

LÄHIKUVA

1/2021 (34. vuosikerta)

Euroviisut

JA

AUDIOVISUAALISTEN
ESITYSKÄYTÄNTÖJEN
MURROS

Laulukilpailusta
show-kilpailuksi?

Belgium, one point
Syntetisaattoreita, ironiaa ja provokaatioita

Euroviisuesityksen
audiovisuaalinen rakentuminen



LÄHIKUVA

1/2021 • 34. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu, joka on avoin kirjoitusfoorumi kaikille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry:n jäsenet sekä Lähikuvan kannatusyhteisöt:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

International Institute for Popular Culture (IIPC-keskus), Turun yliopisto
Mediatutkimus, Turun yliopisto
Viestintätieteet, Tampereen yliopisto

TOIMITUS

Päätoimittaja
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi

Toimitussihteeri
Antti Lindfors antti.lindfors@helsinki.fi

Numeron 1/2021 vastaavat toimittajat
Pertti Grönholm, Yrjö Heinonen ja Mari Pajala

Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi
Kaisu Hynnä-Granberg khynn@utu.fi
Miina Kaartinen miina.kaartinen@tuni.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Minna Rainio minna.k.rainio@jyu.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@uwasa.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Australian edustaja Kate Miller-Heidke vuoden 2019 Eurovision laulukilpailussa (yksityiskohta/detail). Kuva: Martin Fjellanger, Eurovision Norway, EuroVisionary. Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ESC-Australia-2019-KateMiller-Heidke-002.jpg>

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



Lähikuvan tekstiaineistoja koskee avoimen julkaisemisen lisenssi Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Lisenssin ulkopuolelle on rajattu Lähikuvassa julkaistut kuvat, joiden kohdalla noudatetaan alkuperäisen teoksen käyttö- ja tekijänoikeuksia.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Mari Pajala, Pertti Grönholm ja Yrjö Heinonen
Yhdentymisen juhlaa ja ihanteiden kamppailua.
Euroviisujen muuttuvat muodot ja merkitykset 3

Artikkelit 

Mari Pajala
Laulukilpailusta show-kilpailuksi?
Televisiospektaakkelin yllärajaistuva tuotanto
Eurovision laulukilpailussa 9

Pertti Grönholm
Belgium, one point.
Syntetisaattoreita, ironiaa ja provokaatioita
Eurovision laulukilpailuissa vuosina 1980 ja 1983 33

Yrjö Heinonen
Euroviisuesityksen audiovisuaalinen rakentuminen:
"Sata salamaa" (1987), "La dolce vita" (1989) ja
"Tule luo" (1993) 55

Katsaukset

Janne Mäkelä
Tapaus modulaatio – huomioita Eurovision
laulukilpailun musiikillis-visuaalisesta
menestysreseptistä 73

Jan Wickman
Sukupuolirajan ylityksiä ja murtamisia Eurovision
laulukilpailussa – näkymättömyydestä avantgardeen 83

Hannu Salmi
Eurovisio ja sodan muisto 92

Kirja-arviot

Jouko Aaltonen, Satu Kyösola & Ville Suhonen (toim.)
(2020) *Dokumenttielokuvan suuri tuntematon.*
Katseita Antti Peippoona (Juri Nummelin) 98

Maria Mäkelä & al. (toim.) (2020) *Kertomuksen vaarat – Kriittisiä kirjoituksia tarinataloudesta*
(Henry Bacon) 101

Abstracts – Abstraktit 109

YHDENTYMISEN JUHLAA JA IHANTEIDEN KAMPPAILUA

Euroviisujen muuttuvat muodot ja merkitykset

Vuonna 2021 on kulunut 60 vuotta siitä, kun Yleisradio lähetti ensimmäisen kilpailijansa Eurovision laulukilpailuun. Euroopan yleisradioliitto (EBU) oli perustanut laulukilpailun viisi vuotta aiemmin yhteisohjelmaksi Eurovisio-ohjelmanvaihtoverkkoaan varten. Vaikka mediaympäristö ja Euroopan poliittinen kartta ovat mullistuneet kuudessakymmenessä vuodessa, Eurovision laulukilpailun perusrakenne – kilpailukappaleiden esitys, pisteidenjako ja voittajakappaleen uusintaesitys suorassa lähetyksessä – on säilynyt tunnistettavana. Kappaleiden esillepanossa sen sijaan on tapahtunut valtava muutos. Näitä voi havainnollistaa tarkastelemalla rinnakkain Suomen ensimmäisen euroviisuedustajan Laila Kinnusen ja tämän *Lähikuovan* numeron kannessa nähtävän Australian vuoden 2019 edustajan Kate Miller-Heidken esityksiä.

Vuoden 1961 Eurovision laulukilpailun tapahtumapaikkana oli juhlava Palais de Festivals, joka oli rakennettu Cannesin elokuvafestivaalien näyttämöksi. Laulajien taustalla nähtiin ylellinen lavaste, joka portaikkoineen ja kukkineen muistutti linnan puutarhaa. Juhlavuutta tilaisuuteen toi myös kappaleet säestänyt suuri orkesteri, joka oli sijoitettu esiintymislavan eteen. Esitysten välissä juontaja Jacqueline Joubert esitteli seuraavan kilpailukappaleen ja kapellimestari vastaanotti tahtipuikon edeltäjältään. Laila Kinnunen esiintyi arvokkaasti iltapuvussa.

Suomen edustuskappale ”Valoa Ikkunassa” on beguinerytmisessä kulkeva kaihoisa molli-iskelmä, joka edustaa tyyllisesti pikemmin 1940- ja 1950-lukua kuin 1960-lukua. Esityksen ensimmäisen säkeistön aikana Laila Kinnunen nähdään puolikuvassa, minkä jälkeen siirrytään noin 1 minuutin ja 30 sekunnin pituiseen lähikuvaan laulajan kasvoista. Kinnunen katsoo paljon suoraan kameraan ja nostaa välillä silmänsä ylös, esimerkiksi laulaessaan ”tähtösten vyöstä”. Pitkän lähikuvan avulla esitykseen saatiin intiimiyden tuntua, jota pidettiin televisioilmaisun vahvuutena – olihan uuden median erityisyys siinä, että se toi esiintyjät lähelle katsojia näiden omiin olohuoneisiin (Miettunen 1966, 67, 114). Mikrofoni oli rajattu lähikuvan ulkopuolelle, mikä vahvisti välittömyyden vaikutelmaa. Lähikuvasta leikattiin välisoiton ajaksi kuvaan orkesterista ja kapellimestari George de Godzinskystä, minkä jälkeen palattiin viimeisen säkeistön ajaksi lähikuvaan. Kilpailun muiden esitysten



Laila Kinnunen edusti Suomea vuoden 1961 Eurovision laulukilpailussa. Ruutu-kaappaukset: *Grand Prix Eurovision 1961 de la Chanson Européenne* (RTF), https://www.youtube.com/watch?v=020-8r_t0X

muoto oli paljolti samantapainen, mutta esiintyjien suhtautuminen kameraan vaihteli. Laila Kinnunen (s. 1939) ja muut nuoret laulajat, kuten Ruotsin edustaja Lill-Babs (s. 1938) ja Jugoslavian edustaja Ljiljana Petrović (s. 1939) ottivat lähikuvassa vahvan katsekontaktin kameraan ja tulkitsivat kappaleita ilmeillään, kun taas Saksan liittotasavaltaa edustanut Lale Andersen (s. 1905) vältti katsomasta kameraan. Andersenin uran huippuvuodet sijoituivat toisen maailmansodan aikoihin, ja hän oli tottunut erilaiseen esiintymistyyliin kuin laulajat, jotka olivat aloittaneet uransa television aikakaudella.

Siinä missä Laila Kinnusen euroviisuesitys muodosti yhteyden Cannesin juhlasalin ja katsojien kotien välille, Kate Miller-Heidken esitys vuonna 2019 loi oman fantasiamaailmansa kolmen minuutin ajaksi. "Zero Gravity" on piano- ja konesoundeilla sekä Miller-Heidken klassisesti koulutetulla äänellä leikittelevä pop/ooppera-hybridi, jossa nimisäkeen staccato-säveltoisto ("Ze-e-e-e-e-e-ero Gra-a-a-a-a-a-vity") kertosaäkeistön alussa on ilmeinen musiikillinen alluusio Mozartin *Taikauiulun* Yön kuningattaren aariaan "Der Hölle Rache". Laulun sanoitus kertoo painolastista vapautumisesta, mitä esitys ilmentää viemällä solistin avaruuteen. Kappaleen alussa Miller-Heidke nähdään väriä muuttavan tähtitaivaan keskellä kuin musikaalin hyvä haltiatar -hahmoksi pukeutuneena. Kertosäkeistön alkaessa kuva laajenee ja näkyviin tulee kaksi taustatanssijaa, jotka leijuvat avaruudessa Miller-Heidken kummallakin puolella. Esiintyjien alla siintää planeetta Maa. Se ei ole osa lavastusta kilpailupaikalla, vaan televisiokuvaan lisätty tehoste. Kappaleen loppuhuipentuman ("nothing holding me down") aikana esiintyjät alkavat pyöriä avaruudessa ja näkyviin tulevat useita metrejä pitkät tangot, jotka kannattelevat heitä. Näin katsojalle paljastetaan, miten esitys toteutettiin, mitä moni ehkä olikin ehtinyt ihmetellä.

Yhteistä 60 vuoden takaisen esityksen kanssa oli suora lähetys, joskin musiikki oli vuoden 2019 esityksessä äänitetty etukäteen solistin ja näkymät-

tömiksi jääneiden taustalaulajien laulua lukuun ottamatta. Suora lähetys lisäsi esityksen jännitettä: miten Miller-Heidke selviytyisi vaativasta lauluosuudesta haastavissa olosuhteissa? Live-ääntä esitykseen toi lisäksi yleisön rytmikäs taputus kappaleen mukana, mikä korosti esiintyjän ja faniyleisön välistä suhdetta, vaikka kilpailupaikka ja saliyleisö oli rajattu kokonaan kuvan ulkopuolelle. Yhteistä Laila Kinnusen esityksen kanssa oli myös teknologian häivyttäminen kuvasta pyrkimyksenään välittömän vaikutelman luominen. Vaikka katsoja lopussa näki, millaisen tangon varaan Miller-Heidke oli nostettu, hän ei nähnyt esimerkiksi sitä, kuinka monta työntekijää vaadittiin kuljettamaan esiintyjät lavalle.¹ Vuoden 2019 euroviisuesitysten esillepano mahdollisti kuitenkin kappaleen sanoman visualisoimisen entistä monipuolisemmin keinoin, lisäsi esitysten viihteellisyyttä (Dyer 1992, 17–34) ja tarjosi uudenlaisia keinoja esimerkiksi kansallisuuden ja sukupuolen esitysten rakentamiseen.

1 Vrt. katsomosta kuvattu video finaalesityksestä.



Kate Miller-Heidke edusti Australiaa vuoden 2019 Eurovision laulukilpailussa. Kuva: Martin Fjellanger, Eurovision Norway, EuroVisionary. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ESC-Australia-2019-KateMiller-Heidke-001.jpg>

Tässä *Lähikuvan* numerossa paneudumme euroviisuesitysten historiaan ja murroskohtiin. Artikkelit hahmottelevat yhtäältä historiallisia kehityslinjoja euroviisuesitysten audiovisuaalisessa esillepanossa, toisaalta analysoivat, miten esityksiä on rakennettu tiettyinä ajankohtana. Yhden murroksen muodostaa konemusiikin tulo euroviisulavalle 1980-luvun alussa, mitä Pertti Grönholm käsittelee artikkelissaan. Mari Pajala puolestaan tarkastelee Eurovision laulukilpailun tuotannon ylijärjestyksen ja esitysten suunnittelun muotoutumista eräänlaiseksi omaksi taidemuodokseksi 2000-luvulla. Yrjö Heinosen artikkeli paneutuu analysoimaan kilpailullisuuden ja viihteellisyyden rakentamista kolmessa Suomen euroviisuesityksessä 1980–1990-lukujen vaihteessa. Janne Mäkelä tarttuu musiikilliseen euroviisukliseeseen, modu-

laatioon eli sävellajin vaihtoon, ja kiinnittää huomiota erilaisiin tapoihin visualisoida musiikillinen tehokeino. Samalla numeron tekstit kiinnittävät euroviisuesitykset osaksi laajempaa historiallista kontekstia tarkastelemalla esimerkiksi kansallisuuden ja kulttuuri-identiteetin esityksiä. Hannu Salmi pohtii sodan muiston käsittelemistä Eurovision laulukilpailussa ja Jan Wickman esittää historiallisen katsauksen siitä, minkälaisia sukupuolirajan ylityksiä euroviisuesityksissä on nähty.

Kokonaisuutena numero korostaa, että euroviisuesitysten tarkastelussa on tärkeää huomioida niin televisuaaliset kuin musiikilliset elementit. Kuten Yrjö Heinonen toteaa artikkelissaan, euroviisuesitysten lähtökohtana on aina kappale. Televisuaaliset keinot ovat muuttuneet ja esitysten näytteillepano monipuolistunut, mutta niin vanhoissa kuin uusissa euroviisuesityksissä perustana on musiikki. Niinpä vaikkapa modulaatio ei ole Euroviisuissa ainoastaan musiikillinen tehokeino vaan usein myös esityksen visuaalinen huippukohta, kuten Janne Mäkelän katsaus osoittaa.

Eurovision laulukilpailun kulttuurinen status oli pitkään matala eikä kilpailu 1900-luvulla vetänyt puoleensa myöskään tutkijoita, joitain harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta (esim. Björnberg 1987; Yair & Maman 1996). 2000-luvulla Eurovision laulukilpailun ympärille on kuitenkin kasvanut vilkas monitieteinen keskustelu (Yair 2019). Laulukilpailu on havaittu hyväksi aineistoksi kansallisuuteen ja eurooppalaisuuteen liittyvien kulttuuristen merkitysten ja valta-asetelmien tarkasteluun. Tutkijoita ovat kiinnostaneet esimerkiksi Euroviisujen kytkökset Euroopan poliittiseen historiaan sekä alueellisten jännitteiden – viime aikoina esimerkiksi Länsi-Euroopan ja Venäjän välisten – ilmeneminen kilpailussa. (Esim. Fricker & Gluhovic 2013; Ulbricht, Sircar & Slootmaeckers 2015; Vuletic 2018.)

Toinen paljon tutkimuksellista mielenkiintoa herättänyt piirre Euroviisuissa on ollut kilpailun asema HLBTQ-kulttuurisena suosikkina ja seksuaalisuuden politiikkaan liittyvät neuvottelut, joita laulukilpailun ympärillä on käyty (esim. Baker 2017; Fricker & Gluhovic 2013; Tuhkanen & Vänskä 2007). Siinä missä Euroviisujen asema HLBTQ-yleisöjen suosikkina oli vuosikymmeniä alakulttuurinen ilmiö, 2000-luvulla siitä on tullut osa laulukilpailun julkista kuvaa. Samalla HLBTQ-oikeudet ovat nousseet keskeiseksi osaksi Euroviisujen ympärillä käytäviä poliittisia keskusteluja, mutta myös eräänlaiseksi maabrändäyksen keinoksi, kun halutaan korostaa maan edistyskäsilyä (ks. Baker 2017 ja Wickman tässä *Lähikuvan* numerossa).

Niin demokratiaan, kansalaisyhteisöihin kuin sukupuoleen liittyvät ristiriidat ja valtakamppailut ovat läsnä myös lähestyvässä vuoden 2021 kilpailussa. Huomiota ovat ennen kilpailua herättäneet etenkin Valko-Venäjän ja Venäjän kilpailukappaleet. Euroopan yleisradioliitto sulki maaliskuussa 2021 Valko-Venäjän Galazy ZMesta -yhtyeen ulos kilpailusta sillä perusteella, että presidentti Aljaksandr Lukashenkan vastaisia mielenosoituksia kritisoinut kappale ”Ja nauchu tebya” (”Opetan sinua”) vaarantaisi kilpailun epäpoliittisen luonteen ja maineen. Yhtyeen toinenkaan viisuehdokas ei kelpannut EBU:lle (Tyystjärvi 2021).

Venäjää puolestaan edustaa tänä vuonna tadhikkitaustainen, feministielinen ja seksuaalivähemmistöille myönteinen laulaja Manizha. Hänen erityisesti naisia voimaannuttava kappaleensa ”Russian Woman” (”Venäjän nainen”) on herättänyt kiivasta väittelyä ja se on tulkittu vastalauseeksi presidentti Vladimir Putinin hallinnon konservatiivisia arvoja korostavalle perhepolitiikalle. Spekulointi sillä, miksi Venäjä lähettää juuri tämän kappaleen Rotterdamin kisoihin, on ollut vilkasta niin Venäjällä kuin muissakin

Eurovisio-maissa. Onko kyseessä Putinin hallinnon laskelmoitu pr-tempu vai ko yksi osoitus meneillään olevasta sukupolvi- ja kulttuurikamppailusta Venäjällä? (Paananen 2021.) Samanlaista hämmennystä ovat herättäneet monet muutkin euroviisukappaleet, kuten tässä numerossa käsitellyt Belgian esitykset vuosina 1980 ja 1983.

Tutkimuskohteena Eurovision laulukilpailu edellyttää monitieteisyyttä. Tässä *Lähikuva*an teemanumerossa painottuvat mediatutkimuksen, musiikkitieteen, historian ja sukupuolentutkimuksen näkökulmat. Euroviisututkimuksen laajaa kirjoa esitellessään sosiologi Gad Yair (2019, 1015) kommentoi, että kilpailu on vetänyt puoleensa ”fyysikoita, tilastotieteilijöitä ja tietojenkäsittelytieteilijöitä (...) musiikkitieteilijöiden, Euroopan tutkijoiden ja sosiologien” ohella. Kiinnostavasti listasta puuttuvat mediatutkijat, vaikka Eurovision laulukilpailu on nimenomaan televisio-ohjelma. Mediatutkimuksen näkökulmat ovatkin olleet ehkä yllättävän pienessä roolissa euroviisututkimuksessa. Ne ovat korostuneet erityisesti, kun on pohdittu Eurovision laulukilpailun luonnetta mediatapahtumana (esim. Kyriakidou et al. 2018; Skey et al. 2016) ja tutkittu laulukilpailun ympärille rakentuvia faniyhteisöjä ja verkkokeskusteluja (esim. Kazakov & Hutchings 2019; Miazhevich 2017).

Vaikka euroviisuesityksiä on tutkimuksessa käsitelty runsaasti, esitysten medioitu audiovisuaalinen esillepano ei ole saanut paljonkaan huomiota (poikkeuksena Pérez-Rufí & Valverde Mestre 2020). Esimerkiksi kokoelman *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest* (Fricker & Gluhovic 2013) artikkeleissa analysoidaan, miten euroviisuesityksissä rakennetaan kansallisuuden ja eurooppalaisuuden kulttuurisia merkityksiä. Huomiota kiinnitetään erityisesti kappaleiden sanoitukseen ja esiintyjien ulkoasuun, koreografiaan ja eleisiin. Sen sijaan hyvin vähän huomiota saa se, miten esitykset välitetään katsojille: mitä piirteitä korostetaan kuvauksen ja valaistuksen keinoin, miten editointi luo esitykseen dramaturgiaa, miten esitysten rakentaminen on muuttunut televisiotekniikan kehityksen myötä? Tämäntapaisiin kysymyksiin paneudumme teemanumeron artikkeleissa. Audiovisuaalisten keinojen tarkempi huomioiminen voikin syventää myös kulttuuristen merkitysten analyysiä euroviisututkimuksessa.

Turussa huhtikuussa 2021

Mari Pajala, Pertti Grönholm ja Yrjö Heinonen

Kiitokset

*Teemanumero perustuu osin seminaariin *Popular Culture and Politics in the Eurovision Song Contest*, jonka järjesti International Institute for Popular Culture (IIPC) Turun yliopistossa 3.5.2019. Kiitokset IIPC:lle, seminaarin osallistujille sekä Anna-Elena Pääkkölälle, joka osallistui teemanumeron suunnitteluun!*

Audiovisuaaliset lähteet

Australia – LIVE – Kate Miller-Heidke – Zero Gravity – Grand Final – Eurovision 2019. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eo5H62mClsg>> (linkki tarkistettu 10.4.2021).

Grand Final Performance – Australia – Zero Gravity – Eurovision 2019 [katsomosta kuvattu video]. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=H_k1RinB9t8> (linkki tarkistettu 10.4.2021).

Grand Prix Eurovision 1961 de la Chanson Européenne (RTF). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=020-8r_t0XM> (linkki tarkistettu 10.4.2021).

Kirjallisuus

Baker, Catherine (2017) The 'Gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the Politics of LGBT/European Belonging. *European Journal of International Relations* vol. 23:1, 97–121.

Björnberg, Alf (1987) *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga instituten 14.

Dyer, Richard (1992) *Only Entertainment*. Lontoo: Routledge.

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

Kazakov, Vitaly & Hutchings, Stephen (2019) Challenging the "Information War" Paradigm: Russophones and Russophobes in Online Eurovision Communities. Teoksessa Mariëlle Wijermars & Katja Lehtisaari (toim.) *Freedom of Expression in Russia's New Mediasphere*. Lontoo: Routledge, 137–158.

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

Miazhevich, Galina (2017) Paradoxes of New Media: Digital Discourses on Eurovision 2014, Media Flows and Post-Soviet Nation Building. *New Media & Society* vol. 19:2, 199–216.

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

Paananen, Arja (2021) Venäjän euroviisuedustajasta hirveä häly – kansa syyttää 29-vuotiaan naislaulajan loukkaavan venäläisnaisia. *Ilta-Sanomat* 13.3. IS Verkkolehden arkisto. Saatavilla: <<https://www.is.fi/euroviisut/art-2000007856427.html>> (linkki tarkistettu 21.4.2021).

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

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

Tuhkanen, Mikko & Vänskä, Annamari (toim.) (2007) "Queer Eurovision" -teemanumero. *SQS* vol 2:2. Saatavilla: <<https://journal.fi/sqs/issue/view/3606>> (linkki tarkistettu 21.4.2021).

Tyystjärvi, Ilona (2021) Valko-Venäjä ei saa osallistua tämän vuoden Euroviisuihin. *Helsingin Sanomat* 27.3. HS Verkkolehden arkisto. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007885376.html>> (linkki tarkistettu 21.4.2021).

Ulbricht, Alexej; Sircar, Indraneel & Sloopmaeckers, Koen (2015) Queer to Be Kind: Exploring Western Media Discourses about the "Eastern Bloc" during the 2007 and 2014 Eurovision Song Contests. *Contemporary Southeastern Europe* vol. 2:1. Saatavilla: <http://www.contemporarysee.org/en/ulbricht_sircar_sloopmaeckers> (linkki tarkistettu 21.4.2021).

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

Yair, Gad & Maman, Daniel (1996) The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest. *Acta Sociologica* vol. 39:3, 309–325.

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

Mari Pajala

Mari Pajala, dosentti, media-
tutkimus, Turun yliopisto

LAULUKILPAILUSTA SHOW-KILPAILUKSI? Televisiospektaakkelin ylijärjestyvä tuotanto Eurovision laulukilpailussa



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Televisioitua lavaviihdettä: Eurovision laulukilpailu 1960–1980

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

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

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



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

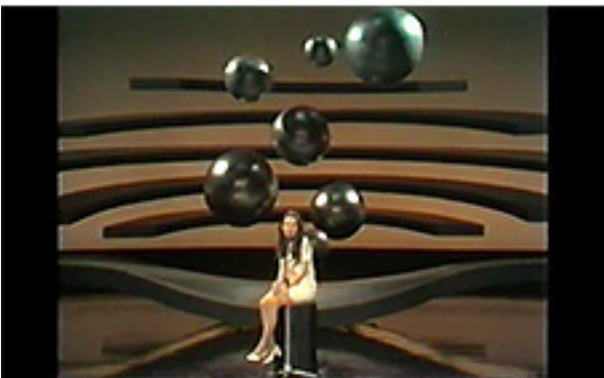


alaspäin kuin sanoitusta jäljitellen. Ehkä samasta tuottajayhtiöstä (NOS) johtuen vuoden 1980 kilpailussa oli samantapainen abstrakteista liikuteltavista kuvioista koostuva lavastus. Vuonna 1960 valaistus ei ollut merkittävässä roolissa kappaleiden yksilöllisen ilmeen rakentamisessa, mutta vuonna 1970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

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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

Televisiospektaakkelin kasvu: Eurovision laulukilpailu 1990–2000

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

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

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

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

Vuoden 1990 kilpailun tuotanto oli euroviisuperinteeseen suhteutettuna näyttävä. BBC:n kokenut selostaja Terry Wogan³ kehui kilpailun toteutusta lähetyksen lopussa: ”Tämä on ollut tosi, tosi hieno kilpailu, tosi hyvin näytteille pantu” ja kiitti erityisesti ”spektaakkelimaista” salia ja videoseiniä. Uuden

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Ylirajainen tuotanto Eurovision laulukilpailussa 2000-luvulla

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

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

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

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

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

Ruotsalaisia ammattilaisia on palkattu Eurovision laulukilpailun tuotantoon runsaasti erityisesti silloin, kun ”kokematon”, tyypillisesti etelä- tai itä-eurooppalainen televisioyhtiö on ollut järjestysvastuussa. Ukrainan televisio oli järjestänyt Eurovision laulukilpailun jo vuonna 2005, mutta vuoden 2017 laulukilpailussa Kiovassa oli vahva pohjoismaainen panos. Kilpailun tuottajaksi (show and contest producer) palkattiin Christer Björkman, joka oli toiminut tuottajan tehtävissä myös molemmissa SVT:n järjestämissä 2010-luvun Eurovision laulukilpailuissa vuosina 2013 ja 2016.⁶ Tätä ennen Björkman oli jo tehnyt pitkän uran Ruotsin euroviisukarsinnan *Melodifestivalen*in tuottajana 2000-luvun alusta alkaen, minkä lisäksi hän on ollut Eurovision laulukilpailun ohjausryhmän jäsen. Björkmanin ohella Ukrainan Euroviisujen johtavissa tehtävissä oli lukuisia muitakin pohjoismaalaisia, esimerkiksi tuotantopäällikkö Ola Melzig, apulaistuotantopäällikkö Tobias Åberg ja monikameraohjaaja Troels Lund.⁷ Seuraavana vuonna Portugalin televisio sai järjestettäväkseen Eurovision laulukilpailun ensimmäistä kertaa. Se palkkasi jälleen Christer Björkmanin kilpailun tuottajaksi (contest producer). Myös tässä tuotannossa oli mukana muitakin ruotsalaisia, kuten Melzig ja Åberg tuotantopäällikköinä, mutta ei niin suuressa määrin kuin Kiovassa. Björkman toimi tuottajana (contest producer) ja Melzig ja Åberg tuotantopäällikköinä myös Israelin television järjestämässä vuoden 2019 kilpailussa. Ohjelman mittasuhteiden kasvu on tehnyt tuotantoaikataulusta haastavan. Järjestelyvastuun tuovasta euroviisuvoitosta on vajaa vuosi aikaa työlääseen prosessiin, joka pitää aloittaa kilpailukaupungin valinnasta. Niinpä kokeneen henkilökunnan käyttö on tarkoituksenmukaista: vaikka kilpailun järjestäisi uusi maa, kuten Portugali, tuotanto on aina kokeneissa käsissä. Samalla se on omiaan tuomaan yhdenmukaisuutta formaatin toteutuksiin eri maissa.

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

6 Vuonna 2013 nimikkeellä show producer ja 2016 contest producer.

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

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

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

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

Esitysten rakentaminen yllirajaisien ammattilaisten työnä

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

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

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

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

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

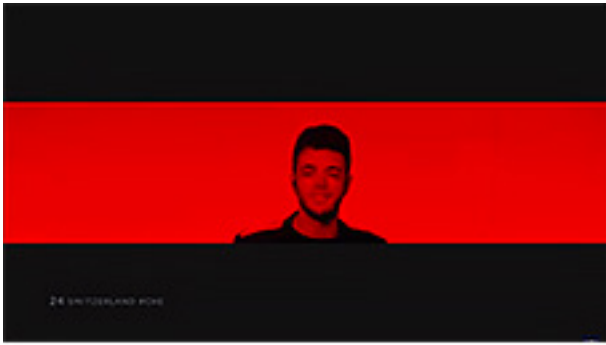


Fokas Evangelinoksen suunnittelemissa esityksissä käytetään usein näyttäviä lavastuselementtejä. Venäjän edustaja Sergei Lazarev harjoittelee esitystään vuonna 2019. Kuva: Martin Fjellanger, Eurovision Norway, EuroVisionary. Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ESC2019_-_Russia_06.jpg

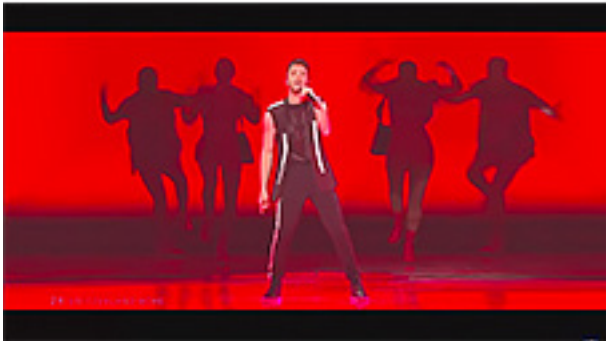
tyksiin luodaan yllätyksellisyyttä. Lazarev esimerkiksi kiipesi ensimmäisessä euroviisuesityksessään ylös videoseinää, ja katsojat saivat ihmetellä, miten tempu toteutettiin (Ek 2016). Vuoden 2019 esityksessä Lazarev monistettiin videotaulujen avulla. Evangelinoksen venäläisille kappaleille suunnitellut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

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

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



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



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

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



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

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

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

Johtopäätöksiä

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

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

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

Eurovision laulukilpailun kehitys viittaa muuttuviin valtasuhteisiin eurooppalaisen televisiotuotannon kentällä. BBC on ollut esikuva Euroopan muille yleisradioyhtiöille (esim. Kuipers 2011, 546; Oinonen 2019, 51), ja 1900-luvulla yhtiö oli edelläkävijä myös Eurovision laulukilpailun tuotannossa: BBC järjesti kilpailun useammin kuin mikään muu yhtiö (kahdeksan kertaa, joista neljä kertaa toisen yhtiön puolesta¹¹), teki kokeiluja ja uudisti kilpailun esillepanoa (studiolähetys vuonna 1963, ensimmäinen värilähetys vuonna 1968, faniyleisön esiin nostaminen vuonna 1998). Sen sijaan 2000-luvulla BBC ei ole järjestänyt yksiäkään Euroviisuja ja johtavassa roolissa kilpailun kehittämisessä on ollut SVT. Sen tuottamissa vuosien 2013 ja 2016 kilpailuissa on uudistettu ohjelman formaattia¹² ja ruotsalaiset tekijät ovat olleet vahvasti mukana myös muissa maissa järjestettyjen kilpailujen tuotannoissa.

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

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

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

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

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

Lähteet

Audiovisuaalinen aineisto

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

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

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

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

Eurovision Song Contest '90 (JRT/EBU/BBC). Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=rE20Ii2_DAw> (linkki tarkistettu 7.4.2021).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arkistomateriaali

Elinkeinoelämän keskusarkisto
Yleisradio

Muu aineisto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tutkimuskirjallisuus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pertti Grönholm

Pertti Grönholm, dosentti,
yleinen historia, Turun yliopisto

BELGIUM, ONE POINT

Syntetisaattoreita, ironiaa ja provokaatioita Eurovision laulukilpailuissa vuosina 1980 ja 1983



Tässä artikkelissa tarkastelen elektronisten soittimien esiinmarssia Eurovision laulukilpailuille vuosina 1980–1983. Keskityn kahteen kokoonpanoon, jotka molemmat edustivat Belgiaa. Analysoin yhtyeiden Telex ja Pas de deux esi-tyksiä audiovisuaalisen musiikkianalyysin keinoin sekä tulkitsen kappaleita, tekijöitä ja esi-tyksiä historiallisissa konteksteissaan. Konteksteja ovat Belgian euroviisumenestys, 1970- ja 1980-lukujen taitteessa muotoutumassa olleet pop-tyylit sekä musiikkiteknologinen murros ja elektroniseen musiikkiin liitetyt käsitykset, uskomukset ja mielikuvat. Molemmat yhtyeet rakensivat esi-tyksensä elektronisten äänten, soittimien ja kone-estetiikan varaan, mutta ironisoiden, hämmentäen ja provosoiden, pyrkien esittämään kriittisiä huomioita ja tekemään irti-ottoja kilpailun konventioista. Väitän, että elektroniset soundit ja rytmit eivät olleet modernin imagon rakentamista vaan pikemminkin yritys herätellä katsojia televisiospektaakkelin lumouksesta.

1 Telex: *Neurovision* (1993),
CD-vihko, 3.

”It was a nightmare, but we don’t regret a single minute of the agony.”¹

Belgialaisen Telex-yhtyeen esiintyminen vuoden 1980 Eurovision laulukilpailussa herätti huomiota paitsi kappaleellaan myös sillä, että yhtye toi estradille joukon syntetisaattoreita esittäen soittavansa niitä. Tämä tapahtui huvittavan liioitelluin elkein, mutta lähes ilmeettömästi. Laulua lukuun ottamatta nauhalta soitettu ”Euro-Vision”-kappale oli ironinen irti-otto niin laulukilpailun konventioista kuin ideologiasta. Vuonna 1983 niin ikään belgialainen Pas de deux -ryhmä esitti konerytmejä ja synteettisiä ääniä yhdistäneen ”Rendez-vous”-kappaleen, joka kummeksutti paitsi tarttuvalla toisteisuudellaan ja lavakoreografiallaan myös sanomansa monitulkintaisuudella.

Tarkastelen näiden epätavallisten esitysten rakentumista elektronisten instrumenttien ja kone-estetiikan varaan. Syntetisaattorit, rumpukoneet ja sekvensserit olivat 1980-luvun alussa vakiintumassa osaksi pop-musiikin valtavirtaa, mutta vielä tuolloinkin ne koettiin usein arveluttaviksi ja musiisoinnin autenttisuutta vähentäviksi. (Reynolds 2005, 334–335.) Epäluuloja

koneita kohtaan lisäsi sekin, että vuoden 1973 jälkeen Eurovision-laulukilpailun säännöt sallivat kappaleiden esittämisen valmiiden taustanauhojen säästyksellä. Ehtona oli vielä 1980-luvulla se, että kaikkien tallenteella soivien instrumenttien tuli olla mukana lavalla, kuten myös laulajien. Niinpä syntetisaattoreita alkoi olla läsnä yhä enemmän myös laululavalla. Muutos johti Eurovisio-orkesterin merkityksen hiipumiseen vuosikymmenten kuluessa. (Kennedy O'Connor 2010, 148–151.)

Eurovision laulukilpailuja on vaikea pitää edelläkävijänä sen enempää musiikin uudistamisen kuin soitinteknisten innovaatioidenkaan osalta. Vuodesta 1956 lähtien televisioidun kilpailun merkitys on ollut huomattavasti suurempi konsertti-, lähetys- ja viestintäteknikan kuin musiikin osalta. Kilpailussa on enimmäkseen esitetty ja palkittu musiikkia, joka on perustunut tuttuihin laulelma-, iskelmä- ja pop-genreihin. 1990-luvun lopulle asti estradille on noussut pääosin viihdemusiikin valtavirtaa edustaneita kokoonpanoja konventionaalisine asuineen, eleineen, rooleineen ja soittimineen. (Ks. esim. Raykoff 2021, 24–25, 48–49, 82–96.)

Tältä osin suurempaa variaatiota, kuuluvampia irtiottoja ja murroksia kilpailu on kokenut vasta 2000-luvun alusta lähtien. Kapellimestarin johtama klassisin instrumentein varustettu iso Eurovisio-orkesteri oli kilpailun keskeinen elementti vielä 1980-luvun alussa. Tämä vaikutti paljon tapahtuman audiovisuaaliseen toteutukseen ja loi suuren kontrastin suhteessa Telexin ja Pas de deux'n kaltaisiin esiintyjiin.

Elektronisen musiikin tutkimusta on tehty Eurovision laulukilpailuun liittyen vasta vähän. Yhtenä syynä lienee se, että 1980-luvun lopulta lähtien euroviisujen soundit ja rytmit sekä sävellys- ja editointityökalut ovat olleet digitaalisia ja ”elektronisuus” on viimeistään 1990-luvun lopulla muuttunut arkiseksi luovuuden, tuotannon ja esittämisen kaikilla tasoilla. Siksikin on tärkeätä kiinnittää huomiota murrosaikaan, jolloin uudet soundit ja soittimet koettiin outoina ja arveluttavina, jopa pelottavina.

Belgian euroviisuhistoriasta englanniksi julkaisevia tutkijoita on vain muutama, joista seuraavien tutkimuksia olen käyttänyt. Mediatutkija Albert Meijer on tutkinut niin Belgian kuin Hollanninkin euroviisustrategioita. Historiantutkija Julie Kalman on perehtynyt Belgian euroviisuhistorian sisäpoliittisiin, kielipoliittisiin ja yhteiskunnallisiin juonteisiin. Kasvatustieteilijä Pedro De Bruyckere on syventynyt belgialaisiin nuorisokulttuureihin sekä musiikin autenttisuuden kokemuksen rakentumiseen. Musiikintutkija Ivan Raykoff on pohtinut sekä Eurovisio-kappaleiden rakenne- ja tyylikysymyksiä että esteettisiä ja arvoja ilmaisevia strategioita. Näistä vain Meijer ja Raykoff ovat paneutuneet tarkemmin Telexin ja Pas de deux'n esityksiin.

Pääasiallisena tutkimusaineistona käytän vuosien 1980–1984 Eurovision laulukilpailujen tallenteita ja muuta aikalaismateriaalia, kuten dokumenttiohjelmia, haastatteluja, uutisartikkeleita, musiikkivideoita ja musiikkijulkaisuja. Belgian esityksiä erittelen ja tulkiten niin musiikillisen, esityksellisen, tekstuaalisen kuin televisuaalisuudenkin tasoilla kiinnittäen erityistä huomiota siihen, miten elektronisen musiikin elementit ja estetiikka eli kappaleiden sekvensoidut rakenteet, synteettiset äänet, elektroniset rytmit ja ”konemaisuus” vaikuttivat koko esitykseen.

Kulttuurintutkija Irving Woltherin laatiman Eurovision laulukilpailun ulottuvuuksia erittelevän seitsenkohtaisen kategorisoinnin näkökulmasta keskityn tässä artikkelissa ensisijaisesti mediaaliseen ja musiikilliseen ulottuvuuteen sekä toissijaisesti poliittiseen ja kansalliskulttuuriseen ulottuvuuteen (Wolther 2012, 165–171.)

Molemmilla esityksillä on historiallinen ja kansallinen kontekstinsa. Vuoteen 1986 saakka Belgian viisumenestys oli ollut vaatimatonta ja epäonnistumisilla alkoi 1980-luvun alkuun tultaessa olla symbolista merkitystä. 1960-luvulta lähtien pahentuneiden sisäisten poliittisten ristiriitojen vuoksi jopa heikkoa laulukilpailumenestystä pidettiin Belgiassa laajalti merkinä maan epäonnistumisesta sekä valtiona että kaksikielisenä yhteiskuntana. Vuodesta 1977 alkaen Belgiassa on toiminut kaksi kansallista yleisradioyhtiötä, jotka lähettävät edustajansa vuorovuosin Eurovision laulukilpailuihin. Flanderin ja Vallonian yleisradioyhtiöllä on kisoissa aina omat kommentaattorinsa. Ranskankieliset kappaleet ovat menestyneet kilpailussa flaaminkielisiä paremmin. Ranskankielisen, vain 13-vuotiaan Sandra Kimin voitto vuoden 1986 Eurovision laulukilpailuissa kappaleella ”J’aime la vie” päätti 30 vuotta kestäneen epäonnistumisten ketjun. Menestys vahvisti hetkeksi uskoa belgialaiseen identiteettiin ja Kimistä tuli henkilönä julkinen belgialaisuuden symboli. Voittouutinen otsikoitiin sanomalehdissä tunteellisesti: ”Belgia hurmasi Euroopan”, ”Meidän Eurovisiomme” ja ”Lopultakin Belgia”. (Kalman 2019, 73–76, 84–87; ks. myös Vuletic 2018, 42.)

Mutta vuoden 1987 laulukilpailun riitaiset valmistelut ja etenkin kahden kansallisen yleisradioyhtiön erimielisyydet osoittivat, että belgialaisuus oli syvästi ankkuroitunut kahden väestöryhmän välisiin näkemys- ja kulttuuri-eroihin sekä niistä kumpuaviin ristiriitoihin. Toista Eurovision laulukilpailun voittoa Belgian edustajat eivät ole vuoteen 2020 mennessä onnistuneet saavuttamaan (Kalman 2019, 73–76, 84–87; ks. myös Meijer 2019, 125). 1980-luvun alkuvuodet olivat hyvin mielenkiintoisia, sillä maa lähetti kilpailuun useamman poikkeuksellisen edustajan, joihin kuuluivat myös Telex (Haag 1980) ja Pas de deux (München 1983).

Meijerin mukaan Eurovisio-maat ovat pyrkineet viestimään kansallisuuden merkityksestä kahden strategian avulla: ensinnäkin korostamalla matkailumarkkinoinnista tuttuja eksotisoivia ja stereotyyppisiä erityispiirteitä ja toiseksi painottamalla kansakunnan moderniuutta, joka on usein merkinnyt angloamerikkalaisten trendien seuraamista. Jälkimmäisessä, hänen nimeämässään hypermodernistisessä strategiassa kansakunta on irrotettu historiastaan ja sen merkittävyyttä arvioidaan suhteessa kansainväliseen viitekehukseen, ennen kaikkea länsieurooppalaisten, modernien teollisuusmaiden kontekstissa. Hän painottaa, että strategiat eivät ole toisensa poissulkevia, vaan esityksissä voi ilmetä kumpiakin pyrkimyksiä. Meijerin mukaan Belgia ja naapurinsa Alankomaat ovat käyttäneet omassa esityksissään molempia strategioita usein. Belgian kilpailijoista juuri Telex ja Pas de deux ovat hänen mielestään edustaneet puhtaimmin hypermodernistista taktiikkaa ”futuristisella musiikillaan”. (Meijer 2019, 125–126.)

Vaikka Meijerin kaksinapainen kategorisointi on monessa yhteydessä käyttökelpoinen, väitän artikkelissani, että juuri Telexin ja Pas de deux’n esitykset edustivat pikemminkin postmodernia, edistykseen ja teknologisiin spektaakkeleihin skeptisesti ja ironisesti suhtautuvaa asennetta ja sitä ilmaisevaa strategiaa, vaikka ne käyttivätkin ilmiselviä teknologisen modernismin keinoja. Kumpikaan esityksistä ei mielestäni ainakaan ”puhtaasti” edustanut hypermodernistista strategiaa.

Elektronisen popin uusi aalto ja Euroviisut

Vuonna 1980 synteettiset äänet ja konerytmit olivat yleistymässä. Vuonna 1970 esitelty Minimoog Model D -syntetisaattori oli jo omaksuttu lähes kaikissa kevyen musiikin alalajeissa. Amerikkalaiset Moog Music ja Arp Instruments hallitsivat markkinoita yksiaanisilla syntetisaattoreillaan 1970-luvun lopulle asti. Näiden haastajiksi tuolloin nousseiden japanilaisten Rolandin, Yamahan ja Korgin soittimet olivat halvempia ja päätyivät myös rock- ja popyhtyeiden käyttöön. Lisäksi mukaan tulivat uudet amerikkalaiset valmistajat, kuten Sequential Circuits ja Oberheim. 1980-luvun alussa moniäänisestä, soitinäänimuistilla varustetusta syntetisaattorista tuli monen yhtyeen perussoitin, joka korvasi sähköurun ja sähköpianon sekä viulukoneen. (Ks. esim. Théberge 1997; Reynolds 2005, 328; Grönholm 2018, 6–36.)

Saksalaisen Kraftwerkin ja ranskalaisen Jean-Michel Jarren lisäksi erityisesti 1970-luvun diskomusiikki teki synteettisiä soundeja ja rytmejä tutummiksi. Tuottajat, kuten Giorgio Moroder, sekä yhtyeet The Buggles ja Sparks, alkoivat käyttää intensiivisesti elektronisia soittimia. Vuosien 1980–83 postpunk- ja syntetisaattoripop-aalto Britanniassa toi ”koneet” tärkeäksi osaksi bändien sävellystyötä, soittoa ja levytyksiä. Eräät brittiyhtyeet ja -artistit, kuten The Human League, John Foxx, Depeche Mode, Soft Cell ja Landscape alkoivat tehdä musiikkia pelkästään elektronisilla soittimilla. Tämän tekivät mahdolliseksi ohjelmoitavat sekvensserit, jotka voitiin tahdistaa rytmikoneiden ja syntetisaattorien kanssa. Rytmiraidat sekä melodia- ja bassolinjat oli nyt mahdollista ohjelmoida soittimiin (ks. tarkemmin Korvenpää 2005, 148–151). Laitteet alkoivat myös ilmentää omaa estetiikkaansa, kuten täsmällistä rytmiä, futuristisiksi miellettyjä ääniä ja musiikillisia rakenteita, joita ei olisi ihmiskäsin voitu toteuttaa. (Ks. esim. Reynolds 2005, 320–342; Korvenpää 2005, 150; Fisher 2012.)

Konserteissa ja TV-esiintymisissä käytettiin yleisesti taustanauhaa, mikä johtui soitintekniikan epävarmuudesta. ”Playback” vahvisti käsitystä musiikin keinotekoisuudesta. Vain hyvin harva yhtye – tunnetuimpana Kraftwerk – pystyi käyttämään soittimiaan täysipainoisesti konserteissa. Silti myös Kraftwerk esiintyi televisiossa taustanauhojen kanssa. Täyselektroniset yhtyeet olivat muutenkin vuonna 1980 vielä harvinaisia. Telexin ja Pas de deux’n esitykset ovatkin kiinnostavia siksi, että niissä elektronisuus oli korostetusti esillä sekä musiikissa että esittämisessä. Siitäkin huolimatta, että vielä tuolloin elektronisten soittimien toiminta ja sointi koettiin laajalti outona ja niihin liitettiin helposti epäuskottavuuden ja tempuilun leima. (Reynolds 2005, 334–335.)

Elektroniset soittimet yleistyivät tutkimusajanjaksolla niin musiikissa kuin estradillakin, mutta hyppäyksenomaisesti. Vuoden 1980 Euroviisuissa (Haag) Itävallan Blue Danube -yhtyeen ”Du Bist Musik”-kappaleessa laulumelodiaa tuki syntetisaattori muun muassa kertosaakeessa lauluun vastaamalla.² Osuudet lienee soittanut Eurovisio-orkesterin kosketinsoittaja, sillä lavalla soitinta ei nähty. Muita syntetisaattorisoundeja ei Telexin lisäksi kilpailuesityksissä erottunut.

Yllättäen vuonna 1981 euroviisufinaalissa (Dublin) ei lavalle tuotu kuin yksi syntetisaattori, mahdollisesti edellisvuonna nähdyn Telexin huonon menestyksen vaikutuksesta. Soittimia ja soittajia näkyi ylipäänsäkin vuonna 1981 lavalla vähän, sillä useimmat lavaesiintyjät³ olivat soololaulajia tai laulu-yhtyeitä tanssijoiden kera. Israelin Laylan ”Habibi”-kappaleessa⁴ kuultiin yhdessä fraasissa syntetisaattoria ja Tanskan Tommy Seebachin ja Debbie Cameronin ”Kröller eller ej”-kappaleen⁵ introon sisältyi muutamia tehoste-

2 ESC 1980, 8:38–11:32.

3 Vuoden 1981 laulukilpailun kahdestakymmenestä esiintyjästä vain kuudella oli taustayhtye soittiminen lavalla. Luvusta on laskettu pois kaksi itseään kitaralla tai sähköpianolla säestänyttä laulusolistia.

4 ESC 1981, 25:41–28:38.

5 ESC 1981, 30:03–32:45.

maisista sähkörumpuiskuista ja lisäksi keskiosassa oli lyhyt syntetisaattorisoolo. Hollannin Linda Williamsin ”Het is een wonder”-viisussa⁶ soi laulumelodiaan vastannut syntetisaattori urkuja muistuttavalla soolosoundillaan läpi koko sävelmän. Mukaan liittyi myös toinen alemmassa rekisterissä soitettu melodialinja. Näiden soittoa jäljitteli lavalla kosketinsoittaja Yamahan SK-sarjan syntetisaattorinsa kera. Lisäksi kappaleen perusrhythmin takonut bassorumpu kuulostaa kovin synteettiseltä. Portugalin Carlos Paião’n ”Play-back”⁷ – josta lisää myöhemmin – käynnistyi konemaisella syntetisaattoririffillä, joka soi taustalla läpi kappaleen, kertosaikeistoa lukuun ottamatta. Kreikan Yiannis Dimitrisin ”Feggari kalokerino”-sävelmän⁸ soinnista erottui muutamia synteettisiä äännähdyksiä.

Vuoden 1982 kilpailussa (Harrogate) syntetisaattoreita ja sekvenssereitä oli mukana jo niin monissa lauluissa, että voidaan puhua elektronisten soitinten läpimurrosta. Syntetisaattori-arpeggio säesti Luxemburgin Svetlanan laulua kappaleessa ”Cours apres le temp”⁹ alusta asti. Belgian Stellan ”Si tu aimes ma musique”¹⁰ rakentui kokonaan sekvensseri–syntetisaattori-yhdistelmän ja sähkörumpukompin päälle. Esitys alkoi tieteiselokuvista tutulla, sävelasteikolla alaspäin juoksevilla glissandolla, ja samaa ”avaruusääntä” sekä synteettisiä perkussioääniä kuultiin pitkin kappaletta. Myös lavalle oli tuotu syntetisaattori. Tanskan Brixx-yhtye toi ”Video-video”-kappaleensa¹¹ esitykseen kaksi syntetisaattoria ja myös itse viisua vauhditti sekvensserin ja syntetisaattorin tuottama komppi ensisävelistä alkaen. Hollannin Bill van Dijken euroviisussa ”Jij en ik”¹² soivat synteettiset soinnut ja niiden soittoa jäljitteli lavalla kaksi esiintyjää. Samat Sequential Circuitsin Prophet 5 -syntetisaattorit olivat mukana kaikissa edellä mainituissa esityksissä.

Vuoden 1983 finaalissa (München) syntetisaattorit ja rumpukone- tai sähkörumpukomppi olivat Belgian esityksen lisäksi mukana ainakin Britannian, Tanskan ja Itävallan kappaleissa. Tässä kilpailussa sähkörummut tuotiin ensi kerran lavalle.¹³ Vuonna 1984 syntetisaattorit, sähkörummut ja rumpukoneet olivat jo yleisiä, samoin ”koneilla” tuotetut taustanauhat.¹⁴

Telex: ”Euro-Vision”

Vuonna 1978 syntyi belgialainen trio Telex. Sen perustajista Marc Moulin (1942–2008) oli tunnettu radiojuontaja ja pianisti, joka toi elektronisia soittimia myös jazzyhtyeensä Placebon musiikkiin. Dan Lacksman (Daniel Pierre Lanckmans, s. 1950) oli ammatiltaan äänittäjä ja tuottaja brysseliläisessä Studio Madeleinessa, mutta hän oli myös julkaissut syntetisaattorivoittoista popmusiikkia vuodesta 1973 lähtien, muun muassa version ”tiputanssina” tunnetusta ”Tchip Tchip”-kappaleesta. Vuonna 1980 Lacksman perusti Brysseliin elektronisen musiikin studion (Synsound Studios), jossa Lacksman on äänittänyt ja tuottanut paitsi Telexin, myös lukuisien muiden koti- ja ulkomaisien yhtyeiden ja artistien julkaisuja. Vokalistiksi ja laulajaksi yhtyeeseen tuli Michel Moers (s. 1947). Hän oli taustaltaan arkkitehti, graafikko, valokuvaaja ja muotoilija, mutta sävelsi musiikkia Telex-uransa aikana ja sen jälkeenkin, muun muassa elokuviin. (De Bruyckere 2019, 86.)¹⁵

Telex teki popmusiikkia vain elektronisilla soittimilla, kuten Kraftwerk. Esikuvansa tavoin Telex pyrki olemaan itseriittoinen, ironinen ja kokeileva popyhtye. Vähäeleisellä huumorilla oli musiikissa tärkeä rooli ja yhtyeen imago oli maanläheisempi kuin Kraftwerkin. Vuonna 1979 Telex tuli tunnetuksi kolmella singlellään. ”Twist a Saint Tropez” oli konerytmein jäykistetty versio

6 ESC 1981, 51:12–54:00.

7 ESC 1981, 1:08:02–1:11:06.

8 ESC 1981, 1:16:37–1:19:39.

9 ESC 1982, 13:32–16:30.

10 ESC 1982, 52:04–55:00.

11 ESC 1982, 1:00:25–1:03:00.

12 ESC 1982, 1:12:50–1:15:35.

13 ESC 1983.

14 ESC 1984.

15 Ks. myös *The Belgian Pop & Rock Archives*: Telex; Synsound Recording Studios.

vuoden 1962 ranskalaisesta twist-hitistä. ”Rock around the clock” oli huomattavan hidas versio Bill Haley & The Cometsin vuonna 1955 levyttämästä rock-klassikosta. Yhtyeen omaa sävellystuotantoa edusti pieneksi diskohitiksi yltänyt ”Moskow Diskow”. Kaikki kolme singleä sisältyivät Telexin ensimmäiseen albumiin *Looking for Saint Tropez* (1979) (Raykoff 2021, 174–175).¹⁶ Toinen albumi *Neurovision* ilmestyi vuonna 1980. Yhtye julkaisi 1980-luvulla vielä mm. kolme studioalbumia ja teki musiikkia myös syntetisaattoreihin mieltyneen amerikkalaisen Sparks-duon kanssa. (Raykoff 2021, 174–175.)

Vaikka Telex julkaisi musiikkia vuoteen 2006 asti, yhtye muistetaan yleensä siitä, että se toi syntetisaattorit Eurovision laululavalle sekä siitä, että se esiintyi taustanauhan varassa (Collins et al. 2013, 90).¹⁷ Telexin vaikutus elektronisen pop- ja tanssimusiikin kehitykseen oli suuntaa näyttävä, sillä 1980-luvun alussa ja puolivälissä Belgiassa syntyi useita, kansainvälistäkin suosiota nauttineita syntetisaattoripop-yhtyeitä.¹⁸ Belgiassa kehittyi 1980-luvun alkupuolella, osin Telexin ja saksalaisen Kraftwerkin vaikutuksesta, suosittuja tyyliä kuten Electronic Body Music ja New Beat (De Bruyckere 2019, 86–87; ks. tarkemmin Reynolds 2005, 339–340).¹⁹

Vuonna 1993 ilmestyneen *Neurovision*-albumin CD-version kansitekstissä Telex kommentoi heidän tuottajansa ideaa osallistumisesta Eurovision laulukilpailun 25-vuotisjuhluvuoden karsintoihin seuraavasti:

[...] Jtunsimme, että tilanne saattaisi haastaa meidän kyltymättömän ruokahalumme ironiaa kohtaan. Juuri tuolla hetkellä me tavoitimmekin sekä yksinkertaisten että nokkelien ihmisten hämmennyksen. Se oli painajainen, mutta emme kadu minuuttiakaan tuota piinaa.²⁰

Kuten Raykoff kirjoittaa, Telexin ”Euro-Vision” edusti nimestään lähtien satiiria ja parodiaa, joka kohdistui Euroviisuihin (Raykoff 2021, 174–175). Kappale oli laulukilpailun ensimmäinen, jossa itse kilpailu mainittiin nimeltä. Yhtäältä esitys oli sisäänpäin kääntynyt metateos; sen sanoitus käsitteli kilpailua, johon yhtye osallistui esittäessään kappalettaan. Toisaalta ”Euro-Vision” oli samalla ”ei-esitys”, ironinen irtiotto kilpailusta, sen esiintymiskäytännöistä,



Telex-yhtye nauttimassa torimyyjän antimista Belgian Eurovisio-postikortissa keväällä 1980. Vasemmalta: Lacksman, Moulin ja Moers. Wikimedia Commons.

16 Ks. myös *Discogs*: Telex.

17 Italian Matia Bazar-yhtye esiintyi vuonna 1979 ensimmäisenä kokonaan taustanauhan varassa, ilman Eurovisio-orkesteria. ESC 1979 [17:40–20:40].

18 Hyviä esimerkkejä tästä ovat vuonna 1981 esikoisalbuminsa julkaisseet yhtyeet Front 242 ja The Neon Judgement. *Discogs*: Front 242 ja The Neon Judgement.

19 EBM-tyylissä korostui elektronisen rytmin ja äänen kehollisuus, sen kytkös tanssin kautta voimaan ja liikkeeseen. Vuosien 1987–89 New Beat-aalto, jossa aggressiivista EBM-soundia yhdistettiin Chicagon house- ja etenkin acid house -tyyleihin, jäi lyhytikäiseksi.

20 “... we felt the situation might challenge our never-stopping appetite for irony. This was precisely the time we reached both simple and smart people’s incomprehension. It was a nightmare, but we don’t regret a single minute of the agony.” Telex: *Neurovision* (1993) CD-vihko, 3. Suomenno kirjoittajan.

tuomaroinnista sekä poliittisista ja kulttuurisista merkityksistä. Lisäksi Telex vinoili lempeästi myös yleisölleen.

Raykoffin mukaan ”Euro-Vision” oli ”musiikillisen ironian aikakapseli”, joka istutettiin paikalleen vuonna 1980, mutta jonka tarkoitus oli tulla arvostetuksi vasta vuosikymmeniä myöhemmin. Vuonna 2015 antamassaan haastattelussa Michel Moers luonnehti esitystä ”kansainväliseksi situationismiksi” ja ”pieneksi madoksi” omenan sisällä. Kilpailun voittajan Johnny Loganin on väitetty sanoneen takahuoneessa Moersille: ”Niin, jos minä voitan, se on hyväksi minulle – mutta jos sinä voitat, se on hyväksi musiikille”²¹. (Raykoff 2021, 174.)

Kappaleesta julkaistiin jo maaliskuussa 1980 singlelevy, jolla soivat sekä ranskankielinen että englanninkielinen versio. Koska sanoitukset ovat sisällöltään hieman erilaiset, analysoin tässä ainoastaan kilpailussa esitettyä ranskankielistä versiota. Kappaleen sanoituksessa on kolme toisiinsa kietoutuvaa kerronnallista teemaa. Ensimmäinen taso on laulukilpailu osallistujineen, esityksineen ja yleisöineen. Toinen on tuotanto- ja lähetystekniikka, joka mahdollistaa kilpailun ylirajaisen seuraamisen. Kolmas taso on kilpailun kulttuurinen ja poliittinen merkitys eurooppalaisille. Telex rakensi mielikuvan kilpailusta näiden teemojen kautta: aistikkaana ja jännittävänä musiikkitaantumana, kansainvälisenä viihdespektaakkelinä sekä eurooppalaisten arvojen ja ihanteiden jakamisen ja kokemisen tilana.

”Euro-Vision” on yksi harvoista kilpailuun osallistuneista kappaleista, joka tematisoi Euroopan ja eurooppalaisuuden.²² Jo kappaleen nimi leikittelee merkityksillä. Sana ”eurovision” tulee Euroopan yleisradioliiton EBU:n (European Broadcasting Union) televisio-ohjelmien jakeluverkosta, joten se merkitsee kilpailua itseään. Samalla ”Euro-Vision” viittaa myös Euroopan yhdentymisen ihanteisiin ja tavoitteisiin, joita organisaation nimen toivottiin alun perinkin edistävän (Vuletic 2018, 31). Telexin käyttämä kirjoitusasu tekee ilmeiseksi käsitteen ironisen tulkinnan, sillä ”vision”-sanalla on ranskan kielessä myös epätoden näyn, esimerkiksi haaveen, kangastuksen ja harhakuvaan merkitys. Nimi ja sanoitus on mahdollista tulkita hymähtelyksi ihanteille ja utopioille, ehkä jopa euroskeptiseksi kannanotoksi. Kappaleen idea on voitu saada Kraftwerkin *Trans-Europe Express* -albumista (1977), mutta Telexin suhde eurooppalaisuuteen on viileä eikä kaihoisan nostalginen, kuten Kraftwerkin, jolle Eurooppa oli kohottavien kokemusten lähde ja lämpimien tunteiden kohde. Sen sijaan Telex kuvasi Euroopan yhteisöä aktiivisena toimijana, joka myös esiintyy sanoituksessa kolmannessa persoonassa.

Beaux messieurs, belles dames
Musique au programme
Chanteurs, à vos gammes
Que le meilleur gagne

Hyvät herrat, kauniit naiset
Ohjelmassa musiikkia
Laulajat paikoillenne
Paras voittakoon

Les frontières sont ouvertes
Que déclarer si ce soir c’est la fête?
Les vedettes sont inquiètes
Elles se maquillent, fument une cigarette
avant d’aller sur la sellette

Rajat ovat avoinna
Mitäpä tullattavaa, onhan juhlailta?
Tähdet ovat huolissaan
He meikkaavat, polttavat savukkeen
ennen astumistaan piinapenkkiin

Eurovision, Eurovision, Eurovision
Eurovision, Eurovision, Eurovision

Eurovisio, Eurovisio, Eurovisio
Eurovisio, Eurovisio, Eurovisio

Vieille Europe acclame
Le pays qui gagne

Vanha Eurooppa hurraa
maalle, joka voittaa

21 “Well, if I win, it’s good for me – but if you win, it’s good for music!” Suomennos kirjoittajan.

22 Vuosien 1956–2015 välillä Euroviisujen finaaleissa ja semifinaaleissa esitettyjen 1400 kappaleen joukossa oli vain seitsemän Eurooppaa ja eurooppalaisuutta julkilausutusti käsitellyttä kappaletta (Fornäs 2017, 200, 209).

Puis verse une larme
C'est la fin du charme

Les yeux du monde entire guettent,
impatients, les flashs télévisés
Qui vont leur annoncer,
Par satellites et par câbles blindés
ce qui se passe en leurs contrées

Eurovision, Eurovision, Eurovision
Eurovision, Eurovision, Eurovision
Eurovision, Eurovision, Eurovision²³

Sitten kyyneleen vuodattaa
Tämä on lumouksen loppu

Koko maailman silmät katsovat,
malttamattomasti, televälähdyksiä
jotka kertovat heille,
satelliittien ja kaapeleiden kautta,
miten pärjää kunkin kotimaa

Eurovisio, Eurovisio, Eurovisio
Eurovisio, Eurovisio, Eurovisio
Eurovisio, Eurovisio, Eurovisio

23 *Eurovision World*: Telex: "Euro-Vision". Suomennos kirjoittajan.

24 Pieni i säkeistön yhteydessä tarkoittaa instrumentaalia ja /: /-merkit kertausta.

25 Telex: "Euro-Vision".

Sanoitus keskittyy speaktaakkelin toteutukseen, ilmapiiriin ja jännitykseen. Ensimmäinen säkeistö kertoo – ikään kuin esirippua raottaen – kuinka laulajatähdet odottavat hermostuneina lavalle astumista. Maiden rajat – myös sähköiset kanavat ja henkiset rajat – ovat avautuneet kilpailun ajaksi ja suuren juhlan odotus on ilmassa. Tullimuodollisuuksiin viittaavassa sanaleikissä "Que déclarer si ce soir c'est la fête?" todetaan, että vierailia ei ole muuta tullattavaa kuin juhlava mielentilansa. Mielikuvilla yhtye loi jännitettä realismiin ja idealismin sekä inhimillisten yksityiskohtien ja hiotun musiikkispektaakkelin välille.

Toinen säkeistö satirisoi kilpailun ja sen voiton merkitystä. Laulujuhla huipentuu yhden maan menestykseen, jota "vanha kunnan Eurooppa" juhlii. Voittajan juhlinta sekä lopettaa show'n luoman lumouksen että kirvoittaa eron kyyneleitä. Sanoitus korostaa kilpailun rituaalinomaista kaavaa. Toinen säkeistö kertoo, kuinka koko maailma odottaa tulosta ja kuinka uutinen voitajasta leviää kotikatsomoihin.

Eurovision laulukilpailuun oli jo 1960-luvun alusta lähtien liitetty sekä eurooppalaisen yhteisöllisyyden että teknologisen edistyksen tuottaman globaalien maailmankylän kaltaisia utooppisia visioita. Tällaisia ideoita ruokkivat sekä televisio- ja satelliittitekniikan nopea kehitys että suoran lähetyksen tuottama yhteisöllisyyden kokemus. (Ks. tarkemmin Pajala 2006, 118–122.)

"Euro-Vision" on rakenteeltaan, rytmiltään, melodialtaan ja harmonioiltaan yksinkertainen pop-sävelmä. Kahden minuutin ja 42 sekunnin mittaisessa kappaleessa on kaksi S1/S2-rakennetta toistavaa säkeistöparia, näitä edeltävä instrumentaalinen S1 sekä sanaa "Eurovision" toistava kertosäkeistö, joka toistuu ensin kuusi kertaa ja lopussa yhdeksän kertaa. Kappaleen tarkempi rakennekaavio on S1i/S1/S2 – /:KS6:/ – S1i/S1/S2 – /:KS9:/ – coda²⁴. Tahtilajina on 4/4. Tempo on nopeahko: 136 iskua minuutissa ja se päättyy tempon jyrkkään hidastumiseen.

S1- ja S2-säkeistöjen sävellaji on F-duuri ja kertosäkeistön D-duuri. Kappaleen lopussa kertosäkeistö moduloi E-duurin kautta F-duuriin. Kertosäe "Eu-ro-vi-sion" -laulumelodiaan (a-f#-h-a) vastaa kaikuna korkea kellomainen syntetisaattoriääni. Diskorytmin soittaa rumpukone (Roland CR-78), johon tahdistettu sekvensseri ohjaa bassosyntetisaattorin sävelkulkuja. Muita sekvensoituja osia ovat S2-säkeistön lopussa siltana kertosäkeistöön toimivat, asteikolla ylöspäin nousevat kuudestoistaosa-arpeggiot sekä S2-säkeistöissä pitkiä sointuja kuudestoistaosiksi pilkkovat sekvensoidut liipaisut.²⁵ Kappale päättyy Eurovision tunnuksesta tuttuun kahdeksan tahdin fanfaariin, joka sisältyy alkusoihtona Marc-Antoine Charpentierin (1643–1704) säveltämään "Te Deum"-motettiin. (Raykoff 2021, 1.)

Soitinäänet tulivat ääninauhalta. Rumpukone ja sekvensseri-bassosyntetisaattori-yhdistelmä tuottivat taustan, jonka päälle muusikot olivat soittaneet



Telex-yhtyeen esityksen televisiointi ei näyttänyt kolmea taustalaulajaa kappaleen aikana lainkaan. Kameran fokuusivat yhtyeeseen ja sen soittimiin. Kuva Haagin finaalin harjoituksista. Hans van Dijk / Anefo. Wikimedia Commons.

soinnut ja melodiat. Televisioyleisö erehtyi helposti luulemaan, että myös kertosäkeistön stemmalaulu oli nauhoitettu, sillä lavalla ei näkynyt esityksen aikana muita laulajia kuin Moers. Tosiasiassa taustalaulajat olivat Haagissakin estradilla, mutta kaukokatselijat näkivät heistä vain lyhyen vilahduksen esityksen jo päätyttyä, kameran zoomattua ulos Telex-triosta. Viimeisessäkin kuvassa näkyi vain puolitoista laulajaa, joten taustalaulajien kuvaamista lienee tarkoituksella vältetty koko esityksen ajan.²⁶

Telexin laulu, ilmeet, eleet, liikkeiden koreografia, vaatetus sekä esiintyjien ja soittimien näyttämöllepano olivat tarkkaan suunniteltuja, kuten Euroviisussa on tapana. Huolitellun mutta rennon vaikutelman antanut Telex pukeutui lavalla yhdenmukaisesti mustiin pukuihin, joita värittivät keskenään eriväriset pastellisävyiset T-paidat. Kaikilla oli lisäksi pitkät valkoiset kaulahuivit.²⁷

Michel Moersin puhemainen vokalisointi sai esityksessä huomattavasti eloa solistin tarkoin suunnitelluista eleistä ja ilmeistä: Moers otti kädet taskuistaan, korjasi silmälasiansa asentoa, levitteli tyhjää käsiään kuin tullissa, oli polttavanaan tupakkaa, suojasi silmiään tähystääkseen yleisöä, heilautti huivin kaulalleen, jäljitteli sormillaan kyynelten valumista sekä molempia käsiä käyttäen kiikarilla tähystämistä, katsoi ylös kohti "satelliitteja", mallinsi kaulahuivillaan satelliittivastaanotinta ja kuvasi käsillään informaation "sataamista" taivaalta, peilasi kasvojaan käsiinsä, ripotteli lavalle ja heittäi ilmaan taskuista nostamiaan konfetteja²⁸ ja lopuksi otti rintataskustaan kameran, jolla hän näppäsi valokuvan yleisöstä.²⁹

Laulusolistin minimalistinen mutta jäntevä mimiikka tuki sanoitusta ja sen viestiä. Esimerkiksi kämmenten käyttäminen peilinä juuri satelliiteista ja informaation siirrosta laulamisen jälkeen tehosti Telexin ideaa, jonka mukaan Vanha Eurooppa haluaa nähdä kisoissa vain itsensä. Valokuvan ottaminen muistutti yleisöä siitä, että myös he ovat katseiden kohteena. Näkemiseen

26 Telex-yhtyeen työtavoista ja soittimista sekä elektronisen musiikin tuotannosta ks. tarkemmin Belgian ranskan-kielisen television RTBF:n tuottama televisioinsertti *La fabrication de Moscow Diskow* (Telex) vuodelta 1979.

27 Ulkonäöltään, kuten kampaukseltaan, parraltaan ja ruumiinrakenteeltaan yhtyeen jäsenet olivat erilaisia, ja näitä eroja korostettiin myös yhtyeen vuoden 1980 levynkansissa, joissa jäsenet esiintyvät belgialaisen sarjakuvapiirtäjä Ever Meulenin karikatyyreinä. Ks. esim. Telex: *Neurovision* (1980), LP-kansi.

28 Televisio-ohjelmissa käytettyjä kimallepaperin palasia.

29 Telex: "Euro-Vision".

liittyviä eleitä on joukossa paljon, ja ne alleviivasivat kaukaa katsomiseen, kuviin ja kuvaamiseen liittyviä riimejä.³⁰

Yhtyeen muut jäsenet Marc Moulin ja Dan Lacksman keskittyivät ”soittamaan” syntetisaattoreitaan muutamien robottimaisiin elein, joissa on vaikutteita ainakin Kraftwerkilta³¹ ja Sparks-yhtyeen kivikasvoiselta Ron Maelilta³², jota imitoivat samoihin aikoihin monet muutkin artistit Paul McCartneysta³³ alkaen. Moulin ja Lacksman olivat soittavanaan sointuja ja arpeggioita sekä liipaisevinaan perkussioääniä, mutta televisioyleisö näki, että soittimia ei ollut kytketty mihinkään, edes niiden virrat eivät olleet päällä. Yhtyeen jäsenten koreografia rajoittui synkronoituun hitaaseen lantioden keinuntaan, jalkojen liikkeisiin – etenkin tahdin iskemiseen jalkapöydällä – sekä edellä mainittuihin liioiteltuihin eleisiin. Muutaman kerran muusikot vilkaisivat kumppaneitaan, mutta keskinäistä viestintää heillä ei juuri ollut.³⁴

30 Telex: "Euro-Vision". Huolellisuuden havaitsee, kun vertaa kilpailuesiintymistä Telexin englanninkielisen version videoon, jossa mimiikka noudattelee hieman erilaista sanoitusta. Telex: "Eurovision" (1980).

31 Kraftwerk: "The Robots" (1978).

32 Sparks: "The Number One Song in Heaven" (1979).

33 Paul McCartney: "Coming Up" (1980).

34 Telex: "Euro-Vision".



Kuvakollaasi Telexin esityksestä Eurovision laulukilpailun finaaliin 19.4.1980. Kuvakaappaukset kirjoittajan.

Keskeinen ja musiikin elektronisuuden näkyväksi tehnyt elementti olivat yhtyeen soittimet, jotka koostuivat Moulinin Multimoog- ja Polymoog -syntetisaattoreista, Lacksmanin Minimoog-, Polymoog- ja Moog Prodigy -soittimista sekä kookkaasta Moog Modular 55 -syntetisaattorista, joka seisoj Moersin takana. 1970-luvun alun Moog Modular oli esityksen tärkein katseenvangitsija. ”Kylmien” soitinten tarkoitus oli näyttää, että ne olivat yhtyeen työkaluja ja vahvistivat nykyaikaisuuden vaikutelmaa. Soitinten nimet ja valmistajan logot oli teipattu huolellisesti piiloon, ehkä siksi, ettei laulukilpailua syytettäisi jonkin laitevalmistajan markkinoinnista. Esityksen alussa Moers oli käynnistävinään kappaleen taustan Moog Modularista. Ele on ristiriidassa muun ironisen leikkittelyn kanssa, ainakin yleisön näkökulmasta, mutta yhtye saattoi huvittaa tällä itseään ja syntetisaattorit tuntevia katsojiaan.³⁵

”Harhautukseen” osallistui – todennäköisesti tahattomasti – myös esityksen sisään juontanut BRT:n edustaja Arlette Vincent, joka mainitsi, että kappale on tehty pelkästään syntetisaattoreilla ja tietokoneella (l’ordinateur).³⁶ Telexillä, kuten muillakaan elektronisen popin tekijöillä, ei ollut tuolloin varsinaisia tietokoneita käytössään. Käsitteellä viitattiin todennäköisesti Lacksmanin mikroprosessoriohjattuun Roland Micro Composer -sekvensseriin. Ajatus ”tietokonemusiikista” oli vahva metafora, joka 1970-luvulla vaikutti tulkin-takehyksenä niin mediassa³⁷ kuin suuren yleisön keskuudessa, vaikka vielä 1970-luvuilla tietokonetta käytettiin pop-studioissa korkeintaan partituurien kirjoittamiseen ja tulostamiseen. (Ks. esim. Korvenpää 2005, 52–53.)

Symmetrinen lavakompositio ja liikkeet antoivat konemaisen vaikutelman miesten ja soittimien yhteistyöstä, joka oli tuolloin tuttua etenkin Kraftwerkin videoista ja televisioesiintymisistä. Mutta Telexin eleet paljastavat, että myös nämä elementit olivat karikatyyriksi tarkoitettuja. Ehkä mukana olikin vinoilua juuri saksalaisyhtyeelle, joka rakensi kuvaa anonyymien musiikkityöläisten (Musik Arbeiter) ja koneiden symbioottisesta suhteesta. (ks. esim. Grönholm 2010, 74–75.)

Yhtyettä kuvasi kilpailussa neljä kameraa. Niistä yksi keskittyi takavarsemmalla yläviihosta Moulinin sormien liikkeeseen, toinen videoi yhtyettä suoraan edestä ja kolmas antoi puolilähikuvaa Moersista. Neljäs kamera kuvasi etuoikealta Moersia, joka välillä kääntyi kameran puoleen. Lisäksi yksi kamera tuotti lähikuvaa Moog Modularista, jota sekoitettiin kuvavirtaan kertosakeen aikana.³⁸ Moersin lisäksi syntetisaattorien kontrolli- ja kytkentäpaneelit korostuivat lähikuvissa ja etenkin ristikuvissa. Erikoisen ratkaisu oli edellä mainittu päätös olla näyttämättä esityksen taustalaulajia. Mahdollisesti tiukalla rajauksella haluttiin korostaa miesten ja koneiden saumatonta yhteistyötä.

Telex esitti tulkintansa kilpailusta ikään kuin ulkopuolisena tarkkailijana, ironiaa viljellen, mikä lienee saanut monet kuulijat ja kansalliset juryt epäilemään trion tarkoitusperiä ja vilpittömyyttä. ”Euro-Vision” sijoittui Telexin toiveista huolimatta sijalle 17/19 (Raykoff 2021, 174), sillä Portugalin raati antoi kappaleelle yllättäen 10 pistettä, joilla se päihitti viimeiseksi jääneen Suomen Vesa-Matti Loirin ja toistaiseksi ainoan kerran kisoissa mukana olleen Marokon edustajan Samira Bensaïdin.³⁹ Telexin esitys inspiroi myös seuraavan vuoden osallistujia, sillä ”Euro-Vision”-kappaleeseen mieltynyt Portugali lähetti vuoden 1981 kilpailuun Carlos Paiãon esittämän ”Play-back”-kappaleen⁴⁰. Sen tausta ei soinut nauhalta eikä se yhtä toistuvaa riffiä lukuun ottamatta ollut elektroninen, vaan Eurovisio-orkesterin esittämä. Mutta sävelmän sanoitus ja robottimaisesti liikkuneet laulajat pilailivat taustanauhujen ja huulisynkronisoinnin kustannuksella. Molemmat kappaleet ennakoivat osuvasti musiikkiesitysten tulevaisuutta. (Raykoff 2021, 175.)

35 Telex: ”Euro-Vision”.

36 ESC 1980, 1:21:15–1:22:02.

37 Ks. esim. ”Suomalainen teki sävellystietokoneen”. *Helsingin Sanomat* 21.1.1971.

38 Telex: ”Euro-Vision”.

39 *Eurovision World: Eurovision 1980 Results: Voting & Points*.

40 ESC 1981, 1:08:02–1:11:06.

Pas de deux: "Rendez-vous"

Myös vuoden 1983 Eurovision laulukilpailuun Belgia lähetti elektronisten soittimien estetiikkaan nojanneen esityksen. Pas de deux -ryhmän kappale "Rendez-vous" on saanut myöhemmin osakseen kulttimainetta paitsi vahvan konebiittinsä, myös radikaalisti eurovisiokonventioista poikenneen rakenteensa, monotonisuutensa, sanoituksellisen minimalisminsa ja huomiota herättäneen esityksensä ansiosta.

Pas de deux oli taideopiskelija ja muusikko Walter Verdinin (s. 1953) vuonna 1982 perustama popaideprojekti, joka laajentui pian syntetisaattoripopyhtyeeksi laulajien Dett Peyskensin (s. 1957) ja Hilde Van Royn (s.a.) liityttyä projektiin.⁴¹ Vuonna 1979 Leuvenin yliopistossa opiskellut Verdin oli kuulunut lyhytikäiseen Specimen en The Rizikoos -yhtyeeseen ja tutustunut laajasti flaaminkielisiin muusikoihin ja taiteilijoihin suunnitellessaan heille julisteita ja levynkansia. Hän oli myös mukana harrastajateatterien toiminnassa. Verdin sai enemmän huomiota sooloartistina vuonna 1979, jolloin hän julkaisi singlen "Er is iets"⁴². Kappale ei ollut elektronista musiikkia, vaan pop-reggaeta. Single menestyi hyvin vuonna 1980 ja toi Verdinin parhaan tulokkaan palkinnon flaaminkielisen radion Zomerhit-kilpailussa. Samana vuonna ilmestyi Verdinin ainoaksi jäänyt sooloalbumi *Cinema*. Se sisälsi rock-, disko-, pop- ja reggaekappaleita. Lisäksi vuonna 1981 Verdin oli kosketinsoittajana mukana yhden singlen julkaisessa De Kreet -yhtyeessä.⁴³

Vuonna 1982 Verdinin ympärille syntyi yhtye Pas de deux, joka julkaisi minialbumin *Des Tailles* (1982) ja albumin *Axe Ends* (1983) sekä viisi singlejulkaisua vuosina 1982–83. Yhtyeen ydinryhmän muodostivat Verdinin ohella vokalistit Dett Peyskens ja Hilde Van Roy. Verdin vastasi yleensä sävellyksistä ja sanoituksista yhdessä toisen vokalistin veljen Paul Peyskensin kanssa. Lisäksi Verdin ohjelmoi rumpukoneita ja soitti pianoa, kitaraa ja syntetisaattoreita. Dett Peyskens ja Hilde Van Roy tekivät myös sanoituksia. Lisäksi ensin

41 *The Belgian Pop & Rock Archives*: Walter Verdin.

42 Walter Verdin: "Er is iets" (1979). Single.

43 *The Belgian Pop & Rock Archives*: Walter Verdin; *Discogs*: Walter Verdin; De Kreet.



Pas de deux'n ydinryhmä: Walter Verdin, Hilde Van Roy ja Dett Peyskens. Yhtyeen promokuva vuodelta 1983. Walter Verdin. Wikimedia Commons.

mainittu soitti yhtyeessä pianoa. Muita jäseniä olivat basisti Koen Leeman ja perkussionisti Fran Michiels, jotka osallistuivat myös euroviisuesityksiin.⁴⁴

Vuodesta 1985 alkaen Verdin keskittyi videotaitteeseen ja lopetti musiisoinnin. Hän teki freelancerina dokumenttiohjelmia Leuvenin yliopistolle, teatteri- ja tanssiryhmille ja yrityksille sekä taideohjelmia flaaminkieliselle yleisradioyhtiö BRT:lle⁴⁵. Peyskens on jatkanut uraansa monialaisena taiteilijana, kuten muusikkona, laulajana, näyttelijänä ja kuvataiteilijana. Van Roy on työskennellyt yhtyeen jälkeen muun muassa journalistina.⁴⁶

”Rendez-vous”-kappaleen tie Belgian edustajaksi oli ohdakkeinen alkukilpailusta asti, eikä se ollut koskaan suuren yleisön suosikki. Brysselissä kuusi viikkoa ennen Eurovision laulukilpailua pidetyssä kansallisessa Eurosong-finaalissa asiantuntijaraati valitsi voittajan yhdeksästä ehdokkaasta. Raatiin kuului joukko nuoria, iskelmiin kyllästyneitä studioammattilaisia Bryselistä ja heistä jokainen antoi uskaliaalle ryhmälle täydet 10 pistettä. Pas de deux’n esitys sai lopulta voittoon vaaditun pistemäärän selvällä erolla toiseksi tulleeseen. Tästä huolimatta studioyleisö osoitti mieltään esitystä vastaan jo ääntenlaskun aikana ja osa yleisöstä poistui buuaten, kun voittaja selvisi. Pas de deux esitti kappaleensa finaalin päätteeksi vain pienelle joukolle yleisöä ja television katsojille. Esitystä myös häirittiin, mikä kuuluu selvästi ohjelman tallenteesta (Meijer 2019, 126).⁴⁷

Pas de deux oli mukana alkukarsinnoissa myös kahdella muulla kappaleella ”Cardioleptomanie”⁴⁸ ja ”Cello”⁴⁹, jotka olivat vielä voittajaakin erikoisempia viisuehdokkaita, ja näillä esityksillä ryhmä antoi itsestään hyvin avantgardistisen ja provokatiivisen vaikutelman. Pas de deux oli helppo tulkita enemmän taideperformanssiksi kuin yhtyeeksi. Toisaalta esimerkiksi Hollannin television toimittaja kyseli, yrittääkö Belgia esittää ”vuoden vitsin” vai onko esitys todella parasta, mihin belgialaiset pystyvät.⁵⁰

Pas de deux ja ”Rendez-vous” saivat osakseen vahvaa vastustusta niin sanomalehdissä, televisiossa kuin vastakampanjoinnin muodossa. Flaaminkielisten parlamentissa väiteltiin siitä, miten ranskankielisellä nimellä toimiva yhtye voi edustaa ranskankielisellä nimellä varustetulla kappaleella Belgiaa vuonna, jolloin on flaaminkielisten vuoro (Raykoff 2021, 127). Kaikesta huolimatta BRT ryhtyi markkinoimaan edustajaansa. Haastattelujen ohella yhtyeen junamatkasta Müncheniin huhtikuussa 1983 tehtiin vajaan kolmen minuutin insertti, jota näytettiin kilpailuviikolla Belgian televisiossa. Videolla hyväntuuliset esiintyjät tanssahtelevat yöjunassa sekä kaduilla mukanaan median edustajia. Taustalla soi aiemmin julkaistun singlen B-puoli ”Rendez-vous (Mix)”, joka on hyvin minimalistinen versio kilpailukappaleesta.⁵¹

”Rendez-vous” -kappaleen flaamin ja ranskan kieliä yhdistelevä sanoitus lienee euroviisuhistorian nasevimpiä.

Rendez-vous, Maar de maat is vol en m’n kop is toe
 Rendez-vous, Maar de maat is vol en m’n kop is toe
 Rendez-vous, Rendez-vous
 Rendez-vous, Maar de maat is vol
 Rendez-vous, Maar de maat is vol en m’n kop is toe
 Rendez-vous, Maar de maat is vol en m’n kop is toe
 Rendez-vous, Rendez-vous
 Rendez-vous, Maar de maat is vol
 Rendez-vous, Maar de maat is vol en m’n kop is toe⁵²

Sanoitus kääntyy: ”Kohtaaminen. Mutta mitta on täysi ja pääni on suljettu.” Samana vuonna levytetyn englanninkielisen version sanoitus ”Rendezvous.

44 *The Belgian Pop & Rock Archives*: Pas de deux; Busselen 2012; *Discogs*: Pas de deux; Pas de deux: *Cardioleptomanie* (2011), LP:n sisäpussi.

45 Belgische Radio- en Televisieomroep. Nyk. Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie (VRT).

46 *The Belgian Pop & Rock Archives*: Walter Verdin; *Klattendiek*: Dett Peyskens; Busselen 2012.

47 Ks. myös Busselen 2012; Pas de deux – Rendez-vous. Eurosong ’83, 19.3.1983.

48 Pas de deux / Cardioleptomanie – Eurosong.

49 Pas de deux: ”Cello”. Eurosong ’83, 19.3.1983.

50 Busselen 2012.

51 Pas de deux: ”Rendez-Vous”, B-side Video Clip. 1983.

52 *Eurovision World*: Pas de deux: ”Rendez-vous”.

But that's the limit and I clam up" kääntyy: "Kohtaaminen. Mutta raja menee tässä ja suljen suuni." Molemmat versiot ovat niukkuudessaan kryptisiä, mutta ne ilmaisevat reaktion kohtaamiseen. Viesti on negatiivinen: jotakin on liikaa ja sitä ei kyetä ottamaan vastaan, eikä siihen voi reagoida muuten kuin vaikenemalla. Paul Peyskensin kirjoittama sanoitus oli Verdinin mukaan alun perin paljon pidempi, mutta haastattelussa Verdin kertoi tyypistäneensä sanoituksen lopulta kahteen virkkeeseen. Hän, Dett Peyskens ja Van Roy selittivät sanoitusta haastattelussa dadaistisesti: kappaleessa lauletaan vain "täydestä kahvikupista".⁵³

Laulu oli esityksessä vain yksi – sääntöjen mukaan tosin pakollinen – elementti muiden joukossa, mitä sanallisen niukkuuden lienee ollut tarkoitus alleviivata. Sama strategia oli Pas de deux'n muissakin ehdokaskappaleissa. "Kohtaaminen" saattoi myös tarkoittaa yleisön ja esiintyjien kohtaamista, mikä tekee tekstistä kriittisen koko kilpailua ja ylipäänsä viisulyriikoita kohtaan. Jäljelle jääneet lauseet saavat myös kysymään, halusivatko tekijät ilmaista tyytymättömyytensä Belgian kieli- ja kulttuurijakoon ja sen aiheuttamaan jatkuvaan kitkaan ja yhteisöjen välisen vuorovaikutuksen olemattomuuteen. Itse ainakin tulkitsen tämän näin; mistä ei voi kilpailussa suoraan julistaa, siitä voi iloisesti vihjailla.

Kaksi minuuttia ja 41 sekuntia pitkän teoksen rakenne poikkesi tyystin säkeistöjen ja kertosäkeistön vuorotteluun sekä iskelmämusiikille tyypillisiin sävellajikiertoihin ja sointuihin perustuvista europop-kappaleista. Siinä ei ole hallitsevaa melodiaa, sooloista puhumattakaan (Raykoff 2021, 126–127). Kappale on rakennettu kerrostettujen rytmielementtien varaan. Taustanauhalla soivat tuolloin suosittu Linn Drum -rumpukoneen perusbiitti sekä Simmons-sähkörumpujen toimeilla soitetut perkussiot. Lisäksi nauhalta kuuluivat Minimoogilla soitettu bassolinja, Yamaha CS-40M-syntetisaattorin utuinen sävelkulku sekä cabasa.⁵⁴

Verdin laajensi alkuperäistä sovitusta yhdessä kapellimestari ja jazzmuusikko Freddy Sunderin kanssa, jolloin euroviisuorkesterin jousi- ja puhallinsektioiden (trumpetit, pasuunat ja klarinetit ja huilu) sekä perkussionistin (kellopeli) ja pianistin sävelet toivat huomattavasti lisää dramatiikkaa ja jäntevyyttä yleissoundiin.⁵⁵

"Rendez-vous" alkoi pasuunoiden toistamalla e–d-kuviolla. Siihen liittyivät ensin viulut ja oboet h–g–a–g-kuviolla, sitten kellopeli ja piano soinnuillaan sekä trumpetit. Puoli minuuttia alun jälkeen kappaleen e-mollin pentatonisella asteikolla kulkeva sävelmateriaali oli koossa, jolloin klarinetit ja huilu soittivat lyhyen melodian h–h–a–g, joka toistui vielä kahdesti kappaleen puolivälin jälkeen. E-molliasteikosta oli johdettu pääsoinnut Em4 ja Em7 sekä satunnaisesti soiva D-duurisointu (VII) (Raykoff 2021, 126–127). Laulusävelmää e–h–a / e–e–g–e–h / e–e–g–e–e toistanut Peyskensin ja Van Royn vokalisointi oli ponnekasta, rytmisesti napakkaa ja selkeätä, mutta sulautui osaksi kappaleen rytmiä ja yleissointia.⁵⁶

Raykoff pitää kappaletta radikaalina irtiottona, sillä "Rendez-vous" ei pyrkinyt kertomaan tarinaa, ei kuvaamaan näkymää, eikä se edes yrittänyt saada kuulijoita tuntemaan mitään erityistä (Raykoff 2021, 125–126). Sävelmä toistaa itseään alusta loppuun pysytellen tiukasti samassa sävellajissa, tosin nostaen kuuluville sävelmateriaalia varioivia elementtejä. Ehkä toisteisuus ja iskeyvyys saivat kappaleen tuntumaan joko vitsiltä tai provokaatiolta. Kappale on kuin otos keskeltä päättymätöntä matkaa, jossa kuuntelija on mukana vain ohikiitävän hetken. Raykoffin väite siitä, etteikö kappale olisi pyrkinyt ollenkaan nostattamaan tunteita, ei kuitenkaan kestä kritiikkiä. Jo

53 Ks. myös Busselen 2012; Bobbejaan Schoepen & Pas de deux over "Rendez-vous". (Eurosong 1983), 6:43–8:18.

54 Nimimerkki Verdinin puheenvuoro nimimerkin UltraKitten *YouTube*-kanavalla "Rendez-vous"-kappaleen euroviisuesityksen kommenttikentässä vuonna 2012. Nimimerkki Verdini pitää yllä Walter Verdinin omia videotaideteoksia sekä Pas de deux -materiaalia sisältävää *YouTube*-kanavaa.

55 Busselen 2012.

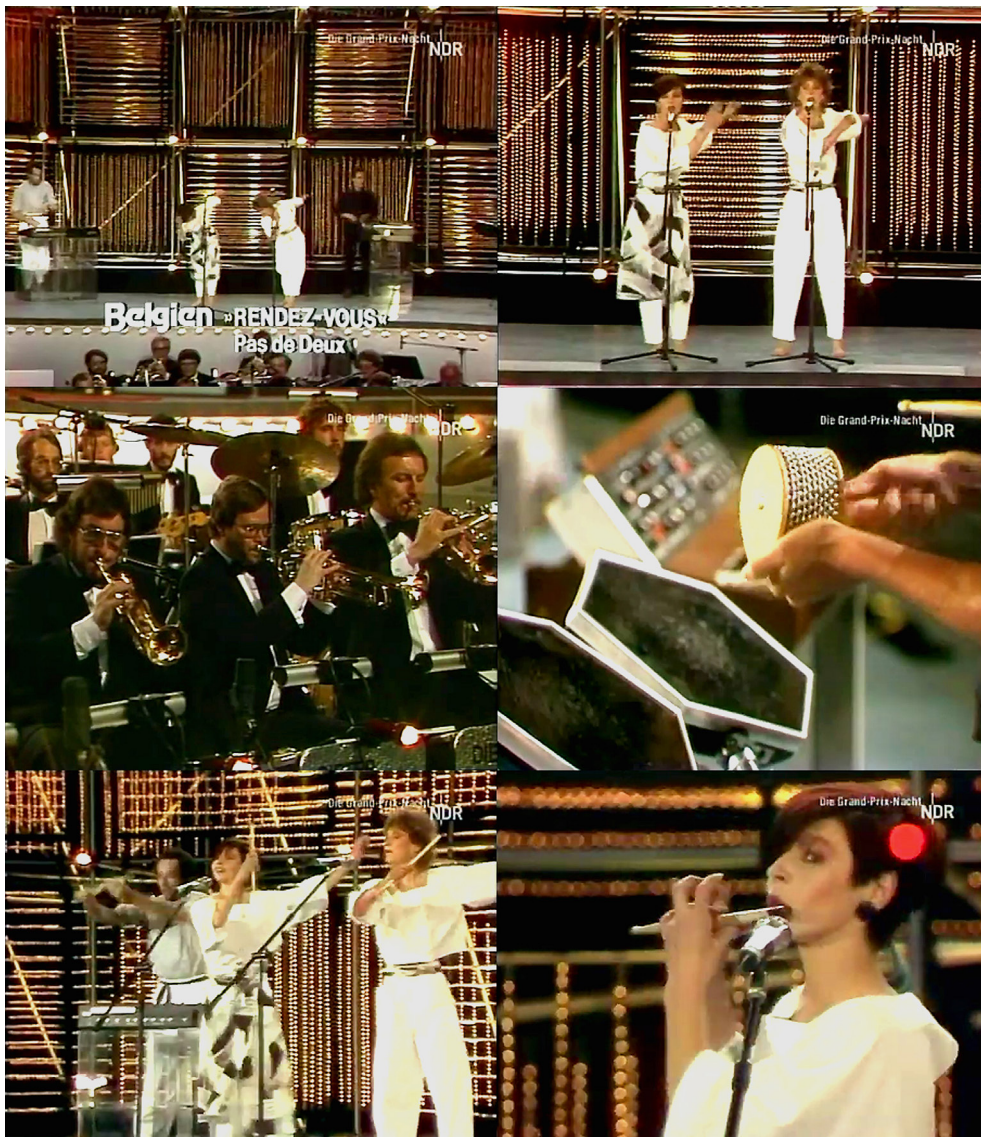
56 Pas de deux: "Rendez-vous" (Eurovision Belgique 1983 – Belgium).

rakenne itsessään herättää odotuksen tunteen ja intensiivisen rytmensä ja liikkeensä ansiosta se joko ottaa mukaansa tai luo vieraannuttavan tunteen. Lisäksi edellä mainittu Belgian alkukilpailun tuloslaskennan dokumentointi osoittaa, että kappale herätti vahvoja negatiivisia tunteita. Myös hämmennys ja huvittuminen ovat tunteita.

Konerytmi ja bassolinja muistuttavat suuresti vuosina 1981–83 Belgiassa, Saksassa ja Ranskassa muotoutunutta EBM-tyyliä (ks. esim. Reynolds 2005, 485; Sicko 2010, 98).⁵⁷ Oletan, että Verdin ja kumppanit ainakin tunsivat tyylin ja ehkä myös musiikkia yhtyeiltä D.A.F., Liaisons Dangereuses, Die Krupps ja Front 242, joiden musiikki oli tosin vielä riisutumpaa sekä aggressiivisempaa.⁵⁸ Toisaalta yhtyeen taidetausta ja estetiikka viittaavat video- ja performanssitaiteilijoiden, kirjailijoiden sekä muusikoiden vuorovaikutukseen 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa New Yorkissa. Pääosin valkoiset artistit, jotka yhdistelivät taidetta, punk-asennetta ja tanssittavaa musiikkia, tulivat luoneeksi

57 1980-luvun alun riisuttua elektronista tanssimusiikkia on kutsuttu myös nimellä Minimal Wave. Tyylin johdannaisia olivat 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla Electro Industrial (Britannia ja Eurooppa) ja Industrial Dance (Pohjois-Amerikka).

58 Ks. tarkemmin Schiller 2016, 125–150.



Kuvakollaasi Pas de deux'n esityksestä Eurovision finaalissa Münchenissä 23.4.1983. Kuvakaappaukset kirjoittajan.

ilmiöitä ja tyylejä, joita on sittemmin kutsuttu muun muassa nimillä Mutant Disco ja No Wave (ks. tarkemmin Reynolds 2005, 383–402).⁵⁹

Pas de deux esiintyi finaalissa viisihenkisenä kokoonpanona. Verdin oli syntetisaattoreineen yleisöstä katsottuna takavasemmalla, keskellä oli basisti Koen Leeman Minimoogin kera ja oikealla oli perkussionisti Frank Michiels sähkörumpujensa takana. Kuten tavallista, soittimet eivät olleet kytkettyinä, mutta muusikot olivat soittavanaan. Verdin sormeili koskettimia taustanauhalla kuuluneen kellopelisoundin mukaan ja heilutteli rumpukapulaansa, Leeman miimasi bassokuvion soittoa ja Michiels löi iskujaan tarkasti taustanauhan tahtiin, lyöntinsä voimaa liioitellen. Välillä hän pyöräytti cabasaa.⁶⁰

Yhtye noudatti osin laulukilpailun sääntöjä, joiden mukaan kaikkien taustanauhalla kuuluvien soittimien tulee olla mukana esiintymislavalla. Mutta LinnDrum ja Yamaha CS-40M eivät olleet mukana. Verdin vitsailikin myöhemmin, että rumpukone oli hänen taskussaan, mikä oli tietenkin mahdotonta.⁶¹ Rumpukapuloita oli käsissään Michielsin lisäksi muillakin, yksi kappale kullakin.⁶²

Pas de deux'n lavaesiintyminen ja tanssi viittasivat elektronisen popin marginaaliin. Erityisesti Verdinin ja Michielsin liikkeet rumpukapuloidensa kanssa muistuttavat huomattavasti aikansa saksalaisten ja belgialaisten EBM- ja syntikkapop-yhtyeiden lavaesiintymistä.⁶³ Juuri näissä tyyleissä yleistyi 1980-luvun alkupuolella se, että soittajat liikkuvat näkyvästi lavalla tai ainakin soittimiensa takana. BBC:n ironisesta tyylistään tunnettu (ks. esim. Coleman 2006, 127–140) viisuselostaja Terry Wogan esitteli Verdinin attribuutilla ”mielipuoli tyyppi” (demented chap),⁶⁴ mikä oletettavasti liittyi hänen epätavalliseen liikehdintäänsä.

Yleisön ja ainakin kameroiden päähuomion veivät silti paljasjalkaiset Peyskens ja Van Roy, jotka hyppäsivät kappaleen alussa kuvaan ja marssivat kumarrassa tanssien mikrofonien taa, tiukasti konerytmin tahdissa. Tanssi jatkui koko kappaleen ajan painottuen metronomin viisarin heilahduksia muistuttaviin käsiliikkeisiin ja paikallaan polkeneisiin askeliin. Peyskens ja Van Roy myös jäljittelivät rumpukapuloillaan poikkihuilun soittoa puhaltimien soittaessa h-h-a-g-fraasia. Miesten liikkeet olivat vapaampia ja esimerkiksi Verdinin nopeammat liikkeet noudattivat kahdeksasosaiskuja, kun taas naisten kävely ja muut liikkeet rytmittyivät neljäsosaiskujen mukaan.⁶⁵

Yhtyeen nimi Pas de deux eli ”askeleet kahdelle” tarkoittaa klassisessa baletissa mies- ja naistanssijan paritanssia, joihin sisältyvät molempien soolotanssiosuudet. Vastakohtana tälle estradilla oli tarkasti liikkeensä synkronisoitunut naispari, jonka jäsenet eivät kumpikaan sooloilleet. Balettiin viittaavilla merkityksillä ja sukupuolirooleilla leikittely on epäilemättä ollut yhtyeelle tarkoituksellista.

Tanssiaskeleet ja liikkeet on mahdollista tulkita – kuten kappaleen kaksikielinen ja kaksimielinen sanoituskin – kannanottona tai projektiona Belgian syvään kahtiajakautumiseen. Esityksen metaforiseen potentiaaliin perustuvan oman tulkintani mukaan naisten ulkoiset ja liikkeiden erot saattoivat 1980-luvun katsojille viestiä sitä, että vaikka ”askeleet kahdelle” eivät Belgian tapauksessa saaneet tanssijoita sulautumaan pariaksi, menestykseen Eurovision laulukilpailuissa voi pyrkiä erilläänkin, kunhan yhteisestä koreografiasta on sovittu.

Raykoffin mukaan koreografian laatinut Peyskens oli inspiroitunut Siouxi and the Banshees -yhtyeen tanssista (Raykoff 2021, 127), mutta vastaavanlaista tanssia on nähty vaihtoehtoisten alakulttuurien musiikkiklubeissa jo 1970–80-lukujen vaihteesta alkaen, esimerkiksi taiderockia, syntikkapoppia

59 Ilmiöön liittyi yhtyeitä, kuten Talking Heads, B52's, Suicide ja Was (Not) Was sekä taiteen ja popin rajapinnoilla toimineita artisteja, kuten Laurie Anderson, Arto Lindsay, Lydia Lunch, Bill Laswell, Nona Hendryx ja David Van Tieghem.

60 Pas de deux: ”Rendez-vous” (Eurovision Belgique 1983 – Belgium).

61 Nimimerkki Verdinin puheenvuoro nimimerkin UltraKitten *You Tube*-kanavalla ”Rendez-vous”-kappaleen euroviisuesityksen kommenttikentässä vuonna 2012.

62 Pas de deux: ”Rendez-vous” (Eurovision Belgique 1983 – Belgium).

63 Ks. esim. D.A.F.: ”El que” (1982); Liaisons dangereuses: ”Los niños del parque” (1982); Front 242: ”Take One” (1984).

64 Pas de deux: ”Rendez-vous” (Eurovision Belgique 1983 – Belgium).

65 Ibid.

sekä EBM:ia soittaneiden yhtyeiden konserteissa. Peyskens ja Van Roy tekivät kävelytanssistaan kappaleen tunnusmerkin ja esittivät sitä usein siellä, missä televisiokamerat kuvasivat: niin lehdistötilaisuuksissa kuin julkisissa tiloissa, kuten BRT:n kuvaamassa junamatkainsertissä⁶⁶.

Esityksen lopuksi kaikki yhtyeen jäsenet jähmettyivät rumpukoneen viimeisellä iskulla paikoilleen, naiset kumarakävelyasentoonsa. Suosionosoituksista päätellen esityksestä myös pidettiin, eivätkä mahdolliset buuaukset ainakaan kuuluneet kotikatsomoihin.⁶⁷

Yhtye oli pukeutunut mustavalkoisesti. Verdinin ja naisten asuissa valkoinen oli hallitseva väri. Peyskensillä ja Van Roylla oli molemmilla yllään samankaltainen valkoinen ja väljä paita & housut -yhdistelmä, mutta Peyskensillä oli lisäksi mustavalkoinen kietaisuhame housujensa päällä. Molemmilla oli kapeat vyöt. Verdinillä oli valkoiset housut ja vaaleanharmaa paita. Muut kaksi muusikkoa olivat pukeutuneet mustiin housuihin ja paitoihin. Kaikilla miehillä oli jalassaan kengät. Asuista ei voi juuri muuta sanoa, kuin että erot ja rajat ovat ehkä olleet näissäkin valinnoissa mielessä. Miesten ilmeet olivat kautta esityksen melko neutraaleja, kun taas naiset hymyilivät ja näyttivät nauttivan esityksestä.⁶⁸

Yhtyettä kuvasi ainakin neljä kameraa, joista kolme edestäpäin: yksi etäältä, jonka yleiskuvaan mahtuivat kaikki muusikot soittimineen, toinen etuoikealta, jolloin kuvassa olivat Verdin vasemmalla sekä Peyskens ja Van Roy hänen edessään oikealla, ja kolmas suoraan edestä keskittyen laulajiin puolilähikuvassa. Neljäntenä oli kamera, joka kuvasi kahden muusikon käsiä sekä Michielsin sähkörumpuja ja cabasaa että Leemanin Minimoogia. Eurovisio-orkesteria kuvasi kaksi kameraa, jotka keskittyivät puolilähikuvissa pasunisteihin ja trumpeteistihin niissä kohdin, jolloin niille kirjoitetut sävelet soivat.⁶⁹ Pas de deux -yhtyeen ja Eurovisio-orkesterin kuvia vuorotteleva leikkaus loi yhteyden puhallinryhmän ja huilun soittoa imitoineiden Peyskensin ja Van Royn välille. Mahdollisesti TV-ohjaaja pyrki pehmentämään kontrastia yhtyeen ja laulukilpailun tuttujen konventioiden välillä.

Wogan määritteli selostuksessaan kappaleen ”kryptopunkiksi”, millä hän lienee viestittänyt, että Pas de deux oli esityksellään oppositiossa koko kilpailua kohtaan. Hänen mielestään yhtye kuitenkin ansaitsi kiitoksen siitä, että se yritti jotakin uutta.⁷⁰ Enemmän kuin punkista, kyse oli kuitenkin taitei-

66 Pas de deux: ”Rendez-Vous”, B-side Video Clip.

67 Pas de deux: ”Rendez-vous” (Eurovision Belgique 1983 – Belgium).

68 Ibid.

69 Ibid.

70 Ibid.



Pas de deux'n kokoelma-albumi *Cardioleptomanie* julkaistiin vuonna 2011 Yhdysvalloissa. Albumin promokuva: Minimal Wave.

lijapiireissä syntyneestä projektista: Pas de deux ”salakuljetti” speaktaakkeliin kritiikkiä ja näkemyksiä hyväntuulisella ja aktiivisella imagollaan. On silti muistettava, että Belgian oma raati oli tehnyt valinnan tietoisena yhtyeen ja kappaleen monitulkintaisuudesta.

Pas de deux ei onnistunut vakuuttamaan arvosteluraateja. ”Rendez-vous” sijoittui sijalle 18/20 eli kolmanneksi viimeiseksi, kuten Telex kolme vuotta aiemmin. Pas de deux’n tarina päättyi jo pari vuotta myöhemmin, mutta esitys on kuluvalle vuosisadalla saanut kulttimainetta sekä euroviisuyhteisön että konemusiikin ystävien piirissä. Yksi osoitus tästä oli vuonna 2011, kun amerikkalainen Minimal Wave -levymerkki julkaisi yhtyeen kokoelma-LP:n *Cardioleptomanie*, johon sisältyy myös ”Rendez-vous”-euroviisusovituksena.⁷¹ Peyskens ja Van Roy ovat esittäneet kappaletta taustanauhan kera erilaisissa tilaisuuksissa vielä 2010-luvulla.⁷²

71 Pas de deux: *Cardioleptomanie* (2011).

72 Pas De Deux: ”Rendez-Vous” (Live @ AB - 26-01-2014).

Kun äänen elektronisuus oli väline, viesti ja sisältö

Telex ja Pas de deux lähtivät Belgian euroviisukarsintoihin tietoisina siitä, että sekä heidän valitsemansa soundit ja rytmit että konemaisuutta jäljittelevä estetiikka, kuten esiintyjien totutusta poikennut suhde instrumentteihin ja lavakoreografia, tullaan kokemaan hämmäntävinä.

Telexin esitys oli tarkkaan suunniteltu metaesitys ja ”ei-esitys”, jolla yhtye yritti viestiä yleisölle, että se ainoastaan esittää kilpailuesitystä, eikä ole esteettisesti, ideologisesti ja emotionaalisesti sitoutunut sen sisältöihin ja konventioihin. Yhtye omaksui tarkkailevan ja virnuilevan älykön roolin. Tähän tarkoitukseen elektroninen musiikki, oudot soittimet, vähäeleinen, mutta leikittelevä koreografia ja mimiikka sekä satiirinen sanoitus sopivat erinomaisesti. Konemaisuus oli kuultavissa jo kappaleen perusrakenteessa, mutta sama estetiikka näkyi myös kliseillä leikittelevänä performanssina: symmetrisenä lavakompositiona, robottimaisuuteen vihjanneina yhdenmukaisina asuina ja liikkeinä sekä audiovisuaalista tekniikkaa visualisoineena mimiikkana. Yhtyeen soittimilla oli viestinnällinen ja jopa ideologinen funktio. Vuonna 1980 syntetisaattorien nostaminen niin näkö- kuin kuuloaistin fokukseen oli radikaalimpi teko kuin itse kappale, joka oli rakenteeltaan melko tavanomainen ja draaman kaareltaan eheä melodinen laulelma.

Vaikka Telexin sointi oli erittäin moderni, yhtyeen tarkoitus ei ollut saada menestystä esittämällä Belgia ”hypermodernina” postnationalistisena kansakuntana. Sen sijaan Telex hymyili vinosti Eurovisio-konseptille ja sen ylirajaisuuden hehkutukselle. Telexille tapahtuma näyttäytyi laitteiden, kuten kameroiden, kaapeleiden, satelliittien ja puhelinten mahdollistamana speaktaakkeliina, teknologian kautta kuviteltuna yhteisönä. Myös kriittiseen näkökulmaan yhtyeen esittämä ulkopuolisuus sopi hyvin. Telex, joka itse käytti uusinta soitintekniikkaa, teki näkyväksi laulukilpailun oman konemaisuuden rituaaleineen ja tekniikoineen. Telex viestitti, että he ovat joutuneet keskelle ideoiden, tunteiden ja aatteiden mediaspektaakkeliä, jossa yleisö ja esiintyjät olivat vain yksi osa tarkkaan mietittyä koneistoa.

Kilpailun käsittely metatasolla, jossa niin esiintyjät, tuotantokoneisto kuin yleisökin joutuivat tahtomattaan osaksi Telexin esitystä, onnistui luomaan vieraannuttavan efektin. Esitys oli omiaan ruokkimaan epäilyn, epävarmuuden ja outouden tunteita, mikä näkyi heikkona pistesaaliina. Mutta kappaleella oli aikanaan myös omat, ironian tajunneet faninsa eikä konserttiyleisökään esitykselle kuuluvasti buuannut.

Pas de deux'n esityksessäänkin oli etäännyttämisen tavoite. Yhtye hylkäsi viisukaavat luottamalla konerytmiin, liikunnallisuuteen, musikaalisten elementtien toistoon sekä pienten variaatioiden avulla yhdessä Eurovisio-orkesterin kanssa luotuun dynamiikkaan. Koneiden ja muusikkomiesten sijasta kameroiden huomio kiinnittyi tanssiviin ja laulaviin naisiin, jotka eivät noudattaneet euroviisujen viihdyttäjäkonventiota. Myös Pas de deux korosti ulkopuolisuuttaan, mutta siten, että yhtye piti hauskaa lavalla omilla ehdoillaan eikä näyttänyt pyrkivänsä yhteyteen yleisön kanssa. Ei edes ironiantajuun verbaalisesti vedoten, kuten Telex.

”Rendez-vous” kuvasi rajanvetoja ja epäonnistunutta viestintää. Kun Telex piirsi monimediaalisen kuvan virtuaalisesta, suoran lähetyksen lumouksen jakavasta yhteisöstä, halusi Pas de deux haastaa spektaakkelin, rikkoa lumouksen ja korostaa erilaisuuttaan suhteessa yhteisöllisyyden ihanteisiin. Esityksessä kuului ja näkyi estradille hiipineen kuokkavieraan kriittinen ja karnevalisoiva asenne. Iskevien soundiensa ansiosta musiikissa oli myös vahvaa julistavuutta.

Sanoitus mahdollisesti viittasi Belgian sisäisiin rajoihin ja viestinnällisiin katkoksiin, mikä sopi teemaan hyvin. Lauseet myös kyseenalaistivat konvention, jonka mukaan kappaleen viestin tulee sisältyä sanoitukseen ja että yleisö tulee kohdata vilpittömin mielin. Verdinin päätös tyypistää sanoitus kahteen fraasiin oli tehokas ja provokatiivinen, sillä se jätti kuulijansa epämukavaan hämmennyksen tilaan.

Myöskään Pas de deux'n esitystä ei voida pitää osana Belgian ”hypermodernia” strategiaa, vaikka ajatus edistysellisyydestä on saattanut tulla esiraadin mieleen. Pikemminkin rytmi ja soundit toimivat muurinmurtajana ja mahdollistivat kriittisen näkökulman ja irrottautumisen modernista myös esteettisesti ja ideologisesti.

Molemmat yhtyeet haastoivat euroviisukappaleisiin ja -esityksiin liittyneitä odotuksia. Ne yrittivät laajentaa käsitystä siitä, millaisia musiikkityylejä kilpailussa voidaan kuulla. Yhtyeet olivat edelläkävijöitä: molemmat tulivat aikansa popmusiikin marginaalista, jossa kyseenalaistettiin popin rituaaleihin, tähteyteen ja musiikkiin liittyviä kulttuurisia sopimuksia. Röyhkeät esitykset olivat vastahankaisten alakulttuurien varhaisia viuhahduksia sovinnaisuuksien show'ssa.

• • •

Elektroniset rytmit, soundit ja tuotantotavat yleistyivät Euroviisuissa 1990-luvun jälkipuolelta lähtien nopeasti niin tunnelmoivissa balladeissa, draamatisissa etnohymneissä kuin camp-henkisissä diskokappaleissa. Silti ”koneet” ovat estradilla nykyään vain, kun ne ymmärretään esiintyjien henkilökohtaisiksi soittimiksi. Tämä voi kertoa siitä, että niistä on tullut soittimia muiden joukossa. Kuitenkin, jos säännöissä pidettäisiin yhä kiinni siitä, että taustatallenteilta kuuluvat soittimet ovat estradilla esiintyjien kanssa, olisi lavalla jo pitkään ollut voittopuolisesti elektronisia soittimia sekä tietokoneita. Sen sijaan viimeisen 20 vuoden aikana kilpailussa on nähty paljon esityksiä, joissa tallenteilta kuuluvan musiikin elektronisuus on kätkeyty. Joillakin esiintyjillä, joiden kappaleiden taustat on tehty kokonaan tai lähes kokonaan digitaalisessa ympäristössä, perinteiset orkesteri- ja rock-instrumentit ovat yhä lavalla ylläpitämässä esineinä autenttisuuden auraa sekä nostalgisena muistumana akustisten esitysten aikakaudesta. Elektroniset soittimet mielletään yhä mieluummin osaksi studiota kuin esiintymislavaa.

Kirjoittaja kiittää Turun yliopiston poliittisen historian professoria Louis Clerciä hyödyllisistä kommenteista sekä Matti Karia ja Mikko Pellistä Moog-syntetisaattorien tunnistamisesta.

Lähteet

Audiovisuaalinen aineisto

Bobbejaan Schoepen & Pas de deux over "Rendez-vous". Eurosong 1983. Hollannin television ajankohtaisohjelma, 1983. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=HKn1cQY4oZY>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

D.A.F.: "El que". Musiikkivideo, 1982. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=gPb7w7sQPpE>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1979. Eurovision Song Contest 1979 - full show. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=kh4RziKwumw&t=5781s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1980. Eurovision Song Contest 1980. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hv0FgYqGq7M&t=1199s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1981. 1981 Eurovision Song Contest in Dublin Full Show (English Commentary by Terry Wogan). *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=xzNVekf1VCI&t=461s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1982. 1982 Eurovision Song Contest from Harrogate / England - Full Show (No Commentary). *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wi7iIDXZWoM>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1983. 1983 Eurovision Song Contest in Munich FULL Show ARD (German Commentary). *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtHvDcHLgT0&t=6054s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

ESC 1984. Eurovision Song Contest 1984 (German Commentary). *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=m6sNRzDTfiI&t=4507s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Front 242: "Take One". Musiikkivideo, BRT 1984. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=-a7dYIFcSdc>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kraftwerk: "The Robots". Musiikkivideo, Kling Klang Verlag 1978. *YouTube*. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=D_8Pma1vHmw> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

La fabrication de Moscow Diskow (Telex). Telex-yhtyeen studiossa kuvattu televisiointertti, RTBF 1979. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7qkC0AioA>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Liaisons dangereuses: "Los niños del parque". Konserttivideo, 1982. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=94MZNQOK4Ns>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux / "Cardioleptomanie" – Eurosong '83 -kilpailuesitys, BRT 19.3.1983. Videoleike Walter Verdinin kanavalla. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=n16yJop0-0s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux: "Cello". Eurosong '83 -kilpailuesitys, BRT 19.3.1983. Videoleike Walter Verdinin kanavalla. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=IOhssbaDEHY>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux: "Rendez-vous". Eurosong '83 -kilpailun pistelaskenta, BRT 19.3.1983. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=9SfRTuaFis4>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux: "Rendez-vous" (Eurovision Belgique 1983 – Belgium). Videoleike BBC:n Terry Woganin selostamana Ecoute c'est du Belge -kanavalla. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=v3S5yu8DFmE&t=1s>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux: "Rendez-Vous", B-side Video Clip. Televisioinsertti BRT 1983. *YouTube*, Walter Verdinin kanava. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=0nFpNz78kKE>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas De Deux: "Rendez-Vous" (Live @ AB - 26-01-2014). *YouTube*. Ladattu 28.1.2014. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=kA_bNbjmpjg> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Pas de deux: "Rendez-vous". Videoleike nimim. UltraKittenin kanavalla. *YouTube*. Ladattu 12.9.2006. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jrfve3wHYUY>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Paul McCartney: "Coming Up" (1980). Musiikkivideo, 1980. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5nzLQ63c9E>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Sparks: "The Number One Song in Heaven". Musiikkivideo, 1979. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=P6l6yr7WDeg>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Telex: "Euro-Vision". (Eurovision belgique 1980 Telex Euro vision). Videoleike nimim. Ecoute c'est du Belge -kanavalla. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=BsA1s7mxerw>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Telex: "Eurovision". Musiikkivideo, RTBF 1980. Musique Plus-ohjelma. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9AMUDqVnmQ>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Ääniteaineisto

Kraftwerk: *Trans-Europa Express*, EMI Electrola 1977, 1C 064-82 306. LP.

Pas de deux: *Cardioleptomanie*, Minimal Wave 2011, MW-031. LP.

Telex: *Neurovision*, RKM 1980, RKM-508612. LP.

Telex: *Neurovision*, J'M2 1993, J'M2-93028-200. CD.

Walter Verdin: "Er is iets", Polydor 1979, 2051 231. Single.

Kuva-aineisto

Kuva 1: Eurovision Song Contest 1980 postcards - Telex 07.png. Lisenssi: Wikimedia Commons. Saatavilla: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eurovision_Song_Contest_1980_postcards_-_Telex_07.png> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kuva 2: Telex-yhtyeen englanninkielinen *Wikipedia*-sivu. Kuvaaja: Hans van Dijk / Anefo. Lisenssi: Wikimedia Commons. Saatavilla: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Telex_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Telex_(band))> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kuva 3: Telex: "Euro-Vision". (Eurovision belgique 1980 Telex Euro vision). Videoleike nimim. Ecoute c'est du Belge -kanavalla. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=BsA1s7mxerw>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kuva 4: Pas de deux -yhtyeen promokuva. Kuvaaja: Walter Verdin © 1982. Lisenssi: Wikimedia Commons. Saatavilla: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PD2-Shouders.jpg>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kuva 5: Pas de deux: "Rendez-vous". Videoleike nimim. UltraKittenin kanavalla. *YouTube*. Ladattu 12.9.2006. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jrfve3wHYUY>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Kuva 6: Pas de deux: *Cardioleptomanie* -albumin promokuva Minimal Wave -levy-yhtiön verkkosivulla. Saatavilla: <<https://minimalwave.com/articles/article/mw031-pas-de-deux-cardioleptomanie-lp>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Verkkosivut ja -tietokannat, verkkoartikkelit

Busselen, Charlotte: Hoe zou het nog zijn met... Pas de Deux? *Knack Focus*. 1.7.2012. Saatavilla: <https://focus.knack.be/entertainment/ho-zou-het-nog-zijn-met-pas-de-deux/article-normal-205643.html?cookie_check=1608479475> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Discogs. Hakusanat: D.A.F., De Kreet, Front 242, Pas de deux, Telex, The Neon Judgement, Walter Verdin.

Eurovision World

– Eurovision 1980 Results: Voting & Points. Saatavilla: <<https://eurovisionworld.com/eurovision/1980>>

– Pas de deux: "Rendez-vous". Saatavilla: <<https://eurovisionworld.com/eurovision/1983/belgium>>

– Telex: "Euro-Vision". Saatavilla: <<https://eurovisionworld.com/eurovision/1980/Belgium>>

Klattendiek. Dett Peyskensin kotisivu taitelijaryhmän verkkosivulla. Saatavilla: <<http://www.klattendiek.de/EN/artists/peyskens.php>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

”Suomalainen teki sävellystietokoneen.” *Helsingin Sanomat* 21.1.1971. HS Arkisto. Saatavilla: <<https://www.hs.fi/historia/art-2000007735111.html>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Synsound Recording Studios. Saatavilla: <<https://www.synsound.be/team.htm>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

The Belgian Pop & Rock Archives. Alasivut: Telex, Walter Verdin, Pas de deux. Saatavilla: <<http://houbi.com/belpop/groups/>> Linkki tarkistettu 7.4.2021.

Tutkimuskirjallisuus

Coleman, Stephen (2008) Why is the Eurovision Song Contest ridiculous? Exploring a spectacle of embarrassment, irony and identity. *Popular Communication* vol. 6, 127–140.

Collins, Nick, Collins, Nicholas, Schedel, Margaret & Wilson, Scott (2013) *Electronic Music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge University Press.

De Bruyckere, Pedro (2019) This Must Be Belgium. Roots, Progress and Legacy of New Beat. Teoksessa Lutgard Mutsaers & Gert Keunen (toim.) *Made in the Low Countries. Studies in Popular Music*. London & New York: Routledge, 83–92.

Fisher, Mark (2012) What Is Hauntology? *Film Quarterly* vol. 66:1, 16–24.

Fornäs, Johan (2017) Euro-Visions: East European Narratives in Televised Popular Music. Teoksessa Johan Fornäs (toim.) *Europe Faces Europe. Narratives from Its Eastern Half*. Bristol & Chigago: Intellect, 179–235.

Grönholm, Pertti (2011) Kraftwerk. The Decline of the Pop Star. Teoksessa Sean Albiez & David Pattie (toim.) *Kraftwerk. Music Non-Stop*. London & New York: Continuum, 63–79.

Grönholm, Pertti (2018) Menneiden ja tulevien äänten risteyksessä. Syntetisoijien tie suomalaisen rock- ja popmusiikkiin 1970- ja 1980-luvuilla. *Tekniikan Waiheita* 4, 6–36.

Kalman, Julie (2019) Which Belgium Won Eurovision? European Unity and Belgian Disunity. Teoksessa B. Wellings, J. Kalman, & K. Jacotine (toim.) *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*. Singapore: Palgrave Macmillan, 73–90.

Kennedy O’Connor, John (2010) *The Eurovision Song Contest: The Official History*. London: Carlton.

Korvenpää, Juha (2005) *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80-luvuilla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampere: Tampereen yliopisto.

Meijer, Albert (2019) “Sanomi” versus “Shalalie”: Showing off Difference at the Eurovision Song Contest. Teoksessa Lutgard Mutsaers & Gert Keunen (toim.) *Made in the Low Countries. Studies in Popular Music*. London & New York: Routledge, 123–132.

Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tutkimuksia 88. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

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

Reynolds, Simon (2005) *Rip it up and start again. Postpunk 1978–1984*. Chatham: Faber & Faber.

Schiller, Melanie (2016) *Soundtracking Germany. 70 Years of Imagining the Nation from Schlager to Techno*. Groeningen: University of Groeningen.

Sicko, Dan (2010) *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. Detroit: Wayne State University Press.

Théberge, Paul (1997) *Any sound you can imagine. Making music/consuming technology*. Hanover (N.H.) & London: University Press of New England.

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

Wolther, Irving (2012) More than just music. The seven dimensions of the Eurovision Song Contest. *Popular Music* vol. 31:1, 165–171.

Yrjö Heinonen

Yrjö Heinonen, dosentti,
musiikkitiede, Turun yliopisto

EUROVIISUESITYKSEN AUDIOVISUAALINEN RAKENTUMINEN: "Sata salamaa" (1987), "La dolce vita" (1989) ja "Tule luo" (1993)



Eurovision laulukilpailu on 65-vuotisen historiansa aikana muuttunut kansallisten radio- ja tv-yhtiöiden välisestä sävellys- ja sanoituskilpailusta eri maiden ja niitä edustavien laulajien tai yhtyeiden väliseksi esiintymiskilpailuksi siten, että tapahtuman viihteellisyys ja kilpailullisuus on samalla lisääntynyt. Tarkastelen artikkelissani kolmen Suomea vuosina 1987–1993 kilpailussa edustaneen esityksen audiovisuaalista rakentumista erityisesti viihteellisyyden, kilpailullisuuden ja kansallisten piirteiden esiin tuomisen tai tuomatta jättämisen näkökulmasta. Analyysi nostaa esiin eroja ja yhtäläisyyksiä esitysten audiovisuaalisessa rakentumisessa sekä valottaa musiikin, sanoituksen, näyttämöllepanon ja monikamerakuvauksen/live-editoinnin välisiä suhteita esitysten toteutuksessa ja televisioinnissa.

Johdanto

Eurovision laulukilpailu on televisioitu laulukilpailu. Toteamus kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta sen voi lukea painotuksesta riippuen ainakin kahdella tavalla. Jos painotetaan sanaa *laulukilpailu*, viitataan tapahtumaan, jossa Euroopan yleisradioliiton (EBU) jäsenmaiden radio- ja televisioyhtiöiden edustajikseen valitsemat *laulut* kilpailevat vuosittain suorassa televisiolähetyksessä voitosta eli parhaan edustuskappaleen (laulun) arvonimestä. Jos taas painotetaan sanaa *televisioitu*, toteamus tarkoittaa, että esittäjä, näyttämöllepano (lavastus, valaistus, puvustus, koreografia) ja televisiointi (monikamerakuvaus, live-editointi) vaikuttavat suuresti siihen, miltä edustuskappale suorassa tv-lähetyksessä näyttää ja kuulostaa.

Esityksen lähtökohtana on laulu, jonka rakenne ja karaktääri vaikuttavat siihen, millainen itse esitys voi olla. Esityksen kesto, esityskokoonpano ja -kieli on määritelty kilpailun säännöissä. Tarkasteleman ajankäytön kannalta

relevantteja ovat seuraavat esityksen audiovisuaalista rakentumista määrittävät säännöt: kappaleen maksimikesto on kolme minuuttia, sen tulee olla laulettu kansallisella kielellä (instrumentaalisävelmät eivät ole sallittuja), esityksen aikana lavalla saa olla korkeintaan kuusi esittäjää ja esittäjiä säestää live-orkesteri (Wolther 2006, 78–81).¹ Väljemmin laulua ja sen esittämistä määrittelevät kunkin maan yleisradioyhtiön kilpailulle asettamat tavoitteet sekä joukko oletuksia siitä, millainen edustuskappaleen tulisi olla.

Alf Björnberg (1987, 227) on todennut, että Ruotsin karsintana Eurovision laulukilpailuun toimivalla *Melodifestivalenilla* oli 1950-luvun lopulta 1980-luvulle seuraavat neljä päätavoitetta: (1) edistää laadukasta populaarimusiikkia, (2) tarjota hyvää televisioviihdettä, (3) saavuttaa hyviä tuloksia eli menestyä laulukilpailussa sekä (4) edistää Euroopan yleisradioliiton (EBU) sisäistä yhteistyötä.² Björnberg havaitsi, että hänen tutkimansa ajanjakson (1958–1983) aikana hyvän televisioviihteen tekeminen ja kilpailumenestys nousivat tärkeämmiksi kuin laadukkaan populaarimusiikin edistäminen. Trendi oli yleiseurooppalainen, ja samansuuntainen kehitys toteutui myös Suomessa (vrt. Pajala 2006, 164–181). Erona Ruotsiin kuitenkin oli, että Suomessa 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa vallinnut kansallista kulttuuria tukeva ja monikansallista massaviihdettä kritisoiiva virallinen kulttuuri- ja viestintäpolitiikka (Alasuutari 1996a, 221–224) vaikutti myös siihen, kuinka Eurovision laulukilpailuun suhtauduttiin. Lisäksi katsottiin, että laulukilpailun alkuperäinen tarkoitus oli ollut tuoda esille eri maiden omaleimaista musiikkikulttuuria ja että tästä ideasta oli sittemmin etäännytty (Pajala 2006, 64–65).³ Tilanne muuttui 1980-luvun alussa, kun Suomi siirtyi kilpailutalouteen ja Yleisradion monopoli sähköisessä viestinnässä purettiin (Alasuutari 1996b, 6; Hellman 1989, 11–29). Eurovision laulukilpailun Suomen edustuskappaletta valittaessa tämä näkyi siten, että omaleimaista musiikkikulttuuria ja korkealaatuisuutta korostava strategia korvautui pyrkimyksellä saavuttaa kilpailumenestystä keinolla millä hyvänsä.⁴

Tarkastelen seuraavassa kolmen Suomea vuosina 1987–1993 Eurovision laulukilpailussa edustaneen esityksen audiovisuaalista rakentumista viihteellisyyden, kilpailullisuuden ja kansallisten piirteiden esiin tuomisen tai tuomatta jättämisen näkökulmasta. Analysoitavat esitykset ovat ”Sata salamaa” (Virve Rosti, 1987), ”La dolce vita” (Anneli Saaristo, 1989) ja ”Tule luo” (Katri Helena, 1993). Olen valinnut esitykset siten, että kaikki esittäjät ovat samaa sukupuolta edustavia eri-ikäisiä solisteja, joilla kullakin on tunnistettava mutta toisistaan poikkeava artistiprofiili ja heidän esittämänsä laulut edustavat selkeästi eri genrejä.⁵ Ensijaisena aineistona ovat laulukilpailuesitysten av-tallenteet (ESC 1987, ESC 1989a, ESC 1993), minkä lisäksi hyödynnän tarpeen mukaan esittäjiä ja Eurovision laulukilpailuja koskevaa populaari- ja tietokirjallisuutta kyseisten vuosien osalta.

Kilpailuesitysten audiovisuaalinen analyysi

Analyysin lähtökohtana on Lori Burns ja Jada Watsonin (2013) esittämä konserttielokuvan audiovisuaalinen analyysimalli, jossa kiinnitetään systemaattisesti huomiota musiikkiin, sanoitukseen, näyttämöllepanoon (*mise en scène*) ja elokuvailmaisuuksiin. Analyysikategoriat käyvät ilmi taulukosta 1. Pääkategoriat ovat kuten Burns ja Watsonin mallissa sillä erotuksella, että elokuvailmaisun tilalla on laulukilpailun suoran tv-lähetyksen televisiointi. Alakategoriat ja niiden sisällön olen muokannut 1980-luvun lopun ja 1990-

1 Kestoa koskeva kolmen minuutin sääntö tuli voimaan 1958 ja kuuden esittäjän sääntö 1971. Molemmat säännöt ovat edelleen voimassa. Kansallista kieltä esityskielenä koskeva sääntö oli voimassa 1966–1972 ja 1977–1998. Muulloin esityskieli on ollut vapaa. Live-orkesteria koskeva sääntö oli voimassa kilpailun aloitusvuodesta 1956 vuoteen 1998.

2 Björnberg (1987, 227) johtaa nämä tavoitteet *Melodifestivalenin* organisointitavasta ja tapahtuman järjestämiseen osallistuneiden toimijoiden mediassa esittämistä lausunnoista vuosina 1958–1983.

3 Näin ei oletettu yksinomaan Suomessa (ks. Wolther 2012, 169–170; Vuletic 2018, 166, 34–35, 176). Vuleticin (2018, 166) mukaan ajatus kansallisen diversiteetin esiin tuomisesta eurooppalaisessa kontekstissa sisältyi itse asiassa epäsuorasti jo kilpailun tarkoituksen määrittelyyn, jossa puhuttiin alkuperäisten laulujen tuomisesta kansainväliseen vertailuun.

4 Muutos havainnollistuu vertailtaessa Yleisradion ohjeita vuosien 1980 ja 1986 karsintoja varten. Siinä missä vuonna 1980 valitsijaraatia ohjeistettiin arvostamaan omaperäisyyttä ja kokeilevuutta, vuonna 1986 raateja evästettiin valitsemaan ”sellainen laulu, joka saisi loppukilpailussa eniten pisteitä kansainvälisiltä raadeilta” (Murtomäki 2007, 106, 141). Taiteellisilla näkökohdilla tai omaleimaisella musiikkikulttuurilla ei välttämättä ollut enää merkitystä valinnan kannalta.

5 Sukupuoli ei ole tässä varsinaisen analyysin kohteena, vaan kyse on tutkimusasetelman ja -rajauksen yksinkertaistamisesta. Päädyin naisolisteihin lähinnä siksi, että naiset ovat ulkoisen imagonsa (esiintymisasut, kampausta, meikkiä) vuoksi saaneet kilpailussa miehiä enemmän medianäkyvyyttä, minkä lisäksi naiset ovat miehiä useammin voittaneet niin kansainvälisen loppukilpailun kuin myös Suomen karsinnan. (Pajala 2006, 252–256.)

luvun alun Eurovision laulukilpailuesityksiä silmällä pitäen sekä kilpailua koskevan että muun relevantin tutkimuskirjallisuuden pohjalta.⁶

PÄÄKATEGORIAT	ALAKATEGORIAT	SISÄLTÖ / Eurovision laulukilpailu
MUSIIKKI	muoto	muotoyksiköt ja niiden järjestys
	rytmi	tempo, tahtilaji sekä karakteristinen syke, aksenttikaava tai rytmikuviot
	tonaalinen rakenne	sävellaji, modulaatiot, sointukulut
	melodia	sävelala, asteikot, karakteristiset sävelkuviot
	sovitus	esityskokoonpano ja instrumentaatio; genre ja tyyli
SANOITUS	nimi	laulun nimi, nimen sijoittelu ja toisto
	aihe	lyhyt kuvaus sanoituksen sisällöstä
	toisto	sanan, fraasin tai fraasin osan toisto sellaisenaan
	äänteellinen kuviointi	äänteelliseen samankaltaisuuteen perustuva toisto
	viittaukset	alluusiot ja sitaatit (ml. vieraskieliset ilmaukset)
NÄYTTÄMÖLLEPANO	esiintymispaikka	sali (lava, orkesterin paikka, yleisö)
	lavastus	tarjolla olevat lavasteet ja muu rekvisiitta
	valaistus	yleis-, tausta- ja kohdevalaistus; väri- ja valotehosteet
	puvustus	solistin ja muiden esiintyjien asut
	sijainti ja koreografia	esiintyjien sijainti lavalla sekä heidän koreografiansa
	laulesitys	solistin ääni, äänenkäyttö ja visuaaliskineettinen tulkinta; erityisesti asento, eleet ja ilmeet
TELEVISIOINTI	kuvaus	kuvan kohde, kuvakulma ja rajaus, kameran liikkeet
	live-editointi	kuvalähteet (kamera/kohde), leikkausrytmi sekä näiden synkronointi musiikin ja koreografian kanssa

Taulukko 1. Analyysikategoriat: pää- ja alakategoriat sekä sisältö erityisesti Eurovision laulukilpailun näkökulmasta.

Esitysten viihteellisyttä tulkitsen Richard Dyerin (2002, 22–26) esittämän viihteen sensibiliateettiä eli kokemistapaa kuvaavan mallin avulla. Mallin osatekijät ovat runsaus, energisyys, intensiteetti, läpinäkyvyys ja yhteisöllisyys (Dyer 2002, 24–27; ks. myös Dyer 1973, 23–26 ja 39–41). Runsaus tarkoittaa esityksessä esillä olevien materiaalien määrää, kirjoa ja laatua. Energisyys on aktiivisuutta, joka voi ilmetä esimerkiksi koreografian eloisuutena, laulullisen ilmaisun vaikuttavuutena, huumorin pilkahduksena tai seksuaalisuuden kipinä. Intensiteetti liittyy jännitykseen, draamaan ja erilaisiin elämäntilanteisiin liittyvien tunteiden esittämiseen. Läpinäkyvyys viittaa esiintyjän avoimuuteen, spontaaniuteen ja rehellisyyteen yleisöään kohtaan.⁷ Yhteisöllisyys tarkoittaa esittäjien ja yleisön yhteenkuuluvuutta, yhteistä tässä-jannyt-kokemusta. Viihteen kokemiselle ominainen taianomaisuuden ja lumon vaikutelma syntyy näiden tekijöiden yhteisvaikutuksen tuloksena.

6 Pääkategoriat: Burns & Watson (2013), elokuvailmaisun tilalla televisiointi. Alakategoriat: musiikin osalta Björnberg (1987) ja Hennion (1983); sanoituksen osalta Davis (1985); näyttämöllepanon ja kuvauksen/editoinnin osalta Bordwell & Thompson (2008, elokuva), Butler (2012, televisio); televisioinnin osalta lisäksi: Rath (2012), Owens (2016), Dyer (1973). Sisältö: Eurovision laulukilpailuun liittyen soveltuvin osin Björnberg (1987), Raykoff (2020), Scott (2010), Pérez-Rufi & Valverde-Maestre (2020) sekä Mari Pajalan artikkeli tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

7 Intensiivisyyttä ja läpinäkyvyyttä tarkastelen erityisesti solistien visuaaliskineettisen ilmaisun analyysissa. Tältä osin analyysini kytkeytyy kehonkielen ja eleiden tutkimusperinteeseen (Ekman 1977; Ekman & Friesen 1969; Argyle 1976) musiikin esittämistä koskevine sovelluksineen (Frith 1996; Kurosawa & Davidson 2005; Heinonen 2003; Schneider 1994; Emmons & Sonntag 2002).

Kilpailullisuutta käsittelen niiltä osin kuin se ilmenee esityksen audiovisuaalisessa rakentumisessa havaittavana viihteellisyytenä ja kansallisten piirteiden esiin tuomisena tai tuomatta jättämisenä menestymistarkoituksessa. Oletan, että Dyerin (2002) mallin osatekijät ovat pääosin relevantteja myös kilpailumenestyksen kannalta (vrt. Pajala 2013, 82–84). Lauluihin ja esityksiin sisältyvien kansallisten piirteiden voi puolestaan olettaa olevan kilpailumenestyksen kannalta piirteestä riippuen joko hyödyksi tai haitaksi. Suomessa sekä sääntöihin perustuva vaatimus edustuskappaleen esittämisestä kansallisella kielellä (1978–1998) että oletettu vaatimus kansallisten piirteiden esiin tuomisesta (1970-luvun puolivälistä 1980-luvun alkuun) koettiin ongelmalliseksi, koska niin suomen kielen kuin suomalaisen musiikin – erityisesti molli-iskelmän – ajateltiin kuulostavan eurooppalaisten korvissa vieraalta (Pajala 2006, 211–215, 319–328). Kansallisen ja kansainvälisen problematiikkaan liittyen voidaan tässä yhteydessä erottaa kolme strategiaa: voidaan korostaa kansallisia piirteitä, angloamerikkalaista pop/rock-valtavirtaa tai yleiseurooppalaista tyyliä (euroviisutyylä).⁸ Kulttuuri- ja viestintäpoliittisen ilmapiirin muututtua 1980-luvun puolivälissä mitä tahansa näistä strategioista saatettiin käyttää kilpailumenestyksen saavuttamiseksi.

Suomalaisen musiikkikulttuurin piirteiksi luen ajan euroviisukontekstissa iskelmägenren, mollisävellajin (tonaalinen molli pitkälinjaisine melodioineen ja modulaatiokaavoineen) sekä kansallisten instrumenttien käytön tai jäljitelyyn sovituksessa.⁹ Sanoituksessa määräävä tekijä on kansallinen kieli ja sen ominaispiirteet. Kiinnitän huomiota siihen, miten suomen kielen ongelmallisina pidettyjä äänneitä – konsonanteista r, vokaaleista y, ä ja ö – on käytetty (vältetty tai liioiteltu) sanoituksessa, sekä ylipäättään millaisia strategioita on käytetty kompensoimaan sitä, että kansainvälinen kuulijakunta ei ymmärrä sanoituksen semanttista merkitystä.¹⁰ Näyttämöllepanossa ainakin seuraavilla aspekteilla on kansallista merkityspotentiaalia: akustiset instrumentit tai muut perinteiset lavasteet, perinneasut, etniset tanssi- ja musiikkityylit sekä kansallisen lipun värien käyttö artistien puvuissa tai lavan valaistuksessa.¹¹ Esiintyjä tai kansallinen tuotantotiimi ei 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa voinut vaikuttaa kansallisten piirteiden esiin tulemiseen suorassa tv-lähetyksessä käytännössä muuten kuin musiikkiin, sanoituksiin ja näyttämöllepanoon sisältyvien audiovisuaalisten viittausten avulla.

”Sata salamaa”

Vuonna 1987 YLE haki edustuskappaletta kutsukilpailulla, jossa kymmentä suomalaissäveltäjää pyydettiin kirjoittamaan yksi kappale karsintaa varten. Sanoittajan ja esittäjän he saivat valita itse. Valinta toteutettiin postikorttiäänestyksen muodossa, ja voittajaksi tuli Petri Laaksosen säveltämä ja V-P Lehdon sanoittama ”Sata salamaa”, jonka Brysselin loppukilpailussa esittivät Virve Rosti ja Boulevard-yhtye. Loppukilpailu oli lauantaina 9.5.1987, kilpailupaikkana Palais du Cantenaire.

”Sata salamaa” on nopeatempoinen (1/4 = 134 bpm) pop/rock-iskelmä, joka noudattaa euroviisuille tyypillistä säkeistö/kertosäkeistö-rakennetta:

intro – S1 – KS1 – S2 – KS2 – bridge – KS3* – coda.¹²

Säkeistöt ovat mollissa ja kertosäkeistö muunnosduurissa. Säkeistön viimeisessä säkeessä poiketaan suomalaiselle molli-iskelmälle tyypillisesti

8 Meijer (2018, 125) erottaa kansallista eksotismia korostavan ja angloamerikkalaista valtavirtaa korostavan strategian, Motschenbacher (2016, 251–258) kansallisia ja yleiseurooppalaisia piirteitä korostavan strategian, kun taas Björnberg (210–211) painottaa yleistä euroviisutyylä, joka perustuu osin eurooppalaiseen ja osin angloamerikkalaiseen populaarimusiikin valtavirtaan.

9 Tonaalisessa mollissa melodia noudattaa pääosin melodista molliasteikkoja ja soinnutus sävellajin perussointuja (i, iv, V#) sijaissointuineen siten, että dominanttisoinnussa on ylennetty terssi (V#). Modulaatiokaavan osalta riittää todeta, että suomalaisessa molli-iskelmässä poiketaan usein lyhyesti rinnakkaisuuriin (mollin III aste), josta palataan pian takaisin pääsävellajiin. Suomalaisen molli-iskelmän tonaalinen rakenne palautuu 1800-luvun lopun salonkimusiikkiin ja venäläiseen romanssiin (ks. Jalkanen 1989, 222–223, 242–244).

10 Suomen kielen äänneellisestä ”ongelmallisuudesta” vieraskielisen kannalta katso Vihanta (1990).

11 Motschenbacher 2016, 248–249. Suomen osalta Motschenbacher (2016, 258) mainitsee esimerkkeinä harmonikan käytön Kuunkuis-kaajien vuoden 2010 esityksessä (”Työlki ellää”), Luran (Voutilainen) esiintymisasun – sininen pusero ja valkoiset housut – vuoden 2002 finaalissa (”Addicted to You”) sekä Geir Rönningin niin ikään sinivalkoisen asun vuoden 2005 esityksessä (”Why”).

12 S = säkeistö, KS = kertosäkeistö. Asteriski kolmannen kertosäkeistön (KS3*) kohdalla tarkoittaa, että se poikkeaa jäljempänä kuvatulla tavalla aiemmista kertosäkeistöistä.

rinnakkaisuuteen, josta edetään alennetun toisen asteen duuroinnin kautta kertosaäkeistöön johtavaan dominanttiseptimisointuun. Kertosäkeistön aloittava sointukulku I-vi-ii7-V7 on tuttu jazzista, 1950-luvun doo wopista ja yleisemminkin 1950- ja 1960-luvun popmusiikista, ja sitä voikin pitää nostalgisena alluusiona erityisesti viimeainittuun. Viimeinen kertosaäkeistö moduloi puoliaskelen ylös, mikä on sinänsä euroviisuklisee mutta sopii kappaleen draaman kaareen.¹³ Viimeinen säkeistö on myös kestoltaan edellisiä puolet lyhyempi rakentuen aiempien 16 tahdin mittaisten kertosaäkeistöjen ensimmäisestä ja viimeisestä 4 tahdin kokonaisuudesta. Synkkä ja draamallinen finaalisovitus on Kassu Halosen käsialaa.¹⁴ Synkeyttä ja dramatiikkaa sovitukseen tuovat erityisesti särökitarra, terävät konesoundit sekä volyymin ja intensiteetin kasvaminen kappaleen edetessä.

Sanoitus käsittelee uhkaa, jolta vain rakkaus voi pelastaa. Uhka, jota sanoituksessa kuvaa rajuilman nouseminen, kulminoituu kertosaäkeistön ensimmäisessä säeparissa "Kun sata salamaa iskee tulta / ja koko elämä räjähtää". Uhalta voi pelastaa vain toivo ja rakkaus, ja tämä teema kiteytyy kertosaäkeistön viimeisessä säeparissa "minä turvaan vien tämä rakkauden / ja me löydämme uuden maan". Laulun nimi esiintyy tehokkaimpana pidetyllä paikalla eli kertosaäkeistön ensimmäisessä säkeessä. Kaikkiaan nimi esiintyy laulussa kolmesti. Retorisen toiston keinona toimii riimin lisäksi kertosaäkeistön ensimmäistä ja toista osaa yhdistävä anafora ("sata salamaa iskee tulta" / "sata aurinkoo meille paistaa").¹⁵ Nimi on itsessään alkusointuinen, minkä lisäksi useat muutkin sanaparit rakentuvat alkusointuisuuden varaan. Ensimmäisen säkeistön neljässä ensimmäisessä säkeessä ei ole lainkaan y-, ä- tai ö-äänteitä. Sama pätee päätössäkeeseen ("vaihdan maan maahan valkeaan"), jossa yhden i- ja e-vokaalin lisäksi on vain a-vokaaleja. Vastaavasti sanapareissa "sydän lämpenee" ja "elämä räjähtää" ei ole lainkaan takavokaaleja.

Palais de Centenairen lavastusta ja valaistusta vuoden 1987 loppukilpailussa on luonnehdittu poikkeuksellisen vaikuttavaksi ja jopa käänteentekeväksi Eurovision laulukilpailun historiassa (O'Connor 2005, 108; West 2017, 143). Kaksitasoisen esiintymistilan lavastus on abstrakti, futuristinen ja scifi-henkkinen. Lavalle tullaan ylätasanteelta portaita pitkin, portaiden oikealla puolella on pyramidin muotoinen seinäke ja ylätasanteen takaosassa planeettaa esittävä pallo, joka muuttaa luonnettaan siihen heijastettujen värispottien ja laservalojen mukaisesti. Pallon, päävalon ja Boulevard-yhtyeen jäseniin (rumpali, kitaristi ja basisti, kosketinsoittaja) suunnattujen kohdevalojen lisäksi valaistus käsittää katonrajaan ripustetun musiikin tahdissa sykkivän valaisinrivin ja laservalosuihkun, joka on synkronoitu hyvinkin tarkasti musiikin metrisen rakenteen (iskutus) ja säkeistö/kertosaäkeistö-muodon mukaisesti. Orkesteri on sijoitettu varsinaisen esiintymislavan vasemmalle puolelle.

Suomen esiintyjäryhmän esiintymisasut korostavat laulun salama-aihetta.¹⁶ Virve Rostin yllä on musta pusero–minihame-yhdistelmä: Hameen lisäksi dekolteen peittävä lyhythelmäinen, väljä, hieman läpikuultava pusero, jossa lievästi topattu kulmikas hartialinja ja o:n muotoinen pääntie. Puseron etuosaa koristaa oikean olkapään edestä rinnan yli kohti vasenta kylkeä ulottuva leveä turkoosi salamatehoste. Boulevard-yhtyeellä on yhtenäiset esiintymisasut: mustat puvut, joiden pikkutakeissa pystykaulukset ja housujen ulkosau-moissa salamanmuotoiset raidat. Kosketinsoittaja Kyösti Laihilla on päässään musta baskeri. Asuissa on piirteitä 1980-luvun voimapukeutumisesta, jolla on puolestaan kytkös aikansa YUP- eli juppikulttuuriin.¹⁷ Futuristisen lavastuksen tarjoamassa kontekstissa esiintymisasuissa saattaa nähdä piirteitä myös 1960-luvun futurismista ja unisex-ideologiasta à la Pierre Cardin ja Yves Saint Laurent.

13 Modulaatiosta euroviisujen tehokeinona katso Raykoff (2020, 59–65) sekä Janne Mäkelän katsaus tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

14 Murtomäen (2007, 145) mukaan "Sata salamaa" sovitettiin karsinnan jälkeen "uusiksi Europen ja Bon Jovin tyyliin". Europen "The Final Countdown" oli Suomen singlelistalla lokakuusta 1986 tammi-kuuhun 1987 (n:o 1 marras-kuussa 1986) ja samanniminen albumi Suomen albumilistalla syyskuusta 1986 helmikuuhun 1987 (n:o 1 lokakuussa 1986). Bon Jovin "Living on a Prayer" oli singlelistan kolmantena joulukuussa 1986 ja albumi *Slippery When Wet* albumilistalla joulukuusta 1986 maaliskuuhun 1987 (n:o 2 tammi- ja helmikuussa 1987). (Nyman 2005, 188–189.) Halosen sovitus ajoittuu kevättalvelle 1987 (karsinnassa 21.2.1987 "Sata salamaa" kuultiin Olli Ahvenlahden sovittamana).

15 Anafora on sana tai sanaryhmä, joka toistuu peräkkäisten säkeiden, säeparin tai säkeistöjen alussa (Davis 1985, 143). Riimiparissa samat aksentoidut vokaali- ja konsonanttiäänteet toistuvat siten, että niitä edeltää eri konsonantti (Davis 1985, 185); esim. "Lähellä lämpösi saan, / unelma uupuvan maan" ("Sata salamaa", S2:n ensimmäinen säepari).

16 Murtomäen (2007, 146) mukaan esiintymisasut ovat Eva ja Matti Mittlerin suunnittelema; Simonen (2020) sanoo, että Virve Rostin asun suunnitteli Teuvo Loman.

17 Lyhenne YUP tulee sanoista *young urban professional* eli nuori urbaani ammattilainen. Voimapukeutumisella (katso Entwistle 2015 sekä Molloy 1975; 1977) tarkoitetaan 1980-luvun liike-elämässä menestyvän miehen ja naisen pukukoodia. Miehen asuun kuului tumma (tummanharmaa, tummansininen, musta) puku, hillitty solmio ja edellisiin sopivat kengät. Naisen asun tuli peittää hänen seksuaalisuut-taan mutta tuoda esiin hänen feminiinisyyttään. Asukokonaisuuteen kuului jakku (kulmikas hartialinja, topatut olkapäät), puolipitkä hame, dekolteen peittävä pusero ja yksinkertainen rintakoruri tai huivi.

Esityksellä on suunniteltu ja harjoiteltu koreografia, jonka pääkohdat noudattavat säkeistö/kertosäkeistö-muodon pääyksiköitä. Intron alkaessa Boulevard on jo lavalla: rumpali ylätasanteella, kosketinsoittaja lavan oikeassa laidassa portaiden edessä sekä kitaristit ja basisti portailla. Intron aikana Rosti juoksee hypähtelevin askelin lavalle johtavat portaavat alas ja kävelee ripeästi mikrofonin eteen toisen kitaristin ja basistin siirtyessä vasemmalle hänen taakseen.¹⁸ Ensimmäisen säkeistön Rosti laulaa seisten paikallaan mikrofonin takana. Olemus on mollisävellajiin sopivasti vakava ja jännittynyt mutta samalla uhmaavan päättäväinen. Kertosäkeistön alkaessa kehonkieli vapautuu, ja Rosti liikkuu paikallaan twistin tai diskotanssin perusaskelten tapaan. Toisen säkeistön alun hän laulaa jälleen totisena ja nyt hieman sivuttain kääntyneenä paikallaan pitäen oikealla kädellään jämakästi kiinni mikrofonista mutta siirtyy säkeistön puolivälissä takaisin tanssiliikkeisiin. Väliosan aikana myös toinen kitaristi juoksee portailta Rostin taakse. Kitaristit ja basisti sohivat toisiaan soittimillaan ikään kuin miekkaillen, ja Rosti kääntyy heihin päin taputtaen käsiään pään päällä cheerleaderin tapaan. Codan lopussa hän nostaa molemmat kätensä ylös sivuille esityksen päättymisen merkiksi.

Rostin persoonallinen ja tunnistettava ääni tulee oikeuksiinsa esityksessä. Keski- ja ylärekisterissä ääni on voimakas, terävä (kimeä) ja säröinen, ja sille on ominaista tiheä vibrato. Alarekisterissä ääni on tumma ja käheä. Rekisterierot ovat selvästi kuultavissa. Säkeistöt liikkuvat pääosin matalassa rekisterissä, jolloin äänen tummuus ja käheys korostuvat. Kertosäkeistö puolestaan liikkuu yksinomaan keski- ja ylärekisterissä, jossa voima, terävyys, säröisyys ja tiheä vibrato tulevat esiin. Tätä voi havainnollistaa tavalla, jolla Rosti laulaa säkeen ”ja koko elämä räjähtää” ja erityisesti sen viimeisen sanan. Säe sattuu melodian lakipisteeseen – sanan ”räjähtää” ensimmäiselle tavulle osuva sävel on samalla koko melodian lakisävel. Suomen kielen ”räjähtää” on alkujaan deskriptiivinen eli kohdettaan äänteellisesti jäljittelevä sana.¹⁹ Onomatopoeettisuus korostuu Rostin tulkinnassa: hän ennakoii sanan aloittavaa täry-ärrää jo edellisen tahdin lopulla siten, että maksimivoimakkuus sattuu tahdin pääiskulle, minkä jälkeen äänen voimakkuus vaimenee sanan ja samalla koko säkeen loppua kohden: ”rrr/RÄ-jäh-tää”. Rostin äänen ylärekisterin sointiominaisuudet vain vahvistavat räjähtävää vaikutelmaa.

Koreografian ja äänellisen tulkinnan lisäksi Rostin lauluesitykseen sisältyy myös yksittäisten säkeiden ja niiden osien visuaaliskineettistä tulkintaa kuvittamisen ja affektin ilmaisemisen muodossa (Ekman 1977; Ekman & Friesen 1969; ks. myös Frith 1996; Kurosawa & Davidson 2005; Heinonen 2003). Ensimmäisen säkeistön sanoja ”rajuilma nousee” hän kuvittaa kohottamalla molempia käsiään sivuille vyötärön korkeudelle. Kertosäkeistön sanojen ”ja koko elämä” kohdalla kädet siirtyvät eteen vyötärölle, mistä ne sanan ”räjähtää” ensimmäisellä tavulla purkautuvat äkkinäisellä ”räjähtävällä” liikkeellä sivuille. Väliosan säkeiden ”On tuolla tuhannet maailmat / ja yksi niistä meidän on” aikana vasen käsi nousee yläviistoon, ja etusormi osoittaa yhtä tuhansista maailmoista. Affektin ilmaisusta kysymys puolestaan silloin, kun Rosti säkeen ”ja sydän lämpenee” alussa nostaa molemmat käsivartensa ristiin rinnalle ja sulkee samalla hetkeksi silmänsä.

Live-editointi alkaa kapellimestari Ossi Runnen esittelyllä ja aloitusmerkillä, mistä leikataan esiintymislavaa yläviistosta esittävään yleiskuvaan. Rostin tuloa lavalle seurataan lyhyellä kamera-ajolla. Tämän jälkeen live-editoinnissa vuorottelevat Rosti lähi-/puolilähikuvassa ja laajassa puolikuvassa, yleiskuva koko salista sekä kokokuva, jossa näkyy Boulevardin jäseniä joko ilman Rostia tai tämän kanssa. Leikkauskohdat sattuvat säännönmukaisesti yksiin musiikil-

18 Boulevardin jäsenet ovat Kyösti Laihi (laulu, koskettimet), Juha Lanu ja Jari Nieminen (kitarat), Tuomo Tepsa (basso) sekä Erkki Korhonen (basso). Rostin taakse siirtyvät Lanu ja Tepsa, Nieminen jää paikalleen portaalle.

19 Kim 2015, 135. Tarkemmin ilmaistuna deskriptiivisyys tarkoittaa tässä sitä, että sanan ”räjähtää” äännerakenne yhdessä suomen kielen prosodian ja intonaation kanssa muistuttaa räjähdysten tuottaman äänen verhoikäyrää alukkeineen, maksimivoimakkuutta seuraavine laskuineen, soivuuksineen ja vaimenemisineen.



Kuva 1. Ylävasemmalla: esiintymislava intron aikana ennen Rostin sisääntuloa; yläoikealla: Rosti (S2); alavasemmalla: Boulevardin ”miekkatappelu”; alaoikealla: Rostin loppuhuipennus (ristikuva). Kuvakaappaus: ESC 1987.

lisen muodon rajakohtien kanssa. Yleensä leikkaus on jyrkkä, mutta joissakin kohdin sitä pehmennetään ristikuvan avulla. ”Miekkatappelu” näytetään kokokuvana edestä. Kiitokset ja kumarrukset esitetään jälleen yleiskuvana vasemmalta yläviistosta. Aplodien aikana leikataan yleisöön.

”La dolce vita”

Vuonna 1989 valintamenettelyinä oli kutsukilpailun ja avoimen sävellyskilpailun yhdistelmä. Kutsu lähetettiin kymmenelle säveltäjälle, joista seitsemän osallistui, ja valinta tehtiin lopulta 217 kappaleen välillä. YLE:n, levy-yhtiöiden ja eräiden muiden musiikin alan ammattilaistahojen edustajista koottu asiantuntijaraati valitsi loppukarsintaan kymmenen kappaletta.²⁰ YLE:n musiikin ammattilaisista kokoama 12-henkinen asiantuntijaraati valitsi voittajaksi Matti Puurtisen säveltämän ja Turkka Malin sanoittaman ”La dolce vitan”, jonka Sveitsin Lausannessa esitti Anneli Saaristo. Loppukilpailu oli lauantaina 6.5.1989, kilpailupaikkana Palais de Beaulieu.

”La dolce vita” yhdistelee espanjalaista flamencoja ja suomalaista mollisävellystä länsimaisen populaarimusiikin säkeistö/kertosäkeistö-muodon puitteissa:

intro – S1/KS1 – soolo 1 – S2/KS2 – soolo 2 – KS3/coda.²¹

Muoto muistuttaa myös perinteisen flamencoesityksen rakennetta, joka tyypillisesti koostuu introsta (*salida*), 3–5 laulusäkeistöä (*coplas*) sekä kitaristin

20 Tony Latvan (2020; ks. myös Kaivanto & Leskelä 2007, 91) mukaan kymmenen loppukarsintaan osallistuneen joukkoon seuloitui vain kolme avoimeen sävellyskilpailuun osallistunutta ehdokasta.

21 Soolo 1 = sama kuin intro mutta nyt koko orkesterille soitettuna; soolo 2:n pohjalla oleva soitinkulku on johdettu säkeistön jälkiosasta.

laulusäkeistöjen väliin soittamista sooloista (*falsetas*) (Manuel 2003, 24–25; ks. myös Chuse 2003, 36–37, 40–42). Rytmiikan pohjana on flamenco-rumba, jota määrittää ensisijaisesti tasajakoinen synkopoitu 3-3-2-rytmi, jossa yksi 4/4-tahti jakautuu kahteen kolmen kahdeksasosan ja yhteen kahden kahdeksasosan ryhmään. Nuevo flamencossa ja flamenco-jazzissa ”rumba” viittaaakin väljästi mihin tahansa yllä mainittuun rytmiin perustuvaan lauluun (Manuel 2016, 39).²² Esityksen tempo on kohtuullisen nopea (1/2 = 103 bpm).

”La dolce vitan” sävellaji on tonaalinen molli, joskin siinä on myös fryygisen flamencomoodin piirteitä. Säkeistön melodia noudattaa luonnollista molliä, kun taas kertosäkeistössä vuorottelee luonnollinen ja harmoninen molli. Viimemainittu ylinousevine sekunteineen (f#-eb) tuo melodiikkaan häivähdyksen arabialaista *māqam hijazia*, joka on tietyissä flamencolajeissa melodiikan lähtökohtana (Manuel 1989, 47, 56). Harmonian osalta ”La dolce vita” noudattaa suomalaisen molli-iskelmän vakioratkaisuja jokseenkin pelkistetyssä muodossa. Säkeistössä täyskadenssia (i-iv-V7-i) seuraa lyhyt poikkeama rinnakkaisduuriin ja paluu dominanttiseptimisoinnun kautta takaisin pääsävellajiin (vrt. Jalkanen 1989, 222–223, 242–244). Poikkeama rinnakkaisduuriin on toteutettu ”jazz-kadenssilla” ii-V7-I. Kertosäkeistön sointukulku on subdominanttisoinnilla alkava muunnelma säkeistön sointukulusta.

Sanoitus kertoo täydesti eletystä makeasta elämästä (*la dolce vita*), ylpeydestä ja katumattomuudesta. Lapsuuden laulun kuuleminen saa laulun minän pohtimaan mennyttä elämäänsä hieman samaan tapaan kuin Frank Sinatran laulamassa ikivihreässä ”My Way” (1968, englanninkieliset sanat Paul Anka). Toisen säkeistön alussa häivähtävä epäily eletyn elämän tarkoituksellisuudesta häviää pian: ”on rauha sielussa rikkomaton”. Laulun nimi – ”La dolce vita” – on sijoitettu koko kappaleen tärkeimmälle paikalle eli heti kertosäkeistön alkuun. Se toistuu uudestaan heti seuraavan säkeen alussa ja ikään kuin varmistukseksi vielä päättää koko kertosäkeistön. Kaikkiaan laulun nimi kuullaan kappaleessa kymmenen kertaa.

Laulun nimi on paitsi kansainvälisesti tunnettu italiankielinen ilmaus myös alluusio Federico Fellinin samannimiseen elokuvaan.²³ Nimen ja sen sijoittelun, nimeen sisältyvän alluusion sekä riimin lisäksi sanoituksessa käytetään monipuolisesti retorista toistoa. Säkeistöissä esiintyy anadiplosis,²⁴ joka ensimmäisessä säkeistössä muodostuu sanoista tuulen/kuulen (”silti ylitse tuhannen *tuulen / kuulen*: laulu soi niin huoleton”) ja toisessa sanoista nauha/rauha (”Vaun kulkee tuo hetkien *nauha / on rauha* sielussa rikkomaton”). Kertosäkeistöstä löytyy eräänlainen riimin, epistrofien²⁵ ja anaforan yhdistelmä: kolme peräkkäistä säettä päättyy samaan sanaan (vaan), jota edeltävä sana (janoa, anoa, sanoa) toimii ikään kuin normaali riimi. Lopputulos janoa vaan – anoa vaan – sanoa vaan kuulostaa pikemmin hokemalta kuin riimikaavalta. Lisäksi kohdan kahta ensimmäistä säettä yhdistää anafora: ”*minä* halusin elämän janoa vaan / *minä* halusin onnea anoa vaan”.

Saliteknikassa on vuoteen 1987 verrattuna uutuutena lavasta vasemmalle sijoitettu videotaulu, joka esitysten aikana näyttää kuvaa esittäjistä.²⁶ Suomen esityksessä ei ole varsinaista lavarekvisiittia. Valaistus on hämyisen sinertävä. Lattiatasossa olevat valaisimet heijastavat kalpeanoransseja valokeiloja muuten sähkönsinisessä valossa kylpevälle puolikaaren muotoiselle tustakankaalle, jonka kuvajainen heijastuu lavan kiiltävään pintaan. Saaristo ja kitaristit on valaistu edestä päävalolla, taustalaulajat vain takavalolla ja lavan oikealla puolella oleva orkesteri kirkkaalla valkoisella valolla. Valaistus pysyy muuttumattomana koko esityksen ajan.

22 Todettakoon, että Espanjan kansallisen tv-yhtiön TVE:n kommentaattori Luonnehti ”La dolce vitaa” vuoden 1989 viisufinaalin suorassa lähetyksessä (ESC 1989b) ”suomalaiseksi rumbaksi” (*rumba en finlandés*). Toisena kitaristina Lausannen finaalin esiintyneen Antero Jakoilan mukaan ”La dolce vitan” innoituksena oli edellisvuonna kansainvälisen läpimurron tehneen katalonianranskalaisen Gipsy Kings -yhtyeen ”Bamboleo” (Riihimäa & Fagerholm 2019, 286). ”Bamboleo” vieraili Suomen singlelistan kymmenentenä heinäkuussa 1988 ja albumi *Gipsy Kings* albumilistan kolmantena saman vuoden elokuussa (Nyman 2005, 193).

23 *Ihana elämä* (*La dolce vita*, Italia 1960). Alluusio on suora tai epäsuora viittaus tunnettuun henkilöön, paikkaan, ilmiöön tai nimeen (Davis 1985, 148). Alluusio on lähellä lainausta (Davis 1985, 147–148), jollaiseksi ”La dolce vita” voitaisiin ehkä Davisin esimerkkien perusteella myös luokitella.

24 Anadiplosis on edellisen säkeen viimeisen tai sitä äänneellisesti muistuttavan sanan toisto seuraavan säkeen alussa (Davis 1985, 144).

25 Epistrofi on saman sanan tai sanayhdistelmän toistaminen peräkkäisten säkeiden lopussa (Davis 1985, 147). Epistrofisissa toisto on sanatarkka toisin kuin riimissä, joka perustuu säkeiden lopussa olevien sanojen tai sanayhdistelmien äänneelliseen samankaltaisuuteen (Davis 1985, 185).

26 Videotaulu ja tietokoneohjattu tulostaulu olivat ensimmäistä kertaa käytössä Dublinissa vuonna 1988 (West 2017, 147).

Näyttämöllepanon ideana on lavastettu flamencoesitys. Saariston lisäksi lavalla ovat kitaristit Bert Karlsson ja Antero Jakoila sekä taustalaulajat Jokke Seppälä ja Anita Pajunen, jotka myös vastaavat toiseen välisoittoon sisältyvistä rytmikkäistä taputuksista. Kokoonpano vastaa väljästi perinteistä *cuadro flamenco* -ensembleä. *Cuadro flamenco* eli kirjaimellisesti flamencoryhmän ytimen muodostavat laulaja, kitaristi ja tanssija. Laajemmassa *cuadro flamenco* -kokoonpanossa kitaristeja ja tanssijoita voi olla useampi kuin yksi, ja mukana voi olla myös (ylimääräisiä) lyömäsoittajia. Rytmikkäät taputukset (*palmas*) kuuluvat asiaan. (Chuse 2003, 36–42.) Tanssijoita ei Suomen esityksessä kuitenkaan nähdä, ja lyömäsoittimetkin kuuluvat taustanauhalta.

Saaristolla on yllään mustat housut ja kirkkaanpunainen tunikamekko, jonka v-kauluksen alta näkyy musta o-kauluksinen pusero, sekä oikealta olkapäältä rinnan poikki vasemman lonkan päälle ulottuva musta seppeleenkaltainen olkanauha. Kitaristien asut ovat epämuodolliset: mustat housut, harmaat pikkutakit ja niiden alla mustat puserot punaisine o-kauluksineen. Taustalaulajista Jokke Seppälän asu on linjassa kitaristien kanssa, kun taas Anita Pajusella on pitkät housut ja oikean olkapään kokonaan paljastava tiukasti vartalonmyötäinen tumma pusero. Saariston asun värikoodi vastaa hänen viehtymystään espanjalaiseen mentaliteettiin: ”Punaviini, kuoleman ja rakkauden tematiikka, musta ja punainen yhdistettynä... Kuulostaa tietenkin kliseiseltä, mutta en muutakaan keksi asiaa kuvailemaan.” (Virtanen 2009, 8.) Saaristo mainitsee väriyhdistelmän puhuessaan Federico Garcia Lorcan runoudesta, mutta värien – erityisesti punaisen – voi ajatella assosioituvan yleisemminkin Espanjaan ja espanjalaiseen kulttuuriin.²⁷

Varsinaista koreografiaa ei ”La dolce vita” esityksessä ole. Saaristo seisoo koko esityksen ajan paikallaan mikrofonin oikeassa kädessä elävöittäen niin musiikkia kuin sanoitustakin hienovaraisilla eleillä. Vasen käsi liikkuu painottaen tiettyjä sanoja, säkeitä tai musiikillisia tapahtumia. Esimerkiksi toisessa kertosaikavälissä Saaristo heiluttaa vasenta kättään avoin kämmen yleisöön päin ikään kuin tyyntyytelevästi laulaessaan ”ei aihetta kyyneliin”. Soolojen ajaksi hän laskee molemmat kätensä – siis myös mikrofonikäden – alas. Katse on välillä yleisössä, välillä Saaristo katsoo suoraan kohti kameraa. Välillä silmät ovat kiinni. Ensimmäisen soolon aikana hän antaa katseen kiertää hitaasti yleisössä. Ilmeet vaihtelevat keskittyneestä totiseen, välillä kasvoille puhkeaa hymy.

Toistuvia eleitä ovat käden painaminen sydämelle sekä sen nostaminen laajassa kaaressa vasemmalle sivulle yläviistoon. Sydämen päällä käsi käy sanan ”onnellinen” (S1), säkeiden ”minä sammutin elämän janoa vaan” ja ”la dolce vita” (molemmat KS1) sekä säkeen ”on ollut kaikki tuo suloista niin” (KS2) kohdalla. Laajan kaaren sivulle käsi tekee säkeiden ”vaan kun kulkee tuo hetkien nauha / on rauha sielussa rikkomaton” (S1) sekä nimisäkeen ”la dolce vita” aikana (KS3/coda). Molemmilla kerroilla on myös pää (ylpeästi) takakenossa ja silmät suljettuina. Esityksen päättävän andalusialaisen kadenssin²⁸ (orkesteri) ajaksi Saaristo laskee kätensä alas, painaa leukansa oikealle alaviistoon ja nykäisee sitten päänsä kitaran lyhyen ja terävän päätösrasgueadon aikana äkkinäisellä liikkeellä vasemmalle yläviistoon. Ele on korostetun ylpeä ja teatraalinen. Ennen kiitoksia Saariston kasvat leviävät valloittavaan ja helpottuneeseen hymyyn.

”La dolce vita” on (kuin) kirjoitettu Anneli Saariston tummalle, metalliselle ja dramaattiselle äänelle, joka liikkuu notkeasti rekisteristä toiseen säilyttäen tumman värinsä myös ylärekisterissä. Saaristo artikuloi jokaisen sanan hyvin selkeästi, säkeistön triolirytmisissä säkeissä jopa jokaisen tavun: ”sointu / vii-

27 Punainen on Espanjan lipun toinen pääväri ja tavallisesti myös härkätaisteluväri (*muleta*) väri. Punainen väri on keskeinen osa elokuvaohjaaja Pedro Almodóvarin elokuvien näyttämöllepanoa (*mise-en-scène*). Almodóvar on todennut, että ”espanjalaisessa kulttuurissa punainen on intohimon, veren ja tulen väri” ja että se liittyy myös uskontoon, rakkauteen ja kuolemaan (Rennet 2012, 68–69). Vaikka Almodóvar teki elokuvia jo 1980-luvun alusta alkaen, hänen tunnetuin tuotantonsa alkaa vasta 1980-luvun lopulta. Ei ole syytä olettaa, että Anneli Saariston asuvalinnan ja Almodóvarin elokuvien välillä olisi minkäänlaista konkreettista kytköstä, mutta epäsuora perheyhtäläisyys punaisella värillä, ”La dolce vitalla”, Lorcan runoudella ja Almodóvarin elokuvilla on espanjalaisen kulttuurin ja sen taiteellisen esittämisen kautta.

28 Andalusialainen kadenssi tarkoittaa fryygisessä flamencomoodissa sointukulkua iv-III-II-I. Nimitystä käytetään kuitenkin myös tonaalisen mollin sointukulusta i-VII-VI-V, kuten ”La dolce vita” päätöksessä. Kuten sanottu, ”La dolce vita” sävellaji on tonaalinen molli, mutta siinä on myös fryygisen flamencomoodin piirteitä.



Kuva 2. Ylävasemmalla: edessä orkesteri, jonka takana esiintymislava ja taustalla videotaulu; yläoikealla: Saaristo ja kitaristit; alavasemmalla: taustalaulajat/taputtajat ja kitaristi Bert Karlsson; alaoikealla: Saariston ylpeä loppuhuippennus. Kuvakaappaus: ESC 1989a.

mei-nen / lap-suu-den / laulun” (poikki- ja tavuviivat osoittavat artikulaatiota). Saaristo on kertonut, että artikulointi on peräisin ”kapakoiden konservatoriosta” eli ajalta tanssiryhtyeen solistina. Koska ryhtyeen ohjelmisto pysyi illasta toiseen samana, Saaristo päätti ”jotain tehdä” harjoitella laulamiensa sanojen selkeää ääntämistä. (Trötschkes 2020; ”kapakoiden konservatorion” osalta Kotirinta 2004, 361.)

Live-editointi alkaa suoraan introsta. Leikkaus on synkronoitu musiikkiin siten, että leikkaukset osuvat yhteen musiikillisten muotoyksiköiden taitekohtien kanssa. Kuvälähde on pääsääntöisesti valittu parhaillaan esillä olevan musiikillisen tapahtuman tai yksityiskohtaan mukaan: intron ja välisoittojen aikana näytetään kitaristeja ja taustalaulajia, lauluosuuksien (säkeistöt, kertosaäkeistöt) aikana Anneli Saaristoa – joko yksin tai kitaristien kanssa. Varsinaisissa flamenco-osuuksissa (intron ja välisoittojen nopeat juoksutukset, säkeistön ja kertosaäkeistöjen päätösfraasia edeltävät rasgueado-ryöpytykset) zoomataan Bert Karlssonin kitaran ja käsiin. Kunkin kertosaäkeistön jälkipuolella näytetään lyhyesti yleiskuvaa, jonka keskiössä on Ossi Runne johtamassa orkesteria. Toisen välisoiton alussa leikataan 3-3-2-rumbarytmisä käsiään taputtaviin taustalaulajiin. Esityksen päättyttyä näytetään vielä Saariston ja kitaristien kiitosten jälkeen Ossi Runnen kumarrus kapellimestarin korokkeelta.

”Tule luo”

Vuonna 1993 valintamenettelyä oli kutsukilpailu, jossa kahdeksalta suomalaissäveltäjältä pyydettiin kappale yhden etukäteen nimetyistä laulajista esitettäväksi. Laulajat olivat Katri Helena, Paula Koivuniemi, Arja Koriseva ja Marjorie, joista kukin esitti karsinnassa kaksi kappaletta. Yksitoista aluerataa valitsivat voittajaksi Matti Puurtisen säveltämän ja Jukka Saarisen sanoittaman ”Tule luo”, jonka Irlannin Millstreetissä esitti Katri Helena. Loppukilpailu pidettiin lauantaina 15.5.1993, kilpailupaikkana oli normaalisti hevosurheilulle omistettu Green Glens Arena.

”Tule luo” on tempoltaan rauhallinen (1/4 = 89 bpm) suomalainen molli-iskelmä, jonka tyylliset esikuvat ovat pikemmin 1970- kuin 1990-luvulla.²⁹ Intron ja codan lisäksi laulu rakentuu ainoastaan säkeistöistä ja kertosäkeistöistä – minkäänlaista sooloa tai bridgeä ei kappaleessa ole. Sekä säkeistöt että kertosäkeistöt ovat 16 tahdin mittaisia, kukin kertosäkeistö kerrataan välittömästi:

intro – S1/S2 – /:KS1:/ – S3 – /:KS2:/ – coda.³⁰

Säkeistön melodia on kuulas ja haaveellinen, kertosäkeistössä rytmi terävöityy ja komppi muuttuu humpahtavaksi.³¹ Sekä säkeistössä että kertosäkeistössä poiketaan rinnakkaisduuriin. Molemmissa poikkeama tapahtuu osan toisessa säkeessä siten, että toonikasoinnusta siirrytään suoraan välidominantin kautta rinnakkaisduurin toonikaan (i-V7/III-III). Säkeistössä sekä väli- että päätöskadenssi päättyvät kvarttipidätyksellä viivytettynä dominantille (V^{sus4}-V7). Kertosäkeistö alkaa dominanttisoinnalla, poikkeaa lyhyesti rinnakkaisduuriin ja palaa harhapurkauksen (V7-VI) kautta takaisin pääsävellajiin. Matti Puurtisen sovitus harmonikkoineen ja kantelemaisine syntikkasoundeineen on laulun sanoitukseen sopivasti kevyt ja ilmava.

Sanoitus on kutsuva, intiimi, ja se korostaa elämän hetkellisyyttä – ”Tule luo, aikaa pieni hetki on vaan”. Sanapari ”tule luo” kuullaan laulussa kaikkiaan 29 kertaa. Se esiintyy jokaisen säkeistön jokaisen säkeen alussa (anafora), toisen ja kolmannen säkeistön lopussa, kertosäkeistön toisen ja kolmannen säkeen alussa, kertosäkeistön lopussa sekä codassa, jossa se lopulta päättää koko laulun. Toisen ja kolmannen säkeistön lopussa se esiintyy kolmesti peräkkäin – itse asiassa viidesti, kun taustalaulajien kaiunomaiset toistot otetaan lukuun: ”Tule luo (tule luo), tule luo (tule luo), tule luo.” Kertaukset pois lukien sanoituksessa on vain kaksi säettä, jotka eivät ala ”tule luo”-kutsulla: kertosäkeistön ensimmäinen ja viimeinen säe. Siten kertosäkeistön ensimmäinen säe on sanoituksen ainoa säe, joka ei lainkaan sisällä laulun nimeä – paradoksaalisesti, koska laulun nimi sijoitetaan yleensä nimenomaan tälle paikalle. Toinen keskeinen ilmaus on sana ”poutapilvi”, joka esiintyy koko laulun ensimmäisessä säkeessä (”Tule luo, ole poutapilvi taivaan”) ja kertosäkeistön viimeisessä säkeessä (”Huomaan poutapilven taivaan”). Molemmilla kerroilla se esiintyy sävellajin neljännellä asteella: säkeistössä ensimmäisen säkeen lakisävelenä, kertosäkeistössä koko laulun melodisena lakisävelenä. Kaikkiaan sana ”poutapilvi” kuullaan laulussa viisi kertaa. Toiston lisäksi on huomionarvoista, että sanoitukseen ei sisälly lainkaan y-, ä- ja ö-äänteitä.

Green Glens Arena on muutettu tilapäisillä rakenteilla Eurovision laulukilpailun näyttämöksi. Varsinaisia lavastuselementtejä ei ole, joten näyttämöllepano perustuu ennen muuta monipuolisesti eri esitysten tarpeisiin mukautuvaan valaistukseen, esiintymisasuihin, lavalla oleviin soittimiin

29 Silti ”Tule luo” ei ollut mikään irrallinen ilmiö. Katri Helena julkaisi vuonna 1992 neljän vuoden tauon jälkeen ensimmäisen uuden albuminsa *Anna mulle tähtitaivas*, josta tuli hänen kaikkien aikojen myydyin albuminsa ja Jukka Kuoppamäen kirjoittamasta nimikkappaleesta eräänlainen lama-Suomen tuntojen tulkki (vrt. Latva & Tuunanen 2005, 170). Muutenkin suomalainen iskelmä kääntyi 1990-luvulle tultaessa uuteen nousuun – ei vähiten Seinäjoen Tangomarkkinoiden, Arja Korisevan ja Jari Sillanpään suosion myötä.

30 /: /: -merkit viittaavat kertaukseen. S3 vastaa musiikillaan S2:ta mutta on sanoitukseltaan uusi.

31 Vrt. Rajala 2013; Pajala 2006, 279. Humpparytmin perustana on voimakas korostus tahdin pää- ja sivuiskuille eli 4/4-tahtilajissa ensimmäiselle ja kolmannelle iskulle. Korostuksesta vastaa erityisesti basso (tyypillisesti pääiskulla soinnun toonika, sivuiskulla dominantti) ja rummut (tyypillisesti pääiskulla bassorumpu, sivuiskulla virveli). ”Tule luo” -kappaleen kertosäkeistössä ei ole kysymys varsinaisesta humpparytmistä, koska tempo on humppaa huomattavasti hitaampi – siksi ilmaus ”humpahtava komppi” eikä ”humpparytmi”.

ja lavakoreografiaan. Suomen esityksessä yleisvalaistus on melko kirkas, minkä lisäksi Katri Helenan ympärille, päälle sekä lavan ja yleisön väliselle ei-kenenkään-maalteille projisoidaan gobo-heittimillä liikkuvia, sirpaleenmuotoisista figuureista rakentuvia vaaleansinertäviä valomuodostelmia. Goboheitinten liikkeitä ei ole synkronoitu musiikkiin, ja muilta osin valaistus pysyy muuttumattomana. Katri Helenan lisäksi lavalla on taustalaulajaryhmä Pave Maijanen, Pepe Willberg (molemmilla harmonikka) ja Anita Pajunen. Katri Helenan sinivalkoinen pukuyhdistelmä (sininen puku, valkoinen pusero) assosioituu Suomen lipun väreihin sekä suomen kieltä ymmärtävillä ehkä myös sanoituksen sinistä taivasta vasten erottuviin valkoisiin poutapilviin. Kaikilla taustalaulajilla on tumma puku, valkoinen paita ja musta rusetti, minkä lisäksi Anita Pajusella on musta hattu.³²

Varsinaista koreografiaa ei ole, mutta Katri Helenan kehonkieli ilmentää laulun rakennetta ja sisältöä hienovaraisin elein ja liikkein. Säkeistöjen ajan hän seisoo paikallaan kehon myötäillessä kevyesti musiikin rytmiä. Kertosäkeistön alussa hänen vartalonsa keinuu korostetusti humpahtavan rytmien tahdissa. Mikrofonin on koko ajan oikeassa kädessä, vasen käsi tekee musiikkia ja sanoitusta myötäileviä liikkeitä. Toistuvia liikkeitä ovat käden vieni sydämelle (muun muassa säkeessä ”Tule luo, koske niin kuin aalto rantaa”, minkä aikana Katri Helena myös pitää silmiään suljettuina) ja sen nostaminen eteen yläviistoon sanojen ”huomaan poutapilven taivaan” kohdalla. Katri Helena puhuttelee suoralla katsekontaktilla ja hymyllä sekä saliyleisöä että tv-katsojia. Hän hymyilee lähes koko esityksen ajan koko kasvoillaan – huulillaan, poskillaan, silmillään – ja kääntää päänsä tai koko vartalonsa kohti sitä kameraa, jonka kuva näkyy parhaillaan suorassa televisiolähetyskäsessä.

Katri Helenan kirkas ja heleä ääni liikkuu vaivattomasti rekisteristä toiseen, ja sille on ominaista suhteellisen voimakas vibrato. Ääni säilyttää vaalean sävynsä myös matalalta laulettaessa, mutta vibrato voimistuu paikoin huojunnaksi. ”Tule luo” -kappaleen esityksessä ääni on alarekisterissä kevyt ja puhutteleva; Katri Helena laulaa (enemmän) osan sävelistä hiljaa mutta korostaa tiettyjä sanoja tai tavuja antamalla äänensä puhjeta täyteläiseksi (Tule luo, ole poutapilvi taivaan). Ylärekisterissä ääni on kirkas, heleä ja lievästi metallinen. Kertosäkeistön humpahtava rytmi kuuluu rytmisektion lisäksi Katri Helenan artikulaatiossa. Aloitussäe (”Kuunnellaan, katsellaan, kuljetaan”) korostaa voimakkaasti kunkin tahdin sivuiskua (”takapotkua”): kukin sana alkaa sivuiskulla ja päättyy pääiskulle, joskin sanan ”kuljetaan” viimeinen tavu alkaa synkopoidusti jo edellisen tahdin viimeiseltä kahdeksasosalta. Edellisen lisäksi säkeen rytmikka perustuu kovan k:n ja pehmeän l:n vuorotteluun: kunkin sanan ensimmäinen tavu alkaa k-äänteellä ja viimeinen l-äänteellä (sana ”kuljetaan” muodostaa tässäkin suhteessa poikkeuksen viimeisen tavun osalta). Katri Helena artikuloi sanat selkeästi, ja etenkin sanan ”kuunnellaan” alussa kuullaan aspiroitunut k-äänne (”k^huunnellaan”), joka oli ominaista hänen äänenkäytölleen uran alkuvaiheissa, erityisesti ensisinglillä ”Poikien kuvat” (1963).

Live-editointi alkaa kapellimestari Olli Ahvenlahden esittelyllä ja merkillä. Leikkausrytmi noudattaa jälleen musiikin rakennetta siten, että leikkauskohdat osuvat yksiin musiikillisten yksiköiden taitekohtien kanssa. Live-editointi on toteutettu periaatteessa kuten Rostin ja Saariston esityksissä, mutta nyt näytetään vähemmän ryhmää ja enemmän laulusolistia. Katri Helena näytetään myös Rostia ja Saaristoa monipuolisemmin – lähikuvaa, puolikuvaa ja kokokuvaa edestä ja molemmilta sivuilta, yksin ja ryhmän kanssa. Ensimmäisestä kertosäkeistöstä kolmanteen säkeistöön siirryttäessä lähikuvaan poimitaan

32 Vrt. Motschenbacher 2016, 248–249. Toisaalta pukuyhdistelmä yhdessä Katri Helenan muutenkin ladylike-olemuksen kanssa tuo mieleen prinsessa Dianan kihlajaisasun, jossa Katri Helenan pukua astetta tummasävyisemmän kuninkaallisen sinisen (*royal blue*) puvun alla oli niin ikään valkoinen pusero. Katri Helenan puvun on suunnitellut Jukka Rintala (Murto-mäki 2007, 172). Anita Pajusen musta puku puolestaan muistuttaa Yves Saint Laurentin 1960-luvulla lanseeraamaa naisten *Le Smoking* -housupukumallistoa. Vrt. Luxemburgin vuoden 1977 esityksen (”Frère Jacques”) taustakuoron naisten sekä Kreikan Tania Tsanaklidoun (”Charlie Chaplin”, 1978) ”feminiiniset smokkimukaemat” (Jan Wickmanin katsaus tässä *Lähikuva*-lehden numerossa).



Kuva 3. Ylävasemmalla: sali, esiintymislava ja orkesteri (lavan vasemmalla puolella; yläoikealla: Suomen esiintyjäryhmä; alavasemmalla: Katri Helena, Willberg ja Maijanen; alaoikealla: Katri Helenan loppuhuipennus. Kuvakaappaus: ESC 1993.

Pave Maijasen harmonikka ja oikea käsi soittamassa säkeistön alkuun johtavaa karakteristista sävelkuviota. Salia ja lavaa näytetään eri kuvakulmista usein pitkien kamera-ajojen välityksellä. Codassa leikataan erikoislähikuvaan Katri Helenasta. Suomen esitys päättyy yläviistosta otettuun yleiskuvaan, jossa vasemmalla näkyy yleisöä, lava esittäjieneen on keskellä ja orkesteri lavan takana. Aplodien alettua leikataan lopuksi yleisöön ja näytetään Suomen euroviisudelegaatiota.

Yhteenveto ja tulkinta

Analyysi nostaa esiin viihteellisyyteen, kilpailullisuuteen ja kansallisten piirteiden esittämiseen liittyviä eroja ja yhtäläisyyksiä kolmen Suomea Eurovision laulukilpailussa vuosina 1987–1993 edustaneen esityksen audiovisuaalisessa rakentumisessa. Samalla se valottaa musiikin, sanoituksen, näyttämöllepanon ja monikamerakuvausten/live-editoinnin välisiä suhteita esitysten toteutuksessa ja televisioinnissa.

Kaikki kappaleet ovat mollisävelmiä – sillä tarkennuksella että ”Sata salamaa” -kappaleen säkeistöt ovat mollissa ja kertosäkeistöt muunnosduurissa.³³ Vaikka kappaleet ovat genreltään, karaktääriltään ja sovitukseltaan

33 Kaikissa esityksissä sävellajina on g-molli (”Sata salamaa”-esityksen kertosäkeistö on G-duurissa paitsi viimeinen kertosäkeistö ja coda As-duurissa). Saman sävellajivalinnan taustalla lienee yhtäältä g-mollin soveltuvuus altoäänelle ja toisaalta b-merkisten sävellajien – g-mollissa on kaksi b:tä – soveltuvuus puhallinsoittimia sisältäville kokoonpanoille.

hyvin erilaisia, kaikista löytyy suomalaiselle molli-iskelmälle ominainen aina salonkimusiikkiin ja venäläiseen valssiromanssiin palautuva poikkeama rinnakkaisduuriin ja sieltä dominantin kautta takaisin pääsävellajiin. ”Sata salamaa”-kappaleessa tämä toteutuu vain mollisävellajissa etenevässä säkeistöissä, kahdessa muussa kappaleessa – myös ”La dolce vitassa” sen ”espanjalaisuudesta” huolimatta – sekä säkeistöissä että kertosäkeistöissä. Tämä sopii yhteen Jalkasen ja Kurkelan (2003, 617) esittämän huomion kanssa, että vanha molli-iskelman melodia- ja harmonia-ajattelu piti pintansa myös 1900-luvun lopun suomalaisessa populaarimusiikissa.³⁴ Sen sijaan Eurovision laulukilpailussa tonaalinen molli ei 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa ollut mikään menestystekijä.³⁵ Silti Yleisradio ei epäröinyt lähettää edustuskappaleiksi molli-iskelmiä, ja itse asiassa molli-iskelmät myös menestyivät tuohon aikaan Suomen edustuskappaleina duurisävelmiä paremmin kansainvälisessä loppukilpailussa.³⁶ Genre, sovitus ja esitys ovat kuitenkin strategisesti sävellajia merkittävämpiä kilpailutekijöitä. Tältä osin ”Sata salamaa” edustaa angloamerikkalaista (globaalia) strategiaa, ”La dolce vita” eurooppalaisittain suuntautunutta strategiaa ja ”Tule luo” kansallista strategiaa (vrt. Meijer 2018, 125; Motschenbacher 2016, 251–258; Björnberg 1987, 210–211).

Oletettua kieliongelmaa on tavalla tai toisella häivytetty tai kompensoitu kaikissa sanoituksissa. ”Tule luo”-sanoituksessa keinona on laajennettu voikaaliharmonia, joka toteutuu ongelmallisiksi oletettujen y-, ä- ja ö-äänteiden täydellisenä välttämisenä sekä laulun nimen toistamisena toistamasta päästyä. Kahdesta muusta sanoituksesta poiketen laulun nimi ei kuitenkaan esiinny kertosäkeistön aloitussäkeessä. Myös ”Sata salamaa” suosii takavokaaleihin perustuvaa alkusointuisuutta niin nimessä kuin muutenkin; silti melodian ja koko kappaleen lakipisteeseen sijoittuu ä-äänteitä vilisevä ja perisuomalaisella täry-ärrällä terävöitetty sanapari ”elämä räjähtää”, jonka Virve Rosti asianmukaisen antaumuksellisesti tulkitsee. ”La dolce vitan” kohdalla ratkaisuna on kansainvälisesti ymmärrettävä ja tunnettuun elokuvaan viittaava nimi ja sen toistaminen strategisesti keskeisillä paikoilla kertosäkeistön alussa, keskellä ja lopussa. Retorisista figureista käytössä ovat riimin lisäksi anafora (kaikki laulut), anadiplosis ja epistrofi (”La dolce vita”) sekä onomatopoeia (”Sata salamaa”).

Näyttämöllepano on toteutettu eri esityksissä kappaleen genren mukaisesti. ”Sata salamaa”-kappaleessa lähtökohtana on lavastettu rock-yhtyeen konserttiesitys, ”La dolce vitan” kohdalla lavastettu *cuadro flamenco*-esitys. ”Tule luo”-kappaleen kohdalla vastaavaa lavastettua esitys esityksessä -asetelmaa ei ole: lavalla on yksinkertaisesti Katri Helena taustalaulajineen esittämässä Eurovision laulukilpailun Suomen edustuskappaletta live-orkesterin säestyksellä saliyleisölle ja tv-katsojille. Lavalla ei nähdä minkään esityksen aikana esiintyjien käyttämien musiikki-instrumenttien sekä ”La dolce vita”-esityksessä kitaristien istuimina käyttämien tuolien lisäksi muuta esityskohtaista tarpeistoja tai rekvisiittaa. Vain yhdessä esityksessä (”Sata salamaa”) valaistus on synkronoitu musiikkiin; muissa valaistus joko pysyy muuttumattomana (”La dolce vita”) tai muutos on vähäistä eikä synkronoidu musiikkiin (”Tule luo”). Kunkin kappaleen näyttämöllepano on epäilemättä tarkkaan harkittu. Kuitenkin niistä jää puuttumaan sitä loistokkuutta, taianomaisuutta ja lumoa, jota Dyer (1973, 2002) pitää elokuva- ja televisioviitteeseen kenties keskeisimpänä ominaispiirteenä. Tällä voi olla vaikutuksensa myös kilpailumenestykseen: jos kaksi kappaletta ovat muilta osin tasavertaisia, niin näyttämöllepanon viitteellisyys ratkaisee.

34 Jalkasen ja Kurkelan (2003, 617) mukaan esimerkiksi Katri Helenan, Paula Koivuniemen ja Marionin sekä Matin ja Tepon, Kirkan, Riki Sorsan, Kari Tapion ja Joel Hallikaisen suosio oli suuressa määrin riippuvainen perinteisen suomalaisen molli-iskelman viehättyksestä.

35 Ks. Raykoff 2020, 56–57. Sen sijaan 2000-luvulla monen voittajakappaleen sävellajina on ollut (modaalinen) molli (Raykoff 2020, 65–68). Todettakoon kuitenkin, että mollisävelmillä voitettiin myös Eurovision laulukilpailun alkuvuosikymmenillä. Esimerkkeinä mainittakoon ”Dansevise” (Tanska, 1963), ”Poupée de cire, poupée de son” (Luxemburg, 1965), ”La la la” (Espanja, 1968; kertosäkeistö duurissa), ”Tu te reconnaitras” (Luxemburg, 1973) ja ”L’oiseau et l’enfant” (Ranska, 1977). Muita hyvin menestyneitä mollisävelmiä olivat toiseksi sijoittuneet ”Si” (Italia, 1974; kertosäkeistö duurissa) ja ”Johnny Blue” (Saksa, 1981).

36 15 vuoden ajanjaksona 1979–1993 viiden parhaiten menestyneen Suomen edustuskappaleen joukossa oli neljä mollisävelmää ja yksi duurisävelmä, menestyksen mukaisessa järjestyksessä: Anneli Saaristo (1989): ”La dolce vita” (molli, 76 p, sijoitus 7/22); Sonja Lumme (1985): ”Eläköön elämä” (molli, 58 p, 9/19), Kirka (1984): ”Hengailaan” (duuri, 46 p, sijoitus 9/19); Ami Aspelund (1983): ”Fantasiaa” (molli, 41 p, sijoitus 11/20) sekä Katri Helena (1979): ”Katson sineen taivaan” (molli, 38 p, sijoitus 14/19). Edustuskappaleista duurisävelmiä oli kyseisenä ajanjaksona 7, mollisävelmiä 8. Sen sijaan vuosina 1961–1978 duurisävelmät menestyivät Suomen edustuskappaleina mollisävelmiä paremmin.

Laulajien esitykset ovat heidän artistiprofiiliensa mukaisia. Virve Rostin esitys on räväkkä ja energinen, ja hän artikuloi sekä äänellään että liikkumisellaan musiikin ja sanoituksen muodostamaa draaman kaarta. Anneli Saariston esitys on niukkuudessaan dramaattinen. Keskiössä on tumma ääni visuaaliskineettisten eleiden rajoittuessa musiikkia ja sanoitusta myötäileviin vasemman käden ja pään liikkeisiin. Myös Katri Helenan esitys on yksinkertainen, sekä hänen äänenkäyttönsä että visuaaliskineettinen ilmaisunsa on kevyttä ja puhuttelevaa. Katri Helena hymyilee koko kasvoillaan ja hakee aktiivisesti katsekontaktia kameraan. Rostin ja Boulevardin esitys ammentaa pop-yhtye-koreografiasta, Saariston liike- ja elekieli noudattaa pitkälti taidelaulun solistikonserttiesityksen normeja, kun taas Katri Helenan liikkeet ja eleet ovat suomalaisen iskelmäperinteen mukaisia.³⁷ Dyerin (2002) kriteerein: Rostin esitys on energinen (vahva, eloisa), Saariston intensiivinen (dramaattinen) ja Katri Helenan läpinäkyvä (avoin, puhutteleva).

Kaikki solistit visualisoivat esittämäänsä laulua kansainvälisesti – tai ainakin eurooppalaisittain – suhteellisen vakiintuneiden eleiden avulla. Kaikki nostavat esityksensä aikana vasemman (Saaristo ja Katri Helena) tai molemmat (Rosti) kätensä sydämelle ja sulkevat samanaikaisesti silmänsä. Käden painaminen sydämelle ja silmien sulkeminen ovat – ainakin eurooppalaisessa kontekstissa – tyypillisiä rehellisyyden ja vilpittömyyden ilmauksia.³⁸ Eleiden samanaikainen esiintyminen korostaa vilpittömyyden vaikutelmaa. Sekä Rosti että Katri Helena nostavat vasemman kätensä yläviistoon osoittamaan jotakin taivaallista kohdetta – Katri Helena poutapilveä ja Rosti yhtä tuhansista maailmoista. Myös Saaristo nostaa vasemman kätensä laajassa kaaressa yläviistoon, mutta osoittavan funktion sijaan kysymyksessä on pikemminkin teatraalisretorinen ele, jonka tarkoituksena on ikään kuin vakuuttaa yleisö eletyn ”makean elämän” oikeutuksesta. Pään äkkinäinen nykäisy takakenoon ”La dolce vita” lopussa on tyypillisesti ylpeyttä osoittava ele.³⁹ Kaikkien visuaaliskineettinen tulkinta lisää esitysten intensiivisyyttä ja läpinäkyvyyttä (autenttisuutta ja vilpittömyyttä) Dyerin (2002) tarkoittamassa mielessä.

Live-editointi on kaikissa esityksissä musiikkilähtöistä, mutta kuvakulmat ja leikkausrytmi vaihtelevat edustuskappaleen tempon, rakenteen ja esityskokoonpanon mukaisesti. Periaatteena on, että leikkauskohdat osuvat musiikkillisten yksiköiden taitekohtiin ja että kuva näyttää sitä laulajaa, muusikkoa tai ryhmää, joka kulloinkin ensisijaisesti vastaa kuultavasta musiikillisesta tapahtumasta. Lisäksi näytetään kapellimestaria, orkesteria ja saliyleisöä. Yksityiskohtaisimmin musiikin rakennetta noudattaa ”La dolce vita”, jossa kamera seuraa sekä laulu- että soitinosuuksia Anneli Saariston, kitaristien ja taputuksista vastaavan taustalaulajaryhmän esittäminä. ”Sata salamaa”-esityksessä editoinnin keskiössä on Virve Rosti, mutta myös Boulevard-yhtyeen jäseniä poimitaan kuvaan esityksen eri vaiheissa. ”Tule luo”-esityksen kohdalla näytetään Katri Helenaa eri kuvakulmista, ja mukana on paljon esiintymislavaa tai koko salia kamera-ajojen muodossa esittävää yleiskuvaa. Myös taustaryhmää näytetään, mutta sillä ei ole leikkauksessa vastaavaa itsenäistä tai puoli-itsenäistä roolia kuin kahdessa muussa esityksessä. Kaikissa esityksissä poimitaan kuvaan myös jokin konkreettisesti soittamiseen liittyvä yksityiskohta: rumpufilli (”Sata salamaa”), kitaran rasgueado (”La dolce vita”) ja käsi harmonikan näppäimistöllä (”Tule luo”).

”Sata salamaa” ja ”La dolce vita”-esitysten näyttämöllepanoa voi luonnehtia musiikkilähtöisiksi sikäli, että kummassakin lähtökohtana on lavastettu esitys esityksessä (rock-konsertti, flamencoesitys). Lisäksi ”Sata salamaa”-esityksessä on musiikin rakenteeseen synkronoitu valaistus ja draaman

37 Taidelaulun soolokonserttiesityksessä tulkinnan visuaaliskineettiset aspektit rajoittuvat Sara K. Schneiderin (1994, 8) mukaan katseeseen, kasvojen ilmeisiin, eleisiin, pään ja raajojen liikkeisiin, asentoon, rajatulla alueella liikkumiseen sekä edellisten rajoissa toteutuvaan kontaktiin yhtäältä säestäjän ja toisaalta yleisön kanssa (vrt. Emmons & Sonntag 2002, 116–121). Suomalaisen iskelmätradition mukainen liike- ja elekieli oli 1900-luvun lopulle asti pitkälti taidelaulun soolokonserttiesityksen normien mukaista (ks. Heinonen 2003, 32–33).

38 Käsi sydämellä -eleen osalta katso esim. Parzuchowski & Wojciszke (2014); silmien sulkemisen osalta Caruso & Gino (2010). Silmien sulkeminen viestii, että puhuja/esittäjä on kääntynyt sisään päin kuuntelemaan itseään ja keskittynyt omaan emotionaaliseen tilaansa (Caruso & Gino 2010, 284).

39 Mignault & Chaudhuri (2003, 112) listaavat eri kieli- ja kulttuurialueilta peräisin olevia sanontoja, jotka viestivät pään asennon ja asenteen tai emotion välisestä suhteesta: pystyssä tai takakenossa oleva pää viestii ylpeydestä tai halveksunnasta, alas painettu pää alistumisesta tai häpeästä. Suomessakin tunnetuille ylpeyttä ja halveksuntaa ilmaiseville sanonnoille ”kulkea pää/nenä pystyssä” löytyy vastineet myös esimerkiksi englannista, ranskasta, italiasta ja hindistä. Saariston äkkinäistä pään taakse päin nykäisyä kuvaa osuvasti suomen kielen ilmaus ”nakella niskojaan”.

kaaren mukainen koreografia. ”Tule luo”-esityksen näyttämöllepano sen sijaan noudattaa solistikonserttiperinteeseen palautuvaa euroviisuestetiikkaa. Live-editointi on kaikissa tapauksissa musiikkilähtöistä, joskin selvimmin musiikkilähtöisyys ilmenee ”La dolce vitan” kohdalla ja vähiten selkeää se on ”Tule luo”-esityksessä. Kaiken kaikkiaan live-editoinnin musiikkilähtöisyys näyttää korostuvan silloin, kun laulun sovitus ja näyttämöllepano tarjoavat visuaalisesti riittävän kiinnostavia musiikillisia yksityiskohtia kuvattavaksi ja suorassa lähetyksessä välitettäväksi.

40 Ks. esim. Pérez-Rufi & Valverde-Maestre (2019) sekä Mari Pajalan artikkeli tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

Lopuksi

Musiikki on muuttunut kolmessakymmenessä vuodessa, ja samoin on käynyt audiovisuaalisille esityskäytännöille. Viihteellisyyden ja kilpailullisuuden merkitys on entisestään kasvanut, mikä näkyy vahvana panostuksena näyttämöllepanoon sekä monikamerakuvauksen ja live-editoinnin sovittamisena aiempaa yksilöllisemmin esitettävän kappaleen karaktääriin mukaan.⁴⁰ Edellä analysoimani Suomen edustuskappaleet ajoittuvat 1980-luvun lopulle ja 1990-luvun alkuun, ja niiden esitykset ovat audiovisuaaliselta rakentumiseltaan huomattavasti tämän päivän kilpailuesityksiä vaatimattomampia. Silti myös niissä on nähtävissä vastaavaa monikameraohjauksen sovittamista esitettävän kappaleen karaktääriin ja/tai rakenteeseen kuin 2000-luvun esityksissä

Tarinan opetus?

On sanottu, että Eurovision laulukilpailu on enemmän kuin *vain* musiikkia. Myös tässä artikkelissa esitetty analyysi havainnollistaa, että näin todella on. Visuaalisuutta korostettaessa on kuitenkin hyvä pitää mielessä, että Eurovision laulukilpailussa on kysymys *myös* musiikista. Sitä muuta ei olisi ilman musiikkia. Tarvitaan jotakin, mitä visualisoida.

Lähteet

Aineisto

ESC (1987) Eurovision Song Contest 1987: Full Contest, Belgian Flemish Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=sIE5IrP5QE8>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

ESC (1989a) Eurovision Song Contest 1989: Full Show, No Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=zIfozI87rN0>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

ESC (1989b) Eurovision Song Contest 1989: retransmisión TVE. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=HdyERA-2VS0>> (linkki tarkistettu 15.11.2020).

ESC (1993) Eurovision Song Contest 1993: Full Show, No Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=TorpBbaOfpo>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

Kaivanto, Petri & Leskelä, Ari (2007) *Suomen Euroviisut kautta aikojen*. Helsinki: F-Kustannus.

Kotirinta, Pirkko (2004) *Turku – Suomen iskelmäkaupunki*. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi, 360–361.

Latva, Tony & Tuunanen, Petri (2004) *Iskelmän tähtitaivas – 500 suomalaista viihdetaitelijaa*. Helsinki: WSOY.

Latva, Tony (2020) Muistathan: Suomen karsinnat 1987. *Viisukuppila* 18.12.2010. Saatavilla: <<https://www.viisukuppila.fi/muistathan-suomen-karsinnat-1987/>> (linkki tarkistettu 15.11.2020).

- Murtomäki, Arto (2007) *Finland 12 Points! Suomen Euroviisut*. Helsinki: Teos.
- Nyman, Jake (2005) Kahdeksankymmenluku. Teoksessa Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 4: Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi, 162–201.
- O'Connor, John Kennedy (2005) *The Eurovision Song Contest 50 Years: The Official History*. London: Carlton.
- Rajala, Panu (2013) *Lavatahti ja kirjamies*. Helsinki: WSOY.
- Riihimaa, Jaakko & Fagerholm, John (2019) *Antero Jakoila – Kitaristi*. Kouvola: Reuna.
- Simonen, Roope (2020) Muistathan: Eurovision laulukilpailu 1987. *Viisukuppila* 17.4.2011. Saatavilla: <<https://www.viisukuppila.fi/muistathan-eurovision-laulukilpailu-1987/>> (linkki tarkistettu 24.10.2020).
- Trötschkes, Rita (2020) Kuusi kuvaa Anneli Saariston elämästä. Podcast-haastattelu. *Yle areena* 18.5.2019. Saatavilla: <<https://areena.yle.fi/audio/1-50106093>> (linkki tarkistettu 24.10.2020).
- Virtanen, Tommi (2009) Anneli Saariston elämään mahtuu niin makeaa elämää kuin vihlaisevaa suruakin. *Muusikko* 4/2009, 4–9.
- West, Chris (2017) *Eurovision! A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*. London: Melville House.

Tutkimuskirjallisuus

- Alasuutari, Pertti (1996a) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1996b) Suunnitteluloudesta kilpailulouuteen. Miten muutos oli ideologisesti mahdollinen? *Yhteiskuntapolitiikka* 69:1, 3–16.
- Björnberg, Alf (1987) *En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg: Skriften från Musikvetenskapliga instituten 14.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008) *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw Hill.
- Burns, Lori & Watson, Jada (2013) Spectacle and Intimacy in Live Concert Film. Lyrics, Music, Staging, and Film Mediation in P!nk's Funhouse Tour (2009). *Music, Sound & the Moving Image* vol. 7:2, 103–140.
- Butler, Jeremy G. (2012) *Television: Critical Methods and Applications*. Fourth Edition. New York: Routledge.
- Caruso, Eugene M. & Gino, Francesca (2010) Blind Ethics: Closing One's Eyes Polarizes Moral Judgments and Discourages Dishonest Behavior. *Cognition* 118, 280–285.
- Chuse, Loren (2003) *Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. New York & London: Routledge.
- Davis, Sheila (1985) *The Craft of Lyric Writing*. Cincinnati: Writer's Digest.
- Dyer, Richard (1973) *Light Entertainment*. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard (2002 [1992]) *Only Entertainment*. London & New York: Routledge.
- Ekman, Paul (1977) Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement. Teoksessa John Blacking (toim.) *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 39–84.
- Ekman, Paul & Friesen, Wallace V. (1969) The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. *Semiotica* I:1, 49–98.
- Emmons, Shirlee & Sonntag, Stanley (2002 [1979]) *The Art of the Song Recital*. Long Grove (Illinois): Waveland Press.
- Entwistle, Joanne (2015) *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heinonen, Yrjö (2003) Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkien semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta. *Musiikki* 33:2–3, 28–51.
- Hellman, Heikki (1989) *Uustelevisiion aika? Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Hennion, Antoine (1983) The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music* 3, 159–193.

Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Kim, Jegondo (2015) Onomatopoeettisuuttako vain? Uusia lainaetymologioita suomen onomatopoeettisille sanoille. *Sananjalka* 57, 129–150.

Kurosawa, Kaori & Davidson, Jane W. (2005) Nonverbal Behaviours in Popular Music Performance: A Case Study of The Corrs. *Musicae Scientiae* XIX:1, 111–136.

Manuel, Peter (1989) Evolution and Structure in Flamenco Harmony. *Current Musicology* 42, 46–57.

Manuel, Peter (2003) Flamenco guitar: history, style, status. Teoksessa Victor Anand Coelho (toim.) *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University Press, 13–32.

Manuel, Peter (2016) Flamenco Jazz: An Analytical Study. *Journal of Jazz Studies* vol. 11:2, 29–77.

Meijer, Albert (2018) "Sanomi" v. "Shalalie": Showing Off Difference at the Eurovision Song Contest. Teoksessa Lutgard Mutsaers & Gert Keunen (toim.) *Made in the Low Countries: Studies in Popular Music*. New York & London: Routledge, 123–132.

Mignault, Alain & Chaudhuri, Avi (2003) The Many Faces of a Neutral Face: Head Tilt and Perception of Dominance and Emotion. *Journal of Nonverbal Behavior* 27:2, 111–132.

Molloy, John T. (1975) *Dress for Success*. New York: Wyden.

Molloy, John T. (1977) *The Woman's Dress for Success Book*. Chicago: Follet.

Motschenbacher, Heiko (2016) *Language, Normativity and Europeanisation. Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. London: Palgrave/Macmillan.

Owens, Jim (2016) *Television Production*. 17th Edition. New York: Routledge.

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

Pajala, Mari (2013) Europe, with Feeling: The Eurovision Song Contest as Entertainment. Teoksessa Karen Fricker & Millija Gluhovic (toim.) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 77–93.

Parzuchowski, Michal & Wojciszke, Bogdan (2014) Hand over Heart Primes Moral Judgments and Behavior. *Journal of Nonverbal Behavior* 2014; 38:1, 145–165.

Pérez-Ruffí, José Patricio & Valverde-Maestre, Águeda María (2019) The Spatial-Temporal Fragmentation of Live Television Video Clips: Analysis of the Television Production of the Eurovision Song Contest. *Communication & Society* 33:2, 17–31.

Rath, Claus-Dieter (1991) Live television and its audiences: Challenges of media reality. Teoksessa Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner, and Eva-Maria Warth (toim.) *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London: Routledge, 79–95.

Raykoff, Ivan (2020) *Another Song for Europe: Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*. London: Routledge.

Rennett, Michael (2012) The Color of Authorship: Almodóvar's Labyrinth of Red. Teoksessa Maria Matz & Carole Salmon (toim.) *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*. Lewiston: Edwin Mellen, 67–93.

Schneider, Sara K. (1994) *Concert Song as Seen. Kinesthetic Aspects of Musical Interpretation*. Hillside: Pendragon Press.

Scott, Derek (2010) *Musical Style and Social Meaning*. Farnham: Ashgate.

Vihanta, Veijo V. (1990) Suomi vieraana kielenä foneettiselta kannalta. Teoksessa Jorma Tommola (toim.) *Foreign Language Comprehension and Production: AFinLA Yearbook 1990 / Vieraan kielen ymmärtäminen ja tuottaminen: AFinLA:n vuosikirja 1990*. Turku: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistys, 199–225.

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

Wolther, Irving (2006) "Kampf der Kulturen" *Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wolther, Irving (2012) More Than Just Music: The Seven Dimensions of the Eurovision Song Contest. *Popular Music* vol. 31:1, 165–171.

Janne Mäkelä

FT, vieraileva tutkija, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

TAPAUS MODULAATIO – huomioita Eurovision laulukilpailun musiikillis-visuaalisesta menestysreseptistä

Vuoden 2016 Eurovision laulukilpailussa ruotsalaiset juontajat Petra Mede ja Måns Zelmerlöw yltyivät tarkastelemaan kilpailun historiaa ja luonnetta kahdessa vauhdikkaassa show-numerossa. Siinä missä revyymäinen avausnumero juhlisti kilpailun ainutlaatuisuutta ja moninaisuutta, väliaikaesityksessä ”paljastettiin” seitsenkohtainen resepti täydellisen viisuesityksen luomiseksi. Mukaansatempaavan sävelmän ja ikimuistoisen esiintymisasun lisäksi menestykseen tarvitaan juontajien mielestä muun muassa yläosattomia lihaksikkaita miesrumpaleita, partasuinen ikäihminen soittamaan tuntematonta perinneinstrumenttia ja vinyylilevyjä skrätssäilevä DJ.

Spektaakkelimaisesti toteutetun parodiahupailun kruunasi juontajien oma laulusiitys ”Love Love Peace Peace”, jonka aikana lavalle vyörytettiin yliampuva rekviisiittaa valeliekeissä roihuavasta pianosta jättimäiseen hamsteripyörään. Kappaleen sanoituksissa annettiin lisäohjeita lauluntekijöille ja vakuutettiin, että näillä keinoilla ”olette parhaita ja voitatte Eurovision laulukilpailun!”

Euroviisun alkemia

Moni on aivan tosissaan yrittänyt päästä perille euroviisualkemiasta. Asiaa ovat vuosittain pohtineet lukemattomat säveltäjät, sanoittajat ja visualistit, jotka ovat toiveikkaasti laatineet ehdotuksensa kilpailua varten. Heidän lisäksi täydellisen viisun metsästyksessä on kiinnostanut toimittajia, viisufaneja, katsojia, data-analytikoita (esim. Aljanaki 2019) ja tutkijoita (esim. Scott 2010; Raykoff 2020).

Menestykseen tottuneessa Ruotsissa kaavaa on voitu tutkailla rennolla asenteella, siinä missä esimerkiksi Suomessa etsintään liittyi vuoteen 2006 ja Lordin voittoon asti kitkerä ja jopa kaoottinen sävy, kun kisakappaleen valitsemiseksi kokeiltiin mitä moninaisimpia karsintamenetelmiä. Menestymättömyys kasvoi kansallisen draaman ellei peräti tragedian mittoihin (ks. Pajala 2006, 318–347). Lordin voitonhuuman laannuttua ja epäonnistumisten palattua Suomen viisuarkeen edustuskappaletta on taas haettu vaihtelevin menetelmin. Ruotsissa puolestaan on jo kahden vuosikymmenen ajan käytetty pienin muutoksin samaa formaattia, joka sisältää eri kaupungeissa käydyt semifinaalit ja Tukholmassa järjestettävän finaalin.

On tietenkin selvää, että mitään universaalista voittolauluformulaa ei ole olemassa. 2020-luvun Eurovisio-esitykset ovat kappaleen aikarajoitusta ja laulajan pääroolia lukuun ottamatta hyvin erilaisia kuin 1950-luvun lopun esitykset. Erojen syyt ovat moninaiset alkaen teknologian kehityksestä ja päättyen kilpailun alati uusiutuneisiin

sääntöihin. Usein muutokset ovat kytkeytyneet musiikkimuoteihin, joiden kehityskaaret ja periodit voivat olla pitkäkestoisia ja hitaasti hahmottuvia. Esimerkiksi vielä 1980-luvulla Eurovision laulukilpailussa duurisävellaji takasi useimmiten tien menestykseen. Vuosina 2000–2019 duurisävellyksellä yllettiin laskelmieni mukaan voittajaksi enää vain kuusi kertaa, ja tuoreimmissa duurimenestyksissäkin eli Portugalin Salvador Sobralin (2017) ja Alankomaiden Duncan Laurencen (2019) lauluissa kallistutaan vahvasti melankoliseen suuntaan (Laurencen ”polymodaalinen” voitoviisu ”Arcade” voidaan tosin tulkita yhtä lailla molli- kuin duurikappaleeksi, ks. Raykoff 2020, 65).

Omat pienet kaavavinoumansa löytyvät myös ruotsalaisjuontajien esityksestä. Se ei sinänsä ole yllättävää, sillä parodioissa näkemykset ovat historiaorientoituneita, ne saavat voimansa käytänteiden ja mielikuvien liioittelusta. Parodian tekijät ja esittäjät käyttävät hyväkseen piirteitä, jotka mielletään toisteisiksi ja suosituiksi, vaikka niiden kulta-aika on jo saattanut jäädä taakse tai ne eivät ehkä edes koskaan ole olleet ratkaisevassa roolissa.

Meden ja Zelmerlöwin esityksessä ”voittaja” on miehen ja naisen muodostama lauluduo, joka kuuluttaa rauhaa ja rakkautta ja käyttää kertosaäkeessä hyväksi tutun kuuloista musiikillista ratkaisua, sointujen kvinttikiertoa. Tosiasiassa mies-naispari on voittanut viisut vain kahdesti, vuosina 1963 ja 2011, ja vaikka sointujen eteneminen kvinttihyppäyksin alaspäin on ollut populaarimusiikin historiassa hyväksi havaittu menetelmä (esim. Gloria Gaynorin ”I Will Survive”, Pet Shop Boysin ”It’s a Sin” ja lukuisat jazzstandardit kuten ”Fly Me to the Moon”) ja enemmän tai vähemmän jokavuotinen vieras myös viisufinaalissa, ei sillä ole juurikaan saavutettu ykkössijoja Eurovision laulukilpailussa. Viimeisin selkeästi kvinttikiertoon nojautunut voittaja löytyy niinkin kaukaa kuin vuodelta 1975, jolloin parhaaksi viisuksi äänestettiin alankomaalaisen Teach-In-yhtyeen ”Ding-a-Dong”. Mitä voittajakappaleiden sanoituksiin tulee, niin rauhanlauluilla oli menestyksen hetkensä 1980-luvun vaihteessa (mm. Länsi-Saksan Nicolen voitto 1982 kappaleella ”Ein bißchen Frieden”), mutta muuten tästä teemasta ei ole ollut voiton takeeksi.

Juontajien metaesityksen luonteeseen kuului, että tarjolla oli paljon puhetta musiikista. Esimerkkejä havainnollistettiin visuaalisin keinoin. Täydellisessä viisukappaleessa rumpu, perinneinstrumentti ja vinylilevy pääsevät esille vain, jos niitä soittavat merkitykselliset henkilöt. Pianokaan ei ole mitään, ellei se roihua liekeissä. Kvinttikiertoa ei sen sijaan mainittu, asian visualisoiminen olisikin epäilemättä tuottanut haasteita ja suurimmalle osalle katsojia tällainen sävellyksformaatin erityispiirre olisi joka tapauksessa näyttäytynyt turhan teoreettisena. Mielenkiintoisempaa sen sijaan on se, että vaikka laulun aiheet mainittiin (rauha ja rakkaus) ja kappaleen rakennettakin korostettiin (alku, kertosaäkeistö, loppuhuipennus), niin itse laulamisen ja sen keskeisestä roolista voiton tuottajana ei sanottu mitään. Eurovision laulukilpailun esittämistä koskevat säännöt ovat vuosikymmenien aikana muuttuneet moneen otteeseen, mutta yksi on pysynyt: mukana täytyy olla laulua ja se tulee esittää elävänä ”tässä ja nyt”. Eurovision laulukilpailussa ihmisen tuottama ääni on koettu takeena esityksen autenttisuudesta, eikä siitä ole juurikaan tingitty. Vuoden 2021 finaaliin kyllä päätettiin koeluonteisesti hyväksyä se, että taustalaulut voidaan muiden musiikillisten äänien tavoin toistaa etukäteen äänitettynä, mutta pääsolistin tulee edelleen esittää osuutensa elävänä, livenä.

Lauluääntä on hyvin vaikea visualisoida, kyseessä on ”instrumentti, jota ei voi nähdä”, joten on ymmärrettävää, jos se ei mahtunut Meden ja Zelmerlöwin viisureseptiin. Täysin vailla auditiivisten ratkaisujen huomioimista ruotsalaisjuontajien esitys ei kuitenkaan ollut. Mukana oli yksi musiikillinen keino, jonka juontajapari mainitsi ja siirtyi sitten itse esittämään sen. Kyseessä oli ”change the key”, sävellajin vaihdos.



Juontajat Måns Zelmerlöw ja Petra Mede siirtyvät ”täydellisessä viisukappaleessa” puoli sävelaskelta ylemmäksi ja kuuluttavat sen seuraukset: ”It’s you and me and when we change the key we’ll give the world the show.” Kuva: Eurovision.tv/YouTube.

Sävellajin vaihdos kesken kappaleen eli musiikinteorian termein ilmaistuna *modulaatio* on keino, joka on Eurovision laulukilpailun historiassa kuulunut oleellisesti viisusäveltäjien tehokeinoihin. Onko se ollut voiton tae? Entä miten siirtymä on esityksellisesti ja visuaalisesti huomioitu kilpailulavalla ja televisioinnissa?

Vissin ja Carolan modulaatiot

Euroviisufanit ovat tilastoineet, listanneet ja äänestytäneet internetsivuillaan koko joukon laulukilpailuun liittyviä ilmiöitä parhaista voittajakappaleista surkeimpiin esiintymisasuihin. Myös sävellajin vaihdokset ovat saaneet sijansa. Kreikan edustaulaja Anna Vissi ei kotikisoissa 2006 yltänyt kärkisijoille suurellisella heavy-popballadillaan ”Everything”, mutta modulaatiolistauksissa hän on pärjännyt hyvin (esim. DS Fantasy 2021; Jameson 2013). Kappaletta voidaankin pitää Eurovision laulukilpailun historiassa modulaatiokonvention tyylipuhtaana edustajana.

Vissin kappaleessa sävellajin vaihdos tapahtuu yhden kerran, viimeisen neljänneksen alkaessa, jolloin Vissi laulaa väkevällä äänellään ”I’m still in love” ja jää venyttämään viimeistä tavua ”looove”. Laulaja sulkee silmänsä ja kääntää kasvonsa kohti kattoa, nostaa mikrofonin päänsä yläpuolelle, ojentaa toisen käden sivulleen. Taustasäestys on hiljentynyt. Pitkä tavu jatkuu ja liukuu puoli sävelaskelta ylöspäin samalla, kun Vissi heittäytyy polvilleen. Pyroliikit leimahtavat. Rumpujen ja sähkökitaran särösointujen leimaama säestys rävähtää liikkeelle.

Vissin esityksessä kamera on juuri ennen kliimaksia ja koko sen keston nauliutunut laulajaan, itse asiassa peräti viidentoista sekunnin ajan, mikä on pieni ikuisuus nopeiden kuvaleikkauksien leimaamassa televisio-ohjelmassa. Kappaleen loppuosan rymistyksessä kuvakulmat jo vaihtelevat, mutta Vissi itse laulaa viimeiset osuutensa polvillaan ylävartalo vimmaisesti heiluen. Tuulikone hulmuttaa hänen vaaleita hiuksiaan ja esiintymisasuaan.



Kreikan Anna Vissi vajoaa alas ja liu'uttaa samalla lauluääntään puoli sävelaskelta ylös edustuskappaleessaan "Everything" vuonna 2006. Ollaan kolmiminuuttisen laulun kohdassa 02:20. Kuva: Eurovision.tv/YouTube.



Kohta 02:26. Anna Vissi on juuri ottanut modulaation haltuun. Kuva: Eurovision.tv/YouTube.

Musiikinteoriaa tuntematon kuuntelijakin yleensä äkkää modulaation. Sävellys tuntuu jotenkin muuttuvan, tunnelma kohoaa. Populaarimusiikin sanastossa kappa- leen loppupuolella tapahtuvasta nostatuksesta, jossa "pannaan uusi vaihde päälle", on käytetty rekkakuskin toimintaa kuvaavaa nimitystä "truck driver's gear change". Musiikinteoriassa modulaatiolla ei kuitenkaan ole yksiselitteistä määritelmää. Modulaatiolla kyllä tarkoitetaan sävellajin vaihdosta (termiä on tosin käytetty myös kuvaamaan signaalinmuutosta elektronisessa musiikissa), mutta vaihdostyyppejä voi olla useita erilaisia riippuen sävellajin kestosta ja vakiintuneisuudesta. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen lähteä erittelemään vaikkapa diatonista, kromaattista ja

enharmonista modulaatiota; riittää, kun todetaan, että Eurovision laulukilpailun historiassa modulaatiota on käytetty varsin monipuolisesti. Klassisessa viisumodulaatiossa sävellaji vaihtuu äkillisesti puoli sävelaskelta ylöspäin, esimerkiksi Vissin kappaleessa F-duurista Fis-duuriin, eikä sen jälkeen enää palata alkuperäiseen sävellajiin, mutta monissa muissa viisukappaleissa siirtymät ovat olleet väliaikaisia ja intervallihyppäyksetkin kokonaisen sävelaskeleen tai jopa suurempia.

Hyvä esimerkki modulaation monipuolisesta käytöstä on ruotsalainen laulaja Carola (Häggkvist), joka on yksi Eurovision laulukilpailun historian menestyneimpiä esiintyjä. Carola on ollut loppukilpailussa kolme kertaa: vuonna 1983 hänen esityksensä ”Främling” sijoittui kolmanneksi, vuonna 1991 hän vei viisuhistorian tiukimmassa pistekilpailussa voiton kappaleella ”Fångad av en stormvind” ja vuonna 2006 ”Invincible” kipusi viidenneksi. Tämän lisäksi Carola on osallistunut kotimaansa viisukarsintoihin Melodifestivaleniin kahteen otteeseen, vuosina 1990 (”Mitt i ett äventyr”, sijoitus toinen) ja 2008 (”One Love”, Andreas Johnsonin kanssa, sijoitus viides).

Kaikki Carolan viisi viisusävelmää ovat nopeitempöisiä, duurisävellajissa kulkevia kappaleita, joissa on suurellista, nostattavaa tunnelmaa. Kappaleiden tempoa pudottamalla esitykset voisi hyvin kuvitella jonkin uskonnollisen tapahtuman päätösnumeroiksi. Ajatus ei ole kaukaa haettu, sillä Carola tunnetaan hartaana kristittynä, joka on toiminut aktiivisesti Livets Ord -nimisessä herätysliikkeessä ja julkaissut useita uskonnollisia levyjä.

Jokaisessa Carolan euroviisukappaleessa on sävellajin vaihdos. Ratkaisut ovat kuitenkin vaihtelevia. Katsotaanpa tarkemmin vaikkapa viisufinaaliin yltäneitä kappaleita. Vuoden 1983 edustuskappale ”Främling” tekee yhden sävelaskeleen nousun huomaamattomasti ja klassiseen viisumodulaatioon nähden hyvin varhaisessa vaiheessa ennen kuin kolmen minuutin kappaleesta on kulunut kahtakaan minuuttia. ”Fångad av en stormvind” vuodelta 1991 puolestaan esittelee varsin erikoisen ratkaisun, sillä Carolan voittajakappale sisältää useita eri sävellajien vaihdoksia, jotka tulevat säännönmukaisesti vastaan siirryttäessä kappaleen eri osioista toisiin. Vaihdokset ovat tilapäisiä, eli ne eivät ole varsinaisia modulaatioita vaan sävellajipoikkeamia, sillä laulussa palataan aina alkuperäiseen sävellajiin, B-duuriin (angloamerikkalaisessa sävelnimistössä Bb-duuri). Kesken viimeisen kertosäkeen kohdassa 02:28 tapahtuu kuitenkin yhden sävelaskeleen äkkimodulaatio Des-duurista Es-duuriin. Kappaleen päättyessä ollaan alkuperäistä sävellajia peräti neljä sävelaskelta eli kvartin verran korkeammalla.

Carolan voittajaesityksessä on mukaansatempaava, yhteisöllinen tunnelma. Monien sävellajivaihdosten vuoksi laulu on kuitenkin melodisesti haastava ja ensikuulemalta hankalasti hahmottuva, ja kappaletta onkin vaikea kuvitella rippileirin yhteislauluksi tai harrastajakuorojen ohjelmistoon. Luultavasti tuomaristoja (voittaja valittiin kansallisten raatien äänillä) miellytti enemmän esityksen energisyys kuin sen musiikillinen tarttumapinta. Nokkelana yksityiskohtana laulajan hiukset heilumaan saanut tuulikone (se ei vielä tässä vaiheessa ollut viisuklisee) tehosti niin myrskytuulen vaikutelmaa kuin kappaleen tornadomaista etenemistä.

Vuoden 1991 kisajärjestelyjä Italiassa on viisuhistorioissa moitittu kehnoiksi (esim. O’Connor 2006, 124–127). Sen sai kokea myös Carola, jonka esityksen aikana saliaani meni mykäksi. Tätä ei vaivattomasta esityksestä huomaa. Kappaleen televisio-ohjauksessa sävellajien vaihdoksiin on synkronoitu kuvakulmien vaihtumisia, joita Carola seuraa tarkasti. Lopun päämodulaatiota korostetaan myös lavakoreografiassa. Tyynen väliosan jälkeen kertosäe lähtee vauhdikkaasti liikkeelle, mutta Carola ja kaksi miestanssijaa pysyvät edelleen paikoillaan, kunnes kahden tahdin jälkeen seuraa äkillinen kokosävelaskeleen hyppäys ylöspäin ja kolmikko aloittaa nopealiikkeisen tanssin.



Kohta 02:15. Carola on hiljentynyt laulamaan väliosaa vuoden 1991 voittoisassa viisukappaleessa ”Fångad av en stormvind”. Kuva: Eurovision.tv/YouTube.



Kohta 02:27. Carola ja mieslaulajat ovat jähmettyneet paikoilleen viimeisen kertosäkeistön rullatessa jo täyttä vauhtia eteenpäin. Sekuntia myöhemmin sävellaji nousee ja kolmikko lähtee liikkeeseen. Kuva: Eurovision.tv/YouTube.

Carolan viisukappale ”Invincible” vuodelta 2006 puolestaan tarjoaa vain yhden sävellajin vaihdoksen ja melko tavanomaisessa vaiheessa, kohdassa 02:14, kun takana on kaksi laulusäkeistöä ja käsittelyssä on lyhyt väliosia eli ”bridge”, joka johdattelee sävellyksen kohti viimeistä, pidennettyä kertosäkeistöä. Esityksessä on klassisen viisumodulaation makua. Musiikkitaustassa on muutaman sekunnin tauko, mutta Carola jatkaa silmät suljettuina pitkää laulusäveltä alaleuka kevyesti väpättäen, kohottaa vapaata kättään, ja samalla hetkellä kun kasvoihin kohdistunut tv-kuva vaihtuu yläilmoihin etäännyvään lavaotokseen, laulajan ääni liukuu puoli sävelaskelta ylöspäin. Säestys tulee mukaan. Valot välähtelevät. Liput, lakanat ja kampaukset liehuvat. Kaikki tapahtuu hyvin nopeasti, vain muutamassa sekunnissa.

Modulaatio musiikillis-visuaalisena konventiona

Eurovision laulukilpailuja tutkinut Ivan Raykoff (2020, 59–65) väittää, että modulaatio on ollut käytössä pitkin viisuhistoriaa jo heti vuoden 1956 ensimmäisestä kilpailusta lähtien. Edustuskappaleissa on esitetty useita erilaisia modulaatoratkaisuja, ja voittoihinkin on ylletty moneen otteeseen. Yhtenä käännekohtana voidaan pitää vuotta 1967, jolloin Iso-Britannian Sandie Shaw voitti kilpailun modulaatiota hyödyntäneellä kappaleellaan ”Puppet on a String”. Tämän jälkeen sävellajin vaihdos juhli voittoja vielä neljänä vuonna peräkkäin. Kaikkienensa vuosien 1967 ja 2010 välillä 22 voittajalaulua 47:stä hyödynsi modulaatiota. Modulaatiokappaleet olivat tyypillisesti duurisävellyksiä. (Raykoff 2020, 59–65.)

Raykoff keskittää modulaatiota koskevassa selvityksessään huomion erilaisiin sävellysteknisiin ratkaisuihin. Hän ei erityisemmin analysoi sävellajin vaihdokseen liittyviä audiovisuaalisen esittämisen tapoja ja niiden muutoksia tai tehokeinon suosion syitä. Olisikin kiinnostavaa pohtia tarkemmin, millä tavalla viisumodulaatio kytkeytyy musiikinteorian lisäksi estraditaiteen ja televisioviihteen perinteeseen. Voidaan nimittäin hyvällä syyllä väittää, että tämä kytkentä on ollut merkittävä ja että siihen on samalla sisällytynyt tiettyä intensiteetin muutosta. Vaikka modulaatiota käytettiin Eurovision laulukilpailussa monipuolisesti alusta lähtien, sen esityksellinen luonne oli vuosikymmenien ajan kohtalaisen hillitty. Vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1988 Céline Dionin voittajakappale ”Ne partez sans moi” esitteli yhden sävelaskeleen nousun ilman suurempia alleviivauksia hieman samaan tapaan kuin Carola oli tehnyt viisi vuotta aiemmin.

Joidenkin tarkentamattomien lausuntojen mukaan (esim. Jameson 2013; Griffiths 2015, 28) modulaation käyttöä on viisuhistorian aikana suosittu etenkin Ruotsissa. Ruotsalaisten esityksistä kieltämättä löytyy monipuolisia sävellajin vaihdoksia kuten myös niiden esittämiseen liittyviä muutoksia. Carolan viisuesitykset vuosilta 1983, 1991 ja 2006 ovat hyvä esimerkki modulaation dramaattisuuden ja intensiteetin kasvusta: alkuun näppärä tehokeino formuloidaan lopulta audiovisuaaliseksi suurnäytökseksi. Toista ruotsalaista esimerkkiä hyödyntäen voidaan väittää, että modulaatiomuodin käännekohta tapahtui vuosituhaten vaihteessa. Vuoden 1999 voittaja Charlotte Nilsson käytti painokasta, yhden sävelaskeleen vaihdosta laulusaan ”Take Me to Your Heaven”. Nilssonin jälkeen modulaatio osoittautui voittoaikaksi myös kahtena seuraavana vuonna, ja erityisesti tanskalaisen Olsen Brothersin voitkokappaleessa ”Fly on the Wings of Love” vuonna 2000 menetelmään sisällytettiin speaktaakkelimaista näyttävyyttä.

Viisikymppisen miesduon vanhahtava mutta rytmikäs keskitempoballadi ei ennakkokaavailuissa lukeutunut suosikkeihin, mutta se voitti kilpailun selkeästi. Yliohjautuvaan autotune-efektiin perustuva robottimainen lauluääni-efekti on usein mainittu ratkaisevaksi tekijäksi, mutta yhtä lailla huomio kannattaa kiinnittää kohdassa 2:30 toteutettuun modulaatioon. Juuri ennen siirtymää on hiljennetty



Televisiokamera on perääntynyt kymmenien metrien päähän esiintymislavasta vangitakseen mahdollisimman laajasti Olsenin veljesten voitkokappaleen ”lasermainen” äkkimodulaation. Kuva: Eurovision.tv/YouTube.

kuulemaan rauhallisesti esitettyä kertosaäkeistöä, jonka aikana kamera etäännyttää rauhallisesti yläviistoon kohti kattoa. Kertosäkeistön lopussa tulee puolen tahdin mittainen tauko, joka päättyy perkussiiviseen valojen sävähdykseen: kappale ”hyp-pää” kokosävelaskeleen ylöspäin. Täysi säestys käynnistyy välittömästi, ja kuva tarkentuu veljeksiin, jotka johdattavat kappaleen kertosaäkeistöä toistamalla loppuun asti. Ruotsalaisilla oli näppinsä pelissä tässäkin modulaatiossa, sillä kilpailu järjestettiin Tukholmassa ja tv-ohjauksesta ja samalla Olsen Brothersin näytteillepanosta vastasi Ruotsin yleisradioyhtiö SVT.

Modulaatiotrendi saavutti huippunsa pian tämän jälkeen. Matt Friedrichs (2013) väittää blogikirjoituksessaan, että vuosina 2000–2012 viisufinaalin 460 esityksestä 201 eli 43,7 prosenttia sisälsi sävellajin vaihdoksen. Huippuvuonna 2003 lähes kaksi kolmasosaa kappaleista tukeutui modulaatioon. Vuoden 2006 finaaliissa koettiin sitten Carolan ja Anna Vissin hurmiolliset äkkisiirtymät. Ajanjakson loppua kohden trendi hiipui, ja vuonna 2012 modulaatio esiintyi Friedrichsin mukaan vain joka kuudennessa kappaleessa.

Toistaiseksi viimeisin modulaatiota hyödyntänyt euroviisuvoittaja on vuodelta 2007, jolloin Serbian Marija Šerifović käytti esityksessään ”Molitva” kokosävelaskeleen nousua kahteen otteeseen. Yllättävänä ratkaisuna ensimmäinen vaihdos toteutettiin pelkästään taustasäestyksen voimin laulajan itsensä kävellessä taka-alalle. Joissakin tulkinnoissa modulaation hyödyntäjäksi on laskettu myös vuoden 2014 voittajasävelmä, itävaltalaisen Conchita Wurstin ”Rise Like a Phoenix”. Se kyllä leikittelee vaihdoksen mahdollisuudella, mutta ei kuitenkaan hylkää alkuperäistä sävellajia.

Puhelin sävellajin vaihtajana

Modulaation valtavuodet osuvat Eurovision laulukilpailun historian kannalta mielenkiintoiseen ajanjaksoon. Itäeurooppalaiset rynnivät laajalla rintamalla kilpailuun ja tarjosivat samalla uudenlaista musiikkietetiikkaa, joka hyvien tulosten perusteella tuntui kiinnostavan myös äänestäjiä. Vuoden 2007 kilpailussa Helsingissä 16 parhaan joukossa oli Turkin ja Kreikan seurana 14 entisen Neuvostoliiton valtapiiriin kuulunutta maata (Mäkelä 2014). Voisi olla mielenkiintoista pohtia tarkemmin, oliko modulaatiolla jokin rooli tässä kehityksessä.

Yhtä lailla tarkemman analyysin ansaitsisi se, millainen vaikutus modulaation nousuun ja jalostumiseen Eurovision laulukilpailussa oli kolmella suurella muutoksella, jotka osuivat vuosituhaten vaihteeseen: elävä orkesteri katosi, esityskieli vapautui ja puhelinäänestys otti vallan.

Vuoteen 1998 asti kilpailussa oli ollut mukana kapellimestarin johtama laaja orkesteri pääosin akustisine soittimineen. Kun taustäänitykset korvasivat elävän orkesterin (taustanauhoja oli kyllä enemmän tai vähemmän käytetty jo vuodesta 1973), moderni popilmaisuuksi sai enemmän tilaa samoin kuin lavashow, jota kehittänyt tekniikka monikamera-ajoneen ja digitaalisine taustanäyttöineen tehosti. Esityskielen vapautuminen puolestaan merkitsi sitä, että esiintyjät saivat laulaa kappaleensa muullakin kuin oman maansa kielellä. Käytännössä lähes kaikki esittivät kappaleensa englanniksi, ja solistin viesti, joka usein huipentui modulaatiövaiheessa, tuli paremmin ymmärrettäväksi yleisön parissa.

Vuonna 1999 puolestaan otettiin tuomariston päätöksien tilalle puhelinäänestys, jota oli jo parin vuoden ajan ajettu sisään. Kyseessä oli viisuhistorian suurin sääntömuutos sitten tapahtuman perustamisen, ja voidaan hyvällä syyllä väittää, että äänivallan siirryttyä suurelle yleisölle speaktaakkelimaiset esillepanot ja sävellys- ja sovitustekniset dramatisoinnit nousivat menestyskappaleiden tärkeimmiksi resepteiksi. Modulaatiolle osuikin heti tähän saumaan kolmen vuoden voittopotki.

Massaäänestyksen mahdolliset vinoumat ja alueelliset blokkiutumiset herättivät vuosien ajan kovaa keskustelua. Puhelinäänestyksen asemaa heikennettiin vuonna 2009 sääntömuutoksella ja samalla siirryttiin sekatekniikkaan, jossa pisteet määriteltiin puoliksi asiantuntijaraatien avulla. Itä-Euroopan voittoisa vuosikymmen jäi taakse – ja myös jotain muuta. Friedrichs (2013) pohtii, että kenties juuri tämän sääntömuutoksen vuoksi lauluntekijät alkoivat kaihtaa sävellajin vaihdosta edustuskappaleissaan. Suuri yleisö saattoi rakastaa modulaatiota ja niiden esillepanoa, mutta tuomaristot inhosivat niitä. Vaikka tälle hypoteesille on vaikea löytää todisteita, viisuhistorian aikana on tavan takaa väitetty, että asiantuntijaraadit eivät lämpene liian populaareiksi ja kaupallisiksi mielletyille esityksille.

Modulaatiohuuma alkoi joka tapauksessa laantua. Huomiota herättävän efektin yleistyttyä sen yllätysmahdollisuudet hupenivat 2010-luvulla, ja vaikka tehokeino ei ole kokonaan kadonnut, sävellajin vaihdos tuntuu viisuja koskevissa keskusteluissa ja puheenvuoroissa herättävän enemmän naureskelua kuin ihailua. Uusia ilmaisuja ei ole juurikaan etsitty, vaikka mahdollisuuksia menetelmän hyödyntämiselle voisi edelleen löytyä: Mitä jos vaihdos olisi kaksi sävelaskelta? Tai voisiko sävellajia kenties pudottaa? Toisaalta sävellys- ja soinnutustrendi ei ole enää vähään aikaan ollut muutenkaan suosiollinen modulaation kaltaisille keinoille. Modulaatiot ovat olleet ominaisia duurikappaleille, mutta viime vuosina viisuja ovat hallinneet mollisävellykset.

Anna Aljanaki (2019) puolestaan on osoittanut ”täydellistä Eurovisio-laulua” koskevassa data-analyysissaan, että kilpailukappaleissa uniikkien sointujen määrä väheni pitkin 2010-lukua. Käytännössä säveltäjät saattavat nykyisin viisukappaleita laatiessaan tyytyä kolmeen neljään sointuun, ja usein sointukuvio jopa pysyy samana siirryttäessä osiosta toiseen. Korvakuulolta sävellysten sointupohjan kapeneminen on ollut havaittavissa valtavirran popmusiikissa laajemminkin.

Lopuksi

Olen tässä kirjoituksessa luonut katsauksen modulaation tapaisen menestysreseptin käyttöön Eurovision laulukilpailun historiassa. Sävellajin vaihtumiselle ei alkuun haettu ”ulkomusiikillisia” painotuksia, mutta tehokeinon osoittauduttua toimivaksi näitä ryhdyttiin kehittelemään. Koska sävellaji säännönmukaisesti nousi ylöspäin ja ikään kuin toi kappaleeseen ylimääräisen vaihteen, koreografisia ja visuaalisia kerrontatapoja ei lopulta ollut kovinkaan vaikea luoda. Merkittävänä rajapyykkinä voidaan pitää vuotta 2000 ja tanskalaisen Olsen Brothersin voittosävelmää, jossa modulaation visualisointi on suunniteltu tarkkaan.

Monia musiikillisia tai pikemminkin sävellysteknisiä ratkaisuja, kuten esimerkiksi sointujen kvinttikiertoa, on hankala esittää visuaalisin keinoin. Modulaation kohdalla tätä ongelmaa ei ole ollut. Viisukappaleissa sävellajin vaihdos tapahtuu yleensä nopeasti, mutta sen merkitys Eurovision laulukilpailun audiovisuaaliselle estetiikalle on ollut hämmästyttävän suuri. Itse asiassa aiheesta riittäisi edellä esitettyjen pohdintojen lisäksi runsaasti tutkittavaa varsinkin media- ja kulttuurintutkimuksen alalla. Pitääkö esimerkiksi paikkansa, että modulaatio on ollut leimallisesti naislaulajien ja varsinkin ”euroviisudiivojen” tehokeino? Tai millaiset kytkennät sen esittämisellä ja siihen liittyvillä televisiointiratkaisuilla on vaikkapa musiikkivideo-perinteeseen, Disney-elokuviin ja afrikkalaisamerikkalaisen musiikin kuten gospelin audiovisuaalisiin esityksiin?

Ja nyt seuraa äkkihyppäys. Katsaukseni lopuksi on hyvät perusteet ”moduloitua” takaisin ruotsalaisiin ja vuoteen 2016. Petra Meden ja Måns Zelmerlöwin ohjelma-numeroa seuratessa mieleen nousee, että myös Eurovision laulukilpailun väli aika-

esitykset ovat kiinnostava tutkimuskohde. Mitä ne kertovat kansallisuudesta? Tai millaista näkemystä väliaikanumerot ovat esittäneet Eurovision laulukilpailun omasta historiasta?

Ruotsalaisjuontajien resepti täydellisen viisukappaleen luomisesta edustaa paradista näkökulmaa mutta etäännytetysti, sillä irvailun kohteeksi joutuneet esimerkit ovat ainakin menestysnäkökulmasta katsottuna selvästi vanhentuneet. Ajallisesti esityksen viittaukset tarkentuvat vuosikymmenen verran taaksepäin osuen Itä-Euroopan viisumenestyksen ja -estetiikan nousukauteen. Joiltain osin tarkentuma ulottuu kauemmaksikin – ja samalla maantieteellisesti ja kulttuurisesti lähelle, sillä ei ole liioittelua väittää, että Carolan johdolla nimenomaan ruotsalaiset esiintyjät olivat ensimmäisten joukossa popularisoimassa *näyttävää* modulaatiota osaksi Eurovision laulukilpailun musiikillis-visuaalista esillepanoa.

Lähteet

Aljanaki, Anna (2019) On a Quest for a Perfect Eurovision Song with Data Science. *Mooncascade*. Saatavilla: <https://blog.mooncascade.com/on-a-quest-for-a-perfect-eurovision-song-with-data-science/> (linkki tarkistettu 18.2.2021).

DS Fantasy (2021) Best European Key Change. *DS-Fantasy Eurovision*. Saatavilla: https://dsfantasyesc.fandom.com/wiki/Best_Eurovision_Key_Change (linkki tarkistettu 18.2.2021).

Friedrichs, Matt (2013) Key Changes in ESC – A Eurovision Strategy? *Escunited*. Saatavilla: <https://www.escunited.com/key-changes-in-esc-a-eurovision-strategy/> (linkki tarkistettu 18.2.2021).

Griffiths, Dai (2015) Elevating Form and Elevating Modulation. *Popular Music* 34/1, 22–44.

Jameson (2013) Top 10: Best key-Changes in ESC History. *ESC Views*. 21.9.2013. Saatavilla: <https://escviews.wordpress.com/2013/09/21/top-10-best-key-changes-in-esc-history/> (linkki tarkistettu 18.2.2021).

Mäkelä, Janne (2014) *Pophistoria. Kuinka musiikki muutti maailman*. Helsinki: Klaava Media & Musiikkiarkisto. Saatavilla: <https://musiikkiarkisto.fi/oa/>

O'Connor, John Kennedy (2016) *Euroviisut, virallinen historia*. Alk. The Eurovision Song Contest – The Official History. Suom. Marja Lyytinen. Helsinki: Ajatus Kirjat.

Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 88. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Raykoff, Ivan (2020) *Another Song for Europe. Music, Taste and Values in the Eurovision Song Contest*. Lontoo: Routledge.

Scott, Derek B. (2010) *Musical Style and Social Meaning*. Lontoo: Routledge.

Jan Wickman

Sosiologian ja sukupuolentutkimuksen dosentti, yliopistonlehtori vt,
Svensk social- och kommunalhögskolan, Helsingin yliopisto

SUKUPUOLIRAJAN YLITYKSIÄ JA MURTAMISIA EUROVISION LAULU- KILPAILUSSA – NÄKYMÄTTÖMYYDESTÄ AVANTGARDEEN

Eurovision laulukilpailun queer-ulottuvuudet ovat olleet näkyvästi esillä tapahtumaa koskevassa tutkimuksessa jo muutaman vuosikymmenen ajan (ks. esim. Yair 2019, 1018–1020) ja ajoittain myös mediassa. Yhtäältä on noteerattu laulukilpailun erityinen merkitys ei-heteroyleisöille, erityisesti homomiehille, ja näiden ryhmien keskeisyys viisufanikulttuurissa (esim. Singleton et al. 2007). Toisaalta tutkijoita on kiinnostanut queer-näkyvyys, eli sukupuolen ja seksuaalisuuden epänormatiiviset toistot euroviisulavalla ja sitä ympäröivässä julkisuudessa. Pelkästään seksuaalisuudesta puhuttaessa voidaan todeta, että esimerkiksi selkeät samansukupuolisen halun ilmaukset tai esitykset ovat viime vuosiin asti olleet harvassa.¹ Sen sijaan merkiksi heteronormatiivisuuden rikkomisesta luetaan usein konventionaalisesti määritellylle sukupuolelle epätyypillinen esiintyminen ja habitus. Queer-merkkeinä nähdään siis käytännössä tavallisimmin normeja rikkovat sukupuolen esitykset. Niinpä käyn tässä artikkelissa keskustellen läpi Eurovision laulukilpailun tv-lähetyksissä näkyvästi esiintyneet trans-henkilöt, drag queenit ja sukupuolirajaa muuten olemuksensa kautta ylittäneet tai sitä purkaneet esiintyjät.²

Asenteiden ja kulttuurin hiljalleen muuttuessa sukupuolirajan ylitykset ja murtamiset ovat Eurovision laulukilpailussa lisääntyneet ja monimuotoistuneet. Niiden yhteydessä osa kommentoijista kuitenkin usein kokee hankaluuksia ja hämmennystä. Pohdin artikkelin lopussa näiden sukupuolen murrosten konteksteja ja merkityksiä.

Kaksi transsukupuolista

Eurovision laulukilpailun ensimmäinen (tiedossa oleva) transsukupuolisen henkilön esiintyminen tapahtui vuonna 1962 ja oli lähetystä seuranneelle yleisölle ja ohjelmassa mukana olleillekin tietävästi täysin huomaamaton tapaus. Sittemmin,

¹ Muutamien avoimesti homo- tai biseksuaalien artistien lisäksi löytyy mm. naisten välisiä suudelmia. Venäläinen tyttöduo t.A.T.u sellaisen lupasi esitykseensä vuonna 2003, muttei toteuttanut. Sen sijaan Suomen Krista Siegfrieds suuteli taustalaulajaansa Malmön kisassa 2013, jonka väliaikana numerossa vilahti myös miespari "vihittävästä". Liettuan taustalaulajat suutelivat pikaisesti poikien ja tyttöjen kesken vuonna 2015, ja Irlannin esityksessä 2018 oli kahden nuoren miehen romanttissävyyinen tanssi. Portugalin Dinan sensuaalasti sanoitettu rakkauslaulu vuodelta 1992 vaikutti naiselle kirjoitetulta.

² Esimerkiksi tehtävässään pitkään harvinaiset naiskapellimestarit eivät kuulu aiheeseeni, vaikka ovat sukupuolensa puolesta ryhmässään poikkeuksellisia.

1970- ja 80-luvuilla erittäin menestyksestä uraa televisio- ja elokuva-alalla säveltäjänä ja sovittajana USA:ssa luonut Angela Morley työskenteli vielä 1960-luvulla synnyinmaassaan Britanniassa ensimmäisellä nimellään Walter 'Wally' Stott. Hän johti euroviisuorkesteria tyylikkään vähäeleisesti, kun Ronnie Carroll esitti hänen sovittamansa kappaleen "Ring-a-Ding Girl".

Trans-näkyvyys oli sen sijaan suurta 36 vuotta myöhemmin, kun sukupuolenkorjauksensa jo läpikäynyt Israelin Dana International tuli ja voitti koko kilpailun kappaleella "Diva". Pyhän maan transsukupuolinen edustaja kiinnosti mediaa valtavasti ennen ja jälkeen kilpailun. Mari Pajala (2006, 301–306) kuvaa, kuinka Danan keinotekoiseksi kuvattu sukupuoli ja hänen kehonosiensa tila olivat jatkuvasti tv-lähetyksen suomalaisten selostajien, ja lehdistön, irvailevan huomion kohteena. Selostaja puhui olettaen yleisön jakavan hänen halveksivan asenteensa. Tilanne johti kuitenkin selostajan noloon hiljaisuuteen, kun pistelaskussa osoittautuikin, että suomalainen yleisö oli puhelinääninään antanut Israelin edustajalle toiseksi korkeimman pistemäärän.

Dana Internationalin voittoa on luonnehdittu Eurovision laulukilpailun kaapin oven avaukseksi. Aiemmin avoin salaisuus, homoyleisön erityinen kiinnostus euroviisuihin, alkoi levitä suuren yleisön tietoisuuteen, kun sukupuolivähemmistöä edustavan Danan voittoa selitettiin seksuaalivähemmistön äänten keskittymisellä hänelle. Dana ei tilannetta ujostellut vaan käytti asemaansa ja näkyvyyttä aktivismiin.



Wally Stott, Britannian kapellimestari 1962. Dana International, Israel 1998. Kuva-kaappauksia eurovisiolähetyksistä, EBU.

Naismaskuliinisuutta tyylinä, roolina ja identiteettinä

Kevyesti sukupuolella oli voitu leikitellä jo kauan ennen Danaa. Esimerkiksi vuonna 1977 nähtiin Luxemburgin esityksen taustakuoron naiset feminiinisissä smokkimu-kaelmissa ja Charlie Chaplinista 1978 laulanut Kreikan Tania Tsanaklidou vastaavanlaisessa versiossa Chaplinin kulkurihahmon vaateparresta. Ranskan Nina Morato puolestaan otti maskuliinisuutta haltuunsa verbaalisti laulaessaan 1994 olevansa tosi jätkä ”Je suis un vrai garçon”. Vuoden 2003 voittaja, Latvian Marie N, aloitti numeronsa valkoisessa puvussa (pikkutakki ja housut) ja lierihatussa. Tanssittuaan leninkiin pukeutuneen naisen kanssa Marie vaihtoi oman asunsa vaaleanpunaiseen leninkiin. Kun perusnaisellisuudesta ei näissä tapauksissa luovuttu, modifioitu ristiinpukeutuminen pysyi viattomana rooli- tai tyyllileikkinä herättämättä juuri huomiota tai pahennusta. Vuonna 2008 Ranskan laulajan Sébastien Tellierin taustakuoron naisista tehtiin suurten partojen avulla Sébastianin klooneja. Naiseus katosi tehokkaasti partojen taakse, mutta ne olivat niin koomisen kömpelöitä, että tähänkin sukupuolirajan ylitykseen oli helppo suhtautua huumorina.

Euroviisut ja sen yleisö olivat ilmeisesti valmiit astetta vakavampaan naismaskuliinisuuteen Helsingissä 2007. Kilpailun voitti Serbian Marija Šerifović dramaattisella kappaleellaan ”Molitva” (Rukous), pukeutuneena smokkiin solmuke rennosti avoimena ja paita housujen päällä, jalassa valkoiset lenkkarit. Lyhyet hiukset ja kehonkieli tukivat habituksellista irtiotta perinteisestä naisellisuudesta, mitä korosti kontrasti taustalaulajiin, Beauty Queens -ryhmään. Välittyi vaikutelma, että ulkonäkö



Kevyttä naismaskuliinisuutta: Luxemburgin Anne Marie B:n taustakuoro 1977; Tania Tsanaklidou, Kreikka 1978; Nina Morato, Ranska 1994; Ranskan Sébastien Tellierin taustakuoro 2008. Kuvakaappauksia eurovisiolähetyksistä, EBU.



Marija Šerifović ja Beauty Queens, Serbia, 2007. Kuvakaappaus eurovisiolähetyksestä, EBU.

oli pikemminkin osa persoonallisuutta kuin leikkisää lainaa. Šerifović tulkittiinkin sen perusteella yleisesti lesboksi. Marijana Mitrovićin (2010, 174) mukaan tämä oli Serbian euroviisutiimin tietoinen valinta.³

Huomion keskipisteenä olevasta ei-feminiinisestä naisesta lausuttiin toki ikäviäkin kommentteja ("Näyttää Harry Potterilta!"), mutta valtavirtajulkisuudessa kohtelu näyttää olleen pääosin pehmeämpää kuin vajaa vuosikymmen aiemmin Dana Internationalin kohdalla.

Myönteinen palaute oli runsasta. Esimerkiksi tunnettu brittiläinen feministikirjailija Germaine Greer (2007) nimesi haltioituneena, nimenomaan ulkoisen tyylin perusteella, Šerifovićin esityksen aidoksi, koskettavaksi ja poliittisesti merkittäväksi lesborakkaushymniksi, joka syrjäytti Euroviisujen "kirkuvan campin" mahdollisesti muuttaen koko kilpailun tulevaisuuden. Annamari Vänskä (2007) sen sijaan näki esityksessä kaipaamaansa lesbo-campia. Lähempänä Greerin linjaa puolalainen musikologi Anna Piotrowska (2020, 377) kritisoi camp-tulkintaa itäeurooppalaisen kulttuurituotteen omimiseksi läntisen estetiikan ehdoilla määriteltäväksi.

Queer-aloitteet törmäävät usein heteronormatiiviseen nationalistiseen diskursiin. Šerifovićkaan ei tältä välttynyt ennen kilpailua mutta näyttää voiton jälkeen saaneen varauksettoman vastaanoton kotimaassaan, vaikka hänen edustukseensa kasautui harvinaisen paljon nationalistisia merkityksiä – olihan hän erillisen Serbian ensimmäinen edustaja ja euroviisuvoittaja, jonka kappaleeseen oli ladattu paikallisen kansanmusiikkiperinteen piirteitä (Anastasijević 2007; Mitrović 2010).

³ Seuraavana vuonna Belgradissa finaalin avausnumerossa ("Molitva") kuvaa kirkastettiin entisestään. Marija oli lavalla vuorovaikutuksessa rakastuneen, valkoisiin pukeutuneen morsiamen osaa esittävän tanssijan kanssa. Muun ryhmän asuissa toinen puoli oli musta miehen puku ja toinen valkoinen, pehmeän naisellinen housuasu.

Drag, sukupuolispektaakeli lavalla ja sen ulkopuolella

Sukupuolinormien rikkomista voidaan pehmentää ja neutralisoida korostamalla väärinesityksen teatraalisuutta, viihteellisyyttä ja/tai huumoria, jolloin se näyttäytyy pikemminkin kulttuurituotteena kuin esittäjänsä itseilmaisuna. Tähän perustuu drag-shown valtavirtaistuminen ja siihen liittyvä ammattilaistuminen. Molemmat heikentävät drag-shown yhteyttä juuriinsa homo- ja trans-/muunsukupuolisten yhteisöissä. Drag eli pitkään homoklubien piiloissa, kunnes nämä kaupallistuivat ja lakkasivat olemasta salaisia tiloja, ja drag eteni muun muassa televisioon. Dragin ammattilaistuttua epätäydellinen tai ei-binäärinen sukupuolen esitys nähdään aina harkitusti tuotettuna ironiana, mitä se ei välttämättä ole muunsukupuolisille tai genderqueereille. Drag erkaantuu näin eetokseltaan muunsukupuolisista tai genderqueereista, vaikka se julkisessa kuvassa (esimerkiksi *RuPaul's Drag Race*) samastetaan heihin (Litwiler 2020).⁴

Kaikki tämä oli kuitenkin vielä kaukana, kun Euroviisujen ensimmäinen dragesitys nähtiin vuoden 1973 kilpailun väliaikanumerona. Sen välttämättömänä kevennyksenä toimi paksusti alleviivattu humoristisuus ja liioittelu. Charlie Rivel esitti groteskia oopperaprimadonnaklovnia Carlotta Rivelloa, plyymeissä ja paljettimekossa toki, mutta eleiden, kehonkielen ja -muotojen feminiinisyyden osalta korostetun kömpelösti. Selvästi mies mekossa. 1980-luvun ainoassa mieleeni muistuvassa sukupuolirajan ylityksessä euroviisulavalla, Norjan solistin Kjetil Stokkanin taustalla vuonna 1986, drag-ryhmä Garlic Girls tohti jo edetä pienen askelen ”naturalistisempaan” suuntaan. Ennen Norjan esitystä YLE:n selostaja katsoi tarpeelliseksi valistaa katsojia, että numeron kaikki esiintyjät olivat miehiä.

Drag-esityksiä alettiin nähdä Euroviisuissa lisääntyvästi 2000-luvulla Danan menestyksen vanavedessä ja drag-genren popularisoiduttua ja vakiinnuttua. Slovenian kolmen kimaltelevan drag-lentoemännän ryhmä Sestre vuodelta 2002 ja Tanskan Drama Queen vuonna 2007 olivatkin jo miltei konventionaalisia drag-esityksiä. Feminiinisyyden esitykset olivat toki spektaakkelimaisia, mutta verraten rikkumattomia, tuloksena hengetöntä ”hyödyke-campia” (*commodity camp*) (Rehberg & Tuhkanen 2007, 49).

Sen sijaan Helsingin Euroviisuissa vuonna 2007 Šerifovićin jälkeen toiseksi tullut ukrainalaisen koomikon Andrii Danylkon hahmo Verka Serduchka on toista maata, omintakeinen ja monitahoinen. Verka on hieman tanttamainen, mutta diskopallo-maiseen peilipaljettiasuun ja tähtilakkiin pukeutuneena yhtäältä kenties hieman Dame Edna Everettin sukua, toisaalta monitasoisesti jälkineuvostoliittolaisen Ukrainan muovaama, eikä vähiten mukanaan seuraavan äitihahmon kautta. Hänen glamourinsa on melko kotikutoista, karkeaakin, ja tämän ”hermafrodiitin” pelättiin euroviisuedustajana tuottavan maalleen häpeää ja levittävän siitä vääränlaista kuvaa (Jordan 2015, 127–130). Verkassa feminiinisyyden tarkka imitointi (”femmealness”) ei ole etusijalla, vaan drag on pikemminkin Charlie Rivelin tyylistä, mitä esimerkiksi suomalaiset drag-tähdet arvostelivat kiivaasti Helsingin Euroviisujen aikaan. Verka on kuitenkin jäänyt euroviisumaailmaan menestyksekkääksi ja rakastetuksi hahmoksi, joka toisinaan ilmaantuu kuvioihin erilaisissa rooleissa kuten Ukrainan pisteitä ilmoittamaan tai väliaikanumeron vierailevaksi tähdeksi.

⁴ Eurovision laulukilpailun vastakarvaisen queer-luennan on katsottu vesittyneen rinnakkaisesti dragin kanssa, kun aiemmin LHBTI(Q)-alakuultuurien omana salaisuutena ollut homoyhteisöllisyyteen perustuva ja sitä luova camp-tulkinta on vuotanut yleiseen tietoisuuteen kaikkien omaisuudeksi (Singleton et al. 2007; Tuhkanen 2007).

Carlotta Ravello, väliaika-numero, Luxemburg 1973; Sestre-ryhmän drag-lentomännät, Slovenia 2002; Drama Queen, Tanska 2007. Kuvakaappauksia eurovisiolähetyksistä, EBU.



Aivan uuteen muotoon drag-tähden väänsi kuitenkin Euroviisut vuonna 2014 Itävallalle voittanut Conchita Wurst (Thomas Neuwirth). Solakka ja sirorakenteinen Conchita on hahmoltaan perinteisen hohdokas drag queen, joka esitti voittolaulunaan melodramaattisen balladin "Rise like a Phoenix". Hänestä rakentuu näyttävän kaunis nainen, jonka virheettömän feminiinisen kuvan rikkoo ainoastaan tavaramerkki, tuuhea, musta parta. Hahmo ei ollut käsikirjoitettu rooli, vaan Conchita eli kohtaamis- saan tilanteissa vahvoilla tunteilla spontaanisti ja vakuuttavasti reagoiden. Mikään klovnimainen hauskuus ei tarjoa etäännytyismahdollisuutta, vaan hänen kanssaan on oltava vuorovaikutuksessa kuin kenen henkilön kanssa tahansa. Sukupuolirajan mielenosoituksellinen ja kärkevä rikkominen sekä aktivistina kantaa ottava Conchita herätti myös edeltäjiään enemmän polemiikkia ja vahvoja reaktioita.



Verka Serdutchka, Ukraina 2007; Conchita Wurst, Itävalta 2014, Bilal Hassani, Ranska 2019. Kuvakaappauksia eurovisiolähetyksestä, EBU.



Drag-tähtien jälkeen euroviisulavalle tulikin Tel Avivissa vuonna 2019 ei-binääriä tilaa tavanomaisten sukupuolten väliin tai ulkopuolelle rakentamaan erityisesti Ranskan nuori edustaja Bilal Hassani (kilpailun aikaan 18-vuotias). Hän ei tunnu pyrkivän siirtymään yhdestä sukupuolesta toiseen. Ennen kaikkea hän ei ole drag-tähtien tapaan erikseen lavalle luotu hahmo. Hentorakenteinen Hassani muokkaa ulkonäköään monin naisellisiksi luetuin keinoin hiuksista ja meikistä vaatteisiin niin, ettei merkkejä maskuliinisuudesta ole näkyvillä, muttei silti luo illuusiota naisesta esimerkiksi vihjaamalla vaatteilla tai täytteillä rinnoista tai muista naiskehon muodoista. Hänet voisi helposti katsoa muunsukupuoliseksi, mutta ilmeisesti hän nimeää itsensä vain homoksi.

Lopuksi

Sukupuolirajan ylitykset ja rikkomiset ovat siis kuuden vuosikymmenen aikana lisääntyneet Eurovision laulukilpailussa hitaasti mutta merkittävästi. Ne ovat tul-

leet yhä monimuotoisemmiksi ja perinteistä kaksijakoista sukupuolikäsitystä yhä vahvemmin ja monitahoisemmin haastaviksi.

Muutoksen mahdollistaa luonnollisesti asenteiden kehitys. Esimerkiksi Leena-Maija Rossi (2017) toteaa queer-aktivismiin ja -tutkimuksen 1990-luvun alusta lähtien synnyttäneen yhteiskunnassa liikettä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen asemassa sekä siihen vaikuttavissa representaatioissa ja kulttuurissa. On esimerkiksi otettu käyttöön ei-binääriä terminologiaa kuten ”muunsukupuolinen” ja jyrkkää sukupolidikotomiaa on vastustettu jo instituutioissakin. Tavoitteita on saavutettu, mutta paljon on vielä myös toteutumatta. Sukupuolen käsitteen laajentaminen kaksijakoisesta moninaisemmaksi onkin keskeinen osa queer-ajattelua ja muutosta.

Suurin osa tässä katsauksessa käsitellyistä dikotomista sukupuolta Eurovision laulukilpailussa haastavista esityksistä sijoittuu Rossinkin käsittelemälle ajanjaksolle. Kuten vanhemmat esimerkit kuitenkin osoittavat, näkemykset ovat olleet liikkeessä ja kulttuurinen muutos on alkanut jo queer-teoreettisen ja -aktivistisen diskurssin artikulointia edeltävinä vuosikymmeninä.

Euroviisujen kaltaisen, maiden välisen kilpailun kontekstissa nationalismi näyttäytyy usein queerin heteronormatiivisena vastavoimana. Vaikka monet pitävät Euroviisuja kevyenä hömppänä, laulukilpailu on kuitenkin ollut useille maille, erityisesti Euroopan marginaaliksi koetuille, tilaisuus osoittaa ja vahvistaa kuulumistaan eurooppalaiseen yhteisöön ja brändätä omaa kansakuntaa, joskus hyvinkin vakavasti. Pitkään tässä asemassa on ollut muun muassa Suomi (Pajala 2006), ja sittemmin monet entisen itäblokin maat (Jordan 2015; Yair 2019, 1015–1018).

Kasvava suvaitsevaisuus sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta kohtaan on kuitenkin joissakin maissa jo muodostunut osaksi kansallista omakuvaa. Moderniuden ja edistyksen merkiksi tulkittuna sen avulla tehdään eroa takapajuisiksi, jälkeenjääneiksi ja ahdasmielisiksi katsottuihin kansakuntiin nähden. Jasbir Puar (2007) on lännen ja islamilaisen maailman suhteita tarkastellessaan nimennyt ilmiön homonationalismiksi. Eurovision laulukilpailun yhteydessä saman kuvion on kuitenkin nähty toistuvan Länsi- ja Itä-Euroopan välillä (esim. Ulbricht et al. 2015).

Erityisesti tätä keskustelua käytiin Conchita Wurstin osallistumisen ja voiton yhteydessä 2014 (Miazhevich 2017). Yhtäältä voittoa tulos oli kriittisesti suhtautuville erikoisen provosoiva. Toisaalta idän ja lännen ero näyttäytyi poikkeuksellisen kärjistyneenä ajankohtana, jolloin esimerkiksi useissa Pohjoismaissa oli vastikään hyväksytty samansukupuolisille pareille tasa-arvoinen avioliittolaki, kun taas Venäjällä oli tullut voimaan laki, joka kielsi alaikäisten altistamisen ”homopropagandalle”. Oman kansakunnan brändäys perustui päinvastoin konservatiivisille, moraalisisiksi ja terveiksi katsotuille arvoille. Conchitan kaltaiset ilmiöt leimattiin poliittikopuheessa osoitukseksi lännen rappiosta, mutta entisten neuvostotasavaltojen keskustelufoorumille mahtui myös suvaitsevampaa puhetta (Miazhevich 2017). Riippumatta puheista yhä rohkeammin ja avantgardistisemmin sukupuolirajaa murtavien esitysten näkyvyys satojen miljoonien euroviisukatsojien edessä sekä kertoo kulttuurin muutoksesta että vaikuttaa siihen.

Lähteet

Anastasijevic, Devin (2007) Serbs Cheer a Eurovision ‘Conspiracy’. *Time* 15.5.2007. Saatavilla: <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1620954,00.html>> (linkki tarkistettu 31.3.2021).

Carniel, Jessica (2015) Skirting the Issue: Finding Queer and Geopolitical Belonging at the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe* 2:1, 136–154. Saatavilla: <<https://unipub.uni-graz.at/download/pdf/457420?name=Carniel%20Jessica%20Skirting%20the%20issue%20finding%20queer%20and%20geopolitical%20belonging%20at%20t%20http://www.contemporarysee.org/en/carniel>> (linkki tarkistettu 31.3.2021).

Greer, Germaine (2007) Go, Marija! Eurovision's Triumphant Lesbian Gypsy. *The Guardian* 21.5.2007. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2007/may/21/gomarijaeurovisi-onstriumph>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

Jordan, Paul (2015) From Ruslana to Gaitana: Performing "Ukrainianness" in the Eurovision. *Contemporary Southeastern Europe* 2:1, 110–135. Saatavilla: <<http://www.contemporarysee.org/en/jordan>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

Litwiller, Fenton (2020) Normative Drag Culture and the Making of Precarity. *Leisure Studies* 39:4, 600–612. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1080/02614367.2020.1800798>>.

Miazhevich, Galina (2017) Paradoxes of New Media: Digital Discourses on Eurovision 2014: Media Flows and Post-Soviet Nation-building. *New media & society* 19:2, 199–216.

Mitrović, Marijana (2010) 'New Face of Serbia' at the Eurovision Song Contest: International Media Spectacle and National Identity. *European Review of History — Revue européenne d'histoire* 17:2, 171–185. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1080/13507481003660829>>.

Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen tutkimuksia 88, Jyväskylän yliopisto.

Piotrowska, Anna (2020) The Eurovision Song Contest – A Continent (Still) Divided? *Historical Sociology* 33:3, 371–388. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1111/johs.12285>>.

Puar, Jasbir (2007) *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press.

Rehberg, Peter & Tuhkanen, Mikko (2007) Danzing Time: Dissociative Camp and European Synchrony. *SQS* 2:2, 43–59. Saatavilla: <<https://journal.fi/sqs/article/view/53667>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

Rossi, Leena-Maija (2017) Hauras, korjaava ja parantumaton queer – katse ylpeyden, normatiivisuuden ja (uus)häpeän aikoihin *SQS* 11:1, 1–18. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23980/sqs.66351>>

Singleton, Brian; Fricker, Karen & Moreo, Elena (2007) Performing the Queer Network. Fans and Families at the Eurovision Song Contest. *SQS* 2:2, 12–24. Saatavilla: <<https://journal.fi/sqs/article/view/53665>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

Tuhkanen, Mikko (2007) Introduction. Queer Eurovision, Post-closet. *SQS* 2:2, 8–11. Saatavilla <<https://journal.fi/sqs/article/view/53664>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

Ulbricht, Alexej, Indraneel Sircar & Koen Slotmaeckers (2015) Queer to Be Kind: Exploring Western Media Discourses about the "Eastern bloc" during the 2007 and 2014 Eurovision Song Contests. *Contemporary Southeastern Europe* 2:1, 155–172. Saatavilla: <http://www.contemporarysee.org/en/ulbricht_sircar_slotmaeckers> (linkki tarkistettu 31.3.2021).

Vänskä, Annamari (2007) Bespectacular and Over the Top: On the Genealogy of Lesbian Camp. *SQS* 2:2, 66–80. Saatavilla: <<https://journal.fi/sqs/article/view/53669>> (linkki tarkistettu 25.3.2021).

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

Hannu Salmi

Akatemiaprofessori, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

EUROVISIO JA SODAN MUISTO

Vuoden 1974 Eurovision laulukilpailu Brightonissa muistetaan ennen kaikkea Abban kappaleesta ”Waterloo”, joka nimensä puolesta viittasi Euroopan sotaisaan historiaan, Napoleonin häviöön nykyisen Belgian alueella vuonna 1815. Itse kappaleessa viittaus oli vertauskuvallinen, sillä todellinen kamppailu käytiin rakkauden valtakunnassa. Lopulta lemmen katastrofi osoittautui menestykseksi, sillä Abba nousi kilpailun ylivoimaiseen voittoon.

Brightonissa kuultiin viittaus myös läheisempään katastrofiin, toiseen maailmansotaan, kun Jugoslavian edustaja Kornj Grupa nousi lavalle ennen Abban esitystä.¹ Yhtye tulkitsi kappaleen ”Moja generacija”, joka kuvasi sukupolvikokemusta, vuonna 1942 syntyneiden lasten kiinnittymistä sotaan ja sen muistoon (kuva 1).

Vuonna 1974 toisen maailmansodan päättymisestä oli kulunut vasta 29 vuotta. Niin paikan päällä Brightonissa kuin televisioruutujenkin ääressä oli monia, joille sodan kokemukset olivat yhä kipeänä mielessä, sekä menetettyjen sukulaisten että omakohtaisten kokemusten kautta. Pohdin seuraavassa lyhyesti Eurovision laulukilpailujen suhdetta sotaan ja palaan lopuksi siihen, mitä Kornj Grupan odottamaton kappale merkitsi vuonna 1974.



Kuva 1. Kornj Grupa. Vasemmalta: Zlatko Pejaković (laulu), Bojan Hreljac (basso), Josip Boček (kitara), Vladimir Furduj (rummut), Kornelije Kovač (piano). Kuvakaappaus Eurovision laulukilpailusta 1974: <https://www.youtube.com/watch?v=VGWMzNswyHM>.

Eurovision, sota ja rauha

Sodan varjo oli kouriintuntuva, kun Eurovision laulukilpailuna tunnettu institutio käynnistyi Sveitsin Luganossa 24. toukokuuta 1956 järjestetyllä tapahtumalla. Rauha oli hauras, vasta runsaan vuosikymmenen ikäinen. Ensimmäinen *Le Grand-*

¹ Brightonin loppukilpailun esiintymisjärjestyksestä ja kappaleista, ks. *Eurovision 1974 Results: Voting & Points*.

Prix Eurovision de la Chanson Européenne oli gaalailta, jonka sisällössä ei sotaa, sen paremmin kuin jälleenrakennusaikaakaan, muisteltu: laulut elivät nyt-hetkessä ja kertoivat niin Hollannin laululinnuista kuin menetetyistä rakkauksista öisen Seinejoen varrella. Silti sota oli kilpailun olennainen taustatekijä. Koko Euroopan integraatiohistorian voi tulkita pyrkimyksenä välttää sodan kauhut, jotka oli juuri jätetty taakse, ja silloittaa Ranskan ja Saksan vastakkainasettelua, joka oli lyönyt leimansa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kansainvälisille suhteille Euroopassa. Vuonna 1951 Alankomaat, Belgia, Italia, Luxemburg, Ranska ja Saksan liittotasavalta allekirjoittivat sopimuksen Euroopan hiili- ja teräsyhteisön perustamisesta, ja taloudellinen integraatio käynnistyi seuraavana vuonna. Laaja kansainvälinen mediayhteistyö oli alkanut vuonna 1950, kun Euroopan yleisradioliitto EBU oli perustettu. Eurovision laulukilpailu puolestaan syntyi, kun EBU:n toimitusjohtaja, sveitsiläinen Marcel Bezençon teki aloitteen Monacon yleiskokoukselle vuonna 1955. Innoittajana olivat neljä vuotta aiemmin käynnistyneet Sanremon iskelmäfestivaalit (Vuletic 2018, 1–3; ks. myös Kennedy O’Connor 2010; West 2017). Taloudellisen yhteistyön lisäksi tarvittiin kansojen ja kulttuurien vuorovaikutusta, johon EBU pystyi toiminnallaan vaikuttamaan. EBU:n jäsenenä Suomi oli perustamassa laulukilpailua, mutta omalla esityksellään se oli mukana vasta vuodesta 1961 lähtien.

Eurovision laulukilpailu oli ase sodan muistoa vastaan. Alussa se oli pikemminkin aktiivisen muistinmenettämisen foorumi kuin paikka käsitellä kipeitä kokemuksia. Samaan aikaan oli syntynyt uusia jakolinjoja. Ensimmäinen kilpailu järjestettiin Sveitsissä, puolueettomalla maaperällä, jossa ei ollut käyty toisen maailmansodan taisteluita ja joka pysytteli syrjässä myös kylmän sodan syvenevästä vastakkainasettelusta. Silti ensimmäinen kisa oli leimallisesti integroituvien Länsi-Euroopan maiden viihdetapahtuma. Samaan aikaan musiikkimaailma oli ideologisesti jakaantunut, mistä kertoo se kansainvälinen huomio, jonka Yves Montandin Neuvostoliitonmatka ja Itä-Euroopan-kiertue herättivät vuodenvaihteessa 1956–1957 (Oiva et al. 2021). Kun Eurovision laulukilpailu alkoi laajentua, Itä-Eurooppa seurasi perässä: Sopotin festivaalit, jotka myöhemmin tunnettiin Intervision laulukilpailuna, saivat alkunsa kylmän sodan ollessa syvimmillään vuonna 1961. Samaan aikaan läntinen tapahtuma laajeni, kun Pohjoismaat tulivat vähitellen mukaan, Tanska vuonna 1957, Ruotsi 1958, Norja 1960 ja Suomi 1961. Eurovision laulukilpailu sai myös jäsenen rautaesiripun tuntumasta, kun Jugoslavia, joka ei ollut Varsovan liiton jäsen, liittyi mukaan vuonna 1961 (Vuletic 2018, 17–52, 89–110).

Eurovision laulukilpailun rauhansanoma sai kaunopuheisen ilmauksensa vuoden 1963 loppukilpailun televisiolähetyksessä, kun BBC:n Stuart Hood päätti ohjelman sanoihin, joissa hän ylisti musiikin ja teknologian yhdistävää voimaa:

On ihmeellinen ajatus (...), että täältä studiosta viimeisen tunnin aikana on lähetetty musiikkia ja kuvia Eurooppaan, paikkoihin, jotka ovat niinkin kaukana toisistaan kuin Helsinki, Madrid, Palermo, Belgrad, Pariisi ja Berliini (...) Ehkä te, kuten minäkin, olette iloisia ajatuksesta, että saimme kerrankin nauttia modernin tieteen saavutuksista ilman sitä kylmäävää pelkoa, joka niin usein seuraa teknologian ihmeitä. (*Eurovision Song Contest 1963*; ks. myös Wilken 2019, 181; suomennos HS).

Stuart Hood mainitsi Helsingin ohella Belgradin esimerkkinä Euroopan rajoista, tai ainakin alueista, jotka olivat kaukana toisistaan, maantieteellisesti, ehkä ideologisesti. Samalla lausunto antoi arvoa kahdelle jäsenmaalle, Suomelle ja Jugoslavialle, jotka olivat vasta hiljattain tulleet osaksi Eurovisio-perhettä.

”Minun sukupolveni”

Historioitsija Dean Vuletic on useissa tutkimuksissaan käsitellyt Jugoslavian roolia Eurovision laulukilpailun osallistujana. Jugoslaviassa kilpailuun osallistumista pidettiin merkityksellisenä jo siksi, että maan kasvava matkailuteollisuus saisi näkyvyyttä. Useissa 1960-luvun kappaleissa korostuivat, asiaan kuuluvasti, meriaiheiset teemat ja merellisyys. Pisteitä Jugoslavian kappaleet saivat kuitenkin niukasti, mikä herätti keskustelua siitä, onko maan tuotanto liian epämodernia ja liian kaukana läntisestä musiikkimausta (Vuletic 2007, 83–97; Vuletic 2018, 114; ks. myös Vuletic 2020).

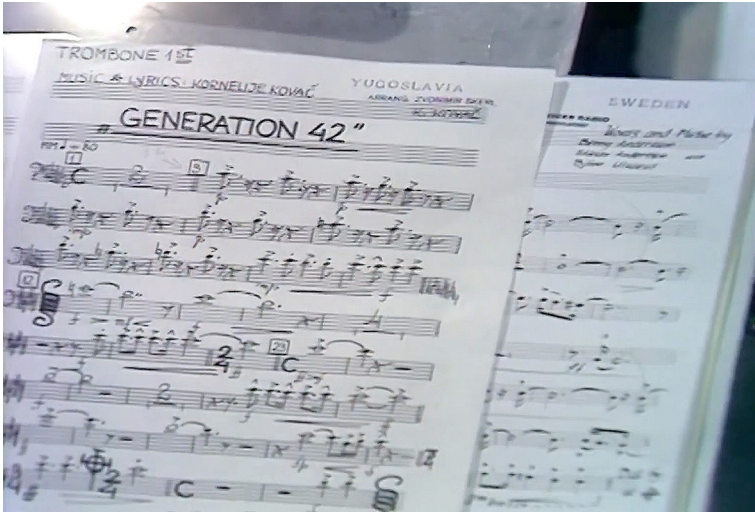
Vuletic mainitsee teksteissään myös Kornin Grupan ”Moja generacija”-kappaleen, mutta vain lyhyesti (Vuletic 2018, 114) tai alaviitteessä (Vuletic 2007, 87–88). Jugoslavian Eurovisio-edustajien joukossa kappale epäilemättä onkin poikkeus eikä ole saanut huomiota silloin, kun tavoitteena on ollut hahmotella tyypillistä euroviisua. Laulu oli poikkeuksellinen jo siksi, että sen ytimessä oli toisen maailmansodan muisto. Jos laulukilpailun synty ankuroituu vahvasti haluun irtautua sodan luomista vastakkainasetteluista, voi sota-aiheiden välttämistä tai sodan ”unohtamista” pitää strukturoivana poissaolona, joka pitkään luonnehti Eurovision laulukilpailua mediatapahtumana. Tästä näkökulmasta Kornin Grupan kappale on anomalia, joka peittyi Brightonin illassa Abban käännekohdanomaiseen menestykseen. Sittemmin sotaviittauksia on kuultu muun muassa Bosnia-Hertsegovinan kappaleessa ”Sva bol svijeta” (1993) ja Ukrainan kappaleessa ”1944” (2016).²

Olin vuonna 2003 sähköpostitse yhteydessä Kornin Grupa -yhtyeen perustajaan ja jäsenen Kornelije Kovačiin, josta on sittemmin tullut Serbian tunnetuimpia elokuva-säveltäjiä. Vuonna 1942 syntynyt Kovač oli ”Moja generacija”-kappaleen säveltäjä ja sanoittaja. Progressiivinen Kornin Grupa oli perustettu Belgradissa syyskuussa 1968, ja sen tavoitteena oli yhdistää vaikutteita rockista, jazzista, popista ja klassisesta musiikista. Samantapaisia fuusiobändejä olivat Jugoslaviassa myös Smak ja Mladi Levi. Kovač totesi, ettei ”Jugoslavian silloisessa levyteollisuudessa ollut mahdollista keskittyä pitkiin, 8–18-minuuttisiin proge-esityksiin, jotka olivat yhtyeen tavoite, vaan kokoonpanolta odotettiin lyhyempiä popkappaleita”. Seitsemänvuotisen historiansa aikana Kornin Grupa julkaisi kolme LP-levyä *Korni grupa* (1972), *Not an ordinary life* (1974) ja *1941* (1979). Yhtyeen esikuvia olivat Yes, Emerson, Lake and Palmer ja Gentle Giant sekä italialaiset Area ja Premiata Forneria Marconi (Kovačin sähköpostit 23.1., 20.2. ja 22.2.2003).

Kornin Grupa osallistui vuoden 1974 Opatija-festivaaleille, jonka voittaja valittiin automaattisesti edustamaan Jugoslaviaa saman vuoden Eurovision laulukilpailuun. Kovač muistelee, että ”syntymästani kertova tarina” otettiin hyvin vastaan, ja siitä pitivät niin raati kuin yleisökin: ”Harvinaiset soinnut, oudot sävelkulut ja dynaamiset kontrastit tekivät voitostamme meille vieläkin tärkeämmän.” Vaikka sävellys oli alun perin tehty Opatijan festivaalikeskustalle, myös kansainvälinen yleisö oli Kornin Grupan mielessä: Brightonissa esityspäivän harjoituksissa yhtye esitti laulun kriitikoille englannin kielellä, mutta päälähetyksessä se kuultiin serbiaksi (Kovačin sähköposti 22.2.2003). Kilpailun säännöt eivät olisi olleet esteenä kielivalinnalle – lauloivathan myös Suomi, Ruotsi ja Norja kappaleensa englanniksi.

Brightonin loppukilpailun televisiolähetyksessä nähtiin myös vilahdus Jugoslavian edustuskappaleen partituurista. Kun lähetyksesi siirtyi Kornin Grupan esittelystä estradille, kamera paljasti hetkeksi pasunistin nuottilehden, joka oli osa kapellimestarin

² Kiitän kommentteista Mari Pajalaa ja Pertti Grönholmia. Suorien sotakomenttien lisäksi voi mainita rauhanaatteen kautta tapahtuneet viitteet esimerkiksi Saksan liittotasavallan kappaleessa ”Ein bißchen Frieden” (1982) ja Israelin kappaleessa ”Hallelujah” (1979). Kappaleiden sanoitukset ja niiden englanninkieliset käännökset löytyvät osoitteesta <https://eurovisionworld.com/>.



Kuva 2. Pasunistin nuottilehti Eurovision laulukilpailussa 1974. Kuvakaappaus televisiölähetyksestä 1974: <https://www.youtube.com/watch?v=VGWMzNswyHM>.

Zvonimir Skerlin tekemää sovitusta. Nuottilehdellä kappaleen nimi on englanniksi "Generation 42" (kuva 2). Televisioruudussa katsojat näkivät saman serbian kielellä "Generacija '42". Kovač itse kuului siis siihen sukupolveen, jota laulu kuvasi: hän oli syntynyt 1. tammikuuta 1942. Jugoslavia oli ajautunut sotaan jo edellisenä vuonna, kun akselivallat olivat 6. huhtikuuta 1941 tehneet invaasion maahan.

Laulunsa ensimmäisessä säkeistössä Kovač kuvaa syntymänsä hetkeä sodan keskellä (suomennos HS):

Yhtäkkiä kohtalokkaana yönä vuonna -42
näytti siltä, että sataa lunta
ja saapui sota
ja vieras sotilas ja pelko.

Äiti oli synnyttänyt lapsensa "haaveilemaan vapaudesta", mutta jo ensimmäisenä yönään tämä joutui kuuntelemaan aseiden jyskettä ja "itkemään käsi huulillaan". Laulun kertosäkeistössä menneisyyden kuva saa vastapainokseen sukupolvikokemuksen: vuoden 1942 lapset olivat selvinneet myrskyisistä päivistä ja kulkeneet omia polkujaan, eri suuntiin. Sodan niukkuuden tilalle oli tullut vauraampi nykyhetki, jossa sodan sukupolvi oli astumassa kohti keski-ikää:

Nyt on aika erilainen ja jokaisella on oma polkunsaa.
Mitä pidemmällä olemme, sitä enemmän haluan
tietää missä muut asuvat, juovat, laulavat, missä he ovat nyt.

Minun sukupolveni vuodelta -42
on nyt naimisissa ja sillä on lapsia.
Minun sukupolveni vuodelta -42
muuttui vakavaksi, koska niin on oltava.

Itäblokin maissa toisen maailmansodan muisto eli vahvasti, ja elää yhä. Jugoslaviassa tähän yhdistyi erityinen vastarinnan ajatus, sillä Josip Broz Tito oli johtanut partisaanijoukkojen avulla taistelua akselivaltojen miehitystä vastaan. Titon Jugoslaviassa sodan muistoa vaalittiin, ja Kornij Grupa osallistui tämän historiakulttuurin rakentamiseen myös vuonna 1973 levyttämällä kappaleella "Ivo Lola", jonka päähenkilö oli kroatialaistaustainen partisaani Ivan Ribar (1916–1943), lempinimeltään Ivo Lola. Kappale "Moja generacija", tai "Generacija '42", voidaan tulkita saman

YUGOSLAVIA

(Courtesy of Studio-TV Revue)
SINGLES

This
Week

- 1 MOJA GENERACIJA GENERACIJA (My Generation)—Korni Grupa (RTB)
- 2 LJUBAV JE SAMO REC/DOME MOJ (Love Is Only A Word/My Home)—Zdravko Colic (Jugoton)
- 3 IMA VREMENA (There Is Still Time)—Leo Martin (RTB)
- 4 NITKO TE NECE VOLJETI KAO JA (Nobody Will Ever Love You As I Do)—Dusko Lokin (Jugoton)
- 5 PRICAJ MI O LJUBAVI (Talk About Me Love)—Olivera Kararina (RTB)
- 6 ZBOG POLJUBACA TVOJIH (Because Of Your Kisses)—Betty & Bob (Jugoton)
- 7 MILI MOJ (Mr Darling)—Tereza Kesovija (Jugoton)

- 8 THE FIRST TIME I EVER SAW YOUR FACE/JESSE—Roberta Flack (Suzy)
- 9 MOJ PRIJATELJ ARI (My Friend Ari)—Kemal Monteno (Jugoton)
- 10 TI SI OBALA TA 9 (You Are That Shore)—Biserka Veltanić (RTB)

This
Week

- 1 ODISEJA—Leo Martin (RTB)
- 2 NECU TEBE (I'm Not Wanting You)—Olivera Katarina (RTB)
- 3 WELCOME—Santana (Suzy)
- 4 NITKO TE NECE VOLJETI KAO JA—Dusko Lokin (Jugoton)
- 5 DEMIS—Demis Roussos (RTB)
- 6 INDEKSI (Jugoton)
- 7 MUZIKO, LJUBAVI MOJA (Music , My Love)—Kemal Monteno (Jugoton)
- 8 HOMO VOLANS—Arsen Dedic (Jugoton)
- 9 ONLY YOU—The Platters (RTB)
- 10 SWEET FREEDOM—Uriah Heep (Jugoton)

Kuva 3. Jugoslavian single-lista toukokuussa 1974. Kuva: *Billboard* 11.5.1974.

linjan jatkona, paitsi viittauksena sodan kauhuun myös arvostuksena sitä taistelua kohtaan, jota partisaanit olivat käyneet ja jonka tuloksena moderni Jugoslavia oli syntynyt. *Billboard*-lehden numerossa 11. toukokuuta 1974 palsta "Hits of the World" dokumentoi kappaleen suosion, sillä se oli noussut kotimaassaan singlelistan kärkeen (kuva 3). Samaan aikaan "Waterloo" oli noussut sekä Ison-Britannian että Belgian listan ykköseksi.

Korni Grupan "Moja generacija" voidaan tulkita aiheeltaan ja asetelmaltaan kappaleeksi, joka oli mahdollista lähettää kansainväliseen laulukilpailuun. Eurovision kontekstissa se loi kuitenkin odottamattoman särön muistuttamalla sodasta, jonka välttämiseksi kulttuurisin sitein koko kilpailu oli perustettu. Samalla kappale muistutti ylijärjestyksestä sodan muistista ja sen eri rekistereistä, vaikka laulun tulkitseminen loppukilpailussa serbian kielellä varmasti vaikuttikin siihen, ettei se herättänyt yhtä paljon huomiota kuin seuraavana kuultu "Waterloo". Vuoden 1974 voittajakappaleessa historia oli karnevalistinen leikittelyn kohde. Abba lauloi Stikkan Andersonin sanoin: "The history book on the shelf is always repeating itself." Korni Grupan sukupolvikappaleessa sen sijaan historia on yksisuuntainen: menneisyyden katastrofi on vakavoittanut nykypolven, mutta se elää yhä nykyhetkessä, kokemuksena, joka ei päästä otteestaan.

Lähteet

Audiovisuaaliset tallenteet

ESC 1974 – Yugoslavia. Generacija '42. *Youtube.com*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=X2fCa6QdKyI>> (linkki tarkistettu 30.3.2021).

Eurovision Song Contest 1963. *Youtube.com*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSH4RShfsSM>> (linkki tarkistettu 30.3.2021).

Kirjeet

Kornelije Kovačin sähköpostit Hannu Salmelle 23.1., 20.2. ja 22.2.2003. Kirjoittajan hallussa.

Aikakauslehdet

Hits of the World. *Billboard* 11 May 1974. Saatavilla: <<https://books.google.fi/books?id=bwkEAAAAMBAJ>> (linkki tarkistettu 30.3.2021).

Verkkosivut

Eurovision 1974 Results: Voting & Points. *Eurovisionworld.com*. Saatavilla: <<https://eurovisionworld.com/eurovision/1974>> (linkki tarkistettu 30.3.2021).

Tutkimuskirjallisuus

Kennedy O'Connor, John (2010) *The Eurovision Song Contest: The Official History*. London: Carlton Publishing.

Oiva, Mila; Salmi, Hannu & Johnson, Bruce (2021) *Yves Montand in the USSR. Cultural Diplomacy and Mixed Messages*. London: Palgrave Macmillan.

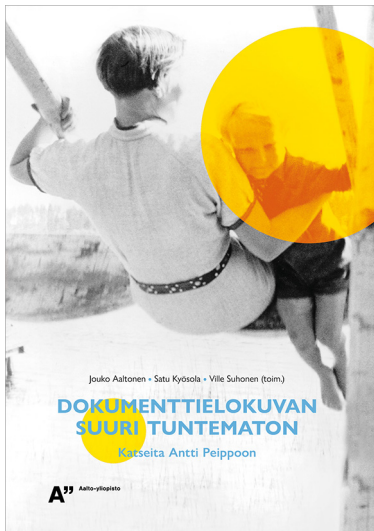
Vuletic, Dean (2018) *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury Publishing.

Vuletic, Dean (2007) The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest. Teoksessa Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin (toim.) *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, 83–97.

Vuletic, Dean (2020) Yugoslavia and the Eurovision Song Contest. Teoksessa Danijela Špirić-Beard & Ljerka Vidić Rasmussen (toim.) *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. London: Routledge.

West, Chris (2017) *Eurovision! A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*. London: Melville House.

Wilken, Lisanne (2019) The Eurovision Song Contest as Cultural Diplomacy during the Cold War: Transmitting Western Attractiveness. Teoksessa Óscar J. Martín García & Rósa Magnúsdóttir (toim.) *Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War*. Oldenbourg: De Gruyter, 171–190.



TÄRKEÄ YLEISTEOS ANTTI PEIPPOSTA

*Jouko Aaltonen, Satu Kyösola & Ville Suhonen (toim.) (2020)
Dokumenttielokuvan suuri tuntematon. Katseita Antti Peippoon.
Helsinki: Aalto ARTS Books, 231 s.*

Suomalaisessa elokuvassa muodon kehittäjät ovat olleet harvassa. Fiktioelokuvan puolella heitä on ollut vähän, mutta dokumenttielokuvan puolella enemmän. Jo Aho-Soldanin dokumentit olivat usein modernimpia kuin ajan näytelmäelokuvat. Peter von Bagh, Lasse Naukkarinen ja Pirjo Honkasalo ovat osoittaneet, miten dokumenttielokuva voi taipua yhteiskunnallisten asioiden käsittelyyn, von Baghin tapauksessa myös taiteen ja yhteiskunnan välisten suhteiden läpivalaisuun.

Tärkein innovaattori dokumenttielokuvan alalla on ollut Antti Peippo (1934–1989), jonka nimi taas on jäänyt suurelle ja pienemmällekin yleisölle melko tuntemattomaksi. Essee-elokuvistaan tunnettu Peippo on ollut eräänlainen ”tekijöiden tekijä”, jonka muut elokuvantekijät ja kriitikot osaavat nostaa taiteenlajin kärkinimiin, mutta jonka teoksilla ei ole koskaan ollut laajaa levikkiä. Esimerkiksi yksi arvostetuimmista Peipon elokuvista, Suomenlinnan historiaa kuvaava *Viapori* (1973), on esitetty televisiossa vain kerran, vuonna 1981. Peipon toiseksi viimeiseksi jäänyt elokuva *Sijainen* oli vuoden 1989 festivaalivoittonsa jälkeen elokuvakerhosuosikki, mutta sen jälkeen sitä on ollut vaikea nähdä. Jos Elonetin tietoihin on uskominen, *Sijainen* on tullut televisiosta viimeksi vuonna 1991. Puutetta paikkaa Risto Jarva-seuran ja Aalto ARTS Booksin keväällä 2020 julkaisema artikkelikokoelma *Dokumenttielokuvan suuri tuntematon. Katseita Antti Peippoon* sekä syksyllä ilmestynyt DVD, joka kokoaa yhteen Peipon keskeiset dokumenttielokuvat.

Dokumenttielokuvan suuri tuntematon on laadukkaasti tehty laaja kokonaisuus, joka kattaa Peipon taiteellisen tuotannon lähes kokonaan. Peippoa lähestytään monesta suunnasta, ja kirja on jaettu osioihin, joista ensimmäinen käsittelee Peippoa kuvaajana ja hänen suhdettaan kuvataiteeseen. Tässä osiossa tarkastellaan myös Peipon ainoaksi jäänyttä näytelmäelokuva, *Ihmemiestä* (1979). Toisessa osiossa käsitellään dokumenttielokuvia ja kolmannessa pääsevät ääneen Peipon tunteneet ihmiset. Myös Peipon omia tekstejä on tarjolla. Yhdessä hän käsittelee Luis Buñuelia ja surrealismia, kahdessa muussa omia elokuviaan. Buñuelin konkreettisuuden ihailu paljastaa jotain Peiposta itsestäänkin.

Kirjan monissa teksteissä ei kuitenkaan näy vastakkainasettelua Peipon eri roolien välissä. Esimerkiksi Markku Koski käsittelee kirjan avaavassa esseessään sekä Peipon toimintaa kuvaajana että hänen dokumenttejaan ja yhdistää nämä kaksi puolta taitavasti toisiinsa. Ylipäätään Koski kytkee Peipon työskentelyn C. P. Snow’n aikoinaan lanseeraamaan ajatukseen ”kahdesta kulttuurista”. Kahta kulttuuria, humanistista ja luonnontieteellistä, yhdisti 1960-luvun alussa teekkarien elokuvakerho Montaasi, joka poikkesi normaalista elokuvakerhosta siinä, että siellä tehtiin elokuvia, ei vain katsottu. Montaasin piiristä nousi merkittäviä elokuvantekijöitä, kuten Risto Jarva.

Montaasin toiminnassa oli mukana myös Antti Peippo. Montaasin ja muun muassa Ylioppilasteatterin silloista kaksisuuntaista

suhdetta Koski vertaa Neuvostoliiton 1920-luvun avantgardeen ja sen taiteilijoiden ideaan yhdistää taide, tiede ja tekniikka. Kosken mukaan Peippo oli kuin Sergei Eisenstein, joka tajusi, että eri taiteiden yhdistäminen onnistuu nimenomaan elokuvan avulla. Ohjaajat vertautuvat toisiinsa myös siinä, että he vaihtoivat nuoruudessa taiteenalaista toiseen: Eisenstein vaihtoi teatterilavastuksen elokuvaan, Peippo kuvataiteen. Peippo oli lahjakas kuvataiteilija 1950-luvulla mutta siirtyi elokuvan puolelle 1960-luvulla. Kosken mukaan harva on onnistunut tällaisessa siirtymisessä, vaikka elokuva ja kuvataide ovatkin sukua toisilleen. Peippo ei enää jatkanut kuvataiteen parissa, vaan Kosken mukaan siirsi siinä oppimansa asiat elokuvaan.

Peipon dokumenttielokuvat nousevat teoksessa näkyvimpään osaan, mikä on ymmärrettävää. Hänen ohjaamansa lyhyet dokumentit aina *Viaporista* (1972) *Sijaiseen* ja *Valtakunnan sydämeen* (kummatkin 1989) muodostavat komean sarjan, jollaista ei ole Suomessa kukaan muu tehnyt. Essee-elokuvan vaativassa lajissa lähimmäksi tulee ehkä Peter von Bagh, joka tosin luotti enemmän puheeseen ja haastatteluihin. Suomenlinnan väkivaltaista historiaa kuvaava *Viapori* nojasi osittain vielä kertojanääneen, mutta seuraavissa elokuvissaan Peippo luopui selostuksen käytöstä. Yksi useimmin kirjassa mainittuja elokuvia on *Graniittipoika* (1979), joka on rakennettu Wäinö Aaltonen lasta kuvaavan patsaan kuvista. Mykkä, ilmeeton poika toimii itsenäisen Suomen verisen historian todistajana. Puheettoman elokuvan voimaa todistaa se, että siitä kirjoittavat kirjassa niin Jari Sedergrén, Mervi Herranen kuin Jouko Aaltonen ja Eero Tammikin. Saman tyyppinen teos on *Seinien silmät* (1981), jonka perustana ovat Tiedotuskomppanian Niilo Helanderin talvisodan aikaisia Helsingin pommituksia kuvaavat filmit. Helanderin kuvien rinnalla elokuvassa näytetään pommitusten jälkiä Helsingin katukuvassa.

Muita Peipon dokumentteja, joita kirjassa käsitellään laajemmin, ovat venäläisen upseerin Timirjasewin ottamiin valokuviiin perustuva *Sivullisena Suomessa* (1983), Kiasmaa ennakoanut *Nykytaiteen museo* (1986) ja *Sijainen*. Viimeksi mainittu on häikäisevästi aikaansa edellä ollut henkilökohtainen dokumentti, joka kertoo Peipon vaikeasta suhteesta perheeseensä, sodassa kuolleeseen isäänsä, ankaraan

äitiinsä ja mahdollisesti itsemurhan tehneeseen isoveljeensä. Elokuvan työnimi oli ”Lapsi joka ei koskaan hymyillyt”, ja sen taustalla oli terapia, jossa Peippo kävi. Psykologi Martti Siiralan kädenjälki on *Sijaisessa* merkittävä, sillä elokuva edustaa Siiralan kehittämää sosiiaalipatologiaa, sitä miten ihminen on aina yhteisönsä osa ja kantaa psyykessään yhteisönsä historiaa. *Sijainen* laajeneekin yksilön trauman kuvauksesta koko itsenäisen Suomen historiaksi. Peipon perhe ei kohtaa tragedioitaan yksin, vaan he edustavat koko Suomen tarinaa ja suomalaisia perheitä, joita 1900-luvun sodat koskettivat. Sodan aiheuttamien traumojen näkökulma on myös historiankirjoituksessa nousut esille vasta 2000-luvulla, mikä niin ikään tekee *Sijaisesta* (ja Peiposta ylipäättään) edelläkävijän.

Kriitikko Henri Waltter Rehnström käsittelee Peipon kuvaamia elokuvia ja hänen tyyliinsä mukautumista kulloiseenkin projektiin. Artikkelissa keskitytään erityisesti Peipon työhön Risto Jarvan kanssa. Peippo kuvasi Jarvalle sekä Postisäästöpankin tilaamia yhteiskunnallisia dokumentteja että käytännössä kaikki näytelmäelokuvat, varhaista *X-paronia* lukuun ottamatta (siinäkin Peippo oli kameraoperatöörinä). Rehnström vertaa Peipon ja Jarvan kollaboraatiota Aki Kaurismäen ja kuvaaja Timo Salmisen yhteistyöhön, mutta toteaa kuitenkin, että Peipon kuvaustyyli vaihtui elokuvasta toiseen, kun taas Salminen on kuvannut kaikki Kaurismäen elokuvat käytännössä samanlaisella visuaalisella tyyllillä. Rehnströmin analyysi on tarkkaa ja uskottavaa. Muut ohjaajat, joille Peippo työskenteli, olivat Timo Linnasalo, joka oli Peipon työtoveri tämän omissa elokuvissa, ja Maunu Kurkvaara, jonka *Menestyksen maun* (1983) Peippo kuvasi. Rehnström pitää jälkimmäisen elokuvan kuvailmaisua tasapaksuna, mikä johtunee materiaalista ja ohjaajasta.

Peipon ainoaksi näytelmäfilmiksi jäi vuonna 1979 valmistunut science fiction -henkinen komedia *Ihmemies*. Sen pääosassa Antti Litja esittää miestä, jolle asennetaan uusi identiteetti. Hän ei kuitenkaan ala käyttäytyä niin kuin oli tarkoitus vaan alkaa kyseenalaistaa yhteiskunnan normaaliksi koettua järjestystä ja asettautuu vastahankaan työnantajansa, suuren yhtiön etujen kanssa. *Ihmemiestä* käsittelee esseen verran Markku Varjola, joka kytkee elokuvan sekä aikakauden talouskriisiin että anarkis-

tisen komedian historiaan. Varjolan mukaan ”*Ihmemies* on marxilaisittain orientoitunut elokuva kerrankin sanan kaksoismerkityksessä”: siinä näkyvät niin Karl Marxin kuin Marxveljesten ideat. *Ihmemies* otettiin ensi-illan aikaan huonosti vastaan, vaikka se saikin noin 70 000 katsojaa. Varjola toteaa, että elokuva oli edellä aikaansa. Kirjassa *Ihmemies* esiintyy myös Peipon omassa tekstissä, *Filmihullussa* vuonna 1979 julkaistussa elokuvan tekemistä kuvaavassa päiväkirjassa. Se on vaikuttava kuvaus hankalasta prosessista, vaikka Peipon analyysit omista virheistään tuntuvat välillä epätoivoisilta ja ylianalyttisilta.

Monissa kirjan teksteissä nousee esille Peipon kulmikkuus ja haastavuus henkilönä. Peipon viimeiset elokuvat leikanneen Anne Lakasen pitkä muistelmateksti yhteistyöstä ohjaajan kanssa on erityisen kiinnostava, sillä se sisältää myös kuvauksia Peiposta opettajana Taideteollisessa korkeakoulussa. Teksti todistaa, että usein konkreettisen työn kuvaaminen paljastaa tekijästä enemmän kuin korkealentoiset teoriat, hyvänä esimerkkinä kuvailu siitä, miten Peippo ei halunnut valmiita kuvia kuvatessaan käyttää trikkikameraa, vaan kuvasi ne itse kameralla ja zoomilla pystyen näin rajaamaan lopputuloksen haluamallaan tavalla. Lakanen luonnehtii Peipon työskentelyä ”zen-kuvaukseksi”. Zeniläiseltä kuulostaa myös se, että Peippo ei antanut työntekijöilleen käsikirjoitusta vaan luotti alaisiinsa. Peippo ei myöskään päästänyt ketään samaan huoneeseen tehdessään *Sijaisen* kuvauksia – sehän on paria poikkeusta lukuun ottamatta koottu

kokonaan valmiista kuvista, mikä tuo mieleen yhden Peipon esikuvan, ranskalaisohjaaja Chris Markerin ja eritoten *Kiitoradan* (1962).

Artikkelikokoelmaan on kerätty Peipon omien kirjoitusten lisäksi muitakin aikalais-tekstejä. Peipon hyvän ystävän, kuvataiteilija Lauri Anttilan kaksisivuinen ”Kuva ja katse” on alun perin vuodelta 1987, Helsingin neljänsien elokuvapäivien ohjelmavihosta. Aforistisesti tiivistävä essee käsittelee Peipon innostusta surrealisti Max Ernstin ”Eurooppa sateen jälkeen”-teoksen äärellä. Monissa Peipon elokuvissa *Viaporista* alkaen avustaneen Anttilan mukaan *Viapori* on kuvaus historian aiheuttamista jäljistä, jotka ovat usein enemmän kuin pelkkiä kuvia. Anttila kirjoittaa, että kuvia käsittelevän elokuvan pitää ”kattaa sama alue kuin kuvat”, toisin sanoen on löydettävä yhteinen tekijä. Tässä Peippo hänen mukaansa onnistui.

Dokumenttielokuvan suuressa tuntemattomassa samat asiat toistuvat eri sanakääntein eri teksteissä. Yhtenä teoksen toimittajana toiminut Ville Suhonen varoittaa tästä esipuheessa, mutta toteaa, että moniäänisyys on tärkeämpää kuin lievä toisto. Kyse ei ole suuresta ongelmasta eikä teksteissä myöskään ole ristiriitaisuuksia. Lukija jää kaipaamaan useampia esimerkkejä Peipon abstraktista kuvataiteesta, josta kuitenkin puhutaan kirjan mittaan melko paljon.

Juri Nummelin

FM, tietokirjailija



YLITSEVUOTAVAA KERRONNAN KRITIIKKIÄ

Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.) (2020) Kertomuksen vaarat – Kriittisiä kirjoituksia tarinataloudesta. Tampere: Vastapaino, 342 s.

Ominaislaatu ja perusproblematiikka

Kertomuksen vaarat – Kriittisiä kirjoituksia tarinataloudesta on syntynyt Koneen Säätiön rahoittaman projektin tuloksena. Teoksen kaksikymmentä lukua käsittelevät erilaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa yhteyksissä syntyneitä erilaisia kertomuksia, niiden retorisia strategioita ja mahdollisia vaikutuksia.

Kutakin lukua kommentoi yksi tai useampi projektin ulkopuolinen kulloinkin käsiteltävän alan toimija. Esimerkkitarinoita on koottu ”joukkoistamalla” Facebookin ja Twitterin kautta. Kutsu oli ”ilmiantaa” pyrkimyksiä ”hyötyä ja vaikuttaa kertomuksella” (s. 17). Kunkin luvun lopussa on oppikirjamaisia yhteenvetoja ja vinkkejä. Edelliset liikkuvat varsin käsitteellisellä tasolla vastaten lähinnä akateemisen koulutuksen tarpeisiin. Jälkimmäiset ovat usein varsin ilmeisiä kelle tahansa toimijalle suunnattuja neuvoja koskien tarinoiden kertomista, vastaanottamista tai ylipäätään niihin suhtautumista eri yhteyksissä. Teoksen suuria vahvuuksia onkin sen monipuolisuus ja moniäänisyys.

Lähtökohdat ovat erinomaiset, mutta minulla on omalaatuinen ongelma teoksen kanssa. Olen täysin samaa mieltä kirjoittajien keskeisten huolenaiheiden ja johtopäätösten suhteen. Samalla olen kuitenkin erittäin kriittinen monia lähtöoletuksia ja käsitteellistämisiä kohtaan. Ne edustavat nähdäkseni valitettavaa eräitä kriittisen tutkimuksen keskeisiä käsitteitä summentavaa suuntausta kielenkäytössämme.

Perusongelma on, että kovin monenlaisia diskursiivisia ilmiöitä on luokiteltu tarinoiksi. Kirjoittajat kyllä siteeraavat Sujatha Fernandesia: ”kertomusbuumissa mitä tahansa saataan kutsua ’tarinaksi’, koska sanan ajatellaan herättävän positiivisia mielleyhtymiä” (s. 20). ”Kertomuksen tutkijoiksi” itsensä asemoineiden olisi ollut hyvä ottaa vaari tästä eikä tosiaankaan pitää mitä tahansa esitystä kertomuksena. Nyt heidän kritiikkinsä ei aina toimi niin täsmällisellä tavalla kuin pitäisi.

Toisaalta, tarinat sanan varsinaisessa merkityksessä ovat erottamattomampi osa maailman ja elämän hahmottamista kuin mitä jotkut kirjan tekijät paikoin antavat ymmärtää. He aloittavat johdantonsa kysymällä: ”Oletko tarinankertoja?” Sitten he väittävät, että he itse eivät sitä ole. He ovat kertomuksen tutkijoita. Mutta aivan kaikkihan me tavan takaa kerromme tarinoita. Kerromme läheisillemme tai joskus vain itsellemme, mitä tänään tai eilen tai ihan vaan joskus sattui, joko meille itsellemme tai joillekuille muille. Yrittäessämme ymmärtää, mitä ja miksi maailmassa tai vain lähiympäristössämme tapahtuu tai on tapahtunut, teemme sen tarinoiden kautta. Meillä ei ole vaihtoehtoja kun yritämme ymmärtää erilaisia ajallisia, enimmäkseen intentionaalisia prosesseja. Ihminen on tiedostava ja temporaalinen ja siksi tarinoiva eläin. Kirjoittajat eivät suoranaisesti kiistä tätä, mutta tämä olennaisen tärkeä seikka tuntuu jäävän kertomusten vaarojen päivittelyn varjoon.

Aivan antologian alussa kirjoittajat ottavat yhdeksi esimerkikseen kertomuksen vaaroista

kolumnin ”kehitysvammaisesta pojasta, joka toimi ostostenpakkaajana supermarketissa”.

Joni oli keksinyt tavan ilahduttaa kanssaihmissiään: hän oli alkanut ujuttaa positiivisia mietelauseita asiakkaiden ostoskasseihin. Pian marketin oli vallinnut Joni-ilmiö, ja kaikki olivat halunneet Jonin kassalle. ”[Lääkäri Tommi] Koivu kehottaa ottamaan Jonista mallia lähimmäisten rakastamisessa.” (S. 15.)

Kaikkein minimalistisin määritelmä kertomukselle tai narratiiville (ks. esim. Tieteen termipankki) on, että se on kuvaus *tapahtumasarjasta*. On asiantila, josta seuraa jostakin syystä toinen asiantila. Nähdäkseni se, mitä Jonista sanotaan, ei ainakaan kunnolla täytä tätä määritelmää. Kirjoittajille keskeinen kysymys onkin ajatus *kokemuksellisuudesta*. Tärkeintä tässä esimerkissä on kirjoittajien kannalta tuo viimeinen lause. Heidän huolenaiheensa ei itse asiassa näytä olevan niinkään kertomukset kuin moninaiset affektiivisen manipulaation muodot nykykulttuurissa.

Totta toki on, että kertomuksia käytetään ja on käytetty läpi historian saamaan ihmiset uskomaan mitä erilaisimpiin asioihin ihmisystävällisyydestä ihmehoitoihin – ideologioista puhumattakaan. Ne todellakin uppoavat tajuntaan paljon helpommin kuin perustelluunkaan faktatieto. Tätä kognitiivisista kyvyistämme johtuvaa taipumustamme vastaan kaikki kansanvalistajat joutuvat taistelemaan, ja *Kertomuksen vaarat* voi tarjota tätä varten hyviä apuvälineitä. Ari-Elmeri Hyvönen ja Maria Mäkelä etenevät tällä linjalla ansiokkaasti kirjoittaessaan ”totuudenjälkeisestä politiikasta”. He toteavat kertomuksen synnyttävän ”samastuttavia tarinamaailmoja, jotka koetaan kognitiivisesti ja ruumiillisesti vähintään puolitosiksi vaikka sisällön tunnistaisikin tiedollisesti täydeksi sepitteeksi” (s. 125). Ongelma ei nähdäkseni kuitenkaan kiteydy siihen, että kerronnallistaminen sinänsä veisi meitä ”kohti yhteisesti jaettavia faktoja tai niistä pois päin”. Tärkeämpää on tästä pohdiskelusta esiin nouseva huomio: ”Kaikki tarinallisuus ei ole totuuden sivuuttavaa piittaamatonta puhetta, mutta tarinallisuudessa on elementtejä, jotka sallivat piittaamatonta puhetta, ja mikä vielä tärkeämpää: piittaamatonta tulkintaa.” (S. 127.) Tarinallisuus voi tehdä tätä, joko affektiivisella

latauksella varustettuna tai ilman. Kertomus toimii kyllä parhaiten, kun toimijoina näyttäytyvät tiettyjä luonteenpiirteitä omaavat yksilöt, ja tämä tosiaan saattaa ilmetä antiteettisena abstraktimpien tekijöiden käsittelylle. MeToo-liike näyttäytyy tässä suhteessa ihanteellisena, rakennetta purkavana massaliikkeenä, ”koska kertomusten massa anonymisoi ja suhteellistaa yksittäistapaukset” (s. 128).

Edelleen hyvin tärkeä määritelmä niin sanotusta totuudenjälkeisestä tarinankerronnasta on huomio: ”Sen sijaan, että omien näkökantojen puolesta esitettäisiin sellaisia argumentteja, jotka punnitsevat tosiasioita ja arvostelmia keskenään, pyritään tämä prosessi ohittamaan. Kertomuksista tehdään kulutustavaraa, jonka roolina on luoda *tunneconsensusta*” (s. 131). Näin tämä diskurssin muoto asemoituu ainakin kohdeyleisönsä parissa faktantarkistuksen tuolle puolen. On kuitenkin harhaanjohtavaa väittää, kuten toisaalla teoksessa esitetään, että ”kertomusmuoto hylkii faktantarkistusta” (s. 17). Ei kertomusmuoto itsessään tätä tee, vaan taipumuksemme pitäytyä affektiivisesti latautuneissa uskomuksissamme. Kuten kirjoittajien siteeraamat tutkijat toteavat, ”*kokemus kertomukset* vahvistavat aiempia uskomuksia, stereotyyppisiä ja vastakkainasetteluja” – eivät siis ilman muuta kaikki kertomukset (oma kursivointini, s. 132). Lisäksi kokemustarinoidenkaan kohdalla ongelmana ei ole se, onko yksittäinen tarina todenmukainen, vaan ovatko sen taustaoletukset todenmukaisia ja ovatko tarinasta vedettävät johtopäätökset uskottavia ja relevantteja. Eri asia sitten, että laajempi lukijakunta saattaa tarttua nimenomaan kysymykseen todenmukaisuudesta kuvattun tapahtuman implikaatioiden pohtimisen sijaan. Kertomuksen mahdollinen koukuttavuus on joka tapauksessa suurelta osin kiinni siitä, miten se saa meidät välittämään henkilöistä: selviävätkö he vaikeuksistaan ja saavuttavatko he päämääränsä? Lisääntykö vai väheneekö heidän elämänlaatunsa ja onnellisuutensa? Yksi mediakritiikin ydinkysymyksiä onkin, altistaako tällainen sitoutuminen tarinan henkilöihin meidät myös heidän edustamalleen ideologialle. Tämän kysymyksen äärellä fiktiivisten ja faktuaalisten kertomusten problematiikka kohtaavat.

Vaihtelevan täsmällisiä määritelmiä ja käsitteitä

Kirjoittajat tekevät eron tarinan ja kertomuksen välillä liittäen nämä formalismin peruskäsitteisiin *fabula* ja *sjuzhet*. Tämän mukaan tarina on reaali maailmassa tapahtunut todellisten tapahtumien ketju tai tarinamaailmassa tapahtunut kuvitteellinen tapahtumaketju, jonka kertomus meille välittää. Erottelu on olennaisen tärkeä, ja jotkut kirjoittajista soveltavat sitä ansiokkaasti.

Yleisesti ottaen käsitteellinen koherenssi pääsee teoksen mittaan kuitenkin höltymään aivan perustasolla. Samuli Björninen kertoo, että: ”Meitä [projektin osanottajia, oletettavasti] kiinnostaa [...] se, miten käsitteellinen ymmärrys kertomuspuheesta edesauttaa nykykulttuurin hahmottamista” (s. 110). Meta-diskurssia siis. En ole täysin vakuuttunut siitä, että ”jo termien kertomus, tarina tai narratiivi käytöllä” (s. 115) olisi erityistä retorista voimaa. Ehkä näin on joillakin tahoilla, mutta tällöin kysymys taitaa olla näiden sanojen virheellisestä käytöstä. Björninen kuitenkin päätyy tätä kautta samaan huomioon, jonka itse olen tehnyt tätä kirjoituskokoelmaa kritisoidessani: suurta joukkoa viestintäkeinoja pidetään tarinankerrontana, vaikka ”monet ovat aivan jotakin muuta kuin esimerkkejä *kertomusten* käytöstä” (s. 115). Mutta sitten Björninen tekee omituisen erottelun ”kertomusmuotoisen esityksen (kerron jollekulle tärkeästä kokemuksestani)” ja ”kertomuksesta kognitiivisena tai mentaalisenä jäsennessmallina (hyvinvointivaltiota perusteleva suuri kertomus)” välillä. En ymmärrä, miten tällaisen erottelun voisi mielekkäästi tehdä. Kaikki kertomusmuotoiset esitykset ovat tavallaan kognitiivisia ja mentaalisia jäsennessmalleja. Jos ne eivät sitä olisi, ne eivät olisi ymmärrettäviä. Ei ole kokemusta ilman kognitiota jostakin tilanteesta. Toisaalta kaikki mentaaliset jäsennessmallit – kuten vaikka esitys hyvinvointivaltion rakenteista – eivät ole kertomuksia. Hyvinvointivaltion *muodostumisesta* sen sijaan saa hyvän historiallisen kertomuksen.

Seuraavaksi Björninen siirtyy käsittelemään presidentti Trumpin puhumisia. Kuten niin usein tämän henkilön kohdalla, sekaannus sen kuin lisääntyy hänen tullessaan mukaan kuvioihin, joskin yleensä miehen itsensä toimesta. Kyllähän hän käyttää tarinoita luodakseen

affektiivista perustaa propagoimalleen asialle, ja tämä on mielipideilmastoon vaikuttamista esittämättä propositionaalisia ja niin ollen argumentaatiolla kumottavissa olevia väitteitä. Tästä ei kuitenkaan nouse esiin selvää eroa kahden eri *kertomuskäsityksen* välillä, kuten Björninen esittää. Ei ole erityisen valaisevaa sanoa, että on kaksi eri kertomuskäsitystä: yhtäällä on kerrottu kertomus ja toisaalla oletukset ja käsitykset maailman tilasta (s. 112). Eihän kertomusta ole ilman noita oletuksia, ne ovat sen eksplisiittisiä tai implisiittisiä rakennusaineita, mutta ne eivät pääsääntöisesti ole itsessään kerronnallisia.

Björninen on kyllä raivostuttavalla tavalla oikeassa todetessaan, että yleisessä puhettavassa tällaisia taustaoletuksia on alettu kutsumaan narratiiveiksi. Itse en kerta kaikkiaan ymmärrä, mitä mieltä on nimittää taustaoletuksia – tai kuten Björninen sanoo, joukkoa arvostelmia – narratiiveiksi. Mitä tällä saavutetaan? Ei ainakaan käsitteellistä selkeyttä, päinvastoin. Tässä ei onnistuta tekemään erottelua kahden eri kertomuskäsityksen välillä, vaan ainoastaan selvitetään, miten kertomus rakentuu ei-kertomuksellisten oletusten varaan. Kuten Tieteen termipankissakin todetaan (kelpaisiko tämä taho yhteiseksi referenssipisteeksi?), ”Narratiivi on jonkin tapahtumakulun esitys”, ei siis esitys sen taustaoletuksista. Jos tämä näkemys yleisesti hyväksyttäisiin, päästäisiin eroon siitäkin Björnisen huolenaiheesta, että narratiivi-sanaa käytetään halventavasti toisten näkemyksistä, siinä missä omien näkemysten katsotaan perustuvan faktoihin. Näin voitaisiin suoremmin keskustella siitä, mitä pidetään faktoina ja miksi. Joka tapauksessa, kuten Björninen toteaa, on olennaisen tärkeää ymmärtää, mikä on kertomuksen välineellinen rooli.

Eri kirjoittajien luvuissa nousee esiin hieman eri tavoin aksentoituneita ongelmia. Luvussa ”Kokemuksellinen kertomuskäsitys” Laura Karttunen määrittelee kertomuksen oudon rajoittuneesti: ”esitys on tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottu, yksityiskohtia sisältävä esitys yksilön mullistavasta kokemuksesta” (s. 55). Karttunen tekee eron arkikielen ja kertomustutkijoiden sanankäytön välille, mutta ero jää hämäräksi. Sitten hän sentään täsmentää, että tässä on nyt kyse tutkimusprojektin tarjoamasta määritelmästä kertomukselle, ja että

siinä keskeistä on kokemuksellisuus. Tämä on jo tuttua teoksen alkusivuilta ja on tietyn varauksin hyväksyttävissä lähtökohdaksi, mutta sitten Karttunen ilmeisen virheellisesti väittää, että "[k]ausaalisuus ei kuitenkaan ole kertomuksen ehdoton kriteeri". Jos luetellaan vain perättäisiä tapahtumia tuomatta esiin sitä, miten yksi on johtanut toiseen, kyseessä on pelkkä kronologia, ei kertomus. Vähintäänkin tapahtumien peräkkäisyyden on implikoitava jonkinlaisen syy-seuraussuhteen mahdollisuutta, jonka lukija tai katsoja voi sitten oman katsontakantansa pohjalta hahmottaa. Elämäkokemusten hajanaisuus ei poistu vain sillä, että tapahtumilla on kokemuksellinen ulottuvuus, sillä vasta jonkinasteisen todellisen kertomuksellisuuden kautta kokemukset integroituvat osaksi elämisen ja yksilönä olemisen kokonaisuutta. Ei siis niin, että "[k]ertomuksen arvo ihmisille liittyy tapahtumien lohkomiseen rajatuiksi prosesseiksi" (s. 56), vaan nimenomaan päinvastoin: kertomuksen arvo liittyy erottamattomasti siihen, että yksittäiset tapahtumat ja niiden kokemuksellinen ulottuvuus integroituvat mielekkäällä tavalla osaksi elämän kokonaisuutta ja sen arvoulottuvuuksia. Kuten Karttunen itsekin toteaa, "kertomukset esittelevät erilaisia tulkintoja tapahtuneesta". Tämän ne voivat tehdä vain esittämällä, miksi jotakin tapahtui ja miten asiat kehittyivät jostakin tietystä lähtökohdasta eri tekijöiden ehdollistamina. Hyvin usein keskeisiä selittäviä tekijöitä ovat oletukset toiminnan motivaatioista, mikä on yksi kerronnan kaikkein keskeisimpiä elementtejä. Edes mieleltään tasapainottoman henkilön toiminnan motiivit eivät ole niin idiosynkraattisia, etteikö niitä voisi selittää esimerkiksi arvioilla vääristyneistä – esimerkiksi paranoidisista – oletuksista.

Karttunen luo myös kohtuuttoman vastakkainasettelun yleisen ja yksityisen välille. Mutta yksittäiset tapahtumat syntyvät ja ovat kerrottavissa sekä moraalisesti arvioitavissa vain, koska ne juontuvat yleisistä tekijöistä. Juuri tässä piilee yhdessä kokemuksellisen ulottuvuuden kanssa kertomusten relevanssi. Ne eivät pelkästään "kuvaa ainutkertaisia konkreettisia tilanteita" (s. 57), vaan myös niitä vähintäänkin periaatteessa todennettavissa olevia tekijöitä, joiden takia nuo tilanteet ovat muotoutuneet.

Epäilyttävän opettavaista kertomuksellisuutta

Antoisinta *Kertomuksen vaaroissa* on *eksemplumin* käsite. Eksempulum on opettavainen esimerkki, kertomus yksilötapauksesta, jonka katsotaan ilmentävän jotakin yleisempää totuutta. Sitä siis pidetään edustavana. Tässä ei sinänsä ole mitään älyllisesti epärehellistä, pidetäänhän osana hyvää opetusta sitä, että esitettyjä asioita havainnollistetaan esimerkeillä. Anu Silfverberg tuo tämän esille kommentoijan ominaisuudessa, muistuttaen myös, että ainakin journalismissa on lisäksi selvitettävä kerrotun tapahtuman tausta: miksi kävi niin kuin kävi? (S. 29.)

Aiheyhteydestä riippuen eksemplumit voivat olla kuvitteellisia tai todellisia tarinoita, mutta pitäisi tietysti olla selvää kumpaa. Melkeinpä vielä keskeisempi ongelma on, miten varmistetaan edustavuus toisaalta kertojen, toisaalta tarinan vastaanottajien toimesta. Siinä ollaan itse kunkin yleisen tietämyksen ja moraalitajun varassa, sillä eksemplumeilla luodaan ja vahvistetaan yhteistä arvopohjaa ja sitä ohjaavia käsityksiä. Perinteisesti eksemplumit ovat olleet yleisemmällä tasolla sosiaalisesti konstruoituneita ja sen myötä jossakin määrin kanonisoituneita. *Kertomuksen vaarat* -teoksen mukaan 2000-luvulla tuon sijaan "henkilökohtainen kokemus on korvannut valmiiksi annetun auktoriteetin ja oppisisällön." Mikä huolestuttavampaa, "[n]e nousevat joko sosiaalisen median jakojen tai massamedian huomion vuoksi autoritäärisen asemaan" (s. 25). Tällöin on Maria Mäkelän mukaan kyse *viraalisesta eksemplumista*. Se on ilmiö, joka syntyy, kun sosiaalinen media tarttuu kokemuskertomukseen, ja se leviää kulovalkean tavoin suurten joukkojen tietoisuuteen. Mäkelä kirjoittaa, että siitä tulee tuolloin "hetkessä sekä edustuksellinen että normatiivinen" (s. 41).

Tässä olisin taasen toivonut täsmällisempää kielenkäyttöä. Kokemuskertomusta saatetaan pian alkaa pitää edustuksellisenä, mutta sehän ei siitä sellaista tee. Edustavuus on kiinni suhteesta todellisuuteen – sosiaalisesti konstruoituun, mutta joka tapauksessa standardikeinoilla verifioitavissa olevaan. Tätä on syytä eritellä täsmällisesti, sillä kysymys tarinan relevanssista kiteytyy nimenomaan siihen, onko se tällaisin keinoin todettava edustavaksi

(oli se sitten totta tai seipitettä). Normatiiviseksi tarina saattaa kyllä muodostua, jos ihmiset todella omaksuvat sen tarjoaman opetuksen moraaliseksi normiksi. Niin ikään väite siitä, että viraalinen eksemplum saa ”legitimoidun jatkoelämän uutisotsikoissa ja ajankohtaisohjelmissä”, ei sekään ole ihan oikein sattuvasti sanottu. Legitimoinnista voitaisiin puhua korkeintaan silloin, jos asiaa analysoidaan noissa uutisvälineissä asianmukaisen kriittisessä valossa ja se sen prosessin myötä todetaan paikansa pitäväksi. Nykyisessä mediamaailmassa eksemplumit todella saattavat levitä hyvinkin laajalti ja tulla sen myötä hyväksytyiksi, mutta autoritäärisestä asemasta ei silti voi puhua: selkaiset eksemplumit syntyvät ihan toisenlaisissa yhteiskunnallisissa konteksteissa.

En oikein ymmärrä, mitä Mäkelä tarkoittaa tässä yhteydessä kehäpäätelmällä. Hänen mukaansa ”päivitys on esimerkki yhteiskunnallisen turvaverkon hapertumisesta, mutta samalla myös todiste siitä” (s. 45). Minusta esimerkki ja todiste edustavat samaa momenttia argumentaatiossa. Ehkä kysymys on pikemminkin siitä, että anekdotaalinen ja mahdollisesti verifioimaton tai ainakin epäedustava esimerkki hyväksytään todisteeksi, vaikkei se sitä voisi olla. Varsinainen ongelma on silloin todennäköisesti kovin inhimillisessä taipumuksessa moralistisiin ja siksi tunneltautuneisiin asenteisiin, jotka kokemustarinat vain laukaisevat.

Kertomuksellisen opettavaisuuden vaarat tulevat esille myös Mäkelän analyysissä aikamme mallitarinoista. Niitä ovat mm. #laupiassamarialainen, #pienihminen vastaansysteemi ja #hyvinvointiyrittäjänkääntymiskertomus. Mallitarinoita on kaikkialla. Näihin aikamme mallitarinoin voi lisätä varsinkin mediatutkimuksen piirissä suosittua #paljastanmanipuloinnin ja niin journalismille kuin akateemisellekin diskurssille tyypillisen #esitänuudennäkökulmantuttunapidettyyn. Nämä toimivat tämänkin teoksen kehyksenä. Kerronta on toki paljon modernistisempaa kuin sanomalehtien tavanomaisissa mallitarinoissa.

Mallitarinoiden ongelma on Mäkelän mukaan sama kuin mikä tuli esille kokemustarinoiden yhteydessä: ”Yksilökokemus on pohjimmiltaan yhtä lailla faktan ja fiktion tuolla puolen kuin muinaiset Aleksanteri Suuren seikkailut: sitä ei voi saatavilla olevas-

ta aineistosta yleensä todistaa sen paremmin oikeaksi kuin vääräksi” (s. 37). Totta, mutta tämä on vain näennäisesti tärkeä seikka. Jos paljastuu, että kerrottu tarina ei ainakaan kerrotussa muodossa täsmällisesti ottaen tapahtunut, moni voi olla pettynyt ja tuntea, että siihen sisältyvä opetuskaan ei sitten pidä paikkaansa. Mutta opetushan voi pitää tai olla pitämättä paikkaansa irrallaan yksittäistapausten todenmukaisuudesta. Parasta varmasti olisi, paitsi tuoda esiin selvästi tarinoiden sepitteellinen luonne, Mäkelän sanoin, ”tehdä niiden relevanssi näkyväksi” (s. 37). Tässäkään kertomuksellisuus sinänsä ei ole ongelma, vaan sille asetetut väärät odotukset. Mäkelä osuu tarkemmin oikeaan todetessaan, että opettavaisissa kokemuskertomuksissa faktantarkastus vältetään ”vetoamalla kirjoittajan omaan kokemukseen ja siihen, miten asioiden pitäisi olla” (s. 41).

Tytti Rantanen ja Taija Roiha tuovat MeToo-liikettä analysoivassa luvussa esiin mallitarinoiniin liittyvän hyvin todellisen vaaran siitä, että ”vallitsevasta kehyksestä poikkeavat kokemukset eivät välttämättä tule kuulluiksi” (s. 162). Tämä koskee kaikkea tarinointia, jossa on selkeät ja moraalista universumia yksinkertaistavat aktantit kuten pahantekijät ja viattomat uhrit. Vastaava vaara piilee siinä, että tarinamallilla luodaan vaikutelma siitä, että jokin ilmiö on uusi ja käänteentekevä, tai siitä, että paljastetaan jotakin aivan uutta. En kuitenkaan ole huolestunut siitä, että käsitys ”hiljaisuuden murtajista” sisältäisi välttämättä oletuksen edeltäneestä totaalisesta hiljaisuudesta (s. 163). Onhan sekin nyt ollut yleisesti tiedossa, että MeToo-tyyppisiä juttuja on esiintynyt paitsi kautta koko elokuvahistorian myös muiden taiteenlajien puitteissa.

Kertomuksellista manipulaatiota

Mäkelä huomauttaa edelleen, että tarinoita voidaan käyttää tarkoituksiin, joita alkuperäinen tarinankertoja ei ole tarkoittanut (s. 47). Ainahan tarinoita on omittu ja uudelleentulkittu, mutta sosiaalinen media vain kiihdyttää tätä kierrätystä. Se myös tekee tästä vääristelystä heppoisempaa, kun aina vain ilmenee uusia ja uudelleentulkittuja kertomuksia. Mäkelä näkee tämän suoranaishen hyväksikäyttönä.

Näin varmasti onkin tapauksissa, joissa tarinaa käytetään ”tunnetyön polttoaineena ja valttikorttina huomiotalousdessa” (s. 48). Olemme varmaan kaikki joskus syyllistyneet tähän. Mutta eikö voisi ajatella, että tarinoita käytetään myös tuomaan esille ja havainnollistamaan aivan todellisia sosiaalisia ongelmia? Ongelmana on jälleen taipumuksemme tehdä pikaisia, moralistisia johtopäätöksiä ja sen myötä menettää kriittinen asenteemme tarinan taustaoletuksiin ja niiden eksplisiittisiin kuin implisiittisiinkin väittämiin.

Esille tulee myös yleisempiä kertomushuolia. Saara Harju ja Mäkelä tekevät yritystarinan kerrontaa käsittelevässä luvussaan analyysin kannalta hieman arveluttavan toteamuksen: ”hyvä kertomus myy asiakkaalle tarinan hänestä itsestään” (s. 178–179). Pikemminkin se mitä myydään, on mielikuva kuluttajasta itsestään suhteessa mielikuviin kulutustavaroista, ei mikään tarina. Tätä lukua lukiessa syntyy vaikutelma, että kun liike-elämänkin on tunkeutunut ajatus siitä, että kaikilla ja kaikella pitää olla tarina, kaikenlaisia asioita on vain alettu nimittää tarinoiksi. Tämä luku toimii melkein enemmän oppaana yrityksille siitä, miten kertoa tarinansa vaikuttavalla tavalla kuin tarinallisuuden kritiikkinä. Sellaisena se tarjoaa ihan hyvää vaihtelua kokonaisuudelle. Seuraava Matias Nurminen ja Sami Kuuselan kirjoittama luku startup-kellareista ja sankariyrittäjistä puolestaan on oikein mielenkiintoinen historiikki tästä aiheesta. Erityisesti analyysi poikkeushenkilöiden funktioista sankariyrittäjyyden puitteissa on antoisa (s. 200). Tämä tuntuu oireelta siitä, että olennainen kysymys näissä asioissa on pikemminkin tiettyissä ideaaleiksi kohotetuissa aktanteissa kuin varsinaisessa kerronnallisuudessa.

Kertomuksellisuus journalismissa

Anu Silfverbergin huomio siitä, että lehtien toimituksessa on alettu peräänkuuluttaa henkilöjuttuihin ”käänteitä ja opetuksia, joita haastattelumateriaalissa ei oikeasti ole”, on todella häiritsevää (s. 34). Journalismissa olosuhteita ja jopa yksityiskohtia saatetaan kuvata yleisten tietojen tai vallitsevien käsitysten pohjalta. Näin tyypittelyn kautta vahvistetaan yksittäistä tapahtumaa koskevaa argumentaatiota.

Silfverberg tarjoaa hyvän määritelmän sille, miten narratiivisuus voi parhaimmillaan toimia: ”Tarinallisuus on sitä, että löydetään päähenkilöitä ja edustavia esimerkkejä, kuljetetaan tekstiä, kirjoitetaan kohtauksia, hahmotetaan rakennetta ja aikajanaa ja syitä ja seurauksia, tehdään havaintoja, huomataan detaljeja, käytetään sitaatteja kuten dialogia fiktiossa ja niin edespäin.” Silfverberg tosin käyttää tässä sanoja *narratiivisuus*, *juonellisuus* ja *tarinallisuus* peräperään, eikä ainakaan minulle tullut ihan selväksi tässä ylen kertomuskriittisessä kontekstissa, onko tuo luettelo tarkoitettu huonoa asiantilaa kuvaavaksi vai kenties ohjeelliseksi. Mikäli luen Silfverbergiä oikein, hän tarjoaa todella tarpeellista vastapainoa höttöiselle kertomuksellisuudelle.

Toimittaja Anna-Stina Nykänen käsittelee valaisevasti sitä, kuinka vaikeaa toimittajalle voi olla päästä esimerkiksi managerien standarditarinoiden luoman suojamuurin läpi urheilijoita haastateltaessa. Hän tuntuu uskovan, että arjen sankareiden kohdalla on helpompi tavoittaa jotakin autenttista. Nykänen myös katsoo, että ainakin useimmat toimittajat kantavat myös vastuuta siitä, mitä näille taviksille tapahtuu heidän tarinansa julkaisemisen jälkeen. Nykänen osuus ylipääntään tuo esiin hyvin mielenkiintoisella tavalla ”esimerkkejä ja näkökulmia, jotka voivat auttaa ymmärtämään journalistin affektiympäristöä”. Henkilökohtaiset esimerkit omalta työuralta rikastavat hienosti tätä osuutta, erityisesti niiltä osin kuin Nykänen käsittelee sitä, kuinka helposti toimittaja jää kiinni tarinoiden kaavoihin, jotka kaventavat hänen kykyään hahmottaa ihmisten tilanteita (s. 83–84). Samoilla linjoilla Erkko Lyytinen tekee loistavan huomion dokumenttielokuvaa käsittelevässä luvussa: ”kertomus on taitolaji, joka mahdollistaa myös moniselitteisyyden ja tulkintojen avoimuuden kaavamaisuuden sijaan” (s. 229). Tämän ajatuksen olisi suonut kulkevan läpi koko käsillä olevan antologian.

Politiikkakaan ei aina hahmotu kertomuksena

Matias Nurminen ja Heikki Aleksanteri Koskelainen esittävät, että Yhdysvaltain 2016 presidentinvaaleissa ”käsistä riistäytynyt tari-

nankerronta hallitsi kansan tunteita”. Taaskaan kyse ei ole tarinankerronnasta, vaan pelkästään väitteistä koskien esimerkiksi maahanmuuttoa ja pedofiilirenkaita – ainakaan kirjoittajat eivät esitä, kuinka näitä aiheita olisi tarinallistettu. Sekään ei ole vielä itsessään tarina, että joku sanoo kokeneensa metrossa matkustamisen Saksassa turvattomaksi, koska siellä oli juuri tehty terrori-isku – tähän on vain selitys mielentilalle. Kääntymiskokemukset voivat kyllä todellakin olla kertomuksia, jos niissä esitetään kuinka tietyn tapahtumaketjun kautta henkilön näkemyksissä ja asenteissa on tapahtunut muutos (s. 144).

Luvun kirjoittajat tuovat ansiokkaasti esille sitä, kuinka politiikassa luodaan viholliskuvia, mutta edelleen he tarjoavat pikemmin vain esimerkkejä leimaavista nimittelyistä (”lomp-sivat elintaso-surfarit”, ”iPhone-miehet”) kuin tarinoista. ”Punainen pilleri”-osuus *Matrix*-viittauksineen menee jo hieman enemmän tarinallisuuden suuntaan, mutta sekin toimii lähinnä vain viittaamalla kyseiseen kulttielokuvaan. Kirjoittajien omia sanoja lainatakseni, olennaista tässä on, että *red pill* ”tiivistää metaforan muotoon kääntymyskertomusmallin” (s. 149) – olematta siis itse varsinainen kertomus. Ylipäätään näiden kirjoittajien kuvaama tarinaradikalismi tuntuu olevan tunnettujen tarinoiden hyväksikäyttöä ja uudelleen tulkintaa, mikä tietysti on erittäin tärkeä tutkimuskohde. Tällaisten seikkojen systemaattinen huomioon ottaminen kautta linjan olisi tehnyt koko antologiasta antoisamman.

Luvun lopuksi tarjotaan vihdoinkin ihan kunnon autentisoitu tarina, Esa Holapan kuvaus siitä, kuinka hänestä tuli uusnatsi ja kuinka hän siitä ajatusmaailmasta irtautui aloittaen uran radikalisoitumisesta ehkäisevässä ja ääriliikkeistä irtautumisesta tukevassa työssä. Vihdoinkin todetaan Matti Hyväristä parafraaseeraten, että niin sanottu hallitseva kertomus (*master narrative*) ei oikeastaan ole ”konkreettinen, kerrottava kertomus lainkaan ... enemminkin vastakertomuksista hahmotettava kuva hallitsevasta asioiden tilasta” (s. 157). Tämänkin huomion perusteella olisi ollut hyvä todeta käsitteellisen tason ongelman olevan koko kertomuksen käsitteen laajentuminen kauas ohi hajoamispiesteensä.

Lopuksi

Alkaessani lukea tätä antologiaa en ollut täysin vakuuttunut siitä, että ”2000-luku on ollut kasvavan kertomusbuumin aikaa” (s. 13). Loppuun päästyäni olen vielä skeptisempi, sillä vaikutelma tästä lisääntymisestä tuntuu syntyneen vain sen takia, että mitä erilaisimpia ilmaisuja ja representaation muotoja on alettu luokitella kertomuksiksi. Kertomuksia on varmasti ollut siitä asti, kun ihminen on kyennyt hahmottamaan ajallisia prosesseja ja kehittänyt tavan keskustella niistä toisten kanssa. Jos kertomuksia todella on maailmassa enemmän kuin joskus ennen, se johtuu vain siitä, että ihmisillä on enemmän aikaa kertoa ja vastaanottaa niitä sekä enemmän kanavia välittää niitä toinen toisilleen.

Viimeisessä luvussa ”Kohti parempia kertomuksia” kirjoittajat siteeraavat Juhana Torkin ajatuksia: ”Tarina on kaikkea sitä, mikä jonkin asian yhteydessä tuntuu merkitykselliseltä ja eteenpäin kertomisen arvoiselta ... Tarina on merkitystä, ja tarina on tunnetta ... Tarinaa on se, mikä koskettaa tunnettamme ja antaa meille jotakin, mihin uskoa.” (S. 307.) Tämä edustaa kirjoittajille ”tarinahurmoksen huippua”. Kontrastina tälle, ”nyt kertomuskriittisellekin puheelle ja ajattelulle pystyy jo raivaamaan tilaa”. Kirjoittajien omien kriteereiden mukaan tätäkin asetelmaa voisi nimittää kertomukseksi, jossa urheat kertomuskriitikot vihdoinkin nousevat esiin kertomusten yöstä kriittisen valon tuojina. He puolustautuvat heihin jo projektin myötä kohdistettua kritiikkiä vastaan toteamalla, että kyllä kertomukset heidänkin mielestään ovat tärkeitä. Herää kysymys, olisiko kirjoittajien selkeyden nimissä kannattanut täsmentää retorista strategiaansa: heiltä tuntuu suurimman osan aikaa puuttuvan heidän itsensä peräänkuuluttama ”selvä käsitys kertomusmuodosta”, olkoonkin, että heillä on kyllä roppakaupalla ”tervettä kertomuskriittisyyttä” (s. 310).

Olisi ollut ansiokasta pohtia asioita enemmän myös kognitiiviselta kannalta: mitkä ovat ne mentaaliset tekijät, jotka saavat kertomuksen vastaanottajan tunnistamaan tarinassa jotakin totuudellista. Ilman tällaista analyysiä toteamus tunteisiin vetoavuudesta ei selitä tarpeeksi. Totta on kyllä, että sosiaalisen median mahdollistama jaettavuus ja sen myötä

suurten joukkojen osoittama osin eksplisiittinen, osin implisiittinen hyväksyntä luovat edustavuusefektin, jolla nimenomaan anonyymiudessaan on oma retorinen voimansa. Karttunen pääsee lähimmäksi tätä käsitellessään tarinankerronnan lukijassa synnyttämiä kehollisia ulottuvuuksia. Aihetta sivutaan myös luvussa ”Pitääkö kaunokirjallisuudesta olla hyötyä?”, kun tarkasteltavana on ajatus fiktion tarjoamasta kognitiivisesta harjoituksesta ja sen myötä kasvaneesta hyvinvoinnista. Osuuden alussa kirjailija Jaakko Yli-Juonikas palaa vanhaan kysymykseen siitä, pitäisikö taiteesta todella olla hyötyä. Kuuluisiko tarinoiden kehittää empaattisia kykyjämme? Jukka Mikkonen ja Samuli Björninen näkevät tässä ”tarinatalouden” haasteen kaunokirjallisuudelle (s. 145). Tuloksena on, että ”yhä useammin myös kirjallisuudelta odotetaan selkeää viestiä, kannanottoja ja elämänohjeita” (s. 146). Kuten kirjoittajat toteavat, ajatus ei ole mitenkään uusi kulttuurihistoriassamme. Aivotutkimuksen kannalta ongelma todella on, että ”kokeellisen psykologian menetelmät ovat usein taiteen näkökulmasta karkeita” (s. 248). Ongelmana on myös tieteen popularisoiminen: hyötyväitteet perustuvat usein kohtuuttomille yksinkertaistamisille.

Vielä on todettava, että on harhaanjohtavaa puhua yleisestä *tarinamuodosta*. Tarinan käsite on tiukemmankin käsitteellisen rajauksen mukaan – kirjoittajien omaksumasta kutakuinkin rajattomasta lähestymistavasta puhumattakaan – niin avoin, ettei sitä voi ajatella yhtenä muotona. Usein tuntuukin, että kun suhtaudutaan kriittisesti ajatukseen tarinasta, kritiikin kohde on efektiivisesti käsitys pelkästään jostakin *tietystä tarinamuodosta*, jota jostakin syystä pidetään normatiivisena. Näin esimerkiksi Jan Forströmin jälkisanoissa (s. 315). Hän toteaa myös: ”Kertomus luo selkeitä, usein valheellisia syy-seuraussuhteita” (s. 316). Voi se tehdä sitäkin, mutta kertomus on myös perustavaa laatua oleva tapa nostaa esiin niin tosia kausaalisuhteita kuin jossakin tilanteessa vain on mahdollista. On jossakin määrin totta, että Forströmin tarinamuodoksi kutsuma yksinkertaistaa. Mutta niin tekevät kaikki esitykset. Tiedekin mallintaa ilmiöitä ja sen tehdessään redusoi kohdetta tiettyjen piirteiden selkeämmin esiin tuomiseksi. Ker-

tomusta pitää tarkastella myös heuristisena välineenä, jolla voidaan pyrkiä ihan samaan, varsinkin kun tavoitellaan ymmärrystä ihmisten toiminnasta. Jollei myös tätä tuoda esille, tarjotaan vääristynyt kuva kertomusten merkityksestä maailmaan suuntautumisellemme. Kertomus ei ole vain yksi mahdollinen tapa harjoittaa tätä kaikkea, monien asioiden kohdalla se on juuri se tapa, jolla temporaaliset prosessit ylipäättään ovat esitettävissä. Sen takia kertomusta tai tarinaa käsittelevissä teoksissa pitäisi tehdä eksplisiittisen selväksi, että kritiikin kohteena ovat trivialisoidut ja manipuloivat kertomukset, ei kertomus yhtenä olennaisen tärkeänä maailman hahmottamisen välineenä. Kertomus ei ole ”vain näkökulma” (s. 319), se on esittämisen muoto, jonka puitteissa voidaan tuoda esille eri näkökulmia – tai vain yksi.

Kertomuksen vaarat on puutteistaan huolimatta arvokas lisä kertomuskriittiseen kirjallisuuteen. Voisin jopa käyttää sitä tenttikirjana, mutta hyvän arvosanan saavuttamiseksi tenttijän olisi kyettävä paitsi osoittamaan olevansa kriittinen kertomuksentarkastelija myös asianmukaisen kriittinen oppikirjanlukija.

Henry Bacon

Professori, elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Mari Pajala

FROM A SONG CONTEST TO
A SHOW CONTEST?
THE INCREASINGLY
TRANSNATIONAL PRODUCTION
OF TELEVISION SPECTACLE
IN THE EUROVISION SONG
CONTEST

Although academic interest in the Eurovision Song Contest (ESC) has grown over the past two decades, research has only rarely focused on television aesthetics and television production. The article explores the common claim that the contemporary ESC places more and more emphasis on visual spectacle. The article asks, how has the audiovisual presentation of Eurovision entries developed over the course of the contest's history, and how can we characterize the production of the contemporary ECS?

The primary research material consists of, firstly, ESC broadcasts from 1960, 1970, 1980, 1990, and 2000. These are analysed to describe the historical development of the audiovisual presentation of Eurovision entries. Secondly, the article draws on production information for ESC 2016–2019 to gain an understanding of the scope of the contemporary production.

The article argues that ESC producers have always aimed at creating visually varied performances that suit the style of each song. However, changes in technology and the contest's rules have enabled increasingly complex performances. As a result, creating the contemporary ESC requires using creative and technical personnel across national borders, and many of the same television professionals and companies participate in the production year after year. Moreover, successful stage directors work transnationally, designing Eurovision performances for different countries. Thus, the ESC participates in a wider turn towards transnational production in European television culture. The transnational field of ESC production is not without hierarchies, as Northern Europe plays

a central role in the development of the contest, thanks to strong input from Swedish television SVT and Swedish television professionals in particular.

Keywords: Eurovision Song Contest, television aesthetics, television production, spectacle, transnational

LAULUKILPAILUSTA
SHOW-KILPAILUKSI?
TELEVISIOSPEKTAAKKELIN
YLIRAJAISTUVA TUOTANTO
EUROVISION LAULUKILPAILUSSA

Eurovision laulukilpailua koskevaa tutkimusta on ilmestynyt melko runsaasti 2000-luvulla, mutta televisioestetiikkaan ja -tuotantoon liittyviä kysymyksiä on tutkimuksessa tarkasteltu vain vähän. Tässä artikkelissa tartun useiin esitettyyn ajatukseen, että Eurovision laulukilpailussa korostuvat nykyisin entistä enemmän visuaalisuus ja speaktaakkeli. Kysyn, miten euroviisukappaleiden audiovisuaalinen näytteillepano on kehittynyt ohjelman historian aikana ja millaiseksi tuotannon luonne on kehittynyt 2000-luvulla.

Artikkelin pääasiallinen tutkimusaineisto koostuu ensinnäkin vuosien 1960, 1970, 1980, 1990 ja 2000 Eurovision laulukilpailuista, joita analysoimalla luon kuvan kilpailukappaleiden audiovisuaalisen esillepanon kehityksestä. Toiseksi käyden vuosien 2016–2019 Euroviisujen tuotantotietoja aineistona rakentaessani kuvaa laulukilpailun nykytuotannosta.

Esitän, että euroviisuesityksille on aina pyritty rakentamaan kappaleen tyylisiin sopiva visuaalinen ilme. Teknologinen kehitys ja kilpailun sääntömuutokset ovat kuitenkin mahdollistaneet entistä vaihtelevammat ja monimutkaisemmat esitykset. Suurimuotoisen tv-spektaakkelin rakentaminen edellyttää yhteistyötä eri maista tulevien ammattilaisten ja yritysten kesken, ja nykyiset Eurovision laulukilpailut ovatkin ylijarjaisia tuotantoja. Samat televisioalan ammattilaiset ja yhtiöt osallistuvat kilpailun tuotantoon eri maissa. Lisäksi kansalliset delegaatiot palkkaavat ylijarjaisesti työskenteleviä ammattilaisia suunnittelemaan kilpailuesityksiään.

Eurovision laulukilpailun tuotantoon on myös muodostunut eräänlainen alueellinen hierarkia, jossa Pohjois-Eurooppa on johtavassa asemassa erityisesti Ruotsin television SVT:n ja ruotsalaisten ammattilaisten keskeisen roolin ansiosta.

Avainsanat: Eurovision laulukilpailu, televisioestetiikka, televisiotuotanto, speaktaakkeli, ylijarjaisuus



Pertti Grönholm

BELGIUM, ONE POINT.
SYNTHESIZERS, IRONY, AND
PROVOCATION IN EUROVISION
SONG CONTEST IN 1980 AND 1983

In his article, the author examines two songs, participants and performances submitted by Belgium to the Eurovision Song Contest. In the early 1980s, Telex's "Euro-Vision" (The Hague 1980) and Pas de Deux's "Rendezvous" (Munich 1983) were both exceptionally confusing, ironical, and provocative performances. They both finished third last in the finals.

These unusual performances sought to challenge the audio-visual and musical conventions of the ESC and even the values and ideals of the competition. Both songs also had their own national context, as the success of Belgium in the ESC had remained rather weak throughout the existence of the competition. The bad experiences turned into bold experiments in the early 1980s. Telex and Pas de deux built their performances on electronic rhythms, sounds and instruments. Telex performed their song with a backing tape and backing vocals, but Pas de Deux coloured their sound with the musicians of the Eurovision Orchestra and an unconventional choreography. Both groups brought a number of electronic instruments on the stage.

The author analyses the songs and the performances in connection

with the rise of electronic sounds and instruments into the mainstream of pop in the early 1980s and asks how the bands emerging from the musical margins consciously sought to test the limits of the competition and the receptivity of the Eurovision audience. At their time, the electronic instruments and the resulting aural, visual, and structural aesthetics were radical detachments from the moods and imaginations conjured up by a television spectacle like the ESC. Despite their poor success, these performances have since then received much more appreciation.

Keywords: Eurovision Song Contest, Telex, Pas de Deux, electronic music, music technology, Belgium

BELGIUM, ONE POINT.
SYNTETISAATTOREITA,
IRONIAA JA PROVOKAATIOITA
EUROVISION LAULUKILPAILUISSA
VUOSINA 1980 JA 1983

Kirjoittaja tutkii artikkelissaan kahta Belgian Eurovision laulukilpailuun lähettämää kappaletta, osallistujaa ja esitystä. Telex-yhtyeen "Euro-Vision" (Haag 1980) ja Pas de deux -ryhmän "Rendezvous" (München 1983) olivat omansa aikanaan poikkeuksellisen hämmäntäviä, ironisoivia ja provosoivia esityksiä. Kumpikin jäi finaalisissa kolmanneksi viimeiseksi.

Telex ja Pas de deux pyrkivät haastamaan sekä Euroviisujen audiovisuaalisia ja musiikillisia konventioita että kilpailun arvoja ja ihanteita. Kummassakin esityksessä oli myös kansallinen kontekstinsa, sillä Belgian euroviisumenestys oli jäänyt heikohkoksi koko kilpailun olemassaolon ajan, mikä ilmeni rohkeina kokeiluina 1980-luvun alussa. Yhtyeet rakensivat esityksensä elektronisten rytmien, äänten ja soitinten varaan. Telex esitti kappaleensa taustanauhalla ja taustalaulajien kera, Pas de deux väritti sointiaan Eurovisio-orkesterin muusikoiden kanssa sekä tavattomaksi koetulla koreografiallaan. Molemmat yhtyeet toivat lavalle joukon elektronisia soittimia.

Kirjoittaja analysoi kilpailukappaleita ja esityksiä osana 1980-luvun alussa tapahtunutta elektronisten soundien ja soittimien nousua populaarimusiikin valtavirtaan ja sitä, miten musiikillisista marginaaleista ponnistaneet yhtyeet tietoisesti pyrkivät koettelemaan kilpai-

lun rajoja ja euroviisuyleisön vastaanottokykyä. Elektroniset soittimet ja niistä kumpuava äänellinen, visuaalinen ja rakenteellinen estetiikka olivat aikanaan radikaaleja irtiottoja Euroviisujen kaltaisen televisiospektaakkelin loihtimista tunnelmista ja mielikuvista. Huolimatta heikosta menestyksestä kumpikin esitys on saanut myöhemmin huomattavasti enemmän arvostusta osakseen.

Avainsanat: Eurovision laulukilpailu, Telex, Pas de Deux, elektroninen musiikki, musiikkiteknologiat, Belgia



Yrjö Heinonen

AUDIOVISUAL CONSTRUCTION
OF A EUROVISION SONG
CONTEST PERFORMANCE:
"SATA SALAMAA" (1987), "LA
DOLCE VITA" (1989) AND "TULE
LUO" (1993)

During its history, the Eurovision Song Contest has changed from a songwriting competition between national radio and TV companies to a competition between singers or bands representing different countries, while the entertaining and competitive functions of the event have become more and more significant at the same time. In my article, I examine the audiovisual construction of three performances that represented Finland in the competition in 1987–1993, especially from the point of view of entertainingness, competitiveness, and the representation of national features.

The performances to be analysed are "Sata salamaa" (Virve Rosti, 1987), "La Dolce Vita" (Anneli Saaristo, 1989) and "Tule luo" (Katri Helena, 1993). In the analysis, I pay attention to music (melody, arrangement), lyrics (song title and its placement, repetition, and phonetic patterning), staging (props, lighting, costume, and choreography), and telecasting (multi-camera shooting and live editing). The analysis highlights differences and similarities in the audiovisual structure of the performances as well as those regarding entertainment, competitiveness, and the representation of nationality.

Keywords: Eurovision Song Contest, audiovisual analysis, entertainment, competitiveness, nationality

EUROVIISUESITYKSEN
AUDIOVISUAALINEN
RAKENTUMINEN:
"SATA SALAMAA" (1987), "LA
DOLCE VITA" (1989) JA "TULE
LUO" (1993)

Eurovision laulukilpailu on muuttunut historiansa aikana kansallisten radio- ja tv-yhtiöiden välisestä sävellys- ja sanoituskilpailusta eri maiden ja niitä edustavien laulajien tai yhtyeiden väliseksi esiintymiskilpailuksi siten, että tapahtuman viihteellisyys ja kilpailullisuus on samalla lisääntynyt. Tarkastelen artikkelissani kolmen Suomea vuosina 1987–1993 kilpailussa edustaneen esityksen audiovisuaalista rakentumista erityisesti viihteellisyyden, kilpailullisuuden ja kansallisten piirteiden esiin tuomisen tai tuomatta jättämisen näkökulmasta.

Analysoitavat esitykset ovat "Sata salamaa" (Virve Rosti, 1987), "La dolce vita" (Anneli Saaristo, 1989) ja "Tule luo" (Katri Helena, 1993). Esitysten analyysissä kiinnitän huomiota musiikkiin (sävelmä, sovitus), sanoihin (laulun nimi ja sen sijoittelu, toisto ja äänneellinen kuviointi), näyttämöllepanoon (lavastus, valaistus, puvustus ja koreografia) sekä televisiointiin (monikamerakuvaus ja live-editointi). Analyysi nostaa esiin eroja ja yhtäläisyyksiä sekä esitysten audiovisuaalisessa rakentumisessa että niiden viihteellisyydessä, kilpailullisuudessa ja kansallisten piirteiden esiin tuomisessa.

Asiasanat: Eurovision laulukilpailu, audiovisuaalinen analyysi, viihteellisyys, kilpailullisuus, kansallisuus