

Mari Pajala

Mari Pajala, dosentti, media-  
tutkimus, Turun yliopisto

# LAULUKILPAILUSTA SHOW-KILPAILUKSI? Televisiospektaakkelin ylijärjestyvä tuotanto Eurovision laulukilpailussa



*Eurovision laulukilpailu on ollut suurellista lauantai-illan viihdettä halki lähes koko eurooppalaisen television historian, mutta nykyinen televisioteknologia mahdollistaa ennennäkemättömän spektaakkelimaiset musiikkiesitykset. Artikkelitarkastelee sitä, miten kilpailukappaleiden esillepano on muuttunut 1960-luvulta 2000-luvulle ja millaiseksi tuotannon luonne on muodostunut spektaakkelin kasvun myötä. Artikkelit esittää, että nyky-Euroviisujen tuotanto edellyttää ylijärjestyvyyttä, joka on yleisemminkin noussut keskeiseksi piirteeksi nykyisessä eurooppalaisessa televisiotuotannossa.*

”Eurovision laulukilpailu on kuin television Graalin malja.”  
Valosuunnittelija Fredrik Jönsson (LiteCom 2019.)

”Eurovisio on paikka, jossa luovuus ja huipputeknologia kohtaavat. Se ei ole kilpailu ainoastaan esiintyville taiteilijoille vaan myös maailman parhaille lavaohjaajille ja koreografeille.”  
Yuri Kostenko, Front Pictures (Front Pictures 2019.)

Usein esitetään, että Eurovision laulukilpailussa korostuvat nykyisin entistä enemmän visuaalisuus ja spektaakkelit. Esimerkiksi Ruotsin radion toimittaja arvioi haastattellessaan lukuisia euroviisuesityksiä ohjannutta Sacha Jean-Baptistea, että laulukilpailu on muuttunut musiikkikilpailusta show-kilpailuksi (Sveriges Radio 2018). Euroviisuesitysten rakentamiseen osallistuneet ammattilaiset – kuten yllä siteeratut Fredrik Jönsson ja Yuri Kostenko – kuvaavat promootiomateriaalissa laulukilpailua poikkeukselliseksi tilaisuudeksi tehdä näyttävää ohjelmaa ja korostavat työn vaatimaa luovuutta ja ammattitaitoa. Kostenko nostaa esitysten ohjaamisen omaksi taidemuodokseen musiikin rinnalle. Vaikka Euroviisuja on kritisoitu liiasta visuaalisuuteen panostamisesta jo 1970-luvulta asti (Pajala 2006, 65–66), kilpailukappaleiden visuaalisen ilmeen rakentamiseen panostetaan nyky-Euroviisuisissa kiistatta enemmän kuin ennen. Laulukilpailuesityksistä pyritään tekemään spektaakkelitele-

visiota Helen Wheatleyn kuvailemassa merkityksessä. Wheatley määrittelee speaktaakkelitelevisioksi (spectacular television) sellaiset visuaalisesti huomiota herättävät ohjelmat ja hetket, jotka on tarkoitettu ensisijaisesti tuijotettavaksi ja tutkiskeltavaksi. Wheatley korostaa, että speaktaakkelimaisia ohjelmia ja hetkiä on tuotettu halki television historian, mutta visuaalisen speaktaakkelin merkitys on korostunut digitaalisen teknologian mahdollisuuksien myötä. (Wheatley 2016, 1–2, 5.) Koska Eurovision laulukilpailu on ollut ohjelmistossa yhtäjaksoisesti television alkuajoista asti, se tarjoaa hyvän tilaisuuden tarkastella televisiospektaakkelin kehitystä.

Tässä artikkelissa kysyn, miten euroviisukappaleiden audiovisuaalinen näytteillepano on kehittynyt ohjelman historian aikana ja millaiseksi tuotannon luonne on kehittynyt 2000-luvulla. Esitän, että keskeinen speaktaakkelimaisuuden kasvuun liittyvä piirre on tuotannon ylijärjestyminen (transnationaalisuus), joka luonnehtii nykyisiä Eurovision laulukilpailuja. Euroviisuesityksistä on aina pyritty tekemään vaihtelevia ja kiinnostavia suhteessa aikakauden tv-estetikan ihanteisiin. Kilpailun tuotanto on muodostunut vähitellen yhä monimutkaisemmaksi, mihin ovat vaikuttaneet niin teknologian kehitys kuin Euroopan yleisradioliiton (EBU) pyrkimykset kehittää ohjelmaa. Nykyiset Eurovision laulukilpailut eivät ole puhtaasti yksittäisen kansallisen yleisradioyhtiön tuotantoa, vaan tv-speaktaakkelin rakentaminen edellyttää yhteistyötä eri maista tulevien ammattilaisten ja yritysten kesken. Samalla esitysten suunnittelusta on muodostunut yhä vahvemmin oma teollisuudenalansa ja taidemuotonsa. Eurovision laulukilpailun tuotantoon on myös muodostunut eräänlainen alueellinen hierarkia, jossa Pohjois-Eurooppa on johtavassa asemassa.

Eurovision laulukilpailu on tietenkin aina ollut ylijärjestyminen tuotanto, sillä kilpailu järjestetään EBU:n jäsenyhtiöiden yhteistyönä ja lähetetään kansainvälisesti. Ylijärjestyksen merkitys on kuitenkin lisääntynyt Eurovision laulukilpailun tuotannossa 2000-luvulla. Tässä ohjelma seuraa yleistä kehitystä Euroopan televisioalalla, missä esimerkiksi kansainvälisten yhteistuotantojen määrä on kasvanut huomattavasti (Hammett-Jamart, Mitric & Redvall 2018, 2–5). Kuten Lothar Mikos (2020a) toteaa, televisiokulttuuri on ollut ylijärjestyksestä alkaen, mutta tämä piirre on vahvistunut viime vuosikymmeninä. Kehitykseen on vaikuttanut eurooppalainen viestintäpolitiikka, joka on avannut eurooppalaista mediakenttää ylijärjestykselle toimijoille. Samaan aikaan erilaiset taloudelliset tukimekanismit ovat tehneet kansainvälisen yhteistyön televisiotuotannossa kannattavaksi. Lisäksi digitalisoituminen ja suoratoistopalvelut ovat tarjonneet uusia väyliä ohjelmien kansainväliselle myynnille. Kansainvälinen levitys edellyttää esimerkiksi draamasarjoilta korkeita tuotantoarvoja, ja budjettien kasvaessa myös tarve ylijärjestykselle tuotantoyhteistyölle kasvaa. (Esim. Dunleavy 2020; Mikos 2020a; 2020b.) Ylijärjestyksen televisiotuotannon tutkimus Euroopassa onkin keskittynyt erityisesti televisiodraamaan ja sen tuotantokulttuureihin (Bondeberg 2016; Bondeberg et al. 2017; Dunleavy 2020; Mikos 2020b; Redvall 2016). Eurovision laulukilpailun tapaus tuo esiin, ettei ylijärjestyminen luonnehdi ainoastaan televisiodraamaa ja uusia tuotantoja vaan on läsnä myös julkisen palvelun yleisradioyhtiöiden tuottamassa perinteikkäässä viihdeohjelmassa. Tämän artikkelin tavoitteena onkin täydentää Eurovision laulukilpailun kautta kuvaa siitä, minkälaista on ylijärjestyksen televisiotuotannon kulttuuri Euroopassa.

Artikkeli jakaantuu kahteen osaan. Ensin tarkastelen audiovisuaalisen esittämisen kehittymistä 2000-luvulle asti otoksella, johon kuuluvat Eurovision laulukilpailut vuosilta 1960, 1970, 1980, 1990 ja 2000. Otos on melko karkea ja

sen tarkoituksena on tuoda esiin pitkän aikavälin kehityslinjoja. Vuoden 1960 Eurovision laulukilpailun lähetti BBC Lontoosta. Vuosina 1970 ja 1980 kilpailun tuotti hollantilainen yleisradioyhtiö NOS, ja kilpailupaikkoina olivat Amsterdam ja Haag. Vuonna 1990 kilpailun järjesti Jugoslavian yleisradioyhtiön JRT:n Kroatian yksikkö Zagrebissa ja vuonna 2000 ruotsalainen SVT Tukholmassa. Olen käyttänyt analyysiin YouTubessa saatavilla olevia videoita, joten selostuksen tuottajayhtiö vaihtelee.<sup>1</sup> Audiovisuaalisten esitysten analyysissä olen kiinnittänyt huomiota kameratyöskentelyyn, editointiin, lavastukseen, esiintyjien määrään, yleisön kuvaukseen sekä koreografiaan ja rekvisiittaan. Lisäksi olen käyttänyt lähetysten lopputekstejä lähteenä sen arvioimiseen, minkä verran ja minkälaista henkilökuntaa tuotantoon on osallistunut.<sup>2</sup>

Toiseksi tarkastelen nykyisten Euroviisujen tuotantoa, missä keskeisenä aineistona ovat viimeisimpien laulukilpailujen tuotantotiedot sekä tuotantoon osallistuneista henkilöistä ja yhtiöistä julkisesti saatavilla oleva informaatio. Eurovision laulukilpailun tuotannon tarkastelussa keskeisenä lähteenä ovat olleet lähetysten lopputekstit vuosilta 2016–2019. Koska Ruotsin television rooli 2000-luvun Eurovision laulukilpailuissa on vahva, tarkastelin vertailuaineistona myös sen tuottaman vuoden 1985 kilpailun lopputekstejä. Tarpeen tullen olen jäljittänyt esimerkiksi tietyn henkilön Euroviisu-uraa myös aiempien 2000-luvun vuosien kilpailuista. Tuotantoon osallistuvien yritysten tarkastelussa lähtökohtana on ollut viimeisin, vuoden 2019 laulukilpailu, jonka lopputeksteistä poimin keskeiset yritykset ja keräsin sen jälkeen tietoa yritysten taustasta ja Euroviisuihin liittyvästä työhistoriasta niiden nettisivuilta. Tukena keskeisten toimijoiden tunnistamisessa oli myös tuotantopäällikkö Ola Melzigin netissä julkaisema tuotantopäiväkirja (Melzig). Lisäksi etsin tietoja keskeisten vuoden 2019 kilpailuun osallistuneiden show-ohjaajien työhistoriasta Eurovision laulukilpailussa sekä valikoitujen esitysten tuotantotaustasta. Menetelmää voi luonnehtia dokumenttianalyysiksi, jossa tavoitteena on luoda kuva Eurovision laulukilpailun tuotannon luonteesta. Lähempi tuotantokulttuurin analyysi esimerkiksi haastatteluja tai etnografista havainnointia hyödyntäen vaatisi tätä artikkelia laajemman tutkimuksen.

Eurovision laulukilpailusta on viimeisten noin kymmenen vuoden aikana ilmestynyt runsaasti tutkimusta. Siihen nähden, että laulukilpailu on lähtökohtaisesti televisio-ohjelma – EBU perusti sen vuonna 1956 ohjelmanvaihtoverkostonsa nimikko-ohjelmaksi – televisioestetiikan ja -tuotannon näkökulmista tutkimusta on tehty yllättävän vähän verrattuna esimerkiksi populaarimusiikin tutkimuksen tai kulttuurintutkimuksen näkökulmiin (esim. Fricker & Gluhovic 2013; Raykoff 2021; Raykoff & Tobin 2007; Vuletic 2018; Yair 2019). Viime aikoina on kuitenkin ilmestynyt joitain televisiotuotantoon liittyviä tutkimuksia, jotka tarkastelevat esimerkiksi nykyisten euroviisuesitysten audiovisuaalista rakentumista ja Viron euroviisukarsinnan tuotantoa monialustaisessa ympäristössä (Ibrus, Rohn & Nani 2019; Pérez-Rufi & Valverde Mestre 2020). Jatkan näissä artikkeleissa aloitettua keskustelua kiinnittämällä huomiota tuotannon yllärajaisiin piirteisiin. Ruotsalainen mediatutkija Göran Bolin (2006, 196) arvioi vuonna 2006, että Eurovision laulukilpailun tuotannosta on tullut ”yhä monimutkaisempi sekä organisatorisesti että teknologisesti”. Kilpailun järjestämisestä muodostui prestiisin lähde kansallisille yleisradioyhtiöille erityisesti Itä-Euroopan uusissa osallistujamaissa, mutta tuotannon monimutkaistuminen tarkoitti myös, että yhä harvempi televisioyhtiö pystyi ottamaan sitä tehtäväkseen ja yksittäisen kilpailun tuotanto vaati yhteistyötä. (Bolin 2006, 196, 199–200.) Bolin ei tarkastellut lähemmin yhteistyön muotoja, ja paneudunkin niihin tässä artikkelissa.

1 Lähdeluettelossa viimeisenä mainittu televisioyhtiö viittaa selostuksen tuottajaan. Koska vuoden 2000 kilpailun tallenteessa on häiriöitä, lähdeluettelossa on erikseen linkit pariin kilpailuesitykseen tältä vuodelta.

2 Lopputekstit eivät ole täydellinen lähde, sillä niiden laatimistapa vaihtelee. Vuoden 1960 kilpailun lopputeksteissä mainitaan esiintyjien lisäksi vain lavastaja, ohjaaja ja tuottaja. Vuoden 2000 kilpailusta käytössäni on ollut katalogi, jossa on tarkempaa tietoa tuotannosta.

Vielä huomio terminologiasta: Eurovision laulukilpailun virallinen brändinimi on nykyisin *Eurovision Song Contest*, ja myös YLE esittää ohjelman tällä nimellä. Koska tämä artikkeli käsittelee myös laulukilpailun vanhempaa historiaa ja jotta tekstistä ei tulisi kielellisesti sekavaa, käytän kuitenkin halki koko tekstin vanhempia suomenkielisiä nimiä Eurovision laulukilpailu ja Euroviisut.

### Televisioitua lavaviihdettä: Eurovision laulukilpailu 1960–1980

Nyky-Euroviisuja tutkineet José Patricio Pérez-Rufi ja Águeda María Valverde Mestre luonnehtivat Eurovision laulukilpailua kokeelliseksi ohjelmaksi. Ohjelmassa on kokeiltu paitsi uusia teknologioita myös uudenlaisia televisioilmaisun keinoja. (Pérez-Rufi & Valverde Mestre 2020, 28.) EBU:n tavoitteena on edistää julkisen palvelun mediayhtiöiden toimintaa esimerkiksi tukemalla niitä uuden teknologian omaksumisessa (European Broadcasting Union). Laulukilpailua onkin kautta sen historian käytetty kokeilemaan ja esittelemään uutta teknologiaa. Eurovision laulukilpailun alkaessa suora kansainvälinen televisiolähetys oli varsin uusi mahdollisuus. Myöhemmin ohjelmassa on kokeiltu esimerkiksi tekstiviestiiänestyksen käyttöä suuressa kansainvälisessä mittakaavassa (Anon. 2013, 102). Vaikka euroviisumusiikkiin on usein liitetty vanhanaikaisuuden leima, televisiotuotannon näkökulmasta kilpailu on pyritty pitämään hyvin ajan tasalla. Teknologian ohella kilpailussa on kokeiltu uusia tapoja musiikkiesitysten esillepanoon. Ohjelman kehitykseen on osaltaan vaikuttanut se, että järjestysvastuu kiertää televisioyhtiöltä toiselle, ja tuotannoissa mukana olleet yleisradioyhtiöiden edustajat ovat kommentoineet, että kukin järjestäjä pyrkii parantamaan suhteessa edellisvuoden ohjelmaan (Anon. 2013, 103; Skey et al. 2016, 3388). Visuaaliset kokeilut ovat ehkä näyttävämpiä nykyisin kuin television ensimmäisinä vuosikymmeninä, mutta myös laulukilpailun varhaista historiaa luonnehtii uuden kokeileminen.

Ohjelman alkuaikoina Eurovision laulukilpailussa näkyi lavaviihteen perinne, jonka varaan varhainen televisioviihde rakensi (Williams 1997 [1975], 64–66). Vuosien 1960–1980 laulukilpailut muistuttavat esillepanoltaan toisiaan, sillä ne ovat kaikki yleisön edessä kuvattua lavaviihdettä, joka välitettiin televisiokatsojille suhteellisen rajatuista kuvakulmista kuvattuna. Vuosikertojen välillä on kuitenkin myös suuria eroja, jotka johtuvat niin laulukilpailun sääntöjen muutoksista kuin teknologian kehityksestä. Siinä missä vuonna 1960 musiikkiesitykset keskittyivät solistin kuvaukseen, vuonna 1980 monet esitykset olivat enemmän show-numeroita, joihin kuului taustaryhmiä ja koreografiaa.

Yhteistä koko tarkasteluajanjaksolle on, että kullekin kilpailukappaleelle on pyritty luomaan oma visuaalinen ilme lavastuselementtien avulla. Royal Albert Hallissa kuvatussa vuoden 1960 kilpailussa kappaleiden välissä sulkeutuva esirippu mahdollisti sen, että jokaiseen esitykseen voitiin vaihtaa yksilöllinen lavaste. Lavasteissa oli esimerkiksi abstrakteja kuvioita tai tähtitaivas, parissa tapauksessa myös viitteitä kappaleen aiheeseen. Esimerkiksi Norjan edustajan asussa oli haettu saamelaishenkeä ja lavastuksena oli lumisia vuoria. Vuosina 1970 ja 1980 lavasteita ei vaihdettu kappaleiden välissä, mutta ne olivat muunneltavia. Vuonna 1970 lavan ylle oli ripustettu liikuteltavia puolikaaria ja palloja, jotka sommiteltiin uuteen asetelmaan jokaista kappaletta varten. Esitysten aikana lavastuselementtejä ei kuitenkaan liikuteltu kuin Irlannin kappaleen alussa: kun solisti lauloi sadepisarosta, yksi palloista laskeutui



Luxemburgin edustaja Camillo Felgen ja Norjan edustaja Nora Brockstedt esiintyvät Richard Levinin suunnittelemissa lavasteissa vuoden 1960 Eurovision laulukilpailussa. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 1960* (BBC/EBU) <https://www.youtube.com/watch?v=jmxZnRT0REI>



alaspäin kuin sanoitusta jäljitellen. Ehkä samasta tuottajayhtiöstä (NOS) johtuen vuoden 1980 kilpailussa oli samantapainen abstrakteista liikuteltavista kuvioista koostuva lavastus. Vuonna 1960 valaistus ei ollut merkittävässä roolissa kappaleiden yksilöllisen ilmeen rakentamisessa, mutta vuonna 1970 esiintymislavan väritystä pystyttiin vaihtelevaan, ja vuonna 1980 valaistuksen avulla luotiin esityksille omaa luonnetta. Esimerkiksi Marokon kappaleen aikana lava oli tavallista pimeämpi ja solisti valokeilassa.

Kilpailukappaleiden kuvaukseen tuli vähitellen lisää kuvakulmia. Tyypillisesti esitykset alkoivat otolla kapellimestarista, joka aloitti alkusoiton. Vuoden 1960 kilpailussa tästä leikattiin tavallisesti yleiskuvaan esiintymislavasta, minkä jälkeen zoomattiin puolikuvaan solistista. Yleensä tämä ensimmäinen otto laulajasta oli varsin pitkä. Tämän jälkeen vuoroteltiin kahden kamerakulman (suoraan edestä ja viistosti vasemmalta) välillä vaihtelevalla mutta aina rauhallisella tempolla. Esitys koostui tyypillisesti 4–6 otosta. Joissain kappaleissa oli välisoitto, jonka aikana näytettiin orkesteria yleensä liikkumattomassa kuvassa, joskin Norjan kappaleessa kamera yllättäen panoroi orkesteria kuvatessaan. Laulajat eivät ottaneet voimakasta katsekontaktia kameraan. Edestä kuvatessa monet laulajat katsoivat kyllä kameraan, mutta heidät nähtiin tällöin yleensä niin kaukaa, että katsekontakti televisiokatsojaan ei ollut intensiivinen. Lähetyksessä ei näin juurikaan tavoiteltu intiimiyden tuntua, mitä aikalasteoretisoinnissa pidettiin televisiolle ominaisena (Miettinen 1966, 67, 114). Esitysten rakenne oli samantapainen vuonna 1970, joskin kamerakulmia oli nyt käytössä kolme, suoraan edestä ja viistosti oikealta ja vasemmalta. Ensimmäinen otto solistista kappaleen alussa oli edelleen pitkä, jopa noin minuutin mittainen. Vaikuttaa siltä, että kunkin kappaleen aikana haluttiin tarjota katsojalle tilaisuus seurata osa esityksestä rauhassa, ilman leikkauksia. Muuten leikkausten tempo oli hieman nopeampi kuin vuonna 1960



Irlannin edustajan Danan esityksessä hyödynnettiin tehokkaasti lähikuvaa vuoden 1970 Eurovision laulukilpailussa. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 1970* (NOS/EBU) <https://www.youtube.com/watch?v=xMDF-TLFhsE>



ja kameraliikettä oli pikkuisen enemmän – kamera saattoi esimerkiksi tilitata ylöspäin säkeen lopussa. Yleisimmät kuvakoot olivat yleiskuva ja puolilähikuva. Lähikuvaa käytettiin ainoastaan Ison Britannian ja Irlannin esityksissä; se oli näin poikkeuksellinen tehokeino, joka on varattu nuorten, pitkähiuksisten, heleästi laulavien naissolistien kuvaukseen. Kuvauksessa ei siis tälläkään kertaa tavoiteltu lähikuvin intiimiyden tuntua, paitsi näiden nuorten naisten esityksissä. Suurempi muutos kuvauksessa tapahtui siirryttäessä vuoteen 1980. Kamerakulmissa oli aiempaa enemmän vaihtelua, sillä nyt lavalla oli kuvaaja. Tämän ansiosta esityksissä oli mahdollista käyttää lähikuvia yksityiskohdista, kuten kosketinsoittajan käsistä. Myös laulajia kuvattiin lähikuvassa enemmän kuin 1970, joten lähikuva ei enää ollut harvinainen tehokeino.

Televisiotekniikan näkökulmasta ehkä suurin uutuus tarkasteluvälillä oli vuoden 1970 kilpailun värilähetys, joskin valtaosa katsojista lienee nähnyt lähetysten mustavalkoisena. Ensimmäisen värillisen Eurovision laulukilpailun oli järjestänyt BBC vuonna 1968. Värilähetys siirryttäessä väri nähtiin varietee-tyylisissä viihdeohjelmissa elementtinä, joka lisäsi ohjelman spehtaakkelimaisuutta (Wheatley 2016, 66–67). Myös Eurovision laulukilpailussa väri oli potentiaalinen spehtaakkeli-elementti, mikä näkyy vuoden 1970 kilpailun irlantilaisen lähetysten selostuksessa. Naispuolinen selostaja kiinnitti kahdessa kohtaa huomiota esiintyjien asujen väreihin, jotka muuten menisivät ohi katsojilta mustavalkovalkovastaanotinten ääressä. Espanjan kappaleen alkaessa hän huomautti taustalaulajanaisten pukeutuneen ”räikeän pinkkeihin housupukuihin”. Länsi-Saksan edustajien pukuja selostaja kuvaili niin vuolaasti, että päätyi poikkeuksellisesti puhumaan alkusoiton päälle: ”Ja tämä on minun mielestäni yksi hätkähdyttävimmistä (striking) asuista tähän mennessä, kuningaskalastajansininen samettinen maksimekko vaaleansinisen minihameen päällä. Maksi on somistettu hopealla. Ja hänellä on hopeiset ken-

gät. Ja taustatyöt, kahdella kultaista ja yhdellä pinkkiä lurexia.” Selostajan sanavalinnat – räikeän pinkki, hätkähdyttävä – kertovat että asut oli suunniteltu herättämään huomiota. Huomio keskittyi erityisesti naisten asuihin; Espanjan solistin Julio Igleasiuksen asun väriä selostaja ei maininnut, vaikka tämä oli muista mieslaulajista poiketen pukeutunut vaaleansiniseen pukuun.

Televisiotekniikan kehityksen ohella kappaleiden esillepanoon vaikuttivat keskeisesti kilpailun sääntömuutokset. Alkujaan lavalla sai esiintyä vain solisti, joten vuonna 1960 kaikki laulajat esiintyivät lavalla yksin. Heillä ei ollut soitimia tai rekvisiittaa, paitsi Tanskan solistilla, jonka kappale käsitteli menneitä aikoja, mitä laulaja ilmensi leikittelemällä vanhanaikaisella hatulla ja päivänvarjolla. Laulajat eivät tanssineet, mutta osa ilmeili vilkkaasti ja elehti käsillään. Ensimmäisen kerran euroviisuesityksiin sai tuoda mukaan avustajia, kuten soittajia tai tanssijoita, BBC:n järjestämässä vuoden 1963 kilpailussa. Kyseinen kilpailu oli muutenkin kokeellinen tuotanto, sillä se kuvattiin konserttisalin sijaan televisio studiossa ilman yleisöä, jotta ohjelman visuaalisesta ilmeestä saatiin televisionomaisempi. Studiossa esimerkiksi lähikuvien tehokas käyttö oli helpompaa kuin konserttisalissa, missä kamerat olivat kaukana esiintyjistä. (Pajala 2007, 302–305.) Vuoden 1963 kokeilu jäi poikkeukseksi, jonka jälkeen laulukilpailu palasi pysyvästi esiintymislavoille yleisön eteen. Avustajistakaan ei heti tullut vakioelementtiä, mutta vuoden 1970 kilpailussa taustalaulajien käyttö oli sallittua. Tästä huolimatta useimmat solistit esiintyivät yksin, ja ainoastaan Alankomaiden esityksessä taustalaulajat nostettiin esiin kuvauksessa, kun solistista leikattiin välillä puolikuvaan taustalaulajista, joilla oli oma pieni koreografiansa. Lisäksi osa solisteista käytti kädessä pidettävää mikrofonia, joka mahdollisti vapaamman liikkumisen. Koreografiset elementit olivat kuitenkin hillittyjä, lähinnä paikallaan tehtäviä käsieleitä; vain pari kertaa solisti siirtyi hetkeksi pois seisomasijaltaan. Irlannin esitys oli ainoa, johon kuului ylimääräinen lavastuselementti, sillä Dana esitti voittoisan kappaleensa ”All Kinds of Everything” jakkaralla istuen. Vuoden 1960 kilpailun tapaan esitysten päähuomio oli edelleen solistin laulusuorituksessa.

Vuosien 1970 ja 1980 välillä kappaleiden esillepanossa tapahtui suuri muutos. Lavalla oli vuonna 1980 aiempaa enemmän väkeä ja liikettä. Taustalaulajien lisäksi lavalle oli mahdollista tuoda myös soittajia, ja moni olikin tarttunut tilaisuuteen. Kappaleiden genrekirjo oli laajempi kuin vuonna 1970, ja soittajien avulla esityksiin luotiin genrelle ominaista ilmettä. Esimerkiksi Ruotsin Tomas Ledinin rock-estetiikkaa noudattavassa esityksessä lavalla oli kokonainen bändi, Belgian syntikkapopyhtye Telex toi lavalle instrumenttinsa ja Norjan joikua ja viihdeorkesterisoundia yhdistelevässä esityksessä toinen solisteista säesti itseään akustisella kitaralla kappaleen protestilauluteemaan sopivasti. Siinä missä solistin laulusuoritus oli pääosassa vuosien 1960 ja 1970 esityksissä, vuonna 1980 monta maata edusti duo, trio tai lauluyhtye, minkä lisäksi taustalaulajien rooli oli aiempaa suurempi. Pitkäjohtoisten kädessä pidettävien mikrofonien ansiosta laulajat voivat liikkua lavalla. Monissa esityksissä olikin runsaasti koreografiaa, johon solistin lisäksi osallistuivat taustalaulajat. Esitysten teemaa tuotiin esiin myös rooliasuilla: esimerkiksi Luxemburgin teinikaksosten ”Papa Pingouin”-esityksessä taustalaulajat olivat pukeutuneet pingviinasuihin ja Länsi-Saksan ”Theater”-kappaleen taustalaulajat olivat miimikoita.

Monessa vuoden 1980 euroviisuesityksessä tapahtui siis lavalla varsin paljon edellä tarkasteltuihin vuosikertoihin verrattuna. Tietynlaisesta painopisteen muutoksesta voi tulkita kertovan sen, että kun vuosina 1960 ja 1970 kilpailun lopputekstit alkoivat juontajien, kilpailijoiden ja kapellimestarien



Vuoden 1980 Eurovision laulukilpailussa nähtiin niin ryhmäkoreografioita kuin rock-estetiikkaa. Kuvissa Kreikan edustajat Anna Vissi ja Epikouri sekä Ruotsin edustaja Tomas Ledin. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 1980* (NOS/EBU) <https://www.youtube.com/watch?v=Hv0FgYqGq7M>



nimillä, vuonna 1980 lopputeksteissä olivat ensimmäiseksi juontajien, meikkaajien (yksitoista henkeä) ja puvustajien (viisi) nimet. Show-elementit ja visuaalinen vaihtelu kappaleiden esityksissä lisääntyivät paljon vuodesta 1970 vuoteen 1980. Tämän mahdollistivat sääntömuutokset ja teknologian kehitys: värilähetys, kädessä pidettävät mikrofonit sekä kameroiden lisääntynyt määrä ja liikuteltavuus. Vuodesta 1960 vuoteen 1980 Eurovision laulukilpailulähetykset pysyivät kuitenkin perusasetelmaltaan melko samanlaisina: tarkoitus oli välittää lavaesitys televisiokatsojille.

### Televisiospektaakkelin kasvu: Eurovision laulukilpailu 1990–2000

Eurovision laulukilpailu oli alkujaan niukkuuden ajan televisiokulttuurin (Ellis 2000, 39–60) tuote. Julkisen palvelun televisioyhtiöt hallitsivat televisiotarjontaa Euroopassa, ja lauantai-illan parhaan katseluajan esityspaikka lähes takasi suuren katsojamäärän. 1980-luvulla alettiin siirtyä television saatavuuden aikaan, jolloin uudet kaupalliset sekä kaapeli- ja satelliittikanavat lisäsivät kilpailua katsojista (Ellis 2000, 61–73). Samaan aikaan musiikkivideon ja MTV:n (Music Television) nousu muutti populaarimusiikin audiovisuaalista estetiikkaa. Eurovision laulukilpailua kehitettiin vähitellen vastauksena uuden televisioympäristön haasteisiin.

Zagrebin Euroviisuissa vuonna 1990 kappaleiden esillepano irtautui konserttisalin tilasta niin äänen kuin kuvan suhteen. Euroviisuesityksissä oli ollut mahdollista käyttää orkesterin ohella taustanauhoja vuodesta 1973 alkaen, ja niiden merkitys lisääntyi vähitellen (Raykoff 2021, 91–92). Vuoden 1990 kilpailun katsojalta taustanauhojen käyttö ei jäänyt huomaamatta, sillä ensimmäisenä esiintyneen Espanjan flamencoduo Azúcar Morenon esityksen



alku epäonnistui, kun taustanauha ei alkanut soida ajallaan ja esitys jouduttiin aloittamaan uudestaan. Kommellus alleviivasi katsojalle sitä, että musiikkia ei tuotettu ainoastaan suorana paikan päällä, vaikka orkesteri oli edelleen mukana ja useimmat esitykset alkoivat yhä kapellimestarin esittelystä.

Visuaalisesti kappaleiden esillepanossa häivytettiin vaikutelmaa konserttialista. Esiintymislava oli matala koroke, mikä mahdollisti kameroiden vapaamman liikkumisen. Esimerkiksi Azúcar Morenon esitys alkoi kamera-ajolla, jossa kamera lähestyi lavaa, kiersi laulajien ympäri ja etäännytti samaa reittiä pois päin. Esitystä ei siis enää seurattu muutamasta kiinteästä pisteestä, vaan kameroita oli käytössä lukuisia ja ne olivat aiempaa liikuteltavampia. Vaikka tyypillisimmin solisteja kuvattiin edestä tai etuviistosta, välillä kamera saattoi olla esimerkiksi ilmassa lavan päällä. Konserttialimaisuutta vähensi myös lavastus. Esiintymisalueen molemmilla puolilla oli videoseinä, jolta voi seurata solisteja enimmäkseen (puoli)lähikuvassa. Videoseinien ansiosta tv-katsoja pystyi näkemään esiintyjät kahdesta eri kulmasta yhtä aikaa. Valaistuksella oli aiempaa suurempi merkitys esitysten yksilöllisen ja kappaleen tunnelmaan sopivan ilmeen rakentamisessa. Lavastus oli nyt kiinteä mutta valaistuksen avulla esiintymislavan valolattia ja sitä kehystävät kaarevat lavastuselementit saatiin muuttamaan väriä. Lisäksi lavalle heijastettiin erilaisia värejä ja kuvioita liikuteltavien näyttämövalojen avulla. Valaistuksella ja videoseinillä luotu esiintymistila sekä liikkuva kuvaus saivat aikaan pikemminkin studiomaisen kuin konserttialimaisen vaikutelman. Solistit katsoivat lähikuvassa paljon kameraan puhutellen näin selvästi televisiokatsojaa salissa istuneen yleisön sijaan. Tämä korosti sitä, että kilpailu on ensisijaisesti televisiolähetys eikä salitilaisuus.

Vuoden 1990 kilpailun tuotanto oli euroviisuperinteeseen suhteutettuna näyttävä. BBC:n kokenut selostaja Terry Wogan<sup>3</sup> kehui kilpailun toteutusta lähetyksen lopussa: ”Tämä on ollut tosi, tosi hieno kilpailu, tosi hyvin näytteille pantu” ja kiitti erityisesti ”spektaakkelimasta” salia ja videoseiniä. Uuden

3 Tässä vaiheessa Woganilla oli Euroviisuista lähes 20 vuoden ammatillinen kokemus, sillä hän selosti kilpailulähettyksiä radioon vuodesta 1971 (1971, 1974–1977, 1979) ja televisioon vuodesta 1973 (1973, 1978, 1980–2008). Fricker 2013, 75.



Vuoden 1990 Eurovision laulukilpailussa käytössä olivat suuret videoseinät ja aikaisempaa monipuolisemmat kuvakulmat. Kuvissa Espanjan edustaja Azúcar Moreno ja Alankomaiden edustaja Maywood. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 1990* (JRT/EBU) <https://www.youtube.com/>

teknologian mahdollisuudet – videoseinät ja aiempaa helpommin liikutettavat kamerat – lisäsivät kilpailun speaktaakkelimaisuutta televisiolähetystenä. Vuoden 1990 Eurovision laulukilpailu ilmentääkin eurooppalaisen julkisen palvelun versiota televisuaalisuudesta, joka on John Thornton Caldwellin nimitys yhdysvaltalaisen television 1980–1990-lukujen tyyliin. Caldwellille televisuaalisuus tarkoittaa tuotannon tapaa, jonka tuotantoyhtiöt omaksuivat kiristyneessä kilpailutilanteessa ja jonka uudet teknologiat mahdollistivat. Televisuaalinen tuotanto korostaa tyyliä ja pyrkii rakentamaan ohjelmille omaleimaisen visuaalisen ilmeen. (Caldwell 1995, 4–11.) Samaan tapaan Eurovision laulukilpailulle ei 1990-luvun alun televisiomaisemassa, MTV:n ja musiikkivideoiden aikakaudella, riittänyt lavaesitysten välittäminen, vaan esityksille oli luotava ajantasaisen televisiotekniikan mahdollistama visuaalinen ilme. Uuden teknologian mahdollisuuksia alleviivasi myös kilpailun maskotti, piirretty animoitu kissahahmo, joka ohjelman alussa ilmestyi juontajien mukana lavalle irrottaen kuvan lavaviihteen realistisesta tilasta.

Vaikka konserttisalimaisuutta häivytettiin kappaleiden kuvauksessa, ohjelman lopussa yleisö pääsi aiempaa enemmän esille. Voittajakappaleen uusintaesityksen aikana solisti Toto Cutugno poistui esiintymislavalta ja käveli katsomon käytävällä valokuvaajien tungeksiessa ympärillä. Cutugno saattoi tehdä näin, koska hän tiesi, että kuvaaja pystyi seuraamaan häntä. Terry Wogan kommentoi:

Tätä emme ole nähneet aiemmin. Voittoisa laulaja liikkuu yleisön keskellä, tulee alas lavalta kameramiesten keskelle, tuhatpäisen yleisön keskelle tässä suuressa salissa Zagrebissa. Hyvin kansanomainen ote tässä. Ennennäkemättömiä näkymiä Zagrebissa...

Siinä missä kilpailuesitysten yhteydessä yleisöä näytettiin ainoastaan yleiskuvassa kappaleiden välissä (samoin kuin edellisessä luvussa käsitellyissä lähetyksissäkin), nyt Cutugno nähtiin katsojien keskellä ja ääninauhalla voi kuulla, miten yleisö taputti kappaleen mukana. Kohtaus ennakoi Euroviisujen myöhempää kehitystä, jossa kilpailusta on rakennettu yhä enemmän yleisöjuhlaa.

Uuden vuosituhatvuotteen ensimmäisessä Eurovision laulukilpailussa Tukholmassa yleisö ja fanius nostettiin keskeisiksi elementeiksi ohjelman visuaalisessa toteutuksessa. Kilpailupaikka, Globen-halli, oli suurempi kuin koskaan aikaisemmin (Vuletic 2018, 180). Koska orkesterista oli luovuttu edellisvuonna, esitykset alkoivat nyt kapellimestarin esittelyn sijaan näkymällä esiintymislavasta, sitä ympäröivistä videotauluista ja osasta katsomoa. Katon rajasta kuvattu otos korosti salin suuruutta. Kilpailukappaleiden jälkeen kuvattiin lippuja heiluttavia katsojia. Juhlatunnelma poikkesi täysin aiempien vuosikymmenten arvokkaista euroviisukatsomoista. BBC:n lähetyksessä Terry Wogan kommentoi yleisönäkymiä pariin kertaan ja sanoi lopulta olevansa lopen kyllästynyt yleisöön. Yleisön äänet nostettiin kuuluville myös muuttaman kappaleen esityksessä; erityisesti Tanskan voittoisan kappaleen ”Fly on the Wings of Love” intron aikana kuultiin, miten yleisö taputti mukana. Näin syntyi heti vaikutelma suositusta kappaleesta. Faniyleisö oli nostettu ensimmäisen kerran esille BBC:n tuottamassa vuoden 1998 kilpailussa (Singleton, Fricker & Moreo 2007, 19), mutta Globenin mittasuhteet mahdollistivat paljon speaktaakkelimaisempien näkymien luomisen. Vuoden 2000 kilpailu olikin ensimmäinen, johon matkusti paikan päälle huomattava määrä ulkomaisia euroviisufaneja, muitakin kuin toimittajiksi akkreditoituneita (IIPC 2019).



Vuoden 2000 Eurovision laulukilpailussa lava kustomoitiin kutakin kappaletta varten muun muassa liikuteltavien videotaulujen avulla. Kuvissa Viron edustaja Ines ja Latvian edustaja BrainStorm. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 2000* (SVT/EBU) [https://www.youtube.com/watch?v=-ixLaupTm\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=-ixLaupTm_Q)

4 Olsen Brothersin kappaleen modulaation visualisoinnista ks. Janne Mäkelän katsaus tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

Tästä alkoi Euroviisujen kasvu suur tapahtumaksi, joka houkuttelee paikalle turisteja ja johon itse kilpailun ohella kuuluu runsaasti oheisohjelmaa (ks. Kyriakidou et al. 2018).

Tukholman kilpailussa olivat nähtävissä monet 2000-luvun Euroviisuille tyypilliset piirteet. Näitä ovat paitsi suuri halli tapahtumapaikkana ja yleisön näkyvä ja kuuluva rooli, myös videoseinien hyödyntäminen keskeisenä lavastuselementtinä, vaihtelevat kuvakulmat ja liikkuvan kameran runsas käyttö. Videotauluja oli Euroviisuissa käytetty 1980-luvun lopulta lähtien (ks. Yrjö Heinosen artikkeli tässä *Lähikuva*-lehden numerossa), mutta uudenlainen lavastuselementti vuoden 2000 kilpailussa olivat suurehkot liikuteltavat videotaulut, joiden ansiosta oli mahdollista rakentaa hyvin vaihtelevia näyttämönäkymiä myös yksittäisten esitysten sisällä. Esimerkiksi kilpailun voittajien, Olsen Brothersin, esityksen alussa videotaulut oli asetettu ikään kuin käytäväksi, jota pitkin veljekset astelivat lavan etuosaan. Samalla videotaulut siirtyivät väljempään asetelmaan ja muodostivat esiintyjien ympärille näkymän planeetoista avaruudessa. Näin lavastuksen avulla ei ainoastaan luotu kappaleelle omaa visuaalista ilmettä, vaan myös rakennettiin esitykseen dramaturgiaa.<sup>4</sup> Videotaulujen ohella valaistusta voitiin käyttää tuomaan esityksiin rakennetta. Saksan huumorikappaleen ”Wadde hadde dudde da?” esityksessä lava kylpi kertosakeen aikana keltaisessa valossa ja säikeistöissä väri vaihtui violetiksi. Viimeistä kertosaetta edeltäneen rumpuvälikkeen aikana valot yllättäen sammuiivat ja pimeydessä erottui vain solisti Stefan Raabin kimalteleva asu. Vaikka kaikissa esityksissä ei ollut läheskään yhtä paljon vaihtelua, vuoden 2000 kilpailussa oli nähtävissä aiempaa selvemmin pyrkimys rakentaa esityksiin dramatiikkaa visuaalisin keinoin.

Monikameraohjaus mahdollisti vuoden 2000 kilpailussa hyvin vaihtelevan kameratyöskentelyn, joka sovitettiin kunkin kappaleen tyyliin. Esimerkiksi Kyproksen dramaattisen ”Nomiza”-dueton kuvauksessa panoroitiin ohi lau-

lajien kasvojen lähikuvassa tavalla, jota ei käytetty minkään muun kappaleen esityksessä. Kappaleen huippukohdassa tehokeinona toimivat poikkeuksellisen nopea editointi ja lähikuvat rummuista. Toisaalta ”Wadde hadde dudde dan” esitykseen tuotiin humoristisuutta pyörittämällä kameraa ympäri. Osa esiintyjistä vältti katsomasta kameraan, mutta monet käyttivät katsekontaktia tehokkaasti hyväkseen – esimerkiksi Olsen Brothersin laulaja katsoi hymyillen kameraan ja osoitti katsojaa sormellaan laulaessaan ”she’s the greatest love I’ve ever had”. Tämä korostaa sitä, että esitykset rakennettiin ensisijaisesti televisiokatsojia varten. Televisiokatsoja ei nähnyt lavalla liikkuvia kuvaajia, jotka voivat häiritä saliyleisöä.

Kilpailun entistä suurempien mittasuhteiden myötä teknisestä toteutuksesta on tullut osa speaktaakkelia. Kuten Göran Bolin (2006, 196–197) on huomauttanut, tuotannon suuruuden korostaminen kuuluu 2000-luvun Eurovision laulukilpailun markkinointidiskurssiin. Niinpä vuoden 2000 kilpailukatalogissa luetellaan lukuja, jotka kertovat tuotannon suureellisudesta: salissa oli kolmetoista kameraa, neljätoista työntekijää huolehti 496 valonlähteen toiminnasta ja tuotantoon osallistui kaikkiaan 3000 ihmistä (SVT 2000, 96). Tuotannon vaatima tekniikan ja henkilökunnan määrä oli kasvanut huomattavasti esimerkiksi verrattuna vuoteen 1980, jolloin kilpailun lopputeksteissä mainittiin kuusi kuvaajaa. Vuonna 2000 esiintyjät eivät vielä tuoneet mukanaan omia näyttäviä lavastuselementtejä, joita Eurovision laulukilpailussa on sittemmin totuttu näkemään. Tulitekniikkaa käytettiin vain Ruotsia edustaneen Roger Pontaren esityksessä, jonka viimeisen kertosäkeen aikana yksi korkea tulenlieska kohosi ilmaan näyttämön molemmilla puolilla. Näin speaktaakkelin elementit olivat pääasiassa SVT:n tarjoamia ja periaatteessa tasapuolisesti jokaisen esiintyjän saatavilla.

Yhteenvetona euroviisuesitysten kehityksestä vuodesta 1960 vuoteen 2000 voi esittää, että kappaleille on aina pyritty luomaan yksilöllinen visuaalinen ilme. Varhaisissa Eurovision laulukilpailuissa esityksiin tuotiin visuaalista vaihtelevuutta lavastuselementeillä ja myöhemmin taustakuorojen ja koreografian avulla. Teknologian tarjoamat uudet mahdollisuudet ovat korostuneet 1990-luvulta lähtien videoseinien, monikameraohjauksen ja massiivisten valaistusrakennelmien myötä. Laulukilpailu ei kuitenkaan ole irtautunut täysin lavaviihteen perinteestä, sillä yleisö on saanut roolin tunnelman luojana. Myöhemmät 2000-luvun Eurovision laulukilpailut ovat rakentaneet puitteitaan Tukholman vuoden 2000 kilpailun pohjalle: videoseinät ovat kasvaneet ja niiden lisäksi on alettu hyödyntää tulitekniikkaa, erikoistehosteita ja entistä näyttävämpää lavarekvisiittia. José Patricio Pérez-Rufi ja Águeda María Valverde Mestre (2020) esittävätkin, että nykyiset euroviisuesitykset muistuttavat estetiikaltaan musiikkivideoita. Euroviisuesityksiä ja musiikkivideoita yhdistää tilan hajoaminen, joka saadaan aikaan vaihtelevalla kuvakulmien, kuvakokojen, valaistuksen ja lavastuselementtien käytöllä. Koska delegaatiot tuovat esityksiin omia lavastuselementtejään, esiintymislava ei enää tuo kilpailuun yhtenäisyyttä samalla tavalla kuin ennen. Vaikka ohjelma on suora lähetys, esiintyjien eleet ovat hyvin hallittuja ja osa koreografiaa, mitä korostaa se, että kappaleiden toteutukset ovat hyvin samanlaisia semifinaalissa ja finaalissa. (Pérez-Rufi & Valverde Mestre 2020, 24–27.) Tällaisten esitysten luominen vaatii huomattavasti enemmän pohjatyötä kuin laulukilpailun ensimmäisten vuosikymmenten esitykset.

## Ylirajainen tuotanto Eurovision laulukilpailussa 2000-luvulla

Eurovision laulukilpailun televisiototeutuksen monimutkaistuessa tuotannon luonne on muuttunut. Eurovision laulukilpailut olivat 1900-luvulla kansallisten yleisradioyhtiöiden tuotantoja. Esimerkiksi SVT:n järjestämien vuoden 1985 Euroviisujen lopputeksteissä mainitaan 53 henkilöä ja kolme ulkopuolista yhtiötä, jotka vastasivat valaistuksesta, äänestä ja tulostaulusta. Vaikka lopputeksteissä ei mainittaisikaan kaikkia tuotantoon osallistuneita, henkilömäärä on pieni verrattuna nykyisten lähetysten vaatimaan työhön: SVT:n tuottaman vuoden 2016 kilpailun tuotantoon osallistui 577 henkeä (Niemi 2019, 28). Vuoden 1985 Eurovision laulukilpailun lopputekstien perusteella näyttää siltä, että kaikki tuotantoon osallistuneet olivat paikallisia, sillä nimet ovat ruotsalaisia. Vastaavasti nimet vuoden 1980 kilpailun lopputeksteissä vaikuttavat pääosin hollantilaisilta, joskin kuudesta kuvaajasta kahdella on englanninkielinen nimi, mikä saattaa viitata siihen, että NOS on käyttänyt ulkopuolista henkilökuntaa tai esimerkiksi saanut apua BBC:ltä. Samoin vuoden 1990 kilpailun lopputeksteissä mainitaan steadicam-kuvaaja, jonka nimi on englanninkielinen. Pääasiassa tuotannot olivat kuitenkin 1900-luvulla yhden kansallisen yleisradioyhtiön työtä. Nykyisten Eurovision laulukilpailujen vaatima henkilökuntamäärä on moninkertainen, tuotantoihin osallistuu runsaasti yleisradioyhtiöiden ulkopuolisia yhtiöitä ja tuotantoryhmä on ylirajainen. Vaikka Eurovision laulukilpailu kiinnittyy aina tapahtumapaikkana olevaan maahan ja kaupunkiin, ohjelma ei ole yhden maan tuotantoa.

Eurovision laulukilpailusta on viime vuosikymmeninä tullut yhä ylirajaisempi tuotanto, mikä näkyy kolmella eri tasolla. Ensinnäkin EBU on vahvistanut kilpailun sääntelyä perustamalla vuonna 1998 kansainvälisen ohjausryhmän (Reference Group) ja vuonna 2004 vastaavan johtajan (executive supervisor) tehtävän valvomaan kilpailun toteutusta. Ohjausryhmässä on mukana EBU:n ja kansallisten yleisradioyhtiöiden edustajia, mukaan lukien kahden edellisen sekä parhaillaan järjestettävän laulukilpailun vastaavat tuottajat. Ohjausryhmän tehtävänä on kehittää Eurovision laulukilpailun formaattia ja brändiä, huolehtia kilpailun rahoituksesta sekä valvoa kunkin kilpailun järjestelyjä. (Eurovision.tv.) Dean Vuletic esittääkin, että ohjausryhmällä on ollut tärkeä rooli Eurovision laulukilpailun kaupallistamisessa. Alkuvaiheessa ohjausryhmän haasteena oli kehittää laulukilpailua niin, ettei sen järjestäminen olisi niin suuri taloudellinen taakka vastuussa olevalle yhtiölle. Tässä EBU:n esikuvana toimivat Olympialaisten kaltaiset megatapahtumat, joiden mallia seuraten kilpailua pyrittiin brändäämään muun muassa ottamalla Eurovision-logo käyttöön vuonna 2004. Lisäksi kehitettiin sponsoriyhteistyötä, tuotteistamista ja muuta kaupallista yhteistyötä. Esimerkiksi kokoelmalevyjä alettiin julkaista vuonna 2000 ja puhelinäänestys keskitettiin saksalaisen yhtiön hoidettavaksi vuonna 2004. (Vuletic 2018, 178.)

Ohjausryhmän valvonnassa Eurovision laulukilpailu on alettu mieltää televisioformaatiksi. Eurovision laulukilpailussa on aina ollut formaattimaisia piirteitä (Keinonen 2017, 13–16), sillä kilpailu noudattaa tiettyjä sääntöjä, lähetykset seuraavat tunnistettavaa kaavaa ja ohjelma on toteuttavissa eri maissa. Nykyisin EBU puhuu Eurovision laulukilpailusta nimenomaan formaattina. Formaatin kehityssuunnitelmien hyväksyminen on yksi ohjausryhmän tehtävistä (Eurovision.tv), ja EBU järjestää vuosittain syyskuussa työpajan formaatin kehittämistä varten (Niemi 2019, 31). Kansallisilla yleisradioyhtiöillä on formaatin puitteissa tiettyä vapautta ohjelman suunnittelussa, mutta EBU valvoo toteutusta. Eurovision laulukilpailun nimeäminen formaatiksi

kertoo siitä, että laulukilpailun ohjelmaidea on alettu ymmärtää tuotteeksi, joka on mahdollista myydä muille markkinoille. Vuonna 2016 EBU tekikin sopimuksen australialaisen televisioyhtiön Special Broadcasting Servicen kanssa *Eurovision Asia Song Contest* -ohjelman kehittämisestä (Vuletic 2018, 212). Aasian Euroviisut eivät ole toteutuneet, mutta vuonna 2019 EBU lisensoi Nordic Entertainment Groupiin kuuluvalla Brain Academy -yhtiölle oikeuden kehittää *American Song Contest* -ohjelmaa. Ensimmäinen amerikkalainen laulukilpailu on suunnitteilla loppuvuoteen 2021, ja hanketta toteuttamassa on joukko Eurovision laulukilpailun tuotannossa kokemusta hankkineita ruotsalaisia tv-alan ammattilaisia (ESC USA).

Toiseksi yllirajaisuutta 2000-luvun Eurovision laulukilpailu -tuotantoihin on tuonut se, että samat kokeneet ammattilaiset ovat osallistuneet kilpailun järjestämiseen eri maissa. Tukholman vuoden 2000 kilpailun merkitys Euroviisujen kehitykselle on ollut suuri, sillä sen järjestämiseen osallistuneet henkilöt ovat vaikuttaneet Eurovision laulukilpailun tuotannossa aina 2010-luvun lopulle asti. Kun Viron televisio sai järjestääkseen vuoden 2002 Eurovision laulukilpailun, SVT tarjosi apua tuotantoon; kilpailun lopputeksteissä mainitaan SVT:n projektijohtaja Bo Wahlberg, joka oli teknisen tiimin johtaja vuonna 2000 (SVT 2000, 103)<sup>5</sup> ja kymmeniä ruotsalaisia nimiä. Myöhemmin EBU palkkasi Tukholman vuoden 2000 kilpailun vastaavan tuottajan Svante Stockseliuksen Eurovision laulukilpailun vastuullisen johtajan tehtävään, jossa hänellä on ollut tärkeä rooli koko laulukilpailun kehittämisessä 2000-luvulla. Stockseliuksen ohella toinen keskeinen perintö vuoden 2000 Euroviisuista on Ola Melzig, joka vastasi valaistuksesta Globenin kilpailussa ja on sen jälkeen ollut mukana 15 eri Eurovision laulukilpailun tuotannossa yhä vastuullisemmissa tehtävissä, viimeksi tuotantopäällikkönä vuosina 2017–2019 (ks. Melzig).

Ruotsalaisia ammattilaisia on palkattu Eurovision laulukilpailun tuotantoon runsaasti erityisesti silloin, kun ”kokematon”, tyyppillisesti etelä- tai itä-eurooppalainen televisioyhtiö on ollut järjestysvastuussa. Ukrainan televisio oli järjestänyt Eurovision laulukilpailun jo vuonna 2005, mutta vuoden 2017 laulukilpailussa Kiovassa oli vahva pohjoismaainen panos. Kilpailun tuottajaksi (show and contest producer) palkattiin Christer Björkman, joka oli toiminut tuottajan tehtävissä myös molemmissa SVT:n järjestämissä 2010-luvun Eurovision laulukilpailuissa vuosina 2013 ja 2016.<sup>6</sup> Tätä ennen Björkman oli jo tehnyt pitkän uran Ruotsin euroviisukarsinnan *Melodifestivalen*in tuottajana 2000-luvun alusta alkaen, minkä lisäksi hän on ollut Eurovision laulukilpailun ohjausryhmän jäsen. Björkmanin ohella Ukrainan Euroviisujen johtavissa tehtävissä oli lukuisia muitakin pohjoismaalaisia, esimerkiksi tuotantopäällikkö Ola Melzig, apulaistuotantopäällikkö Tobias Åberg ja monikameraohjaaja Troels Lund.<sup>7</sup> Seuraavana vuonna Portugalin televisio sai järjestettäväkseen Eurovision laulukilpailun ensimmäistä kertaa. Se palkkasi jälleen Christer Björkmanin kilpailun tuottajaksi (contest producer). Myös tässä tuotannossa oli mukana muitakin ruotsalaisia, kuten Melzig ja Åberg tuotantopäällikköinä, mutta ei niin suuressa määrin kuin Kiovassa. Björkman toimi tuottajana (contest producer) ja Melzig ja Åberg tuotantopäällikköinä myös Israelin television järjestämässä vuoden 2019 kilpailussa. Ohjelman mittasuhteiden kasvu on tehnyt tuotantoaikataulusta haastavan. Järjestelyvastuun tuovasta euroviisuvoitosta on vajaa vuosi aikaa työlääseen prosessiin, joka pitää aloittaa kilpailukaupungin valinnasta. Niinpä kokeneen henkilökunnan käyttö on tarkoituksenmukaista: vaikka kilpailun järjestäisi uusi maa, kuten Portugali, tuotanto on aina kokeneissa käsissä. Samalla se on omiaan tuomaan yhdenmukaisuutta formaatin toteutuksiin eri maissa.

5 Myös YLE osallistui jonkin verran vuoden 2002 Euroviisujen tuotantoon, ks. Niemi 2019, 29.

6 Vuonna 2013 nimikkeellä show producer ja 2016 contest producer.

7 Muissa johtavissa tehtävissä toimivat esimerkiksi show'n tekninen johtaja Peter Andersson, lähetyksen tekninen johtaja Bo Wahlberg ja IT-johtaja Axel Ekblad.

Kolmanneksi Eurovision laulukilpailun teknisestä toteutuksesta huolehtii joukko yrityksiä eri maista. Tästä saa kuvan tarkastelemalla joitain keskeisimpiä vuoden 2019 kilpailun tuotantoon osallistuneita yhtiöitä: Valaistuksesta vastasi tanskalainen [LITE]COM Group, kameroita ja henkilökuntaa toimitti ukrainalainen Opertec, tulitekniikan toimitti suomalainen Pyroman ja äänitekniikkaa hoiti italialainen Agora Sound. Tyypillisesti yhtiöt olivat saaneet ensimmäisen kokemuksen Eurovision laulukilpailun tuotannosta, kun se järjestettiin niiden kotimaassa. Niinpä [LITE]COM Group suunnitteli valaistuksen Kööpenhaminan Euroviisuihin vuonna 2014 ja pääsi tämän jälkeen tekemään valaistusta viisiin seuraaviin kilpailuihin (LiteCom; LiteCom 2019). Opertecin ensimmäinen Eurovisio-kokemus oli *Junior Eurovision Song Contest* Kiovassa vuonna 2009, minkä jälkeen yhtiö osallistui vuoden 2010 Euroviisujen tuotantoon Oslossa. Yhtiö oli 2010-luvulla mukana useissa *Junior Eurovision Song Contest* -tuotannoissa ja vuoden 2017 Kiovan kilpailusta alkaen myös varsinaisen Eurovision laulukilpailun tuotannossa vuosina 2017–2019. (Opertec.) Pyroman puolestaan suunnitteli tulitehosteet Lordin ”Hard Rock Hallelujah” -esitykseen vuonna 2006. Helsingin Euroviisuihin seuraavana vuonna yhtiö vastasi tulitekniikasta ja on sen jälkeen työskennellyt seitsemässä kilpailuissa (2008–2010, 2013, 2016, 2017, 2019). (Pyroman.) Yhtiöiden työhistoria kertoo, että kokemus Eurovision laulukilpailun tuotantoon osallistumisesta tuottaa pääomaa, jota voi hyödyntää uusien työtilaisuuksien hankkimisessa. Eurovision laulukilpailun voitto avaa maassa toimiville yhtiöille myös kansainvälisiä työmahdollisuuksia. Lähinnä näistä mahdollisuuksista ovat hyötyneet pohjoiseurooppalaiset yhtiöt; ukrainalainen Opertec on ainoana itäeurooppalaisena yhtiönä luonut pitkän uran Euroviisuihin.

Göran Bolin (2006, 200) huomioi jo 2000-luvun puolivälissä, että kun samat luovat ja tekniset työntekijät osallistuvat Eurovision laulukilpailun tekemiseen vuodesta toiseen, lähteykset samankaltaistuvat. Tämä kehitys on edelleen vahvistunut 2010-luvulla. Ruotsalaisen tuotantohenkilökunnan ohella jatkuvuutta nyky-Euroviisujen visuaaliseen ilmeeseen on tuonut saksalainen Florian Wieder, joka suunnitteli esiintymislavan Saksassa 2011 järjestettyihin Euroviisuihin. Sen jälkeen hänen suunnittelemaansa esiintymislavoja on nähty vuosien 2012, 2015, 2017, 2018 ja 2019 kilpailuissa ja on määrä nähdä taas vuonna 2021. Henkilökunnan pysyvyys on omiaan tuomaan tuotantoihin yhdenmukaisuutta: jokaisella vuosikerralla on visuaalinen ilmeensä, mutta tyylillisesti ne ovat samantapaisia. Edellisen kerran huomattavasti tavanomaisesta poikkeava esillepano nähtiin vuonna 2010, kun Norjan televisio NRK ei käyttänyt lavastuksessa videoseiniä.

Eurovision laulukilpailulla on tietyt esteettiset normit, joita yksittäiset lähteykset noudattavat. Vaikka laulukilpailu on järjestetty eri puolilla Eurooppaa ja ohjausryhmässä on jäseniä eri maista, pohjoiseurooppalaisten rooli normin muodostumisessa on ollut keskeinen johtuen SVT:n vahvasta asemasta (se on ainoana järjestänyt kahdet Euroviisut 2010-luvulla), ruotsalaisten ammattilaisten suuresta roolista muissa maissa järjestetyissä kilpailuissa ja siitä, että EBU:n Euroviisuihin vastaava johtaja on koko 2000-luvun ollut pohjoismainen – Svante Stockseliuksen (2004–2010) jälkeen tehtävää ovat hoitaneet norjalainen Jon Ola Sand (2010–2020) ja ruotsalainen Martin Österdahl (vuodesta 2020). Niinpä Eurovision laulukilpailussa muodostuu tietynlainen hierarkia alueiden välille: varakkaat ja menestyneet pohjoisen maat määrittävät ammattimaisuuden normeja ja laitamilla olevat maat tarvitsevat muiden apua tuotannossa. Euroviisukokemuksen tuomat uudet työmahdollisuudet ovat nekin kertyneet erityisesti pohjoiseurooppalaisille yhtiöille ja ammattilaisille.

## Esitysten rakentaminen yllirajaisien ammattilaisten työnä

Nykyinen Eurovision laulukilpailu ei ole yllirajainen tuotanto vain koko ohjelman tasolla, vaan myös yksittäisten esitysten suunnitteluun osallistuu usein ammattilaisia eri maista. Yllirajaisuus esityksissä ei toki ole Eurovision laulukilpailussa mitään uutta, sillä siinä on kautta aikojen nähty laulajia ja lauluntekijöitä, jotka ovat edustaneet muuta maata kuin kotimaataan. Tunnetuin esimerkki tästä lienee kanadalainen Céline Dion, joka voitti kilpailun Sveitsin edustajana 1988. Esitysten näytteillepanon monimutkaistuesssa yllirajaisille ammattilaisille on kuitenkin ollut kysyntää myös muissa tehtävissä kuin laulajina ja lauluntekijöinä.

Vuoden 2020 Eurovision laulukilpailun peruuttamista perusteltiin osaltaan sillä, että yhteinen esiintymislava tarjoaa kilpailijoille tasa-arvoiset lähtökohdat ja tämä menetettäisiin, jos kilpailu järjestettäisiin etäyhteyksin (Eurovision. tv 2020a). Perustelu peittää näkyvistä sen, että delegaatioiden motivaatio ja resurssit tuottaa näyttäviä ja mieleenpainuvia esityksiä vaihtelevat muutenkin valtavasti. Vaikka esiintymispaikka tarjoaa yhtäläiset puitteet kilpailijoille, delegaatiot käyttävät esitysten rakentamisessa vaihtelevassa määrin omaa tekniikkaa ja luovaa henkilökuntaa. Siinä missä Eurovision laulukilpailun ensimmäisinä vuosikymmeninä lavarekvisiittaa ja koreografiaa ei juurikaan käytetty ja esiintyjät erottautuivat lähinnä vaatteillaan, nykyisin delegaatiot saattavat panostaa huomattavia määriä työtä ja rahaa esitysten suunnitteluun. Esimerkiksi Yleisradion suunnitelmasta vuoden 1962 euroviisuosallistumista varten käy ilmi, että kilpailuun oli määrä matkustaa kolmi- tai nelihenkisellä ryhmällä, johon kuului laulaja, kapellimestari, selostaja ja mahdollisesti selostajaa avustava sihteeri. Delegaatio matkusti kilpailupaikalle harjoituksia varten kolme päivää ennen kilpailua.<sup>8</sup> Nykyisin delegaatioihin kuuluu Martin Österdahlin mukaan keskimäärin 38 henkeä (BBC 2021). Harjoituksiin käytettävä aika on moninkertaistunut, mikä johtuu paitsi kilpailijoiden ja lähetysten määrän kasvusta myös esitysten monimutkaistumisesta. Niinpä vuonna 2019 esityksiä alettiin harjoitella lavalla kymmenen päivää ennen ensimmäistä semifinaalia ja kaksi viikkoa ennen finaalia (Halpin 2019). Tätä edeltää luonnollisesti suunnittelutyö ennen kilpailupaikalle matkustamista.

Menestystä tavoittelevat delegaatiot palkkaavat esityksille suunnittelijoita yli maiden rajojen. Yllirajaista uraa tekeville ammattilaisille – niin lavaohjaajille, koreografeille kuin lauluntekijöille – Eurovision laulukilpailu on vuosittain toistuva työmahdollisuus. Eurovision laulukilpailun menestynein lavaohjaaja (stage director) lienee kreikkalainen Fokas Evangelinos. Hän suunnitteli alkusi kreikkalaisia esityksiä, kuten Helena Papparizoun voittajakappaleen ”My Number One” (2005) ja Sakis Rouvaksen kaksi hyvin menestynyttä kappaletta (2004 ja 2009). Evangelinos ohjasi myös molemmat Venäjän Dima Bilanin euroviisuesitykset, jotka päättyivät toiselle sijalle vuonna 2006 ja ensimmäiselle sijalle vuonna 2008, epäilemättä osin näytteillepanonsa ansiosta. Erityisesti voittajakappale ”Believe” erottui joukosta tuomalla lavalle jotain, mitä ei ollut koskaan ennen nähty: Bilanin ympärillä lavalla luisteli olympiavoittaja Jevgeni Pljuštšenko. Myöhemmin Evangelinos on luonut euroviisuesityksiä etenkin entisen Neuvostoliiton alueen maita edustaville artisteille.<sup>9</sup> Evangelinos on tehnyt paljon yhteistyötä kreikkalaisen säveltäjän Dimitris Kontopouloksen ja venäläisen säveltäjän Filipp Kirkorovin kanssa. Kolmikön kädenjälkeä ovat esimerkiksi Venäjää edustaneen Sergei Lazarevin kaksi esitystä, jotka sijoittuivat kolmannelle sijalle vuosina 2016 ja 2019. Evangelinoksen suunnittelemissa esityksissä käytetään usein näyttäviä lavastuselementtejä, joiden avulla esi-

8 Aarno Wallin allekirjoittamat muistiot ”Valmistelulautakunnalle” ja ”Lisäys”. Elinkeinoelämän keskusarkisto, Yleisradion kokoelma, kansio 2359.

9 Farid Mammadov (Azerbaidžan 2013), Ani Lorak (Ukraina 2008), Dimitry Koldun (Valkovenäjä 2007), Sergei Lazarev (Venäjä 2016, 2019), Demy (Kreikka 2017), Aisel (Azerbaidžan 2018) ja DoReDos (Moldova 2018). Jiandani 2019.



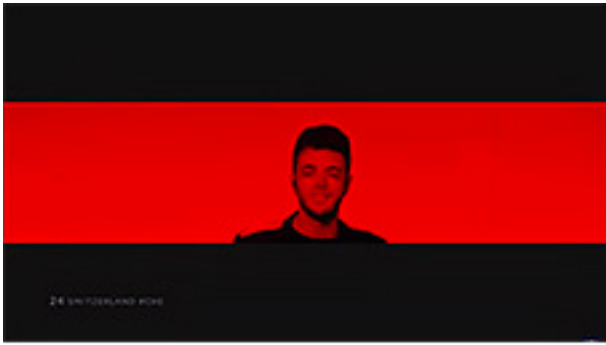


Fokas Evangelinoksen suunnittelemissa esityksissä käytetään usein näyttäviä lavastuselementtejä. Venäjän edustaja Sergei Lazarev harjoittelee esitystään vuonna 2019. Kuva: Martin Fjellanger, Eurovision Norway, EuroVisionary. Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ESC2019\\_-\\_Russia\\_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ESC2019_-_Russia_06.jpg)

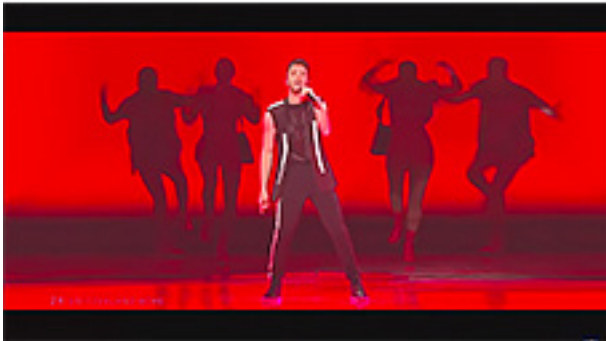
tyksiin luodaan yllätyksellisyyttä. Lazarev esimerkiksi kiipesi ensimmäisessä euroviisuesityksessään ylös videoseinää, ja katsojat saivat ihmetellä, miten tempu toteutettiin (Ek 2016). Vuoden 2019 esityksessä Lazarev monistettiin videotaulujen avulla. Evangelinoksen venäläisille kappaleille suunnitellut esitykset ovat olleet spektaakkelimaisia ja kalliita – Lazarevin jälkimmäisen esityksen väitettiin maksaneen 2,5 miljoonaa Yhdysvaltain dollaria (Ek 2019).

Toinen paljon käytetty euroviisuesitysten ohjaaja viime vuosina on ollut ruotsalainen Sacha Jean-Baptiste. Hän on ohjannut muun muassa Australian, Armenian, Georgian, ja Bulgarian esitykset vuonna 2017 ja Sveitsin, Kyproksen ja Ruotsin esitykset vuonna 2019 (Sveriges Radio 2018). Vauhdikkaaseen ryhmäkoreografiaan ja musiikkivideomaiseen estetiikkaan nojannut lavashow toi esimerkiksi Sveitsille maan parhaan sijoituksen 2000-luvulla (neljäs sija). Jean-Baptiste käyttää nimikettä taiteellinen johtaja ja kertoo luonnostelevansa kaiken puvustuksesta ja meikistä koreografiaan, ajoitukseen ja pyrotekniikkaan. Haastattelussa Jean-Baptiste korostaa, että kappale on aina hänen ohjaustöidensä lähtökohta ja televisio-ohjelmana Eurovision laulukilpailu tarjoaa tilaisuuden visualisoida, miltä kappale näyttää. Vaikutteita Jean-Baptiste kertoo hakevansa erityisesti taiteesta ja museoista. (Sveriges Radio 2018.) Jean-Baptiste painottaa näin television luonnetta visuaalisena medianäytteenä ja kytkee esitysten suunnittelun osaksi laajempaa taiteen kenttää.

Azerbaidžanin vuoden 2019 edustuskappale, Chingizin esittämä ”Truth”, tarjoaa esimerkin siitä, miten paljon työtä nykyisten euroviisuesitysten takana voi olla. Azerbaidžanissa Eurovision laulukilpailua on pyritty käyttämään maan kansainvälisen profiilin nostamiseen ja esityksiin on panostettu paljon (Gluhovic 2013, 203). ”Truth”-kappaleen esityksessä Chingizin rintaan heijastetaan sydän, jota kaksi robottia ”korjaa” lasereilla. Kappaleen huippukoh-



Sacha Jean-Baptisten suunnittelemassa Sveitsin Luca Hännin euroviisuesityksessä vuonna 2019 häivyttiin lavaesityksen vaikutelmaa muun muassa kuvarajauksella leikittelemällä. Ruutukaappaukset: *Eurovision Song Contest 2019* (IPBC/EBU) <https://www.youtube.com/watch?v=8aUYzqAldoM>



dassa käytetään erikoistehosteita, joiden ansiosta laulaja näyttää kohoavan ilmaan. Esityksen lavastuksen ja tietokonegrafiikan loi ukrainalainen Front Pictures yhteistyössä toisen ukrainalaisen yhtiön, Red Rabbit Entertainmentin kanssa. Front Picturesin Euroviisu-portfolio on vahva, sillä se toteutti Ukrainaa edustaneen Jamalan voittoisan esityksen visuaalisen ilmeen vuonna 2016. Yhtiö suunnitteli myös avaus- ja väliaikaesitykset Kiovan Euroviisuihin seuraavana vuonna. (Front Pictures.) Luettelo Chingizin esityksen parissa työskennelleistä ihmisistä sisältää 35 henkilöä, muun muassa kolme lavastajaa ja viisi videosuunnittelijaa. Lisäksi luettelossa mainitaan yritykset, jotka toimittivat esityksessä käytetyt laserit ja robotit. (Front Pictures 2019.) Luettelo kuvastaa, miten valtavasti työtä ja taloudellisia resursseja kolmen minuutin mittaisen esityksen takana on. ”Truth”-kappaleen esitys tuo myös esille, miten tv-tuotanto ja muu tapahtuma-ala kytkeytyvät yhteen nyky-Euroviisuissa: ”Visuaalisiin ratkaisuihin” keskittynyt Front Pictures on paitsi suunnitellut esityksiä esimerkiksi *America’s Got Talent* -ohjelmaan myös toteuttanut muun muassa yritysten tuotelanseeraus- ja mainostapahtumia ympäri maailmaa.

Myös YLE on hyödyntänyt ulkomaisia ammattilaisia euroviisuesityksen rakentamisessa. Vuonna 2018 YLE kutsui euroviisuedustajaksi Saara Aallon, jolla oli kokemusta ulkomaiseen tv-spektaakkeliin osallistumisesta Britanlian *X-Factor* -kilpailusta vuodelta 2016. Euroviisukappaleen ”Monsters” olivat Saara Aallon kanssa kirjoittaneet ruotsalaiset Linnea Deb ja Joy Deb sekä brittiläinen Ki Fitzgerald. Lavaesityksestä vastasi Brian Friedman, joka oli suunnitellut Aallon esityksiä myös *X-Factorissa*. (Kaseva 2018; Vedenpää 2018.) Taustatanssijoista kaksi oli rekrytoitu Lontoosta (Baker 2018). Saara Aallon menestys saattoi vaikuttaa pettymykseltä suhteessa panostukseen – hän selviytyi finaaliin mutta jäi siellä toiseksi viimeiseksi. Liekö johtunut tästä, että seuraavana vuonna Daruden euroviisuesityksen tekijät rekrytoitiin Suomesta. YLE korosti asiaa artikkelilla ”Kotimaiset huiput tarjoilevat



Azerbaidžanin edustaja Chingiz, valkoinen robotti ja kaksi kuvaajaa esiintymislavalla Eurovision laulukilpailun kenraaliharjoituksessa vuonna 2019. Kuva: Martin Fjellanger, Eurovision Norway, EuroVisionary. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chingiz-Semifinal2-dress-rehearsal-20190516-Euro-Visionary.jpg>

10 Yhtiö on osa Suomessa, Ruotsissa ja Norjassa toimivaa Bright Groupia, joka mainostaa olevansa "Pohjoismaiden johtava tapahtumatekniikan palveluita tarjoava yritys". Ks. Visual45; Bright Group.

Suomen euroviisushow'n", jossa tuottaja Anssi Autio kertoi olevansa "ylpeä täysin kotimaisin voimin toteutetusta sisältökokonaisuudesta". (Saulo 2019.) Lavashow'n suunnitteli tapahtumatekniikan alan yritys Visual45.<sup>10</sup> Lisäksi mukana olivat muun muassa koreografi Raija Wäre, freelancer-puvustaja Jouni Mervas, lavastesuunnittelija Sanna-Mari Pirkola ja kameraohjaaja Juha-Matti Valtonen (Saulo 2019). Samaan tapaan kuin televisio-ohjelmien tuotanto on siirtynyt suurelta osin itsenäisille tuotantoyhtiöille, myös euroviisuesityksissä tarvittava työ hankitaan yleisradioyhtiön ulkopuolelta. Suomessa ei kuitenkaan ole voimavaroja tai halua panostaa euroviisuesityksiin yhtä paljon kuin Azerbaidžanin tai Venäjän kaltaisissa maissa, missä Euroviisuja hyödynnetään enemmän kulttuuridiplomatian välineenä.

## Johtopäätöksiä

Eurovision laulukilpailussa on aina pyritty rakentamaan visuaalisesti vaihtelevia esityksiä, mutta teknologisen muutoksen ja televisioestetiikkaa koskevien muuttuvien odotusten myötä speaktaakkelimaisuus on lisääntynyt. Samalla laulukilpailusta on muodostunut entistä suurempi ja vaativampi tuotanto. Niin koko lähetyksen kuin yksittäisten esitysten rakentamiseen osallistuu tyypillisesti ammattilaisia eri maista. Niinpä esimerkiksi Portugalin televisio on järjestämä kilpailu ei ole yksin portugalilaista tuotantoa, vaan keskeisissä tehtävissä on erimaalaisia tekijöitä, minkä lisäksi toteutusta valvovat EBU:n ohjausryhmä ja laulukilpailun johtaja. Sosiologi Giseline Kuipers on ehdottanut, että televisiota voi tarkastella ylijarajaisena kulttuurin kenttänä. Kuipers

on tutkinut televisio-ohjelmien ostajia neljässä eurooppalaisessa maassa, ja hän esittää, että nämä muodostavat yllirajaisen ammattilaisten luokan, jolla on sille ominaiset yhteiset toimintatavat ja arvot. Erityisesti televisioammattilaisten käsitys korkealaatuisesta ohjelmasta on hyvin samanlainen eri maissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö televisio-ohjelmien ostajien toiminnassa olisi kansallisia eroja, sillä ohjelmahankinnat on aina sovittava paikallisiin olosuhteisiin. (Kuipers 2011.) Eurovision laulukilpailussa näkyy myös television ammattilaisten yllirajainen kulttuuri. Laulukilpailun tuotantoa säätelevät yhteiset näkemykset laadukkaasta televisiospektaakkelista. Ohjelmassa on tilaa myös paikallisvärille, erityisesti väliaikanumeroissa. Televisiotuotannon kentällä voi kuitenkin nähdä myös hierarkioita, sillä 2000-luvulla Eurovision laulukilpailun esteettisiä normeja ovat määrittäneet etenkin pohjoiseurooppalaiset. Olisikin mielenkiintoista nähdä, muuttuisiko Euroviisujen toteutus huomattavasti, jos järjestysvastuun saisi italialainen RAI, jolla on oma pitkä laulukilpailuperinteensä, Sanremon musiikkifestivaali, joka oli Eurovision laulukilpailunkin esikuva (Vuletic 2018, 28). Sanremon esillepano – orkesteri, pienehkö esiintymislava, löyhästi käsikirjoitetut juonnot – poikkeaa nykyisin huomattavasti Eurovision laulukilpailun estetiikasta, ja RAI:n ja EBU:n tuotantokulttuurien kohtaaminen voisi tuottaa kiinnostavia jännitteitä.

Myös yksittäisistä euroviisuesityksistä on kehittynyt yhä vaativampia ja niiden suunnitteluun voidaan käyttää huomattavan suurta henkilökuntaa. Jos 1900-luvulla delegaatiot vastasivat lähinnä puvustuksesta ja koreografiasta, nykyisin tarvitaan – musiikin ohella – esimerkiksi videotuotantoa, kameraohjauksen suunnittelua, tulitekniikkaa ja proppeja. Euroviisuesitysten rakentaminen tarjoaa alan ammattilaisille työmahdollisuuksia yli kansallisten rajojen. Eurovision laulukilpailun yrityksille tuomat työmahdollisuudet ovat jakaantuneet alueellisesti epätasaisesti, sillä kokemusta ja sitä kautta uusia työtehtäviä voi saada erityisesti, jos oman maan yleisradioyhtiö saa laulukilpailun järjestääkseen. Esitysten muuttuessa yhä monimutkaisemmiksi kansallisten delegaatioiden erilaiset resurssit korostuvat ja varakkaiden maiden esitykset ovat eri asemassa kilpailussa kuin köyhempien.

Eurovision laulukilpailun kehitys viittaa muuttuviin valtasuhteisiin eurooppalaisen televisiotuotannon kentällä. BBC on ollut esikuva Euroopan muille yleisradioyhtiöille (esim. Kuipers 2011, 546; Oinonen 2019, 51), ja 1900-luvulla yhtiö oli edelläkävijä myös Eurovision laulukilpailun tuotannossa: BBC järjesti kilpailun useammin kuin mikään muu yhtiö (kahdeksan kertaa, joista neljä kertaa toisen yhtiön puolesta<sup>11</sup>), teki kokeiluja ja uudisti kilpailun esillepanoa (studiolähetys vuonna 1963, ensimmäinen värilähetys vuonna 1968, faniyleisön esiin nostaminen vuonna 1998). Sen sijaan 2000-luvulla BBC ei ole järjestänyt yksiäkään Euroviisuja ja johtavassa roolissa kilpailun kehittämisessä on ollut SVT. Sen tuottamissa vuosien 2013 ja 2016 kilpailuissa on uudistettu ohjelman formaattia<sup>12</sup> ja ruotsalaiset tekijät ovat olleet vahvasti mukana myös muissa maissa järjestettyjen kilpailujen tuotannoissa.

Tätä kirjoittaessa ei ole vielä tiedossa, missä muodossa pandemiakevään 2021 Eurovision laulukilpailu toteutetaan. Selvää kuitenkin on, että poikkeusolot muuttavat kilpailukappaleiden esillepanoa.<sup>13</sup> Kevättalven 2021 aikana eri maiden yleisradioyhtiöt ovat järjestäneet karsintakilpailuja poikkeusoloissa, ilman yleisöä. YLE:n *Uuden Musiikin Kilpailussa* (UMK), kuten monissa muisakin euroviisukarsinnoissa, pidettiin silti kiinni lavaesityksen muodosta ja kappaleiden jälkeen kuultiin nauhoitetut suosionosoitukset. Näin ylläpidettiin tuttua live-esityksen tuntua. UMK:ssa kappaleet esiteltiin videoilla, joissa lauluntekijät kertoivat kappaleen syntyprosessista. Sen sijaan SVT:n

11 BBC sai Euroviisut järjestettäväkseen oman edustajansa voiton takia vuosina 1968, 1977, 1982 ja 1998 ja järjesti kilpailun toisen voittajan puolesta vuosina 1960 (Hollanti), 1963 (Ranska), 1972 (Monaco) ja 1974 (Luxemburg).

12 SVT:n tuottamassa vuoden 2013 kilpailussa luovuttiin esiintymisjärjestyksen arpoimisesta. Nykyisin arvotaan vain se, kuullaanko kappale kilpailun alku- vai loppupuolella, ja tuottajat pyrkivät rakentamaan esiintymisjärjestyksestä viihdyttävän. Vuonna 2016 puolestaan uudistettiin pisteidenantoa. Jotta jännitys saataisiin säilymään pidempään, ammattilaisraatien äänet annetaan ensin ja tämän jälkeen yleisöäännet yhtenä joukkona. Ks. Eurovision.tv 2020b.

13 EBU on muuttanut vuoden 2021 kilpailun sääntöjä niin, että taustalaulu on mahdollista äänittää etukäteen, kun tähän asti kaikki kappaleisiin kuuluva ihmisääni on pitänyt tuottaa suorana lavalla. Sääntömuutos – joka seuraa Ruotsin euroviisukarsinnan *Melodifestivalenin* käytäntöä – esitettiin kokeiluksi, jonka ansiosta delegaatioiden kokoa voidaan pienentää. Ks. Eurovision.tv 2020b.

*Melodifestivalenissa* huomio kiinnitettiin esitysten taiteelliseen toteutukseen. Alkukarsinnoista finaaliin selvinneiden kappaleiden uusintaesitysten alkua odottaessa näytettiin, miten lava järjestettiin valmiiksi esitystä varten. Samalla ruudun toisella puolikkaalla nähtiin video, jossa esityksen suunnittelijat kuten ohjaaja, lavastaja ja kilpailun taiteellinen tuottaja kertoivat, miten he rakensivat esityksen. *Melodifestivalen* kuvataan tavallisesti suurena yleisöjuhlanäytelmänä, ja yleisön puuttuessa suoruuden tuntua rakennettiin päästämällä katsojat poikkeuksellisesti esityksen ”takahuoneeseen”. Samalla esitysten visualisointi nostettiin entistä tärkeämmäksi osaksi kilpailua. Kilpailukappaleiden säveltäjät ja sanoittajat kritisoiivatkin sitä, että heitä ei huomioitu alkukarsintaläheyyksissä millään lailla – pandemiaan vedoten laulun tekijöitä ei edes päästetty kuvauspaikalle. (Robertson 2021; SVT 2021.) *EscInsight*-sivuston kolumnisti Ben Robertson (2021) pohtiikin, onko SVT jälleen Eurovision laulukilpailun kehityksen etulinjassa nostamassa esitysten visuaalisen suunnittelun yhtä keskeiseksi taiteellisen tuotannon alueeksi musiikin kanssa. Voi hyvin olla, että Eurovision laulukilpailusta tulee entistä selvemmin kilpailu audiovisuaalisille esityksille ja niitä suunnitteleville ylijärjaisille ammattilaisille.

## Lähteet

### Audiovisuaalinen aineisto

*Eurovision Song Contest Grand Prix 1960* (BBC/EBU/NRK). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=jmxZnRT0REI>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 70/Eurovisie songfestival 70* (NOS/EBU/RTÉ). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=ytZIV04GcKI>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 1980/Eurovisie songfestival* (NOS/EBU/BBC). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hv0FgYqGq7M>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 1985* (SVT/EBU). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=kh7UzkuiyRw>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest '90* (JRT/EBU/BBC). Saatavilla: <[https://www.youtube.com/watch?v=rE20II2\\_DAw](https://www.youtube.com/watch?v=rE20II2_DAw)> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2000* (SVT/EBU/BBC). Saatavilla: <[https://www.youtube.com/watch?v=ixLaupTm\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=ixLaupTm_Q)> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2000, Denmark*. Olsen Brothers, ”Fly on the Wings of Love”. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=F-JwiYlg5Gc>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2000, Germany*, Stefan Raab, ”Wadde hadde dudde da” (SVT/EBU). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=lddoHQIZQto>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2002* (ETV/EBU/BBC). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=SxHwSoWki20>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2016* (SVT/EBU). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=un230AesfHY>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2017* (UA:PBC/EBU). Saatavilla: <[https://www.youtube.com/watch?v=ehH0\\_UXtQIY](https://www.youtube.com/watch?v=ehH0_UXtQIY)> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2018* (RTP/EBU). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=4AXTB-iShio>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Eurovision Song Contest 2019* (IPBC/EBU). Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dsx4pVjUth0>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

*Melodifestivalen 2021: Deltävling 1* (SVT). Saatavilla: <<https://www.svtplay.se/video/30343650/melodifestivalen-2021/melodifestivalen-2021-deltavling-1>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

UMK21: *Finaali* (YLE). Saatavilla: <<https://areena.yle.fi/1-50652899>> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

## Arkistomateriaali

Elinkeinoelämän keskusarkisto  
Yleisradio

## Muu aineisto

Anon. (2013) 'The Eurovision Song Contest Is a Battlefield': Panel Discussion with Eurovision Song Contest Producers. Teoksessa Karen Fricker ja Milija Gluhovic (toim.) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 94–107.

Baker, Catherine (2018) Monsters, Metaphors and Military Chic: Saara Aalto on Stage and the Queer Politics of Kitsch. *ESC Insight* 12.5.2018. Saatavilla: <<https://escinsight.com/2018/05/12/monsters-metaphors-military-chic-saara-aalto-stage-queer-politics-kitsch/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

BBC (2021) Eurovision Song Contest Travel "Necessary", Organisers Say. *BBC News* 3.3.2021. Saatavilla: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56243857>> (linkki 7.3.2021).

Bright Group. Saatavilla: <<https://www.brightgroup.fi>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Ek, Tobbe (2016) Ryska hemligheten avslöjad – så klättrar Sergey på väggen. *Aftonbladet, Schlagerbloggen* 6.5.2016. Saatavilla: <<https://bloggar.aftonbladet.se/schlagerbloggen/2016/05/ryska-hemligheten-avslöjad-sa-klättrar-sergey-pa-vaggen/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Ek, Tobbe (2019) Ryssland har pumpat in miljoner i scenshowen. *Aftonbladet, Schlagerbloggen* 11.5.2019. Saatavilla: <<https://bloggar.aftonbladet.se/schlagerbloggen/2019/05/ryssland-har-pumpat-in-miljoner-i-scenshowen/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

ESC USA. Saatavilla: <<http://esc2usa.com/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

European Broadcasting Union, *Your Guide to EBU Services*. Saatavilla: <[https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/Publications/EBU-Members-brochure\\_EN.pdf](https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/Publications/EBU-Members-brochure_EN.pdf)> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Eurovision.tv, Reference Group. Saatavilla: <<https://eurovision.tv/about/organisers/reference-group/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Eurovision.tv (2020a) Intention to Honour Eurovision 2020 Songs and Artists. Saatavilla: <<https://eurovision.tv/official-ebu-statement-and-faq-eurovision-song-contest-2020-cancellation>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Eurovision.tv (2020b) Changes Announced to Ensure Eurovision Comes "Back for Good". Saatavilla: <<https://eurovision.tv/story/changes-announced-to-ensure-eurovision-comes-back-for-good>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Front Pictures. Saatavilla: <<https://frontpictures.com/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Front Pictures (2019) High-tech Staging for Chingiz at Eurovision Song Contest 2019. Saatavilla: <<https://www.frontpictures.com/projects/eurovision-2019-performance>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Halpin, Chris (2019) Live in Tel Aviv: Previewing Day One of Eurovision 2019 Rehearsals (May 4). *Wiwibloggs* 4.5.2019. Saatavilla: <<https://wiwibloggs.com/2019/05/04/live-in-tel-aviv-previewing-day-one-of-eurovision-2019-rehearsals-may-4/238327/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

IIPC (2019) The Eurovision Experience on Location. Paneelikeskustelu seminaarissa Popular Culture and Politics in the Eurovision Song Contest. International Institute for Popular Culture, Turun yliopisto 3.5.2019.

Jiandani, Sanjay (2019) Spain: Fokas Evangelinos Will Be Responsible for Miki's Staging in Tel Aviv. *ESCtoday* 16.2.2019. Saatavilla: <<http://esctoday.com/172093/spain-fokas-evangelinos-will-be-responsible-for-mikis-staging-in-tel-aviv/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Kaseva, Tuomas (2018) Saara Aallon haukuttu lavashow uusittiin Euroviisuihin: siivet heitettiin roskikseen, lavalle tuotiin suuri rakennelma. *Helsingin Sanomat* 30.4.2018. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005662686.htm>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

LiteCom. Saatavilla: <<https://litecom.dk>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

LiteCom (2019) *Look Book 2019*. Saatavilla: <<https://litecom.dk/wp-content/uploads/2019/05/LOOK-BOOK-2019.pdf>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Melzig, Ola, *Eurovision Diaries*. Saatavilla: <<https://m-m-pr.com/eurovision-diaries/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Opertec. Saatavilla: <<http://opertec.tv>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Pyroman. Saatavilla: <<https://pyro.fi/en/references/tv-programmes-videos-and-theatre/>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Robertson, Ben (2021) Melodifestivalen, Angry Songwriters, and Directors in the Spotlight. *ESCIInsight* 6.3.2021. Saatavilla: <<https://escinsight.com/2021/03/06/melodifestivalen-angry-songwriters-directors-spotlight/>> (linkki tarkistettu 11.3.2021).

Saulo, Sandra (2019) Kotimaiset huiput tarjoilevat Suomen euroviisushow'n. *YLE Uutiset* 11.5.2019. Saatavilla: <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/05/11/kotimaiset-huiput-tarjoilevat-suomen-euroviisushown>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Sveriges Radio (2018) Showproducent Sacha Jean-Baptiste berättar hur hennes nummer på scen växer fram. Saatavilla: <<https://sverigesradio.se/artikel/6898639>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

SVT (2000) *Sveriges Television Eurovision Song Contest Stockholm 2000*. Kilpailukatalogi, toim. Ulrica Giltze.

SVT (2021) Låtskrivarnas kritik mot Melodifestivalen: "Känner sig som en gycklare". *SVT Nyheter* 19.2.2021. Saatavilla: <<https://www.svt.se/kultur/melodifestivalens-upphovspersoner-kritiska-till-bristande-uppmarksamhet>> (linkki tarkistettu 12.3.2021).

Vedenpää, Ville (2018) Saara Aallon UMK-show tänään: "Tämä on kuin vaativa urheilusuoritus". *YLE Uutiset* 3.3.2018. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-10099967>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

Visual45. Saatavilla: <<https://visual45.com>> (linkki tarkistettu 7.3.2021).

## Tutkimuskirjallisuus

Bolin, Göran (2006) Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation States. *International Journal of Cultural Studies* vol. 9:2, 189–206.

Bondebjerg, Ib (2016) Transnational Europe: TV-drama, Co-production Networks and Mediated Cultural Encounters. *Palgrave Communications* 2. Saatavilla: <<https://www.nature.com/articles/palcomms201634>> (linkki tarkistettu 10.3.2021).

Bondebjerg, Ib; Redvall, Eva Novrup; Helles, Rasmus; Lai, Signe Sophus; Søndergaard, Henrik & Astrupgaard, Cecilie (2017) *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*. Cham: Palgrave Macmillan.

Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Dunleavy, Trisha (2020) Transnational Co-Production, Multiplatform Television and My Brilliant Friend. *Critical Studies in Television* vol. 15:4, 336–356.

Ellis, John (2000) *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Lontoo & New York: I. B. Tauris.

Fricker, Karen (2013) "It's Just Not Funny Anymore": Terry Wogan, Melancholy Britain, and the Eurovision Song Contest. Teoksessa Karen Fricker & Milija Gluhovic (toim.) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 53–76.

Fricker, Karen & Gluhovic, Milija (toim.) (2013) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.

Gluhovic, Milija (2013) Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest. Teoksessa Karen Fricker & Milija Gluhovic (toim.) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 194–217.

Hammett-Jamart, Julia; Mitric, Petar & Redvall, Eva Novrup (2018) Introduction: European Film and Television Co-production. Teoksessa Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric & Eva Novrup Redvall (toim.) *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*. Cham: Palgrave Macmillan, 1–26.

Ibrus, Indrek; Ulrike Rohn & Alessandro Nani (2019) Searching for Public Value in Innovation Coordination: How the Eurovision Song Contest Was Used to Innovate the Public Service Media Model in Estonia. *International Journal of Cultural Studies* vol. 22:3, 367–382.

Keinonen, Heidi (2017) *Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.

Kuipers, Giseline (2011) Cultural Globalization as the Emergence of a Transnational Cultural Field: Transnational Television and National Media Landscapes in Four European Countries. *American Behavioral Scientist* vol. 55:5, 541–557.

Kyriakidou, Maria; Skey, Michael; Uldam, Julie & McCurdy, Patrick (2018) Media Events and Cosmopolitan Fandom: "Playful Nationalism" in the Eurovision Song Contest. *International Journal of Cultural Studies* vol. 21:6, 603–618.

Miettunen, Helge (1966) *Radio- ja TV-opin perusteet*. Helsinki: Weilin + Göös.

Mikos, Lothar (2020a) Transnational Television Culture. Teoksessa Shawn Shimpach (toim.) *The Routledge Companion to Global Television*. New York & Lontoo, 74–83.

Mikos, Lothar (2020b) Berlin as Location and Production Site for Transnational TV Drama. *Critical Studies in Television* vol. 15:4, 373–392.

Niemi, Petra (2019) *How to Manage International Collaboration? Case: Eurovision Song Contest*. Master's Thesis. Faculty of Information Technology and Communication Sciences, Tampere University.

Oinonen, Paavo (2019) *Vain parasta kansalaisille: Yleisradiotoiminta julkisena palveluna*. Capsa Historiae II. Turku: Kulttuurihistorian Seura.

Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.

Pajala, Mari (2007) Epätelevisionomaista speaktaakkelitelevisiota? Eurovision laulukilpailu 1960-luvun suomalaisessa televisioympäristössä. Teoksessa Juhani Wiio (toim.) *Television viisi vuosikymmentä: Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 292–308.

Pérez-Rufí, José Patricio & Valverde Mestre, Águeda María (2020) The Spatial-Temporal Fragmentation of Live Television Video Clips: Analysis of the Television Production of the Eurovision Song Contest. *Communication & Society* vol. 33:2, 17–31.

Raykoff, Ivan (2021) *Another Song for Europe: Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*. London & New York: Routledge.

Raykoff, Ivan & Tobin, Robert Deam (toim.) (2007) *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate.

Redvall, Eva Novrup (2016) *Midsomer Murders* in Copenhagen: The Transnational Production of Nordic Noir-Influenced UK Television Drama. *New Review of Film and Television Studies* vol. 14:3, 345–363.

Singleton, Brian; Fricker, Karen & Moreo, Elena (2007) Performing the Queer Network: Fans and Families at the Eurovision Song Contest. *SQS* vol. 2:2, 12–24.

Skey, Michael; Kyriakidou, Maria; McCurdy, Patrick & Uldam, Julie (2016) Staging and Engaging Media Events: A Study of the 2014 Eurovision Song Contest. *International Journal of Communication Studies* 10, 3381–3399.

Vuletic, Dean (2018) *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Lontoo: Bloomsbury.

Wheatley, Helen (2016) *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. Lontoo & New York: I. B. Tauris.

Williams, Raymond (1997 [1975]) *Television: Technology and Cultural Form*. Lontoo: Routledge.

Yair, Gad (2019) Douze Points: Eurovisions and Euro-divisions in the Eurovision Song Contest – A Review of Two Decades of Research. *European Journal of Cultural Studies* vol. 22:5–6, 1013–1029.