

Yrjö Heinonen

RITUALISOITU TANGO

Tangolaulukilpailu median välittämänä siirtymärituaalina

Seinäjoen Tangomarkkinat ja erityisesti Tangolaulukilpailu ovat muutaman viime vuoden ajan olleet paitsi runsaan mediajulkisuuden myös lisääntyvän akateemisen tutkimuksen kohteena. Sanomalehti- ja aikakauslehtikirjoittelussa on esiintynyt myös ”mediakriittisiä” näkökulmia, joissa on korostettu tapahtuman kaupallisuutta ja siihen liittyvää targon tuotteistamista. *Muusikko online* -lehti (2003) arvioi otsikon *Tangomarkkinoilta Popstarsiin – sama kaiku on tanssiaskelten* alla näiden kilpailujen suhdetta seuraavasti:

Kykyjen etsintäkilpailuja on käyty ennen Tangomarkkinoitakin, mutta vasta markkina-
meininki ja tv-yhteistyö tuotteisti touhun niin, että voitiin puhua brändistä. Tangolau-
lukisoissa on oltu lähellä formaattisarjan muotoa jo toistakymmentä vuotta ennen alan
varsinaista buumia. Valitettavasti lopullinen ideointi ja pakkaaminen nykyisenkaltaiseksi
tosi-tv:ksi on tapahtunut ulkomailla, josta MTV3:kin on tuotantoyhtiön avustuksella
joutunut tuotteen [Popstars] ostamaan.

Populaarikulttuurin ja -musiikin akateemisessa tutkimuksessa, johon ”mediakriit-
tinen” journalismikin pohjaa, on korostettu tapahtuman viestinnällistä luonnetta ja
tilanteeseen osallistuvien eriytyneitä sosiaalisia rooleja. Viestintätapahtumassa on
yleisesti erotettu kolme osatekijää: tuottaminen, teksti ja kuluttaminen (mediatutki-
muksen osalta katso esim. Fairclough 2002, populaarimusiikin tutkimuksen osalta
Longhurst 2002).

Viimeaikaisessa suomalaista tangoa koskevassa kirjoittelussa on kuitenkin myös
korostettu sen mystistä ja myyttistä luonnetta. Suomalaisella tangolla on sanottu ole-
van sota-ajan traagisista kokemuksista syntynyt ”sielu”, ja muutenkin sen on katsottu
saavuttaneen kerrassaan myyttiset mittasuhteet. Tästä sopii esimerkiksi seuraava kat-
kelma Juha Seppälän *Aamulehdessä* 1.8.1993 ilmestyneestä kirjoituksesta (siteerannut
Heiskari 1994: 7):

Kokonaisuutena suomalainen tango on yhtä myyttinen ja syvä kuin antiikin tragedia.
Yleisö tuntee etukäteen tarkalleen tarinan, perinteisen esitystavan sekä loppuratkaisun
ja on aina yhtä haltioitunut. Variaatiot tapahtuvat sallituissa ja sovitussa rajoissa, idea
on aina sama ja kollektiivinen. Suomalaiskansallinen tango on yhteisöllinen riitti, jota
noudattamalla ja tukemalla estetään kosmoksen repeäminen kaaokseksi. Se on uskon-
tunnustus ja sen esittäjät täyttävät samanistista ja papillista tehtävää.

Etnomusikologiassa ja musiikkiantropologiassa musiikkia ja sen esittämistä on muuttaman viime vuosikymmenen aikana tarkasteltu osana yhteisön uskomuksia ja niihin perustuvia rituaalisia käytäntöjä. Tämä käy ilmi niin eri musiikkikulttuureja koskevien yleisesitysten (May 1980) yksittäisistä artikkeleista, vertailevista etnomusikologisista tai musiikkiantropologisista tutkimuksista (Merriam 1976) kuin yksittäisiin musiikkikulttuureihin keskittyvistä monografioistakin (Tracey 1970; Blacking 1973; Moisala 1991). Kuitenkin myös populaari- ja taidemusiikin tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota esiintymistilanteen rituaalisiin aspekteihin (esim. Small 1987; Frith 1998).

Lähtökohtani on, että Tangolaulukilpailun kohdalla on syytä ottaa huomioon sekä ritualistinen (kulttuuriantropologinen) että viestinnällinen (mediatutkimuksellinen) näkökulma. Koska viestinnällinen näkökulma lienee ritualistista ilmeisempi, aloitan siitä.

Kriittinen diskurssianalyysi

Tangolaulukilpailun suorien tv-lähetysten osalta menetelmänäni on mediatekstien kriittinen diskurssianalyysi (Fairclough 2002), jossa erotetaan kolme tarkastelutasoa: teksti, diskurssikäytännöt ja sosiokulttuuriset käytännöt. Teksti voi olla mikä tahansa kirjallinen tuotos, mutta yhtä hyvin esimerkiksi tv-ohjelma, äänilevy tai nuotti. Diskurssikäytäntö puolestaan koostuu monista tekstin tuottamisen ja kuluttamisen aspekteista ja toimii ikään kuin välittäjänä tekstin ja sosiokulttuurisen käytännön välillä (Fairclough 2002: 81). Tekstin tuottamista ja kuluttamista määrittäviä diskurssikäytäntöjä ovat genre ja intertekstuaalisuus. Genre eli laji viittaa muotonsa ja sisältönsä puolesta enemmän tai vähemmän vakiintunutta esitystapaa noudattaviin teksteihin. Intertekstuaalisuus puolestaan tarkoittaa jossakin tiettyyn genreen kuuluvassa tekstissä esiintyviä viittauksia muihin genreihin ja teksteihin. Sosiokulttuurisia käytäntöjä ovat erilaiset välittömät tilannekontekstit, institutionaaliset kontekstit sekä yhteiskunnan ja kulttuurin kokonaiskehys.

Johtuen diskurssikäytäntöjen (genre, intertekstuaalisuus) keskeisestä asemasta tekstin ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välillä, genren ja intertekstuaalisuuden suhde on syytä määritellä tarkemmin. Käsitteet ovat osittain vastakkaisia, mutta niiden välinen ero on pikemmin aste-ero kuin mikään jyrkkä raja. Fairclough erottaa kolme tutkimuskohteesta riippuen relevanttia tapaa määritellä genre. *Skemaattisen näkemys* mukaan genre koostuu ”joko pakollisista tai osin pakollisista ja osin valinnaisista vaiheista, jotka esiintyvät säännöllisessä tai osin säännöllisessä järjestyksessä” (Fairclough 2002: 112). Kuitenkaan genret eivät useinkaan ole puhtaita vaan niille on pikemminkin tyypillistä *jaksottainen* tai *upotettu* intertekstuaalisuus eli ”erilaisten geneeristen tyyppien vuorottelu tekstissä tai yhden upottaminen toisen sisään” (Fairclough 2002: 117). Kolmannen käsityksen mukaan genre onkin viime kädessä *inter-*

tekstuaalinen sekoitus, ”jossa eri genret sulautetaan toisiinsa monimutkaisemmalla, hankalasti havaittavalla tavalla aktiviteettityyppien [pakollisten tai vaihtoehtoisten vaiheiden] *sisällä*” (Fairclough 2002: 117; alkup. kursiivi). Varsinaisessa *intertekstuaalisessa analyysissä* ”eritellään niitä moninaisia genrejä ja diskursseja, jotka artikuloidut tekstissä yhdessä – luovassa diskurssikäytännössähän tämä sekoitus on usein hyvinkin monimutkainen.” (Fairclough 2002: 84.)

Ensisijaisena aineistonani on kolme suoraa tv-lähetystä Tangolaulukilpailusta 2001 (MTV3 2001a, 2001b ja 2001c) sekä dokumentti finaalia seuraavan vuorokauden ajalta (MTV3 2001d). Diskurssikäytännön osalta pyrin sekä rekonstruoimaan analysoitavan ohjelman formaatin skemaattisen struktuurin että tavoittamaan sen moniaineisuusuden. Analyysi noudattaa periaatteessa Faircloughin esittämää genren määrittelyyn kolmijakoa ja sen keskeiset vaiheet ovat:

- ohjelmaformaatin rekonstruoiminen
- yksittäisten lähetysten rakenteiden geneerinen ja intertekstuaalinen analyysi
- tiettyjen jaksojen tarkka lähiluku ja analyytinen kuuntelu

Ensimmäisenä vaiheena on skemaattinen analyysi, joka käsittää ohjelmaformaatin vakio-osien (esiintyvät kaikissa lähetyksissä) tunnistamisen. Sitten seuraa upotusten (vakioformaattiin kuulumattomat ”ylimääräiset” osat) sekä ”avointen” jaksojen (sijaitsevat aina tietyssä paikassa, mutta vaihtelevat enemmän tai vähemmän sisällöltään) paikantaminen. Lopulta analysoin edellistä monimutkaisempaa muuntelua sisältyvät osat (”intertekstuaaliset sekoitukset”). Tämän jälkeen valitsen lähemmän analyysin kohteeksi tietyt diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen kannalta kiinnostavat jaksot riippumatta siitä, kuuluvatko ne vakioformaattiin vai ovatko ne upotuksia tai sisällöltään avoimia jaksoja. Tarkka lähiluku ja analyytinen kuuntelu sitä seuraavine litterointeineen ja transkribointeineen tapahtuvat tämän vaiheen yhteydessä. Sosiokulttuuristen käytäntöjen analyysi käsittää periaatteessa kaikki Faircloughin mainitsemat tasot eli välittömät tilannekontekstit, institutionaalisten käytäntöjen kontekstit sekä yhteiskunnan ja kulttuurin kokonaiskehityksen.

Diskurssikäytännöt: suorien tv-lähetysten formaatti

Tangolaulukilpailun suorilla tv-lähetyksillä on suhteellisen vakiintunut formaatti, joka vuoden 2001 kilpailun osalta voidaan tiivistää seuraavasti:

AVAUSJAKSO

Alkutekstit

La Cumparsita (tanssijat, orkesteri)

Illan ohjelman sekä orkesterin ja kapellimestarin esittely (juontajat)

KILPAILUSUORITUKSET

Ensimmäinen osa (kilpailijat)

Tuomariston esittely (juontajat)

Toinen osa (kilpailijat)

PÄÄTÖSJAKSO

Sisällöltään ”avoin” osa

Tulosten julistaminen (tuomariston puheenjohtaja)

Päätössanat (juontajat)

La Cumparsita (kaikki lavalla olevat kilpailijat yhdessä)

Lopputekstit

Avausjakson alkutekstit sisältävät MTV3 LIVE -tunnuksen sekä sponsorien nimet, otsikon ”Ohjelman tarjoavat” alla. Tekstien aikana tai niiden jälkeen alkaa *La Cumparsita*, jonka tahdissa joukko pareja tanssii konserttisalin käytävää pitkin. Avausjaksoissa *La Cumparsitan* muotona on intro–A–A’/B–B’/C–C’/A–A’. Juontajat astuvat esiin ja kertovat tervehdyssanojen jälkeen illan ohjelmasta sekä esittelevät orkesterin ja kapellimestarin. Vuonna 2001 kaikissa kolmessa suorassa kilpailulähetyksessä juontajina toimivat näyttelijä Satu Silvo ja toimittaja (nykyinen kansanedustaja) Pertti Salovaara.

Kilpailusuoritusjakso jäsenyy toisiaan seuraavien lauluesitysten – naisten ja miesten esitykset vuorottelevat – ja niiden väliin sijoittuvien mainoskatkojen mukaan. Jokainen lauluesitys juontoineen noudattaa yhdenmukaista kaavaa (vrt. Heinonen 2003). Toinen juontajista esittelee ja kuuluttaa kunkin laulajan (miesjuontaja naislaulajan ja päinvastoin) ja hänen esittämänsä tangon. Yleisö taputtaa, orkesteri aloittaa kappaleen intron ja laulaja kävelee lavalle. Laulajan ulkoasua (pukeutuminen, kamppaus, korut, meikki) ja esitystapaa (äänenkäyttöä ja liikkumista) säätelee suhteellisen tiukka normisto: asuna on periaatteessa juhlapuku ja esiintymistapa jokseenkin hillitty. Esityksen jälkeen yleisö taputtaa (mahdollisesti myös viheltää ja esittää kannustushuutoja), laulaja kumartaa ja kävelee pois lavalta. Tämän jälkeen se toinen juontajista esittelee ja kuuluttaa seuraavan esityksen – joko välittömästi tai mainostauon jälkeen.

Ohjelmisto koostuu sekä ”käytössä pyhittyneistä” tangoklassikoista että Tango-markkinoiden vuosittain järjestämässä Tangon sanoitus- ja sävellyskilpailussa menestyneistä uusista tangoista. Tunnusmusiikkina toimii *La Cumparsita* (”Hiljaa yössä”), joka soi lähetyksen alussa ja jonka kilpailun kunkin vaiheen (semifinaali, finaalin karsinta, finaali) läpäisseet laulajat laulavat yhdessä lähetyksen päätteeksi. Jokaista mainoskatkoa seuraa orkesterin soittama parin tahdin mittainen tangokatkelma, joka toimii signaalina siirtymisestä takaisin suoraan lähetykseen. Vuonna 2001 Raison

semifinaaleissa tangokatkelmana toimi parin tahdin mittainen pätkä *La Cumparsitan* A-osan alusta (nuottiesimerkki 1a) ja Seinäjoella niin finaalin karsinnassa kuin itse finaalisakin parin tahdin mittainen katkelma *Sinitaivas*-tangon alusta (nuottiesimerkki 1b).



Nuottiesimerkki 1. Raision semifinaalissa käytetty La Cumparsitan katkelma (1a); finaalin karsinnassa ja finaalissa käytetty Sinitaivas-tangon katkelma (1b).

Suunnilleen kilpailusuoritusjakson puolivälissä juontajat esittelevät tuomariston, joka jokaisessa lähetyksessä istuu pitkän pöydän ääressä samassa järjestyksessä. Vuonna 2001 tuomariston jäsenet olivat

- päätoimittaja Matti Saari (APU-lehti)
- taiteilija Paula Koivuniemi
- taiteellinen johtaja Lasse Lintala (Seinäjoen Tangomarkkinat Oy)
- toiminnanjohtaja Jarmo Anttila (Seinäjoen kaupunginorkesteri)
- taiteellinen johtaja Tiina Puumalainen (Seinäjoen Kaupunginteatteri)
- toimitusjohtaja Seppo Kulmala (Auraviihde Oy)
- toimitusjohtaja Ari Oinonen (Suomen Mediamusiikki Oy)
- tuottaja-ohjaaja Päiviö Pyysalo (puheenjohtaja, Bluemedia Oy).

Tuomaristo oli sama sekä semifinaalissa että finaaleissa sillä erotuksella, että semifinaalissa Jarmo Anttilan tilalla oli Raision kaupunginvaltuutettu Matti ”Sig” Inkinen.

Päätösjakson vakioelementit ovat käsillä olevaa kilpailun vaihetta (semifinaali, finaalin karsinta, finaali) koskevan tuloksen julistaminen (tuomariston puheenjohtaja), päätös sanat (juontajat), *La Cumparsita* ja lopputekstit. Kaikissa lähetyksissä päätösjakson alussa on avoin eli sisällöltään vaihteleva osa. Raisiossa avoimena osana oli semifinaalisuorituksia koskevan yleisöäänestyksen tulosten julistaminen ja voittajien kukittaminen. Finaalin karsinnassa avoimen osan muodosti Tangon sävellys- ja

sanoituskilpailun tulosten julistaminen ja palkintojen jako. Tuloksen julisti johtaja Ritva Niemi (Naantalın kylpylä) ja toimitusjohtaja Reijo Pitkäkös (Seinäjoen Tangomarkkinat Oy). Tulosten julistamisen ja palkintojen jaon yhteydessä edellisvuoden tangokuningatar (Mira Kunnasluoto) ja -kuningas (Antti Raiski) esittivät toiseksi ja ensimmäiseksi (tässä järjestyksessä) sijoittuneet tangot (*Tänä yönä* ja *Kuu, kylmä kuningatar*). Finaalissa avoimena osana oli yleisöäänestyksen tulosten julistaminen, jonka yhteydessä puhui Matti Korkeela (Keskusosuuspankki).

Vakio-osien ja avointen osien lisäksi finaalin karsintaan ja finaaliin sisältyy myös upotettuja osia. Finaalin karsinnassa avausjaksoon sisältyvänä ”upotuksena” oli valtiovallan edustajan tervehdyspuhe, jonka vuonna 2001 piti sosiaali- ja terveysministeri Maija Perho. Finaalissa kilpailusuoritusten lomaan oli upotettu Veikkaus Oy:n kesäkuussa järjestämän veikkauskilpailun arvonta ja palkintojenjako. Finaalin päätösjaksoon vakioelementtinä sisältyvä tulosten julistaminen puolestaan huipentui perinteiseen Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunaukseen, jossa edellisvuoden kuningatar ja -kuningas asettivat kruunun vasta valitun kuningattaren ja kuninkaan päähän.

Päätösjaksossa *La Cumparsitan* ja lopputekstien suhde on avausjaksoon nähden käänteinen. Tulosten julistamisen ja kukituksen (kruunauksen) aikana tai jälkeen orkesteri alkaa *La Cumparsitan*. Lavalla olijoille – semifinaalissa ja finaalin karsinnassa jatkoon selviytyneille, finaalissa kaikille finaaliin osallistuneille – annetaan mikrofonit ja he yhtyvät orkesterin aloittamaan tangoon. Päätösjaksossa *La Cumparsitan* muoto vaihtelee lähetyksestä toiseen riippuen siitä, milloin kukitus tai kruunauksereemonia on saatu päätökseen ja laulajille mikrofonit käteen. Lopputekstit alkavat *La Cumparsitan* yhä soidessa, ja ne noudattavat vakiintunutta järjestystä: ensin tekijät (juontajat, tanssijat ja muusikot, ohjaaja ja muu tv-lähetyksestä vastaava henkilökunta, saliaäni ja lavasteet jne.), sitten tuottajat ja lopuksi sponsorit. Lopussa kuva pimenee, tango hiljenee ja ruutuun ilmestyy lähetyksen päättymisestä kertova MTV3 LIVE -tunnus.

Kaikkien suorien lähetysten (semifinaali, finaalin karsinta, finaali) genre on kilpailumuotoinen gaalakonsertti, millä tarkoitan sellaista juonnettua viihdekonserttia, joka järjestetään jotakin erityistilaisuutta varten. Esimerkkeinä erityyppisistä gaalakonserteista mainittakoon hyväntekeväisyys- ja muistokonsertit, kilpailuun tai palkintojenjakoon liittyvät konsertit tai karnevalistisia piirteitä sisältävän juhlan (uusi vuosi, vappu) yhteydessä järjestetyt viihteelliset konsertit. Tangolaulukilpailun finaalin karsinnan ja finaalin osalta gaalakonserttigenreen yhdistyy taustagenrenä vielä sinfoniaorkesterin viihdekonsertti.

Formaatin runko määräytyy seremoniallisia vaiheita sisältäviä kilpailuja (esim. urheilukilpailuja) yleisesti koskevien käytäntöjen mukaan, ja tähän runkoon on sitten yhdistetty aineksia useista tv-ohjelmatyypeistä (Taulukko 1).

avajaiset	alkumusiikki, illan ohjelman esittely ja orkesterin esittely	lukemattomat musiikki- ja viihdeohjelmat
kilpailusuoritukset	toisiaan seuraavat lauluesitykset	muut laulukilpailut gaalakonsertit muut laulukonsertit
tulosten julistaminen ja palkintojen jako	tuomariston esittely tulosten julistaminen kruunaus	missikilpailut
	yleisöäänestys	lukemattomat tv-ohjelmat asiaohjelmista viihdeohjelmiin, urheilusta musiikkiin
päättäjät	loppusanat ja päätösmusiikki	lukemattomat musiikki- ja viihdeohjelmat

Taulukko 1. Suorien lähetysten formaatti kilpailujen (esim. urheilutapahtumat) seremoniallisten osien ja erityyppisistä tv-ohjelmista peräisin olevien aineiden yhdistelmänä.

Tangolaulukilpailu jatkaa 1950-luvulta 1970-luvulle jatkunutta iskelmälaulukilpailuperinnettä. Itse asiassa esikarsinnat perustuvat edelleenkin paljolti tähän käytäntöön, jonka avulla levy-yhtiöt aikanaan kiersivät eri paikkakuntien tanssilavoja, seurojen taloja ja ravintoloita etsimässä potentiaalisia iskelmätähtiä. Nykyisin esikarsintailaisuuksissa on kuitenkin yhtä lailla – tai enemmänkin – piirteitä 1980-luvun lopulta alkaen suurta suosiota nauttineista karaokeilloista. Suorien tv-lähetysten osalta kilpailun formaatti on yhdistelmä taidemusiikin solistikilpailuista (Sibelius-viulukilpailu, Maj Lind -pianokilpailu, Timo Mustakallio -laulukilpailu), viihdealan laulukilpailuista (erityisesti Eurovision laulukilpailu) ja muista viihdealan kilpailuista (erityisesti missikilpailut kruunauksineen ja prinsessoineen) tuttuja elementtejä. Kaiken kaikkiaan Tangolaulukilpailu suorine lähetyksineen on kiinnostavalla tavalla aineksia eri genreistä yhteen sulauttava intertekstuaalinen sekoitus.

Sosiokulttuuriset käytännöt: konsertti-instituutio ja suora tv-lähetys

Sosiokulttuuriin käytäntöihin liittyen tarkastelen Tangolaulukilpailun suorina lähetystyksiä sekä konsertti-instituution että suoran tv-lähetysten toteutuksen ja seuraamisen kannalta, erityisesti molempiin käytäntöihin liittyvien välittömien tilannekontekstien näkökulmasta.

Christopher Small (1987) on tarkastellut sinfoniakonserttia rituaalina ja kiinnittänyt huomiota sen ja katolisen messun välisiin yhteyksiin. Molemmille on hänen mukaansa yhteistä sosiaalisesti eriytynyt tilankäyttö, esiintyjien persoonattomuus sekä toiminnan aikana yleisössä vallitseva hiljaisuus. Olennaista on rituaalin universaalisuus ja ajattomuus: ”papit (tai muusikot) voivat tulla ja mennä, mutta kirkko (tai musiikki) on olemassa ikuisesti” (Small 1987: 11.) Persoonattomuuden kääntöpuoli on kuitenkin yhteinen (kollektiivinen) elämys, joka sinänsä voi olla hyvinkin intensiivinen. Roger Scrutonin (1996: 463) mukaan juuri tämä tekijä yhdistääkin esteettistä (musiikillista) ja uskonnollista kokemusta, minkä lisäksi se myös selittää konserttialin hiljaisuuden:

Se, mikä paljastuu minulle esteettisessä kokemuksessa, paljastuu vieraannuttamattomasti minun omaisuutenani, ja myös sinun, hänen ja heidän: kaikkien niiden yhteisenä omaisuutena, jotka astuvat [tämän] sympatian tanssin piiriin. Tämä, uskon niin, on konserttialin hiljaisuuden *kulttuurinen* merkitys, samoin kuin [musiikkia] hiljaa kotona kuuntelevalle kuulijalle. Ja se selittää myös pakottavan tarpeen aplodeille konserttialissa: yleisön tarpeen vapauttaa hiljaisuudessa syntyneen sosiaalisen emotionin suunnaton paine julkisesti ilmoille.

Kysymyksessä on vastaava jaetun yhteisyyden kokemus, josta kulttuuriantropologiassa on käytetty nimitystä ”communitas” (Turner 1987: 126–127, 136–137) ja etnomusiikologiassa nimitystä ”mutual tuning-in relationship” (Blacking 1987: 263–264) tai ”fellow feeling” (Blacking 1990: 32, 39). Funktionaalisesti eriytyneestä tilasta ja eriytyneistä rooleista huolimatta konsertista tulee kokijoilleen yhteisesti jaettu esteettinen elämys.

Televisiolähetys ei kykene välittämään tällaista samassa tilassa jaetun yhteisyyden kokemusta sellaisenaan – siitäkään huolimatta, että ohjaaja ja muut tv-lähetyksestä vastaavat toimijat (kuvaajat, miksaajat jne.) pyrkivät luomaan tv-katsojalle illuusion osallistumisesta konserttiin. Esiintyjistä (laulajat, juontajat, puhujat) näytetään lähi-, puoli- ja kokokuvia, minkä lisäksi heitä näytetään myös osana koko salia esittävää yleiskuvaa. Kuva siirtyy myös aika ajoin orkesteriin (mm. avausjaksoon sisältyvän *La Cumparsitan* aikana sekä kilpailukappaleiden introjen ja välisoittojen yhteydessä) ja yleisöön (erityisesti aplodien aikana mutta myös muulloin). Sinänsä tällaiset kameran siirtymät vastaavat tapaa, jolla saliyleisössä istuvan katse siirtyy kohteesta toiseen esityksen aikana. Kuitenkin siinä missä kukin katsojista on vapaa valitsemaan niin katseen kohteen kuin sen kohdistamisajankohdankin, televisiokuva tarjoaa kaikille katsojille saman kohteen samanaikaisesti. Tietenkin myös tv-katsojilla on *ruudussa näkyvän kuvan sallimissa rajoissa* vapaus valita niin katseen kohde kuin sen kohdistamisajankohtakin.

Vastapainoksi tv-kuva tarjoaa katsojille myös sellaisia kuvakulmia, jotka eivät olisi – ainakaan kaikille – salissa istuville katsojille heidän istumapaikaltaan mahdollisia.

Tällaisia kuvakulmia ovat erityisesti lähikuvat, sivusta tai takaa otetut kuvat tai esimerkiksi orkesterista tietystä kulmasta otetut kuvat. Tv-kuva myös rajaa katsetta tiukemmin; erityisesti tämä tulee esiin lähikuvissa, jossa kaikki laulajan (juontajan, puhujan) kasvoja, kaulaa ja olkapäitä, mikroфонia pitävää kättä sekä enemmän tai vähemmän epäterävänä näkyvää taustaa lukuun ottamatta jää kuvan ulkopuolelle. Tv-kuva sulkee pois myös joitakin sellaisia toimintoja, jotka ovat saliyleisön nähtävissä; tällaisia ovat esimerkiksi juontajien liikkuminen esitysten aikana lavan ulkopuolella tai muutoin kameran ulottumattomissa sekä kuvaajien työskentely lähetyksen aikana.

Konserttitalista poiketen suora tv-lähetys kykenee yhdistämään suunnattoman määrän ihmisiä samanaikaisesti saman tapahtuman ääreen (vrt. Frith 1988: 9–10). Silti se ei kykene tarjoamaan samassa tilassa jaetun konsertin kaltaista yhteisyyden kokemusta, vaikka useimmat katsojat tietävätkin, että lähetyksellä on samanaikaisesti satoja tuhansia muita katsojia. Ohjelmaa voidaan katsoa kotona olohuoneessa (makuuhuoneessa, työhuoneessa, takkahuoneessa), kesämökillä, kantapubissa tai hotellihuoneessa. Katsojat voivat olla yksin, kaksin, pienessä ryhmässä tai osana enemmän tai vähemmän sattumanvaraisesti yhteen kokoontunutta laajempaa ryhmää. Sosiaalinen vuorovaikutus (tai sen puute) vaikuttaa paitsi lähetyksen seuraamiseen myös siihen ilmapiiriin, jossa katsominen tapahtuu.

Seinäjoen Tangomarkkinoilla saliyleisö on muutamana viime vuonna voinut seurata suoraa tv-lähetystä esiintymislavan sivuilla olevilta jättiscreeneiltä. Samoin on salin ulkopuolella oleva tangomarkkinayleisö voinut seurata suoraa tv-lähetystä esimerkiksi VIP-teltan screeneiltä, ravintoloiden ja hotellien tv-vastaanottimista tai asuntovaunussa omasta televisiosta. Näistä tilanteista puuttuu Smallin, Scrutonin ja Blackingin tarkoittama esiintyjien kanssa samassa tilassa jaettu yhteisyyden kokemus, mutta läsnäolo Seinäjoen Tangomarkkinoilla tarjoaa katsojille kuitenkin yleisemmän samanaikaisuuden ja -paikkaisuuden perustuvan yhteisyyden kokemuksen. Kaiken kaikkiaan rajatussa tilassa järjestetyn konsertin ja suorana lähetyksenä televisioidun konsertin välillä on niiden tuottamis- ja vastaanottamiskonteksteista johtuen ilmeisiä eroja. Näistä eroista huolimatta molemmat tarjoavat mahdollisuuksia samanaikaiseen, yhteisesti ”tässä ja nyt” jaettavaan esteettiseen kokemukseen.

Siirtymärituaali

Tarkastelen tangolaulukilpailun rituaalisia аспектеja kulttuuriantropologisessa kirjallisuudessa esitettyjen rituaalipolgioiden (van Gennep 1992; Turner 1987; Honko & Pentikäinen 1970) näkökulmasta. Honko ja Pentikäinen (1970: 59) jakavat riitin kolmeen yleisempään tyyppiin:

- *kriisiriitit* – menoja, jotka suoritetaan jonkin yhteisöä tai yksilöä koskevan akuutin kriisin, kuten sairauden tai nälänhädän poistamiseksi
- *kalendaaririitit* – periodisesti toistuvia vuodenajoittain tai elinkeinokausittain suoritettavia seremonioita, kuten viljankylvö-, leikkuu- tai vuodenalkajaismenot
- *siirtymäriitit* – perinnäisiä, yhteisön organisoimia menoja, joilla yksilö siirretään sosiaalisesta asemasta toiseen.

Tangolaulukilpailussa on sekä kalendaaririitin että siirtymäriitin piirteitä. Kalendaaririittiin viittaa kilpailujen toistuminen vuosittain saman aikataulun mukaisesti: esikarsinnat kevättalven aikana eri puolilla Suomea, semifinaalit toukokuun lopulla Raisiossa ja finaalit Seinäjoella heinäkuun puolivälissä. Siirtymäriitin aineksia Tangolaulukilpailussa on sikäli, että kilpailut selvästikin noudattavat yhteisön (järjestäjät) organisoimia menoja (karsinta- ja kilpailutilanteet), joilla yksilöt (laulajat) siirretään sosiaalisesta statuksesta (”tavallinen” laulaja) toiseen (”tangokuninkaallinen”). Vuosittain syklisesti toistuvana tapahtumana kilpailu on kalendaaririitti, vuositasolla se on siirtymäriitti. Tarkastelen kilpailua viimeksimainitusta näkökulmasta.

Arnold van Gennepin (1992: 3) mukaan siirtymäriittejä suoritetaan esimerkiksi sellaisten elämän taitekohtien kuin syntymä, initiaatio eli täysikasvuiseksi tulo, avioliitto, siirto ammatista tai tehtävästä toiseen ja kuolema. ”Vanhakantaisissa” yhteisöissä tällaiset siirtymät ”on poikkeuksetta koettu tärkeiksi ja arkaluontoisiksi tapahtumiksi sekä yhteisön että yksilön kannalta”. (Honko & Pentikäinen 1979: 59.) Rituaalin tehtävänä onkin varmistaa, että siirtyminen (entisestä asemasta luopuminen ja sopeutuminen uuteen asemaan) tapahtuu sekä yksilön että yhteisön kannalta turvallisesti.

Siirtymäriitit käsittävät van Gennepin (1992: 10–11; ks. myös Honko & Pentikäinen 1970: 60) mukaan kolme vaihetta: (1) *irtautuminen*, jossa yksilö erotetaan edellisestä sosiaalisesta asemastaan; (2) *vaihdekausi*, jonka aikana hän on ikään kuin kahden aseman rajalla; (3) *liittyminen uuteen asemaan*, jonka yhteydessä hän omaksuu uuden asemansa ja siihen liittyvät tehtävät. Myös Tangolaulukilpailun etenemisen ja van Gennepin kuvailemien siirtymäriitin vaiheiden välillä on nähtävissä yhdenmukaisuutta. Aika esikarsinnoista semifinaaliin vastaisi tällöin irtautumista, semifinaalien ja finaalien välinen aika vaihdekautta, kun taas finaali kruunauksineen vastaisi liittymisvaihetta. Koska Tangolaulukilpailun suorat tv-lähetykset koskevat vain semifinaaleja, finaalin karsintaa ja finaalia, rajoitun vastaavasti kilpailun rituaalisen puolen tarkastelussa vaihdekauteen ja uuteen asemaan liittymiseen. Koska siirtymäriitti on monivaiheinen tapahtuma, nimitän sitä jatkossa Leisiön (1992: 3) suositteleman tavan mukaisesti *siirtymärituaaliksi*.

Raision semifinaaleista Seinäjoen finaaliin

Siirtymärituaalin vaihdekaudelle on ominaista liminaalisuus, rituaalisubjektin (noviisin) sosiaalista asemaa määrittelevien piirteiden puuttuminen tai moniselitteisyys.. Siirtyminen alemmasta asemasta ylempään tapahtuu Turnerin (1987: 97) mukaan ”limbon”, aikaisemman aseman täydelliseen riisumiseen tai hävittämiseen perustuvan nöyryytyksen, kautta. Rituaalin jälkeen noviisin odotetaan käyttäytyvän tiettyjen yleisten normien ja eettisten standardien mukaan, jotka liittyvät hänen uuteen asemaansa (Turner 1987: 95). Siirtymärituaalissa noviisin nöyryyttäminen perustuu nimenomaan siihen, että hänen sosiaalinen statuksensa nousee rituaalin lopussa. Turnerin (1987: 103) sanoin:

Noviisin tulee vaihdekauden aikana olla *tabula rasa*, tyhjä taulu, johon kirjoitetaan yhteisön tietämys ja viisaus siltä osin kuin se koskee hänen uutta asemaansa. Kokeet ja nöyryytykset, joihin noviisit alistetaan ja jotka ovat usein vahvasti fysiologisia, edustavat osittain aikaisemman aseman tuhoamista ja osittain heidän olemuksensa tasoittamista valmistamaan heitä selviytymään uusissa vastuissaan ja rajoittamaan heitä etukäteen uusien etuoikeuksiansa väärinkäyttämistä. Heille täytyy osoittaa, että itsessään he ovat savea tai multaa, pelkkää materiaa, johon muodon painaa yhteisö.

Vaihdekauden opettava funktio tulee esiin esimerkiksi keskiaikaisen ritarin vigiliassa: ritariksi lyömistä edeltävänä yönä noviisin on luvattava itselleen palvella heikkoja ja vähäosaisia ja myönnettävä oma arvottomuutensa. Hänen myöhemmän voimansa ajatellaan ainakin osittain nousevan tästä syvällisestä vajoamisesta nöyryytykseen. (Turner 1987: 105.)

Nöyryytyksen ”kasvattava” tehtävä tulee selvästi esiin myös Seinäjoen Tangolaulukilpailussa. Ensimmäiset nöyryytykset koetaan jo esikarsintojen yhteydessä, mutta varsinaisen vaihdekauden siihen sisältyvine julkisine nöyryytyksineen voi kuitenkin ajatella alkavan vasta Raision semifinaaleista. Risto Lindstedtin (2001: 45) sanoin:

Raisio on se toinen Suomen tangokaupungeista, se traagisempi. Toukokuun lopun semifinaaliin kutsuttiin 140 laulajaa. Kun torstai oli illassa, heitä oli jäljellä enää 20.

Torstaina tippumisessa oli se armollisuus, ettei siitä välttämättä tiennyt kuin oma väki ja puolison serkut. Lauantain semifinaalissa hävittiin jo suorassa tv-lähetyksessä ja koti-raatien kovassa kritiikin valossa. Ja voitettiin tietysti, ei sitäkään pidä unohtaa.

Vuoden 2001 Tangokuninkaan Erkki Räsänen kuningastie sopii esimerkiksi nöyryytyksen ”kasvattavasta” voimasta. Räsänen kävi alkukarsinnat läpi viisi kertaa. Heti ensimmäisellä kerralla hän pääsi Raisioon, mutta putosi ensimmäisellä karsintakierroksella. Seuraavana vuonna hän pääsi jo toiselle karsintakierrokselle eli 40 joukkoon. Sama toistui seuraavana vuonna (1999), jolloin Tangolaulukilpailusta oli muodostunut Räsäselle jo pakkomielle. Räsänen omin sanoin (ks. Nyman 2002: 193):

Sinä vuonna tie katkesi jälleen Raision kakkosvaiheeseen. Se oli kova isku. Lähdin ajamaan Raisiosta kotiin, pysäytin auton levikkeelle ja ajattelin ottaa pienet torkut. Corolla 85 on kylmä auto. Tyhjänsi pukupussini, kömmin siihen ja asetuin takapenkille. Katselin tähtiä ja mietin, kuinka olen tähän joutunut. Näinkö tässä aina käy?

Nukahdin ja olinkin nukkunut aamuun asti. Lähetin kavereille tekstiviestejä joissa toivotin Tangomarkkinat helvetin kuuseen.

Tässä lausunnossa tulee selkeästi esiin myös nöyryytyksen fysiologinen puoli (kylmyys ja autossa nukkumisen epämuikavuus). Vuonna 2000 Räsänen pääsi vihdoinkin Seinäjoelle saakka ja hänestä tuli Tangoprinssi. Kuninkuus tuli sitten seuraavana vuonna. Tie kuninkaaksi oli kuitenkin johtanut nöyryytysten kautta, ja parin vuoden takainen Raision nöyryytys oli vielä tuoreena mielessä, kuten vastauksesta *Apu*-lehden (29/2001: 33) toimittajan kysymykseen ”Tuntuuko erilaiselta olla kuningas kuin prinssi?” käy ilmi:

Tuntuu! Kyllä se tuntuu. Vaikka jo viime vuonna esiinnyin yön tangoprinssinä, laulaminen tuntui nyt kuninkaana ihan erilaiselta kuin silloin. Kun kaksi vuotta sitten ajelin Raision semifinaalista kotiin enkä ollut päässyt edes finaaliin, tiellä iski väsymys ja päätin ottaa autossa nokoset. Kylmähän siinä tuli, joten ryömin pukupussiin. Kun heräsin vihdoinkin monen tunnin päästä, katselin tähtiä ja ajattelin: tästä ei Räsäsen poika voi enää mennä kuin ylöspäin.

Traagisia putoamisia tapahtuu tietysti vielä Seinäjoella finaalin karsinnassa, ja myös itse finaalisissa prinssi- tai prinsessatittelin saavuttaminen on usein pikemmin nöyryytys kuin voitto. Nöyryytyksistä opiksi ottaminen toimiikin Tangolaulukilpailussa myös kilpailusuoritusten arvostelukriteerinä. Tuomariston puheenjohtaja Päiviö Pyysalo eritteli vuoden 2001 Tangolaulukilpailun finaalin karsinnan tulosten julistamisen yhteydessä arvostelukriteerejä tältä osin seuraavin sanoin (MTV3 2001b):

Olemme myöskin tietenkin katsoneet heidän kohdallaan, jotka ovat useamman kerran olleet täällä lavalla Seinäjoella ja Raisiossa yrittämässä tänne, minkälainen on se kehityskaari, mikä on sieltä ensimmäisistä vuosista tähän päivään tapahtunut – verraten vaikkapa Jari Sillanpään, joka kolmasti kävi yrittämässä ja kerta kerralta paransi suoritustaan, ja kaikki tietävät tänä päivänä Suomessa, mikä mies, minkälainen taiteilija on Jari Sillanpää.

Räsäsen tavoin myös Sillanpää kypsyi voittajaksi nöyryytysten kautta. Hän osallistui ensimmäisen kerran Tangolaulukilpailuun vuonna 1993 ja selvisi finaalin karsintaan saakka. Seuraavana vuonna hän ylsi Tangoprinssiksi. Tuolloista tilaansa Sillanpää arvioi seuraavin sanoin (ks. Nyman 2002: 120): ”Masensi. Mikään ei kiinnostanut. Ajattelin että olen ikuinen kakkonen.” Voitto tuli kuitenkin jo seuraavana vuonna, ja loppu on historiaa. Räsäsen ja Sillanpään ohella myös useiden muiden tangokuninkaallisten esimerkit osoittavat, että nöyryytyksestä johtaa tie ylöspäin. Moni tangoprinssessa ja -prinssi on käynyt läpi Raision ”mustan torstain” tai lauantain traagisen nöyryytyksen. Monet kuningattaret ja kuninkaasivat ovat puolestaan aiempina vuosina pudonneet finaalin karsinnassa tai joutuneet tyytymään prinsessa- tai prinssititteliin.

Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunajaiset

Tangolaulukilpailun juhlallisen päätöksen rituaalinen muoto on lainattu kuninkaallisista kruunajaisista. Keskiaikaiset kruunajaiset olivat siirtymäriitti, jossa kuningas siirtyi maallisesta sakraaliksi hahmoksi. Kuninkuus ja kuninkaan asema perustuivat kristinuskoon ja Raamattuun: kuninkaan vallan katsottiin olevan peräisin suoraan Jumalalta. (Syrjämaa 2003: 79–81.) Suunnilleen 1300- tai 1400-luvulta alkaen kruunajaiset rakentuivat useissa maissa (Ranska, Saksa, Englanti, Ruotsi) valikoiden ja hieman erilaisin painotuksin seuraavista tapahtumista:

- kulkue kruunajaispaikalle
-
- tunnustaminen ja lupaukset
- voitelu
- vallan tunnusmerkeillä varustaminen
- kruunaus
- ehtoollinen
-
- kulkue vastaanotto paikalle
- vastaanotto
- kiertue tärkeimmissä kaupungeissa.

Kulkueet, vastaanotto ja kiertueet eivät kuuluneet varsinaiseen kruunausseremoniaan vaan pikemmin vallan siirtymisen osoittamiseen kaupunkilaisille ja muille kansalaisille. Itse seremoniaan sisältyi sekä uskonnollisia että maallisia vallan siirtymistä osoittavia tapahtumia. Kruunajaisten tärkeimmät uskonnolliset kohokohdat olivat kuninkaan voitelu pyhällä öljyllä, kruunaus ja ehtoollinen, kun taas tärkeimmät maallisen vallan siirtymistä osoittavat tapahtumat olivat kuninkaan varustaminen vallan ulkoisilla tunnusmerkeillä (tärkeimpänä kruunu, usein myös miekka, sormus, valtikka ja valtakunnanomena) sekä lupaukset, jotka koskivat kuninkaan ja papiston sekä aatelisten ja kansan välistä suhdetta (vrt. keskiaikaisen ritarin vigilia).

Tavallisella rahvaalla ei juuri ollut mahdollisuutta osallistua itse kruunajaisseremoniaan, mutta he saattoivat kuitenkin osallistua sen ulkopuolisiin tapahtumiin. Englannissa kruunajaispaikalle johtavalla kulkueella on ollut keskeinen asema: kruunattava kuningas siirtyi juhlallisessa kulkueessa halki Lontoon kohti Westminsteriä, jossa Englannin kuninkaalliset on kruunattu vuodesta 1066 alkaen. Ranskassa kuningas kruunattiin Reims'ssä, mutta varsinainen kansanjuhla oli Pariisissa. Kansanjoukko saapui kuningasta vastaan kaupungin ulkopuolelle, missä hän lupasi säilyttää kaupungin ja kaupunkilaisten erityisoikeudet. Tämän jälkeen hän ratsasti tai käveli juhlallisessa kulkueessa väkijoukon saattamana Saint-Denis'n portilta kauppiaiden

asuttaman kaupunginosan läpi Notre Damen katedraaliin. Varsinainen juhlinta tapahtui itse kaupungissa, joka oli yhtä tanssia ja laulua. Useassa maassa – esimerkiksi Englannissa ja Ruotsissa – uusi hallitsija osoitti ja vahvisti valtaansa myös kiertämällä valtakunnan tärkeimmissä kaupungeissa. Ruotsissa tämä kierros tunnettiin nimellä *Eriksgatan*. (Syrjämaa 2003: 87–89.) Säännöllisellä valtakunnalla kiertämisellä saattoi olla kruunajaisia ja vallan maallisia symboleita tärkeämpi asema kuninkaan karisman ja vallan kannalta. Clifford Geertzin (1983: 136) mukaan ”vanhan” Marokon kuninkaiden karisma, *baraka*, perustui nimenomaan jatkuvaan kiertämiseen; tämä käy ilmi esimerkiksi sellaisista sananlaskuista kuin ”kuninkaan kruunu on hänen satulansa” tai ”kuninkaallisia telttoja ei koskaan panna varastoon”.

Tangokuninkaallisten kruunajaiset noudattavat monilta osin ”oikeiden” kruunajaisien seremoniallista järjestystä. Kruunajaispaikalle johtavaa kulkuetta ei ole, ei myöskään voitelua; kulkeen osalta todettakoon kuitenkin, että Tangomarkkinoiden avajaisia edeltää Seinäjoen rautatieläisten soittokunnan ja edellisvuoden Tangokuningattaren ja -kuninkaan tahdittama kulkue kaupungin keskustasta Tangokadulle.

Keskiaikaisten kruunajaisien kohdalla tunnustaminen tarkoitti, että kruunattavaa kuningataria tai kuningasta ylemmässä asemassa oleva taho tunnustaa hänen oikeutensa kuninkuuteen. Tangolaulukilpailussa tämä taho on tuomaristo, jonka tunnustuksen esittää julkisesti tuomariston puheenjohtaja. Vuonna 2001 tuomariston puheenjohtaja Päiviö Pyysalo tunnusti uudet kuninkaalliset seuraavin sanoin: ”Niin, hyvät katsojat ja hyvät ystävät täällä Seinäjoella, minulla on mitä suurin ilo julistaa vuoden 2001 Tangokuningattareksi Mira Sunnari ja kuninkaaksi Erkki Räsänen.” Keskiaikaisen kruunausseremonian yhteydessä tehtyjen julkisten (seremoniallisten) lupausten – jotka eivät koskaan ole olleet ”oikeaa” kuningasta juridisesti sitovia – tilalla ovat sitovat sopimukset tangokuninkaallisten ja tapahtumaorganisaation välillä. Tapahtumaorganisaatiolla on tarjottavanaan valmiiksi täyteen myyty keikkakalenteri (Auraviihde Oy) sekä automaattinen levytyssopimus (Mediamusiikki Oy), jotka takaavat työntäyteisen vuoden ja mahdollisuuden näyttää kykynsä. Tangokuninkaallisiksi pyrkivät noviisit saavat puolestaan jo esikarsintavaiheessa täytettäväkseen sopimuksen, joka mahdollisen kärkikolmikkoon sijoittumisen jälkeen takaa yllä mainitut edut, mutta samalla osin velvoittaa Tangomarkkinoiden ja sen yhteistyökumppaneiden (Mediamusiikki Oy, Auraviihde Oy) talliin sitoutumisen määräajaksi (sopimus mm. velvoittaa tulevan Tangokuningattaren ja -kuninkaan esiintymään Tangomarkkinoilla kolmen seuraavan vuoden ajan). (Nyman 2002: 14.)

Tangolaulukilpailu huipentuu uuden Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunaukseen, jossa hallitseva kuningatar luovuttaa kruunun uudelle kuningattarelle ja hallitseva kuningas uudelle kuninkaalle. Vuonna 1994 Tangomarkkinoilla siirryttiin käyttämään kruunauksen yhteydessä kullattuja kruunuja. Kruunu kuuluu epäilemättä kaikkein tunnetuimpiin, arvostetuimpiin ja kiehtovimpiin vallan symboleihin. Antiikin Kreikassa

se oli nimenomaan kilpailun voittajan saama palkinto (Nyyssönen 2001: 16). Keski-ajalla ja pitkälle uudelle ajalle saakka kruunu oli samanaikaisesti sekä maallinen että uskonnollinen (kristillinen) symboli (Syrjämaa 2003). Kruunajaisrituaalin merkitys korostui nimenomaan vaalikuninkaiden kohdalla, sillä perintökuningas sai todellisen valtansa heti edeltäjänsä kuoltua, ennen muodollisia kruunajaisia (Nyyssönen 2001: 16). Tangolaulukilpailun päättävässä kruunauksessa nämä kolme aspektia yhdistyvät: kruunu on kilpailun voittajan palkinto, sen symboliarvo nousee kirkon ja kuningasvaltan pohjalta, ja tangokuninkaasivat (äänestyksellä valittuja) vaalikuninkaita. Nykyisin kruunu on tietenkin monille monarkiasakin eläville pelkkä historiallinen jäännös, mutta monille se yhä edustaa ”tunteellista isänmaallisuutta, mystiikkaa ja erittäin tärkeää valtiollista symbolia” (Nyyssönen 2001: 10).

Kruunu ja kruunaus ovat kaksi eri asiaa: siinä missä kuningas on henkilö, kruunu on laajempi käsite, joka symboloi sekä kuninkuutta instituutiona että koko valtakuntaa (Nyyssönen 2001: 157). Kuninkaasivat tulevat ja menevät, kuninkuutta ja valtakuntaa symboloiva kruunu on ja pysyy ikuisesti. Sama ajatushan tuli edellä esiin jo katolisen messun ja sinfoniakonsertin välisen yhteyden kohdalla. Se tulee selkeästi esiin myös Erkki Räsänenin ensimmäisenä kuningasyönään Seinäjoen rannalla lausumasta Eino Leino -katkelmasta (MTV3 2001d):

Miks laulaisin minä, jolle on kantelo suotu,
riemuja muita ja murheita muita.
Taida en lukea tähtiä taivahan kannen,
en kaloja meren, en kukkia nurmen.
Laulan mä siis mit on ihmisen laulaa suotu.
Monta on laulua, monta myös laulujen miestä.
Yksi on laulu ylitse muiden:
Ihmisen aatteen, hengen ankara laulu.
Kansat katoa, ei katoa mahti,
jonka on laulanut mahtaja heimonsa hengen.

Lopetettuaan kruunupäinen Räsänen kääntyy katsomaan joelle, etäisyyteen. Kuva hämärtyy epäteräväksi, ja Räsänenin hahmo muuttuu joen rannalla seisovaksi anonyymiksi laulajaksi (kuninkaaksi).

Keskiaikaiseen ja edelleenkin esimerkiksi Englannissa käytettävään kruunajaisseremoniaan kuului erottamattomana osana pyhä ehtoollinen. Tangolaulukilpailussa sellaista ei ole. Sen jonkinasteisena maallisena vastineena on kuitenkin kuningasparin yhdessä nauttima kuohuviinimalja. Kulttuuriantropologisesta näkökulmasta ehtoollinen on pohjimmiltaan juomauhuri. Tähän viittaavat myös Jeesuksen viimeisellä ateriallaan – jonka muistoksi ehtoollista vietetään – lausumat sanat ”tämä on minun vereni, liiton veri, joka monen edestä vuodatetaan syntien anteeksisaamiseksi” (Matt 26: 28, vrt. 2 Moos 24: 5–8). Juomauhrin juuret ovat ihmiskunnan alkuhämärissä, ja Vanhan

ja Uuden Testamentin lisäksi se tunnetaan eri kulttuureissa aina antiikin Kreikan pidoissa (*symposion*) uhratusta viinimaljasta roomalaisiin bakkanaaleihin ja edelleen muinaissuomalaisin Ukon vakkoihin (Vilkuna 1946: 18; Harva 1948: 103–122; vrt. Harva 1948: 189–208).

Vuoden 2001 Tangomarkkinoilla Erkki Räsänen ja Mira Sunnari nauttivat kuohuviinimaljan Seinäjoki Areenan ulkopuolella, juhlallisen kruunausseremonian ja sitä seuraavan yleisen karnevaaliriehan rajakohdassa (kuva 1). Tämä kohta on (kristillisessä) länsimaisessa kulttuurissa nimenomaan pyhän ja maallisen raja, mikä tulee selvästi esiin sekä hääjuhlan että kruunajaisten kohdalla. Alun alkaen avioliiton solmiminen ja hääjuhla kuuluivat erottamattomasti yhteen: ne olivat suuri parinmuodostukseen keskittyvä mysteeri. Keskiajalla katolinen kirkko kuitenkin vaati mysteerin omakseen, teki siitä sakramentin ja jätti mysteerin sivuilmiöt (kulkueen, laulun, riemuhuudot) maalliselle hääjuhlalle. Kirkon ulkopuolella nämä sitten elivät ”sakraalisen luonteensa menettäneinä, sitä kiimaisemmassa vapaudessa, eikä kirkko kyennyt milloinkaan niitä siinä ehkäisemään”. (Huizinga 1989: 150.) Samansuuntainen kehitys koskee kruunajaisia, joiden kohdalla keskiajalla erottuivat pyhä seremonia (paavin tai hänen edustajansa suorittama kruunaus) ja maallinen ilonpito (vastaanotto kansalaisten keskuudessa). Kaikkia pyhä seremonia ei sitä paitsi ole koskaan kiinnostanutkaan: ”mukana on aina myös niitä, jotka ovat saapuneet paikalle ainoastaan ja vain juhliakseen” (Leisiö 1992: 11).

Vasta valitut tangokuninkaalliset siirtyvät valintansa jälkeen Seinäjoki Areenalta saatossa virallisen vastaanoton asemassa olevaan VIP-tilaisuuteen Kampustalolle. Tätä virallista vastaanottoa seuraa yön ja seuraavan päivän aikana jalkautuminen tangokansan pariin Tangokadulle, Atria-halliin, Raviradalle. Kuninkaallinen kiertue, ”Eriksgatan”, toteutuu paitsi Auraviihde Oy:n järjestämän ja MTV3:n osin televisioiman Sinitaivas-konserttikiertueen muodossa myös täyteen buukattuna keikkakalenterina. Ensimmäisellä Tangomarkkinoiden jälkeisellä keikalla on erityisen tärkeä merkitys kuninkaan ja kuningattaren rituaalisen arkeen siirtymisen kannalta. ”Vanhan” Marokon kuninkaiden tavoin tangokuninkaallisten karisma perustuu jatkuvaan valtakunnan kiertämiseen: vasta se, että Tangokuningattarella tai -kuninkaalla on vientiä vielä täyteen buukatun kuninkuusvuoden jälkeenkin, osoittaa että hänellä on karismaa. Lopultakaan ”todellisesta” tangokuninkuudesta ei päätä tuomaristo vaan yleisö.

Lopuksi

Seinäjoen Tangolaulukilpailu Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunauksineen on juhlallisin menoin median välityksellä ja sen ehdoilla julkipantu siirtymärituaali. Se on ”oikea” siirtymärituaali, sillä kaksi kilpailijaa siirretään siinä yhteisön (järjestäjät) organisoimien menojen (karsinta- ja kilpailutilanteiden) myötä kirjaimellisesti



Tangokuninkaalliset 2001, Erkki Räsänen ja Mira Sunnari. Kuva: Martti Huhtamäki (lähde www.tangomarkkinat.fi)

sosiaalisesta asemasta (”tavallinen” iskelmälaulaja) toiseen (Tangokuninkaaksi ja -kuningattareksi). Kyseessä on ”oikea” rituaali myös sikäli, että sillä on – aina raadollisuuteen saakka – erittäin suuri merkitys paitsi kilpailijoiden sosiaalisen ja ammatillisen statuksen myös heidän taloutensa kannalta.

Tässä mielessä Tangolaulukilpailu on ”tosi-tv:tä” samassa mielessä kuin esimerkiksi *Popstars*- ja *Idols*-ohjelmat. Onkin kiinnostavaa havaita, että siirtymärituaaleissa vaihdekauteen liittyvä nöyryyttäminen on otettu osaksi ohjelmaformaattia esimerkiksi sellaisissa formaattipohjaisissa laulukilpailuissa kuin *Idols*. Julkinen nöyryyttäminen on muutenkin olennainen osa ns. tosi-tv-ohjelmia. Useiden ohjelmien kohdalla (esim. visailuohjelma *Heikoin lenkki*) ei kuitenkaan voida puhua samassa mielessä vaihdekauteen liittyvästä ”opettavasta” nöyryytyksestä kuin esimerkiksi *Idolsin* kohdalla, vaan pikemminkin nöyryytys on nöyryyttämistä sen itsensä vuoksi. Tangolaulukilpailun ja *Idolsin* kohdalla yhtä tai useampaa noviisia odottaa rituaalin lopussa statuksen tosiasiallinen kohoaminen, eikä tämä yleensä koske vain voittajia vaan myös useita muita kilpailussa menestyneitä. *Heikoin lenkki* -tyyppisissä ohjelmissa voittajia on vain yksi, ja hänenkin palkintonsa on vaatimaton (juontajan tehtäviin kuuluu vielä vähätellä palkinnon pienuutta).

Muusikko online -lehti (2003) pitää kuitenkin *Popstarsin* kaltaisten ohjelmien nimittämistä tosi-tv:ksi harhaanjohtavana: ”Ikään kuin katsojille annettaisiin kuva siitä millaista popkoneiston todellinen toiminta on”. Lehti myöntää, että totuuttakin ohjelmasta löytyy: ”tarjolla on toiveikkaita massoja, joista poimitaan tuotantoon soveliaimmat”. Nimensä mittainen tosi-tv edellyttäisi lehden mukaan kuitenkin kulissien taakse kurkistamista. Lehti esittääkin oman visionsa siitä, millainen *Popstars* olisi ”oikeana” tosi-tv:nä ollut:

Jospa kamerat olisikin tuotu jo niihin neuvotteluihin, joissa tuotantoyhtiö tarjosi osallistumismahdollisuutta levy-yhtiöille. Tästä olisi ohjelman edetessä päästy onnellisen voittajan (siis levy-yhtiön) laskentaosastolle kurkistamaan kalkyylejä erilaisista myyntinäköymistä ja tulo-odotuksista. Sarjan loppuksi yhtiön edustaja olisi kertonut paljonko aineellista hyvää olisi kertynyt kullekin osapuolelle. Kiinnostavin konstruktio olisi saavutettavissa tietenkin siten, että sopimusten teko säästettäisiin kisan loppuun. Niinpä kisan voittaja (artisti) kävisi itse omat neuvottelunsa halukkaiden yhteistyökumppaneiden kanssa. Luonnollisesti kamera tallentaisi ja miljoonayleisö jännittäisi.

On syytä korostaa, että visio koskee *Popstarsia* – ei Tangolaulukilpailua, vaikka sen voikin ajatella sopivan myös Tangolaulukilpailuun. Kokonaan toinen asia onkin jo sitten se, onko Tangolaulukilpailusta syytä tehdä kuvauksen kaltaista ”tosi-tv:tä”. Mahtaisiko miljoonayleisökään jännittää? Nykyisellään ohjelman lumo kun perustuu paljolti juuri sadun, magian ja todellisuuden sekoittumiseen.

Kaksi yksityiskohtaa riittänee tässä. Kaikkiin Tangolaulukilpailun vaiheisiin – ainakin semifinaaleista alkaen – sisältyy esitettävien kappaleiden ja esitysjärjestyksen

arpomista. Finaalin karsinnassa arpominen on kuitenkin nostettu osaksi suorassa lähetyksessä televisioitavaa rituaalia: finaaliin valitut kilpailijat nostavat vuoron perään silinterihatusta laput, joissa on finaalissa esitettävien kahden kappaleen nimet. Arpominen on ikaikainen päätöksenteon menetelmä tilanteissa, joissa oikeudenmukainen ratkaisu on muuten hankala tai mahdoton – esimerkiksi täysin tasaväkisissä tilanteissa tai tilanteissa, joissa yksi osapuoli väistämättä hyötyy tai häviää toisen kustannuksella. Finaalin karsinnassa julkiseksi nostettu arvonta silinterihattuineen tuo Tangolaulukilpailuun taikuuden, magian ja kohtalon kosketuksen. Finaalin huipentava kruunaus tuo puolestaan siirtymärituaalin julkipanoon arkielämästä puuttuvan sadunhoiteisuuden – kruunauksen yhteydessä satu muuttuu todeksi ja samalla arki paradoksaalisesti muuttuu ohikiitävän hetken ajaksi saduksi. Lisäksi kruunaus antaa suomalaisille häivähdyksen siitä kuninkaallisesta loistosta, joka Suomelta asukkaineen tasavaltana puuttuu.

Myös erityisellä rituaalimusiikilla on oma tehtävänsä Tangolaulukilpailujen tv-lähetyksissä. ”Ritualisoitu tango” viittaaakin tarkoituksellisesti kahteen asiaan. Ensinnäkin se viittaa siihen, että tangolaulukilpailussa niin tango yleensä kuin kilpailussa esitettävät yksittäiset tangotkin ovat osa osittain konsertin muotoon puettua siirtymärituaalia. Toiseksi se viittaa *La Cumparsita* -tangon erityisasemaan kilpailun suorissa lähetyksissä toistuvana rituaalimusiikkina – kaikissa lähetyksissä aloitus- ja päätösmusiikkina, Raisiossa lisäksi mainoskatkoja seuraavana signaalina sekä yleisöäänestyksen tuloksen yhteydessä.

La Cumparsita on luultavasti maailman tunnetuin tango – tangojen tango, kaikkien tangojen äiti. *La Cumparsita* syntyi 1916 Montevideon katuparaatien marssimusiikin innoittamana ja levisi sittemmin 1920 luvulta alkaen kaikkialle länsimaihin, jossa siitä tuli salonkiorkesterien vakio-ohjelmistoa. 1950-luvun alussa se sai suomenkieliset sanat ja tuli ikuistetuksi Olavi Virran ja Metro-tyttöjen legendaarisena versiona. 1960-luvulla sen tunsivat jopa ”tangorajan” tuolla puolen keikkailevat rockyhtyeet, joilta kansa odotti tangoja beatin sijaan. Se on lähes ainoa tango, jota Suomessa ”saa” soittaa myös instrumentaaliversiona. Tangomarkkinoita ja Tangolaulukilpailua ei voisi kuvitella ilman, että kunkin lähetyksen päätteeksi laulettaisiin ”Hiljaa yössä” (Tangomarkkinoilla myydään myös paitoja, joiden selkään nämä sanat on painettu).

Rituaalimusiikin kohdalla on hyvä tehdä Alan P. Merriamin (1976) tavoin ero musiikin käyttöyhteyksien ja funktioiden välillä. Puhuttaessa musiikin käytöstä tai käyttöyhteydestä viitataan Merriamin mukaan niihin tapoihin, joilla musiikki käytetään yhteisössä joko sen itsensä vuoksi tai liittyneenä muihin aktiviteetteihin. Musiikin ”käyttö” viittaa siis sellaisiin tilanteisiin, jossa musiikki on (konkreettisesti) osa inhimillistä toimintaa. ”Funktio” puolestaan liittyy niihin syihin, joiden vuoksi musiikkia käytetään ja aivan erityisesti siihen yksittäisiin tilanteita laajempaan tehtävään, jota se palvelee. (Merriam 1976: 210.) Musiikin *käytöstä* on kysymys esimerkiksi silloin,

kun *La Cumparsita* toimii Tangolaulukilpailun tunnusmusiikkina tai *Sinitaivas*-tangon katkelma viestii paluusta mainoskatkon jälkeen takaisin suoraan lähetykseen. Sen sijaan aiemmin siteeraamani ajatus, jonka mukaan ”[s]uomalaiskansallinen tango on yhteisöllinen riitti, jota noudattamalla ja tukemalla estetään kosmoksen repeäminen kaaokseksi”, kertoo kyseisen musiikin *funktiosta*.

Merriam (1976: 219–227) erottaa kaikkiaan 10 eri funktiota, jotka ovat emotionaalinen ilmaisu, esteettinen nautinto, viihdyttäminen, kommunikaatio, symbolinen representaatio, fyysinen reaktio, sosiaalisten normien vahvistaminen, sosiaalisten instituutioiden ja uskonnollisten rituaalien oikeuttaminen, kulttuurin jatkuvuuden ja stabiiliuden vahvistaminen sekä yhteisön sisäisen integraation vahvistaminen. Lista on tuskin kaikenkattava, mutta toisaalta sitä on moitittu laajuudesta ja hajanaisuudesta. Nettle (1983: 150) toteaaakin, että monet Merriamin funktioista – symbolinen representaatio, normien vahvistaminen, jatkuvuus ja stabiilius, kulttuurin integraatio – voidaan yhdistää yhdeksi funktioksi, jonka mukaan musiikki on kulttuurin tärkeimpien arvojen, käyttäytymiskaavojen tai teemojen symbolista ilmaisua.

Sosiaali- ja terveystieteiden ministeri Maija Perho sivusi vuoden 2001 Tangomarkkinoiden finaalin karsinnassa pitämässään valtiohallan tervehdyspuheessa useimpia Merriamin luettelemista funktioista. Yksi keskeinen diskurssi ministeri Perhon puheessa oli tango suomalaisen identiteetin osana ja osana kansallisvaltion identiteettipolitiikkaa. Tämä diskurssi liittyy erityisesti Nettlein mainitsemaan funktiokimppuun. Pasi Saukkonen (1999: 73; alkup. kursiivi) on määrittellyt kansallisvaltion identiteettipolitiikan keskeisiksi elementeiksi

ne ilmaisut (määritelmät ja kuvaukset), joissa *valikoidut alueelliset, kulttuuriset, genealogiset tai yhteenkuuluvuuden tunteeseen nojaavat kansallista yhteisöä koskevat käsitykset ja korostukset liitetään osaksi valtion asemaa ja ominaisuuksia ja joissa muodostetaan käsityksiä kansallisvaltiollisen kokonaisuuden sisäisestä yhtenäisyydestä, ulkoisesta erottumisesta ja ajallisesta jatkuvuudesta.*

Saukkonen (1999: 42–43) alleviivaa, että vaikka kansallisvaltion identiteetti rakentuukin paljolti nimenomaan arjen verbaalisissa ja ei-verbaalisissa käytännöissä sekä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, se vaatii tämän lisäksi myös kansallisia symboleja. Valtion virallisten symbolien (lippu, vaakuna, kansallislaulu) lisäksi tällaisia ovat esimerkiksi kansallisen historian esitykset sekä aiheeltaan kansalliset kaunokirjalliset teokset tai laulutekstit. Viittaamalla juhlapuheensa loppuosassa valtiohallan edustajan ominaisuudessa useihin tangoihin ja tangoteksteihin (*La Cumparsita*, *Sinitaivas*, *Hurmio*, *Satumaa*, *Sininen maja*) ministeri Perho nostaa suomalaisen tangon muiden kansallisten symbolien joukkoon.

Saukkosen (1999: 73) mukaan tällaisilla symbolisilla ilmauksilla on sosiaalisen todellisuuden rakentajina ja poliittisen päätöksenteon perusteina myös tosiasiallista käytännön merkitystä. Hän kiteyttääkin: ”Kansallisen identiteetin kohtauspisteessä

politiikka on kulttuurista ja kulttuuri poliittista. Kaikki tietävät, mistä puhutaan niin kauan kuin sitä ei yritetä määritellä”. (Saukkonen 2004.) Taloudelliset, poliittiset (valtaa ja ideologiaa koskevat) ja kulttuuriset (arvoja ja identiteettiä koskevat) kysymykset ovatkin Seinäjoki Areenalla – ainakin hetken ajan – yhtä intensiivisen kollektiivisesti jaetun esteettisen elämyksen kanssa, joka lopulta purkautuu ensin aplodeiksi ja sitten kruunauksen jälkeen kiihkeäksi riehaksi Kampustalolle, Tangokadulle, Atriahalliin, Raviradalle ja Seinäjoen yöttömään yöhön. Mutta, kuten laulussa sanotaan, ”hetken vain tää onni kestää”.

Lähteet

Kirjallisuus

- Blacking, John (1973) *How Musical Is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.
- Blacking, John (1987) ”Coda: making musical sense of the world”. *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. London & New York:
- Blacking, John (1990) *'A Commonsense View of All Music' - Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Norman (2002) *Miten media puhuu*. Suomentaneet Virpi Blom & Kaarina Hazard. Toinen painos (1. painos 1997). Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon (1988) *Rockin potku: Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Kääntänyt Hannu Tolvanen. Helsinki: Osuuskunta Vastapaino & Suomen etnomusikologinen seura (julkaisuja 1).
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Genep, Arnold van (1992) *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom & Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harva, Uno (1948) *Suomalainen muinaisuus*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Heinonen, Yrjö (2003) ”Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkien semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta”. *Musiikki* 2–3/2003, ss. 28–51.
- Heiskari, Ilkka (1994) *Tango d'Amor. Seinäjoen Tangomarkkinat 10 vuotta*. Seinäjoki: Tangomusiikin Edistämiskeskus.
- Honko, Lauri & Pentikäinen, Juha (1970) *Kulttuuriantropologia*. Porvo & Helsinki: WSOY.
- Huizinga, Johan (1989) *Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Käännös J. A. Hollo. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- Leisiö, Timo (1992) ”Rituaali ja tanssi. Kulttuuriantropologinen näkökulma”. *Musiikin suunta* 4/1992, ss. 2–30.
- Lindstedt, Risto (2001) ”Tango – Hetki tää on meitä varten”. *Suomen Kuvalehti* 28/2001 (ilm. 13.7.2001), ss. 36–45.
- Longhurst, Brian (2002) *Popular Music and Society*. Reprinted (1. painos 1995). Cambridge. Polity Press.
- May, Elizabeth (1980; ed.) *Music of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Merriam, Alan P. (1976) *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko (1991) *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura (julkaisuja 4).
- Muusikko online (2003) ”Tangomarkkinoilta Popstarsiin - sama kaiku on tanssiaskelten”. *Muusikko online* 6-7/2003. http://www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2003/6-7_tango.html (luettu 1.8.2004).
- Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.
- Nyman, Marja (2002) *Tangokuninkaalliset – ja heidän taustansa*. Jyväskylä: Revontuli.
- Nyyssönen, Heino (2001) *Kruunu. Unkarin tuhatvuotinen arvoitus*. Jyväskylä: Atena.
- Saukkonen, Pasi (1999) *Suomi, Alankomaat ja kansallisvaltion identiteettipolitiikka. Tutkimus kansallisen identiteetin poliittisuudesta, empiirinen sovellutus suomalaisiin ja hollantilaisiin teksteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saukkonen, Pasi (2004) ”Erityisiä kiinnostuksen kohteita: kansallinen identiteetti”. Pasi Saukkosen www-sivu.

- <http://www.lalt.helsinki.fi.staff/psaukkon/Omakotisivu/interests.html> (luettu 18.2.2004).
- Scruton, Roger (1997) *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press
- Small, Christopher (1987) "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert". *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. London & New York: Routledge & Kegan Paul. Ss. 6–32.
- Sytjämaa, Taina (2003; toim.) *Vallan juhlat. Juhlivan vallan kulttuuri antiikista nykypäivään*. Turku: Kirja-Aurora.
- Tracey, Hugh (1970) *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments*. London, New York & Toronto: International African Institute & Oxford University Press.
- Turner, Victor (1987) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Vilkuna, Kustaa (1946) *Työ ja ilonpito. Kansanomaisia työjuhlia ja kestitöksiä*. Helsinki: Otava.

Tv-lähetykset (VHS-nauhoite tekijän hallussa)

- MTV3 (2001a) Tangomarkkinat: Raison semifinaali. 25.5.2001.
- MTV3 (2001b) Tangomarkkinat: Finaalin karsinta. 13.7.2001.
- MTV3 (2001c) Tangomarkkinat: Finaali. 14.7.2001.
- MTV3 (2001d) Tangotaivaassa. 15.7.2001.

Liite 1

SEINÄJOEN TANGOMARKKINAT

Tangolaulukilpailun semifinaali: Raison Tangohalli, lauantai 26.5.2001 klo 19.30
(MTV3 LIVE)

Ohjelman tarjoavat: Naantalin kylpylä, Lähivakuutus, Osuuspankki
Juontajat: Satu Silvo ja Pertti Salovaara

OHJELMA

La Cumparsita, Tanssiurheiluseura Fregolina & Finlanders-orkesteri

Muistojeni tango, Elina Nurmoranta
Haavetango, Mikko Mäkeläinen:
Kukkani lumen alla, Hilikka Mäkitalo:
Tuhon tietä kuljen, Tommi Ääri:

Yö ikkunan takana, Virpi Piippo
Tango Notturmo, Pekka Punkeri
Siks oon mä suruinen, Annika Eklund
Kun yö on valoton, Erkki Räsänen

Yksin, Maria Juhola:
Romanesca, Riku Lätti
Soi maininki hiljainen, Mira Sunnari

Ruusunoksa ja kyyhkynen, Hannu Herranen:
Muistojen polku, Johanna Pakonen
Tangokavaljeeri, Kai Gideon
En enää vaieta mä voi, Tuija Alatalo
Hurmio, Dimitri Sjöberg:

Jäljet hiekassa, Katri Aapalahti:
Öiset kitarat, Juha Simola
Suudelmia ja samppanjaa, Johanna Piipponen
Rakkautta ei se ollutkaan, Kimmo Tuomaala

Yleisöäänestyksen tulos
Semifinaalin tulos (tuomariston puheenjohtaja Päiviö Pyysalo)
La Cumparsita (kaikki lavalla olevat kilpailijat yhdessä)

Ohjaaja: Mervi Pohjanheimo

Yhteistuotanto: Seinäjoen Tangomarkkinat Oy, Auraviihde Oy, Suomen Mediamu-
siikki Oy, Bluemedia Oy

Liite 2

SEINÄJOEN TANGOMARKKINAT

Tangolaulukilpailun finaalin karsinta: Seinäjoki Areena, perjantai 13.7.2001 klo 19.30

(MTV3 LIVE)

Ohjelman tarjoavat: Lähivakuutus, eepee, Panda

Juontat: Satu Silvo ja Pertti Salovaara

OHJELMA

La Cumparsita, Tanssiurheiluseura Fregolina & Seinäjoen Kaupunginorkesteri, johtajana Johanna Almark-Mannila
Juhlapuhe, sosiaali- ja terveysministeri Maija Perho

Kilpailusuoritukset

Kerro jos luoksesi tulla mää saan, Dimitri Sjöberg

Rakkauten yö, Johanna Pakonen

Tähdet kertovat, Erkki Räsänen

Muistojen peili, Annika Eklund

Itämaista rakkautta, Kai Gideon

Valoa ikkunassa, Hilikka Mäkitalo

Väliaika (TV:ssä uutiset ja sää)

Meidän tangomme, Riku Lähti

Tähdenlento, Mira Sunnari

Mustasukkaisuutta, Pekka Punkeri

Poesie, Katri Aapalahti

Tangon sävellys- ja sanoituskilpailun tulokset (Reijo Pitkäkoski ja Ritva Niemi)

Ensi yönä (2. palkinto), Mira Kunnasluoto

Kuu kylmä kuningatar (1. palkinto), Antti Raiski

Finaalin karsinnan tulokset, tuomariston puheenjohtaja Päiviö Pyysalo

La Cumparsita, kaikki lauantain finaaliin jatkavat kilpailijat yhdessä

Ohjaaja: Mervi Pohjanheimo

Yhteistuotanto: Seinäjoen Tangomarkkinat Oy, Auraviihde Oy, Suomen Mediamusiikki Oy, Bluemedia Oy

Liite 3

SEINÄJOEN TANGOMARKKINAT

Tangolaulukilpailun finaalin karsinta: Seinäjoki Areena, lauantai 14.7.2001 klo 19.30

(MTV3 LIVE)

Ohjelman tarjoavat: Lähivakuutus, Osuuspankki, Pirkka

Juontajat: Satu Silvo ja Pertti Salovaara

OHJELMA

La Cumparsita, Bogaforo ry. & Seinäjoen Kaupunginorkesteri, johtaa Atso Almila

Kilpailusuoritusten ensimmäinen kierros

Yöt illat elokuun, Johanna Pakonen

Sininen tango, Pekka Punkeri

Myrskyöinä, Mira Sunnari

Yön kulkija, Erkki Räsänen

Ilta Santa Cruzissa, Annika Eklund

Punatukkaiselle tytölleni, Riku Lätti

Kilpailusuoritusten toinen kierros

Tango Illusion, Johanna Pakonen

Valentino, Erkki Räsänen

Unelmatango, Mira Sunnari

Suudelma, Pekka Punkeri

Veikkaus Oy:n veikkauskilpailun arvonta (Jarmo Kuusisto, Veikkaus Oy)

(Kilpailusuoritusten toinen kierros jatkuu)

Rion tähti, Annika Eklund:

Tango Desirée, Riku Lätti:

Yleisöäänestyksen ja -arvonnän tulokset (Matti Korkeela, Osuuspankki)

Tangolaulukilpailun tulosten julistaminen (tuomariston puheenjohtaja)

Tangokuningattaren ja -kuninkaan kruunaus (Mira Kunnasluoto, Antti Raiski)

La Cumparsita, kaikki uudet tangokuninkaalliset yhdessä

Ohjaaja: Mervi Pohjanheimo

Yhteistuotanto: Seinäjoen Tangomarkkinat Oy, Auraviihde Oy, Suomen Mediamusiikki Oy, Bluemedia Oy