

Meidän vahanukkemme televisiossa

Suomalaisten musiikkivideoiden varhaishistoriaa

Musiikkivideo käsitteenä omaksuttiin yleiseen käyttöön 1980-luvulle tultaessa. Ensisijaisena taustavaikuttajana tässä voidaan pitää Music Television (MTV) -kanavan perustamista Yhdysvalloissa 1.8.1981 ja sen leviämistä sittemmin lähes maailman joka kolkkaan. Nykyään musiikkivideoita ei pelkästään katsota vaan niitä myös tehdään ja tuotetaan kaikkialla ”läntisessä” maailmassa ja sen vaikutuspiirissä Bulgariasta (ks. Kurkela 1996, 42–43) Papua-Uusi-Guineaan (ks. Hayward 1998). Puhumattakaan Suomesta.

Suomalaiset musiikkivideot näyttäytyvät kuitenkin hyvin helposti sangen historiattomana ilmiönä. Julkisuuteen niiden voi katsoa nousseen jokseenkin tarkkaan 1990-luvun puolivälissä: sitä ennen niillä ei ollut varsinaisia foorumeita ja siten niiden näkyvyys oli satunnaista. 1994 perustettu *Lista*-ohjelma (TV 1) tarjosi niille oikeastaan ensimmäisen vakavasti otettavan esityskanavan ja lisäsi myös intressejä videoiden tekemiseen, ja lopullisen sysäyksen antoi 1995 käynnistynyt joka-arkipäiväinen nuoriso- ja musiikkiohjelma *Jyrki* (MTV3).

Sinänsä tällainen näennäinen historiattomuus ei ole populaarikulttuurin ilmiöille tavatonta. Massiivisen markkinakoneiston vaatimus nopeasta ja maksimaalisesta voitosta korostaa ensisijaisesti erottuvuutta entisestä, ”uutuutta”, jolloin historiattomuudesta tulee enemmän tai vähemmän luonnollista ja välttämätöntäkin. Lähes reaaliaikaisessa maailmanlaajuudessa informaatioyhteisössä eilispäivän uutiset ja kulttuurituotteet ovat auttamatta vanhentuneita, merkityksettömiä ja epäkiinnostavia. Tässä hetken hurmassa unohtuu kuitenkin helposti se, että mikään uusi ei synny itsestään.

Audiovisuaaliset viestimet – mikäli käsitämme näillä elokuvan ja sen jälkeiset ”liikkuvan kuvan” ja äänen yhdistäneet aikansa kehittyneelle teknologialle perustuvat tiedotusvälineet – ovat kuitenkin aivan alkuvaiheistaan lähtien olleet tiiviisti sidoksissa musiikkiin, ja usein nimenomaan populaarimusiikkiin. Musiikkivideota voidaankin siis pitää vain yhtenä viimeisimmistä yrityksistä yhdistää kuva ääneen (ks. Shuker 1994, 69).

Musiikkivideoiden ”yleisestä” historiasta erityisesti visuaalisen ulottuvuutensa osalta kiinnostavia ja kattavia esityksiä ovat kirjoittaneet mm. Alanen (1992) ja Kallioniemi (1994), joten en katso tarpeelliseksi puuttua siihen tässä kovinkaan tarkasti. He käyvät läpi ”tärkeimmät” vaiheet Edisonin ”fonokinetoskoopista” alkaen, mykkäelokuvien, elokuvan kokeellisen perinteen, animaatioiden, musikaalien ja rock-elokuvien sekä *Soundies*-elokuvajukeboxien kautta promofilmeihin ja (musiikki)televisioon päätyen. Ajallisesti kaukaisemmista audiovisuaalisten representatioiden edeltäjistä kiinnostuneiden kannattaa vilkaista lisäksi esim. Hirnin (1981) kirjoituksia: hän esittelee koko joukon varhaisia kuvallisia esitysmuotoja, joihin hyvin usein liittyi myös musiikillinen ulottuvuus. Perinne voidaankin ulottaa aina 1600-luvun kurkistuskaappeihin, seuraavien vuosisatojen moritaattilaulajista tai dio-, pano-, cyclo- ja kosmoraamoista puhumattakaan. Hirnin (1981, 10) mielestä myös kolmiulotteinen, käsin kosketeltava, ”[k]onkreettisin tapa kopioida todellisuutta” on syytä ottaa huomioon: vahakabinetit, panoptikonit, mekaaniset pienoisteatterit. Samoin myös perinteinen teatteriesitys on tässä yhteydessä olennainen – erityisesti 1800-luvun viihteellisten melodraamojen musiikissa voidaan nähdä selkeitä yhtymäkohtia myöhempään elokuvamusiikkiin (ks. Juva 1995, 17–18).

On luonnollisesti harhaluulo ajatella, että populaarimusiikin ja audiovisuaalisten viestintien kehityksen päätepiste olisi musiikkivideo. Kehittyneen tietokone- ja digitaalitekniikan myötä ilmaisulliset mahdollisuudet lisääntyvät entisestään – esimerkiksi tästä käyvät melkeinpä mitkä tahansa Michael Jacksonin 1990-luvulla tekemät musiikkivideot. Lisäksi yhtenä avaintermiä on yleistynyt ”interaktiivisuuden” käsite, jolla tarkoitetaan pikemminkin vaihtoehtojen ja valintamahdollisuuksien monipuolisuutta kuin varsinaista vuorovaikutusta. Tällaisina ”interaktiivisina” populaarimusiikin kulutusmuotona tutuiksi ovat tulleet cd-rom-levyt sekä viime vuosina erityisesti Internet. Näihin ”uusiin medioihin” yhdistyy myös ns. demojen tekeminen (ks. esim. Lönnblad 1997) – välitetäänhän näitä ei-kaupallisia teknomusiikin tietokoneanimaatioita pääasiallisesti juuri Internetin välityksellä.

”Uusien medioiden” haasteista huolimatta musiikkivideo on säilyttänyt 1980-luvun loppupuolella saavuttaneen asemansa olennaisena osana musiikkiteollisuuden markkinointistrategioita, ja nähtäväksi jää, kuinka paljon esim. digitaalinen televisiotekniikka tai DVD-levyt tulevat vaikuttamaan musiikkivideon muotona ja väliinäänä. Niin kauan kuin televisio – siinä muodossa kuin sen tunnettu – pysyy kotitalouksien pääasiallisena tiedotusvälineenä, musiikkivideoita – siinä muodossa kuin ne tunnettu – tullaan todennäköisesti kuitenkin tekemään.

Mykkäelokuvia muun maailman malliin

Suomalaisen musiikkivideon historian voi katsoa pääpiirteissään seuranneen kansainvälistä kehitystä. Kuten Hirn (1981, 7) toteaa elokuvan edeltäjistä ja alkutaipaleesta Suomessa: ”Ilmiöt eivät täällä olleet mitenkään erityisen poikkeukselliset. Kansainvälisen edistyksen kuviot toistuvat jonkin verran alkukantaisempina ja hidastettua aikataulua noudattaen.” Esimerkiksi panoptikonit ja muut erilaiset speктаakkelimaiset (näyttämö)esitykset tulivat tutuiksi myös Suomessa, lähinnä kylläkin vain suurimmissa eteläisissä rannikkokaupungeissa. Nämä esitykset kiersivät yleensä ympäri Eurooppaa, ja esimerkiksi 1800-luvun alkupuolella Helsingissä ja Turussa vieraili puolenkymmentä vahakabinettia. (Ks. Hirn 1981, 12–31.)

Myös suomalaisten mykkäelokuvanäytäntöjen musiikillinen anti noudatteli muun maailman mallia. Hirn (1981, 301–302) esittää, että alkuvaiheissa musiikki toimi itsenäisenä vetonaulana, sillä äänentoistolaitteisto oli yhtäläillä kiinnostuksen kohteena kuin elokuvaprojektorikin. Niinpä musiikkinumeroita kuunneltiin vain silloin, kun elokuvaa ei näytetty. Vähitellen kuitenkin kuvaa ja musiikkia ryhdyttiin esittämään yhtäaikaaisesti, suurelta osin projektorin kovan äänen peittämiseksi. Säestys saatettiin toteuttaa mekaanisesti fonografin tai suurempien ja voimakasäänisempien ”konserttikoneiden” kuten fonolan ja pianolan avulla, tai sitten ihmisvoimin – Hirnin mielestä ”[s]ynkronointi onnistui tietysti parhaiten pianistin tai jotain muuta instrumenttia soittavan muusikon säestäessä kuvallista esitystä myötäilevällä taituruudella.” Tunnettujen instrumentalistien tai estraditaiteilijoiden kiinnittäminen elokuvien säestäjiksi tai oheisnumeroiksi epäilemättä myös lisäsi kiinnostusta tilaisuuksia kohtaan. (Ks. myös Juva 1995, 22–23.) Elokovatoiminnan vakiintuessa 1910- ja 1920-luvulla elokuvateatterien musiikista vastasivat yhä enenevässä määrin orkesterit, joiden kokoonpanot kylläkin vaihtelivat runsaasti paikkakunnan mukaan: triot ja kvartetit olivat yleisimpiä, mutta pääkaupungin parhaissa teattereissa soittajien lukumäärä nousi 15:een. Lisäksi ensi-iltoina soittajia saattoi olla jopa yli 30. (Juva 1995, 22–24.)

Amerikkalainen äänielokuva sai ensi-iltansa Suomessa 1929, mutta jo samaan aikaan samaan päämäärään tähtäävää toimintaa oli paikallisestikin. Turkulaisen Lahyn-Filmi-nimisen yhtiön jäsenet esittivät ensimmäiset lyhytfilmikokeilunsa saman vuoden syksyllä, ja seuraavana vuonna yhtiön tehtäväksi annettiin Suomi-Filmin mykkänä kuvatun *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* -elokuvan jälkiäänitys. Tämä ja kolme muutakin jälkiäänitettyä kotimaista ”äänielokuvaa” nähtiin 1931, jolloin ensi-iltaan päättyi myös ensimmäinen ”oikea” suomalainen puhettakin sisältänyt äänielokuva *Sano se suomeksi*. (Juva 1995, 99–101.) Elokuvan yhteydet populaarimusiikkiin ovat ilmeiset, sillä se

”oli oikeastaan revyykooste, jossa oli laulu-, soitto- ja tanssiesityksiä sekä haastatteluja ja näytelmäpaloja. – Esiintyjinä olivat mm. suosittu helsinkiläisen Sven Lundevallin jazz-orkesteri ’Zamba’ (solistina ilmeisesti Georg Malmstén) ja turkulainen ’Ah-Ha Jazz Band’ –.” (Juva 1995, 101.)

Valitettavasti elokuvasta ei ole säilynyt kopiota jälkipolville. Dokumentteja ajan populaarimusiikista audiovisuaalisessa muodossa on kuitenkin nähtävissä mm. Malmsténin perheenjäsenten tähdittämässä elokuvissa *Meidän poikamme merellä*, *Voi meitä! Anoppi tulee* sekä *Herrat täysihoidossa*, kaikki vuodelta 1933. (Juva 1995, 101–103.)

Suomen Hollywood

Suomalaisen elokuvan studiotuotantokautena voidaan pitää aikaväliä 1930-luvun puolivälistä 1960-luvun taitteeseen. Perustan laajamittaiselle studiotuotannolle laski yleisön suuri kiinnostus äidinkielellään esitettyjä elokuvia kohtaan – 1930-luvulla jokainen elokuva tuotti voittoa – ja päätepisteen sille saneli yhtäältä television läpimurto ja toisaalta elokuvateollisuuden sisäisen arvomaailman muuttuminen. (Juva 1995, 105.)

Karkeasti ajatellen studiotuotantokauden elokuvat voidaan jakaa kahteen luokkaan: (melo)draamoihin ja (musiikki)komedioihin (vrt. Juva 1995, 232). Näistä populaarimusiikki yhdistyy nimenomaan jälkimmäisiin, joiden tunnussävelmänä on usein kepeä iskelmätyyppinen laulu. Esimerkkejä on lukuisia, mutta yksi tunnetuimmista lienee *Vaimoke* vuodelta 1936; myös monet muut ”Ansa ja Tauno” -elokuvat kuuluvat tähän sarjaan. Ajanjaksoon kuuluu myös joukko elokuvia, joita on pidetty enemmän elokuvamusikaalia muistuttavina: *SF-paraati* (1940), *Onnellinen ministeri* (joka teki George de Godzinskyn säveltämän *Katupoikien laulun* tunnetuksi), *Poretta eli keisarin uudet pisteet* (1941) ja *Kirkastuva sävel* (1946) kenties näkyvimpinä. Musiikkielokuva menestyikin sota-aikana hyvin, sillä silloin musiikin nauttiminen muulla tavoin oli varsin rajoitettua (Juva 1995, 132). Sotavuodet kuitenkin rajoittivat elokuvien valmistamista, ja sodan jälkeenkin vallitsi vaikea materiaalipula. Uusitalon (1977, 28) mukaan ”[k]aikesta oli pulaa – raakafilmistä, tarvikkeista, työvoimasta, näyttelijöistä, kuljetuskalustosta, sähköstä, ideoistakin...” Sodan jälkeen myös elokuvien tuonti- ja esitysjärjestelmä oli rakennettava uudelleen, ja elokuvan kanssa ihmisten vapaa-ajasta kilpailivat pannasta vähitellen vapautuneet muut viihdemuodot, tanssit etunenässään (Uusitalo 1977, 37–38).

1950-luvulle tultaessa tuotantoluvut kääntyivät nousuun. Uusitalon (1978, 14) mielipahaksi, mutta populaarimusiikin eduksi

”tuotannon laajentuminen tapahtui lähes yksinomaan viihteen sektorilla. Näin syntyneiden velttojen komediojen, päättömien farssiin ja mielikuvituksettomasti toteutettujen iskelmäk-maroiden keskelle hukkui herkästi elokuvataiteen kauneinkin kukka.”

Kyseisen vuosikymmenen alkupuolen tuotannosta ”musiikkipitoiseen viihteseen” pohjautui 15 % valmistuneista pitkistä elokuvista eli yhteensä 24 kappaletta – Pekka ja Pätkä -elokuvia lukuun ottamatta (Uusitalo 1978, 24–25). Ajanjaksoa onkin nimitetty suomalaisen elokuvan ”mimmitteollisuusvuosiksi”; se sisältää esimerkiksi Henry Theelin laulajapersoonan ympärille tehdyt elokuvat *Serenadiluutnantti* (1949), *Köyhä laulaja* (1950) ja *Vain laulajapoikia* (1951) – vaikka ”elokuvakameran edessä Henry Theel oli jäykkä kuin puuhevonen” (Uusitalo 1978, 135). Ajanjaksoon kuuluu myös ”surullisenkuuluisa” rillumarei-tuotanto mm. *Rovaniemen markkinoineen* (1951), *Muhoksen Mimmeineen* (1952) ja *Lentävine kalakukkoineen* (1953) sekä erään ”kansallisen instituution” synnyttäneet *Kaunis Veera eli ballaadi Saimaalta* (1951) ja *Kipparikvartetti* (1952) (ks. Uusitalo 1978, 21–23, 137–139). Myös lukuisat Pekka ja Pätkä -elokuvat sisältävät musiikkikohtauksia: ”[k]un – tarinaan oli otettu sivuosan esittäjäksi Olavi Virta tai Tapio Rautavaara, katsoja ei hämmästynyt, jos tämä välillä lauloi pari laulua” (Gronow 1991, 282). Kaikki nämä elokuvat olivat Oy Suomen Filmiteollisuuden tuotantoa, ja yhtiön johtajalla T. J. Särkällä oli vielä lisäksi into tehdä elokuvia valmiista iskelmistä otettujen aiheiden pohjalta – tällaisia elokuvia olivat joidenkin rillumarei-tuotosten lisäksi mm. *Me tulemme taas* (1953) ja *Minä soitan sinulle illalla* (1954). Kyseiset iskelmät olivat pääosin Reino Helismaan ja Toivo Kärjen käsialaa. ”Särkkä halusi hyödyntää laulujen jo olemassa olevan suosion, ja yllytti venyttämään parin minuutin tarinat kokoillan elokuviksi. Kovin kantavia tällaiset ideat eivät olleet ja tulokset olivat varsin epätasaisia.” (Juva 1995, 146–147.)

Mutta ajan ”viihde-elokuvien” joukossa oli myös niitä, jotka ovat saaneet osakseen enemmänkin arvostusta. Esimerkiksi *Rion yön* (1951) ”tanssikohtaukset ovat näyttäviä ja – ylimeno Carmenin sukkanauhasta suureen 22 balettianssijan esittämään jaksoon suorastaan kekseliäs” (Uusitalo 1978, 140). Elokuva onkin ”näyttävintä musiikkaalia, mitä kotimaisessa elokuvassa on nähty” (Juva 1995, 127). Myös J. Alfred Tannerin elämään ja kupletteihin perustuvista elokuvista *Orpopojan valssi* (1950) ja *Tytön huivi* (1951) varsinkin jälkimmäinen saa Juvalta (1995, 127) kiitokset:

”[E]lokuvassa ei juuri ole repliikkejä, vaan toiminta tapahtuu laulujen aikana, niiden sanojen ohjaamina. Tulos on hämmästyttävän sujuva. Sovitus on kevyt ja miellyttävästi soiva, niin että miltei taukoamattoman musiikin jaksaa kuunnella tässä tunnin mittaisessa elokuvassa.”

Elokuvaneuvos Uusitalon (1978, 135) mielestä elokuvan käsikirjoitus kuitenkin oli olematon: lauluja toisensa jälkeen aasinsilloilla yhdistettyinä. Enemmän hän arvostaa ”laatuisaa” ja ”pirteää musiikkikomediaa” *Amor hoi!* (1950) (ks. Uusitalo 1978, 115, Uusitalo 1994, 236–237).

Ohuita puolidokumentteja

1950-luvun lopulla suomalaisten pitkien näytelmäelokuvien studiotuotantokausi tuli päätepisteeseensä. Elokuvi tuotantobudjetit laskivat rajusti, ja katsojaluvut kääntyivät laskuun pysyvästi. Uusitalo (1981, 11–17) luettelee tähän useitakin syitä: vuonna 1956 ihmisten kukkaronnyörejä kiristi yleislakko, 1957 voimakas 39 % devalvaatio lisäsi elokuvien tuotantokustannuksia merkittävästi, televisio ja muut vapaa-ajan aktiviteetit – esim. tanssit, ravintolat, autot, matkailu, äänilevyt – veivät oman osansa ihmisten kiinnostuksesta ja rahoista. Myös kodin merkitys korostui paikkana, jossa viettää vapaa-aikaansa. Edes ”kaikkein heikointa pohjasakkaa lukuun ottamatta” kotimaisille pitkille elokuville myönnetty verovapaus ei pystynyt pelastamaan suomalaista elokuvateollisuutta kriisistään.

1960-luvun taitteeseen ajoittuvaa ns. iskelmäelokuvien tuotantoa voidaan pitää yhtenä yrityksenä selviytyä tukalasta taloudellisesta tilanteesta. Näitä ”oman aikansa ’musiikkivideokoosteita’” tehtiin elokuvastudioiden ja levy-yhtiöiden yhteistuumin – jälkimmäisille hyöty tuli erityisesti esiintyjien ja levyjen mainonnan muodossa. Jonkinlainen kilpailuasetelma syntyi myös iskelmäelokuvien ja television viihdeohjelmien välille. (Juva 1995, 163.)

Juvan (1995, 163–164) ja Gronowin (1991) mukaan iskelmäelokuvia tehtiin seitsemän, *Suuri sävelparaati* (1959), *Iskelmäketju* (1959), *Iskelmäkaruselli pyörä* (1960), *Tähtisumua* (1961), *Toivelauluja* (1961), *Lauantaileikit* (1963) sekä *Topralli* (1966). Joukkoon voidaan kuitenkin vielä lisätä 1961 valmistunut *Nuoruus vauhdissa* (ks. Uusitalo 1981, 122).

Iskelmäelokuvien on nähty sisältävän hyvin vähän varsinaisia elokuvallisia aineksia. Gronowin (1991, 282) mukaan elokuvien perusidea – ”kuvataan iskelmälaulajien esityksiä ja kudotaan niiden ympärille kehyskertomus” – on kovin yksinkertainen, eikä niissä ole juurikaan positiivisia elementtejä satunnaisten dokumentaaristen arvojen lisäksi. Juonia hän moittii ”ohuiksi”. Uusitalo (1981, 122) puolestaan toteaa *Nuoruus vauhdissa* -elokuvasta, että siinä toiminta ”oli kovasti keinotekoista ja iloittelu enimmäkseen väkisinehtyä”. Myös Juva (1995, 163–164) pitää elokuvien kehyskertomuksia hataroina. Hän jatkaa kuitenkin:

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

Ei-oosta elämäntapaleikkauksiin

1950-luku oli yleisemmän elokuvatuotannon ohella myös mainoselokuvien kulta-aikaa. Näitä pitkien näytelmäelokuvien ”alkupaloja” oli toden teolla alettu valmistaa juuri ennen toista maailmansotaa. Sotavuosien aikana ja vielä niiden jälkeenkin olosuhteet kuitenkin tekivät mainoselokuvien valmistamisen kannattamattomaksi: ”ei-oosta oli täysin tarpeetonta mainostaa” (Uusitalo 1978, 272). Mutta 1950-luvun alussa tavaramarkkinoiden ja yleisen taloudellisen tilanteen kohentuessa mainoselokuvien kysyntä ja valmistus lisääntyivät. Lisäksi ”mainoskeinoissa ja mainosvälineiden käytössä tapahtuva yleinen modernoituminen” vaikutti asiaan: elokuvia alettiin tehdä myös väri- ja animaatiotekniikoilla. (Uusitalo 1978, 273.) Musiikkikin oli usein olennainen osa mainoselokuvia, kuten mainosmusiikintutkija Kaarina Kilpiö (1998, 46) on pro gradussaan huomionut:

”Tanssi-innostus – näkyi myös mainoksissa. Varsinkin 1950-luvulla useissa mainoksissa kuvataan tanssia elävän musiikin säestyksellä; kamera myös zoomaa toistuvasti bändiin tai sooloa esittävään soittajaan.”

Tietty yhteys nykypäivän musiikkivideoihin voidaan siis hahmottaa. Tämän yhteyden luonne kuitenkin muuttui seuraavalle vuosikymmenelle tultaessa. Elokuvateollisuus ja -kulttuuri olivat murroksessa: suurelta osin television läpimurron johdosta elokuvien studiotuotannon taloudellinen pohja murentui, ja uuden polven elokuvantekijät nousivat esiin uusine ideoineen.

”Määrällisesti elokuvatuotanto siis oli entistä suppeampaa, laadullisesti muutos vei kokeilevaan suuntaan. Viihde väheni, musiikkiviihde lähes hävisi.

– [P]itkän elokuvan muutoskurssi vei [mainoselokuvilta] käyttökelpoisia viittaushoitoja. Mainosten musikaali- tai rillumarei-koodit eivät enää toimineet, koska elokuvakulttuuri oli toinen. Myös mainonnan oli etsittävä uusia ilmaisukeinoja.

Mainoselokuvien kerronta muuttui siis 1960-luvulla kuten pitkänkin elokuvan, mutta ei yhtä nopeasti eikä samalla lailla. Elokuvallinen narraatio mainoksissa väheni. Viitaukset muuhun populaarikulttuuriin sekä elämäntyyliin mainonta valtasivat alaa. Leikkaukset nopeutuivat, kun kerronta muuttui.” (Kilpiö 1998, 24.)

Vaikka viittaussuhteet esim. rillumareihin katkesivatkin, musiikki ei hävinnyt mainoselokuvista. ”Spottien” mediakontekstin muuttuessa myös niiden musiikillinen konteksti muuttui, tai kuten Kilpiö (1998, 103–104) toteaa: ”[u]udenlainen musiikin käyttö muutti myös ajan mittaan audiovisuaalisen mainonnan kuvarytmiä”. Itse näen tapahtuneen muutoksen kuitenkin vuorovaikutuksellisempana ja useampien tekijöiden summana: uudenlaiset musiikki ja kuvarytmi olivat osa samaa muutosta. Toisin sanoen kuvarytmi ei muuttunut pelkästään – jos ollenkaan – musiikin takia, vaan myös laajemmat mainostamiseen (ja populaarikulttuuriin yleisemminkin) liittyvät kehityksen linjat vaikuttivat asiaan. Kilpiö (1998, 121) kuitenkin jatkaa:

”1960-luvun lopussa yleistyivät elämäntapamainonta, jossa myös musiikki oli osallisena, sekä nopeampi tyyli leikata mainoselokuvia. Tämän kehityksen yhtenä alkuunpanijana nähdään usein Lifeboy-saippuan mainoskampanja, johon Kaarlo Kaartinen sävelsi terävästi aksentoivan modernin jazzyhtymusiikin. Kampanjan elokuvien leikkausrytmi oli aikanaan yllättävä. Ne tuovatkin mieleen nykyisen musiikkivideon ja av-mainonnan kuvallisen ilmaisun.”

Poppia putkessa

Suomen ensimmäiset television kokeilulähetykset tapahtuivat vuosina 1954 ja 1955 Radioinsinööriseuran ja Teknillisen korkeakoulun toimesta. Ensimmäinen julkinen koelähetys oli 24.5.1955. Seuraavana vuonna toiminta siirtyi Tekniikan edistämis-säätiön alaisuuteen – näin syntynyt TES-TV aloitti säännölliset lähetykset 21.3.1956. (Uusitalo 1981, 20.)

Yleisradiossa televisiolähetyksen aloittamista jarrutti erityisesti silloisen pääjohtajan Einar Sundströmin käsitykset toiminnan kalleudesta ja kannattamattomuudesta – näitä käsityksiä ”tekniikan miehet” pyrkivät toden teolla kumoamaan, siinä kuitenkin onnistumatta. ”Käytännössä Yleisradio painoi raskaan jalan jarrupolkimelle, ja vasta muiden televisioharrastajien aktivoituminen sekä Tallinnan television suunnitelmat pakottivat sen liikkeelle, varovaisesti sittenkin.” Tallinnan televisio olikin pääjohtaja Sundströmille vakava huolenaihe, sillä hänen mielestään ”se tarjosi neuvostoliittolaisille oivan propagandavälineen, jos nämä niin halusivat.” (Salokangas 1996, 112–113.)

Vuodet 1955 ja 1956 käytettiin Yleisradiossa lukuisten komiteoiden perustamiseen ja muistioiden kirjoittamiseen Suomeen sopivan televisiotoiminnan suunnan selvittämiseksi. Yhdeksi keskeiseksi ongelmaksi nousi toiminnan rahoitus: vastakain olivat näkemykset mainosajan myymisestä – TES-TV:n malli – ja lupamaksuista. ”Kulttuuri ja sivistyslaitoksena Yleisradion oli pyrittävä korkeisiin päämääriin”, ja mainonta nähtiin uhkana niin ohjelmien laadulle kuin television riippumattomuudellekin. Osittaista mainosrahoitusta pidettiin kuitenkin tarpeellisena, jotta lupamaksut eivät nousisi kohtuuttomiksi. Tämän johdosta keväällä 1957 perustettiin Oy Mainos-TV-Reklam Ab, jonka tehtävänä oli myydä Yleisradion vuokraamaa ohjelma-aikaa. Mainostaminen ei kuitenkaan tullut tapahtumaan ehdoitta: mainonta oheishjelmineen oli eristettävä Yleisradion ohjelmista, poliittinen, uskonnollinen ja aatteellinen maksullinen mainonta oli kiellettyä, eikä Mainos-TV:llä saanut olla uutis- ja ajankohtaisohjelmia. (Salokangas 1996, 115–119.)

Yleisradio aloitti koelähetyksensä vuonna 1957, ja säännölliset lähetykset Suomen Televisio (STV) -nimellä vuoden 1958 alussa. Näin Suomessa oli 1950-luvun lopulla kaksi televisiokanavaa ja pääkaupunkiseudulla ohjelmaa tarjolla joka ilta – TES-TV:llä maanantaina ja torstaina, STV:llä muina iltoina. (Salokangas 1996, 120–122.)

Näkymättömään vanhempaan veljeensä verrattuna ”näköradio” kaipasi uudenlaisia sisältöjä:

”Esimerkiksi esitelmät olivat perin vähän televisionomaisia eikä klassinen musiikki juuri siitä voittanut, että esittäjä näkyi. Urheilun seuraajan sen sijaan oli aivan toista omin silmin nähdä tapahtuma kuin vain kuulla selostajan vaikka kuinka innoittunut kuvaus. Teatteri oli teatteria televisiossakin, ja eräät viihdeohjelmalajit sopeutuivat sujuvasti ruutuun.” (Salokangas 1996, 126.)

Niinpä populaarimusiikki muiden ”vihteellisten” ilmiöiden ohella omaksuttiin Suomenkin television ohjelmasisällöksi nopeasti:

”Televisio suosi kevyttä musiikkia alusta lähtien, sillä siinä missä radio oli lähtenyt liikkeelle kansanvalistuksen merkeissä, tölle käsitettiin enemmän tai vähemmän hömpäksi. Välineen uutuusarvo oli niin suuri, ettei sen ohjelmasuunnittelua muutenkaan vielä rasittanut turha ’laatuvihteen’ ideologia.” (Bruun *et al.* 1998, 33.)

Suomen television alkuaikojen populaarimusiikkiohjelmien tarkastelu on siinä mielessä vaikeaa, että niistä ei ole juurikaan säilynyt kopioita. Tämä johtuu hyvin yksiselitteisesti siitä syystä, että Yleisradiossa ohjelmien täysimittaisempi arkistointi aloitettiin vasta 1960-luvun lopulla. Niinpä audiovisuaalista esimerkkiaineistoa on tarjolla vain muutaman yksittäisen säilyneen ohjelman muodossa. Lisäksi vaikuttaa siltä, että Yleisradion arkistointipolitiikka oli 1960-luvun alkupuolella poliittista hyvinkin selkeässä mielessä: poliitikkojen esiintyminen esimerkiksi viihdeohjelmissä on selvästi nostanut niiden mahdollisuuksia päätyä arkistojen hyllyille tutkijoiden (sekä toimittajien ja tietysti myös katsojien) riemuksi.

Populaarimusiikin ja television suhde on pysynyt pääperiaatteiltaan jokseenkin samana koko sen 40-vuotisen taipaleen aikana. Populaarimusiikkia hyödyntävät ohjelmatyypit voidaan karkeasti ottaen jakaa kolmeen kategoriaan: mainokset, viihdeohjelmat ja pop-ohjelmat. Mainoksia käsitelinkin jo edellä, joten niistä ei sen enempää tässä yhteydessä. Viihdeohjelmilla puolestaan tarkoitan sellaisia ohjelmia, joissa populaarimusiikilliset esiintymiset eivät ole pääasia. Varhaisin esimerkki tällaisista lienee Niilo Tarvajärven juontama *Palapeli*, jossa ”seurattiin radiosta tuttua aamukahvimallia. Oli laulajia ja muita esiintyjiä sekä tunnettuja vieraita”. Ohjelmaa esitettiin enemmän tai vähemmän jaksoittain vuosina 1958–63. (Salokangas 1996, 131–132.)

Pop-ohjelma -termiä käytän sen sijaan ohjelmista, joissa keskiössä on selkeästi juuri populaarimusiikki, vaikkakin rajanveto niiden ja viihdeohjelmien välillä voi olla vaikeaa. Periaatteessa pop-ohjelmat voidaan jakaa vielä kahteen tyyppiin: elävät esiintymiset (konserttitaltiointit yms.) sekä ”huulisynkatut” (engl. *lip sync*; esittäjä liikuttaa huuliaan levyltä soivan musiikin mukaan). Molemmat tyypit ovat läsnä vielä tänäkin päivänä television ohjelmatarjonnassa, ja molempien perinteet ovat

yhtä pitkät: Suomen ensimmäinen virallinen rock-kuningas Kaj Järnström, sittemmin Rock-Jerry, kruunattiin suorassa *Music, music, music* -lähetysessä vuonna 1959 (Bruun *et al.* 1998, 33), ja samoihin aikoihin kuvaruudussa näkyi useampikin yleensä angloamerikkalaiseen malliin perustunut huulisynkattu pop-ohjelma:

”Kun [Paavo] Einiö oli suomalaisen jazzariseurueen matkassa New Yorkin yöelämää ihastelemassa, hän hoksasi hotellihuoneensa kuvaruudusta ’American bandstand’ -nimisen nuorten popohjelman. Siitä tuli hänen uusin import-tuotteensa – ’Nuorten tanssihetki’.

– Radiosta tuttu [Jaakko] Jahnukainen taas johti englantilaisen ’Juke box jury’n’ tapaista ’Levyraatia’, joka elegantisti yhdisti taiteelliset ja kaupalliset arvot: levyille jaettiin sekä tyyli pisteitä että myyntiennusteita. Monasti vierailijoina olikin Jahnun virkaveljiä mainosalalta.” (Bruun *et al.* 1998, 57.)

Kaupallisuudesta voidaan tässä yhteydessä puhua enemmänkin, sillä molemmat näistä ohjelmista kuuluivat alkuvaiheissaan mainostulojen varassa toimineen TES-TV:n ohjelmistoon. TES-TV:lle huulisynkkausformaatti sopi oikein hyvin erityisesti edullisten tuotantokustannuksiensa takia. Musiikki kuultiin valmiilta äänilevyiltä, ja esimerkiksi *Nuorten tanssihetkessä* suurin osa esiintyjistä eli tanssiva yleisö tuli paikalle ilmaiseksi. Yleisradion osalta voidaan vielä epäillä, että ohjelmien korostama moraalisesti arveluttava nuorisokulttuuri ei sopinut sen sivistävään julkisen palvelun profiliin. (Ks. Bruun *et al.* 1998, 57.) Kaupallisuusteemaa voidaan vielä jatkaa reunahuomautuksella siitä, että kansainvälisen ”lainailun” periaatteet ovat sittemmin muuttuneet lähinnä vain lisensointisopimusten myötä – enää eivät kalajutut ohjelmaideoiden perusteluiksi riitä, kuten Jahnukaisen ja *Levyraadin* tapauksessa (ks. Mäkelä 1999).

Kohti myöhäishistoriaa

1960-luvun aikana ja sen jälkeen on ehtinyt tapahtua paljon sekä kansainvälisen että suomalaisen populaarimusiikin ja sen audiovisuaalisen levittämisen kentällä. Erityisesti MTV:n myötä televisiosta on tullut entistäkin keskeisempi osa populaarimusiikin tuotantoa, markkinointia ja kulutusta. Lisäksi 1990-luvulla vauhtiin pääsyt digitaalinen vallankumous luo omat utopiansa tai dystopiansa tulevaisuuden suhteen. Mutta nämä aspektit suomalaisen populaarimusiikin ja audiovisuaalisten viestinten yhteiselosta olkoon osa suomalaisten musiikkivideoiden myöhäishistoriaa.

Myöhäishistoriasta voidaan kuitenkin varhaisempien vaiheiden perusteella tehdä muutama rinnakkaishuomio. Globalisaation kiihtyessä huoli kansallisten kulttuuristen identiteettien rapautumisesta kasvaa, mutta samalla usein unohdetaan, että jo usean kymmenen – tai oikeammin sadan – vuoden ajan kansallisuudet ovat osin

määrittäneet kansainvälisyyksien kautta. Eikä tässä ole kyse pelkästään joukkotiedotusvälineiden kautta nopeasti leviävästä populaarikulttuurista:

”Suomessa kansallisen taide-elämän luomisessa oli siis kansallisen identiteetin ja yhteenkuuluvuuden tunteen herättämisen ohella kyse pyrkimyksestä muuttaa ja muovata valtaväestön makua ja tapoja vallitsevan eurooppalaisen sivistyneistön maku- ja elämäntapojen suuntaan, niin että uusi kansallisvaltio voitaisiin esittää modernina, kehittyneenä kansakuntana muiden joukossa.” (Alasuutari & Ruuska 1999, 138.)

Kenties kyse onkin siitä, että erityisesti kansalliset kulttuuriset identiteetit ovat riippuvaisia ”vakaasta” menneisyydestä oman vakautensa saavuttamiseksi, ja olemassa tai odotettavissa olevat kanssakäymiset muiden (”Toisten”) kanssa koetaan pikemminkin uhaksi kuin edes haasteeksi, etuoikeudesta puhumattakaan. Tämän päivän audiovisuaaliset populaarimusiikin muodot eivät välttämättä aina vaikuta kovin suomalaisilta, mutta kenties 30 vuoden kuluttua niitä pidetään yhtä suomalaisina kuin *Levyraatia* nyt.

Lähteet

- Alanen, Antti 1992. *Sähköiset Unet. Musiikkivideot: miten taiteesta tuli pop*. Production design Ilppo Pohjola. Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri 1999. *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku 1988. *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Gronow, Pekka 1991. ”Iskelmäelokuvien aika” – *Suomen kansallismusiikografia* 6. Helsinki: Edita & Suomen elokuvaseura, 282–287.
- Hayward, Philip 1998. ”A New Tradition: Titus Tilly and the Development of Music Video in Papua New Guinea” – *Sound Alliances. Indigenous People, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, toim. Philip Hayward. London – New York: Cassell, 142–157.
- Hirn, Sven 1981. *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvaseura.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Kallioniemi, Kari 1994. ”Tavara, näyttämö ja tajunnanlaajentaja. Musiikkivideo ja popmusiikin totaalin kokemus”, *Lähikuva* 1/94, 23–33.
- Kilpiö, Kaarina 1998. *Suomalainen mainoselokuvamusiikki 1950- ja 1960-luvuilla: tekijöitä, piirteitä ja kulttuurisia viittauksia*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Kurkela, Vesa 1996. ”Piraatit, orientalismi ja poliittinen epäkorrektius. Näkymiä Itä-Balkanin musiikkikulttuuriin”. *Musiikin suunta* 2/1996, 36–51.
- Lönnblad, Hanna 1997. ”Kahden tietokonedemon vertaileva analyysi”. *Musiikin suunta* 2/1997, 28–34.
- Mäkelä, Janne 1999. ”Bumtsibum! Musiikkia kansakunnan muistilokerosta”. *Peili* 1/1999, 18–21.
- Salokangas, Raimo 1996. *Aikansa oloinen. Yleisradion historia, osa 2, 1946–1996*. Helsinki: Yleisradio Oy.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. New York – London: Routledge.
- Uusitalo, Kari 1977. *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Helsinki: Suomen elokuvaseura.
- Uusitalo, Kari 1978. *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Helsinki: Suomen elokuvaseura.

- Uusitalo, Kari 1981. *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 1994. *Kuvaus – kamera – käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Helsinki: Suomen elokuvatutkimuksen seura & Kirjastopalvelu.