämässämme *toistuva* luonne, jonka myötä sen huomaaminen arjessa on aina vain hankalampaa. Lehtonen, Löytty ja Ruuska (2004, 122) tuovat toistuvuuden ja rituaalien tutkimisen apuvälineeksi *performatiivisuuden* käsitteen, jolla tarkoitetaan asioiden tuottamista teoilla ja sanoilla. Performatiivisuuden toiminnan ehtona on toistuva ja muotoihin kiteytynyt tilanne, kuten rituaalit tai seremoniat (esim. tanssilavat), joka taas edellyttää tiettyä ihmisten tunnistamaa kontekstia. Keskeinen performatiivisuuden piirre on toisto ja performatiivisuus onnistuu kun ja jos siinä kuuluvat vastaavat menneet teot. (Lehtonen ym. 2004, 123.) Iskelmä performatiivuuksaan arjessamme niin menneiden vuosien iskelmissä toistuvien tekstien ja teemojen avulla, kuin nykypäivänä kuulumalla *melkein* joka paikassa. Toisin sanoen iskelmä löytää totuutensa toistuvuuden pysyvyydestä (Jalkanen 1992, 16).

Iskelmälle löytyi jokapäiväisyyteen liittyvän puheen ohella toisenlaisia suomalaisuuteen viittaavia puhetapoja.

”Tämä musiikki on se, joka liikuttaa ihmisiä klassista musiikkia aliarvioimatta...Ihmisillä on välillä vähän vaikea puhua asioista, mutta *musiikin kautta voi pysähtyä hetkeksi*, vähän hyräillä melodiaa ja käsitellä asioita, Vepsä tiivistää” (Hyttinen 2001)

Vepsän kommentista voidaan nostaa esiin kaksi seikkaa, jotka määrittävät iskelmää arkipäiväisyydestä käsin. Ensinnäkin hän näkee iskelmän jonkinlaisena terapiavälineenä, jonka avulla käsitellään sellaisia asioita, joista ihmiset eivät kykene (tai halua) puhumaan ääneen. Toiseksi hän näyttäisi nostavan iskelmän kaikkea kansaa liikuttavaksi musiikinlajiksi, mutta osoittaa arvostavansa myös klassista musiikkia. Hän niin sanotusti kohottaa iskelmän klassisen musiikin ”tasolle” ja pitää molempia musiikinlajeja yhtä arvokkaina. Klassisen, tai taidemusiikin, arvostaminen niin sanotusti muuta musiikkia arvokkaammaksi on ollut yleisenä puheenaiheena hyvin pitkään ja on sitä edelleen. Taidemusiikin arvostus näkyy nykypäivänä esimerkiksi oopperan ja sinfoniaorkestereiden taloudellisessa tukemisessa. Eniten keskustelua on kuitenkin käyty ”korkean” ja ”matalan” musiikin (ja kulttuurin) suhteesta, jossa usein taidemusiikki on ajateltu korkeakulttuuriksi ja populaarimusiikki matalaksi (ks. Rautiainen 2001). Korkean ja matalan ottaa

esiin Malikin kertoessaan palkinnon nimeen liittyneistä valinnoista:

”Onko tullut palautetta palkinnon nimestä? - On tullut, ja oli tarkoituskin vähän *ärsyttää 'korkean' ja 'matalan' kulttuurin yhdistelmällä* [Mali vastaa]” (Kotirinta 2001).

Palkinnon nimen valinta ei siis ole tapahtunut sattumalta, vaan tietoisien harkinnan tuloksena, jolloin palkinnon toimikunta on tarkoituksella halunnut ärsyttää ja painottaa yhteiskunnassamme elävää ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välistä suhdetta/ kuilua. Iskelmä viittaa populaarimusiikkina siis matalaan kulttuuriin, kun taas Finlandia kiinnittyy korkeaan kulttuuriin.

Korkean ja matalan kulttuurin erot juontavat juurensa jo hyvin varhaisesta vaiheesta 1800-luvun Euroopasta, mutta akateemisessa keskustelussa ollaan pyritty yleensä pois tällaisista kategorisoivista eron teoista (Rautiainen 2001, 35-45). Korkean ja matalan vastakohtaparit ovat kuitenkin olemassa, vaikkei niistä näillä sanoilla puhuttaisikaan. Ne toimivat eurooppalaisissa kulttuureissa perustavina todellisuuden jäsentäjinä ja arvottajina, ja ne ovat aina suhteessa toisiinsa. Korkea voi olla korkeaa vain kun se sulkee matalan pois itsestään ja määrittelee itsensä matalan vastakohtaksi. Matala taas on matalaa jonakin korkean ulkopuolelle jäävänä, mutta myös läheisesti korkeaan liittyvänä kuvana siitä, mitä korkea ei ole. Näin ollen matala muistuttaa siitä, mitä korkea on ja tämän vuoksi ne tarvitsevat toinen toistaan. Lisäksi ne lainaavat ja ottavat vaikutteita sekä aineksia toinen toisiltaan. (Lehtonen 1996, 97-98.) Hyväksi esimerkiksi matalan kulttuurin jalostamisesta korkeaksi Mikko Lehtonen (1996, 98) esittää jazz-musiikin, joka alun perin miellettiin matalaksi, mutta kohosi myöhemmin korkeakulttuuriksi. Iskelmä Finlandia -palkinnolla halutaan ehkä muistuttaa ja korostaa kahtiajakoa, mutta viedä myös iskelmää kohti korkeaa kulttuuria.

Tästä päästäänkin iskelmän arvostusta korostavaan puhetapaan. Marja Heikkilän (2001) mukaan iskelmä ei vielääkään saa samanlaista arvostusta populaarikulttuurin osa-alueella, kuin esimerkiksi rock-, pop- tai jazz-musiikki. Miksi iskelmää ei arvosteta?

”- Iskelmä on *suurten massojen huvi* ja yleensä ajatellaan niin, että se *mistä suuret massat pitävät, se ei ole kulttuuria*. Onneksi asenteet ovat toki muuttuneet ja toivottavasti muuttuvat tästä eteenpäinkin,

Aro ilakoi” (Hyttinen 2001)

”Iskelmiä ei ole pidetty riittävän arvokkaina. Niitä ja niiden esittäjiä ei ole juurikaan esitelty kulttuurisivuilla. On puhuttu vain iskelmälaulajista. Kuitenkin valtaosa kansasta jopa päivittäin kuuntelee kevyttä musiikkia ja iskelmiä [Mali kertoo]” (Nokian Uutiset 6.6.2001).

Iskelmän arvostaminen Hyttisen ja Malin mukaan näyttäytyy hyvin ristiriitaisena. Suuret massat edustavat eräänlaista edellä mainittua matalaa kulttuuria, jonka voidaan ajatella kuuluvan ”suurimmalle osalle suomalaisia”. Tämän vuoksi Iskelmä Finlandia -palkinto alkujaan perustettiin, jotta iskelmää alettaisi arvostaa enemmän. Aro mainitsee kommentissaan kuitenkin, että asenteet iskelmän arvostamista kohtaan ovat muuttuneet ja toivoo niiden muuttuvan vielä tulevaisuudessa lisää. Tämän myötä arvostus iskelmää kohtaan on ehkä noussut aiempaan verrattuna. Mali ottaa esiin sanomalehtien kulttuurisivut, joilla ei varsinaisesti kirjoiteta iskelmäkulttuurista itsestään. Näin hän jatkaa myös Helsingin Sanomissa (Kotirinta 2001) korostaen, että iskelmää kulttuurina tulisi nostaa esiin. Samassa artikkelissa hän tulee verranneeksi Iskelmä Finlandia -palkintoa kirjallisuuden Finlandiaan, jonka ehdokkaita ei muisteta yhtä hyvin kuin iskelmäartisteja. Kirjallisuuden Finlandia-palkinto on kiistämättä osa suomalaista kulttuuria, eikä siihen kohdistu epäluuloisia kysymyksiä eikä sen arvostusta vähätellä. Mali tähdentää, että iskelmäkin on kulttuuria, jota valtaosa suomalaisista kuuntelee. Tähän tyyliin hän puhuu myös Helsingin Sanomien (Kotirinta 2001) lehtiartikkelissa ja mainitsee iskelmän olevan keskeistä kulttuuria monelle suomalaiselle.

Iskelmä suomalaisten arkielämän kautta näyttäytyi niin apuvälineenä kuin liikkeelle panevana voimana, mutta myös suhteessa muiden musiikinlajien arvostamiseen. Näistä viimeisin puhetapa, iskelmän arvostaminen, toi esiin iskelmän kulttuurisen puolen, jolla otettiin kantaa suomalaisten yleiseen mielipiteeseen iskelmän nolosta imagosta. Tästä huolimatta iskelmän arvioitiin olevan keskeistä kulttuuria monelle suomalaiselle. Keskustelua käytiin muusikoiden sekä Iskelmä Finlandia -palkinnon toimikunnan jäsenen välillä, sillä artikkeleiden kirjoittajat itse eivät ottaneet kantaa tähän diskurssiin liittyen.

3.1.3 Artistin diskurssi: Iskelmälaulaja tulkitsee tunteita

Kolmas iskelmää määrittelevä diskurssi liittyy iskelmälaulajuuteen. Siis siihen, miten iskelmää rakennetaan laulajuuteen liittyvillä kuvauksilla ja puhetavoilla. Mitä tällaiselta henkilöltä vaaditaan ollakseen iskelmälaulaja? Miten tämä tulee artikkeleissa esiin? Kainulainen (2004, 43) summaa hyvän iskelmälaulajan kriteereiksi muun muassa persoonallisuuden, äänen, ohjelmiston, aitouden, rehtyyden sekä tulkinnallisuuden. Tällaiset seikat ovat näkyvissä omalta osaltaan myös tämän tutkimuksen aineistossa.

Suomalaisesta iskelmästä puhuttaessa tärkeää on palkinnon voittajan valitsija Jukka Virtasen mukaan se, että laulaja tulkitsee uskottavasti iskelmiä ja että hän on sen asian takana, mitä tekee (Koskinen 2001). Hän listaa palkinnon saajan valintakriteerejä, joihin kuuluvat laulutaito, lavakarisma, musikaalisuus ja perinnetietous. Laulutaito ja musikaalisuus lienevät oleellisia ja jopa itsestään selviä asioita, kun palkitaan laulajaa. Erityisesti iskelmälaulajalla olisi hyvä olla näiden taitojen ohella lavakarismaa ja perinnetietoisuutta. Lavalla tulee esiintyä luontevasti ja ikään kuin ”ottaa yleisö omakseen”, ja tuntea jopa iskelmän historiaa siinä mielessä, että esiintyminen kunnioittaa iskelmän perinteitä. Laulajuutta korostetaan myös kuulijoiden ja perinteikkyyden avulla.

”Hyvä iskelmälaulaja on *tunteiden tulkki*, joka *seisoo sanojensa takana*. Hän on joka kerta lavalla esiintyessään *ainutkertainen*. Häneen voi *kuulija samaistua*” (Torstai 2001).

”- - Minä pidin Huovilan *perinteisestä iskelmätähteydestä*, 68-vuotias Virtanen hymyili” (Otsamo 2001b).

Iskelmää esittävältä artistilta odotetaan rehellisyyttä, tulkitsevuutta, ainutkertaisuutta sekä sellaista piirrettä, johon yleisö pystyy samaistumaan. Virtanen ottaa esille *perinteisen iskelmätähteyden* määrittäessään palkinnon voittaja Antti Huovilan iskelmälaulajuutta. Samalla kun Virtanen kertoo ehdokkaiden valitsemiseen johtaneista kriteereistä, tulee hän määritelleeksi iskelmälaulajuutta yleisesti. Myös Mali painottaa tämän vuoden ehdokkaiden valitsemisessa *selkeää* iskelmälaulajuutta, jotka *eivät laula pop-iskelmää* ja ovat *lavojen kiertäjiä* sekä *kansan syvien rivien tulkkeja* (STT 2001). Näin iskelmälaulajuus määrittyy suhteessa muunlaisen musiikin

artisteihin sekä pop-iskelmän esittäjiin. Iskelmälaulajan tulee Malin mukaan tulkita kansan syviä rivejä, jolla hän viitanee iskelmälaulajan kansalliseen taustaan – suomalaisuuteen.

Mali puhuu Nokian Uutiset -lehden (Louhivuori 2001) sekä Aamulehden (Kurkijärvi 2001) artikkeleissa ehdokkaan tärkeimmistä valintaperusteista: iskelmälaulajan tulee olla *puhdasverinen* ja *jo kansan suosion saavuttanut*, sekä *tanssilavoja kiertävä* eikä *ns. konserttilava-artisti*. Mali tulee samalla määritelleeksi sellaista iskelmälaulajuutta, mitä palkinnon ehdokkaan ei saisi olla. Tanssilavoja kiertävä artisti otettiin esiin myös Kirsikka Otsamon (2001a) artikkelissa, jossa otsikossa kerrottiin Antti Huovilan voittaneen lavatähtien Iskelmä Finlandia -palkinnon.

3.2 Hulluna iskelmään (2004)

Vuonna 2004 lehtiartikkeleja oli huomattavasti vähemmän kuin vuonna 2001. Näin ollen iskelmän määrittymiseen viittaavat puhutavat ja diskurssit ovat myös vähäisemmät. Lehtiartikkeleiden vähäisyys on ehkä selitettävissä sillä, että Iskelmä Finlandia -palkinto on jo tässä vaiheessa alkanut vakiinnuttaa asemaansa kevyen musiikin valtakunnallisena palkintona. Ehdokkaina vuonna 2004 olivat Danny, Matti ja Teppo, Katri Helena, Jorma Kääriäinen ja Eija Kantola (Hartikainen 2004). Voittajiksi kapellimestari Raimo Henriksson kruunasi Matti ja Teppo Ruohosen (Laurila 2004). Analysoitavien artikkeleiden vähäisestä määrästä huolimatta artikkeleista löytyi toki muutamia uusiakin teemoja, kuten puhe iskelmälaulajan sankarimyytistä sekä iskelmän määrittymisestä jazz-musiikin avulla. Vahvimpana puhetapana korostui kuitenkin suomalaisuuden rakentuminen iskelmän avulla. Iskelmää kuvailtiin muun muassa kansallisten tunteiden tulkkina, mutta iskelmästä ja suomalaisista puhuttiin myös hyvin yleistävään sävyyn. Tällainen puhetapa vei iskelmän niinkin pitkälle ja lähelle suomalaisuutta, että voitiin puhua jopa suomalaisesta iskelmähulluudesta.

3.2.1 Musiikki-diskurssi: Iskelmä on Satumaa

Iskelmän musiikilliset piirteet näkyvät tämän vuoden lehtiartikkeleissa ja puhetavoissa aiempaa käsitteellisemmin, eikä puhetta esimerkiksi musiikkiin liittyvästä kuvailusta löytynyt ollenkaan. Sen sijaan esille nousee selvästi kaksi eri iskelmäkäsitystä, kun puhutaan iskelmästä ja rockista. Erik Ahonen (2004) kuvailee iskelmää sekä genren että musiikin ammattilaisten avulla.

” - - Iskelmää on *freejazzia lukuunottamatta* kaikki *Tatu Pekkarisesta Timo Rautiaiseen*” (Ahonen 2004).

Genren musiikilliset piirteet tulevat esiin kahdessakin kohtaa, kun Ahonen määrittää kaiken muun musiikin iskelmäksi paitsi freejazzin. Tällöin hän rakentaa iskelmää freejazzin käsitteen avulla. Toiseksi Ahonen tuo esiin iskelmägenren piirteitä puhumalla kahdesta musiikin ammattilaisesta: Tatu Pekkarinen on tullut tunnetuksi 1920-luvun kuplettien ja iskelmien tekstittäjänä, ja Timo Rautiainen suomalaisena 2000-luvun heavy-rock-laulajana. Kaiken kaikkiaan Ahonen viittaa jälkimmäisellä henkilöllä siihen, että iskelmällä on kytköksiä heavy-rock-genreen. Ahosen puhe liittyy tiiviisti siis musiikkityylien kategorisointiin eri genreiksi, jolloin hän olettaa lukijan tunnistavan ja tietävän sekä genret että niiden edustajat jo entuudestaan.

Bruce Hornerin (1999, 23) mukaan ihmiset määrittelevät kuulemansa musiikin tietynlaiseen kategoriaan tai genreen usein kokemustensa tai lukemansa kautta. Esimerkiksi jokin tietty kappale saatetaan kategorisoida samaan tapaan kuin levykaupoissa, vaikkapa ”rockiksi”, ”folkiksi” tai ”naisten musiikiksi”. Tämän taustalla vaikuttaa siis kaupalliset instituutiot, jotka ovat ikään kuin määritelleet genret jo valmiiksi, johon Ahonen näyttää artikkelissaan tukeutuvan. Vastakkaisen kannan tuo esiin Turkka Mali häneltä kysyttäessä rockin ja iskelmän kytköksistä (Aisla 2004). Mali kertoo, että jopa Maija Vilkkumaa on iskelmää, mutta makuerojen myötä Vilkkumaan musiikki luokitellaan joko pop- tai rock-iskelmäksi. Mali itse määrittelee artikkelissa rockin hevimetalliksi, toisin sanoen hän ei hyväksy iskelmän ja rock-musiikin yhdistämistä.

Iskelmä määrittyi myös iskelmäartistien puheessa, mutta enemmän genren ja iskelmän tämän päivän ”tilan” osalta.

”Nyt Matti ja Teppo ovat panneet merkille, että *iskelmä on melko hyvässä kurssissa* ja ehkä vähän jopa vahvistanut asemaansa. Iskelmä on vuosien varrella muuttunut, laajentunut ja ottanut mukaan myös hieman *populaarimpia vaikutteita*. - Tuntuu, että ihan *perinteisestä iskelmästä on luovuttu* ja tehty hieman *rohkeampia ratkaisuja*, Matti uskoo” (Laurila 2004).

Veljekset määrittelevät iskelmää, joka on hylännyt perinteikkyytensä, mutta samalla laajentunut, muuttunut ja ottanut populaarimpia vaikutteita. Heidän mielestään tämä on iskelmälle hyväksi ja ehkä jopa vahvistanut iskelmän asemaa musiikin kentällä. Tällä tavoin Ruohoset määrittelevät ja rakentavat iskelmää ulos perinteisestä genre-ajattelusta ja pitävät sitä hyvänä asiana, tosin puhuessaan iskelmän *melko* hyvästä kurssista on puhetapa hyvin varovainen. Rivien välistä voi lukea jopa puhettavan, joka viittaa iskelmän arvostamisen tarpeeseen.

Iskelmän olemusta korostettiin lisäksi myynnin edistämisen näkökulmasta:

”Paras myyntilause suomalaiselle iskelmälle on... *anna mulle tähtitaivas*. Siinä on iskelmän *tarkoitus ja olemus* aika hyvin kiteytettynä, [Mali vastaa]” (Aisla 2004).

Anna mulle tähtitaivas on iskelmälaulajatar Katri Helenan vuonna 1992 esittämä ja tunnetuksi tekemä kappale (Suomen äänitearkisto). Kappaleen nimi kiteyttää Malin mukaan suomalaisen iskelmän tarkoituksen ja olemuksen. Jalkanen (1992, 15) luonnehtii iskelmän maailmankuvaa tekstin ja musiikin osalta regressiiviseksi eli palautuvaksi tai takautuvaksi, eskapistiseksi eli todellisuudesta pakenevaksi ja nostalgiseksi eli mennyttä ikävöiväksi. Hän korostaa, että iskelmän tehtävä on johdattaa vapaaehtoiseen pakoon arkipäivästä, esimerkiksi lapsuuden muistoihin ja tuntoihin; tai tavoittamattomaan maailmaan, kuten Satumaahan. Anna mulle tähtitaivas -kappale voidaan ehkä sisällyttää viimeisimpään iskelmän tehtävään tavoittamattomasta maailmasta, tässä kohtaa mahdottoman toiveen muodossa.

3.2.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomen iskelmähullu kansa

Vuonna 2004 artikkeleissa keskustelu iskelmästä suomalaisuuden diskurssissa keskittyi kansallisten tunteiden tulkitsemiseen, iskelmän suomalaiseen olemukseen sekä iskelmän arvostamiseen. Erityisesti suomalaisuus tuli ilmi kansallisuuden ja kielen perspektiiveissä:

”- Iskelmä on oiva *keino tulkita kansallisia tunteita äidinkielellä*, Iso Dee lausuu pitkän kokemuksen varmuudella” (Hartikainen 2004).

Iso Dee eli Danny (eli Ilkka Lipsanen) ajattelee iskelmää keinona kansallisten tunteiden tulkitsemiseen suomen kielellä. Kommentti viittaa myös siihen, että iskelmää esittävän artistin tulisi olla suomalainen, sillä kuka muu osaisi tuoda kansallisia tunteita paremmin esiin kuin suomalainen itse. *Iskelmä on osa kansakunnan muistia* -lausahdus on Malin mukaan iskelmän viehättävin ominaisuus (Aisla 2004), joka jatkaa Dannyn kansallisuus-teemaa. Molemmat puhuvat suomalaisuudesta kansallisuuden ja kansakunnan käsitteillä. Suomalaisuudella ja erityisesti kansanluonteella pyritään usein selittämään erilaisia asioita ihmisten käyttäytymisessä, arvomaailmassa ja asenteissa (Lehtonen ym. 2004, 19-20). Tässä kohtaa kansanluonne ja kansalliset tunteet kiinnittyvät tiiviisti iskelmän olemukseen ja selittävät paremminkin iskelmän olemusta ja olemista suomalaisessa musiikin kentässä.

Sen sijaan kun suomalaisia kuvaillaan *Suomen iskelmähulluksi kansaksi* (Saarinen 2004) rakennetaan ja selitetään suomalaisten käyttäytymistä iskelmän avulla. Toisaalta iskelmähulluus voidaan tulkita niinkin, että suomalaiset kokevat ja tuntevat iskelmän niin läheiseksi asiaksi, että suhdetta voidaan kuvailla hulluuden adjektiivilla. Suomalaiset ovat *hulluna* iskelmään, *pitävät*, *tykkäävät* ja *rakastavat*. Kuvailua voidaan pitää suomalaista kansanluonnetta totalisoivana (Lehtonen ym. 2004, 20). Toisin sanoen Saarisen sanoman perusteella voidaan väittää, että Suomen koko kansa tai kulttuuri on hulluna iskelmään.

Diskurssissa käytiin keskustelua iskelmän arvostamisesta tai paremminkin siitä, ettei iskelmää edelleenkään arvosteta tarpeeksi.

”Laajalle levinneen käsityksen mukaan iskelmä tarvitsee yhä enemmän arvostusta” (Ahonen 2004).

”Matti ja Teppo ovat yhtä mieltä siitä, että *suomalainen iskelmä kaipaa* Iskelmä-Finlandian kaltaisia *tunnustuksia*. - Olen pannut merkille, että *iskelmä on aina välillä ollut kuopassa*, Teppo huomauttaa” (Laurila 2004).

Ahosen kommentti rakentaa iskelmää, joka *tarvitsee* tunnustusta ja enemmän *arvostusta*. Samalla hän korostaa laajalle levinneen käsityksen koskettavan suurta osaa meistä suomalaisista – iso osa meistä tiedostaa asian. Iskelmälaulajat Matti ja Teppo Ruohonen kertovat oman mielipiteensä suomalaisen iskelmän sen hetkisestä tilanteesta, jonka mukaan iskelmä tarvitsee enemmän arvostusta. Kuoppa-vertauksella Teppo kuvailee iskelmän olemusta aiempina vuosikymmeninä, jolla hän tarkoittanee sitä, että iskelmällä on mennyt aika ajoin todella huonostikin. Iskelmän tilanne on kuitenkin laulajien mukaan taas paranemassa, sillä Ruohosen veljekset kertovat laittaneensa merkille iskelmän olevan *melko hyvässä* kurssissa ja *ehkä vähän jopa vahvistanut* asemaansa (Laurila 2004). Kaikesta huolimatta kommentista kuultaa läpi varovaisuus, jota sanat *melko* ja *ehkä vähän* edustavat.

3.2.3 Artistin diskurssi: Iskelmätähdet ja sankarimyytti

Tässä diskurssissa iskelmää määritellään erityisesti ammattilaisuuden, osaamisen sekä alalla toimimisen näkökulmista. Ei siis puhuta niinkään iskelmälaulajalta vaadittavista kriteereistä, vaan kuvaillaan paremminkin iskelmälaulajuutta tähteyden avulla. Tähdet ovat henkilöitä, joita emme tunne oikeasti, vaan ainoastaan median tekstien välittämänä. Kun ajattelemme tähtiä, olemme tekemisissä niiden merkityksenannon kanssa, emme oikeiden ihmisten. (Dyer 1986, 2.) Marko Aho (2002) käyttää tähteyden käsitettä väitöskirjassaan sankarimyytin ja sortuvien iskelmälegendojen narratiivisuuden, siis tarinallisuuden, näkökulmasta. Hän ottaa esiin sankarimyytti-käsitteen, joka tarkoittaa eräänlaista tarinaa sosiaalisesti alhaisista lähtökohdista maineeseen ja mammonaan nousevaan tähteen. Tähdellä on vahvuuksia, mutta myös heikkouksia (Ahon tutkimuksessa alkoholi), jotka lopulta koituvat tähden tuhoksi. Sankarimyytti on siis narraatio, joka sisältää

sopivassa suhteessa ja järjestyksessä nousua ja laskua. (Aho 2002, 213.) Seuraavasta lainauksesta voidaan myös poimia sankarimyyttiin liittyviä aineksia.

”- Ruohosen veljekset ovat vuosikymmenestä toiseen *puurtaneet tällä vaikealla musiikin saralla*. - -Henriksson hehkuttaa” (Merihaara 2004).

Kommentissaan kapellimestari Henriksson osoittaa, että työskentely musiikin kentällä ei ole helppoa iskelmälaulajille. Ruohosen veljekset ovat olleet esiintyjinä olemassa, mutta eivät välttämättä niin esillä kuin jonain toisena ajanjaksona. Veljekset olivat 2000-luvun alussa aikeissa jopa lopettaa uransa ”takin tyhjettyä” sekä ikä- ja terveyskysymysten takia (Saarinen 2004). Tämä kuvastaa mainiosti sankarimyytin laskua, joka loppujen lopuksi kääntyi nousuun veljesten voittaessa Iskelmä Finlandia -palkinnon vuonna 2004. Kommentista voidaan tulkita Henrikssonin tuovan esiin myös Mattiin ja Teppoon liittyvää arjen sankaruutta. Artistit ovat selvinneet *vaikealla musiikin saralla* voittajina ja vastoinkäymisistä huolimatta. He ovat kohdanneet elämässään suuria vastuksia, mutta päässeet niistä sankarillisesti lopulta yli (Aho 2002, 129).

Vuoden 2004 ehdokkaat ovat jo vuosia tanssilavoja kiertäneitä ja heitä luonnehditaankin monessa kohtaa kokeneiksi iskelmän ammattilaisiksi, kuten *konkareiksi* ja *pitkän linjan artisteiksi* (Hartikainen 2004). Pitkä ura tarkoittaa artikkeleiden mukaan kovan luokan ammattilaista ja mitä pidempi ura, sen arvostetumpi henkilö on kyseessä. Myös kaikenlaiset meriitit ja aikaansaannokset määrittävät iskelmälaulajia. Esimerkiksi Nokian Uutiset -lehden (2004) artikkelissa *Katri Helenaa* luonnehditaan *suomalaisten sinivalikoiseksi ääneksi* aina 1960-luvulta lähtien, ja *Dannya lukuisten hittien laulajaksi*.

3.3 Rockia vai iskelmää? (2008)

Vuodelta 2008 analyysiin valikoituneita lehtiartikkeleita löytyi ylivoimaisesti eniten. Ehdokkaina olivat: Hanna Pakarinen, Timo Rautiainen, Olli Lindholm, Muska Babitzin sekä Maarit Hurmerinta (Häkkiä 2008). Voittajaksi vuonna 2008 kruunattiin Yö-yhtyeen laulaja ja muusikko Olli Lindholm,

valitsijana toimi Tavastia-klubin toimitusjohtaja ja rock-festivaalien järjestäjä Juhani Merimaa. (Rantala 2008). Yleisilmeeltään lehtiartikkelit olivat usein joko iskelmän ja rockin yhdistämiseen myötämielisesti, tai vastaan suhtautuvia. Monessa kohtaa pohdittiin syitä iskelmän ”rockittumiseen” sekä siihen miksi vuonna 2008 on ajauduttu tällaiseen tilanteeseen. Iskelmä Finlandia -palkinnon toimikunnan mukaan kyse on eräänlaisesta palkinnon uudistamisesta kevyemmän musiikin suuntaan (Kotirinta 2008a). Ehdokkaiden näkökulmaa tuotiin esiin esimerkiksi genren käsitteen avulla, sillä rock-muusikoiksi ja -laulajiksi oletetut artistit puhuivat erityisesti *genrettömydestä*. Artikkeleiden puhettavat ottivat lisäksi osaa iskelmän rakentamiseen suomalaisuuden perspektiivistä, tosin tässä kohtaa puhetapa poikkesi muista diskursseista siinä mielessä, ettei keskustelut sisältäneet ollenkaan rock-musiikkiin viittaavaa puhetta. Kaiken kaikkiaan vuoden 2008 lehtiartikkeleissa pohdittiin eräänlaista ikuisuus kysymystä iskelmä- ja rock-musiikin kädenväännöstä populaarimusiikin kentällä.

3.3.1 Musiikki-diskurssi: Iskelmä on rock!

Vuotta 2008 leimasi vahva rock-muusikoiden integroituminen iskelmämusiikkiin Iskelmä Finlandia -palkinnon ehdokkaiden valinnoissa (esim. Niiranen 2008a). Samalla kannalla olivat mielipideosastolla yleisön näkökulmaa edustavat kirjoitukset (Iltalehti 9.4.2008; Nokian Uutiset 9.4.2008). Tämän myötä iskelmämusiikki sekä -genre määrittyivät kahdesta eri näkökulmasta: 1) iskelmää puolustavasta ja rock-musiikin vastaisesta puhettavasta sekä 2) iskelmän muuttumisen kannalla olevasta, rock-musiikin ja iskelmän suhteeseen myönteisesti suhtautuvasta puhettavasta. Tähän väliin jäivät tavallaan Iskelmä Finlandia -palkinnon toimikuntaa edustavat henkilöt väittäessään, ettei kevyt musiikki ole pelkästään sitä iskelmää, mitä esimerkiksi Anne Mattila laulaa (Häkkilä 2008). Artikkeleista löytyi musiikillisia piirteitä korostavia puhetapoja, mutta keskustelu painottui selvästi enemmän iskelmän genreen ja kulttuurisiin piirteisiin.

Yksinkertaisimmillaan iskelmän sanotaan viittaavan *iskusäveleen, kansan suosikkiin ja helposti kuunneltavissa* olevaan musiikkiin (Häkkilä 2008; Kotirinta 2008a; Mustonen 2008). Katariina Hakaniemi (2008) kirjoittaa saman tyyliisesti iskelmän tarkoittavan *yksinkertaista, helposti mieleen jäävää, suosittua tanssi- tai laulusävelmää*. Kaikista iskelmän kuvailuun liittyvistä artikkeleista

huokui eräänlainen halu muistuttaa, millaista musiikkia on *pidetty* iskelmä. Iltalehden (24.7.2008) artikkelissa pääsi ääneen myös laulaja Eino Grön, jonka mukaan iskelmä on *laaja käsite*, joka on *sanana rönsyillyt* vähän sinne ja tänne. Grön viittaa iskelmän käsitteen muuttuneen ja laajentuneen. Iskelmän ”helppouden” ja kansan suosion ohella iskelmän yhdeksi kriteeriksi määrittyi Hakaniemenkin mainitsema tanssittavuus.

”*Tanssittavuus on aina ollut* iskelmän kriteeri – toki se, *mitä pidetään tanssittavana*, vaihtelee *aikakausien mukaan* [Niiniluoto kertoo]” (Kaipainen 2008).

Niiniluoto muistuttaa tanssittavuuden olleen *aina* yksi iskelmän tärkeistä ominaisuuksista, mutta myöntää samalla, että tällaiset ominaisuudet ovat tiukasti sidoksissa kunkin ajan trendeihin. Yleisö päättää minkälaisen musiikin tahdissa he haluavat tanssia, toisin sanoen Niiniluoto antaa tanssivalle yleisölle yhden iskelmän määrittäjän roolin. Toisaalta asia voidaan tulkita toisenlaiselta kannalta, jossa ajan hengen mukaista tanssittavuutta määrittelee jokin instituutio, vaikkapa radio. Tällöin radio ohjailee ihmisten mieltymyksiä, mutta myös iskelmän tanssittavuutta ja suosiota.

Parhaiten iskelmän kategorisointiin liittyvät puhetavat tulivat esiin muusikoiden määritellessä itseään tietyn genren alle. Palkinnon ehdokkaat jakautuivat tässä kohtaa kahtia, sillä kaikki eivät mieltäneet tai halunneet lokeroita itseään iskelmän esittäjiksi. Toisaalta taas osa halusi osoittaa esittävänsä iskelmää.

”- Olin rehellisesti sanottuna kauhuissani siinä mielessä, että *en ole koskaan tehnyt sellaista totuttua iskelmää*. Miellän itseni enemmän tuonne rock-, pop-, soul- ja jazz-osastolle [Maarit Hurmerinta kertoo]” (Oksanen 2008a).

Maarit Hurmerinta määrittää itsensä *totutun iskelmän* ulkopuolelle ja kertoo kuuluvansa paremminkin muiden musiikkityylien esittäjäksi. Samalla hän tulee vahvistaneeksi iskelmägenren rajoja erottamalla rock-, soul-, pop- ja jazz-musiikin tyystin iskelmän alueelta – siis iskelmää rakennetaan suhteessa toisiin genreihin ja tyyliin. Myös Hanna Pakariselta kysyttiin hämmentääkö iskelmä häntä, johon Pakarinen vastasi, ettei miellä itseään perinteisen suomalaisen iskelmän edustajaksi (Saastamoinen 2008a). Tätä hän perusteli sillä, että laulaa englanninkielellä ja

hänen mielestään kieli vaikuttaa paljon siihen minkälaisen kuvan se musiikista antaa, toisin sanoen englanninkielellä lauletaessa musiikkia ei kategorisoida suomalaisiksi iskelmäksi.

Ehdokkaista iskelmää ajattelivat esittävänsä sekä Muska että Olli Lindholm.

”- - Kyllä minä *tunnustaudun iskelmälaulajaksi*. Esimerkiksi *Pidä kii* ja *Pienet suuret pojat* ovat aivan iskelmää [Muska sanoo]” (Haapalainen 2008c).

”- Sen verran tosiaan hämmennyin, *en mä ole luokitellut itseäni varsinaiseen iskelmägenreen*. Hetken mietittyäni kuitenkin suostuin. Tajusin, että järjestäjä halusi hiukan *ravistaakin musiikkikenttää*. Siihen suuntaan, että *on olemassa muutakin populaarimusiikkia kuin perinteistä iskelmää* [Lindholm kertoo]” (Sarpamo 2008).

Muska tunnustautuu iskelmälaulajaksi suurin sanoin, kun taas Lindholmin on ensin täytynyt hieman miettiä asiaa. Lindholm puhuu ensin varsinaisesta iskelmägenrestä, johon hän siis ei nähnyt ensin itse kuuluvansa, mutta painottaa perinteisen iskelmän ohella olevan myös muunlaista populaarimusiikkia, jota hän itse kokee esittävänsä. Toisaalta hän luokittelee perinteiseksi kokevansa iskelmän osaksi populaarimusiikin kenttää – siis populaarimusiikiksi.

Rock-musiikilla on iso osa vuoden 2008 artikkeleiden puhetavoissa, erityisesti generarajoja koskevassa keskustelussa. Joissakin lehtiartikkeleissa korostettiin sitä, ettei genrestä pitäisi tehdä liian isoa numeroa, kun taas jotkin artikkelit kamppailivat keskenään siitä, onko iskelmällä ja rock-musiikilla olemassa yhteisiä piirteitä vai ei. Mielenkiintoiseksi seikaksi nousi puheen tuottajien asema, sillä varsinkaan iskelmäartistit eivät halunneet kategorisoida musiikkia ollenkaan. Myös vuoden 2008 palkinnonsaajan valitsija Juhani Merimaa oli samoilla linjoilla artistien kanssa.

”- Musiikin *generarajat eivät ole niin merkitsevät*. **Ville Valo** ja **Kari Tapio** ovat laulaneet duettoa ja Ville Valo on ilmaissut suuren arvostuksensa **Tapio Rautavaaraa** kohtaan, josta Tapsan Tahditkin on nimensä lainannut. *Tavastiallakin on esiintynyt iskelmälaulajia*, viimeksi *Paula Koivuniemi* [Merimaa pohtii]” (Saastamoinen 2008b).

Puhuessaan generarajojen merkityksestä Merimaa antaa esimerkin rock-tähti Ville Valon ja

iskelmälaulaja Kari Tapion yhteisestä duetosta, joka kuulostanee ensikuulemalta ehkä hieman eriskummalliselta yhdistelmältä. Merimaa antaa ymmärtää, että jopa rock-tähdet saattavat ihailia iskelmälaulajia. Tavastia taas on paremminkin tunnettu rock-yhteiden esiintymisareenana kuin iskelmäartistien, kuten Paula Koivuniemen, estradina. Silti jopa edellä mainittu iskelmälaulajatar muun muassa on Tavastialla päässyt esiintymään. Näin Merimaa konstruoi iskelmää rock-tähtien ja rock-klubi Tavastian kautta niin, että iskelmä ja rock-musiikki voivat kulkea käsi kädessä ilman tiukkoja rajoituksia genreen tai toiseen.

Merimaa ottaa iskelmän ja rockin suhteen esiin myös Ilta-Sanomien artikkelissa, jossa hän väittää genererajojen olevan oleellisemmat ehkä kuuntelijoille kuin itse musiikintekijöille (Niiranen 2008a). Tämän myötä vastuu siirretään kuuntelijoille ja yleisölle, sillä heille (tai meille?) muun muassa musiikin luokittelu tulee ikään kuin luonnostaan, sen avulla maailmaa tehdään itselle ymmärrettäväksi. Näin ollen voidaan puhua tekstin tai kappaleen tuottajan ja yleisön välisestä sopimuksesta, jonka taustaoletuksena on, että tuottaja ja yleisö ikään kuin allekirjoittavat sopimuksen, jolla määritellään miten teksti tulee merkityksellistää, siis tehdä ymmärrettäväksi (Heikkinen 2008, 10). Käytännön tasolla tuottajan sopimuksen lisäksi on kuitenkin myös kilpailevia sopimuksia, joita yleisö saattaa mieluummin käyttää (em. 10). Esimerkiksi Olli Lindholm tuottajana liittyy musiikkinsa ensisijaisesti suomirock-genren sopimukseen, kun taas yleisön sopimuksessa musiikki saatetaan liittää mieluummin iskelmägenreen.

Samankaltainen puhetapa Merimaan kanssa korostuu vuoden 2008 Iskelmä Finlandia -palkinnon ehdokkailla sekä muilla iskelmäartisteilla. Esimerkiksi junttidiscon kuninkaaksi nimetty Frederik myöntää, että rockin ja iskelmän väliset raja-aidat ovat kaatuneet ryminällä viime vuosina (Pirhonen & Kojonen 2008). Iskelmän genreys ei tule ilmi varsinaisesti itse iskelmään liittyvän kuvailun kautta, vaan paremminkin yleisesti musiikin lokeroimisen vastustamisessa.

”- - Musiikissa minulle on aina ollut tärkeää *rajattomuus*, hän [Lindholm] sanoo. - - On *väärin*, että *musiikkia karsinoidaan*, sillä samalla voidaan viedä ihmiseltä *oikeus tykätä mistä tahansa*. Tärkeintähän on kuitenkin se, että *musiikki tuottaa hyvän olon tunteen välittämättä siitä*, mihin *musiikin lajiin* kuuluu, Lindholm pohtii” (Haapalainen 2008b).

Muusikkona Lindholm kertoo, että hänelle itselleen musiikissa tärkeää on rajattomuus ja että musiikki tuottaa hyvää oloa. Hän kritisoi musiikin kategorisoimista genreen ja rajoja, joiden myötä ihmisten oikeudet päättää itse mistä pitävät viedään. Näin Lindholm puhuu myös Nokian Uutiset -lehden artikkelissa (Tykki, 2008) ja samoilla linjoilla näyttäisi pysyttelevän Timo Rautiainenkin:

”- En ainakaan itse kuuntele musiikkia sillä tavalla, että okei, *tämä on iskelmää, tämä on paskaa*. Tai tämä on räppiä, *ei todellakaan halua kuunnella*. Jokaisessa musiikkigenressä on se hyvä osa ja paska osa. Pitäisi kuunnella *kappalekohtaisesti eikä genrekohtaisesti* [Rautiainen sanoo] ” (Oksanen 2008b).

Rautiainen tuo genrekohtaisuutta esille musiikkigenrejen hyvillä ja huonoilla puolilla, joiden myötä musiikkia pitäisi hänen mielestään kuunnella kappalekohtaisesti eikä laajemman genren kautta. Kappalekohtaisuudella hän tarkoittanee sitä, että jos kuulee jonkin musiikkikappaleen, tulisi sitä ajatella yksikkönä eikä liittää kappaleeseen heti genren määrittäviä, jotka ohjaavat paljon mielipiteitämme tai mieltymyksiämme musiikkiin. Jos esimerkiksi kuulisin radiosta jonkin uuden iskelmäkappaleen, minun pitäisi kuunnella sitä ilman ennako-oletuksia iskelmällisyydestä, jolloin kappaleessa korostuisivat niin hyvä kuin huonotkin puolet. Tällöin tekisin luultavasti omat päätelmäni siitä, pidänpö kappaleesta vai en ja miksi. Genre saattaa siis estää meitä näkemästä tai paremminkin kuulemasta niin sanotusti metsää puilta. Toisaalta taas muusikoiden kera iskelmän genrettömyyttä rakentaa Niiniluoto (Kaipainen 2008), jonka mukaan ketään ei pitäisi sulkea jonkin tietyn musiikinlajin sisään.

Rockin ja iskelmän välisiin suhteisiin liittyviä puhetapoja löytyi melkein jokaisesta lehtiartikkelista ja osin käytettiin voimakkaitakin sanakäänteitä. Keskusteluista hahmottui kaksi eri ääripäätä: niitä jotka eivät hyväksy iskelmän ja rockin lähentymistä, ja niitä jotka ovat jopa iloisia raja-aitojen kaatumisesta. Toki näiden kahden ääripään väliin jäi tilaa myös niille, jotka eivät varsinaisesti ottaneet kantaa kumpaankaan suuntaan. Raja-aitojen kaatumiseen positiivisesti suhtautuivat varsinkin palkinnon ehdokkaat, esimerkiksi Lindholm ei näe kovin suurta eroa iskelmän ja rock-musiikin välillä, ellei ole kyse hevimusiikista (Haapalainen 2008b). Samalla tavoin kirjoitettiin Tamperelaisessa (Sarpamo 2008), ja Pirkanmaan Sanomissa (Oksanen 2008c). Iskelmän ja rock-musiikin yhtäläisyyksistä puhuu Juhani Merimaakin, tosin hän mainitsee, että erot ovat olemassa

esimerkiksi yleisön rakenteessa (Saastamoinen 2008b). Yleinen käsitys lienee, että rock-musiikin kuulijakunta on nuorempaa kuin iskelmän, johon luultavasti Merimaakin puheessaan tähtää.

Iskelmän kuvailuun liittyvää puhetta rock-musiikin avulla tuotti Maarit Niiniluoto kertoessaan, että niin sanottu suomirock on osittain iskelmää, koska siellä on paljon hitaita ja korviin tarttuvia kappaleita (Kaipainen 2008). Näin ollen iskelmää määritellään hitaaksi ja mieleen jääväksi. Päälä mainitsee Nokian Uutiset -lehdessä (2001), että on olemassa rock-musiikkia, josta on *kehittynyt* iskelmää. Kehittymisellä hän tarkoittaa rock-musiikin sisältävän iskelmällisiksi miellettyjä piirteitä, kuten esimerkiksi iskusäveltä, kansan suosikkia sekä helposti kuunneltavuutta. (Häkkinen 2008.) Varsinkin vuoden 2008 palkinnon voittajan Lindholmin esittämää musiikkia kuvaillaan monessa kohtaa iskelmäksi, tosin suomirockin soundein (esim. Iisalmen Sanomat 2008, Taivalkoski 2008b).

Yleisön mielipidettä edustaa ”Vain vanha riimi on nyt tallissain” (2008), joka kommentoi iskelmän ja rock-musiikin suhdetta.

”Odotan mielenkiinnolla, miten järjestäjät määrittelevät iskelmän käsitteen uusiksi.
Rockselmä?”

Kirjoittaja ottaa kantaa Iskelmä Finlandia -palkinnon järjestäjien valintoihin, joita pitää selvästi väärinä iskelmään nähden. Samalla hän vetoaa ehkä jopa hieman ivallisesti järjestäjiin ja pohtii josko he määrittelevät iskelmän täysin uudella tavalla rockselmäksi. Tästä päästäänkin rockin ja iskelmän eroihin keskittyviin puhetapoihin, joita edustivat yleisönosaston kirjoittajat, (kuten edellä) sekä artikkeleiden kirjoittajat.

”Kuulun siihen *kapeakatseiseen* koulukuntaan, jonka mielestä *rokki on rokkia ja iskelmäiskelmää*. Olen toki huomannut, että *raja on häilyvä varsinkin radiokanavilla*, mutta omassa päässäni se on ja pysyy” (Hakaniemi 2008).

Hakaniemi tekee selvän eron rock-musiikin ja iskelmän välillä, ja ajattelee samalla olevansa kapeakatseinen mieltäessään nämä kaksi genreä selkeästi erillisiksi toisiinsa nähden. Hän tosin myöntää, että varsinkin radiokanavien myötä genererajat ovat käyneet epäselvemmiksi. Vahvaa

iskelmän ja rockin erottamista näkyy myös monissa artikkeleiden otsikoinneissa (mm. Lapin Kansa 12.4.2008, Tamperelainen 9.4.2008, Nokian Uutiset 30.7.2008). Monessa kohtaa mainittiin ”rokkarit” ja Iskelmä Finlandia -palkinto, kuten esimerkiksi

”*Rokkarit kisaavat Iskelmä-Finlandiasta*” (SS, 2008).

”*Rokkareiden Iskelmä-Finlandia*” (Hyttinen 2008).

Rask (2008) erottaa artikkelinsa otsikossa iskelmän ja rockin kysyvään sävyyn ”Iskelmää vai rockia?”. Hänen otsikoinnissa kiteytyy vuoden 2008 kiistanalaisin diskurssi, josta edellä on käyty keskustelua puolesta ja vastaan. Onko iskelmä pelkkää iskelmää, iskelmällistä rockia; onko rock 'n' roll ottanut yliotteen iskelmästä vai toisin päin?

3.3.2 Suomalaisuuden diskurssi: Iskelmä istuu suomalaiseen elämänmuotoon

Edellisten vuosien tavoin iskelmä otettiin esiin vuoden 2008 keskustelussa suomalaisuuden näkökulmasta, esimerkiksi miten iskelmä on osa suomalaista elämää ja kuinka iskelmää aliarvostetaan. Sen sijaan iskelmää vuonna 2008 leimannut ”rockittuminen” ei ollut tässä diskurssissa lainkaan läsnä. Puhetapoja tuottivat toimijat tulevat samoilta musiikin ja sanomalehtiartikkeleiden kentiltä kuin muissakin kappaleissa, tosin yhdessä artikkelissa ääneen pääsee myös juontajana tunnettu henkilö.

Niinluoto jatkaa seuraavassa kommentissaan Malin jo aiemmin esiin tuomaa linjaa iskelmän suhteesta suomalaisten elämään.

”Myös virallinen kulttuuri on vähätellyt iskelmää, mutta *kansa on tykännyt* ja moni on tavannut *tulevan puolisonsa tanssilavoilla*. - - *Iskelmä- ja tanssilavaperinne on olennainen osa suomalaista elämänmuotoa*. - -” (Kaipainen 2008).

Niiniluoto ottaa jälleen esille iskelmän parinmuodostuksen välineenä ja väittää samalla kansan viehättävän iskelmästä virallisen kulttuurin vähättelystä huolimatta. Niiniluodon puheesta voidaan tulkita yksi yleistämisen muoto, kun iskelmä- ja tanssilavaperinne kiinnitetään kattamaan koko suomalaista elämänmuotoa. Eiväthän toki kaikki suomalaiset tanssi tai kuuntele iskelmää. Samalla yleistys on kuitenkin oikeutettu, sillä kun katsotaan taakse päin iskelmän aiempaan asemaan suomalaisen populaarimusiikin kentällä, se on ainakin ollut olennaisena osana ihmisten arkea.

Iskelmän vanhempaan asemaan viittaa juontaja Timo Koivusalo, joka vertaa *entisajan iskelmäjokebokseja nuorison rippituoleihin* ja väittää, että *mollivoittoinen* iskelmä on osa suomalaista hengenmaisemaa (Hamunen 2008). Rippituoli-vertauksella halutaan luultavasti tuoda esiin iskelmän suhdetta vanhemman sukupolven nuorison elämään vapauttavana elementtinä. Koivusalo painottaa, että iskelmä on osa suomalaista hengenmaisemaa ja korostaa iskelmän mollisävellajin tärkeyttä, jonka voidaan katsoa jääneen suomalaisen iskelmän määrittelyyn jo vuosikymmeniä aikaisemmin. Esimerkiksi Kukkosen (2008) tutkimuksen aineisto koostui 224 iskelmäsävelmästä vuosilta 1929-1996, joista neljä viidestä oli mollisävellajissa.

Suomenkielisyys iskelmää esitettäessä on tullut esiin jo aiempina vuosina eikä vuonna 2008 tehty poikkeusta. Esimerkiksi Niiniluoto kertoo, että kun lauletaan *suomeksi, se lähentää kappaleen heti iskelmää kohti* (Kaipainen 2008). Äidinkieli viittaa vaistomaisesti iskelmään ja Pekka Jalkanenkin (1992, 12) korostaa suomalaisuutta musiikissa juuri kielen avulla: *suomeksi laulettu iskelmä tuntuu suomalaiselta, vaikka kappaleen alkuperä olisikin ulkomainen*. Suomenkielisyyden ohella yhteistä edellisten vuosien analyysin kanssa on myös keskustelu iskelmän arvostamisesta, jossa tällaisia puhetaivoja tuottivat artisti sekä Iskelmä Finlandia -palkinnon toimikunnan edustaja.

”Hänen [Lindholm] mielestään on muutenkin ihmeellistä, että *iskelmäsana koetaan jotenkin haukkumasanana*. Kyseessä on nimenomaan *suosittu musiikinlaji*” (Taivalkoski 2008b).

Lindholm nostaa esiin jo aiemmin mainitun ristiriidan iskelmän häpeän tunteiden ja suosion välillä. Julkisesti iskelmästä puhutaan aliarvostavaan sävyyn, jopa haukkumasanana niin kuin Lindholm mainitsee. Tanssilavoilla (ehkä levyhyllyilläkin) sen sijaan ihmiset äänestävät niin sanotusti jaloillaan saapumalla paikalle. Iskelmän arvostamisesta puhutaan myös Pirkanmaan Sanomissa

(10.4.2008):

”Tähän asti palkinto on kuitenkin mennyt aina iskelmälaulajalle. - Näin siksi, että *iskelmä on ehkä kaikkein vähiten arvostettu*. Siksi iskelmä on ollut voimakkaasti esillä Tapsan Tahdeilla. Nyt katsoimme, että on oikea hetki tulkita populaarimusiikin kenttää laajemmin [Pälä kertoo]” (SS, 2008).

Artikkelin kirjoittaja SS mainitsee tekstissä aiempien vuosien palkinnon voittajat, jotka edustavat hänen mukaansa iskelmälaulajuutta (toisin kuin ehkä tänä vuonna), johon Pälä vastaa ottamalla esiin Tapsan Tahtien iskelmäpainotteisuuden ja palkinnon ideologian iskelmän arvostuksen nostamisesta. Hän ei kerro suoraan, että iskelmän arvostus olisi vuosien kuluessa noussut, mutta tällaisen kuvan hän antaa mainitsemalla, että tänä vuonna populaarimusiikin kenttää on tulkittu laajemmin ehdokasvalintoja tehdessä.

3.3.4 Artistin diskurssi: Iskelmälaulajan leima

Kuten aiemmin on tullut ilmi, on Iskelmä Finlandia -palkintoa vuonna 2008 näyttänyt lehtiartikkeleiden valossa havittelevan vain rock-musiikin ammattilaiset. Rockin ja iskelmän välisen suhteen ja iskelmän määrittymisen myötä artikkeleista löytyi puhetapa, joka liittyy palkinnon ehdokkaiden laulajuuteen ja imagoon. Esillä oli etenkin iskelmälaulajaksi leimautuminen ja sen tuoma nolouden tunne.

”Nyt hän pokkasi selvästi liikuttuneena Iskelmä-Finlandian ja ihmettelee *varoituspuheita iskelmämieheksi leimautumisesta*. - Esimerkiksi **Ville Valon** yksi suuria henkilökohtaisia suosikkeja on **Tapio Rautavaara**, ihan niin kuin minunkin. Miksi minun pitäisi sitä *hävetä*, kun ei Villenkään tarvitse? Olli Lindholm kysyy” (Taivalkoski 2008b).

”- Voitto maistuu hurjan hyvältä. *En mieti olenko rokkari vai iskelmälaulaja*, Lindholm vakuuttaa” (Rantala 2008).

”- Tämä voi olla *kuoleman suudelma*. *Rocktähti voi menettää faninsa*, jos hän tulee *leimatuksi iskelmälaulajaksi*, Merimaa tuumi” (Niiranen 2008b).

Ensimmäisessä kommentissa Lindholm ihmettelee ääneen iskelmälaulajaksi leimautumiseen liittyvää kohua ja varoituksia. Hän kertoo henkilökohtaisesta suhteestaan iskelmään ja vertaa omaa arvostustaan iskelmää kohtaan rocktähti Ville Valon henkilökohtaisten suosikkien avulla. Lindholm ei myöskään mieti olevansa joko rokkari tai iskelmälaulaja. Merimaa sen sijaan arvelee, että rocklaulajalle iskelmän leima voi olla hyvinkin kohtalokas, jopa niin, että kuvailee leimautumista vahvoin sanoin kuoleman suudelmaksi. Lindholmin lisäksi Muska tunnustautuu iskelmälaulajaksi, johon hän viittaa vielä esimerkein Pidä kii ja Pienet suuret pojat -kappaleilla omasta tuotannostaan (Haapalainen 2008c).

Rautiaisen kohdalla sen sijaan iskelmälaulajaksi leimautuminen näkyy erilaisena kuin Lindholmin ja Muskan kohdalla:

”- Niin paljon ei ole urani aikana tullut *negatiivista palautetta* kuin ehdokkaiden julkaisemisen jälkeen tuli. Raadin perusteluita ei ole haluttu lukea, sanoo *raskaasta musiikista* ja tv:stäkin *tutuksi tullut Timo Rautiainen*” (Haapalainen 2008d).

”- *En koe olevani iskelmäartisti, eikä minusta koskaan sellaista tule*. Mutta tässä yhteydessä kun mainitaan *Tapio Rautavaaran* nimi, niin näen myös olevani tekemässä *kunniaa hänelle* [Rautiainen kertoo]” (Oksanen 2008b).

Ensimmäisessä kommentissa Rautiainen kertoo saaneensa negatiivista palautetta lähtiessään ehdokkaaksi, kun samalla on huomioitava, ettei hän mainitse saaneensa hyvää palautetta lainkaan. Hän kritisoi samalla yleisöä, jonka hän näkee tehneen liian hätäisiä johtopäätöksiä ehdokkaiden kytköksistä iskelmään. Puhetavasta on havaittavissa iskelmä-sanana vahva asema ihmisten keskuudessa ja kulttuurissa. Haapalainen (2008d) lisää kommentin lopussa Rautiaisen esittävän paremminkin raskasta musiikkia kuin iskelmää. Rautiainen ei miellä itseään mitenkään iskelmäartistiksi, vaan ottamalla Iskelmä Finlandia -palkinnon ehdokkuuden vastaan hän ajattelee tekevänsä kunniaa esimerkiksi Tapio Rautavaaralle. Näin ollen Tapio Rautavaara näyttäytyy Rautiaisen esikuvana.

Maarit Hurmerintakaan ei koe olevansa varsinaisesti iskelmälaulaja:

”- *Enhän minä ole koskaan iskelmälaulaja ollut. Enemmän se on tuolla soulin, rockin, popin ja jazzin puolella tämän minun ajatusmaailmani, laulaja kertoo - -*” (Vehkoo 2008).

Hurmerinta määrittelee itsensä pois päin iskelmälaulajuudesta muiden musiikkigenrejen avulla ja myöntää ettei oikeastaan koskaan ole iskelmälaulaja ollutkaan. Hurmerinta viittaa siis itsekin jollain tapaa vierastavansa iskelmälaulajan imagoa. Niiniluoto kertookin seuraavassa kommentissa mistä tällainen iskelmävierastus erityisesti rokkareiden kohdalla johtuu:

”- Joskus 80-luvulla *Eppu Normaalin Martti Syrjä* sanoi, että *iskelmä on pahin kaikista*, vaikka *nyt heillä on hyvin paljon iskelmällisiä lauluja - - Iskelmäväki on paljon suvaitsevampaa* jännittävää kyllä. - Minusta se kertoo siitä, että *emme pysty arvostamaan omaa suomalaista populaarimusiikkia - -*” (Kaipainen 2008).

Niiniluoto konkretisoi iskelmävierastusta suomirockia soittavan Eppu Normaali -yhtyeen avulla ja väittää iskelmäväen olevan jollain tapaa jännittävästi suvaitsevampaa. Siis iskelmän edustajat hyväksyvät vaikutteet suomirockin puolelta, mutta suomirockin edustajat taas eivät pidä iskelmällisten piirteiden liittämisestä rock-musiikkiin. Tämän hän väittää johtuvan suomalaisten tavasta arvostaa tai paremminkin aliarvostaa kotimaista populaarimusiikkia.

Kriittinen rahaan liittyvä puhetapa nousi esiin yhdestä artikkelista. Raha sinänsä ei ollut yhdenkään analyysivuoden osalta muutoin läsnä.

”*Mitä hävettävää on iskelmässä ja aidon iskelmälaulajan palkitsemisessa? Miksi rocktähdet eivät kieltäytyneet ryhtymästä iskelmälaulajiksi? 10 000 euron palkinto sai viisikon kääntämään selkensä rockille*” (Hämeen Sanomat 9.4.2008).

Kirjoittaja ottaa selvän kannan suhteessa sekä Iskelmä Finlandia -palkinnon ehdokasvalintoihin että itse ehdokkaisiin nähden. Hän kysyy palkinnon ehdokkaiden valitsijoilta *häpeävätkö* he iskelmää ja *aidon iskelmälaulajan* palkitsemista, mutta moittii samalla rock-musiikin kenttään mieltämiään

ehdokkaita rahan ahneudesta. Kommentista näkyy kirjoittajan kokema ja tuntema vääräyys sekä rock- että iskelmämusiikkia kohtaan.

Iskelmälauluuteen viittaavia otsikoiteja löytyi muutamia, esimerkiksi ”*Molli-Olli* tienasi moporahat” (Myllyoja 2008) ja ”*Mister Iskelmä*”(Hakaniemi 2008). Mollisävellajin esiin tuleminen ei tule enää yllätyksenä edellisten analyysikappaleiden myötä, mutta Mister Iskelmä sen sijaan viittaa paremminkin kauneuskilpailu-tyyppiseen palkintoon kuin musiikin ammattilaiselle jaettavaan palkintoon. Toisaalta tällä haluttaneen tuoda esiin itse artikkelin Iskelmä Finlandia -palkintoa kritisoivaa puhetta ja omalta osaltaan kirjoittaja ottaa osaa rock-ehdokkaiden iskelmällisyyteen.

3.4 Iskelmä ei mennyt mihinkään (2011)

Vuoden 2008 jälkeen Iskelmä Finlandia -palkintoon liittyvää lehtikirjoittelua on ollut verrattain vähän. Esimerkiksi vuonna 2011 analysoitavia lehtiartikkeleja on vain kahdesta lehtijutusta. Syitä artikkeleiden vähyteen voidaan hakea ehkä vuosien 2009 ja 2010 ehdokkaista, joita olivat ensin mainittuna vuonna Kaija Koo, Annika Eklund, Charles Plogman, Neumann sekä Finlanders-yhtye (STT 2009). Voittajaksi valikoitui Charles Plogman (MTV3 2009). Jälkimmäisen vuoden ehdokkaat olivat Laura Voutilainen, Jussi Raittinen, Mikko Alatalo, Juha Tapio sekä Jean S. -yhtye (Kallio 2010). Vuoden 2010 palkinnon voitti Laura Voutilainen (Karila 2008). Ehdokkaat eivät ole olleet yhtä yllättäviä kuin vuonna 2008. Näyttäisi siltä, että Iskelmä Finlandia -palkinto olisi palannut alkuperäiseen suunnitelmaan iskelmälaulajan palkitsemisesta. Toisaalta vuoden 2008 jälkeen palkinnon ehdokkaina on ollut myös kokonaisia yhtyeitä eikä pelkästään artisteja.

Vuoden 2011 ehdokkaat olivat Markku Aro, Danny, Mariska, Meiju Suvas sekä Pepe Willberg (Niemelä 2011), joista viimeiseksi mainittu palkittiin. Voittajan valitsijana toimi Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajien entinen toiminnanjohtaja ja musiikin alan ammattilainen Arto Alaspää (Loikkanen 2011). Lehtiartikkelit käsittelivät pääasiassa palkinnon ehdokkaita ja palkinnon jaon jälkeen voittaja Willbergiä. Vuonna 2011 Iskelmä Finlandia -palkinto tuntui vakiinnuttaneen

asemaansa mediassa ja lehtikirjoittelussa, eikä näin ollen näyttänyt kiinnostavan mediaa yhtä paljon kuin esimerkiksi vuonna 2008. Artikkeleiden vähyys antaa vaikutelman iskelmän unohtumisesta. Tästä huolimatta iskelmä ei ole unohtunut tai mennyt mihinkään, vaan kiinnostaa artikkeleiden perusteella vuonna 2011 edelleenkin suurta yleisöä.

3.4.1 Musiikki-diskurssi: Tämän päivän iskelmä on uskottava

Vuonna 2011 ympyrä sulkeutuu ja puhetavoissa tuodaan esiin jälleen musiikillisia piirteitä, kuten vuonna 2001. Toisaalta taas vuodelta 2011 artikkeleita valikoitui analyysiin vähiten, jonka myötä puhetapojen tuottajiakaan ei ole kuin kaksi. Iskelmää musiikillisten piirteiden avulla määrittelee iskelmäartisti Markku Aro.

” - Pitää olla tarttuva melodia, joka ei saa olla liian yksinkertainen. Sen on kestettävä soittokertoja. Kappaleen ja laulajan on sovittava yhteen, pitää olla uskottavuutta. Tekstin pitää sisältää myös ”asiaakin”, ei pelkkää hokemaa. Olisi hyvä olla joku miete tai ajatus, joka jää ihmisten mieliin [Aro summaa]” (Niemelä 2011).

Musiikillisiksi piirteiksi voidaan kommentista poimia tarttuva melodia, joka ei ole liian yksinkertainen. Yleisellä tasolla Aro listaa iskelmän hyviä piirteitä, kuten kulutuksen kestävyys, kappaleen ja laulajan yhteen sopiminen sekä uskottavuus. Kommentista tulee esiin myös iskelmän tekstuaalinen sisältö, joka osaltansa kiinnittyy musiikillisten piirteiden joukkoon. Iskelmä-kappaleen laulutekstien tulisi hänen mukaansa sisältää hokeman sijaan ihan asiaakin ja tekstillä olisi hyvä olla jokin ydinajatus, joka jäisi ihmisten mieliin.

3.4.2 Suomalaisuuden diskurssi: Suomalaiset tanssivat edelleen

Edellisten iskelmän kriteerien ohella Aro summaa vielä iskelmän tulevaisuuden näkymiä:

”Iskelmän tulevaisuudelle Aro povaa pelkkää hyvää. - Tanssittava iskelmämusiikki ei kuole koskaan. Se on osa suomalaisuutta ja pysyy” (Niemelä 2011).

Aron kommentin perusteella iskelmä ei tule koskaan häviämään kulttuuristamme, ainakaan ennen kuin ihmiset lakkaavat tanssimasta. Tämän myötä hän väittää iskelmän olevan osa suomalaisuutta ja pysyvän myös sellaisena. Aro käyttää vahvaa luonnehdintaa ”iskelmä ei kuole koskaan”. Iskelmä on pitänyt lipun korkealla jo vuosikymmeniä, josta voidaan päätellä, että ihmiset ovat säilyttäneet iskelmän ainakin jossain muodossa ja siirtäneet sen tuleville sukupolville, ja he taas siitä eteenpäin.

Esiin tuli myös iskelmän suosioon liittyvä seikka, josta voidaan poimia iskelmän arvostukseen liittyvää puhetta:

”Iskelmämusiikki kiehtoo suurta yleisöä” (Hemmilä 2011)

Tässä kirjoittaja tuo korostaen esiin, että iskelmä on edelleenkin suosittu musiikinlaji, sillä se kiehtoo suurta yleisöä. Iskelmän arvostamiseen kommentti liittyy siltä osin, että suurella yleisöllä tarkoitetaan varmasti suomalaisia ihmisiä, jotka arvostavat omalla tavallaan iskelmää, vaikkei sitä kommentissa suoraan mainitakaan.

3.4.3 Artistin diskurssi: Genreen sidottu iskelmälaulaja

Iskelmän ammattilaisena Markku Aro on tehnyt uraa jo yli 40 vuotta (Niemelä 2011). Tällä artikkelin kirjoittaja tuo esiin artistin kokemusta ja perustelee esittämäänsä kysymystä iskelmän muuttumisesta näiden vuosikymmenten aikana.

”- Uusia yrittäjiä eli laulajia on tullut kamalasti lisää. Tanssipaidat ovat vähentyneet kovasti. Iskelmälevyjä tehdään edelleen, mutta evergreenejä ei jostakin syytä jää soimaan niin kuin ennen, kummastelee Aro” (Niemelä 2011).

Aro kertoo tanssipaiikkojen vähentyneen, mutta samalla taas uusia iskelmälaulajia on tullut lisää. Tällä hän ehkä tarkoittaa kilpailun lisääntyneen iskelmäartistien välillä. Hän lisää ihmettelevään sävyyn, että vaikka iskelmälevyjä tehdään edelleenkin, ei evergreenejä eli ikivihreitä jää enää soimaan samalla tavalla kuin aiemmin. Aro viittaa tällä luultavasti siihen, että vanhemmat iskelmät soivat ahkerasti edelleen ja ovat ihmisten mielissä läsnä. Toisaalta taas asia voidaan tulkita niin, että nykypäivänä ei enää osata tehdä samanlaisia klassikkokappaleita, jotka jäisivät elämään.

Aro kuvailee iskelmän muuttumisen ohella iskelmälaulajuutta ammattina.

”- Iskelmä on mun juttuni, yleisö odottaa sitä. En voi kääntää kelkkaani ja tarjota heille soulia vaikka haluaisinkin. Joissakin hetkissä voi sitä pienen pätkän kyllä tehdä” (Niemelä 2011).

Omalta osaltaan Aro vahvistaa jo vuonna 2008 esillä ollutta iskelmälaulajaksi leimautumista, tosin erilaisesta ja ehkä jopa vastakkaisesta näkökulmasta. Kommentista voidaan nähdä, että iskelmäartistin kädet ovat tiukasti sidotut iskelmämusiikkiin, eikä hän näin ollen voi juurikaan poiketa iskelmän traditiosta vaikka haluaisikin. Yleisö *odottaa* iskelmälaulajalta juuri *iskelmää*. Tällöin voidaan puhua Mikhail Bakhtinin määrittelemästä käsitteestä, eräänlaisesta *odotusten horisontista*, jolla Robert Walser (1993, 27) tarkoittaa genren luomia odotuksia kuulijoille (esim. musiikilliset piirteet). Odotusten horisontissa sekä rakennetaan että puretaan konventioita eli eräänlaisia sopimuksia tai yleisiä käytäntöjä, joiden avulla kuulijat tunnistavat tietyn genren (em. 28).

Aron kommentti siis vahvistaa iskelmäartistin genreen kiinnittymistä, kun taas vuonna 2008 iskelmän genrestä ja koko genren käsitteestä haluttiin muusikoiden keskustelun perusteella luopua kokonaan. Aro tuo tosin esille omat toiveensa toisenlaisen musiikin esittämisestä, mutta toteaa ettei iskelmäartisti oikeastaan vain voi tehdä näin – haaveet jäävät haaveiden tasolle.

3.5 Tutkimustulokset ja iskelmän historia

Tämän kappaleen tarkoituksena on tarkastella lyhyesti tutkimustulosten ja iskelmän historian suhdetta toisiinsa. Lehtiartikkeleista nousseet diskurssit löytyvät myös iskelmän historian lehdistä, tosin eivät ihan samassa muodossa kuin nykypäivänä. Pyrkimyksenäni onkin tuoda esiin enemmänkin tutkijoiden kuvaileman, ns. vanhan iskelmän ja nykypäivän iskelmän yhtäläisyyksiä ja eroja.

Levyteollisuus vaikutti iskelmän genren muodostumiseen viimeistään 1930-luvulta alkaen, sillä juuri musiikki- ja levyteollisuus instituutioina ovat usein määritelleet (ja määrittävät nykypäivänäkin) eri genren kriteerejä. Jalkasen (2003, 318) mukaan sota-ajat tosin rajoittivat kaikkea viihteeseen liittyvää tuotantoa, joka koski myös musiikkiteollisuutta. Sotien jälkeen musiikkiteollisuus näkyi parhaiten kotimaisten levyjen tuotannossa, mutta toisaalta sen vastapainona ihmiset tanssivat elävän musiikin tahdissa. Näin ollen tanssittavuudesta tuli viimeistään sotien jälkeen yksi iskelmän tärkeimmistä kriteereistä, joka on pysynyt sellaisena aina 2000-luvulle saakka. Tosin Dallapén ja haitarijazzin ansiosta ihmiset toki tanssivat jo ennen sotiakin. Lehtiartikkeleista tanssittavuus tuli ilmi monessa puhettavassa ja melkeinpä kaikkina eri vuosina. Iskelmän tahtiin tanssimisesta kertoi esimerkiksi se, että suomalaisten väitettiin tavanneen ja tapaavan edelleen tulevia puolisojaan juuri tanssilavoilla.

Musiikillisia piirteitä tarkasteltaessa sen sijaan löytyy niin yhteisiä kuin eroaviakin piirteitä. Kun 2000-luvulla korostettiin enimmäkseen iskelmää kansanmusiikkina ja tunteisiin vetoavaa (uppoaa suoraan sydämeen) puolta, määrittyi aiempi iskelmä Jalkasen (2003) mukaan paremminkin ensin kotimaisten säveltäjien tyylin ja sitten ulkomailta otettujen sävellainojen kautta. Käännösiskelmistä ei 2000-luvulla puhuttu ollenkaan, kun taas 1950-luvulta lähtien ne hallitsivat suomalaista iskelmää vuosikymmenien ajan. Yhteisenä aiemman ja uudemman iskelmän piirteenä näyttäytyi mollisävellaji. Tästä kertoo jo 1930-luvulta uraa tehneen Georg Malmsténin lempinimitys ”Molli-Jori” sekä vuonna 2001 kommentoinut Mali, joka väitti suomalaisten haluavan kuulla iskelmää juuri mollissa. Myös vuonna 2008 Timo Koivusalo mainitsi mollivoittoisen iskelmän olevan osa

suomalaista hengenmaisemaa.

Iskelmä- ja rock-musiikin suhde herätti polemiikkaa erityisesti vuonna 2008, jolloin iskelmää genrenä haluttiin häivyttää rajattoman musiikin ajatuksella. Varsinkaan muusikot eivät halunneet lokeroita itseään minkään musiikkityylin sisään. Rock-musiikki tuli Suomeen jo 1950-luvun lopulla (Kurkela 2003, 459), mutta tuolloin se ei vielä lyönyt itseään läpi kotimaisen musiikin kentällä iskelmän hallitessa alaa. Rockin aika tuli vasta 1970-luvun kuluessa, jolloin suomalaisen populaarimusiikin kentälle muodostui kaksi valtasuuntaa: iskelmä ja rock. Kurkelan (2003, 552) mukaan esimerkiksi Frederik tai Tapani Kansa kävivät tuolloin yhtä lailla rocktähdistä kuin Remu tai Dave Lindholm. Iskelmä imaisi rock-nimikkeen ikään kuin sisäänsä (em. 552). Seuraavan vuosikymmenen alussa ne olivat jo ottaneet kahden suurimman genren aseman suomalaisessa musiikkimaailmassa. Siitä huolimatta, että rockin ja iskelmän välinen suhde ei ole enää kovinkaan uusi asia, oltiin vuonna 2008 närkästyneitä näiden kahden genren yhdistämisestä. Näin ollen iskelmä määrittyi rock-musiikista erottuvaksi genreksi, mutta samalla rock-musiikki määrittyi osaltaan iskelmään sisältyväksi.

Suomalainen, kansallinen kulttuuri muodostui hiljalleen sotien jälkeisenä aikana, kun Suomi toisaalta sulkeutui ja toisaalta herätti henkiin vahvan tanssilavakulttuurin. Samaan aikaan populaarikulttuuria suomalaistettiin ja kansanomaistettiin. Tästä hyvänä esimerkkinä olivat käännösiskelmien kotimaisten versioiden suuri suosio. Iskelmää haluttiin kuunnella kotimaisella kielellä ja tanssia tutun musiikkityylin tahtiin. Tanssiminen rakensi iskelmää elävän musiikin kulmakiveksi ja tanssilavoja suomalaisten rituaalinomaisiksi tapaamispaikoiksi. Suomalaisuus näkyi tanssi-iskelmässä, joka ammentaa suosiotaan vielä 2000-luvullakin. Tanssittavan iskelmämusiikin sanottiin artikkeleissa olevan osa suomalaista elämänmuotoa ja myös pysyvän sellaisena tulevaisuudessa. Tanssittavuuden lisäksi jo esillä ollut suomenkielisyys nostettiin esiin 2000-luvullakin. Väitettiin esimerkiksi, että parhaiten kansallisia tunteita tulkitaan omalla äidinkielellä ja aina kun lauletaan suomeksi, se lähentää musiikkia heti iskelmän suuntaan.

2000-luvun iskelmän kerrottiin olevan osa suomalaisten arkipäivää, jota kuulee melkein missä vain. Iskelmän arkipäiväisyys näkyy historiassakin, sillä iskelmä toimi muun muassa sodan aikana

ja sen jälkeen kansallisuutta vahvistavana tekijänä. Tällöin tosin iskelmällä oli arjesta pakenemisen ominaisuus, mutta sitä kuunneltiin varmasti päivittäin. Iskelmän suomalaisuus tuli esiin jo edellä mainitun mollisävellajin avulla, sillä sen väitettiin kahdessakin kohtaa liittyvän tiiviisti suomalaisten elämään.

Mielestäni kansallisista tunteista tai suomalaisuudesta kertoo myös puhetapa, jossa väitettiin ettei suomalaista iskelmää arvosteta nykypäivänä. Rivien välistä voisi jopa lukea, että iskelmä on suomalaisille nolo asia. Iskelmä eli viimeistään 1950-luvulta lähtien kulta-aikaansa, jolloin arvostus lienee ollut huipussaan eikä iskelmän arvottomuudesta puhuttu ollenkaan. Voidaan ajatella, että iskelmä oli tuolloin suomalaisen populaarimusiikin valtatyyli ja erottui selvästi genrenä muista tyyllilajeista. Nykypäivänä asiat ovat toisin ja artikkeleiden perusteella iskelmää on aina vain vaikeampaa erottaa iskelmäksi muista genreistä tai genresekoituksista.

Ennen 1940-lukua iskelmiä laulavat artistit eivät saaneet kovinkaan isoa roolia kappaleissa, sillä artistia suurempi rooli oli orkesterilla. Laulusolistin aseman muutoksen myötä esimerkiksi iskelmäkappaleissa lyhennettiin introja sekä välisoittoja. Tämä näkyi levyjen etiketeissä niin, että viimeistään 1950-luvulla niissä näkyi ensin solistin ja sitten orkesterin nimi. Suomessa ei kuitenkaan voitu puhua varsinaisesta iskelmätähti-kulttuurista, sillä tuolloin kotimainen musiikkiteollisuus oli vasta muodostumassa. Sen sijaan iskelmälaulajat korostuivat paikallisina lavatähtinä, joille tärkeintä oli keikka ja kiertue. Lavatähteys oli ja on läsnä vielä 2000-luvullakin, sillä tanssilavat ovat nykypäivänä suosiossa, tosin eivät ihan niin suurella mittakaavalla kuin esimerkiksi 1950-luvulla.

Iskelmälaulajuutta kuvailtiin tämän päivän valossa muun muassa suomalaisten tunteiden tulkiksi, pitkän linjan artisteiksi, erityisesti lavoja kiertäviksi, ei konserttisaleissa esiintyviksi laulajiksi. Yleisöllä mainittiin olevan odotuksia artistia kohtaan, jolloin he haluavat kuulla iskelmää eikä artisti voi esittää esimerkiksi soul-musiikkia, vaikka itse haluaisikin. Näin ollen iskelmälaulajuus näyttäytyy nykypäivänä hyvin genreen sidotuksi, vaikka toisenlainen iskelmän nolon leimankin luonne tuli artikkeleista ilmi vuonna 2008. Tähän liittyy rock-musiikin läsnäolo iskelmän kentällä, jolloin rock-taustaisen artistin iskelmäleimaa ei nähty hyvänä asiana yleisön ja kuulijoiden

näkökulmasta. Rockia esittävät artistit sen sijaan käyttivät tässä kohtaa iskelmän puolelle suuntautumisen perusteluina jälleen genrettömyyttä, mutta myös kunnioitusta iskelmää esittäneitä esikuvia kohtaan. Iskelmälaulajan nykypäivän asemasta kertonee edellisen ohella se, että vanhemman polven artistit ovat edelleen kysytyjä viihdetaiteilijoita. Esimerkiksi uransa jo 1960-luvulla aloittaneet artistit, kuten Katri Helena, Danny ja Eino Grön, keikkailevat vielä 2000-luvullakin.

4 LOPUKSI

Tutkimuksessani lähdin selvittämään iskelmän määrittymistä Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuissa lehtiartikkeleissa. Tarkastelin kymmenen (2001-2011) vuoden aikaväliä neljän eri vuoden näkökulmasta. Käytin tutkimusmenetelmänä helposti muokattavissa olevaa diskurssianalyysia, jonka avulla erittelin aineistostani kolme kaikki analyysivuodet läpäisevää diskurssia: iskelmän määrittymisen musiikin ja genren näkökulmasta, iskelmän suomalaisuutta korostavan puhettavan rakentuminen sekä iskelmälaulajuudesta tuotettujen keskustelujen muodostama diskurssi. Analyysissa tarkastelin lisäksi iskelmää historiassa, siis millaisessa musiikillisessa ja kulttuurisessa kontekstissa iskelmä on aiemmin ollut. Analyysin lopuksi tarkastelin nykypäivän diskursseja suhteessa iskelmän historialliseen kontekstiin.

Iskelmää genrenä ja musiikillisten piirteiden avulla rakentavat puhettavat muodostivat analyysini laajimman diskurssin, sillä keskustelu kävi hyvin monipuolisena ja vaihtelevana näkökulman ollessa kuitenkin sama. Iskelmää kuvailtiin muun muassa musiikillisin piirtein (tempo, sävellaji, kansanmusiikki), mutta monessa kohtaa myös ulkomusiikillisin sanoin (suoraan sydämeen uppoava, tunteita herättävä). Erityisesti iskelmä määrittyi suhteessa muihin genreihin, kuten populaarimusiikkiin ja rock-musiikkiin. Iskelmän väitettiin lähentyneen esimerkiksi populaarimusiikin kanssa jopa niin pitkälle, ettei kuulijan ole enää nykypäivänä kovin helppoa erottaa iskelmää kevyen musiikin tarjonnasta. Toisaalta taas vuonna 2008 Iskelmä Finlandia -palkinnon ns. rock-ehdokkaiden myötä iskelmän ja rockin välinen suhde puhutti sekä puolesta että vastaan. Rock-ehdokkaat olivat selkeästi genererajoja kritisoivan puheen tuottajina, kun taas iskelmää iskelmänä ja rockia rockina tuottava puhetapa kiinnittyi yleisön välittämään keskusteluun. Yleisesti ottaen kaikkina vuosina tuli esiin iskelmän helppous kuunneltavana musiikkina.

Iskelmän määrittymisen suomalaisuudesta tuotetussa keskustelussa korosti artikkeleissa iskelmän arkipäiväisyyttä ja itsestäänselvyyttä osana suomalaista hengenmaisemaa ja elämänmuotoa. Suomalaiset tanssivat, solmivat ihmissuhteita ja käsittelevät vaikeita tunteita iskelmän avulla. Molli

sävellajina liitettiin yhtenä musiikillisena piirteenä iskelmän suomalaisuuteen, sillä väitettiin, että suomalaiset haluavat iskelmän juuri mollissa eikä ruotsalaisena tai saksalaisena tekopirteytensä. Samalla suomalaisuutta tuotettiin erotuksena muihin kansallisuuksiin, josta voidaan päätellä iskelmän kuuluvan omalla tavallaan suomalaiseen kansalliseen identiteettiin. Suomalaisuus iskelmää rakentavissa puhetavoissa korostui iskelmän aliarvostamisessa. Virallisen kulttuurin sanottiin vähättelevän iskelmää, mutta tästä huolimatta se on edelleen suosittu musiikinlaji, josta kansa pitää. Iskelmä miellettiin nimenomaan suurten massojen huviksi ja sitä mistä suuret massat pitävät ei yleisen käsityksen mukaan ajatella kulttuuriksi. Toisaalta taas samaan diskurssiin voitiin lukea iskelmän lyömä leima esimerkiksi rockia esittäville artisteille, jota ei katsottu hyvänä asiana, vaikka itse rock-muusikot eivät pitäneet iskelmää haukkumasanana.

Iskelmälaulajuuteen liittyvässä diskurssissa keskustelut keskittyivät paljolti puheeseen laulajan kriteereistä, työympäristön kuvailemiseen sekä iskelmälaulajaksi leimautumiseen. Erityisesti 2000-luvun alussa keskustelun aiheena oli iskelmälaulajan perinteisyys, sanojen takana seisominen sekä lava-artistius. Lista voidaan lisätä kokemus sekä uran aikana saavutetut meriitit. Iskelmälaulajan työskentely-ympäristöä kuvailtiin vaikeaksi taiteen saraksi, sillä suomalainen musiikin kenttä on hyvin pieni ja töitä saa varmasti tehdä leipänsä eteen myös iskelmän alueella. Tämän myötä iskelmälaulajia voitiin ajatella eräänlaisiksi myyttisiksi arjen sankareiksi. Vuonna 2008 iskelmälaulajan leima puhutti varsinkin rock-henkisiä ehdokkaita, joille erään kommentin mukaan iskelmä saattoi olla jopa kuoleman suudelma fanien perspektiivistä katsottuna. Yleisön rooli otettiin esiin vuonna 2011, jolloin iskelmän osalta korostui yleisön artistiin kohdistama odotusarvo. Ihmiset haluavat kuulla iskelmälaulajan esittävän iskelmää, eikä laulaja itse voi ikään kuin pettää yleisöään esittämällä muunlaista musiikkia, vaikka sitä itse haluaisikin.

Vertaillen analyysistä löytyneitä diskursseja iskelmän historialliseen kontekstiin havaitsin näiden välillä sekä yhteneviä että eroavia piirteitä. Yhteistä 2000-luvun puhetavoille ja iskelmän historialliselle olemukselle oli muun muassa tanssittavuus, suomalaisuuden rakentuminen ja korostaminen suomenkielisillä lauluteksteillä. Iskelmä genrenä sen sijaan näyttäytyi erilaisessa valossa, sillä aiemmin iskelmägenre oli selkeämmin tunnistettavissa kuin mitä tänä päivänä. Iskelmää korostettiin aiemmin muun muassa suomalaisten säveltäjien, ulkomaisten säveltäjänsävellojen ja

mollisävellajin avulla; kun taas nykypäivän iskelmää kuvailtiin kansanmusiikiksi ja arkipäiväiseksi, itsestään selväksi asiaksi. Kotimaisista säveltäjistä ei enää 2000-luvulla puhuttu, mutta genren raja-aitojen kaatumisesta senkin edestä. Iskelmälaulujuuden osalta eroja löytyi jo siitäkin luonnollisesta syystä, että se hahmottui vasta 1940-luvun jälkeen. Tosin yhteistä tämän päivän laulajille ja iskelmän historialle oli tanssilavoilla kiertäminen. 2000-luvulla artistin esittämä musiikki oli yleisön odotusarvon myötä tiiviisti sidoksissa iskelmän genreen.

Tutkimukseni valossa iskelmä on vuosien saatossa muuttunut ja ottanut populaarimpia vaikutteita, jonka myötä aiempi iskelmän genre ei enää pidä kokonaan paikkaansa. Iskelmä on muuttunut, mutta säilyttänyt tunnetuimmat piirteensä, kuten suomenkielisyyden, kuuntelemisen helppouden sekä tanssittavuuden. Piirteet voivat kuitenkin olla nykypäivänä paljon muutakin, esimerkiksi suomirock-musiikin vaikutteita. Iskelmägenrellä ei ole enää yksioikoista määrittelyä eikä samanlaista asemaa populaarimusiikin kentällä kuin vuosikymmeniä aiemmin. Sen voidaan todeta muuttuneen todella eräänlaiseksi genrehybridiksi, jossa kuuluvat tämän päivän viimeisimmät trendit. Iskelmän hybridisyyden myötä tulee perustelluksi myös väite, ettei kuuntelija enää välttämättä erota iskelmää nykypäivän runsaasta musiikkitarjonnan virrasta. Mielenkiintoinen tutkimuskohde olisikin kartoittaa iskelmän hybridisyyteen johtaneita tai sitä korostavia tekijöitä ja piirteitä tämän päivän näkökulmasta. Mistä kaikkialta vaikutteita otetaan? Ketkä näin tekevät? Mikä on kuulijoiden kanta?

Iskelmägenren aseman muutoksen lisäksi myös arvostus iskelmää kohtaan on muuttunut julkisista suosion osoituksista hämillisempään suuntaan, joka on ristiriidassa iskelmän pintansa pitävään suosioon nähden. Jatkossa olisikin mielenkiintoista lähteä selvittämään juuri iskelmän nolouden ja suosion välistä suhdetta vaikkapa tanssilavoilla tai internetin keskustelupalstoilla. Lisäksi iskelmägenren määrittymiseen liittyvää jatkotutkimusta voisi laajentaa esimerkiksi haastattelemalla eri ikäluokkia heidän iskelmäkäsitteisiensä näkökulmasta, tai vaikkapa tämän työn myötä muodostuneiden diskurssien perspektiivistä. Lopuksi on vielä todettava, etten perunut puheitani karaokebaarissa iskelmän rakastamisesta, enkä iskelmän aiheuttamista hämmäntävistä tunteista huolimatta tee niin jatkossakaan.

LÄHTEET

Tutkimuskirjallisuus

- Aho, Marko 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Juvenes Print.
- Edensor, Tim 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday life*. Oxford and New York: Berg.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2000. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman 1997. *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Olli 2008. ”Genre ja rekisteri populaarimusiikissa”. *Musiikin suunta* 2008/2: 7-26.
- Horner, Bruce 1999. ”Discourse”. *Key terms in popular music and culture*. Toim. Horner Bruce & Swiss Thomas. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Huhta, Matti 2008. *Aamunkoista tähtivyöhön*. Laululyriikan fraasikirja. Helsinki: Gummerus kirjapaino.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, Pekka 2003. *Populaarimusiikki*. Suomen musiikinhistoria 6. Yhdessä Vesa Kurkelan kanssa. Helsinki: WSOY.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsti & Suoninen, Eero 2000. *Diskurssianalyysin aakkoset*. 2. painos. Tampere: Vastapaino.
- Kukkonen, Risto 2008. *Aavan meren täällä puolen: Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmista suomalaisista molli-iskelmissä*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Kurkela, Vesa 2003. *Populaarimusiikki*. Suomen musiikinhistoria 6. Yhdessä Pekka Jalkasen kanssa. Helsinki: WSOY.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli & Ruuska, Petri 2004. *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Loikkanen, Jaakko 2011. ”Vain mies ja ääni – ja hyvä niin”. *Aamulehti* 29.7.2011.
- Mikkonen, Jani 2011. ”Iskelmä ei mennyt mihinkään”. *Teostory* 2011/1: 4-7.
- Niiniluoto, Maarit 2007. ”Käännösiskelmät – osa suomalaista identiteettiä”. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Toim. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki. Helsinki: SKS.

- Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Von Bagh, Peter & Hakasalo, Ilpo 1986. *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Wikström, Sanna 2008. ”Iskelmä on ikkuna”. *Iskelmä* 2008/1:42-43.

Internet-lähteet

- Gronow, Pekka 2012. *Suomalaisen populaarimusiikin lapsuusvuodet. 1900-1917*.
<http://pomus.net/kehityslinjat/1900-1917> (tarkistettu 24.11.2012)
- Holma, Aino Maria 2010. *Suomalaisuuden symboli ja aurinkoinen persoona*. Tampereen yliopisto. Musiikintutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04141.pdf> (tarkistettu 14.11.2012).
- Kainulainen, Sami 2004. *Millainen iskelmälaulaja on hyvä esiintyjä? Esiintyjät, yleisö ja businessihmiset kertovat*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/9988/G0000659.pdf?sequence=1>
(tarkistettu 13.11.2012).
- Kaivanto, Petri 2012a. *Rock vai iskelmä? Tiputanssista rentunruusuun. 1980-1989*.
<http://pomus.net/kehityslinjat/1980-1989> (tarkistettu 15.11.2012).
- Kaivanto, Petri 2012b. *Nostalgiaa ja kansainvälistymistä. 1990-1999*.
<http://pomus.net/kehityslinjat/1990-1999> (tarkistettu 15.11.2012).
- Kaivanto, Petri 2012c. *Suomalainen iskelmä. Pasi Jääskeläisestä Lordiin*.
<http://pomus.net/kehityslinjat/suomalaineniskelma> (tarkistettu 15.11.2012).
- MTV3-Uutiset 23.7.2009 (päivitetty 24.7.2009). ”Iskelmä-Finlandia Charles Plogmanille”
<http://www.mtv3.fi/uutiset/kulttuuri.shtml/iskelma-finlandia-charles-plogmanille/2009/07/920004> (tarkistettu 2.11.2012).
- Ohrankämmen, Milla 1997. ”Anna vierellesi tulla” *Iskelmätähti ihailijoiden silmin*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/11563> (tarkistettu 13.11.2012).
- Populaarimusiikin museo.

pomus.net/ (tarkistettu 2.11.2012).

Suomen äänitearkiston tietokanta vuosilta 1909-1999.

<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/index.php> (tarkistettu 26.11.2012)

STT 30.3.2009 Iltalehti, Viihde. "Iskelmä-Finlandian ehdokasviisikko julki"

http://www.iltalehti.fi/viihde/200903309324481_vi.shtml (tarkistettu 2.11.2012).

Tavastia Klubin kotisivut.

www.tavastiaklubi.fi/ (tarkistettu 2.11.2012).

Walser, Robert 1993. *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music.* Hanover: Wesleyan University Press.

http://books.google.fi/booksid=YKPDF015p3kC&pg=PA26&hl=fi&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false (tarkistettu 15.11.2012).

Aineistolähteet

Vuoden 2001 lehtiartikkelit

Haapasalo, Alli 2001. ”Pitävätkö hevoset iskelmistä, Kari Vepsä?” *Iltalehti* 21.7.2001. s.46

Haimi, Annamari 2001. ”Antti Huovila palkittiin Iskelmä Finlandialla”. *Kymen Sanomat* 28.7.2001. s.17

Heikkilä, Marja 2001. ”Muusikko uskoo iskelmään Finlandia-palkinnon verran. Turkka Mali on nykyajan Eemeli”. *Turun Sanomat Liite Extra* 21.4.2001. s.8

Hyttinen, Heta 2001. ”Moni ajattelee, että iskelmä on itsestäänselvyys”. *Iltalehti* 27.7.2001. s.40

Korhonen, Hannele 2001. ”Tutut nimet jahtaavat Iskelmä Finlandia -voittoa”. *Iltalehti* 3.4.2001. s.38

Koskinen, Sirpa 2001. ”Iskelmä Finlandia -palkinnon voittajan valitseva Jukka Virtanen etsii Lavakarisma aja laulutaitoa”. *Kansan Uutiset Liite Viikkolehti* 20.7.2001. s.10

Kotirinta, Pirkko 2001. ”Mihin iskelmä tarvitsee Finlandia-palkintoa?” *Helsingin Sanomat* 25.7.2001 B-osa. s.7

Kurkijärvi, Riitta 2001. ”Iskelmä Finlandian ensimmäiset finalistit”. *Aamulehti* 3.4.2001. s.21

Louhivuori, Pia 2001. ”Iskelmä Finlandian isä Turkka Mali on vankkumaton iskelmän puolestapuhuja”. *Alueviesti* 28.6.2001. s.10

Nokian Uutiset 6.6.2001. ”Iskelmä Finlandia 50 000 markkaa”. Tapsan Tahtien liitesivut. s.8

Niiranen, Jussi 2001. ”Antti Huovila; Iskelmä-Finlandiassa on jotain pyhää”. *Iltä-Sanomat* 27.7.2001. s.36

Otsamo, Kirsikka 2001a. ”Antti Huovila voitti lavatähtien Iskelmä Finlandian”. *Aamulehti* 27.7.2001. s. 1

Otsamo, Kirsikka 2001b. ”Huovila peittosi iskelmäkonkarit”. *Aamulehti* 27.7.2001. s.23

STT 2001. ”Tapsan Tahdeissa jaetaan ensimmäinen Iskelmä-Finlandia”. *Itä-Savo* 25.7.2001, A-osa. s.18

Torstai 2001. ”Iskelmä Finlandia -voittaja Antti Huovila Kisarannassa”. 9.8.2001. s.8

Vuoden 2004 lehtiartikkelit

Ahonen, Erik 2004. ”Kääriäinen vastaan Katri Helena”. *Aamulehti Liite Valo* 23.7.-29.7.2004.

Aisla, Tiina 2004. ”Onko rokkikin iskelmää, Turkka Mali?”. *Aamulehti. Ajatus on vajaa! -palsta*.

Hartikainen, Jenni 2004. ”Konkarit tavoittelevat Iskelmä-Finlandiaa”. *Iltalehti* 31.3.2004. s.29

Laurila, Elina 2004. ”Legendaarisen veljeskaksikon tahti vain kiihtyy”. *Aamulehti* 2004.

Merihaara, Heikki 2004. ”Raimo Henriksson valitsi Iskelmä-Finlandian saajiksi Matin ja Tepon”. *Helsingin Uutiset* 2004.

Saarinen, Jukka 2004. ”Finlandia leiskautti Matin ja Tepon taas luovaan liekkiin”. *Turun Sanomat Liite Extra* 7.8.2004. s.6

Tapsan Tahtien ilmoitussivut 2004. ”Kuka saa tämän vuoden Iskelmä-Finlandian?”. s.7-10

Vuoden 2008 lehtiartikkelit

Forssan Lehti 26.7.2008. ”Sanottua”. s.2

Haapalainen, Anne 2008a. ”Maarit muuttaisi palkinnon nimen”. *Nokian Uutiset* 10.7.2008. s.10

Haapalainen, Anne 2008b. ”Olli Lindholm kuunteli jo pikkupoikana iskelmää”. *Nokian Uutiset* 14.7.2008. s.3

Haapalainen, Anne 2008c. ”Muska muistaa 70-luvun hauskat ajat”. *Nokian Uutiset* 21.7.2008. s.7

Haapalainen, Anne 2008d. ”Timo Rautiainen ei juokse kultalevyjen perässä”. *Nokian Uutiset* 23.7.2008. s.9

Hakaniemi, Katariina 2008. ”Mister Iskelmä”. *Kouvolan Sanomat* 13.4.2008. s.11

Hamunen, Maiju 2008. ”Iskelmä-Finlandia-ehdokkaat arvasivat Lindholmin voittavan”. *Aamulehti* 26.7.2008. s.16

- Hyttinen, Anna 2008. ”Rokkareiden Iskelmä-Finlandia”. *Nokian Uutiset* 9.4.2008. s.1
- Häkkilä, Kimmo 2008. ”Tapsan tahdit iski mediapommin”. *Nokian Uutiset* 11.4.2008. s.6
- Iisalmen Sanomat* 2008. ”On iskelmää ja sitten 'iskelmää’”. 24.7.2008. s.22
- Itä-Savo* 24.7.2008. ”Kevyen musiikin tähdet”. s.25
- Jaatinen, Martti 2008. ”Finlandia-palkinto pysyköön iskelmänä”. *Nokian Uutiset* 30.7.2008. s.2
- Kaipainen, Sini 2008. ”Rajattomasti iskelmää”. *Apu* 2008/29. s.64
- Kemppainen, Elina 2008. ”Voittaja Lindholm istui, saunoi ja tirautti kyyneleitä”. *Satakunnan Kansa* 26.7.2008. s.4
- Kojonen, Veli & Pirhonen, Kalle 2008. ”Mekö muka iskelmätähti?”. *Ilta-Sanomat* 8.4.2008. s.26
- Kotirinta, Pirkko 2008a. ”Iskelmä-Finlandia haluaa olla nyt rock”. *Helsingin Sanomat* 8.4.2008. C-osa, s.1
- Kotirinta, Pirkko 2008b. ”Iskelmä-Finlandia uhmaa trendejä”. *Helsingin Sanomat* 26.7.2008. C-osa, s.1
- Lapin Kansa* 12.4.2008. ”Rock-Finlandia”, Lyhyet tarinat -palsta. s.14
- Liljedahl, Tommi 2008. ”PS! Iskelmä muuttuu, Eskoseni”. *Sydän-Hämeen Lehti* 10.4.2008. s.4
- Lähde, Antti 2008. ”Mikäpä ei olisi iskelmää”. *Aamulehti* 8.4.2008. s.17
- Torst! 2008. ”Iskelmä-Timo”. *Länsi-Savo* 10.4.2008, s.3
- Mustonen, Hannu 2008. ”Iskelmä-Finlandia -ehdokas ei pelkää maineensa puolesta”. *Kainuun Sanomat* 11.4.2008. B-osa, s.1
- Myllyoja, Essi 2008. ”Molli-Olli tienasi moporahat”. *Aamulehti* 25.7.2008. s.21
- Niiranen, Jussi 2008a. ”Maarit vai Olli?”. *Ilta-Sanomat* 24.7.2008. s.30
- Niiranen, Jussi 2008b. ”Voitto yllätti”. *Ilta-Sanomat* 25.7.2008. s.31
- Oksanen, Taru 2008a. ”Rakkaus musiikkiin kantaa”. *Pirkanmaan Sanomat* 10.-16.7.2008. s.6
- Oksanen, Taru 2008b. ”Etsimisen tarve ei ole hävinnyt”. *Pirkanmaan Sanomat* 17.7.2008. s.14
- Oksanen, Taru 2008c. ”Ensimmäinen rokkimimmi”. *Pirkanmaan Sanomat* 24.7.2008. s.8
- Rantala, Jenni 2008. ”Olli voitti rokkareiden Iskelmä-Finlandian”. *Nokian Uutiset* 25.7.2008. s.1
- Rask, Anne 2008. ”Iskelmää vai rockia?”. *Kymen Sanomat* 22.4.2008. s.7
- Riiali, Marianne 2008. ”Olli haastaa Maaritin”. *Iltalehti* 24.7.2008. s.28
- Saastamoinen, Salli 2008a. ”Omalla meiningillä Tapsan Tahdeilla”. *Pirkanmaan Sanomat* 3.7.2008. s.8
- Saastamoinen, Salli 2008b. ”Rockbisneksen kummisetä iskelmädiktaattorina”. *Pirkanmaan*

Sanomat 24.7.2008. s.5-6

Sarpamo, Harry 2008. ”Yö-Olli nappasi Nokialla Iskelmä-Finlandian”. *Tamperelainen* 27.7.2008.

s.3

SS, 2008. ”Rokkarit kisaavat Iskelmä-Finlandiasta”. *Pirkanmaan Sanomat* 10.4.2008. s.12

Taivalkoski, Marko 2008a. ”Rokkari arvostaa iskelmäpalkintoaan”. *Länsi-Savo* 26.7.2008. s.14

Taivalkoski, Marko 2008b. ”Iskelmällisen rockin tekijä”. *Karjalainen* 27.7.2008. s.15

Tamperelainen 9.4.2008. ”ROCK onkin iskelmää, sanoi ISKELMÄhenkilö”. s.13

Tykki, Emilia 2008. ”Ihan Olli sulattaa sydämen”. *Nokian Uutiset* 28.7.2008. s.6

Tyrmistynyt 2008. ”Lopetetaan koko kisa”. *Iltalehti* 9.4.2008. s.29

Vain vanha riimi on nyt tallissain 2008. ”Tuhon tietä kuljet, Iskelmä-Finlandia”. *Nokian Uutiset*

9.4.2008. s.2

Vehkoo, Johanna 2008. ”Muusikoille Maarit on Martta”. *Aamulehti* 20.7.2008. s.19

Vuoden 2011 lehtiartikkelit

Hemmilä, Jari 2011. ”Tapsan Tahtien uusi tuleminen”. *Oma Nokia* 28.7.2011. s.15

Niemelä, Jari 2011. ”Markku Aro haluaisi laulaa Frank Sinatraa”. *Tamperelainen* 27.7.2011. s.8

LIITTEET

Liite 1

MEDIATIEDOTE

JULKAISUVAPAA: HETI

Päiväys: 16.7.2010

Iskelmä –Finlandia kymmenennen kerran

Keuyen musiikin alan Finlandia – palkinto **Iskelmä-Finlandia** luovutetaan kymmenennen kerran ensi torstaina 22.7. Nokialla Tapsan Tahdeilla. Iskelmä - Finlandia on 10 000 euron suuruinen tunnustuspalkinto, joka on tarkoitettu keuyen musiikin esittäjille. Nimestään huolimatta palkinto ei ole vain ns. iskelmälaulajien palkinto, vaan sitä myönnettäessä huomioidaan keuyen musiikin kenttä hyvin laaja-alaisesti. Asiantuntijaraati valitsee vuosittain 4 – 5 ehdokasta palkintoa tavoittelemaan. Palkinnon saajasta päättää yksi henkilö, joka on alan arvostettu asiantuntija. Nokialla Tapsan Tahdeilla pidettävän Finlandia-konsertin päätteeksi valitsija ilmoittaa valintansa tuloksen. Iskelmä-Finlandiaa pidetään tällä hetkellä maamme arvostetuimpana keuyen musiikin rahallisena tunnustuspalkintona

Torstaina 22.7. palkinto, jonka lahjoittaa Nokian kaupunki, annetaan kymmenennen kerran. Ehdokkaina palkinnon saajaksi ovat: Mikko Alatalo, Jussi Raittinen, Laura Voutilainen, Juha Tapio sekä yhtye Jean S. Palkinnon saajan valitsee näyttelijä-laulaja Pirkko Mannola. IF-palkinnon ovat aiemmin saaneet mm. Jari Sillanpää, Paula Koivuniemi, Kari Tapio, Marion Rung, Matti ja Teppo, Olli Lindholm ja Eino Grön. Viime vuonna palkinto luovutettiin Charles Plogmanille.

TV 2:n välittämän konsertin aikana myös yleisöllä on mahdollisuus valita oma suosikkinsa puhelin- ja tekstiviestiiänestyksessä.

Lisätietoja:

Tapsan Tahdit

Timo Pälä, p. 040 7799 045

Pirjo Lammi, p. (03) 3118 8224

Info ja tiedotus:

PTPromotion

Pia Temisevä, p. 0400 622 263

pia.temiseva@ptpromotion.net

Tapsan Tahdit

Harjukatu 23
37101 NOKIA

Puhelin

(03) 3118 8224
(03) 3118 8221

Telefax

(03) 3118 8222

Sähköposti

tapsantahdit@nokiankaupunki.fi

www.tapsantahdit.fi

TAMPEREEN YLIOPISTO

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

KOSTAMOVAARA, MERJA: ISKELMÄ MUUTTUU MUUTTUMATTA - Suomalaisen iskelmän rakentuminen Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuissa lehtiartikkeleissa

Pro gradu -tutkielma, 69 s., 1 liites.

Musiikintutkimus

Marraskuu 2012

Pro gradu -tutkielmani aiheena on iskelmän määrittäminen 2000-luvulla. Tarkoitukseni on selvittää millä tavoilla iskelmästä nykypäivänä puhutaan. Tutkimusaineistoni koostuu Iskelmä Finlandia -palkinnosta julkaistuista sanomalehti- ja iltapäivälehtiartikkeleista vuosina 2001, 2004, 2008 ja 2011.

Tutkielmani koostuu kahdesta osasta. Iskelmän historia -osuudessa tarkastelen iskelmän musiikillista ja kulttuurista olemusta historian kontekstissa. Analyysissä taas tarkastelen iskelmää 2000-luvun näkökulmasta diskurssianalyysin avulla. Lopuksi teen lyhyen vertailun iskelmän historia -osuuden ja tutkimustulosten välillä, jossa selvitän onko iskelmä muuttunut ja jos on, miten.

Aineistoni tutkimusmenetelmäksi valikoitui helposti muunneltavissa oleva diskurssianalyysi, jonka avulla erittelin aineistostani erilaisia iskelmään liittyviä ja iskelmää rakentavia puhetapoja. Puhetavoista muodostui kolme kaikkia analyysivuosia läpäisevää diskurssia: musiikki-diskurssi, suomalaisuuden diskurssi sekä artistin diskurssi.

Musiikki-diskurssissa iskelmä määrittyi muun muassa genrenä ja musiikillisten piirteiden kuvailussa. Iskelmän genre tuli esille erityisesti suhteessa muihin genreihin, kuten rock-musiikkiin. Musiikilliset piirteet korostivat iskelmää muun muassa kansanmusiikkina ja helposti kuunneltavana musiikkina. Suomalaisuuden diskurssissa iskelmä rakentui suomalaisuudesta tuotetussa puheessa, jossa korostettiin suomenkielisyyttä ja iskelmä asetettiin osaksi suomalaisten arkielämää. Lisäksi suomalaisuutta korostavissa puhetavoissa oli esillä iskelmän aliarvostaminen kulttuurina. Artistin diskurssissa iskelmä määrittyi iskelmälauluuteen liitetyissä puhetavoissa, joissa keskusteltiin muun muassa hyvän artistin kriteereistä, kuten lava-artistius ja perinteisyys, mutta myös iskelmälaulajaksi leimautumisesta negatiivisessa mielessä.

Lehtiartikkeleiden mukaan iskelmä on ajan myötä muuttunut ja ottanut populaarimpia vaikutteita eikä iskelmää genrenä ole enää samanalaisena olemassa kuin aiemmin. Tästä huolimatta iskelmä on säilyttänyt joitain piirteitä suhteessa historiaan: tanssittavuuden, suomenkielisyyden sekä kuuntelemisen helppouden. Iskelmä on nykypäivänä edelleen suurten massojen huvi, joka näkyy esimerkiksi tanssilavakulttuurissa, mutta sitä ei enää arvosteta samalla volyyymilla kuin ennen. Lisäksi iskelmään on nykypäivänä integroitunut niin monia eri musiikkityylien piirteitä, että iskelmän voidaan sanoa muuttuneen eräänlaiseksi hybridiksi, jota ei ole enää yhtä helppoa tunnistaa tämän päivän runsaasta musiikin tarjonnasta kuin vuosikymmeniä aiemmin.