

Tarja Rautiainen

# LAULETTU HISTORIA – suomalaisuus ja affektit populaarimusiikissa

<sup>1</sup> Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts 1996, 201

”Voices, not songs, hold the key to our pop-pleasures.”<sup>1</sup>

Musiikki on useimmille meistä tunteiden asia. Se on rationaalisuuteen uskovan länsimaisen elämänjärjestyksen keskellä yksi niistä tiloista, jossa voimme sallia kehomme ja tunteemme päästä valloilleen. Monet tunnepitoisimmista keskusteluista käydään populaarimusiikin artistien tulkintoista: kuka voisikaan olla Rauli Badding Somerjoen veroinen tulkitsija? Mikä Jari Sillanpään tulkintoissa ihastuttaa tai herättää inhoa? Näissä keskusteluissa peilataan henkilökohtaisia esteettisiä mieltymyksiä, mutta niissä välittyy myös yhteisesti jaettu arvoja. Arvot voivat liittyä käsityksiin tulkinnan totuudellisuudesta tai aitoudesta, mutta myös määritelmiin ”meidän” ja ”muiden” kulttuurista. Siten monista laulajista ja lauluista on tullut kansallisen kulttuurin symboleja. Monelle lienee tuttu esimerkiksi Frank Sinatraan liitetty epiteetti ”the Voice of America”. Toisaalta Seinäjoella vuosittain järjestettävillä tangokilpailuilla halutaan luoda tangolaulusta kansallisen populaarimusiikin eetoksen ydintä, vaikka se lukuisten iskelmälaulukilpailujen keskellä alkaa olla vaikeaa nykypäivän Suomessa.

Vaikka lauluääni tuon tuosta mainitaan, siihen mikä lauluäänessä on erityistä, mikä siinä tunnekokemukseen vaikuttaa tai kuinka siitä voi tulla esimerkiksi kansallinen symboli, ei juuri tunnuta pääsevän käsiksi. Lähtökohtana voidaan todeta, että laulajatähtien kanonisoitumisen taustalla ei yksinomaan ole lauluääni, vaan laajemmin tähteyteen liittyvät tekijät. Esimerkiksi median rooli tähteyden konstruoimisessa on merkittävä. Lauluääni lienee kuitenkin mytologisoinnin keskeisempiä osia juuri sen vuoksi, että sitä on vaikea yksiselitteisesti analysoida.

Lauluääntä ovat ryhtyneet analysoimaan ne musiikintutkijat, jotka ovat olleet kiinnostuneita musiikin merkityksistä, musiikin ja arkielämän suhteista

sekä ruumiillisuudesta. Musiikintutkijat eivät ole korostaneet kokemuksellisuutta ja ruumiillisuutta yksinään, vaan kiinnostus on osa laajempaa ”ruumisboomia” ihmistieteissä.<sup>2</sup> Modernin järjestyksen fragmentoituminen on entisestään voimistanut pyrkimyksiä tarttua kaikkein konkreettisimpaan, ruumiiseen.

Tässä artikkelissa pohdin, millä tavoin kokemuksellisuuden ja ruumiillisuuden tematiikkaa voi liittää lauluäänien tarkasteluun. Käyn läpi keskeisimpiä lähestymistapoja ja sovellan niitä suomalaisen populaarimusiikin tarkasteluun. Keskeinen tarkasteluperspektiivi on historia: pyrin hahmottamaan, miten muodostuu se laulettu (suomalaisen populaarimusiikin) historia, jota kirjoitetun historiankirjoituksen on vaikea tavoittaa, mutta joka vaikuttaa kokemuksiimme, mielikuviiimme ja muistoihimme. Kuitenkaan kysymys ei ole siitä, että laulettu historia olisi jollakin tavoin kulttuurin ulkopuolella. Pikemminkin se on keskeinen osa arkipäiväämme ja välittyy tämän päivän mediakulttuurissa erilaisten arvostuksien ja toimintatapojen – esimerkiksi historiikkien, elokuvien ja kilpailujen – välityksellä.

### Laulun sosiaalisuus ja materiaalisuus

Vaikka olemassaolon ruumiillinen perusta ymmärretään merkitseväksi nyt eri tavalla kuin ennen, ruumiillisuuden merkitys populaarimusiikissa on tuotu esille niin tutkimuksessa kuin arkiäjäntelussäkin jo rock ’n’ rollin ajoista lähtien. Lantiotaan keinuttava Elvis lienee tunnetuin rockin ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden korostaja, mutta myös suomalaisen populaarimusiikin historiasta löytyy monia esimerkkejä nimenomaan laulamiseen liittyvästä kehollisuudesta. Yksi niistä on 1960-luvun puolivälissä alkanut ja 1970-luvulla voimissaan ollut poliittinen laululiike. Jo liikkeen huippuhetkinä äänen – tai huudon, kuten Matti Hyvärinen<sup>3</sup> kuvaa keskeistä laulutapaa – merkittävyys ymmärrettiin. Vuonna 1970 Jarno Pennanen muisteli 1960-luvun puolivälin kulttuuriradikalismien esiinnoosua seuraavaan tapaan:

Koska se Kaisa Korhonen aloitti? Se oli suuri fanfaari. Silloin minä tosiaankin koin sen jonkinlaisena älyllisenä julistuksena sen äänen. Että nyt on tulossa vapauden vuosikymmen, jokainen saa olla miten tahtoo ja sanoa mitä tahtoo. Minusta tuntui hyvin miellyttävältä ajatukselta, että nyt ruvetaan puhumaan suoraan!<sup>4</sup>

Tänä päivänä taistolaislaulut, niin kuin monet muutkin 1960-luvun populaarimusiikin ilmiöistä, on idealisoitu. Nyt murehditaan sitä, mistä löytyisivät tämän päivän kantaaottavan laulun tekijät. Rap-musiikkia pyrittiin julkisuudessa mahdollittamaan 70-lukulaisen kantaaottavan laulun luokkaan muutamia vuosia sitten, mutta tämä angloamerikkalainen, sanojen ja eleiden monimerkityksellisyydellä operoiva tyyli sopii viime kädessä varsin huonosti jäyhähkön ja joukkolaulun voimaan luottavan perinteen suoraksi jatkajaksi.

Kuitenkin taistolaislaulusta on löydettävissä muitakin kuin kantaaottava äly. Musiikillisilta aineksiltaan erityisesti 1970-luvun alussa syntyneet liikkeen tunnuslaulut sisälsivät paljon brasilialaisen bossa novan pehmeitä, sensuellejakin piirteitä. Laulutavan (”huudon”) ja musiikillisten ainesten (bossa novan) välille syntyikin dynamiikka, jota olen kutsunut muissa yhteyksissä<sup>5</sup> vuotamiseksi. Tarkoitän tällä sitä, että ilmaisutapa välitti emotionaalisuutta tavalla, joka ei aina ollut tekijöiden ensisijainen tarkoitus – ohjasihan niin

<sup>2</sup> Ks. esim. Taina Kinnunen, *Pyhäät bodarit*. Helsinki: Gaudeamus 2001, 269.

<sup>3</sup> Matti Hyvärinen, *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino 1994, 67.

<sup>4</sup> Jarno Pennanen, *1960-luvun ääni ja vimma*. Yleisradion julkaisusarja. Helsinki: Yleisradio 1970, 12–13.

<sup>5</sup> Tarja Rautiainen, *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press 2001.

<sup>6</sup> Ibid., 84–85.

<sup>7</sup> Frith, *Performing Rites*, 165–166.

<sup>8</sup> Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.

<sup>9</sup> Lawrence Grossberg, *Mielihyvän kytkennät*. Tampere: Vastapaino 1995, 41.

<sup>10</sup> Morag Shiach, *Discourses on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Cambridge: Polity Press, 1989.

laulujen säveltäjiä kuin esittäjiäkin vahvasti Bertold Brechtin vieraannuttamisen estetiikka, jossa sentimentaalisuus oli synonyymi turruttavalle ja tuomittavalle viihteelle. Brechtin näkemyksen mukaan tunteisiin vetoaminen taiteessa oli hyväksyttyä vain jos se oli tarkkaa harkittua: katsojan herättämistä näkemään ympäröivän maailman epäkohdat.<sup>6</sup> Laulujen pitkää elinkaarta selittää kuitenkin ehkä juuri se, että ne ”vuosivat” tunnetta järjen ohella. Toki tämän voi myöntää moni laulujen vaikutuspiirissä nuoruutensa elänyt, jolle taistolaislaulut ovat nuoruuden ehdottomuutta kuvaavia ”rakkauslauluja”.

Se, että taistolaislaulu elää samanaikaisesti niin tunteen kuin järjenkin moodissa, kertoo musiikkiin sisältyvien merkitysten ennakoimattomuudesta ja joustavuudesta. Ennakoimattomuudesta kertoo myös se, että joskus yksi ja sama kappale voi herättää vastakaikua vastakkaisissakin ideologioissa, päätyihän esimerkiksi John Lennonin ”Imagine”-kappale 1980-luvulla konservatiivien vaalilauluksi Englannissa ja Bruce Springsteenin ”Born in the USA” oikeistolaisen Ronald Reaganin vaalikampanjan tunnusmelodiaksi.<sup>7</sup>

On kuitenkin syytä korostaa, ettei esimerkiksi dualistinen tunne-äly - jaottelu selitä kovinkaan pitkälle inhimillisiä olemisen moodeja, eikä etenkin musiikkiin liittyviä kokemusmaailmoja. Monet musiikintutkijat ovatkin ottaneet käyttöönsä Julia Kristevan<sup>8</sup> käsitteen ”semioottinen” pyrkimyksissään analysoida musiikin ei-kielellistä merkityksmaailmaa. Semioottinen on esikielellinen, luonteeltaan materiaallinen liikkeen, tilan ja muodon hahmottamiseen perustuva hetki tai momentti. Siihen liittyy aina myös tunne. Vaikka Kristeva ei tätä ruumiin tilaa ja tunnetta konkretisoi, voi Lawrence Grossbergin käyttämää affektin käsitettä pitää läheisenä vastineena semioottiselle. Affekti kuvaa Grossbergilla<sup>9</sup> sitä, kuinka paljon ihmiset panostavat tiettyihin kohteisiin ja kuinka paljon niillä on merkitystä heille. Affektia ei voi musiikkikokemuksen yhteydessä rajata selkeästi, mutta tärkeää on huomata, kuinka siinä yhdistyvät niin kielelliset kuin ei-kielellisetkin elementit; se on kombinaatio ruumiin liikkeistä (soittaessa, laulaessa, kuunnellessa) mielipiteistä, ajatusrakennelmista sekä toimintatavoista (suhtautumisesta tai suuntautumisesta ympäristöön). Kuten Grossberg osoittaa, affekti on myös erontekoa suhteessa toisiin, eli tässä mielessä se on luonteeltaan aina myös poliittinen.

### **Populaarimusiikki ja kansallinen arvojärjestelmä**

Miten sitten tarkastella konkreettisesti laulamisen affekteja ja niiden liittymistä esimerkiksi käsityksiin kansallisuudesta? Liikkeelle voi lähteä pohtimalla yleisesti populaarikulttuurin asemaa kansallisvaltiossa. Arkiajattelussa populaarikulttuuri on yleensä mielletty suhteellisen autonomiseksi alueeksi, jonka keskeisin piirre on markkinaperustaisuus, kaupallisuus. Tänä päivänä kulttuurintutkimuksen piirissä se määritellään kuitenkin huomattavasti laajemmin. Esimerkiksi Morag Shiach on korostanut sitä, kuinka populaari on ennen kaikkea ideologinen kategoria: määriteltäessä populaaria määritellään samalla esimerkiksi sosiaalisia suhteita, yhteiskuntaluokkaa, sukupuolta ja arvoja koskevia käsityksiä<sup>10</sup>.

Populaarin ideologista asemaa voi hahmottaa esimerkiksi tarkastelemalla sen suhdetta kansalliseen arvojärjestelmään. Lähtökohtaisesti tilanne on esimerkiksi Suomessa ollut se, että populaarikulttuuri ei kansalliseen arvojärjestelmään ole kuulunut, se on matalana ja ”pinnallisena” ollut tuomittavaa. Kuitenkaan tätä kahtiajakoa ei tule ymmärtää liian kirjaimellisesti. Esimerkiksi

Erkki Sevänen<sup>11</sup> tuo esiin sen, kuinka 1920- ja 1930-luvuilla monet elokuvantekijät hyödynsivät tietoisesti patrioottis-nationalistista arvojärjestelmää käyttämällä elokuvissaan kliseemäisiä kuvia kesäisestä luonnosta. Toisaalta populaarikulttuurilla on Suomessa ollut tärkeä rooli yhteiskuntaluokkien välisten arvoristiriitojen ilmentäjänä ja purkajana. Hyvä esimerkki tästä on 1950-luvulla rillumarei-elokuvien ympärillä käyty polemiikki. Sen synnytti sotien jälkeinen voimakas viihdekulttuurin kysyntä ja kulutus, joka antoi populaarikulttuurin tekijöille mahdollisuuden asettua hämäämään korkeakulttuurisia arvoja. Vaikka hämääminen ei aina ollut systemaattista tai suunnitelmallista, ja elokuvista löytyä myös arvokonservatismia, oltiin niissä kääntämässä päälaelleen idealistisen kansankuvan määreitä: työteliäisyyttä ja säästäväisyyttä.<sup>12</sup>

Asetelma muuttui 1960-luvulla, jolloin nuoret kulttuuriradikaalit kiinnostuivat populaarikulttuurista. He olivat valmiita hyväksymään populaarikulttuurin aseman vahvistamisen, mutta vasta sitten, kun sen korkeatasoisuus voitiin taata esimerkiksi koulutuksen avulla. Lisäksi pop- ja rock-kulttuurin esiinmarssiin suhtauduttiin kriittisesti. The Beatles kirkuvine fanilaumoineen sekä populaarimusiikkiin liittyvä emotionaalisuus ja avoin seksuaalisuus yleisemminkin olivat monelle kulttuurivaikuttajalle epäilyttäviä ilmiöitä.<sup>13</sup>

Vasta kun kulttuuriradikaalien kiinnostus kääntyi iskelmäkulttuuria kohtaan 1970-luvun alusta lähtien, populaarimusiikkiin liittyvät tunnekokemukset oltiin valmiimpia hyväksymään. Kiinnostus syntyi osana kehityskulkua, jossa radikaalein vasemmistoälymystö kääntyi taistolaisuuteen ja heittäytyi työväestön palvelukseen.<sup>14</sup> On kiinnostavaa havaita, kuinka iskelmälle arvostusta hakevien ajatusmaailmaa ohjaili samantyyppinen eetos kuin 1800-luvun kansatieteilijöitä: kansakunnan historia oli löydettävissä etnografiasta, yksilöiden elämäntarinoista – tällä kertaa kansan rakastamien iskelmälaulajien ja -säveltäjien tuotannosta. Toisin sanoen iskelmään kuuluva tunne- ja kokemusmaailma politisoitiin uudesta näkökulmasta: nyt oltiin eläytymässä ”kansan” kokemusmaailmaan fennomaanisessa hengessä.<sup>15</sup> Tällaisen affektin omaksumisessa oli kyse siitä, että haluttiin tehdä ero suhteessa kahteen tekijään: angloamerikkalaiseen populaarikulttuuriin ja toisaalta korkeakulttuuriin.

Tämän 1960-luvulla alkaneen prosessin myötä populaarimusiikki oltiin yhä valmiimpia liittämään osaksi kansallista arvojärjestelmää. Vaikka yhä edelleen juopa korkean ja matalan kulttuurin välillä on nähtävissä suomalaisessa musiikkielämässä, tänä päivänä suomalaiselle populaarimusiikille annetaan jo melkoisestikin arvostusta. Tästä kertovat esimerkiksi Iskelmä-Finlandian kaltaiset palkinnot, muutama vuosi sitten Dannyn (Ilkka Lipsasen) professuurista käyty keskustelu ja aivan viime aikoina syntyneet valtion tukemat hankkeet suomalaisen kansan- ja populaarimusiikin markkinoimiseksi ulkomaille. Myös iskelmälle annetaan nyt erityinen rooli, mistä kertoo sekin, että vuoden 2003 valtion säveltaidepalkinnot myönnettiin säveltäjä Erik Lindströmille ja Agents-yhtyeen johtajalle, Esa Pulliaiselle. Kuten joissakin yhteyksissä on esitetty<sup>16</sup>, valtio näyttää arvostavan iskelmää enemmän kuin ala itse: esimerkiksi äänitealan myöntämiä Emma-palkintoja suomalainen iskelmä on saanut nihkeästi.

<sup>11</sup> Erkki Sevänen, *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS, 1998, 329.

<sup>12</sup> Sakari Heikkinen, ”Kulttuuri, kansa ja rillumarei”. Teoksessa Matti Peltonen (toim.), *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura 1996, 311–329.

<sup>13</sup> Rautiainen, *Pop, protesti, laulu*, 114–120.

<sup>14</sup> Risto Alapuro, *Suomen kansa Venäjän varjossa*. Helsinki: Tammi 1997, 145.

<sup>15</sup> Juha Pentikäinen, ”Castrénilainen ”pohjoisen etnografian” paradigma”. Teoksessa Viljanen, Anna-Maria ja Lahti, Minna (toim.), *Kaukaa haettua. Kirjoituksia antropologisesta kenttätyöstä*. Helsinki: Suomen antropologinen seura, 1997, 224–236

<sup>16</sup> Pirkko Kotirinta, ”Iskelmä- ja tanssimusiikin tekijät huomioitiin valtionpalkinnolla”. *Helsingin Sanomat* 12.3.2003, B8.

<sup>17</sup> Rautiainen, *Pop, protesti, laulu*, 94–95.

<sup>18</sup> Pekka Gronow, ”Sata vuotta suomalaisia äänilevyjä”. Esittelyteksti CD-levyyntä Musiikin tähtihetkiä 7 Carola. Warner 8573-87403-2.

<sup>19</sup> Erkki Wessman, *Jazzahtavat jatkojamit – Carola*.  
[www.tamperelainen.fi/archive/carola.shtml](http://www.tamperelainen.fi/archive/carola.shtml).  
Linkki tarkastettu 18.2.2003.

Carola. Kuva Iskelmän kultaisesta kirjasta (1986).



### Esimerkkejä kokemuksellisuudesta: Carola ja Georg Ots

Prosessi, jonka myötä populaarimusiikki hyväksyttiin Suomessa osaksi kansallista arvojärjestelmää, kertoo yleisellä tasolla populaarimusiikkiin liittyvän tunne- ja kokemusmaailman politisoitumisesta. Sitä on syytä tarkastella kuitenkin vielä sekä yksittäisen artistin että kuulijan perspektiivistä, mikä johdattaa samalla yksityiskohtaisemmin kokemuksellisuuden ja ruumiillisuuden analysointiin.

Analyysin kohteeksi olen valinnut kaksi laulajaa, Carolan (Carola Liemola, os. Standertskjöld 1941–1997) ja Georg Otsin (1920–1975). Heillä molemmilla on erityinen rooli suomalaisen populaarimusiikin historiassa: heidät kyllä muistetaan, mutta he eivät kuulu Olavi Virran tai Laila Kinnusen tapaan siihen tähtikaartiin, joita mediajulkisuudessa toistuvasti käsitellään. Erityisesti Otsia voidaan pitää suomalaisen iskelmämusiikin *toisena* syntyperänsä vuoksi – vieraana, joka kotiutui Suomessa nopeasti ”toivottujen” -listalle.

Carolan aseman erityisyys rakentuu hieman toisin. Hänen uransa alku sijoittuu vaiheeseen, jolloin naisartistit alkoivat yleisestikin saada yhä enemmän jalansijaa suomalaisessa populaarimusiikissa. Samanaikaisesti populaarimusiikin piiriin alettiin omaksua angloamerikkalaisia toimintamalleja. Äänite- tuotannossa oltiin siirtymässä kappalekeskeisyydestä solistikeskeisyyteen ja tähteyks sai kokonaan uuden merkityksen: laulajatähdistä muodostui julkisuuden henkilöitä, joiden elämänvaiheista lehdistö alkoi kiinnostua yhä enemmän.<sup>17</sup> Toisaalta myös jazziskelmän suosio loi tilaa naislaulajille. Muutosta on kuvattu myös ”iskelmätyttöjen” esiinmarssiksi.<sup>18</sup> Sen aloitti 1950-luvulla Annikki Tähti, ja häntä seurasivat Brita Koivunen ja Laila Kinnunen. Kuusikymmentäluvun alussa esille nousi Carolan lisäksi Katri Helena.

Carolan uraa ei ole juuri missään yhteydessä selvitetty tarkemmin. Hän tuli ruotsinsuomalaisesta perheestä ja opetteli suomen kielen lyhyessä ajassa 1960-luvun alussa kiertäessään Esa ja Anssi Pethmanin yhteen solistina. Olemassa olevissa vähäisissä lähteissä Carolan musikaalisuutta ja tulkintakykyä kiitellään varauksetta.<sup>19</sup> Hänet on nimetty ”epäsuomalaisten rytmien väkeväksi

tulkiksi” ja hänen ääntään on kuvattu afroamerikkalaiseksi, ”käheän negroi-  
diksi, jossa huomiota kiinnittävät eksotiikka ja temperamentti”.<sup>20</sup>

Levytettyä materiaalia Carolalla on suhteellisen runsaasti, mutta tämä materiaali on luonteeltaan hajanaista: keskeisellä sijalla ovat erilaiset käännösiskelmät ja vaikutteet jazzista ja latinalaisamerikkalaisesta musiikista. Sen sijaan suomalaista tanssimusiikkia Carolan ohjelmistoon ei kuulunut ja tässä mielessä hän poikkesi selvästi ajan muista naislaulajista. On vaikea sanoa, kuinka tarkoituksellista tämä oli. Carolan levy-yhtiöllä, Discophonilla, oli ilmeisesti tavoitteena luoda Carolalle tarkoituksellisesti eksoottisen laulajattaren imago, mutta kovin systemaattisia nämä pyrkimykset eivät olleet, kuten poukkoileva ohjelmistokin osoittaa.<sup>21</sup>

Georg Ots tuli tunnetuksi niin ooppera- kuin iskelmälaulajanakin, vaikka painopiste hänen urallaan oli klassisessa repertuaarissa, ooppera- ja operettimusiikissa. Hänen ohjelmistoonsa kuului arviolta puolisentuhatta laulua.<sup>22</sup> Otsin laaja-alaisuutta ja taitoja laulajana sekä näyttämötaitelijana arvostettiin Virossa, mutta hänen suosionsa tekee särön se, että hän kuului kommunistisen puolueen luottoesiintyjiin – joko omasta tahdostaan tai sitten olosuhteiden pakosta. Ots-elämäkerran kirjoittaja Kulle Raig<sup>23</sup> tulkitsee tilannetta niin, että Ots omaksui monen muun tavoin *ketmannin* roolin, eli uskotteli valtaapitävälle olevansa neuvostovallan kannattaja. Ots ei silti ole nykyäänkään erityisen suosittu Virossa.

Suomessa Ots tuli tunnetuksi ennen kaikkea levytystensä ansioista. Julkisia esiintymisiä rajoitti Neuvostoliiton sanelema protokolla: Ots vieraili Suomessa mm. Suomi-Neuvostoliitto -seuran kutsumana ja esiintyi yhdessä neuvostotaitelijoiden kanssa ja levytti 1950-luvun lopulla ensimmäisen kerran. Singlellä oli mukana oli ”Saarenmaan valssi” ja ”Kalastajan laulu”. Myöhemmin Otsille sävelsivät mm. Jaakko Borg (”Uudelleen jos luokses’ tulla mä voisin”), Rauno Lehtinen (”Muuttuvat laulut”) ja Toivo Kärki (”Muistojen kultaiset ruusut”).<sup>24</sup>

Suomalaiset ”adoptoivat” Otsin hyvin nopeasti ja hänen levytyksensä merkittiin kotimaisten listalle. Suosiosta Otsin kanssa kilpailivat samaan aikaan, 1960-luvun alussa, Umberto Marcato, Harry Belafonte ja Paul Anka.

Niin Otsin kuin Carolankin tuotantoa pidetään keskeisenä osana suomalaisen populaarimusiikin historiaa siitä huolimatta, että heitä ei ympäröi, ainakaan vielä, samantyyppinen myyttinen tähteys kuin monia muita iskelmätähtiä. Carola ei levyttänyt tyypillistä suomalaista iskelmämusiikkia, vaan eksoottisina pidettyjä tyylejä, bossanovaa ja eri maiden kansanlauluja. Otsin tapauksessa tilanne oli päinvastainen: hänen levyttämänsä materiaali oli suureksi osaksi Suomessa erittäin suosittua slaavilaishenkistä tanssimusiikkia, mutta hän tuli maasta, johon kulttuurinen etäisyys oli suurempi kuin maantieteellinen. Kuitenkin heidän levytyksiään on julkaistu mm. *Musiikin tähtihetkiä* -levysarjassa ja ”kuolemattomista artisteista” puhuttaessa heidän nimensä nousevat tuon tuosta esiin.

Carola ja Ots sijoittuivat siis jonnekin keskustan ja marginaalin välille suomalaisen populaarimusiikin kentässä. Millaisia tulkintapositioneja tämä asema synnyttää? Voidaanko väittää, että laulajien positiolla on vaikutusta kuulijoiden tunne- ja kokemusmaailmaan ja siinä syntyviin affekteihin vai palautuuko tämä teema vielä yleisempiin ruumiillisuutta ja kokemuksellisuutta koskeviin tekijöihin?

<sup>20</sup> ”Kuolleita: laulajatar Carola – Epäsuomalaisten rytmien väkevä tulkki.”

[www.helsinginsanomati.fi/uutisarkisto/19971120/vapa/971120va00.html](http://www.helsinginsanomati.fi/uutisarkisto/19971120/vapa/971120va00.html).  
Linkki tarkastettu 18.2.2003.

<sup>21</sup> Jari Muikku, *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitotuanto 1945-1990*. Helsinki: Gaudeamus 2001, 105–106; 142.

<sup>22</sup> Kulle Raig, *Saarenmaan valssi. Georg Otsin elämäkerta*. Helsinki: Ajatus-kirjat 2002, 150

<sup>23</sup> *Ibid.*, 102-103.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 165-176.

<sup>25</sup> Ulf Lindberg, "La la la la-la-la la – Making Sense of Rock Lyrics". Painamaton esitelmä seminaarissa Rock as Reseach Field. Maglås, 4-10.4. 1997; Ulf Lindberg, *Rockens text – ord, musik och mening*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1995.

<sup>26</sup> Frith, *Performing Rites*, 186.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 190.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 188–189.

## Laulajan tahto

Kirjassaan *Performing Rites* Simon Frith tarkastelee lauluääntä neljästä perspektiivistä: instrumenttina, laulajan persoonan ja laulajan esittämän rooli-hahmon näkökulmasta sekä laulamista ruumiillisena/kehollisena ilmaisuna. Nämä kategoriat ovat tiettyssä mielessä päällekkäisiä ja esimerkiksi laulamisen ruumiillisuuden erotteleminen omaksi tarkastelunäkökulmakseen on väkinäistä. Kuitenkin Frithin kategorisointi on ensimmäisiä yrityksiä populaarimusiikin-tutkimuksen piirissä hahmottaa laulamista kokonaisvaltaisesti, niin kulttuuri-sena tekstinä kuin kommunikaationakin.

Frith korostaa analyysimallissaan erityisesti sitä, että lauluäänen erottaminen muusta musiikkiesityksestä ei ole tarkoituksenmukaista. Pikemminkin kokonaisvaltaisen analyysin ehtona on se, että tutkija ottaa huomioon niin lyriikan, musiikilliset ainekset kuin esitystavankin. Yksinomaan sanoituksiin keskittyvästä tutkimuksesta onkin pyritty viime vuosina siirtymään kohti kokonais-valtaisempaan tarkastelua. Esimerkiksi merkittävän panoksen lyriikkatutki-mukselle antanut ruotsalainen populaarikulttuurin tutkija Ulf Lindberg<sup>25</sup> on painottanut sitä, että emme tulkitse laulun sanoja mielivaltaisesti. Pikemmin-kin sanat luovat kuulijalle tulkintahorisontin, joka fokuoittuu monen eri tekijän – esimerkiksi kuuntelukontekstin ja genrekonventioiden – seurauksena; kuuntelemmehan esimerkiksi M. A. Nummisen esittämää tangoa eri tavoin kuin Eino Grönin.

Toisaalta laulajan rooli tähdenä on hyvin keskeinen tekijä merkitysten muodostumisessa ja tämän päivän mediakulttuurissa piirre tuntuu korostuvan yhä enemmän. Kysymys ei ole kuitenkaan siitä – kuten adornolainen popu-laarimusiikkikritiikki usein väittää – että kuulijat samastuisivat kritiikittömästi laulajatähtiin. Esimerkiksi Frithin<sup>26</sup> mielestä fanit ovat usein varsin tietoisia siitä, millä tavoin populaarimusiikin tähdet ovat ”keksittyjä” ja erilaisten myyttisten tarinoiden ympäröimiä. Onhan esimerkiksi biografioiden keskeinen tehtävä kertoa se, millainen kyseinen tähti oli ”todellisuudessa”.

Konkreettisimpana laulun analyysikategoriana voidaan pitää laulun ja laulamisen tarkastelemista instrumenttina. Tällöin laulajan äänen katsotaan täyttävän oman tehtävänsä muiden instrumenttien joukossa. Analyysin koh-teena voi olla esimerkiksi laulajan äänenmuodostus, rekisteri ja/tai rekisteri-muutokset, fraseeraus jne. Frith<sup>27</sup> pyrkii nivomaan tällaisenkin analyysin mer-kitysten tarkasteluun. Hänen mielestään lauluäänen instrumentillisuus tulee ilmi siinä, miten laulaja muovaa musiikkia tulkintansa kautta eli asettaa ”oman tahtonsa” musiikkiin. Frithin mielestä kysymys on samasta ilmiöstä, kuin silloin kun taidemusiikissa puhutaan solistien persoonallisesta tulkinnasta – tulkinnasta, joka erottaa artistit toisistaan. Persoonallinen tulkintatapa ei kuitenkaan merkitse individualismia, etäisyydenottoa, vaan pikemminkin vuorovaikutuksen synnyttämistä: laulaja vetää kuulijan tulkinnallaan laulun maailmaan. Tähän vaikuttavat luonnollisesti artistin eleet ja liikkuminen lavalla; onko hän uskottava silloin, kun hän avaa käsivartensa ja laulaa ”syleile minua”<sup>28</sup>

Jos Otsin ja Carolan tuotantoa tarkastellaan tästä perspektiivistä – ja otetaan huomioon heidän suuri suosionsa – voidaan sanoa, että heillä molem-milla oli epäilemättä erityinen kyky asettaa oma tahtonsa musiikkiin. Syitä tähän voi hakea monelta taholta, ei kuitenkaan Carolan tapauksessa esimerkiksi musiikkikoulutuksesta, sitähän hänellä ei ollut. Sen sijaan keskeiseksi tekijäksi muodostuu tavanomaisesta poikkeava tulkittamistapa. Carolan osalta tulkintaa



Carola ja lauluryhmä kiertueella vuonna 1965. Kuva Iskelmän kultaisesta kirjasta (1986).

voisi kuvata ainakin tietyiltä osin käsitteellä torch-singer. Käsitteellä *torch* viitataan bluesävytteisiin, onnettomasta rakkaudesta kertoviin rakkauslauluihin ja niitä esittäviin naispuolisiin laulajiin. Lisäksi käsitteeseen liittyy konnotaatio paheellisesta, yhteiskunnan laitapuolella olevasta naisesta. Käsitettä ryhdyttiin käyttämään Yhdysvalloissa 1930- ja 1940-luvuilla, jolloin se liitettiin sellaisiin laulajiin kuten Helen Morgan ja Libby Holman.<sup>29</sup> Myöhemmin esimerkiksi Billie Holidaytä, Sarah Vaughania ja Ella Fitzgeraldia on kutsuttu tällä nimellä. Nähdäkseni Carolan matala rekisteri ja käheä, kuiskaavakin laulutapa olivat luomassa samantyyppistä

<sup>29</sup> John Moore, "The Hieroglyphics of Love: The Torch Singers and Interpretation". Teoksessa Richard Middleton (toim.), *Reading pop – Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press 2000, 262–264.

imagoa kuin torch-laulajilla oli. Erityisesti "Kielletyt leikit" - ja "Rakkauden jälkeen" -kappaleiden tulkinnossa tämä on kuultavissa, vaikka laulut tyyliiltään edustavat iskelmän valtavirtaa.

"Rakkauden jälkeen" -kappaleen aihe on menetetty rakkaus. Tulkinnassa ("niin selvin sanoin sain mä kuulla sen, nyt että oisin vain se entinen"), on kuultavissa alakulo. Sama pätee "Kielletyt leikit" -kappaleeseen ("Ei ole lupaa sun kättäs mun pyytää"), vaikka alakuloa voimakkaammaksi tunnemoodiksi astuukin viettelys, onhan kysymys "luvattomasta leikistä". Molemmissa lauluissa tulkinnan yleissävy on bossa novalle ominaisesti hillitty, mutta laulaja pyrkii myös rikkomään sitä vaihtelemalla hyvin vapaasti laulamisen intensiteettiä (esimerkiksi ääntämällä korostetusti tiettyjä sanoja) ja dynamiikkaa (laulamalla välillä kovaa, välillä hiljempaa). Juuri tällä tavoin muodostuvat myös alakulon ja viettelyksen tunnemoodit. Nähdäkseni nimenomaan tästä dialogista syntyy se hetki, jossa semioottisen, ruumiin kokemuksen tilan, on mahdollista päästä esiin. Laulutapa on tyyppillinen esimerkiksi soul-laulajille ja ylipäänsä sen voi katsoa kuuluvan mustan musiikin tunnuspiirteisiin. Suomalaisessa iskelmämusiikissa tulkinta on ollut yleensä suoraviivaisempaa, esimerkiksi Katri-Helenan lauluista vastaavanlaista mikromuuntelua ei ole juuri löydettävissä. Carolan tulkinnan vakuuttavuutta todistaa nähdäkseni myös se, että edellä esitellyt kappaleet muistetaan nimenomaan Carolan tulkintoina, ei alkuperäisesityksinä.

Georg Otsin kyky tuoda oma tahto musiikkiin perustui puolestaan hänen saamaansa perusteelliseen koulutukseen. Koulutus mahdollisti sen, että hän pystyi muuttamaan laulutyyliään perinteisestä klassisesta laulusta lähelle iskelmälistä *crooningia*, pehmeää ja kuiskauksenomasta laulua. Hyviä esimerkkejä tulkinnan ääripäistä ovat "Saarenmaan valssi" ja "Älä kiiruhda". Ensin mainitussa laulutyyli on vielä operettilaulun tyylinen ja teatraalinen. Lisäksi sanojen ääntämisessä on kuultavissa vieras aksentti, mikä ei kuitenkaan estänyt suomalaisia ottamasta laulua omakseen: "Saarenmaan valssi" oli



<sup>30</sup> Frith, *Performing Rites*, 197.

<sup>31</sup> Donald Clarke, *All or Nothing at all: Life of Frank Sinatra*. New York: McMillian 1997, 292.

<sup>32</sup> vrt. *ibid.*, 189.

pitkään Yleisradion juhannusohjelmien ykköshitti.

”Älä kiiruhda”-kappaleessa Ots rakentaa pitkää, intensiivistä legatolinjaa. Lisäksi laulajan osuutta on äänitysteknisesti korostettu, minkä vuoksi dynamiikan vaihtelut ja eri äänensävyjen käyttö on hyvin kuultavissa. Intensiivinen ääntämys, jokaiseen sanaan pureutuminen, synnyttää vaikutelman, että laulaja on lähellä kuulijaa. Sanoitus pitää kuitenkin sisällään ristiriidan: yhtäältä se kehottaa kiirehtimään (”Siksi kiirehdi nyt joutuen, lyhyt niin on aika ihmisen”), mutta jo hetkeä myöhemmin etäisyyden ottoon (”Älä kiiruhda luokseen mun, varjot vain peittäisi sun”). Tämä ambivalenssi voidaan myös ymmärtää semioottisena tilana, ristiriitana yhteenkuuluvuuden ja erillisyyden tunteiden välillä.

Jos siis Carola oli harvinaisuus ajan iskelmäkuulttuurin kentällä mustan musiikin estetiikan elementtejä omaavalla tyylillään, Ots tarjosi kuulijoilleen erilaisia kokemisen moodeja: klassisen laulutyylin etäännyttävästä vaikutelmasta kuulijoita lähelle tulevaan ilmaisuun.

### **Voimaannuttava laulu ja toisen kohtaaminen**

Edellä kuvatut ilmaisu tyylit ovat keskeisiä pop- ja iskelmämusiikin keinovalvoja. Ne ovat välineitä kuulijan puhuttelemiseksi, mutta niiden avulla laulaja tuo myös esiin omaa persoonallisuuttaan. Onhan esimerkiksi edellä esitetty torch-laulajan imago samalla myös kuva persoonallisuudesta. Kuulijalle persoonan hahmottaminen onkin erityisen tärkeää: Frithin<sup>30</sup> mukaan muodostamme laulajaa kuunnellessamme häneen henkilökohtaisen suhteen, ja kun pidämme jonkun äänestä, ajattelemme tuntevamme hänet. Hyvä esimerkki tästä lienee innokkaimpien Sinatra-faniensa iskulause siitä, kuinka ”Sinatra olemme me ja me olemme hän”<sup>31</sup>.

Toisaalta populaarimusiikissa ilmaisuvoimaisuuden ja persoonallisuuden välittymisen ajatellaan olevan kiinni siitä, miten hyvin lauluääni pystyy välittämään erilaisia inhimillisiä tunteita: miten pystymme tavoittamaan laulajan äänessä hänen elämänsä ja sen todelliset tai kuvitellut kärsimykset. Toisin kuin klassisessa laulussa, äänenmuodostusta eivät ohjaa tiukat säännöt.

Voidaankin ajatella, että kun muodostamme suhteen laulajaan, otamme samalla hänen äänensä ikään kuin omaan käyttöömmemme, puemme yllämme tietyn äänellisen puvun. Kuitenkin myös tässä on monia vaihtoehtoja: yhtäältä kuulija voi asettua laulajan asemaan, voimaantua äänestä, mutta myös esimerkiksi peilata assertiivisesti omia kokemuksiaan laulajan kautta.<sup>32</sup> Laulajan persoonaa ei siis voi ajatella yhtenä pysyvänä kokonaisuutena, vaan hän pikemminkin välittää erilaisia luonteenlaatuja, joihin kuulija voi käyttää haluamallaan tavalla. Nämä omaksutut luonteenlaadut ovat myös nähdäkseni semioottisen alueella toimivia käytäntöjä: omaksumme nämä luonteenlaadut nimenomaan ruumiiseen.

Nämä semioottiset luonteenlaadut voidaan kytkeä takaisin laajempaan historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin. Edellä kysyin, millä tavoin Carolan ja Otsin erityinen asema suomalaisen populaarimusiikin kentällä tulee mahdollisesti esille yksittäisen ihmisen kokemusmaailmassa ja miten se synnyttää erilaisia affekteja. Keskeiseksi muodostui vahva ja omaperäinen tulkintatapa, joka oli kombinaatio tutuista ja vieraista elementeistä. Juuri vieraan kohtaaminen näyttää olevan se tekijä, joka tuo esiin molempien laulajien historiallisen position.

Erityisen hyvin tämä tuli esille Georg Otsin osalta. Hänen repertuaarinsa pohjasi vahvasti suomalaisen populaarimusiikin perusainekseen: itäiseen, slaavilaiseen kaihoon. Hän pystyi astumaan ulos oopperan genrestä ja tarttumaan iskelmän keinovaroihin. Lisäksi hän loi esiintymistaidoillaan ja jyhkeällä olemuksellaan uskottavuutta, joka ylitti esimerkiksi kielitaidon puutteet: vieraan aksentin, joka on kuultavissa erityisesti alkuvaiheen levytyksissä. Kuitenkin hän oli itse lähempänä Moskovan valoja kuin kuulijansa ja rakensi näin mentaalista siltaa kulttuuriin, joka arkipäivän todellisuuden tasolla oli suomalaisille kovin vieras.

Carolan uralla keskeisessä asemassa oli eksoottinen toinen. Vaikka musiikilliset ainekset tulivat niin Brasiliasta kuin Kreikastakin, merkillepantavaa on, että *toisen* symboliksi muodostui usein romani ("Chico – mustalainen", "Nuori tumma", myös "Kielletyt leikit" -kappale voidaan tulkita "mustalaislauluksi"). Tämä ei sinällään ole yllättävää, sillä suomalaisissa, erityisesti 1940- ja 1950-lukujen taitteessa tehdyissä elokuvissa romanikulttuurilla oli varsin merkittävä rooli. Ajan elokuvien romanihahmoja tarkastellut Matti Salakka<sup>33</sup> toteaa, kuinka stereotypiat vaihtelivat näissä elokuvissa hyvin voimakkaasti positiivisen ja negatiivisen välillä: välillä romanit kuvattiin äkkipikaisiksi ja epäluotettaviksi, kun taas positiivisia määreitä olivat tunteellisuus ja taiteellisuus.

Nämä stereotypiat elivät 1960-luvun alussa epäilemättä vielä vahvoina ja imagonrakennusta opetteleva levyteollisuus tarttui "mustalaisimagoon" ehkä tiedostamattaankin. Se sopi Carolaan myös siinä mielessä hyvin, että hän oli tummahiuksinen – rakentuvathan romanihahmot myös elokuvissa hyvin suoraviivaisen värisymboliikan varaan.<sup>34</sup> Kuten edellä on käynyt ilmi, ei Carolan imagonrakennus ollut kuitenkaan kovin systemaattista. Se oli mahdollisesti hapuilua afroamerikkalaiseen tähteyteen. Toisaalta romanihahmo otettiin käyttöön ehkä sen vuoksi, että se oli ajan suomalaisessa kulttuurissa tutuin toinen. Onkin kiinnostavaa havaita, kuinka torch-laulajan imago ja romani-stereotypiat kävivät yhteen: molemmat korostivat kiehtovaa, sensuellia ja paheellista toista.

Carola teki silti ainakin yhden intervention ajan suomalaisuuden affektiin kappaleessa "Herrojen kanssa pellon laidassa". Laulu on poikkeus Carolan repertuaarissa siinä mielessä, että monet hänen levyttämistään kansalauluista olivat italialaisia tai espanjalaisia ja luonteeltaan usein kepeitä (edellä esitelty espanjalainen kansansävelmä "Kielletyt leikit" on ehkä merkittävin poikkeus). "Herrojen kanssa pellon laidassa" on levytetty vuonna 1971 ja sitä voitaisiin verrata ajan kanta-aottaviin lauluihin tematiikkansa vuoksi: laulu kertoo työstä, joka ei tiedä mihin "herrojen" kanssa seurustelu voi johtaa ja kuinka seuraukset koituvat naisen yksin kannettaviksi. Carola esittää laulun tyylilleen ominaisesti käheällä, rosoisella äänellä ja on helppo kuvitella, että hän eläytyy laulun roolihenkilön maailmaan. Paatosta laulussa ei ole, mutta sarkastisuutta kyläkin.

Ei kuitenkaan liene yllätys, että kyseinen kappale on yksi niistä, joka Carolan tuotannosta keskeisesti muistetaan. Jos siis valtaosassa tuotantoaan Carola edusti eksoottista toista, tämä laulu palautti hänet "suomalaisuuteen". Suomalaisuutta edusti nyt ajassa elävä ja vahvasti kansanlaululle pohjaava protesti (olihan laululiikkeenkin tausta-ajatuksena kansallisen perinteen uudelleentulkinta<sup>35</sup>) jolla voitiin pilkata "herroja". Tässä tapauksessa "herroja" ei kuitenkaan identifioitu, mikä oli varmasti tarkoituksin – ratkaisu jäi kuulijalle.

<sup>33</sup> Matti Salakka, "Vain mustalainen ymmärtää mustalaista". Romanit 1940- ja 1950-luvun kotimaisessa elokuvassa". *Lähikuva*, 4 (1991), 28–39.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>35</sup> Rautiainen, *Pop, protesti, laulu*, 174.

<sup>36</sup> David Chaney, *Cultural Change and Everyday Life*. Hampshire: Palgrave 2002, 151–153.

<sup>37</sup> Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg 2002, 144–146.

<sup>38</sup> Vrt. Chaney, *Cultural Change and Everyday life*, 155–159.

## Jälkimoderni ja affektit

Myöhäismodernissa käsitykset kansallisesta kulttuurista ovat nivoutumassa globaaliin mediakulttuuriin ja talouteen. Samalla ajan ja paikan käsitteet saavat uusia merkityksiä. Esimerkiksi David Chaney<sup>36</sup> puhuu nykykulttuurissa syntyneistä tulevaisuuden traditioista ja tarkoittaa tällä sitä, että samanaikaisesti käynnissä on kaksi prosessia: yhtäältä historian hylkääminen, toisaalta perinteen ja kansallisten symboleiden säilyttämiseen tähtäävien hankkeiden (museoiden, tapahtumien) nopea lisääntyminen. Kansallisen kulttuurin symboleista voidaan saada aikaan myös näyttäviä mediaspektaakkeleita. Hyvä esimerkki tästä on Hollywood-elokuva *Braveheart* (USA 1995), joka teki skotlantilaisesta vapaustaistelusta tämän päivän katsojaan oppoavan tarinan, mutta samalla herätti henkiin uuden kansallistunteen Skotlannissa.<sup>37</sup>

Vaikka yhtä suurimittaisia sankaritarinoita ei suomalaisuuden symboleista ole vielä lähdetty toteuttamaan, näyttää juuri populaarimusiikilla olevan keskeinen rooli tulevaisuuden traditoiden rakentamisessa. Hyviä esimerkkejä tästä ovat viimeisen kymmenen vuoden aikana syntyneet erilaiset muistofestivaalit ja -konsertit (Irwin-päivät, Virta-festivaalit) ja lukuisat iskelmälaulutapahtumat. Ne ovat tulevaisuuden traditioita nimenomaan suomalaisille, mutta ne ovat kiinnostavia myös toisten silmissä. Esimerkiksi Aki Kaurismäen elokuvan *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi 2002) iskelmät ovat edustavat nyt eksoottista toista kansainvälisessä mediavirrassa.

Voisivatko Carola tai Georg Ots nousta samaan asemaan? Epäilemättä tämä on mahdollista. Yhtä todennäköistä kuitenkin on, että heidän laulajauraansa liittyvät aktuaaliset historian kontekstit asettuvat julkisuudessa takalalle ja tilalle nousee sentimentaalisuus ja romantiikka, jälkimoderneille kulttuurille ominainen yleinen haikailu menneisyyteen.<sup>38</sup> Siten Carolan ja Otsin repertuaarit sopisivat esimerkiksi Seinäjoella kesällä 2003 ensimmäisen kerran järjestettävään *Golden Star* -kilpailuun. Ei liene yllätys että ”kultaisten vuosikymmenten” tähtien muistelu sekoittuu myöhäismodernin kapitalismin toimintatapoihin: kilpailulla markkinoidaan samanaikaisesti maakuntaa, yrityksiä ja luodaan uusia mediatähtiä ja brändejä. Affektit ja ruumiillisuus eivät varmasti tässä prosessissa katoa mihinkään, vaikka historia niiden ympäriltä katoaisikin. Lauluäänestä on siis hyvää vauhtia tulemassa myöhäismodernin kokemuksellisen nationalismin keskeinen välittäjä.