

Antti-Ville Kärjä

SUOMALAISET ISKELMÄELOKUVAT – supisuomalaista ja ylikansallista henkisen laman huipulla

¹ Kari Uusitalo, *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956-1963*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö 1981, 30.

² Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusii- kista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy 1995, 163.

³ Mervi Pantti, *Kaikki muuttuu ... Elokuvakulttuurin jälle-ent- kentäminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura ry. 1998, 112.

⁴ *Ibid.*, 112-113.

Varsinkin näytäntökausi 1960–61 muodostui taiteelliselta anniltaan erityisen vaatimattomaksi. Kotimaisen elokuvan henkisen laman huippu osuikin juuri näiden kuukausien ja varsinkin kevään 1961 kohdalle.¹

Yllä oleva lainaus kuvastaa elokuvaneuvos Kari Uusitalon näkemystä ajanjaksosta, jolloin niin sanotut iskelmäelokuvat olivat yksi tuotetuimmista elokuvagenreistä (jos niitä sellaiseksi voi nimittää) Suomessa. Tunnustettu tosiasia on, että studiojärjestelmään perustunut laajamittainen suomalaisten elokuvien tuotanto kävi 1950-luvun lopulla mahdottomaksi katsojalukujen ja sitä myötä myös tuotantobudjettien kääntyessä laskuun. Iskelmäelokuvien tuotanto 1960-luvun taitteessa voidaankin nähdä yhtenä yrityksenä selviytyä taloudellisesta ahdingosta. Elokuvamusii- kintutkija Anu Juvan sanoin elokuvastudiot tekivät näitä “oman aikansa ’musiikkivideoosteita’” yhteistyökumppaneinaan eri levy-yhtiöt, jotka näin saivat artisteilleen ja levyilleen näkyvää ja kuuluvaa mainosta.² Iskelmäelokuvat kilpailivat yleisön suosiosta myös television viihdeohjelmien kanssa.

Tuolloisen iskelmätähkultin maksimaalisen hyödyntämisen lisäksi iskelmäelokuvia voidaan pitää elokuvatutkija Mervi Pantin mukaan yhdysvaltalaisen rock-elokuvien kotimaisina vastineina, “elokuvateollisuuden ensimmäisinä tunnusteluina nuorisoviihteen myyvyydestä”³. Näitä tunnusteluita leimasi kuitenkin selkeä varovaisuus: elokuvat eivät Pantin mukaan suoranaisesti kyseenalaista hallitsevan aikuiskulttuurin arvoja, eikä niitä uskallettu suunnata ainoastaan nuorille.⁴ Lasse Liemolan ja Rock-Jerryn rinnalla esiintyjinä saattoivat olla niin Tapio Rautavaara kuin Hump- pa-veikotkin.

Oma kiinnostukseni kohdistuukin juuri käsitteiden “iskelmä” ja “nuoriso” yhtymäkohtaan elokuvissa, erityisesti “kansalliseen identiteettiin” liittyvän problematiikan näkökulmasta. Iskelmä sangen kansallisromanttisena konstruktiona, “kansakunnan salaisena historiana” ja sen “kätkeytyä muistina”⁵ sekä nuoriso kansainvälisenä, erityisesti yhdysvaltalaisesta kulttuurista vaikutteita saaneena ja ottaneena uutena elokuvien kuluttajaryhmänä⁶ muodostavat uteliaisuutta herättävän jännitekentän, jonka ytimessä piilee eritoten kysymys suomalaisuudesta. Tällainen jännite johtaa pohtimaan ensinnäkin sitä, millaista iskelmäelokuvien “suomalaisuus” on, mutta myös sitä, miten niiden “suomalaisuus” voidaan ylipäänsä hahmottaa. Ja koska kyse on niin sanotusti populaarikulttuurisesta ilmiöstä, on kysyttävä, kuinka kansallinen kulttuuri-identiteetti ja populaarikulttuuri suhteutuvat toisiinsa ja mitä tämä merkitsee edelleen populaarikulttuurin määrittelylle ja käsitteellistämiseksi. Oma erityinen painoarvo on tietysti vielä sillä, millainen iskelmäelokuvien *musiikin* osuus tässä kaikessa on.

Kahdeksan serkusta

Iskelmäelokuvan tittelin on saanut laskutavasta riippuen seitsemän tai kahdeksan elokuvaa. Juva⁷ ja *Suomen kansallisfilmografiaan* aiheesta oman katsauksensa kirjoittanut etnomusikologi, äänilevytutkija Pekka Gronow⁸ luettelevat sarjaan kuuluvaksi seuraavat: *Suuri sävelparaati* (1959)⁹, *Iskelmäketju* (1959)¹⁰, *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960)¹¹, *Tähtisumua* (1961)¹², *Toivelauluja* (1961)¹³, *Lauantaileikit* (1963)¹⁴ sekä *Topralli* (1966)¹⁵. Uusitalo¹⁶ lisää joukkoon kuitenkin vielä 1961 valmistuneen *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan¹⁷, ja myös Pantti käsittelee sitä iskelmäelokuvista kirjoittaessaan¹⁸.

Suuri sävelparaati oli sarjan ensimmäinen, ja sen perusidea toimi Gronowin mukaan mallina myös seuraaville: “kuvataan iskelmälaulajien esityksiä ja kudotaan niiden ympärille kehyskertomus”¹⁹. *Suuri sävelparaati* -elokuvassa kehyskertomuksena ovat iskelmäkavalkadin harjoitukset elokuvastudiolla; 102 minuuttia kestävässä elokuvassa on 32 musiikkiesitystä, ja elokuvan voidaankin katsoa olevan “lähempänä 1980-luvun musiikkivideon muotoa kuin perinteistä musikaalia”²⁰. Seuraavien elokuvien kehyskertomuksia voidaan pitää ainakin jossain määrin monipuolisempina: *Iskelmäketju* on itsereflektiivinen juonikuvion keskittyessä fiktiivisen iskelmäelokuvan suunnitteluun ja esiintyjien metsästämiseen, ja *Iskelmäkaruselli pyörii*, *Tähtisumua*, *Nuoruus vauhdissa* sekä *Toivelauluja* -elokuvien tapahtumat motivoitetaan parisuhteen (tai -suhteiden) kiemuroilla. *Lauantaileikit* puolestaan palaa lähemmäksi alkuperäistä *Suuri sävelparaati* -mallia, irtaantuen tosin studioympäristöstä ja kuvaten kesäisen Helsingin katuja, kattoja ja rantoja. *Topralli* taas on improvisaatioon perustuva, slapstick-komedialla lähentelevä viihdekonserthin valmistelun kuvaus, dokumentaarisella aineistolla höystettynä.

Itselfrefleksiivisyyttä voidaan pitää yhtenä elokuvia keskeisesti leimaavana tekijänä: paitsi että ne poikkeuksetta kuvaavat sellaista kulttuurin osa-aluetta, johon ne myös itse reaalityodellisuudessa asettuvat, esiintyvät henkilöahmot voittopuolisesti oikeilla nimillään. Erityisesti tämä koskee laulajia, ei niinkään näyttelijöitä: Pirkko Mannola on Pirkko Mannola (*Iskelmäketju*, *Tähtisumua*), mutta Tommi Rinne toimittaja Airovirta (*Iskelmäkaruselli pyörii*). Tietynlaiset

⁵ Ks. Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo, *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava 1986, 9.

⁶ Pantti 1998, 93-95.

⁷ Juva 1995, 163-164.

⁸ Pekka Gronow, “Iskelmäelokuvien aika”. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 6*. Helsinki: Edita & Suomen elokuvaseätiö 1991, 282-287.

⁹ Ohjaus Jack Witikka, tuotanto Veikko Itkonen.

¹⁰ Ohjaus Hannes Häyrinen, tuotanto Fennada-Filmi Oy.

¹¹ Ohjaus Harry Orvomaa, tuotanto Oy Filmi-Tria Ab.

¹² Ohjaus Aarne Tarkas, tuotanto Oy Suomen Filmitoimisto.

¹³ Ohjaus Ville Salminen, tuotanto Oy Suomen Filmitoimisto.

¹⁴ Ohjaus Maunu Kurkvaara & Aarre Elo, tuotanto Kurkvaara-Filmi Oy.

¹⁵ Ohjaus Yrjö Tähtelä, tuotanto Suomi-Filmi Oy.

¹⁶ Uusitalo 1981, 122.

¹⁷ Ohjaus Valentin Vaala, tuotanto Suomi-Filmi Oy.

¹⁸ Pantti 1998, 112-113.

¹⁹ Gronow 1991, 282.

²⁰ *Suomen kansallisfilmografia 6* 1991, 280.

²¹Ibid., 279-280.

²²Ibid., 352, 449; Gronow 1991, 283-284, 286.

²³ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 449.

²⁴ Suomen kansallisfilmografia 7. Helsinki: Edita & Suomen elokuväsäätiö 1998, 242.

²⁵ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 505, 515, 528.

²⁶ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 392.

²⁷ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 280, 352; Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 392.

²⁸ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 504.

²⁹ Ibid., 352.

väännökset kuuluvat myös kuvaan: Laila Kinnusesta tulee Koski (*Iskelmäkaruselli pyörii*). Omalla tavallaan pakkaa sekoittaa vielä Esko Salminen, joka pysyy Esko Salmisena (*Tähtisumua, Toivelauluja*), vaikkei itse laulamaan yllykään.

Myös tuotantotaustoiltaan elokuvat ovat hyvin samankaltaisia. *Suuri sävelparaati* syntyi tuottaja Veikko Itkosen tarpeesta löytää aihe, jolla hän voisi kompensoida parin edellisen tuottamansa elokuvan tappiot.²¹ *Iskelmäketju, Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Lauantaileikit* puolestaan olivat hyvin pitkälle levy-yhtiöiden markkinointivälineitä, ensimmäinen Pohjoismainen Sähkö Oy:n (PSO) ja jälkimmäiset Skandia-Musiikki Oy:n.²² *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta kerrotaan vielä, että siinä ohjaajauransa sekä aloittanut että päättänyt Skandian toimitusjohtaja Harry Orvomaa pyrki tekemään mahdollisimman pitkiä otoksia: ”hänen tietonsa ohjaustyöstä rajoittui siihen, että oli kuullut kuvakulman vaihdoksen vievän elokuvanteossa eniten aikaa ja rahaa”²³. *Lauantaileikit*-elokuvan tarkoituksena oli lisäksi Kurkvaaran vasta perustaman värifilmilaboratorion työllistäminen.²⁴ *Tähtisumua, Nuoruus vauhdissa* ja *Toivelauluja* -elokuvia puolestaan yhdistävät suurten tuotantoyhtiöiden tarjoamat puitteet: keskimäinen on Suomi-Filmi Oy:n, toiset Oy Suomen Filmiteollisuuden (SF). Kaksi viimeisintä on kuvattu värillisinä, ja SF:n filmit sisältävät suuritöisiä joukko- ja tanssikohtauksia.²⁵

Samanlaisesta perusideasta ja itsereflektiivisyydestä huolimatta *Topralli* erottuu kuitenkin selvästi joukosta. Näkyvin ja kuuluvin ero on artisteissa: tunnetut ja pitkäuraiset iskelmätähdet ovat vaihtuneet nuoremman sukupolven viihdetaitelijoihin, Annikki Tähti (*Suuri sävelparaati, Iskelmäkaruselli pyörii*) Katri Helenaan, Eino Grön ja Reijo Taipale (*Lauantaileikit*) Eeroon ja Jussiin, Wiola Talvikki (*Iskelmäketju*) Carolaan, Four Cats (*Lauantaileikit*) The Creaturesiin sekä Tapio Rautavaara (*Suuri sävelparaati, Tähtisumua, Toivelauluja*) Irwin Goodmaniin. Toisaalta *Topralli* on myös tyyllisesti muista iskelmäelokuvista poikkeava erityisesti farssimaisuutensa vuoksi. Tähän on tosin mitä todennäköisimmin vaikuttanut myös elokuvan omalaatuinen tuotantotapa: elokuvan ohjanneen ja tuottaneen Yrjö Tähtelän sanojen mukaan varsinaista käsikirjoitusta ei ollut, vaan juoni improvisoitiin eräänlaisessa aivotrustissa²⁶.

Taloudellisesti ajateltuna iskelmäelokuvat eivät paria poikkeusta lukuun ottamatta menestyneet. *Suuri sävelparaati* oli todellakin Itkoselle avuksi aiempien tappioiden tasapainottamisessa halpojen tuotantokustannustensa sekä kohtuullisen menestyksensä takia, ja *Iskelmäketju* tuotti jopa runsaasti voittoa. Toista ääripäätä edustaa *Topralli*: sen osalta tilinpäätös näytti jopa 88 prosentin tappiota.²⁷

Tyhjyyden mekastavista toisinoista ohuisiin puolidokumentteihin

Jos iskelmäelokuvat eivät olleet menestyksiä taloudellisesti, eivät ne olleet sitä arvostelupalstoillakaan, eivät ilmestymisajankohtanaan eivätkä jälkikäteen. Yleisesti ottaen suurimmat puutteet löydettiin aikalaiskritiikissä elokuvien käsikirjoituksista ja juonista: esimerkiksi *Tähtisumua* oli *Uuden Suomen* Heikki Eteläpään mielestä ”kahdesta kuvakulmasta ikuistettuja - - iskelmiä yhtenä pötkönä”²⁸, *Iskelmäketjun* tarinalinjan ”lupaava” alku kääntyi ”harvakutoiseksi” ja ”yksitoikkoiseksi”²⁹, ja *Suomen Sosiaalidemokratissa* Peter von Bagh leimasi *Lauantaileikit* ”tyhjyyden mekastavaksi ja paljastavaksi



Lauantaileikit. Kuva: SEA.

³⁰ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 242.

³¹ Uusitalo 1981, 243, 105.

³² Gronow 1991, 283.

³³ Juva 1995, 163-164.

³⁴ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 527-528.

³⁵ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 241-242.

³⁶ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 278-279.

³⁷ Ibid., 515.

³⁸ Gronow 1991, 283.

toisinnoksi” sekä sarjaksi “yksityisiä kiiltovalokuvia”³⁰. Niin ikään myöhemmän tarkastelun kynsissä juuri elokuvien tarinat ovat joutuneet raaimman raavinnan kohteeksi: Uusitalon mukaan esimerkiksi *Iskelmäkaruselli pyörä* ja *Tähtisumua* -elokuvien käsikirjoitukset olivat mahdollisimman yksinkertaisia tai tuskin havaittavia³¹, ja siinä missä elokuvien juonet ovat Gronowille ohuita³², ovat ne Juvalle hataria³³.

Näkemykset eivät luonnollisestikaan olleet aina yhdenmukaisia. Esimerkiksi *Toivelauluja* oli ilmestyessään useiden kriitikoiden mielestä tois- taiseksi paras iskelmäelokuva, kylläkin vaihtelevista syistä, kun taas joil- lekin sen katsominen oli “lohdutonta”. Joku piti elokuvaa televisiomainosten kaltaisena “sarjana musiikillista viihdettä”, kun taas eräälle kokonaisuus oli “kompakti ja yhdenmuotoinen”. Yhdelle elokuvan tanssikohtaukset olivat “ahtaita” ja “kömpelöitä”, toiselle puolestaan juuri niiden välissä olevat tarinaosiot “kerta kaikkiaan älyttömiä”.³⁴ Myös *Lauantaileikit* sai mielipiteet jakautumaan, vaikka näyttäytyi sekin yleisesti ottaen siihenastisista parhaana lajinsa edustajana. Elokuva pidettiin “ilmavana” ja “raikkaana”, vaikkei siinä vältyttykään “useiden laulajien myötään tuomasta puisevuudesta”. Ku- vakompositioita, kasvo- ja väritutkielmia sekä yksittäisiä katkelmia myös kehuttiin.³⁵

Kiintoisa toistuva piirre arvioissa on myös elokuvien sisältämän musiikin tuomitseminen ala-arvoiseksi. *Suureen sävelparaatiin* valittuja iskelmiä moi- tittiin “loppuun kuluneiksi”³⁶, ja *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan latteuten pidettiin osasyynä “keskinkertaista” musiikkia: “Jos katsoja pystyisi tukkimaan korvansa olisi elokuva hauska”, kirjoitettiin *Suomen Sosiaalidemokratissa*³⁷. Jälkikäteen ajan suomalaisen viihdemusiikin tasoon on ottanut kantaa voi- makkaimmin Gronow: “[e]llei viisikymmenluvun loppu olisi ollut niin väri- töntä aikaa suomalaisessa iskelmämusiikissa, *Suuresta sävelparaatista* olisi voinut tulla todella hieno puolidokumentaarinen musiikkielokuva”³⁸. Tie- tyssä mielessä käänteisen näkemyksen elokuvien kuvallisen toteutuksen ja

³⁹ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 449.

⁴⁰ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 391-392.

⁴¹ Kari Uusitalo, *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964-1969*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö 1984, 214-215.

⁴² Gronow 1991, 287.

⁴³ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 279, 504, 514.

⁴⁴ Ibid., 352, 449, 504.

⁴⁵ Gronow 1991, 282.

⁴⁶ Juva 1995, 163-164.

⁴⁷ Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo 1986, 305.

musiikin suhteesta tarjoaa Paula Talaskivi, joka kirjoitti Helsingin Sanomissa *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvan olevan jopa "huonoa mainosta myös 'itse iskelmälevyille'"³⁹.

Useimpien arvostelijoiden mielestä iskelmäelokuvien aika olisi arvatenkin saanut loppua jo ennen lajin viimeistä edustajaa, *Toprallia*. Martti Savo totesi *Kansan Utisissa*, että "mitään niin avutonta, niin suttuisasti kuvattua, huonosti äänitettyä ja pitkäpiimäistä kuin tämä 'pop-top-ralli' ei meillä ole tehty", ja *Uuden Suomen* Mikael Fräntin mielestä elokuvassa "ei ilmene minkäänlaista todistusta ohjaajan hallitsevasta näkemyksestä, kuvat ovat nopeasti vetäistyjä ja melkein aina sinne tänne keinuvia ja kieppuvia, henkilöohjaus täysin alkeellista". Jokseenkin ainoana positiivisina puolina nähtiin edustavat kuva-sarjat ja humoristisuus, jotka molemmat kuitenkin olivat mukana "vain viittauksenomaisesti"⁴⁰. Myöhempien aikojen edustajista Uusitalo moittii *Toprallia* "täysin tarpeettomasti" osin Tukholmassa kuvatuksi elokuvaksi, jossa "käsikirjoitusta ei - - juurikaan ollut ja jonka lopputulos oli "sangen sekava"⁴¹; Gronowin mielestä elokuvassa yksinkertaisesti "[k]aikki hajoaa - - käsiin"⁴².

Aikalaisarvioissa elokuvien positiiviset puolet, silloin kun niitä havaittiin, liittyivät tekniseen toteutukseen, lavastukseen ja kuvaukseen – näin esimerkiksi *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Nuoruus vauhdissa* -elokuvien kohdalla.⁴³ Myös satunnaiset iskelmätähtien luontevat näyttelijäsuoritukset pantiin merkille: Laila Kinnunen sai kiitokset *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta, tietyin varauksin tosin, ja *Tähtisumua* toi ruusuja Pirkko Mannolalle. *Iskelmäketjussa* kylläkin Mannolan ja Lasse Liemolan näyttelijäntaitoja pidettiin kyseenalaisina.⁴⁴

Jälkikäteen esitettyjä näkemyksiä iskelmäelokuvista sitoo yhteen vielä yksi keskeinen tekijä: niillä on nähty olevan arvoa ennen kaikkea dokumentaarisisina tallenteina. Juuri tämä ulottuvuus tekee niistä Gronowin mielestä "osittain jopa korvaamattomia"⁴⁵. Juva lisää:

Nykykatsojan kannalta on oikeastaan samantekevää, onko näissä elokuvissa juonta vai ei. Ne ovat verraton läpileikkaus tuon ajan suosituimmasta iskelmämusiikista, ja niiden ansioista meillä on mahdollisuus vieläkin nähdä - - monet - - tähdet ja orkesterit "elävinä" esittämässä levyiltä tutuksi tullutta ohjelmistoaan – playbackin.⁴⁶

Samaan henkeen iskelmäelokuvien "ikuisia ansioita" kuvaavat myös iskelmähistorioitsijat Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo, vaikka eivät muuten elokuvien tasoa "kunniallisena" pidäkään:

[N]iissä on tallennettu ehkä ainoat jälkimaailmalle jääneet liikkuvat kuvat aikaansa merkittävästi kuuluneista solisteista keskellä vanhan ja uuden, supisuomalaisen ja ylikansallisen iskelmän yhteentörmäystä, mikä kaikki oli suurempaa kulttuuridraamaa kuin kukaan varmaan tuolloin aavistikaan.⁴⁷

Analyysin arvot, mollausten moraali?

Iskelmäelokuvien dokumentaarisuuden korostamiseen on kuitenkin syytä suhtautua tietyin varauksin; itse en oikein jaksa uskoa, että niiden "ansiot" määrittyisivät pelkästään "nykykatsojan" näkökulmasta. Miksi elokuvien ei voisi katsoa toimineen "verrattomina läpileikkauksina" aikansa iskelmistä



Iskelmäketju. Kuva: SEA.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Pantti 1998, 195-196.

myös valmistumisajankohtansa katsojille? Bagh ja Hakasalo viittaavat tähän suuntaan kirjoittaessaan, että “[i]skelmäketjujen tarve oli suurin hetkellä, jolloin televisioahmintaan valmis yleisö oli jo olemassa, mutta toistaiseksi ilman vastaanottimia”⁴⁸.

Tästä näkökulmasta katsottuna iskelmäelokuvien funktio on toisenlainen kuin “tavanomaisen” näytelmäelokuvan, eikä iskelmien jatkuva toisto ole välttynyt jättämästä jälkiä elokuvien rakenteeseen. Niinpä mikäli perinteisiä teorioita ja malleja elokuvien narratologiasta käytetään iskelmäelokuvien arvottamisen perusteena, tulokset ovat lähes väistämättä Uusitalon, Gronowin ja Juvan ajatusten mukaisia. Ja tokihan Bagh ja Hakasalokin muistavat huomauttaa, että iskelmäelokuvien laatu oli “henkisesti nujertunut”⁴⁹.

Edelleen tällaisten ajatusten takana voidaan nähdä kaupallisuuden ja taiteellisuuden välinen vastakkainasettelu. Se, että iskelmäelokuvien eksplisiittisenä lähtökohtana oli usein maallisen mammonan tavoittelu ja muiden elokuvien aiheuttamien tappioiden korvaaminen, on omiaan jo alkuoletusmaisesti laskemaan niiden taiteellista arvoa. Tällaisessa näkemyksessä unohdetaan kuitenkin se, että viimeistään 1930-luvulta lähtien kaikkien Suomessa tehtyjen elokuvien implisiittisenä lähtökohtana on ollut voiton tavoittelu. Vaikka 1960-luvulla tapahtuneet muutokset elokuvien tuotantojärjestelmässä ja tekijäkaartissa vaikuttivat myös estetiikan ja markkinoiden väliseen suhteeseen, ei elokuvien tekeminen missään vaiheessa ole tapahtunut puhtaasti taiteellisten intressien mukaisesti. Esimerkiksi Pantti näkee “suomalaisen elokuvan 1960-luvun alusta lähtien tiukemmin kuin koskaan taloudellisin perustein säänneltynä, vaikkakin portinvartijan voi nähdä muuttuneen studiokauden suuryhtiöistä niukoista valtiollisista tukirahoista päättäneisiin elimiin”⁵⁰.

Taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasettelu johtaa huomion kiinnittämiseen “taiteen” ja “populaarikulttuurin” väliseen suhteeseen. *Elokuvaitan* arvioissa *Tähtisumua*-elokuvasta Valma Kivitie piti iskelmäelokuvia elokuvateollisuuden “varmana tienä”, mutta ei suinkaan vain positiivisessa

⁵¹ Valma Kivitie, "Taas uusi iskelmäfilmi". *Elokuva-aitta* 2/1961, 29,31.

⁵² Ks. esim. Pantti 1998, 97.

⁵³ Pekka Lounela, "Suomalainen todellisuus". Teoksessa *Elokuvan maailmat. Muotokuvia, lähikuvia, laatukuvia. Akateemisen filmikerhon julkaisu.* Jyväskylä: K.J. Gummerus Oy 1957, 12.

mielessä; enemmän hän antoi painoarvoa elokuville "niiltä ajoilta, jolloin kotimaisten tuottajiemme kunnianhimo tähtäsi laajempiin ja arvokkaampiin aiheisiin kuin iskelmään."⁵¹

On kuitenkin huomattava, että populaarikulttuuria ei pidä rinnastaa eikä varsinkaan yhdenmukaistaa kaupallisuuteen, vaikka sen operatiivisena keskiönä onkin markkinatalous; toisaalta myös taide on jo 1800-luvulta lähtien toiminut saman talouden ehdoilla. Kyse ei mielestäni kuitenkaan ole tässä vastakkainasettelussa niinkään hengen ja materian välisestä kamppailusta kuin siitä, mitä käydään "hyvän" ja "huonon" välillä. Kamppailuja leimaa usein tietty analogisuus (hyvä henki vs. huono materia), mutta jälkimmäiseen sisältyy selkeämmin moraalinen ulottuvuus. Niinpä iskelmäelokuvien arvottaminen samoin kuin arvottamiseen käytetyt perusteetkin voidaan nähdä moraalisisina valintoina, joiden implisiittisenä päämääränä on "hyvän" erottaminen "huonosta" ja lopulta jopa "huonon" sulkeminen todellisuuden – tai pikemminkin todellisuuden representaatioiden – ulkopuolelle. Mutta miksi?

Suojella, valloittaa vai laajeta?

Nähdäkseni yksi keskeinen syy mainittuihin moraalisiin valintoihin on ns. kulttuurinen protektionismi. Täten kysymykset elokuvien "hyvyydestä" ja "huonoudesta" yhdistyvät myös näkökantoihin "kansallisesta kulttuuri-identiteetistä", ja populaarikulttuurin ja taiteen välinen juopa saa uudenlaisen ilmiänsä erityisesti (anglo)amerikkalaisuuden ja suomalaisuuden vastakkainasettelussa. Elokuva on tässä mielessä kiintoisa tutkimuksen kohde, sillä käytännössä koko sen 100-vuotisen historian ajan elokuvan ympärillä on käyty ajoittain kiivastakin keskustelua sen olemuksesta taiteena tai viihteenä. Erityisen pontevan ilmiänsä tämä keskustelu on saanut ja saa usein edelleenkin "Hollywood-toimintakrääsän" ja eurooppalaisen "taide-elokuvan" välisenä vastakkainasetteluna.⁵² Suomen osalta oman lisänsä asiaan tarjoaa vielä elokuvan kytkeytyminen kansalliseen projektiin: massoihin vetoavana muotona ja "taiteelliseen" ilmaisuun yhdistettynä sen avulla saatettiin sekä sivistää "kansaa" että ylläpitää yhtenäiskulttuurin illuusiota. Kirjalliset klassikot nähtiin – ja kaunokirjallisuus ilmeisesti jossain määrin nähdään edelleenkin – sellaisena kansallista kulttuuriperintöä ilmentävänä teosjoukkona, jonka "perustana olevan maailman filmillinen välittäminen saattaisi olla eräänlainen pohjaratkaisu kansalliselle elokuvallamme"⁵³.

Iskelmäelokuvien osalta amerikkalaisuuden peikko on aikalaiskommenteissa kenties odottamattomankin piilossa rivien välissä ja määritetty nimenomaan implisiittisesti, laajempaan taiteen ja viihteen väliseen jännitteeseen. Suoraa amerikkalaisuutta suurempaan mörköön pidettiin yleisesti televisiota. Esimerkiksi Kirsti Jaantilan arvio *Lauantaileikit*-elokuvasta *Elokuva-aitassa* toimii mielenkiintoisena näytteenä siitä, kuinka iskelmäelokuva itse asiassa onkin (vanhentunut) televisio-ohjelma siirrettynä elokuvateatteriin:

Suomalaiselta elokuva-arvostelijalta odotetaan nykyisin, että hän kaikin mahdollisin tavoin yrittää pöngittää suomalaista elokuvaa ja yrittää ymmärtää sitä, koska television kilpailu on alkanut viedä elokuvalla yleisöä. Millähän tavalla sitä nyt pöngittäisi esimerkiksi Kurkvaaran "Lauantaileikkejä", joka ainakin minun mielestäni oli selvääkin selvempi väritetty tv-ohjelma kaikkien iskelmäkarusellien, kuukauden suosittujen ja tv-tanssiaisten malliin. Tästä elokuvasta saisi pätkimällä puolisen tusinaa melko hyvää television show-ohjelmaa,

kunhan vain uudistettaisiin hiukan musiikkikappaleita. Kuullut laulut ja iskelmät olivat niin ikivanhoja, ettei Lailan laulamaa venäläistä nyyhkylaulua tahtonut jaksaa kuunnella enää millään.⁵⁴

Yleisemmin ottaen iskelmäelokuvien aikalaisarvioita tuntuu vaivaavan jonkinlainen häpeäntunne kansallisen elokuvan tilasta. Jotkut kommentit ovat kiintoisasti suorastaan paradoksaalisia: yhtäältä iskelmäelokuvat olivat epäkelpoja suomalaisia elokuvia, mutta toisaalta niistä ei olisi voinut suomalaisina “hyviä” tehdä, sillä jo niiden aihealue eli suomalainen viihde oli laadultaan ala-arvoista. Esimerkiksi *Iskelmäketjua* pidettiin suomalaisiksi musiikkielokuvaksi aika pirteänä. Suoremmin asian ilmaisi Martti Savo *Kansan Utisissa*: “[*Tähtisumua*] on jonkinlainen läpileikkaus kotoisen ajanvieteteollisuutemme - - nykyisestä tasosta. Taso ei ole huippuja hipova”⁵⁵. Samaisesta häpeästä kertovat myös lapsenkenkäasemaan sidotut viittaukset “musical-kokeiluista”⁵⁶:

Kun meillä valmistetaan revyyelokuva, jonka ainoana tehtävänä on viihdyttää yleisöä mahdollisimman hyvin, on pahin vaikeus siinä, että ulkolaisia kilpailijoita on paljon. Ne ovat syntyneet vaateliaan kontrollin alaisina ja alaan tottuneen henkilökunnan toimesta. - - Meillä revyyfilmi on uuden alan harjoittelua, ja tässä valossa filmin virheitäkin ilmeisesti on tarkasteltava.⁵⁷

Aggressiivisempi kannanotto eritoten iskelmäelokuvien suomalaisuuden ja amerikkalaisuuden suhdetta ajatellen löytyykin lähes pari vuosikymmentä elokuvien tekoheikkoa myöhemmin.

“Nuoruus vauhdissa” on - - elokuvia, joille olisi ollut armeliasta antaa niiden pölyttyä arkistojen kätöksissä.

“Nuoruus vauhdissa” on tuollainen amerikkalaistyylinen iskelmätähden ympärille väsäty hupailu, jossa laulujen ja tanssiesitysten lomaan on istutettu tökeröitä romanssinpoikasia.⁵⁸

Liekö niin, että vielä 1960-luvun alussa usko elokuvateollisuuden elpymiseen oli olemassa tai sitä edes yritettiin ylläpitää, mutta 20 vuotta myöhemmin television ylivallassa ja suomalaisen elokuvateollisuuden pienuudesta ei ollut enää mitään epäselvyyttä? Niinpä turhaan toiveajatteluun ei ollut tarvetta, ja “kansallinen” kulttuuri ja identiteetti saattoivat nousta entistäkin olennaisemmiksi puolustamisen arvoisiksi asioiksi, ja viittaukset eritoten Yhdysvalloista sikiävään yhdenmukaistavan populaarikulttuurin uhkaan tulivat aiempaa tuomittavimmiksi. Ja jo 1960-luvulta lähtien tälle uhkalle oli ollut olemassa myös uusi, hienempi nimi: kulttuuri-imperialismi. 1990-luvulla suhteellisen suoraviivaisesta ja yksinkertaistavasta alistavan ja alistetun kulttuuriaineksen tarkasteluun keskittyneestä kulttuuri-imperialistisesta näkemyksestä siirryttiin edelleen pohtimaan vuorovaikutteisempia globalisaation prosesseja. Asian ytimessä on kuitenkin säilynyt paikallisen ja maailmanlaajuisen, “supisuomalaisen ja ylikansallisen” välinen jännite.

Globalisaatio on kuitenkin monisyinen taloudellisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen tapahtumien ja kehityskulkujen verkosto, eikä se suinkaan koske pelkästään populaarikulttuuria tai ole “amerikanisaation” synonyymi. Globalisaatio ei myöskään ole viime vuosien ja kehittyneen informaatioteknologian synnyttäjä ilmiö, vaan se on olennainen osa koko moderniteetin –

⁵⁴ Kirsti Jaantila, “Lauantaileikit”. *Elokuva-aitta* 17/1963, 33.

⁵⁵ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 352, 504-505.

⁵⁶ Jaakko Tervasmäki, “Nuoruuden vauhdilla”. *Elokuva-aitta* 5/1961, 30.

⁵⁷ Jaakko Tervasmäki, “Toiveita ja lauluja”. *Elokuva-aitta* 7/1961, 25.

⁵⁸ Markku Tuuli, “Nuoruus vauhdissa. Kotimainen iskelmäkaruselli vuodelta 1961”. *Katso* 40/1979, 41.

⁵⁹ Ks. Stuart Hall, *Identiteetti. Suom. ja toim.* Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino 1999, 57-58.

⁶⁰ Ks. myös Hall 1999, 47-51.

⁶¹ *Ibid.*, 47; alkup.kursiivi.

ja kapitalismin – historiaa. Viime vuosikymmeninä ilmiön vauhti ja laajuus ovat kuitenkin kasvaneet huomattavasti; kyse on ns. “aika–avaruus -tiivistymästä”. Kulttuuristen identiteettien kannalta prosessilla voidaan nähdä kolmenlaisia, mutta ei suinkaan yhdenmukaisia seurauksia: homogenisoitumisen myötä ne rapautuvat, vastarinnan vaikutuksesta ne vahvistuvat, ja viime kädessä ne korvautuvat uusilla, hybrideillä identiteeteillä.⁵⁹

Vaikka 1960-luvun taitteessa “aika–avaruus -tiivistymä” ei vielä ollutkaan samassa mittakaavassa kuin tänä päivänä, eivät sen aikaiset kulttuurituotteet ole irrallisia globalisaation prosesseista. Iskelmäelokuvia ajatellen kiinnostaviksi nousevatkin kysymykset siitä, kuinka ne ovat olleet (ja ovat jossain määrin edelleenkin) osallisina “maailmanlaajuistumisessa”; mikä on niiden suhde “kansalliseen identiteettiin” eli “suomalaisuuteen”?

Artikuloi se Suomeksi

Oma näkemykseni on, että “suomalaisuus” tai mikä tahansa muu “kansallinen” tai “etninen identiteetti” on läpikotaisin diskursiivinen konstruktio. Tällä tarkoitan pelkistettynä sitä, että se mitä esimerkiksi “suomalaisuudella” ymmärretään, on muotoutunut erilaisten historiallisten, kulttuuristen, ideologisten, poliittisten ynnä muiden tekijöiden vaikutuksesta, eikä sillä ole mitään essentialistista yhteyttä “todellisuuteen”. Tällainen yhteys syntyy ainoastaan ihmisten mielissä ja sosiokulttuurisissa käytännöissä.⁶⁰

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö “suomalaisuus” olisi hyvinkin “todellista”. Käsitukset ja käytännöt muokkaavat sekä sitä mitä pidetään todellisena että fyysisistä, empiiristä elinympäristöä. Keskeistä onkin näiden eri ulottuvuuksien välisten suhteiden tarkastelu, ei niinkään niiden perimmäisen olemuksen selvittäminen. Voidaan ajatella, että “kansallisuus” syntyy vasta nimeämisen myötä, eikä sillä ole “todellisuutta” tästä nimeämisestä kumpuavan diskurssin ulkopuolella. Syntynyt diskurssi ei puolestaan sulje mitään merkityksellistämisen käytäntöä itsensä ulkopuolelle. Näin kaikenlaiset representaatiot – mm. kuva ja musiikki – voivat liittyä osaksi diskurssin määrittelyä. Jamaikalaisyyntyinen kulttuuriteoreetikko Stuart Hall kirjoittaa:

Kansalliset kulttuurit eivät koostu vain kulttuurisista instituutioista, vaan myös symboleista ja representaatioista. Kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme.⁶¹

Iskelmäelokuvia ajatellen tämä tarkoittaa ensisijaisesti sitä, että en pyri osoittamaan, mitkä piirteet tekevät niistä “suomalaisia” ja mitkä eivät. Sen sijaan pidän lähtökohtanani elokuvien “institutionaalista määritelmää” eli sitä, että ne on tuotettu Suomessa ja täten ne ovat alkuoletusmaisesti “suomalaisia”. Kiinnostukseni kohdistuuakin erityisesti siihen, miten tämän “suomalaisuuden” voidaan katsoa rakentuvan ja tulevan representoiduksi elokuvissa.

Teoreettisesti tarkasteluni pohjautuu yleisesti ottaen artikulaation (“niveltämisen”) käsitteeseen. Yksinkertaisimmillaan käsitteellä viitataan kahden sellaisen elementin yhdistämiseen, joilla ei välttämättä ole mitään tekemistä toistensa kanssa (esim. “tyhmä blondi” tai “tietokone”). Artikulaationa voidaan ajatella myös asioiden irrottamisesta yhteyksistään ja kiinnittämistä toisiin; yhdysvaltalaisen kulttuuriteoreetikon Lawrence Grossbergin mukaan kysymys on yhden suhdejoukon konstruoimisesta toisesta, kulttuuristen käytäntöjen

paikantamisesta jatkuvasti muuttuvilla voimakentillä. Grossberg korostaa edelleen kontekstin merkitystä keskeisenä käsitteenä ja viime kädessä koko tutkimuksen kohteena. Hänen mukaansa artikulaatio sitoo niin toiminnan, käytännöt kuin vaikutuksetkin erityisiin konteksteihinsa, eikä käytäntöä voi ymmärtää ilman sen kontekstin teoreettista ja historiallista (re)konstruoimista.⁶²

Artikulaatio viittaa siis kontekstien – ja myös merkitysten – jatkuvaan muutokseen ja näennäiseen rajattomuuteen. Tähdennän kuitenkin, että tämä ei tee syntyvistä merkityksistä mielivaltaisia, vaan vain kulloinkin eri tavoin kontekstualisoituneita. Kirjallisuudentutkija Mikko Lehtonen toteaa, että artikulaatioteorian ytimessä on käsitys siitä, että ne tekijät, joista merkitykset muodostuvat, eivät ole ennaltamäärättyjä, yksittäisiä tai itseidenttisiä kokonaisuuksia. Sen sijaan tässä lähestymistavassa korostetaan tekstien, kontekstien ja tulkitsijoiden erojen paljoutta. Artikulaatioteoria saattaa näin näyttää maailman loputtoman fragmentaarisena, mutta pinnalliselta postmodernismilta tilanteen pelastaa juuri keskittyminen konteksteihin. “Merkitysten muodostumista lähestytään nimenomaan konstruomalla merkitysten konteksteja”, jatkaa Lehtonen. Vaikka artikulaatioita eli tekstien, kontekstien ja käytäntöjen yhteenniveltämisiä viime kädessä onkin siis ääretön joukko, voidaan niiden välisiä yhtäläisyyksiä hahmottaa juuri erilaisia konteksteja tarkastelemalla.⁶³

Iskelmäelokuvien – ja yleisemmin minkä tahansa kulttuurisen ilmiön – “suomalaisuus” ei näin ollen ole aistimanani hetkeäkään paikallaan, vaan jatkuvan muutoksen kourissa. Aiemmat käsitykset siitä, mitä “suomalaisuus” on, korvautuvat ja täydentyvät joka hetki uusilla – eräässä mielessä kyse onkin “perinteisten” ja “nykyartikulaatioiden” välisestä jännitteestä ja vuoropuhelusta. Toisaalta kysymys koskee myös “suomalaisuuden” suhdetta Toiseuteen: mitkä elementit esimerkiksi iskelmäelokuvissa eivät ole “suomalaisia”, vaan kuuluvat jonkin toisen kulttuurisen (etnisen ja/tai kansallisen?) identiteetin piiriin?

Tapsa ja flamenco-kasakat urbaanissa periferiassa

Oman näkemykseni – ja kuulemukseni – mukaan iskelmäelokuvien kuvan ja musiikin välisissä suhteissa on tiettyjä peruspiirteitä, varsinkin viidessä ensimmäisessä. Keskeisimpänä näistä pidän esitettävien kappaleiden luonnetta “swing”- tai “jazz-iskelminä”⁶⁴: peruskokoonpanona voidaan pitää pianon, pystybasson, rumpujen, saksofonin ja trumpetin muodostamaa kvintettiä, jonka tarjoaman säestyksen päällä melkeinpä laulaja kuin laulaja voi esittää oman vokaaliosuutensa. Trumpettisoolot ja -introt ovat tavallisia, samoin alarekisterissä soitetut saksofoniriffit. Rumpusäestyksessä symbaaleja käytetään runsaasti ja kuuluvasti (tosin tämä voi johtua suurelta osin myös äänitsteknisistä syistä). Tyypillisimmät instrumentalisät tähän kokoonpanoon ovat haitari, ksylofoni ja klarinetti.

Kuvallisen muotonsa nämä jazziskelmät saavat usein sanoituksensa perusteella; toinen yleinen tapa on tukeutua “todelliseen” esityskontekstiin. Esimerkiksi *Toivelauluja*-elokuvan sisältämät kappaleet on kuvitettu ensimmäisellä keinolla; mm. *Vanhan veräjän luona* -katkelman soidessa kuvassa näkyy nuori vaaleahiuksinen neito istumassa riukuaidalla sekä renki seisomassa hänen vieressään. Jälkimmäisestä tavasta lukuisia esimerkkejä

⁶² Lawrence Grossberg, *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino 1995, 250-252.

⁶³ Mikko Lehtonen, *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstin tutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino 1996, 217.

⁶⁴ Ks. Pekka Jalkanen, *Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimoffiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, 20.



Tähtisumua. Kuva: SEA.

tarjoaa *Iskelmäketju*: kappaleita esitetään niin studioharjoituksina, “Rytmi-kellarin” amatöörinumeroina kuin kabaree-esityksinäkin. Viimeisimmissä mo-lemmat keinot kuitenkin ikään kuin yhdistyvät: esimerkiksi *Ranskalaiset korot* -kappaleen aikana kuvassa ovat sekä laulua laulava Helena Siltala että sitä “esittävät” kabareenäyttelijät – taustalavasteista erottuvat siluetteina Notre Dame ja Eiffelin torni.

Jazziskelmäinstrumentaatioon ja -säestykseen yhdistyy toistuvasti latina-laisamerikkalainen rytmiikka. Näistä cha cha cha ja samba lienevät olen-naisimmat, ja tietysti myös tango. Viimeisin tosin on läsnä useimmiten “suo-malaiskansallisessa” asussaan, verkkaisessa tempossa ja harvoin synkopoituna. Latinalaisvaikutteiden erillishaarana voidaan pitää lähes joka elokuvassa toistuvaa flamenco-kohtausta, joka on “asianmukaisesti” kuvitettu. *Tähtisumua* -elokuvassa kappaleena on mieskvartettiserenadi *Malagueña* falsettilauluineen, kastanjetteineen ja kitarasäestyksineen, serenadin kohteena tummaan mekkoon pukeutunut tumma kaunotar suihkulähteellä. *Toivelauluja* puolestaan sisältää “Espanjalaiseksi tanssiksi” muuttuvan *Kaipuun kukka* -esityksen⁶⁵; tanssissa merimiespukuista Leif Wageria ympäröi kymmenkunta flamenco-tanssijatarta. Ympäristönä on *Malagueñan* tavoin espanjalainen kartanopiha, jonkinlainen hacienda.

Flamenco-kohtauksien lisäksi eräänlaisina peruspoikkeamina jazziskelmien muodostamasta rungosta voidaan ajatella myös “slaavilaista folklorismia” sekä perinteisen suomalaisuuden ikonia Tapio Rautavaaraa. Edellisellä viitaan flamencon lailla toistuviin venäläis-, unkarilais- tai mustalaislaulu- ja -tanssi-kohtauksiin, joista kenties mielenkiintoisin esimerkki on *Iskelmäketjun* *Mustat silmät*, esittäjänä Onni Gideon orkestereineen (“Grazy” Gideonin Gypsy Rockers). Kyseessä on kabaree-esitys, jossa mustalaisviulukuvaelmasta siir-rytään rock’n’roll-versioon. Parhaimmillaan Onni Gideon on hartoidensa varassa lattialla, pitäen pystybassoaan jalkojensa varassa ylösalaisin kattoa kohti.

Tapio Rautavaara on omilla sävelmillään tai mukaelmillään mukana elo-kuvissa *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Toivelauluja*. Keskimmäisessä



Tapio Rautavaara elokuvassa *Suuri sävelparaati*. Kuva: SEA.

oleva *Juokse sinä humma* -esitys on perinteisen suomalaisuuden kannalta kenties selkein: siinä Tapsa on istuvinaan reessä ja ohjastavinaan hevosta turkistakkiin ja -hattuun pukeutuneena, pumpulilumihutaleiden hiljaa leijaillessa koivupuiden keskellä. Kivitie näki tämän kuitenkin “murheellisena munauksena”:

Tapsa Rautavaara istuu turkiksissaan reessä, ajelee halki talvisen maiseman ja laulelee ‘Juokse sinä humma’, ja taivaalta putoilee hänen käsivarrelleen valkoisia pumpulipaakkuja ... suuria, toistakymmentä senttiä läpimitaten ainakin kookkaimmat ... Katsojaa pelottaa, että jokin niistä menee laulajan suuhun ja vaientaa suuren äänen ...⁶⁶

Kiintoisan vastinparin Rautavaaran esiintymisille muodostavat *Toprallissa* olevat Irwin Goodmanin esitykset kappaleista *Aurinko, tähdet ja kuu* sekä *Kalteritango*, joissa laulaja näyttäytyy mm. lumisten peltoaukeiden keskellä. Näin sekä Tapsan että Irwinin esitysten voidaan katsoa tukeutuvan hyvinkin perinteiseen “kansallismaisemaan”, ja niiden musiikillinen antikin on kaiketi vaivatta tulkittavissa sangen “suomalaiseksi”: *Juokse sinä humma* pohjautuu kansanlauluun ja esimerkiksi *Kalteritangon* voi puolestaan katsoa sekoittavan parodioiden kotimaisen tangon ja kupletin ilmaisukeinoja.

⁶⁷ Ks. esim. Ronald Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity – Heterogeneity". Teoksessa *Global Modernities*. Edited by Mike Featherstone, Scott Lash and Ronald Robertson. London: Sage Publications 1995, 25-44.

⁶⁸ Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino 1999, 67.

⁶⁹ Robertson 1995, 29.

⁷⁰ *Ibid.*, 30.

⁷¹ Hall 1999, 63-64.

Olipa yksittäisten musiikkikuvaelmien sisältö millainen tahansa, yhdistyvät ne elokuvia laajempina kokonaisuuksina ajateltaessa tietynlaiseen, hyvinkin yhdenmukaiseen kulttuuriseen kontekstiin. Tätä kontekstia voisi kenties luonnehtia nykynäkökulmasta katsottuna "orastavasti urbaaniksi": ulkokuvien perusteella tapahtumat sijoittuvat suurkaupunkiin (tai siihen mitä Suomella on/oli tarjota suurkaupunkina), Helsinkiin, ja sisäkuviakin leimaa tietty kaupunkilaisuus. Esimerkiksi *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Iskelmäketju* -elokuviissa tapahtumapaikkana on joko kokonaan tai osittain elokuva- tai televisiostudio; myös nuorisokahvilat ja -ravintolat – *Iskelmäketjussa* Rytmikellari, *Toivelauluja*-elokuvassa Myyränpesä – sekä "aikuisempaan makuun" suunnatut kabareet ovat keskeisiä areenoita, puhumattakaan Kulttuuritalon estradista, jolla *Tähtisumua*, *Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Topralli* -elokuvien loppuhuipentumat tapahtuvat; edelleen iskelmäyhtiöiden toimintatilat näyttäytyvät toistuvasti toiminnan kehyksinä. Yleisesti ottaen voitaneen todeta, että kehyskertomustensa osalta – olivatpa ne sitten miten hataria tahansa – iskelmäelokuvat kuvaavat jonkinlaista "urbaania periferiaa", ja tätä kuvausta täydennetään yksittäisillä, sangen stereotyyppisillä eri "kulttuurisia identiteettejä" käsittelevillä esityksillä.

Iskelmäelokuvista populaarikulttuuriin: glocalisaatio ja "turvallinen Toiseus"

Amerikkalaisten 50-luvun rock-elokuvien suomalaisena vastineena iskelmä-elokuvien voidaan katsoa liittyvän ns. *glocalisaation* logiikkaan. Glocalisaatio on alunperin liike-elämään ja markkinointiin liittynyt termi, joka viittaa "mikromarkkinointiin", tuotteiden suunnittelemiseen ja myymiseen yhä pienemmille ja eriytyvämmille, paikallisille ostajakunnille. Yhteiskuntateorian piiriin käsitteen on tuonut Roland Robertson⁶⁷, ja tällöin sillä ei viitata pelkästään "paikallisten kulttuuritottumusten mukaan räätälöityihin tuotteisiin"⁶⁸, vaan laajemminkin maailmanlaajuisen ja paikallisen väliseen dialektiikkaan kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa toiminnassa. Robertsonin mukaan glocalisaation käsite haastaa laajalle levinneen tendenssin käsitellä globaalin ja lokaalin välistä suhdetta suoraviivaisen kaksinapaisena.⁶⁹ Tarkoituksena on kyseenalaistaa väitteet, joiden mukaan paikalliset ilmaukset asettuvat maailmanlaajuisia trendejä vastaan. Robertson ehdottaakin, että globalisaation myötä sellaiset käsitteet kuin koti, yhteisö ja paikallisuus on täytyntä rekonstruoida, eivätkä ne määrity niinkään maailmanlaajuisen vastakohtana kuin globalisaation yhtenä aspektina.⁷⁰ Samaa perää myös Hall:

Niinpä meidän ei tule ajatella, että globaali korvaisi paikallisen, vaan on pikemminkin nähtävä, että "globaalin" ja "lokaalisen" välille on syntymässä uusi kytkös. Mainittua "lokaalista" ei pidä tietenkään sekoittaa vanhoihin identiteetteihin, joiden juuret olivat tukevasti rajallisissa paikallisuudessa. Uusi "lokaalisuus" toimii pikemminkin globalisaation logiikan sisällä. Ei näytä kuitenkaan todennäköiseltä, että globalisaatio yksinkertaisesti tuhoaisi kansalliset identiteetit. Se tuottaa pikemminkin samaan aikaan sekä uusia "globaaleja" että uusia "lokaalisia" identifikaatioita.⁷¹

Yhdistellessään kansainvälisen (angloamerikkalaisen?), globaalin populaarikulttuurin piirteitä kansallisiin, paikallisiin, myös iskelmäelokuvat ovat olleet ja ovat edelleen osaltaan muokkaamassa mainittuja uusia maail-

manlaajuisia ja eritoten paikallisia identifikaatioita. Toisin sanoen, iskelmä-elokuvilla on oma panoksensa siinä, miten tällainen “uusi suomalaisuus” määrittäytyy. Elokuvat voivat olla useimpien katsojien silmissä epäkoherentteja sillisalaatteja, mutta siinä missä ne näin haastavat perinteisiä elokuvakerronnan teorioita, haastavat ne myös perinteisiä käsityksiä suomalaisuudesta. Iskelmäelokuvien suomalaisuus ei ole jähmeiden höyhenhiutaleiden leijumista rekiretkellä kansansävelmien säestämänä, vaan monivivahteisempaa, useiden eri vaikutteiden eriasteista yhdistelemistä.

Mutta vaikka iskelmäelokuvien “populaarius” tekeekin niistä mahdollisesti suvaitsevampia “ulkopuolisille” vaikutteille kuin esimerkiksi kansallinen “korkea” taide, tekee se niistä stereotyyppisyydessään myös rajoittuneita. Yhtäältä tällainen rajoittuneisuus on nähtävissä iskelmäelokuvien nuorisokuvassa, joka on Pantin mukaan “aatemaailmaltaan turvallinen: [elokuvat] eivät osaltaan ravinneet yhteiskunnassa orastavaa sukupolvikonfliktia.”⁷² Itse pidän avainsanana tässä “turvallisutta” ja yhdistän iskelmäelokuvat siihen muiltakin kuin nuorison kuvaamista koskevilta osiltaan, erityisesti musiikillis-kuvalliselta toteutukseltaan. Suomalaisten musiikkivideoiden yhteydessä olen viittannut niiden tietynlaiseen “turvalliseen Toiseuteen”⁷³, ja mielestäni myös iskelmäelokuvat voidaan liittää tämän käsitteen piiriin. Lyhykäisimmillään käsitettä voidaan havainnollistaa juuri stereotyyppisyyden avulla: stereotyypeissä kuvauksen kohteen erilaiset piirteet sekä pelkistetään että sulautetaan yhteen, jonka seurauksena maailma näyttäytyy usein hyvin selkeästi “meinä” ja “muina”, itsenä ja Toisena. Toisesta syntynyt tiivistetty kuvaus halkaistaan vielä kahtia “hyviin” ja “huonoihin” puoliin, “turvallisiin” ja “uhkaaviin”.⁷⁴

“Turvallista Toiseutta” voidaan lähestyä myös sitä kautta, että se koskee “halua eksoottiseen tutussa ympäristössä”.⁷⁵ Tällainen “eksotismi” on nykyaikana erityisen helppo yhdistää ns. maailmanmusiikin kategoriaan; se kuuluu olennaisena osana termin kattavien musiikinlajien markkinointiin populaarimusiikkina, ja sitä luonnehtii tietty “poliittinen uhkaamattomuus, etninen värikkyyys ja ’mediaystävällisyys’”.⁷⁶ Ilmiö on kuitenkin pitkäikäisempi:

Sen juuret olivat 1800-luvun kaupunkien musiikkiteatterissa - -. Eksotismin tyypillisiä aiheita olivat kaukaiset maat ja kulttuurit, jotka tuodaan esiin sadunomaisina ja saavuttamattomina paikkoina ja tapahtumina. - - Niiden avulla yleisö pääsi siirtymään hetkeksi itämaiseen tunnelmaan. Maaseutu-Suomen sulkeutuneessa ilmapiirissä, ennen massaturismin aikakautta ja ennen globaalin median tunkeutumista kansalaisten olohuoneisiin, tällaiset keinovarot riittivät ilmeisen hyvin eksotiikan rakennusaineiksi.⁷⁷

Eksotismia voidaan pitää keskeisenä psykologisena populaarikulttuuria määrittävänä tekijänä. Osaltaan jo se sitoo populaarikulttuurin eri muodot tiukasti “turvalliseen Toiseuteen”, mutta asialla on myös materialistisempi – joidenkin mielestä suorastaan raadollisempi – puolensa: markkinataloudellisista kytköksistään johtuen populaarikulttuurin Toiseuden on väistämättä oltava turvallista, eksoottistakin vain tietyissä rajoissa. Se mitä “turvallinen Toiseus” viime kädessä pyrkii turvaamaan, on raha – toisinaan tämä onnistuu, toisinaan taas ei. Iskelmäelokuvat ovat todistusaineistona myös tästä.

⁷² Pantti 1998, 113.

⁷³ Ks. Antti-Ville Kärjä, “Musiikkivideo Muuvi- maassa”. *Peili* 2/1997, 10-13 ja Antti Ville Kärjä, “Shis gat tö luk. Traces of new ethnicity in Finnish music videos”. Teoksessa *Etnomusi- kologian vuosikirja* 11. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusiikologinen seura 1999, 107-117.

⁷⁴ Ks. Hall 1999, 122-124.

⁷⁵ Ks. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London & New York: Leicester University Press 1996, 80.

⁷⁶ *Ibid.*, 71, 184.

⁷⁷ Vesa Kurkela, “Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä”. Teoksessa *Sitoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Siivoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus 1998, 300.