

# LÄHIKUVA

2/2019 (32. vuosikerta)



## *Musiikki*

Musiikki ja kerronnan tasot  
Kirill Serebrennikovin elokuvassa *Kesä*

Toposkartta, kliseekokoelma ja  
moderni panoraama:  
suomalaiset musiikkielämäkertaelokuvat

Nordic noir -televisiosarjan *Rikos*  
ääniraidan Lähi-itään viittaavat topokset



## LÄHIKUVA

2/2019 • 32. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry  
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Turun yliopiston Mediatutkimus  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

## TOIMITUS

Päätoimittaja  
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Toimitussihteeri  
Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 2/2019 vastaavat toimittajat  
Ira Österberg ja Taneli Hiltunen

## Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi  
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi  
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi  
Miina Kaartinen miina.kaartinen@uta.fi  
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi  
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@abo.fi  
Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi  
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi  
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi  
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi  
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi  
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

## Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuvat: *Juice* (2018) © Anna Salmisalo,  
Yellow Film & TV — *Bohemian Rhapsody* (2018)  
© 20th Century Fox / New Regency

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<https://journal.fi/lahikuva>  
<http://www.lahikuva.org>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita  
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri  
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

## SISÄLLYS

## Pääkirjoitus

Ira Österberg ja Taneli Hiltunen  
Musiikki, elokuvat ja arvostus 3

Artikkelit 

Ira Österberg  
Musiikki ja kerronnan tasot Kirill Serebrennikovin  
elokuvassa *Kesä* 8

Kari Kallioniemi  
Toposkartta, kliseekokoelma ja moderni panoraama –  
kansallisen musiikkitähden elämäkertaelokuva  
mediakulttuurin jatkumossa 27

Kaapo Huttunen  
Nordic noir -televisiosarjan *Rikos* ääniraidan  
Lähi-itään viittaavat topokset 40

## Katsaukset

Taneli Hiltunen  
Tunteiden ja tunnelmien voimalla: brittinaiset historiallisten  
elokuvien ja tv-sarjojen säveltäjinä 56

Roos Hekkens  
Todellisuutta esittämässä: dokumentaaristen elementtien  
käytöstä musiikkivideoissa 65

Sirpa Reinikainen  
Tribuuttiesitykset populaarimusiikin ilmiönä 73

Olli Lehtonen  
Countrymusiikin käyttö alkuperäismusiikissa  
elokuvassa *Nuori Bonner* 82

## Arkistojen aarteet

Jukka Sarjala  
Kinomusiikkia salonkiorkesterille: affektien  
luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa 90

Anu Juva  
Glamourista arkeen: huomioita kotimaisen elokuvamusiikin  
muutoksista 1950- ja 1960-luvulla 101

## Kirja-arviot

Bolivia Erazo (2019) *How Sound Cinema Arrived  
in Ecuador: Case Study of Quito in the Late 1920s  
and Early 1930s* (Kimmo Laine) 115

Ira Österberg (2018) *What is that song? Aleksej  
Balabanov's Brother and rock as film music in  
Russian cinema* (Mia Öhman) 118

Abstracts – Abstraktit 121

## MUSIIKKI, ELOKUVAT JA ARVOSTUS

Elokuvamusiikkia ja elokuvamusiikin säveltäjiä arvostetaan nyt enemmän kuin koskaan aiemmin. *Variety*-lehti uutisoi 22.3.2019, että konserttisalien usuin vetonaula on elokuväsäveltäjiltä tilatut konserttiteokset, jotka vetävät salit täyteen kiinnostunutta yleisöä (Burlingame 2019). Valkokankaalta konserttisaleihin tehdyn siirtymän pioneeri oli John Williams, jonka eppiseen sinfoniaorkestraatioon nojaavat elokuväsävellykset edustivat 1970-luvulla pastissinomaista paluuta klassisen Hollywoodin musiikinkäytön konventioihin mutta nykypäivänä edustavatkin neutraalia, jopa kansainvälisesti dominanttia, elokuvamusiikillista idiomia. Williamsilta on konserteina kuultu elokuvien teemoja kierrättävän ohjelmiston ohella myös lukuisia alkuperäisteoksia. Ensin mainittua ohjelmistoa on tänä keväänä kuultu Helsingin musiikkitalollakin Vantaan viihdeorkesterin äitienpäiväkonsertissa 11.5.2019. Hieman toisenlaista repertoaaria mainostaa puolestaan kotimainen Gasthaus Orkesteri otsikolla ”Music from the films of David Lynch”. Lynch onkin siinä oiva konsertin aihe, onhan hän kaikista auteur-ohjaajista ehkä kaikkein ”auteuristisin”, sillä kirjoittaa itse myös lyriikat elokuviensa alkuperäislauluihin. Kaikkiaan tämä konserttibuumi on osoitus siitä, että elokuvien musiikiksi tarkoitettut alkuperäissävellykset ja myös elokuvamusiikkiin erikoistuneet säveltäjät ovat jollain tapaa legitimoineet asemansa.

Toisenlaisesta arvostuksesta kertoo eri medioiden ja foorumien suosikki-ajanviete – ”kaikkien aikojen parhaiden soundtrackien” listat. Tänä keväänä ainakin *Cosmopolitan* (2019) ja *The Independent* (O’Connor 2019) ovat nettisivuillaan julkaisseet omat listansa, jotka olivat sisällöltään ja painopisteiltään sangen erilaiset. Toisen kärjessä komeili Quentin Tarantinon ohjaama *Kill Bill vol. 1* (USA, 2003), toisen puolestaan Lady Gagan tähdittämä klassikkomusiikaalin uudelleentulkinta *A Star is Born* (USA, 2018) – lukija saa itse arvata, kumpi oli kumman lehden ykkönen. Yhteistä molemmille listoille oli kuitenkin se, että ne koostuivat pääasiassa laulujen käyttöön vahvasti nojaavista elokuvista. Kuvaavaa on, että yksi harvoista molemmilta listoilta löytyvistä elokuvista ja samalla kummankin listan kaikkein vanhin elokuva oli *Miehuuskoe* (*The Graduate*, USA, 1967), joka onkin pop-kompilaatio-scorejen pioneeri. Nämä listat ja niiden jatkuvat laatiminen eri medioissa on osoitus, jos ei arvostuksesta, niin ainakin siitä, että ihmisiä kiinnostaa ja he pitävät elokuvien musiikin (ennen kaikkea laulujen) muistelemisesta, nimeämisestä ja arvottavasta listaamisesta.

*Miehuuskokeen* lisäksi toinen yhteinen nimi kummallakin listalla on viime vuoden supersankarihitti *Black Panther* (USA, 2018), jonka musiikki voittikin parhaan ”original scoren” Oscar-palkinnon. Palkinnon tosin sai elokuvan alkuperäisen score-musiikin säveltäjä, Ludwig Göransson, kun taas molemmat top-listat viittaavat vallan toiseen henkilöön: musiikintekijä ja tuottaja Kendrick Lamarin panokseen elokuvan sisältämien laulujen luomisessa ja kokoamisessa – Göranssonia ei näissä teksteissä edes mainita. Ruotsalainen Göransson haki inspiraatiota mustan vapaustaistelijasankarin tarinaa kuvaavan musiikin säveltämiseen muun muassa matkustamalla Afrikkaan ja nauhoittamalla paikallisia muusikoita Senegalissa (Flook 2017), mutta hän on hankkinut kannuksensa myös pitkällä yhteistyöllä USA:n rap-artistien kanssa. Hänen tuottamansa Childish Gambinon henkeäsalpaavan ”This is America”-kappaleen tyrmistyttävä musiikkivideo on ollut toinen voittoisa viime vuoden hitti: se sai MTV Video Music Awardsissa parhaan musiikkivideon palkinnon kategoriassa ”Best Video with a Social Message” (2018).

Palkinnot ja niiden jakoperusteet kertovat usein mielenkiintoisesti siitä, mitä kokonaiset kulttuurit ja yhteisöt pitävät milläkin alalla arvossa. Parhaan musiikin Oscar-palkinnolla ei palkittu Kendrick Lamaria, eikä toistaiseksi ole palkittu myöskään Tarantinolle tai Stanley Kubrickille ominaisia eklektisiä lainamusiikkikomppilaatioita hyödyntäviä elokuvia huolimatta siitä miten paljon yleisö, kollegat ja tutkijatkin niitä arvostavat. Jälkimmäinen epäkohta johtuu useimpien palkintokategorioiden vinoumasta, jossa vain *alkuperäinen* musiikki palkitaan – joko *score* (viitaten koko elokuvan kattavaan instrumentaalimusiikkiin) tai laulu (yksi kappale).

Oscar-palkintojen sääntöjen tuoreimmassa versiossa (Oscars 2019) todetaan, että ehdolle asetettava ”original score” ei saa olla lainamusiikin tai laulujen ”heikentämä” (”diluted”, ”diminished”) eikä tekijänä voi olla enempää kuin yksi säveltäjä. Alkuperäisen laulun puolestaan tulee olla selkeästi elokuvan ohjaajan ja lauluntekijöiden yhteistyössä syntynyt, sen lyriikoiden tulee olla selkeästi kuultavissa, ja lopputeksteihin sijoitetuista kappaleista huomioidaan vain ensimmäinen. Sääntökuvaukset antavat selvän viestin – tai jopa kaavan – siitä, millaista yhdysvaltalaisen elokuvien musiikin katsotaan olevan tai millaista sen *tulisi olla*, vastasi se sitten todellisia käytänteitä tai ei. Mielenkiintoisena lisänä ensi vuoden palkintoihin tulee ”best original musical”, mikä ensimmäistä kertaa Oscar-palkinnon historiassa ottaa huomioon mahdollisuuden, että elokuvassa voi olla useampikin kuin yksi laulu – todennäköisesti *A Star is Born* -elokuvan menestyksen siivittämänä – mutta alkuperäisyydestä ei silti tingitä. Lisäksi laulujen (vähintään viiden) on oltava olennaisesti tarinaa eteenpäin vievä (”must further the storyline”) elementti. Yksi harvoista liberaalimmin elokuvien erityyppisiä musiikkiratkaisuja palkinneista on AFN (Adult Film Network) Awards eli USA:n ”porno-oscarit”, jossa vuoteen 2009 asti alkuperäissävellykset kilpailivat rinta rinnan lainamusiikin – vaikkapa Van Halenin tai Bachin – kanssa, kunnes alkuperäissävellykset saivat alan säveltäjien vaatimuksesta oman, erillisen kategoriansa (ks. Harper 2014).

Tätä taustaa vasten näyttäytyy sangen yllättävänä viime vuonna Cannesissa jaettu Cannes Soundtrack -palkinto, joka annettiin venäläisen *Kesä*-elokuvan (Leto, 2018) ”musiikillisille tuottajille” Roman Bilykille ja German Osipoville, joiden kontribuutio elokuvan musiikkiin oli olemassa olevien venäläisten rock-klassikoiden uudelleen sovitus elokuvaan. Se, että palkinto annettiin miehille, jotka eivät käytännössä olleet itse tehneet musiikkia elokuvaan, on merkittävä ennakkotapaus, joka meni silti läpi täysin ilman minkäänlaista kohua tai keskustelua. Tämä viittaisi siihen, että kyseessä oli enemmän po-



liittinen kannanotto Putinin silmätikuksi joutuneen ohjaaja Kirill Serebrennikovin puolesta, ja taidepoliittinen kannanotto tuli tehtyä vain sivutuotteena ja puolivahingossa. Jää nähtäväksi, onko tällä eleellä mitään vaikutusta alan palkinnonjakokäytäntöihin – ainakin tämän vuoden Cannes Soundtrack -palkinto meni jälleen perinteisemmälle instrumentaaliteokselle.

Omaa tarinaansa musiikin ja tietäntyyppisten musiikillisten esitysten arvostuksesta kertoo myös tutkimuskohteeksi valikoituminen. Tämän *Lähi kuvan* artikkelit kertovat jokainen riviensä välissä siitä, mitä tällä hetkellä Suomessa pidetään relevanttina tutkimuskohteena musiikin ja liikkuvan kuvan suhteessa. Rock- tai countrymusiikki, televisiosarjat ja musiikkivideot eivät vielä jokunen vuosikymmen sitten olisi välttämättä olleet itsestään selvästi tällaisen tutkimuksen keskiössä – imitaatioartisteista, naissäveltäjistä ja Timo Koivusalosta puhumattakaan.

Ira Österbergin artikkeli käsittelee jo mainitun venäläisen *Kesä*-elokuvan musiikinkäyttöä. Elokuvan vastaanotossa puhe on pitkälti keskittynyt siihen, miten elokuva (oletettavasti) kritisoi venäläistä nyky-yhteiskuntaa, siitäkin huolimatta, että kyseessä on musiikkielokuva. Yhteiskuntakritiikkiä elokuvasta saa hakemalla hakea, ja kyllä sitä sieltä mahdollisesti löytääkin, mutta pääosin se on kuitenkin täynnä nostalgiaa 1980-lukua ja erityisesti sen musiikkimaisemaa kohtaan. Österbergin formalistiseen rakenneanalyysiin ja elokuvamusiikin narratologiaan pohjaava tutkimus tuo esille sen, miten *Kesän* kompilaatio-score sisältää loppujen lopuksi hyvin monenlaista musiikkia – alkuperäistä, lainattua ja uudelleen tulkittua, elävää musiikkia ja tallenteita – ja nämä eri musiikkikategoriat suhteutuvat eri tavoin kerronnan tasoihin, joko realistisen dokumentin, musikaalifantasian tai postmodernin ekstrafiktio keinoin. Rock-laulujen kompilaatio-scorea hyödyntävä neuvostorokkareiden elämäkertaelokuva ei sitoudu minkään yksittäisen elokuvagenren musiikinkäytön konventioihin vaan muodostaa oman rakenteellisen lainalaisuutensa musiikin ja kerronnan tasojen suhteessa.

Kari Kallioniemen artikkeli paneutuu myös muusikoiden elämäkertaelokuviiin, mutta luo niille kontekstia musiikintekijöiden ja taiteilijapersoonien esittämisen traditiosta käsin aina 1800-luvun säveltäjäelämäkertoista lähtien. Elämäkertojen esittäminen mediasta riippumatta näyttäytyy sarjana tiettyjä konventionaalisia esittämisen hetkiä, tai topoksia, jotka ovat säilyneet yllättävän muuttumattomina nykypäiviin saakka ja heränneet henkiin vaikkapa Timo Koivusalon muusikkoelämäkertoissa *Kulkuri ja joutsen* (Suomi, 1999), *Sibelius* (Suomi, 2003) tai *Olavi Virta* (Suomi, 2018). Kallioniemi osoittaa, kuinka itse musiikin lisäksi myös musiikintekijän elämänkaari ja persoona on tuotteistettu jo varhain – ja mielenkiintoista on, että sille on ollut myös alusta lähtien yleisön keskuudessa kysyntää.

Kaapo Huttunen problematisoi tanskalaisen *nordic noir* -sarjan *Rikos* (Forbrydelsen, 2007–2012) avaustuotantokauden musiikki- ja äänimaailman Lähi-itään ja islamilaiseen kulttuurin viittaavia tyylipiirteitä. Hän herättää kysymyksen, mitä ne tekevät sarjassa, jossa maahanmuuttajat, rasismi ja muut vastaavat temaattiset elementit eivät ole juonen keskiössä. Erityisen kiintoisan tapauksesta tekee se, että sarjan musiikkiin haettiin ”pakistanilaista fiilistä”, mutta lopputulos kuulostaakin arabialaiselta ja persialaiselta, jolloin päästään orientalistisen ajattelun äärelle. Tarkasteluun pääsee myös se, millainen vaikutus sarjan teko- ja julkaisuhetkellä Tanskassa vallinneella poliittisella ilmapiirillä on sarjan audiovisuaaliseen lähilukuun.

Katsaukset ja näkökulmat laajentavat tutkivaa katsetta (ja korvaa) fiktioelokuvasta ja -sarjoista myös muihin audiovisuaalisen esittävän taiteen

muotoihin. Taneli Hiltunen nostaa valokeilaan historiallisten elokuvien ja tv-sarjojen brittinaissäveltäjät ja keskittyy erityisesti tunteiden ja ajankuvan ilmentämiseen. Vaikka naissäveltäjien noususta laajempaan tietoisuuteen on viime vuosina tullut aidosti globaali ilmiö – esimerkkeinä feministisen supersankarielokuvan *Captain Marvel* (2019) turkkilainen Pinar Toprak ja HBO-minisarjan *Chernobyl* (2019) islantilainen Hildur Guðnadóttir – juuri brittikonkarit, näkyvimmin Rachel Portman ja Anne Dudley, ovat erityisesti klassikkoromaaneihin perustuvien periodidraamojen saralla viitoittaneet tietä nuoremmille kollegoilleen. Myös uusi sukupolvi tiedostaa traditioiden merkityksen, mutta ei epäröi tarttua raskaisiin aiheisiin ennakkoluo- lottomalla otteella, jolloin esimerkiksi Jackie Kennedyn lohdutonta ja seksortoista mielentilaa kuvastavat Mica Levin loihtimat levottomat *glissandot*. Huomionarvoista on, että useat brittinaiset ovat klassisen koulutuksen sijaan ponnistaneet score-taitureiksi popmusiikin puolelta, mikä jo itsessään monipuolistaa äänimaisemia.

Roos Hekkensin aiheena ovat dokumentaaristen elementtien ja monikäyttöisen musiikkivideoformaatin yhdistämisen tuomat mahdollisuudet. Hekkens pohtii, millaisia eri funktioita dokumentaarisisa musiikkivideoissa käytetään ”todellisuuden” representoimiseen. Pääesimerkkinä hän käyttää videota ”Wyclef Jean”, jonka ohjaaja Ryan Staake ja artisti Young Thug eivät koskaan tavanneet. Näin ollen siitä tuli erikoislaatuinen ja ”pieleen menemisestään” huolimatta – ja juuri sen takia – itsessään ajatuksia herättävä.

Sirpa Reinikainen tutustuttaa tribuuttiesitysten maailmaan, joka on vähiten tutkittuja populaarikulttuurin ilmiöitä. Hänen pohdintansa lähtökohtana on artistin ja yleisön välinen vuorovaikutussuhde ja tribuuttibändien rooli suhteessa alkuperäiseen artistiin ja faneihin. Reinikaisen mukaan tribuuttiartistin ja yleisön välille rakentuu monitasoinen elämys, joka perustuu alkuperäistä artistia kohtaan tunnettuun kunnioitukseen sekä bändien ja yleisön halukuuteen kuvitella olevansa ”aidossa” esityksessä – hämärtää raja toden ja kuvitellun välillä. Yhteisellä sopimuksella tilanteesta tulee tavallaan todellinen, joskin yleisöä voidaan vieroittaa hetkellisestä illuusiosta muun muassa huumorin avulla, sillä kyse on imitaatioviehteestä, vaikka faneille sillä on paljon suurempi ja syvempi merkitys.

Olli Lehtonen tarkastelee, miten Sam Peckinpahin elokuvassa *Nuori Bonner* (Junior Bonner, 1972) musiikki ilmentää Etelävaltioiden cowboy-kulttuuria. Topokset ja stereotypiat ovat tärkeässä roolissa, ja Peckinpah sekä kunnioittaa perinteitä että modernisoi niitä ja myös kapinoi niitä vastaan jäljittelemättömään tyyliin. Lehtonen limittää musiikkianalyysin visuaalisiin oivalluksiin, kuten kekseliäästi toteutettuun jaetun ruudun epäkronologiseen käyttämiseen elokuvan rodeoprologissa. Countrytyylinen alkuperäismusiikki sekä toisaalta genren laulaja-lauluntekijöiden esittämät kappaleet ja kuva luovat yhdessä merkityksiä, joiden juuret ovat syvällä alueellisessa kulttuuri-identiteetissä, populaarikulttuurin välittämässä käsityksissä siitä ja ylipäätään elokuvakeronnan tavoissa. Countrymusiikki onkin kaikissa käyttötarkoituksissaan *Nuorelle Bonnerille* kuin buutsit cowboyille – erottamaton osa kokonaisvaikutelmaa.

Arkiston kaksi aarretta nostavat esiin *Lähikuvan* lähes neljännesvuosisata sitten ilmestyneen musiikki-teemanumeron (2/1996) tekstit, joilla on edelleen paljon tietoarvoa myös nykylukijalle. Jukka Sarjala luotaa mykkäelokuvakulttuuria säestysmusiikin välittämien ja tuottamien affektien näkökulmasta tehden samalla teoreettista yhteenvetoa, josta hyöttyy myös modernimman audiovisuaalisen kulttuurin tutkija. Suomalaisen elokuvamusikintutkimuksen pioneerin, Anu Juvan, artikkeli puolestaan käsittelee musiikkia käytänteiden



ja tekemisen näkökulmasta. Tekijähaastatteluiden ja arkistovalokuvien avulla Juva luo katsauksen ja samalla tallentaa arvokasta tietoa kotimaisessa elokuvamusiikissa 1950- ja 1960-luvulla tapahtuneista muutoksista niin tyyllillisessä kuin teknologisessäkin kehityksessä.

Voidaan sanoa, että yksi tutkijan keskeisistä missioista on löytää tutkimisen arvoista sieltäkin, missä muut eivät sitä näe. Aihevalintojen monipuolisuus ja eri oppiaineista kumpuavien lähestymistapojen ja metodologioiden demokratia sekä ei-arvottava ote itse tutkimuskohteeseen ovat hyvään tieteentekemiseen kuuluvia arvoja, joita kannattaa vaalia. Tämän *Lähikuvan* Musiikki-numeron monimuotoisuus osoittaa ainakin sen, että musiikin tutkimista audiovisuaalisen median ja populaarikulttuurin eri ilmiöiden osana ei tarvitse enää erikseen perustella – se on legitiimi ja arvokas aihe sinänsä.

Kesäkuussa 2019

## Ira Österberg ja Taneli Hiltunen

### Lähteet

Burlingame, Jon (2019) New Trend in Concert Halls: Original Music by Movie Composers — No Film Required. *Variety*, 22.3.2019, <<https://variety.com/2019/music/news/film-composers-write-music-for-concert-halls-danny-elfman-james-newton-howard-1203170705/>> (Linkki tarkistettu 25.6.2019.)

Cosmopolitan (2019) The Best Movie Soundtracks of All Time. *Cosmopolitan*, 20.2.2019, <<https://www.cosmopolitan.com/entertainment/music/g26427733/best-movie-soundtracks/>> (Linkki tarkistettu 25.6.2019.)

Flook, Ray (2017) Musical Anatomy of a Superhero: The Best SDCC Panel That I Didn't Intend To See. *Bleeding Cool*, 21.7.2017, <<https://www.bleedingcool.com/2017/07/21/surprise-supercool-superhero-music-panel/>> (Linkki tarkistettu 26.6.2019.)

Harper, Davis (2014) The Timeless Art of Porno Music. *Vice.com*, 4.4.2014, <[https://www.vice.com/en\\_au/article/69vp3r/the-timeless-art-of-porno-music](https://www.vice.com/en_au/article/69vp3r/the-timeless-art-of-porno-music)> (Linkki tarkistettu 26.6.2019.)

O'Connor, Roisin (2019) The 40 greatest film soundtracks of all time, from *Flashdance* to *Pulp Fiction*. *The Independent*, 26.5.2019, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/best-film-soundtracks-classic-greatest-essential-songs-movies-list-a8836591.html>> (Linkki tarkistettu 25.6.2019.)

Oscars (2019) 92<sup>nd</sup> Oscars Rules. *Oscars.org*, <[https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa\\_rules.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_rules.pdf)> (Linkki tarkistettu 26.6.2019.)

Ira Österberg

Ira Österberg, FT, Aleksanteri-instituutti

# MUSIIKKI JA KERRONNAN TASOT KIRILL SEREBRENNIKOVIN ELOKUVASSA KESÄ



*Tässä artikkelissa analysoin tuoreen venäläisen rock-elokuvan, Kirill Serebrennikovin ohjaaman Kesän (Leto, Venäjä 2018) musiikinkäyttöä. Tarkastelun kohteena on toisaalta se, mitä musiikkia ja mitä kappaleita elokuvassa kuullaan, mutta myös se, miten ne kuullaan: miten ne suhteutuvat kerronnan tasoihin ja minkälaisia konteksteja musiikkikatkelmat elokuvassa saavat. Elokuvan musiikin formalistis-narratologiseen rakenneanalyysiin pohjautuvan lähiluvun jälkeen tarkastelen sitä, miten Kesän musiikinkäytön strategiat asettuvat venäläisten elokuvien rock-musiikinkäytön konventioiden kontekstiin.*

## Johdanto

Viime vuonna ilmestynyt *Kesä* (Leto, Venäjä 2018) on venäläinen rock-elokuva, joka on saanut poikkeuksellisen paljon huomiota lännessä. Suurin kohu ei ole liittynyt niinkään itse elokuvaan, vaan ohjaaja Kirill Serebrennikovin saamaan kotiaarestiin häneen kohdistuvien talousrikossyytösten vuoksi – seikka, joka on nostettu esille lähes kaikissa elokuvan arvosteluissa (ks. esim. Virtanen 2018; Beumers 2018; Safariants 2018). Ehkä osittain juuri tämän kuohunnan vuoksi *Kesä* on pitkästä ajasta ensimmäinen venäläinen näytelmäelokuva, joka on otettu elokuvateatterilevitykseen myös Suomessa.

Cannesin elokuvajuhlilla *Kesä* voitti palkinnot parhaasta naispääosasta ja parhaasta soundtrackista. Se on ensimmäinen tällä palkinnolla palkittu elokuva, jonka musiikkistrategia ei pohjaa alkuperäissävellykseen, vaan jonka pääpaino on jo olemassa olevien laulujen kompilaatiolla.<sup>1</sup> Elokuvan musiikki sai osakseen myös negatiivista huomiota jo kauan ennen elokuvan julkaisua. *Kesä* nimittäin kertoo avoimen fiktiivisin keinoin kahdesta neuvostoajan todellisesta rock-tähdestä, Zoopark-yhtyeen keulahahmosta Mihail "Majk" Naumenkosta ja Kino-yhtyeen Viktor Tsoista. Elokuvan sangen eiddokumentaarin lähestymistapa Venäjällä lähestulkoon pyhänä koettuun pop-kulttuurin aineistoon sai jyrkän tuomion monelta aikalaishahmolta: elokuvan katsottiin vääristelevän sitä, mitä todella tapahtui (Safariants 2018).

*Kesän* kuvaaman aikakauden, 1980-luvun alun, legendaariset tapahtumat ja toisaalta myös nykyinen maailmanpoliittinen ilmapiiri ovat siten

1 Palkintoa on jaettu vasta vuodesta 2013. Palkinnon saivat Zveri-yhtyeen solisti Roma "Zver" Byluk ja kitaristi German Osipov. Zveri-yhtye vastaakin elokuvan useimmista cover-versiosovituksista, Osipov myös elokuvan ainoasta alkuperäismusiikista eli kitaraimprovisaatiokatkelmista. Elokuvan musiikin tuottajaksi elokuvan lopputekstit nimeävät kuitenkin A. Sevidovin (yhtyeestä Tesla Boy), joka on sovittanut elokuvan musiikaalilukujen numeroiden kappaleet. Elokuvan soundtrack-levyn mainos Zveri-yhtyeen nettisivuilla puolestaan julistaa musiikin tuottajiksi juuri Bylukin ja Osipovin (<<https://zve.ru/news/premera-vykhod-ost-letu/>>, linkki tarkistettu 8.3.2019).



pääsääntöisesti vieneet huomion pois sen tarkastelusta, minkälainen *Kesä* on elokuvana: minkälaisin elokuvallisin keinoin elokuvan tarina kerrotaan. Kuvaavaa on se, että samoihin aikoihin *Kesä*-elokuvan kanssa ensi-illan sai myös Serebrennikovin ohjaama dokumentti *Posle leta* [”Kesän jälkeen”]. Dokumentissa *Kesä*-elokuvan näyttelijä Aleksandr Kuznetsov haastattelee henkilöhahmojen todellisia esikuvia, mm. edesmenneen muusikko Naumenkon vaimoa, Natalija Naumenkoa, jonka muistelmiin elokuva päällisin puolin ilmoittaa pohjautuvansa. Kun on kyse tosielämän muusikoiden kuvauksesta, artistien todellinen elämänkaari ja kokonaistuotanto vievät helposti huomion elokuvan kuvaamista tapahtumista fiktiivisenä rakenteena ja elokuvan sisältämistä musiikista elokuvamusiikkina. Elokuvan intertekstuaaliset, tekstin sisältä ulospäin viittaavat kytkökset ovat niin runsaita, että elokuva elokuvana unohtuu. Mutta mille *Kesä*-elokuvan musiikkistrategia oikeastaan rakentuu?

Tässä artikkelissa pyrin tarkastelemaan *Kesä*-elokuvan musiikkia elokuvamusiikkina. Käytännössä tämä tarkoittaa elokuvassa käytetyn musiikin formalistista rakenneanalyysia. Huomion kohteena ei ole vain se, minkälaista musiikkia elokuvassa kuullaan, vaan myös se, miten musiikki kohtauksien rakenteeseen sijoittuu: miltä kerronnan tasolta sen voi katsoa kuuluvan ja minkälaisissa konteksteissa se esiintyy. Tässä tarkastelussa keskeiseksi nousee klassinen narratologinen jaottelu diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä (Gorbman 1987, 3; Heldt 2013, 48–49), mutta myös ekstrasfiktivisyys (*extrafictionality*, Heldt 2013, 23–27) ja supradiegeettisyys (Altman 1987, 62–85; Heldt 2013, 106–107, 137–138). Laajempaa tutkimuksellista kontekstia tuo Juri Tynjanovin klassinen formalistinen näkemys taidekeinojen evoluutiosta (2001 [1927]).

Esitän seuraavaksi tarkemman katsauksen analyysini teoriataustaan ja metodologiaan, jotka toimivat myös tutkimukseni kysymyksenasettelun motivaattoreina. Sitten esittelen *Kesä*-elokuvassa käytetyn musiikin yleiset piirteet, jonka jälkeen paneudun erillisissä alaluvuissa analysoimaan musiikin läsnäoloa ensin elokuvan diegesiksen sisällä ja sitten sen ulkopuolella. Artikkelin lopuksi pyrin hahmottamaan, miten *Kesän* musiikkistrategia sijoittuu venäläisen elokuvan rock-musiikin käytön konventioiden kontekstiin.

## Rock-musiikki elokuvan rakenne-elementtinä ja taiteen evoluutio

Rock-musiikin rooli neuvostokulttuurissa on saanut sekä tieteellistä että eiteellistä huomiota osakseen aina perestroikasta ja Neuvostoliiton romahtamisesta lähtien (esim. Ryback 1990; Troitski 1991; Cushman 1995; Risch 2015). Musiikkiin keskittyvät tutkimukset eivät kuitenkaan lähes koskaan viittaa elokuvaan ja rock-musiikin elokuvalliseen käyttöön. Elokuvatutkimuksen ja elokuvamusiikintutkimuksen puolella 1980-luvun lopun Neuvostoliiton underground-rockin esiinmarssiin vahvasti liittyneet nuorisoeelokuvat – erityisesti *Murto yössä* (Vzlomshtshik, 1986), *Assa* (1987), *Piikki* (Igla, 1988) – nostetaan kuitenkin varovaisesti esille (esim. Egorova 1997, 277–278; Lawton 1992, 187). Näissä tutkimuksissa ei kuitenkaan tarkastella juuri lainkaan sitä, miten musiikkia on näissä elokuvissa käytetty. Usein tyydytään toteamaan, että elokuvissa on paljon rock-musiikkia ja että muusikot esiintyvät elokuvissa myös itse. Se, että eri elokuvien rock-musiikin käytössä voisi olla jonkinlaista laadullista ja rakenteellista eroa eri aikakausina ja eri genreissä, ei huomioida ollenkaan. Tämä on kuitenkin tärkeä seikka: sama kappale voi toimia hyvinkin erilaisissa funktioissa riippuen elokuvan tyylijajista, kappaleen suhteesta

elokuvan kokonaismusiikkistrategiaan ja siitä kerronnallisesta positiosta, johon se asemoidaan.

Olen pyrkinyt paikkaamaan tätä tutkimuksellista aukkoa väitöskirjassani (Österberg 2018), jossa analysoin Aleksei Balabanovin *Veli*-elokuvan (Brat, Venäjä, 1997) rock-musiikinkäyttöä pyrkien suhteuttamaan sitä neuvost elokuvan musiikkistrategioiden perinteeseen. Keskeinen argumenttini on, että rock-musiikin käytössä neuvostoaikana ja juuri Neuvostoliiton jälkeen voidaan havaita siirtymä diegeettisestä kuriositeetista ei-diegeettiseksi kerronnan välineeksi. Samalla tapahtuu irtautuminen rock-musiikista ja nuorisosta aiheena laajempaan skaalaan kerronnan aiheissa. Rock-musiikki esiintyy alun perin nuorison tanssikohtausten taustalla diegeettisenä poikkeamana, ja vaikka perestroika-aikaan rock-lauluista tulee koko elokuvan kattava musiikillinen idiom, elokuvien tarinat pitäytyvät edelleen nuorisoihelimissa ja kappaleet kuullaan pääosin diegeettisinä konserttiesityksinä. Balabanovin *Veli* on ensimmäinen venäläinen elokuva, jonka musiikki perustui täysin olemassa olevien rock-kappaleiden kompilaatioon, ja samalla elokuva pyrki tekemään hienovaraista pesäeroa nuorisoihelmaan irtautumatta siitä kuitenkaan täysin.

Tässä artikkelissa sovellan väitöskirjatutkimustani varten kehittämäni metodologiaa, jonka tarkoituksena on ollut luoda välineistöä elokuvamusii- kinkäytön analysoimiseksi vertailukelpoisella tavalla. Tarkastelun taustalla on klassinen formalistinen taidekäsitys ja erityisesti Juri Tynjanovin ajatus taidekeinojen evoluutiosta (2001 [1927]).<sup>2</sup> Formalistisen taidekäsityksen keskiössä on ajatus taideteoksesta rakenteena, jossa jokaisella elementillä on funktio – merkitys, joka määräytyy vain suhteessa kokonaisrakenteeseen (Tynjanov 2001 [1927], 268). Taiteen evoluutio muodostuu Tynjanovin mukaan yksittäisten taiteen lajien esittämisen konventioiden muutoksesta: säilyttääkseen ilmaisuvoimansa kivettyneitä konventioita vastaan, taiteen täytyy löytää koko ajan uusia tapoja yhdistää elementtejä ja niiden funktioita (Tynjanov 2001 [1927], 269–270). Jotta voidaan selvittää, mitä teos merkitsee, on ensin selvitettävä, miten se on rakennettu, eli mikä on sen yksittäisten elementtien funktio suhteessa kokonaisuuteen. Tämä on se seikka, joka erottaa yksittäisen taideteoksen muista vastaavista, ja toisaalta myös ympäröivästä tavallisesta maailmasta, eli ”ei-taiteesta”. Keskeistä formalistiselle metodille on juuri ajatus teoksen itsenäisyydestä suhteessa ympäröivään maailmaan, mutta myös tekijään ja tekijän intention (2001 [1927], 266, 274–275).

Metodologinen lähestymistapani tämän artikkelin analyysissä on formalis- tinen lähiluku, jossa yllämainittuihin perusperiaatteihin nojaten hyödynnän yksittäisen elokuvan musiikin analyysiin erityisesti elokuvamusii- kintutki- muksen narratologista suuntausta. Elokuvamusii- kin narratologialle perustan on luonut Claudia Gorbmanin (1987) pioneerityö ja suuntauksen on elvyttänyt erityisesti Guido Heldtin (2013) kattava ja analyttinen päivitys aiheesta. Klassinen narratologinen jaottelu diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä (Gorbman 1987, 3; Heldt 2013, 48–49) toimii hyvin myös formalistisen analyysin lähtökohtana: miten musiikki positioidaan suhteessa kerronnan tasoihin määrittää myös sen, korostaako musiikki itse itseään elokuvan aiheena/teemana vai käytetäänkö musiikkia elokuvan kerronnan välineenä ilmentämään jotain muuta aihetta/teemaa. Käytännössä siis suhde kerronnan tasoon määrittää yksittäisen elementin saamat funktiot – tai ainakin sen, mitkä funktiot yksittäisissä tapauksissa korostuvat.

Koska *Kesä*-elokuvan musiikki käytännössä suhteutuu kerrontaan mo- nipuolisesti ja moniulotteisesti, diegeettisen ja ei-diegeettisen tason jakoa on hyödyllistä laajentaa kahdella erikoistapauksella. Heldt puhuu ektrafiktii- vi-

2 Tynjanovin alkuperäinen artikkeli ”O literaturnoi evol- jutsii” (1927) on luettavissa osoitteessa: <philologos.narod. ru/tynyanov/pilk/poet5.htm> (Linkki tarkistettu 31.5.2019).



syystä (*extrafictionality*, 2013, 23–27) kuvatessaan tapaa, jolla alkutekstien (ja miksei lopputekstienkin) kerronta, kuvasto ja musiikki suhteutuvat elokuvan varsinaiseen rakenteeseen – ne sijaitsevat ikään kuin diegeettinen–ei-diegeettinen-akselin ulkopuolella. Lisäksi analyysissä olennaiseksi muodostuu myös Rick Altmanin (1987, 62–85) lanseeraama ja Heldtin (2013, 106–107, 137–138) tehokkaasti soveltama supradiegeettisyys, joka liittyy tapaan, jolla erityisesti musikaalielokuvat positioivat fantastiset laulunumeronsa suhteessa muuhun kerrontaan.

Artikkelin tavoite on tuottaa tietoa *Kesä*-elokuvan musiikin käytön lainalaisuuksista eli musiikin rakenteellisesta distribuutiosta. Ensin pyrin kartoittamaan mitä musiikkia elokuvasta löytyy, seuraava vaihe on tarkastella, miten nämä musiikkikappaleet sijoittuvat elokuvan kerronnan eri tasoille ja onko tässä havaittavissa lainalaisuuksia. Havaitut lainalaisuudet musiikkityyppien ja kerronnan rakenteeseen sijoittumisen kanssa, eli elokuvan musiikin rakenteellinen distribuutio, muodostaa elokuvan musiikillisen strategian. Rakenteanalyysin ohella nostan esiin esimerkkejä ja mahdollisia suuntia tulkinnalle, joita tulosten pohjalta on mahdollista tehdä. Mutta valitusta metodologisesta tutkimuskehikosta johtuen, ja myös koska tutkimusartikkeli on varsin rajattu ilmaisumuoto, tarkastelun ulkopuolelle jäävät tässä artikkelissa elokuvan sisällön käsittely tarinana (sen *fabula*), elokuvan rakenteen muiden elementtien (esim. kuvauksen, leikkauksen, näyttelijätyöskentelyn) laajemmat lainalaisuudet, mahdolliset pohdinnat tekijän intentiosta tai poliittisesta agendasta, sekä kaikki ne mahdolliset tulkinnat, joita ”musiikki” elokuvan tarinan aiheena kirvoittaa, mukaan lukien rock-musiikki laajempaan kulttuurisena ilmiönä.

Artikkelissa esittämäni analyysin tulokset ja siinä käyttämäni metodologia osoittavat toivoakseni formalistisen ja narratologisen metodin hedelmällisyyden elokuvamusiikin tutkimuksessa sekä antavat toivottavasti myös inspiraatiota mahdolliseen jatkotutkimukseen *Kesä*-elokuvan musiikkikäytön mahdollisista tulkinnoista erilaisissa konteksteissa.

### ***Kesän* fiktiivinen musiikkimaisema ja miesten rock**

*Kesä* on tarina Neuvostoliiton underground-rockin noususta *mainstreamiin* 1980-luvun alussa. Tarinan päähenkilöt ovat oikeita, tosielämän rock-tähtiä, Majk Naumenko (1955–1991) ja Viktor Tsoi (1962–1990). Elokuva kertoo siitä, miten etabloitunut underground-tähti Naumenko ottaa siipiensä suojaan nuoren Tsoin, ja vaimonsa Natalja Naumenkon kanssa he luotsaavat tulevan rock-legendan yhtyeineen ensimmäiselle keikalle, levytysstudioon ja lopulta suuren yleisön tietoisuuteen. Tämän musiikillisen kehityskaaren ohella luodaan myös pienimuotoinen romanttinen kolmiodraama päähenkilöiden välille.

Vaikka elokuva on päällisin puolin elokuva neuvostorockista, vain alle puolet elokuvassa kuultavista musiikkikatkelmista on jollain tavoin määriteltävissä neuvostorockiksi. Elokuvan musiikkiraita on itse asiassa monipuolinen yhdistelmä sekä neuvostoliittolaisia että länsimaisia rock- ja pop-lauluja, ja lisäksi siinä kuullaan myös elokuvaa varten sävellettyä (improvisoitua) instrumentaalista kitaramusiikkia. Kaiken kaikkiaan elokuva sisältää 42 musiikkikatkelmaa, joiden yhteiskesto on 76 minuuttia, mikä tekee noin 60 % elokuvan kokonaiskestosta (2 tuntia 3 minuuttia).<sup>3</sup>

Elokuvassa kuullaan yhteensä 33 eri laulua tai laulukatkelmaa. Niistä 27 on venäjän- tai englanninkielisiä rock-kappaleita, neljä edustaa neuvostoiskelmää

3 Luku on varsin korkea kun sitä vertaa Juraj Lexmannin (2006, 158) arvioon, että keskivertoelokuvasta noin kolmasosan taustalla kuullaan musiikkia. On tosin huomattava, että Lexmann ei kerro, minkälaiseen dataan tämä arvio perustuu. Joka tapauksessa musiikin runsas läsnäolo *Kesässä* kertoo ainakin sen, että kyseessä tosiaan on musiikkielekokuva (= elokuva musiikkista), ei ainoastaan elokuva, jossa on musiikkia.



Kohtaaminen rannalla: Majk Naumenko (Roman Bilyk), Viktor Tsoi (Teo Yoo) ja Skeptikko (Aleksandr Kuznetsov). Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

eli *estradaa*, lisäksi kuullaan yksi neuvostobardin kappale sekä fragmentti Neuvostoliiton kansallishymnistä. Kappaleet ovat siten pääasiassa jo olemassa olevia, autenttisia 1980-luvun alun lauluja, mikä korostaa pyrkimystä muodostaa realistinen kuvaus tietyn aikakauden miljööstä, ihmisistä ja tapahtumista. Tietynlaista dokumentaarista otetta luo myös elokuvan varsinaisen tarinamaailman mustavalkoisuus.

Autenttisuustendenssi näyttäytyy kuitenkin toisenlaisessa valossa, kun ottaa huomioon, että suurin osa – yhteensä 21 – lauluista kuullaan tätä elokuvaa varten sovitettuina uudelleentulkintoina. Tämä tuo niiden merkitykseen mukaan lisäkerroksen, joka korostaa esitetyn ehdollisuutta. Se muistuttaa enemmän tai vähemmän hienovaraisesti, että kyse ei kuitenkaan ole dokumentista, vaan fiktiivisestä, nykyhetkestä käsin luodusta katseesta menneeseen.

Elokuvan musiikkiraita rakentuu vahvasti Naumenkon luotsaaman Zoopark-yhtyeen ja Tsoin Kino-yhtyeen repertoaareille – siitä huolimatta, että vain puolet elokuvassa enemmän tai vähemmän kuulluista lauluista (16 laulua 33:sta) edustaa heidän tuotantoaan. Zooparkilta ja Naumenkolta kuullaan yhteensä vain viisi kappaletta: ”Drjan” [”Lumppu”], ”Leto” [”Kesä”], ”Moja sladjaja N” [”Suloinen N”], ”Zvezda rok’ n’rolla” [”Rock’ n’roll-tähti”], ”6 utra” [”Aamulla klo 6”].<sup>4</sup> Niiden keskeisyyttä korostaa kuitenkin se, että neljä viidestä kuullaan lähestulkoon kokonaisuudessaan erityisinä musiikkiesityksinä ja että ”Drjan” toimii peräti koko elokuvan avauskappaleena. Naumenkon näkökulman nostaa ensisijaisen tärkeäksi tietenkin myös se, että juuri hänen kappaleensa ”Leto” on valittu koko elokuvan nimeksi.

*Kesä*-elokuvassa Zooparkin kappaleet esittää todellinen venäläinen nykypäivän rock-bändi Zveri [”Eläimet”]. Zveri on sen laulusolistin Roman Bilykin (Roma Zver) ympärille vuonna 2001 koottu, sangen pitkäikäinen rock-yhtye, joka levyttää edelleen ja on mm. valittu yhdeksän kertaa Venäjän MTV:n parhaaksi rock-yhtyeeksi. Roma Zver myös esittää elokuvassa Naumenkoa ja laulaa siis itse kappaleet. Elokuvan maailmassa nämä kaksi yhtyettä, Zoopark ja Zveri – siis ”eläintarha” ja ”eläimet” – sulautuvat yhteen ja kaksi eri aikatasoa kohtaavat.

Naumenkon kirjoittamien laulujen itsereflektiiviset tekstit toimivat elokuvan kontekstissa sekä esittäjänsä että ylipäänsä neuvostorock-skenen

4 Zooparkin ja Naumenkon tuotannosta nämä viisi edustavat ehkä juuri niitä tunnetuimpia lauluja. ”Sladjaja N” ja ”Drjan” ovat Majk Naumenkon ensimmäiseltä levyltä *Sladjaja N i drugije* (1980), ”Zvezda rok-n-rolla” puolestaan sisältyy ensimmäiseen Zooparkin nimellä julkaistuun levyyn, *Blues de Moscou*, joka on konserttitaltiointi vuodelta 1981. Majkin toinen soololevy *LV* (1982) puolestaan sisältää laulut ”Leto” ja ”6 utra”.



luonnehtijoina, mutta kommentoivat myös elokuvan sisäistä narratiivia hienovaraisemminkin. ”Leto”-kappaleen alaotsikko on alunperin ”Pesnja dlja Tsoja” [”Laulu Tsoille”], sillä se on Naumenkon tekemä parodia Viktor Tsoin tyylistä ja lyriikoista – siis huumorikappale. Laulun mukanaolo on mahdollisesti elokuvan ainoa varsinainen musiikillinen anakronismi: elokuvan tarinamaailmassa se on olemassa jo ennen kuin Majk kuulee Tsoista ensimmäisen kerran.

Mielenkiintoista Zoopark-tekstien valinnassa on se, miten peräti kahdessa laulussa käsitellään naisten seksuaalisuutta negatiivisessa valossa. Neuvostorockin misogynistisimmäksi tekstiksi mainittu (Semeljak 2018, 6) ”Drjan” kertoo kelvottomasta naisesta, joka makaa kaikkien kanssa, ja on ehkä hie-man yllättävä valinta aloituskappaleeksi elokuvaan, joka pohjaa (ainakin näennäisesti) naisen muistelmiin. Myös ”Moja sladkaja N” käsittelee naisen kevytkenkäisyyttä ja useat kriitikot ovatkin nähneet kappaleen sanojen viittaavan elokuvan kuvaamaan Natalija Naumenkon ja Viktor Tsoin väliseen suhteeseen (Safarians 2018; Ryabchikova 2018) – siitäkin huolimatta, että elokuvassa tekstistä kuullaan vain aivan pieni katkelma.

Kino-yhtyeeltä kuullaan yhteensä yksitoista kappaletta. Elokuva kuvaa heidän ensimmäisen albuminsa 45 (1982) levytykseen johtavia tapahtumia, ja elokuvassa kuullut kappaleet ovatkin todenmukaisesti pääosin tältä levyltä. Vain kaksi kappaletta muodostaa poikkeuksen: ”Mojo nastroenije” [”Minun mielialani”] ei päätynyt levyille, mutta on tallennettu kotikonsertinauhoitteisiin suunnilleen samalta aikakaudelta. ”Kontšitsja leto” [”Kesä loppuu”] on yhtyeen viimeiseltä, Viktor Tsoin kuoleman jälkeen postuumisti julkaistulta *Tšornyi albomilta* (”Musta albumi”, 1991). Laulu kuullaan lopputekstien aikana, joten se on selkeästi erotettu elokuvan tarinasisällöstä. Se on ainoa Kinon alkuperäisesityksenä kuultu kappale ja samalla ainoa kappale, joka ei kuulu 1980-luvun alun äänimaisemaan. Valintaan on vaikuttanut tietenkin laulun nimi – implisiittisen tekijän ironinen kommentaari: nyt tämä elokuva (ja sen kuvaama kesä) päättyy.

Siinä missä Naumenkon tekstit näyttäytyvät neuvostokontekstissa aiheilmiltaan ja sanastoltaan radikaaleilta (seksi, abortit, juopottelu, rock-tähteys) ja nojaavat pääosin kansainväliselle rock-kulttuurille tyypillisiin ilmiöihin eli kontekstisidonnaisiin reaaliöihin (esim. lumput, bändärit, kitaranrikkomiset), Tsoin tekstit puolestaan perustuvat pieniin arjen havaintoihin. Hän keskittyykin käsittelemään juuri neuvostokontekstia ja sen omia reaaliöitä näkökulmalla, jossa pienet yksityiskohdat kasvavat suuriksi eksistentiaalisiksi kysymyksiksi. Sanastoltaan tekstit ovat rajattuja ja niissä paljon toistoa, ja juuri toiston voima luo merkityksellisyyttä ja uutta näkökulmaa kuluneisiininkin fraaseihin ja käsitteisiin. Tsoin voi ajatella olevan venäläisen rockin suuri naivisti, mikä helposti sekoittuu ironiaan ja huumoriin, mutta pohjimmiltaan tekstit ovat aika vakavia. *Kesä*-elokuvan kontekstissa Kinon laulujen tekstisältö leijuu pääosin ikään kuin omassa sfäärissään, irrallisena elokuvan tarinankerronnasta. Loppukappaleen lisäksi elokuvan tarinaa kommentoivana tekstinä voi nähdä oikeastaan vain elokuvan viimeiseen konserttiesitykseen sisältyvän ”Derevo”-kappaleen [”Puu”]. Laulun tekstin (”Minä istutin puun”) voi nähdä viittaavan elokuvan alkupuolen kohtaukseen, jossa nuoria rokka-reita syytetään tyhjäntoimittamisesta: ”Teidän tulisi perustaa perhe, rakentaa koti – tai istuttaa puu!”

Kolmas elokuvallisen representaation ja musiikillisen uudelleentulkinnan saanut suuri neuvostorokkari on Andrei Panov eli artistinimeltään Svinja [”Sika”], johon *Kesässä* tosin viitataan vain nimellä Punkkari. Panov oli

Avtomatitšeskije udovletvoriteli -yhtyeensä [”Automaattiset tyydyttäjät”] kanssa Neuvostoliiton johtavia punk-liikkeen edustajia. Vaikka henkilöahmo onkin elokuvassa mukana keskeisesti alusta loppuun, hänen repertoaaristaan kuullaan vain yksi kappale, eroottisesti hekumoiva ”Vsetselo” [”Kokonaan”], jonka esittää näyttelijä Aleksandr Gortšilin.

Koska suurin osa kuulluista kappaleista on uudelleensovitettu elokuvaa varten, elokuvan musiikkiraita sisältää vain muutaman venäläisen alkuperäisesityksen. Kinon ”Kontšitsja leton” lisäksi alkuperäistä neuvostorockia kuullaan vain yhden katkelman verran: Strannyje igry -yhtyeen [”Kummat leikit”] ”Da da” erottuu juuri ja juuri elokuvan alkupuolen kohtausten taustalla (0:05:48). Tämän lisäksi kuullaan näyte möreä-äänistä bardia, Arkadi Severnyiä, sekä peräti neljää estradaksi eli neuvostoajan iskelmäksi luokiteltavaa kappaletta. Näistä keskeisimmän roolin saavat diskoiskelmä ”Ne obeštšai” [”Älä lupaaile”] vuodelta 1980, jonka esittää lauluorkesteri Zdravstvui, pesnja! [”Tervehdys laululle!”], sekä laulajatahti Sofia Rotarun Tšervona ruta -yhtyeensä [”Punainen ruuta”] kanssa moldaviaksi esittämä ”Ver mne” (”Usko minua”, 1981).

Kokonaisuudessaan elokuvassa kuullun musiikin kenttä on hyvin miehinen. Naiset yksittäisinä taustääninä edustavat vain valtavirtaa, monella tapaa alempiarvoiseksi katsottavaa viihdemusiikkia. Henkilöahmoina keskeisiä ovat artistien vaimot – Natalja Naumenko ja loppupuolella Marianna Tsoi – mutta heidän roolinsa on olla muusikoiden tukijoita ja mahdollistajia, ei itse musiikintekijöitä. Esitetyn musiikin miehisyys on mielenkiintoista, kun ottaa huomioon, että pohjana on Nataljan kirja; hän on se prisma, jonka kautta näitä miehiä ja näitä muusikoita tarkkaillaan, mutta naispositio ei kuulu lainkaan musiikissa. Toisaalta tämän voi ajatella olevan sangen realistinen representaatio neuvostorockin sukupuolijakaumasta (ks. esim. Troitski 1991, 113; Cushman 1995, 184–185).<sup>5</sup>

Ulkomainen eli läntinen ja käytännössä siis englanninkielinen rock on puolestaan elokuvassa edustettuna peräti yhdeksän kappaletta verran. Näistä kaikkiaan viisi on alkuperäisesityksiä: Velvet Undergroundin ”I’m Waiting for the Man” (1967), David Bowien ”Ashes to Ashes” (1980) sekä peräti kolme kappaletta brittiläiseltä T-Rex-yhtyeeltä: ”Broken Hearted Blues” (1973), ”Children of the Revolution” (1972), sekä ”20th Century Boy” (1973). Ulko-

5 Erityisesti sosiologi Thomas Cushman (1995, 184) tekee mielenkiintoisen huomion juuri siitä, miten venäläisen rockin miehisyuden keskellä naisten rooli varsin usein on toimia managerina ja asioiden järjestäjänä.



Miestensä managerit: Marianna Tsoi (Julija Loboda) ja Natalja Naumenko (Irina Staršenbaum). Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

maisiet artistit edustavat kuvatun aikakauden vaihtoehtoista äänimaisemaa, niitä artisteja, joita neuvostorokkarit itse kuuntelivat – ainakin tämän elokuvan tarinamaailmassa.

Kaikkein mielenkiintoisimpana elokuvan musiikkivalikoimassa näyttäytyy kuitenkin venäläisen näyttelijäkaartin ja artistien uudelleentulkitsemat versiot englanninkielisistä rock-klassikoista. Innovatiivisen käsittelyn saavat Talking Headsin (1977) ”Psycho Killer”, Iggy Popin (1977) ”The Passenger” ja Lou Reedin (1972) ”Perfect Day”. Näissä versioissa uudelleentulkinnallinen ote on huomattavasti vapaampi kuin venäläisissä rock-versioissa, jotka pyrkivät esittämään Kinoa ja Zooparkia ”ikään kuin” alkuperäisinä. Näiden laulujen englanninkieliset tekstit lausutaan vahvasti venäläisellä aksentilla ja lauletaan pääosin venäläisten näyttelijöiden amatöörimaisilla lauluäänillä. Kaikkein suurimman transformaation käy läpi David Bowien kirjoittama ja Mott the Hoople -yhtyeen alunperin vuonna 1972 esittämä ”All the Young Dudes”. Tämän kappaleen cover-version eivät esitä elokuvan näyttelijät vaan oikea, nykypäivän postpunk-elektro-avantgarde-yhtye, siperialais-pietarilainen Shortparis.

Kaikkein kaikkiaan elokuvassa kuultava musiikkivalikoima luo realistisen tietyn aikakauden ja kulttuurikontekstin musiikkimaiseman. Kuullun musiikin pohjalta muodostuu selkeä käsitys kolmen eri tason musiikkikulttuurista: epävirallinen neuvostorock – valtavirran viihdemusiikki – ulkomainen rock. Elokuva varten tehdyt olemassa olevien kappaleiden uudelleen tulkinnat sekä vahvistavat autenttisuutta (Kino, Zoopark) että purkavat sitä (ulkomaiset esitykset). Tämän lisäksi raja elokuvaa varten sävelletyn ja olemassa olevan musiikin välillä liudentuu hieman: useimmat lauluista on sovitettu uudelleen elokuvaa varten, elokuvan näyttelijät laulavat ne ja sama kitaristi soittaa kaikissa. Mutta tärkeä rooli elokuvan merkityksenluonnissa ei ole pelkästään sillä mitä musiikkia elokuvassa kuullaan, vaan myös sillä minkälaisen paikan se elokuvassa saa eli miten se positioidaan suhteessa diegesikseen. Lisäksi on huomioitava, että musiikki voi olla läsnä elokuvassa monella muullakin tapaa kuin korvin kuultavana musiikkina.

## Laulut ja musiikki diegesiksessä

Diegeettisesti esitetyt laulut kuuluvat melko itsestään selvästi musiikkiaiheisen elokuvan musiikkistrategiaan. Jos elokuvan aiheena on muusikkous, muusikot ja heidän elämänsä, sekä musiikin tekeminen, on luonnollista että lauluja ja musiikkia esitetään tarinamaailman sisältä käsin. Näin diegeettiset musiikkikatkelmat ankkuroivat elokuvan realismiin: esitellään mahdollisimman autenttinen aikakauden äänimiljö, niin konserttiesitysten kuin muiden äänilähteiden osaltakin. Tällaisissa paikoissa – treenikämpät, rock-klubin lava ja äänitysstudio – voi todellisessakin elämässä ajatella muusikoiden laulavan ja soittavan.<sup>6</sup>

*Kesä*-elokuvassa on yhteensä 23 diegeettiseksi luokiteltavaa musiikkiesitystä. Näitä lähemmin tarkasteltaessa elokuvan merkityksen kannalta olennaisiksi muodostuvat kaksi keskeistä muuttujaa: musiikin äänilähde ja musiikin vastaanottajat. Toisin sanoen, onko kyseessä elävä vai nauhoitettu musiikki ja onko kyseessä yksityinen vai julkinen musiikinkuunteluhetki.

Autenttisentuntuisina konserttiesityksinä nähdään elokuvassa vain neljä Zooparkin ja Kinon kappaletta, jotka nähdään ja kuullaan käytännössä kokonaisina esityksinä. Koko elokuvan avaa jo mainittu Zooparkin ”Drjan”-esitys,

6 Musiikin diegeettisyyden ja realistisen representaation yhteyksistä, ks. Österberg 2018, 39–40.



joka alkaa kuvauksella tytöistä livahtamassa sisään rock-klubille (0:00:00–0:04:55). Samalla esitellään rock-klubin säännöt: vartijat kiertävät vahtimassa, että kukaan yleisöstä ei heilu tuolillaan eikä osoita massahysterian merkkejä. Hillitty ja asiallinen tunnelma saa voimakkaan kontrastin raflaavasta tekstistä. Tälle esitykselle kontrastoituu myös toinen, myöhempi Zooparkin lavaesiintyminen: ”Zvezda rok’n’rolla”, joka on ainoa konserttiesitys, joka rikkoo realismin rajat ja astuu fantastiselle, musikaaleista tutulle supradiegesiksen tasolle: fantasiaelementin mukaan tulo kuvataan väriotoksin ja *split screen*-tekniikkaa käyttäen (01:01:15–01:04:15). Kohtauksen voi tulkita Naumenkon tai jonkun muun henkilöhahmon pään sisällä tapahtuvaksi fantasiaksi – ehkä jopa kollektiiviseksi unelmaksi siitä, mistä rockissa pitäisi olla kyse.

Kinon lavaesiintymiset sujuvat elokuvassa rauhallisemmissa merkeissä. Tämä uusi tulokas hassuine asuineen ja ultranaivistisine lyriikoineen muodostaa jyrkän kontrastin etabloituneen ja perinteisemmin rock-henkisen Zooparkin kanssa ja saa vastaan mykistyneen yleisön. ”Kogda-to ty byl bitnikom” [”Joskus ennen olit beatnikki”]-laulun esitys rekonstruoi kokoonpanon legendaarisen tosielämän ensiesiintymisen Garin i giberboloidy -nimisenä [”Garin ja hyperboloidit”] Leningradin rock-klubilla syksyllä 1981 (1:04:58–1:08:09). Elokuvan narratiivin päättää puolestaan epilogina toimiva Kinon lavaesitys ”Ja posadil derevo” (1:55:23–1:57:45). Näiden kahden esiintymisen väliin ajoittuu Kinon synty: heiveröinen alku ja sitten suuren yhtyeen saama haltioitunut vastaanotto lopussa. Myös se, että Zoopark aloittaa ja Kino lopettaa elokuvan viestittää, kuinka neuvostorockin valta siirtyi uudelle sukupolvelle – ja samalla kaikki ympärillä muuttui lopullisesti ja peruuttamattomasti.

Julkisten esiintymisten lisäksi elokuvan rock-muusikot esittävät tuotantaan ystävien kesken, epävirallisissa kotikonserteissa tai muuten vaan yhdessä ollessaan.<sup>7</sup> Majk soittaa kappaleen ”Leto” rannalla (0:08:10–0:09:55), ja pian paikalle saapuu Viktor, joka ikään kuin koe-esiintymisenä soittaa kappaleensa ”Bezdelnik” [”Tyhjäntoimittaja”] ja Moi druzja [”Minun ystäväni”] (0:14:40–0:19:33). Myöhemmin Viktor soittaa Majkin ja Nataljan keittiössä otteen juuri valmistuneesta kappaleestaan ”Vosmiklassnitsa” [”Kahdeksaluokkalainen tyttö”] (0:31:50–0:33:18). Kohtaukset esittelevät paitsi muusikoiden arkea ja taiteellista kanssakäymistä, myös yleisemmän venäläisen tavan soitella kitaraa aina kun ystävät kokoontuvat yhteen. Astetta virallisempi, mutta kuitenkin

7 Polly McMichaelin mukaan tämä yksityinen alue – sisäpihat, kodit, asunnot ja kotikonsertit – on olennainen osa Neuvostoliiton underground-rockin identiteetin muodostusta (2015, 186).



Rekonstruktio Garin ja hyperboloidit -yhtyeen ensiesiintymisestä Leningradin rock-klubilla. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

epävirallinen ja tavallaan yksityinen esitysmuoto on underground-artistien kotikonsertti eli kvartirnik. Tällaisia sisältyy elokuvaan yksi, jossa Kino esittää tilaisuuden luonnetta hauskaasti refleктоivan kappaleen ”Na kuhne” [”Keittiössä”] (1:28:51–1:30:57).

Varsinaisten esiintymisten – julkisten ja yksityisten – ohella muusikoiden arkeen kuuluu treenaus- ja äänityssessiot. Zoopark ja Kino näytetään ristileikkauksin treenaamassa omia kappaleitaan, ja kummallakin on omanlaisensa vaikeudet niihin liittyen (0:27:35–0:30:50). Kinon vaikeudet liittyvät siihen, etteivät bänditoverit tunnu ymmärtävän ja antavan arvoa Tsoin kappaleiden minimalismille. Zooparkia vaivaa puolestaan identiteettikriisi liittyen kappaleiden ei-venäläiseen ilmaisuun: mitä annettavaa on musiikilla, joka on vain läntisten esikuvien imitaatiota. Se, miten kappaleista puhutaan ja niitä kommentoidaan elokuvan tarinan sisällä, on tärkeä osa sen musiikkimaisemaa, vaikka liittyikin jo enemmän siihen, millä eri tavoin musiikki voi olla läsnä elokuvassa teemana, ei pelkkänä musiikkina.

Kino on ainoa yhtye, jota näytetään äänittämässä kappalettaan studio-olosuhteissa (1:24:10–1:28:51). Kyseessä on yksi yhtyeen kuuluisimmista hiteistä, ”Vremja jest, a deneg net” [”Aikaa on, rahaa ei”]. Uusintaotot, Tsoin turhautuminen työn laatuun ja muiden artistien vapaa ja luova ideointi kappaleen suhteen antavat vaikutelman siitä, että katsojat saavat seurata ikonisen kappaleen hioutumista lopulliseen, tunnettuun muotoonsa. On mielenkiintoista, että tämäntyyppinen työstäminen kuvataan vain suhteessa Tsoin kappaleisiin. Naumenkon tekstit ja laulut esittäytyvät valmiina ja kiteytyneinä.

Kappaleiden tallentaminen äänitteiksi liittyy vahvasti toiseen tapaan, jolla musiikki voidaan esittää tulevan elokuvan tarinamaailman sisältä: päähenkilöt eivät itse esitä tai tee, vaan *kuuntelevat* musiikkia. Ja tästä on myös mitä enimmässä määrin *Kesä*-elokuvassa kyse. Henkilöhahmot kuulevat ja kuuntelevat nauhoitettua musiikkia sekä levysoittimilla että nauhureilla, sekä kotioiloissa että julkisilla paikoilla.

Julkisten paikkojen musiikkimaisema on lähes poikkeuksetta *estradaa* eli Neuvostoliiton virallisesti hyväksyttyä populaari- ja viihdemusiikkia. *Estrada* ja muu viihdemusiikki on vain tuskin kuuluvia pätkiä julkisissa tiloissa – puoluekokouksen televisiolähetys (0:53:50) tai musiikkia ruokalan radiosta (0:46:36–0:50:34), eikä näitä artisteja koskaan nähdä eikä heistä puhuta millään tasolla. Tämä on korostetusti muiden henkilöiden, massojen musiikkia, ja nimenomaan julkisten, yhteisten tilojen musiikkia. Erityisen humoristisen kontrastin luo ruokalakohtaus, jossa Kinon pojat yrittävät saada settinsä mukaan rock-klubin ohjelmistoon ja kuvailevat tuotantotoaan portinvartijana toimivalle naisjohtajalle (0:46:36–0:50:34). Ruokalan radiosta kaikuva estradakappaleet taustoittavat humoristisesti keskustelua (”Älä lupaile”, ”Usko minua”). Samalla on osuvaa, että nämä käytännössä elokuvan ainoat naisten laulammat kappaleet säestävät naispuolisen johtajan päätöstä Kinon kohtalosta.

Silloin kun ei kokoonnuta yhteen soittamaan, henkilöahmojen yksityistä tilaa määrittää vain ja ainoastaan ulkomainen rock. Natalija ja Majk kuuntelevat kahteen eri otteeseen levyjä kotonaan, heidän soittolistallaan on Velvet Undergroundin ”Waiting for the Man” (0:34:04–0:34:54) ja T-Rexin ”20th Century Boy” (1:00:22–1:00:33). Kun Majk menee kyläilemään rock-legenda Boris Grebenššikovin (elokuvassa nimellä ”Bob”) luo, tämän kotona soi David Bowien ”Ashes to Ashes” (1:16:49–1:17:32).

Yhden välähdyksen muiden kuin rock-porukan yksityiseen musiikki-kuunteluun tarjoaa elokuvan alkupuolen kohtaaminen rannalla, jossa Viktor ja kitaristi Leonid törmäävät rannalla retkeilevään vanhempaan seurueeseen,

joiden autoradiosta kaikuu bardi Arkadi Severnyin ”Pokazanija nevinovnogo” [”Syyttömän puolustus”] (0:07:40). Näin bardimusiikki ja rock rinnastuvat yksityisen musiikkimaun edustajina, ja kontrastoituvat yhdessä *estradaan*, joka täyttää julkiset tilat. Toisaalta rockin ja bardimuusikon eron voi ajatella määrittävän sukupolvikysymyksen kautta: rock-musiikki on vallannut nuorten arjessa sen tilan, jonka vanhempi sukupolvi on varannut bardeille. Elokuvan representaatio tukee näin sitä, millaisena underground-rokkarit venäläisessä rock-mytologiassa perinteisesti on haluttu nähdä: bardiperinteen jatkajina (Troitski 1991, 45).

Mielenkiintoisena näyttäytyy se seikka, että venäläistä rockia ei äänitteiden avulla juurikaan elokuvassa kuunnella. Ainoa kerta on kohtausta, jossa Majk tuo Bobille kuunneltavaksi Kinon demon kappaleesta ”Moe nastroenie” (1:20:39). Tämän voi ajatella indikoivan jonkinlaista muutosta, joka on koittamassa neuvostorock-kulttuuriin: Kinon ja uuden rokkarisukupolven myötä tapahtuu myös siirtymä elävästä musiikista objektorientoituneempaan musiikin-kulutukseen. Samalla tämä kappale ja tämä hetki on ainoa koko elokuvassa, jolloin diegeettinen laulu nousee tai siirtyy ei-diegeettiselle tasolle. Majk ja Bob siirtyvät keittiöstä rakennuksen katolle visioimaan ja unelmoimaan, samalla kappaleen volyyymi nousee ja diegeettiset äänet katoavat. Tämä on yleisesti käytetty keino elokuvamusiikissa, johon sisältyy hienovarainen vihje kerronnan noususta astetta eppisemmälle tasolle (Österberg 2018, 40).

Musiikin läsnäolo diegesiksessä tapahtuu monella muullakin tavalla kuin vain auditiivisena kokemuksena. Toisin sanoen, diegeettinen musiikki on melkein aina elokuvassa jotain muutakin kuin musiikkia: se on läsnä esineinä (esim. soittimet, äänentoistolaitteet, tallenteet), henkilöinä (muusikot, mutta myös muut musiikintekemiseen liittyvät toimijat, esim. tuottaja), paikkoina (esim. konserttisalit) ja toimintoina (esim. tanssiminen, aktiivinen kuuntelu). Suurin osa näistä voivat viitata musiikkiin elokuvallisena teemana silloinkin, kun musiikkia ei kuulla lainkaan (ks. Österberg 2018, 145–148).

Musiikinkuuntelulaitteiden lisäksi elokuvassa saavat paljon huomiota myös muut musiikkikulttuuriin liittyvät visuaaliset elementit: levyjen kannet, artistien kuvat ja julisteet, sekä laulujen sanat kirjoitettuna tekstinä. Keskeisessä roolissa on erityisesti Majkin ja Viktorin harrastama kopiointi: molemmat piirtävät mallista levynkansia sekä artistien muotokuvia (esim. Marc Bolan,



Neuvostoliiton omaa levynkansitaidetta – Leonid Brežnev: *Nuorisosta*. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.



The Beatles). Majk lisäksi kopioi muistikirjoihinsa englanninkielisten laulujen sanoja sekä kääntää näitä venäjäksi. Nämä artefaktit ja toiminnot eivät liity niinkään muusikkouden vaan ensisijaisesti fanikulttuurin kuvaukseen. On myös huomattava, että kyseessä on elokuvan kontekstissa aina ainoastaan ulkomaisiin, läntisiin artisteihin liittyvistä artefakteista ja heihin kohdistuvasta fanittamisesta. Ainoa neuvostoliittolainen levynkansi, joka elokuvassa vilahtaa on tallenne Leonid Brezhnev'in puheesta *O molodjoži* [”Nuorisosta”].

Myös dialogissa ulkomaiset rokkarit ja bändit saavat paljon sijaa. Rumpukoneen tuonti Kinon armeijaan värvätyn rumpalin tilalle saa yhtyeen jäsenet pohtimaan, että heidän soundinsa muuttuu diskoksi, olisipa edes niin kuin Duran Duranilla – tosin ”David Bowiekin soittaa diskoo”. Majkin ja Nataljan suhteessa ulkomaiset artistit näyttävät suurta roolia: alunperin he ovat tavanneet juuri David Bowien kuuntelun merkeissä ja illalla kotona he söngyssä pohtivat kumpaa kuunnellaan – T-Rexiä vai Lou Reedia. Kun Natalja vastaa, että ihan sama, se on merkki suhteen kriisistä. Myös Majkin omalle identiteetille suhde ulkomaisiin artisteihin on olennainen: ”Heillä on Stones, Doors, Led Zeppelin, Clash, Joy Division, Bowie, Dylan, T-Rex, jopa Blondie – mihin minua siellä tarvitaan?”

Mielenkiintoista on, että kuvien ja puheen tasolla Blondie-yhtye on läsnä toistuvasti, mikä tuo naisetkin ainakin osittain mukaan ihailtuun musiikilliseen repertoariin, elokuvassa nimeltä mainitsemattoman laulusolisti Deborah Harryn muodossa. Tosin heidän musiikistaan puhuttaessa korostuukin laulujen sanoitusten tyhjänpäiväisyys – ja naisen kevytkenkäisyys. Natalja pyytää Majkia kertomaan, mistä Blondien levyllä lauletaan, jolloin Majk tiivistää: ”No, että soita minulle, milloin haluat, vaikka keskellä yötä.”

Elokuvan musiikin sijoittelu, esittely ja käsittely diegesiksen tasolla kertoo eri musiikkityylien hierarkiasta ja rooleista elokuvan kuvaamassa maailmassa sekä sen yhteiskunnallisella että yksityisellä tasolla. Tietyt musiikkityylit kuuluvat julkiseen ja tietyt yksityiseen tilaan. Musiikin kuluttamiseen liittyvät artefaktit ja nauhoitteet liittyvät lähestulkoon yksinomaan läntiseen musiikkiin. Venäläinen rock puolestaan on elävää musiikkia ja yhdessäoloa. Tämä jaottelu on yhdenmukainen myös neuvostoajan diegeettisen rockin käyttöön liittyvien tendenssien kanssa (Österberg 2018, 111–112). Musiikkiteeman käsittely diegesiksen eri elementtien kautta paljastaa myös sen, että *Kesä* ei ole vain elokuva muusikkona olemisesta, vaan myös elokuva musiikkiin liittyvästä fanikulttuurista. Keskiössä ei ole myöskään neuvostorockin suhde muuhun aikalaisneuvostomusiikkiin, vaan ennen kaikkea neuvostorockin ja -rokkareiden suhde läntiseen rockiin.

## Laulut ja musiikki diegesiksen ulkopuolella

*Kesä*-elokuvan musiikkia ja lauluja kuullaan myös diegesiksen ulkopuolisina elementteinä. Perinteisen ei-diegeettisen instrumentaalisen, alkuperäisen ja taustalla kuultavan musiikkiaineksen lisäksi elokuvassa on paljon lauluja, joiden suhde diegesikseen on huomattavasti monimutkaisempi ja moniulotteisempi. Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin lisäksi käsittelyä voidaan laajentaa ottamalla käyttöön Guido Heldtin (2013, 23–27) ekstrariktiivisyys sekä Altmanin (1987, 62–85) ja Heldtin (2013, 106–107, 137–138) käsittelemä supradiegeettisyys.

*Kesässä* kuultava alkuperäismusiikki on Zveri-yhtyeen German Osipovin improvisoimaa kitarointia. Se kuullaan aina puhtaasti ei-diegeettisenä. Tätä

haikean viipyilevää ja nostalgista tunnelmaa luovaa kitaraimprovisaatiota kuullaan elokuvassa yhteensä kahdeksan kertaa ja peräti puolet toistoista kuullaan elokuvan alkupuolen yli kymmenminuuttisen rantajakson aikana (0:08:10–0:20:39). Jakson aikana tämä musiikki ikään kuin merkitsee kolme elokuvan kannalta keskeistä teemaa.

Ensimmäinen on Majkin, Nataljan ja Viktorin välinen kolmiodraama: kitaramusiikkia kuullaan, kun Natalja juttelee Viktorin kanssa kahdestaan ensimmäisen kerran (0:13:30–0:14:25), sekä sen jälkeen kun hän palaa Majkin kainaloon ja he juttelevat yhdessä Viktorista (0:19:33–0:20:39). Musiikki toistuu, kun Majk palaa vuoteeseen Nataljan viereen tämän vietettyä (oletetusti) yön Viktorin kanssa (1:23:08–1:24:04). Huomionarvoista on myös se, että kun Vitja ja Natalja juttelevat viimeisen kerran ja päättävät olla jatkamatta ”suhdetta” sen pidemmälle, taustalla ei kuulla musiikkia lainkaan (1:37:45). Taika on ohi.

Toinen ei-diegeettisen alkuperäismusiikin merkitsemä teema on elokuvan itsereflektio: yksi henkilöahmoista on dokumenttifilmin kuvaaja, joka seuraa rokkareita sivusta ja kuvaa heidän arkeaan.<sup>8</sup> Instrumentaalimusiikki kuullaan toistuvasti hetkinä, jolloin myös dokumentaristi näkyy kuvassa kameransa kanssa, ja tällöin myös hänen kameransa surina kuuluu ei-diegeettisen taustamusiikin läpi: hetken ajan voimakkaampana ja sitten se taas häipyä (0:10:42–0:11:06; 0:14:30–0:15:36; 1:08:09–1:10:30). Nämä itsereflektiiviset hetket korostavat ei-diegeettisen musiikin konventionaalista, ehdollista luonnetta; sitä että se on klassisen venäläisen elokuvamusiikin teorian mukaisesti ”musiikkia elokuvan tekijältä” [”Музыка от автора”] (Korganov & Frolov 1964, 120–125).

Kolmas teema on ranta ja kesä – musiikkia kuullaan, kun seuraamme muusikkojen iloista kisailua ja juoksentelua jo pimenevällä rannalla. Tähän teemaan palataan elokuvan loppupuolen kohtauksessa, jossa Punkkari siirtyy ikuisesti osaksi tuota idyllistä rantamaisemaa (1:45:04–1:45:48). Mystisellä tavalla hän siirtyy elokuvaan elokuvassa: astuu seinälle heijastetun filmin tuolle puolen ja hitaasti katoaa aaltoihin Osipovin kitaran säestämänä.

Ekstrafiktiivisyys – tai fiktion ulkopuolisuus – on käsite, jota Guido Heldt (2013, 23–27) käyttää kuvaamaan alku- ja lopputekstijaksojen suhdetta elokuvan varsinaiseen rakenteeseen. *Kesä*-elokuvassa on kuitenkin myös tarinan lomassa kohtauksia, joita voi perustellusti tarkastella ekstrafiktiivisinä insert-

8 Dokumentaristia esittää tosielämän dokumentintekijä, ohjaaja Jevgeni Grigorjev, jonka tuorein dokumentti *Pro Rok* (”Rockista”, 2017) pyrkii määrittämään tämän hetken Venäjän rock-tähtien uuden sukupolven, mutta löytääkin vain ”määrätietoisuuden ja energian puutetta” (Ryabchikova 2018).



Musiikkia tekijältä – *Kesän* tähdet ja elokuvaaja (Jevgeni Grigorjev) elokuvassa. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.



Vallankumouksen lapset: elokuvan keskikohdan merkitsevä ekstrasfikttiivinen insertti. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

teinä. Tällaisia inserttejä on elokuvassa kaikkiaan kolme. Niillä on sängen tarkka sijainti elokuvan kerronnallisessa rakenteessa: ensimmäinen erottaa prologin ja varsinaisen tarinan (0:06:40–0:07:20), toinen sijoittuu varsinaisen tarinaosan keskikohtaan (0:52:03–0:52:25) ja kolmas insertti erottaa tarinan lopun ja epilögin toisistaan (1:52:06–1:52:50).

Näiden inserttien kuvamateriaali poikkeaa muusta elokuvassa esitetystä monella tapaa: se on värillistä ja siitä puuttuu diegeettinen ääni. Näissä katkelmissa elokuvan henkilöahmot ovat lisäksi vuorovaikutuksessa kameran kanssa: poseeraavat ja pelleilevät sille, ja hahmojen liikkeet toistuvat hieman nopeutettuna, samalla kun kuulemme projektorin rahinaa. On mahdollista tulkita, että kyseessä on elokuvan fiktiivisen dokumentaristin kuvaamaa aineistoa. Inserttien sisältämä filmimateriaali olisi siis itsessään perusteltua käsitellä elokuvana elokuvassa (diegeettisenä elementtinä), mutta läsnä on lisäksi muita elementtejä, jotka korostavat inserttien ekstratekstuaalisuutta: kuvamateriaali on kehystetty paksulla mustalla kehyksellä, jonka päälle ilmestyy animoituja piirroksia ja tekstiä, ja kameran rahinan lisäksi näiden kohtausten aikana kuullaan jokin, yleensä diegesiksen ulkopuolelta kumpuava laulu.

Laulut, jotka inserteissä kuullaan, ovat T-Rexin ”Broken Hearted Blues” ja ”Children of the Revolution” sekä Majk Naumenkon ”6 utra”. T-Rexin kappaleiden aikana kuvassa näkyy vasemmalla puolella kappaleen alkuperäiset, englanninkieliset sanat käsin kirjoitettuna ja laulun edetessä oikealle puolelle kirjoittuvat samat sanat venäjäksi käännettynä. Nämä ovat lopputekstien mukaan Naumenkon autenttisten muistikirjojen merkintöjen animointeja. Näin laulut saavat uuden tekstuaalisen substanssin: lyriikat muodostavat elokuvaan oman visuaalisen tekstuurinsa. Kahdella ensimmäisellä kerralla laulut ovat ulkomaisia ja huomio on tekstien kääntämisessä englannista venäjäksi, mutta kolmannella ja viimeisellä kerralla kuullaan autenttinen venäjänkielinen rock-kappale ja kuvaan kirjoittuva teksti on vain venäjää. Siirtymä läntisten mallien imitaatiosta autenttiseen, omaperäiseen kansalliseen ilmaisuun saa konkreettisen visuaalisen ilmauksensa.

*Kesän* ekstrasfikttiiviset insertit tuovat hallittua etäisyyttä ja luovat rakennetta tarinaan, mutta niiden vastapainona toimivat elokuvaan sijoitetut supradiegeettiset esitykset, jotka puolestaan edustavat puhdasta kaaosta ja anarkiaa.





”Réalisant mon espoir...” – Punkkari (Aleksandr Gortšilin) toteuttaa haaveensa ”Psycho killer”-musikaalimerossa. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

Supradiegeettinen on Altmanin (1987, 62–85) ja Heldtin (2013, 106–107, 137–138) määritelmän mukaan taso, jolla elokuvamusikaalien musiikkimerot voidaan katsoa suhteutuvan diegesikseen. Käytännössä se siis tarkoittaa elokuvamusikaalien tapaa integroida ei-realistiseen representaation pohjautuvia laulu- ja tanssinumeroita kerrontaan. Siirtymävaiheessa diegesiksestä supradiegeettiselle tasolla tapahtuu yleensä äänihälyntymä (*audio dissolve*), jossa muutos äänen laadussa ja äänen lähteiden realistisuudessa merkitsee myös siirtymää realistisesta representaatiosta fantasian tasolle.

*Kesä*-elokuvassa on perinteisesti määriteltäviä musikaaliesityksiä yhteensä kolme kappaletta: ”Psycho Killer”, ”Passenger” ja ”Perfect Day”. Kaksi ensin mainittua tapahtuvat julkisessa liikennevälineessä: päähenkilöt matkustavat lähijunassa ja trollikassa ja matkustajat yhtyvät lauluun. ”Psycho Killer” toimii punkkarin ja sukupolvensa rokkareiden tunnustuksena, luonteenkuvauksena ja energianpurkauksena, jossa muut matkustajat kommentoivat laulua ja tanssia laulun sanoihin yhtyen (0:22:10–0:25:06). ”Passenger”-kappale puolestaan tulkitaan trollikkabussissa, ja muut matkustajat esittävät sen Viktorille ja Nataljalle, jotka yrittävät luovia tiensä tungoksen läpi ja päättävät lopulta jäädä kyydistä (0:40:55–0:44:03). ”Perfect Day” puolestaan sanoittaa Majkin tuntemuksia tilanteessa, jossa hän kuljeksii sateisilla kaduilla Nataljan ja Viktorin lavastetun kohtaamisen aikana (1:13:53–1:16:15). Mielenkiintoista on, että elokuvan kuvaamat laulajat – Tsoi tai Majk – eivät kumpikaan laula mitään näissä musikaalimerossa. Laulamisen hoitavat pääasiassa sivulliset, elokuvan statistit, tavalliset neuvostokansalaiset. ”Perfect Dayn” tapauksessa lauluosuudet hoitavat kohtauksen naishahmot, jotka laulavat laulunsa ikään kuin kommentoiden Majkin mielteitä ja tilannetta.

Olenainen osa näiden kohtauksen kehystämistä on erityisesti siihen rooliin kirjoitettu ja tavallaan ekstradiegeettinen hahmo itsekin, nimeltä Skeptikko. Siten musikaalimerot eivät ala pelkästään siirtymällä diegeettisestä ei-diegeettiseen musiikkiin eivätkä pääty käänteiseen siirtymään, vaan numerot aloittaa ja/tai lopettaa Skeptikon kommentit: ”Nyt kuullaan se ja se laulu, siltä ja siltä esittäjältä.” Esittäjien nimiksi hän listaa aina laulujen alkuperäiset esittäjät: ”Puhuvat päät” [”Govorjaštšije golovy” = Talking Heads], Iggy Pop, Lou Reed – siitakin huolimatta, että fiktion sisällä laulujen esittäjinä

toimii pääsääntöisesti Neuvostoliiton ”rivikansalaiset”. Skeptikko kääntää laulun sanoja venäjäksi elokuvayleisölle sekä toteaa muutamaa otteeseen laulunumeron päätyttyä: ”Tätä ei todellisuudessa tapahtunut.” Aivan kuin musikaalinumero ei kykenisi ilmaisemaan omaa fantastista luonnettaan muilla elokuvallisilla keinoilla: konventio dekonstruoituu.

Elokuvan kliimaksina toimii jakso, jossa kaksi laulua rikkoo siihen asti totutun laulujen ja musiikin rakenteellisen distribuution kaavan. Näyttelijä Gortšilin esittämä ”Vstselo” (1:34:40–1:37:45) ja Shortparis-yhtyeen versio laulusta ”All the Young Dudes” (1:39:40–1:43:10) tapahtuvat ikään kuin autenttina esityksinä tarinamaailmassa, mutta eivät ole määriteltävissä diegeettisiksi konserttiesityksiksi eivätkä supradiegeettisiksi musikaalinumeroiksi. Rajat murtuvat, kun nämä kaksi kappaletta vyöryvät realistisen kotikonserttikohdauksen jatkeeksi ja rikkovat diegesiksen rajat ja sisältävät elementtejä oikeastaan kaikista tähän asti listatuista musiikin eri tavoista suhteutua diegesikseen.

Punkkari-henkilöhahmon esittämää ”Vsetselo”-laulua ei voi laskea realistiseksi diegeettiseksi esitykseksi, vaikka sen esittääkin muusikko samassa paikassa ja samalle yleisölle kuin Kinokin on esiintynyt hetkeä aiemmin. Tämä johtuu siitä, että kappaleen musiikki ei tule mistään realistisesta lähteestä. Kyseessä on musikaalinumero, mutta se eroaa olennaisesti elokuvan muista musikaalinumeroista siinä, että sen aikana ei esiinny mitään ei-diegeettisiä visuaalisia elementtejä – eli animointeja ja grafiikoita, eikä esitys myöskään saa minkäänlaista johdantoa tai kommentaareja Skeptikolta.

Lähestulkoon heti tämän esityksen perään aloittaa Shortparis-yhtye esityksensä samaisessa olohuoneessa. Heillä on mukanaan kaikki musiikintuottamiseen tarvittavat elementit: mikrofoni, rummut, kitarat. Tässäkään kohtauksessa ei kuitenkaan ole kyse realistisesta esityksestä: esiintyjänä on 2010-luvun yhtye, joka ei esitä elokuvan kontekstissa olevansa mikään toinen yhtye, ja jonka sijoittaminen sellaisenaan 1980-luvun alun neuvostoliittolaisen kotikonsertin olohuoneeseen on melkoinen anakronismi. Keskellä näennäisen realistista mutta kuitenkin fiktiivistä neuvostoaarjen kuvausta autenttinen yhtye näyttäytykin epärealistisena elementtinä.

Kappaleen supradiegeettisyyttä korostaa se, että sen johdattelee katsojille Skeptikko-hahmo: ”Nyt kuulemme laulun Mott the Hooplelta ’All the Young Dudes’.” Konserttiesityksen lomaan on editoitu aikaisempia ekstradiegeettisiä inserttejä muistuttavaa kuvamateriaalia, jossa elokuvan henkilöhahmot asettuvat eläväksi asetelmiksi ja rekonstruoivat yhteensä kolmentoista läntisen rock- ja pop-levyn kannet.<sup>9</sup> Laulussa lauletaan ”Rolling Stones, Beatles, T. Rex – kaikki nuoret itsetuhoiset miehet tietävät jo sen – maailmanloppu tulee”, samalla olohuoneen valaistus muuttuu todellista rokkikonserttia muistuttavaksi ja yleisö heittäytyy ekstaattiseen orgiaan. Läntiset ja venäläiset elementit, neuvostomenneisyys ja venäjän nykyhetki, niin fiktiivisinä kuin todellisinakin sekoittuvat ja sulavat yhteen.

Kliimaksinomaisen orgiakohtauksen jälkeen elokuvan varsinainen tarinaosa päättyy raukeaan seesteisyyteen. Huolimatta siitä, että humoristinen ”Leto” on lainannut elokuvalla nimensä, temaattiseksi avaintekstiksi nousee itse asiassa aivan toinen Naumenkon kappale – ”6 utra”. Viimeinen kohtaus ennen epilogia näyttää takaumana Majkin paluun vaimonsa viereen tämän oletettavasti vietettyä yönä Tsoin kanssa, ja kohtausta säestää elokuvan ensimmäinen ja ainoa, täysin puhtaasti ei-diegeettiseltä tasolta kuultava rock-laulu (1:48:35–1:52:06). Laulun sanoissa rock-tähti herää aamulla rauhaisiin mietteisiin, kun koko kaupunki on vielä hiljaa ja ikään kuin päättää: maailma

9 Rekonstruoidut kansikuvat ovat järjestyksessä: Billy Joel: *The Stranger* (1977); The Tornadoes: *Bustin’ Surfboards* (1963); T. Rex: *The Slider* (1972), The Velvet Underground: *The Velvet Underground & Nico* (1967); Rolling Stones: *Sticky Fingers* (1971); Ike & Tina Turner: *Outta Season* (1968); Blondie: *Eat to the Beat* (1979); The Beatles: *Abbey Road* (1969); John Lennon & Yoko Ono: *Double Fantasy* (1980); Pink Floyd: *Wish You Were Here* (1975); Richard Hell and the Voidoids: *Blank Generation* (1977); The Beatles: *Meet the Beatles* (1964); The Who: *My Generation* (1965); Echo and the Bunnymen: *Heaven Up Here* (1981).

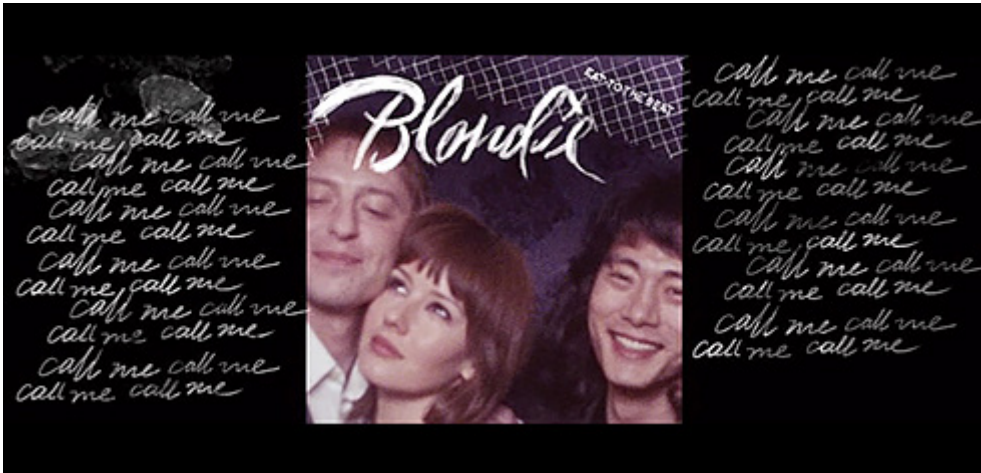


Tableau vivant vuonna 2018: Kesän näyttelijät asettuvat Blondien levyn kanneksi.  
Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

on ehkä kuin eläintarha [”zoopark”], mutta rakastan kaikkia ja kaikkea siinä; elämä on ehkä pieni, mutta elämä on hyvä. Laulu tuo päähenkilöiden välille viritellyn kolmiodraaman rauhaisaan päätökseen ja ratkaisee siten elokuvan kuvaamaan rakkaustarinaa liittyvän narratiivisen konfliktin. Toisin sanoen kappale irtoaa omasta synty- ja esityskontekstistaan ja kuvaa jotain tärkeää asiaa tämän elokuvan tarinan sisällä – toimii siis ”elokuvamusiikkina” perinteisessä mielessä.

## Lopuksi

*Kesän* musiikin merkityksen luomisessa keskeinen tekijä on musiikkikatkelmien rakenteellinen distribuutio elokuvan kerronnassa. Olennaista musiikin roolille elokuvan rakenteessa ei ole pelkästään se, minkälaista musiikki on, vaan myös mitä suurimmassa määrin se, miten se kerronnan tasoihin sijoittuu ja miten se tarinan sisällä motivoituu ja miten sitä kommentoidaan. *Kesän* musiikki jakautuu toisaalta jo olemassa oleviin lauluihin (joko alkuperäisinä tai uudelleentulkintoina) sekä elokuvaa varten sävellettyyn alkuperäismusiikkiin ja läsnä on oikeastaan neljä diegeettisyyden tasoa: diegeettinen, ei-diegeettinen, ekstrasfikttiivinen ja supradiegeettinen. Jokaisella näistä tasoista on omanlainen musiikkinsa, ja niillä on omat visuaaliset ja auditiiviset tunnuksensa myös. Kappaleissa kuullaan sangen vähän toistoa, joten elokuvan struktuuri rakentuu juuri sen ympärille, miten tietyt musiikkilajit toistuvat tietynlaisissa positioissa suhteessa diegesikseen.

Diegeettisen musiikin runsaus ja ennen kaikkea musiikin esittämisen ja kuuntelun korostaminen toimintana diegesiksessä luo vahvan vaikutelman realistisesta representaatiosta. Nojaaminen toisaalta dokumentaarisen esittämisen tapaan, mitä korostaa elokuvan mustavalkoisuus, toisaalta neuvosto-elokuvan ja perestroika-elokuvan tapaan kuvata rock-musiikkia: autenttisina konserttiesityksinä (Österberg 2018, 111–112). Tarina rockista, jonka *Kesä* kertoo, on loppujen lopuksi sama tarina, jonka jo 1980-luvun perestroika-aikana tehdyt rock-elokuvat ja -dokumentit ovat jo aikanaan kertoneet. Tässä tarinassa rock astuu *undergroundista mainstreamiin* ja autenttinen, venäläinen



rock-ilmaisu syntyy ja sen etunenässä on Viktor Tsoi. Sitä *Kesä*-elokuvan nimenkin voi tulkita merkitsevän – kesä ei ole vain politiikkaa ja perestroikaa, vaan se on ennen kaikkea Kino-yhtyeen saapuminen kansalliseen kulttuuri-seen tietoisuuteen.

Musiikin läsnäolo elokuvan diegesiksessä musiikin kuuntelemisen ja kuuntelun liittyvien artefaktien kautta tuo esiin myös sen, että kyseessä ei ole pelkästään elokuva muusikkoudesta vaan myös elokuva musiikin fanittamisesta ja fanikulttuurista – ja ennen kaikkea läntisen musiikin fanittamisesta. *Kesän* kontribuutio venäläisten rock-elokuvien kaanoniin on siten venäläisyyden ja läntisen kulttuurin suhteen tarkastelu: juuri se muodostuu erottavaksi tekijäksi elokuvan Majkin ja Viktorin artisti-identiteetille. Voimakas ripustautuminen läntisiin artisteihin on myös merkki siitä, että Majk edustaa ensimmäistä ja väistyvää vaihetta, kun taas Viktor, jolle läntiset artistit eivät toimi minkäänlaisena referenttinä, edustaa uutta aikakautta. Ajatus siitä, että siirrytään anglo-amerikkalaisen musiikin kääntämisestä ja imitoinnista johonkin kansallisempaan ilmaisuun, onkin usein keskeinen elementti kansallisen rock-myytin luomisessa.

*Kesä*-elokuva vahvistaa myyttiä neuvostorockin siirtymästä *undergroundista* *mainstreamiin* paitsi dokumentaaristen musiikkiesitysten myös fantastisen musikaalin keinoin.<sup>10</sup> Se on yhtä aikaa sekä realistinen musiikkielokuva että epärealistinen musikaalielokuva. Tämä paradoksaalinen suhtautuminen elokuvan musiikkistrategiassa ehkä osittain selittää elokuvan vastaanotossa esiin nousseen – ja kieltämättä hieman epärealistisen ja kohtuuttomankin – vaatimuksen fiktioelokuvan totuudenmukaisuudelle. Mutta olennaista elokuvan musiikkistrategiassa on, että fantasiaan tukeutuvat ensisijaisesti läntiset rock-kappaleet. Musikaalilukemiksi puettut tulkinnat anglo-amerikkalaisista rockklassikoista irrottavat kyseiset kappaleet totaalisesti omasta, alkuperäisestä kontekstistaan ja niille luodaan uusi, puhtaasti elokuvan omaan, sisäiseen logiikkaan nojaava konteksti. Näin uusia elokuvallisia merkityksiä syntyy. Tässä roolijaossa kuitenkin käy niin, että neuvostoajan rock-laulut kertovat loppujen lopuksi jälleen kerran vain omasta syntykontekstistaan.

Kaikista nyansseista ja musiikin tasojen hienovaraisista siirtymistä huolimatta *Kesä* on kuitenkin perimmiltään juuri sitä mitä se päällisin puolin näyttää olevankin: elokuva neuvostorockista. Ja tämä auttamatta asemoi myös elokuvan sisältämän neuvostorock-musiikin siten, että se ei pysty kertomaan mistään muusta kuin itsestään. Kulttuurinen myytti laulujen ja artistien ympärillä on edelleen liian voimakas, jotta laulut voisivat irrota syntykontekstistaan. Ja tämä myytti tulee todennäköisesti lähivuosina vain vahvistumaan entisestään, sillä *Kesän* siivittämänä on tällä hetkellä ilmeisesti valmisteilla useampikin Viktor Tsoin elämästä ja merkityksestä kertova uusi elokuva.

## Elokuvat

*Assa* (1987) Tuotanto: Neuvostoliitto, Mosfilm. Ohjaaja: Sergei Solovjov.

*Piikki* (Igla, 1988) Tuotanto: Neuvostoliitto, Kazahfilm. Ohjaaja: Rašid Nugmanov.

*Kesä* (Leto, 2018) Tuotanto: Venäjä, Hype Film. Ohjaaja: Kirill Serebrennikov.

*Murto yössä* (Vzломštšik, 1986) Tuotanto: Neuvostoliitto, Lenfilm. Ohjaaja: Valeri Ogorodnikov.

*Posle leta* (2018) Tuotanto: Venäjä, Hype Productions. Ohjaaja: Kirill Serebrennikov.

*Veli* (Brat, 1997) Tuotanto: Venäjä, Kinokompanija STV. Ohjaus: Aleksei Balabanov.

10 Olennainen referentti tässä on Valeri Todorovskin *Stiljagi* (2008), puhdasoppinen musikaali neuvostorokkarien myytistä 1950-luvun kantaisista.

## Lähteet

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beumers, Birgit (2018) Summer – L'été. Review. *Splitscreen*. <<https://splitscreen-review.fr/2013/05/23/expositions-festivals/summer-lete/>> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Cushman, Thomas (1995) *Notes from Underground. Rock Music Counterculture in Russia*. Albany: State University of New York Press.
- Egorova, Tatiana (1997) *Soviet Film Music. An Historical Survey* (käännös Tatiana A. Ganf ja Natalia A. Egunova). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & London: Indiana University Press & BFI Publishing.
- Heldt, Guido (2013) *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol & Chicago: Intellect.
- Korganov, T. and Frolov, I. (1964) *Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii filma*. Moscow: Iskusstvo.
- Lawton, Anna (1992) *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lexmann, Juraj (2006) *Theory of Film Music* (käännös Mária Stašková ja Miroslav Droždiak). Series of Slovak Academy of Sciences, volume 2. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McMichael, Polly (2015) 'A Room-Sized Ocean'. Apartments in the Practice and Mythology of Leningrad Rock Music. Teoksessa: Risch 2015, 183–210.
- Risch, William Jay (toim.) (2015) *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russian and Eastern Europe*. Lanham: Lexington Books.
- Ryabchikova, Natalie (2018) Kirill Serebrennikov: Summer (Leto, 2018). Review. *KinoKultura – New Russian Cinema*, Issue 61 (2018). <[http://kinokultura.com/2018/61r-letto\\_NR.shtml](http://kinokultura.com/2018/61r-letto_NR.shtml)> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Safariants, Rita (2018) Kirill Serebrennikov: Summer (Leto, 2018). Review. *KinoKultura – New Russian Cinema*, Issue 61 (2018). <[http://kinokultura.com/2018/61r-letto\\_RS.shtml](http://kinokultura.com/2018/61r-letto_RS.shtml)> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Semeljak, Maksim (2018) Uklonisty. O Viktore Tsoje i Majk Naumenko. *Iskusstvo kino*, no 5/6 2018, 4–7.
- Troitski, Artjom (1991) *Rok v Sojuze: 60-e, 70-e, 80-e*. Moscow: Iskusstvo.
- Tynjanov, Juri (2001 [1927]) Kirjallisuuden evoluutiosta. Teoksessa Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.): *Venäläinen formalismi. Antologia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 266–281.
- Virtanen, Leena (2018) Kirill Serebrennikovin elokuva Kesä herättää sekä haikeutta että surua Venäjän nykyajan takia. *Helsingin Sanomat* 29.11.2018. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005915520.html>> (Tarkistettu 8.3.2019).
- Österberg, Ira (2018) *What Is That Song? Aleksej Balabanov's Brother and Rock as Film Music in Russian Cinema*. Akateeminen väitöskirja. Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto. E-thesis verkkojulkaisu: <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4125-5>>

Kari Kallioniemi

Kari Kallioniemi, FT, musiikki-  
tiede, Turun yliopisto

# TOPOSKARTTA, KLISEE- KOKOELMA JA MODERNI PANORAAMA

## – kansallisen musiikkitähden elämäkerta- elokuva mediakulttuurin jatkumossa



*Artikkelissa tarkastellaan suomalaisista musiikkitähdistä viime vuosina tehtyjä elämäkertaelokuvia ja niiden luonnetta mediahistorian kontekstissa. Millainen yhteys 1800-luvun mediakulttuurin todellisuudella ja sen topoksilla on musiikkitähdistä kertoviin melodramaattisiin elämäkertaelokuviin? Historiallisen ja vertailevan musiikkielokuvien lähiluvon kautta artikkeli pohtii kysymystä siitä, millä tavoin nämä elokuvat ovat kuvanneet musiikkitähtien elämää ja taidetta valkokankaalla.*

Vuosien 2018 ja 2019 ensi-iltaelokuvat ovat tarjonneet erilaisia musiikkitähtien elämään liittyviä aiheita. Näitä olivat Timo Koivusalon ohjaama *Olavi Virta*, Bryan Singerin ja Dexter Fletcherin *Bohemian Rhapsody*, Teppo Airaksisen *Juice*-elokuva sekä toukokuussa 2019 teattereihin tullut elokuva Elton Johnista (*Rocketman*, Dexter Fletcher) ja syyskuussa 2019 ensi-iltansa saava elokuva iskelmälaulaja Kari Tapiosta (*Olen suomalainen*, Aleksis Mäkelä). Eriytyistä suosiota viime vuosina nauttinut genre on saanut usein myös runsaasti kritiikkiä osakseen. Esimerkiksi kirjailija Graham Greene totesi aikoinaan nähtyään Abel Gancen elokuvan *Un grand amour de Beethoven* (Ranska, 1936), kuinka ”kaikki säveltäjien elämäkertoihin perustuneet elokuvat ovat yleensä inhottavan vulgäärejä. Inhimillinen melodraama kutistaa musiikin roolin niissä näytösoppaaksi, josta tulee sentimentaalista kuvastoa sentimentaalisen dialogin tueksi”. (Tibbetts 2005, 3.) Eriytisesti Timo Koivusalon kotimaisista musiikkielämän merkkihenkilöistä kertovat elokuvat *Kulkuri ja joutsen* (1999), *Rentun ruusu* (2001) ja *Sibelius* (2003) ovat saaneet osakseen kritiikkiä kliseisestä käsittelytavasta ja pyrkimyksestä nostalgisoida ja sentimentalisoita päähenkilöitään. Vastaavasti viimevuotinen *Olavi Virta* -elokuva sai erityistä kritiikkiä kliseisistä ja nostalgisista juopottelu- ja rakkauskohtauksista sekä Virran uran valikoivasta käsittelystä valkokankaalla.



Olavi Virta ja Juice Leskinen ovat esimerkkejä viime vuosina suomalaisissa musiikkielämäkertaelokuvissa tulkituista tähdistä. Kuva elokuvasta *Juice* (Teppo Airaksinen, 2018). Kuva: Anna Salmisalo © Yellow Film & TV.

Virran elämä kuulostaa siis klassiselta taiteilijan nousu ja tuho -tarinalta. Sellaisena suomalaista populaarikulttuuria aikaisemminkin kuvittanut Timo Koivusalo sitä myös kohtelee valaisten siloteltua sankariaan suomalaisen miehen uhritumissädekehällä. Mies on mies eikä voi sille mitään, jos kurkkuun kaadetaan viinaa ja syliin vänkää vieraita naisia. Naisen tehtävä on rakkauden nimissä tukea miestä tilanteessa kuin tilanteessa ja sitten samasta syystä jättää hänet. Olavi Virta vaikuttaa sisältönsä ja hahmojen kanssakäymisen suhteen tarkoituksella viime vuosisadan puolivälin kotimaiselta elokuvalla enemmän kuin modernilta kerronnalla (Vikman 2018).

Vaikka ilmeistä on, että *Olavi Virta* pyrkii ”vanhan kotimaisen” elokuvan keinoin ja sen edustaman maailman avulla kuvaamaan kansallisesti merkittävän laulajan ja iskelmätähden elämää, on tämäntyyppisten elokuvien juuret usein vieläkin kauempana historiassa. Tämä vaikutelma viime vuosisadan puolivälin kotimaisesta elokuvasta ulottuu siis vieläkin pidemmälle. Tämän artikkelin tarkoitus on tarkastella elämäkertanarratiiveille ja -elokuville tyyppilisten kliseiden ja toposten jatkumoa mediakulttuurissa, joka ulottuu 1800-luvun panoraama- ja elämäkertakulttuurista elokuvan lajityypille ominaisiin piirteisiin, jotka ovat viime vuosina kokeneet uuden tulemisen Koivusalon kaltaisten tekijöiden kansallisissa elämäkertaelokuvissa.

### Musiikkielämäkerrat ja panoraamaesitykset mediatraditiossa

Varsinkin kansallisen musiikkitähden elämän kuvaaminen pohjaa 1800-luvun elämäkertatraditioon ja sen populaareihin muotoihin, joissa melodraaman



keinoin vuoroin taiteilijan elämää kuvataan häveliään naiiviin tyyliin, vuoroin romanttis-traagisin siveltimenvedoin taiteellista sankaruutta korostaen. Musiikkielämäkertaelokuva on monesti perinteensä vanki, jolloin myös sen ilmaisua määrittävät vanhan mediakulttuurin konventiot. Näistä ensimmäinen on itse elämäkertatraditio. Tässä traditiossa taiteilijuudella on ollut taipumus hahmottua kokoelmana erilaisia persoonatyylejä (Sarjala 2012, 412), jotka nousevat musiikin historian biografisesta tutkimuksesta ja säveltäjien ja muusikkojen elämäkertoista. Ne ovat olleet keskeinen osa musiikin tutkimusta 1800-luvun puolivälistä alkaen ja ovat siten vaikuttaneet merkittävästi sen ympärille syntyneisiin persoonatyyleihin, tähtikulttiin ja kerronnan kaanoneihin, joiden varaan elämäkertaelokuvia on rakennettu.

Musiikin ”suuret mestarit” – Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ja Mendelssohn – nostettiin 1800-luvulla maineeseen ja kunniaan niin konserttiohjelmissa kuin erilaisten käyttöesineiden aiheina ja monumentaaliset säveltäjäelämäkerrat saivat nopeasti seurakseen säveltäjiä esittävät medaljongit, litografiat, rintakuvat ja näyttelyt (Sarjala 2002, 119). Yhdessä kaikki tämä synnytti 1800-luvun porvarillisen (populaari)kulttuurin, jossa korkea- ja populaarikulttuurin tiukoista rajoista huolimatta säveltäjiä hyödynnettiin osana teollisia markkinoita. Orastavan massakulttuurin yhteydessä nykyiset ja historialliset suurmiehet pääsivät rintakuvien ja medaljonkien ohella erilaisiin varhaisen mediakulttuurin tuotteisiin, jotka juhlistivat näiden mainetta näyttelyiden ja sirkusteltojen esityksissä. Napoleonin elämäkerta kuvattiin speaktaakkelina pyörivässä panoraamassa (Altick 1978, 359, 461), ja esimerkiksi Beethovenin musiikin ja henkilön käytön avulla populaareille esityksille haettiin prestiisitaitteen arvoa.

Massakulttuurin ohella myös elämäkertakirjallisuus vahvasti 1800-luvulla niin romanttista taiteilijakulttia kuin modernin tähteyden varhaisia muotoja.

Musiikkikustantajien ja -managerien rooli, josta tuli myös erityinen aihe elämäkertaelokuvissa, kasvoi niin klassisen kuin populaarimusiikin puolella ja nouseva sanomalehdistö sekä estradiviihde rakensivat esiintyjästä kiinnostavan niin taiteellisen lahjakkuuden, persoonallisuuden kuin hänen elämänsä erityispiirteiden kautta. Täten ”taiteilijoista tuli osa showbusineksen bisnestä” (Dyer 2002, 10). Lapsuuden traagiset kokemukset, naissuhteet, oletettu seksuaalinen poikkeavuus, kamppailu hengellisyyden ja lihallisuuden kanssa sekä varhainen kuolema sopivat kaikki tähän kaavaan, joka myötäili maskuliinista neromyyttiä.

Erytisesti musiikkitähtien kohdalla musiikin ja musiikillisten kertomusten sukupuolittuneisuus sekä musiikin esittämiseen liittyvä tähtijärjestelmä heijastuivat myös musiikkia käsittelevien kertomusten luonteeseen (McClary 1991, 7–19; Sarjala 2002, 32).<sup>1</sup> Tähän vaikutti vahvasti biografioiden tapa käsitellä taiteilijoita ja muita suurmiehiä. Kulttuurihistorioitsija Maarit Leskelä-Kärjen mukaan elämäkertaperinnettä on leimannut klassisten historiallisten biografioiden tapa käydä läpi henkilön elämäntyötä siten, että elämä–työ–aika-mallin tarinaa eteenpäin vievä voimana on korostanut kansallisille kertomuksille tärkeitä maskuliinisen heroisuuden malleja, jolloin biografian rooli kulttuurisena reflektiona tai ”taiteen hengen” ilmentymänä on ollut sivuosassa (2002, 33–34).

Mielenkiintoisen esimerkin musiikillisen elämäkerran miehisen kohteen erityisyydestä tarjoaa lastenpsykiatrian erikoislääkäri ja diplomi-huilisti Jari Sinkkonen teoksessaan *Nerouden lähteillä* (2013). Klassisen musiikin kaanonkatrasta läpikäyvä teos sisällyttää mukaan naissäveltäjistä vain Clara Schumannin. Taiteilijoiden käynnit lääkärin tai psykiatrin pakeilla ovat olleet yksi

1 Vaikka 1800-luvun romanttis-transendenttinen käsitys musiikillisen luovuuden sukupuolittuneisuudesta on osoitettu ongelmalliseksi, se onnistuttiin kuljettamaan myös osaksi rock- ja iskelmätähteyttä. Maskuliininen rock-heroisuus ja traagis-romanttinen kärsivän taiteilijan rooli istuivat hyvin myös populaarimusiikin yhteyteen. (Aho 2002; Leppänen 2007, 280–281.)

taide-elämäkertojen pysyviä teemoja, mutta Sinkkoson kohteena ovat nyt erityisesti säveltäjien perhe- ja isäsuhteet sekä heidän kärsimänsä sairaudet, joiden pohjalta hän rakentaa toisaalta kaanonia pönkittävän ja toisaalta sitä inhimillistävän tavan laajentaa traagisen taiteilijan elämäntarinaa. Sinkkoson kaanonista tekee siksi poikkeuksellisen se, että hän lastenpsykiatrin empatialla ja tarkkuudella kiinnittää huomiota säveltäjien isä- ja äitisuhteisiin sekä heidän lapsuutensa traumoihin, mikä avaa uusia näkökulmia sensitiivisten miestaiteilijoiden ja heitä ympäröivän patriarkaalisen maailman välille.

Tästä huolimatta Sinkkoson teos on kuitenkin myös kuin kokoelma kansakoulun historiantunnilla käytössä olleita opetustauluja, joiden opettavainen luonne viittaa kuvasarjoihin, keräilykuviin ja panoraamoihin, jotka rakensivat kertomuksensa toposten varaan. *Topos* on kreikankielinen termi, joka tarkoittaa yhteistä paikkaa, asian ilmaisemista yleisin keinoin tai klisein. Erona kliseeseen topos pyrki esittämään asiansa monitulkintaisen metaforan keinoin, mutta kuitenkin helposti tunnistettavan kulttuurisen perinnön avulla. Kirjallisuustieteilijä Ernst Robert Curtiuksen (1953) mukaan topokset ovat temaattisia tai tyyllisiä kaavamaisia elementtejä, joiden alkuperä on antiikin klassisessa retoriikassa. Retoriikan vähitellen menettäessä merkitystään eurooppalaisessa kulttuurissa sen käyttämät topokset siirtyivät osaksi kirjallisuuden lajeja (Curtius 1953, 70). Curtiukselle topos on erityisesti yhteisesti jaettu paikka sekä mytologinen tai konkreettinen standardisoitunut miljö. Tässä yhteydessä niin Raamattu kuin antiikin mytologia tarjoavat runsaasti topoksia, joita voivat olla erilaiset myyttiset paikat, enteet päähenkilön kuolemasta ja luonnon reaktiot ihmisten toimiin. Kirjallinen perinne tarjoaa runsaasti topos-paikkoja, kuten esimerkiksi Tarzan-kirjojen Afrikka, *Kalevalan* Pohjola ja Vanhan testamentin Egypti.<sup>2</sup>

Media-ärkeologi Erkki Huhtamolle topokset toimivat ”kulttuurisen tradition rakennuspalikoina, jotka manifestoivat niin jatkuvuuksia, muutoksia kuin ideoiden siirtymistä ajasta ja paikasta toiseen” (2013, 15). Mediakulttuurinen topos toimii myös yhdistäjänä toisiin kulttuuriin tilanteisiin ja ”sfääreihin”, sekä kommentoijana ja kehittelijänä eri median muotojen välillä. ”Topos on sitkeä kulttuurinen muoto, joka ilmestyy ja katoaa yhä uudelleen, tavoittaen jatkuvasti uusia merkityksiä tässä prosessissa” (ibid., 15). Se on myös kuin muotti, joka kantaa mukanaan diskursiivisen sisällön, jota toistetaan yhä uudelleen ja uudelleen. Samalla se aktivoi ”kulttuuriset muistipankit” antaen niiden sisällöille uusia merkityksiä, kulttuurisia käytäntöjä ja tarpeita.

Elämäkertaelokuvan yhteydessä topoksen voi ymmärtää olevan vakiintunut tarinaa eteenpäin vievä kohtaaminen, kuva tai metafora. Musiikkielämäkerran kohdalla topokset visualisoivat säveltäjän musiikillisia ideoita tai maailmankuvaa. Niitä toistamalla vahvistetaan genreä ja viestitään katsojalle aiheen tai esiteltävän henkilön tärkeydestä. Säveltäjäelämäkertoissa tällainen kirjallisesta perinteestä nouseva topos on esimerkiksi kohtaaminen säveltäjän kuolinvuoteella ja enne tai vihje hänen sairaudestaan sekä lähestyvistä kuolemasta.

Huhtamon media-ärkeologisissa tutkimuksissa elokuvaa edeltäneistä liikkuvan kuvan muodoista topokset näyttävät tärkeää osaa. Siksi niillä on yhteys myös tietynlaiseen elokuvalliseen ilmaisuun panoraamojen kautta. 1800-luvun puolivälin Euroopassa yleistynyt panoraama – laaja esitys fyysisestä tilasta maalauksen, piirroksen tai valokuvan muodossa – esitti mielellään luonnonmaisemia, topografisia aiheita ja historiallisia tapahtumia (Huhtamo 2013, 1–5, 6–7), joita kuvattiin usein toposten avulla. Vaikka toposten avulla rakennettujen panoraamojen speaktaakkelit olivat osa nousevaa massakulttuuria ja suosittu populaariviihteen muoto, joka oli usein tarkoitettu teemapuistoi-

2 Itse musiikille löytyy myös oma toposhistoriansa – rytmit, melodiat ja sävelkulut – jotka ilmenevät selkeästi esimerkiksi sotilas- tai metsästysmusiikissa ja jotka liittyvät läheisesti musiikin tyylihistoriaan. Ks. lisää Danuta 2014.

hin, maailmannäyttelyihin ja tivoleihin, ne tavoittelivat samalla porvarillisen kulttuurin arvostusta ja prestiisitaiteen muotoja. Sadat panoraamaesitykset kiersivät ympäri Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. Vähitellen ne vakiintuivat myös osaksi kirkkojen, erilaisten yhteisöjen ja teatterien esityksiä, joissa saattoi nähdä liikkuvan panoraaman vaikkapa Englannin kuningas Yrjö IV:n kruunajaisista, Niagaran jokimatkasta tai siirtomaasodasta.<sup>3</sup> Giuseppe Garibaldin (1807–1882) elämästä kertova 1860 valmistunut panoraama kuvasi tämän italialaisen patriootin elämänvaiheet ja uroteot 43 metrin pituisella ja neljän ja puolen jalan korkuisella vesivärein maalatulla kaksipuolisella rullalla, jossa hänen käymänsä taistelut ja dramaattiset elämänvaiheet esitettiin 42 kohtauksessa.<sup>4</sup>

Varhainen elokuva hyödynsi alusta alkaen 1800-luvun median toistamia topoksia. Luonnonkohteet ja -ilmiöt sekä eksoottiset paikat edustivat aiheita, jotka säilyivät kiehtovina myös uuden mediamuodon yhteydessä, hämärtäen samalla rajaa uuden ja vanhan välillä. Erityisesti maisemalliset topokset – vuoret, vesiputoukset, järvet, spesifit kohteet kuten Niagaran putoukset, Venetsia ja Sveitsin alpit – olivat yleisiä myös varhaisessa elokuvassa, ja niiden aiheet otettiin usein aiemmista taikalyhtyesityksistä, valokuvista, postikorteista ja jopa postimerkeistä (Peterson 2018, 97).<sup>5</sup> Samat kaavat toistuivat eri medioissa ja niihin myös viitattiin eri yhteyksissä. Uudisasukkaiden ja intiaanien kohtaaminen kiitospäivän illallisella, junarata työntymässä kohti kaukaista villiä länttä tai George Washington ylittämässä Delaware-jokea muodostuivat 1800-luvulla yhdysvaltalaisen kulttuurin toistuviksi topoksiksi.

Yksittäiset kohteet tai maisemat eivät kuitenkaan vielä ole topoksia, vaan se tapa, jolla ne kuvataan. Siksi hyviä esimerkkejä maantieteellisistä topoksista ovat idealisoidut maisemat (pastoraali, Arkadia, Eden, hedelmällinen maaseutu, ikuinen kevät) tai melankoliset maisemat (rauniot, talvimaisemat, dystooppiset kaupunkinäkömät). Vesiputouksesta tulee topos osana Eedenin puutarhaa tai kun junarata syöksyy sen läpi.

## Elämäkertaelokuvat 1800-luvun mediakulttuurin jatkeena

Kun 1800-luvun mediakulttuurin topokset siirtyivät varhaiseen elokuvaan, samalla myös biografia-aiheiden hyödyntämisestä tuli nopeasti tärkeä osa elokuvagenrejä. Tämä moneen kertaan kuolleeksi julistettu, mutta toiposten tapaan sitkeäksi osoittautunut Hollywoodin kulta-ajan genre kuvasi niin ”yli 160 Napoleonina... kuin laboratorioissa työskenteleviä tutkijoita: Marie Curie, joka keksi radiumin ja Louis Pasteur, joka keksi ensimmäiset rokotteet” (Cheshire 2014, 7, 9). 1900-luvun alusta asti se tarkoitti esitystä tunnetun henkilön elämäkerrasta, joka dramatisoitiin valkokankaalle.

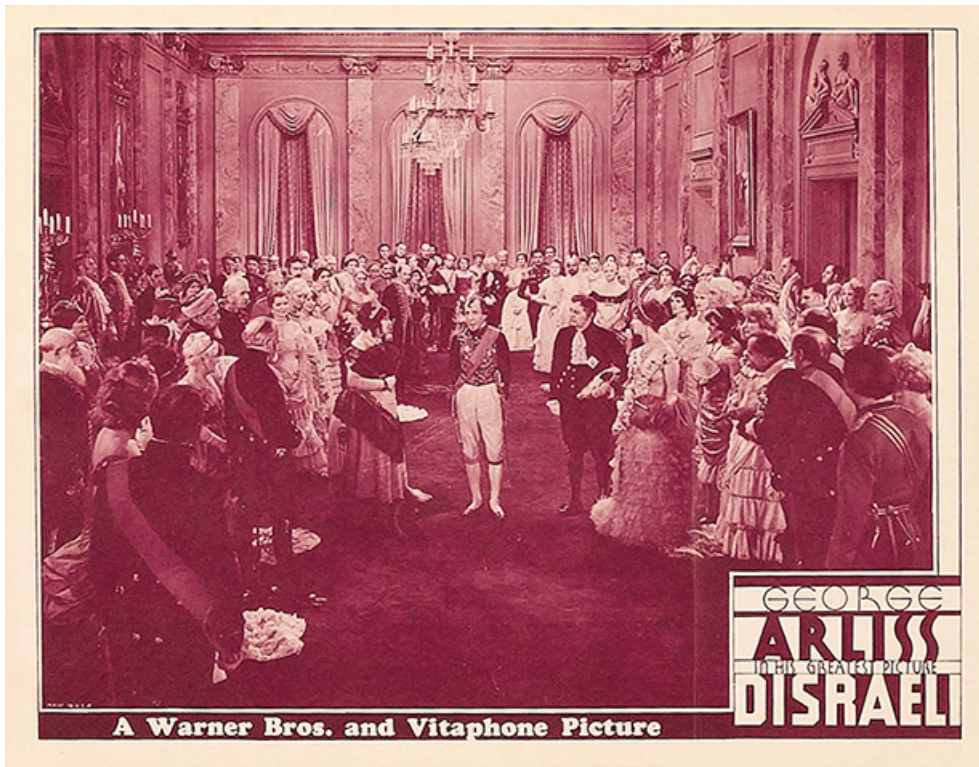
Vaikka säveltäjä- ja musiikkitähtien elämänvaiheista kertovat elokuvat olivat suosittuja elokuvan alkuajoista asti (ensimmäisenä jo 1909 tehty *Origin of Beethoven's Moonlight Sonata*), lajityypin voi katsoa vakiintuneen Hollywoodissa äänielokuvan läpimurron ja prestiisielokuvien yleistymisen aikoihin 1930-luvun alussa. Yhdysvaltalaisen musiikkikulttuurin vakiintuminen 1900-luvun alussa levyteollisuuden, musiikkikustantamisen, konserttimusiikki-instituution ja viihteellisen klassisen musiikin suosion yleistymässä (Tibbetts 2005, 12–13) vaikutti myös säveltäjien ja musiikkitähtien elämäkertojen filmatisointiin. Altmanin mukaan tällä genrekorpuksella ei ollut kuitenkaan vakiintunutta asemaa ennen 1930-luvun loppupuolta, ja vei oman aikansa ennen kuin se tunnistettiin omaksi genrekseen (2002, 57–58). Elokuvien

3 Walt Disney rakensi 1950-luvun puolessavälissä Kalifornian Anaheimiin ensimmäisen Disneyland-teemapuiston, jonka pyrkimys oli tarjota kunniallinen versio tivolikulttuurista kasvavalle amerikkalaiselle keskiluokalle. Samalla sen tarkoitus oli valistaa amerikkalaista yleisöä Yhdysvaltain menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta ympäri puistoa rakennettujen paikkojen avulla (Eliot 2003, 225–226).

4 Brownin yliopisto on restauroinut alkuperäisen Garibaldin vaiheista kertovan panoraaman. Ks. <https://library.brown.edu/cds/garibaldi/>. Linkki tarkistettu 12.2.2019.

5 Tyypillistä varhaisen elokuvan toposta Petersonille edustaa myrskyävä meri. Tässä yhteydessä hän pohtii topoksen suhdetta genren, arkkityypin, stereotypin ja kiiseen käsitteisiin, ja toteaa, että topoksen erottaa näistä muista aina sen liittyminen historialliseen kontekstiin. Joka tapauksessa ”topoksia on aivan liikaa tutkittavaksi. Hetkisen kuluttua, kaikki taideteoksessa alkaa näyttää topoksilta” (Peterson 2018, 96–97).





Ääni- ja prestiisielokuva loivat puitteet musiikillisten nerojen elämäkerta-elokuville. *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929). Kuva: Wikimedia Commons.

taustalla oli usein elämäkertaromaani, josta saatiin helposti käsikirjoituksen kautta elokuva-adaptaatio (Cheshire 2015, 7–10).

Tuottaessaan vuoden 1929 prestiisielokuvaansa *Disraeli* (ohj. Alfred E. Green) Warner Bros löysi menestyksellisen formulan, jossa elämäkerta-aihe yhdistyi brittihistoriaan, politiikkaan tai talouselämään, ja vahvisti täten tärkeään ja kiehtovaan päähenkilöön liitettyä identifikaatiota. Elokuvan elämäkerran kohteeksi kelpasi tällöin joko ulkomaalainen, itsenäinen ajattelija, ihmisoi-keustaistelija tai eksentrisen (taiteellinen) nero. Vaikka elämäkerta-elokuvien kohteena oli ensisijaisesti mies, Hollywood-musikaalit ja naisviihdetaiteilijoista kertovat elokuvat demokratisoivat genreä, kuten myös musiikin historian kaanonin rinnalle nostetut musiikkielokuvat, jotka liittyivät amerikkalaisen populaarimusiikin historiaan.<sup>6</sup>

Valtavirtaa edustivat kuitenkin pitkään 1800-luvun klassisiin säveltäjiin keskittyneet elokuvat, jotka olivat usein kuin filmattuja versioita 1800-luvun panoraamaesityksistä. Lähestyvä toinen maailmansota ja sen tapahtumat loivat tarvetta kansallisen identiteetin ja yhtenäisyyden vahvistamiseen, mikä synnytti erityisen laajan kiinnostuksen 1800-luvun kansallisuusaatetta symboloiviin taiteilijoihin. Charles Vidorin Frederic Chopinistä (1810–1849) 1944 ohjaama elokuva, *A Song to Remember*, on perinteinen taiteilijakuvaus, joka laajenee sota-ajan tunteja heijastavaksi propagandaelokuvaksi. Chopin (Cornel Wilde) on elokuvassa niin kansansa palvelija, vallankumoussankari, taiteilija kuin patriootti. Samalla kun hän puolustaa Puolan kansan vapautta tsaarin valtaa vastaan 1800-luvulla, hän osoittaa sanansa sota-ajan elokuvayleisölle, joka tunnistaa Puolan sen hetkisen kohtalon natsi-Saksan ja Neuvostoliiton välissä (Tibbetts 2005, 81–101).

6 Esimerkiksi Anthony Mannin *Glenn Miller Story* (1953) ja Howard Hawksin *A Song is Born* (1948), screwball-komedia musiikkiensyklopediaa kirjoittavista professoreista, jotka heräävät täydentämään sitä jazz-historian osalta, ovat mielenkiintoisia dokumentaarisia lähteitä yhdysvaltalaisesta populaarimusiikin historiasta. Niissä esiintyvät aikakauden muusikot, Louis Armstrong, Gene Krupa, Tommy Dorsey, Benny Goodman ja Lionel Hampton, ovat kaikki tavallaan tässä yhteydessä siirtymässä yhdysvaltalaisen musiikin historian kaanoniin (ks. lisää Tibbetts 2005, 102–154).



Isänmaallista romantisoitua ilmentävät elokuvassa kohtaukset, joissa ihmelapsi Chopinin pastoraali syntymämökki metsän keskellä on kuin kansakunnan salainen sydän ja Chopinin maanpakoon kuljettama kourallinen Puolan multaa hänen patriotismsa intohimoinen kohde. Vaikka Pariisi näyttäytyy ylikansallisena taiteilijoiden paratiisina, jota kansoittavat myös viekkaat musiikkiteollisuuden toimijat, se ei himmennä Chopinin rakkautta kotimaataan kohtaan. George Sand kantamassa kynttelikköä läpi pimennetyt juhlasalin Chopinin flyygelin päälle,<sup>7</sup> hänen viimeisillä voimillaan Puolan hyväksi tekemä konserttikiertue ja loppukohtaus Chopinin kuolinvuoteelta ovat kaikki kuin kohtauksia tivoliin maalatusta Chopinin elämää käsittelevästä panoraamasta.

Franz Liszt (1811–1886), aikansa showmies, naistenmies, vakava säveltäjä, musiikin historian kolossaalinen hahmo ja lapsinero, on vaativampi kohde tällaisen elämäkertakuvauksen yhteydessä. Lisztin ristiriitainen ja romanttisen taiteilijamyitin läpäisemä hahmo sekä hänen taistelunsa muusikon uran ja

7 Yksityiskohtana tässä yhteydessä voi mainita, että amerikkalainen viihdetäiteilijä Liberace kopioi näyttämöimagonsa tästä elokuvasta, jossa Chopin esiintyy valtaisa kynttelikkö flyygelin päällä.



*Song Without End* -elokuvan mainosjulisteessa korostuu ajatus säveltäjästä showmiehenä ja naistenmiehenä. Suomessa kyseinen Liszt-biopic tuotiin aikanaan teatterileivitykseen nimellä *Rakkauden unelma*. Kuva: Wikimedia Commons.

hengellisen kutsumuksen välillä tekevät hänestä kiehtovan kohteen elämäkertaelokuvalle. Charles Vidor ohjauksessaan *Song Without End* (1960) valitsi kuitenkin tien, jossa Lisztin perhe- ja naissuhteet, postikorttimaisiksi lavastetut esiintymiset vanhan Euroopan salonkien ja palatsien loistossa sekä uskonnolliset ristiriidat esitetään moraalisen ja melodramaattisen häveliäisyyden kautta, joka tekee Lisztistä ikään kuin opettavaisen esimerkin liian korkealle kurottavasta visionäärisestä taiteilijasta.<sup>8</sup> Erityisenä topoksena elokuvassa toteutuu kohtaus, jossa Lisztin perheriita keskeytyy kansanpuvuissa hänelle suosiota osoittavan ihmisjoukon pyytäessä hänet musisoimaan talonsa eteen. Liszt on ennen kaikkea esikuva ja taiteellinen sankari kansalleen, joka perhehuolistaan välittämättä on valmis uhrautumaan sen eteen.<sup>9</sup>

### Kotimaiset musiikkielokuvat ja Timo Koivusalon suomalaisuuden topos-kartta

Vidorin ohjatessa Liszt-elokuvaansa kultakauden elämäkertafilmit alkoivat olla tiensä päässä 1960-luvun alussa. Suomessa tilanne oli suunnilleen samankaltainen: uudet viihdemuodot (televisio ja nuorisokulttuuri) sekä uusi yhteiskunnallinen ilmapiiri kyseenalaistivat ”vanhan kotimaisen” elokuvan maailmankuvan. Tuohon mennessä kotimainen elokuvateollisuus oli tuottanut historiansa aikana valtaisan määrän musiikin ympärille tehtyjä elokuvia, aiheuttaen sen, että ”koko suomalaisen äänielokuvan olemassaolon ajan siinä on vähän väliä soinut laulu, elokuvan genrestä riippumatta” (Juva 2008, 61). Erkki Karun *Meidän poikamme merellä* (1933) tallentamista Georg Malmstenin laulunumeroista SF:n kultakauden musiikkielokuviin, kansanballadeihin ja rillumarei-elokuviin sekä 1950- ja 1960-luvun vaihteen iskelmäelokuviin, kotimainen elokuva on askarrellut yllättävän paljon musiikillisten aiheiden parissa.

Populaari- ja korkeakulttuuri on yllättävän luontevasti elänyt rinta rinnan tässä tarjonnassa, joka on sisältänyt niin musiikillisia elämyksiä, panoraamojen omaisia liikkuvia maisemakavalkadeja, kuin kansallisen elämäkertatradition hengessä tehtyjä kuvauksia merkittävien taiteilijoiden elämästä. Samaan tapaan kuin 1911 Berliinin matkailumessuille koostettu *Finlandia*-dokumentti kuvasi Suomea luonnonympäristönä, kahlitsemattomien koskien ja avariiden näkymien maana, joka panoroi ahkerasti myös historiallisia kohteita (Salmi 1999, 84–86), kansalliset elämäkerta-aiheet ottivat luontevasti haltuunsa 1800-luvun tavan kuvata suomalaisia suurmiehiä. Musiikin alueella toteutettiin säveltäjä Fredrik Paciukselta ja Gabriel Linsenistä kertovat *Ballaadi* (ohj. T. J. Särkkä, 1944) ja *Mä oksalla ylimmällä* (ohj. Jack Witikka, 1954), laulaja Abraham ”Aappo” Ojanperästä kertova *Ruusu ja kulkuri* (ohj. Ilmari Unho, 1948) sekä populaarimusiikin alueelta kuplettilaulaja J. Alfred Tannerista kertova *Orpopojan valssi* (ohj. Ville Salminen, 1949) ja harmonikansoittaja Vili Vesterisen elämäkertaelokuva *Säkkijärven polkka* (ohj. Ville Salminen, 1955). Kaikki nämä elokuvat sijoittivat päähenkilönsä vuoroin pateettisesti, vuoroin lyyrisesti, panoraaman kaltaisiin kansallismaisemiin, jotka saivat ilmentää niin taiteilijan tuskaa kuin hänen onneaan muusansa kanssa ja tarjota musiikin parissa työskentelevistä yksilöistä kuvan ainutlaatuisen kansanhengen ilmentäjinä.

Tällaiset elokuvat katosivat yli kolmeksi vuosikymmeneksi pois kotimaisilta valkokankailta, kunnes kylmän sodan ajan loppuminen, Suomen selviäminen talvisotaan verratuilla uhrauksilla 1990-luvun alun lamasta ja liittyminen 1995 Euroopan unionin jäseneksi synnytti jälleen tarpeen vahvistaa

8 Sinkkonen (2013, 235–246) mainitsee Lisztin kohdalla sydämen vajaatoiminnan, turvonneet alaraajat ja niiden vaikutuksen esiintymiseen sekä lapsena hyljätyn tulon kokemuksen, jolla on eittämättä ollut monen säveltäjäsuuruuden kohdalla perustavanlaatuinen vaikutus heidän tuottamaansa musiikkiin.

9 Reaktio elämäkertaelokuvien tapaan käsitellä aiheitaan tuli esiin 1960- ja 1970-lukujen radikaalissa vaatimuksessa yhdistää valistus ja taiteellinen vapaus musiikin ja taiteen historiaa käsittelevissä tuotannoissa. Tällöin esimerkiksi Ken Russellin ohjaamat säveltäjä- ja taiteilijaelämäkerrat BBC:lle sekä hänen teatterielokuvansa pyrkivät vapaaseen taiteelliseen tyyliin kuvaamaan säveltäjien sisäistä ja ulkoista maailmaa. Russellin rock-aikakauden henkeen sovitettu elämäkertaelokuva Franz Lisztistä, *Lisztomania* (1975), liikkui vapaasti erilaisten elokuvallisten ideoiden alueella ja on kuin esimerkki eksistentiaalisen biografian toteuttamisesta valkokankaalla. Elokuva reflektoi niin musiikin historian neromyytinä kuin klassisten säveltäjien roolia Euroopan 1800- ja 1900-lukujen historiassa.

kansallista yhtenäisyyttä muistuttamalla suomalaisuuden perusideoista musiikkitähtien ja -säveltäjien avulla. Timo Koivusalon vuosituuhannen vaihteen elokuvat aloittivat suomalaisen lähihistorian musiikkielämäkertabuumin, jota seurasi nopeassa tahdissa elokuvat esimerkiksi Remu Aaltosesta (*Ganes*, ohj. Jukka-Pekka Siili, 2007) ja Rauli Badding Somerjoesta (*Badding*, ohj. Markku Pölönen, 2000). Ne keskittyivät erityisesti populaarimusiikin ikonisiin suomalaisiin miestähtiin. Ylipäänsä kotimaisia lähiaikojen elämäkertaelokuvia tarkastellessa esiin nousee vain kaksi elokuvaa, jotka käsittelevät merkittävän naisen elämää: Hella Wuolijoki (*Hella W*, ohj. Juha Wuolijoki, 2011) ja Armi Ratia (*Armi elää!*, ohj. Jörn Donner, 2015).<sup>10</sup>

Topos-tradition rakennuspalikoilla oli selvästi jälleen käyttöä, kun Koivusalon muusikko- ja säveltäjäelämäkertaelokuvat 1990-luvun lopulta alkaen ehtivät ensimmäisinä ammentamaan tarpeesta muistuttaa suomalaisuuden perimmäisestä olemuksesta orastavan globalisaation aikakaudella. Aikana jolloin populaarikulttuurin arvostus oli jo laajaa, ja sen katsottiin osaltaan jopa edustavan uutta korkea- tai valtakulttuuria, näillä elokuvilla oli myös eräänlainen tarve sijoittua prestiisitaitteen traditioon, jossa kansalliset viihdeentekijät pyritään esittämään tasavertaisina klassisen tai taidemusiikin säveltäjien ja esiintyjien rinnalla.<sup>11</sup> Koivusalon elokuvat suosivat verkkaisesti tivolissa rullaavan panoraaman esitystapaa, jossa huolellisesti valmistellut kliseiset kohtaukset seuraavat toisiaan kuin rainat koulun diaesityksessä tai taikalyhdyn valokuvat, joihin on tallennettu lähihistorian uumeniin vaipuneita topoksia, jotka aktivoivat kansalliset muistipankit.

*Kulkuri ja joutsen* (1999) avautuu kuvalla kurkiaurasta, josta leikataan siltaan kahden järven välissä, antaen samalla roadmovien tapaisen tunteen liikkeestä suomalaisessa maisemassa. Tapio Rautavaara (Tapio Liinoja) on matkalla kuljettamassa tuhkauurna, joka elokuvan lopussa paljastuu Reino Helismaan (Martti Suosalo) tomumajaksi. Elokuvan tarina koostuu kolmesta konstailemattomaksi ja maanläheiseksi kuvatusta trubaduurista (Helismaa, Rautavaara, Esa Pakarinen (Heikki Nousiainen) kiertämässä jälleenrakennusajan Suomea. Heidän tielleen osuvat epärehelliset managerit ja viinahuuruiset kohtaamiset, jotka keskittyvät usein ”kortteerin metsästyksen” ja koivukulisseissa tapahtuvien iltamaesiintymisten ympärille. Erityisen

10 On mielenkiintoista ajatella, miten tämä genre käsittelee musiikillisen luovuuden sukupuolittuneisuuden rikkovia aiheita, esimerkiksi elämäkertoja naistähdistä Laila Kinnunen, Katri Helena tai Paula Koivuniemi.

11 Markku Pölösen sadunomainen tulkinta Rauli ”Badding” Somerjoen elämästä (*Badding*, 2000) ja Pekka Lehdon surrealistinen kuvaus Andy McCoysta (*The Real McCoy*, 1999) sekä hänen aiemmin yhdessä Pirjo Honkasalon kanssa ohjaamansa elokuva muusikko Heimo Haitosta (*Da Capo*, 1985) eivät tunnu kärsivän näistä ongelmista.



Suomalainen paikka, aika ja maisema elokuvan topoksena. Kuva elokuvasta *Olavi Virta* (Timo Koivusalo, 2018). Kuva: Artista Filmi Oy.



suomalaiskansallinen ja vanhemman kotimaisen elokuvan laajalti viljelemä topos kulkurista maantiellä toistuu toistumistaan. Koivusalo ei myöskään väsy esittelemään loputtomia kohtaussikermiä halvoissa hotellihuoneissa ja tyylikkäästi patinoituneissa ravintolakabineteissa tarjotuista ryyppyistä ja niiden seurauksena tapahtuvista inspiraation leimahduksista, saunomisista ja aikakauden ajoneuvoista kyntämässä läpi suomalaisen maalaismaiseman.

Kansantaiteilijoiden elämäntarina saa hieman uutta särmää television tulon uhatessa viihdyttäjien elinkeinoa. 1960-luku edustaa kuitenkin Eedeeniin luikertelevaa käärmettä, joka saapuu likaamaan muistoa 1950-luvun Suomesta paikkana, jossa kulttuurin ja viihteen rajat olivat selkeät (Hirvenoja 2005, 46–47) ja jossa aineellisesta niukuudesta huolimatta myytti yleisön ja viihteentekijöiden yhteenkuuluvaisuudesta oli totta. 1950-luvun Suomi on nostalginen paikka, jonka esineistö, miljööt ja mielenmaisemat ovat kohde niin vintage-harrastukselle kuin musiikkitähdille, jotka edustavat aikakautta ennen Suomen modernisaatiota ja kansainvälistymistä. Se on myös tärkein paikka Koivusalon topos-kartastolla: sinne sijoittuu pääosin *Olavi Virta* -elokuva (2018) ja sieltä käsin myös Sibelius (*Sibelius*, 2003) muistelee elämäänsä.<sup>12</sup>

Koivusalon tapa käsitellä suomalaisen musiikkielämän suuruuksia on yhtä aikaa modernia ja traditionaalista: korkean ja populaarin välille ei tehdä eroa (Sibelius on yhtä arvokas kuin Olavi Virta), mutta kulttuurin ja viihteen välillä on selkeä ero, ja viihde vaatii sisällöstään huolimatta itselleen samanlaista tunnustusta kuin taide. Samalla tähdet, säveltäjät ja musiikilliset toimijat "ilmentävät aivan erityisen syvällisesti suomalaista sielunmaisemaa, jota myös varjostaa synkkä ja romanttinen tuhon uhka, rappiolla flirttailu ja itsetuhoinen käytös" (Aho 2002, 10). 2000-luvun alussa tämä luonnehtii Koivusalon elokuvissa myös tunnetta siitä, että tietynlainen suomalaisuus on lopullisesti menetetty tai erityisen uhan kohteena.

*Sibelius* toimii tässä yhteydessä samalla tavalla kuin populaarimusiikkiin keskittyneet elämäkertakuvaukset. Suuri laulaja, säveltäjä tai muusikko muistelee elämäänsä, jossa vaikeuksien kautta on saavutettu kansallissäveltäjän asema. Taiteilijan tuska ja sitä lievittävä alkoholi ja erityisesti miespuolisen ryyppyremmin muodostama tuon tuskan ja isänmaallisen kaipuun heijastaja on tässä yhteydessä tärkeä. Taiteilijan kuolema (*Sibeliuksen* tapauksessa arkistofilmin käyttö Sibeliuksen hautajaisista), viulisti kalliolla myrskyävän meren äärellä ja muut suomalaiseen luontoon liittyvät topokset, kuten kuoleva viulun sävelessä, vanha ja nuori Sibelius ja hänen suhteensa vaimoonsa sekä suuri taiteilija kriitikoiden tai managerien kuristusotteessa, virittävät elokuvan patrioottisten musiikkivalintojen (erityisesti "Finlandia" ja "Jääkärien marssi") ohella sen kansallisen musiikkielokuvan hengen.

Veijo Murtomäki (2007, 76–84) luonnehtii teoksessaan *Sibelius ja isänmaa* Sibeliusista poliittisena taiteilijana ja hänen vahvaa tietoisuuttaan aikansa tapahtumista ja niiden vaikutusta hänen isänmaallisuuden käsitteensä muotoutumiseen. Vaikka tuon ajan "selväpiirteinen propagandataide" (Murtomäki 2007, 9), jonka avulla Sibeliuksen nuoruudessa herätettiin isänmaallisia tunteita (esimerkiksi Eetu Iston *Hyökkäys*, 1899) – ja joka levisi ympäriinsä lentolehtisinä, postikortteina ja tulitikkuetikkeinä – on kaukana Sibeliuksen musiikista, onko Koivusalon *Sibelius*-elokuvalla ollut 2000-luvun alussa samoja merkityksiä kuin "banaalilla nationalismilla" 1900-luvun alussa?

Michael Billigin (1995) klassikkotutkimus aiheesta esittää, että kansallisuuden tutkimus on keskittynyt liikaa sen emotionaalisiin ja äärimmäisiin muotoihin, sivuuttaen ne "kotoperäiset", arkiset ja rutiininomaiset olosuhteet ja ilmiöt, joissa kansallistunnetta ja kansallista identiteettiä luodaan (1995,

12 Tällainen retrokulttuuri on tietenkin kohdistunut myös muihin toisen maailmansodan jälkeisiin vuosikymmeniin. *Juicen ja Bohemian Rhapsodyn* kuvaus ja värienkäyttö, 1970-luvun ajankuva ja Tampe-re ja Lontoo tuon aikakauden paikkoina opiskelijayhteisöineen ja muusikkomaailmoineen viittaavat jo kansainvälistyvään ja modernisoituvan maailmaan. Sekä Juice Leskisen että Freddie Mercuryyn elämä kuvataan genrelle tyypillisten kliseiden kautta (muusat, maineen uhrin, kärsivän taiteilijan ja tuhlajapojan traagisuus ja ulkopuolisuus) ja varsinkin Mercuryyn sukupuoli-identiteetti sovitetaan kohtaukseen, jossa hän saapuu pitkästä aikaa yleisön eteen Live Aid -konsertissa: aidsiin sairastunut ja kääntymyksen elämässään tehnyt "hengellinen johtaja" palaa uskollisten kuulijoidensa ääreen Wembleyn stadionilla ja puhuttelee heitä koko maailma todistajanaan. *Bohemian Rhapsody*stä muodostui jo syksyllä 2018 kaikkien aikojen menestyksekkäin musiikkielämäkertaelokuva.





Musiikillinen nero ilmentää erityisellä tavalla suomalaista mielenmaisemaa elokuvassa *Sibelius* (Timo Koivusalo, 2003). Kuva: Artista Filmi Oy.

6, 8). Kulttuurin alueella tämä merkitsee sitä, että populaarin ja korkean rajojen hämärryttyä ja osittain kadottua viime vuosina, arkisen ja banaalin kansallisen kulttuurin muodot asettuvat Koivusalon kaltaisten elokuvien yhteydessä traditionaalisen ”ylevän” ja ”spektakulaarisen” asemaan – aivan kuin historialliset tapahtumat opetustauluissa ja panoraamoissa – tai nämä elokuvat hämärtävät eron Sibeliuksen kaltaisen säveltäjän ja Tapio Rautavaaran kaltaisen tähden väliltä.

Koivusalon viimeisin ohjaus *Olavi Virta* on vahvasti nostalginen tarina Suomen kenties suosituimman iskelmälaulajan Olavi Virran perhesuhteista ja traagisesta alkoholisoitumisesta, joka käydään läpi takaumana maestron muistojen kautta. Se sijoittuu jälleen Eedenin kaltaisen 1950-luvun Suomen keskelle, joka on kuin kirkkain vesivärein maalattu panoraama paikasta, jossa aurinko paistaa alati, tanssilavakulttuuri elää kukoistustaan ja vehreät rypsipellot lainehtivat keikkabussien ja Virran amerikanrautojen mutkitellessa niiden keskellä. *Kulkurin ja joutsenen* tavoin 1960-luku edustaa tämän idyllin tuhoutumista ja Virran yksi viimeisimmistä suosikkilevytyksistä, ”Hopeinen kuu”, enteilee myös klassisen iskelmän aikakauden ja Virran suosion tuloa päätökseensä.

Elokuva viittaa jatkuvasti 1950-lukuun liittyviin muistoihin ja ajan erityiseen nostalgisuuteen. Tämä tulee esille niin viittauksina Koivusalon aiempaan elokuvaan *Kulkuriin ja joutseneen* kuin runsaana aikakauden tallennusmenetelmien ja tuoteformaattien sijoitteluna ja esittelynä. Päähenkilöt järjestävät jatkuvasti valokuvia kotialbumeihinsa, katselevat itsestään tehtyjä kaitafilmejä, tai nauttivat Olavi Virran elokuvarooleista valkokankaalla. Virran levyliike tuotteineen ja hänen uutuuttaan hohtavat kodinkoneensa symboloivat jälleenrakennusajan vaikeuksien loppumista ja Suomen vähittäistä vaurastumista. Samalla katsojalle syntyy vaikutelma, että katsellessaan elokuvaa Olavi Virrasta, hän samalla selaa 1950-lukuun erikoistuneen vintage-kaupan katalogia.

## Lopuksi: musiikkielämäkerrat mediakulttuurin jatkumossa

Marko Ahon (2002, 217) mukaan vuosituhannen alun suomalaista kulttuuria luonnehtivat erityisesti ”iskelmäpastissit, nostalgia ja populaariviihteen mytologisointi”, mistä johtuen myös musiikkielämäkertaelokuvia ryhdyttiin tuottamaan poikkeuksellisen paljon. Niiden suosio on pysynyt verrattain vakaana ja nähtävästi 2010-luvun loppu edustaa tämän genren suosion uutta huippua. Viitattaessa usein perinteisen näytelmäelokuvan ulkopuolelle, musiikkielämäkerrat mediatuotteina on myös niihin kohdistuneen kritiikin vuoksi mahdollisesti arvioitava uudestaan mediakulttuurin jatkumossa. Nostalgian ja mytologisoinnin prosessin lisäksi ne ovat myös Huhtamon sanoin historiallisten mediamuotojen tallentamien toposten säilytyspaikka, joka tarjoaa virtuaalisen nojatuolimatkan (2013, 11) menneille vuosikymmenille ja vanhan mediakulttuurin esitysmuotoihin: opetustauluihin, litografioihin ja näyttelyihin ja vanhan kotimaisen elokuvan tunneilmastoon. Topos-tulkinnan tavoin vanhat mediamuodot viehättävät yleisöjä uusissa yhteyksissä: panoraamat elämäkertaelokuvina, varieteeviihde talenttiohjelmina ja tirkistyslukuut reality-sarjoina, joita voi tulkita eräänlaisina reaktioina digitalisaation aikakauden synnyttämään mediaähkyyn. Koti, maisema ja isänmaa on tässä uuskansallisessa propagandassa vapautettu kaikista monimutkaisista kansalliseen identiteettiin liittyvistä kysymyksistä.<sup>13</sup>

Samaan tapaan kuin varhaisen eurooppalaisen kulttuuriperinnön topokset löysivät paikkansa 1800-luvun media- ja massakulttuurin panoraamoissa ja varhaisessa elokuvassa, Timo Koivusalon kansallisista musiikkitähdistä kertovat elokuvat ovat tietynlainen reaktionäärinen osa digitaalisen aikakauden mediakulttuurista murrosta. Elokuvien edustamat kliseet, topokset ja panoraama-kerrontaan viittaava rakenne eivät niinkään pyri olemaan osa elokuvataidetta, vaan viittaavat elokuvan muodon avulla enemmän nykypäivän kulttuuriseen nationalismiin, joka hakee elinvoimansa kansallisista myyteistä, suurmiehistä, kansallisen historian käännekohtista, traditioista ja rituaaleista, maisemista, esineistä ja musiikkiesityksistä. Samalla kun topokset, kliseet ja muut banaalin kansallisuuden merkit ovat osa digitaalisen kulttuurin kierrätystä, niiden avulla voidaan rakentaa emotionaalinen silta digitaalisen maailman ulkopuolella olevaan kansalliseen materiaaliseen todellisuuteen: kansallismaisemiin, paraateihin, urheilujuhlien hurmukseen ja suomalaisuuden myyttisiin hetkiin ja paikkoihin.

## Elokuvat

*A Song to Remember*, USA 1945. Ohjaus: Charles Vidor. Käsikirjoitus: Sidney Buchman, Ernst Marischka. Leikkaus: Charles Nelson. Pääosassa: Paul Muni, Merle Oberon, Cornel Wilde.

*Rakkauden unelma (Song Without End)*, USA 1960. Ohjaus: Charles Vidor. Käsikirjoitus: Oscar Millar. Leikkaus: William A. Lyon. Pääosassa: Dirk Bogarde, Capucine, Genevieve Page.

*Kulkuri ja joutsen*, Suomi 1999. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo ja Juha Numminen. Leikkaus: Timo Koivusalo ja Jyrki Luukko. Pääosassa: Tapio Liinoja, Martti Suosalo, Heikki Nousiainen.

*Sibelius*, Suomi 2003. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo. Leikkaus: Timo Koivusalo ja Jyrki Luukko. Pääosassa: Martti Suosalo, Heikki Nousiainen, Miina Turunen.

*Olavi Virta*, Suomi 2018. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo. Leikkaus: Jyrki Luukko. Pääosassa: Lauri Tilkanen, Malla Malmivaara, Raimo Grönberg.

13 Vrt. Yleisradion Suomen 100-vuotisjuhlaksi toteuttama sarja maantieteellisiä ilmakuvia: *Meidän maamme, Vårt Land, Suomi ilmasta käsin kuvattuna*. <https://areena.yle.fi/1-3859526>. Linkki tarkistettu 23.5.2019.

## Lähteet

- Aho, Marko (2002) *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Altick, Richard (1978) *The Shows of London*. Harvard University Press.
- Altman, Rick (2002) [1999] *Elokuva ja genre*. Alkuteos *Film/Genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Cheshire, Ellen (2014) *Bio-pics. A Life in Pictures*. New York: Columbia University Press.
- Curtius, Ernst Robert (1953) *European Literature and the Latin Middle Ages*. Alkuperäinen *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Custen, George F. (1992) *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Danuta, Mirka (2014) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1998) *Stars*. Ensimmäinen editio julkaistu 1979. Lontoo: BFI Publishing.
- Eliot, Mark (2003, 1995) *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*. Lontoo: Andre Deutsch.
- Hirvenoja, Eero (2005) Kunnian päiviä odotellessa. *Filmihullu* 6, 46–47.
- Huhtamo, Erkki (2013) *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge Massachusetts: MIT.
- Juva, Anu (2008) "Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Väitöskirja, Musiikkitiede, Åbo Akademi. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Leppänen, Taru (2007) Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 268–290.
- Leskelä-Kärki, Maarit (2012) Samastumisia ja etäännyksiä. Elämäkerta historiantutkimuksen kysymyksenä. Teoksessa Asko Nivala ja Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Kulttuurihistoria 10. Turku: kh, 25–48.
- McClary, Susan (1991) *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Murtomäki, Veijo (2007) *Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Tammi.
- Nummi, Rami (2005) Suomalaisia musiikkielokuvia 1930-luvulta tähän päivään. *Filmihullu* 6, 43–45.
- Peterson, Jennifer (2018) Landscape Topoi: From the Mountains to the Sea. Teoksessa Curtis, Scott, Philippe Gauthier, Tom Gunning ja Joshua Yumibe (toim.) *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press, 94–101.
- Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka (2012) Yksilö ja historia taiteilijaelämäkerroissa. *Historiallinen aikakauskirja* 110, 412–422.
- Sinkkonen, Jari (2015) *Nerouden lähteillä. Suurten säveltäjien hauras elämä*. Helsinki: WSOY.
- Tibbetts, John C. (2005) *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press.
- Vikman, Jouni (2018) Olavi Virta, *Episodi* 3.10, <<https://www.episodi.fi/elokuvat/olavi-virta/>>. Linkki tarkistettu 22.1.2019.

Kaapo Huttunen

Kaapo Huttunen, FM, musiikki-  
tiede, Turun yliopisto

# NORDIC NOIR -TELEVISIO- SARJAN RIKOS ÄÄNIRAIDAN LÄHI-ITÄÄN VIITTAAVAT TOPOKSET



*Tutkin artikkelissani, millaisia Lähi-itään ja islamilaiseen kulttuuriin viittaavia tyylipiirteitä tanskalaisen televisiosarjan Rikos ensimmäisen kauden musiikissa ja äänisuunnittelussa esiintyy, kuinka ne nivoutuvat sarjan muuhun kerrontaan ja ilmaisuun ja kuinka ne suhteutuvat laajempiin kysymyksiin maahanmuuttajuudesta ja islamilaisesta kulttuurista Tanskassa. Tarkastelen myös, miten sarjan teko- ja julkaisuhetkellä Tanskassa vallinneen poliittisen ilmapiirin ottaminen osaksi sarjan tulkinnallista viitekehystä vaikuttaa sen audiovisuaaliseen lähilukuun.*

## Johdanto

Tarkastelen artikkelissani tanskalaisen rikosdraamasarjan *Rikos* (Forbrydelsen, 2007–2012) musiikki- ja äänidramaturgiaa ja erityisesti siinä esiintyviä erilaisia Lähi-itään viittaavia orientalistisia tyylipiirteitä. Samalla arvioin, minkälaisia strategioita sarjan musiikissa ja äänisuunnittelussa käytetään suhteessa maahanmuuttajuuteen ja erityisesti islamilaiseen kulttuuriin. Kyseessä on poikkeuksellisen hyvin menestynyt draamasarja, joka oli siivittämässä pohjoismaisen audiovisuaalisen rikosdraaman murtautumista maailmanlaajuiseksi kulttuurituotteeksi. Se on myös yksi keskeisistä niin sanotun *nordic noirin* edustajista – tyyliilajin, jossa tyypillisesti on yhteiskuntakriittinen ote (ks. esim. Creeber 2015, 21–22).

Keskityn sarjan ensimmäiseen tuotantokauteen, jossa selvitetään teinikäisen tytön murhaa, mutta jossa myös luodetaan tanskalaista yhteiskuntaa ja politiikkaa. Kyseisellä tuotantokaudella sarjassa ei eksplisiittisesti käsitellä islamia tai maahanmuuttajuutta, myöskään mitään selkeää rasismiin tai muukalaisvihaan liittyvää tematiikkaa sarjassa ei ole. Tästä huolimatta erityisesti sarjan musiikeissa, mutta myös äänisuunnittelussa, hyödynnetään arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaavia tyylikeinoja ja ne nivoutuvatkin keskeiseksi osaksi sarjan kerrontaa ja ilmaisua, jolloin sarjan ääniraidan ja muun ilmaisullisen ja kerronnallisen aineksen välille syntyy eräänlainen



*mixed message*, joka tekee sarjasta maahanmuuttajuuden kannalta ambivalentin. Esitänkin, että *Rikos* musiikkinsa ja äänisuunnittelunsa kautta problematisoi maahanmuuttoa ja erityisesti arabialaisesta ja persialaisesta kulttuurista eli ns. islamilaisesta Lähi-idästä tulevaa maahanmuuttoa. Sarjan ensimmäinen tuotantokausi tehtiin ja julkaistiin aikana, jolloin Tanskassa maahanmuuttajuuteen liittyvät kysymykset ja maan suhtautuminen islamilaiseen kulttuuriin olivat runsaasti esillä, johtuen muun muassa niin sanotuista Muhammad-pilapiirroksista<sup>1</sup>. Tarkastelen sarjan musiikki- ja äänidramaturgiaa myös tätä taustaa vasten.

Artikkeli edustaa kulttuurista musiikintutkimusta<sup>2</sup> ja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimusta, onhan pyrkimyksenä syventyä tanskalaisen televisiosarjan musiikin ja äänisuunnittelun toimintaan. Tältä osin tutkimusmetodologiani onkin varsin tyypillinen: audiovisuaalinen analyysi erilaisia lähikuuntelun metodeja hyödyntäen (Bordwell & Thompson 2004, 385; Chion 1994, 185–213). En tässä yhteydessä niinkään ota kantaa siihen, kuinka eri soinnit on käytännössä toteutettu, vaan perustan löydökseni ainoastaan niiden kuulokovalle ja asemalle audiovisuaalisessa kokonaisuudessa. (Käsitykseni mukaan sarjan musiikit on kuitenkin toteutettu pitkälti virtuaali-instrumentein.) Lähiluvun avulla taas pyrin pääsemään käsiksi audiovisuaalisen kokonaisuuden tarjoamiin syvempiin merkityssisältöihin (Richardson 2016; 2017).<sup>3</sup>

Tarkastelen *Rikoksen* musiikkia ja äänisuunnittelua myös ideologiakriittisestä näkökulmasta, eli kiinnitän huomiota laajempiin yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin prosesseihin, joissa audiovisuaalinen kulttuuri – ja kulttuurituotteet yleensä – ottavat osaa yksilöiden ja ihmisryhmien välisten suhteiden muovaamiseen ja vaikuttavat niiden taustalla oleviin arvoihin ja asenteisiin (ks. esim. Koivunen 1997). Samalla arvioin *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgisten tekijöiden suhdetta myös Tanskassa käytyyn maahanmuuttoon liittyvään yhteiskunnalliseen keskusteluun ja sen taustoihin.

Artikkeli jakautuu seitsemään alalukuun. Aluksi selitän lyhyesti, mistä audiovisuaalisessa *nordic noirissa* on kyse; tämän jälkeen avaan *Rikoksen*



Yleiskuvaa Kööpenhaminasta. Samalla kuullaan etäistä räjähdystä muistuttava tehosteääni, pois kaasutteleva moottoripyörä ja *adhania* muistuttava pitkä huuto. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

1 Ks. esim. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/01/04/kohu-muhammed-pilakuvista>. (Linkki tarkistettu 25.6.2019.)

2 Tämä tutkimus edustaa kulttuurisen musiikintutkimuksen kulttuurikriittistä suuntausta, jossa tarkastellaan musiikin suhdetta kulttuuriin ja sosiaaliin prosesseihin sekä niiden taustalla vaikuttaviin historiallisiin ja poliittisiin tekijöihin (ks. esim. Scott 2003, 3–4).

3 Erotan tässä yhteydessä lähiluvun ja -kuuntelun metodologisesti toisistaan. Niin Bordwell ja Thompson kuin Chionkin tarjoavat metodeita ja ohjeita *lähikuunteluun*, eli analyttiseen elokuvan kokonaisääniraidan tarkasteluun, jossa sen osatekijät eritellään toisistaan, niitä vertaillaan toisiinsa ja tarkastellaan myös suhteessa kuva- ja tarinainformaatioon. Richardson (2017, 2) taas tarjoaa arvokkaita näkökulmia *lähilukuun*, eli kriittiseen ja reflektiiviseen analyysiin, jonka tarkoituksena on ”havainnollistaa huomion kohteena oleviin objekteihin, tapahtumiin ja esityksiin liittyviä esteettisiä kokemuksia yhdistettynä kulttuuriin merkityksiin”.

tarinaa ja tematiikkaa sekä teen joitakin yleisiä huomioita sen kokonaisääniraidasta; kolmas ja neljäs alaluku on tarkoitettu musiikin ja äänisuunnittelun Lähi-itään viittaavien *toposten*<sup>4</sup> käsittelyyn; viidennessä alaluvussa käsittelen *Rikoksen* musiikki- ja ääni-ilmaisun suhdetta *orientalismiin*<sup>5</sup> käsitteeseen; tämän jälkeen tarkastelen havaintojani ideologiakriittisestä näkökulmasta arvioiden *Rikoksen* musiikkia ja äänisuunnittelua laajemmassa historiallis-poliittisessa kontekstissa; viimeinen alaluku on varattu johtopäätöksille.

### Nordic noir, kansainvälinen menestys

Pohjoismainen rikoskirjallisuus on levinnyt Pohjoismaiden ulkopuolelle varsin menestyksekkäästi jo 1990-luvulta asti (ks. esim. Arvas & Nestingen 2011, 1). Viime vuosina se on saanut lempinimen *nordic noir*, ja samalla nimellä on totuttu kutsumaan myös pohjoismaisia rikoselokuvia ja -televisiosarjoja, jotka joko perustuvat kyseiseen kirjallisuuteen tai edustavat muuten samaa lajityyppiä – tyypillisesti yhteiskuntakriittistä ja tyyliltään karua, jopa pessimististä, rikosdraamaa, jossa rikoksen taustavaikuttimena on jokin yhteiskunnallinen epäkohta, esimerkiksi muukalaisviha tai homofobia. Tavallisesti kyseessä on henkirikos, jota lähestytään poliisin – tai jonkun muun rikosta selvittävän henkilön – näkökulmasta. Selkeää hyvää ja pahaa voi olla *nordic noirista* vaikeaa löytää, sillä lopullinen syyllinen saattaakin olla yhteiskunta itse, kun pohjoismainen hyvinvointivaltio natisee liitoksissaan.

Pohjoismaiset rikoselokuvat ja -televisiosarjat ovat menestyneet tällä vuosituhannella ennennäkemättömän hyvin. Voidaankin sanoa, että kyseessä on ainutlaatuinen kansainvälinen ilmiö, *nordic noir* -buumi. Ne ovat keränneet useita kansainvälisiä palkintoja, niistä on tehty uudelleenfilmatisointeja muun muassa Yhdysvalloissa (esim. *Girl with a Dragon Tattoo* 2011; *The Killing* 2011–2014) ja Isossa-Britanniassa (esim. *Wallander* 2008–2015; *The Tunnel* 2013–2016), ja esimerkiksi televisiosarjan *Silta* esitysoikeudet oli syksyllä 2015 myyty jo peräti 160 maahan.<sup>6</sup> Tanskassa, Aarhusin yliopistossa, myös käynnistettiin aiheesta monivuotinen (2014–2018) poikkitieteellinen tutkimusprojekti *What Makes Danish TV Series Travel? Transnational production, cultural export and global reception of Danish drama series*.<sup>7</sup> Nykyään *nordic noiria* tehdään kaikissa Pohjoismaissa ja sitä voidaankin perustellusti pitää eräänlaisena ikkunana pohjoismaiseen yhteiskuntaan ja mielenmaisemaan.

Tyypillisesti *nordic noirin* katsotaan saavan alkunsa Maj Sjöwallin (1935–) ja Per Wahlöön (1926–1975) kirjoittamista *Martin Beck* -kirjoista (ks. esim. Peacock 2013, 6). He kirjoittivat niitä kymmenen vuosina 1965–1975 ja kohdistivat niissä kriittisen katseensa yhteiskunnan epäkohtiin ja ruotsalaiseen hyvinvointiyhteiskuntaan (ks. esim. Arvas & Nestingen 2011, 2–3). He käyttivät esimerkiksi Tukholman kaupunkikuvausta tarkoituksellisesti erityisesti luokkaerojen esilletuomiseen (Bergman 2014, 91–93). Myöskään Henning Mankellin (1948–2015), maailmankuulujen *Wallander*-tarinoiden kirjoittajan, merkitystä *nordic noirin* kehityshistoriassa ei voida ohittaa. Hän halusi 1990-luvun alun kirjoillaan erityisesti ”varoittaa maanmiehiään rasismista ja täyttää Sjöwallin ja Wahlöön jättämän tyhjiön” (Jacobsen 2011, 15–16). Lisäksi keskeisinä teemoina hänen *Wallander*-kertomuksissaan on pohjoismaisen hyvinvointivaltion kriisi ja yleisesti ottaen taistelu oikeudenmukaisuuden puolesta (mts. 23–24).

Vaikka Sjöwall ja Wahlöö suhtautuivatkin pohjoismaiseen hyvinvointivaltioon kriittisesti, on *nordic noirissa* usein, ainakin implisiittisesti, havaittavissa

4 Yleisellä tasolla topos tarkoittaa toistuvasti käytettyä tyylikeinon, jolla on jokseenkin vakiintunut merkityssisältö. Käsitteet musiikillisesta topoksesta saattavat kuitenkin vaihdella runsaasti: esimerkiksi *alla turca* -traditiota käsittelevässä artikkelissaan Mary Hunter (1998, 43) käyttää käsitteitä *tyyli* ja *topos* toistensa synonyymeina, kun taas Erkki Huovisen ja Anna-Kaisa Kailan määritelmän mukaan musiikillinen topos on ”joukko musiikillisia olioita (*entities*), joka on rajattu ja varustettu merkityksellä yhdenmukaisten, tietyn kuulijapopulaation merkittävässä enemmistössä jaettujen ulkomusiikillisten miellelyhtymäsuuntausten mukaisesti” (Huovinen & Kaila 2015, 220; tekijän käännös). Toisin sanoen jokin tietty musiikki tai sen osatekijä (esim. äänenväri tai rytmi) saa jossakin tiettyssä kulttuurissa enemmän tai vähemmän yhteisesti ymmärretyn ja jaetun ulkomusiikillisen merkityssisällön. Itse käytän termiä nimenomaisesti tässä jälkimmäisessä mielessä.

5 Alun perin *orientalismilla* tarkoitettiin yleisesti Lähi-idän tutkimusta (ks. esim. Bellman 1998, xi). Teoksessaan *Orientalism* (ensimmäisen kerran julkaistu vuonna 1978) Edward Said kuitenkin määritteli käsitteen uudelleen ja nykyään se liittyykin vahvasti postkolonialistiseen tutkimustraditioon, jossa kolonialismin ja imperialismin valtasuhteita ja niiden kulttuurisia ilmentymiä tarkastellaan kriittisesti. Laajasti ottaen *orientalismissa* on kyse siitä, miten Itä näyttäytyy länsimaaisessa kulttuuripiirissä sen itse tuottamien Idän representaatioiden kautta, ja kuinka se myös hyödyntää näitä representaatioita omakuvansa konstruomisessa. *Orientalismia* venäläisessä musiikissa tarkasteleva Richard Taruskin (1998, 195) kuvaakin ilmiötä ytimekkäästi: ”Itä merkinä tai vertauskuvana, mielikuvituksellisenä maantieteenä, historiallisena fiktiona, tyypistettynä (*reduced and totalized*) Toisena, jota vasten rakennamme (yhtä tyypistettyä) kuvaa itsestämme.” (Tekijän käännös.)

6 Lähde: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=86&artikel=6300313>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

7 Lähde: <http://danishtvdrama.au.dk>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

pohjoismaista hyvinvointiyhteiskuntaa ja solidaarisuutta puoltava – vaikkakin ehkä sen mahdollisuuksiin pessimistisesti suhtautuva – eetos. Siinä rikoksiin ei suhtauduta esimerkiksi kyynisen viihteellisesti, vaan ne kumpuavat laajemmista yhteiskunnallisista ongelmista ja ovat niin yksilöitä kuin koko yhteisöäkin koskettavia tragedioita. Rikosten taustalla olevat syyt, eivät siis välttämättä motiivit, löytyvät syvemmältä yhteiskunnan rakenteista ja historiasta, jolloin rikosten todelliset syyt ovat vähintäänkin osittain kollektiivisia. Mustavalkoisia hyvä–paha-dikotomiaan perustuvia tai sellaisista selityksensä saavia tarinoita onkin vaikea löytää *nordic noir* -rikosdraamoista. Näin ollen myös räikeään vastakkainasetteluun perustuvia audiovisuaalisen kerronnan ja ilmaisun strategioita on myös etsittävä yleensä muualta kuin näistä perustaltaan humaaneista, vaikkakin usein synkistä ja raaosta rikostarinoista. Ja juuri tässä, kuten myöhemmin pyritään osoittamaan, piilee *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgian keskeinen ongelma.

### Yleiskatsaus *Rikokseen*

*Rikos* on yksi menestyneimmistä tanskalaisista draamasarjoista. Se voitti useita kansainvälisiä palkintoja, siitä tehtiin Yhdysvalloissa uudelleenfilmatisointi (*The Killing*, 2011–2014; julkaistiin Suomessa nimellä *Jälkiä jättämättä*)<sup>8</sup> ja se on yksi keskeisistä *nordic noirin* edustajista. Sarjan on luonut Søren Sveistrup ja käsikirjoituksesta vastaavat Sveistrupin lisäksi Torleif Hoppe, Michael W. Horsten ja Per Daumiller. Ohjaajia ensimmäisellä kaudella on kaikkiaan kuusi: Birger Larsen, Henrik Ruben Genz, Kristoffer Nyholm, Fabian Wullenweber, Charlotte Sieling, Morten Arnfred ja Morten Køhlert. Äänisuunnittelijat ovat Jan Scot, Nino Jacobsen ja Peter Schiøtz. Sarjan on säveltänyt Frans Bak. Sarjaa alettiin näyttää Tanskassa DR1-kanavalla tammikuussa 2007.

Sarjassa seurataan päättäväisen ja omapäisen kööpenhaminalaisen rikostutkijan Sarah Lundin (Sofie Gråbøl) uraa kolmen kauden ajan. Hän laittaa sekä uransa että yksityiselämänsä vaakalaudalle selvittäessään henkirikoksia, jotka osoittautuvat myös laajemmin yhteiskunnallisesti merkittäviksi. Toisin kuin toisessa ja kolmannessa kaudessa, jotka ovat kumpikin kymmenjaksoisia, ensimmäisessä kaudessa on 20 jaksoa. Alun perin kahdelle eri kaudelle (10 jaksoa/kausi) tarkoitettu kausi julkaistiin yleisön osoittaman kiinnostuksen takia kokonaisuudessaan jo samana vuonna (2007), ja näin ensimmäisestä kaudesta tuli poikkeuksellisen pitkä, 20-jaksoinen. Kaikkien kausien jaksot kestävät hieman alle tunnin.

Kuten edellä mainittiin, tässä artikkelissa keskitytään ainoastaan sarjan ensimmäiseen kauteen. Siinä Sarah Lund, yhdessä apulaisetsivä Jan Meyerin (Søren Malling) kanssa, selvittää teini-ikäisen Nanna Birk-Larsenin (Julie Ølgaard) murhaa. Samaan aikaan Kööpenhamina valmistautuu pormestarinvaaleihin. Lund on juuri aikeissa muuttaa Ruotsiin ruotsalaisen miesystävänsä ja poikansa kanssa, kun teinitytön murhan tutkinta saa hänet lykkäämään suunnitelmiaan. Kauden jokainen jakso käsittää yhden vuorokauden, eli rikoksen selvittäminen kestää yhteensä 20 päivää. Tänä aikana murhatutkimukset sekoittavat myös pormestarinvaalin kulun, kun epäilykset kääntyvät päähedokas Troels Hartmanniin (Lars Mikkelsen) ja muihin henkilöihin hänen taustajoukoissaan. Tämä kiristää entisestään poliittista valtapeliä, joka muodostaa yhden sarjan päätarinalinjoista. Sarjassa seurataan myös, kuinka murhatun Nannan vanhemmat Pernille (Ann Eleonora Jørgensen) ja Theis (Bjarne Henriksen) yrittävät selvittää tyttärensä menettämisestä.

8 Myös alkuperäinen sarja sai kansainvälisille markkinoille nimekseen *The Killing*. Näitä kahta sarjaa ei siis pidä sekoittaa toisiinsa.



Ensimmäisen kauden kaikki jaksot sisältävät musiikkia keustaan noin kaksi kolmasosaa (63–67 %). Käytännössä lähestulkoon kaikki kuultava musiikki on ei-diegeettistä, eli tarinatilän ulkopuolista, sarjaa varten sävellettyä originaalimusiikkia, kuten *nordic noir* -sarjoille onkin tyyppillistä. Sarjassa käytetään siis suhteellisen paljon musiikkia. Originaalimusiikin orkestratio on kirjavaa, aina synteettisistä soinneista orkesterisoittimiin ja lauluvokalisointeihin, sähkökitarasta erilaisiin perkussioihin ja itämaisii instrumentteihin. Lainamusiikkia on vastaavasti hyvin vähän ja se on aina diegeettistä: satunnaista rockmusiikkia soi esimerkiksi radiossa. Näin lainamusiikista ei muodostu olennaista sarjan musiikkidramaturgian osaa, vaan se kuuluu pikemminkin sarjan äänisuunnitteluun; lainamusiikin käytössä ei ole havaittavissa selkeätä linjaa suhteessa sen sointiväreihin, orkestratioon tai tematiikkaan, eikä sillä esimerkiksi kommentoida tapahtumia.

*Rikoksen* äänisuunnittelu on siinä mielessä realistista, että se hyödyntää vain harvoin ei-diegeettisiä äänitehosteita, eikä se esimerkiksi pyri vääristelemään äänen todenmukaisuutta suhteessa sen äänilähteeseen. (ks. *verisimilitude*; Chion 1994, 107–109). Myöskään sellaista selvästi psykologista ääni-ilmaisua sarjassa ei esiinny, joka kuvastaisi henkilöhaamojen sisäistä kokemusmaailmaa ja häivyttäisi rajoja diegeettisten ja ei-diegeettisten äänten välillä – siis ”psykoakustista” ääni-ilmaisua Susanna Välimäen tarkoittamassa mielessä (ks. Välimäki 2008, 164, 203, 216–217). Sen sijaan, kuten myöhempanä esitetään, sarjassa kuitenkin käytetään ääntä muutoin varsin ilmeikkäästi – ja myös epärealistisesti – ilmaisemaan tarinan maailmaan liittyviä sosiokulttuurisia tekijöitä.

*Rikos* ei eksplisiittisesti käsittele lainkaan maahanmuuttajuuteen liittyviä kysymyksiä. Mitään erityistä rasismiin tai muukalaisvihaan liittyvää tematiikkaa sarjassa ei ole, ja sarjan tarinankuljetuksessa annetaan vain vähän syitä olettaa Nannan kuoleman liittyvään millään tavalla maahanmuuttajuuteen, ennakkoluuloihin tai rasismiin; tarinan alkupuolella epäilyt kohdistuvat vain hetkellisesti lukion arabialaistaustaiseen tanskan kielen opettajaan Ramaan (Farshad Kholghi). Vasta jaksossa 16 selviää, että Nannalla oli arabialaistaustainen poikaystävä, jonka kanssa hän aikoi karata, ja vasta aivan loppumetreillä Nannan murha osoittautuu epäsuorasti rasistisesti motivoituksi. Lisäksi vain kerran 20 jakson aikana sarjassa tapahtuu jotain suoraan rasismiin viittaavaa: Theisin alaisella, Vagnilla (Nicolaj Kopernikus), on sanaharkkaa maahanmuuttajamiehen kanssa. Vagn käyttää miehestä rasistista nimitystä, johon Theis välittömästi puuttuu ja antaa ymmärtää, ettei hän hyväksy moista käytöstä.

Sarjassa myös esitetään maahanmuuttajataustaiset ihmiset hyvin integroituneina – tätä kuvastaa esimerkiksi juuri se seikka, että murhatun lukiolaistytön koulussa tanskan kielen opettaja on arabialaistaustainen maahanmuuttaja. Itse lukio esitetään hyvin toimivana monikulttuurisena kouluna. Muutenkaan koko kauden aikana ei nosteta esiin mitään erityisiä maahanmuuttajuuteen tms. liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä tai ongelmia. Tästä huolimatta viittaukset Lähi-itä-peräiseen kulttuuriin, ja sitä kautta väkisinkin myös islamiin ja maahanmuuttajuuteen liittyvät konnotaatiot, saavat varsin paljon tilaa sarjan musiikissa kuin myös – tosin vähemmässä määrin – sen äänisuunnittelussa.

### Musiikin ”lähi-itäistävät” topokset

*Rikoksessa* on useita toistuvasti kuultavia musiikillisia teemoja, joita käytetään enemmän tai vähemmän johdonmukaisesti koko sarjan ajan. Tässä yhtey-



dessä ei kuitenkaan ole mahdollisuutta käsitellä laajemmin niitä tai niiden ilmenemismuotoja, vaan erityistä huomiota kiinnitetään ainoastaan niihin musiikkeihin, joissa esiintyy tunnistettavasti Lähi-itään, tarkemmin arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaavia piirteitä. Kuten edellä mainittiin, *Rikoksen* musiikeissa ilmenevät Lähi-itään vahvasti viittaavat piirteet eivät saa sarjan tarinasta, sen teemoista tai muista sen kerronnan ja ilmaisun välineistä selkeää ja kuulija-katsojalle helposti avautuvaa selitystä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että ne itsessään olisivat erityisen häilyviä tai vaivihkaisia luonteeltaan. Päinvastoin, vaikka jotkin niistä ovatkin hienovaraisempia, ovat ne usein varsin selvästi havaittavissa – ja suurin kysymysmerkki liittyykin niiden käyttötarkoitukseen.

Yksi ilmeisimmistä esimerkeistä kuullaan heti kauden ensimmäisessä jaksossa; Theis on miehineen kantamassa tavaroita taloon, jossa on maahanmuuttajan pitämä ruokakauppa (11:57). Rytmittävien ja säästävien synteettisten rakenteiden tukemana kuullaan *ney*-huilua sen länsimaiselle kuulijalle kenties tutuimmassa muodossa: improvisatorisia sävelkulkuja soittimen alimmassa rekisterissä, juuri keski-C:n yläpuolella, luonnollisessa d-mollissa.<sup>9</sup> *Ney* on yksi tunnistettavimmista arabialaisen ja persialaisen perinnesävelsoittimista. Sen alarekisterissä haikea ja hieman käheä sointi, sille tyypilliset lyhyet *glissando*<sup>10</sup> ja pitkät improvisoidut *legato*-kulut<sup>11</sup> antavat sille karaktäärin, joka on nopeasti tunnistettavissa ”itämäiseksi”. Kyseessä on länsimaiselle kuulijalle välittömästi eksoottista toiseutta tuottava topos. Esimerkiksi suufilaisuudessa, islamin välitöntä Jumala-kokemusta korostavassa mystisessä liikkeessä (ks. esim. Hämeen-Anttila 2004, 184), erilainen Koraanin tulkinta mahdollistaa tavallista sallivamman suhtautumisen musiikkiin, ja suufilaisien rituaaleissa musiikilla onkin tärkeä osa (Miller & Shahriari 2006, 215). Tämä päästäpuhallettava, yleensä ruo’osta valmistettu puupuhallin on yksi näiden rituaalien keskeisistä soittimista, ja sillä soitetaan usein pitkiä sooloja (mts. 216–217). Juuri tällainen improvisoitu, meditatiivinen puhallinsointi on löytänyt tiensä myös länsimaisten elokuvien ilmaisuvälineistöön. Usein sillä pyritään karakterisoimaan lokaatiota, paikallistamaan kuulija-katsoja nopeasti toisaalle, jonnekin eksoottiseen Orienttiin.

Läpi koko kauden käytetty ja usein toistuva Lähi-itään viittaava piirre *Rikoksen* musiikeissa on harmonisen mollin V asteen moodi, eli niin sanottu *fryyginen dominantti*.<sup>12</sup> Sen huomionarvoisin piirre on sen pentakordi (asteikon viisi ensimmäistä säveltä), joka sisältää pienen sekuntin ja suuren terssin. Se on länsimaiselle kuulijalle kenties tunnetuin arabialaisessa ja persialaisessa musiikissa käytetty asteikko. Se on omiaan herättämään eksoottisia ja mystisiä konnotaatioita, ja länsimainen kuulija ymmärtääkin sen hyvin nopeasti merkiksi ”jostakin itämaisestä” – soitettiinpa se oikeastaan millä soittimella hyvänsä. Länsimaisessa musiikissa sitä onkin käytetty paljon juuri tällaisessa orientalistisessa tarkoituksessa. *Rikoksessa* sitä kuullaan kuulokuvultaan synkässä jännitysteemassa. Se soi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Nannan koulukavereille kerrotaan, että tämä on kuollut, ja se jatkuu pitkälle seuraavaan kohtaukseen, jossa Sarah Lund kuulustelelee Nannan ystävää (2. jakso, alkaen 28:32). Kuullaan synteettinen matala bordunaääni toonikassa (suuri A), jonka kanssa, oktaavia ylempänä, toinen synteettinen sointikenttä pitkin jatkuvien äänin tekee B-G-A-kuviota. Välillä äänimatosta nousee esiin myös sävellajin dominantti, E-sävel. Tällaisen synteettisen äänikentän yllä kuullaan taas *ney*-huilua, joka soittaa improvisoidun kuulioita fryygisessä dominantissa. Lisäksi fryygistä dominanttia korostetaan terävällä kielisoitinsoinnilla, joka soittaa nopeaa pientä sekuntia A:sta B:hen. Tämä synkkä teemamusiikki

9 Luonnollisella mollilla tarkoitetaan molliasteikkoa, jonka seitsemättä säveltä ei ole korotettu puolella sävelaskelella ns. johtosäveleksi, kuten harmonisessa mollissa.

10 Glissando (suom. liukuen) = siirtyminen portaattomasti sävelkorkeudesta toiseen.

11 Legato (suom. sitoen) = sävelten liittäminen toisiinsa saumattomasti ilman taukoja.

12 Fryyginen dominantti saadaan siis aikaan käyttämällä harmonisen mollin säveliä, mutta siten, että asteikko alkaa harmonisen mollin viidennestä sävelestä ensimmäisen sijaan. Arabialaisessa musiikissa tämä moodi tunnetaan nimellä *hijaz*.



Sarah Lund kuulustelee uhrin koulukaveria. Pahaenteinen musiikki perustuu fryygiselle dominantille. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

ei kuitenkaan ole johtoaihe, eli sitä ei käytetä systemaattisesti viittaamaan johonkin tiettyyn asiaan, vaan vaihtelevasti; se voi kulkea paralleelissa muun tarinainformaation kanssa, vahvistaen muilla keinoilla jo välitetyjä merkityssisältöjä, tai sitten polaroiden, eli paljastaen tai lisäten tarinainformaatiota muutoin neutraaleihin tai monitulkintaisiin kohtauksiin. Kaikissa tapauksissa tätä teemaa käytetään kuitenkin luomaan kohtauksiin pahaenteinen pohjavire, ei esimerkiksi korostamaan tapahtumien surullisuutta tai vakavuutta.

Yllämainitut esimerkit *Rikoksen* musiikin itämaisista piirteistä ovat varsin ilmiselviä. Sarjassa kuullaan kuitenkin usein ja toistuvasti myös vähemmän ilmeisiä, mutta silti suhteellisen helposti havaittavissa olevia, etnisiä mielle yhtymiä herättäviä sointuja. Erityisesti on mainittava sarjassa runsaasti käytetyt nopeat ja kumeat rumpurytmit, joissa on tällainen orientalisoiiva ”yleisetninen” sointi. Niitä kuullaan aina yhdessä matalan ja selvästi synteettisen Hurkupisteen kanssa, jotka yhdessä muodostavat synkkäsointisen äänimaton. Sitä käytetään usein kohtauksia toisiinsa sitovana siirtymämusiikkina, kun siirrytään lokaatiosta tai ajankohdasta toiseen. Myös sarjassa harvemmin kuultavia ruotsalaisen laulajan Josefine Cronholmin laulamia improvisatorisia sanattomia vokalisointeja ja ornamentointeja, joita tukevat ”eteeriset” synteettiset äänikentät, voidaan pitää osana sarjan Lähi-itään viittaavaa ja etnisestä soinnista ammentavaa musiikkidramaturgiaa. Esimerkiksi Derek B. Scottin mukaan tällaiset sanattomat vokaliisit vakiintuivat länsimaisessa musiikissa tavaksi kuvastaa ”emotionaalista” itämaista ihmistä, erotuksena ”rationaalista” länsimaisesta ihmisestä (2003, 157). Ralph P. Locke taas huomauttaa, että naisellisesta aistillisuudesta tuli jo 1800-luvulla ”viettelevä ja salaperäinen, kuvittelun Lähi-idän pääasiallinen merkittäjä” (1998, 118; tekijän käännös).

*Rikoksessa* käytetyt Lähi-itään viittaavat topokset ovat rakenteeltaan melko yksinkertaisia. Tähän saattaa olla useitakin syitä, mutta siinä voidaan nähdä myös jäämiä vanhemman länsimaisen musiikin orientalismista. Pääasiassa 1800-luvun eurooppalaisen musiikin orientalistisia piirteitä käsittelevässä artikkelissaan Locke (1998, 116–117) toteaa, että eurooppalaiset säveltäjät rakensivat itämaiset viittauksensa varsin yksinkertaisista aineksista. He eivät



Äiti itkee kuollutta tyttärtään etnisten rumpurytmien soidessa. Kuva: Kuvakaappaus *Rikos*-sarjasta.

hyödyntäneet arabialaisen musiikin runsasta sävelkieltä ja rytmiikkaa, vaan käyttivät äänialaltaan suppeita melodioita ja usein yksinkertaisia rytmikuviota. Syitä tähän olivat länsimaisiin soittimiin, nuottikirjoitukseen ja esitystraditioihin liittyvät rajoitukset, mutta myös olettaus, että ei-eurooppalainen kulttuuri on lähtökohtaisesti eurooppalaista primitiivisempää.

### Lähi-idän äänet Kööpenhaminassa

Edellä mainittu kohta, jossa kuullaan *ney*-huilua (11:57), on huomionarvoinen toisestakin syystä: siinä kuullaan paljon sellaisia ääniä, jotka helposti assosioituvat Lähi-itään, itämaiseen kaupunkikulttuuriin ja siihen sijoittuviin elokuviin. Esimerkiksi elokuvassa *Kabuli Kid* (Kabuli Kid, Ranska/Afganistan, 2008; ohj. Barmak Akram), jonka tapahtumat sijoittuvat – nimensä mukaisesti – Afganistanin pääkaupunkiin, seurataan kaupungin humua paikallisen taksikuskin näkö- ja kuulokulmasta. Kuullaan jatkuvaa liikenteen huminaa ja autojen tööttäilyä; ihmismassojen puheensorina luo omanlaisensa bordunan, jota rytmittävät erilaiset huudahdukset; toistuvasti kuullaan pois kaasuttelevia moottoripyöriä ja koirien haukuntaa – ja välillä jostain kuuluu *adhan*, islamilainen rukouskutsu. Tällaisia elokuvaäänellisiä konventioita, jotka varmasti moni tunnistaa arabimaailmaan sijoittuvista elokuvista – suuren Lähi-idän kaupungin humua kuvastavia ääniä – käytetään myös *Rikoksessa*.

Kun *ney*-huilu soi, nähdään Theis alaisineen kantamassa tavaroita kerrostaloon, jossa on maahanmuuttajan pitämä elintarvikeliike, sitten yleiskuvaa pienehköstä Kööpenhaminan sivukadusta – autoja parkissa, muutama liikkuva auto. Muutamia ihmisiä kävelee ohi – yksi nainen on pukeutunut *niqabiin*. Musiikki päättyy. Kohtauksen ambienssiäänet herättävät huomiota: taustalla on taukoamaton liikenteen äänen ja autojen tööttäilyn äänimatto sekä jatkuva suuresta ihmispaljoudesta kielivä puheensorina; pillin vihellysäni muistuttaa liikennepoliisista. Näihin sekoittuu useita erilaisia äänielementtejä, jotka viestittävät sivukatua ympäröivästä suuresta ja hälyisästä metropolista.

Visuaalista vastinetta kohtauksen äänimaisemalle ei missään vaiheessa – luonnollisestikaan – nähdä, ei ole valtavaa ruuhkaa, ei ihmismassoja. On selvää, ettei äänisuunnittelu tässä kohtauksessa ole realistista, sivukatu Kööpenhaminassa ei kuulosta tuolta – ikään kuin Lähi-idän maahanmuuttajat olisivat tuoneet kaupunkiansa äänet mukaan Kööpenhaminaan. Selvästi *adhaniksi* ymmärrettävää ääntä ei kohtauksessa kuulla, vaikka kaukana taustalla jotain laulunkaltaista ääntä kuuluukin. Se olisi luultavasti ollut liian epärealistista sarjan tekijöiden tarpeisiin; sarjan tekohetkellä Tanskan laki kielsi rukouskutsun julkisen esittämisen. Kuitenkin samassa jaksossa, vain muutamaa minuuttia myöhemmin (15:45), kuullaan varsin selkeästi *adhaniin* viittaava huuto. Kyseessä on siirtymä kahden kohtauksen välillä. Se on varsin dramaattinen luonteeltaan: se alkaa kaukaista räjähdystä muistuttavalla perkussiivisellä äänitehosteella; näemme yleiskuvassa Kööpenhaminan kaupungintalon ja laajasti kaupunkia sen ympärillä. Heti tämän jälkeen kuullaan pitkä, noin seitsemän sekuntia kestävä, korkeahko ja sävelkorkeudeltaan laskeva, valittava huuto sekä sen aikana pois kaasuttelevan moottoripyörän ääni.

Tällaisten ”lähi-itäistävien” toposten kautta Kööpenhamina esitetään monikulttuurisena ja kansainvälisenä suurkaupunkina, levottomana globaalina metropolina. Ne on myös mahdollista tulkita osaksi laajempaa *Rikoksen* ääni-ilmaisussa esiintyvää ”levottomuuden estetiikkaa”, jonka kautta kaupunki on usein kohtauksissa läsnä. Sisätilakohtauksissa kaupungin ääniä – autojen jarrut ja raitiovaunun kiskot kitisevät, moottoripyörät kaasuttelevat – käytetään usein voimakkaan *akusmaattisesti*, eli diegeettisillä äänillä, joiden lähdeä ei nähdä kuva-alassa, laajennetaan tarinatilaa kauas kuva-alan ulkopuolelle ja samalla kaupunki ikään kuin tulvii sisään. Usein sisätilakohtauksissa kaupungin äänet kuuluvat korostetun voimakkaasti ja selvästi, ikään kuin jossain olisi ikkuna auki. Näin rauhaton kaupunki – ja siis implisiittisesti myös sen ihmiset – tunkeutuu työpaikoille ja koteihin. Kun kaupunki tällä tavalla akusmatisoidaan, siitä tulee omanlaisensa *acousmêtre*, tarkemmin identifioimaton kaikkialla ja ei missään yhtä aikaa oleva hahmo, joka ”vaeltaa kuva-alassa kuitenkin astumatta siihen” (Chion 1999, 24). Tätä vaikutusta



Maahanmuuttajan pitämän ruokakaupan edusta ja Kööpenhaminan katukuvaa, jonka yhteydessä kuullaan *ney*-huilun improvisatorisia sävelkulkuja. Kuva: Kuva-kaappaus *Rikos*-sarjasta.



vahvistaa entisestään se, ettei Kööpenhaminaa ja sen ihmismassoja juuri-kaan nähdä. Kun kaupunki näytetään, tapahtuu se yleensä laajoina ja hyvin lyhyinä yleiskuvina. Kohtaukset eivät tapahdu kaduilla ja toreilla, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, vaan sisätiloissa, syrjäseuduilla, sisäpihoilla, parkkihalleissa. Kaupungilla – tai kaupungissa – liikkumista ei yleensä näytetä kuin viitteellisesti: lyhyt kuva liikkuvasta autosta tai ihmisiä istumassa autossa sateesta märät ikkunat taustalla.

### Orientalismin merkitykset *Rikoksessa*

I don't think it has to be exactly from Pakistan, it just has to send that feeling and it also has to be a part of the universe we created for *The Killing*, so I mean, yeah, we had some music that sent the Pakistan vibe.<sup>13</sup>

Näin sarjan musiikkia kuvaili sen säveltäjä Frans Bak vuonna 2016 antamassaan haastattelussa. Säveltäjän lausuntoa tulkiten, ollakseen osa *Rikoksen* tekijöiden tavoittelemaa ilmaisua, musiikin ei tarvinnut olla välttämättä tarkalleen pakistanilaista tyylipiirteiltään, mutta sen tuli tuottaa pakistanilainen *vibe*, fiilis. On kuitenkin huomautettava, ettei sarjan musiikista löydy lainkaan erityisesti pakistanilaiseen musiikkikulttuuriin viittaavia piirteitä. Sen sijaan se kyllä hyödyntää useita arabialaisesta ja persialaisesta musiikista tuttuja tyylipiirteitä, kuten edellä on esitetty. Syyt säveltäjän sanavalinnoille eivät haastattelusta selviä, mutta hänen puheensa ”pakistanilaisesta fiiliksestä” edustaa – joko tarkoituksella tai tahtomattaan – orientalismia, mielikuvaa Idästä yhtenäisenä ja eksoottisena, mutta tarkemmin määrittelemättömänä toisena. Tätä näkemystä vahvistaa sekin seikka, että pakistanilainen perinnesmusiikki on kuulokuvaltaan hyvin erilaista kuin arabialainen tai persialainen. On myös mahdollista, että sekaannus sanavalinnassa tapahtuu siitä syystä, että Pakistan kuuluu maihin, joissa valtauskontona on islam. Se saatetaan näin mieltää länsimaissa – tässäkin tapauksessa orientalistisesti – muutoinkin osaksi samaa stereotyyppistä ”islamilaista Itää”, jossa arabialainen kulttuuri dominoi, eikä persialaista ja arabialaista kulttuuria mielletä toisistaan erillisiksi.

Vaikka länsimainen populaarimusiikki on suosittua Pakistanissakin, kuuluvat maan suosituimpiin musiikinlajeihin kuitenkin myös pakistanilainen klassinen musiikki sekä *ghazal*, *qawwali* ja *geet* (Shabbir & al. 2011, 29). Ne ovat kaikki tyylilajeja, jotka poikkeavat instrumentaatioltaan ja kuulokuvaltaan varsin huomattavasti *Rikoksessa* käytetystä arabialais- ja persialaisvaikutteisesta musiikista. Niissä kaikissa myös kuuluu vahva yhteys intialaiseen musiikkiperinteeseen, ei Lähi-itään, vaikka *ghazalilla* ja *qawwalilla* onkin etäiset yhteytensä Lähi-idän kulttuureihin. *Qawwali* on Etelä-Aasian suufilaisten uskonnollista musiikkia, jossa käytetään useita eri kieliä, myös persiaa ja arabiaa (Hyder & Petievich 2009, 94, 96). *Ghazal* taas on rakkausrunoutta, jonka juuret yltävät kauas historiaan, arabialaiseen runoperinteeseen, ja jonka tekstejä käytetään Pakistanissa samannimisessä, tyyppillisesti urdunkielisessä laulumusiikissa.

Kulttuuriset rajat, jos sellaisia on ylipäätään löydettävissä, eivät juuri koskaan noudattele valtioiden rajalinjoja, ja Pakistanin on kulttuurisesti hyvin monimuotoinen. Kaiken lisäksi pakistanilainen musiikkikulttuuri itsessään on hyvin heterogeenistä. Tämän voi hyvin havaita esimerkiksi *qawwali*-musiikkia kuuntelemalla: siinä on kuultavissa paljon erilaisia mutta erityisesti pohjoisintialaisia vaikutteita. Pakistanin klassinen musiikki on, niin ikään, hyvin läheistä sukua Pohjois-Intian *hindustani*-musiikille (Pakistan erottautui

13 Lähde: [https://www.youtube.com/watch?v=rB6BptJ\\_52g](https://www.youtube.com/watch?v=rB6BptJ_52g). (”Interview with Frans Bak at the Nordic Film Music Days in Berlin, 2016”, *YouTube*; linkki tarkistettu 12.5.2019.)

brittiläisestä Intiasta omaksi muslimivaltiokeeseen vasta vuonna 1947). Pakistanilainen musiikki ei siis ole kuulokuvansa perusteella helposti sekoitettavissa arabialaiseen ja persialaiseen musiikkiin. Pakistan ei myöskään kuulu samaan kielialueeseen, vaan sen kansalliskieli on urdu ja puhutuimmat kielet punjabi, pasho ja sindhi. Myös englannilla on vahva asema Pakistanissa. Maantieteellisesti se taas kuuluu Etelä-Aasiaan, ei Länsi-Aasiaan eli Lähi-itään. Näin ollen onkin aiheellista kysyä, mitä ”pakistanilaista fiilistä” tarkalleen ottaen *Rikokseen* on haettu? Ja miksi se tässä tavoitteessaan hyödyntää nimenomaan edellä mainittuja arabialaisia ja persialaisia tyylipiirteitä? Näihin kysymyksiin ei kuitenkaan ole saatavissa vastauksia audiovisuaalisen analyysin ja lähiluvun keinoin.

Orientalismissa ei ole kyse vain toiseuden kuvaamisesta, vaan se kuvastaa myös sitä, mitä me ajattelemme tuosta toiseudesta (Scott 2003, 161). Myös Jonathan Bellman (1998, xii) toteaa, että vieras tai outo musiikki ei ainoastaan kuulosta erilaiselta kuin ”meidän musiikki”, vaan se myös vihjaa omastamme poikkeavista kulttuurisista käytänteistä ja ajattelutavoista. Tämä taas johtaa erilaisiin vertaileviin ja arvottaviin mielikuviin tästä eksoottisesta toisesta: se on joko meitä iloisempi tai surullisempi, kauniimpi tai rumempi, parempi tai huonompi ja niin edelleen.

Arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaava musiikki toimii luonnollisesti länsimaisessa kuulija-katsojassa monenlaisten mielikuvien herättäjänä. Artikkelinsa *Orientin lumo – Itä toisena* alkusanoissa Marjo Kaartinen (2002, 291) kuvailee runollisesti aikojen saatossa länsimaissa vaalittuja mielikuvia Orientista:

Arabia – Isfahanin sametinmusta yö – Marrakeshin käärmeenlumoojat – Gizan pyramidit – Bosporin kultainen sarvi – kolme Itämaan tietäjää kamelien selässä hiekka-autiomaassa. Itämaisten mielikuvien lista jatkuisi pitkään. Tumma, salaperäinen, täynnä muinaisia mysterejä, kulttuurimme kehto, vesipiipuntuoksuinen Itä – isolla alkukirjaimella puhuttaessa mielikuvien paikasta, pienellä puhuttaessa ilmansuunnasta – on kulttuurisessa kuvastossamme kohtalaisen yhtenäinen tuote vailla suurempia maantieteellisiä tai etnisiä eroavaisuuksia.

2000-luvun Skandinaviassa mielikuva Idästä ei kuitenkaan koostu enää tällaisista romanttisista ja eksoottisista kaukokaipuun kuvista. Orientalismi on, kuten Edward W. Said (1979, 321) asian muotoilee, ”ideologisen fiktion järjestelmä”. Koska kyse on sepitteestä, se voidaan eri aikoina valjastaa hyvin erilaisiin ideologisiin tarkoituksiin. Nykyaikana se usein tarkoittaa erityisesti anti-islamilaista pyrkimystä. Kuten Locke huomauttaa, orientalistinen musiikki tarjoaa tähän hyvin välineitä:

[T]ietyt ”itämaiset” musiikkitekokset ylläpitävät mielikuvia Lähi-idästä sekä sen muinaisista ja viimeaikaisistakin asukkaista, jotka vaihtelevat suuresti: idealisoituja ja todenmukaisista, mutta yksipuolisista aina myrkyllisiin ja halventaviin. Tosiaankin, juuri taideteosten sepitteellisyys naamioi ja tekee helpommin vastaanotettaviksi joitain selvästi ennakkoluuloisia kansojen ja paikkojen kuvauksia. (Locke 1998, 116–117; tekijän käännös.)

### **Rikoksen historiallis-poliittinen viitekehys**

Edellä kuvattu *Rikoksen* ensimmäisen kauden ensimmäisen jakson siirtymä *adhania* muistuttavine huutoineen, pois kaasuttelevine moottoripyörineen

ja räjähdyskaltaisine perkussioineen on omiaan herättämään kuulija-katsojassa levottomuutta. Se muistuttaa vahvasti kohtausten välistä siirtymää johonkin Lähi-idän kriisipesäkkeeseen sijoittuvassa jännityselokuvassa tai televisiosarjassa. Monille islam edustaa edelleen, tai erityisesti nykyään, pelottavaa toista, ulkopuolelta soluttautuvaa uhkaa, ja näin ollen sitä edustavien tai siitä jollain tavalla muistuttavien audiovisuaalisten toposten voi olettaa toimivan hyvin myös jännitystä luovina elementteinä rikosdraamasarjassa. Osalle tanskalaisista kuulija-katsojista tällaiset ääniefektit tuottivat varmasti myös suuttumusta, sillä ne viestittävät heille tuntemattomista ja mahdollisesti myös pelottavista kulttuurisista käytännteistä, joiden he pelkäävät saavan pysyvän jalansijan heidän elinympäristössään. Esimerkiksi vuonna 2017 tanskalaisen anti-islamilaisten ryhmän edustajat huudattivat *adhania* kaiuttimista Roskilden pormestarin talon edessä aamulla kello viisi, osoittaakseen mieltään kaupunkiin suunniteltuja minareetteja vastaan.<sup>14</sup> Heille kyse oli siis selvästi epätoivottavasta asiasta, johon ei liity oikeastaan mitään positiivisia mielleyhtymiä. Tämä ei tietenkään ole erityisen ihmetyttävää, jos tarkastellaan Tanskan sisäpolitiikkaa ja sen lähi- ja hieman kaukaisempaakin historiaa.

*Rikosta* alettiin näyttää Tanskassa tammikuussa 2007, eli sitä oli myös tehty sellaisena ajankohtana, jolloin maahanmuuttajuuteen liittyvät kysymykset olivat Tanskassa runsaasti esillä ja suhde erityisesti islamilaiseen kulttuuriin oli kriisiytynyt johtuen niin sanotuista Muhammad-pilapiirroksista. Pilapiirroksiksi käynnistyi syyskuun 30. päivänä vuonna 2005 julkaistuista pilapiirroksista, jotka esittivät profeetta Muhammadia. Tämä loukkasi islaminuskaisia niin Tanskassa kuin muuallakin maailmassa ja johti tilanteen eskaloitumiseen, ja esimerkiksi Tanskan lähetystöihin hyökättiin eri puolilla maailmaa. Luonnollisesti poliittinen keskustelu islamin asemasta Tanskassa kärjistyi (Nielsen 2012, 4). Ilman haastattelututkimusta on mahdotonta varmuudella tietää, miten nämä Tanskaa kuohuttaneet tapahtumat vaikuttivat – jos mitenkään – sarjan tekijöiden intentioihin, motiiveihin tai taiteellisiin valintoihin sarjan musiikin ja äänisuunnittelun suhteen. Ne, samoin kuin myös laajempi historiallis-poliittinen konteksti, on kuitenkin tärkeää ottaa huomioon sarjan tulkinnallisessa viitekehyksessä ja pohdittaessa *Rikoksen* musiikki- ja äänidramaturgian vastaanottoa Tanskassa.

On muistettava, etteivät Muhammad-pilapiirroksiset aloittaneet islaminvastaista kehitystä Tanskassa, vaikka ne toivatkin Tanskan länsimaiden ja islamin vastakkainasettelun keskiöön. Merkittävä käänne tapahtui jo aiemmin, vuonna 2001, ei pelkästään syyskuun 11. päivän terrori-iskujen takia, vaan siksi, että keskusta-oikeistolainen Venstre-puolue voitti vaalit islaminvastaisen Tanskan kansanpuolueen (Dansk Folkeparti) tuella (Sheikh & Crone 2012, 137). Sheikh ja Crone huomauttavatkin, että tästä alkanut muutos poliittisessa diskurssissa oli itse asiassa osaltaan luomassa pilapiirroksisiin mahdollistanutta ilmapiiriä maahan (mts. 137–138). Saman huomion tekee myös Nielsen (2012, 11–12) ja lisää, että kyseessä näyttää olevan laajemmin yleiseurooppalainen trendi, joka ilmenee eri maissa hieman eri tavoin, mutta niitä kuitenkin yhdistää selvästi anti-islamilaisten äänenpainot. Samoin Tanskan aktiivinen rooli terrorismivastaisessa sodassa ja sen saama tuki kansallisessa mediassa on mahdollisesti ollut yksi anti-islamilaista mielialoja lisäävä tekijä (Lundby & al. 2017, 453–454). Poliittisen diskurssin muutosten taustat ovat kuitenkin kauempana lähihistoriassa: Iranin vallankumouksessa 1979, Libanonin sisällissodassa 1975–1990, Algerian sisällissodassa 90-luvulla ja erinäisissä itsensä islamisteiksi määritelleiden toteuttamissa terrori-iskuissa. Samoin Neuvostoliiton hajoaminen avasi tilaa uusille poliittisille ja kulttuurisille kiistoille (Nielsen 2012, 8).

14 Lähde: <https://www.rt.com/news/396812-denmark-mosque-mayor-prayer-call>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)

Asiaan saattavat vaikuttaa vieläkin kaukaisemmat tapahtumat. Nielsen (2012, 8) huomauttaa, että ”historianoikusta”, jo vuodesta 1864 alkaen, menetettyään Schleswig-Holsteinin Preussille, Tanska alkoi kääntyä sisäänpäin ja sulkeutui. Esimerkiksi vuoden 1880 väestönlaskennan mukaan Tanskassa oli tuolloin vain kahdeksan islaminuskoista henkilöä (Jacobsen 2009, 97). Näin Tanska siis irtautui etnisestä, kulttuurisesta ja uskonnollisesta monimuotoisuudesta, toisin kuin suurin osa muista Euroopan maista tuohon aikaan. Tanskassa rakennettiin 1800-luvun puolivälin jälkeen vahvaa yhteistä kansallista identiteettiä (Nielsen 2012, 11–12). Se olikin omalla tavallaan kansallisvaltion kiiltokuva – yksi etninen ryhmä, yksi kieli, yksi uskonto – aina 1900-luvun puoliväliin asti, jolloin suuri ei-eurooppalaisten maahanmuutto alkoi. Tuolloin ei-eurooppalainen maahanmuutto tarjosi myös välineen nostaa uudelleen esiin kysymys kollektiivisesta kansallisesta identiteetistä (mts. 8).

Isossa-Britanniassa ei-eurooppalainen maahanmuutto ei identifioitunut mihinkään tiettyyn uskontokuntaan, sillä sen alusmaista tulleet maahanmuuttajat olivat laajasti eri uskontokuntien edustajia, niin sikhejä, hinduja, muslimeja kuin kristittyjäkin. Manner-Euroopassa asia oli kuitenkin toisin, sillä siellä ei-eurooppalainen maahanmuutto käsitettiin helposti nimenomaan islaminuskoiseksi (Nielsen 2012, 8). Sittemmin Tanskassa käsite ”ei-länsimainen maahanmuuttaja” näyttäisikin saaneen saman merkityksen, eli siitä on tullut kiertoilmaus erityisesti muslimimaahanmuuttajalle, ja samalla siihen on ruvettu myös liittämään voimakkaan negatiivisia mielleyhtymiä.<sup>15</sup> Tanskassa näyttäisi myös kristinuskolla olevan tärkeämpi asema kansallisen identiteetin kannalta kuin muualla Skandinaviassa (Lundby & al. 2017, 453).

Myös Rasmussenin (2012) mukaan anti-islamilaiset näkökannat ovat lisääntyneet Tanskan väestön keskuudessa erityisesti vuoden 2001 New Yorkin terrori-iskujen jälkeen, mutta jo 1980-luvun puolivälistä alkaen. Hän luettelee tähän kolme pääsyytä: 1) tanskalaisessa politiikassa menestyksen kriteerinä on ollut äänestäjien jatkuva tuki, joten todellista insentiiviä yrittää vähentää muslimeihin kohdistuvaa pelkoa ja epäluuloa ei poliitikoilla ole ollut, vaan he ovat pikemminkin hyödyntäneet tai lisänneet jännitteitä; 2) tällaisen populistisen politiikan seurauksena erilaisia maahanmuuttoon kohdistuvia rajoituksia on otettu käyttöön, jotka taas ovat jakaneet väestöä ensimmäisen ja toisen luokan kansalaisiin; 3) useat poliitikot, media ja muut mielipidevaikuttajat ovat esittäneet islamin uhkana demokratialle, tanskalaisuudelle ja tanskalaiselle hyvinvointivaltiolle (mts. 154–155). Vuonna 2010 Aarhusin yliopiston teettämän haastattelututkimuksen mukaan useimpien tanskalaisten mielestä islam onkin kaikista uskonnoista parjatuin ja muslimit huonoiten kohdeltu kansanryhmä. Tosin yli puolet vastanneista oli sitä mieltä, että he ovat itse syyppäitä siihen (mts. 154). Kuitenkin, kuten Rasmussen huomauttaa, suurimmalla osalla väestöstä ei ole omakohtaista tietoa islamista tai muslimeista, ja näin ollen tällaiset mielipiteet eivät perustu omiin kokemuksiin vaan julkisuudessa käytyyn keskusteluun (mp.).

Kirjoittaessaan islamista turvallisuuskysymyksenä Tanskassa, Sheikh ja Crone (2012, 136) nostavat esiin turvallistamisteorian (*securitization theory*). Sen mukaan turvallisuus ei ole objektiivinen tila, vaan sitä tuotetaan erilaisilla turvallisuusnarratiiveilla (*security narratives*), joilla konstruoidaan eksistentiaalisia uhkia ja uhan kohteita ja samalla normaali poliittinen kysymys pelkistetään jäykäksi turvallisuuskysymykseksi. Turvallistamisessa (*securitization*) siis yleistä diskurssia muutetaan jonkin teeman osalta siten, ettei sitä voida enää sisällyttää osaksi ”normaalialla” avointa ja kriittistä yhteiskunnallista keskustelua. Se otetaan osaksi kansallisen turvallisuuden diskurssia ja sii-

15 Lähde: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jul/10/denmark-ghetto-laws-niqab-circumcision-islamophobic>. (Linkki tarkistettu 12.5.2019.)



hen liitetään vakavia uhkakuvia, joihin on sitten reagoitava poikkeuksellisin keinoin. Keskeisiä toimijoita (*securitizing actors*) tässä ovat media, poliitikot ja muut mielipidevaikuttajat. Turvallistamisteoriassa ei oteta kantaa siihen, ovatko jotain ihmisryhmää koskevat näkemykset ja heihin liitetyt uhat totuudenmukaisia vaiko eivät, tai onko se itse niihin ”syyllinen”, vaan sen kautta pyritään ymmärtämään, kuinka nämä turvallistamisen mekanismit toimivat.

Sheikh ja Crone kuvaavat myös, kuinka pilapiirroskriisi nosti esiin keskustelun, joka rakentui sananvapauskysymyksen ympärille. Islamilainen fundamentalismi nähtiin sekä fyysisenä uhkana että uhkana sananvapaudelle Tanskassa. Kuitenkin eräässä heidän esimerkeistään turvallistamisdiskursista, Karen Jespersenin ja Ralf Pittelkowin kirjassa *Islams magt – Europas nye virkelighet* (2010), sanotaan ”islamin erityisvaatimusten”, kuten paikat rukoushetkille, uimahallien suihkuverhot, *halal*-liha ja niin edelleen, olevan uhka koko Euroopalle (Sheikh & Crone 2012, 138–139). Tällaisilla turvallistamisteoilla ”eksistentiaaliseen uhkaan” liittyvää kuvastoa laajennetaan huomattavasti ja tässä tapauksessa varsin arkipäiväisetkin islaminuskon ilmentymät nostetaan osaksi islaminvastaista diskurssia. Kun jostain kansanryhmästä, mukaan lukien sen arkisetkin kulttuuriset käytänteet, on turvallistamalla muodostettu osa kansallisen turvallisuuden diskurssia, niin on oletettavaa, että se vaikuttaa tavalla tai toisella myös siihen, kuinka kyseisen kansanryhmän tekemiin tai niitä muistuttaviin kulttuurituotteisiin, kuten esimerkiksi musiikkiin, suhtaudutaan – kuinka ne havaitaan, tulkitaan ja vastaanotetaan.

## Lopuksi

Länsimaissa on aikojen saatossa suhtauduttu Lähi-itään ja Orienttiin milloin ihailen, milloin alentuvasti, milloin – kuten viime vuosina – pelokkaasti ja vihamielisesti. Tästä poliittisen ilmapiirin muutoksesta johtuen artikkeleissa kuvattujen lähi-itäistävien toposten hyödyntämistä keskeisenä osana *Rikos*-sarjan dramaturgiaa on tarkasteltava myös laajemmassa historiallis-poliittisessa kontekstissa. Itämaisvaikutteisen musiikin käyttö jännityksen luomiseen rikossarjassa, jossa kantaväestöön kuuluva teini-ikäinen tyttö on raiskattu ja murhattu, sitoo sarjan vääjäämättömästi osaksi kulttuurienvälistä vuoropuhelua tai sen puutetta. Jos sarjan tekijöillä on ollut selkeitä taustamotiiveja suhteessa Tanskassa ja Euroopassa yleisesti nousseihin nationalistisiin ja islamofobisiin liikkeisiin ja ajatussuuntauksiin, ne eivät ole siirtyneet eksplisiittisiksi taiteellisissa ratkaisuihin havaittaviksi mielipiteenilmauksiksi.

*Rikoksen* musiikissa ja äänisuunnittelussa on selkeästi havaittavissa orientalistisia piirteitä, jotka ovat paikoin provokatiivisiakin, mutta ne eivät rakenna sellaista negatiivista toiseutta, joka tuottaisi selkeitä vastakohtia ”meidän” ja ”muiden” välille. Sarjassa Lähi-itään viittaavalla musiikilla on keskeinen rooli jännityksen luoja ja draamallistajana – se onkin usein pahaenteistä ja synkkää. Samalla kuitenkin Lähi-idän ja islamilaisten maiden maahanmuuttajat näytetään ainoastaan neutraalissa tai hyvässä valossa, eikä kantaväestön ja maahanmuuttajien välisiä suhteita oikeastaan lainkaan problematisoida sarjassa. *Rikos* ei siis ole avoimesti yhteiskuntakriittinen sarja, eikä se myöskään ota eksplisiittisesti kantaa Tanskan kasvaneeseen islamvastaisuuteen tai maan turvallistamisdiskursseihin. Kuitenkin sen omaperäinen, monitulkintainen ja ambivalentti musiikkidramaturgia luo orientalistisia topoksia luomalla harvinaislaatuksen merkityskerroksen, joka avautuu sarjan ulkopuoliseen todellisuuteen.

lisuuteen, ja näin sarja saa implisiittisesti yhteiskuntakriittisen ulottuvuuden, joka on pikemminkin omiaan hälventämään jäykkää vastakkainasettelua.

Avoimeksi kuitenkin jää se, miksi sarjan säveltäjä on ajatellut säveltämässään musiikissa olevan pakistanilaisia piirteitä. Selvää on, että sarjan musiikkiin on tarkoituksellisesti haettu etnistä ja nimenomaan islamilaiseen kulttuuriin viittaavaa sointia. Näin musiikki saa orientalistisia piirteitä, jotka jo pelkästään kulttuurihistoriallisista syistä toimivat tanskalaisen rikosdraaman jännitystä ja dramatiikkaa luovina elementteinä: länsimainen kuulija-katsoja liittyy niihin hyvin todennäköisesti käsityksiä vieraudesta, eksoottisesta ja jännittävästä, tuntemattomasta ja pelottavasta toiseudesta.

Arabialais-persialaisia vaikutteita käyttävä musiikki onkin yllättävä tyyllivalinta sellaiseen sarjaan, jossa samaa musiikkia käytetään systemaattisesti 20 jakson ajan siitä huolimatta, ettei muita sellaisia ilmeisiä piirteitä löydy, joko sarjan muusta estetiikasta tai tarinasisällöstä, joihin tällainen musiikki luontevasti ja loogisesti yhdistyisi. Ottaen huomioon, että tarinasta puuttuvat 15 jakson ajan lähes kokonaan islamiin, maahanmuuttajuuteen, rasismiin tai muuhun vastaavaan liittyvät teemat, ei ole myöskään perusteita olettaa, että musiikki- ja äänidramaturgian etnisillä piirteillä olisi tarkoitus istuttaa kuulija-katsojan mieleen ajatus kulttuurien törmäämisestä mahdollisena vaikuttimena murhan taustalla. Islamilainen kulttuuri kokonaisuudessaan on tuotu uhkakuvana osaksi keskustelua kansallisesta turvallisuudesta, siihen viittaa selvästikin sarjaan sävelletty musiikki.

## Lähteet

Arvas, Paula & Nestingen, Andrew (ed.) (2011) *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press.

Bellman, Jonathan (1998) Introduction. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.

Bergman, Kerstin (2014) *Swedish Crime Fiction: The Making of Nordic Noir*. Milano: Mimesis Edizioni.

Borwell, David & Thompson, Kristin (2004) [1979] *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Chion, Michel (1994) [1990] *Audio-Vision. Sound on Screen*. Ed. & transl. Claudia Gorman. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel (1999) [1982] *The Voice in Cinema*. Ed. & transl. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Creeber, Glen (2015) Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television* 3(1): 21–35.

Hunter, Mary (1998) The *Alla Turca* Style in the late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.

Huovinen, Erkki & Kaila, Anna-Kaisa (2015) The Semantics of Musical Topoi: An Empirical Approach. *Music Perception* 33(2): 217–243.

Hyder, Syed Akbar & Petievich, Carla (2009) Qawwali Songs of Praise. Teoksessa Barbara D. Metcalf (ed.), *Islam In South Asia In Practice*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Hämeen-Anttila, Jaakko (2004) *Islamin käsikirja*. Helsinki: Otava.

Jacobsen, Brian Arly (2009) Denmark. Teoksessa Jørgen S. Nielsen & al. (eds.), *Yearbook of Muslims in Europe*, Leiden: Brill.

Jacobsen, Kristen (2011) *Mankell*. Suom. Päivi Kivelä. Helsinki: Otava.

- Kaartinen, Marjo (2002) Orientin lumo – Itä toisena. Teoksessa Henri Terho (toim.), *Hetkiä historiassa*. Turku: Turun yliopisto.
- Koivunen, Anu (1997) Ideologiakriitikin lähtökohdista. Teoksessa Anu Koivunen ja Veijo Hietala (toim.), *Kanavat auki! Televisiotutkimuksen lukemisto*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Locke, Ralph P. (1998) Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timless Sands: Musical Images of the Middle East. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Lundby, Knut, Hjarvard, Stig, Lövheim, Mia & Jernsletten, Haakon H. (2017) Religion between Politics and Media: Conflicting Attitudes towards Islam in Scandinavia. *Journal of Religion in Europe* 10(4): 437–456.
- Miller, Terry E. & Shahriari, Andrew (2006) *World Music: A Global Journey*. New York: Routledge.
- Nielsen, Jørgen S. (2012) Setting the Scene: Muslims in Denmark. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Peacock, Steven (2013) Introduction: Beginnings and Endings. Teoksessa Steven Peacock (ed.), *Stieg Larsson's Millennium Trilogy: Interdisciplinary Approaches to Nordic Noir on Page and Screen*, New York: Palgrave MacMillan.
- Rasmussen, Lissi (2012) "To be Something" – the Role of Religion in the Formation of Protest Identity among Ethnic Minority Youth. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Richardson, John (2016) Ecological Close Reading of Music in Digital Culture. Teoksessa Birgit Abels (ed.), *Embracing Restlessness: Cultural Musicology. Göttingen Studies in Music vol. 6.*, Hildesheim: Olms, 111–142.
- Richardson, John (2017) Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusikologian Vuosikirja* vol. 29, 1–33.
- Said, Edward W. (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Shabbir, Ahmad Rana, Ajmal, M. Asir, & North, Adrian Charles (2011) Importance of Music in Pakistani Youth. *Pakistan Journal of Social and Clinical Psychology* 9: 27–35.
- Sheikh, Mona Kanwal & Crone, Manni (2012) Muslims as a Danish Security Issue. Teoksessa Jørgen S. Nielsen (ed.), *Islam in Denmark: The Challenge of Diversity*, Lanham: Lexington Books.
- Taruskin, Richard (1998) "Entoiling the Falconet", Russian Musical Orientalism in Context. Teoksessa Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Taneli Hiltunen

FM, yleinen historia, Turun yliopisto

## TUNTEIDEN JA TUNNELMIEN VOIMALLA: brittinaiset historiallisten elokuvien ja tv-sarjojen säveltäjinä

Tunnettuja naissäveltäjiä on suhteellisen vähän. Tähän vaikutti menneinä vuosisatoina varsinkin se, että naisia ei kannustettu ryhtymään säveltäjiksi – useimmiten päinvastoin (ks. esim. Jezic 1994). Niissäkin tapauksissa, joissa heidän taituruutensa ja tyyliinsä teki vaikutuksen aikalaisiin, itse sävellykset ovat pahimmillaan saattaneet tuhoutua tai kadota lähes kokonaan. Kuvaava esimerkki tästä on itävaltalainen sokea pianisti-säveltäjä-musiikinopettaja Maria Theresia von Paradis (1759–1824), jonka useita oopperoitakin sisältäneestä tuotannosta on säilynyt vain yksittäisiä sävellyksiä, mutta hän on noussut hiljattain laajempaan tietoisuuteen – artikkelini teemaan sopien – elokuvan *Mademoiselle Paradis* (Itävalta–Saksa 2017, ohj. Barbara Albert) myötä.

Elokuvamusiikin suhteen tilanne on ollut pitkään samankaltainen. Britanniassa ensimmäinen naissäveltäjä, joka pääsi tekemään musiikin elokuvaan, oli Elisabeth Lutyens (1906–1983) vuonna 1948. Hän tuli 1960-luvulla Hammer-tuotantoyhtiön elokuvien myötä tunnetuksi ”kauhun kuningattarena”, ja vaikka hän arvosti enemmän kamariteoksiaan kuin *scorejaan*<sup>1</sup> eli elokuvia varten säveltämänsä musiikkia, hän piti lempinimestään – ja käytti jopa vihreää kynsilakkaa. Lutyens jäi kuitenkin omana aikanaan poikkeusyksilöksi, sillä seuraavat hänen brittinaiskollegansa, jotka löivät itsensä läpi *score*-musiikillaan, tekivät sen 1980-luvun ja 1990-luvun alun mittaan. Keskityn tässä artikkelissa viiteen eri sukupolvea edustavaan säveltäjään: Anne Dudleyyn, Rachel Portmaniin, Mica Leviin, Alexandra Harwoodiin ja Amelia Warneriin. Poimin heidän tyyleihinsä tutustuttavia *scoreja* ja esimerkkiraitoja (*track*) epookki- ja elämäkertadraamojen saralta ja sidon ne muuhun kerrontaan. Rajaus britteihin on luonteva, sillä he ovat näkyvimmin edustettu kansallisuus naispuolisten elokuvasäveltäjien joukossa, ja juuri historialliset elokuvat ja tv-sarjat ovat usein heidän pääasiallista toimintakenttäänsä.

### Traditioista ponnistavaa menestystä

Vaikka esimerkiksi Oscar-, Golden Globe- ja BAFTA-ehdokkuudet ja -voitot ovat kyseenalainen mittari naissäveltäjiä kohtaan tunnetun arvostuksen ja heidän näkyvyytensä suhteen, ne antavat osviittaa alalla vallitsevasta yleistilanteesta. Oscar-

<sup>1</sup> Tässä tekstissä tarkoitan *scorella* elokuvaa tai tv-sarjaa varten sävellettyä alkuperäismusiikkia.



ehdokkuuden saajia on vain kuusi<sup>2</sup>, ja tähän mennessä ainoat voittajat ovat Rachel Portman ja Anne Dudley elokuvista *Emma* (Britannia–USA 1996, ohj. Douglas McGrath) ja *The Full Monty* (Britannia–USA 1997, Peter Cattaneo). Brittinaisten näkyvyys johtune heidän valitsemistaan vahvan perinteikkäistä genreistä, henkilökohtaisesta taitavuudesta ja ”brittiläisyyteen” liitetystä laadusta sekä anglo-amerikkalaisten elokuvien valta-asemasta.

Synthpop-bändi Art of Noisestakin tunnetun Dudleyyn (s. 1956) muistettavimpiin sävellyksiin lukeutuu yhä suosittu komediadraamasarjan *Kyllä Jeeves hoitaa* (Jeeves and Wooster, Britannia, Granada 1990–1993) *score*, jossa tilanteesta riippuen etualalle pääsevät vaikkapa selvästi 1900-luvun kansallisromanttisen säveltäjän Ralph Vaughan Williamsin tyylistä ammentava haikea maaseutunostalgia (“A Weekend in the Country”) tai vahvasti jazzahtava veijaritunnelma (“Meanwhile in Berkley Square”). Nyttemmin Dudley on ansioitunut erityisesti Cornwallin karulle ja myrskyisälle rannikkoseudulle 1700-luvun loppupuolella sijoittuvan sukudraaman *Poldark* (Britannia, ITV 2015–) (mielen)maisemien musiikillisten vastineiden loihtijana, mikä toi hänelle *Jeevesin* tapaan televisio-BAFTA-ehdokkuuden. Sarjan ytimessä on Poldarkin suvun selviytymiskamppailu taloudellisia vaikeuksia, verivihollisiaan Warlegganeja ja jopa omia tunteitaan vastaan. Kaiken taustalla kytee sosioekonomista muutosta ennakoiva, Ranskan suuresta vallankumouksesta polttovoimaa saava säätyjen välinen epäluulo ja levottomuus.

Dudley on kertonut Poldarked-fanisivuston haastattelussa, että häntä kiehtovat kyseisen sarjan miljöön, aikakauden ja henkilöhahmojen eloisuus, ja hän pääsikin tutkiskelemaan omaa mieltymystään ”englantilaisuuteen”, romantiikkaan ja historiaan (Poldarked 2016). Jo alkuteksteema esittelee Dudleyyn ajatuksen ”folkahtavasta” viulusta, jota jousiorkesteri säestää, ja hänen mielestään viulu voisi representoida yläluokkaisen, nuoren tilanomistajaupseeri Ross Poldarkin (Aidan Turner) säätyensä ja sen mukaisen kasvatuksensa konventionaalisuutta vastaan käymää kamppailua (ibid.). Mielestäni yhtä lailla mahdollisia ovat myös mielikuvat Rossin maanläheisen Demelza-vaimon (Eleanor Tomlinson) sinnikkydestä ja neuvokkuudesta. *Scoren* raidat eivät edusta yksittäisiä henkilöhahmoja, vaan ne toimivat kudelmina toisiinsa peruuttamattomasti – hyvässä ja pahassa – kietoutuneiden ihmiskohtaloiden välillä.

Säveltäjän henkilökohtainen suosikki *Poldarkin* musiikillisista teemoista on ”Resurgam” (ibid.). Raita on saanut nimensä latinankielisestä sanasta ”nousen uudelleen”, jonka Ross Poldarkin serkku Francis (Kyle Soller) kirjoittaa liidulla kaivoskellon raamiin joutuessaan sulkemaan yhden kuparikaivoksistaan, Wheal Gramblen, korttipelissä hävittyään. Dudleyyn mielestä juuri periksiantamattomuus ylivoimaisilta tuntuvien vaikeuksien edessä on koko sarjan punaisena lankana olevia teemoja (ibid.). Melodia on hitaan vakava ja alakuloinen, ja alussa jouset sekä sooloviulu luovat herkkyyttä ja painokkuutta. Piano liittyy mukaan omalla sointukulullaan, kun taas harppunuotit viimeistelevät raidan lempeyden. Vaikka tulevaisuus onkin täynnä epävarmuutta, toivonkare ei ole kadonnut niin kauan kuin Poldarkin suku pitää yhtä.

<sup>2</sup> Muut Oscar-ehdokkuuden saaneet naissäveltäjät ovat englantilaiset Angela Morley (1974, 1977) ja Mica Levi (2016) sekä yhdysvaltalaiset Marilyn Bergman (1983) ja Lynn Ahrens (1997). Voiton lisäksi Rachel Portmanilla on kaksi ehdokkuutta (1999 ja 2000). Golden Globe -ehdokkuuden puolestaan ovat saaneet amerikkalaiset Bergman (1983) ja Karen Orzolek (2009), britit Portman (2000) ja Jocelyn Pook (1999) sekä australialainen Lisa Gerrard (1999, 2000, 2001). Brittipalkinnoista BAFTA-ehdokkuuden ovat saaneet Dudley (1997) ja Levi (2014, 2016) sekä amerikkalaiset Carly Simon (1989, 1990) ja Lady Gaga (2018), josta tuli ensimmäinen elokuvamusiikista BAFTA-palkittu nainen.



Francis Poldark sulkee kuparikaivoksen. Kuva: Kuvakaappaus sarjan *Poldark* DVD:ltä.



Nicholas ja Madeline taustallaan tanssiva hääväki. Kuva: Kuvakaappaus elokuvan *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut* DVD:ltä.

Siinä missä tv-tuotannot ovat siis palanneet Dudleyyn suuritöisimmäksi luovuu-  
den pelikentäksi, Portman (s. 1960) on 1990-luvun alkupuolelta lähtien keskittynyt  
elokuviin. Hänen valintoihinsa on mahtunut myös naissäveltäjille epätyypillisempiä  
genrejä, kuten poliittissävvyinen trilleri ja vakoojamysteeri, mutta brittiläisyys on  
hänellekin tärkeä voimavara. Englantilaisista monesti filmatisoiduista romaani-  
lassikoista hänen melodiataituruudestaan ovat hyötäneet *Emman* lisäksi Dickens-  
filmatisoinnit *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut* (Nicholas Nickleby, Britannia–USA  
2002, ohj. Douglas McGrath) ja *Oliver Twist* (Britannia–Ranska–Italia–Tšekki 2005,  
ohj. Roman Polanski). Mieleenpainuvimpiin raitoihin lukeutuu *Nicholas Nicklebyn*  
päättökohtauksen ja lopputekstien aikana soiva ”End Titles”, jossa alkutekstien  
jousi- ja puupuhallinteema kehittyy vähitellen harmonikan täydentämäksi läm-  
minhenkiseksi piiritanssiksi. Vaikutelma ei ole sattumaa, sillä taustalla häävieraat

todella tanssivat piirissä. Etualalla Nicklebyn nuoripari viettää yhteisen elämänsä ensi hetkiä, mutta tässäkin Portman tosin hetkeksi luo hitaan tunnelmoivaan kohtaan monista *scoreistaan* tunnistettavaa empaattista melankolisuutta klarinetin välityksellä. Tämä toimii muistutuksena tarinan päähenkilöiden matkan varrella kärsimistä vastoinkäymisistä ja raskaista menetyksistä – Nicholas (Charlie Hunnam) ja Madeline (Anne Hathaway) seisovat edellisen isän ja serkun haudoilla – mutta seuraavassa hetkessä samainen soitin on jälleen elämänilon airut. Tässä näkyy Portmanin kyky antaa soittimille erilaisia emotionaalisia merkityksiä (DesJardins 2006, 198).

### ”Amerikkalaisuutta” tulkitsemassa

Brittinaissäveltäjien *scoreja* kuunnellessa ja analysoidessa herää ajatus tiettyjen soittimien ja soitinyhdistelmien sukupuolittuneisuudesta. Siinä missä harppu on helppo mieltää feminiiniksi<sup>3</sup>, soolotrumpetin ja vaskipuhallinten käyttö luo mielikuvia maskuliinisuudesta ja varsinkin sotilaallisuudesta. Nainen sotaelokuvan säveltäjänä onkin kiintoisa poikkeus sääntöön, ja briteistä Portman on onnistunut luomaan todennäköisesti itse elokuvaa mieleenpainuvamman sävelmaailman sotavankileiri-draamaan *Hart’s War* (USA 2002, ohj. Gregory Hoblit). Hän toimii taitavasti genren puitteissa, mutta tuo sävelkieleen herkänkin pohjavireen. Kolmijakoinen ”The Final Salute”, jonka kuluessa eversti McNamara (Bruce Willis) uhraa henkensä miestensä puolesta, tekee vaikutuksen pateettisuuden puuttumisella: yksinkertainen, herooinen melodia haluaa puhutella traagisuudellaan. Rumpuja ei kuulla, vaan päävastuun kohtauksen tunnelman tulkitsemisessa ottaa nouseva, hitaahko trumpettikulku, jonka painokkuutta jouset liittyvät tukemaan. Vaikutelma on tunnistettavan ”amerikkalainen” ihan jo trumpetin käyttämisen<sup>4</sup> ansiosta.

Portmanin toinen miehempään pohjoisamerikkalaiseen historialliseen tuotantoon tekemä *score* on *Race* (Kanada–Saksa–Ranska 2016, ohj. Stephen Hopkins). Elokuva keskittyy kuvaamaan yleisurheilijalegenda Jesse Owensin (Stephan James) valmistautumista Berliinin olympialaisiin ja kilpailutapahtumien sekä kulissien takaisen valtapelin kulkua. Taustalla ja etualallakin tuntuvat alabamalaisen Owensin kotiseudun mustaihoisten syrjintä ja natsi-Saksan rotupolitiikka. Jälkimmäisen Portman saa tiivistettyä raitoihin ”Arrival at the Games” ja ”The Olympic Stadium”. Jo musiikkia kuuntelemalla voi aistia tuhannet olympiastadionin katsomoon kerääntyneet kansallismieliset saksalaiset ja toisaalta Owensin tuntemaan epävarmuuden ja suoranaisten uhan. Hän on kuitenkin saapunut paikalle urheilemaan, ei ottamaan kantaa poliittisiin kysymyksiin. Pian kultamitaleja alkaa kertyä, ja Hitler (Adrian Zwickler) lähtee paikalta voittajia kättelemättä.

Urheilun kuvaamisen kannalta kenties tehokkaimmaksi raidaksi nousee ”The 200m Final”, joka alkaa odottavissa tunnelmissa trumpetin ja pianon viestittäessä, että tuloillaan on jännittävä, historiaa haviseva hetki. Sitten koittaakin yllättävämpi, painostavakin kilpajuoksu aikaa vastaan, kun Leni Riefenstahlin (Carice van Houten) hahmo tajuaa, että kilpailua taltioivat kamerat on propagandaministeri Goebbelsin (Barnaby Metschurat) käskystä suljettu. Raidan alkupuoli sykkii jousien määrätie-

<sup>3</sup> Hyvä vertailukohta on Patrick Doyle’n *Hamletin* (Britannia–USA 1996, ohj. Kenneth Branagh) raita ”If Once a Widow”, jossa sävellyksen avaavalla ja sen läpi taustalla jatkuvalla harpun näppäilemisellä on suuri merkitys tunteikkuuden luomisessa.

<sup>4</sup> Tästä todistavat esimerkiksi John Williamsin elokuvaan *Syntynyt 4. heinäkuuta* (Born on the Fourth of July, USA 1989, ohj. Oliver Stone) säveltämä lopputeksteema (”End Credits”) ja Hans Zimmerin ”Hummel Gets The Rockets” elokuvasta *The Rock* (USA 1996, ohj. Michael Bay). Toki brittimusiikissakin on omat trumpettiperinteensä, mutta usein osana soittokuntia.



toista tarmoa, ja vasta puolivälissä päästään Owensin ”kyytiin”, jolloin myös jouset ampaisevat matkaan ja pitävät rummuniskujen kera yllä tasaisen tappavaa vauhtia. Voiton hetkellä tunnelmaa hallitsee trumpetin patrioottinen melodia, joka sopivasta ylevyydestään huolimatta soi mollissa ja väistyy potentiaalisesti vaarallisesta tilanteesta kielivien, vähäeleisesti sahaavien jousien ja pianon tieltä. Ilmassa ikään kuin roikkuu kysymys: Mitä saksalaisjuoksijoiden lyöminen voi aiheuttaa Owensille itselleen? Portman on, jälleen kerran, onnistunut naulaamaan kohtausten tunnelmat kohdilleen ilman ylimääräistä mahtipontisuutta, mutta silti urheilu- ja poliittisten elokuvien genreperinteitä kunnioittaen ja tosipohjaisen tarinan amerikkalaisuuden huomioon ottaen.

Nuoremman polven edustajista Mica Levi (s. 1987) – kokeellista poppia tehdessään taitelijanimeltään Micachu – pääsi niin ikään näyttämään kykynsä myös yhdysvaltalaisessa kontekstissa. Presidentti John F. Kennedyn salamurhan jälkeisiin tunteihin, päiviin ja viikkoihin keskittyvä minielämäkerta *Jackie* (USA–Ranska–Chile–Hongkong–Saksa 2016) on sekä ohjaaja Pablo Larraínin että säveltäjä Levin tekemien epäkonventionaalisten ratkaisujen ansiosta kaukana elämäkertaelokuvien totunnaisista sfääreistä. Larraín sommittelee kohtauksia kuin traumaattista tajunnanvirtaa ilmentäen. Levin *score* puolestaan ei tyydy soimaan hillitysti taustalla tapahtumien ja tunteiden kuvaamisen tukijana, vaan sillä on Natalie Portmanin nimiroolin ohella ratkaiseva merkitys lähes läpi elokuvan kantavan tunnelman luomisessa. Enimmäkseen tummien jousien ja pianon sekä hetkittäin huilun varaan rakennettu, tarkoituksella fragmentaarinenkin kokonaisuus on asiaankuuluvan raskas. Se kertoo lähes ilman kuvaakin omaa tarinaansa Jacqueline Kennedyn mielen sekasorrosta, jossa henkilökohtainen suru julkisuuden keskipisteessä, pyrkimys varmistaa miehensä saavutusten ja henkisen perinnön tunnustaminen ja myös omanarvontunto ovat läsnä samanaikaisesti.

Musiikin painostavuuden myötä Jackien henkinen tuska pysyy läsnä olevana, pakoon pääsemättömänä elementtinä. Lähinnä minimalistiselta vaikuttavassa lähestymistavassa suuressa roolissa ovat viulujen *glissandot*, joista Levi sanoo aina



Jackie shokissa murhapäivän iltana Valkoisessa talossa. Kuva: Kuvakaappaus elokuvan *Jackie* DVD:ltä.



olleensa kiinnostunut (Lobenfeld 2016) ja joita hän käytti muistettavasti myös scifi-elokuvassa *Under the Skin* (Britannia–USA–Sveitsi 2013, ohj. Jonathan Glazer). Niissä klassiseen viulumusiikkiin yhdistetty hienostuneisuus loistaa poissaolollaan, ja tilalla on vääntynyttä levottomuutta, joka tuntuu kumpuavan suoraan Jackien psyykestä. Toisaalta esimerkiksi raitojen ”Empty White House” ja ”The Graveyard” lohduttomuudessa on hillittyä arvokkuutta, jota viestivät riisutuimmillaan jouset tai piano. ”The End” ja ”The Credits” puolestaan kuulostavat heleä-äänisten puupuhallinten ja seesteisen tempon ansiosta jo armollisemmilta – ikään kuin Jackie olisi matkalla kohti mielenrauhan vähittäistä palautumista. Elokuva ja Levin *score* eivät jätä katsojaa/kuulijaa ahdistuksen vangiksi, vaan antavat lopulta myös toivoa henkilökohtaisen tragedian käsittelemisen keskelle.

### Musiikillista inspiraatiota kirjallisuudesta

Brittiläisten romaani-filmatisointien naisellisia sävelkudelmaperinteitä jatkaa klassisen säveltäjäkoulutuksen saanut Alexandra Harwood (s. 1966), joka on saavuttanut laajempaa näkyvyyttä lukuisten dokumenttien jälkeen *Kirjallinen piiri perunankuoripaistoksen ystäville* (*The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society*, Britannia–Ranska–USA 2018, ohj. Mike Newell) -scoren myötä. Elokuvasa fiktiivinen, nuori englantilaiskirjailija Juliet Ashton (Lily James), joka on menettänyt vanhempansa Lontoon pommituksissa, matkaa sodan päätyttyä Guernseyn saarelle tekemään lehtijuttua siellä toimivasta kirjallisuuspiiristä. Vierailun aikana selviää, että piiriläiset eivät halua omalaatuista, luvatta teurastetusta siasta liikkeelle lähtenyttä tarinaansa julkisuuteen, sillä sen keskiössä on monella tapaa kipeä, saksalaismiehitykseen liittyvä henkilökohtainen tragedia. Juliet alkaa selvittää tapausta ja huomaa samalla kiintyvänsä sikatilalliseen Dawsey Adamsiin (Michiel Huisman), jonka kanssa käyty kirjeenvaihto toi hänet saarelle.

Elokuvan nimikkoteemassa Harwood muistuttaa sota-ajasta ja sen muistojen läsnäolosta militäärimusiikkia imitoivalla rumpurytmillä, mutta pehmentää tunnelmaa jousilla ja klarinettien toistamalla e1-sävelellä. Harwoodilla on läheinen suhde tarinaan, sillä *Hidden Remote* -sivuston haastattelussaan hän kertoo rakastavansa Mary Ann Shafferin ja Annie Barrowsin kirjoittamaa samannimistä romaania (2008), johon elokuva perustuu (Lara 2018). Filmatisointi on Harwoodin mukaan tavoittanut kirjan valoisuuden raskaiden aikojen keskellä, ja hän tulkitsee, että rakkauden etsimisen sijaan Julietin modernia ja voimakasta hahmoa määrittää pyrkimys löytää itsensä uudestaan kirjoittamisen kautta (ibid.).

Harwoodin viehtymys kirjeisiin ja kirjoittamiseen elokuvan tarinaa eteenpäin kuljettavana voimana käy ilmi siitä, että mukana on oma teemansa kirjoituskoneelle (”The Typewriter Theme”). Kyseinen melodia tekee ensivisiittinsä symbolisesti jo elokuvan nimen ilmestyessä näkyviin kirjain kerrallaan kirjoituskoneen nostalgisen nakutuksen kera, ja efektiin viimeistelevät tarkoin ajoitetut klarinettisävelet. Sama motiivi toistuu useaan otteeseen, esimerkiksi loppupuolella murroskohdassa, kun Juliet alkaa kirjoittaa käsikirjoitustaan kirjallisuuspiiristä ja laajemmin saksalaismiehityksen ajasta.

Yksi *scoren* ja elokuvan liikuttavimmista hetkistä koetaan, kun Guernseyn asukkaat lähettävät saksalaisten lähestyessä pikkulapsensa evakuoitaviksi Englantiin. Kyseisen raidan ”Goodbye to Their Children” Harwood sävelsi jo ennen filmimateriaalin näkemistä, sävellystyötä tavoitellessaan (Lara 2018). Pelkkä jousien, pianon ja harpun hienovarainen yhdistelmä riittää välittämään vanhempien ahdistuksen ja huolen. Raidan pienimuotoisuus osoittaa, miten suuren vaikutuksen kohta teki romaanimuodossa säveltäjään. ”Amelia’s Loss” puolestaan tulkitsee vaiettua surua,

joka purkautuu jousien vyöryttämänä mutta asettuu seesteisemmäksi. Harwoodin mainitsema valoisuus kulkee synkimpien hetkien yli ja huipentuu lämpimän kotiinsa raitaan ”Written for You” sekä rakkausteemaan ”Juliet and Dawsey”.

Harwood on tullut tietoisemmaksi naispuolisten elokuvasäveltäjien määrästä liittyttyään Alliance for Women Film Composers<sup>5</sup> -yhdistykseen (Lara 2018). Sen pyrkimyksenä on kasvattaa tietoisuutta mies- ja naissäveltäjien välillä vallitsevasta suuresta epätasapainosta, joka näkyy selvimmin valtavirtatuotannoissa. Vaikka niissä käytettävien naissäveltäjien määrä on kasvanut viime vuosina hieman, prosenttiosuus on edelleen hyvin pieni: San Diego State Universityssä toimivan The Center for the Study of Women in Television and Film -keskuksen tekemän tutkimuksen mukaan vuonna 2018 kuusi prosenttia 250 menestyneimmän Hollywood-elokuvan säveltäjistä oli naisia, kun vuotta aikaisemmin vastaava luku oli kolme prosenttia (Lauzen 2019, 3). Harwood on tuonut esiin myös sen, että jopa useimpiin feministisiin ja naishahmojen tarinoinhin keskittyviin elokuviin on palkattu miessäveltäjä (Stewart 2018).

Myös näyttelijästä säveltäjäksi siirtynyt Amelia Warner (s. 1982) on päästänyt mielikuvituksensa valloilleen aloittelevan kirjailijan mielenmaiseman tiimoilta. Hänet tunnettiin aiemmin indie-pop-piireissä Slow Moving Millienä, mutta *Mary Shelley* (Britannia–Luxemburg–USA–Irlanti 2017, ohj. Haifaa Al-Mansour) perusteella hän on elokuvasäveltäjänäkin kuin kotonaan. Kokonaisuus sisältää suuria tunteita ilmentäviä ja tarinan kerrontaa eteenpäin työntäviä raitoja, joista esimerkkeinä kuin lentoon lähtevä ”Mary Meets Percy”, jousien kuulaan kohtalokkaasti siivittämä ”Mary’s Decision”, rumpu- ja pianorytmin määrätietoisesti kuljettama ”King’s Cross”, jonka aikana Mary, sisarpuoli Claire Clairmont ja Percy Shelley karkaavat uuteen asuntoonsa, sekä Maryn *Frankenstein*-romaanin intensiivisen keskittyneiden kirjoitussessioiden musiikillisena ilmiasuna toimiva ”The Book”. Viimeksi mainittu osoittautuu myös nerokkaaksi assosiaatioksi: siinä missä ”Rights of Women” on tribuutti nimihenkilön sosiopoliittisista mielipiteistään tunnetulle profoteministiäidille Mary Wollstonecraftille, ”The Book” kehittää samaisen melodian eppisesti huippuunsa, kun Mary löytää oman kirjallisen äänensä ja antaa sanojen virrata.



Mary Shelley mielikuvituksensa pauloissa. Kuva: Kuvakaappaus elokuvan *Mary Shelley* DVD:ltä.

<sup>5</sup> <<https://www.theawfc.com/>>

Myös epäkonventionaalisemmat äänimaisemat kuuluvat Warnerin keinovalikoimaan. Ambientit mutta melodialliset ”An Unreal Mystery” ja ”Seance” tekevät mystisessä määrittelemättömydessään kunniaa goottilaisen ja science fiction -romaanin pioneerille Shelleylle, kun taas ”Mary’s Nightmare” vie keskelle painajaisunta, jonka alkupuolella naissopraanon eterinen ääni hallitsee kudelmaa, mutta lopussa riitainnut valtaavat alaa. Laulu hukkuu jousien pauhuun kohdassa, jossa Mary näkee kokoon kursitun miehen ruumiin, jonka kättä sähkövirta liikuttaa. Musiikki katkeaa, kun Mary havahtuu hereille. Maryn menehtyneen Clara-vauvan nimikkoraita puolestaan ilmentää pianokohdassaan hienovaraisesti yksittäisillä nuoteilla Maryn surua ja toisaalta hänen melankolista kiitollisuuttaan siitä, että tytär ilmestyy uniin. Katkerien vaiheiden läpi puskeva feministinen tarina kannattelee itseään, mutta musiikki auttaa sitomaan sen tasot toisiinsa.

• • •

Vaikka naispuolisten elokuvasäveltäjien asema on kassamenestysten suhteen edelleen melko marginaalinen, tv-draamasarjat ja dokumenttielokuvat ovat viime aikoina tarjonneet heille aiempaa monipuolisempia mahdollisuuksia. Myös pitkien fiktioelokuvien saralla varsinkin pienemmän budjetin independent-tuotannot ovat työllistäneet heitä enemmän, mistä erityisesti brittinaissäveltäjät ovat hyötynet. Kaikkien tässä artikkelissa käsiteltyjen säveltäjien suurin vahvuus on nähdäkseni äärimmäistenkin tunteiden ja mielenmaisemien hienovarainen ilmentäminen ja tulkitseminen, ja historialliset elokuvat antavat siihen oivalliset puitteet. Brittiläiset varsinkin kamarimusiikkia ja sinfonisuutta painottavat klassiset sävellystraditiot ovat heidän käytössään, mutta klassisen koulutuksen antamien eväiden kehittäminen yllättäviinkin suuntiin on mahdollista, kuten Mica Levin *Jackie* osoittaa.

Naissäveltäjiä yhdistää myös feministinen pyrkimys edistää sukupuolten välistä tasa-arvoa pitämällä omaa ja kollegojensa asiaa esillä. Harwood nostaa esiin vielä kauaskantoisemman tavoitteen: ”[T]oivon, että jonakin päivänä säveltäjän sukupuoli ei olisi enää relevantti tai välttämätön määre. Jos säveltäjän musiikkiin ei liitettäisi mitään nimeä, olisi kiehtovaa nähdä, pystyisikö joku tunnistamaan, sävelsikö sen mies vai nainen. Veikkaisin, että ei!” (Lara 2018.) Genrekirjo on jo alkanut laajentua ”naisellisemmiksi” mielletyistä perinteisesti ”miehisempien” suuntaan, mistä eräs tuoreimmista esimerkeistä on Laura Rossin *score* toiminnalliseen *Battle of Britain*<sup>6</sup> -sotadraamaan *Hurricane* (Britannia–Puola 2018, ohj. David Blair), jossa jouset, vasikisoittimet ja piano ovat jännitteen ja ajankuvan luomisen pääasialliset työkalut. Harwoodin toive ei vielä ole lähellä toteutumistaan, mutta positiivinen kehitys on käynnissä.

<sup>6</sup> Taistelu, joka käytiin Britannian ja Englannin kanaalin ilmatilassa Britannian Kuninkaallisten ilmapvoimien (Royal Air Force eli RAF) ja natsi-Saksan Luftwaffen välillä 10.7.–31.10.1940.

## Lähteet

### Elokuvat, tv-sarjat ja scoret

*Hart's War*. USA 2002, ohjannut Gregory Hoblit. Säveltäjä: Rachel Portman.

*Hurricane*. Britannia–Puola 2018, ohjannut David Blair. Säveltäjä: Laura Rossi.

*Jackie*. USA–Ranska–Chile–Hongkong–Saksa 2016, ohjannut Pablo Larraín. Säveltäjä: Mica Levi.

*Kirjallinen piiri perunankuoripaistoksen ystäville (The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society)*. Britannia–Ranska–USA 2018, ohjannut Mike Newell. Säveltäjä: Alexandra Harwood.

*Kyllä Jeeves hoitaa (Jeeves and Wooster)*. Britannia, Granada 1990–1993. Säveltäjä: Anne Dudley.

*Mary Shelley*. Britannia–Luxemburg–USA–Irlanti 2017, ohjannut Haifaa Al-Mansour. Säveltäjä: Amelia Warner.

*Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut (Nicholas Nickleby)*. Britannia–USA 2002, ohjannut Douglas McGrath. Säveltäjä: Rachel Portman.

*Poldark*. Britannia, ITV 2015–. Säveltäjä: Anne Dudley.

*Race*. Kanada–Saksa–Ranska 2016, ohjannut Stephen Hopkins. Säveltäjä: Rachel Portman.

### Kirjallisuus ja internet-lähteet

Alliance for Women Film Composers. <<https://www.theawfc.com/>> (linkki tarkistettu 2.4.2019).

DesJardins, Christian (2006) *Inside Film Music: Composers Speak*. Los Angeles: Silman-James Press.

Exclusive Anne Dudley Interview. *Poldarked*, 27 April 2016. <<http://www.poldarked.com/2016/04/anne-dudley-interview.html>> (linkki tarkistettu 26.3.2019).

Jezic, Diane Peacock (1994) *Women Composers: The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

Lara, Wesley (2018) Behind the Music interview: Guernsey's Alexandra Harwood. *Hidden Remote*, 6 August 2018. <<https://hiddenremote.com/2018/08/06/interview-guernseys-alexandra-harwood/>> (linkki tarkistettu 26.3.2019).

Lauzen, Martha M. (2019) The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2018. Center for the Study of Women in Television & Film. <[https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/01/2018_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)> (linkki tarkistettu 26.3.2019).

Lobenfeld, Claire (2016) Mica Levi on *Jackie* and how to soundtrack grief. *Fact Magazine*, 5 December 2016. <<https://www.factmag.com/2016/12/05/mica-levi-jackie-film-score-interview/>> (linkki tarkistettu 26.3.2019).

Stewart, Red (2018). Exclusive Interview – Composer Alexandra Harwood talks The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society and musical influences. *FlickeringMyth*, 12 August 2018. <<https://www.flickeringmyth.com/2018/08/exclusive-interview-composer-alexandra-harwood-talks-the-guernsey-literary-and-potato-peel-pie-society-and-musical-influences/>> (linkki tarkistettu 26.3.2019).

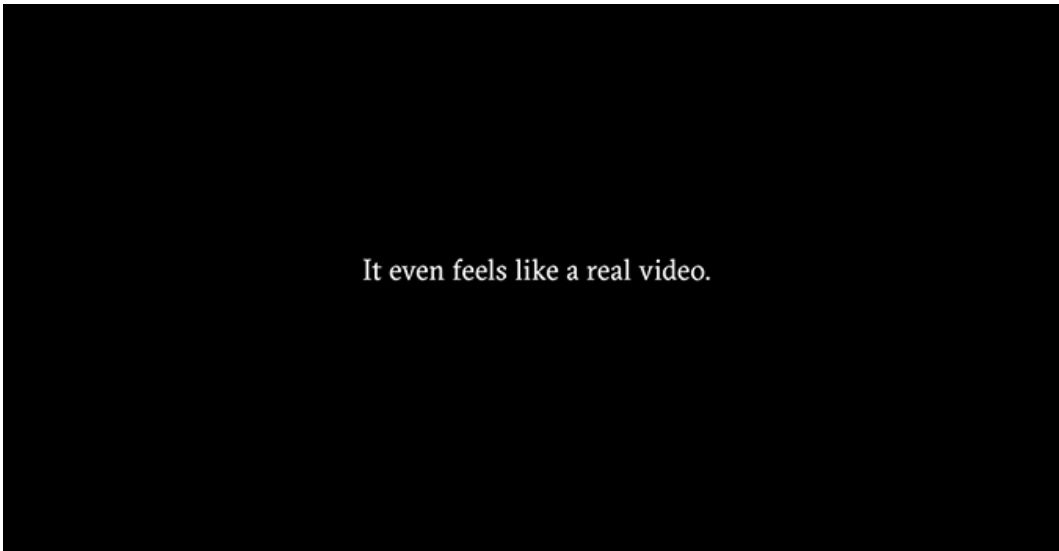


Roos Hekkens

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

Käännös: Niina Oisalo

## TODELLISUUTTA ESITTÄMÄSSÄ: dokumentaaristen elementtien käytöstä musiikkivideoissa



Young Thugin "Wyclef Jean"-musiikkivideon väliteksti. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Musiikkivideoita pidetään usein viihdyttävinä ja mielikuvituksellisina. Odotusarvo on, että ne mainostavat ja visualisoivat musiikkia. Mutta mitä jos tämä visualisointi perustuu dokumentaariseen aineistoon ja leikittelee dokumenttielokuvan konventioilla? Entä jos musiikkivideo väittää esittävänsä todellisuutta autenttisesti?

Perehdyn tässä artikkelissa dokumentaarisiiin musiikkivideoihin, jotka ovat voimallinen populaarikulttuurin muoto ja mahdollistavat monenlaisia dokumentaarisen ja fiktiivisen videomateriaalin yhdistelmiä. Haluan ymmärtää, millaisia yhteyksiä näiden kahden audiovisuaalisen muodon välillä vallitsee musiikkivideoiden maailmassa.

Tarkastelemalla musiikkivideon ja dokumenttielokuvan ominaispiirteitä sekä tutkimalla niitä koskevia konventioita haluan osoittaa, miten musiikkivideot leikittelevät odotuksillamme näistä konventioista – ja kumoavat niitä. Esitän useita esimerkkejä, joissa näkyvät ne moninaiset tavat, joilla dokumentaariset elementit voivat vaikuttaa musiikkivideon saamaan muotoon. Jo varhaisessa musiikkivideossa, Queenin "Bohemian Rhapsodyssa" (1975) on havaittavissa dokumentaariselle elokuvalla tyypillistä autenttisuuden tavoittelua.

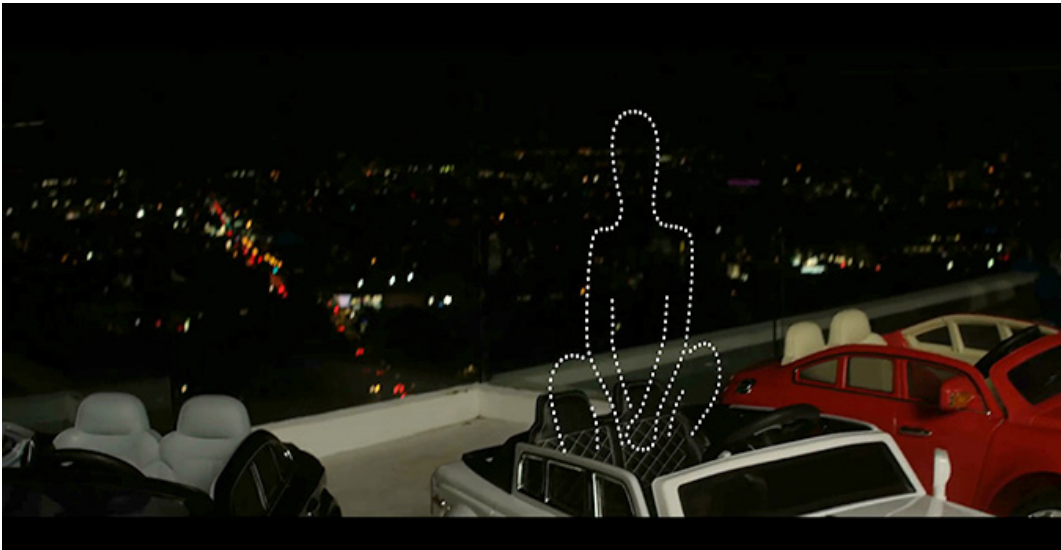
Tarkastelemieni videoiden tyyli ammentaa sekä perinteisestä musiikkivideon estetiikasta, jossa kuvat tukevat musiikkia ja mainostavat artistia, että kokeellisemmista muodoista, joissa dokumentaariset elementit ja uudenlainen audiovisuaalinen estetiikka voivat saada refleksiivisiä tehtäviä.

”Hei, tässä on Ryan Staake. Ohjasin tämän videon ikään kuin Young Thugin kanssa.”  
 ”Mutta emme koskaan tavanneet toisiamme.”<sup>1</sup>

Näillä kahdella sitaatilla alkaa amerikkalaisen räppäri Young Thugin musiikkivideo ”Wyclef Jean” (2017). Videon ohjaaja Ryan Staake selittää läpi videon ilmestyvissä väliteksteissä, miten hänellä ei ollut juuri mitään materiaalia videon tekemiseen, sillä Thug ei koskaan ilmestynyt kuvauksiin. Thug oli lähettänyt Staakelle ainoastaan äänitallenteen, jossa hän kertoi muutamista ideoistaan ja videomateriaalia, jota kukaan ei ollut ohjannut. Staake päätti siten selittää videolla, mikä meni pieleen sen tekemisessä käyttäen hallussaan olevaa materiaalia todisteena kertomukselleen.

Vaikka voisi kuvitella, että kuvausprosessi meni täydellisen pieleen, lopputuloksesta tuli ainutlaatuinen. Video käyttää dokumentaarisia konventioita sanoakseen jotain todellisuudesta. Väliteksteistä muodostuu keino, jonka avulla videon ohjaaja voi kommentoida, toimia ikään kuin kertojana kuvissa näkyville asioille, samaan aikaan, kun musiikki valtaa ääniraidan. Musiikkivideo ei koostu siten ainoastaan ääniraidasta, johon on liitetty visuaalinen raita, vaan näiden yhdistelmästä: siinä välitekstit kommentoivat ääntä ja visuaalista materiaalia. Kommentaari saa näin musiikkivideon kontekstissa uudenlaisen merkityksen. Leikittelemällä sekä musiikkivideoiden että dokumentaarisen elokuvan konventioilla, video erottuu musiikkivideoiden suuresta massasta.

Tämä todellisuuden ja musiikkivideon audiovisuaalisessa muodon kanssa leikkittely alkoi kiinnostaa minua, kun näin ”Wyclef Jeanin” ensimmäisen kerran Amsterdamin kansainvälisillä dokumenttielokuvafestivaaleilla (IDFA) 2017, osana



Ohjaaja Ryan Staake hyödyntää animaatiota näyttääkseen, missä Young Thug olisi ollut videolla. Lähde: kuvakaappaus videolta.

<sup>1</sup> Alkuperäinen sitaatti: ”Hi, this is Ryan Staake. I “co-directed” this video with Young Thug.” “But we never met each other.” (Käännös NO.)

festivaalien musiikkivideo-ohjelmistoa. Tässä videossa oli nähtävissä ne moninaiset tavat, joilla dokumentaariset elementit voivat toimia musiikkivideoissa. Yhdistelmällä dokumentaarista aineista ihmisten arjesta ja elementtejä, kuten selostusta (engl. *voice-over*), haastatteluja, kuvauspaikalla äänitettyä materiaalia ja vapaata kameran liikettä, nämä videot yrittävät luoda yhteyden ”todellisuuteen”.



”Wyclef Jean” leikittelee musiikkivideoiden odotuksilla ja konventioilla. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Yhdistelmä tuntui aluksi yllättävältä. Onhan kyseessä kaksi audiovisuaalista tuotetta, joiden luonne eroaa toisistaan huomattavasti: esimerkiksi siten, että musiikkivideoilla on yleensä kaupallinen tarkoitus, kun taas dokumentaarisia elokuvia ajatellaan tehtävän ensisijaisesti muista kuin kaupallisista syistä.

Toisaalta musiikkivideon muoto on tunnettu heterogeenisyydestä. Musiikkivideot voivat kommunikoida useilla semioottisilla tasoilla musiikin, lyriikan ja liikkuvan kuvan kautta monin eri tavoin. Musiikkivideoiden valtava määrä on vaikuttanut myös siihen, että erottuakseen massasta tekijöiden on tehtävä jatkuvasti uusia kokeiluja. Musiikkivideon muoto kannustaa kokeellisuuteen. (Korsgaard 2017, 37.) Musiikkivideon heterogeenisuus sallii myös sen muodon sulauttamisen erilaisiin estetiikkoihin.

Dokumentaaristen elementtien mukaan tuominen nostaa esiin myös kysymyksen musiikkivideoiden uudenaikaisesta audiovisuaalisesta estetiikasta. Musiikkivideoita on käsitelty suhteellisen vähän akateemisissa tutkimuksissa viimeisten 30 vuoden aikana, vaikka niiden tutkimus on(kin) kasvussa. Mathias Bonde Korsgaardin (2013, 501) mukaan tämä voi johtua siitä, että ”musiikkivideon laji on muutoksessa: musiikkivideo on omaksunut uusia, villejä muotoja” 2010-luvun taitteessa.

Populaarikulttuurin monet muodot on muokattu tai ne ovat kokeneet jopa täydellisen muodonmuutoksen siirtyessään verkkoalustoille. Television sijaan verkossa toimivat videopalvelut, kuten YouTube, Vimeo ja VEVO ovat nyt musiikkivideoiden pääasiallisia jakelukanavia. Verkkojakelu mahdollistaa moninaisten teknologioiden käytön ja haastaa musiikkivideon muodon ja estetiikan. (Korsgaard 2017, 173.)

Musiikkivideoiden yleisö poikkeaa yleensä dokumentaaristen elokuvien yleisöstä. Välittäessään viestejä todellisuudesta musiikkivideon muoto haastaa katsojan

tekemään omia tulkintoja. Minua kiinnostaa millaisia funktioita dokumentaarisilla musiikkivideoilla voi olla esittäessään todellisuutta. Mitkä ominaisuudet tekevät musiikkivideosta dokumentaarisen? Mitä musiikkivideolle tapahtuu, kun siihen lisätään dokumentaarisia elementtejä? Miten musiikki ja kuva vaikuttavat toisiinsa dokumentaarisissa musiikkivideoissa? Ja mitä dokumentaarisilla elementeillä tavoitellaan?

### Musiikkivideo muutoksen alaisena

Musiikkivideoiden tapaan kommunikoida liittyy usein hyvin erityisiä odotuksia. Kun musiikkivideoita alettiin näyttää televisiossa 1970-luvun Yhdysvalloissa, lajityypin tunnusmerkistö oli selkeä: musiikkivideo on lyhyt formaatti, jonka tarkoitus on markkinoida yleisölle sekä musiikkikappaletta että artistia viihdyttävällä tavalla (Korsgaard 2017, 25). Korsgaardin määritelmässä kuvat on tehty musiikkia *varten* ja korostavat kappaletta musiikillisia ja sanoituksellisia piirteitä. Nauhoitettu musiikkikappale siis edeltää videota. Kappaletta kesto määrittelee videon keston, eikä musiikkia tule keskeyttää. Videon tärkein päämäärä on ”kuvittaa laulun piirteitä myydäkseen sitä”. (Korsgaard 2017, 33.)

”Mikään näistä määritelmistä ei päde enää”, sanoo Carol Vernallis (2013, 208). Hänen mukaansa 2000-luvun aikana musiikkivideoiden tyyllilliset piirteet eivät ole enää yhteneviä edeltäjiensä kanssa. Tämä on nähtävissä esimerkiksi ”Wyclef Jean”-videossa, missä äänitallenteet keskeyttävät musiikkikappaletta videokerronnan vuoksi. Kuitenkin eräät alkuperäiset piirteet ovat yhä nähtävissä musiikkivideoiden muodossa ja voivat toimia hyödyllisenä perustana myös dokumentaaristen musiikkivideoiden analyysille. ”Wyclef Jean”-video korostaa selvästi musiikin ja sanoituksen yhteyttä, mikä näkyy parhaiten hetkissä, jolloin sanat ja kuva on synkronoitu tavalla, joka on tuttu *sing-along*-videoista. Näissä laulun sanat näkyvät kuvassa ja tekstin yllä pomppii pieni pallo, joka osoittaa milloin artisti laulaa ne. Tätä keinoa käytetään kuitenkin hyvin erityisestä syystä. Koska video hyödyntää yleisön musiikkivideoita koskevia konnotaatioita ja odotuksia ja asettaa ne uudelleenlaiseen kontekstiin, kuvien tulkinta voi olla myös toisenlainen. Dokumentaaristen elementtien lisääminen musiikkivideoon voi siis muuttaa videon tapaa kommunikoida, jolloin videon tehtävä ei ole ainoastaan visualisoida kappaletta.

Musiikkivideot ovat saaneet viime vuosina uusia muotoja, ja tähän on useita syitä: radikaalit teknologiset muutokset, videoiden jakelu verkkoalustoilla, alan taloudelliset vaikeudet sekä suosion lasku ja yhteydet muihin medioihin. Nämä kehityskulut ovat monipuolistaneet musiikkivideon määritelmää (Vernallis 2013, 207). Vernallis summaa musiikkivideoiden kokemia muutoksia ja kyseenalaistaa samalla tarpeen puhua musiikkivideoiden ”toisesta estetiikasta”. Hän päätyy yksinkertaiseen määritelmään, jonka mukaan musiikkivideolle tyypillistä on ”äänen ja kuvan välinen suhde, jonka tunnistamme sellaiseksi”. (Vernallis 2013, 208.) Tämä musiikin ja kuvan välinen suhde on säilynyt muuttumattomana ja on edelleen keskeinen musiikkivideon muodolle. Myös katsojan rooli äänen ja kuvan välisen suhteen tunnistajana on keskeinen.

### Todelliset kuvat vs. todellinen musiikki

Vaikka tämä laaja määritelmä antaa mahdollisuuden tulkita monenlaisia äänen ja kuvan suhteita musiikkivideoina, dokumentaaristen elementtien lisääminen tuottaa määritelmään omia hankaluuksia. Olisi ymmärrettävää olettaa, että musiikki



hallitsee musiikkivideon ääniraitaa. Dokumentaariset musiikkivideot kuitenkin haastavat tämän ajatuksen tuomalla erilaisen perinteen mukaan. Dokumentaarisisissa elokuvissa musiikki yleensä tukee kuvien välittämää viestiä – eikä toisinpäin, kuten musiikkivideoissa. Erityisesti dokumentaarisen elokuvan varhaisessa vaiheessa, mutta jossain määrin yhä nykyään ”pelätään että musiikki on ristiriidassa dokumentaarisen estetiikan näennäisen spontaanisuuden ja naturalismin kanssa” (Rogers 2014, 2). Dokumentaarisen elokuvanteon näkökulmasta tavoitteena on yleensä antaa kuvien puhua puolestaan.

Populaarimusiikin dokumentointi ja visualisointi on myös herättänyt huolta, esimerkiksi musiikkidokumentaarin syntyessä 1960-luvulla, samoin kuin musiikkivideoiden ilmaantuessa 1970-luvulla. Vaikka näitä uusia musiikin ja kuvien visuaalisia muotoja pidettiin kiinnostavana kehityksenä, populaarimusiikin puolelta heräsi huoli, että kuvat voisivat vaikuttaa musiikin ”puhtauteen” ja vahingoittaa sen autenttisuutta. (Halligan & al. 2013, 6.) Toisin sanoen musiikkivideoissa musiikkia pidetään autenttisimpana, kun taas dokumentaarisisissa elokuvassa kuvien ajatellaan olevan lähimpänä todellisuutta.

Teknologinen kehitys ja verkkomedioiden suuri määrä ovat johtaneet siihen pisteeseen, että katsojien on yhä vaikeampi arvioida ovatko kuvat, joita he katsovat, todellisia vai ei. Yleisöllä on myös monenlaisia konnotaatioita ja odotuksia tietynlaisen musiikin ja tietynlaisten kuvien yhdistelmistä. Nämä ennako-oletukset vaikuttavat myös dokumentaaristen musiikkivideoiden tulkintaan.

Musiikin ja kuvien manipulatiivinen voima on otettava vakavasti. Giulia Gabrielli (2010, 94) huomauttaa, että koemme musiikin usein subjektiivisemmalla ja henkilökohtaisemmalla tavalla kuin kuvat, joiden tulkinta on ”yleensä objektiivisempää”, sillä tulkitsemme niitä samaan tapaan kuin muutkin. Tämä tarkoittaa, että hyväksymme helpommin kuvien luotettavuuden. Dokumentaaristen kuvien käyttö musiikkivideoissa voi luoda oman virityksensä teokseen ja lisätä samalla musiikin merkitystasoa ja mahdollisia tulkintoja.

### Mikä musiikkivideoissa on ”todellista”?

Jotta olisi mahdollista ymmärtää miten dokumentaariset elementit toimivat musiikkivideoissa, on hyödyllistä palata Andrew Goodwinin luokitteluihin vuodelta 1992. Kirjassaan *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture* hän määrittelee musiikin ja videon välisen suhteen kuvittamisen (*illustration*), lisäämisen (*amplification*) ja ristiriidan (*disjunction*) kategorioiden kautta. Goodwinin lähtökohta on, että kuvat lisätään musiikkiin. Kuvittaminen ei lisää musiikkiin uusia merkityksiä, vaan esittää sen visuaalisessa muodossa. Kuvat luovat siten ainoastaan visuaalisen ympäristön musiikin merkityksille. Lisäämisen funktiossa video luo oman visuaalisen merkitysten tason musiikkiin, sopusoinnussa musiikin merkitysten kanssa. Siten video vahvistaa olemassa olevia merkityksiä esittämällä niistä visuaalisen tulkinnan. Ristiriitaisessa funktiossa video lisää uuden kerroksen merkityksiä, jotka ovat konfliktissa musiikin merkitysten kanssa. (Goodwin 1992, 86–88.)

Dokumentaarisen musiikkivideon alueella ensimmäistä kategoriaa edustavat esimerkiksi Jay-Z:n (feat. Damian Marley) ”BAM” (2017) ja Cashmere Catin (feat. MØ & SOPHIE) ”9 (After Coachella)” (2017). Molempien videoiden taustalla on musiikintekijöitä, jotka ovat myös säveltäneet musiikin. Videot kurkistavat lavan taakse, tutustuttavat laulun taustoihin ja jakavat henkilökohtaista tietoa artisteista. Molemmissa videoissa on kyse myös yhteistyöstä muiden artistien kanssa, ja nämä esiintyvät myös videoissa. Rohan Blair-Mangatin videossa ”BAM” matkustetaan Jay-Z:n ja Damian Marleyn kanssa Trenchtowniin, Jamaikalle, missä musiikintekijät

vierailevat ihmisten luona ja käyvät erilaisissa paikoissa, kuten levytysstudioissa, ja puhuvat musiikistaan sekä juuristaan. Laulun nimi viittaa siinä käytettävään sampleen, ja videossa sen taustoja avataan alkuperäisen samplen esittäneen artistin lyhyessä haastattelussa. Myös Jake Schreierin ja Adam Newport-Berran videossa ”9 (After Coachella)” yleisö saa tietää tuottaja Magnuksen (aka Cashmere Cat) ja laulaja Karen (aka MØ) henkilökohtaisista taustoista. Videossa käytetään kuvien ja tekstitysten yhdistelmää kuvien merkitysten selventämiseen, sillä selostavan kerronnan (*voice-over*) tai muiden äänten käyttö on rajallista musiikin koskemattomuuden vuoksi. Molemmat videot selittävät omalla tavallaan, miten laulu on syntynyt ja kuvittavat tätä tarinaa seuraamalla musiikintekijöitä.

Dokumentaaristen elementtien lisääminen kuvittaa artistien ja laulun taustoja ja toimii näin ikään kuin takeena artistien autenttisuudelle. Videot vahvistavat, että juuri nämä tekijät loivat musiikin ja he myös esittävät sen. Tässä tapauksessa dokumentaarinen musiikkivideo nojaa musiikin ja kuvien alkuperäisyyteen ja vakuuttaa artistien uskottavuudesta. Videot antavat omalla tavallaan tunnustusta artisteille ja heidän työnsä. Nämä intentiot ovat tuttuja myös varhaisista rockbändien musiikkivideoista, joissa bändi esittää lavalla kappaleen osoittaakseen, että he todella pystyvät siihen. Näin on esimerkiksi Queenin ”Bohemian Rhapsodyssa” (1975), jossa dokumentaariset kuvat ikään kuin todistavat artistien esityksen autenttisuudesta.

Samaan tapaan ”BAM”-videossa Jay-Z:n ja Damian Marleyn yhteinen matka ja tunnustuksen antaminen alkuperäisen samplen esittäjälle osoittaa autenttisuutta yksinkertaisesti näyttämällä artistit musiikin takana. Myös ”9 (After Coachella)” esittää musiikintekijät samastuttavina ihmisinä artistinimien takana. Näissä kuvitavissa dokumentaarisisa musiikkivideoissa videon ohjaajaa ei tunnusteta samalla tavalla kuin musiikintekijöitä, joiden työstä halutaan antaa todenmukainen kuva.

Lisäämisen kategoriassa dokumentaaristen elementtien pitäisi vahvistaa laulun merkityksiä kuvien avulla. Näin käy esimerkiksi Placebon videossa ”Life’s What You Make It” (2016) ja Lyvesin ”Darkest Hour”-videossa (2017). Molempien kappaleiden lyriikat ovat hyvin toisteiset, mutta niiden nimet ja teemat antavat paljon mahdollisuuksia tulkinnoille ja siten myös merkitysten vahvistamiselle. ”Life’s What You Make It”-videossa elokuvantekijä Sacha Rainbow vie katsojan Agbogboshien työläisten luo: kyseessä on eräs maailman suurimmista elektronisen jätteen kaatopaikoista Ghanassa, ja video on omistettu siellä työskenteleville ihmisille. Näin kappaleen nimi, ”Jokainen luo itse oman elämänsä”, asettuu toisenlaiseen valoon. Videossa nähdään, millaista Agbogboshiessa työskentelevien ihmisten elämä on, ja laulun merkitykset saavat eettisen ulottuvuuden. Myös Thomas Ralphin video ”Darkest Hour” lisää lauluun merkityskerroksia haastatteleamalla nuoria brittiläisiä Brexitistä. Haastattelupätkiä on leikattu yhteen musiikin kanssa. Näiden todellisen elämän näkymien kautta musiikkivideot lisäävät uuden teeman kappaleisiin ja lisäävät niihin samalla poliittisesti latautuneita merkityksiä.

Nämä merkityksiä lisäävät videot luovat mahdollisuuden eettisten, poliittisten ja yhteiskunnallisten kysymysten käsittelylle musiikkivideon muodossa dokumentaarisuuden keinoin. Musiikkivideon ohjaaja voi kehittää laulun pohjalta idean, jossa musiikin merkitykset yhdistyvät kuviin tuottaen uusia kerroksia alkuperäisten merkitysten ”päälle”. Näin dokumentaariset musiikkivideot voivat myös toimia tärkeiden kannanottojen alustana, sen sijaan että ne nostaisivat esiin artistia ja hänen musiikkiaan. ”Life’s What You Make It”-videon ohjaaja Sacha Rainbow antaa äänen Agbogboshien työläisille, välillä myös kirjaimellisesti, kun he liikuttelevat huuliaan kappaleen sanoihin. Myös Thomas Ralphin ”Darkest Hour” tuo esiin nuoria brittejä sekä kuvissa että ääniraidalla, sillä haastatteluista tulee videossa osa musiikkia. Näissä videoissa ohjaajat ottavat näkyvän roolin videon toteutuksessa. He tuovat mukaan eettisen tason, sillä nämä videot esittävät todellisia ihmisiä ja heidän

arkeaan. Videoiden tekijöiden on näin kannettava oma vastuunsa niillä esiintyviä ihmisiä kohtaan, kun heistä tulee eettisesti osallisia videon tekemisen kautta.

Viimeisessä ristiriidan kategoriassa musiikkivideon kuvat ja musiikin sisältö ovat keskenään ristiriidassa, jolloin kuvien avulla on mahdollista luoda kappaleelle vaihtoehtoinen sanoma. Tämä näkyy dokumentaarisisissa musiikkivideoissa, joissa leikitellään katsojien odotuksilla haastamalla tai jopa ivaamalla laulun alkuperäisiä merkityksiä. Esimerkiksi aiemmin esitellyssä Young Thugin ”Wyclef Jean”-videossa ristiriita on selkeä. Tekemällä musiikkivideon tekemisestä Staake rikkoo konventioita ja odotuksia, joita yleisöllä on musiikkivideon muotoa kohtaan. Videossa leikitellään katsojien käsityksillä videon luotettavuudesta. Näin videon-tekijä voi kommentoida musiikkivideoteollisuutta ja saada katsojan ajattelemaan alan todellisuutta. Staake kommentoi välitekstissä, lähellä videon loppua: ”Tämän videon tekeminen maksoi yli 100 000 dollaria, eikä artisti koskaan ilmestynyt kuvauksiin.” Tässä tapauksessa dokumentaarisisessa musiikkivideossa hyödynnetään artistin suosiota, ja herätetään pohdintaa yleisössä. Tavoitteena on saada katsojat kyseenalaistamaan videon luotettavuus. Katsojan huomio ohjataan pois musiikista ohjaajan lisäämien välitekstien avulla. Tämä kiinnittää katsojan huomion myös siihen, miten harvoin ohjaajan ääni välittyy musiikkivideoissa.

Erityisesti ristiriidan kategorian dokumentaariset musiikkivideot leikittelevät usein dokumentaarisuuteen liitettyllä objektiivisuuden odotuksella. Kaikkien yllä mainittujen dokumentaaristen musiikkivideoiden kohdalla voisi kuitenkin esittää kysymyksen, ”onko tämä totta vai ei?” Ristiriidan kategoriassa kysymys esitetään videoissa suoraan. Vaikka vastaus kysymykseen ei välttämättä ole olennainen, se virittää videoihin ilmapiirin, jossa on mahdollista pohtia ja kommentoida laulun ja videon merkityksiä. Ohjaaja voi vaikuttaa usein suuremmin merkitysten luomiseen, ja hän voi olla jopa läsnä kuvissa, kuten ”Wyclef Jean”-videossa. Siinä ohjaaja ei tyydy puhuttelemaan yleisöä ainoastaan välitekstien kautta, vaan hän on myös fyysisesti läsnä kohtauksissa. Paljastamalla itsensä ohjaaja luo avoimuutta ja saavuttaa katsojan luottamuksen selittämällä ikään kuin objektiivisesti mitä on tapahtunut. Ohjaajalla on mahdollisuus kommentoida videon merkityksiä ja nostaa esiin kysymyksiä, joita katsoja voi pohtia tykönään.



”Wyclef Jean” visualisoi avaintermin ironisesti ja tuottaa videoon refleksiivisyyttä. Lähde: kuvakaappaus videolta.

Näiden Goodwinin kategorioiden kautta halusin tuoda esiin, miten dokumentaaristen elementtien lisääminen musiikkivideoihin voi palvella erilaisia tarkoituksia, ja miten musiikin sekä dokumentaaristen kuvien yhdistelmä voi luoda kiinnostavia merkityksiä tässä populaarikulttuurin muodossa. Kuten Goodwin (1992) toteaa, musiikkivideoiden kuvat voivat tuoda uusia merkityksiä audiovisuaaliseen muotoon, ja dokumentaaristen musiikkivideoiden kohdalla kuvat voivat luoda ainutlaatuista ymmärrystä todellisuudesta.

Huolimatta epäilyistä, jotka alussa liitettiin (dokumentaarisien) kuvien ja musiikin yhdistämiseen, musiikkivideo audiovisuaalisena muotona voi hyvin. Mahdollisesti juuri kitka, joka syntyy musiikin visualisoinnin ja dokumentaarisuuden ”musiikillistamisen” (*musicalization*) yhteentörmäyksessä, luo myös uusia kokeilun mahdollisuuksia.

## Lähteet

Gabrieli, Giulia (2010) *An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry*. Teoksessa Henry Keazon & Thorsten Wübbena (toim.) *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Munich: Transcript, 89–110.

Goodwin, Andrew (1992) *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Halligan, Benjamin; Edgar, Robert & Fairclough-Isaacs Kirsty (2013) *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*. New York: Routledge.

Korsgaard, Mathias Bonde (2017) *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. New York: Routledge.

Korsgaard, Mathias Bonde (2013) *Music Video Transformed*. Teoksessa John Richardson, Claudia Gorbman & Carol Vernallis (toim.) *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 501–521.

Rogers, Holly (2015) *Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic*. Teoksessa Holly Rogers (toim.) *Music and Sound in Documentary Film*. New York: Routledge, 1–19.

Vernallis, Carol (2013) *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. New York: Oxford University Press.



Sirpa Reinikainen

FM, Turun yliopisto

## TRIBUUTTIESITYKSET POPULAARIMUSIIKIN ILMIÖNÄ

*Tribuuttiesitykset ovat olleet suosittuja 1970-luvulta alkaen ja tulleet varsinkin viime vuosina suosituiksi myös Suomessa. Populaarikulttuurin tutkimuksessa ne ovat kuitenkin vähän tutkittu ja väheksytytkin ilmiö. Kiinnostavaksi aiheen mielestäni tekee esityksiin sisältyvä aidon ja kopion välisen eron hämärtyminen. Medialla on tähtien, tribuuttiartistien ja faniuden kannalta suuri mutta tribuuttitutkimuksessa melko vähälle huomiolle jäänyt merkityksensä.*

Oma kiinnostukseni tribuuttiesityksiin tutkimusaiheena syntyi, kun Queenin fanina näin sen musiikkia ja tarinaa hyödyntäviä tribuuttimusikaaleja ja viimeisimpänä tribuuttikonsertin. Kyse oli One Vision -bändin ja Freddie Mercuryina esiintyneen Kimmo Blomin keikasta vapunaattona 2016 Turun Logomossa. Kimmo Blomin taidot Freddie Mercuryina tulivat tutuksi jo pari vuotta aiemmin kahdesta Tampereen musiikkiteatteri Palatsin *Show Must Go On* -musikaaliversiosta. Esityksissä Blom hallitsi Freddie Mercuryin laulutyylin ja elekielen ja oli puettu ja meikattu ulkoisesti muistuttamaan vuonna 1991 kuollutta Queen-solistia. Esityksissä oli helppo eläytyä musiikkiin muun yleisön kanssa ja kokea hetkellinen illuusio siitä, mitä olisi olla aidon Queenin konsertissa. Tällaiseen illuusioon tribuuttiesityksissä mielestäni pyritään, ja siten hämärretään originaalin ja kopion välistä eroa. Vaikka kyse on live-esityksestä, keskeinen rooli illuusion synnyssä on medialla. Harva fani on nähnyt oikean Queenin lavalla, mutta konserttitalenteiden ja musiikkivideoiden sekä dokumenttifilmien kautta on syntynyt vahva käsitys siitä, miltä Queen ja varsinkin Freddie Mercury näyttävät ja kuulostavat ja mikä on faniyleisön rooli konserteissa.

Lähtökohtani tässä artikkelissa on tarkastella tribuuttiesitystä artistin ja yleisön välisenä vuorovaikutussuhteena sekä pohtia tribuuttibändin roolia suhteessa alkuperäiseen artistiin ja faneihin. Lisäksi tuon esille median (mielestäni keskeistä) roolia sekä tähteyden, tribuuttiartistien että faniuden synnyssä. Aluksi määritellään tribuuttiesitys ja tuodaan esille ilmiön historiaa. Sitten tarkastellaan tähteyttä ja sen koproimisen mahdollisuutta sekä median roolia suhteessa tähteyteen ja tribuutti-ilmiöön. Tämän jälkeen tarkastellaan faniuden ja tribuutti-ilmiön suhdetta ja nostalgian merkitystä tribuutti-ilmiön synnylle ja suosiolle. Tribuuttiesitys on mielestäni kytköksissä postmoderniin kulttuuriin, varsinkin kun mieltii esitystä historiaa hyödyntävänä simulaationa sekä hämärtyvää alkuperäisen ja kopion välistä suhdetta. Syvempää teoreettista kytkentää postmoderniin kulttuuriin en kuitenkaan tässä artikkelissa esitä.

## Tribuutti-ilmion määritelmä ja historia

Tribuuttibändejä voidaan pitää cover-bändien alalajina. Cover-bändi tai artisti esittää musiikkia, jonka joku toinen on luonut ja tehnyt tunnetuksi, eikä heillä ole niihin tekijänoikeuksia. Cover-bändit esittävät yleensä useamman artistin musiikkia erikoistuen ehkä tietyn aikakauden tai genren musiikkiin. Tribuuttibändeistä voidaan puhua, kun bändi on erikoistunut yhden tietyn artistin tai bändin musiikkiin. (Davis 2018, 848.) Joskus esitys koostuu jopa vain artistin tietyn aikakauden musiikista (Homan 2006, 5). Tribuuttibändit eroavat muista cover-bändeistä myös siinä, että ne omaksuvat alkuperäisen artistin persoonan maskeerauksen, esiintymisasun ja efektien avulla (Davis 2018, 848). Tribuuttiesityksessä tarkkaa yhdennäköisyyttä tärkeämpää on kuitenkin se, miten hyvin esiintyjä kykenee jäljittelemään esitetyn tähtiartistin lauluääntä, lavaesiintymistä ja soittotyylä. Heiltä edellytetään kykyä toistaa uskollisesti alkuperäisiä kappaletta (Homan 2006, 5). *Tribute*-esitys on alkuperäisen artistin tarkkaa kopiointia.

Verrattuna kabaree-covereiden ja kasinoiden näköisesitysten pitkään traditioon rock- ja pop-musiikin tribuuttiesitykset ovat melko tuore imitoinnin muoto (Homan 2006, 32–33). Tribuutti-ilmion alusta on erilaisia käsityksiä, mutta usein sen kansainväliset juuret sijoitetaan 1970-luvun Australiaan, joka sijaintinsa vuoksi jäi syrjään monien tähtien kiertueista (Jones 2001, 269). Heidän poissaolonsa ja fanien halu nähdä suosikkiartistiensa esitystä livenä johti paikallisten tribuuttibändien syntyyn (emt.). Britanniassa ensimmäisiä tribuuttibändejä oli Rolling Stones -tribuuttibändi Counterfeit Stones (perustettu 1979) sekä The Bootleg Beatles (perustettu 1980) (Homan 2006, 5–6). Georgina Gregoryyn siteeraaman David Lewisin (1991) käsityksen mukaan The White, Led Zeppelinin tribuuttibändi oli ensimmäinen varsinainen tribuuttibändi, joka loi käsitteellisen sisällön tälle viihteen muodolle ja erotti sen cover-bändeistä ja kömpelömmistä imitaatioista. Led Zeppelinin tribuuttiesityksen kysyntää synnytti se, että Led Zeppelin oli vähentänyt esiintymiskierruutaan. Kolmen ensimmäisen Beatlesin tribuuttibändin, Rainin (1970-luvun puolivälissä), The Bootleg Beatlesin (1980) ja The Beatnixin (1980), perustamisen motiivi syntyi Gregoryyn mukaan Beatlesin hajottua vuonna 1970. Fanien kaipuu kuulla idoliensa musiikkia konserteissa ja nähdä idolinsa tai edes heidän kopionsa lavalla loi kysyntää tribuuttiesityksille. (Gregory 2012, 40–43.)

Ensimmäiset tribuuttibändit syntyivät ennen kaikkea halusta nauttia rock-musiikista lähietäisyydeltä, omassa kotikaupungissa, stadionia ja isoja konserttiareenoita intiimimmässä ympäristössä, sillä kun Rolling Stonesin, U2:n, Led Zeppelinin kaltaiset bändit esiintyivät massiivisille yleisöille stadionkeikoilla, ne olivat monille faneille pettymys (Gregory 2012, 40). Artistien ja yleisön suuri etäisyys, lippujen kalteus ja massatapahtuman persoonattomuus vetivät faneja tribuuttibändien keikoille pienille paikallisille klubeille ja konserttisaleille (emt.). Tribuuttiesitysten suosio kertoo esittävien bändien runsas määrä. Vuonna 2005 arvioitiin yksin Englannissa olevan yli 10 000 tribuuttibändiä (Gregory 2012, 1). Vuonna 2004 Queenin, yhden suosituimman jäljittelyn kohteen, tribuuttiesityksiä löytyi 38 kappaletta 12 maasta (Homan 2006, 7).

Esitysten suosio on viime vuosina kasvanut Suomessakin. Maassa on vierailut 2010-luvulla kansainvälisesti menestyneitä tribuuttiesityksiä (esimerkiksi Queen-tribuutit *We Will Rock You* ja *Killer Queen* -musikaali) sekä maailman parhaaksi David Bowie -tribuuttiesiintyjäksi kehitetyn David Brightonin ja Space Oddity -bändin *Ultimate David Bowie Experience* -konsertit Turussa ja Helsingissä 7.–8.11.2016. Myös suomalaisia tribuuttibändejä löytyy Kimmo Blomin ja One Vision-kokoonpanon lisäksi: esimerkiksi Black Sabbath -tribuutti Sapattivuosi ja Irwin Goodman -tribuutti Irwinin lapset. Tampereella Musiikkiteatteri Palatsi on tuonut viime vuosina estra-

dille useita nostalgisia tribuuttimusikaaleja, Queen-musikaalin lisäksi muun muassa 1980-luvun suomirockiin pohjaavan *Vuonna 85* -musikaalin.



Brittiläinen David Brighton on kansainvälisesti menestynyt David Bowie -tribuuttiartisti, joka on uransa aikana esiintynyt yhdessä myös Bowien itsensä kanssa. Kuva: David Brighton / JMG Management, [www.davidbowietribute.com](http://www.davidbowietribute.com) -sivuston luvalla.

### Tribuuttikonsepti kulttuurisena ilmiönä

Tribuuttiesityksen tarkoitus on tehdä kunniaa ja osoittaa kiitosta imitoinnin kohteena olevalle, ainutkertaisena tähdenä pidetylle artistille. Richard Dyerin mukaan tähteyteen liitettyjä määritelmiä ovat taianomaisuus, voima, tärkeys, kiehtovuus ja aura (1982, 132). Faniien kirjoituksissa tähdistä toistuvat usein adjektiivit "aito", "todellinen" ja "ainutlaatuinen". Kaikki nämä kuvaukset voidaan liittää yleiseen autenttisuuden käsitykseen. Autenttisuus on välttämätöntä tähti-ilmiölle ja se takaa myös ne arvot ja ominaisuudet, joita tähti edustaa (Dyer 1982, 133). John Izodin mukaan valovoimainen pop- tai rock-artisti omaa faniensa silmissä auran ja musikaaliset kyvyt, joiden ei pitäisi olla kopioitavissa ja muiden hyödynnettävissä (2001, 80).

Faniien on koettava jotakin taianomaista sankareissaan, jotta heidät voidaan tunnistaa tähdiksi. Faneille tähden liitettyt konnotatiiviset merkitykset ovat usein alitajuisesti muodostuneita, eivät täysin tiedostettuja. Kun fanit huomaavat, etteivät voi tarkasti analysoida mitä tähti merkitsee, he vetoavat tämän karismaan ja maagiseen auraan, joka ympäröi tähteä. Silloin voi olla vaikea kertoa analyttisesti tähden

merkityksestä itselle. Osin tämä johtuu siitä, että nuo ominaisuudet välittyvät yhtä lailla toiminnan, ulkonäön, vaatetuksen, hiustyylin, meikin, eleiden ja persoonallisen äänenkäytön välityksellä (Izod 2001, 80).

Mediatutkija Georgina Gregoryn (2012) mukaan doppelganger-myytit ehdottavat, että ihmisen kopiointi on mahdollista, ja kaksoisolento uhkaa syvälle juurtuneita käsityksiämme yksilön ainutlaatuisuudesta. Esimerkiksi jos joku voi kävellä, puhua, soittaa kitaraa ja laulaa kuten John Lennon, mitä se kertoo Lennonin lahjakkuudesta ja ainutlaatuisuudesta artistina? Osoittamalla, että jollakulla toisella on mahdollista esittää hänen kappaleitaan kuten hän itse, on tribuuttibändin kaksoisolennolla Gregoryn mukaan valta riisua alkuperäisen artistin myyttinen status (2012, 109).

Tulkintani mukaan Gregory siis väittää myyttisen statuksen menettämällä, että ainutlaatuisuutta ei pitäisi voida kopioida, ja siinä onnistuminen mitätöi kohteensa ainutlaatuisuuden ja lahjakkuuden. Jos näin ei ole käynyt esimerkiksi väärennettyjen taidemaalauksen kohdalla, ei onnistunutkaan tribuuttiartisti vastaavasti mielestäni kykene korvaamaan esittämäänsä tähteä tätä kopioimalla. Kopioidut musiikin ja ulkoisen olemuksen tunnuspiirteet tunnistetaan aina tähtiartistille kuuluviksi. Tribuuttiartisti voi vain lainata tähden ulkoista olemusta ja tunnusmerkkejä hetkeksi.

Tutkija John Izod (2001) näkee rock- ja pop-tähdet populaareina ikoneina, tähti-persoonina, jotka omaavat kulttuurisena pääomanaan oman olemuksensa, joka on myytävissä oleva hyödyke. Tähdet kontrolloivat ja hyödyntävät olemustaan agenttien, managerien ja tiedottajien avulla. Semioottiselta kannalta he myyvät merkkiä ja toimivat merkkeinä. Heidät on enemmän tai vähemmän tarkoituksella rakennettu edustamaan tiettyjä merkityksiä. Ehkäpä tämän merkkiluonteen ansiosta tähtien ja heidän merkitystensä ulkoinen jäljittely on mahdollista. Tribuuttiesittäjät hyödyntävät tähden ulkoista olemusta ja musiikkia esityksissään. Se, että näin tapahtuu, aiheuttaa ristiriitoja suhteessa alkuperäisiin artisteihin, jotka Izodin mukaan saavat harvoin korvausta persoonansa ja musiikkinsa taloudellisesta hyödyntämisestä tribuuttiesityksissä. (Izod 2001, 79, passim.)

Yleisö kuitenkin pitää esityksistä, joissa kopioidaan myös alkuperäisen artistin ulkonäkö, elekieli, instrumentin käyttö, vaatetus, laulutyyli, puhetapa ja niin edelleen (Gregory 2012, 110). Suosituimmat tribuuttiesitysten kohteet Britanniassa vuonna 2004 olivat Elvis Presley, Abba, Robbie Williams, Neil Diamond, Queen/Freddie Mercury, Frank Sinatra, The Beatles, Meat Loaf, Rod Stewart ja The Blues Brothers (Gregory 2012, 48). Yleinen tunnuspiirre useimmille eniten jäljitellyille artisteille on vahva ja heti tunnistettava visuaalinen identiteetti. Esimerkiksi Elviksen valkoinen haalari, pitkät pulisongit ja huivi riittävät konnotoimaan "elvismäisyyttä" (Gregory 2012, 53). Yleensä toistetaan tietty rajattu setti visuaalisia merkitysijöitä, jolloin assosioimme ne alkuperäisen ydinominaisuuksiksi (Gregory 2012, 55). Tietyn visuaalisen tunnuspiirteen oleellisuutta yli identtisyyden tuo esille se, että tribuuttiesiintyjien joukossa on myös transsukupuolisia kokoonpanoja, kuten naismuusikoiden tribuuttibändejä miesten rock- ja heavy metal -bändeille, esimerkiksi amerikkalaiset tribuuttibändit AC/She ja Hell's Belles (AC/DC-tribuutit) sekä the Iron Maidens (Iron Maidenin tribuutti) (Gregory 2012, 65–66). Naisia esittäviä miespuolisia tribuuttiartistiteja on vähemmän (Gregory 2012, 70).

Onnistuneinkaan tribuuttikopio ei fanien mielissä korvaa alkuperäistä tähteä. Tähän tribuuttibändit eivät pyrikään, vaan esiintyjät muistuttavat hetkittäin yleisöään, usein huumorin avulla siitä, etteivät he ole aito asia (Bennett 2006, 13). Parhaimmillaan tribuuttiesiintyjä onnistuu kuitenkin hetkeksi ja yleisönsä suostumuksella hävittämään eron alkuperäisen artistin ja kopion väliltä. Tribuuttiesityksissä mielenkiintoisinta mielestäni on tämän illuusion syntyminen. Siinä bändi lainaa hetkeksi tähtiartistin myyttistä statusta yleisön luvalla.



## Median rooli tribuuttiesitysten esiin nostamisessa

Sekä tähteyden luomisessa, faniudessa että myös tribuuttiesitysten rakentamisessa medialla on oleellinen merkityksensä. Tutkija John Paul Meyersin mukaan on hyödyllistä miettiä yleisön tai fanin kokemaa vuorovaikutusta ”live”-esityksen (konsertit) ja tähtiartistiin liittyvien mediaesitysten (tv-ohjelmat, elokuvat, sanomalehtiartikkelit, kirjat) välillä (2011, 127).

Populaarimusiikkitähteyden rakentuu medialle suunnatun julkisen toiminnan kautta, oli paikka kyseessä tähti tai hänen yleisönsä. Tutkija Kimi Kärki (2014) on tuonut esille, miten tähtikuvat, eli kaikki mitä julkisesti tiedetään tähdistä, ovat eri medioiden kautta välittyviä monimutkaisia, verkostomaisia merkityskokoontumisia. Media välittää ja muokkaa tähden imagoa, ja toimii siten tähteyttä hyödyntäen. Mediat voivat kuitenkin muodostaa myös vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää tähtiä ja tähteyttä. Tapoja, joita tähdet tai heidän taustaorganisaationa eivät voi kontrolloida. (Kärki 2014, 38.)

Media kuitenkin luo esitettävälle musiikille jakelukanavat ja artistille julkisuudessa tietyn imagon ja tunnuspiirteet, joista artisti tunnetaan. Tietyt median (musiikkivideot, haastattelut kuvineen, keikkatallenteet ym.) kautta faneille tunnetuksi tulleet piirteet tähtiartistissa korostuvat havaintojeni mukaan myös tribuuttiesityksissä. Esimerkiksi Freddie Mercuryin tribuuttiesityksissä nähdään aina esiintymisasu, joka muistuttaa hänen esiintymisasuaan laajalti televisioidusta Live Aid -konsertista heinäkuussa 1985. Mielestäni mediaesitysten merkitys on suuri sekä faneille että tribuuttiesityksille, varsinkin jos omakohtainen kokemus esitettävän artistin live-esityksistä puuttuu. Tällöin tähtiartistiin ja hänen olemukseensa perehtyminen tapahtuu pääasiassa median välityksellä, kuuntelemalla musiikkitalenteita, katsomalla keikkatallenteita, musiikkidokumentteja ja haastatteluja, lukemalla elämäkertoja, lehtiartikkeleita sekä bändin kotisivuja ja netin fanisivustoja. Kuva artistista ja se minkälaiseksi tribuuttiaartistin tulkinta hänestä muovautuu, on siten paljolti kiinni median kautta saadusta kuvasta. Imitoinnissa korostuvat median kautta faneille tutuksi tulleet ulkoiset piirteet ja maneerit. Mediaa hyödynnetään myös osana tribuuttiesityksiä (esim. lavalla suurelle näytölle heijastettu kuva alkuperäisartistista, hänen lauluaan toistettuna videolla jne.) tuomaan alkuperäinen artisti vahvemmin osaksi konserttitilannetta.

Myös tutkija Shane Homan (2006) korostaa, että usein esitykset laaditaan nähtyjen mediaesitysten, kuten musiikkivideoiden pohjalta. Tribuuttiesitykset ovat faneille jälleen yksi *medium*, jonka kautta nauttia lempimusiikistaan. Yleisö tiedostaa, ettei tribuuttiesitys ole ”aito asia”, mutta sen taustalla olevat levyt, nauhoitukset ja videot edustavat heille alkuperäistä. (Homan 2006, 21–22.) Live-konserteissa merkityksellistä on autenttisuus, läsnäolo ja vuorovaikutus, joka syntyy esiintyjien ja fanien välille (Kärki 2014, 13). Vaikka live-konsertit ovat pitkälti mediakonstruktio, haluamme elävän konsertin ”autenttisuuteen”, mahdollisuutta jakaa sama tila kaikkien tunteen tähden kanssa ja hengittää samaa ilmaan ”ainutkertaisessa” esitystilanteessa (emt.). Kärki (2014, 13) siteeraa Andrew Goodwinia (1990, 269), jonka mukaan ihmiset tulevat konsertteihin juuri tämän takia. Sama pätee tribuuttikonserttien yleisöön. Kun pääsy alkuperäisen tähtiartistin live-esityksiin on mahdoton, tribuuttiesitykset toimivat korvikkeena tälle autenttiselle ja vuorovaikuttavalle elämykselle.

## Tribuutti ja fanit

Tähdeksi voi sanoa henkilöä, jolla on suuri ja omistautunut ihailijajoukko, fanit. Faniudessa on kyse tunteenomaisesta suhtautumisesta johonkin populaarikulttuurin tekstiin tai ilmiöön. Laajemmassa mielessä fanius viittaa kulttuuriseen käytäntöön,

joka operoi ja jota tuotetaan kulttuuriteollisuuden, julkisuuden ja yleisöjen välisessä vuorovaikutuksessa. (Mäkelä 2007, 214.) Tässä artikkelissa faniuden määritelmä on löyhä, sillä tribuuttiyleisökin koostuu käsittääkseni erilaisista ja suurelta osalta aikuisista faneista, joille intensiivisin ja aktiivisin faniuden aika on jäänyt taakse. Tarkoitukseen sopii määritelmä, jonka mukaan faniuden käsite tarkoittaa kokijasta riippuen eriasteista tunnepohjaista suhdetta tiettyyn artistiin ja tämän musiikkiin (Nikunen 2009, 75–76). Faniuden osoittaminen muille ja faniksi tunnustautuminen ovat faniuden keskeisiä piirteitä (emt.). Tribuuttikonsertit ovat aikuiselle faniyleisölle tapa tuoda esille faniuttaan ja jakaa se muiden kanssa. Kyseessä voi olla nostalgisoi-va halu palata oman nuoruuden fanituksen kohteeseen liittyvään innostukseen ja elämykseen, joka tribuuttiesityksen myötä halutaan kokea uudelleen. Tribuuttiesityksissä kyse on ennen kaikkea faniudesta, sillä sekä tribuuttiesiintyjät että heidän yleisönsä jakavat tähtiesiintyjien ”fanittamisen” ja esitys toimii yhteisenä kunnianosoituksena esitetylle tähtiartistille. Konserttijärjestäjien taholta tribuuttiesitykset tarjoavat mahdollisuuden koota tällaiset fanit konserttitilanteessa yhteen.

Faneille bändin näkeminen ja musiikin kuuleminen on tärkein, mutta D. Hesmondhalghin (2002) mukaan ei ainoa syy käydä bändin keikoilla. Myös halu kommunikoida muiden fanien kanssa ja tuntee yhteisöllisyyttä samanmielisten fanien kanssa on tärkeää. Live-konserteissa fani-identiteetti jaetaan ympärillä olevan faniyleisön ja tribuuttikonsertissa myös tribuuttiartistin kanssa. (Hesmondhalgh 2002, 144.)

Tribuuttikonsertin faneille tarkan kopion näkeminen esiintymislavalla on kiehtova kokemus, mikä houkuttelee heidät uskomaan esittäjään ja esitykseen ja hämärtämään eron tribuuttiesityksen ja alkuperäisen artistin välillä hetkellisesti (Gregory 2012, 110). Tutkija Mark Jonesin mukaan tämä vaatii yleisöltä tietoista rakentamista siten, että yleisön on kuviteltava esitystilanne ja itsensä toiseksi, etuoikeutetuksi yleisöksi jossain toisessa ajassa ja paikassa (2001, 273). Sekä tribuuttibändi että yleisö



David Brightonin show *Space Oddity – The Ultimate David Bowie Experience* on live-esitys ja multimediaspektaakkeli, jolla Brighton bändeineen vie musiikilliselle matkalle ajassa taaksepäin läpi rock-musiikin uudistajan uran. Kuva: David Brighton / JMG Management, [www.davidbowietribute.com](http://www.davidbowietribute.com) -sivuston luvalla.

näyttelevät kuvitteelliset roolinsa rock-tähtinä ja näiden yleisönä, ja tribuuttiesityksissä yleisöstä tulee siten merkittävä osallistuja konsertissa (Jones 2001, 274–275). Tribuuttiesityksessä ”live”-kokemuksesta tulee jonkin toisen, poissaolevan ”live”-esityksen simulaatio (Jones 2001, 276).

Hesmondhalghin mukaan yksi tärkeimmistä ja nautittavimmista puolista tribuuttiskenessä on fanit huomioiva ja fanivetoinen eetos (2002, 138). Traditionaalinen jako esiintyjien ja yleisön välillä sumenee, koska sekä tribuuttibändi että yleisö voidaan nähdä faneina alkuperäiselle bändille (emt.). John-Paul Meyersin (2011) mukaan fanien suhde tribuuttibändeihin on monimutkainen. Siihen vaikuttavat fanien historialliset ja nykyiset suhteet bändiin, joka on kunnianosoituksen kohteena. Tribuuttikonsertissa vaikuttavat lavalla oleva bändi sekä yleisön aiemmat kokemukset tribuuttibändeistä ja myös median kautta syntyneet ennako-odotukset. (Meyers 2011, 135.)

Tribuuttiesityksen voi mielestäni nähdä muistuttavan rakenteen ja tunnelman osalta uskonnollisia tilaisuuksia. Niissä pappi tai saarnaaja toimii yhteisöllistä kokemusta vahvistavana välittäjähahmona seurakunnan ja näkymättömän, tavoittamattomissa olevan Jumalan välillä. Kimi Kärki on esittänyt rock-spektaakkeliin liittyen samankaltaisia, uskonnolliseen seremoniaan vertautuvia tulkintoja (2014, 42). Rock-spektaakkelin teatraaliset keinot on hänen mukaansa helppo rinnastaa uskonnollisiin rituaaleihin. Tribuuttiesityksissä tämä uskonnollisen rituaalin kaltaisuus on kuitenkin erityisen vahva tribuuttiartistin välittäjäroolin kautta.

Mediatutkija David Hesmondhalghin (2002) mukaan tribuuttibändeille kontakti yleisöön on tärkeä, ja sosiaalinen media on yleisin tapa pitää yllä yhteyttä faneihin. Olemalla faneille saavutettavissa some-yhteyden kautta tribuuttibändit hyödyntävät sitä seikkaa, että alkuperäiset artistit ovat yleensä kaukaisia ja tavoittamattomissa. Tribuuttiartistin tähtiasema on kuitenkin epävakaata, sillä se on olemassa vain koska faniyhteisö antaa heille luvan omaksua tähden roolin. Esityksen onnistuminen vaatii, että yleisö ja artisti uskovat lavalla esitettävään identiteettiin. Konsertin jälkeen muusikoiden suhde faneihin voi olla vaikea heidän jättäessään lavaroolinsa ja omaksuessaan jälleen oman identiteettinsä. (Hesmondhalgh 2002, 147–150.)

### **Nostalgia tribuutin käyttövoimana**

Tribuuttiesitysten viehätöksen ja tarpeen taustalla on ennen kaikkea musiikkia ja sen alkuperäistä esittäjää kohtaan tunnettu nostalgia. Nykykäsitteenä sitä ei Michael D. Dwyerin mukaan kytketä enää vain yksilöllisiin tunteisiin vaan myös kollektiiviseen kaipuuseen onnellisempia, huolettomampia ja viattomampia aikoja kohtaan (2015, 10). 1900-luvun jälkipuoliskolta alkaen nostalgia on liittynyt yhä enemmän populaarikulttuuriin. Se on ilmennyt Simon Reynoldsin mukaan mm. vanhojen bändien ja musiikkityylien uusina tulemisina ja tulkintoina (2011, x–xi). Kun nostalgia liitetään populaarimusiikin kulutukseen, käyttökelpoisena käsitteenä tutkimuksessa voi pitää Michael D. Dwyerin luonnehtimaa pop-nostalgiata. Pop-nostalgia tarkoittaa kulttuurisen tekstin vastaanottajassa aiheuttamaa tietoista tai osin tai kokonaan tiedostamatonta intensiivistä kokemusta, joka tuottaa merkityksiä menneisyydelle ja nykyisyydelle (Dwyer 2015, 4). Dwyerin mukaan pop-nostalgia affektiivisena kulttuurisena käsitteenä laajentaa huomiomme teksteistä tai yleisön elämänhistorioista kohti niitä historiallisia, kulttuurisia ja poliittisia oloja, jotka muovaavat tapaa, jolla kollektiivisesti ”tunnetta” menneisyyden (emt.).

Kollektiivisesti koettu menneisyys on myös se, mikä yhdistää usein tribuuttikonserttien yleisöä. Tribuuttiesitysten kysyntä ja tarve syntyy usein nuoruuden suosikibändiin liittyvästä nostalgiasta. Suurten ikäluokkien keski-ikäistyminen liekin yksi

syy tribuuttiesitystenkin kasvaneeseen suosioon. Pop-nostalgia ei kiehdo kuitenkaan vain nuoruusaikojaan kaipaavia. John-Paul Meyersin (2011, 1) mukaan menneiden vuosikymmenten ikoninen rock-musiikki on suosittua myös nuorten sukupolvien keskuudessa, joille Led Zeppelinin, Deep Purplen ja Pink Floydin kaltaiset suuruudet ovat tuttuja median, klassikkoalbumien ja tribuuttiesitysten välityksellä. Tribuutit esittelevät 1960–1980-lukujen populaarimusiikkia uusille sukupolville ja alueille ympäri maailmaa (emt.).

Erityisesti näkötribuutit voivat Gregoryn mukaan luoda kollektiivisen menneisyytemme näköisen ja kuulaisen esityksen (2012, 9). Tribuutti-ilmiön kulttuurisena taustana demografiset muutokset, postmoderni innostus nostalgiaa ja parodiaa kohtaan sekä kasvava kiinnostus rock- ja pop-musiikin perintöä kohtaan ovat vaikuttaneet ilmiön kehittymiseen. Paradoksaalisesti musiikin helppo saatavuus digitaalitallenteiden ja latausten kautta on kasvattanut intoa ja kunnioitusta elävää musiikkia ja live-esityksiä kohtaan. (Gregory 2012, 7.)

Populaarikulttuurin osana ja ilmiönä tribuuttiesitykset ovat olleet viime vuosina vahvasti esillä osana nostalgiabuumia. Andy Bennett (2009) korostaa, että tribuuttiesitykset ovat olleet jo 1960-luvulta alkaen ja yhä laajemmin populaarimusiikkiin ja -kulttuuriin kuuluva ilmiö, joka on vaikuttanut perinne-rockin projektiin ja rock-kaanoniin. Ne ovat olleet merkittävästi vaikuttamassa tiettyjen rock-artistien ja heidän musiikkinsa retrospektiiviseen juhlintaan (Bennett 2009, 479). Tribuuttiesitykset ovat kuitenkin populaarikulttuurissa ja sen tutkimuksessa vähälle huomiolle jäänyt ilmiö. Esimerkiksi Suomessa sitä ei tietääkseni ole tutkittu. Tämä liittyy käsittääkseni tribuuttiesitykseen liitettyyn autenttisuuden puutteeseen. Tribuuttiesiintyjä on imitoiva viihdyttäjä, kun taas alkuperäiseen artistiin voidaan liittää myös taiteilijaan ja luovuuteen liittyviä autenttisuuden ja auran määritelmiä.

Yleisön keskuudessa tribuuttiesitykset, kuten myös muunlaiset imitaatiot, ovat kuitenkin suosittuja. Kulttuurisesti tribuutti-ilmiö voidaan liittää ”postmoderniin käänteeseen”, jonka myötä kopio on viihdekulttuurissa tullut hyväksytyimmäksi samalla kun tekijän merkitys on vähentynyt (Gregory 2012, 14). Postmodernismin teoriaa kehitelleen Jean Baudrillardin (1983) mukaan keskeinen luonnehdinta postmodernille aikakaudelle on simulaatioiden hallitsevuus (ks. myös Bennett 2006, 19). Tribuuttibändin tavoitteena on tuottaa täydellinen simulaatio esittämästään artistista ja musiikista (Bennett 2006, 20). Esitykset myös rakentuvat pikemmin mediasta tuttujen representaatioiden kuin todellisten henkilöiden jäljittelylle. Tribuuttiesityksiin liittyy kuitenkin live-esiintymisen myötä autenttisuutta. Andy Bennett kertoo autenttisuuden syntyvän stadioneja intiimimmän esiintymispaikan mahdollistaessa henkilökohtaisen kommunikaation yleisön ja bändin kesken (2006, 20). Tribuuttiesitykset ovat siten ristiriitainen sekoitus kopiota ja aitoutta.

## Lopuksi

Tribuuttiesitys perustuu toisen artistin ja tämän musiikin tarkalle kopioimiselle esiintyjän ulkoista olemusta myöten. Imitaatio pohjaa usein tietyille näkyville piirteille tähtiartistin ulkoisessa olemuksessa ja esiintymisessä, ja mediaesityksillä on tärkeä roolinsa imitaatioesityksen luomisessa ja vastaanotossa. Oleellista tietyn artistin tribuuttiesityksille on alkuperäisen artistin jonkinlainen poissaolo ja saavuttamattomuus, joka luo kysyntää korvikkeena toimiville tribuuttiartisteille. Onnistunut tribuuttiesitys perustuu hetkelliseen illuusioon tähtiartistin läsnäolosta. Se luodaan yhdessä fanien kanssa. Fanien ja bändin fanittaessa yhdessä tähtiartistia syntyy parhaimmillaan myös vahvaa yhteisöllisyyden tuntua.



Tribuuttiesitykset ovat nostalgian luoma ilmiö, jonka suosio on viime vuosina kasvanut myös Suomessa. Populaarimusiikin historiassa ja tutkimuksessa tribuutti on jäänyt marginaaliseksi ilmiöksi (Gregory 2012, 1). Tutkimusaiheena ilmiötä puoltaa kuitenkin mm. John Meyers, jonka mukaan tribuuttiesitykset ovat avainasemassa populaarimusiikkiin ”historiallisen tietoisuuden” kehittymisessä, eli sen tiedostamisessa, että menneisyyden populaarimusiikki on vakavasti otettava, muistamisen ja juhlimisen arvoinen osa populaarikulttuuria (2011, 1). Tribuutti-ilmiön tutkimuksessa voidaan valaista monia kiinnostavia tutkimuskysymyksiä, kuten live-esitysten ja levytysten välinen suhde, kaikkialla esillä olevat kopiot ja cover-esitykset sekä alkuperäisen ja imitaation väliset suhteet (emt.). Myös suhde postmoderniin kulttuuriin sekä median rooli esitysten rakentamisessa voisi tarjota kiinnostavia näkökulmia aiheeseen.

## Lähteet

Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*. New York: Semiotexte.

Bennett, Andy (2006) Even better than the real thing? Understanding the tribute band phenomenon. Teoksessa Shane Homan (toim.) *Access all Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*. Lontoo: Open University Press.

Bennett, Andy (2009) “Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics* 37, 474–489. Saatavilla: <<https://www.sciencedirect.com>> (Linkki tarkistettu 1.11.2016)

Davis, Brent Giles (2006) Identity Theft: Tribute Bands, Grand Rights, and Dramatico-Musical Performances. – *Cardozo Arts & Entertainment* Vol 24:845. Saatavilla: <<http://cardozoaelj.com/wp-content/uploads/Journal%20Issues/Volume%2024/Issue%202/Davis.pdf>> (Linkki tarkistettu 29.6.2018)

Dyer, Richard (1982) *Stars*. Lontoo: British Film Institute.

Dwyer, Michael D. (2015) *Back to the Fifties. Nostalgia, Hollywood Films, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. Oxford: Oxford University Press.

Gregory, Georgina (2012) *Send in the Clones. A Cultural Study of the Tribute Band*. Equinox Publishing Ltd, UK.

Goodwin, Andrew (1993) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. London: Routledge.

Hesmondhalgh, David (2002) *Popular music audience and everyday life*. London: Arnold.

Homan, Shane (2006) *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*. London: Open University Press.

Izod, John (2001) *Myth, mind and the screen. Understanding the heroes of our times*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jones, Mark (2001) Going Through the Motions: The Tribute Band Phenomenon. *Genre: Forms of Discourse and Culture*, Volume 34 (3–4), 265–278.

Kärki, Kimi (2014) Rakennettu areenätähteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelina 1965–2013. Väitöskirja. Saatavilla: <<https://www.utupub.fi/handle/10024/102083>> (linkki tarkistettu 15.6.2019)

Lewis, David (1991) *Led Zeppelin: A Celebration*. London: Omnibus.

Meyers, John Paul (2011) “Rock and roll never forgets”: Memory, history and performance in the tribute band scene. University of Pennsylvania, ProQuest Dissertations Publishing, 2011, 3497958. Saatavilla: <<http://search.proquest.com/docview/923280804>> (linkki tarkistettu 16.3.2016)

Mäkelä, Janne (2007) Erytysuhteita: populaarimusiikin fanit ja fanius. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 242–267.

Nikunen, Kaarina (2009) Fanisuhde: Yhteisöjä ja yhteisiä puheenaiheita. Teoksessa Sirkku Kotilainen (toim.) *Suhteissa mediaan*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuita 99. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 75–93.

Reynolds, Simon (2011) *Retromania: Pop culture’s addiction to its own past*. London & New York: Faber & Faber.

Olli Lehtonen

FM, radiotyövastaava, Yhdessä-yhdistys

## COUNTRYMUSIIKIN KÄYTTÖ ALKUPERÄISMUSIIKISSA ELOKUVASSA NUORI BONNER

Tarkastelen katsauksessani countrymusiikin käyttöä ja sen luomia merkityksiä yhdysvaltalaisessa draamaelokuvassa *Nuori Bonner* (Junior Bonner, ohjannut Sam Peckinpah 1972). Elokuva kertoo rodeotähti J. R. Bonnerista (Steve McQueen), joka palaa vuosien jälkeen kotikaupunkiinsa Arizonan osavaltion Prescottiin osallistuakseen vuosittaisiin rodeokilpailuihin. Hänen tavoitteenaan on myös yhdistää erilleen kasvanut perheensä ja voittaa rahat isälleen Acelle (Robert Preston), jotta tämä voisi pitää Australiassa lammassarfia. Elokuvan countrytyylisen alkuperäismusiikin on säveltänyt amerikkalainen Jerry Fielding.

Kiinnitän analyysissäni erityistä huomiota musiikin ja kuvan yhdessä luomiin merkityksiin: miten countrymusiikkia käytetään elokuvassa? Mitä merkityksiä countrylla halutaan rakentaa? Tarkastelen myös miten musiikki ilmentää lounaisosien miljöötä ja cowboy-identiteettiä? Lisäksi sovellan analyysissäni kontekstuaalista lähilukua, keskittymällä erilaisiin *Nuori Bonner* -elokuvassa ilmeneviin elokuvamusiikillisiin topoksiin, kuten countrytyyliin ja sille tyypilliseen instrumentaatioon, jotka ovat merkityksenannon kannalta tärkeitä.

Countrylla (myös *country and western*) tarkoitetaan Yhdysvaltojen Etelässä ja Länsiosissa 1900-luvun alussa syntyneitä populaarimusiikin genreä, joka muodostui Appalakkien vuoriston kelttiläisistä vaikutteista. Etelävaltiot ja varsinkin Appalakkien vuoristo oli 1900-luvulle asti eristäytynyt yhteisö, missä viktoriaaniset ja vanhat englantilaiset, skottilaiset ja irlantilaiset kansanlaulut säilyivät miltei muuttumattomina 1900-luvun alkuun. Bill C. Malone mukaan ennen Villin lännen teemoja soveltavaa western-musiikin nousua 1930-luvulla ”vanhan ajan musiikki” (engl. *old time music*) jakautui kahteen tyyliin: yksilölliseen lauluun, ei-perinteiseen instrumentaatioon sekä populaarimusiikin ja afrikkalais-amerikkalaisen musiikin vaikutteiseen countryyn ja perinteisiin lauluihin ja nasaaleihin lähiharmonioihin perustuvaan vuoristolaismusiikkiin (engl. *mountain music*). (Malone 1975, 33–34, 62.)

### Etelävaltioiden audiovisuaaliset stereotyyppit ja topokset

Stereotyyppittely on yksi keskeisiä merkityksenantoprosesseja Etelävaltioiden, lännen ja valkoisen identiteetin audiovisuaalisessa ilmentämisessä. Stuart Hallin mukaan prosessissa kuvataan tiettyä asiaa, ryhmää tai henkilöä helposti omaksuttavilla, pelkistetyillä ja yleisesti tunnetuilla essentialistisilla piirteillä (2002, 122, 190–191).

Populaarikulttuuri on käyttänyt stereotyyppittelyä Yhdysvaltojen Etelän ja sen asukkaiden representaatioissa. Esimerkiksi Etelän maalaismiljöötä ja sen stereo-

tyyppisiä henkilöihahmoja soveltava hiksplotaatio-elokuvagenre (engl. *hicksploitation*) tulee englanninkielen maalaista sanasta "hick" ("maalai-stollo", "juntti") ja sensaatiomaisille aiheilla mässäilevästä *exploitation*-genrestä (suom. eksploitaatio, hyväksikäyttö, hyödyntäminen). Tällä eksploitaation alagenrellä tarkoitetaan sananmukaisesti maalaismiljöön ja sen asukkaiden hyväksikäyttämistä. Etelän stereotyyppiset henkilöihahmot esitetään usein joko hyväsydämisinä mutta mieltään yksinkertaisena väestönä tai verenhimoisina takametsien paholaisina, jotka suhtautuvat vihamielisesti Pohjoisen asukkaisiin. Esimerkiksi Herschell Gordon Lewisin ohjaamassa varhaisessa splatter-elokuvassa *Two Thousand Maniacs* (USA 1964) Etelän pikkukaupunki Pleasant Valley ohjaa pahaa aavistamattomat Pohjoisen nuoret kaupunkiinsa viettämään Amerikan sisällissodan 100-vuotisjuhlaa kostaakseen "kunniavierailleen" Unionin sotilaiden vuosisadan takaiset julmuudet.

Maalaisväestön stereotyyppisessä representaatioissa countrymusiikilla on myös keskeinen rooli, koska se assosioidaan Yhdysvaltojen valkoiseen väestöön ja identiteettiin. Elokuva *Two Thousand Maniacs* alkaa tomuiselta hiekkatieltä, kun banjo näppäilee Etelävaltioiden kansallislaulu "Dixien" (1861) ensimmäiset sävelet. Samassa The Pleasant Valley Boysin teemalaulu "South's Gonna Rise Again" käynnistyy. Säkeistön puhutut sanat kertovat sisällissodan tapahtumista satiirisesti, mikä viittaa elokuvan teemaan. Countrylle ja bluegrass-musiikille tyypillisessä kvintti-harmoniassa laulettu kertosaäkeessä hihkutaan falsetissa "yeehaw", mikä viittaa Konfederaation sotilaiden taisteluhuutoon (engl. *rebel yell*), jonka perään lauletaan: "Etelä nousee uudestaan". Konfederaation kansallislaulu on yksi tunnistettavimpia Etelään yhdistettäviä melodioita, mikä ilmentää Etelän stereotyyppistä vaikutelmaa. Kappaleen "Rebel Yell" bluegrass-tyyli puolestaan viittaa erityisesti maalaisväestön valkoiseen identiteettiin.

### Elokuvamusiikin topokset

Elokuvamusiikki soveltaa paljon vakiintuneita kliseisiä aiheita ja merkkejä, jotka esittävät keskeistä roolia niin tarinankerronnassa kuin myös hahmojen ja miljöön kuvaamisessa. Musiikkisemiotiikasta lainatussa toposteoriassa topoksella tarkoitetaan melodis-rytmistä aihetta, jolla on tietty semanttinen merkitys (Hautsalo 2010, 88). Musiikintutkimukseen teoriaa sovelsi ensimmäisen kerran musiikkisemiotikko Leonard Ratner (1980), tarkastellessaan wieniläisklassismin vakiintuneita aiheita. Raymond Monelle taas jakaa topokset tiettyyn tyyliin viittaaviin teoksien sisäisiin tyyli-topoksiin ja useimmiten sävellyksen perustana toimiviin tyyppitopoksiin. Tyyli-topoksia voivat olla esimerkiksi teoksessa kuultava militaarinen torvikutsu, kun taas esimerkiksi ranskalaiseen *bourrée*-muotitanssiin tai katrilliin perustuva teos on tyyppitopos. (Monelle 2006.)

Elokuvamusiikin topoksia on tutkinut muun muassa elokuvamusiikintutkija Susanna Välimäki tarkastellessaan sitä, miten sota soi (Välimäki 2008). Välimäen mukaan topokset ovat "musiikin semanttisen ilmaisun vakiosanastoja, tunnistettavia musiikillisia kommunikaatiokaavoja, tyyliihin, lajeihin ja muihin sovittuihin merkityksiin viittaavia merkkejä" (2008, 42). Jopa ilman katsomista katsoja tunnistaa toposten avulla, mitä elokuvassa tapahtuu. Useimmiten myös miljöö tulee selväksi, koska tietyt vakiintuneet merkit assosioituvat tiettyyn kulttuuriin ja alueeseen. Esimerkiksi countrymusiikista ja erilaisista tyyli-viitteistä, kuten huuliharpuista, steel-kitarasta, resonaattorikitaraista tai viulusta, tunnistamme elokuvan sijoittuvan esimerkiksi Teksasiin tai Yhdysvaltojen Lounaisosiin.

## Countrymusiikin käyttö elokuvissa

Country itsessään on luokiteltavissa tyyppitopokseksi, koska sen harmoniaa, rytmikkaa ja instrumentaatiota on käytetty useissa elokuvissa. Yksi keskeisiä konventioita on muun muassa takamaiden kaahailujakso, jossa nopea banjonäppäily ilmentää vauhdin hurmaa. Yksi tunnetuimpia kohtauksia on pakomontaasi tosielämän 1930-luvun laman ajan pankkirosvoista kertovassa elokuvassa *Bonnie ja Clyde* (Bonnie and Clyde, USA, ohjannut Arthur Penn 1967). Kiihkeää pakoa hiekkateillä rytmittää salamannopealla banjonäppäilyllä alkava Lester Flattsin ja Earl Scruggsin muodostaman bluegrass-duon instrumentaalikappale ”Foggy Mountain Breakdown”, joka käynnistyy, kun pikkukaupungin pankin hälytys sireeni alkaa soida ja rosvot ajavat tiehensä poliisit kannoillaan. Pakojaksoa leikataan rinnakkain silminnäkijöiden haastatteluihin, joissa musiikkia ei kuulla, mikä osoittaa jakson sijoittuvan eri aikaan ja tilaan.

Takaa-ajossa poliisiautot päätyvät kyljelleen rosvojen kaahatessa osavaltion rajan yli, mistä myöhemmin tuli salapolttajista kertovien 1970-luvun hixploitaatio-elokuvien, kuten *Kumi sulaa asfaltilla* (Bad Georgia Road, USA, ohj. John C. Broderick, 1977) tai *Valkea Salama* (White Lightning, ohj. John Sargent, 1973) keskeisiä konventioita. Lisäksi konventiota on parodioitu Simpsonien jaksossa ”Papan ihmelääke” (”Granpa vs. the Sexual Inadequacy”, USA, Fox 1994), jossa maalaiset aloittavat ihmelääkettä kaupustelevien Homer Simpsonin ja hänen isänsä Abrahamin takaa-ajon, kun Abraham laittaa päälle ”takaa-ajomusiikin”, ”Foggy Mountain Breakdownin”. Vilpistä suuttuneet maalaiset kääntyvät avolava-autollaan takaisin, kun Abe sammuttaa radion. Tämä parodia osoittaa takaa-ajo-konvention merkitystä populaarikulttuurissa.

Countrymusiikin instrumentaatio toimii orkestraalisen alkuperäismusiikin sisäisenä tyyliopoksena myös John Williamsin säveltämässä, William Faulknerin romaaniin perustustavan elokuvan *Veijarit* (The Reivers, USA, ohj. Mark Ridell, 1969) teemalaulussa, jossa sinfonisen kudoksen säestämänä huuliharppu soittaa kansanomaista melodiaa. Tyyliopoksena toimiva huuliharppu yhdessä Etelävaltioiden stereotyyppisen kuvaston, kuten puuvillapeltojen ja aavojen jokitormien, kanssa vahvistaa kuvan merkityksiä luomalla kuvallisen materiaalin ohella vaikutelmaa elokuvan 1900-luvun alkuvuosien Mississippin syvän Etelän miljööstä. Lisäksi erilaisia valmiita countrykappaleita voidaan pitää topoksina, jotka liittyvät kiinteästi muun muassa hixploitaatio-genreen. Kuuluisimpia teemalauluja lienee Reedin *Konna ja Koukku* -elokuvaa (Smokey and the Bandit, USA, ohj. Hal Needman, 1977) varten säveltämä ”Eastbound and Down” (1977) sekä Jenningsin Duken salapolttajaserkuksista kertovan sarjan *Dukes of Hazzard* (CBS 1979–1985) alkuteksteissä kuultava ”Theme from Dukes of Hazzard” (1980).

## Countrymusiikki elokuvan *Nuori Bonner* musiikkiraidalla

*Nuori Bonner* sisältää paljon countrymusiikkia, mikä ilmentää Arizonan lounaisosien miljöötä ja amerikkalaista cowboy-identiteettiä. Country on ns. cowboy-tyyliopos, mikä assosioituu Etelävaltioiden lounaisiin osavaltioihin, missä western-musiikki syntyi 1930-luvulla. *Nuori Bonner* sisältää niin Jerry Fieldingin säveltämää country-tyylistä alkuperäismusiikkia kuin myös laulaja-lauluntekijä Rod Hartin kappaleet ”Rodeo Man” ja ”Arizona Morning”. Kappale ”Rodeo Man” kuullaan sekä baarikohtauksessa että lopputeksteissä, joissa seurataan ilmakuvaan iltahämärässä loputtomalta vaikuttavaa aavikkotietä ajavaa J. R. Bonneria. Vähitellen horisonttiin katoava, autonsa perässä hevostaan vetävä cowboy vaikuttaa olevan moderni versio lännenelokuvien lopputeksteistä, joissa päähenkilö ratsastaa auringonlaskuun suuria





Yksinäinen cowboy ”ratsastaa” auringonlaskuun *Nuoren Bonnerin* lopputekstijaksossa. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

aukeita maisemia yläkulmasta kuvaavan *master shotin* ja sinfoniaorkesterin jylhien sävelien saattelemana. Lisäksi kuva-kuvassa-tekniikkaa soveltavissa alkuteksteissä kuullaan Alex Taylorin laulama ”Bound to be Back Again”, kun Bonner ajaa oletetusti takaisin kotiseuduilleen Arizonaan.

Elokuvamusiikintutkija Anahid Kassabianin (2001) mukaan tietynlaisen musiikkityylin käyttö elokuvassa on liitoksissa käytettyjen musiikillisten keinojen omaksumiin kulttuurisiin merkityksiin. Countrymusiikin valinta elokuvassa viestii tietynlaisia merkityksiä niin miljööstä, henkilöhahmoista kuin identiteeteistä. Alkuteksteissä ei-diegeettisenä kuultava countrytyylinen alkuperäismusiikki itkevine steel-kitaroinen ja pianolirkutteluineen luo vaikutelmaa Etelän ja lounaisosien miljööstä ja cowboy-identiteetistä, missä country on keskeisessä asemassa.

Countrymusiikki tulvii elokuvassa lähdemusiikkina autoradiosta, kapakoiden jukebokseista ja Rod Hartin yhtyeen soittamana kohtauksessa, jossa koko Bonnerien perhe on kapakassa. Kapakkakohtauksessa lähdemusiikki on pääasiassa dialogille alisteinen osa kapakan äänimaisemaa, mikä kohtauksessa luo tunnelmaa ja vaikutelmaa tyyppillisestä amerikkalaisesta country-kapakasta. Samassa kohtauksessa kuultava Hartin kitaran, basson ja rumpujen muodostaman yhtyeen esittämä ja countrylaulaja Merle Haggardin ja Bonnie Owensin kirjoittama kappale ”Today I Started Loving You Again” (1968) puolestaan kuvastaa nuoren Bonnerin ja ja kilpaillevan rodeotähden tyttöystävä Charmainen orastavaa romanssia parin tanssiessa ja mustasukkaisen poikaystävän katsoessa päältä.

Countrytyylinen alkuperäismusiikki toimii myös elokuvassa kuvan toimintaa korostavana elementtinä, esimerkiksi Precossin kaupungin suuria rodeokilpailuja kuvaavassa kohtauksessa. Kilpailut alkavat, kun Yhdysvaltojen lippu nostetaan salkoon isänmaallisuutta korostavan kansallislaulun säestämänä. Hilpeän banjonäppäilyn ja eloisan polkkatyyllisen rytmin sävyttämänä countrytyylinen instrumentaalikappale käynnistyy, kun sekuntikello laitetaan päälle lähikuvassa, jolloin ensimmäinen ratsastaja syöksyy ulos aitauksesta. Yhdessä pitkässä otoksessa vauhoontunut hevonen riepottelee selässään istuvaa cowboya kuin räsynukke, kunnes lähiku-



Countrylaulaja Rod Hart yhteineen tanssittaa countrykapakkaväkeä. Kuva: Kuvakaappaus DVD:itä.

vassa nähtävä summeri surisee ajan loppumisen merkiksi. Ratsatusosioiden välissä kuultava summerin ääni katkaisee eloisan countrymusiikin, mikä luo humoristista vaikutelmaa ja ilmentää myös ratsastajan vuoron vaihtumista. Seuraa montaasimaisia nopeita leikkauksia, joissa cowboyt heiluvat hevosen selässä, paikoin Peckinpahille tyypillisten hidastusefektien korostamina. Ratsastusten välissä nähdään katkelma hevosen selästä putoavasta ratsastajasta. Seuraavan ratsastajan jälkeen oletettavasti pudonnutta ratsastajaa laitetaan paareilla ambulanssiin. Rinnakkaiset nopeat katkelmat vaihtelevat nykyhetkessä ja tulevaisuudessa tapahtuneiden asioiden välillä.

Kun Bonner kiipeää aitaukseen odottamaan vuoroaan, musiikki hiljenee, jolloin vaimeahko bassorumpu ja pikkurummun pintoihin ”kilkuteltu” steppirytmiluoivat kohtaukseen jännitystä. Pikkurummun pärinä saattelee ratsastuksen aloitusta kuin sirkuksen trapetsitaiteilijan uhkarohkeaa hyppyä.

### Lähiluku esipuhe-jaksosta

*Nuori Bonner* alkaa Peckinpahille ominaisesta, nopeiden lyhyiden leikkausten ja hidastustehosteiden sävyttämästä montaasimaisesta esipuheesta, jossa leikataan ristiin J.R. Bonnerin kilpailusta ja sen jälkeisistä tapahtumista. Kuva häivyttään sisään, kun hänen selässä ratsastukseen valmistautuvaa Bonneria kuvataan kasvoista. Kun Bonner nyökkää ajanottajalle, nähdään lyhyt lähikuva aitauksen avaavista käsistä ja ajastimen päälle napsauttamisesta. Lyhyestä ajastimen lähikuvasta siirryttään

hidastettuun katkelmaan raivokkaalla Sunshine-nimisellä härällä ratsastavasta Bonnerista. Hidastuksen aikana yleisö hurraa suosikilleen, ja härän kaulassa oleva lehmänkello kilahtelee reaaliajassa, mikä viittaa ohjaajan usein käyttämään tekniikkaan. Esimerkiksi elokuvan *Hurja joukko* (The Wild Bunch, USA, 1968) verisessä mutta runollisessa ammuskelufinaalissa näyttävien hidastusten aikana laukaukset ja muut taistelun äänet kuullaan normaaleina. Tämä tuo elokuvaan sekä unenomaista ja runollista vaikutelmaa.

Ratsastuksesta kuva häivytetään ristiin, kun karjan kiinniottamiseen käytettävää köydetä, lassoa kantava Bonner kävelee sisään talliin, jolloin alun rakeinen kuva muuttuu selväksi. Tämä osoittaa leikkausten sijoittuvan eri aikaan. Bonnerin kävellessä kohti kameraa taustalla kuultava kuuluttaja sanoo: ”Päivänpaisteelle ei vertaista. Kukaan ei ole vielä läpäissyt kahdeksan sekunnin rajaa.” Kuuluttajaäänien voi ajatella kuuluvan joko muistumana aiemmin tapahtuneesta tai samaan aikaan kuultavana diegeettisenä tarinatilan sisäisenä äänenä, mikä ilmoittaa Bonnerin epäonnistuneen tavoitteessaan. Kuulutuksen aikana kuullaan myös korkeasta rekisteristä lirkutteleva piano, mikä on yksi keskeisistä Nashville-countrysoundin perusteista. Tallista siirrytään takaisin rodeoaitaukseen, missä cowboyasusteiset miehet katsovat, kun musta härkä käyskentelee kohti aitausta ammuen ja puskien aita sarvillaan.

Letkeä valssirytmien country-tyylinen kappale alkaa nousevasta bassoaiheesta, jolloin kuva siirtyy takaisin talliin, missä Bonner kävelee viistosti kohti kameraa. Kappaleessa rummut soittavat countrylle tyypillistä, pelkistettyä jazz-valssikomppia, kun kitara soittaa pitkiä sointuja, pianon lirkutellessa taustalla kudosta koristelevia kuvioita. Musiikillisen kudoksen taustalla kuultava puhdas Hammond-urkumatto luo kohtaukseen harrasta tunnelmaa. Samalla nähdään pienempi ruutu kuvan vasemmassa alalaidassa, missä Bonner kiipeää aidan yli härän selkään. Kuulutus kertoo myös hänen vuoronsa olevan seuraavaksi. Ruutu suurenee ja valtaa kuvan, jolloin siirrytään takaisin takaumaan. Kuva pysähtyy, kun elokuvan nimi ilmestyy ruudun keskelle. Kuva jakautuu horisontaalisesti kahtia härän selkään nousevan Bonnerin pysäytyskuvasta ja jaloista kuvatusta, tallissa kävelevästä Bonnerista, mistä siirrytään jälleen talliin. Kamera nousee ylös, jolloin seuraa lähikuva Bonnerista. Ennen alhaalta ylöspäin tapahtuvaa pyyhkäisy siirtymää rodeoaitaukseen kuuluttajan taustalla kuullaan härän liikkeestä kilisevää lehmänkelloa, mikä symboloi siirtymistä kahden aikajatkumon välillä. Pyyhkäisyn jälkeen portti aukeaa, ja Bonner ratsastaa Sunshinen (suom. ”Päivänpaiste”) selässä ulos.

Kuva pysähtyy yllättäen, minkä jälkeen Ida Lupinon nimen sisältävästä ruudusta siirrytään takaisin talliin, missä lähikuvassa nähtävä Bonner avaa sinisen puseronsa paljastaen rintansa. Kuva pyyhkäisee oikealta vasemmalle kilpailuun, jakaen kuvan kahteen ruutuun: Vasemmassa hidastetussa ruudussa Bonner yrittää pitää itsepintaisesti kiinni satulan tapista, vaikka peli on käytännössä menetetty, kun taas oikeanpuoleisessa ruudussa yläosaton Bonner tutkii isoa mustelmaa oikeassa kyljessään. Pellepukuiset ”rodeopellet” yrittävät ottaa härän kiinni, mutta turhaan. Pysäytyskuvien aikana mennyttä aikaa kuvaavan ruudun ääniraita hiljenee, mikä osoittaa siirtymistä toiseen aikaan ja tilaan. Kun seesteinen itkevä steel-kitara aloittaa soolonsa, takaisin häivyttyy hetken aikaa pimennossa ollut oikea ruutu, jossa Bonner laittaa sidettä lantionsa ympärille. Vasemmanpuoleisen ruudun kuva pysähtyy, ja pyyhkäistään oikealta vasemmalle. Sidettä ympärilleen kiertävästä Bonnerista siirrytään aitaukseen, missä Sunshine heittelee satulatapista roikkuvaa Bonneria kuin perunasäkkiä. Välissä nähdään katkelma tallissa, jossa ohi kävelevä cowboyhattuihin mies tokaisee hämmästyksen merkiksi: ”Oohwie”. Sanonta on tyypillinen cowboyden ”hikhaisu”, mikä kuvastaa erikoista, innokasta tilannetta. ”Hihkuva” cowboy luo ironista vaikutelmaa, koska Bonner on epäonnistunut katkerasti yrityksessään päihittää voittamaton härkä, ”Päivänpaiste”.





Bonner tutkii vammojaan elokuvan esipuhemontaasissa. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

Seuraa lyhyt katkelma rodeoaitauksesta, mistä siirrytään nykyisyyteen, kun kuvan oikeaan alalaitaan ilmestynvä pieni ruutu laajenee koko kuvan laajuudelle. Tällöin Bonner istuu hevosenkuljetusperäkärrensä jalansijan päällä ja irrottaa kannuksia cowboy-saappaistaan. Kohtauksen lopuksi, kun rummut soittavat pikkurumpuun tasaisia neljäsosia ja sähkökitara ja basso näppäilevät melodista kuviota, Bonner tokaisee tutulleen: "Ehkä minun pitäisi harkita alan vaihtoa." Tuttu suhisee vastaukseksi ja lisää: "Nähdään Prescottissa J. R." Kommentti ikään kuin vihjaa, ettei Bonner usko itsekään alanvaihtoon. Seesteinen country-tyylinen teema päättyy tahdin ensimmäiselle iskulle, toisen pisteelliselle ja kolmannelle iskulle potkivan bassorumpurytmin tukeman kitaramelodian ja korkeasta rekisteristä näppäilevään bassokitaran liu'utteleviin korukuvioihin, kun Bonner hakee hevosensa tallin aitauksesta ja ohjaa sen peräkärrensä.

Elokuvan esipuhekohtauksessa country-tyylinen elokuvateema luo vaikutelmaa cowboy-identiteetistä ja modernista Lännen miljööstä. Hidastempoisille country-valsseille, kuten "I'm So Lonesome I Could Cry", "He'll Have to Go" ja "El Paso" tyypillinen jazz-valsirytmii luo kohtaukseen rauhallista ja seesteistä tunnelmaa, mikä toimii kontrapunktina kuvan tapahtumiin, jossa rodeoratsastaja Bonner on juuri pudonnut härän selästä. Kontrapunkti tarkoittaa tässä yhteydessä prosessia, jossa musiikki luo ristiriidan kautta kuvalle uuden merkityksen (Välimäki 2008, 44).

### **Yhteenvedoa Nuoren Bonnerin audiovisuaalisuudesta**

Countrymusiikkia on käytetty paljon erilaisissa elokuvissa enenevässä määrin 1960-luvulta asti, jolloin Tennesseeen kaupungissa muodostunut pop-tyylinen Nashville-soundi kukoisti. Countryn käytöllä halutaan tavallisesti luoda vaikutelmaa Etelävaltioiden ja lounaisosien miljööstä ja valkoisesta identiteetistä, mihin country tyypillisesti assosioituu. Musiikkisemiotiikasta sovelletut, Etelään ja länteen sijoituvissa elokuvissa käytetyt elokuvamusiikilliset vakioaiheet, joita kutsun country-topoksiksi, kytkeytyvät niiden toistuvan käytön vuoksi laajempaan kulttuuriseen kontekstiin.



Merkityksenannossa keskeistä on kärjistävää representaatiota ja kahtia jakamista soveltava stereotyyppittely, mikä on tarjonnut elokuvissa aineksia niin komediaan kuin kauhuun. Countrymusiikkia leimaavat myös sen yleiset negatiiviset stereotyytit, kuten konservatiivisuus ja muutosvastarinta, mutta myös isänmaallisuus ja maanläheisyys. Ei ole tosin tärkeää, millaisia Etelän maaseudun asukkaat todellisuudessa ovat, vaan miten heidät esitetään populaarikulttuurissa.

Sam Peckinpahin ohjaamassa elokuvassa *Nuori Bonner* countrymusiikki ja sen erilaisten tyylien viitteet ovat keskeinen osa niin musiikkiraitaa kuin myös merkityksenantoa. Elokuvassa countrya kuullaan tyyliopoksina Jerry Fieldingin säveltämässä, bändisoittimia sisältävässä orkestraalisessa alkuperäismusiikissa, jossa countrylle tyypilliset instrumentit luovat vaikutelmaa Yhdysvaltojen lounaisosien miljööstä ja alueeseen stereotyyppisesti yhdistettävästä cowboy-identiteetistä. Elokuvasta löytyy myös countrytyylin harmoniarakenteita ja tyyliviitteitä muistuttavia sävellyksiä, joita voidaan kutsua tyyppiopoksiksi. Lisäksi autenttista vaikutelmaa miljööstä luo lähdemusiikkina baareissa jukeboksista ja bändin soittamana sekä autoradiosta soivat countrykappaleet, kuten ”Rodeo Man” ja ”Today I Started Loving You Again”, jotka vievät katsojan konkreettisesti Arizonan pikkukaupungin countrykapakkaan. Countrymusiikki on siis keskeinen osa regionaalisen identiteetin ilmentämistä, mikä johtuu niiden toistuvasta viljelystä populaarikulttuurissa.

## Elokuvat

- Bonnie ja Clyde (Bonnie and Clyde)*. USA 1967, ohj. Arthur Penn.  
*Dukes of Hazzard*. USA, CBS 1979–1985.  
*Hurja joukko (The Wild Bunch)*. USA 1968, ohj. Sam Peckinpah.  
*Konna ja Koukku (Smokey and the Bandit)*. USA 1977, ohj. Hal Needman.  
*Kumi sulaa asfaltilla (Bad Georgia Road)*. USA 1977, ohj. John C. Broderick.  
*Nuori Bonner (Junior Bonner)*. USA 1972, ohj. Sam Peckinpah.  
 ”Papan ihmelääke” (”Granpa vs. the Sexual Inadequacy”). USA, Fox 1994. *Simpsonit (The Simpsons)*. USA, Fox 1989–  
*Two Thousand Maniacs*. USA 1964, ohj. Herchell Gordon Lewis.  
*Valkea Salama (White Lightning)*. USA 1973, ohj. John Sargent.  
*Veijarit (The Reivers)*. USA 1969, ohj. Mark Ridell.

## Lähteet

- Hall, Stuart (2002) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Hautsalo, Liisamaija (2010) *Kehtolaulutopos neljässä suomalaisessa oopperassa*. Etnomusikologian vuosikirja vol 22. Suomen etnomusikologinen seura.
- Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film*. New York and London: Routledge.
- Malone, Bill C. (1975) *Country Music U.S.A.: A Fifty-Year History*. Austin & London: The University of Texas Press.
- Monelle Raymond (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ratner, Leonard (1980) *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schimmer Books.
- Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, musiikki ja ääni*. Tampere: Tampere University Press.

## Kinomusiikkia salonkiorkesterille: affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa

### SAATTEEKSI

Oheinen artikkeli ”Kinomusiikkia salonkiorkesterille” syntyi tilanteessa, jossa väitöskirjaprojektin jälkeen ryhdyin perehtymään uuden ajan alun musiikkifilosofiaan ja siihen läheisesti liittyneeseen affektioppiin. Ne olivat 1600- ja 1700-luvun aiheita, mutta jossakin vaiheessa mieleeni juolahti, että varhaisella elokuvamusiikilla on yhtymäkohtia barokkimusiikista tuttuun sävelmaalailuun ja ihmisen tunnetilojen karakterisointeihin. Pohjustukseksi artikkelisuunnitelmalle vaihdoin vielä ajatuksia kulttuurihistorian raskaan sarjan osajaan, myös varhaista elokuvaa tutkineen ystävänä Hannu Salmen kanssa. Uskoakseni artikkeli valotti aihettaan vielä tuolloin epätavallisesta näkö- ja kuulokulmasta, ja olin tarkasteluni lähtökohdista sen verran innostunut, että uskaltauduin pieneen retkeen elokuvamusiikin pariin, vaikka en muuten olekaan sitä tutkinut.

Artikkelissa tekemäni havainnot ja johtopäätökset olivat monessa suhteessa vielä alustavia, eihän minulla ollut käytettävissä yksityiskohtaisempia lähteitä varhaisista elokuvaesityksistä – jos niitä sitten on ollut muillakaan. Ajattelin, että näkökulman osuvuus korvaa tarkastelun empiiriset puutteet. Muistan inspiroituneeni Robert Walserin teoksesta *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (1993) ja siihen sisältyneistä jaksoista, joissa tekijä vertaili raskaan rockin virtuoosikitarointia Vivaldin säveltämiin musiikkifiguureihin. Jotakin tuosta aika-kausien yli kulkevasta asenteesta tarttui elokuvamusiikkia käsitelleeseen artikkeliini ja muihinkin töihini. Kun pidin luentosarjaa barokin ajan musiikista ja affektiopista Turun yliopistossa joskus 1990-luvun lopulla, havainnollistin musiikin liikesuuntien ja kuulijan tunnekokemusten välistä korrelaatiota samankaltaisessa hengessä soittamalla muun muassa Abban ”Waterloo”-biisiä (1974).



Jostakusta saattaa tuntua hieman väkinäiseltä yhdistää 1600- ja 1700-luvun oppinut latinankielinen terminologia ja luokittelevuus 1900-luvun alun populaarikulttuuriin. Jos tuollaiset rinnastukset kuitenkin auttavat havaitsemaan musiikissa ja sen synnyttämässä tai ohjailemassa tunnedynamiikassa pitempiä kehityslinjoja, miksi ne tulisi jättää pimentoon? Artikkelini ilmestymisen jälkeen elokuvamusiikin ja elokuvien äänimaailmojen tutkimus on varmasti mennyt aimo harppauksen eteenpäin. Voin tietysti aina kuvitella oheisessa artikkelissa löytäneeni jotakin sellaista, josta jälkeeni tulevat tutkijat ja lukijat saavat ajattelemisen tai kritiikin aihetta.

**Jukka Sarjala**

Jukka Sarjala

## KINOMUSIIKKIA SALONKIORKESTERILLE Affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa

Mykkäelokuva puhui yleisölleen monin tavoin, vaikka sillä ei ollutkaan ääniraitaa. Tallennetun äänen korvasi musiikin "sointipuhe" — käytäkseni 1700-luvulla eläneen saksalaisen musiikkiteoreetikon, Johann Matthesonin ilmaisu.<sup>1</sup> Matthesonille musiikki merkitsi sielun liikuttamista sävelten taitavalla ja ehtymättömällä "yhdistelyllä, vaihtelulla, käytöllä, sekoittelulla, sisääntuomisella ja poisviennillä, korostamisella, syvyydellä, kululla ja hyppyjen sommittelulla". Niin ikään sieluun kyettiin vaikuttamaan sävelten "pidättämisellä, kiihdyttämisellä, käännöksillä, vahvuuksilla ja heikkouksilla, kiivaudella, sääntöjen mukaisilla ja sääntöjä rikkovilla liikkeillä, tynnyttämisellä, pidennyksillä sekä rauhallisella ilmeellä".<sup>2</sup> Koristeellisella kielellä laadittu luettelo on pitkä, mutta Matthesonin mukaan se ei ole alkuunkaan tyhjentävä. Myöskään mykkäelokuvamusiikilta ei puuttunut tämän kaltaisia voimavaroja.

Erityisesti elokuvamusiikki on ollut affektien ja affektiivisuuden aluetta. Elokuvamusiikki ja elokuvan äänimaailma eivät ole tähän mennessä kuuluneet järin suosittuihin tutkimusaiheisiin. Silti on ollut selvää melkein ensimmäisistä elävien kuvien näytännöistä alkaen, että musiikki kuuluu välttämättömäksi osaksi elokuvaesityksiä.<sup>3</sup> Jos syyt olivatkin alussa osittain käytännölliset (musiikki peitti projektorin äänen), myöhemmin taustamusiikki sai toisenlaisia tehtäviä. Claudia Gorbman on kirjoittanut siitä, miten eri tilanteissa käytettävä taustamusiikki kylvettää kuulijan affekteissa ja miten se soveltuu erinomaisesti elokuvan katsojan affektiiviseen manipulaatioon.<sup>4</sup> Elokuvamusiikin historiaa ja teoriaa Suomessa tarkastellut Anu Juva on Gorbmanin

<sup>1</sup> Matthesonin käyttämä termi on *Klang-Rede*. Ks. Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*. [Alunperin 1739] Faksimile-Nachdruck. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1954, 82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>3</sup> Ks. esim. David Robinson, "Music of the Shadows. The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896-1936". *Supplemento a Griffithiana* 38/39, ottobre 1990, 8.

<sup>4</sup> Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987, 5-6, 12.

Jukka Sarjala, FT, tutkija, Turun yliopisto

Lähikuva • 2/96 5



<sup>5</sup> Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu 1995, 17; Philip D. Tagg, *Kojak — 50 seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen 1979.

<sup>6</sup> Gorbman 1987, 30.

<sup>7</sup> Juva 1995, 27.

<sup>8</sup> Kirjan on täytynyt olla vaikutusvaltainen, sillä vuoteen 1918 mennessä siitä oli otettu 12 painosta.

<sup>9</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 69-71, 74-75.

<sup>10</sup> Tagg 1979, 32, 39.

tavoin lyhyesti viitannut musiikin affektiivisuuteen ja affektioppiin sekä niitä väitöskirjassaan hyödyntäneeseen Philip Taggiin, joka tutki televisiosarja *Kojakin* tunnusmusiikkia.<sup>5</sup> Näyttää siltä, että elokuvaan liittyvän auditiivisen ulottuvuuden analyysi on vasta viime vuosina irrottanut lähtökuopistaan. Rinnakkaistapaus tällaiselle kehitykselle löytyy etnomusikologiasta, jonka edustajat ovat monin paikoin paneutuneet soundscape-tutkimukseen. Lisäksi musiikin affektivaikutuksista on kiinnostuttu uudelleen. Elokuvamusiikin tutkijan tulisi tuntea musiikkitieteen menetelmien lisäksi visuaalisen ulottuvuuden tutkimusperinteitä ja teorianmuodostusta. Tehtävä ei ole aivan helppo, sillä elokuvien musiikillisen atmosfäärin, ilmaisun ja merkitysten lähempi tarkastelu edellyttää, kuten Gorbman on todennut, turvautumista fenomenologiseen kuvaukseen, historialliseen tietämykseen ja musiikin tunnesisältöjen psykologiseen analyysiin.<sup>6</sup> On myös tunnus-tettava, että joissakin tilanteissa ja joidenkin teemojen kannalta musiikki on keskeisin elokuvan merkitysten muodostaja ja kantaja.

Musiikin affektiivisuuteen ja affektioppiin on suhtauduttu ylenkat-seella. Ainakin 1800- ja 1900-luvun taidemusiikkiin keskittynyt ja teos-analyttisesti suuntautunut musiikkitieteen lohko on ollut siitä hyvin vähän kiinnostunut. Tällä seikalla on historiallinen tausta. Juva on oi-keassa todetessaan, että affektioppi hävisi aikanaan korkeakulttuurisista yhteyksistä, mutta jäi elämään populaarikulttuurissa.<sup>7</sup> Metafyysikkaan vahvasti nojautunut affektioppi korosti antiikin ja keskiajan kulttuurissa musiikin ruumiillisia ja sielullisia vaikutuksia, musiikin välitöntä ja melkein pä ylivertaista voimaa ihmiseen nähden. Sen lähtökohdat olivat luonnonfilosofiassa, retoriikassa, eetosopissa (eli teoriassa musiikin moraalisisista vaikutuksista), temperamenttiopissa, lääketieteessä sekä eriaisteisissa maagisissa ajattelu- ja toimintatavoissa. Lisäksi sillä oli lä-heiset yhteydet pythagoralaiseen lukuteoriaan sekä kosmologiaan.

Musiikin taiteellista arvoa ja teosmaisuuutta korostanut autonomia-estetiikka sysäsi aikanaan affektiopin syrjään ja kiinnitti teoretikoiden ja makunsa kehittyneisyydestä tietoisten harrastajien huomion musiikin muoto- ja rakennekysymyksiin. (Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että musiikin teoriaan perehtymätön osa yleisöstä olisi paljonkaan ymmärtänyt muoto- ja rakennekysymyksistä.) Ruumiillisuutta hal-veksinut autonomiaestetiikka oli osa sivistyneistön kulttuurihegemo-niaa — ja on sitä jossakin määrin edelleen, vaikka suuria muutoksia on tapahtunut viime vuosina. Yksi tuollaisen asenteen puhtaimpia il-mentymiä on 1800-luvulla eläneen wieniläisen musiikkikriitikon Eduard Hanslickin pamfletti *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), jossa tämä kritisoi voimakkaasti musiikin elementaaris-fyysisiä vaikutuksia.<sup>8</sup> Antautuminen musiikin affektiiviseen valtaan merkitsi Hanslickille ”patologista” liikuttumista, joka oli ominaista sivistymättömille ihmi-sille ja primitiivisille kansoille. Hän totesi, että mitä voimakkaammin tietty taidelaji vaikuttaa ruumiiseen ja aisteihin, sitä pienempi osuus siinä on esteettisellä suhtautumisella, ”puhtaalla ja tietoisella” ha-vaitsemisella.<sup>9</sup> Hanslick tulkitsi musiikin affektiivisuudelle antautu-misen sosiaalisesti, merkiksi intellektuaalisesta ja moraalisesta alkeel-lisuudesta. Hänen estetiikkansa voidaan nähdä kokonaisuudessaan reaktioksi barokin ajan affektioppiin.<sup>10</sup>

Autonomiaestetiikan arvovaltaisuudesta johtui muun muassa se,



Illustration



että nk. pöytämusiikki, ruokailun aikana soitettavaksi tarkoitettu taustamusiiikki, sai yhä kyseenalaisemman maineen 1800-luvun alusta lähtien, vaikka sitä harrastettiinkin runsaasti.<sup>11</sup> Se oli vähintäänkin toisen luokan musiikkia, koska sillä katsottiin olevan yhteys ruoansulatukseen, ruumiiseen ja affekteihin. Affektit merkitsivät moraalista uhkaa, hallitsemattomia viettejä, sillä 1800-luvun porvaristo luotti järkisielun kykyyn ohjata ihmistä.

Tämän artikkelin tarkoituksena ei ole pohtia kaikkia niitä moninaisia tehtäviä, joita musiikilla on ollut mykkä- tai äänielokuvissa. Aikomukseni on osoittaa, miten yksi mykkäelokuvan musiikkilaji, 1920-luvulla käytetty salonkimusiikki, sisälsi kaikki olennaiset keinot, jotka ylipäätään tarvittiin katsojien ja kuulijoiden sielun liikuttamiseksi. Elokuvan mykkäkauden musiikkia ei tule kaikessa monimuotoisuudessaan arvioida tehtäviinsä nähden epätarkoituksenmukaiseksi sillä perusteella, ettei sitä ollut sävelletty tuota nimenomaista tarkoitusta varten. Sitä ei voi myöskään sanoa puutteelliseksi tai alkeelliseksi vetoamalla siihen, ettei se välttämättä muodostanut minkäänlaista yhtenäistä kokonaisuutta, vaan koostui pääsääntöisesti monenmoisista, yksittäisistä pikkukappaleista tai näitäkin lyhyemmistä katkelmista. Eikä sitä vihdoin voi arvioida äänielokuvankaan mittapuulla. Se, ettei mykkäelokuvassa kyetty niin tarkkaan kuvan ja äänen synkroniaan kuin 1920-luvulla kehitetyn ääniraidan myötä, ei tehnyt varhaisen elokuvan musiikista ilmeetöntä tai epämääräistä. Mykkäelokuvan ja mykkäelokuvamusiiikin historia ovat kuitenkin niin monivaiheisia, että jatkossa esittämäni ajatukset ja johtopäätökset on tarkoitettu koskemaan lähinnä 1920-luvun tilannetta.

### Affektien rekisteri

Vuonna 1927 Fazerin Musiikkikauppa julkaisi Helsingissä kolmisenkymmentä sivua käsittäneen luettelon pienimuotoisista orkesterikappaleista elokuvaesityksiä varten, otsikolla *Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille*. Vihkosella oli useita ulkomaisia esikuvia. 1910-luvun alkupuolelta lähtien elokuvayhtiöt olivat alkaneet julkaista luetteloita (cue sheets; musical selections) elokuvaan sopivista musiikkikappaleista. Näiden vihjeluetteloiden perusteella muusikot ja kapellimestarit saattoivat suunnitella näytäntöjen musiikillisen puolen ja tehdä tarvittavat tilaukset. Luettelot olivat suosittuja, sillä ne säästivät esiintyjiltä aikaa ja vaivaa.<sup>12</sup> Tunnetuimpia hakemistoja olivat jo 1909 ilmestynyt *Suggestions for Music* (Edison Films), 1913 julkaistu *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (Fox Films), Giuseppe Beccen kokoama 12-osainen *Kinothek* vuosilta 1919-1929 ja Ernö Rapéen *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, 1924. Fazerin luettelo oli sikäläkin tyypillinen, että se koostui salonkimusiikista, joka vakiintui mykkäelokuvien säestämisen pääasiallisimmaksi lajityypiksi.<sup>13</sup>

Alunperin vihjeluettelot olivat elokuvakohtaisia ja niissä elokuvien musiikkitaustat oli suunniteltu valmiiksi vailla vaihtoehtoja. Mutta Fazerin luettelo ei ole sellainen, vaan se kuuluu toiseen musiikkihakemistojen lajiin, jossa elokuvan ja musiikin suhde ei ollut yhtä tarkasti määrätty etukäteen. Tämä toinen hakemistotyyppi syntyi pyrkimyks-

<sup>11</sup> Werner Friedrich Kummel, "Tafelmusik aus medizin- und musikhistorischer Sicht". Teoksessa Edith Heischkel-Artelt (hrsg.), *Ernährung und Ernährungslehre im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums am 5. und 6. Januar 1973*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, erit. 386-395.

<sup>12</sup> Gorbman 1987, 35.

<sup>13</sup> Pekka Jalkanen, "Elokuvamusiiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia". *Musiikkitiede* 2/1990, 179.





<sup>14</sup> Robinson 1990, 13, 26.

<sup>15</sup> Juva 1995, 27.

<sup>16</sup> Pekka Jalkanen, *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura 1989, 215; Jalkanen 1990, 179–180.

<sup>17</sup> Lieneekö olemassa tarkkaa tietoa siitä, millaista elokuvamusiikki oli 1920-luvun Neuvosto-Venäjällä Dmitri Shostakovitshin ynnä muiden esittämänä? Esimerkiksi Shostakovitsh säesti pianolla elokuvaesityksiä Aurora-elokuvateatterissa Leningradissa 1920-luvulla. Tässä työssä hänen improvisaationsa erkaantuivat niin kauas käytössä olleista ja yleisön pitämistä malleista, että teatterin johto uhkasi antaa hänelle potkut. Detlef Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1983, 43.

<sup>18</sup> Gorbman 1987, 33–34; Juva 1995, 19–20.



Adagio con sentimento

sestä välttää elokuvaesitysten musiikillista yksitoikkoisuutta. Lisäksi kaikki muusikot eivät tunteneet tarkkojen vihjeluetteloiden kaikkia kappaleita, joten niiden käytössä ilmenneitä hankaluuksia haluttiin välttää väljempää menetelmää noudattaneilla luetteloilla.<sup>14</sup>

Fazerin luettelo koostuu kolmesta osasta. Ensimmäisenä on luettelo musiikkikappaleiden luonteen mukaan. Tämä osa rakentuu niin, että luettelon vasemmalla puolella olevissa sarakkeissa ilmoitetaan kolmella kielellä asia, tapahtuma tai tunnetila, jota jonkin elokuvakohtauksen tai -jakson tulkittiin kuvittavan ja jota vihkosen kahteen jälkimmäiseen osaan kootut musiikkikappaleet kuvaavat, luonnehtivat ja ilmaisevat. Luettelo siis määrittelee vastaavuuden tietynlaisen musiikin ja elokuvan visuaalisen sisällön välille — kunhan joku ensin määritteli, millaisia asioita, tapahtumia ja tunnetiloja tietyssä elokuvassa esiintyi. Kategorioina olivat esimerkiksi 'Juomingit', 'Hämmästyks', 'Iloista' tai 'Ratsastus-kohtauksia'. Oikealla puolella olevasta sarakkeesta saattoi sitten lukea, mitkä sävellykset ja pikkukappaleet, joihin viitattiin numeroilla, soveltuivat ilmentämään ja säestämään kulloistakin kategorioita.

Erilaisten mielentilojen ja musiikkikappaleiden rinnastaminen on saanut Juvan puhumaan siitä, miten luettelossa on nähtävissä affektioopin vaikutusta.<sup>15</sup> Vihkon toinen osa sisältää luettelon orkesterikappaleista, säveltäjien nimien mukaisessa aakkosjärjestyksessä. Tästä osasta on juoksevan numeron avulla mahdollista etsiä edellisessä osassa ilmoitettuihin kategorioihin soveltuvat musiikkikappaleet. Tämän toisen osan oikeassa laidassa sijaitsevaan sarakkeeseen merkityt numerot puolestaan viittaavat takaisin ensimmäisen osan asia-, tapahtuma- tai tunnetilaluokituksiin. Niinpä toisen osan säveltäjä- ja kappalehake- mistosta näki, millaisiin kohtauksiin ja jaksoihin kukin musiikkinumero soveltuivat. Elokuvan ja musiikin vastaavuussuhde määriteltiin ikään kuin kahteen kertaan. Luettelon kolmas osa on muuten samanlainen kuin toinenkin, mutta se on paljon lyhyempi ja sisältää vain kotimaisia sävellyksiä.

Musiikintutkija ja säveltäjä Pekka Jalkanen, joka on Juvan ohella kaivanut Fazerin luettelon päivänvaloon, on luonnehtinut elokuvan varhaisvuosikymmenien musiikkia mitä kirjavimmaksi keitokseksi mielivaltaisesti toisiinsa yhdistettyjä sävelmiä. Mykkäfilmien musiikki oli osa eurooppalaista salonkiperinnettä, osa 1800-luvun alussa yleistyntä, tyyliltään ja ohjelmistoltaan laaja-alaista ravintola-, tanssi- ja ajanvietemusiikkia.<sup>16</sup> Sillä oli, kuten äänielokuvankin musiikilla oli myöhemmin, täys- ja myöhäisromantiikan tyylin mukainen, tonaaliseen sävelkieleen ankkuroitunut yleisilme.<sup>17</sup> Mykkäelokuvien musiikin historiallinen tausta ei liene löydettävissä niinkään oopperasta kuin 1800-luvun melodraamasta, varieteesta, music hall- ja vaudeville-perinteestä.<sup>18</sup> Raja "korkeampaan" taidemusiikkiin ja suuriin mestareihin nähden oli silti verraten heikosti piirretty. Fazerinkin luetteloon on merkitty Beethovenin sinfonioiden osia, Chopinin nokturnoja ja preludeita tai vaikkapa Sibeliuksen näyttämömusiikkia.

Luettelon ensimmäinen osa on mielenkiintoisin. Se sisältää runsaat puolitoista sataa numeroitua kohtaa tai luokkaa, joissa nimetään mielentiloja (pelko, yksinäisyys, suru), tapahtumia ja tapahtumasarjoja (maanjärjestys, metsästyks) sekä tekoja (syytös, tunnustus, murha). Osa



luokista on yksinkertaisesti yleisiä elokuvakohtausten karakterisointeja: 'hullunkurista', 'kiinalaista' tai 'pahaenteistä'. Vaikka tapahtumien ja mielentilojen musiikillinen kuvaus on musiikinestetiikassa perinteisesti erotettu yhtäältä sävelmaalailuksi ja toisaalta ihmisen sisäisen luonnon esittämiseksi tai ilmaisemiseksi, molempien tehtävä on affektiopin näkökulmasta ollut silti samankaltainen. Tavoitteena on ollut saada kuulijan mieli liikkumaan tilanteen vaatimalla tavalla. Dramaattinen tapahtumakulku on esitetty musiikillisin keinoin mieltä kiihdyttävällä tavalla, juhlalliset asiat on kuvattu virittämällä mieli juhlalliseen tilaan, surua ilmaistaessa kuulija on pyritty siirtämään surua vastaavien tunneliikkeiden alaiseksi jne.

Affekti juontuu latinan sanasta *affectus*, joka taas on partisiipin perfekti verbistä *afficere*, merkityksessä 'saattaa joku johonkin tilaan', 'tuottaa', 'aiheuttaa'. Affekti on tiivistetysti määriteltyä 'aiheutettu tunne', 'ulkopuolinen vaikutus'. Skolastisessa kielenkäytössä se on passiota, vaikutettuna olemista. Musiikillisesti tulkittuna affekti merkitsee mielenliikettä, jota mieli ei itse tuota autonomisesti, vaan jonka lähtökohta on musiikin kuvaus- ja ilmaisukeinojen hallinta ja tunteminen. Ihmismieli saatetaan erilaisiin tunnetiloihin, jotka muuntuvat ja vaihtuvat musiikin liikkeiden mukaisesti. Fazerin Musiikkikaupan luettelo kinomusiikista salonkiorkesterille on mielenliikkeiden sekä niitä vastaavien musiikillisten esityskeinojen välinen sanakirja. Se on musiikillisten affektien rekisteri, ehkä yksi viimeisiä, joita tällä vuosisadalla on painettu laajempaan käyttöön.

#### Musiikillinen montaasi ja karakterien sukulaisuus

Lev Kuleshovin toimeenpanema koe osoitti, miten ihmismieli narrativisoi toisistaan täysin irrallisia visuaalisia katkelmia mielekkääseen muotoon. Kahden kuvan rinnakkainasettamisesta (tai yhteentörmäyksestä) syntyi kolmas merkitys. Montaasiperiaate toimii mainiosti myös kuvan ja musiikin kesken; siihen elokuvamusiikin käyttö ylipäättään perustuu kuten on useasti todettu. Suomessa tällaisen narrativisoinnin osatekijöitä on tarkastellut muun muassa Simo Alitalo.<sup>19</sup> Äänielokuvaan verrattuna mykkäelokuvien musiikillisessa montaasissa ilmenee kuitenkin erityispiirre, jonka teoriaa pyrin tässä luonnostelevaan Fazerin kinomusiikkiluettelon pohjalta.

Musiikin tärkeimpiä tehtäviä elokuvassa on edesauttaa katsojaa tulkitsemaan visuaalista ulottuvuutta ja kokemaan intensiivisemmin valkokankaan asiat ja tapahtumat. Musiikin tavoitteena on syventää kertomusta tai tiettyä kohtausta, houkutella yleisö tiiviimmin mukaan diegeettiseen tilaan.<sup>20</sup> Juva on tähän liittyen todennut, että "musiikki poistaa esteitä tunteen kokemisen tieltä" tai että mykkäelokuvien musiikki "antoi tärkeää informaatiota kunkin kohtauksen tunnelmasta".<sup>21</sup> Musiikilla on toki aina ollut sielullisia ja ruumiillisia vaikutuksia, kulttuurimuodosta ja historiallisista tekijöistä riippuen vaihtelevassa määrin. Mutta liian vähän on tietääkseni kiinnitetty huomiota musiikin merkityksen eroavuuteen mykkä- ja äänielokuvan välillä. Mainitut Juvan väitteet peittävät tuota eroavuutta.

Mykkäelokuvien musiikki ei niinkään houkuttanut esiin katsojien

<sup>19</sup> Simo Alitalo, "Sound and Image: Some Preliminary Considerations of an Audio-Visual Kuleshov Experiment". *Lähikuva* 1-2/1988, 82-85.

<sup>20</sup> Gorbman 1987, 32.

<sup>21</sup> Juva 1995, 205, 211.



Martino



<sup>22</sup> Gorbman 1987, 41–42.

<sup>23</sup> Ks. esim. Robinson 1990, 14, 16.

<sup>24</sup> Tällaisen vertauksen on tehnyt muun muassa Markus Lång arvostelussaan Anu Juvan kirjasta: "Elokuvamusiikin historiaa ja teoriaa". *Musiikki* 3/1995, 282.

<sup>25</sup> Melodraaman keksijälle ja kehittäjälle, Jean-Jacques Rousseulle, ruumiineleet yhtä hyvin kuin musiikki kokonaisuudessaan olivat ihmisen sisäisten tunnetilojen merkkejä. (Ks. esim. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven and London: Yale University Press 1986, 98.) Tämä käsityskanta erosi vanhemmasta barokinajan tulkintalinjasta, jonka mukaan musiikilliset tapahtumat ja affektit eivät olleet tunnetilojen ilmaisuja, vaan kaikkialla luonnossa vallitsevan liikedynamiikan representatioita. Barokin aikakautena affektit olivat siis musiikin itsensä (ja laajemmin ottaen luonnon suuren järjestelmän) ominaisuuksia.



Capriccioso

autonomisia tunteita tai ilmaissut jonkun roolihenkilön (kuviteltuja) persoonallisia mielenliikutuksia. Pikemminkin se pyrki esittämään kussakin tilanteessa yleisen ja anonyymien sieluntilan tai tunneliikkeen, josta yleisö tuli osalliseksi. Puhe esteiden poistamisesta tunteiden tieltä kuvastaa käsitystä, jonka mukaan tunne olisi kytenyt valmiina katsojan ja kuulijan sielussa, josta se olisi sopivilla keinoilla houkuteltu esiin. Näin ei kuitenkaan ollut. Myöskään kohtausten tunnelmista ei "annettu informaatiota" — kyse ei ollut tiedon siirtämisestä lähettäjältä vastaanottajalle. Yhtäällä aukeni kankaalle heijastettu kuva, toisaalla soi näytäntötilassa esitetty musiikki. Tunnelma syntyi siitä. Juuri siksi tarvittiin Fazerin Musiikkikaupan sanakirjaakin.

Gorbman on kirjoittanut, että ääniraidan tulo muutti katsojan suhdetta elokuvaan ja musiikkiin monella tavoin. Yksi muutoksista oli, että musiikki ei enää soinnut lähes katkeamattomana virtana kuten mykkäelokuvaesityksissä, vaan musiikillisten ja musiikkia vailla olevien jaksojen vaihtelu loi musiikille aiempaa paljon läheisemmän ja emotionaalisesti tehokkaamman roolin suhteessa kuvaan ja kertomukseen.<sup>22</sup> Asioiden, tapahtumien ja ilmiöiden korostaminen ja alleviivaaminen musiikilla kävi mahdolliseksi aivan toisessa mielessä kuin ennen. Toinen seikka oli, että musiikkia ryhdyttiin säveltämään erikseen elokuvia varten. Vaikka asia ei ollutkaan aivan uusi,<sup>23</sup> tällainen kehitys nosti esiin musiikin teosmaisuuksien, kohdeherkkyyden ja ainutkertaisuuden. Teosmaisuuksien korostuessa syntyi myös tietoisuus tekijöistä, elokuvasäveltäjistä. Kolmas muutos lienee ollut syväkäsitys. Äänielokuva teki ihmisäänestä henkilökohtaisen, valkokankaalla näkyvän roolihenkilön yksilöllisen ilmaisukeinon. Aiemmin repliikit oli tekstitetty tai sitten lausuttu ääneen esitystilassa näyttelijöiden suunliikkeistä ja käytöstä tarkkaillen. Nyt ihmisääni ja sen koko tunneilmaisurikkaus kuuluivat tietylle henkilölle, joka näkyi kuvassa. Tällä seikalla oli seurauksena, että myös musiikkia — joka kuului elokuvan äänimaailmaan siinä kuin esiintyjien äänekin — ryhdyttiin tulkitsemaan henkilökohtaisten tuntemusten ja mielenliikkeiden merkinä. Kun ajatellaan 1800-luvun melodraamaa, mykkäelokuvakulttuurin historiallista kasvualustaa, ero melodraaman kaavamaisuuden sekä esimerkiksi Wagnerin oopperoissa ilmenevän yksilökohtaisen musiikillisen kuvauksen välillä<sup>24</sup> on tavallaan sama asia kuin mykkä- ja äänielokuvan musiikkien välillä havaittava erilaisuus.

Mykkä- ja äänielokuvan musiikin eroavuuksien vähäinenkin vertailu paljastaa, kuinka paljon tyypittelevämpää ja luokittelevampaa elokuvamusiikki oli ennen 1920- ja 1930-luvun taitetta. Se koostui vaihtelevista katkelmista, jotka muodostivat affektien sarjan, vaikkapa seuraavaan tapaan Fazerin luettelon kategorioilla ilmaistuna: jäähyväiset — yksinäisyys — ajatuksiinsa vaipunut — unelma — odotus — iloista — onni. Musiikki edesauttoi tilanteen mukaisen affektin tunnistamisessa, jolloin tietty tapahtuma, kohtaus tai mielenliike tulkittiin yksittäistapaukseksi yleisestä affektikategoriasta. Elokuvien roolihenkilöt esittivät affektien merkkien ja affekteja ilmaisevien eleiden yhdistelmiä<sup>25</sup> sen sijaan, että olisivat luoneet vaikutelman tunteisiin eläytymisestä. Monesti eleet olivat liioiteltuja, koska niiden tuli olla selväpiirteisiä. Myös musiikin oli oltava selvästi tunnistettavissa. Ihmisen tunnedyneamiikka koostui kaavoista, joiden varassa yleisö tuli



harjoitelleeksi ja ylläpitäneeksi kokemuksen taitoa.

Mykkäelokuvien musiikin monesti mainittu katkelmallisuus kertoo, että se tarjosi huonot mahdollisuudet leveille, pitkälinjaisille sointipinnoille, jotka olivat tyypillisiä täys- ja myöhäisromantiikan orkesterisatsille ja myöhemmin äänielokuvien wagneriaanille musiikkitaustoille. Kuulija ja katsoja ei voinut uppoutua tunteisiinsa, vaan hänet ohjattiin ja temmattiin yhä uudelleen vaihteleviin mielenliikkeisiin. Äkilliset kappaleen- tai tyylinvaihdokset sekä hyytävät sävellajista toiseen estivät porvarilliselle tunnekultille ominaisen pitkälinjaisuuden, omissa tunteissa hautumisen. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna mykkäelokuvan musiikillista montaaasia voidaan kutsua ”affektipumpuksi”.

Fazerin luettelon ensimmäisessä osassa on kaiken kaikkiaan 165 numeroitua karakteriluokkaa. Asioilla, tapahtumilla ja teoilla oli monia ilmeitä, joita musiikki luonnehti. Luokittelu noudattaa ainakin osittain René Descartesin kuuluisassa tutkielmassaan *Les passions de l'âme* (1649) lausumaa periaatetta. Sen mukaan mielenliikkeitä on rajattoman paljon, mutta ne koostuvat kuuden alkuperäisen mielenliikkeen yhdistelmästä tai ovat niiden alalajeja.<sup>26</sup> Affekteja voidaan ryhmitellä sukulaisuutensa perusteella. Tästä seuraa myös, että ne ovat moniulotteisia samalla tapaa kuin aidot käsitteet ovat monimerkityksisiä. Avataanpa yksi lukureitti Fazerin Musiikkikaupan julkaisemaan sanakirjaan. Kuvitellaan, että musiikin oli määrä karakterisoida vilkasta kohtausta. Luettelon ensimmäisen osan luokka numero 12 ilmoitti hakijalle 29 sävellystä, joita saattoi käyttää tässä yhteydessä. Avun tarvitsija etsi hakemiston toisesta osasta, orkesterikappaleiden luettelosta, esille nuo musiikkinumerot. Ilmeni, että niitä oli mahdollista käyttää laajemminkin. Ne soveltuivat sanakirjan oikeassa laidassa olevan sarakkeen mukaan luonnehtimaan myös elokuvassa esitettyä ottelua, mellakkaa, kiihdyttävää ja dramaattista tapahtumaa, kansanjuhlaa, lapsikohtausta, riitaa jne. Yhtä hyvin osalla noista kappaleista oli mahdollista luoda pateettista tai juhlallista tunnelmaa tai ilmaista intohimoa. Hakemistossa nimetyt tapahtuma- ja tunnekarakterit esittivät ja aikaansivat monia erilaisia mielenliikkeitä elokuvan sisällöstä riippuen.

### Sanakirja vai ei?

Affektien sekä musiikin materiaalin ja ilmaisukeinojen monitulkintaisuudesta johtuu, että aina on riittänyt niitä, jotka ovat epäilleet, onko oikeutettua puhua sen enempää erityisestä affektiopista kuin tarkoista merkitys- ja tulkintakonventioistakaan, ”sanakirjasta”. Miten musiikki kykenisi tuottamaan niin täsmällisiä vaikutuksia kuulijoissa?

Barokin ajan musiikkia ja affektiteoriaa tutkineen George J. Buelowin mukaan mitään yhtenäistä doktriinia ei ollut olemassa 1600- ja 1700-luvulla.<sup>27</sup> Saksalainen musikologi ja musiikillisen hermeneutiikan kehittäjä Hermann Kretzschmar totesi jo 1910-luvun alussa, ettei termiä ’affekti’ esiintynyt musiikkia käsittelevien kirjojen nimissä tai niiden lukujen otsikoissa 1700-luvulla. Hän ei myöskään tavannut aineistostaan yleistä affektin määritelmää.<sup>28</sup> Voidaanko Fazerin Musiikkikaupan julkaisemaa hakemistoa pitää näiden seikkojen nojalla ollenkaan affektisanakirjana? Jotta tähän kysymykseen voisi ylipäänsä vastata,

<sup>26</sup> Descartesin mukaan alkuperäisiä mielenliikkeitä ovat ihmettely, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru. René Descartes, *Teoksia ja kirjeitä*. Toinen painos. Juva: WSOY 1994, 187.

<sup>27</sup> George J. Buelow, ”Affections”. Teoksessa Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. London: Macmillan Publishers Ltd 1980, 136.

<sup>28</sup> Hermann Kretzschmar, ”Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre I”. Teoksessa Rudolf Schwartz (hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*. Leipzig: Verlag von C.F. Peters 1912, 63.



Fuga di: Casini



<sup>29</sup> Ulrich Thieme, "Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock — Vorgesichte, Ästhetik, Physiologie." Sonderdruck aus *Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*. Celle: Moeck-Verlag 1984, 11. Instrumenttien äänenvärien affektisällöistä modernissa kontekstissa ks. Juva 1995, 225.

<sup>30</sup> Mattheson 1954, 146.

<sup>31</sup> Eräs figuurityyppi, todennäköisesti *exclamatio* tai *saltus duriusculus*, joista edellinen tarkoittaa melodista hyppyä pienen seksti-intervallin verran ylöspäin. Yleisemmin *exclamatio* merkitsee mitä tahansa terssiä suurempaa intervallihyppyä ylöspäin tai alaspäin. *Saltus duriusculus* on nimi dissonovalle hypylle.

<sup>32</sup> Marpurgin affektiluettelo on julkaistu Hermann Kretzschmarin artikkelissa "Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre II". Teoksessa Rudolf Schwartz (hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912*. Leipzig: Verlag von C.F. Peters 1913, 71-73.



F. G. V. 1842

12 Lähikuva • 2/96

on aika siirtyä kauemmas elokuvasta ja tehdä lyhyt ekskursio elokuvaa edeltäneeseen musiikinhistoriaan.

Vaikka affektien tulkinnasta ja esityskeinoista ei barokin aikana vallinnutkaan kiistatonta yhteisymmärrystä, 1600- ja 1700-luvulta tunnetaan useita teoksia, joissa tuon ajan musiikkiteoreetikot luokittelivat erilaisia affekteja sekä kuvailivat melodiakulkujen, figuurien, tanssiosien, rytmien, instrumenttien yms. affektisisältöjä ja -merkityksiä.<sup>29</sup> Näin menetteli muiden muassa artikkelin alussa mainittu Johann Mattheson (1681-1764), saksalainen ooppera- ja oratoriosäveltäjä, kirjailija ja Britannian lähetystön sihteeri. Hänelle musiikki vailla affekteja "ei merkitse mitään, ei tuota mitään, ei kelpaa mihinkään".<sup>30</sup> En kuitenkaan tarkastele seuraavassa hänen käsityksiään, vaan katson, mitä saksalainen musiikkiteoreetikko ja -kriitikko Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) totesi lehdessään *Kritische Briefe über die Tonkunst* affektien musiikillisesta esittämisestä. Marpurgin huomautukset ovat vuodelta 1762 ja ne koskevat resitatiivin käyttöä sävellyksissä.

Ohjeissaan säveltäjille Marpurg esitti kaiken kaikkiaan 27 erilaisen affektin rekisterin, jonka perustana oli affektipari ilo (mielihyvä) — suru (mielipaha). Surua ilmaistiin hitaassa tempossa etenevällä raukealla melodiolla, jonka linjakkuuden katkaisivat monet sävelhuokaukset<sup>31</sup>. Melodiassa käytettiin pieniä intervaleja ja se rakentui pääosin dissonovalle harmonialle. Ilon affektiin vaadittiin Marpurgin mukaan puolestaan nopeaa liikettä, eloisaa melodiaa, joka liikkui suurissa intervaleissa konsonoivan harmonian tuella. Muista affekteista mainittakoon, että pelkoa tuli esittää "värisevillä ja murretuilla sävelillä", mieluummin matalassa kuin korkeassa äänialassa. Sääli, joka oli sekoitus jotakuta kohtaantunnettua rakkautta sekä tuolle rakkauden kohteelle sattuneesta epäonnesta aiheutunutta mielipahaa rakastuneessa, oli parhaiten ilmaistavissa rauhallisilla ja lauhkeilla, mutta kuitenkin "voihkivilla ja valittavilla" melodiakuluilla. Kaikki tämä tapahtui hitaassa tempossa, aika ajoin urkupisteen kera. Viha ilmeni musiikissa niin, että sävelet olivat kiivaassa liikkeessä, etenivät nopein ja vuolain purkauksin äkillisten bassoäänien vaihteluiden kanssa. Tällaisia tapahtumia höystivät vielä terävät ja kirkuvat dissonanssit. Useat affektit olivat johdannaisia ja sekoituksia joistakin keskeisemmistä mielenliikkeistä, joten monesti Marpurg tyytyi viittaamaan aiempiin luonnehdintoihin.<sup>32</sup>

Yllä referoidut ohjeet näyttävät modernin, asiaa huonosti tuntevan ihmisen silmiin ylimalkaisilta ja niukoilta, mutta sitä ne eivät välttämättä olleet. Ne lausuttiin retoriikasta tutuilla käsitteillä ja luonnehdinnoilla, joille löytyi 1600- ja 1700-luvun musiikin sävellys- ja esityskäytännöistä melko täsmälliset vastineet. Suurin osa tällaisesta tietämyksestä oli suullista perimätietoa. Taito liikuttaa ihmisiellua musiikilla opittiin musiikkia tekemällä ja hyviä muusikoita jäljittelemällä. Kirjoihin näistä asioista kulkeutui vain pieni osa. Lukemattomat noilta ajoilta säilyneet sävellykset osoittavat, ettei sääntöjä käytetty mielikuvituksettomasti ja mekaanisesti soveltaen. Affektien sukulaisuutta ajatellen Fazerin kinomusiikkihakemisto muistuttaa selvästi Marpurgin ohjeistoa. Kun 1700-luvun säveltäjät ja muusikot pyrkivät omilla keinoillaan elävöittämään ja syventämään tekstin ja puheen affekteja, heidän myöhemmin syntyneillä kollegoillaan oli sama tavoite



elokuvan suhteen.

Affektien ja musiikin korrelaatio oli palautettavissa musiikin elementaaritasolle asti kuten myös tuo patologista liikuttumista halveksinut wieniläiskriitikko, Hanslick, hyvin tiesi. Piispa Johannes Gezeliuksen kokoamasta *Encyclopaedia synoptica* (1672), ensimmäisestä Suomessa painetusta tietosanakirjasta, on luettavissa, että sekunti-intervalli merkitsi sävelen jännitystä tai jännityksen laukeamista siirryttäessä asteikolla mistätahansa nuotista lähimpänä olevaan nuottiin.<sup>33</sup> Vaikutus riippui siitä, liikuttiinko ylöspäin vai alaspäin. Ihmissielun jännitys lisääntyi tai vähentyi liikkeen mukaisesti. Barokin ajalla tätä ominaisuutta käytettiin tehokkaasti hyväksi esimerkiksi niin kutsutussa *gradatio*-figuurissa, joka oli yksi melodisen toiston kuvioista, asteittain nouseva sekvenssi. Niinpä voisi olla kiinnostavaa analysoida Fazerin luetteloon kerättyjä sävellyksiä siitä näkökulmasta, millaisia affektien esittämisen ja tuottamisen keinoja niihin sisältyi. Ainakaan barokkimusiikilta ei puuttunut tarkkuutta tässä suhteessa. Ranskalainen Marin Marais sävelsi vuonna 1717 viola da gamballe ja kenraalibassolle musiikillisen kuvaelman (*Le Tableau de l'Opération de la Taille*), jossa lyhyiden sanallisten ilmoitusten kera kuvailtiin sappikivileikkauksen eri vaiheet potilaan mielenliikkeitä myöten. Tällainen naturalismi oli ominaista myös osalle mykkäelokuvien musiikkia. Koska siitä ei ollut enää pitkä matka piirroselokuvien Mickey Mouse -efekteihin, ymmärtää hyvin, miksi affektioppia on halveksittu korkean taiteen kentillä.

#### Mielenliikutusten moraalinen merkitys

Ovatko elokuvat edistäneet moraalialia? Niiden rappeuttavista ja vaarallisista vaikutuksista on puhuttu ensimmäisistä näytännöistä alkaen; viimeistä moraalisen tuomion sanaa on tuskin vielä lausuttu. Käsitys musiikin moraalista ala-arvoisuudesta ulottuu verrattomasti pitemmälle, ja senkin kohdalla riittää jatkuvasti niitä, jotka ovat huolissaan tietynlaisen musiikin huonoista vaikutuksista.

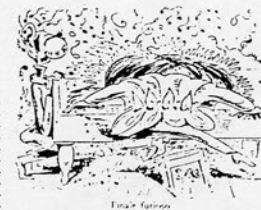
Riippumatta siitä, onko tuolloisessa huolestuneisuudessa sitten mitään perää tai ei, se kuvastaa joka tapauksessa sitä tosiasiaa, että niin elokuva kuin musiikkikin omaavat voimia, joilla kyetään tehokkaasti liikuttamaan ja järkyttämään ihmisen sielullista varustusta. Vielä 1600-luvulla ajateltiin aristotelisen perinteen mukaan, että affektit kuuluvat aistisieluun (*anima sentiens*),<sup>34</sup> millä tarkoitettiin muun muassa sitä, että ne eivät olleet täydelleen yksilön tahdon eli järkisielun mukaisesti ohjattavissa. Ne kyllä mukautuivat siveelliseen järjestykseen, mutta niitä ei voinut juuria pois ihmisestä sen enempää kuin muitakaan aistisielun toimintoja, joihin kuuluivat havaintojen teko, mielikuvitus ja tunnistamisen kyky.<sup>35</sup> Vanha maailma tiesi, että ihminen on tuomittu affekteihin, ts. mielenliikkeisiin, jotka tuottavat rakkauden, lempeyden tai ilon, mutta myös vihan, kateuden ja kaikki tuhovoimat. Affektit häviävät vasta kuolemassa; kuolevaa ihmistä ei liikuta juuri mikään.

Fazerin Musiikkikaupan luetteloima mykkäelokuvien musiikki vei katsojat ja kuulijat retkelle affektien järjestelmään. Tuon kaltaisen musiikin moraalisesti suotuisasta vaikutuksesta on kirjoitettu itse asiassa vuosisatoja. Matthesonin järkevä lähtökohta oli, että "missä ei koeta

<sup>33</sup> "Secunda est vocis à qualibet notā in proximam intentio & remissio." Ks. Johannes Gezelius, *Encyclopaedia synoptica. Ex Optimis & accuratissimis Philosophorum Scriptis collecta, & in Tres partes distributa. Pars secunda. Aboae: Johannes Winter 1672, 573.*

<sup>34</sup> Ks. esim. Gezelius 1672, Pars tertia, 18.

<sup>35</sup> Aistiselusta ja sen ominaisuuksista esim. Andreas Thuronius — Ivarus Teeth, *Dissertatio physica de anima sentiente ejusque facultatibus. Aboae: Petrus Hansonius 1664.*





<sup>36</sup> Mattheson 1954, 15.

<sup>37</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* ("la gaya scienza"). Zweite Auflage. Leipzig: Verlag von C.G. Naumann 1895, 115-116.

intohimoja (Leidenschaften) tai affekteja, siellä ei myöskään ole hyvettä". Hänen mukaansa passiot oli parannettava eikä tuhottava, jos ne sattuvat olemaan huonossa tilassa.<sup>36</sup> Miellyttävien ja epämiellyttävien mielenliikutusten läpikäynti ja puhdistaminen, Aristoteleen mainitsema katharsis, ei merkinnyt yksitoikkoisen arkipäivän tai tunteita kohmettavan olotilan ylittävää kertakaikkista elämystä. Affektiooppi ei ollut suurten tunteiden asia. Katharsis oli pikemminkin affektien sarjan kokemisen lopputulos, ruumiinnesteiden ja mentaalisten dispoitioiden suotuisa tasapaino, levollinen ja tyyni mielentila. Moraalia edistettiin saattamalla sielulliset voimat juoksevaan ja taipuisaan tilaan, jotta ihminen olisi voinut käyttää koko affektirekisteriään tasapuolisesti.

Koska affekteja ei voinut hävittää, silloin oli tarkoituksenmukaista antaa niille riittävästi tilaa liikkua. Tähän seikkaan kätkeytyy mielestäni myös mykkäelokuvien musiikin merkitys ihmisen sielullisen ja ruumiillisen hyvinvoinnin kannalta. Friedrich Nietzsche, joka tunsikin antiikin Kreikan kulttuuria, huomautti kerran, että klassisen kreikan kielen sana melos (laulu, melodia) merkitsi etymologisesti 'lauhdutuskeinoa'. Musiikin ei välttämättä tarvinnut itse olla lempeää, mutta sen jälkivaikutus teki ihmisen lauhkeaksi. Sieluun keräytyneet pahat voimat kiihdytettiin musiikin avulla äärimmilleen. Sen jälkeen kun demoneille oli annettu se, mikä niille kuului, ne jättivät ihmisen rauhaan.<sup>37</sup> Vuoden 1927 kinomusiikkiluetteloon on dokumentoitu voimia ja keinoja, joilla pidettiin liikkeessä laajojen kansanosien tundedynamiikkaa. Näkökulmasta riippuu, onko tuollainen toiminta tulkittavissa moraalisesti arveluttavaksi (affektien epäedullinen kiihdytys) vai sivilisoivaksi (affektien tasapainotus ja hillintä tiettyihin muotoihin).

*Artikkelin kuvituksena on käytetty Wilhelm Buschin näkemyksiä 1800-luvun mestari-pianistista.*



## Glamourista arkeen: huomioita kotimaisen elokuvamusiikin muutoksista 1950- ja 1960-luvulla

### SAATTEEKSI

*Lähikuvassa* vuonna 1996 julkaistu artikkeli ”Glamourista arkeen” esittelee aineistoa, jota olin koonnut kiinnostuksesta yhteen suomalaisen elokuvamusiikin mielenkiintoisimmista ajanjaksoista. Tietokirjani *Valkokangas soi!* oli julkaistu edellisenä vuonna. Olin halunnut kirjoittaa erityisesti kotimaisesta elokuvasta ja haastatellut siksi monia elokuvasäveltäjiä ja muita elokuvantekijöitä sekä katsonut melkoisen määrän suomalaisia elokuvia.

Työn aikana huomioni oli kiinnittynyt erityisesti 1950- ja 1960-luvun kotimaisten elokuvien musiikkilajien hämmästyttävän laajaan kirjoon. Halusin tutkia asiaa lähemmin. Tein lisää haastatteluja juuri tuon ajan elokuva-alan ammattilaisten kanssa ja aloin selvittää, mitä tapahtui samaan aikaan musiikkikulttuurimme eri alueilla. Mistä erilaiset musiikit tulivat, mikä mahdollisti niiden kuulumisen elokuvissa?

Olin mielestäni saanut kokoon hyvin kiinnostavan keitoksen ja toivoin saavani sen muidenkin tietoon. Tungen artikkeliin kaikkea mahdollista, jotta keräämäni tieto ei menisi hukkaan. Siksi annoin kirjoitukselle humoristiseksi tarkoittamani vanhanaikaisen alaotsikon ”Huomioita kotimaisen elokuvan muutoksista 1950- ja 1960-luvulla” kattamaan eri puolille rönsyilevän, käytännön asioihin keskittyvän jutun.

Tämä kirjoitus hahmotteli osaltaan myöhemmän väitöskirjani sisältöjä. Edelleenkin, reilut parikymmentä vuotta artikkelin ilmestymisen jälkeen, suomalaisen elokuvamusiikin maailmanlaajuisestikin poikkeuksellinen monipuolisuus ja innovatiivisuus studioelokuvan aikakauden loppupuolella innostaa ja elähdyttää minua.

Hauskinta oli, kun artikkelin ilmestyessä huomasin, että toimittajilta oli loppunut usko dodekafoniseen musiikkiin. Viimeinen maininta siitä oli kääntynyt muotoon ”dekakofoninen”.

Lämmöllä muistellen

**Anu Juva**





Anu Juva

## GLAMOURISTA ARKEEN Huomioita kotimaisen elokuvamusiikin muutoksista 1950- ja 1960-luvulla

<sup>1</sup> Kyseisestä ajanjaksosta on esim. *Suomen kansallisfilmografiassa 6* (Helsinki: VAPK 1991) kaksi artikkelia: Antti Alanen, "Suomen modernisoituminen. Suomalainen yhteiskunta 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa" ja Kari Uusitalo, "Suomalainen elokuvatuotanto 1957-61: taustaa ja tosiasioita". Laajemmin aihetta on käsitellyt Mervi Pantti Honka-Hallilan, Laineen ja Pantin teoksessa *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa* (Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus 1995).

<sup>2</sup> Ohjaaja Matti Kassilan haastattelu 22.8.1995. Jatkossa Kassila.

<sup>3</sup> Pekka Gronow, "The record industry in Finland", 1945-1960. *Popular Music* Vol 14.1 (1995), 38.

### Elokuvateollisuuden tila Suomessa

Kotimainen elokuva-ala koki 1950-luvun lopulla suuria mullistuksia. Muutaman vuoden yleisen lama-ajan jälkeen elokuva ei noussutkaan odotetusti jaloilleen. Tähän oli useita syitä. Tuotantokustannukset olivat huomattavasti kohonneet, kun taas tulot olivat ratkaisevasti vähentyneet. Suomalaiset eivät enää käyneet entiseen tapaan elokuvissa, sillä he olivat saaneet rahan- ja ajankäyttönsä muutenkin. Elintaso alkoi vähitellen nousta ja sen myötä elämisen tyyli muuttui, kuten vähitellen myös koko yhteiskunta.<sup>1</sup> Osamaksujärjestelmän ansiosta oli mahdollista sitoa rahavarat vaikkapa kodinkoneisiin ja autojakin alkoi taas olla saatavilla. Elämäntyyli muuttui liikkuvammaksi, tanssilavakulttuuri kukoisti<sup>2</sup> ja uudentyypiset kannettavat radiot ja levysoittimet olivat muodissa. Myös äänilevyteollisuus oli nousussa ja uudet vinyylilevyt lisäsivät myyntiä.<sup>3</sup> Kotiin jäävien viihtyvyyttä paransi uusi tulokas, televisio, jolla olikin valtava vetovoima: kaikki ohjelmat olivat hyvin suosittuja.

Tässä muuttuneessa ilmapiirissä kotimaisen teatterielokuvan asemaa ei suinkaan parantanut se, että tuotannot olivat katsojille usein yhden-keviä. Esimerkiksi Suomen Filmiteollisuuden *Tuntemattoman sotilaan* (1955) voitoilla pikaisesti varastoon tehdyt ja vasta muutaman vuoden kuluttua levitykseen päässeet elokuvat olivat mustanneet kotimaisen elokuvan mainetta. Suomen suurimmat elokuvayhtiöt Suomi-Filmi, Suomen Filmiteollisuus ja Fennada joutuivat siis joko sopeuttamaan tuotantoaan huomattavasti tai lopettamaan toimintansa. Väkeä sanot-



tiin irti ja osa työntekijöistä hakeutui televisioon paremman tulevaisuuden toivossa. Studiotuotannon aikana käytetyille säveltäjille ei 1960-luvun alusta lähtien enää juurikaan tarjottu töitä. Esimerkiksi Harry Bergström ja George de Godzinsky olivat olleet mukana 1930-luvulta lähtien; Heikki Aaltoila, Ahti Sonninen ja Toivo Kärki 1940-luvulta.<sup>4</sup> Aaltoila tosin sävelsi vielä historialliset suurelokuvansa *Täällä Pohjantähden alla* (1968) ja *Akseli ja Elina* (1970) ja Bergström yleisen kulttuuri-ilmapiirin muuttuessa elokuvan *Viimeinen savotta* (1977).

### Tekninen kehitys

Elokuvamusiikin äänittäjien teknisiä välineitä kehitettiin 1950-luvulta lähtien kiihtyvällä vauhdilla ja äänittäjät keksivät uusia tapoja käyttää niitä.<sup>5</sup> 1950-luvun alkupuolella äänitettiin vielä suoraan valoäänelle, koska ensimmäisten magnetofonien ja nauhojen kanssa saattoi tulla ongelmia.<sup>6</sup> Säveltäjällä, joka yleensä aina johti orkesteria itse, oli nuotit valmiina. Soittoa harjoiteltiin sujuvaksi ja se äänitettiin valoäänifilmille. ”Sisäänsoiton” piti periaatteessa aina onnistua kerralla, sillä filmi oli kallista ja vaikeasti saatavaa. Fennadan äänittäjänä toimineen Aarre Elon mukaan iso orkesteri oli tässä vaiheessa edullinen, koska pienet virheet eivät erottuneet lopputuloksesta.<sup>7</sup> Sen sijaan äänittäjä Evan Englundin mukaan yli 30-miehisestä orkesterista oli taas se haitta, että äänityskuvioista tuli helposti suttuinen ja äänestä puuroa; hänen mielestään soolosoittimet olisivat tuoneet paremman lopputuloksen. Sellainen ei kuitenkaan sopinut ajan tyyliin — säveltäjät suosivat sinfoniseksi miellettyä sointia.<sup>8</sup> Säveltäjä Einar Englundin mukaan myös tuottajat toivoivat orkesterin soivan ”mahdollisimman prameasti”.<sup>9</sup> Toivo Kärki toteaa muistelmissaan, että T.J.Särkkä halusi aina suuren orkesterin.<sup>10</sup>

Äänitykseen liittyvä onnistumisen pakko kuului myös miksausvaiheeseen. Valoäänifilmi miksattiin rulla kerrallaan eli kymmenen minuutin pätkissä. Jos työ epäonnistui, saattoi rullan kääntää ja käyttää uudelleen. Mikäli tämäkin yritys epäonnistui, heitettiin filmi roskiin, jos oli varaa uuteen — muuten se piti käyttää sellaisenaan.<sup>11</sup> Magneettiseen äänentallennukseen siirtyminen 1950-luvun alkupuolella helpotti työtä varsin paljon.<sup>12</sup> Magneettinauha otti äänen herkemmin ja siitä puuttuivat valoäänelle aina ilmaantuvat ”rapsut”: magneettinauhat voitiin myös demagnetisoida ja käyttää uudelleen. Erityisesti leikkaajille oli suunnaton helpotus, kun nauhoja oli helppo leikellä ja liimailla.

Ensimmäiset luotettavat magnetofonit 1950-luvun alussa olivat AEG:n AV1 -laitteita, jollaisia käytettiin muiden ohella elokuvanteossa 1960-luvun loppupuolelle asti, jolloin saatiin ensimmäiset kaksiraita- ja moniraitanauhurit.<sup>13</sup> Tätä ennenkin tehtiin yksiraitakoneilla tuplaja tripläänityksiä, mutta äänen laatu heikkeni kyseisellä menetelmällä huomattavasti.<sup>14</sup> Äänitykset tehtiin perforoidulle magneettifilmille, joka sitten miksauspöydässä ajettiin valoäänelle. Ratkaisevammin äänenlaatu parani kuitenkin vasta 1960-luvun alussa, kun miksauspöytiin asennettiin magneettiset ääniadapterit ja vasta valmiiksi miksatut ääninauha siirrettiin ensimmäisen ja viimeisen kerran valoäänelle.<sup>15</sup> Sä-

<sup>4</sup> Ks. Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu 1995.

<sup>5</sup> Äänitystekniikan historiasta ks. A.M.Pertti Kuusela, *Puoli vuosisataa filmiääniteknikkaa Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvaseura 1976.

<sup>6</sup> Äänittäjä Evan Englundin puhelinhaastattelu ja kirjeenvaihto 1994, jatkossa Englund. Aarre Elon haastattelu 5.3.1996, jatkossa Elo.

<sup>7</sup> Elo.

<sup>8</sup> Englund.

<sup>9</sup> Einar Englundin haastattelu 1991.

<sup>10</sup> Toivo Kärki & Maarit Niiniluoto, *Siks oon mä suruinen*. Helsinki 1982, 162.

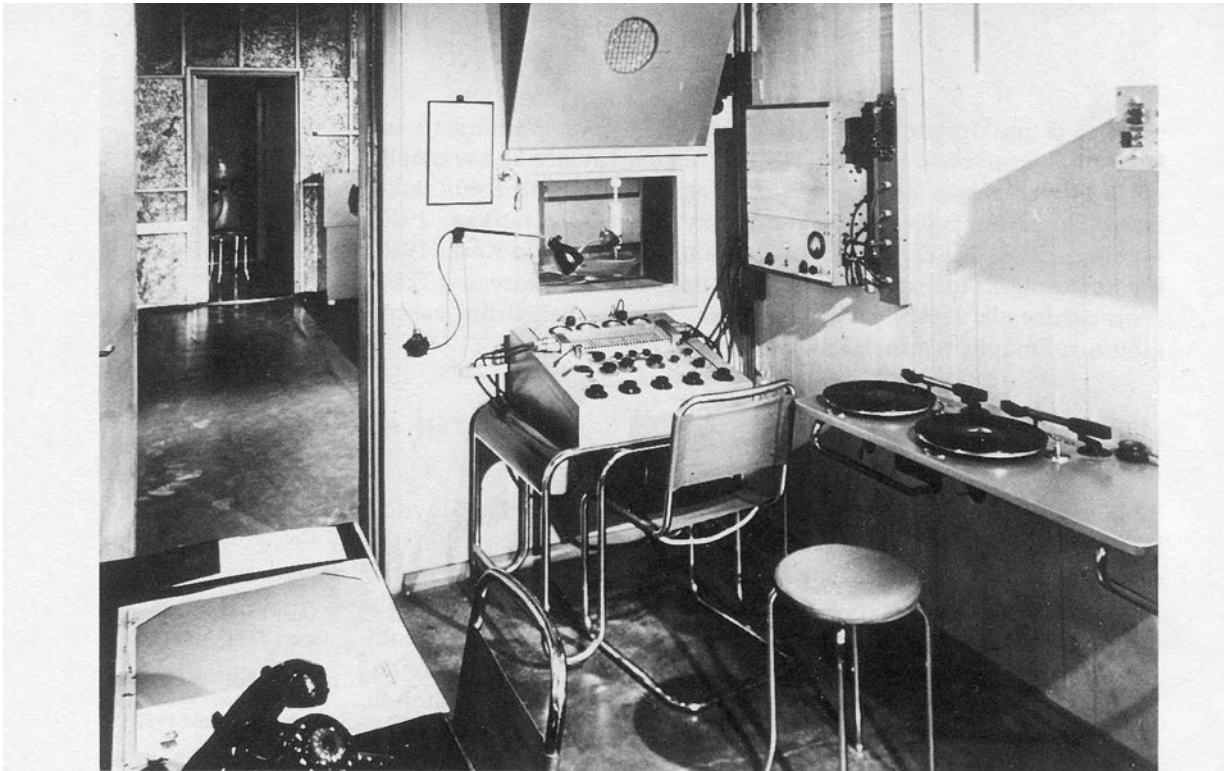
<sup>11</sup> Leikkaja Juho Gartzin haastattelu 12.2.1996, jatkossa Gartz.

<sup>12</sup> Kun Kuusela kertoo kirjassaan magneettiaänenfilmitekniikkaan siirtymisestä, tarkoittaa hän koko prosessia, johon kuului myös miksaus-koneeseen asennetut ääniadapterit, jotka Evan Englundin mukaan otettiin käyttöön kaikissa yhtiöissä 1960-luvun alussa. Fennadassa tämä tapahtui ensimmäisenä, n. 1960; Suomi-Filmiin ostettiin käytetyt laitteet Saksasta 1963. (Lähteenä puhelinkeskustelu Evan Englundin kanssa 15.4.1996). Suomen Filmiteollisuuden laitteet oli hankittu jo 1956-57, kuten Kuusela mainitsee (s. 49), mutta Englundin mukaan ne otettiin käyttöön vasta usean vuoden kuluttua. Magneettiseen äänentallennukseen sen sijaan siirryttiin Englundin mukaan yleisesti 1950-luvun alkupuolella.

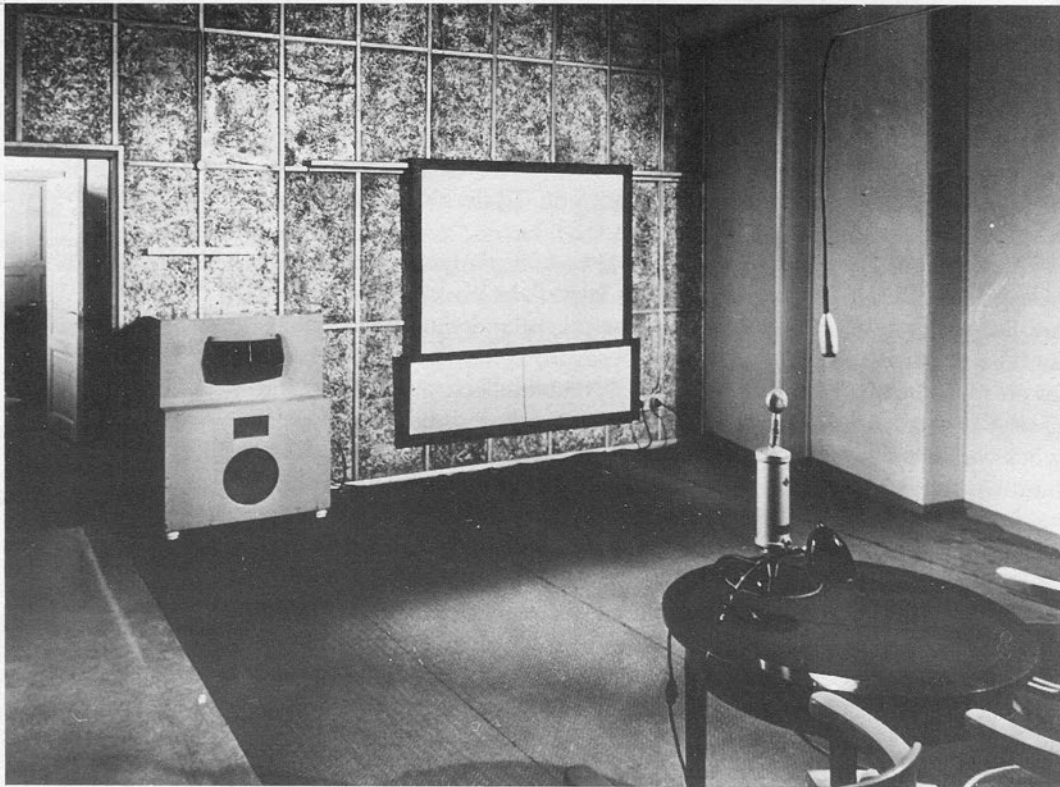
<sup>13</sup> Elo ja Englund.

<sup>14</sup> Säveltäjä Pentti Lasasen haastattelu 29.1.1996, jatkossa Lasanen.





Suomi-Filmin Munkkisaaren äänistudion tarkkaamo 1940-luvulla. Kuvassa keskellä mikseri. Kuva: SEA.



Suomi-Filmin Munkkisaaren "speaker"-huone 1940-luvulta. Kuvassa kaksi erilaista kondensaattorimikrofonia. Taustalla teatterikautin koekuunteluja varten. Huone on akustisesti vaimennettu puheäänityksiä varten. Kuva: SEA.



veltäjät saattoivat kuitenkin ottaa huomioon valoäänitekniikan haitat. Harry Bergströmin mukaan oboen ja käyrätorven käytössä sai olla varovainen, koska niiden ääni ei tahtonut onnistua, samoin viululle ei kannattanut kirjoittaa kovin korkeita ääniä, koska ne eivät kuuluneet.<sup>16</sup> Nämä haitat poistuivat oikeastaan vasta 1960-luvun alkupuolella, kun magneettinen äänentoistotekniikka ulottui miksauspöytään asti.

Mikrofonien kehityksellä oli suuri merkitys äänitystyöhön. Kuten Aarre Elo asian ilmaisee, ”huonolla mikrofonilla otettuna ääni tulee kuin avaimenreistä, vaikka soittamassa olisi kuinka iso orkesteri”.<sup>17</sup> Evan Englund osti vuonna 1953 uudenlaisen, pienen ja sähköverkkoon liitettävän kondensaattorimikrofonin. Sen kanssa hän teki äänityksiä mm. Fennadalle. Pian samanlaisia laitteita hankittiin kaikkiin yhtiöihin.<sup>18</sup> Jaakko Salo mainitsee, että 1950-luvun uusilla mikrofoneilla saatiin taltioitua ohuempikin ääni niin, että se ”kuulosti kivalta”.<sup>19</sup> Tämä johti naisolistien esiinmarssiin 1950-luvun lopulla: julkisuuteen astuivat Annikki Tähti, Laila Kinnunen, Brita Koivunen, Vieno Kekkonen, Helena Siltala ja monet muut. Myös mikrofonien sijoittelulla, instrumenttiryhmien paikanvaihdoksilla ja väliseinillä oli mahdollista vaikuttaa lopputulokseen. Aarre Elon mukaan mitään elokuvaa ei äänitetty ”niin kuin aina ennenkin”, vaan pyrittiin löytämään uusia ratkaisuja ja hyödyntämään insinöörien tarjoamaa uutta tekniikkaa.<sup>20</sup>

Musiikin äänityksiä tehtiin tuohon aikaan esimerkiksi kauppaorkeestakoulun ja konservatorion juhlasaleissa, jonne rahdattiin äänityslaitteet aina erikseen.<sup>21</sup> Äänitys tapahtui siis useimmiten öisin. Suomen Filmitoimisto hankki linjavahvistimia, joilla saattoi johtaa äänen eri puolella kaupunkia sijaitsevista studioista Fredrikinkadun ja myöhemmin Liisankadun studioon kuvattavaksi. Tällainen linja vedettiin myös konservatorion salista ja tekniikka toimi Evan Englundin mukaan yhtä hyvin kuin jos äänitykset olisi tehty paikan päällä.<sup>22</sup>

Akustiikka ei ollut edes konservatorion salissa paras mahdollinen. Varsinaisessa salissa oli niin huono kaiku, että soitto ja äänitys tapahtuivat lavalla, jossa taas kaikua ei ollut tarpeeksi. Äänittäjä keksi kuitenkin yleensä keinot: ääni otettiin lavalta äänipöydän kautta ja ajettiin konservatorion ala-aulassa olevaan kaiuttimeen ja poimittiin se aulan toisessa päässä olevasta mikrofonista takaisin äänipöytään.<sup>23</sup> 1950-luvun lopulla käytössä oli jo esimerkiksi levy- ja pistekaikulaitteita, joilla pienenkin soitinryhmän ääni saatiin kuulostamaan paljon täyteläisemmältä ja miellyttävämmältä kuin aikaisemmin.<sup>24</sup> Tällä oli epäilemättä oma osuutensa elokuvamusiikissa käytettyjen pienyhtyeiden suosion kasvussa.

### Äänilevyteollisuus, radio ja televisio

Populaarikulttuuri vahvisti asemiaan huomattavasti 1960-luvun vaihteessa. Radiossa soitettiin yhä enemmän iskelmämusiikkia ja erilaiset listat palvelivat kuulijoita. Äänilevyjen myynti lisääntyi vähitellen, vaikkakin räjähdysmäinen kasvu tapahtui vasta Beatlesien myötä. Tuore ilmiö, Suomen Televisio, teki suurisuuntaisia viihdeohjelmia. Kaikki nämä mediat vaikuttivat jossain määrin sekä toisiinsa että myös elokuvaan.

Äänilevyteollisuus vaikutti elokuvaan oikeastaan kahta tietä: en-

<sup>15</sup> Englund.

<sup>16</sup> Harry Bergströmin haastattelut 1984 ja 1985.

<sup>17</sup> Elo.

<sup>18</sup> Lähteenä puhelin keskustelu Evan Englundin kanssa. Englundilla oli oma yritys, Filmiääni Oy, joka aluksi keskittyi laiteasennuksiin, mutta teki myöhemmin myös äänityksiä (Kuusela, 56). Englund myös suunnitteli, kehitti ja rakennutti useita filmiäänityslaitteistoja.

<sup>19</sup> Jaakko Salo haastattelu 16.1.1996, jatkossa Salo.

<sup>20</sup> Elo.

<sup>21</sup> Äänityspaikoista ks. Juva 1995, 108.

<sup>22</sup> Englund.

<sup>23</sup> Tuomo Kattilakosken haastattelu 23.3.1994. Elo.

<sup>24</sup> Elo.



<sup>25</sup> Gronow 1995, 47.

<sup>26</sup> Pekka Jalkanen, *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Jyväskylä 1992, 75.

<sup>27</sup> Elo. Elo siirtyi äänilevy-yhtiö Scandiaan vuosiksi 1959-61. Siellä hän kehitteli äänitysmenetelmiä yhteistyössä tuotantopäällikkö JaakkoSalon kanssa; Gronowin mukaan Scandian äänitysten taso oli tuolloin parempi kuin muiden yhtiöiden (Gronow 1995, 43).

<sup>28</sup> Lasanen, Elo. Erkki Melakosken haastattelu 30.1.1996, jatkossa Melakoski.

<sup>29</sup> Melakoski.

<sup>30</sup> Salo. *Suomen kansallisfilmografia* 6, 280. Iskelmäketjuelokuvat ks. Pekka Gronow, "Iskelmäelokuvien aika". *Ibid.*, 282.

<sup>31</sup> Elo, Salo, Lasanen.

<sup>32</sup> Salo, Elo.

<sup>33</sup> Lasanen.

<sup>34</sup> Elo.

sinnäkin se määräsi sen musiikin, jota ihmiset kuuntelivat myös radiosta, sillä suurin osa radion ohjelmistosta soitettiin äänilevyiltä.<sup>25</sup> Säveltäjillä saattoi olla myös henkilökohtaisia siteitä molempiin suuntiin. Esimerkiksi Toivo Kärki oli varsin vaikutusvaltaisessa asemassa toimiessaan vuodesta 1955 lähtien Fazerin kevyen musiikin tuotantopäällikkönä. Näin hän saattoi tuottaa levyjä, joita "mainostettiin" hänen säveltämässään elokuvissa. Toiminta oli tuottoisaa, kuten Kärki oli aavistanut: hän ei suostunut kuukausipalkkaan vaan halusi palkkansa rojalteina.<sup>26</sup> Toiseksi äänilevyteollisuus vaikutti äänitystekniikan kautta, joka oli kehittyneempää kuin tuon ajan Yleisradiossa tai elokuvateollisuudessa. Äänilevyteollisuudessa koettiin keksiä keinoja hyvälaatuisten ulkomaisten äänitteiden tason saavuttamiseksi. Ulkomaisia malleja tarkkailemalla huomattiin, että esimerkiksi instrumenttien ääniä voi kaiuttaa ja muuttaa.<sup>27</sup>

Yleisradio ei hyväksynyt tuohon aikaan äänen käsittelemistä, mutta elokuva-ala seurasi viivellä perässä. Vanhemman polven elokuvaäänittäjät eivät välttämättä innostuneet erilaisten "soundien etsimisestä" tai siitä, että 1960-luvulle tultaessa kaikki piti yleensä tehdä vain nopeasti ja halvalla.<sup>28</sup> Äänilevypuolella kustannukset tuli minimoida ja käyttää mahdollisimman pieniä soitinyhtyeitä. Tämä tapa siirtyi elokuvaankin, mutta tulokset eivät olleet yhtä hyviä, koska elokuvateollisuudella ei ollut äänilevyteollisuuden tasoista tekniikkaa. Esimerkiksi säveltäjä Erkki Melakoski kertoo tavoitelleensa elokuvaan *Jengi* (1963) ajalle ominaista nuorisosoundia, mutta tekniikan tason vuoksi yritys jäi puolitiehen.<sup>29</sup> Teknisesti hyvätasoista musiikkia saatiin, kun Veikko Itkonen keksi mahdollisesti television innoittamana iskelmäketjuelokuvan.<sup>30</sup> *Suuressa sävelparaatissa* (1959) laulut esitettiin miltei peräperää play backina ja ääni tuli levyiltä. Hyvin edullista ideaa monistettiin muidenkin elokuva- ja äänilevy-yhtiöidentoimesta, kaikkiaan iskelmäelokuvia tehtiin vuosikymmenen vaihteessa peräti kuusi kappaletta.

Televisiotoiminta alkoi Suomessa vuonna 1957 ja laajeni nopeassa tahdissa. Vuonna 1962 jo 80 prosenttia suomalaisista kuului sen näkyvyysalueen piiriin. Yleisradio panostikin uuteen mediaan reilusti ja suuret orkesterit "siirtyivät" elokuvasta Suomen Televisioon, jolla oli niihin varaa.<sup>31</sup> Televisiolle tehtiin Jaakko Salon mukaan isoja musiikkiohjelmia, jotka yritettiin mahdollisuuksien mukaan tehdä yhtä hienoiksi kuin ulkomaisissa TV-lähetyksissä; haluttiin marssittaa esiin kansainvälinen viihdemusiikkikulttuuri. Monet näistä ohjelmista teki VEK eli Jukka Virtanen, Aarre Elo ja Matti Kuusla. Lähinnä erilaisia evergreenejä sisältävän musiikin hoiti Jaakko Salo.<sup>32</sup> Ohjelmat olivat suuritöisiä, koska musiikki tehtiin jokaiseen ohjelmaan erikseen ja kappaleet piti sovittaa isolle orkesterille. Mm. Pentti Lasanen oli usein mukana sovittajana.<sup>33</sup> Samoin Suomen television säännöllisessä ohjelmistossa oli esimerkiksi *George de Godzinskyn sävelkansio*, jossa esiteltiin sekä klassista- että viihdemusiikkia. Orkesterina oli vahvistettu Radion viihdeorkesteri, jota de Godzinsky johti.<sup>34</sup>

Mainos-TV puolestaan lähetti eri yhtiöiden sponsorioimia musiikkiohjelmia, joilla oli kytköksiä myös äänilevy-yhtiöihin. Tällaisia olivat mm. *TV-tanssiaiset* sekä *Kuukauden suositut*, joissa vuorottelivat mm. Erkki Melakoski, Jaakko Salo ja Eino Virtanen yhteiseen (yleensä





Georg de Godzinsky (vas.) ja Vilho Ruusunen (Poikani pääkonsuli). Kuva: SEA.



Heikki Savolainen, Ahti Sonninen ja Ilmari Unho Kanavan laidalla -elokuvan äänimaailmaa laatimassa. Kuva: SEA:

<sup>35</sup> Salo. Puhelinkeskustelu  
Aarre Elon kanssa  
22.4.1996.

<sup>36</sup> Melakoski.



Tapio Rautavaara Suuressa sävelparaatissa. Kuva: SEA.

kvintetti tai sekstetti), solisteinaan esimerkiksi Brita Koivunen ja Vieno Kekkonen.<sup>35</sup> Kaikki nämä miehet tekivät myös elokuvamusiikkia.

Radiossa iskelmämusiikki valtasi alaa, kun vuonna 1954 ohjelma-aikaa lisättiin iltapäivän tunteihin, jotta kauppiat voivat esitellä uusia ulla-radioita. Tällöin kiinnitettiin Melakoski kevyen musiikin toimittajaksi, ensimmäiseksi laatuaan. Vuonna 1963 perustettiin hänen johdolla sävelradio, koska merirosvoradiot kiellettiin lailla ja Yleisradion piti lähettää ohjelmaa ympäri vuorokauden. Ohjelmisto koostui lähinnä iskelmistä. Mukana oli jonkin verran ulkomaista rautalankamusiikkia, koska kotimaista ei ollut vielä tarjolla, mutta sen merkitys oli vähäinen.<sup>36</sup>

#### Musiikin muoti

Iskelmät olivat siis vuosikymmenen vaihteen ehdottomasti suosituinta viihdemusiikkia ja ajalle oli tunnusomaista monien naissolistien esiin-nousu. Jazz oli marginaali-ilmiö, vaikka esimerkiksi Olli Hämeen ja



Ronnie Kranckin kvintetit soittivat lavoilla kiertäessään aina ensimmäisen tunnin jazzia.<sup>37</sup> "Yritimme indoktrinoida yleisöä soittamalla koko ensimmäisen tunnin jazzia. Kukaan ei tanssinut eikä tuntunut kiinnostuneelta", muistelee Melakoski.<sup>38</sup> Tanssi alkoi vasta valssin tai tangon tahdissa.

Rock-musiikilla ei ollut kovin suurta merkitystä, rautalankamusiikilla 1960-luvun alussa ehkä hieman enemmän siinä mielessä, että se oli jo aitoa nuorisokulttuuria.<sup>39</sup> Elokuville nämä seikat tulevat jonkin verran esiin. Iskelmien voidaan katsoa kuuluvan olennaisena osana kotimaiseen elokuvaan; Pekka Gronow on laskenut, että vuosina 1948-1960 tuotetuista elokuvista 40 prosenttia sisältää suosittua laulua, jonka esittäjä on usein sama kuin levytetyllä versiolla.<sup>40</sup> Muoti-ilmiöitä löytyy kuitenkin iskelmänkin puitteissa. Jaakko Salo teki *Lasisydämen* (1959) musiikin tyypiteltyyn jazz-iskelmän pohjalta, Toivo Kärki sävelsi humppaelokuvan *Kankkulan kaivolla* (1960) ja Erkki Melakoski twist-pitoisen *Jengin* (1963). Huomattakoon, että kyseiset tyylit valittiin ohjaajan (Kassila, Tarkas, Lindman), tuottajan tai työryhmän toivomuksesta.

Levy-yhtiöiden välisessä kisassa Scandia oli lanseerannut jazz-iskelmän vuonna 1956, kun Brita Koivunen levytti "Suklaasydämen", joka kipusi listalla ykköseksi.<sup>41</sup> Jaakko Salon mukaan on mahdollista, että *Lasisydämeen* haluttiin juuri Brita Koivunen, jolle sitten valittiin sopiva säveltäjä.<sup>42</sup> Koivunen esittää elokuvassa kesäisellä tanssilavalla iskelmän "Lasisydän", johon Saukki teki hyvin osuvan sanoituksen. Musiikin teema toistuu muuallakin elokuvassa.

Humppa soi Matti Kassilan mukaan vuonna 1960 joka paikassa niin, että hän päätti elokuvassa *Komisario Palmun erehdys* (1960) panna etsivä Kokin laulamaan humppaa.<sup>43</sup> Kappaleeksi valittiin Usko Kempin "Silmät tummat kuin yö", jonka tämä oli säveltänyt ja sanoittanut jo ensimmäisen gramofonivillityksen aikoihin 1930-luvun alussa.



<sup>37</sup> Lasanen, Melakoski, Salo.

<sup>38</sup> Melakoski.

<sup>39</sup> Melakoski.

<sup>40</sup> Gronow 1995, 48.

<sup>41</sup> Ibid., 51.

<sup>42</sup> Salo.

<sup>43</sup> Matti Kassilan haastattelu 25.11.1993.

Lauantaileikit.  
Kuva:SEA.



<sup>44</sup> PSO eli Pohjoismainen Sähkö Oy toimi jonkin aikaa myös levytuottajana.

<sup>45</sup> Lasanen.

<sup>46</sup> 12-säveljärjestelmän tulosta Suomeen ks. Mikko Heiniö, *Aikamme musiikki 1945-1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo 1995.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 67.

Varsinaista rock-elokuvaa ei Suomessa tehty, vaikka yksittäisiä, tyylieltyjä esityksiä oli esimerkiksi Kärjen säveltämissä elokuvissa *Pekka ja Pätkä sammakkomiehinä* (1957) ja *Yks tavallinen Virtanen* (1959), jossa tehdään rockaamisen ennätystä. Iskelmämusiikin valta-asema kuului elokuvassakin. Valkokankaalle ilmestyivät jo mainitut iskelmäketjuelokuvat ja esimerkiksi vuonna 1960 ensi-iltansa saaneista elokuvista yli puolet edusti iskelmällistä linjaa.

### Jazz ja dodekafonia modernin elokuvan merkinä?

Koko 1950-luvun ajan hollywood-tyylinen, sinfonia- tai viihdeorkesterilla esitetty elokuvamusiiikki oli lähes vakio. Ulkolaisten elokuvien innoittamana kuultiin kotimaisessa elokuvassa moderniuden merkinä erilaisia jazz-tyylejä, aluksi Aarne Tarkaksen ohjauksissa (ensimmäisen kerran elokuvassa *Yö on pitkä*, 1952, jossa esiintyi Olli Hämeen kvintetti ja Kalevi Hartti), sittemmin esimerkiksi Maunu Kurkvaaran tuotannossa. Näitä olivat esimerkiksi Leonid Bashmakovin jazzilla höyrytetty sävellys elokuvaan *Patarouva* (1959) ja Herbert Katzin jammailut *Autotytöissä* (1960), jossa on mukana myös "PSO-levytyksiä"<sup>44</sup>, eli Lasse Liemolan esityksiä. Varsin irtonaisesti musisoi myös Pentti Lasanen uuden aallon elokuvassa *Kesällä kello 5* (1963), jossa alun hieno saksofonisoolo antaa tunnelman kesäisille Hanko-näkymille.

Jazzia halusi myös ohjaaja Jaakko Pakkasvirta elokuvaansa *Yö vai päivä* (1962). Kari Rydman oli säveltänyt melodian, mutta se piti vielä sovittaa. Pentti Lasanen teki työtä käskettyä. "Ei ihan tämmöstä jazzia", sanoi ohjaaja. Lasanen teki toisen sovituksen, mutta Pakkasvirta ei ollut vielääkään tyytyväinen. Lopulta Lasanen kirjoitti komean argentiinalaistyylisen tangon, joka sai ohjaajan riemuitsemaan.<sup>45</sup>

Myös modernia klassista musiikkia käytettiin korostamassa elokuvan uudenaikaista tyyliä. Lähinnä tämä tarkoitti 12-säveljärjestelmään perustuvia sävellyksiä. Niissä kromaattisen asteikon (esimerkiksi pianon kaikki valkoiset ja mustat koskettimet yhden oktaavin alalta) 12 säveltä järjestetään mielen mukaiseksi "riviksi" (tästä termi "rivitekniikka"), jossa mikään sävelistä ei saa toistua ennen kuin kaikki rivin eri sävelet on käytetty. Sävelet ovat tasa-arvoisia niin, että sävellajituntua ei ole. Itävaltalainen säveltäjä Arnold Schönberg kehitti tämän dodekafoniaksikin kutsutun tekniikan jo 1920-luvulla. Se tunnettiin ennen sotia Suomessakin, mutta vasta 1950-luvun lopulla siihen tunnettiin aitoa kiinnostusta ja se otettiin todelliseksi työvälineeksi.<sup>46</sup> Useimmiten sitä käytettiin mukaellen eikä niinkään tiukan orjallisesti.

Mikko Heiniö kirjoittaa: "Suomen musiikin 50-luku oli itse asiassa useiden, alkuperältään varsin eri-ikäisten modernismien kasautumisen aikaa. Vuosikymmenen jälkipuolelle asti piti pintansa uusklassismi."<sup>47</sup> Suomen (ja Euroopan) henkisessä ilmapiirissä tapahtuneen vähittäisen vapautumisen seurauksena ja yleisen avantgarden merkeissä rysähtivät säveltäjien ja (pääkaupunkiseudun) konserttiyleisön niskaan miltei muutamassa vuodessa dodekafonia, sarjallisuus, elektroninen ja konkreettinen musiikki. Puhuttiin darmstadtalaisuudesta, koska säveltäjät kävivät hakemassa vaikutteita Darmstadtissa järjestetyiltä kesäkursseilta. Reaktio vanhakantaiseen musiikkiin ja uudistumisen



vaatimus oli niin voimakas ja kovaääninen, että tonaalisen eli sävellajeihin sitoutuvan musiikin säveltäjää pidettiin aikansa eläneenä. Heiniö jatkaa: "Sävellysteknisessä mielessä 12-säveltekniikan aika (n.1955-n.1965) on Suomen musiikin historian yhtenäisimpiä kausia. Loppujen lopuksi Einar Englund ja Matti Rautio olivat tunnetuista säveltäjistä ainoat, joiden musiikkia dodekafonia ei koskettanut millään tavalla. Melko yhtenäisenä rintamana tekniikasta myös luovuttiin."<sup>48</sup>

Englund ja Rautio edustavat säveltäjinä lähinnä uusklassista linjaa. Molemmat kirjoittivat myös elokuvamusiikkia. Raution ainoa pitkä elokuva oli *Sininen viikko* (1954); Englund sävelsi vuodesta 1952 lähtien kymmenen vuoden aikana 15 elokuvaa, viimeisimpänä *Verta käsissämme* (1958), *Kuu on vaarallinen* (1961) ja *Pojat* (1962). Kaikkien niiden musiikki on tavallaan perinteisiin, totuttuihin kerrontatapoihin pitäytyvää, mutta hyvin mielenkiintoista ja erittäin taitavasti tehtyä.

Dodekafoninen elokuvamusiikki aloitteli alkoholistikuvauksessa *Mies tältä tähdeltä* (1958), jonka Jack Witikka ohjasi aivan toisin kuin tuohon aikaan oli tapana. Elokuvaa kuvattiin suureksi osaksi autenttisilla paikoilla kaupunkimiljöössä, näyttelijät näyttelivät pienin elein ilman maskia, valaistus oli dokumenttielokuvien tyylinen ja kuvaus vältti erityistä konstailua. Näin saatiin ihmisen arki esiin uudella tavalla.<sup>49</sup> Säveltäjäksi valittiin Tauno Marttinen, joka oli 1940-luvulla tehnyt musiikin useisiin Teuvo Tulion draamoihin. Sitten hänen sävellystyylinsä oli kokonaan muuttunut ja vuonna 1956 hän nousi julkisuuteen saatuaan Suomen kulttuurirahaston sävellyskilpailussa palkinnon teoksestaan "Kokko, ilman lintu" mezzosopraanolle ja orkesterille. Se oli jo tonaalisuutta hylkivää musiikkia, mutta varsinaiseen dodekafoniaan Marttinen tutustui vasta vuonna 1958.<sup>50</sup> Tätä uutta tekniikkaa hän käytti *Mies tältä tähdeltä* -elokuvassa, kerronnallisesti ehkä melko perinteisesti, mutta sävelkieleltään hyvin uuden kuuloisena. Hienoinen haparointi tuntuu sopivan elokuvan tunnelmaan.

Kehittyneempää dodekafoniaa edustavat Usko Meriläisen sävellykset Maunu Kurkvaaran elokuviin. Ensimmäinen niistä oli *Yksityisalue* (1962). Tyyllinen varmuus tulee ilmi heti elokuvan alussa, jossa musiikki myötäilee roolihenkilöiden ahdistusta. Nämä ovat tulleet toteamaan miehensä/työtoverinsa itsemurhan tämän kesämökille. Elokuvaa pohtii tähän ratkaisuun päättymisen syitä ja ihmisen rikkinaisyyttä ylipäänsä. Sävellajiton, jousikvartetin esittämä musiikki tulkitsee hyvin näitä irrallisuuden ja etsinnän tunteja. Huomattavaa onkin, että kuva vaikuttaa tässä tapauksessa musiikkiin: irrallisena kuultuna mahdollisesti käsittämätön musiikin kieli tuntuu tässä kuvallisessa aihepiirissä luontevalta ja oikealta.<sup>51</sup>

Jos jazzia ja dodekafonista musiikkia voidaan pitää yhtenä 1950- ja 1960-luvun vaihteen modernin elokuvan merkinä, niin Eino Ruutsalon *Tuulinen päivä* (1962) on hypermoderni esimerkki, sillä siinä yhdistyvät nämä kaksi elementtiä. Yhdistelmä ei ollut laikaan väkinäinen, sillä säveltäjä Henrik Otto Donnerin mieltä askarrutti tuohon aikaan juuri moderni jazz ja 12-säveltekniikka. Tuloksena on tällä tekniikalla tehtyä, tyyppillisellä, pienellä jazz-kokoonpanolla esitettyä jazzin sävyistä musiikkia; erittäin mielenkiintoinen, säveltäjän omia sanoja käyttäkseni "varsin ufo juttu".<sup>52</sup> Sellaisena se puki hyvin Ruutsalon perinteisen kerronnan rikkovaa, osin allegorista ilmaisua.

Ruutsalo oli aloittanut ranskalaisen uuden aallon tyyllisen ohjauksen

<sup>48</sup> Ibid., 83.

<sup>49</sup> Ks. Bengt Pihlström, "Mies tältä tähdeltä". Teoksessa *Suomen Kansallisfilmografia* 6, 243.

<sup>50</sup> Tauno Marttinen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.), *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Keuruu 1976, 92.

<sup>51</sup> Meriläisen taiteellista tinkimättömyyttä kuvastaa se, että tämän elokuväsävellyksen pohjalta syntyi teos "Neljä bagatellia jousikvartetille". Usko Meriläisen puhelinhaastattelu 20.2.1991.

<sup>52</sup> Otto Donnerin haastattelu 12.4.1994.



<sup>53</sup> Ks. Heininen 1995, 147.

<sup>54</sup> Kassila.

<sup>55</sup> Gronow 1995, 51.

<sup>56</sup> Lasanen, Gartz.

<sup>57</sup> Maire Hahti, "Säveltäjät keskustelivat työstään aiheenaan suomalainen elokuva". *Kinolehti*. 4/1956, 112.

<sup>58</sup> Melakoski.

vuonna 1961, jolloin ensi-iltaan tuli hajanaisia huomioita kaupunkielämästä tekevä *Hetkiä yössä*. Siihen oli lyhyitä, vinjetinomaisia musiikkipätkiä tehnyt Osmo Lindeman, joka omalta osaltaan uudisti musiikin käytön kotimaisessa elokuvassa melko täydellisesti. Lindemania on vaikea kategorisoida, samoin on vaikea päätellä, mistä hän otti elokuvamusiikkivaikutteensa. Säveltäjänä hän päätyi vapaatonaalisuudesta dodekafonian ja kenttätekniiikan kautta elektronimusiikin uranuurtajaksi Suomessa.<sup>53</sup> Ilmiselvästi hän oli kiinnostunut äänen väreistä ja hänen instrumenttivalintansa ovatkin aina kiinnostavia. Samoin instrumenttien käyttö, sillä hän saattoi käyttää musiikkia myös tehosteena omaisesti, ilman varsinaista teemaa.

Lindeman työskenteli paljon ohjaaja Matti Kassilan kanssa, joka oli yhteistyöhön erittäin tyytyväinen. Kassilan mukaan heti ensimmäinen työ *Punainen viiva* (1959) sujui hyvin ja yhteistyö jatkui onnistuneena elokuvissa *Komisario Palmun erehdys* (1960) ja *Kaasua, komisario Palmu!* (1961). *Tulipunaisen kyyhkysenkin* (1961) musiikilliset ratkaisut ilahduttavat Kassilaa. Lindeman ymmärsi, ettei elokuvaan tottuneelle katsojalle tarvitse antaa kuin jonkinlaisia viitteitä, niin tämä jo ymmärtää, mistä on kysymys. Ja viitteet voidaan antaa muutamalla soittimella. Sitä paitsi esimerkiksi soimaan jäävä yksinäinen ääni antaa Kassilan mukaan tilan tuntua ja näyttelijälle syvyyttä, tässä tapauksessa Tauno Palolle, joka näytteli *Tulipunaisessa kyyhkysessä* yhtä pienieleisesti kuin elokuvassa *Mies tältä tähdeltä*.<sup>54</sup>

Vaikka dekekofonia oli kotimaisen klassisen musiikin historiassa ohittamaton ilmiö, elokuvamusiikissa sen, samoin kuin jazzin, merkitys oli vähäinen. Keskivertosuomalaisen kotimaisen musiikin todellisuutta olivat esimerkiksi vuonna 1959 sellaiset Brita Koivusen laulamaiset listaykköset kuin "Katinka" ja "Kuinka paljon rakkautta" sekä Eila Pellisen esittämä "Vanhan veräjän luona".<sup>55</sup>

#### Taiteellisuus vai taloudellisuus?

Elokuvaleikkaajan, -säveltäjän ja -miksaajan työssä on kautta aikojen ollut ongelmana kiire, koska ensi-iltateatteri on pitänyt varata ajoissa. Elokuvanteko viivästyy aina muilta osiltaan niin, että mainitut ammattikuntien edustajat saavat työskennellä öitä myöten.<sup>56</sup> Lasanen muistaa jopa käyneensä lääkäriltä kysymässä, miten kannattaa nukkua, ellei muutamaan viikkoon ehdi levätä yhtään kokonaista yötä. Tämän neuvon seuraten hän saattoi työkiireiden mukaan nukkua viikkokausia 45 minuutin jaksoissa kolme kertaa vuorokaudessa. Tällaisessa tilassa piti kuitenkin tehdä työtä, joka tuli julkisuuteen arvosteltavaksi ja jonka onnistumisen perusteella taas sai seuraavat työtehtävät.

Studiotuotannon aikana vakituisesti käytetyt säveltäjät saattoivat saada useita viikkoja sävellysaikaa; viikko lienee ollut normaali käytäntö.<sup>57</sup> 1960-luvulle tultaessa, taloudellisten olosuhteiden huonontuessa viimeistelytöihin käytettiin ilmeisesti yhä vähemmän aikaa. Erkki Melakoski muistelee sävellysaikaa olleen 2-3 vuorokautta, joskus jopa viikko, äänitysaikaa oli puolestaan esimerkiksi kaksi yötä.<sup>58</sup> Tällaisessa tilanteessa on selvää, että pienestä soitinyhtyeestä on valtavasti etua. Muutaman minuutin nopeatempoisen musiikin kirjoittaminen



sinfoniaorkesterille vie aikaa koko päivän, eikä se vielä sisällä sävellystyötä. Jos stemmoja ei tarvitse kirjoittaa kuin muutamalle instrumentille, voi jättää enemmän aikaa ajattelutyölle ja säveltämiselle. Ja jos oikein kiire tulee, voi tutuille soittajille antaa vain sointukulut ja improvisoida niiden pohjalta. Ja jos *oikein* kiire tulee, voi improvisoida itse...

Tällainen työtapa oli uusi. Vain Kalevi Hartti oli jossain määrin käyttänyt sitä.<sup>59</sup> Marjaana Lindemanin mukaan Osmo Lindeman ei kirjoittanut erityisiä elokuvamusiikkipartituureja.<sup>60</sup> Iskelmäpuolelta tulleet muusikot saattoivat pärjätä muutamalla teemalla ja sointumerkeillä. Erkki Melakoski teki musiikkia sekä isolle orkesterille että pienemmille kokoonpanoille elokuvasta riippuen. Hän sävelsi Suomen Filmitoimiston elokuvia, eikä muista, että orkesterin koolle olisi koskaan laitettu mitään rajoituksia.<sup>61</sup> Riippumattomilla pientuottajilla ei varmasti olisi ollut varaakaan käyttää isoa orkesteria, sitäpaitsi pienelle yhteelle ei tarvinnut vuokrata isoa salia äänitystä varten. Pentti Lasanen muistaa äänityksiä tehdyn esimerkiksi Fennadan studiolla, joskus salissa, joskus jossain pienessä kopissa, jossa oli outo akustiikka, joka ei mitenkään vastannut totuttua keikkatilannetta.<sup>62</sup>

Lasanen mukaan säästämisspakko sai aikaan sen, että maksava tilaaja saattoi suhtautua nuivasti elokuvamusiikkiin. Se oli kuin välttämätön paha, joka käsikirjoittajan olisi pitänyt pystyä eliminoimaan rahan säästämiseksi.<sup>63</sup> Elokuvien tyyli ja sisältökin olivat muuttuneet. Tekijöiksi tuli alalle tietoisesti etsittyjä henkilöitä, joilla saattoi olla taiteilija- tai elokuvakerhotoasta. Aikaisemmin saattoi olla, että "kätevät" henkilöt vain ajautuivat alalle.<sup>64</sup> Uusilla tulokkailla oli oma näkemys elokuvasta; selvää on, että kaupunkilaistunut nuori aikuinen ei ollut kiinnostunut esimerkiksi suomalaisen elokuvan perinteiden mukaisesta, maaseudulle vuosisadan vaihteeseen sijoittuvasta kansankomediasta. Koska uusista aiheista oli pulaa, ohjaajat saattoivat kirjoittaa käsikirjoituksen itse. "Eli se oli semmonen excuse, että sai ottaa ne kuvat, mitä halusi ottaa." "Mutta sittenhän oli kysymys siitä, oliko muuten sanottavaa. Kaikillahan ei ollut, piti vain kuvata hienoja kuvia. Toisilla oli tarinan välittäminen."<sup>65</sup>

Ranskalaisen uuden aallon elokuvista keskusteltiin paljon.<sup>66</sup> Ne, samoin kuin italialaiset neorealistiset elokuvat vähän aikaisemmin vaikuttivat jossain määrin kaikkiin ohjaajiin. Myös musiikillisesti ulkolaiset elokuvat olivat tärkeitä vaikuttajia. Uusimmat tuulet esiteltiin varsinkin 1950-luvulla nimenomaan elokuvissa, sillä äänilevyämyynti ja -tarjonta alkoi olla merkittävää vasta 1960-luvun puolella.<sup>67</sup> Elokuvissa käytiin vielä suhteellisen ahkerasti.

Elokuvien aihepiirit muuttuivat. Osittain tämä johtui ohjaajien sukupolvenvaihdoksesta, osittain vuonna 1961 ensimmäisen kerran jaetusta valtionpalkinnosta, jonka toivossa tuottajat tästä lähtien työskentelivät. Mervi Pantti kirjoittaa: "Ensimmäisten valtionpalkintovuosien mollisävyinen ilme ei jäänyt tilapäiseksi vaan moderniin kaupunkiympäristöön sijoitetut sosiaaliset ja psykologiset rakkausdraamat hallitsivat koko 1960-lukua ja 1970-luvun alkupuolta aikakauden osallistuvuuden ihanteiden mukaisesti. Komediatuotanto jäi lähes yksinomaan Spede Pasaselle."<sup>68</sup> Myös näyttelijälakko 1963-65 vaikutti tuotantoon. Teatterinäyttelijöiden puutteessa käytettiin kokematto-

<sup>59</sup> Jaakko Salon puhelinhaastattelu. 19.4.1994.

<sup>60</sup> Marjaana Lindemanin puhelinhaastattelu 24.3.1994.

<sup>61</sup> Melakoski.

<sup>62</sup> Lasanen. Kyseessä lienee ollut Fennadan hyvin pienikokoinen äänitysstudio, jota Ensio Lumes kertoi kutsutun "Kulosaaren Carnegie Halliksi". Puhelinhaastattelu 24.3.1994.

<sup>63</sup> Lasanen.

<sup>64</sup> Gartz.

<sup>65</sup> Lasanen.

<sup>66</sup> Lasanen, Gartz.

<sup>67</sup> Lasanen.

<sup>68</sup> Honka-Hallila et al. 1995, 186.



<sup>69</sup> Kassila.

<sup>70</sup> Lasanen.

<sup>71</sup> Melakoski. Kärki & Niiniluoto 1982, 165.

<sup>72</sup> Gartz.

<sup>73</sup> Elo, Gartz.

<sup>74</sup> Elo.

<sup>75</sup> Lasanen.

<sup>76</sup> Elo.

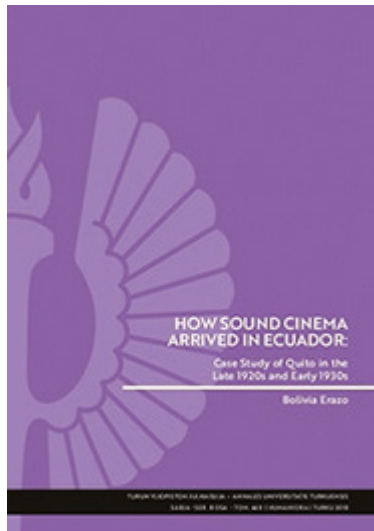
mampaa väkeä, jolle piti sitten löytää sopivaa näyttelemistä. Suuri-  
muotoiset tuotannot siirrettiin tai unohdettiin.<sup>69</sup> Eeppiset tarinat unoh-  
tuivat (ja sen myötä osittain koko tarinankerronta); yksilökeskeiset  
aiheet tulivat tilalle. Tämä vaikutti tietysti myös elokuvamusiikin laa-  
tuun. Arkisen elämän glamourittoman kuvauksen yhteyteen sopii pa-  
remmin muutamalla instrumentilla soitettu pienimuotoinen musiikki  
kuin sinfoniaorkesterin pauhu. Oikeastaan voisi sanoa, että halvalla  
tehtyyn elokuvaan ei sinfoninen musiikki istu niin esteettisesti kuin  
taloudellisestikaan. Suurelokuvahankkeissa asia on toinen, kuten  
Pohjantähti-elokuvat osoittavat. Lisäksi haluttiin käyttää omalle su-  
kupolvelle tuttua musiikin kieltä. Keikkamuusikko-säveltäjät halu-  
sivat kokeilla uusia asioita ja tehdä sen tyylistä musiikkia, minkä  
parissa muutenkin askaroivat.<sup>70</sup> Kehittyneen tekniikan johdosta voitiin  
tehdä ilmavampaa musiikkia.

T. J. Särkkä Suomen Filmiteollisuudessa maksoi elokuvamusiikista  
metrimääräisesti, eli sivujen mukaan.<sup>71</sup> Tämä saattoi jossain tapauksessa  
vaikuttaa elokuvissa käytetyn musiikin määrään 1950-luvulla. Ilmei-  
sesti kuitenkin useimmiten ohjaajan tai tuottajan toivomus oli, että  
musiikkia olisi runsaasti, varsinkin jos elokuva muuten vaikutti hei-  
kolta. 1960-luvulla musiikkia käytettiin vähemmän kuin ennen, mutta  
toisaalta musiikkipaikat ovat selkeämmät. Tämä tuli esille erityisesti  
silloin, kun pientuottajien elokuvia kuvattiin mykkäkameralla ja jälki-  
äänitettiin studiossa. Tällöin käytettiin mieluummin vähemmän rep-  
liikkejä ja enemmän kuvaa<sup>72</sup>, mikä vaikutti tietysti musiikkiinkin.

Elokuvamusiikin tekotavan muutos 1950- ja 1960-luvuilla oli varsin  
suuri. Aikaisemmin säveltäjäkapellimestarit olivat olleet arvokkaita  
henkilöitä, jotka sekä suurella auktoriteetilla että yhteistyöhaluisesti ja  
realiteetit ymmärtäen johtivat joukkojaan.<sup>73</sup> Äänityksissä oli Aarre Elon  
mukaan "ensikonsertin värinää". "Sittemmin se muuttui enemmän ja  
enemmän teollisuudeksi ja tekniikan kanssa pelaamiseksi ja kustan-  
nusten pienentämiseksi. Se ei ollut enää niin suurta juhlaa. Mielenkiin-  
toista se toki oli kun näitä mahdollisuuksia tuli enemmän ja enemmän.  
[-] Jotenkin se sellainen lyhytjännitteisyys ja sohlaaminen ja hengästy-  
minen siinä 60-luvun taitteessa toi mukanaan sen, että saatettiin vielä  
muuttaa ja ehkä sovittaa juttuja uusiks. Se tyylikkyys ja semmonen  
konserttimaisuus sisäänsoitoista hävisi. Tilalle tuli arkisen ja raa'an  
aherruksen fiilinki. Ne ei olleet enää juhlahetkiä."<sup>74</sup>

1950-luvulla tuskin kukaan elokuväsäveltäjä olisi voinut toimia  
niinkuin Lasanen, joka kertoi joskus kieltäytyneensä säveltämästä epä-  
relevanttiin kohtaukseen ja selittäneensä ohjaajalle, ettei elokuvaa noin  
voi tehdä.<sup>75</sup> "Ilmapiiri muuttui, mutta ei se huonontunut. Se muuttui  
toisenlaiseksi, niinkuin koko yhteiskunta ja ihmisten asenteet."<sup>76</sup>





## ELOKUVAHISTORIAA (MELKEIN) ILMAN ELOKUVAA

*Bolivia Erazo (2019): How Sound Cinema Arrived in Ecuador: Case Study of Quito in the Late 1920s and Early 1930s. Turun yliopiston julkaisuja, 329 s.*

Bolivia Erazon kulttuurihistorian alan väitöstutkimus äänielokuvan tulosta Ecuadoriin poikkeaa omaperäisellä tavalla suurimmasta osasta aiempaa varhaisen äänielokuvan tutkimusta. Äänen tulo on sinänsä ollut suosittu ja kiehtova tutkimusaihe, ja tyypillistä on ollut keskittyä joko Hollywoodiin tai (muihin) kansallisiin elokuvakulttuureihin. Kuten Erazo toteaa teoksensa johdannossa, painopiste on tavallisimmin ollut teknologiassa ja taloudessa, toisinaan myös varhaisten äänielokuvien estetiikassa ja vastaanotossa. Käsillä oleva tutkimus on ratkaisevalla tavalla erilainen. Siinä sivutaan toki ääniteknologiaa, elokuvataloutta, esitystapojen murrosta ja elokuvateattereiden arkkitehtuuria – sekä jossakin määrin myös elokuvia – mutta painotus tai ainakin perspektiivi on toisaalla.

Erazon tutkimuksessa ei ole kyse vain varhaisten äänielokuvien kontekstualisoinnista; pikemminkin pitäisi sanoa, että tutkimus on läpikotaisin kontekstuaalinen. Polttopisteessä ei siis ole elokuva sellaisenaan, eikä myöskään ääniteknologia. Päähuomio on äänielokuvaa koskeissa julkisissa diskursseissa ja niissä materiaalisissa olosuhteissa, jotka mahdollistivat äänielokuvan läpimurron ja vakiintumisen 1920- ja 1930-luvuilla. Tässä suhteessa väitöstutkimus nostaa esille kiinnostavia kysymyksiä siitä, mikä Ecuadorin ja sen pääkaupungin Quiton tilanteessa oli erityistä ja mikä taas oli tyypillistä ja yleistettävää. Yhtäältä äänen tuloon Ecuadorissa liittyy paljon sellaisia piirteitä, joka ovat sangen tavallisia muissakin, ja etenkin niin sanotuissa pienissä kansallisissa

(*small nation cinema*), elokuvakulttuureissa. Toisaalta prosessissa oli kiehtovia erityispiirteitä, jotka liittyivät esimerkiksi Quiton maantieteelliseen luonteeseen hankalien kulkuyhteyksien vuoristokaupunkina. Erazo esittääkin kiinnostavasti, kuinka symbioottinen suhde elokuvakulttuurin kehityksen ja Ecuadorin rautatieverkoston rakentamisen välillä vallitsi.

Väitöstutkimusta voi tavallaan luonnehtia elokuvahistoriaksi ilman elokuvia. Lähtökohta ei ole aivan ongelmaton. Voidaan kysyä, eivätkö elokuvat ole osa sitä diskursiivista kenttää ja julkista keskustelua, jota tutkimuksessa analysoidaan. Eivätkö elokuvat argumentoi, kommentoi, kiistä, vastaa ja nosta esiin kysymyksiä siinä missä muutkin diskursiiviset puheenvuorot? Miksi painotuotteilla on etusija, etenkin kun kyse on audiovisuaalisesta kulttuurista? Monet tutkimuksen sivuamista elokuvista ovat säilyneet – eivät tosin kaikki – ja osa on helpostikin saatavilla. Liikkuvan kuvan käyttäminen historian tutkimuksen lähdeaineistona edellyttää tietysti tiettyä perusharjaannusta, riippuen siitä mitä aineistosta haluaa tulkita, mutta usein jo soveltavalla lähdekritiikillä (esim. elokuvan versio- ja kopiohistorian selvittämisellä) pääsee pitkälle. Se taas on historioitsijoille varsin tuttua.

Toisaalta osa Erazon tutkimuksen keskeisistä oivalluksista lähtee juuri siitä, ettei hän keskity (ainakaan voittopuolisesti) elokuvaan. Tärkein näistä oivalluksista on se, ettei äänielokuvan historia liity ainoastaan teknologiaan ja estetiikkaan, vaan myös siihen, kuinka uuteen teknologiaan totutaan ja totutetaan diskursiivi-

sesti: Quiton asukkaat saivat lukea uudesta ääniteknologiasta runsain määrin ja paljon ennen kuin ensimmäiset synkronoidut äänielokuvat esitettiin kaupungissa. Tällaista näkökulmaa ei elokuvia katselemalla löydä, se on paikannettavissa vain systemaattisella lehtiaineiston läpi käymisellä. Toinen tutkimuksen keskeinen ”ulkoelokuvallinen” näkökulma liittyy siihen, miten oleellisesti äänielokuvan läpimurto (osin yleisesti ja osin Quitossa erityisesti) kytkeytyy sellaisiin materiaalsiin ja erittäin konkreettisiin olosuhteisiin, joita elokuvahistoria harvemmin huomioi: julkisen liikenteen muutoksiin, hygieniolojen kehittymiseen, työaikojen muutoksiin ja siihen liittyvään elokuvaesitysten aikatauluttamiseen, lopulta jopa kaupungin sääolosuhteisiin.

Kolmas näkökulman tarkistus, joka nousee elokuvahistorian kirjoittamisesta lähes ilman elokuvia, on hieman epäsuorempi. Kansallisesti jäsennetyt äänen tuloon liittyvät tutkimukset painottuvat usein elokuvatuotantoon, ensimmäisten kotimaisten äänielokuvien ja -kokeilujen jäljittämiseen. Erazon tutkimus sivuaa tätäkin, mutta jälleen painopiste on muualla, Latinalaisessa Amerikassa ja Hollywoodissa tehtyjen äänielokuvien maahantuonnissa ja esittämisessä sekä näiden elokuvien synnyttämässä keskustelussa. Vaikka kansallinen elokuvatuotanto ja kansallisen elokuvan erityisyys ovat toki osa elokuvahistoriaa, Erazon tutkimus tuo esiin, etteivät ne erityisesti Ecuadorin kaltaisen pienen elokuvamaan historiassa ole mitenkään itsestään selvästi keskeisiä kysymyksiä. Tämä tutkimus muistuttaa harvinaisen konkreettisesti siitä, kuinka transnationaali ilmiö elokuva on aina ollut.

Erazon tutkimus ei ole vahvassa mielessä teorialähtöinen, mutta tutkimuksen rakenne on kuitenkin tavallaan teoreettisesti suuntautunut. Jäsennyksen inspiraationa toimii nimittäin Henri Lefebvren tunnettu kolmijako havaittuun, käsitteellistettyyn ja elettyyn tilaan. Erazon tapa soveltaa tätä jaottelua on vapaa ja heuristinen mutta toimiva: jäsentelyn kautta mukaan saadaan myös hyvin toimiva kronologinen juonne, kun äänielokuvan diskursiivisesta haltuunotosta ja esitystilojen muokkaamisesta edetään varsinaisiin äänielokuvakokemuksiin.

Metodologinen lähtökohta on diskurssi-analyysissä. Äänielokuvan tuloa tarkastellaan

ennen muuta analysoimalla systemaattisesti Quitossa 1920- ja 30-lukujen taitteessa ilmestyneen kolmen sanomalehden sekä muutaman aikakauslehden elokuva-aiheisia kirjoituksia. Lähdeaineiston valinta on perusteltua. Arkistoaineiston ja muun elokuvahistoriallisen lähteistön niukkuudesta johtuen sanomalehdet ovat on epäilemättä paras tapa lähestyä aihetta. Ja kuten sanottu, sanomalehtiaineiston käyttöä ei tarvitse perustella vain muun aineiston puuttumisen kautta, vaan se avaa myös mahdollisuuden uudensuuntaisiin tulkintoihin.

Sanomalehtiaineiston ensisijaisessa käytössä on kuitenkin myös omat ongelmansa. Voidaan sanoa, että lehtiaineistoa käytetään tutkimuksessa kahteen tarkoitukseen. Ensinnäkin sen avulla analysoidaan äänen tuloon liittyvää julkista keskustelua; tässä suhteessa lehdet eivät tarjoa ainoastaan käypää vaan aivan keskeistä aineistoa – juuri lehdistössä tätä keskustelua käytiin. Toiseksi sanomalehtiaineistoa käytetään elokuvahistorian kirjoittamiseen. Tässä suhteessa lehtiaineisto osoittautuu paikoin ongelmalliseksi. Kuten tutkimuksen nimikin kertoo, kyse on lopulta elokuvahistoriasta, äänielokuvan tulosta Ecuadoriin, ei lehdistön tutkimisesta sellaisenaan.

Hyvän esimerkin aineiston ongelmallisuudesta tarjoaa elokuva *Guayaquil de mis amores* (1930), jota Erazo kutsuu aikalaislähteisiin nojaten ”ensimmäiseksi ecuadorilaiseksi puoliäänielokuvaksi”. Elokuvan käsittely lehtikirjoittelun pohjalta on kiehtovaa mutta samalla jossain määrin hämmentävää. Varhaisen äänielokuvan vuosia voi luonnehtia erilaisten hybridimuotojen ajaksi: liikkuvaa kuvaa ja ääntä yhdisteltiin eri puolilla maailmaa mitä erilaisimmilla tavoilla väli-, ala- ja oheisteksteistä dubbaukseen ja live-selostukseen. Millainen ”puoliäänielokuva” *Guayaquil de mis amores* lopulta oli? Näyttää selvältä – ja on varsin ymmärrettävää – etteivät asiasta kirjoittaneet journalistit useinkaan tunteneet kovin hyvin esittelemäänsä uusia teknologioita. Olisiko mahdollista, että asianomaiset – tuottajat, teatterinomistajat ja mikseivät myös journalistit – olivat puolueellisia ja yli-innokkaita esitellessään tätä uutta elokuvaa? Vaikuttaa siltä, että heille oli varsin tärkeää saada todistetuksi, että kyseessä todellakin oli maan (ja mahdollisesti jopa koko Etelä-Amerikan) ensimmäinen äänielokuva. Olisiko sanomalehdillä ollut esimerkiksi na-

tionalistisia syitä korostaa elokuvan pioneeri-  
luonnetta ja sitä myötä maan pitkälle edennyttä  
modernisaation astetta?

Mikäli sanomalehtiaineisto tuntuu tällä ta-  
valla epäluotettavalta – kuten se usein tuntuu,  
kun tutkimuksen kohteena ovat esimerkiksi  
teknologiset innovaatiot – mitä tutkijan sitten  
tulisi tehdä? Jos ja kun primäärilähteitä ei ole  
käytettävissä, voisi kannattaa ainakin tarkastel-  
la systemaattisemmin varhaisten äänikokeilu-  
jen luonnetta muualla maailmassa. Tutkimusta  
aiheesta tosiaan on, ja toki Erazo sitä hyödyn-  
tää, mutta pidemmällekin olisi mahdollista  
mennä. Vertailun kautta voisi selvittää, millai-  
sia teknologioita ja hybridimuotoja oli saatavil-  
la. Mitkä olivat mahdollisia ja todennäköisiä  
liikkuvan kuvan ja äänen yhdistämisen tapoja  
1930-luvun alussa? Vertailevan tutkimuksen  
avulla ei pääse varmoihin tuloksiin, mutta  
se antaa mahdollisuuden hyvin perusteltuun

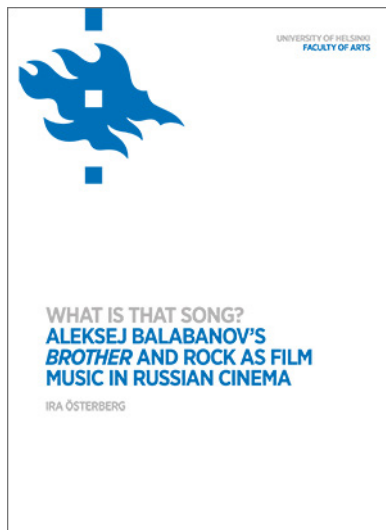
spekulaatioon ja sofistikoituneisiin arvauksiin.  
Sitä kautta voisi myös reflektoida kriittisesti  
sanomalehtiaineiston rajoituksia ja koko dis-  
kursianalyttistä lähestymistapaa.

Tällaisista metodologisista rajoitteista huoli-  
matta Bolivia Erazon väitöskirja on kiinnosta-  
va, omaperäinen ja läpikotaisin poikkitieteelli-  
nen tutkimus äänielokuvan tulosta Ecuadoriin.  
Työn arvoa nostaa myös se, että kyseessä on  
ecuadorilaisen elokuvahistorian pioneeritutki-  
mus. Siksi on aivan ymmärrettävää, että se on  
oikeastaan paikoin lähempänä niin sanottua  
perinteistä elokuvahistoriaa kuin se väittää  
olevansa: erinomaista elokuvahistoriallista  
perustutkimusta, vaikka sitten ilman elokuvia.

### **Kimmo Laine**

FT, elokuvatutkimus, Oulun yliopisto





## VENÄLÄISEN ELOKUVAN MUSIIKKI JA ROCK

*Ira Österberg (2018) What is that song?: Aleksej Balabanov's Brother and rock as film music in Russian cinema. Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki, 250 s.*

Väitöskirja julkaistu sähköisenä osoitteessa:  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/234141>

Ira Österbergin väitöskirja tutkii rockmusiikin roolia elokuvamusiikkina venäläisessä elokuvassa. Tutkimuskysymyksenä on, miten rockmusiikkia on käytetty Aleksei Balabanovin ohjaamassa *Veli*-elokuvassa (Brat, 1997) ja miten tämä vertautuu aikaisempaan rockmusiikin käyttöön venäläisessä elokuvassa.

Väitöskirjan alkupuoliskossa Österberg kuvaa ensin musiikinkäytön länsimaisesta elokuvasta erottuvia konventioita neuvostoaikana ja valaisee aikaisemman tutkimuksen näkökantoja ja luokitteluja. Sitten hän käsittelee länsimaisen rockmusiikin mukaantuloa venäläiseen elokuvaan 1960-luvulta lähtien ja rockmusiikin käytön kehitystä erityisesti Dinara Asanovan elokuvissa. Väitöskirjan toisessa puoliskossa Österberg erittelee musiikinkäyttöä *Veli*-elokuvassa ja esittää yksityiskohtaisesti, miten juuri tässä venäläisessä elokuvassa rockmusiikin käyttö muuttui ratkaisevasti aikaisempaan nähden.

Neuvostoliiton romahtaessa amerikkalainen viihde korvasi lähes kokonaan kotimaisen elokuvatuotannon. *Veli*-elokuva käytti perestroika-ajan elokuvista tuttua synkeää kuvastoa uudella tavalla. Se otettiin vastaan ristiriitaisesti, mutta osoittautui sittemmin hitiksi, jota erityisesti nuoriso rakasti. Tärkeässä osassa siinä on musiikki, erityisesti Nautilus Pompilius-yhtyeen esittämä venäläinen rock. Elokuvassa esiintyy myös muusikoita, mutta pääosin siinä kuvataan tavallisten ihmisten ja muutaman rikollisen elämää Pietarissa 1990-luvun lopulla. Läsä on tunnistettava aika, johon länsimainen kulttuuri on rantautunut yökerhoineen ja

McDonaldseineen, dollari on kelpo valuutta, mutta jossa syvä kaiken kokenut ja kärsinyt venäläisyys hakee omaa paikkaansa. Päähenkilö Danilasta tulee rikollinen, mutta taidot ovat peräisin Tšetšenian sodasta.

Österberg mainitsee, että *Veli*-elokuva on hahmotettu tähänastisessa elokuvatutkimuksessa 1990-luvun venäläisen yhteiskunnan peilinä, mutta kukaan ei ole aikaisemmin tutkinut tarkemmin sen rakennetta. Österberg toteaa, että *Veli*-elokuvassa

toisaalta se (rock) tuo ulkomaisia vaikutteita venäläisen elokuvan piiriin, mutta toisaalta viittaa vahvasti perinteisiin. Koko elokuvan voi nähdä kuvauksena venäläisen ja läntisen rock-käsityksen ja elokuvamusiikkiperinteen yhteentörmäyksestä. (Österberg 2018.)

Väitöskirjan neuvostoajan elokuvamusiikkia analysoivassa osuudessa Österberg käy läpi esimerkkejä äänielokuvan alusta lähtien ja tekee heti mielestäni tärkeän havainnon: kun äänielokuvassa ensimmäisen kerran annetaan vuoro, venäjäksi "sana", esiintyjälle Nikolai Ekin elokuvassa *Passi elämään* (Putjovka v žizn, 1931), tämä lausuu runon. Österberg tuo esiin elokuvien sanoiltaan merkitykselliset lauluesitykset, nostaa näkyviin myös lausutun runouden ja nainen ja kitara -teeman ja käsittelee näitä – runoesitystä ja runoa ja musiikkia yhdistävää lauluesitystä – juuriltaan venäläisinä teoksina, jotka edustavat länsimaiselle rockmusiikille vastakkaisia arvoja. Materiaalin perusteella tuntuisi järkeenkäyvältä yrittää hahmottaa kehityskulkua, jossa laulettu ja

säestetty runo, romanssi, kehittyi neuvostoaikana ”sotalauluksi” ja edelleen 1960-luvulle tultaessa ”bardilaulelmaksi”, jonka tunnetuimpia edustajia ovat Bulat Okudžava ja Vladimir Vysotski.

Läntisestä rockmusiikista todetaan, että se on lähtökohtaisesti melkein mitä tahansa rytmikästä tanssittavaa musiikkia. Venäläinen rock taas on lähtöisin lännestä, mutta kehittynyt omanlaisekseen 1970–1980-luvuilla. Österberg ei ryhdy avaamaan laajasti rockmusiikin syntyä ja kehitystä Neuvostoliitossa, vaan viittaa ja kehottaa tutustumaan siitä kirjoittaneiden Timothy Rybackin ja Artemi Troitskin teoksiin. Neuvostorockin kehityksestä tutkimuksessa tulee ilmi, että aito oikea rock’n’roll rantautui Moskovaan ensimmäisten nuorisofestivaalien myötä vuonna 1957, ja ensi alkuun viranomaisien oli vaikea erottaa rockmusiikkia jazzista, joka yhtä lailla koettiin vieraaksi nuorisoa turmelevaksi musiikinlajiksi. Beatlemania pyyhkäisi jo 1960-luvulla yli koko Itä-Euroopan ja loi valtavan villityksen. Neuvostoliitossa rockmusiikkia edustivat virallisesti rekisteröidyt laulu- ja soitinmusiikkiyhtyeet, mutta muut yhtyeet olivat epävirallista kulttuuria. Neuvostoliiton hajottua kulttimainetta nauttinut epävirallinen kulttuuri pääsi nousemaan, ja myös osa aikaisemmista virallisista laulu- ja soitinmusiikkiyhtyeistä liitettiin ”oikeiden” venäläisten rockyhtyeiden joukkoon.

Esimerkkelokuvien musiikinkäytöstä Österberg havainnoi, että 1960-luvulla neuvostuelokuvassa soiva rockmusiikki oli läntistä ja edusti nuoren sukupolven maailmaa, mutta venäläiselle kulttuurille vieraana sitä käytettiin usein luomaan kohtauksiin komiikkaa. Neuvostoliittolaisia laulu- ja soitinmusiikkiyhtyeitä käytettiin ensin samaan tapaan, toisaalta läntinen musiikki elokuvassa usein alleviivasi läntisen ja neuvostokulttuurin yhteensovittamattomuutta. Hyvä esimerkki on Andrei Smirnovin elokuvasta *Sotakaverit* (Belorusski vokzal, 1971), joka sisältää vain kaksi musiikkiesitystä. Ensimmäinen on laulu- ja soitinmusiikkiyhtye Kamertonin Beatles-pastissi, joka Österbergin mukaan edustaa sodanjälkeisen sukupolven häiritsevää pinnallisuutta. Sille Österbergin mukaan vastakkaisena, elokuvan päähenkilöiden maailmankatsomusta edustavana lauluna kuullaan heidän esittämäänsä

Bulat Okudžavan ”Me emme kysy hintaa” (”My za tsenoi ne postoi”).

Dinara Asanovan elokuvat on perustellusti asetettu tarkastelun kohteeksi, koska niissä erottuu 1970–1980-lukujen mittaan koko rockmusiikin elokuvassa käytön kirjo: nähdään länsimaisen rockin vastakkaisuus venäläiselle perinteelle, henkisiä arvoja korostavalle laulelmalle ja runoudelle, mutta sitten laulelman ja runouden rinnalle tai tilalle astuu venäläinen rock.

Österberg tuo monesti esiin venäläisten rocklyriikoiden yhteyden runouteen: venäläiset runoilijat olivat kuin nuorison rock-idoleita; *Assa*-elokuvan (1987) muiden muassa Boris Grebenštšikovin säveltämä musiikki ei tutkija Tatiana Egorovan mukaan oikeastaan ole rockia vaan pitäisi määritellä bardimusiikiksi; Viktor Tsoi esitellään *Assa*-elokuvassa: ”hän on runoilija, hän on muusikko”. *Veli*-elokuvassa käytetyn musiikin tehneen Nautilus Pompiliuksen Österberg esittelee yhtyeenä, jonka musiikista vastaa Vjatšeslav Butusov, mutta kappaleiden sanoista runoilija Ilja Kormiltšev. Kerrotaan, että yhtye tuo musiikissaan esiin syvän venäläisyyden, suoraan Uralilta. Österberg toteaa, että venäläisen rockin olennainen piirre läntiseen rockmusiikkiin verrattuna on sanojen merkityksellisyys, mutta jättää kokoamatta tutkimusmateriaalinsa perusteella hahmottuvan ilmeisen kehityksen ja johtopäätöksen: venäläiseen rockmusiikkiin on vaikuttanut runous ja bardimusiikki, ja 1980-luvulle tultaessa tämä uusi laulelman runouden muoto, venäläinen rock, astuu runouden ja bardimusiikin rinnalle ja jopa sen korvaajaksi.

*Veli*-elokuva käsittelevässä osiossa pääasiallinen tutkimuksen väline on musiikin diegeettisyys ja ei-diegeettisyys. Diegeettisellä tarkoitetaan kuvassa soivaa musiikkia, jota henkilöt voivat hallita, ei-diegeettisellä taas kuvan ulkopuolista musiikkia, jonka lähettä ei tiedetä ja joka vie kerronnan pois realismista. Jakamalla elokuvaa osiin ja poimimalla ja analysoimalla lähinnä musiikin ja musiikillisten aiheiden esiintymistä Österberg havaitsee, että Nautilus Pompiliuksen musiikin sanat tuottavat merkityksiä ja niille erityisesti annetaan tilaa. Österbergin mukaan se, käytetäänkö musiikkia länsimaiseen tapaan ei-diegeettisesti vai perinteiseen venäläiseen

tyyliin lähinnä diegeettisesti, vaihtelee. Uutta venäläisessä elokuvassa on Österbergin mukaan se, että rockmusiikkia käytetään juuri itsenäisenä kerronnan välineenä, toisaalta tämä ei-diegeettisyys osoittautuu usein diegeettiseksi musiikin lähteen paljastuessa. Välillä ei ole selvää, kuunteleeko kuvan henkilö musiikkia vai onko se ulkopuolelta tulevaa, ja tämä ambivalenttisuus määrittää Österbergin mukaan ristiriitaisesti Danilan hahmoa. Österberg esittää, että venäläinen elokuvamusiikkikäsitelmä (diegeettinen) asettaa Danilan tavalliseksi pojaksi, kun Hollywood-musiikkikäyttö (ei-diegeettinen) toisaalta luo vaikutelmaa myyttisen sankarin väkivallan käytöstä. Österberg toteaa, että kysymys venäläisyydestä oli relevantti 1990-luvun Venäjällä ja *Veli*-elokuva on tietoinen roolistaan kulttuurin määrittäjänä: neuvostoaikana perustetun Nautilus Pompiliuksen vanhan kulttuuri-intelligentsian arvoja kantava musiikki päähenkilön kiinnostuksen kohteena kysyy, eikö venäläisellä nuorisolla pitäisi olla pääsy henkiseen venäläisyyteen.

Österbergin väitöskirja keskustelee aikaisemman tutkimuksen kanssa ja onnistuu vastaamaan tutkimuskysymykseensä, eli kertomaan nimenomaan rockmusiikin käytöstä venäläisessä elokuvassa 1960-luvulta 1990-luvulle ja perustelevaan, mikä tekee *Veli*-elokuvan rockmusiikkikäytöstä uudenlaista aikaisempaan nähden. Toisaalta venäläisen rockin käsittely bardilaulusta ja runoudesta irrallisena ilmiönä tuntuu kyseenalaiselta, koska yhteys näyttäytyy selkeästi. Auki kirjoitettu syventävä näkökulma siihen, mitä venäläinen rock kootun tutkimusmateriaalin perusteella edustaa, auttaisi täsmentämään jaotteluita ja johtopäätöksiä ja asettaisi työn laajempaan yhteyteen.

### Mia Öhman

FM, Venäjän kieli ja kirjallisuus / elokuva- ja televisiotutkimus,  
Helsingin yliopisto



## ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Ira Österberg

MUSIC AND LEVELS OF NARRATION  
IN KIRILL SEREBRENNIKOV'S FILM  
*LETO*

Russian director Kirill Serebrennikov's *Leto* is a film about the rise of the underground rock scene into the mainstream in early 1980s Soviet Union. The film is based on a true story and the lives of two rock legends Majk Naumenko (1955–1991) and Viktor Tsoi (1962–1990), even though it also contains plenty of highly fictitious elements. The music track features Russian and Western rock songs of the era both as original performances as well as cover versions, additionally there are also excerpts of original score. *Leto* won the best soundtrack award in Cannes in 2018, but it received mixed reviews in Russia.

This article analyses the use of music in *Leto* through formalist close reading and structural analysis. The analysis relies heavily on film music narratology and in particular on Claudia Gorbman's (1987), Rick Altman's (1987), and Guido Heldt's (2013) definitions of diegeticity, non-diegeticity, supradiegeticity, and extrafictionality. The research question concerns how is Soviet era rock used as film music in *Leto*, and how does this use relate to the rock music conventions in Soviet cinema.

In the musical strategy of *Leto*, there arises a juxtaposition between domestic and foreign music, as well as live and recorded, and original and re-interpreted music. Furthermore, there is a structure and logic in the way the different types of music relate to the levels of narration throughout the film. The narrative level that the music is anchored to has an effect on the interpretation of individual scenes and events as realistic or unrealistic. This also anchors the film in different film genres or traditions: a more realistic, diegetic music performance is connected with traditional biopic dramas, whereas the unrealistic, supradiegetic musical performances are more closely connected with the tradition of Hollywood musicals.

MUSIIKKI JA KERRONNAN TASOT  
KIRILL SEREBRENNIKOVIN  
ELOKUVASSA *KESÄ*

Venäläisen ohjaajan Kirill Serebrennikovin elokuva *Kesä* (*Leto*, Venäjä 2018) on tositahtumiin perustuva, mutta silti voimakkaan fiktiivinen kuvaus Neuvostoliiton underground-rockin noususta valtavirtaan 1980-luvun alkupuolella, päähenkilöinä kaksi neuvostorockin tosielämän suurmieheä Majk Naumenko (1955–1991) ja Viktor Tsoi (1962–1990). Elokuvassa kuullaan luonnollisesti paljon musiikkia: venäläisiä ja länsimaisia 1980-luvun alun rock-hittejä sekä alkuperäisinä että uusina tulkintoina, mutta myös elokuvaa varten sävellettyä originaalmusiikkia. *Kesä* voitti parhaan soundtrackin palkinnon Cannesissa 2018, mutta sai Venäjällä ristiriitaisen vastaanoton.

Artikkelissa keskitytään tarkastelemaan *Kesän* musiikkikäyttöä formalistisen lähiluvun ja rakenneanalyysin keinoin. Tarkastelun keskiössä on erityisesti elokuvamusiikin narratologia ja Claudia Gorbmanin (1987), Rick Altmanin (1987) ja Guido Heldtin (2013) määritelmät diegeettisyydestä, ei-diegeettisyydestä, supradiegeettisyydestä sekä ektrafiktiivisyydestä. Tutkimuskysymyksenä on se, miten *Kesä*-elokuva käyttää neuvostoajan rockia elokuvamusiikkina ja miten tämä musiikkikäyttö ankkuroituu neuvost elokuvien rock-musiikkikonventioihin.

*Kesän* musiikkistrategiassa muodostuu selkeä vastakkainasettelu kotimaisen ja ulkomaisen, elävän ja nauhoitetun, sekä alkuperäisen ja uudelleentulkittun musiikin välille. Eri musiikkityylien ja kerronnan tasojen välille muodostuu elokuvassa tietynlainen säännönmukaisuus ja tehtävänjako. Se miltä kerronnan tasolta musiikin katsotaan milloinkin tulevan vaikuttaa vahvasti siihen, miten realistisena minkäkin kohtauksen voi lukea, ja tämä puolestaan sitoo elokuvan eri genreperinteisiin: realistisempi, diegeettinen musiikkiesitys ankkuroi elokuvan elämäkertaelokuvien genreen, kun taas täysin epärealistiset, supradiegeettiset musiikkiesitykset viittaavat enemmän musikaaliperinteeseen.



Kari Kallioniemi

TOPOS MAP, CLICHÉ COLLECTION,  
AND MODERN PANORAMA: THE  
NATIONAL MUSIC STAR BIOPIC IN  
MEDIA CULTURE CONTINUUM

The article examines recent Finnish music star biopics and their characteristics in the context of media history. I apply historical and comparative close reading in analyzing the ways in which earlier films have represented the lives and art of great music stars. Melodramatic biographical films were in many ways successors to 19<sup>th</sup> century media culture as carriers of European cultural heritage in depicting the lives and art of musical heroes. The Finnish films discussed in this article use topoi and clichés which represent banal nationalism.

The 21<sup>st</sup> century Finnish national musical hero biopics, and especially the films by Timo Koivusalo, can be seen as a kind of reactionary response to the digital disruption of media culture. The films' clichés, topoi, and panoramic style of narration are not used to create film art as such. Instead, film form is applied to flag today's cultural nationalism, which uses national myths, great men, national historical turning points, traditions and rituals, landscapes, artifacts, and music to gain vitality. The films construct an emotional bridge to a nationalistic, materialistic past which exists outside the digital world.

TOPOSKARTTA, KLISEEKOKOELMA  
JA MODERNI PANORAAMA –  
KANSALLISEN MUSIIKKITÄHDEN  
ELÄMÄKERTAELOKUVA  
MEDIAKULTTUURIN JATKUMOSSA

Artikkelissa tarkastellaan suomalaisista musiikkitähdistä viime vuosina tehtyjä elämäkertaelokuvia ja niiden luonnetta mediahistorian kontekstissa. Millainen yhteys 1800-luvun mediakulttuurin todellisuudella ja sen topoksilla on musiikkitähdistä kertoviin melodramaattisiin elämäkertaelokuihin? Historiallisen ja vertailevan musiikkielokuvien lähiluvun kautta artikkeli pohtii kysymystä

siitä, millä tavoin nämä elokuvat ovat kuvanneet musiikkitähtien elämää ja taidetta valkokankaalla. Käsittelemisäni suomalaiselokuvissa topokset, kliseet ja muut banaalin kansallisuuden merkit ovat osa digitaalisen kulttuurin kierrätystä, niiden avulla voidaan rakentaa emotionaalinen silta digitaalisen maailman ulkopuolella olevaan kansalliseen materiaaliseen todellisuuteen.

Varhaisen eurooppalaisen kulttuuriperinnön topokset löysivät paikkansa 1800-luvun media- ja massakulttuurin panoraamoissa ja varhaisessa elokuvassa. Erityisesti Timo Koivusalon kansallisista musiikkitähdistä kertovat elokuvat ovat tietynlainen reaktionäärinen osa digitaalisen aikakauden mediakulttuurista murrosta. Elokuvien edustamat kliseet, topokset ja panoraamakerrontaan viittaava rakenne eivät niinkään pyri olemaan osa elokuvataidetta, vaan viittaavat elokuvan muodon avulla enemmän nykypäivän kulttuuriseen nationalismiin, joka hakee elinvoimansa kansallisista myyteistä, suurmiehistä, kansallisen historian käännekohdista, traditioista ja rituaaleista, maisemista, esineistä ja musiikkiesityksistä.



### Kaapo Huttunen

#### THE SOUNDTRACK OF THE NORDIC NOIR SERIES *THE KILLING* AND ITS “MIDDLE EASTERN” TOPOI

The Danish TV-series *The Killing* (Forbrydelsen, 2007–2012) became unprecedentedly successful internationally, and it was one of the series that helped Nordic crime drama films and television series become a global phenomenon. It is also one of the central representatives of the so-called nordic noir, a crime fiction sub-genre, that is often considered to be socially critical by default. In this article I examine the music and sound design of *The Killing*, and especially those stylistic features that point to the Middle East and the Islamic culture. I also evaluate what types of strategies the series uses in its music and sound design with respect to immigration from Islamic countries in particular.

In my analysis I focus on the first season of the series (2007), in which the murder of a teenage girl is investigated. This particular season does not explicitly deal with Islam or immigration, nor does it have any clearly discernible themes related to racism or xenophobia. However, especially the music but also the sound design contain characteristics that point towards Arabic and Persian cultures, which are woven into the narrative and expressive fabric of the series. The first season was made and published in Denmark during a period when questions concerning immigration and the country's attitudes towards Islamic culture were heatedly debated because of the so-called Muhammad cartoons crisis. I consider the music and sound design of *The Killing* also in light of this backdrop.

#### NORDIC NOIR -TELEVISIOSARJAN RIKOS ÄÄNIRAIDAN LÄHI-ITÄÄN VIITTAAVAT TOPOKSET

Artikkelissani tarkastelen tanskalaisen rikosdraamasarjan *Rikos* (Forbrydelsen, 2007–2012) musiikki- ja äänidramaturgiaa ja erityisesti siinä esiintyviä erilaisia Lähi-itään viittaavia tyylipiirteitä. Samalla arvioin, minkälaisia strategioita sarjan musiikissa ja

äänisuunnittelussa käytetään suhteessa maahanmuuttajuuteen ja erityisesti islamilaiseen kulttuuriin. Kyseessä on poikkeuksellisen hyvin menestynyt draamasarja, joka oli siivittämässä pohjoismaisen audiovisuaalisen rikosdraaman murtautumista maailmanlaajuisesti kulttuurituotteeksi. Se on myös yksi keskeisistä niin sanotun *nordic noirin* edustajista, tyyliin, jossa tyyppillisesti on yhteiskuntakriittinen ote.

Keskityn analyysissäni sarjan ensimmäiseen tuotantokautteen, jossa selvitetään teini-ikäisen tytön murhaa. Kyseisellä tuotantokaudella sarjassa ei eksplisiittisesti käsitellä islamia tai maahanmuuttajuutta, myöskään mitään selkeää rasismiin tai muukalaisvihaan liittyvää tematiikkaa sarjassa ei ole. Tästä huolimatta erityisesti erityisesti sarjan musiikeissa, mutta myös äänisuunnittelussa, hyödynnetään arabialaiseen ja persialaiseen kulttuuriin viittaavia tyylikeinoja, ja ne nivoutuvatkin keskeiseksi osaksi sarjan kerrontaa ja ilmaisua. Sarjan ensimmäinen tuotantokausi tehtiin ja julkaisiin aikana, jolloin Tanskassa maahanmuuttajuuteen liittyvät kysymykset ja maan suhtautuminen islamilaiseen kulttuuriin olivat juuri olleet runsaasti esillä, johtuen muun muassa niin sanotuista Muhammad-pilapiirroksista. Tarkastelen sarjan musiikki- ja äänidramaturgiaa myös tätä taustaa vasten.