

Harto Hänninen

**POIS KAUAS HALAJAN, ILOIHIN ITÄMAAN JA RUMMUNRYTMIEN
AFRIKKAAN**

Afrikan ja Lähi-idän kuvat suomalaisissa 1920–1960-luvun iskelmäsanoituksissa

Maisterintutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Kevät 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Harto Hänninen	
Työn nimi – Title POIS KAUAS HALAJAN, ILOIHIN ITÄMAAN JA RUMMUNRYTMIEN AFRIKKAAN Afrikan ja Lähi-idän kuvat suomalaisissa 1920–1960-luvun iskelmäsanoituksissa	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Huhtikuu 2020	Sivumäärä – Number of pages 116 s.
Tiivistelmä – Abstract <p>Mielikuva vieraista paikoista, kulttuureista ja ihmisistä muodostuu sen perusteella, millaista tietoa saamme kyseisistä kulttuureista. Omaksumme tietoa muustakin kuin tietokirjoista ja uutisista: populaarikulttuurilla on oma voimansa ja omat kanavansa tarjota kuluttajille mielikuvia tuntemattomista asioista. Analysoin tutkielmassani iskelmäsanoitusten tarjoamia kuvia Lähi-idän ja Afrikan kulttuureista. Millaisina nuo eksoottiset kulttuurit esitetään, millaisina näyttäytyvät islamilaiset ja afrikkalaiset täältä pohjoisesta tarkasteltuina? Mitä iskelmät ovat opettaneet meille niistä kulttuureista, joista pakolaisvirrat Suomeen ovat viime vuosikymmenen aikana suuntautuneet? Viattomina pidetyt laulujen sanoitukset, joita jokainen osaa ulkoa halusi tai ei, kantavat sisällään monia merkityksiä, jotka vahvistavat ennakkoluuloisia ja usein rasistisia mielikuvia vieraista kulttuureista.</p> <p>Tukeudun tutkielmassani jälkikoloniaaliseen teoriaan, joka tarjoaa välineitä käsitellä kulttuuristen valtasuhteiden vuorovaikutusta. Edistynyt Eurooppa on katsonut Lähi-itää holhoavasti ja pyrkinyt länsimaistamaan liian orientaalisia, outoja tapoja: Lähi-itä on ollut kulttuurisesti ja uskonnollisesti alempiarvoinen Toinen. Katse Afrikkaan on ollut vielä holhoavampi: Afrika on haluttu alistaa ja orjuuttaa ja opettaa väkisin “meidän” tavoillemme.</p> <p>Olen valinnut tarkasteltavaksi 142 laulutekstiä 1920-1960-luvulta, ja tutkin, kuinka iskelmissä toteutetaan toiseuttamisen prosessia, eksotisointia, rasismia, muukalaiskammoa ja länsimaistamista, ja millaisia tiedon murusia laulut ovat tarjonneet oudoista kulttuureista. Jos laulujen toistetuin kuvasto niputetaan, on Afrika villi, yhtenäinen Viidakko, jossa rummutetaan ja tanssitaan alasti päivät pääksytysten. Kehitystä löytyy Saharasta, jossa karavaanit pysähtyvät viilentäville keitailla todistamaan beduiinien intohimodraamoja. Karavaanikytyi johtaa puolikuun valaisemaan Istanbuliin, jossa haaremiin suljetut neidot laulavat ikäväänsä Bosporin salmen rannoilla notkuville eurooppalaisille miehille. Näiden toistuvien kuvien rinnalla on onneksi myös nippu teräviä, omintakeisia ja kulttuuritietoisia laulutekstejä, jotka onnistuvat yllättämään kuulijansa.</p>	
Asiasanat – Keywords iskelmä; postkolonialismi; orientalismi; eksotismi; rasismi; Lähi-itä; Afrika; kaukokaipuu	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto: Musiikin, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO

- 1.1 Viihdemusiikki ja aiempi tutkimus
- 1.2 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimusmetodi
- 1.3 N-sanasta ja sen käytöstä
- 1.4 Tieto Afrikasta ja orientista
- 1.5 Tutkimusaineisto ja tavoitteet

2 NEEKERMAILLA VAATTEITA VAILLA

- 2.1 Bingo-bango, daiga-daiga, aba-daba, bulu-bulu: viidakon kieli
- 2.2 Neekereitä tulviva Ambomaa: Afrikan maantiedettä
- 2.3 Nakuilevat villi-ihmiset sivistyksen vaatteissa
- 2.4 Mustaa rakkautta: etnisten ryhmien välinen seksi
- 2.5 Hottentotti ja lapsellistamisen strategia
- 2.6 Pojat työkseen banjoa lyö: afrikkalaiset työssään
- 2.7 Makkarahuulet, nam: rasismin kärjistyksiä

3 KANGASTUKSEN HARHAA HIEKKA HEIJASTAA

- 3.1 Erottava erämaa: Sahara kulttuurien rajana
- 3.2 Niilin lootukset pyramidin varjossa
- 3.3 Fata morgana karkaa ja karavaanin piiskat soi
- 3.4 Öinen keidas intohimon ja ikävän näyttämönä
- 3.5 Suomen pojat Suezilla ja sfinksin kirous: erämaaseikkailua
- 3.6 Kehittyvä Sahara: erämaabussi ja Fatiman oksidentaalin budoaari

4 YLI KAUPUNGIN MOSKEIJA VARJONSA LUO

- 4.1 Haaremin ristikko puolikuun valossa: myyttinen itä
- 4.2 Pois kauas halajan, iloihin itämaan: kaipaava lännen mies
- 4.3 Alla huntujen kuiske käy hiljainen: naisen rooli
- 4.4 Penetroituva eunukki ja bi-Mustafa: arvaamaton arabimies
- 4.5 Minareetin kellot soittaa Allahin lapsille: uskonto-oppia
- 4.6 Nimet muuttuu vaan, vaikka mikään ei muutukaan

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Mustaa ei saa valkoiseksi – eikä valkoista mustaksi

5.2 Fragmenteista koottu itä ja muuttuva sanasto

AINEISTO

ÄÄNITETIEDOT

MATKA- JA KAUNOKIRJALLISUUS

LÄHTEET

1 Johdanto

Tutkimuskohteenani ovat laulutekstit, jotka sijoittuvat meistä katsottuna eksoottisiin maanosiin: Afrikkaan ja Lähi-itään. Kaukokaipuu ja eksotismi ovat olleet iskelmäsisäلتöjen käyttövoimana 1920- ja 1930-luvulta alkaen kaikkialla läntisessä maailmassa, ja monet suomalaisten tuntemista kaukomaihin sijoittuvista lauluista ovatkin saksalaista tai amerikkalaista alkuperää. Populaareiksi levinneet Afrika- tai orientti-aiheiset laulut, jotka ovat kotoisin kuvaamiltaan seuduilta, ovat laskettavissa yhden käden sormilla. Toisen maailmansodan jälkeen eksotismi haki aiheensa ja rytmensä useammin Italiasta tai Latinalaisesta Amerikasta. Tutkiessaan Puolan iskelmien eksotismia 1950–1960-luvulla Dorota Skotarczak (2017, 67–69) huomauttaa, että kommunistihallinnon aikana villit kevyen musiikin rytmit ja erityisesti jazz olivat kiellettyjä, ja myös esiintyjät ja laulut, jotka kuulostivat anglosaksisilta, joutuivat pannaan. Espanjalaiset, portugalilaiset ja italialaiset nimistöt ja rytmit eivät ärsyttäneet sensoreita, joten ne yleistyivät. Tämä kehitys on omalta osaltaan ehkä lisännyt latinalaisten rytmien leviämistä Suomeenkin 1950-luvulla. Toisessa puolalaisen kevyen musiikin eksotismia käsittelevässä tutkimuksessa todetaan, että Lähi-itään liittyvä orientalistinen kuvasto liittyi Itä-Euroopassa pikemminkin rock- kuin viihdemusiikkiin (Mazierska 2018, 52-54; 59).

Olen tutustunut pariin sataan levytettyyn tai nuotteina julkaistuun lauluun, jotka sijoittuvat eksoottisen toiseuden maisemiin ja kulttuureihin. Hyvin suosittu Hawaiji ukulelesointuineen on varmaankin laajin tämän tutkielman ulkopuolelle rajautunut toiseuden saareke, mutta suomalaisiskelmissä liikutaan hyvin laajasti maapallolla: Kaukoidän maista Kiinan ja Japanin lisäksi iskelmiin ovat ikuistuneet Intia, Indonesia, Filippiinit, Singapore ja erittelemätön Kaakkois-Aasia. Etelä- ja Väli-Amerikka ovat läsnä paitsi teksteinä myös rytmeinä lukuisissa tangoissa, beguineissa ja rumbissa.

Olen rajannut tutkimusalueeni Lähi-itää ja Afrikkaa kuvaaviin lauluihin, koska olen halunnut tutkia, millaisia mielikuvia populaarikulttuuri on syöttänyt meille kulttuureista, joista 2010-luvulla pakolaisvirrat suuntasivat tiensä Eurooppaan. Millaisia ovat iskelmien tarjoamat selitykset ihmisistä, jotka nyt pakolaisstatuksella etsivät paikkaansa myös osana suomalaista

kulttuuria? Miten tapamme katsoa muukalaisia on muotoutunut siirtomaapolitiikan isäntämaiden mallin mukaiseksi? Tuskin kukaan on muodostanut kuvaa vieraista kulttuureista pelkästään iskelmätekstien perusteella, mutta toivon voivani osoittaa, että iskelmätekstit eivät ole ihan niin viattomia ja helposti sivuutettavia silloin, kun puhutaan vallitsevien (ennakkoluuloisten) asenteiden vahvistamisesta ja ylläpitämisestä. Uskon, että usein toistettu renkutus muuttuu vaivihkaa faktaksi tietämättömän päässä.

1.1 Viihdemusiikki ja aiempi tutkimus

Taidemusiikin ja maailmanmusiikin orientalistisia vaikutteita on tutkittu muun muassa Riitta Thiamin artikkelissa “Orientalismikriittinen ja postkolonialistinen näkökulma suomalaisen musiikkiin” (1999), Helena Tyrväisen artikkelissa “Armas Launis pohjoisafrikkalaisen orientin kuvaajana” (2015) sekä Helen Metsän pro gradu -tutkielmassa “Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia: Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksoottiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismi” (2012). Näissä musiikintutkimuksen piiriin kuuluvissa artikkeleissa ja tutkielmissa keskitytään enimmäkseen sävelteosten ja melodioiden orientalistisiksi tulkittaviin piirteisiin. Metsä (2012, 63–92) käsittelee jonkin verran myös Rannan laulusävellysten teksteinä olevia Tulenkantajien runoja.

Keuyen musiikin sanoitusten tutkimuksissa suosituimmaksi tuntuu nousseen viimeisten 50 vuoden aikana syntynyt rocklyriikka. Tutkimukseni aika- ja aiheajauksen vuoksi rocklyriikan tutkimuskenttä ei kuitenkaan kohtaa oman työni tavoitteiden kanssa, joten olen lähes systemaattisesti sivuuttanut sen. Tanssimusiikin moninaisia ihmiskuvia on tutkinut muun muassa Marianne Roivas artikkelissaan “Muistelen sinua Marketta: sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa” (2003) ja Anna-Elena Pääkkölä artikkelissaan “Mahtava peräsin ja pulleat purjeet: lihavuus, naiskuva ja seksuaalisuus kolmessa suomalaisessa populaarimusiikkikappaleessa” (2017). Matti Huhta ja Juho Saari ovat tutkineet sadan suomalaisen molli-iskelmän sanoituksia artikkelissaan ”’Tyhjät huoneet huutaa kaipuutaan’: yksinäisyys suomalaisessa iskelmälyriikassa” (2012). He ovat luokitelleet kvantitatiivisesti laulujen tunteet, tilat ja toiminnot omiksi osajoukoikseen. Myös Hannu Salmi on tutkinut ahdistuksen läsnäoloa laululyriikassa artikkelissaan ”’Ajan tomu’ ja ‘unhon kinos’: muistamisen tuska sodanjälkeisessä suomalaisessa iskelmässä” (1999). Vexi

Salmen laatima tuhlaajapoikamainen sanoitus “Elämän valttikortit” on inspiroinut monia iskelmäyriikan tutkijoita.¹

Laulutun musiikin ja varsinkin laulutekstien tutkimusta ja varsinkin tekstityksen historiankirjoitusta löytyy parhaiten sellaisesta viihdemusiikin genrestä, jossa sanoilla on ollut säveltä suurempi merkitys, eli kupleteista. Kuplettien historiasta ja sanoittajista on tehty useita tietoteoksia, ja niiden tutkimuskin on monipuolista. Kuplettien arvomaailman osalta tukeudun Laura Henriksonin artikkeliin ”Nyt päästiin naisista – ja painajaisista”: itseironia ja miehisuus J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämissä kupleteissa” (2011).

Tutkimusta, jossa käsiteltäisiin musiikkikappaleiden sanoitusten eksotismia, rasismia tai etnistä toiseutta löytyy niukemmin, ja se on usein luonteeltaan käytetyn sanaston kvantitatiivista tutkimusta. Omalle tutkimukselleni näistä ohjaavimpia ja antoisimpia ovat olleet Riitta Tinganderin Tampereen yliopiston kansanmusiikin pro gradu -tutkielma *Suomalaisten iskelmien mustalaiskuva* (1986), Vesa Kurkelan artikkeli “Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä” (1998) sekä Markku Reunasen ja Tero Heikkisen artikkeli “Jokohaman Jennystä ladyboyhin – Kaukoidän kuvia suomalaisessa populaarimusiikissa 1900-luvun alusta 2000-luvulle” (2014). Muusta kevyen musiikin tutkimuskirjallisuudesta inspiroivimmiksi osoittautuivat Pekka Jalkasen *Alaska, Bombay ja Billy-Boy: Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla* (1989) sekä Risto Kukkonen *Aavan meren tällä puolen: Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmissa suomalaisissa molli-iskelmissä* (2008).

1.2 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimusmetodi

Tarkastelen suomalaisten levytettyjen iskelmien tarjoamaa kuvaa Afrikasta ja Lähi-idästä jälkikoloniaalisen teorian näkökulmasta pääasiassa Edward W. Saidin, Stuart Hallin ja Frantz Fanonin kirjoitusten kautta. Jälkikoloniaalisen teorian mukaan länsimaiden kulttuurinen ylivalta siirtomaavallan aikana, ja jopa jo ennen sitä, muokkasi voimakkaasti lännen tapaa

¹ Esimerkiksi *Musiikin suunta* 4/2004, 26 sisältää useiden kirjoittajien artikkeleita, joiden lähtökohtana on “Elämän valttikorttien” maailmankuva.

kuvata ja hallita orienttia ja mielikuvia siitä. Teorian tärkein ajattelija on palestiinalaissyntyinen tutkija Edward W. Said, joka on kehitellyt jälkikoloniaaliselle tutkimukselle keskeisiä lähestymistapoja urauurtavassa teoksessaan *Orientalism* vuodelta 1978. Said tutkii läntistä kulttuurihegemoniaa ja siitä kumpuavaa ylemmydentuntoa “takapajuisiin itämaalaisiin nähden” (2011, 18). Said erittelee myös keinoja vastustaa tätä yhtenäistä näkemystä (Kuortti 2007, 15; Said 2011). Itämaalainen ihminen on Saidin (2011, 47) havaintojen mukaan orientalistisessa tutkimuksessa ja teksteissä “esimerkiksi irrationaalinen, turmeltunut, langennut, lapsenomainen ja ‘erilainen’” – erotukseksi eurooppalaisesta, joka esitetään tietysti järkevänä ja kaikin tavoin normaalina aikuisena. Itämaalaiset elivät orientalistien mukaan omassa selkeästi “toisenlaisessa” maailmassaan, jossa oli omia kulttuurisia ja kansallisia rajoja, mutta he eivät läntisestä näkökulmasta katsottuna itse kyenneet luomaan tai edes yrittäneet luoda maailmastaan yhtenäisempää. Niinpä orientalistien täytyi tunnistaa aito orientti, tutkia sitä ja selittää se myös orientin asukkaille. Näin “tieto orientista eräällä tavalla *luo* orientin, orientaalisen ihmisen ja hänen maailmansa”. (Said 2011, 47.)

Saidia on arvosteltu liian kärjistetyistä tulkinnoista ja kulttuurisesta ymmärtämättömyydestä, muun muassa brittiläinen historioitsija John M. MacKenzie (1995) on osoittanut orientalismin tuottaneen vuorovaikutteisempaa ja rikkaampaa kulttuuria kuin Said antaa ymmärtää.² Osa Saidiin kohdistetusta kritiikistä liittyy siihen, että hän sivuuttaa tutkimuksessaan naisten ja seksuaalivähemmistöjen aseman orientalistisessa diskurssissa. Tämä kritiikki on täysin oikeutettua. Käsitellessäni naiskuvaa orientti-iskelmissä tukeudun jälkikoloniaalisen ja feministisen kirjallisuudentutkija Gayatri Chakravorty Spivakin termiin *subaltern*, alistettu. Spivak käyttää termiä hyvin joustavasti kirjoittaessaan erilaisista sosiaalisesti tai yhteiskunnallisesti äänettömiksi jäävistä naisista (Spivak 2010; Morton 2003, 45). Joseph Allen Boonen tutkimuksesta *The Homoerotics of Orientalism* (2014) etsin vihjeitä laulujen toisenlaisille tulkinnoille.

Luen islamilaiseen maailmaan sijoittuvia tekstejä jälkikoloniaalisesta diskurssista käsin, eli erittelen ilmaisuja, fraaseja ja metaforia, joilla korostetaan laulutekstin miljöön, toimijoiden

² MacKenzie tarkastelee itämaisia vaikutteita kuvataiteissa, muotoilussa, arkkitehtuurissa ja taidemusiikissa, mutta Saidin tavoin hänkin sivuuttaa populaarikulttuurin.

tai tapahtumakulkujen ominaispiirteitä, joiden voidaan olettaa liittyvän nimenomaisesti Lähi-idän tai Pohjois-Afrikan kulttuureihin. Said ei paneudu *Orientalimissa* pintaa syvemmästi populaarikulttuurin viljelemiin stereotyyppisiin toiseuden kuviin, vaan nimeää esimerkiksi itämaisten tarujen ja mytologioiden tuottavan "eräänlaista toisen asteen tietoa" orientista; tätä tarunhohtoista tietoa on kutsuttu myös "Euroopan itämaiseksi päiväuneksi" (Said 2011, 57). Populaarien stereotyyppien tunnistamisessa ja tutkimisessa hyödynnän Stuart Hallin (1999) identiteettiteorioita, jotka luovat selkärangan etenkin Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan sijoittuvien laulutekstien tulkinnalle. Niiden osalta tukeudun jälkikoloniaalisen teorian lisäksi myös rasismien tutkimukseen Hallin ja Frantz Fanonin (1970; 2008; 2017b) kirjoitusten hengessä. Valtaosa Afrikkaan sijoittuvista lauluista on hyvin marginaalisesti kiinni todellisuudessa, olemassa olevissa miljöissä, heimoissa tai kansallisuuksissa. Afrikan kuvauksissa korostuu Lähi-idän kuvauksia selkeämmin länsimainen toiseuden fantasia, mielikuvien musta manner pelottavine viidakkoheimoineen ja ihmissyöjineen. Erittelen tutkielmassani strategioita, joilla afrikkalaisten olemus lauluissa mytologisoidaan ja erotetaan länsimaisesta ihmisestä. Näitä ovat muun muassa keksittyjen afrikkalaisten kielten ja viestintätapojen esittely, maantieteen ja kansaluonteen yksinkertaistaminen sekä primitiivisyyden korostaminen. Tutkielmassani tarkastelen, millaisilla sanavalinnoilla ja ilmaisuilla näihin päämääriin tähdätään ja missä suhteessa kuvaukset ovat aikakautensa lehtiartikkeleihin ja menestyskirjallisuuteen. Pyrin analysoimaan laulutekstejä tietoisena iskelmämusiikin kontekstista, mutta käytän paikoitellen myös tahallista väärinluentaa ja ironiaa korostaakseni laulusisältöjen absurdiutta. Mahdollisuuksien mukaan vertailen laulujen sisältöjä ja kulttuurisia kuvailuja aikakauden kirjallisiin ja journalistisiin tuotteisiin tarkoitukseni jäljittää, mistä sanoittajien mielikuvat ovat peräisin. Journalistisena lähteenäni käytän pääasiassa *Suomen Kuvalehden* artikkeleita 1920–1960-luvulta.

Käytän Suomesta, Euroopasta ja Yhdysvalloista nimitystä "länsi", tarkoittaen Hallin (1999, 77–83) tavoin länsimaista kulttuuria ja elintasoja vastakohtaparina Afrikan kaltaiselle kehittyvälle maanosalle, sekä Saidin (2011, 59) tavoin "meidän maata" eli oksidenttia vastakohtana "barbaarien maalle" eli orientille. "Länsi" ei siis tässä viittaa maantieteelliseen sijaintiin vaan se representoi meidän näkökulmastamme ei-modernin, ei-kehittyneen, ei-kaupungistuneen yhteiskunnan vastakohtaparina. Yksi "lännen" idean funktio tässä

diskurssissa onkin toimia erottelun välineenä ja selittäjänä “meidän” ja “heidän” välillä. Samalla se tuottaa arvottavaa kuvastoa siitä, mikä on meidän mielestämme kehittynyttä tai alikehittynyttä, toivottavaa ja ei-toivottavaa; sitä kautta se myös tuottaa tietoa ja muokkaa asenteita ideologian tavoin. Myöskään oksidentti ja orientti eivät tekstissäni tarkoita maantieteellistä länttä ja itää, vaan niihin liittyvien mielikuvien representaatiota.

“Meidän” ja “heidän” vastakohta-asettelu rakentuu Toiseuden käsitteelle, jonka avulla määritetään “tutun” ja “vieraan” eroa. Vierasta kulttuuria havainnoidessa päähuomio kiinnittyy outoihin ja meistä poikkeaviin piirteisiin, eroihin, vaikka yhdistäviäkin piirteitä olisi havaittavissa. Toiseuden ja erojen kautta määrittäminen on ollut niin luonteenomaista ihmisille, että Toiseuden käsitettä käytetään tutkimustyökaluna lukuisilla tieteenaloilla kulttuurintutkimuksesta psykologiaan ja filosofiaan sosiologiaan. (Löytty 2006, 147–148, Hall 1999, 152–160.) Jälkikoloniaalisissa diskurssissa Toiseuden käsite kytkeytyy usein binaarisiin vastakohtaisuuksiin, joiden kautta erot kärjistetään näkyviksi: sivistynyt/villi, tuttu/tuntematon, haluttu/torjuttu. Tällaista jyrkkää ääripäiden vastakkainasettelua kutsutaan manikealaisuudeksi 200-luvun uskonuuntauksen mukaisesti; kerettiläiset kiihkokristityt asettivat materiaalisuuden ja henkisyuden jyrkästi vastatusten, yhdistäen ne saatanan ja jumalan vastakkainasetteluun (Löytty 2006, 149). Jälkikoloniaaliseen keskusteluun manikealaisuuden yhdisti Frantz Fanon jo vuonna 1952 esikoisteoksessaan *Peau noire, masques blanc* kuvatessaan vastakohtapareja ja mustien demonisointia (Fanon 2008, 160). Myöhemmässä teoksessaan *Les damnés de la terre* vuonna 1961 Fanon täsmentää manikealaisuuden kuvaa toteamalla, että kolonialistille ei riitä kolonisoidun elintilan rajaaminen, vaan kolonisoitu halutaan nähdä kärjistetysti “itsen” vastakohtana, absoluuttisen pahan edustajana tai jopa eläimenä (Fanon 1970, 31–33). Manikealaisittain äärijyrkkiä vastakohtapareja ja vastapuolen leimaamista esiintyy myös 2020-luvun rasismikeskustelussa, alkaen keskusteluosapuolten *suvakit/fasistit* nimeämisestä. Toisiaan hylkiville, binaarisille vastakohtapareille rakentuva asettelu johtaa helposti rasistisiin väkivaltaisuuksiin, ja sen vuoksi näiden vastakohta-asetelmien analysointi ja purkaminen on suositeltavaa (vrt. Fanon 1970, 31–40; Hall 1999, 152–154; Hall 1992, 18–21).

Binaariset vastakohtaparit nostavat esiin eroja, mutta parit ovat itsessään harvoin tasa-arvoisia tai neutraaleja, varsinkaan jälkikoloniaalisen teorian diskurssissa. Hall

huomauttaakin (1999, 154), että Jacques Derrida on ehdottanut vastakohtaparien valtasuhteiden näkyväksi tekemistä korostamalla valta-asemaa esimerkiksi lihavoinnilla: **oksidentti**/orientti, **valkoinen**/musta, **yläluokka**/alaluokka. Sisäänkirjoitettu ja näkyväksi tehty valta rikastaisi binariteettien käyttöä, joka antaa muuten helposti yksinkertaistetun kaksijakoisen kuvan asioista. Myös Spivak (1996a,42) ihmettelee, kuinka jatkuvasti uskomme pystyvämme hallitsemaan tuntematonta hajottamalla sen tavan takaa kahtia, vaikka voisimme käyttää muitakin skenaarioita.³ Tukeudunkin dekolonialisaaion hengessä myös binariteettien välimaastossa häilyviin ambivalenssin ja hybridin käsitteisiin, jotka horjuttavat kaksinapaista vastakkainasettelua “meidän” ja “niiden” välillä. Ambivalenssi horjuttaa vastakkainasettelun valta-asetelmaa osoittamalla, että ilmiö voi liikkua jossain vastakkaisten napojen välillä: Toinen voi ilmentää samanaikaisesti vastakohtaisia ominaisuuksia, olla haluttu ja torjuttu, “lapsenomainen” ja “yliseksuaalinen”. Hybridillä⁴ puolestaan tarkoitetaan kulttuurintutkimuksen diskurssissa kahden ilmiön, esimerkiksi kulttuurisen, etnisen tai “rodullisen” ääripään sekoittumista, “ristisiitosta”, joka kyseenalaistaa ja sekoittaa vastakohta-asetelmien rajat ja mielekkyyden. (Bhabha 1989, 112–114, Haasjoki 2005, 182; Hall 1999, 156; Löytty 2005, 12–15; Löytty 2006, 227–228.)

Vaikka Suomella ei ole ollut omia siirtomaita, on Suomi kuitenkin kauppasuhteillaan ollut osallisena siirtomaaimperiumin rakentamiseen ja sen tuotteiden kuluttamiseen. Ollessaan Ruotsin ja Venäjän vallan alla Suomi on toteuttanut isäntämaittensa siirtomaapolitiikkaa, ja koloniaalisia päämääriä ja seuraksia on nähtävissä myös suomalaisten tutkimusmatkaajien, palkkasotilaiden ja lähetystyöntekijöiden toiminnassa (Kujala 2019, 9–16). Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (2007, 109–112) ovat tarkastelleet Suomen kahtalaista asemaa sekä eurooppalaisen kulttuurin reunimmaisena periferiana ja sitä myötä ei-läntenä että samaan aikaan siirtomaariistäjänä suhteessa saamelaisiin ja osana EU:ta ja läntistä kauppaliittoa. Maailman jakautuminen keskustaan (“me”) ja periferiaan (“he”), jaon tunnistaminen ja sitä pönkittävien asenteiden purkaminen kuuluu jälkikoloniaalisen teorian keskeisiin tehtäviin.

³ Spivak käyttää ilmaisua “we think we conquer the unknown field by dividing it repeatedly into twos”.

⁴ Biologiassa termillä tarkoitetaan kahden eläin- tai kasvilajin risteytystä; kulttuurintutkimuksen eri aloille termi vakiintui kielitieteen kautta 1860-luvulla, kun tutkittiin eri kieliin kuuluvien elementtien yhdistymistä. (Young 1995, 6.)

Koska tutkielmassani kuvaan nimenomaisesti suomalaisia laulutekstejä, pyrin käännösiskelmien kohdalla tuomaan esiin myös erot alkukielisiin teksteihin, mikäli ne ovat sisällöllisesti merkittäviä. Erityisesti 1950- ja 1960-luvun lauluteksteissä saattaa olla merkittäviä eroavaisuuksia, jotka kertovat jotain olennaista suomalaisesta tekstitystraditiosta ja tavasta käsitellä asioita. Sisältöanalyysiä käytän havainnollistamaan tiettyjen Orienttiin ja Afrikkaan liittyvien stereotyyppisten ilmausten toistuvuutta, mallina ja inspiraationa olen käyttänyt Robert C. Lancefieldin väitöskirjaa *Hearing orientality in (white) America, 1900–1930* vuodelta 2004.

1.3 N-sanasta ja sen käytöstä

Kuten tutkielmani otsikosta huomataan, käytän ajoittain pahamaineista n-sanaa sellaisena kuin sitä on käytetty tutkimusmateriaalissa. Tutkija Anna Rastas (2007) on rasisen termin problematiikkaa ruotivassa esseessään korvannut *neekerin* johdonmukaisesti eufemismilla “n-sana” silloin, kun hän kirjoittaa itse termistä ja sen käytöstä. Kiertoilmaisu n-sana, *the N word*, yleistyi vuoden 1995 O. J. Simpsonin oikeudenkäynnin aikana, kun yhtenä todisteena käytettiin nauhoitteita, joissa poliisi käytti toistuvasti sanaa *nigger*. Oikeudenkäyntiä seuraava lehdistö korvasi sanan kiertoilmauksella, joka yleistyi median käyttöön. Tutkija Jabari Asim on selvittänyt rasisen termin ja sen eufemismien historiaa teoksessaan *The N Word: who can say it, who shouldn't and why* (2007). Rasisen ilmaisun korvaaminen eufemismilla tutkimustekstissä on poliittisuudessaan elegantti ja vilpiton, ja kertoo tuleville tutkijoille paljon aikamme jännitteistä ja henkisestä ilmapiiristä. Rastas (2007, 119) sanoo ajattelevansa, että rasisen termin pois jättäminen tai korvaaminen neutraalimmalla virittää tekstin anti-rasisen sävyyn. Tutkielmassani noudatan Rastan termipoliittista linjaa aina, kun tarvitsen korostetun neutraalia termiä mitätöimään väärintulkintojen mahdollisuuden: kukaan ei halua tahallaan antautua tarkoitushakuisesti väärin lukevien “painajaislukijoiden” rasisminnälkäläiselle halulle.

Kuten Rastas (2007, 128) toteaa, suomalaisissa 1920- ja 1930-luvun äänitteissä n-sanaa käytetään monesti siten, ettei sitä voi tulkita halventavaksi ainakaan yksioikoisesti ja mutkattomasti, vaikka se toki aina eksotisoi kohteensa. Vähintään yhtä usein sanaa käytetään kuitenkin myös rasisesti eron merkitsijänä: *neekerit* eivät ole niin kuin *me*. Syystä tai

toisesta *me* olemme useimmiten tavalla tai toisella parempia ja sivistyneempiä, *ne* ovat tuntemattomia, uhkaavia ja kiellettyjä. Saatamme viehättyä *niiden* erilaisuudesta ja eksoottisesta kauneudesta, koska kielletyt tabut paitsi pelottavat myös houkuttavat (Hall 1999, 157). Terminologia ja sen käyttö ei tietenkään ole yksioikoista ja selkeää, vaan aika-, paikka- ja yhteisösidonnaista. Esimerkiksi Länsi-Intian tai Euroopan mustaihoiset ovat jo ennen toista maailmansotaa tehneet selkeän eron itsensä ja “Afrikan neekereiden” välille (Fanon 2017a, 30–35), ja Euroopan mustaihoisten kirjailijoiden *negritudé* ja Yhdysvaltojen *Black Power* -liikkeet ovat rodullisia erityisominaisuuksia korostamalla halunneet kääntää stereotypiat nurin (vrt. Fanon 1970, 164–169; Cauter 1970, 23–34; Hall 1999, 210–220).

Rastas huomauttaa (2007, 119–120, 129), että 1990-luvulla alkaneen muuttoliikkeen myötä tummaihoisten määrä Suomessa on lisääntynyt huomattavasti, ja n-sanaa käytetään meillä nykyisin tietoisesti rassistisesti halventavana ilmaisuna. Sanan käyttötapa on siis muuttunut: siitä on tullut ideologinen lyömäase. Rasismin nousu Suomessa 2010-luvulla on jopa eurooppalaisessa mittakaavassa huolestuttavaa. Vuonna 2018 tehdyn tutkimuksen mukaan Suomi on noussut rasismin häirinnän tilastojohtajaksi EU:ssa: afrikkalaistaustaisista suomalaisista jopa 63 % kertoo joutuneensa rasismin häirinnän kohteeksi, kun vastaava lukema Ruotsissa ja Tanskassa on vain 41 % ja esimerkiksi Portugalissa vain 23 %. Suomessa rassistinen käytös johtaa tutkimuksen mukaan muita EU-maita useammin myös väkivaltaan, ja meillä toisin kuin muualla etninen tausta yllyttää syrjintään jopa enemmän kuin ihonväri.⁵ (Being Black in the EU 2018, 15, 21, 27–29, 38.)

Jälkikoloniaalinen teoria ja siihen nojautuva tutkimus pitävät rodullistavia ja eroa korostavia termejä lähes yksiselitteisesti tuomittavina, mutta suhtautuminen n-sanaan on vielä 2010-luvunkin tutkimuskirjallisuudessa välillä ailahteleva. Kurkela (2014, 26) pitää jälkikoloniaalisen teorian suhdetta n-sanaan moralisointina ja päivittelynä, nuorempi musiikintutkija Kärjä (2020, 159–171; 211–214) pitää n-sanaa hyvin tiukasti rassistisena kaikkina aikoina, kaikissa yhteyksissä, lukuun ottamatta tummaihoisen rapartisti Mustan Barbaarin laulutekstiä (Kärjä 2020, 174–175).

⁵ Kyseisessä Euroopan unionin perusoikeusviraston raportissa on sentään yksi tutkittu asia, josta Suomi selviää muita EU-maita paremmin: afrikkalaistaustaiset asukkaat eivät ole meillä joutuneet poliisin taholta kohtaamaan läheskään yhtä paljon rasismia tai rodullista profilointia kuin muissa EU-maissa.

Pitäen mielessä ei-toivotut rassistiset assosiaatiot yritän kuitenkin olla rehellinen tutkittavalle materiaalille, laulujen sanoittajille ja sille historialliselle aatemaailmalle, josta käsin he ovat laulunsa kirjoittaneet. En halua osoittaa omaa jälkiviisauttani tai moraalista ylemmyyttä neutraloimalla vanhoja tekstejä paremmin nykyluentaa tukevaan asuun. Osa lauluteksteistä on sisällöltään rassistisia, käytettiinpä niissä n-sanana tilalla mitä eufemismia hyvänsä: kyse ei siis tunnu olevan yhdestä värityyneestä sanasta, vaan sen käyttöyhteydestä ja -tarkoituksesta. En kuitenkaan halua yksioikoisesti tuomita n-sanana käyttöä varsinkaan kaikissa 1920-1930-luvun lauluteksteissä, koska en pysty osoittamaan, millä termillä sanoittajat olisivat n-sanana voineet omana aikanaan korvata. Yksi mahdollinen vaihtoehto tarjoutuu *Suomen Kuvalehden* artikkelissa (Loederer 1929, 2328–2329) vuonna 1929, kun valkoinen toimittaja vierailee New Yorkin Harlemissa “neekerien huvittelupaikassa”.

Kello on 11 yöllä. Sali on täynnä. Pääasiassa “värillistä yleisöä”. (Sanokaa kaikin mokomin “coloured people” – värillistä yleisöä! Sana “neekeri” on täällä neekerienkin keskuudessa loukkaava.)

N-sanana loukkaavuus on siis tehty tietäväksi suomalaisille lukijoille jo varhain. En silti usko, että laulujen anti puhdistuisi antirasistiseksi, vaikka niissä laulettaisiin “värillisistä”. Yritän toki käyttää kyseenalaista n-termiä lähinnä vain suorissa sitaateissa; aion käyttää sitä kuitenkin siten, että sen toistuvuus ja käyttötavat ilmentävät kiusallisuuteen saakka oman aikansa “normaaliutta”. Jos lukija tuntee sanana kohdatessaan myötähäpeää, se on oikeutettua. Sama pätee muihinkin “rotuun”, ihonväriin, uskontoihin tai sukupuoli-identiteetteihin liittyviin termeihin, joihin joudun tukeutumaan tutkimusmateriaalia analysoidessani: tutkielmassani ei millään tavoin haluta oikeuttaa näiden termien käyttöä eron merkitsijöinä 2020-luvun keskustelukulttuurissa.

1.4 Tieto Afrikasta ja orientista

Eurooppalainen identiteetti alkoi kehittyä suurten löytöretkien aikana, jolloin tieto vieraista kansoista ja maanosista tarjosi Euroopalle yhteisen toiseuden maailman. Eron tunnistamisen kautta alkoi muodostua käsitys “Lännestä” alkukantaisempien maailmankolkkien ja barbaarien vastaparina. Euroopan kehittyessä keskiajasta kohti renessanssikulttuuria myös

alkukantainen “villeys” miellettiin eurooppalaisuuden ulkopuolelle: sen kantajiksi tulivat afrikkalaiset, Lähi-idän julmurit ja uuden maailman alkuperäisasukkaat. Tämän eron esiintuomisella pönkitettiin eurooppalaista identiteettiä. (Hall 1992, 82–84; Nederveen Pieterse 1992, 31; Löytty 1997, 19.)

Afrikka orjakauppoineen, maaperän rikkauksineen ja eläin- ja kasvikuntineen on ollut varmasti länsimaisen kolonialismin julkeimmin riistämä maanosa löytöretkien ajoista alkaen (vrt. mm. Cauter 1970, 72–73; Kaikkonen, Rytönen & Sivonen 1989, 173–245). Leila Koivunen (1999, 73–88) on eritellyt keinoja, joilla 1800-luvun matkakertomukset muokkasivat vielä nykyisinkin eläviä käsityksiä Afrikasta: tieto tiivistyi tarkoitushakuisesti viihteelliseksi “länsimaiseen maailmankuvaan sopivaksi tarinaksi”, jossa eri kansat ja kulttuurit yhdistyivät yksinkertaistetuksi monoliitiksi, ja afrikkalaiset esitettiin samanaikaisesti työhaluisiksi ja ahkeriksi (orjuus) sekä joutilaiksi laiskottelijoiksi (romantiikka).

Suomessa tietosanakirjat ja kirjasarjat ovat olleet asukasmäärään nähden poikkeuksellisen suosittuja, joten niiden tarjoama kuva vieraista kulttuureista on ollut tärkeässä roolissa stereotyyppien ylläpidossa (Löytty & Rastas 2011, 31–32). Maita ja kansoja esiteltiin muun muassa Otavan kymmenosaisessa *Maapallo*-kirjasarjassa 1920-luvulla.⁶ Sarjaa markkinoitiin *Suomen Kuvalehdessä* eksoottisilla ja erilaisuutta korostavilla nimityksillä.

Señoritat, peonit, kreolittaret, toreadorit, leperot, intiaanit, neekerit, mulatit, guanchit, buurit, kafferit, bushmannit, masonit, y.m. merkilliset meksikolaiset, Atlantin saarien ja Afrikan ihmistyypit astuvat ilmielävinä etemme vastikään valmistuneen MAAPALLON uuden osan (viidennen) runsaasti kuvitetuilta sivuilta. (*Suomen Kuvalehti* 13/1926.)

Yrjö Karilaan toimittaman *Kodin tietokirjan* (1935, 12; 49) mukaan ennen toista maailmansotaa koko valtaisan Afrikan mantereen omistivat enimmäkseen Iso-Britannia ja Ranska, pienemmiltä osiltaan myös Belgia, Italia, Portugali ja Espanja. Itsenäisiä “alkuasukasvaltioita” olivat vain Abessinia, Liberia ja Egypti. *Neekerit* löytyy kyseisestä tietosanakirjasta omana hakusananaan, jolla selitetään “afrikkalaiseen rotupiiriin” kuuluvia

⁶ J. E. Rosberg ja V. Tolvanen (toim.): *Maapallo: maantieteellinen tietokirja. Kuvia ja kuvauksia, 1–10* (1924–1929, Otava: Helsinki).

ihmisiä. Monen kodin kirjahyllyyn päätyneen *Maapallon kuva-atlas* -kirjasarjan (1962)⁷ Afrikka-osassa ei n-sanaa käytetä kertaakaan, vaikka teos antaa muuten sangen stereotyyppisen kuvan Afrikan väestön tavoista ja taidoista:

Mustat käyttävät vaatteita hyvin vähän. Metsissä asuvilla niitä ei ole juuri ensinkään, eikä savannien asukkaillakaan ole tavallisesti yllään muuta kuin kirkkaanvärinen kankaankaistale lanteilla. (*Maapallon kuva-atlas*, osa 7: Afrikka 1962, 633.)

Samalla sivulla on kuitenkin kuvia Accran ja Abidjanin kaupungeista urbaaneine, hyvin pukeutuneine asukkaineen. Vielä nykyisinkin Afrikka mielletään mielellään viidakoksi, savanniksi ja erämaaksi, ja kaupungistuneen afrikkalaisen elämän tutkimus on vasta nousussa (Teppo 2011, 9–11). Lähi-itää 1930-luvun *Kodin tietokirja* ei hakusanana tunne, vaan esittelee Arabian niemimaan lisäksi Lähi-idän valtiot omina hakusanoinaan. Sama tietoteos määrittelee *orientalistisen* itämaiseksi ja *orientalistin* itämaisten kielen ja kirjallisuuden tuntijaksi. *Maapallon kuva-atlaksessa* Turkista itään Afganistaniin ja etelään Arabianmerelle rajautuva alue löytyy osasta Aasia II, jossa se on otsikoituaan “Lounais-Aasia”. *Otavan Suuri Ensyklopedia* (2011, 3896) esittelee Lähi-idän puhtaasti poliittishistoriallisesta näkökulmasta vailla mainintaakaan alueen kulttuurihistoriasta. Teoksen mukaan alueen historia alkaa ensimmäisestä maailmansodasta, jolloin liittoutuneet jakoivat Lähi-idän Ranskan ja Englannin hallinnoimiin yksikköihin.

Kun kaukokaipuu ja eksotiikka nousivat laulettuun viihdemusiikin suosikkiaiheiksi 1920- ja 1930-luvulla, orientin ja afrikkalaisuuden virikkeet ja mallit haettiin iskelmiin suomennetusta viihdekirjallisuudesta, seikkailuromaaneista, matkakertomuksista ja elokuvista⁸ (Kurkela 1998, 292–293). Ensimmäiset Tarzan-kirjat⁹ suomennettiin vuonna 1921, ja niistä tehdyt huippusuositut elokuvat¹⁰ rantautuivat Suomeen heti tuoreeltaan 1920–1930-luvulla. Olli Löytty (1997, 71–72) kuvaa Tarzan-kirjojen miljöötä “kulissimaiseksi fantasiaksi”, joka

⁷ V. Okko (toim.): *Maapallon kuva-atlas* (1962, Tammi: Helsinki).

⁸ Hyvin suosittuja itämaiden kuvauksia viihdekirjallisuudessa olivat E. M. Hullin *Sheikki* (*The Sheik*, 1919) ja *Sheikin pojat* (*The Sons of the Sheik*, 1925), jotka suomennettiin vuosina 1924 ja 1925 Valentinon tähdittämien filmatisointien innottamana; kotimaisista kirjoista luettuja olivat Tauno Karilaan ja Arvid Lydeckenin Lähi-itään ja Afrikkaan sijoittuvat seikkailukirjat, sekä esimerkiksi Simo Penttilän *Haaremin ruusu* (1922), joka on sittemmin lainannut nimensäkin iskelmälle.

⁹ Edgar Rice Burroughs: *Tarzan, apinain kuningas: seikkailukirja Afrikan aarniometsistä* (*Tarzan of the apes*, 1912), suom. Lauri Karila. Hämeenlinna: Karisto 1921.

¹⁰ Mykän kauden ensimmäinen sarjaelokuva *Tarzanin seikkailut 1–5* (*The Adventures of Tarzan*, 1921) nähtiin Suomessa syksyllä 1923. MGM:n ensimmäinen kansainvälisesti suureen suosioon noussut *Tarzan – viidakon valtias* (*Tarzan, the Ape Man*, 1932) sai Suomen-ensi-iltansa 30.10.1932. (Elonet.finna.fi, hakusana: Tarzan.)

fiktiivisine ihmisapinan eläinlajeineen on suoraa jatketta kolonialistisen kirjallisuuden traditiolle. Ensimmäinen Afrikassa kuvattu Hollywood-elokuva *Trader Horn* valmistui vuonna 1931 ja nähtiin Suomessa samana syksynä.¹¹ *Suomen Kuvalehden* arviosta käy ilmi, että oikeilla tapahtumapaikoilla kuvattuun seikkailuelokuvaan suhtaudutaan kuin antropologiseen dokumenttiin. Arvostelija kehuu katsauksessaan raivokkaiden villieläinten kuvauksen “oikeahetkisyttä”, ja jatkaa:

Mutta Afrikan kauhut ovat moninaiset: neekereitten korviavihlova, yksitoikkoinen, mutta kauhistuttava rumpujen pärinä, joka kutsuu verijuhlaan, on muuan niistä. Tämän äänen kuultuaan tulevat neekerit kuin mielipuoliksi ja heidän ainoa halunsa on nähdä verta ja kuolemaa. Hurjat tanssit ja laulu säestävät hirvittävää ohjelmansuoritusta. Tässä kaikessa on tarpeeksi “sensatiota” nykyajan kulttuuri-ihmiselle, mutta ei yksi sitä. Filmi on kuin Afrikka pienoiskoossa, sellainen kuin se oli miespolvi sitten ja sellainen kuin se osaksi on vieläkin. (*Suomen Kuvalehti* 39/1931, 1584.)

Ennen Tarzan-fiktioita eurooppalaisia lukijoita houkuttivat Afrikka-tutkimus ja sankarimatkailu, ja monista matkakertomuksista tuli myyntimenestyksiä 1860-luvulta alkaen. Afrikka-aiheisen tieto- ja matkakirjallisuuden aalto jatkui 1900-luvun alkuvuosikymmenille saakka. (Löytty 1997, 53.) Afrikka-kuvaa piirsivät myös Suomen Lähetysseuran julkaisut ja näyttelyt 1800-luvun lopulta asti sekä lähetystyötekijöiden kertomukset ja lehtiartikkelit. Niissä afrikkalaiset, erityisesti ambomaalaiset¹², esitettiin alkeellisina luonnonkansoina pakanauskontoineen. (Löytty & Rastas 2011, 27–30.) Tepon (2011, 9–10) mukaan siirtomaavallan aikaiset käsitykset eivät ole vieläkään poistuneet, vaan Afrikka nähdään yhä eksoottisten heimojen ja villieläinten kotina, jossa taikausko ja poppamiehet hallitsevat. Taikausko ja noituususkomukset ovatkin toki osa afrikkalaista elävää perinnettä, jolla lähinnä hoidetaan yhteisöjen sosiaalisia suhteita (Pietilä 2011, 221–222).

Lähi-idän ihmeellinen tarumailma tuli suomalaisille tutuksi, kun *Tuhat ja yksi yötä* käännettiin “nuorisolle sovitettuna versiona” suomeksi ensi kerran 1870-luvulla.¹³ Suomalainen vuosisadan vaihteen orientalistinen tutkimus kukoisti sosiologi Edward

¹¹ “Ensimmäinen suurta sensaatiota herättänyt ääni- ja puhefilmi Afrikasta.” (*Suomen Kuvalehti* 13–14/1931.)

¹² Ambomaa oli Suomen Lähetysseuran ensimmäisiä kohdemaita 1870-luvulta alkaen ja työskentely on jatkunut tiiviinä näihin päiviin saakka (Rastas & Löytty 2011, 27).

¹³ *Tuhat yksi yötä: kokous itämaan satuja*. Nuorisolle sovittanut F. Hoffmann. 6 vihkoa. Porvoo: Söderström, 1874–1877.

Westermarckin Marokko-aiheisissa kirjoituksissa¹⁴. Viihteennälkäinen yleisö sai nauttia täysin siemauksin eksoottisista orientaalisista tunnelmista vaikkapa Valentinon tähdittämässä suosikkielokuvassa *Sheikki* (*The Sheik*, 1921), joka nähtiin Suomessa vuonna 1924, ja samana vuonna sai Suomen-ensi-iltansa myös Intiaan sijoittuva *Nuori Rajah* (*The Young Rajah*, 1922), Valentino-seikkailu sekin. Itämaista tarumaailmaa tekivät tutummaksi elokuvat *Bagdadin varas* (*The Thief of Bagdad*, 1924 ja 1940), *Ali Baba ja 40 rosvoa* (*Ali Baba and the Forty Thieves*, 1944), *Aladdinin taikalamppu* (*A Thousand and One Nights*, 1945) ja *Sinbad merenkävijä* (*Sinbad the Sailor*, 1947). Klassista orientalistista eskapismia edustivat esimerkiksi Hollywood-melodraamat *Marokko* (*Morocco*, 1930), *Allahin puutarha* (*The Garden of Allah*, 1927 ja 1936) ja *Casablanca* (1942). Kun matkustelu lisääntyi maailmansotien välissä, oman lisänsä itämaisiin mielikuviin toivat orientin ihmeitä esittelevät matkakirjat ja -runot, joita julkaisivat muun muassa Aino Kallas, Joel Lehtonen, Mika Waltari ja Olavi Paavolainen.

Erityisen suuren kulttuurisen suosion itämainen eksotiikka sai Tulenkantajat-ryhmän lyriikassa 1920-luvulla. Etenkin Elina Vaaran ja Katri Valan lyriikassa toistuivat eksoottiset orientaliset näkymät karavaaneineen, moskeijoineen, keitaineen ja aavikkoineen, mutta samaa tematiikkaa hyödynsivät myös P. Mustapää ja Uno Kailas. Yrjö Jylhän kiihkeä nuoruusruno ”Saxophon”¹⁵ summaa oivaltavasti lukuisia Tulenkantajille ominaisia motiiveja yhteen runoon: jazz, puuteripöly, veturi, kiskojen jyske, laiva etelään, rummut ja banjot. Kaiken modernin eksotiikan huipentumana on Lähi-idän tarunhohtoinen visio:

Aavikolla karavaanitie
kohden kaukaista Mekkaa vie
illoin shakaalit kuulla voi
kuinka teltoista huilut soi.
(Jylhä: Saxophon, 1928)

Tulenkantajiin kuulunut Elina Vaara suomensi myös *Tuhannen ja yhden yön* itämaiset runot J. Hollon uuteen suomennokseen 1930-luvun alussa.¹⁶ Tuo tarukokoelma inspiroi myös Aale

¹⁴ Westermarckin kenttätutkimuksia ja paikallisten haastatteluihin perustuvia tekstejä julkaistiin muun muassa teoksissa *Marriage Ceremonies in Morocco* (Macmillan and co., 1914), *The Belief in Spirits in Morocco* (Åbo Akademi, 1920), *Ritual and Belief in Morocco I—II* (Macmillan and co., 1926) ja *Wit and Wisdom in Morocco* (George Routledge And Sons, 1930).

¹⁵ Kokoelmassa *Kurimus*. Otava, 1928.

¹⁶ *Tuhat ja yksi yötä, 1–3*. Suom. J. Hollo; runot suom. Elina Vaara. Porvoo: WSOY, 1930–1934.

Tynniä luomaan “Sheherazade”-runonsa.¹⁷ Toisen maailmansodan jälkeen kaukomatkailusta tuli yleisempää. Tunnetuimpia matkakuvauksia olivat Helinä Rautavaaran railakkaat Peukaloliisa-reportaasit¹⁸ *Seura*-lehdessä 1950-luvulla, sekä Yrjö Kaijärven Tunisia-kuvaukset teoksessa *Välimeren ihmisiä* (1955). (Saarenheimo 2002, 314–318.)

1.5 Tutkimusaineisto ja tavoitteet

Olen keräillyt suomalaisia vanhoja eksotiikka-aiheisia iskelmiä jo vuosikymmenien ajan. Ne kertovat mielestäni niin hyvässä kuin pahassakin pohjoisen kansan kaipuusta ja peloista, tuntemattomista kaupungeista ja tarunhohtoisista maisemista. Samalla ne ehkä paljastavat jotain kansamme alitajuisista virtauksista. Tähän tutkielmaan olen valikoinut laulut, joiden nimissä esiintyy 1) Lähi-itään tai Afrikkaan viittaava paikannimi tai henkilö, 2) kyseisiin kulttuureihin liittyvä erityispiirre tai seutu, kuten viidakko, erämaa, keidas, karavaani, haaremi, puolikuu, huntu, tai 3) erikseen nimetty ihmisryhmä tai -tyyppi, kuten arabi, eunukki, neekeri, muslimi, sheikki, villi. Suurena apuna ovat olleet Fono- ja Viola-äänitetietokannat. Koska olen keräillyt eksotiikka-aiheisia esityksiä jo useampia vuosikymmeniä, mukana on myös lauluja, jotka olen löytänyt intuition tai sattuman kautta.

Millaisina Lähi-itä ja Afrika ja niiden asukkaat näyttäytyvät iskelmien sanoitusten valossa? Aihe on kiehtonut minua vuosia; lauluissa on eskapismia, eksotiikkaa, ennakkoluuloja ja rasismia sekä kulttuurisia kömmähdyksiä, mutta myös sivistäviä oivalluksia. Tarkastelen laulutekstejä 1920-luvulta, jolloin levytetyn kevyen musiikin historia Suomessa alkaa, 1960-luvun puoliväliin, jolloin beat-pohjaisen nuorisomusiikin ja rockin nopea nousu variaatioineen muutti populaarikulttuurin keinot (Kukkonen 2008, 63; Lassila 1990, 35) ja vaikutti myös sanoitusten tyyliin. Olen rajannut käsiteltävistä itämaisiksi mielletyistä lauluista pois Kaukoitään sijoittuvat tekstit sekä sellaiset, joissa anonyymiksi jäävä ympäristö on mahdoton nimetä johonkin tiettyyn kulttuuriin kuuluvaksi. Esimerkiksi Georg Malmstenin 1930-luvun iskelmä Aavikon yö¹⁹ sijoittuu kyllä erämaahan, mutta paikka jää niin viitteenomaiseksi, että se voisi sijaita yhtä hyvin Australiassa tai Yhdysvalloissa kuin

¹⁷ Kokoelmassa *Ylitse vuoren lasisen*. WSOY 1949.

¹⁸ Esim. “Peukaloliisana karavaaniteillä”, *Seura* 1955.

¹⁹ Aavikon yö (säv., san. Georg Malmsten) Georg Malmsten & Berliinin Odeon-Jazzorkesteri 1932.

Afrikassa tai Arabiassa, ja Veikko Tuomen Itämaan ruusuja²⁰ jättää kerran nähdyn eksoottisen naisen niin anonymiksi, ettei häntä voi tässä liittää suoraan Lähi-idän kontekstiin. Viidakosta kertovat laulutkaan eivät automaattisesti sijoitu Afrikkaan, vaan esimerkiksi Rita Elmgrenin levyttämät Taboo²¹ ja Babalu²² ovat jo kulttuurisen alkuperän mukaan sijoitettavissa Keski- tai Etelä-Amerikan viidakoihin.

Afrikkaa käsittelevästä aineistosta olen rajannut pois amerikansuomalaisten muusikoiden levyttämät laulut, jotka kertovat afroamerikkalaisten orjien elämästä Yhdysvalloissa. Niissä näkyy voimakkaana amerikkalaisen *minstrelshow*-perinteen vaikutus. Yhdysvalloista Iso-Britanniaan levinnyt 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun minstrel-perinne on kyseenalaisen kuuluisa *blackface*-esityksistä, joissa valkoiset laulajat ja koomikot esiintyivät kasvot mustattuina tummaihoisia karrikoiden. Toisin kuin Yhdysvalloissa, Iso-Britanniassa minstrel show ei herättänyt juuri minkäänlaista kritiikkiä; sen suosio vain kasvoi muun musiikkiteatterin suosion myötä. Musiikkiteatterin myötä maahan tuli myös *coon*- ja myöhemmin 1920-luvulla *dixie-song*-perinne: kaikki kertoivat amerikkalaisesta mustasta väestöstä ”rotuominaisuuksia” pilkaten. Afrikassa asustavat tummaihoiset olivat tälle musiikkiperinteelle vieraita: Suomessa tähän perinteeseen nojautuvat laulut olivat lähinnä amerikansuomalaisten pilkkaralleja ja kupletteja. Amerikkalaisen ja brittiläisen populaarimusiikin minstrel-perinne eli kuitenkin pitkään kevyessä musiikissa, joka käänösiskelmien myötä mitä ilmeisimmin vaikutti myös suomalaisiin lauluteksteihin. Monet tummaihoisia koskevat stereotypit näyttävät siirtyneen tuosta perinteestä myöhempään laululyriikkaan. (Asim 2007, 72-82; Mullen 2012; Jalkanen & Kurkela 2003; 49–50.)

Käytän lauluista yleisnimeä *iskelmä*²³, vaikka joukossa on monia tanssirytmisiä, kupletteja, kansansävelmiä, jazzia ja poppia. Pyrin pitämään keskiössä iskelmien tekstisisällöt, enkä useinkaan viittaa niiden sävellyksiin tai sovituksiin. 1920–1930-luvun iskelmissä ei juurikaan käytetä itämaisia sävelkulkujia; arabeskin ja pentagonisen asteikon käyttö orientti-iskelmien alku- tai välisoitoissa yleistyi vasta toisen maailmansodan jälkeen (Kurkela 1998, 295,

²⁰ Itämaan ruusuja (Rosen aus dem Orient, säv. Iosif Ivanovici, suom. san. Lauri Jauhiainen) Veikko Tuomi & Triola-orkesteri 1954.

²¹ Taboo (säv. Margarita Lecuona, suom. san. Erkki Ainamo) Rita Elmgren 1955.

²² Babalu (säv. Ernesto Lecuona, suom. san. Ulla Sand) Rita Elmgren 1957.

²³ 1800-luvun termit Schlager ja Hit Tune käänntyivät Suomessa iskusäveleksi, kunnes sanoittaja R. R. Ryyänen keksi lyhentää termin iskelmäksi (Jalkanen & Kurkela 2003, 25).

297–298). Afrikka-aiheisten iskelmien musiikillinen anti, varsinkin toisen maailmansodan jälkeen, korostaa oman havaintoni mukaan erilaisia lyömäsoittimia ja tanssirytmiejä.

Suomalaisissa iskelmissä sukeltettiin syvälle orientin mystiikkaan heti äänilevyteollisuutemme alkuvaiheissa. Jo 1930-luvun alkupuoliskolla levytettiin lähes 20 iskelmää, joissa vaelletaan hiekkaerämaassa kamelien kera, tähyilläään minareetin varjosta Bosporinsalmelle tai haikaillaan haaremin orjattarien perään. Islamilaiseen maailmaan sijoittuvien iskelmien määrä karttui vuosittain vähintään yhdellä nimekkeellä vuoteen 1940 saakka. Sodan aikana ja 1940-luvulla koko Euroopan levyteollisuus oli lamassa (Gronow & Saunio 1990, 253), mutta 1950-luvulla aiheeseen palattiin entistä suuremmalla innolla, ja vuosikymmenen lopussa Suomessa kuultiin varsinainen orientti-iskelmien tulva. Afrikka-aiheisten iskelmien kulta-aika sijoittuu 1920–1930-luvulle, joka yleisemmin ottaen oli iskelmäeksotiikan huippukautta. Toisen kerran Afrikka nousi suosituksi laulujen aiheeksi 1950-luvun puolivälin jälkeen, kun italoiskelmän ja kuumien latinalaisten rytmien nuorentama populaarikulttuuri eli erilaisten muotitanssien aikaa (Tingander 1986, 40; Gronow, Lindfors & Nyman 2002, 251–287).

Enimmäkseen olen tutkielmassani pitäytynyt levytetyssä musiikissa, mutta varsinkin 1920–1930-luvun aineistoa olen rikastanut eri orkestereiden julkaisemilla lauluvihkosilla, joita selaamalla olen löytänyt myös levyttämättömien laulujen sanoituksia ja nuotteja tutkielman aihepiiristä. Valikoiman on tarkoitus tarjota monipuolinen ja laaja kuva aiheen käsittelystä kotimaisissa iskelmissä. Lähi-itään tai Pohjois-Afrikkaan sijoittuvia lauluja löysin tutkielmaani varten 105 kappaletta, ja niistä alle 20 % on käänösiskelmiä, joiden painopiste on 1950-luvun musiikissa. Suomalaisäveltäjät ovat olleet siis hyvin inspiroituneita orientaalisista aiheilmista. Saharan eteläpuoliseen “mustaan” Afrikkaan päästään tutustumaan 37 laulussa; niistä vähän alle puolet on ulkomaista alkuperää, ja tässäkin aihepiirissä sävellysten kotimaisuusaste vähenee toisen maailmansodan jälkeen. Pyrin tutkielmassani kaivamaan esiin populaarikulttuurin synnyttämän “toisen asteen tiedon” vieraista kulttuureista (vrt. Said 2011, 57). Käytettyjä termejä, metaforia ja nimistöjä tarkastelemalla koetan hahmottaa, miten laulutekstien kuva maailmasta on kehittynyt ja minkä verran sen voi katsoa vastaavan aikansa todellista tietoa, minkä verran ksenofobisia tai eksotisoivia stereotyyppiejä.

Vaikka kuluttajien maailmankuva ei muodostuisikaan pelkästään iskelmätekstien perusteella, uskoisin olevan perusteltua väittää, että muun viihteen tavoin myös lauluissa toistetut kuvat ovat vahvistaneet olemassa olevia käsityksiä. Peter von Baghin tv-dokumenteissaan popularisoiman kuvauksen mukaan iskelmät ovat kansakuntamme kätkeyty muisti. Suusta suuhun leviävä laululyriikka on iskostanut ihmismieliin rallatusten ja tarttuvien kertosäkeiden muodossa monia piilosanomia, jotka ovat varmasti muokanneet myös käsityksiämme meille tuntemattomista ilmiöistä. (Vrt. von Bagh & Hakasalo 1986; Hemanus 1973, 20.)

Viihdekirjallisuuden tavoin myös populaari musiikki vaikuttaa kuluttajien asenteisiin, arvoihin ja käsityksiin meistä ja muista. Iskelmätekstit heijastelevat oman aikakautensa käsityksiä ja haaveita, mutta myös ylläpitävät stereotyyppioita ja muokkaavat alitajuisesti kuluttajien kulttuurista ja psykologista maailmankuvaa. Vanhojen stereotyyppioiden toisto aiheuttaa intertekstuaalisen paikalleen juuttumisen, joissa vuodesta toiseen pyöritetään samoja representaatioita ja vahvistetaan vääristynyttä käsitystä vieraista kulttuureista. (Löytty 1997, 24–25; 45.)

Tutkielman rakenteen pyrin laatimaan siten, että aloitan matkan Afrikasta, viidakkoheimojen keskeltä, ja etenen karavaaniretkellä Saharan keitaiden kautta kohti Istanbulia ja Lähi-itää. Laulujen maailmassa se tarkoittaa pakomatkaa kammottavien ihmissyöjien käsistä arvaamattoman ja väkivaltaisen erämaan kautta tarunhohtoiseseen itämaiseen idylliin.

2 NEEKERMAILLA VAATTEITA VAILLA

Afrikka orjakauppoineen, maaperän rikkauksineen ja eläin- ja kasvikuntineen on ollut varmasti länsimaisen kolonialismin julkeimmin riistämä maanosa löytöretkien ajoista alkaen. Erityisesti 1800-luvun loppupuoliskolla alkanut imperialistisen maa-alueitten jaon ja orjakauppojen aikakausi on Afrikan historiassa synkkä (vrt. mm. Cauté 1970, 72–73; Kaikkonen, Rytönen & Sivonen 1989, 173–245). Yrjö Karilaan ennen toista maailmansotaa toimittaman *Kodin tietokirjan* (1935, 12) mukaan koko valtajan Afrikan mantereeseen omistivat pääosiltaan Iso-Britannia ja Ranska, pienemmiltä osiltaan myös Belgia, Italia, Portugali ja Espanja. Itsenäisiä “alkuasukasvaltioita” oli teoksen mukaan kolme: Abessinia, Liberia ja Egypti. Afrikan dekolonisaatio alkoi 1950-luvun lopulla, ja suurin osa maista sai itsenäisyyden 1960-luvulla.

Toisin kuin Orientti, Afrika on konkreettinen maantieteellinen alue. Orientti on keinotekoinen kulttuurinen rakennelma, jonka rajat ovat häilyvät ja jota orientalismin on pyrkinyt paketoimaan ja hallitsemaan tuottamalla siitä sellaista tietoa, jonka eurooppalaiset pystyvät omaksumaan (Said 2011, 47). Tutkija Christopher L. Millerin (1985, 21–23) mukaan Afrikan tutkimuksesta ei ole muodostunut vastaavalla tavalla kattavaa “afrikanismia”, sillä afrikkalainen toiseus on eurooppalaiselle tutkimukselle liian hallitsematon, se ei antaudu kesytettäväksi eikä sitä osata määritellä; jo pelkkä ihonvärin erilaisuus on aiheuttanut tutkijoille turhauttavaa päänvaivaa. Miller nimittääkin afrikanistista diskurssia “täyttymättömien ja täyttymiskelvottomien toiveiden diskurssiksi.”²⁴

Suomalaisten Afrika-kuvaa muokkasivat viihdekirjallisuuden ja elokuvien lisäksi lähetystyöntekijät, jotka kirjoittivat matkakertomuksia ja kiersivät seurakunnissa ja kouluissa kertomassa työstään Afrikassa. Suomen Lähetysseura aloitti lähetystyön Ambomaalla jo 1800-luvun loppupuoliskolla, ja tiiviin yhteyden vuoksi alueesta muotoutui ajan saatossa monille suomalaisille oma mielikuvien “Afrikka”, lähestulkoon meidän oma siirtomaamme. (Vrt. Löytty 2006, 14.) Itse asiassa siirtomaahistoriasta kirjoittaneen Antti Kujalan (2019, 13) mukaan Ambomaan hankkimista Suomen siirtomaaksi jopa esitettiin ulkoministeriölle Suomen itsenäistyttyä.

²⁴ “Africanist discourse is (---) a discourse of desire unfulfilled and unfulfillable.” (Miller 1985, 23.)

Iskelmissä representoitu Afrikka ja afrikkalaisuus on kaukana siitä kulttuurisesta moninaisuudesta, jota Afrikan manner pitää sisällään. Siirtomaakirjallisuudessa Afrikka on Olli Löytyn (2006, 55) sanojen mukaan “erityisen lennokkaan fantasioimisen kohde”, ja sama tuntuu pätevän laululyriikkaan. Ero kulttuurisen ja maantieteellisen Afrikan ja laulutekstien välillä on poikkeuksellisen suuri varmaankin myös sen vuoksi, ettei Saharan eteläpuolella ollut Ambomaan lisäksi juurikaan muita paikkoja, jotka olisivat olleet nimeltä tuttuja iskelmien yleisölle. Jopa tietoteoksissa saatettiin vielä 1950-luvulla väittää, ettei Afrikassa ole egyptiläisiä lukuun ottamatta “sivistyskansoja” eikä afrikkalaisilla “roduilla ja heimoilla” ole historiaa (Kaikkonen ym. 1989, 8)²⁵.

Kolonialismin aikana Afrikka jaettiin pääosin kahtia brittiläisiin ja ranskalaisiin siirtomaihin lähinnä itä-länsi-suunnassa: länsi kuului Ranskalle ja itä Iso-Britannialle. Mantereen kulttuuri oli – ja on edelleen – kuitenkin historiallisesti jakautunut pohjois-etelä-suunnassa kahtia “arabilaiseen” ja varsinaiseen “afrikkalaiseen” kulttuuriin. Myös suomalaiset Afrikkaan sijoittuvat iskelmätekstit voidaan karkeasti jakaa kahteen ryhmään niiden kuvaileman ympäristön ja henkilöiden mukaan. Suuremman ryhmän muodostavat Pohjois-Afrikkaan, pääasiassa Egyptiin, Marokkoon ja Saharaan sijoittuvat iskelmät, joiden päähenkilöt kuvataan arabeiksi tai muslimeiksi, siis Orienttiin kuuluviksi. Toisen ryhmän muodostavat “mustaan Afrikkaan” sijoittuvat iskelmät, joiden päähenkilöt ovat tummaihoisia alkuperäisasukkaita. Pohjois-Afrikkaan sijoittuvia lauluja käsittelen luvussa 3. Tämän luvun lauluesimerkeissä keskityn Saharan eteläpuoliseen “mustaan Afrikkaan”. Olen enimmäkseen rajannut pois amerikansuomalaisten tai muiden Amerikan-kävijöiden matkassa tulleet laulut, jotka kertovat Yhdysvaltojen mustasta väestöstä. Osa lauluista on tosin suomennoksina häivyttänyt tapahtumaympäristön tai palautunut juurilleen Afrikkaan, jolloin olen asiayhteydestä riippuen voinut käyttää myös niitä esimerkkeinä.

Saharan rajalinja erottaa paitsi islamilaisen kulttuurin muusta Afrikasta, myös “rodullisesti” tumma- ja vaaleaihoisemmat afrikkalaiset toisistaan sekä “kehittyneemmän” pohjoisen “primitiivisemmästä” etelästä (Teppo 2011, 10). Nämä etniset ja uskonnolliset ryhmät

²⁵ Tietoteos, johon *Afrikan historia* -teoksessa viitataan, on *Kansakuntien vaiheet* -kirjasarjan V osa ja sen artikkeli “Etelä-Afrikka”.

sekoittuvat Pohjois-Afrikan kaupungeissa, ja niiden välisen eron on havainnoinut myös sanoittaja Erkki Uotila laulussa Marokko (Veli Lehto ja Seminola-orkesteri, 1930):

Kun neeker tanssii tanssin armaalleen,
niin muhamettilainen silloin rukoilee.
(Marokko, 1930)

Laulun “neeker” on huoleton veitikka ja rakastaja, “muhamettilainen” on vakava ja harras uskossaan. Mustaihoinen tanssija (rytmi veressään) edustaa alkukantaista viidakkoa, monoteistisen uskonnon harjoittaja kulttuuria. Myös kristityt lähetystyöntekijät aikoinaan ruokkivat tätä jakolinjaa korostamalla “mustan” Afrikan eroa “arabivalloittajista” ja islamilaisesta kolonialismista; näin eurooppalainen kolonialismi käytti uskontoa ja etnisyyttä aiheuttaakseen hajaannusta ja eripuraa afrikkalaisten keskuudessa (Fanon 1970, 125–126).

Kahtia jaetun Afrikan puoliskojen ero iskelmissä on räikeä ja jyrkän hierarkkinen. Vaikka pohjoisafrikkalaiset ovat selkeästi Toisia meidän eurooppalaisten rinnalla, ovat he kuitenkin kaupunkilaisia ja jossain rajoitetussa määrin sivistyneitä ihmisiä. Saharan eteläpuolelta alkaa laulujen Viidakko, jota riittää Kap Hornin eteläkärkeen saakka. Viidakossa elää pääasiassa alastomia mustia villi-ihmisiä, joilla ei ole meidän kanssamme mitään muuta yhteistä kuin sukupuoliyhti ja lisääntymiskyky – toki sekin on heillä häpeilemättömän korostunut, alkukantainen ja holtiton, toisin kuin “meillä”. Jos kulttuuriseen orienttiin kuuluvat pohjoisafrikkalaiset ovat meistä katsottuna Toisia, mitä sitten ovat nämä villit viidakkolaiset? Christopher Millerin mukaan (1985, 14–17) Afrikka ja afrikkalaisuus ovat kolmas pyörä toisiaan määrittävien oksidentin ja orientin kyljessä. Millerin teoksessa Afrikka on *blank darkness*, tyhjä pimeys, johon Eurooppa heijastaa toiveensa ja pelkonsa: afrikkalaiset eivät edes vertaudu eurooppalaisiin, vaan viidakon villieläimiin. Hallin mukaan (1999, 169) kyseessä on rodullistetun representaatiojärjestelmän luonnollistamisen käytäntö: mustien ja valkoisten ero esitetään luontoon palautuvana ja siksi muuttumattomana ja ikuisena.

2.1 Bingo-bango, daiga-daiga, aba-daba, bulu-bulu: viidakon kieli

Saharan eteläpuolella alkava viidakko on iskelmien diskurssissa läpitunkematon ja villieläinten täyttämä. Monet Afrikkaan sijoittuvista lauluista alkavat viidakon eloa

imitoivilla äänillä, jotka siirtävät kuulijat hetkessä pois Pohjolan pimenevästä koleudesta; myös laulujen rytmit ja soitinnukset ovat joskus yhtä eksoottisia kuin sademetsien linnusto.²⁶

Länsimaiselle tutkimukselle luonto on ollut kulttuurin vastakohta: se on koskematon ja kultivoimaton, hallitsematon korpi. Kulttuuriin kuuluu muokattu ja käyttöön valjastettu ympäristö hyödykkeineen ja virikkeineen. Mustien keskuudessa kulttuuri ja luonto ovat olleet sama asia (Hall 1999, 168), sillä kulttuuri on kummunnut luonnon ymmärtämisestä ja kunnioittamisesta. Iskelmäteksteissä tämä näyttäytyy alkukantaisuutena ja eläimellisyytenä, ja joissakin teksteissä viidakon eläimet riittävät täyttämään eksotiikannälän, kuten laulussa Viidakko (Olavi Virta, 1959), jossa ei esiinny ihmisiä, vaan viidakon elämä täyttää säkeistöt:

Ja virrassa ui krokodiili,
ja leijona sai kauriin kiinni,
shakaali ulvoo, hyeena nauraa
ja apinat lempeä laulaa.
(Viidakko, 1959)

Apinoiden lemmenlaulu raikaa myös laulussa Aba-daba viidakkoromantiikkaa (Metro-tytöt, 1952), joka on alun perin amerikkalaisesta elokuvasta *Rakkautta ilmassa* (*Two Weeks in Love*, 1950)²⁷. Siinä kädelliset serkkumme yltävät melko monimutkaiseen kielelliseen viestintään ja rotujenväliseen lempeen:

Aba-daba-daba-daba-daba-dab, huusi puustaan simpanssi.
Aba-daba-daba-daba-daba-dab, kirkui vastaan oranki.
Kohotessa keltaisen kuun
serenadin latvasta puun
simpanssi lemmestä kun lauloi armaalleen.
(Aba-daba viidakkoromantiikkaa, 1952)

Tuntemattomaksi jäävä suomentaja on kääntänyt *monkeyn* orankiksi ja samalla korottanut suhteen ainutlaatuisuutta ties kuinka monenteen potenssiin, sillä orankit asuvat normaalioloissa Kaakkois-Aasiassa ja simpanssit Afrikassa. Vielä villimmäksi eläinkunnan yhteiselo äityy, kun suomentaja on sivuuttanut *marry*-verbin vihkimistä tarkoittavan merkityksen. Niinpä alkuperäistekstin säkeistö *“Then the big baboon one night in June, he*

²⁶ Vrt. esim. Viidakko, Olavi Virta 1959; Afrikan tähti, Laila Kinnunen 1958; Viidakon rummut, Juha Vainio 1963.

²⁷ Elokuva sai Elonetin tietokannan mukaan Suomessa ensi-iltansa kesällä 1952; siinä laulun esitti Debbie Reynolds. (Elonet.finna.fi, hakusana: Rakkautta ilmassa.)

married them and very soon they went upon their Aba-daba honeymoon” on saanut suomeksi alkukantaisempaa ja vapaamielisempää viidakkoerotiikkaa kuvaavan käännöksen, jossa moniavioinen liitto sisältää simpanssin, orankin ja paviaanin.

Mutta ymmärrättehän kai,
paviaani sekaisin sai
kaiken ja sattui vallan hassun lailla näin:
kaikki meni keskenänsä silloin naimisiin.
Onko kuultu kummempaa?
Aba-daba-daa, ne hihkui: Tää on niin ihanaa.
(Aba-daba viidakkoromantiikkaa, 1952)

Uskoakseni täysin tahattomasti tässä rallatuksessa on päädytty monimutkaiseen eläinlajien keskinäiseen sukupuolisuhteeseen, jonka voidaan lukea toimivan metaforana alkuasukkaiden luonnollistetuille, jopa villiin luontoon palautetuille, hallitsemattomille vieteille (vrt. Hall 1999, 166–169). Alkuperäisteksti tarjoaisi vielä yhden lisätulkinnan mahdollisuuden, johon suomentaja ei ole tarttunut: *“All day long they were happy and gay.”* Sen sijaan suomentaja on pitänyt kädellisten kolmen kimppaa niin moraalittomana, että on kehittänyt omasta päästään niille kuuman lemmyyden jälkeen konfliktin: “Aamun nousuun tuota kesti vaan kun kaikki päättyi kerrassaan kirkunaan ja perheriitaan hurjimpaan.”

Aba-daba on laulussa apinasukujen kieltä, mutta kamalasti sen ei voi sanoa poikkeavan laulujen siteeraamista “afrikkalaisista” kielistä. Apinakielen tavoin viidakon asukkaiden kielet ovat useimmiten melko yksinkertaisia, lauseet ovat rytmisiä ja toisteisia kuten *bulu bulu*²⁸ tai *bingo bango bongo*²⁹. R. R. Ryynäsen sanoittamassa Neekeriprinsessassa (Georg Malmsten, 1938) puhutaan sujuvasti paljon mutkikkaampaa afrikkaa.

Afrikassa matkalla neekereitä näin
ja pääsin ystäväkseen.
Muuan musta prinsessa kikkaraisin päin
kutsui mua armaakseen.
Lemmestä hän lauloi vain näin:
“Au-va – vau-va vauva vauva vau vaa
njakka njakka njakka,
njakka njakka njakka ummaa.”
Kutsuhunsa vastasin mä laulaen:
“Njakka njakka njakka

²⁸ Bulu bulu bulu (Arvi Tikkanen, 1936).

²⁹ Sivistys (Henry Theel, 1948).

njakka njakka njakka njaa.”
(Neekeriprinsessa, 1938)

Afrikkalaisissa kieliperheissä on iskelmien mukaan runsaasti toistamiseen perustuvia kieliä, edellisten lisäksi esimerkiksi Daiga daiga duu (Reino Helismaa, 1949).³⁰

Viidakoissa Afrikan
kuulee laulun lupsakan:
Daiga daiga duu daiga duu duu
Daiga daiga duu daiga duu.
(Daiga daiga duu, 1949)

Reino Helismaan sanoittamassa ja levyttämässä Daiga daiga duussa tuota “afrikankielistä” soivaa lausetta toistavat “kaikki pienet apinat ja papukaijat kirjavat” sekä kumma kyllä myös pienen “neekerkylän” asukkaat. Teoreetikko Frantz Fanonin (1970, 30–31) mukaan kolonialismi tuottaa kahtia jaettua maailmankuvaa, jossa kolonisoijan maailmaan kuuluvat modernit edistyksen merkit kerrostaloineen ja palveluineen, mutta kolonisoidun maailmaan kuuluvat vain “neekerkylät”, reservaatit ja nälkämaat. Pisimmälle vietyinä lännen kolonisoija – lähetystyöntekijät mukaan lukien – puhuu kolonisoiduista samoilla termeillä kuin eläimistä tai eläinlaumoista (Fanon 1970, 32–33). Näin Helismaan tekstissäkin afrikkalaisiansa sulautuu viidakkoon ja puhuu samaa kieltä eläinkunnan kanssa. Sivistys ei ole ulottunut vielä kommunikoinnin tasolle.

Taitavana tekstittäjäkonkarina Helismaa kääntää yllättäen katseen viidakosta kotimaahan: “Meillä Suomen maassahan ei nää palmun huojuvan, eikä rumpu soi daiga duu duu.” Vaikka palmut eivät huoju eivätkä rummut soi, taitaa Suomen poika saman lemmenkielen kuin Afrikan “neekerpoika” palmun alla ja voi saatilta palatessaan itseksensä todeta:

Kaikki sujui kuitenkin
paremmin kuin odotin
ja varsinkin se duu daiga duu duu
daiga daiga duu daiga duu.
(Daiga daiga duu, 1949)

³⁰ Oletettavasti nämä ovat sukulaiskieliä jostakin edesmenneestä negroafrikkalaisen kielikunnan haarasta.

Näin Afrikan villi-ihmisten villi erotiikka, joka laulun maailmassa on alun perin eläinkunnalta kotoisin, on tarttuvan sävelmän myötä soluttautunut myös opiksi jäyhälle pohjoiselle kansalle. Vertailu alkuperäistekstiin tuottaa jälleen hiukan ihmettelyn aihetta: Dorothy Fieldsin sanoituksessa *diga doo* ei ole ensinkään eläinkieltä, vaan sitä pulputtaa murheisen zulumiehen sydän. Miehen murhe tosin saattaa olla myös seksin puutetta, sillä alkukielisessä laulussa (kuten Helismaan käännöksesssäkin) *daiga duu* on myös kiertoilmaisu seksille³¹. Opettavaista näkökulmansiiirtoa viidakosta kotikulmille alkuperäisteksti ei sisällä, se on Helismaan oma oivallus, samoin kuin se, että laulun sanoissa pohditaan myös *daiga duun* merkitystä.

Mitä laulun oudot sanat
oikein tarkoittaa?
Salaisuus se suuri on
ei siitä selvää saa.
Mutt rakkautta ilmentää
varmaan laulun sanat nää.
(Daiga daiga duu, 1949)

Laulujen päähenkilöiden nimet ovat useimmiten selvästi samaa kieltä kuin edellä kuvatut sitaatit. Afrikkalainen nainen on Bimbambulla, Bambulla tai Bulla, Kikki tai Kiki, ellei peräti eksoottiselta kuulostava Sibiri-Sibiri Bella. Eurooppalaistakaan perua olevia nimiä ei kaihdeta: yksi alkuasukasneito on Karmeliitta, toinen Kantarella, yhden nimi on “toiseen luomiskertaan”³² viittaava Mustapinta Eeva. Yhdessä on Suzy, seuraavassa Susie. Miesten nimet ovat selvästi vähemmän länsimaisia, kuten Buula-Buula, Bum-ba, Huua Kotti, Jimbo tai Tshi Ha Haa. Ainoa länsimainen miesnimi Viidakon diskurssissa on Jimmy: sen nimisellä afrikkalaisella on kolmessa laulussa banjo.³³

2.2 Neekereitä tulviva Ambomaa: Afrikan maantiedettä

Afrikan maantiede lauluteksteissä on useimmiten summittaista ja kuvitteellista viidakkoa Saharan eteläpuolella. Se yhdistää samaan nippuun lukuisia kieliä, heimoja, kulttuureita ja

³¹ You love me and I love you, and when you love it is natural to diga diga doo, diga doo doo. (Irving Mills & Duke Ellington Orchestra: Diga diga doo, 1928.)

³² Erään teorian mukaan tummaihoiset luotiin myöhemmin kuin Aatami ja Eeva, ks. luku 2.7.

³³ Kantarella ja Jimmy (J. Alfred Tanner, 1926), Jimmy banjoaan hän soittaa (Georg Malmsten, 1930), Aamu Afrikassa (Tanssisävel-uutuuksia 3, 1938).

kehitysvaiheita ja on sellaisenaan täysin verrannollinen Edward W. Saidin (2011, 55–60) ajatukseen orientista kuvitteellisena alueena, jonka pääasiallinen tehtävä on erottaa “heidät” “meistä”. Millerin mukaan Afrikan toiseuttaminen alkaa jo nimeämisestä: Afrikka-nimen etymologia on hämärä ja ristiriitainen. Sanan oletetaan tulleen roomalaisille karthagolaisilta joitakin satoja vuosia ennen ajanlaskumme alkua ja alu perin tarkoittaneen vain Karthagon ympärillä olevaa aluetta, josta se on levinnyt tarkoittamaan koko mannerta. Näin koko manner olisi ulkopuolisten valloittajien ja siirtomaaisäntien nimeämä. (Miller 1985, 10.)

Vain muutamissa lauluissa afrikkalainen kaupunki, maa tai alue on nimetty erikseen. Pohjois-Afrikan nimistöön verrattuna mustan Afrikan lauluissa esiintyvien paikannimien lista jää kuitenkin vaatimattomaksi: Sansibar, Zambesi, Kongo, Ambomaa ja Basutomaa mainitaan, mutta ne eivät juurikaan erotu toisistaan. Samat huolet tuntuvat olevan kaikissa “neekerkyllissä”: nuori lempi ja naimakauppa on useimmiten aiheena.

On kylä Zambesissa alla auringon
ja Bulabula suuri päällikkö on sen.
Hän kauniin tyttärensä vuoks’ on rauhaton
kun joukko suur on naimakandidaattien.
(Zambesi, 1956)

Prinssi Basutomaan,
näin nyt rummutetaan,
on jo tulossa lahjat mukana.
Ne myötäiset on täyteläiset niin,
keskiyöllä tanssitaan,
kuulu huiluvirtuoosi ryhtyy soittamaan,
rumpu puhuu.
(Afrikan valssi, 1962)

Kas neekereitä on tulvillaan
tuo kylä mahtava Ambomaan,
kun heimo siellä käy tanssimaan
sen näki kolibri.
Jo poika neitosen majaan käy
vain varjo ovelle ennättäy,
nyt kaislaverhokin liikahtaa
ja mitä kolibri nähdä saa?
(Kolibri, 1961)

Afrikka ja afrikkalaiset kulttuurit ovat olleet suomalaisilla sanoittajilla hallussa korkeintaan tyydyttävästi. Zambesi (Olavi Virta, 1955) on oikealta kirjoitusasultaan nykyisin suomeksi

Sambesi, ja se on monen valtion halki virtaava joki, jossa sijaitsevat kuuluisat Victorian putoukset. Laulun kylän ei kuitenkaan tarvitse sijaita joessa, vaan sillä voidaan tarkoittaa myös joen laskusuulle leviävää Sambesin laaksoa tai maakuntaa. Sambesin maakunta, Zambesia, sijaitsee nykyisessä Mosambikissa, ja se oli Portugalin tärkeimpiä siirtomaakaupan alueita, kunnes Mosambik yhtenä viimeisimmistä Afrikan valtioista itsenäistyi vuonna 1975. (Kaikkonen ym. 1989, 139–140; 224.)

African Waltz on alun perin Galt MacDermotin 1950-luvulla säveltämä instrumentaali-jazz, jonka levyttivät hitiksi Iso-Britanniassa Johnny Dankworth ja Yhdysvalloissa Cannonball Adderly orkestereineen vuonna 1961. Ensimmäiset sanoitetut versiot siitä levytettiin Iso-Britanniassa alkuvuodesta 1962. Samana vuonna levytettiin myös Kari Tuomisaaren suomalainen sanoitus, jonka tarinallisella tekstillä ei ole mitään tekemistä alkuperäisen, uuden villin viidakkotanssin lumoa ylistävän³⁴ brittiläisen sanoituksen kanssa. Afrikan valssissa (Lasse Mårtenson, 1962) mainittu Basutomaa itsenäistyi Britanniasta Lesothoksi vuonna 1966, mutta on sängen epätodennäköistä, että siellä tai missään naapurivaltiossa olisi nimetty tyttölapsi laulun tavoin Sibirisibiri Sibirisibiri Bellaksi. Jazz musiikkina soveltuu kulttuurisesti hyvin afrikkalaisen aiheen kehykseksi, sillä 1920-luvulla kun jazzin suosio Euroopassa kasvoi, sitä kritisoitiin muusikkopiireissä nimenomaan afrikkalaisuudesta ja “villirytmisyydestä”; Suomessakin käytettiin surutta termiä “neekerijazz” (Jalkanen 1989, 30–33; Marttinen 1938, 2).

Suomen erityinen suhde Ambomaahan näkyy yllättävän vähän iskelmien maailmassa, vaikka luterilaiseksi käännytetty Namibian Ambomaa on vuonna 1870 alkaneen lähetystyön vuoksi varmasti ollut suomalaisille lehdistä ja kirjoista tutuin kolkka Afrikassa (Löytty 2006, 14–15). Ambomaa esiintyy ainoastaan laulaja Lasse Liemolan sanoittamassa kotimaisessa iskelmässä Kolibri (Lasse Liemola, 1961). Siinä eksoottinen lintunen on lehahtanut paikan päälle toisesta maanosasta, Etelä-Amerikasta. Kolibrin näkökulmasta tarkkailtuna kylän elämä on samanlaista monissa lauluissa esitetyn eurooppalaisen näkökulman kanssa: rummutetaan ja tanssitaan, kunnes nuoripari vetäytyy kuhertelemaan. Liemolan sanoituksessa

³⁴ “Jungle kind of rock, savage kind of roll.” Instrumentaalihitin sanoittivat Jackie Buckland ja Pamela Glenister, ja sen levyttivät ensimmäisinä laulajina englantilaiset Valerie Masters ja Lyn Cornell, molemmat vuonna 1962. (Billboard 10.2.1962, 24.)

suomalaisen lähetystyön keskus muuttuu alkukantaiseksi erotiikan näyttämöksi, jossa eksoottinen pikkulintu tirkistelee kaislaverhon välistä tabuna houkuttavaa, afrikkalaista sukupuoliaktia. Idyllisenä alkanut kyläkuvaus muuttuu tuhnuiseksi ja vihjailevaksi, afrikkalaiset erotisoivaksi biologiseksi stereotypiaksi, jossa pääosan vie kuumaverinen rodullistettu sukupuolivietti (Fanon 2008, 144; Hall 1999, 146–148). “Neekereitä tulviva Ambomaa” on kiinnostava metafora varsinkin liitettyinä hiillitsemättömään sukupuoliviettiin: liikakansoitus, köyhyys, katastrofit ja avun tarve ovat vuosikymmeniä määrittäneet länsimaisen ihmisen Afrikka-kuvaa (Teppo 2011, 9). Laulussa onkin hyvin ambivalentti suhde Ambomaahan. Siihen liitetään adjektiivit *mahtava* ja *hurmaava*, mutta samalla sen sanotaan olevan *pimeässä Afrikassa* ja *tulvivan* “neekereitä”.

Vaikka laulussa Jambo (Olavi Virta, 1955) esiintyvä Sansibar näyttäytyy vain turistihaaveilun kohteena, laulussa esiintyy ainoa aito afrikkalainen fraasi, kulttuurisesti jopa oikealle seudulle sijoitettu swahilinkielinen tervehdys. Laulu onkin alun perin swahilinkielinen, ja sitä käytettiin taustamusiikkina seikkailuelokuvassa *Norsunhuumetsästäjät (West of Zanzibar, 1954)*. Sävelmää pidettiin niin tarttuvana, että siitä tehtiin englanninkielinen versio pääosaa esittävän Anthony Steelin levytettäväksi, ja levy nousi Iso-Britanniassa myyntilistoille.

Jambo! Hauskaa kun sun nään.
 Jambo! Koska lähdetään?
 Jambo! Maahan lämpimään
 taas sinne Sansibariin päin?
 (Jambo, 1955)

Reino Helismaan (nimimerkillä Orvokki Itä) laatimassa sanoituksessa ollaan innokkaana lähtökuopissa kohti “maata lämmintä”. Englanninkielisessä tekstissä tyydytään lähinnä kummastelemaan sitä, missä kaikissa tilanteissa voi käyttää termiä *jambo*: esimerkiksi tervehtiessä, erotessa ja vointia tiedustellessa.³⁵ Molempien versioiden levytiedoissa säveltäjäksi on merkitty Georges Sigara. Todellisuudessa laulun alkuperäisnimi on Jambo sigara, ja se oli Fundi Konde -nimisen kenialaisen säveltäjän paikallinen hitti (Ewens 2000). Swahilinkielinen sana *sigara* tarkoittaa savuketta, jota swahilinkielisessä tekstissä

³⁵ West of Zanzibar (Anthony Steel & Radio Revellers, 1954)

vihjailevasti tarjotaan kullalle.³⁶ Siirtomaariiston valta-asetelman hengessä elokuvantekijät “löysivät” laulun, veivät sen Eurooppaan ja vieläpä omivat sen tekijyyden (vrt. Hall 1999, 104).

2.3 Nakuilevat villi-ihmiset sivistyksen vaatteissa

Villi-ihmisten luonteva suhde alastomuuteen on innoittanut monia laulunikkareita, kuten se aikoinaan innoitti myös länsimaista taidetta ja kirjallisuutta, jossa afrikkalainen vartalo usein erotisoitiin ja esineellistettiin. Moraaliopetusten rasittamassa “länessä” ihannoitiin “luonnonkansojen” seksuaalisuutta, joka oli avointa ja puhdasta häpeästä ja syyllisyydentunnosta. (Hall 1999, 114–115.) Alastomuuden ihannoitiin liittyi 1900-luvun alussa laajemmin eurooppalaiseen muotiin, saksalaiseen naturismikulttiin, jossa alastomuus pyrittiin palauttamaan puhtaaksi ja kauniiksi luonnollisuudeksi ilman seksuaalisuuden painolastia. Porvarilliseen alastomuuskäsitykseen liittyi tekopyhyyttä, häpeää ja pelkoa, josta toivottiin päästävän luonnollisempaan suhtautumiseen. Konstailematon työväestö oli porvaristoa tottuneempaa toisten alastomuuteen, koska asuinolosuhteet olivat niukat ja ahtaat. Porvarillisessa alastomuuskultissa ihanteellisia esikuvia (*ideale Nacktheit*) haettiin antiikin veistotaiteesta. (Hapuli 1993, 103–105.) Toisaalta alastoman puhtauden esikuvaksi kelpasi myös luonnollisessa ympäristössä vartunut jalo villi, ylväs luonnonlapsi, jota sivistys ei ole päässyt vielä turmelemaan. Jalo villi, *noble savage*, yleistyi käsitteenä Euroopassa John Drydenin näytelmän³⁷ myötä 1670-luvulla (Hall 1999, 126–127; Ellingson 2001, 35–36).

No man has more contempt than I, of breath;
 But whence hast thou the right to give me death?
 Obey'd as Sovereign by thy Subjects be;
 But know, that I alone am King of me.
 I am as free as Nature first made man,
 'Ere the base Laws of Servitude began,
 When wild in woods the noble Savage ran.
 (Dryden 1672, 34)

Jean-Jacques Rousseau on teoretisoinut sivistyksen painolastista puhtaan villin idean kasvatustoppiinsa *Émilie* vuonna 1762 ja siten popularisoinut jalon villin stereotyyppiä

³⁶ “*Jambo, jambo sigara / Jambo, jambo sigara / sigara baridi. / Wapenda sigara, aah? / Jambo sigara, aah, kweli.*” (Jambo sigara, 1947–1956)

³⁷ *Almanzor and Almahide, or the Conquest of Granada by the Spaniards, a Tragedy* (noin 1670).

(Ellingson 2001, 80–84). Jalojen villien lisäksi koettiin viidakkokansojen keskuudessa olevan myös *hyviä viljejä*, jotka on koulutettavissa länsimaisesti sivistyneiksi ihmisiksi: varhainen lähetystyö rakentui tämän ajatuksen varaan (Nederveen Pieterse 1995, 33–39).

Laulussa *Sivistys* (Henry Theel, 1948), joka tunnetaan myös nimellä *Bingo bango bongo*³⁸, kuvataan, kuinka sivistys on saapunut Afrikkaan vaatteiden muodossa. Neljä pientä muutosvastaista kongolaista istuu “palmupuun oksalla” ja rallattaa, ettei kaipaa paitaa, patjaa, kenkää, sukkaa – ei mitään läntistä mukavuutta tai säädyllyistä vaatekertaa. Länsimainen kolonisoija yrittää kuitenkin pakottaa alkuasukkaat “sivistyneille” tavoille, vaikka luonnonlasta vaatetus ahdistaa.

On Afrikan maassa myöskin nyt jo pakko vaatteiden,
ne meitä painollansa ahdistaa liikkeitä myös ehkäisten.
Onni suurin mulla silloin on koska paidan heittää saan
ja kulkea voin mä taasen aivan paljaaltaan.
(*Sivistys*, 1948)

Kullervon³⁹ sanoittama laulu on amerikkalaista alkuperää, ja sen alkuperäisversiossa (*Civilization*, Louis Prima, 1947) luetellaan säkeistö säkeistöltä runsaasti lännen kulttuuriin kuuluvia asioita, joita kongolainen ei viidakkoelämässään kaipaa: kirkkaita valoja, ovikelloja, tekohampaita, vuokraisäntiä, kattuhuoneistoa, kylpyammetta, raitiovaunua, melua, vankiloita, haulikoita, golfkerhoja. Alkuperäistekstissä käännetään myös ivaava sormi kohti sivistäjää, joka on lähetystyöntekijä.⁴⁰ Sekä englanniksi että suomeksi laulussa on hyvin olennainen näkökulman vaihto: laulun “me” tarkoittaa kongolaisia, joille “toiset” ovat länsimaisen sivistyksen edustajia. Tässä tutkimusaineistossa se on ainoa laulu, jossa on onnistuneesti toteutettu stereotyyppien nurinkääntö ja asetettu eurooppalaisuus kyseenalaiseen valoon (Hall 1999, 214–215).

³⁸ Olavi Virta levytti laulun nimellä *Bongo, bongo, bongo* vuonna 1948 ja yhtye Hullujussi nimellä *Bingo bango bongo* vuonna 1974. Sanat ovat lähes samat kuin Theelin levytyksessä.

³⁹ Tapio Kullervo Lahtinen.

⁴⁰ Osansa pilkasta saa myös villi-ihmisten kuvia levittävä media: “*At the movies they have got to pay many coconuts to see... –What do they see, Darling? –Uncivilized pictures that the newsreels take of me.*” (*Civilization*, 1947)

Jälkikoloniaalisen teorian kehittäjä Homi K. Bhabha (1994, 85–92) on kirjoittanut matkimisesta ja pilkasta (*mimicry and mockery*)⁴¹ kolonisaatioprosessin väkevimpänä strategiana silloin, kun alistettu osapuoli alkaa jäljitellä valtaapitävän kulttuuria, tapoja ja käyttäytymistä, koska pitää niitä tavoiteltavina asioina. Lopputuloksena kolonisoitu Toinen on “melkein sama, mutta ei ihan” kuin kolonisoija: “melkein sama, mutta ei valkoinen”⁴². Jäljittelyn ongelmaksi muodostuu se, että se näyttäytyy valtaapitävien silmissä pilkkana, koska sen lähtökohtana ei ole jäljitellyn tavan omaksuminen vaan sen ulkoinen toistaminen, matkiminen. Matkimisen kääntyminen “väärin matkimiseksi” ja pilkaksi paljastaa kolonialistisen prosessin ristiriidan ja häilyvyyden, sen ambivalenssin, jossa voi kokea Toisen olevan “melkein sama, mutta ei ihan”, ja jossa voi samanaikaisesti tuntee halua ja torjuntaa toiseutta kohtaan. Lisäksi se kääntää katseen suunnan ja nostaa kolonisoijan tarkastelun kohteeksi kolonisoidun sijaan. (Bhabha 1985, 85–92; Löytty 2005, 12–13.) Kun Sivistys-laulun kongolaiset kieltäytyvät haluamasta muutosta ja jäljittelemästä valkoihoisia “isäntiä”. Heidät representoidaan ryhmänä, joka tavallaan neuvottelee dekolonisaatioprosessista, jossa kongolaiset luovat itse arvonsa ja maailmansa uudelleen: “Ompi houkutukset turhaa, mä tänne jään.” (vrt. Fanon 1970, 27–28).

Alastomuus ja siihen liittyvä estottomuus ovat olennainen osa Afrikka-laulujen eksotiikkaa. Enimmäkseen alastomuutta korostavat laulut ovat 1920- ja 1930-luvulta, jolloin myös länsimainen, etenkin saksalainen, naturismi eli kukoistuskauttaan (Lindfors 2002, 284). Eine Laineen⁴³ *Vaimoke*-elokuvaan⁴⁴ sanoittamassa laulussa Bulu bulu bulu (Arvi Tikkanen, 1936) alastomuuden hurmaa verrataan ideologian, ja ilmeisesti myös turhaksi koetun ajatustyön, pois heittämiseen.

Bulu bulu bulu – niin hurmaavaa
 bulu bulu bulu – on asustaa
 ilman vaatteita, ilman aatteita varjossa palmujen.
 (Bulu bulu bulu, 1936)

⁴¹ Englanninkielinen termi *mimicry* kääntyy sanakirjoissa mimiikaksi, mutta suomen kielen sana mimiikka mielletään useimmiten teatteriesityksen äänettömäksi ilmaisukeinoksi, jossa kommunikoidaan vain ilmein ja elein; englannin kielen *mimicry* on yleisesti käytössä myös puhuttaessa matkimisesta ja jäljittelemisestä.

⁴² “*Almost the same but not quite.*” “*Almost the same but not white.*” (Bhabha 1989, 86, 89.)

⁴³ Nimimerkillä A. Puhto.

⁴⁴ *Vaimoke*, ohj. Valentin Vaala, 1936. Suomi-Filmi Oy.

Alkuperäisasukkaat ovat Bulu bulu bulussa sinut alastomuutensa kanssa, “mustaan pintaansa, mustaan rintaansa tunteensa kätkien”. Kuitenkaan he eivät ole missään nimessä tunneköyhiä tai pidättyväisiä: “he alla kuoren kuin tulivuoren kantavat lemmen valtaisaa voimaa”. Myytti afrikkalaisten voimakkaasta seksuaalisuudesta väreilee iskelmissä kuin kielletty hedelmä, ja se liittyy yhtä lailla mustaan mieheen kuin naiseenkin (Caute 1970, 12–13). Frantz Fanon korostaa (2008, 137, 144, 147) valkoisen miehen pakkomielletä suhteessa mustan miehen seksuaalisuuteen; musta mies saa valkoisen tuntemaan itsensä impotentiksi, koska valkoisen miehen päässä musta mies on alasti elävä eläin, jolla on joko myyttisen suuri penis tai vertaansa vailla oleva seksuaalinen voima. Fanon kuvailee mielikuvaa metaforalla, jossa mustaa miestä ei enää edes nähdä peniksensä takaa.

(...) no longer do we see the black man; we see a penis: the black man has been occulted. He has been turned into a penis. He *is* a penis. (Fanon 2008, 147.)

Lauluteksteissä afrikkalaisuutta representoidaan yllättävän usein alastomuuden ja mutkattoman seksuaalisuuden kautta. Iskelmien tummapintaiset, isokaluiset miehet eivät toki näyttäyty meille alastomina, vaan ainoastaan naiset ja lapset poimitaan lähikuvaan vaatteettomien joukosta:

Oli kerran neekeripoikanen
 musta pörrötukkainen
 päällänsä ei ollut paitakaan.
 (Oli kerran neekeripoikanen, 1938)

Tuoll’ neekermailla,
 missä vaatteita vailla käyvät naiset,
 eli tumma tyttönen,
 laps’ sielultansa lumivalkoinen.
 (Kantarella ja Jimmy, 1926)

Vaatteita siellä ei meillä
 kylmää niin kuin teillä.
 Meillä kuoret banaanein
 on lanteillamme vain.
 (Hottentottien luona, 1929)⁴⁵

⁴⁵ Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, III vihko, 1929. Ei levytetty.

Vaikka alastonta afrikkalaista miestä ei kuvailla lauluteksteissä, hänen läsnäolonsa ja seksuaalinen kyltymättömyytensä ovat vankasti läsnä. Peniksen ja aktin metaforina lauluissa esiintyvät klassinen banaani sekä banjon näppäily.

Tai jos pieni Bimbambulla
 tahdot kanssain teltaan tulla
 siellä kahden olla saa, se on ihanaa, voi voi
 Mä yksinään en olla voi kun banjon kielet soi,
 siel banaaninkin taitan ma, jos et sa vastusta.
 (Bimbambulla, 1930)

Yrjö Haapasen sanoituksena Bimbambulla⁴⁶ (Kaarlo Kytö & Dallapé, 1930) on läpikäynyt sukupuolenvaihdoksen, sillä saksalaisessa alkuperäistekstissä Bimbambulla on musta mies, Allala hänen morsiamensa; suomalaisversiossa Bimbambulla on tanssihullu neito, jonka kanssa laulun kertoja perustaa perheen. Tutkija Allan Lareaun (2002, 45–47) mukaan Bimbambulla oli suuri hitti Saksassa vuonna 1929, jolloin se jatkoi suoraan ensimmäistä maailmansotaa edeltänyttä vanhahtavaa perinnettä, jossa mustat nähtiin koomisina ja seksuaalisina villi-ihmisinä. Suomenkielinen teksti toistaa rasistista myyttiä laiskoista, huvittelunhaluisista ja vastuuttomista, samaan aikaan seksuaalisista ja lapsenomaisista afrikkalaisista (vrt. Hall 1999, 170; Fanon 2017c, 42), sillä laulun lopussa nuori äiti Bimbambulla kuulee banjon äänen ulkoa eikä pariskunta voi vastustaa houkutusta, vaan jättää lapsosen teltaansa: “Koita yksin toimeen tulla, käymme hula-hulaa yöhön tanssimaan, good-bye!” Samanlainen vastuuta ja työtä vieroksuva huvittelunhalu kelpaa kyllä länsituristillekin, joka kaipaa kesälomalle “viidakoitten Afrikkaan” Reino Helismaan sanoittamassa laulussa Skokiaan (Olavi Virta, 1954).

Ei touhua työtä, vaan juhlaa ja yötä,
 ja neekerin myötä
 saa laulaa vain: Skokiaan!
 Ainaiseksi Afrikkaan
 rummunrytmin Afrikkaan!
 Saa nähdä säärtä sekä kaulaa
 ja kuulla äänet viidakon.
 (Skokiaan, 1954)

⁴⁶ Saksalainen *Der verliebte Bimbambulla* on sanoitettu suomeksi pari kertaa myöhemminkin. Hillevin tekstissä (Marja-Riitta Kivi, 1960) tyttö kaipaa Bimbambulla-nimistä mustaa miestä luokseen, koska pimeys rapinoineen pelottaa. Aapo Tuomen sanoituksessa (Anna Järvenpää, 1972) musta nuoripari Lala ja Bimbambulla vannovat rakkautta palmun katveessa.

Skokiaan on afrikkalaista alkuperää oleva laulu, sen on säveltänyt zimbabwelainen August Msarurgwa.⁴⁷ Sen nimikin edustaa puhtaasti paikallista kulttuuria: skokiaan on paikallinen maissijauhosta, sokerista ja hiivasta käytetty laiton kilju. Helismaa on siis päässyt afrikkalaisittain Suomi-iskelmien lempiaiheeseen eli viinanjuontiin. Tässä ympäristössä alkoholi toimii riemukkaana vauhdittajana, ei elämän valttikorttien mieron tienä. Laulun afrikkalaiset nähdään fragmentoituneina alastomina ruumiinosina: humaltunut länsituristi saa nähdä “säältä sekä kaulaa”. Meno “Afrikassa” on niin kiljunhuuruista ja huolettoman tanssi- ja lauluvoittoista, että jos turisti haluaa katon päänsä päälle, kannattaa pakata majatarpeet matkalaukkuun: “vie myötäs lautaa sekä naulaa, jos tahdot saada asunnon.”

Viidakoon eksynyt suomalaismies riivitään “Afrikassa” alastomaksi ja verhotaan paratiisinomaisesti viikunan lehtiin laulussa Terveisiä Afrikasta (Kipparikvartetti, 1952). Tulipunaruusuista parhaiten muistetun säveltäjä-kirjailija Usko Kempin⁴⁸ tekemässä laulussa eurooppalaisuuden ylivertauisuutta kuvastaa se, että valkoisesta miehestä tehdään oitis viidakkoheimon johtaja:

Ja kuninkaaksi minut huusivat kuin yhdestä suust'
ja mulle vaatteiks' repi lehdet alas viikunapuust'
ja kaikki naiset kun mua muiskaili ja taputteli,
niiden läiske kuului kauas yli Atlantin.
(Terveisiä Afrikasta, 1952)

Afrikkalaiskylä – mahdollisesti islamilainen – osuu kuitenkin suomalaiskuninkaansa heikkoon kohtaan, sillä alkoholi on siellä kielletty. Viininhimo yltyy sietämättömäksi, ja kun meinaa “kuivua suussani kiel”, vaatteita hallinnut Suomen poika jättää onnelansa ja antaa tuulen tuoda itsensä yli merien. Hän kertookin tarinaansa kotimaan kapakassa maljoja nostellen.

Ja koko haaremini ranta jäi mua itkemähän
ja lapset joista puolia en tunne ees itsekään,
ne eivät unta saa, kun mua ne oottaa taas palaavan.
Hei pohjan kautta, veikot, malja Afrikan!

⁴⁷ Säveltäjä esiintyy myös nimellä A. Musarurwa. Skokiaanin ja Jambon jälkeen seuraava Suomessa kuultu afrikkalaishitti olikin vasta Ann Christinen vuonna 1967 levyttämä versio Miriam Makeban hitistä Pata pata, jonka suomalaisteksti kertoo mustassa papupadassa kiehuva sopasta.

⁴⁸ Tässä salanimellä U. Kalanti. Kemppi on jäänyt myös suomalaiseen äänilevyhistoriaan kiinnostavalla tavalla: monitaitoinen mies piirsi Turun linnan kuvan, jota käytettiin ensimmäisten Suomessa tehtyjen, Sointu-merkkisten levyjen etiketissä (Gronow & Saunio 1990, 215).

(Terveisiä Afrikasta, 1952)

Vaatteettomuus näyttää tehneen laulujen sanoittajiin suuren vaikutuksen, mikä johtunee siitä, että alkuasukasheimojen alastonkuvia poikkeuksellisesti julkaistiin tietokirjoissa ja aikakauslehdissä. Suomalaiseen saunakulttuuriin alastomuus on kuulunut niin itsestään selvänä, ettei laulujen suomipoika jaksaa alkuasukkaiden “säärtä ja kaulaa” kauaa ihmetellä.

Nyt kerrotaan: kulkemaan kun Suomen poika läksi kerran Afrikkaan,
miss ei jää, talven sää, eikä lumimyrskyt taida yllättää.
Siellä pienet neekertytöt taatelia tarjos, palmupuiden varjoon kehoitti.
Vaikka hiukan lämmitti se Suomen pojan rintaa, saunaa hetken päästä jo hän kaipailli.
(Suomalainen ja sauna, 1929)

2.4 Mustaa rakkautta: etnisten ryhmien välinen seksi

Rodullistunut puhetapa näkee kaiken rakentuvan vastakohtaparien varaan: sivilisaatio/villiys, valkoinen/musta, edistys/taantumus, kaupunki/viidakko, tiede/taikausko, kulttuuri/luonto (Hall 1999, 166–167). George M. Fredrickson (1987, 49–50) palauttaa vastakohtaisuuden 1830- ja 1840-luvun orjakauppaa puoltaviin teorioihin, joiden mukaan mustat olivat kehityskyvyttömiä, koska he olivat epäonnistuneet synnyttämään sivistynyttä elämäntapaa Afrikassa, joka oli silkan raakuuden, ihmissyönnin, paholaisen palvonnan ja hillittömyyden näyttämö. Afrikkalaisten orjuutta perusteltiin sillä, että heillä oli ollut jo tuhansia vuosia aikaa hyötyä vapaudestaan, mutta he eivät olleet yrittäneetkään nousta “elintieteen ketjussa” parempaan asemaan. Näkyvät fysiologiset ja anatomiset erot ja kallonmittausten tulokset puhuivat omaa “tieteellistä” kieltään, ja pahimmillaan uhkakuvana nähtiin “rotujen sekoittuminen” ja “valkoisen rodun” rappio. (Vrt. Fanon 2017c, 42–43.)

Kun puhutaan “rotujen sekoittumisesta”, jälkikoloniaalisessa diskurssissa turvaudutaan *hybridin* käsitteeseen, jota avasin jo hiukan johdannossa. Hybridin käsite on olennainen purettaessa musta/valkoisen jyrkkää binaarisuutta, joka liittyy afrikkalaisista ja ihonväristä käytävään keskusteluun. Hybridi rikkoo muuten niin selkeän jaottelun “meihin” ja “niihin”, “samanlaiseen” ja “erilaiseen”, se hämärtää koloniaalisen “tiedon” eri etnisyyksien kulttuurisista eroista. (Young 1995, 22–28; Bhabha 1989, 112–116.)

Hybridity thus makes difference into sameness, and sameness into difference, but in a way that makes the same no longer the same, the different no longer simply different. (Young 1995, 26.)

“Rotujen sekoittuminen” on koettu kolonialismissa kulttuurisena uhkana, koska sen hybridiys tekee eroista – joille sekä kolonialistinen että rasistinen ajattelu perustuu – vaikeasti hahmotettavia ja liukuvia. Kolonialismin historiassa eri etnisyyksien välinen seksuaalinen kanssakäyminen on kuitenkin aina ollut läsnä, samoin siis “sekarotuisen” jälkikasvun mahdollisuus. Rajojen hämärtymistä on pyritty estämään etnisten ryhmien välisen seksin kieltämisellä. (Bhabha 1989, 112–116; Young 1995, 96–98.) Samalla kun “rotujenvälisestä” seksistä on tehty tabu, on tahtomattakin lisätty sen houkuttavuutta ja kiihottavuutta, ja siten lisätty “koloniaalisen halun” ja fantasian voimaa. (Hall 1999, 157; Young 1995, 99–117.) Kaikkialla etnisten ryhmien keskeistä kanssakäymistä ei kielletty. Alessandro Vaccarellin (2017, 150–159) mukaan Italian hallitsemassa Eritreassa oli sallittua, ajoittain jopa suositeltua, että siirtomaaisännillä oli väliaikainen afrikkalainen jalkavaimo, *madamoto*. Näin pyrittiin vähentämään bordellien tarvetta ja kontrolloimaan sukupuolitautien leviämistä. Vaccarellin mukaan populaarikulttuurin kuvasto toteuttaa suoraan kolonialismin perintöä, jossa musta nainen eksotisoitiin, erotisoitiin ja alistettiin prostituoiduksi. Afrikkalaisesta naisesta ja hänen alistetusta ruumiistaan tuli Afrikan metafora, ja seksuaalisesta valloituksesta koloniaalisen valloituksen metafora.⁴⁹ Seksi ja pornografia liittyivät kolonialismin speaktaakkeliin populaarien tekstien ja matkakertomusten ja niitä kuvittavien valokuvien kautta. Valokuviiin oli usein aseteltu niukkapukeisia alkuasukasheimoja, ja varsinkin naisten alastomat rinnat tarjoiltiin huoletta sanomalehtien ja esimerkiksi *Suomen Kuvalehden* matka-artikkeleiden⁵⁰ visualisointina. Monelle länsimaiselle nuorelle miehelle alkuasukasheimoihin liittyvät lehtiartikkelit, tietokirjat tai postikortit tarjosivat vielä 1900-luvun alkupuoliskolla ensikatseen alastomaan naisvartaloon. (Nederveen Pieterse, 1992, 94.)

⁴⁹ Jalkavaimojen käyttö kiellettiin vasta fasismin ja eugeniikan nousun myötä 1930-luvulla (Vaccarelli 2017, 154).

⁵⁰ *Suomen Kuvalehti* 14/1920, 40/1922, 38/1929, 29/1931, 24/1932, 2/1933, 42/1935, 36/1937.

Iskelmäteksteissä etnisten ryhmien välinen kanssakäyminen johtaa lähes poikkeuksetta joko lihapataan tai seksiaktiin⁵¹. Pohjoista viileää sivistystä ja luterilaisuutta edustavien elementtien viltimmät vastakohtaparit nähdään useimmiten kiehtovina ja houkuttavina, erityisesti vaatteettomuus, moraalinen vapaamielisyys, ilonpito ja tanssi. Lauluissa “rotujen sekoittumistakaan” ei kaihdeta. Esimerkiksi aiemmin siteeratun laulun Terveisiä Afrikasta (Kipparikvartetti 1954) merimieskertoja rehvastelee: rannalle jäi haaremiin liuta lapsia, joista hän ei tunne puoliakaan.⁵² David Caute (1970, 11–13) tulkitsee Frantz Fanonin tekstejä todeten, että tummaihoisen näkökulmasta seksisuhde valkoihoisen kanssa liittyy haluun tulla itsekin valkoisemmaksi. Jotain tällaista iskelmäsanottajillakin on täytynyt liikkua päässä, sillä iskelmien tummaihoiset naiset eivät koskaan torju valkoista (meri)miestä.

Ja aina vaan kun seilataan
ja tullaan hehkuvaan Afrikkaan,
niin musta tyttö tuo
mua oottaa luo
ja neekeri lempensä suo.
(Afrikan rannalla, 1938)

Hei Kultarannan neidot leikkiä siellä lyö
silmät on niillä mustat kuin etelän yö
morsioks neidon saan korallisuun
ja myötänsä vielä helmet ja elfenluun⁵³.
(Kultarannikko, 1942)

Kun eurooppalainen rantautuu maihin Afrikassa, hänestä tulee haaremin omistaja, heimopäällikkö tai vähintään kuninkaan sydänystävä ja prinsessan armain. Usein valkoiset näyttäytyvät tahdottomien alkuasukkaiden keskellä luontaisena “herrasrotuna”, jonka johtajuutta (kulttuurista/sosiaalista/seksuaalista) on vain passiivisesti odotettu (vrt. Said 2011, 214–216). Laulussa Neekerimailla Afrikassa (Arthur Kylander, 1927) suomalainen päähenkilö päätyy afrikkalaisen kuninkaan kaveriksi ja saa tältä lahjaksi vuotavan kanootin, joka ei ole niin vanha “kuin ehkä näyttää, sit monta vuotta voi vielä käyttää”, ja neuvon

⁵¹ Näiden kahden tapahtuman vertailu ansaitsisi oman tilansa: sekä kannibalismi että seksi ovat tabuja, molemmissa yhteyksissä valkoinen valloittaja on alasti vieraassa ympäristössä, molemmat tilanteet tulevat niin sanotusti *iholle*. Toinen on näennäisesti kammottavaa, toinen näennäisesti haluttua. Silti molempia käsitellään lauluissa huumorin kautta.

⁵² Yleensä merimieslauluissa seiloria odottaa eksoottinen tyttö, “Jokohaman Jenny” tai “Singaporen Sally” joka satamassa, mutta harvemmin yksinhuoltajaäiti. (Vrt. Reunanen & Heikkinen 2014, 137–139.)

⁵³ *Elfenluu* on norsunluun vanha nimitys jo Agricolalla (Karttunen 2013, 69).

mukaan käyttöikä voi vielä pidentää tervaaamalla. Ennen pitkää kuningas lahjoittaa kertojalle myös lihallista iloa.

Taas yksi ilta kuningas kun kuuli
 mun laulujani siellä laulavan,
 hän ikävyyden syyksi luuli
 ja luokseni toi yhden vaimoistaan.
 Hän lausui: "Seuraksesi jätän sulle
 tään Karmeliitta-neidon Afrikan.
 On vanhaksikin käynyt mulle."
 Vaan koko hovi lauloi kuorossa:
 "Ei se niin vanha, kuin ehkä näyttää,
 sit' monta vuotta voi vielä käyttää,
 ja jos sä tahdot ikuista,
 niin voihan sen vaikk' tervata."
 (Neekerimailla Afrikassa, 1927)

Tummaihoisen naisen tervaaaminen vielä mustemmaksi on väkivaltaisen rasistinen ja sovinnistinen vitsi, ja sitä se on toki ollut jo omana aikanaankin. Rasististen vitsien tehtävä on ylläpitää ja pönkittää eroa korostaviin ennakkoluuloihin nojaavaa eriarvoisuutta ja normalisoida rasistiset kategoriat naurun avulla (Hall 1992, 284–285). Suomalaisten kuplettipohjaisten huumorilaulujen rasistinen huumori juontanee juurensa vanhaan angloamerikkalaiseen minstrel-perinteeseen⁵⁴. Laulun lopetuksen kärki ohjautuu hieman itseironian suuntaan, kun laulun minäkertoja alkaa kaivata pois Afrikasta ja hakee pestiä satamaan saapuneeseen laivaan. Laivan perämies kuiskaa torjuvalle kapteenille päähenkilöstämme aiemmista säkeistöistä tutun arvion: "Ei se niin vanha, kuin miltä näyttää, sit' monta vuotta voi vielä käyttää." Laulun kertoja siis asettuu hetkeksi tarkkailun kohteen rooliin ja altistaa itsensä kuulijoiden naurulle. Tervattavaksi kertojaamme ei sentään ehdoteta, hänen kohdallaan päätös on toiveitten mukainen eli hän saa "hyyrin" ja seilaa "poies Afrikasta".

Merimiehet kertomuksineen ovat monien laulujen maailmanvalloittajina ja sankareina, ja varmasti kyseisellä ammattikunnalla oli ennen toista maailmansotaa muuhun kansaan verrattuna myös poikkeuksellisen paljon kokemuksia ja näkemyksiä vieraista seuduista; yhtä laajasti eksoottisia kaukomaita olivat kolonneet lähinnä lähetysaarnajat ja

⁵⁴ Minstrel-perinteestä enemmän ks. Mullen 2012: "Anti-Black Racism in British Popular Music (1880–1920)".

tutkimusmatkajat (Reunanen & Heikkinen 2014, 137–138). Usein merimiesten juttuihin liittyy myös villien seksuaalisten kokemusten kuvailu – ja toisinaan jo sisäänkirjoitettuna liioittelun sävy: “uskokaa tai älkää”.

Ja jos te uskotte tai ette
 kaikki naiset nyt siel’
 ne itkee lakkaamatta jälkeheni viis vuotta viel’,
 ja vesi nousee kyyneleistä,
 että vaaras on maa.
 (Terveisiä Afrikasta, 1952)

Laulussa Kirje Päiväntasaajalta (Heikki Tuominen, 1929) merimies kirjoittaa heilalleen käynnistä Kapkaupungissa. Ehkäpä tämän kertomuksen ennakkoluuloinen paniikki on lähempänä totuutta kuin kaikki kuninkaitten kaverit ja haaremien herrat.

Ranta täynnään ol’ vastassa tyttöjä, kaikki aivan alasti.
 Ne ol’ mustii, niin myöskin suudelmat ne
 maistui tuoreelle Viikinki-musteelle.
 Älä luulekkaan että mä rakastuin:
 minä laivalle pakohon uin.
 (Kirje Päiväntasaajalta, 1929)

Eroottisävyisissä kohtaamisissa korostetaan tavallista enemmän “mustan” toiseuttavaa ihonväriä ja musta/valkoinen-binariteettia. Suoraan asiaan mennään laulussa Mustaa rakkautta (Eugen Malmsten, 1953), jossa ylistetään etniset rajat ylittävää seksiä. Laulun tekijät ovat molemmat kätkeytyneet rohkean aiheen edessä nimimerkkien suojaan: levyetiketissä nimet ovat Ilpo Kallio ja Asser Tervasmäki.

Vain naista vaaleaa
 ja laihaa haaleaa
 myös valkoinen kai lempii armaanaan;
 ei tunne mehevää
 ja tummaa rehevää
 hän rakkautta kuumaa mustain maan.
 (Mustaa rakkautta, 1953)

Eriyisen huomionarvoista on, että mehevästä, kuumasta rakkaudesta runoilevan sanoittaja Asser Tervasmäen nimimerkin taakse kätkeytyy maamme rutinoitunein naispuolinen sanoittaja, Helena Eeva. Säveltäjä Ilpo Kallion nimimerkin takaa paljastuu Tapio Lahtinen, joka myöhemmin tunnettiin paremmin sanoittajanimimerkillä Kullervo. Iskelmien suoraan

kuvailtua erotiikkaa on ollut usein tapana liudentaa itseironisella huumorilla, ja niin tehdään tässäkin laulussa.

Mun hurmasi nuo kaksi rengaskorvaa,
 tuo tukka jota rasvoin kampaillaan.
 Suu sievä mulle hellät sanat sorvaa
 nyt viilatuilla piikkihampaillaan.
 Hän jaksaa kuokkia kun ukko lorvaa,
 on jänteveyttä käsivarsissaan.
 Eukkoni on iloinen, lähes satakiloinen,
 musta kohde mustan rakkauden.
 (Mustaa rakkautta, 1953)

Vaikka laulu kärjistyy melkoisen epätasa-arvoiseen tuokiokuvaan, sen lorvaileva ukko ja ahkeroiva rouva vaikuttavat onnellisilta, ainakin miehen näkökulmasta. Mustan naisen eksotisointi saavuttaa huippunsa viilatuissa hampaissa, joista alkaa parodinen arvonriisto: mustan rakkauden kohde onkin irvikuva, jäntevä satakiloinen maatyöläinen, ei ehkä monenkään mielestä eroottinen ilmestys. Samalla tapaa mustien alastomien, eroottisten naisruumiiden suudelmat maistuivat äkkiä “musteelta”, Karmeliitta-neitoa ehdotetaan tervattavaksi, ettei kuluisi käytössä, ja kuningatar Bambullan salarakastaja joutuu osallistumaan ihmislihan syöntiin. Tabun fetisistiseen houkutukseen kätkeytyy joku hirvittävä tai vastenmielinen piirre, jonka kautta se voidaan samanaikaisesti myös kieltää ja torjua (Hall 1999, 205–207).

Rakkauselämän suhteen heikoimmassa asemassa ovat ne afrikkalaiset, jotka on tuotu orjatyöhön länsimaiseen ympäristöön, kuten Suzy, pieni neekerityttö (Metro-tytöt, 1950). Rohkean laulun on sanoittanut tuntemattomaksi jäänyt nimimerkki Dandy.⁵⁵

Paikka mull' on verraton;
 isäntä viel' naimaton.
 Huoli mulla vain on siitä,
 hän kanssain ei mee naimisiin.
 Lempiä voi mustia,
 aiheuttaa voi tuskia,
 vaan miksi naida neekerpiikaa,
 kun vapaana voi rakastaa.
 (Suzy, pieni neekerityttö, 1950)

⁵⁵ Laulun säveltäjä on Harry Bergström eksoottisella salanimellä Leonard Fleuvement.

Laulu olisi helppo kuvitella amerikkalaiseksi orjuuden jälkeiseksi tarinaksi, jossa isäntä/orja-asetelma on liudentunut isäntä/palvelija-asetelmaksi. Laulu on kuitenkin puhtaasti suomalaista tekoa: sen on säveltänyt Harry Bergström nimimerkillä Leonard Fleuvement. Sävellys mukailee 1920–1930-luvun jazz-foxtrotteja, joissa on yli minuutin mittainen jazz-alkusoitto ennen lauluosuutta. Näin se keskustelee myös populaarimusiikin historian kanssa ja yhdistää vanhan “neekerijazzin” käsitteen Suzyn tarinaan. “Värikköisen rodun” villi-ihmisyydestä kummunnut jazz herätti paljon vastustusta, ja sitä nimitettiin jopa “rengasnenäisten zulujuen ulvonnaksi” (Jalkanen 1989, 337–338). Myös Suomen uskonnollisissa piireissä paheellinen jazz saatettiin liittää pakanallisiin rituaaleihin (Löytty 2006, 225). Niinpä myös laulun Suzy rallattelee paheellista swingiään vain isännän poissaollessa.

Nyt häntä odotellessain
 mä käytän pölyhuiskuain
 ja kaiken puhtoiseks mä laitan,
 hyräilen mä: Skidli bidli bääbääbä duudu dää.
 (Suzy, pieni neekerityttö, 1950)

Lisäkierrettä laulun syvästi seksistiseen ja rodullistavaan esitykseen tuovat Metro-tytöt, joita on totuttu pitämään slaavilaisten ja puhtaan suomalaishenkisten, romanttisten mollivalssien ja tangojen tulkkeina (Jalkanen ja Kurkela 2003, 367–368).

Kun lauluteksteissä päästään “rotuja” sekoittavaan jälkikasvuun, hybrideihin, ovat syyllisinä aina merenkulun ammattilaiset. Edellä käsiteltiin jo laulua Terveisiä Afrikasta (Kipparikvartetti, 1952), jossa eurooppalainen merimies jättää mustan haareminsa mulattilapsineen Afrikkaan. Laulussa Merkillinen juttu (Erik Eklund, 1930) merimies ottaa melkoisen riskin viipyessään ihmissyöjäheimon kylässä ja vieläpä rakastellessaan kuningatar Bambullan kanssa, vaikka kuningas nukkuu samassa majassa – mutta mitäpä ei merimies loputtoman sukupuoliviettinsä piiskaamana kokeilisi. Usko Kempin⁵⁶ tekstin varsinainen yllätys on laulun lopussa, kun merimies seuraavalla reissullaan poikkeaa samassa kylässä:

Vaan kun prinssin näytti Bulla,
 meni väärään kurkkuun mulla:
 kuin neeker voi ollakin noin vaalea?
 Ja naamaltaan oli se aivan kuin ma.

⁵⁶Tässä alkuperäisellä nimellään Usko Hurmerinta; hän vaihtoi nimensä Usko Kempiksi vuonna 1943.

(Merkillinen juttu, 1930)

Merimiesten “sekarotuiset” jälkeläiset jäävät Afrikkaan äitiensä huomaa ja herättävät siellä hämmennystä, sillä he ovat “melkein sama, mutta ei aivan” myös afrikkalaisesta näkökulmasta: valkoisen ja mustan välimaastossa liikkuvat hybridit eivät oikein kuulu kumpaankaan joukkoon (Bhabha 1989, 112–114; Hall 1999, 156; Löytty 2005, 12–15). Merimiehet matkaavat huolettomina kohti seuraavaa “Manilan Mollyä” tai “Jokohaman Jennyä”. Mutta entä jos kertomuksen ytimessä onkin valkoihoinen nainen? Tällainen harvinaisempi tapaus ilmaantuu Martti Nisosen kirjoittamassa laulussa Melperin Miina (Theodor Weissman, 1929). Laulussa kapteeni Puikulla on “passaripoikana neekeri musta ja kiharapäinen” ja laivan kyökissä työskentelee “miehiä vietteleväinen” Miina. Miina nähdään pussailemassa milloin kapteenin, milloin perämiehen, milloin matruusin kanssa, ja “illalla sitten kun kaikki jo nukkui niin neekerikin näytti että pussata taisi”. Ennen pitkää Miina on pieniin päin ja käy keräämässä sekä perämieheltä että kapteenilta rahasumat, joilla “pulumasta” pääsee; matruusi Mikon hän käyttää kanssaan pappilassa. Tarinan loppu on kokeneille merikarhuille – mutta tuskin nykykuulijalle – yllätys.

Mutta kun Miina ol’ onnellisesti
sit’ selvinnyt haikaran vierailusta,
niin kapteeni karjui ja perämies noitui,
kun pikkuinen poika oli kiiltävän musta.
(Melperin Miina, 1929)

Laulun Miinaa ei haukuta eikä tuomita, pikemminkin pidetään neuvokkaana selviytyjänä, joka puijaa elatusrahat kahdelta ja aviosäädyn kolmannelta, vaikka lapsi on neljännen. Vauvan ihonväri tulee kuvioihin lähinnä selkeän eron tuottajana; toki sillä on laulun tekovuonna ollut myös jonkinasteinen shokkiarvo.

2.5 Hottentotti ja lapsellistamisen strategia

Mustissa alkuasukkaissa väreilevä eroottinen voima on ollut ongelmallista pidättyvämmälle lännelle kautta historian. Musta maskuliinisuuteen kytkeytyvän seksuaalisen voiman tunnistaminen ja sen kieltäminen on ollut Hallin (1999, 196–199) mukaan johdonmukaista jo orjanomistajien keskuudessa. Yhtenä keinona vallan ylläpitämisessä on ollut rodun

lapsellistaminen; rotuominaisuuksien liittäminen ymmärtämättömyyteen, kehittymättömyyteen ja naiiviuteen. Erityisesti lapsellistamisen kohteena on ollut musta mies, jonka kuviteltua seksuaalista kaikkivoipuutta siirtomaaisännät ovat pelänneet ja halunneet hillitä. Maskuliinisen roolin riistoa tapahtui jo orjakauppojen aikoina muun muassa siten, että orja ei voinut toteuttaa perinteistä isän tai “perheenpään” roolia, sillä orjien jälkikasvu oli valkoisen isännän omaisuutta, eikä orjilla saanut olla omistuksia. Pelko mustan seksuaalisesta ylivoimasta johti hysteerisiin lynkkauksiin, joissa maskuliinisuuden merkit eli “Toisen oudot hedelmät” konkreettisesti kastroiditiin pois.⁵⁷ (Mercer 1994, 136–143; 185.) Hallin mukaan (1999, 198–200) valkoisen vallan harjoittama lapsellistaminen ja maskuliinisuuden kieltäminen ovat tuottaneet vastareaktion aggressiivisen macho-roolin tummaihoisten miesten keskuudessa.

Iskelmien maailmassa lapsellistaminen näkyy paitsi työttelynä ja pojitteluna⁵⁸ myös siinä, että Afrikka ja afrikkalaiset esiintyvät usein lastenlaulujen ja -runojen aiheena.

Seikkailullisilla poikakirjoillaan mainetta hankkinut Arvid Lydecken kunnostautui nimimerkillä Arvily myös lastenlyriikan taiturina 1900-luvun alkupuolella: hänen teoksensa *Iloiset hottentotit: neekerisatuja ja runoja* (1918) oli suosittu lastenlukemisto, josta on sävelletty lastenlauluksi runo *Telefoni Afrikassa* (Kauko Käyhkö 1954)⁵⁹, jossa keskitytään hauskoihin eläimiin (vrt. McKeough 2013, 30). *Telefoni Afrikassa*, *Hottentottilaulu* (Maikki Länsiö & Esa Saario 1962) ja *Pieni tyttöstrutsi* (Seija Lampila 1959) löytyvät monilta yhä uudelleen ja uudelleen julkaistavilta lastenlaulukokoelmilta, mutta myös Yleisradion äänite *Olenpa neekeri* (Jyrki Lappi-Seppälä, 1959) ja hengellinen laulu *Musta Saara* (Pirkko Kovanen & Turun helluntaiseurakunnan orkesteri, 1967) kuuluvat monien lapsuusmuistoihin.

Alun perin ruotsalaisen *Lilla svarta Sara* -laulun historia juontaa 1870-luvulle, vaikka sen ensimmäinen suomalainen levytys onkin sangen myöhäinen. Laulu kuitenkin levisi jo ennen toista maailmansotaa tehokkaasti seurakunnissa, pyhäkouluissa ja erilaisissa hengellisissä tilaisuuksissa; sen suomennos on jo vuodelta 1882. Huonomaineisessa alkuperäisversiossa

⁵⁷ “The literal castration of the Other’s strange fruit.” (Mercer 1884, 185.)

⁵⁸ Esimerkiksi *Oli kerran neekeripoikanen* (Georg Malmsten, 1938), *Suzy, pieni neekerityttö* (Metro-tytöt, 1950).

⁵⁹ Runoista on myöhemmin sävelletty myös *Iloinen kirahvi* ja *Lumipyry Afrikassa* (molemmat Spy vs. Shy, 1990).

musta Saara muuttuu kuolemassa *valkoiseksi*; 1950-luvulla korjatussa tekstissä *valkoinen* on muutettu *puhtaaksi*. Valkoinen/musta-asetelma edustaa uskonnollisessa laulussa kristillistä hyveellinen/syntinen-dikotomiaa, mutta tummaihoisesta lapsesta puhuttaessa sisältää samalla hyvin epämääräisen rinnastuksen ihonväriin ja likaisuuteen (Teppo 2011, 28–30; Löytty 2006, 51–53). Tummaihoisuuteen liitettävä likaisuus on rasitteena myös Jukka Virtasen suomeksi runoilemassa Hottentottilaulussa, joka on norjalaista alkuperää. Siinä pieni afrikkalaispoika on kuin “noella pesty”, siis liattu ja epähygieeninen. Vaatetuskaan ei ole meidän leveysasteilta.

Asui kerran Afrikassa Chickadua-joella
 pikkupoika Huua Kotti musta, kuin pesty noella.
 Ei ollut puettu Kallen tavoin,
 kulki melkein paljain navoin.
 Siten kulki Huua Kotti,
 hän oli oikea hottentotti.
 (Hottentottilaulu, 1962)

Laulussa mainittu Chickadua-joki on mielikuvituksen tuotetta, samoin Afrikasta löytyvä bambumaja ja Papu-heimo; laulu ei siis pyrikään olemaan oikeaan Afrikkaan sijoittuva tarina, vaan satu. Hottentoteilla tarkoitetaan eteläisessä Afrikassa asuvaa khoikhoi-kansaa; nimitys *hottentotti* on hollanninkielistä alkuperää, ja sillä on viitattu khoi-kielen maiskauttaviin äänneisiin. Alankomaalaisille siirtomaaisännille *hottentot* tarkoitti änkyttäjää tai nikottelijaa. Nykyisin termiä pidetään halventavana. (Kaikkonen ym. 1989, 18–20; Tieteen kuvalehti 2012.) Laulun päähenkilö “pikkupoika Huua Kotti” osoittautuu tarinassa sankarilliseksi ja saa kuninkaalta jalkapallon, prinsessan ja elinikäisen kaveruuden, mikä on tietysti lapsellinen palkkio uroteosta, mutta lapsestahan laulu kertoo. “Punastui jo Huua Kotti, vaikka oli musta hottentotti”, päättyy laulu, joka eittämättä on nykynäkökulmasta rasistinen, mutta ilkeämieliseksi sitä ei voi tulkita.

2.6 Pojat työkseen banjoa lyö: afrikkalaiset työssään

Stuart Hall (1992, 280–281) esittelee kolme mustan (miehen) perusimagoa, jotka juontuvat 1900-luvun populaariviihteestä, elokuvista, musiikista, sarjakuvista, seikkailuromaaneista. Ensimmäisenä on *orjahahmo* eli silmiäpyörittelevä uskollinen palvelija, lapsukas “tyhmänsutki Sambo”, joka voi olla myös ennustamaton ja oikukas. Toinen perushahmo on

alkuasukas, alkukantaisen jalo ja luonnollinen, mutta samanaikaisesti myös villi barbaari ja kannibaali. Kolmanneksi hahmoksi Hall nostaa *hauskuuttajan*, jonka tehtävä on ilvehtiä ja viihdyttää tehden itsestään myös pilkkaa niin, ettemme lopulta tiedä, naurammeko hänelle vai hänen kanssaan. Kaikkiin hahmoihin liittyy sama ambivalentti kaksijakoisuus, jolla valkoinen katse toistuvasti yrittää hallita mustaa identiteettiä.

Laulujen afrikkalaiset ovat geneerisiä ”afrikkalaisia”, joita yhdistävät edellisessä luvussa luetellut etniset ominaisuudet. Sen lisäksi lauluissa on mainittu iso liuta stereotyyppioita, joita afrikkalaisiin on liitetty löytöretkien ajan matkakertomuksista saakka. Tässä viimeisessä luvussa tarkastelen laulujen ”afrikkalaisten” aktiivista roolia esittämällä kysymyksen: *Mitä he tekevät?* Kysymys voi vaikuttaa keinotekoiselta, mutta perustelen sitä sillä, että niin monien laulujen subjekti on valkoihoisen tarkkailija, joka tekee havaintoja afrikkalaisesta elämänmenosta. Kuten Koivunen (1999, 78) huomauttaa, 1800-luvun matkakirjoissa afrikkalaiset luokiteltiin luonnostaan laiskoiksi, vaikka samojen kirjojen kuvallinen anti esitteli usein työntekoa ja -menetelmiä. Tutkimus- ja lähetyskirjallisuudella olikin kahtalainen tehtävä tiedon levittämisessä: laiskan alkuasukkaan stereotyyppi puolsi imperialistisen siirtomaariiston, pakkotyön ja sivistystehtävän tarkoitusperiä, ja työkykyisen ja oppivan alkuasukkaan mielikuvalla puolustettiin orjakauppaa (Nederveen Pieterse 1992, 91; Koivunen 1999, 79).

Suomalaisten iskelmien afrikkalaiset eivät tee koskaan työtä, sillä Viidakon elämään ei kuulu ”touhua, työtä, vaan juhlaa ja yötä”⁶⁰. Alkuasukasheimojen työ liittyykin useimmiten hauskanpitoon, ja heissä yhdistyvät edellä esitettyjen Hallin hahmokategorioiden kaksi tyyppiä: he ovat sekä alkuasukkaita että hauskuuttajia. Heidän tehtävänsä on rummuttaa tai soittaa banjoa. ”Rumpu puhuu” seitsemässä laulussa viestinnän välineenä⁶¹ (toki sen tahtiin voidaan samalla tanssiakin) ja yhdessä pelkän tanssirytmien iskijänä⁶². Viestitystehtävissä olevia rummuttajia voinee verrata moderneihin media-alan työntekijöihin ja tanssirytmien lyöjiä keikkamuusikoihin: nämä rummuttajat eivät kuitenkaan ole (Huuja Kottia

⁶⁰ Skokiaan (Kipparikvartetti, 1955).

⁶¹ Afriikka (Tanssiuutuuksia 14, 1934), Afrikan valssi (Lasse Mårtensson, 1962), Hottentottilaulu (Maikki Länsio ja Esa Saario, 1962), Kolibri (Lasse Liemola, 1961), Skokiaan (Kipparikvartetti, 1955), Viidakon rummut (Juha Vainio, 1964), Zambesi (Olavi Virta, 1956).

⁶² Daiga daiga duu (Reino Helismaa, 1949).

lukuunottamatta) laulujen aktiivisia toimijoita, vaan heidän anonyymistä työskentelystään tehdään useimmiten ainoastaan auditiivinen havainto. Banjoa soitetaan viidessä laulussa⁶³, ja niistä kolmessa soittajan nimi on Jimmy. Banjonsoitto on rummutusta intiimimpää toimintaa: sitä tehdään oman majan edustalla omalle kullalle, ja se toimii monesti vihjailevasti sukupuoliaktin metaforana. Ironisesti sen saatetaan ilmoittaa olevan myös pakanakansan “työtä”.

Afrikan neekerikansoilla on sydän musta rinnassaan.
Siell’ pojat työkseen banjoa lyö
ja neidot fiikunoita syö.
(Susie, 1933)

Tanssiminen ja tanssirytmit liittyvät myös perusafrikkalaiseen toimintaan: niitä esiintyy 11 laulussa⁶⁴. Stereotypia afrikkalaisten sisäsyntyisestä rytmitajusta tulee siis hyvin vahvistetuksi, mutta samalla laulut vievät meidät rytmimusiikin juurille, sillä viidakossa pyöritään aikansa kuumimpien muotirytmien tahtiin: lauluissa mainitaan *rumba*, *hotti*, *hula-hula*, *black bottom*. Laulussa Hottentottien luona (Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, IV vihko, 1930) yhteys Viidakon ja eurooppalaisen muodin välillä tehdään selväksi, kun “neekerjohtaja” on käynyt Euroopassa serkkuaan katsomassa.

Vienissä, Berliinissä,
olin serkkuni Josefinen vieraissa.
Kun mä illoin istuin
kapakka Papukai jai jai jai jas
tarkkaellen uusia muoti tansseja
jai jai jai ja.
Sanoi mulle: “Oi Master,
tää tanssi ompii Very Fad.”
(Hottentottien luona, 1930)

Viihdetaiteilija Josephine Baker, johon laulussa viitataan, oli 1920-luvun lopun kuumin muotiantisti Pariisissa. Hän emigroitui Ranskaan Yhdysvalloista vuonna 1925 ja loi seuraavan

⁶³ Kantarella ja Jimmy (J. Alfred Tanner, 1926), Jimmy banjoaan hän soittaa (Georg Malmsten, 1930), Bimbambulla (Kaarlo Kytö, 1930), Aamu Afrikassa (Tanssisävel-uutuusia 3, 1938), Susie (Dallapé-vihko 23, 1933).

⁶⁴ Afrikan valssi (Lasse Mårtensson, 1962), Bimbambulla (Kaarlo Kytö, 1930), Daiga daiga duu (Reino Helismaa, 1949), Hottentottien luona (Dallapé-vihko 4, 1930), Hottentottilaulu (Maikki Länsio ja Esa Saario, 1962), Jambo (Olavi Virta, 1955), Kantarella ja Jimmy (J. Alfred Tanner, 1926), Kolibri (Lasse Liemola, 1961), Skokiaan (Kipparikvartetti, 1955), Susie (Dallapé-vihko 23, 1933), Zambesi (Olavi Virta, 1956).

vuosikymmenen aikana uran tanssijana ja laulajana⁶⁵: hänen tanssinsa, jossa vaatetuksena oli vain banaaneilla koristellut stringit, oli erityisen pahamaineinen, vaikka oli vain karikatyyri eurooppalaisten luomasta stereotypiasta (Lareau 2002, 44–45). Bakerin pystyyn käyristyvien banaanien eroottinen symboliikka on lievästi lässähtänyt matkalla: “Meill kuoret banaanein on lanteillamme vain.” Muutenkaan kaikki muotirytmit eivät afrikkalaisilta ihan vetävimpään malliin välttämättä suju. On myös niitä, joille uudet rytmit tuottavat vaikeuksia. Heitä alkavat apinatkin pilkata.

Afrikan aamu
on taasen saanut
ja yönsä maannut on Jimmykin.
Hän majallansa
taas banjollansa
nyt soittaa kauneimman foxtrotin.
Simpanssit puussa
banaanit suussa
ne Jimmyllemme nyt irvistää:
Oi Jimmy, Jimmy
tää helppo shimmy
se vielä sulle on “hebreaa”.
(Aamu Afrikassa, 1938)

Yllättävän moni laulujen afrikkalaisista työskentelee johtotehtävissä. Heimopäälliköitä lauluissa on kaksi⁶⁶, ja yksi “villi-ihmisten joukkojen johtaja”⁶⁷. Eniten on afrikkalaisia monarkkeja: kuninkaita, kuningattaria, prinsessoja ja prinssejä esiintyy peräti kahdeksassa laulussa⁶⁸. Heidän lisäksi suomalainen merimieskin kruunataan kertaalleen kuninkaaksi⁶⁹, joten kovin tarkka perimysjärjestys kaikkialla ei ilmeisesti ole.

Vain yhdessä laulussa tummaihoisen päähenkilö on töissä. Hän on Hallin kategorioiden kolmas tyyppi, isännälleen uskollinen orjahahmo laulussa Suzy, pieni neekerityttö (Metro-tytöt, 1950). Suzy heiluttaa pölyhuiskuaan valkoisen isännän asunnossa, viettää yönsä

⁶⁵ Josephine Baker vieraili orkesterinsa 16 Baker Boys kanssa Helsingissäkin vuonna 1933 ja esitys vaikutti esimerkiksi Dallapén tyyliin ja ohjelmistoon, johon tuli orientalistisia sävyjä (Jalkanen & Kurkela 2003, 277; Tikka & Tamminen 2011, 134–135); siihen nähden hänen nimensä esiintyy harvinaisen vähän suomalaisissa aikakauden iskelmäteksteissä.

⁶⁶ Afrikan valssi (Lasse Mårtensson, 1962), Zambesi (Olavi Virta, 1956).

⁶⁷ Viidakon rummut (Juha Vainio, 1964).

⁶⁸ Afrikan valssi (Lasse Mårtensson, 1962), Afrikan rannalla (Reino Armio, 1938), Hottentottilaulu (Maikki Länsio ja Esa Saario, 1962), Merkillinen juttu (Erik Eklund, 1930), Neekerimailla Afrikassa (Arthur Kylander, 1927), Neekeriprinsessa (Georg Malmsten, 1939), Susie (Dallapé-vihko 23, 1933), Zambesi (Olavi Virta, 1956).

⁶⁹ Terveisiä Afrikasta (Kipparikvartetti, 1952).

tämän vuoteessa ja juo aamukahvit saman pöydän ääressä – ja odottaa turhaan, että isäntä kosisi. “Vaan miksi naida neekerpiikaa, kun vapaana voi rakastaa.” Suzy on tullut pois viidakosta, “omiensa parista”, turmelevan sivistyksen asfalttiviidaktoon, jossa hänestä on tullut seksuaalisesti riistetty piika. Suzy, kuten Frantz Fanonin (2008, 25–32) kuvailema tummaihoisen nainen, näkee valkoisessa miehessä hyvinvoinnin ja vaurauden ja mahdollisuuden tulla itsekin hiukan valkoisemmaksi avioliiton kautta. Suzyn mustat juuret asuvat vain laulussa, jota hän yksinollessaan hyräilee: “Skidli bidli bābābābā duudu dāā.”⁷⁰

2.7 Makkarahuulet, nam: rasismin kärjistyksiä

Rasismin historiaa tarkastellessaan ruotsalainen Sven Lindqvist (2015, 176–177) näkee yhdeksi siirtomaa-ajan tieteellisen rasismin alkusysäykseksi anatomi Robert Knoxin teoksen *The races of man. A fragment* vuodelta 1850. Teoksessa Knox tekee niukkojen kokemustensa nojalla anatomisia päätelmiä tummien rotujen psyykkisestä ja fyysisestä huonommuudesta. Etelä-Afrikassa tekemiensä tutkimusten perusteella hän esittää, että “ihmisrodut” ovat oikeastaan eri lajeja, joilla on valmiudet erilaisiin kulttuurisiin ja sivistyksellisiin kehitysvaiheisiin. Se tuki hyvin aiempaa näkemystä, jonka mukaan eriarvoisuuden voitiin katsoa olevan perusteltua siksi, koska mustat ja valkoiset oli luotu eri aikoina; 1500-luvun keskusteluissa tummaihoisten ehdotettiin polveutuvan “toisesta Aatamista”, joka luotiin vasta vedenpaisumuksen jälkeen (Hall 1999, 124–126). Rodullistava representaatio on aikojen saatossa toistuvasti korostanut mustien sisäsyntyistä alkukantaisuutta ja yksinkertaisuutta sekä myötäsyntyistä laiskuutta ja alempiarvoisuutta (Hall 1999, 169).

Suomalaisten tieto afrikkalaisista oli vielä 1900-luvun alussa peräisin tietokirjoista, jotka olivat Suomessa sangen suosittuja, sekä matkaajien, lähinnä lähetystyöntekijöiden, kertomuksista. Rastas (2007, 127) siteeraa vuoden 1860 saksalaista alkuperää olevaa suomennettua tietokirjaa, joka kuvaa Afrikan “neekerikansan” julmatapaiseksi ja raa’aksi, onnettomaksi ja luonnollisen yksinkertaiseksi, vaikka “muutammat neekeriläiset heimokunnat” ovat taipuneet jopa käsityötaitojen käyttöön. 1920-luvulla suomennetut, nykyisin rasisisina pidetyt Tarzan-kirjat ja seuraavalla vuosikymmenellä niistä tehdyt elokuvat muokkasivat

⁷⁰ Laulujen ehdottamien *bulubulujen* ja *däigädäigien* rinnalla tämä saattaisi hyvin olla jopa “afrikankielinen” laulu.

vahvasti käsityksiä Afrikasta, kuten myös Akseli Gallen-Kallelan eurooppalaisen metsästäjäseuran roolia korostava *Afrikka-kirja* (1931) ja lähetystyöntekijöiden pakanoista kertovat näyttelyt, haastattelut ja matkakirjat (Löytty & Rastas 2011, 30). Lännessä suurta roolia ovat näyttelleet myös ei-länsimaisten kansojen näyttelyt, joita 1800-luvun puolivälissä järjestivät eläintarhat muun muassa Antwerpenissä ja Hampurissa. Näissä näyttelyissä marssitettiin maksavan yleisön hämmästeltyväksi etnisiä ryhmiä antropologis-zoologisina erikoisuuksina ”rotuopin” nimissä: esiteltävänä oli nuubialaisia, etiopialaisia, lappalaisia, kalmukkeja ja eskimoita. Myös maailmannäyttelyt, varsinkin Pariisin suursuosion saavuttanut vuoden 1900 maailmannäyttely, teki kaukaisten maitten ihmeellisistä alkuasukkaista eurooppalaisille tuttuja, sillä sinne asetettiin esille kolonialismin voittojen kunniaksi runsaasti antropologisia näytteitä primitiivisistä siirtomaista ja rekonstruoitiin kokonaisia afrikkalaiskyliä asukkaineen (Nederveen Pieterse 1992, 95–96; Greenhalgh 1988, 81–84).

Rasistisissa esityksissä korostetaan aina erottavia piirteitä: ulkonäköä, epäinhimillisiä tapoja sekä ajatusmaailman primitiivisyyttä (Hall 1999, 175–177). Primitiivisiksi luetaan yleensä kaikki paikalliset, läntisen kristinuskon ihanteista poikkeavat uskomukset ja ”noituus”, jota Afrikassa on perinteisesti käytetty sosiaalisten suhteiden ja onnen tai epäonnen selittämiseen (Pietilä 2011, 221–222). Taikakaluja, noituutta ja poppamiehiä esiintyy poikkeuksellisen harvoin lauluissa. Korkeintaan iskelmässä Afrikan tähti (Laila Kinnunen, 1958)⁷¹ voidaan nähdä kohtalonomaista taikauskoa, joka kohdistuu Viidakon yllä loistavaan tähteen, jolle kerrotaan huolet ja jolta pyydetään ohjausta vaarojen edessä. Kaikki epätavallinen rituaalitoiminta nähtiin kristillisessä lähetyskirjallisuudessa ”pakanalliseksi”, jyrkimmillään jopa ”saatanalliseksi”, joten sen mittapuun mukaan Afrikan tähti voidaan lukea epäjumalanpalvonnaksi (vrt. Löytty 2006, 169–170).

Se saa nähdä monta palvojaa,
 sitä heimot kumartaa
 sille kaupungeissa maan kuiskaillaan.
 Ehkä rakastaa mun suo,
 kukaties vain pelon luo
 nyt loiste Afrikan tähtösen tuon.
 (Afrikan tähti, 1958)

⁷¹ Laulu on peräisin saksalaisesta elokuvasta *Der Stern von Afrika* (1956) eikä siis liity Kai Mannerlan vuonna 1951 suunnittelemaan samannimiseen lautapeliin. Elokuva nähtiin Elonetin mukaan Suomessa vuonna 1957 nimellä *Hävittäjäalentäjä* (Elonet.finna.fi, hakusana: Der Stern von).

Pakanuuden puute iskelmäteksteissä verrattuna viihdekirjallisuuteen on merkittävä. Kirjallisuudessa uskonto on hyvin käyttökelpoinen toiseuttamisen väline. Ehkä populaarimusiikki on kaihtanut uskonnollisia viittauksia tehdessään eroa hengelliseen musiikkiin, ehkä rytmimusiikki on maallisuudessaan ollut lähempänä “syntiä” ja afrikkalaista rummutusta, jota lauluissa kuvataan pikemminkin mukaansa tempaavaksi kuin tuomittavaksi. Esimerkiksi Suomen Lähetysseuran julkaisuissa mielikuva vapaista villeistä hurjine rumpumenoineen tuomitaan vahvasti (Löytty 2006, 174–177). Afrikan tähden sanoitukseen on lähes mahdoton tulkita rasistista tai tuomitsevaa piilosanomaa: lähes samoilla sanoilla voisi iskelmän diskurssissa laulaa Pohjantähdestäkin.

Iskelmäsanotusten sisäänrakennettu rasismi korostaa kärjistetyksi “heidän” eroa “meihin”, alkuasukkaiden yksinkertaisuutta, fysiologisia ominaisuuksia tai kulttuuria, tapoja. Syntyvä kuva on hyvin yksipuolinen ja yllättävän yhdenmukainen; rasistinen stereotypia on alkanut toistaa itseään, ja varsinkin sen “meistä” katsottuna huonommat ominaisuudet tuntuvat vahvistuneen (vrt. Fanon 2017c, 41–54; Hall 1999, 122–124). Lauluissa yleisin fysiologinen erottava tekijä on afrikkalaisten ihonväri, ja hiusten laatukin muistetaan mainita, vaikka etnisyys olisi jo n-sanalla määritetty: “Afrikan mailla asui Kiki, pieni neekertyttö musta kutreinensa.” Tutkimusaineiston 37 laulusta n-sana esiintyy 16:ssa, 17 laulua kuvailee asukkaita *mustiksi*, usein tuplailmauksella “*mustiksi neekereiksi*”, ja näistä neljässä muistetaan mainita myös hiusten laatu. Nenärengas mainitaan kolmessa laulussa. Paksut huulet saavat erityismaininnan, kun “neekertyttö Kiki” torjuu lempijöitään:

Jimboa mä aina yksin lemmin,
hän teltaansa mun kohta viedä saa,
hän banjoansa soittaa tulisemmin,
on huulensakin niin kuin makkaraa, nam nam nam nam.
(Kongo – Paris – Suomi, 1929)

Huulten vertaaminen makkaraan tuottaa tietysti kannibalistisen mielikuvan, joka löytöretkien aikaan liittyi niin Afrikan kuin Amerikankin alkuperäiskansoja kuvaaviin kertomuksiin: se oli tehokas tapa ylläpitää halventavaa ja barbarisoivaa diskurssia (Hall 1999, 119–122; 161–162). Rousseaulaisen “jalon villin” rinnalla onkin koko ajan kulkenut myyttinen mielikuva afrikkalaisista alkuasukkaista, jotka ovat apinan ja ihmisen välimuotoja,

sivistymättömiä, arvaamattomia ja raakoja kannibaaleja. Tätä mielikuvaa ruokki yksinkertaistettu darwinismi, joka näki Afrikan juuttuneen evoluution alimmille askelmille. Alikehittyneet mustat raakalaiset ja kannibaalit levisivät vitseihin, satuihin ja taruihin. (Löytty 1997, 58–59, 62.) Kannibaliheimojen kuvausten muutos varoittavista tarinoista leppoisiksi vitseiksi näyttäisi tapahtuneen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, jolloin väkivaltaisten siirtomaasotien ja orjuuden aikakausi oli ohi, eikä kauhukuva brutaaleista villoista enää palvellut tarkoitustaan. Kannibalismi alettiin yhdistää huumoriin, jossa siihen liittyivät keittotaito ja *gourmet*: pilakuvien maailmassa eurooppalaiset joutuvat ihmissyöjien pataan ja arvioivat liemen kaipaavan hiukan pippuria. Ihmissyönnin kaltaiset tabut houkuttavat ja pelottavat samanaikaisesti, mutta huumorin avulla tabujen karkea villeyks kesytetään: nauru on pelon voittamista. (Nederveen Pieterse 1992, 116–120; Löytty 1997, 33.) Laulun Kongo – Paris – Suomi (Aarne Salonen & Urho Walkama, 1929) koomisuutta lisää se, että heti makkarahuulten perään on vastakohtapariksi sovitettu suomalainen kansanlaulu Niin minä neitonen sinulle laulan; afrikkalainen rakkaus näyttäytyy spontaanina ja lihallisena, suomalainen pidättyväisenä ja henkisenä.

Laulussa Merkillinen juttu (Erik Eklund, 1930), jota käsittelin “rotujenvälisen” seksin yhteydessä, ravisuttaa kuulijoitaan toisellakin tabulla: laulun kertoja paitsi siittää mustalle kuningattarelle lapsen, myös syö ihmislihaa kannibaliheimon kanssa.

Oli kuningatar saanut perillisen,
sitä juhliittiin määräsi kuningas sen.
Viiskymmentä ihmistä keitettiin
ja meidän oli syötävä mukana siin.
(Merkillinen juttu, 1930)

Mustien eroottinen vetovoima (houkutus) ja kannibalismi (torjunta) yhdistetään myös laulutekstissä Hottentottien luona (Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, IV vihko, 1930). Laulussa ylistetään hottentottien uutta Black bottom -tanssia, josta ei näy jälkeäkään “Vienissä” mutta jota kohta tanssivat helsinkiläisneidotkin. Tanssin ihasteluun Afrikassa liittyy kuitenkin riskinsä:

Kun tanssii neito musta,
äl’ koske hänt’ vaan muista,
ett’ joutua voit meille lihasopaksi.
(Hottentottien luona, 1930)

Uudemman kannibalismiesimerkin tarjoaa huumorilaulujen taitaja Juha Vainio varhaisessa puheversiossaan kappaleesta Viidakon rummut (Pertti Metsärinteen Safari & Juha Vainio, 1963).⁷² Laulun vuolaassa tekstissä Vainio esittää reporteria, joka etsii kadonnutta imitaattori Reijo Tania Afrikan viidakosta. Matkalle osuu monenmoista luomakuntaa, joiden ääniä imitaattori pääsee tuottamaan. Lopulta etsintäsafari päättyy villi-ihmisten keskelle. Teksti solmii taidokkaasti sivistyksen ja barbaariuden dikotomiasta humoristisen rusetin: kirja on merkki sivistyksestä ja lukutaidosta, mutta kannibaalin kainalossa keittokirja ei ehkä lupaa hyvää.

On syytä olettaa että olemme joutuneet tekemisiin valistuneen ja lukutaitoisen heimon kanssa, koska joukon johtajalla näkyy olevan paksu kirja kainalossaan. Hyvänen aika, sehän on keittokirja!

Maiskis nam, satumaisen hyvää.

(Viidakon rummut, 1963)

Jos kaikkien Afrikka-laulujen stereotyyppiset, rasistisiksi määriteltävät kliseet niputetaan yhdeksi lyriikaksi, päästäneen lähelle Usko Kempin sanoittamaa laulua Afriikka, jota ei ole levytetty, mutta sanat löytyvät lauluvihkosta *Tanssiuutuuksia 14* (1934). Laulun jokainen säe sisältää toiseuttavan tai eksotisoivan stereotypian tai kliseen, ja viimeisessä säkeessä sanoittaja ikään kuin ratkaisee liikakansoituksen ja nälänhädän yhdellä iskulla.

Afriikassa on neekerit
ihmissyöjät, mustat ja villit,
vaatteita ei oo heillä lain
palmunlehti vain.

Kauaksi patarumpujen ääni soi
Saharan kun peittänyt on yö,
ne niin kuin hullut kirkuu ja hyppelee
ja nälissänsä toisiansa syö.
(Afriikka, 1934)

⁷² Ernesto Lecuonan säveltämä laulu ei alun perin sijoitu Afrikkaan, vaan Väli- tai Etelä-Amerikan viidakoihin; siksi sen suomennoksia ei huomioida tässä tutkielmassa, vaikkei niissä viidakon sijaintia mainitakaan.

3 KANGASTUKSEN HARHAA HIEKKA HEIJASTAA

Edellisen luvun alussa käsittelin Afrikan mantereen kulttuurista jakoa “mustaan Afrikkaan” ja “sivistyneeseen Afrikkaan”: jälkimmäisellä tarkoitetaan yleensä Pohjois-Afrikan ja Saharan aluetta ja kansoja. Sahara on konkreettinen maantieteellinen rajalinja, jonka eteläpuolelle jäävät primitiivisinä pidetyt tummaihoisten afrikkalaisten kansat ja kulttuurit: tässä luvussa tutustutaan siihen toiseen Afrikkaan, “arabilaiseen” Pohjois-Afrikkaan, joka on kehittynyt islamilaisen kulttuurin vaikutuspiirissä. (Vrt. Teppo 2011, 10.) Siteerasin jo aiemmin Eino Uotilan sanoittamaa iskelmää Marokko (Veli Lehto & Seminola-orkesteri, 1930), jossa kahden erilaisen afrikkalaisen kulttuurin ero näyttäytyy eurooppalaiselle.

Kun ilta saa ja nukkuu tuuli
on niin kuin silloin virkoaisi
marokkolaiset vasta elämään
ja armastansa myöskin lempimään.
Kun neeker’ tanssii tanssin armaalleen,
niin muhamettilainen silloin rukoilee.
(Marokko, 1930)

Laulun eurooppalainen kertoja lukee marokkolaisiksi sekä tummaihoiset että islamilaiset, vaikka kansanryhmien rituaalit poikkeavat radikaalisti toisistaan: villit marokkolaiset eli kamalat alkuasukkaat ilmaisevat itseään tanssien, sivistyneet rukoilevat. Sivistyneemmistä tosin käytetään nimitystä “muhamettilainen”, joka Saidin (2011, 69–70) mukaan on terminä loukkaava, sillä se määrittyy kristinuskoon verraten “Muhametti-luopion” luomaksi “harhaopiksi”. Laulun eurooppalaisella on Marokossa myös oma armas, eikä epäilystäkään kumpaan kansanryhmään hän kuuluu.

On mulla myös siell’ pieni armas,
mi joka yö mua luokseen uottaa.
Hän hiljaa huntuansa kohottaa,
kun kuumat huulet oottaa suudelmaa.
Hän Mekan luona illoin polvistuu
ja nimeäni kuiskii pieni sulosuu.
(Marokko, 1930)

Hunnutettu kuumahuulinen armas on epäilemättä islaminuskoinen ja vaaleampi-ihoinen marokkolainen. Hänen uskonnolliset traditionsa ovat jääneet eurooppalaiselle valloittajalle

sen verran vieraaksi, että Mekkaa käytetään lähinnä moskeijan synonyyminä – tietenkään oma armas ei voi olla Marokossa ja “Mekan luona” samaan aikaan, paitsi ehkä henkisesti. Vaikea on myöskään kuvitella, että islamilainen armas kuiskisi rukouksessaan länsimaisen miehen nimeä, mutta eihän se tietenkään mahdotonta ole. Monikulttuuriseen Marokkoon sijoittuu myös tango Casablancan yö (Henry Theel, 1953), jossa länsimainen kertoja kiroaa hullua rakkauttaan, joka sitoo hänet Afrikkaan. “Musta on yö Casablancan, sinun sielusi mustempi vaan”, lauletaan hyvin tangomaisen intohimoisesti Annulin eli Aune Ala-Tuuhosen sanoituksessa. Musta-sanan käyttö Afrikkaan sijoittuvan iskelmän diskurssissa viittaa suoraan etnisyyteen, vaikka sanan kristillinen kulttuurihistoria toki sisältää lukuisia likaisuuteen, pahuuteen ja syntisyyteen viittaavia merkityksiä, joilla on aikanaan kuvattu myös islamilaista arabiväestöä (Nederveen Pieterse 1992, 24). Tässä tangossa mustan voi tulkita tarkoittavan tummaihoista, sillä rakkauden kohteen kuvailusta puuttuvat huntujen ja kuutamon kaltaiset islamilaisen iskelmäeksotiikan kliseet. Niiden sijaan rakastettu on “tehnyt taian” kertojan vereen, ja koko kaupungin yö on “myrkyä”, jota säestävät primitiiviset rummutukset.

Ja kun hämyyn käy hietikkokummut,
yhä tapaamme uudelleen.
Noituivat neekerirummut
minut hymyysi langenneen.
(Casablancan yö, 1953)

Laulujen Marokko ja Casablancan yö tummaihoisen väestö on poikkeus Pohjois-Afrikkaa kuvaavissa lauluissa: yleensä laulujen henkilöt ovat arabeja tai beduiineja. Molemmissa Marokkoon sijoittuvissa lauluissa tummaihoiset nähdään korostetun villeinä, primitiivisinä ja jopa noituuteen (*mustaan* magiaan) taipuvaisina olentoina: noituus onkin usein liitetty mielikuvissa erityisesti Afrikan alkuperäisväestön perinteisiin ja uskomuksiin. Näin laulut tukevat ja vahvistavat stereotyyppistä mielikuvaa “mustista paholaisista”. (Pietilä 2011, 221–222; Nederveen Pieterse 1992, 24–25; Hall 1999, 122–124.)

Välimeren etelärannikko kansoineen on historian saatossa tullut eurooppalaisille tutuksi kaupankäynnin, kulttuurinvaihdon ja sotien myötä. Alueen kehittyneisyyttä eteläisempään Afrikkaan verrattuna onkin pidetty ylemmydentuntoisesti ulkopuolisten tahojen ansiona: joko “meidän” eurooppalaisten tai ainakin vaaleampien pohjoisafrikkalaisten tai juutalaisten ansiona (Kaikkonen, Rytkönen & Sivonen 1989, 9). Ennen kolonialismin aikaa

Pohjois-Afrikassa oli kuitenkin kukoistavia kulttuureja, kuten Niilinlaakson faaraoiden Egypti ja Etiopian alueella vaikuttanut Saaban kuningaskunta, sekä paimentolaiskulttuureja, joiden nimeäminen *berbereiksi* juontaa juurensa roomalaisten valloittajien barbaari-sanasta (Kaikkonen ym. 1989, 28–39).

Suomalaisten iskelmien teksteissä Saaban kuningatar loistaa poissaolollaan, eivätkä maineikkaat pyramidit, sfinksit tai Niili hohdokkuudestaan huolimatta nouse Pohjois-Afrikan suosituimmiksi aiheiksi. Niiden ohi jolkottavat eksoottiset kamelikaravaanit, salaperäiset keitaat ja loputon hiekka. Sahara kaikessa laajuudessaan on ehdottomasti Pohjois-Afrikkaan sijoittuvien laulujen suosituin aihe.

3.1 Erottava erämaa: Sahara kulttuurien rajana

Jos meidän pohjoisesta näkökulmastamme haeskelee maisematyyppiä, joka sellaisenaan edustaisi toiseutta jo pelkällä vilkaisulla, tuo maisema olisi mielestäni ehdottomasti polttava hiekka-aavikko. Se on vastakohta suomalaiskansallisille hankimaisemille ja järvinäkymille. Suomalaisissa 1930–1960-luvun iskelmissä itämainen henkilö paikannetaan useimmiten erämaahan tai keitaalle. Erämaa ja keidas sijaitsevat – paikkojen tai henkilöiden nimistä, kulkutavoista tai vaatetuksesta päätellen – islamilaisessa Arabiassa tai täsmällisemmin Pohjois-Afrikan Saharassa. Tänne olen sijoittanut myös kaikki laulujen karavaanit, vaikka karavaanien kauppareittejä on toki kulkenut myös Arabian niemimaalla ja Silkkitiellä. Lauluteksteissä karavaaniin liittyy aina hiekkaerämaa ja keidas, joten käsittelyn helpottamiseksi sijoitan ne Saharaan. Olkoon se sitten vaikka “kuvitteellinen Sahara”, joka laajenee Arabian niemimaan suuntaan (vrt. Said 2011, 59).

Sahara keitaineen ja karavaaneineen on houkuttanut paljon suomalaisia iskelmänikkareita. Peräti 51 “itämaisessa” laulussa mainitaan joko aavikko tai erämaa, hiekka, keidas tai karavaani. Useimmiten erämaa tai hiekka-aavikko nähdään eron tai välimatkan metaforana: “Erämaa meidät viel’ eroittaa.”⁷³ Auringon maassa aavikon lapset “ei koskaan rauhaa saa”⁷⁴ kun kuumat tuulet vaan puhaltaa. Joissakin teksteissä hiekkaerämaa nousee päärooliin ja saa

⁷³ Sulamith (Veli Lehto & Dallapé, 1931)

⁷⁴ Aavikon lapset (Veli Lehto & Dallapé, 1932)

lähes elollisia piirteitä. Levyttämättömässä Erämaan laulussa (Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 7, 1933) on kohtalonomainen ja lähes yliluonnollinen tunnelma:

Ja keitahalle pitkä matka lie
 siitä missä kulkee karavaanin tie.
 Laulu erämaan kun vaikenee
 niin karavaanin hiekka peittelee.
 Päättyneenä on taru kulkijain unelmain,
 laulu erämaan on soinnut vain.
 (Erämaan laulu, 1933)

Myös laulut Danakil (Reino Armio & Sonora-orkesteri, 1937) ja Karavaanitie (Viimeisiä levysäveleitä 34, 1936) esittelevät erämaan kuoleman tyysijana:

Alla Afrikan on taivahan
 suuri kuollut erämaa.
 Auringon vaan hehkun polttavan
 tuntee siell' ken vaelttaa.
 Siell' hautaa monta
 tuntematonta
 on vaeltajan eksyneen.
 Siellä yksi vain on määränpää:
 löytää luokse lähteen veen.
 (Danakil, 1937)

Polttava tomuinen tie
 hiekkahan poljettu on,
 aavikon poikki se vie,
 tie pitkä, mittaamaton.
 Viittana vaalenneet luut,
 lyhtynä erämaan kuu.
 Polttava, hiekkainen tie
 vain harvat perille vie.
 (Karavaanitie, 1936)

Hiekkäerämaa esitetään polttavana, lähes oman tahdon omaavana entiteettinä, joka on vienyt monelta hengen. Danakilin hiekkäerämaa on oikea maantieteellinen paikka, se löytyy nykyisen Eritrean ja Etiopian rajalta, eikä ole ihan ensimmäinen paikka, josta kuvittelisi suomalaisen iskelmän kertovan. Säveltäjä-sanoittaja Urho Lehtonen⁷⁵ on ehkä saanut inspiraationsa vuonna 1935 Suomessa julkaistuista, Abessinian historiaa ja maantiedettä käsittelevistä tietokirjoista.⁷⁶ Seutu oli ollut lehtiotsikoissa myös kun Haile Selassie

⁷⁵ Tässä nimimerkillä Jussi Pirstos.

⁷⁶ Väinö J. Vatanen: *Abessinian: musta keisarikunta*, 1935. Otava: Helsinki. Ladislas Farago: *Abessinian aattona*, 1935. Karisto: Hämeenlinna.

kruunattiin Etiopian eli Abessinian keisariksi vuonna 1930. Danakil-laulun kertomus herättää kysymyksiä, jotka jäävät auki. “Danakil, tuo kuollut erämaa” on vienyt kertojalta rakastetun. “Lie kummun alla nyt armahalla vain sija pieni, luulen niin. Kerran lähti luotain kauas hän luottain suuriin unelmiin.” Miksi laulajan rakastettu on lähtenyt erämaahan, joka tunnetaan yhtenä maailman kuumimmista paikoista? Mitä suuria unelmia on voinut liittyä moiseen erämaaretkeen? Noihin aikoihin Afrikkaan matkustivat lähinnä kirkon lähetystyöntekijät, mutta Danakilin hautavajoamassa ei asu edes pakanoita. Onko mieslaulajan kertoman tarinan “armas” mies vai nainen? Hetero-oletuksen mukainen naispuolinen unelmien jahtaaja Etiopian erämaassa 1930-luvulla olisi totisesti laajemmankin tarinan arvoinen.

Samoilla seuduilla liikutaan Usko Kempin⁷⁷ laulussa Abessinia (Arvi Hänninen & Rytmi Pojat, 1935), joka valmistui samana vuonna kuin nuo aiemmin mainitsemani Abessinia-tietokirjat.

Hehkuva on aurinko
yllä erämaan.
Hehkuva on kansa
tuon Abessinian.
Tuuli aavikoissa soi
kertoa se voi:
ihme maa on Abessinia.
(Abessinia, 1935)

Erämaa, maa ja kansa assimiloituvat hehkuvaksi Toiseksi, joka on ehdottomasti muuta kuin “me” ja “meidän maamme”. Pienellä säkeellä abessinialaisista on tehty yhtenäinen erämaakansa, “he”, joiden maantieteellinen alue ja mentaliteetti erotetaan “meistä” poikkeavaksi. Said (2011, 59) käyttää tämän kaltaisesta rajojen piirtämisestä *kuvitteellisen maantieteen* käsitettä. Maantieteelliset erottelut eivät välttämättä perustu konkreettisiin tosiseikkoihin vaan mielikuviin. Laulussa Kemppi sijoittaa Abessinian kansan erämaahan, vaikka maassa olisi kehittyneitä kaupunkejakin. Tosin *Suomen Kuvalehti* (Mikkola 1935, 1775–1777), jonka artikkelit ovat selvästi inspiroineet laulujen sanoittajia, kertoo, että paikalliset kaupungit ovat italialaisten siirtomaaisäntien rakentamia “eurooppalaisen sivistyksen keitaita”. Lehti päättää maan historiaa ja asukkaita kuvaavan artikkelinsa ajalle tyypilliseen kolonialistisen holhoavaan huipennukseen:

⁷⁷ Tässä nimimerkillä U. Talka.

Vaikka Abessiniasa onkin muutamia merkkejä alkavasta parantumisesta, ne ovat kuitenkin siksi mitättömiä, että sitä on vielä katsottava maaksi, joka useimmissa suhteissa on puolen vuosituhatta jäljessä Euroopan vähimmän sivistyneistä maista. Vasta kun eurooppalaiset ovat päässeet järjestämään sen oloja, siitä tulee jotakin. (Mikkola 1935, 1777)

“Ihme maa on Abessinia”, totisesti. Myös Sahara kokonaisuudessaan näyttäytyy ihmemaana Reino Helismaan sanoittamassa laulussa Sahara (Eemeli, 1960):

Kun saavut Afrikkaan,
kun kuljet Saharaan,
niin silloin nähdä saat
oudot ihmemaat,
kun saavut Saharaan.
(Sahara, 1960)

Helismaalle⁷⁸ hiekkaerämaa on ollut kohtalonomaisesti vaarallinen jo laulussa Karavaani (Olavi Virta, 1956): “Maa on pelkkää hiekkaa polttavaa, niin vaarantäyteinen on tie, mi matkaa karavaanin vie.” Se on “maa jossa toiveitten tie toivoton lie”. Eemelille tehdyssä Sahara-laulussa erämaa saa myös yllättäviä eroottisia virityksiä: “ei missään tulisempi voi olla mainen lempi kuin Saharassa”.

On hiekka kuumaa,
on lemmen huumaa,
on onnen aavistusta
ja keitaan kangastusta
vain Saharassa.
(Sahara, 1960)

Said (2011, 211) kuvailee, kuinka orientalistit osoittivat itämaiden kulttuurisen ja maantieteellisen etäisyyden mystiikan ja seksuaalisen lupauksen metaforilla, hunnuilla ja salaperäisyydellä. Hankien keskeltä tarkasteltuna myös kuuma, upottava hiekka voi esiintyä eroottisena metaforana. Yhtä hullaantunut aavikkoon on R.R. Ryynäsen⁷⁹ sanoittaman Saharan liljan (Georg Malmsten, 1940) kertoja: “Sahara on suuri hiekkaerämaa siellä mun syömmeni asustaa.” Kuoleman ja erotiikan vertauskuvana Saharan voi ajatella toimivan myös 1920-luvun saksalaisessa foksissa Ich Fahr mit Meiner Klara in die Sahara, jota on aikoinaan suomeksi esitetty yksinkertaisesti nimellä Sahara (Harmonikkaorkesteri Dallapé:

⁷⁸ Tässä nimimerkillä Orvokki Itä.

⁷⁹ Tässä nimimerkillä Reino Ranta.

Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, I vihko, 1928). Dallapén ohjelmavihkosta löytyvä, levyttämätön sanoitus mukailee saksankielistä huumorirallin mentaliteettia: mies “käy kera Klaaran” Saharaan syöttääkseen tämän leijonille.

Ai, ai vaarallist on tie,
 tää Klaarani retki viimeinen lie,
 Saharan kenttä laaja,
 se minun – – – hah hah hah hah
 Klaarani kai sai – – – ai jai!
 (Sahara, 1928)

Aina Dallapén alkuvaiheen suomennoksissa ei piitattu alkuperäistekstin sisällöstä, eikä sitä välttämättä edes ymmärretty, haluttiin vain tarttuva sävelmä ohjelmistoon nopeasti (Jalkanen 1989, 314–315). Niinpä orkesterin ohjelmavihkosista löytyy toinenkin laulu⁸⁰, jossa toistuvat Klaara, Sahara ja leijonat – mutta nyt lyriikka on niin toisenlainen (myös rytmisesti), että on vaikea ajatella, että se olisi tehty samaan sävelmään. Valitettavasti vihkosessa ei ole laulun nuotteja eikä merkintää tekijöistä.

On Sahara niin hehkuvainen, Klaara,
 ja leijonat ne ärjyy kumeean!
 Kun tumma beduiini-nainen Klaara,
 hän ratsastavi yöhön sumeean!
 Oi villi, tumma, rakas Klaara,
 vain sinun luonasi mä rakkauden saan.
 (Klaara, 1930)

Tässä sanoituksessa Klarasta on tullut itsenäinen, aktiivinen toimija, yksinään yössä ratsastava beduiini, joka ei säiky leijonien ärjyntää. Hän on villi, tumma ja rakas, jolle laulun minäkertoja on menettänyt sydämensä – kaikin tavoin poikkeuksellinen tuon aikakauden iskelmän naisobjektiksi. Klaara on laulussa spivakilaisen alistetun, *subalternin*, täydellinen vastakohta: hän hallitsee tilannetta, hän hallitsee ratsuaan, hän hallitsee yötä ja ehkä leijoniakin. Ennen kaikkea hän hallitsee länsimaista miestä ja tämän alkukantaisuuden kaipuuta. (Vrt. Morton 2003, 45–51; Spivak 2010.)

3.2 Niilin lootukset pyramidin varjossa

⁸⁰ Klaara (Dallapé-vihko 5, 1930).

Egypti pyramideineen ja sfinkseineen on neljän laulun keskiössä, mutta niistäkin kahdessa vain haaveillaan kuumasta etelästä. Usko Kempin laulussa Egypti (Tanssiuutuuksia 8, 1933) haaveillaan karavaaneista ja keitaitten tuulista: “unelmissain sinne käy mun tie”, laulussa todetaan. Mitä kertoja sitten tekisi, jos pääsisi Egyptiin?

Siellä rannalla Niilin pyramidin varjohon kävisin
ja yli aavikon kauas katsoisin,
kun yllä hiekan soi tuuli kaukaa tullen,
ja mä kaipaisin taas sun luo armahin.
(Egypti, 1933)

Koko pyramidien spektaakkeli toimii kertojan haaveissa vain hänen kaipuunsa näyttämönä: sinne täytyisi päästä voidakseen kaivata toisaalle. Said (2011, 168) on kuvannut imperialistista egoa, joka häivyttää koko orientin näkymättömiin tehdäkseen tilaa omille ajatuksilleen ja odotuksilleen. Tässä lyriikassa koko faaraoitten Egypti ja sen loistokas historia saa toimia vain varjostavana kulissina valkoisen miehen täyttymättömälle kaipuulle.

Kaipuu on yleinen tunnetila Egyptin-matkaajilla. Erkki Rannan sanoittama Niilin öitä (Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko 21, 1933) runoilee “erämaan kaipuussa” niin soljuvasti, että joutuu lähes metaforien umpisolmuun.

Veet Niilissä virtaa hiljaa pois
kuunsäteitten siltaa, kuin vienosti ne sois.
(Niilin öitä, 1933)

Hetkittäin eurooppalainen matkaaja siirtyy kuvan keskeltä sivummalle, ja pääosaan nousee romantisoitu ja eksotisoitu maisema. Helismaan⁸¹ sanoittama Pyramidin varjossa (Juha Eirto, 1957) kuvaa, kuinka “Niilin yöhön mustaan häipyä erämaa”. Tapahtumattomassa tunnelmakuvassa ibislintu lähtee lentoon, tuuli nukkuu, hiekkakin on hiljaa, kuu menee pilveen. Kuvan voi nähdä eleganttina postikorttina: “ja varjoon pyramidin, niin vanhan pyramidin, vain sfinksi katsoo hymyillen”. Tuntemattoman sanoittajan laulussa Lotus (Pentti Viherluoto, 1952) pyramidien takaa nouseva “muinaisaikojen kuu” ja virran kukkaset vievät kertojan aatoksen villeihin assosiaatioihin kadonneista kulttuureista:

Lootuskukka valkea, sua katselen.
Atlantiksen salaisuutta aattelen.

⁸¹ Tässä nimimerkillä Orvokki Itä.

Sun myös siellä tunsinko, oi ystäväin?
 Yön kaukaisen onnen sinun silmissäs näin.
 (Lotus, 1952)

Toivo Elomaan runoilema Niilin rannalla (Arvi Hänninen, Paavo Raivonen & Edison Bell Orkesteri, 1933) on niin ikään öinen tervehdys Egyptistä, mutta nyt kertoja ei ole innostunut pyramideista, eikä öinen maisema ruoki mielikuvitusta hurjaan lentoon. “Synkkä on tumma Egyptin yö, hohtaa vain Niilin hopeavyö” ja muutenkin on ankeaa, sillä “kaipaus ain valvovi vain”. Murheen syynä on paikallinen Merit, joka ei vastaa eurooppalaisen kosijan kutsuihin.

Merit, mulle kätesi suo.
 Surren käyn yössä majasi luo.
 Luoksein et tule,
 laulaa vain mulle
 Niilin tuo tumma vuo.
 (Niilin rannalla, 1933)

Jos edellä kuvatut, kaipuuntäyteiset laulut alistaisi Saidin orientalismikriittiselle luennalle, niiden sanoitukset toimisivat kuin François-René de Chateaubriandin matkakuvaukset 1800-luvun alusta: olennaista on vain se, mitä orientti paljastaa kertojasta itsestään (Said 2011, 168). Lauluissa ei nähdä orientin ihmisiä, eikä erämaalla, Niilillä tai pyramideilla ole virkaa muuten kuin “imperialistisen egon” menetysten vertauskuvana. Myös viimeksi siteeratun laulun nimeltä mainittu nainen pysyy katseiltamme kätöksessä ja mainitaan laulussa vain laulajan lohduttoman ikävän kohteena. Mitään muita ominaisuuksia hänellä ei ole.

3.3 Fata morgana karkaa ja karavaanin piiskat soi

Erämaakeitaat ovat suosituimpia lokaatioita orientti-iskelmissä. Vesa Kurkelan (1998, 296–297) sanoin “idän kuumuus yhdistyy aavikkonäkymiin, myrskytuuliin ja kangastuksiin”. Minun tutkimusaineistossani on 56 laulua, joissa ollaan keitaalla tai erämaassa, tai vähintäänkin haaveillaan niistä. Keitailla voidaan viivähtää karavaanin kanssa, keidas voi näyttäytyä kangastuksena hiekka-aavikolla tai toimia kiihkeän rakkausdraaman tai kaipuun näyttämönä. Kun keidasta kuvataan karavaanin näkökulmasta, se on levähdyspaikka, jossa pysähdytään hetkeksi. Karavaani muuttuu ikään kuin kulkuriromanttiseksi pysähtymättömyyden tai ikuisen vaelluksen metaforaksi, johon keidas tuo vain hetkellisen

levon. Laulujen päähuomio on silloin itse erämaassa ja matkanteossa. Usko Kempin⁸² laulussa Karavaani (Arvi Hänninen & Walter Schuetzen Filmiorkesteri, 1933) kuvataan lyyrisesti, kuinka “keitaan tuulien laulu hiljainen jo sammui” ja on aika jatkaa matkaa. Karavaani suuntaa viilentyneen yön selkään.

Hiekkaan erämaan
kuu luo hohdettaan,
karavaanin tie
ääneti eespäin vie.
(Karavaani, 1933)

Laulun levytetystä versiosta puuttuu pitkä ja tunnelmallinen a-osa, jonka sanat löytyvät ohjelmavihkosesta Viimeisiä levysäveleitä 1 (1933). Siinä erämaakaravaanin isäntä nimetään “Hassan-kaaniksi”, joka johtaa karavaaniaan kohti Mekkaa. Kempin sanoituksessa kliseinen aavikon yö saa seurakseen yllättäen aimo annoksen uskonnollista paikallisväriä.

Hassan tutkii tähtien kiitorataa
Muhamedin uskossa hiljaa tavaa:
“Il Allah, oi! Bismillah, oi oi ---
niin kuin lotuskukan hento tuoksu
haihtuupi myrskyssä,
elomme katoa pois;
tähdissä on kohtalomme juoksu,
kukaan ei välttää sitä voi...”
Mekkaa kohti matka käy Hassan kaanin,
käskyä hän seurannut on Koraanin.
(Karavaani, 1933)

Muhamed, Allah, Bismillah, Mekka, *Koraani*. Näin monta islamin pyhiin uskonkappaleisiin liittyvää termiä ei kevyestä musiikista yleensä löydy. Kohtalon tähti ja elon katoavaisuus eivät ehkä ihan suoraan *Koraanista* ole, mutta ehkä Hassan siteeraakin klassista arabialaista tai persialaista runoutta, jossa tuollainen kuvasto ei ole lainkaan vierasta.⁸³ Täysin tuntematonta islamilaisuus ei ollut muillekaan 1930-luvun iskelmäsanottajille. Erkki Rannan sanoittamassa laulussa Aavikon yö (Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 6, 1933) koko kuuma aavikko on “hietikko Allahin maan”, jonka tähtiyössä karavaani kulkee verkkaan, “kunnes Mekkaan päin se kumartuu, Allahin huomahan heittää”. Näissä lauluissa suhde vieraaseen kulttuuriin ja uskontoon pyrkii olemaan utelias ja kunnioittava, toisin kuin Tatu Pekkarisen

⁸² Tässä nimimerkillä U. Talka.

⁸³ *Teltantekijän lauselmiä*, Toivo Lyyän ensimmäinen suomennosvalikoima persialaisen Omar Khaijamin lyriikasta, ilmestyi vuonna 1929, ja oli hyvin mahdollisesti tuttu sanoittaja Usko Kempille.

kupletissa Abu Hassanin vaimot (Matti Jurva & Dallapé, 1935), joka keskittyy naurettavaksi tekemiseen ilkamoinnin kustannuksella. Siihen kiteytyy puhtaimmillaan eurosentrinen, ylemmydentuntoinen muukalaispilkka (vrt. Said 2011, 18); palaan lauluun tarkemmin luvussa 3.4.

Myös Duke Ellingtonin tunnettu latin jazz -sävelmä Caravan on 1930-luvulta, ja laulettu versio siitä levytettiin Yhdysvalloissa ensi kerran vuonna 1948 (Nyman 2011, 130). Reino Helismaan oivaltava suomalaisteksti Karavaani (Olavi Virta, 1957) ei toista alkuperäissanoituksen kliseistä erämaaromantiikkaa, vaan antaa äänen työtään tekeväälle karavaanin johtajalle:

Taa jo keitaan lähde jäädä saa,
sen hiekkaan kuumaan vaihdoin vain,
kun johdan karavaaniain.
(Karavaani, 1933)

Karavaanarin työ esitetään laulussa vastuullisena ja vaarat ennakoivana. Vaikka vehreät palmut saattavat siintää silmissä, tietää kokenut karavaanari, että kyseessä on vain kangastus, joka vertautuu laulussa petolliseen rakkauteen.

Ken käy tietä karavaanien
ei luota luota fata morganaan,
ei usko kuumaan suudelmaan.
(Karavaani, 1933)

Samalla tavalla pettävän rakkauden metaforana keidas näyttäytyy myös Kauko Käyhkön⁸⁴ tekemässä laulussa Kangastusta (Kauko Käyhkö & Dallapé, 1940). Erämaahan eksyneen näkemä vihertävä keidas “taisi olla kangastusta”, sillä “vaikka jatkoin matkustusta, koskaan tullut en sen luo.” Kertojan irralliseksi jäävä aavikkokokemus vertautuu rakkaussuhteeseen, jonka laulaja keitaan tavoin arvelee olleen vain kangastusta: “vaikka jatkoin odotusta, koskaan tullut et mun luo.” Kangastus kestäättömän rakkauden metaforana on ymmärrettävistä syistä suosittu, sillä molempiin voi liittää lähes loputtomasti yhteneviä kuvauksia: näyttää toiselta kuin on, tavoittamaton, luomoaa petollisesti, ei anna mitään lupaa, pakenee kosketusta. Laulussa Pieni keidas (Vilho Vartiainen, 1952) erämaan yössä kuun valossa nähty vehreä keidas osoittautuikin harhaksi. Tämänkin voi helposti tulkita katoavan rakkauden vertauskuvaksi.

⁸⁴ Tässä nimimerkillä K. Raikko.

Vaan uuden päivän koitto keitaan taasen multa vei.
 Se konsaan enää löytyneekö? Ei.
 Harhakuva kai
 keidas oli vain.
 Sen luo en saavu milloinkaan.
 (Pieni keidas, 1952)

Saukin sanoittamassa Unto Monosen tangossa Kangastus (Reijo Taipale, 1964) harhakuva näyttäytyy aluksi kiehtovana: “Erämaassa kauniin ihmeen nähdä saan: kangastuksen harhaa hiekka heijastaa.” Laulun edetessä kangastus saa vaeltajan eksymään erämaan kuumuuteen, jossa hän saa voimia rakkaimpansa ajattelemisesta. Pian myös rakkaimman kuva piirtyy harhana kuumuuteen:

Nään rakkaimman,
 vain fata morgana hän on,
 pois kiittää hän joka askelellaan,
 vain kuva päilyy, yhä nähdä voin sen.
 (Kangastus, 1964)

Harhakuvien myötä siirrytään metaforasta konkretiaan, sillä erämaan kuumuuden kangastuksessa vuorottelevat rakkauden kohde ja keidas. Lopulta kaivattu keidas on yhtä kuin kaivattu henkilö kertojan houreisessa mielessä.

Kangastus
 on kuva keitaan kaivatun.
 Oot kangastus,
 vaan ehkä kerran olet mun.
 Jos uskon ja vielä jatkan matkaa,
 pois harha haihtuu,
 olen luonasi sun.
 (Kangastus, 1964)

Erämaahan eksyneet vaeltajat, fata morganan naruttamat kulkijat, karavaaninajajat, piiskurit ja matkaajat rukouksineen eivät ole ainoita, jotka nuutuneina odottavat keitaan virkistävää vettä ja vehreyttä. Usko Kempin laajasta tuotannosta löytyy myös sanoitus, joka tarjoaa yllättävän posthumanistisen näkökulman aavikkovaellukseen. Väsynyt kameeli (Tanssiuutuuksia 11, 1934) nostaa päärooliin uupuneen erämaan laivan:

Vanha ja väsynyt kameeli
 tietään käypi läähättäin.
 Karavaanin piiskat soivat kirvellen:
 nopeammin eteenpäin!
 (Väsynyt kameeli, 1934)

3.4 Öinen keidas intohimon ja ikävän näyttämönä

Kun keitaalle vihdoin päästään, siellä ei tunnu saavan sen paremmin sielu kuin ruumiskaan lepoa. Useimmiten laulujen keitailla havaitaan alkuperäisasukkaiden elämää ja siellä leijuu sähköistynyt romanttinen tunnelma. Monesti keitaat ovat puhtaasti lemmenkohtauksia varten pystytettyjä näyttämöitä. Näille näyttämöille on orientalistiseen tapaan rajattu koko tarunhohtoinen itä myyttisine tapahtumineen ja henkilöineen (vrt. Said 2011, s.67). V. Virmajoen sanoittama Yö keitaalla (Arvi Hänninen, Paavo Raivonen & Edison Bell Orkesteri, 1933), Martti Jäppilän⁸⁵ Unelma keitaalla (A. Aimo & Dallapé, 1937) ja R. Kainulaisen tekstittämä Beduiini (Viimeisiä levy-säveleitä 41, 1937) löytävät kaikki yksinäisen matkamiehen levähtämässä keitaalla armastansa kaivaten. Tunnelma on melankolinen: “oi kuu, sano miksi yksin jäin”⁸⁶, “yössä soi kaiholaulut alla puun”⁸⁷, “mies yksin valvoo tuijottain kauas avaruuteen, allapäin”⁸⁸. Kaikissa kolmessa laulussa taivaalla on kuu merkittävässä näyttämöroolissaan: se “katsoo”, “luo loistoaan” tai siltä pyydetään apua: “minut pois vie”. Myös “tähtöset katsoo” unelmoivaa ja kaihoavaa nuorta miestä. Kaikilla on rakkauden ikävä.

Öinen keidas, kerro salaisuudet rakkauden!
 Öinen keidas, auta etten pety uudelleen!
 (Unelma keitaalla, 1937)

Hetkittäin keitaan yö uhkaa sekoittua muuhun miehiseen erämaakokemukseen, niin samaa sukua ovat yksinäisen vaelluksen eksistentiaaliset tunnot. Nämä säkeet voisivat kuvata myös Lappi-vaellusta: “Hän erämaan hiljaisuutta kuuntelee, kaiho polttaa poveaan. (...) nuotio hiipuu hiljalleen.”⁸⁹ Vain yhdessä laulussa keitaan yön kaihomieli nimetään seudun alkuperäisväestöksi, silloinkin vain laulun nimessä: Beduiini.

Jos keitaalla nähdään länsimaisia ihmisiä, kyseessä saattaa olla muukalaislegioona. Ranskan armeijan ulkomaalaisyksikkö toimi Algeriassa 1870–1962, sen jälkeen se on toiminut

⁸⁵ Tässä nimimerkillä Martti Maja.

⁸⁶ Yö keitaalla (Arvi Hänninen, Paavo Raivonen & Edison Bell Orkesteri, 1933).

⁸⁷ Unelma keitaalla (A. Aimo & Dallapé, 1937).

⁸⁸ Beduiini (Viimeisiä levy-säveleitä 41, 1937).

⁸⁹ Yö keitaalla ks. ed.

Ranskan maaperältä käsin. Muukalaislegioona perustettiin alun perin turvaamaan Ranskan siirtomaavaltaa Marokon, Tunisian, Algerian ja Libyan alueilla Pohjois-Afrikassa, ja siihen värvättiin erimaalaisia kovakuntoisia palkkasotilaita, myös suomalaisia, joiden henkilöllisyyttä ei tarkistettu: siksi legioona sai aikoinaan maineen anonyymien tai salanimellä työskentelevien rikollisten piilopaikkana. (Huovinen & Nurminen 4494, 1979; Wikipedia: Ranskan muukalaislegioona.) Urpo Lehtosen laulussa Legioona öitä (Reino Armio & Sointu-orkesteri, 1938) päästään kurkistamaan pahamaineisen legioonan arkeen Marokossa. Siellä keitaalla yöpyessä “kumma kutsu houkuttaa” legioonalaista “luo beduiinein leirinuotion”. Beduiineilla virtaa siellä viini, musiikki ja tanssi raikaa. Se sopii eurooppalaiselle muukalaislegioonalaiselle, joka on värväytynyt samasta syystä kuin asetoverinsakin:

Unohduksen,
sä tunnet sen,
sen vuoksi kaikki täällä on.
Sen löydät varman sä luota armaan,
sen löydät tiellä kohtalon.
(Legioona öitä, 1938)

Legioonalaisten oletettu rikollistausta nostetaan selvimmin esiin laulussa Muukalaislegioonassa (Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 1, 1931), jonka kertoja tunnustaa tehneensä hirmuisen rikoksen, “kuollakseni kun rakastin”. Polttavan hiekan keskellä hän odottaa vain kuolemaa, sillä “elo on pettänyt” hänet, heidät kaikki.

Muukalainen tääl’ jokainen.
Ja syynsä heillä kullakin
on salainen tai julkinen.
(Muukalaislegioonassa, 1931)

Useimmiten Saharan keitaat palvelevat beduiinien ja muiden paikallisten vaeltajien hetkellisten kohtaamisten tai salaisten lemmensuhteitten näyttämöinä. 1930-luvun laululyriikassa beduiiniteltojen ovet käyvät kuun valossa tiuhaan ja hietikko ratsastaa nuori lemmekäs uros. Keitaalla asustaa kuumaverinen Fatima⁹⁰, Fatme⁹¹, Anitra⁹², Suleima⁹³ tai

⁹⁰ Nuoren sheikin rakkaus (Viimeisiä levysäveleitä 37, 1936).

⁹¹ Keidasöitä (Tanssivihko 1, 1935).

⁹² Beduiini (Tanssiuutuuksia 10, 1934).

⁹³ Suleima, aavikon tytär (Tanssiuutuuksia 12, 1934).

anonyymi orjatar, joka hiljaa hiipii palmujen alle jakamaan yön huuman beduiininsa kanssa. Orjatar (Sesonki-lauluja 7, 1929) on vanhoista keidaslemmenlauluista ainoa, jossa edes hetkeksi äänen saa myös nainen. Nuori beduiini, “poika aavikon viidakon (sic.)”, rynnistää ratsullaan kuumana ja kiimaisena orjattaren majaan ja rakastaa tätä “kantelon soudessa itämaan”. Orjatar kuuluu toiselle, mutta omistusoikeuden huumassaan poika ei kuuntele tämän kieltelyitä:

Hän sulo huulilla kuiskaa.
 Mua valtias säästää,
 Olen orjatar halpa ja arvoton,
 Minut pois nyt päästää.

Syttyvät tähtöset itämaan,
 Ja kantelo tauonnut on.
 Orjatar lempensä jaloimman
 Beduinille uhrannut on.
 (Orjatar, 1929)

Said (2011, 184; 271; 294–295) kokee, että vaikka itämainen seksi houkuttaa orientalisteja, arabimiehen seksuaalisuus esitetään sekä populaarikulttuurissa että tutkimuskirjallisuudessa joko vähättelevänä ja passiivisena tai jotenkin irstaana: he ovat joko puhtaasti biologisia suvunjatkajia tai kiimaisia sadisteja. Tässä yhteydessä Said tuntuu sivuuttavan kokonaan 1900-luvun alkupuolen romanttisen viihdekirjallisuuden, “erämaaromanssien” genren ja elokuvien Valentino-tyyppiset sheikit, joiden eroottisen vetovoima saa naiset sekaisin: juuri tällaisen latauksen varaan laulujenkin kiihkeät keidaskuvaukset luottavat (Teo 2012, 69–79). Nykysilmin luettuna Orjatar-laulussa tapahtuu raiskaus, jonka osapuolten vastakohtapari valtias/orjatar tuntuisi liittyvän pikemminkin siirtomaaisännän eroottisiin fantasioihin kuin beduiininuorukaiseen. Toki täytyy muistaa, että beduiineillakin oli arveluttava roolinsa Afrikan orjakaupan synkässä historiassa: orjakaravaanit kulkivat heidän kauttaan Lähi-itään ja Eurooppaan. Laulun nuori beduiini saattaa siis hyvinkin olla tumman orjanaisen isäntä. Matti Bomanin tekemästä Orjatar-laulusta on paljon myöhemmin mukaeltu uusi versio nimellä Nuori beduiini (Erkki Leppänen, 1963), jonka alkuosa on sisällöltään hiukan modernisoitu, mutta pääosiltaan yhdenmukainen Orjattaren kanssa. Kaksi viimeistä säkeistöä, joissa beduiini estelyistä piittaamatta ottaa mitä haluaa, on 1960-luvun versiosta jätetty pois.

Toisen maailmansodan jälkeiset keidaslaulut ovat, jos mahdollista, vielä 1930-lukuakin dramaattisempia, ne ovat täynnä myrskyä ja kiihkoa. Näiden keidasnäyttämöiden rakkausdraaman toinen päähenkilö on useimmiten keitaan kaivolta tai lähteeltä vettä noutava neito. Rakkaus saapuu tuulen mukana erämaan yli kuin luonnonvoima. Rakkautta ja draamaa keitaan näyttämöllä esitetään lauluissa Samum (Annikki Tähti, 1956), Hunnutetut kasvot (Eila Pienimäki, 1961), Salome (Kukonpojat, 1961), Nuori beduiini (Erkki Leppänen, 1963) ja Tyttö keitaalla (Oili Vainio 1964).

Hunnutetut kasvot (Eila Pienimäki, 1961) löytää kaivolta neitosen, joka kätkee itsensä katseilta, emmekä mekään saa tietää hänestä paljoa: “Vain silmät nähdä saa, muun huntun verhoaa, kun keitaan kaivon luo käy nuori neito tuo.” Tiedämme ainoastaan, että hunnutettu vaalii pois ratsastaneen sulhasensa muistoa. Hunnun taakse kätkeytyvä nainen on tyypillinen itämaisen kielletyn ja houkuttavan eroottisuuden ilmentymä (Said 2011, 211), jonka näemme toistuvan kirjallisuudessa, maalaustaiteessa ja elokuvissa.

Taas katse silmien
on kaipuuntäyteinen,
ei tuuli erämaan
ole tuonut häntä tullessaan,
joka huntuun koskettaa
vain yksin saa.
(Hunnutetut kasvot, 1961)

Tässä Helismaan⁹⁴ sanoittamassa laulussa ylkä ei palaa, vaan neito jää yhä mykkänä odottamaan. Lisätäkseen anonyymin naisen houkuttavuutta, teksti korostaa hänen olevan yhä neitsyt: “Niin valloittamaton yhä kaunis neito vielä on, sillä huntuun koskettaa ei toinen saa.” Keitaalle hyljätty neito nähdään anonyyminä, alistettuna objektina, jonka tehtävä on vain odottaa haluamaansa miestä. Samanaikaisesti hän on subjekti, jolla oma tahto: odotus on hänen oma valintansa, kuten myös hunnun taakse kätkeytyminen. Vaikka hänestä nähdään vain silmät, hänestä jää mielikuva, että halutessaan hän pystyy puhumaan omasta puolestaan (vrt. Spivak 1996, 16–17).

Sauvo Puhtilan eli Saukin sanoittama Samum (Annikki Tähti, 1956) pistää erämaan pölyämään. Tässäkin laulussa keitaan kaivolla käy anonyymi neito, joka odottaa uskollisena noutajaansa – tällä kertaa peräti sheikkiä. Samalla neito torjuu “ruhtinaitten” kosinnat.

⁹⁴ Tässä nimimerkillä Rauni Kouta.

Päivä piirtää radallaan
 vuodet hiekkaan paahtavaan,
 mutta kaivolla keitaan
 neito oottava on.
 (Samum, 1956)

Sitten nousee *samum*, Pohjois-Afrikan kuuma tuuli, joka aiheuttaa hiekkamyrskyjä. “Keiltainen on erämaa, samum hiekkaa nostattaa” ja aivan kuten laulussa on jo ennakoitu, “sieltä myrskynä kiitain, sheikki saapuu jo tuo”. Myrskyn mentyä “poissa kaivolta keitaan kaunis oottaja on”. Hunnutettujen kasvojen neitoon verrattuna Samumin neito vaikuttaa passiiviselta ja otettavissa olevalta. Arabi on kuin luonnonvoima, mies ja myrskytuuli sulautuvat yhteen ja nielevät keitaan kaunottaren. Saukin runoilema sanoitus on unenomainen ja aavemainen, sävelmänä on uusi sovitus Jimmy McHughin säveltämästä iskelmästä *Daiga daiga duu*. Ehkä Saukkia on inspiroinut August Strindbergin näytelmä *Samum* (1890), jota Ylioppilasteatteri esitti Helsingissä keväällä 1955: laulu levytettiin seuraavana vuonna.

Toisessa Saukin sanoittamassa keidaslaulussa nimihenkilönä on raamatullisesti Salome (Kukonpojat, 1961). Yksinäinen kulkija on hiekan sammumattomassa poltteessa, kun vihdoin “keidas on tuossa ja keskellä sen neitonen tanssii ja niin”. Neitosen tanssi on lumoava ja kohtalokas, kuten *Raamatun* tarusta⁹⁵ tutun Salomen tanssin kuuluukin olla. Kulkija saa kuulla laulun joka varoittaa: “Salome, häntä ei vieras saada voi”. Populaarin narratiivin ehtojen mukaisesti vieras ei piittaa varoituksesta, vaan suuntaa yöllä neidon teltaan, jossa viipyy aamuun asti.

Siellä hän viipyi ja tullessa pois
 luoti jo vingahti vain.
 Hiekka sen ottaa, ken kerran vois
 unohtaa hiekan lain.
 (Salome, 1961)

“Vingahtava luoti” ja “hiekan laki” tuovat villin lännen tunnelman keskelle orienttia: ne sanelevat teltasta poistuvan muukalaisen kohtalon kuin kostaja saluunan heiluriovella.

⁹⁵ *Raamatussa* kuningas Herodeksen tytärpuoli, joka pyytää ja saa tanssistaan palkkioksi Johannes Kastajan pään, esiintyy nimettömänä. Hänen äitinsä ja isäpuolensa kuitenkin nimetään, joten henkilöllisyydestä ei ole epäselvyyttä. Nimi Salome häneen liitettiin historioitsija Josephuksen teksteissä 90-luvulla. (Henrikson, Törnngren & Hansson 1984, 336; Wikipedia: Salome.)

Laulussa esitetään vain kaksi henkilöä, joista kumpaakaan ei representoida islamilaiseksi, mutta mielikuva tanssista keitaalla on hyvin orientaalin. Jos keidas on Itä-Saharassa, Salome voisi olla Egyptin koptilaiskristittyjä, idempänä hän voisi olla juutalainen. Muukalainen on mies vailla ominaisuuksia; ainoa häneen liitetty adjektiivi on *kaipaava*. Hän voi olla krititty, juutalainen tai muslimi, hiekan laki on varmasti kaikille sama. Ampujan identiteetti jää arvoitukseksi, sillä näyttämölle ei tuoda päähenkilöiden lisäksi muita. Laulun tunnelma on outo kulttuurinen toiseuden sekoitus, jossa *western meets eastern*; *Raamatun* tarun ja lännenelokuvan kuvastot sulautuvat hämmentäväksi keitokseksi, jota levytyksen aavemainen kvartettisovitus vielä korostaa. Dramaattinen laulu on alun perin itävaltalaisnytyisen elokuva- ja operettisäveltäjä Robert Stolzin orkesteri- ja kuoroteos, *Salome, schönste Blume des Morgenlands*, op. 340⁹⁶. Arthur Rebnerin alkuperäistekstissä keitaalle saapuu karavaanillaan wieniläinen tutkija, joka hullaantuu arabikuorolle tanssivaan Salomeen. Himosta huumaantunut mies raiskaa Salomen, jonka arabit siksi kivittävät. Tarina on siis vielä käännostäkin dramaattisempi ja misogyyyninen. Itämaisen tanssin vahva seksuaalinen vire yhdistetään asukkaiden raakuuteen ja tapojen barbaarisuuteen, eksotismin kiehtovuus ja uhka kulkevat käsikkäin. Sekä suomennos että alkuperäisteksti täyttävät Salome-myytin edellytykset eroottisen tanssin tuhoavasta voimasta. (Albrecht 2013.)

Helismaan⁹⁷ sanoittama Tyttö keitaalla (Oili Vainio, 1964) esittelee kaikki päähenkilönsä tunnistettavan orientaaliksi. He ovat Mirmah, Ahmed ja sheikki, sivurooleissa Mirmahin vanhemmat. Ensimmäisessä säkeistössä laulu puhuttelee suoraan kuulijaa:

Keitaan luona palmun näät,
keitaan luokse hetkeks jäät,
kaunis Mirmah
vettä siellä sulle tarjoaa.
(Tyttö keitaalla, 1964)

Mirmah jakaa yönsä nuoren Ahmedin kanssa ja huhu heidän suhteestaan lähtee leviämään. Mirmah on torjunut häntä tavoittelevan sheikin kiihkeimmän lemmen, sillä edes “dollareitten välke ei voi häntä suostuttaa”. Mirmahin vanhemmat kuitenkin myyvät hänet

⁹⁶ Stolzin vuonna 1919 säveltämä teos nousi Isossa-Britanniassa pophitiksi vuonna 1961 Petula Clarkin esittämänä nimellä *Romeo*.

⁹⁷ Tässä nimimerkillä Orvokki Itä.

partasuuheikille, eikä Ahmed yössä enää löydä armaintaan. Vaan eipä saa sheikkikään kauan iloita hankinnastaan:

Päivän päästä sheikin tie
 kun päättyi luotiin,
 missä ollut Ahmed lie –
 näin julki tuotiin.
 Bengasista Tobrukiin
 Bardiasta Sollumiin
 kuiske kiertää:
 Ahmed häipyi Mirmah seurassaan.
 (Tyttö keitaalla, 1964)

Paikkakunnilla kiertävä juoru, joka on jo aiemmin paljastanut keitaalla kukoistavan salasuhteen, auttaa meitä sijoittamaan laulun Libyaan: juoru kulkee pitkin Libyan rannikkoa lännestä itään. Spivak (1996, 90–97) tarjoaa houkuttavan tulkinnan huhusta alistettujen ryhmien laittomana kirjoituksena, jota määrittävät anonyymisyys, väliaikaisuus ja kapinallisuus. Huhulla ei ole alkuperää, vaan se on jokaisen kuulijan ja välittäjän yhteistä tietoisuutta, ja siksi se soveltuu alistettujen kapinan välineeksi. Laulussa sheikin erottama alistettu ja kapinallinen nuoripari tuntuu nousevan huhun siivin lähes sankarilliseen asemaan, vaikka tosiasiallisesti tekstissä ei arvioida mahdollista surmatyötä ja pakoa suuntaan eikä toiseen: sitä ei tuomita eikä keuhuta. Riittää, kun se kerrotaan eteenpäin.

Ahmedin ja Mirmahin tarina kerrotaan tarkkailevasti, toteavasti ja moralisoimatta. Välillä keitaan näyttämöstä avataan laajakulman kuva rannikkokaupunkeihin, joissa pienen keitaan tapahtumista jo tiedetään kaikki. Mustasukkaisen veriteon kuva on toki iskelmällisesti romantisoitu, mutta muihin keidasromansseihin verrattuna *ikään kuin* islamilaisesta maailmasta kumpuava. Vertailukohdaksi voi ottaa vaikkapa tuntemattomaksi jääneen Erkki Leppäsen esittämän laulun Nuori beduiini (1963), joka on modernimpi mukaelma 1920-luvun valssista Orjatar (Sesonki-lauluja 7, 1929). Laulu antaa ymmärtää kertovansa kolonisoidun näkökulmasta (“Minä olen villi beduiini aavikon, poika nuori ja vallaton”), mutta sisältää tosiasiallisesti kaikki suomalaisten romanilaulujen kliseet (“veri kuuma suonissani”, “juokse mun ratsuni”, “toisen sinä oot, mutta rakastan tummia silmiäsi”) ja murentaa islam-uskottavuuttaan jo ensimmäisen säkeistön lopussa (“kuin viini on aatoksein”).

Said (2011, 257) pohtii *Orientalismissa*, voiko mikään representaatio lopulta kuvata ja esittää mitään pohjimmiltaan oikein, varsinkaan toisesta kulttuurista: “Ovatko kaikki representaatiot, koska ne ovat representaatioita, kiinnittyneet ja kietoutuneet ensinnäkin kieleen ja sitten representoijan kulttuuriin, instituutioihin ja poliittiseen ilmapiiriin?” Saidin mukaan on hyväksyttävä, että esitystapa kietoutuu ja punoutuu lukuisiin muihin asioihin “totuuden” rinnalla. Totuus itsessäänkin on historiaan ja diskurssiin sidottu representaatio.

Juuri kun olin päässyt ihastelemasta Tyttö keitaalla -laulun kulttuuritietoisuutta ja dramaturgista kaarta, kävikin ilmi, että *Raamatussa* Mirmah on heprealainen miehen nimi⁹⁸. Halutessa orientti-iskelmä tarjoutuu alttiiksi queer-luennalle: vanha sheikki aikoo ehkä viedä keitaan nuorukaisen seraljiinsa tanssipojaksi, mutta nuorukaisen poikaystävä tappaa sheikin ja poikapari pakenee erämaahan. Tällä tavoin tulkittuna valtakunnanlaajuinen juoruilu ainakin selittyy paremmin, sillä homoseksuaalinen kanssakäyminen on Libyassa laitonta. Oman lisävärinsä tähän vaihtoehtoiseen luentaan tuo Mirmah-nuorukaisen mahdollinen juutalaisuus.

Viimeiseksi keidaslauluksi olen säästänyt egyptiläisen kansansävelmän Shish kebab (Seija Lampila & Ingmar Englundin orkesteri, 1958), johon muusikko Mauno Maunola on tehnyt suomalaiset sanat. Laulussa naiskertoja vaeltaa verkkaan kamelilla keitaalle oman kullan luokse. Keitaalla tiedetään, että tie sydämeen käy vatsan kautta:

Paahteessa nuotion
valmiina verraton
shish kebab on.
(Shish kebab, 1958)

Laulu paikannetaan Fayyum-keitaan nimellä Egyptiin, mistä kiehtovan orientaalin sävelmäkin on alun perin kotoisin. Vaikka *shish kebab* on suomalaisille tuttu turkkilaisista ravintoloista, on se tunnettu yleisnimitys lihavartaille koko Lähi-idässä ja Egyptissäkin. Niin koomiselta kuin eksoottisen keitaan ja nykyisin yleisen pikaruuan yhdistelmä tuntuukin, on turha ilkkua suomalaista tekstittäjää: sävelmän nimi on kansainvälisestikin Shish kebab. Suomeen se kulkeutui amerikkalaisen Ralph Marterien orkesterin tekemän

⁹⁸ Suomenoksessa Mirma, 1. Aikakirja, 8:10 (*Raamattu* 1992), raamattu.fi.

menestyslevytyksen⁹⁹ myötä vuonna 1957. Sävelmästä tehtiin pitkin maailmaa mitä erilaisimpia versioita surf-musiikista rautalankaan ja arabeskista rokkiin. Lauluteksti siihen tehtiin ainakin Ranskassa ja Kreikassa. Maunolan suomalaisteksti on aikaansa nähden hyvinkin edityksellinen, sillä kebab ei ollut ollenkaan tunnettu ruoka Suomessa 1950-luvulla: 1960-luvun tietosanakirjat eivät tunne sanaa vielä lainkaan, ja vieläpä vuoden 1984 *Facta 2001* kertoo sanan olevan vakiintumaton suomen kielessä, antaen sille myös vaihtoehtoiset kirjoitusasut *kabab* ja *kabob* (Karttunen 2013, 129).

3.5 Suomen pojat Suezilla ja sfinksin kirous: erämaaseikkailua

Suomella on ollut niukasti suoria aseellisia tai koloniaalisia kontakteja islamilaisten maitten kanssa. Helposti kuitenkin unohdetaan, että Suomen kansalaiset ovat osallistuneet niin Ruotsin kuin Venäjänkin valtakuntien hankkeisiin (Kujala 2019, 9).. Suomen suuriruhtinaskunnan sotilaat osallistuivat Venäjän keisarikunnan nimissä Turkin sotaan vuosina 1877–1878. Tuolta ajalta on säilynyt pari sotalaulua: Suomen kaartin lähtölaulu ja Suomen kaartin paluulaulu, joista jälkimmäinen muistetaan avausfraasista "Kauan on kärsitty vilua ja nälkää Balkanin vuorilla taistellessa". Ensimmäinen levytettiin nimellä Suomen pojat ja Turkin keisari (Aapo Similä, 1929), jälkimmäinen nimellä Oi kallis kotimaa (Theo Weissman, 1929). Ainoastaan lähtölaulussa kommentoidaan itämaista vastustajaa, barbaaria, josta tehdään vaaraton hyvin kolonialistisessa hengessä samalla kun "meistä" tehdään sotasankareita (vrt. Said 2011, 59):

Turkin keisari linnassansa
kiroili ja itki ja itki,
kun Suomen pojat ampuivat
sen panssarilaivan rikki ja rikki.
(Suomen pojat ja Turkin keisari, 1929)

Itsenäisen Suomen ensimmäinen huomattavampi läsnäolo Lähi-idässä liittyi Suezin tapaukseen. Said (2011, 91–93) kuvailee, kuinka suureellinen hallinnollinen hanke Suezin kanavan rakentaminen kaikkine suurvaltapyrkimyksineen oli niin ranskalaisille kuin briteillekin, ja kuinka suuri merkitys sillä oli orientin haltuunotossa, lännen paalupaikkana idässä. Kun Egypti lopulta kansallisti kanavan vuonna 1956, seurasi Suezin kriisi ja sotatila.

⁹⁹ Billboard Hot 100 -listan sijalla 10 huhtikuussa 1957 (Whitburn 2000).

Tilanteen rauhoittamiseksi paikalle marssitettiin YK:n uudet rauhanturvajoukot, joiden mukana Suezille matkasi myös suomalaissotilaita. Suomi oli hyväksytty YK:n jäseneksi vasta vuonna 1955, joten rauhan turvaaminen sai paljon huomiota mediassa.¹⁰⁰

Suomen sankarillinen Suezin retki poiki kotimaassa Suez-viihdettä. Seutuun liittyviä iskelmiä tehtiin vuosina 1956–1957 peräti kolme. Kauko Käyhkön Iltaloma Suezilla (Justeeri, 1956) kertoo “meidän” joukoistamme “heidän” kulttuurissan, “porteilla Port Saidin, seudulla sotkuisen Suezin”. Siellä “Suomen jellonat” vahtivat rauhaa teltoissaan ja “selvittävät kyllä tilanteen”, mutta vapaa-ajan koittaessa tutustutaan paikalliseen elämänmenoon:

Illan tullen teltoistaan
lähtee jannut juhlimaan,
hietikolle heijastelee kuu.
Sillon sattuu niin, kenties,
että suora Suomen mies
napatanssityttöön tutustuu.

Niin varjosta sfinksinkin
löytyisi aihetta juoruihin,
vaan ei aalto juttujen
koskaan vyöry Suomehen
kun hietikko hautaa sen.
(Iltaloma Suezilla, 1956)

Suezin seutua kuvataan laulussa adjektiiveilla sotkuinen, outo, hurja ja vieras, vaikkei siellä tunnu oikeastaan tapahtuvan mitään. Lähinnä laulu hekumoi Suomen sotilaspoikien eroottisilla huvituksilla, joista juorut eivät kantaudu kotirintamalle. Mikä tapahtuu Suezilla, jää Suezille, tahtoo laulu sanoa. Samana vuonna levytetty Suezista etelään (Vieno Kekkonen, 1956) oli Toivo Kärjen ja Reino Helismaan¹⁰¹ tuote, jota käytettiin myös pari vuotta myöhemmin elokuvassa *Pekka ja Pätkä Suezilla* (1958). Laulussa naiskertoja haaveilee eksoottisesta Suezista, jossa on ilmeisesti joskus vierailut, sillä aatoksen lentävät sinne muistojen johdattamana, sinne vie “unen laiva valkea”. Hänelle Suez on “portti kaiken sen mi johtaa seikkailuun”, mutta Suezille ei pysähdytä, vaan määränpää on nimenomaan “Suezista etelään”, siis mitä ilmeisimmin kanavaa pitkin Punaisellemerelle ja siitä aukeavaan idän maailmaan. Seksilomista ei 1950-luvulla puhuttu, mutta tämän laulun kertojalle Suez on

¹⁰⁰ Aiheesta enemmän Yhdistyneiden Kansakuntien verkkosivuilla: <http://www.yk.fi/node/456>.

¹⁰¹ Tässä nimimerkillä Rauni Kouta.

ensisijaisesti “porttina rakkauden ja vaaran muun”. Mystiseen orienttiin liittyvä seksuaalisen lupauksen metafora leijuu laulun tekstissä, tulkinnassa ja sävelmässä (vrt. Said 2011, 211).

Kolmas Suez-laulu on tuntemattoman sanoittajan runoilema Valkoinen mummio (Kalevi Korpi, 1957), jossa myös tavataan rauhanturvajukset aavikolla paikallisten viihdyttäjien parissa. “Jään ja hallan maan” pojat ovat polttavan hiekan keskellä, jossa “keltainen kultakuu uomasta heijastuu”.

Suezin hiekkaan polttavaan
muistoa monta jää.
Poikia jään ja hallan maan
etelä viihdyttää.
(Valkoinen mummio, 1957)

Tällä kertaa Suomen pojat kuuntelevat iltaviihteenään paikallista kauhutarinaa, jossa toisen miehen matkaan lähtevä petollinen morsian ei koskaan pääse perille Akabaan, sillä sfinksien henget kostavat ja muuttavat tytön valkoiseksi muumioksi. Jopa sotatilassa ja eurooppalaisten valvonnassa Suez näyttäytyy tarunhohtoisena ja mystisenä orienttina, josta riittää mielikuvituksellista ammennettavaa (vrt. Said 2011, 67). Samalla aavikon lohduttomuus sidotaan suomalaiseen iskelmäkuvastoon tutulla metaforalla onnen katoavaisuudesta: “onni on hiekkaa vain, kenties tuuli sen häivyttää”.

3.6 Kehittyvä Sahara: erämaabussi ja Fatiman oksidentaalin budoaari

Suezin kriisin jälkeen orientti ehkä kadotti hiukan mystistä lumoaan. Iskelmissä sen tenhoon ja houkutukseen kuitenkin yhä uskottiin. Mutta kuulijoihin vetosi ehkä nyt enemmän huumori kuin eksotiikka, ja vieraisiin kulttuureihin liittyvä huumori kääntyi helposti rasistiseksi. Toisen maailmansodan jälkeen arabimuslimin kuva varsinkin amerikkalaisessa viihteessä nähtiin usein jonkinlaisena aavikon häirikkönä, joka horjutti Israelin olemassaoloa ja Lähi-idän rauhaa (Said 2011, 269–271). Amerikkalaisen Ray Stevensin sanoittama ja vuonna 1962 tulkitsema huumorilaulu Ahab the Arab kääntyi Kari Tuomisaaren käsissä pintatasolla lähes identtiseen asuun nimellä Arabi Ahab (Ismo Kallio & Four Cats, 1962).

Ahab on samaa viettivetoista arabikansaa, jota Said lopulta löytää oppineiden orientalistien 1800- ja 1900-lukuvun diskurssista (vrt. Said 2011, 184–185, 293–297). Arabi Ahab on kliseinen yleistys kamelilla erämaassa ratsastavasta rakastajasta, joka viettelee sulttaanin lempivaimon teltassa. Kamelilla ratsastava paimentolaistyyppi olikin Saidin (2011, 269–270) mukaan yleisin arabin stereotyyppi Yhdysvalloissa, ennen kuin kuva arabista 1960-luvulla politisoitui voimakkaasti. Ahab the Arab sisältää kertosaheen ja vuolaita parlando-osuuksia, joissa kerrotaan legendanomaisesti “polttavien hiekkojen sheikistä”. Kiinnostavimpia ovat kohdat, joissa suomennos poikkeaa alkuperäisestä tekstistä. Koko tarinan narratiivi on käännöksessä muutettu eliminoimalla kertojan läsnäolo. Amerikkalaisversio alkaa sanoilla “Let me tell you about Ahab the Arab, the sheik of the burning sand.” Tuomisaari on oikaissut tämän muotoon “Suuri sheikki on Arabi Ahab, tuo sankari aavikon.” Näin laulusta katoaa selkeästi artikuloitu tieto siitä, että kuuntelemme tarinaa länsimaisen kertojan kertomana. Suomennoksessa kerrontaa ei myöskään koskaan palauteta tähän diskurssiin, vaikka alkuperäisessä esityksessä kertojan roolia vahvistetaan paitsi äänensävyillä ja imitoinnalla, myös kuulijat huomioonottavilla “you know” -tarkennuksilla ja “to make a long story short” -ilmauksella. Yksi jälkikoloniaalisen tutkimuksen läpi kulkevista perusajatuksista on tehdä teksteistä näkyväksi kuka puhuu ja kenelle (vrt. Rastas, 2007, 126). Amerikkalaisversion personoitu tarinaniskijä on suomennoksessa muutettu kaikkitietäväksi kertojaksi.

Ahab-laulun alkuperäistekstissä arabimaailman romantisoitu eksotiikka romahdutetaan osoittamalla, kuinka oksidentaalin ja amerikkalaistunut Fatiman erämaatelttä on. Kun Ahab saapuu Fatiman luo, tämä makaa budoaarissaan eksoottisesti seeprannahkataljalla, mutta syö possun sisälmyksistä tehtyjä herkkuja ja amerikkalaisia Hershey’s-patukoita ja juo amerikkalaista RC Colaa, katselee televisiosta amerikkalaista country-viihdettä ja lueskelee *Mad*-lehteä samalla kun lauleskelee periamerikkalaista huumori-iskelmää.¹⁰²

Tämä voidaan lukea parodisena vertauksena sille, kuinka islamilaisesta maailmasta koetetaan tehdä vaaratonta länsimaistamalla se; ikään kuin kärjistetty ja viihteellistetty tulkinta

¹⁰² “There she was, friends, lyin' there in all her radiant beauty, eating on a raisin, grape, apricot, pomegranate, bowl of chittlin's, two bananas, three Hershey bars, sipping on a RC Cola, listenin' to her transistor, watchin' the Grand Ole Opry on the tube, readin' a Mad Magazine while she sung: Does your chewing gum lose it's flavor?” (<https://www.songfacts.com/lyrics/ray-stevens/ahab-the-arab>).

intialaisen Homi K. Bhabhan (1994, 85–92) koloniaalisen jäljittelyn ideasta. Siirtomaavalta (lue: länsi) tarvitsee kulttuurisia välittäjiä, mutta sitä mukaa kun alistettu omaksuu vallanpitäjän kulttuuria, myös valtasuhdetta ylläpitävä ero pienenee ja kolonialisoijan identiteetti hapertuu. Se, että kuka tahansa valkoihoisten vallanpitäjien tapoja omaksuva voi imitoinnin kautta olla Bhabhan sanoin “liki valkoinen mutta ei vitivalkoinen”¹⁰³, osoittaa, ettei kukaan voi koskaan olla aivan valkoinen, vaan ero valkoisen ja jonkin muun välillä on häilyvä. Näin esimerkiksi jäljittely, vitsi ja toisto murentavat kolonialisoijan identiteettiä ja sitä kautta valtaa. (Bhabha 1994, 85–92; Huddart 2007, 66–67.)

Tuomisaaren suomennoksessa Fatiman teltassa odottaa tällainen näky:

Ajatelkaa nyt hyvät ystävät, siellä se kaunis Fatima lepäilee nakertaen somasti pienillä hampailtaan maapähkinää ja appelsiinia ja kiloa viinirypäleitä ja kahta kananjalakaa ja kolmea makkaraa, maistellen sulohuulillaan kotikaljaa, kuunnellen soitantoa matkaradiosta, katsellen Kivisiä ja Sorasia TV:stä, lukien skandaalilehteä, laulaen että Oi muistatkos Emma...
(Arabi Ahab, 1962)

Tuomisaari on hukannut alkuperäistekstin kolonialismin idean, ja samalla on kadonnut myös islamilaisuutta ivaava porsaanlihan syönti: se on muuttunut kananjalaksi. Amerikkalaisuuden tunnukset colajuoma, suklaapatukka, *Mad*-lehti ja vieläpä laulusitaatissa esiintyvä purukumikin on siivottu pois ja korvattu neutraaleilla tai suomalaistetuilla ilmiöillä kuten makkara, kotikalja, skandaalilehti ja Emma-sävelmä. Näin laulun sisältö on pesty amerikkalaisesta (populaari)kulttuuri-imperialismista. Suomi ja suomalainen kulttuuri kuuluu kolonialismin kartalla sen verran periferiaan, että suomalaisten kulttuuri-ilmiöiden liukumista Fatiman telttaan ei oikein osaa pitää alkuperäisen kulttuurin tuhon enteinä. Ehkä Tuomisaaren lokalisointi olisi toiminut Ambomaalle sijoitetussa tekstissä paremmin: siellä suomalaisilla lähetystyöntekijöillä oli kulttuurivaikuttajan asema. Hauskasti kuitenkin, joko tietoisesti tai intuitiivisesti, Tuomisaari on onnistunut säilyttämään olennaisen lopputuleman: länttä jäljittelevät kulttuurituotteet on valittu siten, että ne näyttävät kuin tahtomattaan tekevän läntisestä identiteetistä vähemmän mahtavan ja naurettavan (vrt. Huddart 2007, 66–67, Kuortti 2007, 19). Racistinen kuva lapsen tasolle jääneestä arabista on tuotu käännökseen siten, että Fatima katselee lapsille suunnattua amerikkalaista animaatio-ohjelmaa – joka oli

¹⁰³ Engl. “almost white but not quite”.

1960-luvun alussa suomalaisyleisölle paljon tutumpi signaali kuin periamerikkalainen *Grand Ole Opry* -countyshow tai *Mad*-lehti.

Suomalaisversiosta puuttuu kokonaan lopun käänne, joka muuttaa tarinan sisällön: sulttaani yllättää rakastavaiset, jotka joutuvat pakenemaan aavikon taa ja rajan yli. Sinne sheikki on pantannut jalokiviään, ja sieltä pari ostaa trendikkään pikku kämpän ja elää onnellisena elämänsä loppuun. Alkuperäisversiossa arabi Ahab muuttuu siis rakastuneeksi ja vastuulliseksi mieheksi, suomalaisversiossa hän jää kiimaiseksi pukiksi, joka ratsastaa aavikon yli paneskelemaan Fatiman kanssa. Kyseessä ei kuitenkaan ole ”orientalistinen” sensuuri, vaan äänilevyteollisuuden käytännön vaatimus: Suomessa laulusta ei julkaistu pitkää levyversiota, ainoastaan lyhyt singleversio (Haapanen 1993, 194). Myös Yhdysvalloissa Stevensin singleversio jätti tarinan lopun kertomatta (en.wikipedia.org/wiki/Ahab_the_Arab).

Laulun tekijä Ray Stevens kieltäytyy näkemässä teoksessa mitään rasistista edes 2000-luvun näkökulmasta. Hän kertoo saaneensa innoituksen lapsuuden *Tuhannen ja yhden yön tarinoista* ja epäilee, etteivät rasismisyytöksien esittäjät ole edes kuulleet koko laulua. (Allers 2005.) Tosiasiassa Fatima¹⁰⁴ esitellään Stevensin tekstissä avoimen rasistisesti karikatyyrien villi-ihmisen kaltaiseksi: ”Rings on her fingers and bells on her toes and a bone in her nose.” Tuomisaari on käännöksessä siivonnut sentään varvaskellot ja luisen nenälävistyksen pois: ”korvissa renkaat ja huulilla meikki ja silmissä leikki” kuulostaa huomattavasti sievemältä ja vähemmän rodullistavalta.

Pohjois-Afrikan länsimaistuminen ja mennen taian katoaminen saa humoristisen kuvauksen myös Kullervon sanoittamassa laulussa Marokosta Sudaniin (Veikko Tuomi, 1949). Tällä kertaa huumoria ei kuitenkaan haeta etnisyydestä tai sukupuolivietistä, vaan nokkelasti kehityksen mukanaan tuomista muutoksista. Laulun alussa Ali Baba Khanin ohjaama karavaani kulkee verkalleen Saharan halki lännestä itään, Marokosta Sudaniin. Karavaanin ohjaajan taidot noteerataan, kuten myös matkanteon uuvuttavuus: ”Tämä kuuma hiekka meitä

¹⁰⁴ Karttusen (2013, 73) *Orientin etymologisen sanakirjan* mukaan Fatima-nimeä käytetään meillä arabinaisten rasistisena nimityksenä, vaikka muslimeilla Fatima on profeetta Muhammedin nuorin tytär ja arvostettu naishahmo.

vaivaa, vaatteisiinkin tiensä kaivaa.” Mutta länsimainen moderni elämäntapa löytää tiensä jopa Saharaan:

Vaan Alin pojanpoika seuraa aikaa:
 nyt aavikolla autontorvet raikaa.
 Ali varmoin käsin auton ohjaa,
 vaikei tiessä oisi pohjaa,
 niin, Marokosta Sudaniin.
 (Marokosta Sudaniin, 1949)

Perinteinen karavaanikytyi on tuskin kilpailukykyinen, kun jopa Ali Baba Khanin sievät vaimot on värvätty tarjoilemaan virvokkeita bussimatkestajille. Afrikkalainen aikakäsityskään ei kehityksen rattaissa säily ennallaan: karavaanien aikakaudella palvelulupaukseksi riittää että “jos perille ei tulla tammikuussa, niin odottaa voit meitä helmikuussa”. Bussin myötä on siirrytty länsimaiseen täsmällisyyteen:

Kas bussi kulkee aikataulun mukaan,
 ei myöhästyä siitä saa nyt kukaan.
 Jos sä tahdot päästä Marokosta,
 bussiin astu, lippu osta,
 niin, Marokosta Sudaniin.
 (Marokosta Sudaniin, 1949)

Lauluissa läntinen tekniikka ja mukavuudenhalu hiipii orienttiin ja hiljalleen muokkaa sen tapoja tarjoten omia käytäntöjään alkuperäisten tilalle (ennen haaremiin piilotetut vaimot tarjoilevat nyt matkajille virvokkeita, entinen hunnutettu tanssija on nyt ranskalaistyyppisessä kahviossa viihdyttäjänä). Saidin (2011, 47) näkökulmasta koko itämaiden tutkimus, orientalismi, oli kulttuurinen voima, jota katsottiin tarvittavan orientin ohjaamisen. “Orienttia piti tutkia, ja sen jälkeen korjata ja parantaa”, Said toteaa. “Parantamisella” tarkoitetaan länsimaistamista; itämaista tehdään helpommin hallittavia ja vaarattomia, kun niiden toiseudesta karsitaan liian oudot elementit pois.

Vaikka Marokosta Sudaniin -laulussa ollaan selvästi modernisaation puolella, kunnioitetaan siinä kuitenkin paikallista uskontoa ja sen henkeä, sillä jokaisessa kertosaikassa kiitetään Jumalaa: “Käy matka verkalleen, kiitos Allah, keitaasta keitaaseen, kiitos Allah!”¹⁰⁵ Bussin tultua kiitetään Allahia matkan nopeudesta. Näin laulussa voidaan jopa nähdä kehityksen ja

¹⁰⁵ Tunnetumpi on Juha Eirton versio vuodelta 1956. Sen sovituksessa jokaisen “Kiitos, Allah” -fraasin perään on liitetty vielä islamin uskontunnustuksen sirpale *ill'allah*.

perinteen kunnioittamisen aktiivista dialogia ja kulttuurien yhteistyötä, jota Said (2011, 37–38) peräänkuuluttaa.

Laulun sanoituksesta täytyy suorittaa suuri hatunnosto Kullervolle, sillä puertoricolaisen Rafael Hernandezin tanssisävelmän alkuperäisteksti on tanssirytmisiä korostavilla cumba- ja bongo-sanoilla leikittelevää nonsenseä¹⁰⁶. Laulun ensimmäinen levytys tehtiin Meksikossa vuonna 1946¹⁰⁷, mutta Suomessa se tuli todennäköisimmin tutuksi Esther Williams -elokuvasta *Vihreä laguuni* (*On an Island with You*, 1948), jossa se soi Betty Reillyn ja Xavier Cugatin orkesterin esittämänä. Elokuva sai Suomen ensi-iltansa elokuussa 1949, ja Veikko Tuomen levytys ilmestyi joulukuussa 1949¹⁰⁸. Kaikki tunnetut 1940-luvun levyversiot (ja myöhäisemmätkin) pysyttelevät kepeässä alkuperäistekstissä, joka tarkoaa laulajalle paljon vokaaliakrobatian ja improvisoinnin mahdollisuuksia. Kullervon kekseliäälle sanoitukselle ei löydy minkäänlaista laulullista esikuvaa.

¹⁰⁶ “A cumba cumba cumba cumbanchero... A bongo bongo bongo bongocero...”

¹⁰⁷ Margo Llergo & Antonio Escobar Orchestra.

¹⁰⁸ Elonet.finna.fi, hakusana: Vihreä laguuni.

4 YLI KAUPUNGIN MOSKEIJA VARJONSA LUO

Kun suomalaisissa iskelmissä lähdetään Saharasta itään, liu'utaan samanaikaisesti sekä haaremien että minareettien varjoihin, puolikuun kajossa Bosporin rantamille ja Istanbulin ikaikaisille kujille. Mielikuva orientista voi kulkea monta eri reittiä, kokemuksen voi välittää vaikka elämys elokuvateatterissa:

Constantinopel ---
 Viestejä on joskus saatu Itämailtakin,
 taitaa olla hauskaa siellä. –
 Naiset siellä kulkee vielä verhot silmissä,
 nähty se on usein filmissä.
 (Constantinople, 1930)

Muutamassa laulussa voidaan vaikka unelmien siivin piipahtaa Bagdadissa asti. Seuraavaksi tutkin laulujen luomaa myyttistä orienttia, uskontoa, haaremikulttuuria ja orientti-iskelmien nais- ja mieskuvia.

4. 1 Haaremin ristikko puolikuun valossa: myyttinen itä

Suomalaisille iskelmäjatsareille idän eksotiikka näyttäytyi erityisesti haaremikulttuurin eksotiikkana. Haaremit ovat kuuluneet emiirien, sheikkien ja sulttaanien todellisuuteen pitkin Aasiaa, mutta historian kuuluisin haaremi on ollut Konstantinopolin Topkapin palatsin suuri seralji, jossa asui laajimmillaan tuhatkunta henkeä (Erdoğan 2000, 9). Vuonna 1909 Turkin haaremilaitos lakkautettiin ja julistettiin laittomaksi (Croutier 1990, 9), mutta haaremit Persiassa ja eri puolilla Afrikkaa säilyivät elinvoimaisina. Iskelmien mielikuva haaremeista perustuu hyvin vahvasti eurooppalaisten mieshistorioitsijoiden käsityksiin, jotka ovat noudattaneet hyvin vahvasti orientalistista toiseuttamisen strategiaa, jossa islamilaiset naiset on nähty alistettuina ja vaiennettuina (Fay 2018, 8-13). Meillä Pohjolassa mielikuvitusta ruokki Elsa Lindberg-Dovletten elämäntarina: suomalaisnainen avioitui vuonna 1902 persialaisen prinssin kanssa ja muutti Persiaan, jossa hänet tunnettiin prinsessa Mirza Riza Khanin nimellä. Hän julkaisi kaksiosaisen elämäkertansa 1920- ja 1930-luvulla.¹⁰⁹ Lisämakua

¹⁰⁹ *Haaremin ristikon takaa: pohjoismaalainen nainen itämaalaisen puolisona*, Kirja 1925, sekä *Häät Bosporin rannalla. Haaremin ristikon takaa 2*, WSOY 1932.

antoi ruotsalainen Aurora Nilsson eli Rora Asim Khan, Afganistanilaisen diplomaatin puoliso, joka myös paljasti joutuneensa haaremin vangiksi.¹¹⁰

Haaremin asukkaita, orjattaria ja vartijoita esiteltiin ennen toista maailmansotaa muun muassa lauluissa Bismillah Mustafa (Ville Alanko & Suuri Columbus-orkesteri, 1930), Eununikin uni (Veli Lehto & Dallapé, 1930), Ylieununikin uni (Niilo Saarikko & Columbus Jazz Orkesteri, 1931), Puolikuu Bosporissa (Hannes Veivo & Columbia tanssiorkesteri, 1932), Haaremin ruusu (Akseli Heikko & Dallapé, 1934), Haaremin tanssijatar (Arvi Hänninen & Swingers Orkesteri, 1935), Odaliskin tanssi (Georg Malmsten & Dallapé, 1935), Haaremin ristikon takaa (Georg Malmsten & Dallapé, 1936), Palatsin orjatar (Eugen Malmsten & Rytmi Pojat, 1936) ja Itämaan sävel (Georg Malmsten & Rytmin Solistiyhtye, 1945)¹¹¹. Näistä Eununikin uni ja Haaremin ruusu ovat valsseja, Haaremin tanssijatar on tango, muut ovat tuolloin muodikasta jazz-foxtrottia tai muuta ajan kepeämpää tanssirytmää. Ainoastaan Odaliskin tanssin sävelkulussa ja soitinnuksessa on kuultavissa itämaisia sävyjä. Musiikillisesti orientti oli 1930-luvulla siis lähes kokonaan alistettu länsimaisille oman aikansa muotirytmille.

Nykyisin islamilaisen vallan symboliksi mielletään puolikuu, tai pikemminkin kuunsirppi. Sen kytkös uskontoon alkoi vakiintua sen jälkeen, kun ekspansiivinen osmanivaltio otti puolikuun tunnukseseen vallattuaan Konstantinopolin vuonna 1453. Aiemmin puolikuu oli ollut Konstantinopolin vaakunatunnus. Orientti-iskelmissä puolikuu valaisee kaipuuta ja lemmenhetkiä, se on tyypillisesti symboli, jolla länsimaat ovat “orientalistaneet orientin” myös populaarikulttuurissa (Said 2011, s.17).

Usko Kempin sanoittamassa laulussa Puolikuu Bosporissa mahdutetaan ensimmäiseen säkeistöön nippu termejä, jotka sittemmin kertautuvat orienttiin sijoittuvissa iskelmissä:

Yöhön loistaa valot haaremin,
puolikuu on yllä Bosporin.
Kauas kiirii sävel huilujen,
laulaa lempivaimo sultaanin.

¹¹⁰ Nilsson, Aurora: Pako haaremista, Satakunnan kirjateollisuus 1929.

¹¹¹ Vaikka Itämaan sävel onkin levytetty vasta vuonna 1945, se vastaa rakenteeltaan, tyyliltään ja tekstiltään täysin sotaa edeltäviä foxtrotteja.

(Puolikuu Bosporissa, 1932)

Laulun ensimmäisessä säkeistössä lokalisoidaan eksoottinen näyttämö, jossa orientaalisuus asuu (vrt. Said 2011, 67). Keskeisiä tekijöitä ovat yö, haaremi, puolikuu, huilut, moniavioisuus (joka mahdutetaan oivallisesti tekstin rytmiä palvelemaan sanaan lempivaimo) ja sulttaani. Bosporinsalmi tarkoittaa kuvan Istanbuliin, joka on kautta historian ollut eurooppalaisille portti idän ihmeisiin.¹¹²

Puolikuu Bosporissa esittää sekä kaupungin että haaremin valot staattisena näyttämönä, joka toisessa säkeistössä täydentyy hopeahuippuisella minareetilla ja lootuskukalla. Tässä miljöössä laulun minä saa tulisen ja polttavan lemmen. Saidin (2011, 154) erittelyissä tätä voisi kutsua nimellä *tableau vivant*, elävä taulu. Orientti on näytös, joka on yhtä miljöön ja sen tulkinnan kanssa. Tässä miljöö ja tulkinta tihkuvat romantiikkaa. Puolikuun valaisema minareetti ja haaremin valot Bosporinsalmessa, jossa lootuskukat uivat. Kukapa ei haluaisi tulsia suudelmia rannalla, kun Stambulin ruusut tuoksuvat ja korviin kaikuvat vielä etäiset huilut ja eksoottinen laulu? Kaikki aistit on viritetty vastaanottamaan antautuva orientti: haju (ruusut), maku (polttava suudelma), näkö (haaremin valot ja puolikuu), kuulo (huilu, laulu) ja tunto (“lemmi mua tulisemmin”). Näin (eurooppalainen) mieslaulaja pääsee osingoille siitä aistivoimaisuudesta ja eläimellisestä sukupuolivietistä, joka Saidin (2011, 184–185, 296–297) mukaan teksteissä usein liitetään itämaiseen seksuaalisuuteen.

Laulujen haaremeissa ryöstetyt neidot kaipaavat kotiin, odaliskit tanssivat ja eunukit vartioivat. Tanssia katselee seraljin valtias, sulttaani, joskus jopa shaahi. Valto Tynnilän säveltämässä ja Toivo Elomaan sanoittamassa laulussa Emiirin tanssijatar (Teijo Joutsela & Humppa-veikot, 1967)¹¹³ Fatma tanssii emiirille vaikka sydän sykkii Osmanille.

Vartensa tuo norja taipuu
vain iloks vanha emiirin.
Mutta ain’ rinnan kaipuu
luo kutsuu kauniin Osmanin.

¹¹² Suomalaisen aikalaisnäkökulman tarjoaa Mika Waltarin Yksinäisen miehen juna (1929), jossa nuori opiskelija matkaa junalla Aasian porteille ja takaisin. Waltarin teos on mitä todennäköisimmin inspiroinut useita 1930-luvun orientti-iskelmien kirjoittajia.

¹¹³ Laulun ensilevytyks on vuodelta 1967, mutta laulu 1930-luvulta; sen säveltäjä Valto Tynnilä katosi talvisodassa ja julistettiin kuolleeksi vuonna 1940. Sanoittaja Toivo Elomaa oli myös aktiivisimmillaan 1930-luvulla (<https://pomus.net>).

Siks' Fatma kaipaa rannan leinikkoon,
 kun kuuhut juovan heittää Borporoon.
 Hän tanssii vaan kaihoissaan
 ja tiu'ut itkee hänen tamburiinissaan.
 (Emiirin tanssijatar, 1967)

Laulujen myötätunto on poikkeuksetta tanssivan tai ristikon taakse kätkeyn neitosen puolella. Fatma salaa emiiriltä tunteensa, ja on syytäkin: isännälleen uskottomat tai muuten epäluotettavat odaliskit ja jalkavaimot oli tapana panna säkkiin ja hukuttaa Bosporiin (Croutier 1990, 38). Tamburiinin tiu'ut itkevät Fatman puolesta, koska Fatma ei voi emiirin pelossa osoittaa kaipuutaan. Odaliskin tanssissa (Georg Malmsten & Dallapé, 1935), jonka on sanoittanut tuottelias Martti Jäppilä¹¹⁴, yritetään mennä tanssivan orjatytön nahkoihin, nähdä hänet yksilönä ja arvuutella hänen tuntemuksiaan.

Sulonsa tuo hän heille nuoren.
 Kenkään ei nää alle kuoren;
 eihän tiedä, jos hän heitä joskus halveksuisi itseksään.
 (Odaliskin tanssi, 1935)

Odaliskin olemus jää häilyväksi ja kuoreen kätkeytyksi, hänen ajatuksensa ja toiveensa jäävät verhotuiksi, edes laulun kertoja ei tavoita niitä. Tämä on hyvin poikkeuksellista: yleensä laulujen eurooppalainen mies tietää hyvin, mitä idän neito kaipaa ja miksi hän itkee. Odaliskin ajatusten jättäminen arvoitukseksi vaikuttaa modernilta, huomioonottavalta ja tasa-arvoiselta, mutta Saidille (2011, 304–305) tällainen “sisäpiiriläisen” näkökulma “ulkopuolisen” sijaan ei ole tavoittelemisen arvoista; koko odaliski tansseineen on laulussa lopulta vain länsimaisen katseen tuottama orientalistinen yleistys. Jäppilä kuitenkin ehdottaa, että orientin *alistettu*¹¹⁵ odaliski saattaa jopa tuntea ylemmyyttä yleisöään kohtaan.

Haaremin suljettu maailma tuotti 1930-luvulla monia tunnelmallisia ja lyyrisiä lauluja, joissa haaremin asukit kaipasivat, valvoivat tai viihdyttivät toisiaan tanssilla. Toisen maailmansodan jälkeen orienttiin sijoittuvien laulujen haaremit nähtiin kaukaa ja hiukan humoristisessa sävyssä, kuten Pauli Räsäsen tekemässä laulussa Haaremin vartija:

Arabian Omanissa
 luotettuna haaremissa

¹¹⁴ Tässä nimimerkillä Martti Maja.

¹¹⁵ Termistä *alistettu* ja sen käytöstä enemmän luvussa 3.4.

ollut olen vartijana,
 sata naista suojattina.
 Asui siellä immet pienet,
 kiitollisna sykkäin syömmet,
 ollen iloks isännälle,
 mullekin kenties.
 He lauloi vaan onnessaan:
 aaa-aa-aa...
 (Haaremin vartija, 1951)

Omanin haaremin vartija ei mitä ilmeisimmin ole eunukki, sillä hän tuuditteli naisia unten maille ja ilakoi, kunnes “epäilemään ryhtyi miestä ukkopaha haaremissaan, mustat sukat aatoksissaan”. Mitään äkkipikaista veritekoa ei kuitenkaan tapahdu, vartija saa vain potkut ja kuuntelee vastedes naisten laulua portin takaa, kuten muutkin miehet, muissa lauluissa.

4.2 Pois kauas halajan, iloihin itämaan: kaipaava lännen mies

Useimmiten itämaan naisesta laulaa eurooppalainen mies, joka on hänet menettänyt orientin outojen kulttuuristen tapojen vuoksi. Luen laulajan etnisen identiteetin eurooppalaiseksi aina, kun sitä ei erikseen selkeästi toisin artikuloida. Jos näkökulma poikkeaa “meistä”, se on yleensä ilmaistu hyvin selkeästi, sillä laulun ymmärtämisen vuoksi kuulijan täytyy tietää kenen tarinaa kuunnellaan (vrt. Salo 2014, 226).

Valtaosa eurooppalaisista mieskertojista on yksin ja kaipaa. Kotimaassa hän kaipaa eksoottiseen etelään ja ihmeelliseen itään, missä tähdet tuikkii ja kuutamoo on kirkas: “Pois kauas halajan, iloihin Itämaan, siellä mä loistavan auringon nään.” (Kaukomaan kaipuu, Eugen Malmsten & Columbia-orkesteri 1939.) Lähes masokistisesti hän kaipaa jopa hiekkäerämaahan: “Miss aavat hiekkäerämaat käy taivahan rantaan, tiet miss’ hukkuvat sanaan, sinne aina mä kaipaun pois, unten Arabiaan” (Unelmien Arabia, Tanssiuutuuksia 2, 1932). Itämailla lännen miehen kaipuu ei kuitenkaan laannu, sillä ihmeellisen idän sultaani/erämaa/huntu/ristikko on niellyt tai kätkenyt rakastetun iäksi. Tyypillisimmillään mies on yhden ominaisuuden – kaipuun – kantaja, kuten Morgianan (Olavi Virta, 1953) tai Turkkilaisen tangon (Jorma Lyytinen, 1961) minäkertoja.

Morgiana,
 luokses aatos polttavin
 taakse ristikon saapuu

kuin loiste kuutamon,
joka hiuksillas leikkii ja seuranasi on.
(Morgiana, 1953)

Taas ylle Bosporin saa kuuhut loistavin,
sen valo löytää sen mitä löydä en.
Ja öiseen hämääseen, niin tummaan hämääseen
niin yksin äärelle ristikon mä jään.
(Turkkilainen tango, 1961)

Molemmissa lauluissa mieskertoja samastuu eteeriseen kuunvaloon, joka pääsee ristikon läpi naisen luokse. Bagdadilaisen Morgianan hiuksille kuunvalo loistaa vieläpä “minareetin takaa”: ikään kuin toiseus hallitsisi uskonnon kautta myös luonnonilmiöitä kätkiessään paikallisia neitoja eurooppalaisilta miehiltä. Sulamithissa (Veli Lehto & Dallapé, 1931) moskeijan varjo venyy pahaenteisesti yli kaupungin, ja oletetusti eurooppalainen mies on joutunut tyrmään, jossa voi jatkaa kaipaustaan. Hän laulaa särkyneellä äänellä nyhykien:

Sulamith, Sulamith,
haaveissain aina luokses kaipajan.
Kun pääsen vapauteen, kohtaamme taas uudelleen,
silloin karavaaniretken luokses teen.
(Sulamith, 1931)

Vain muutamissa orientti-iskelmissä eurooppalainen mieskertoja kokee onnistumisen tunnetta suhteessa itämaiseen naiseen. Kulmaisessa sarvessa (Matti Jurva & Columbia-tanssiorkesteri, 1932) kertoja viettää “Bospor-lahdella” yön neitonsa kanssa: “Suutelos join noustessa koin, yössä Stambuulin.” Erityisesti Valto Tynnilän tekemän Suleikan (Georg Malmsten & Dallapé, 1931), sanoitus on rauhoittavan kaunis ja intiimi, ja siinä kulttuuriero hyväksytään annettuna.

Oi nuorin lapsi Allahin, sä laakson kaunein lilja.
Jäät vuotehesi purppuraan sa nukkumaan niin hiljaa.
Mä hiivin yksin hämääseen yön tähtivaipan alle
ja siellä näin kuin puolikuu nous soutain taivahalle.
Mä poimin ruusut, jasmiinit, tuon niiden tuoksut sulle.
Ei lahjaa löydä kauniimpaa kaipaava kaivatulle.
(Suleika, 1931)

4.3 Alla huntujen kuiske käy hiljainen: naisen rooli

Tarkastellessani islamilaisen naisen kuvaa populaarimusiikin teksteissä lainaan mielelläni jälkikoloniaalisen ja feministisen kirjallisuudentutkija Gayatri Chakravorty Spivakin termiä *subaltern*. Spivak-suomennoksessa siitä käytetään käännösmuotoa *alistettu* (Kuortti 2007, 17). Spivakilaisessa mielessä alistettu-termiä käytti ensi kerran marxilainen ajattelija Antonio Gramsci vankeudessa Mussoliin Italiassa. Gramsci viittasi termillään järjestäytymättömiin maalaistalonpoikiin, jotka eivät sosiaalisesti tai poliittisesti mieltäneet itseään yhteenkuuluvaksi joukoksi (Morton 2003, 48). Intialaisten historioitsijoiden ryhmä Subaltern Studies on kehitellyt termiä Gramscista eteenpäin moniosaisessa ryhmän nimeä kantavassa julkaisusarjassa (Morton 2003, 49). Spivak kritisoi Subaltern Studies -ryhmän metodeja liiasta takertumisesta marxilaiseen ajatteluun. Spivakin mukaan marxilainen teoria asettaa miesalistetun keskeiseksi subjektiksi sivuuttaen naisten roolin ja kokemukset. Spivak kyseenalaistaa marxilaisen mallin mielekkyyden alistettujen monimutkaisen historian kuvaamisessa (Morton 2003, 51). Toiseksi marxilainen malli on Spivakin mukaan jo epäonnistunut pyrkimyksessään parantaa alistettujen sosiaalisia ja taloudellisia oloja (Morton 2003, 48).

Spivak itse käyttää termiä *alistettu* siksi, koska se on joustava ja hän katsoo siihen mahtuvan sellaisia sosiaalisia identiteettejä ja taisteluita, jotka eivät istu “ankaran luokka-analyysin” vähätteleviin ehtoihin (Morton 2003, 45). Spivak korostaa erityisesti naisten asemaa, korkeaa eettisyyttä ja yksilöllisyyttä; hän haluaa antaa alistetulle äänen.¹¹⁶ Tarkastelemieni iskelmien islamilaiset naiset ovat sangen yhdenmukaista väkeä, joilla harvoin on yksilöllistä sanottavaa tai muista poikkeavia äänenpainoja. Nämä alistetut naiset kiinnittyvät useimmiten yöhön, keitaalle, kaivolle tai haaremiin – joskus jopa samassa laulussa näihin kaikkiin. “Naisen figuuri” liikkuu muuttumattomana laulusta toiseen ja ylläpitää maskuliinisen vallan jatkuvuutta, “vaikka naiselta itseltään onkin riistetty kunnollinen identiteetti” (Spivak 1996, 104–105).

Usein laulujen itämaiset naiset jäävät hyvin viitteellisiksi: heistä nähdään kaipaavat, surumieliset silmät, kaikki muu verhoutuu mysteeriksi. Naiset on suljettu haaremiin tai

¹¹⁶ Varhaisessa esseessään *Can the Subaltern Speak?* vuodelta 1985 Spivak (2010) korostaa, kuinka helposti hyväntahtoiset, radikaalit läntiset älyköt (Foucault, Deleuze) voivat paradoksaalisesti vaientaa alistetun välttämällä edustavansa häntä ja puhuvansa hänen kokemuksestaan, “aivan kuten hyväntahtoiset kolonialistit vaiensivat (hindu)lesken, joka ‘omasta valinnastaan’ kuoli miehensä hautaroviolla”.

alistettu vedenkantoon, jonka lomassa voi edes hiukan juoruille salatuista romansseista: “Alla huntujen kuiske näin hiljainen käy: emiirin eikö armasta näy?” (Sulamith, Helena Siltala 1959). Toisinaan nainen on anonyymi ja etäinen, läsnä vain häilyvänä hahmona ristikon takana, äänenä tai muistona. Näissä teksteissä nainen esitetään hyvinkin alistettuna; naisen identiteetti jää useimmiten minimaalisten, yleistävien vihjeitten varaan:

Yö kun tummuu yllä itämaan
ja tähti kirkas loistaa öistä valoaan,
viel’ yhä valvoo idän neitonen
ja huuliltaan soi laulu rakkauden.

“Oi, miksei saavu noutamaan,
tuo prinssi uljas, nuori sadun ihmemaan.”
Näin huulet kuiskii, silmät loistaa läpi kyynelten,
taas aamunkoittoon uneen vaipuen.
(Itämaista rakkautta, 1935)

Itämaista rakkautta (Georg Malmsten & Dallapé, 1935) on kenties tunnetuin orienttiin sijoittuva iskelmämme; eirtyisen suosituksi se tuli 1950-luvulla Olavi Virran levytyksenä. Laulun alkuperäisnimeksi on levyssä ilmoitettu *L’amour oriental* ja säveltäjäksi Bohuslav Leopold, mutta tuon nimistä alkuperäisteosta en ole onnistunut jäljittämään. Sen sijaan Youtubesta laulusta löytyy useita Unkarin romanien sovituksia nimellä *Akácós út*, *Akaasiatie*, ja unkarilaisen Gramophone Online¹¹⁷ tietokannan mukaan Tibor Kalmárin säveltämäksi merkitty laulu on Unkarissa levytetty ensi kerran jo vuonna 1918.¹¹⁸ On sangen kuvaavaa, että itämaisen laulun omistajuus on yritetty riistää periferiassa olevalta romanikulttuurilta keskustassa olevan ranskalaisen kulttuurin nimiin (vrt. Lehtonen & Löytty 2007, 110).

Itämaisen rakkauden alistetusta päähenkilöstä emme saa tietää paljoakaan. Hän valvoo myöhään ja laulaa kyynelsilmin, kaivaten noutajaa. Hän on “idän neitonen” ja todennäköisemmin Lähi-idän alueelta kuin Kaukoidästä. Tämän johtopäätöksen uskallan vetää siitä, että iskelmien orientissa usein lauletaan yössä kaivaten, ja neidot valvovat aamuun saakka. Turkkilaissyntyinen kirjailija Alev Lytle Croutier (1990, 55–56), jonka isoäiti oli

¹¹⁷ [Http://gramofononline.hu](http://gramofononline.hu).

¹¹⁸ Laulun historiasta ja tekijänoikeuksista käydään erikielisillä internet-sivuilla vilkasta keskustelua, sillä siitä on löytynyt myös varhaisia saksankielisiä versioita (*Akazien Strasse*). Säveltäjä Tibor Kalmárin väitetään aikoinaan nimenneen laulun säveltäjäksi Romanian kuningatar Elisabet I:n, joka tunnettiin taiteilijanimellä Carmen Sylva.

kasvatettu haaremissa, kertoo, että haareminaiset nauttivat usein unelmoinnin tueksi “yön eliksiiriä” eli oopiumia, joka aiheutti kroonista unettomuutta ja muistinmenetyksiä. Laulujen maailmassa aamuun asti valvovia idän neitoja löytyy myös lauluista Puolikuu Bosporissa, Sulamith, Haaremin ristikon takaa (Georg Malmsten, 1936), Damaskon yössä (Wiola Talvikki, 1960) ja Turkkilainen tango (Jorma Lyytinen, 1961). Vaikka laulun Yö Bosporilla (Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko 16, 1932) kaihomielen sukupuoli jää arvoitukseksi, veikkaisin häntäkin neitokaiseksi: “Ken yksin yössä onneen halaa, näin laulain haaveissansa salaa?” Laulujen lähtötilanne on jokseenkin muuttumaton:

Laulun kuulin kerran niin ihmeellisen:
 onnea, riemua sekä pettymystä lauloi siel'
 kaukana luona ristikoiden
 neitonen kuiskaten, vihdoin väsyneenä vaieten.
 (Haaremin ristikon takaa, 1936)

Reino Helismaan¹¹⁹ sanoittaman Turkkilaisen tangon¹²⁰ anonymistä naisesta saamme tietää ainoastaan, että hän on palatsissa kuin lintu kultaisessa häkissä¹²¹. Kultahäkin metafora kuvastaa palatsin suunnatonta loistoa, jonka ainoa haitta on vapauden puute. Kertoja piilottelee yksinään ristikon ulkopuolella:

Ja öiseen hämärään, niin tummaan hämärään,
 niin yksin äärelle ristikon mä jään.
 (Turkkilainen tango, 1961)

Turkkilaisen tangon kultahäkkiin suljetun anonyymien naisen kohtalonsisar on Palatsin orjattaren Fatima:

Palmut varjon heittää
 nyt tummaan ristikkohon.
 Niiden takana kaunein nainen
 itkee, Fatima armahainen.
 Orjaks neito tuotiin,
 kun sai palatsin kultaisen.
 (Palatsin orjatar, 1936)

¹¹⁹ Tässä nimimerkillä Orvokki Itä.

¹²⁰ Alun perin Papatya-nimisen laulun säveltäjä on turkkilainen tangomaestro Necdet Koyutürk, vaikka monissa suomalaisissa äänilevyluetteloissa tai tietokannoissa säveltäjäksi mainitaankin kreikkalainen Manos Hadzidakis tai yksinkertaisesti trad.

¹²¹ Yksi suosituimmista lahjoista, joita sulttaani saattoi antaa “lempivaimolleen”, oli satakieli kultaisessa häkissä (Croutier 1990, 53). Ei siis ihme, jos ristikkoikkunan takana laulavat neitokset samastuvat häkkilintuun.

Edellisiin neitokaisiin verrattuna Fatimalla on menneisyys, jonka ovea raotetaan hiukkasen: hän on toisaalta kotoisin, hänet on ryöstetty palatsiin orjaksi. Hänen itkunsa syy on todennäköisesti koti-ikävä. Luultavasti Itämaisen rakkauden idän neidon takaa paljastuisi samankaltainen kohtalo. Fatiman kansallisuutta ei voi arvailla hänen nimestään, sillä haaremiin ryöstetyt tai orjamarkkinoilta ostetut tytöt olivat eri puolilta Aasiaa, Afrikkaa tai Eurooppaa. Heidät koulutettiin ja käännytettiin ja heille annettiin musliminimi. Kääntyneillä orjattarilla oli haaremiyhteisöissä samat oikeudet kuin synnyttämisillä muslimeilla. (Croutier 1990, 26, 30–33; Fay 2018, 18-19.)

Laulajatar Wiola Talvikin eli Viola Nikkisen sanoittama Damaskon yössä (Wiola Talvikki, 1960) on sikäli poikkeuksellinen, että se on kuvastoltaan täysin riisuttu orientaalisista kliseistä, mutta silti voimakkaasti itämainen. Laulun melodia on itämainen kansansävelmä, ja se myös esitetään aistillisesti itämaisittain. Laulun eksoottiset metaforat ovat kuin Omar Khaijamin¹²² tai Hafizin¹²³ lyriikasta: “yölinnun siipiin piirtelen nimesi mä sun”, “odotuksen tyhjän maljan yö pirstaleiksi lyö”, “itkun lailla sanat soittaa yön mustaa sävelmää”. Mutta Damaskon neito valvoo odottaen aamuun kuten kollegansa haaremeissa pitkin orienttia:

Jo vuorten takaa
sarastaa aamu Damaskon,
puiden lomaan heittää hiljaa ensisuutelon.
Öinen tuuli uinuu jossain, ei kerro tarinaa,
ikuisesti odottaa hän armastaan.
(Damaskon yössä, 1960)

Nämä anonyymit tai lähes anonyymit naiset, joista emme aina saa tietää edes etnisyyttä saati kansallisuutta, ovat paitsi alistettuja myös meidän katseeltamme kätkeytyjä. Heidän kauttaan representoidaan Spivakin tuomitsemia yksinkertaisia ja yleistäviä ominaispiirteitä paitsi orientin mystisyydestä, myös alistetusta: ei niinkään alistetusta itämaan naisesta, kuin itämaan alistamasta naisesta.¹²⁴

Kun Lähi-itään sijoittuvien laulujen nainen nimetään, hänelle annetaan myös enemmän onnetta ja ominaisuuksia, ja hän muuttuu yleistyksestä yksilöksi. Spivak on alistetun roolia

¹²² Omar Khaijam (1048–1131), persialainen runoilija.

¹²³ Hafiz (n. 1324–1391), persialainen runoilija.

¹²⁴ Itämaan alistama nainen voi olla vaikkapa haaremiin ryöstetty euroopatar (ks. Croutier 1990, 26).

käsitellessään puhunut yleistyksen sijaan eettisestä singulaarisuudesta, joka huomioi ihmisten yksilöllisyyden, kansojen ja kulttuurien erityisyyden, erot ja tilannesidonnaisuuden (Kuortti 2003, 17–18). Askel kohti Spivakin peräänkuuluttamaa eettistä singulaarisuutta ja yksilön erityisyyttä on iskelmissä kuitenkin varovainen ja maltillinen. Keriman (Kari Fall & Four Cats, 1960) nimihenkilö käy kaivolta vettä, ja mies näkee hetken hänen huntunsa alle. “Tulisuoninen” lammaspaimenen tytär katoaa haaremiin, hänestä tulee “kuulu kautta Persian, Intian, Aasian”. Miehellä jää vain kuiskiva loiste kaivon ylle ja litania katoavaisia luonnonmetaforia:

Kerima on enemmän kuin aavistin:
hän on ruusu haaremin.
Hän on kukka jota ei saa taittaa,
hän on pilvi joka katoaa,
hän on varjo joka suojan antaa,
sekä vesi joka virvoittaa.
(Kerima, 1960)

Kerima katoaa myös kuulijoitten näköpiiristä. Emme saa tietää viihtyykö Kerima haaremissa, vai onko hänestäkin tullut oopiumriippuvainen. Alistetun ja vangitun naisen näkökulma iskelmissä on harvinainen. Sanoittaja Usko Kemppe on rohkeasti uppoutunut erämaasta ryöstetyn beduiinitytön koti-ikävänsä laulussa Delila – aavikon tytär (Katariina, naiskuoro & Leijona-orkesteri, 1952) ¹²⁵:

Yö kun tummuu yllä taas erämaan
seraljissa melu hiljenee.
Tuskaisena aatos taas matkallaan
keidaskylään käy kaukaiseen.
Hetki sitten siellä
kuljin mä vielä
vapaana kanssa ystävien.
Karavaani sheikin sieltä mun vei.
Kotikeidas, näänkö vielä mä sen?
(Delila – aavikon tytär, 1952)

Delila on todentuntuinen naishahmo, tieto hänen menneisyydestään tuo kaipuuseen jopa koskettavan sävyn kaiken romantiikan alla: “Lävitse yön kuumat tuulet keitaan yli puhaltaa, kyynelhelmet kuivattaa.” Tuulet tuovat muistoja ja pyyhkivät surun pois, sillä Delila tietää, että muiden ristikon takana aamuun asti valvovien idän neitojen tavoin hänelläkään ei ole

¹²⁵ Kalevi Korpi levytti Delilan vuonna 1956 R. R. Ryytäsen uusilla sanoilla, joissa nimihenkilöstä on tullut miehen kaipuun kohde, harsojen kera tanssiva itämaan tumma tyttö.

paluuta entiseen: “Katso kauas taakse suuren erämaan, sinne et sä pääse milloinkaan.” Sama kohtalo piinaa Haaremilaulun (Tanssiuutuuksia 6, 1933) nimetöntä neitoa, jonka laulu kantautuu veden yli yössä:

Pois täältä, pois, jospa päästä vois,
 kun kutsuu tuulet hietikon;
 väistyis yö haaremin, vapaus kultaisin
 mun veisi helmaan aavikon.
 (Haaremilaulu, 1933)

Toki kaikki idän neitokset eivät ole haaremin vankeina: edellä on jo kohdattu muutamia, jotka antavat sulonsa lännen miehelle ruusujen tuoksuessa. Laulussa Rakkautta puolikuun alla (Viimeisiä levy-säveleitä 14, 1934) Ham-Alin tytär suo ruususuunsa oudon miehen lemmittäväksi yön kuiskiessa taikojaan: “On Allah vaiti taivaassaan kun huntu putoaa.”

4.4 Penetroituva eunukki ja bi-Mustafa: arvaamaton arabimies

Jos itämaiset miehet ovat päässeet orientti-iskelmien nimirooliin, heidän tekojaan kuvataan useimmiten jonkinlaisen puolivillin animaalisuuden, vapaudenriiston tai muun vallankäytön kautta. Toisinaan kuvaukseen liittyy paljonpuhuva penetraation metafora¹²⁶. Saidin (2011, 294–295) tekemien havaintojen mukaan arabien rodullisen alempiarvoisuuden väite kumpuaa usein vihjailuista, jotka liittyvät arabien kuumaveriseen ja eläimelliseen seksuaalisuuteen, vaikka se hyvin harvoin tuodaan avoimesti esiin. Helpompi tapa kohdata arabi on tehdä hänestä nauramalla vaarattomampi tai jopa kastroida hänet naurulla.

Yksi varhaisimmista orientti-iskelmistä on Bismillah Mustafa (Ville Alanko & Suuri Columbus-orkesteri, 1930), jossa seurataan päähenkilöä Mahommed Mustafaa, joka “ratsastaa tammalla, aasien mammalla” ilmeisen hyvällä mielin, sillä on “hymyssä hällä suu kuin Turkin puolikuu”. Ennen pitkää käy ilmi ilon syykin:

Bismillah Mustafa, Mahommed Mustafa,
 ratsastaa haaremiin, itämaan Eedeniin.
 Bismillah Mustafa, Mahommed Mustafa,

¹²⁶ Esimerkiksi luvussa 3 nuoreen Ahmediin liittyy yöllinen onni, veriteko ja ihmisryöstö laulussa Tyttö kaivolla (Oili Vainio, 1964) ja Arabi Ahab (Ismo Kallio & Four Cats, 1961) penetroituu teltaan ja elostelee naidun naisen kanssa.

haaremin naiset nuo maljansa hälle juo.
 Bismillah Mustafa, Mahommed Mustafa,
 eläköön kauan, jos Allah armon suo!
 (Bismillah Mustafa, 1930)

Laulun alussa saamme tietää, että Mustafa on “marsalkka Mahmutin, armosta Allahin”, mutta ainoaksi maineteoksi jää tämä haaremivierailu, joka kuvataan lähinnä eurooppalaisena bordellivierailuna. *Bismillah* on *Koraanin* avausfraasi, “Jumalan nimeen”; jokainen *Koraanin* luku alkaa tällä basmalaksi kutsutulla lauseella (Hämeen-Anttila 2004, 94–95). Laulussa on samanaikaisesti islamia tunteva ja kunnioittava nimien ja termien käyttö ja haaremlaitoksen kliseinen, länsimainen, alentava tulkinta. Said (2011, 196) käyttää piilevän orientalismin käsitettä niistä vakiintuneista mielikuvista ja ennakkoluuloista, jotka eivät muutu, vaikka tieto vieraasta kulttuurista lisääntyisikin.

Eunukkilauluissa Eunukin uni ja Ylieunukin uni miehen onnellisuus on luonnollisesti kastration onnistuneisuudesta kiinni (vrt. Croutier 1990, 131–137). Eunukin unessa haareminvartija löytää “vartiovuorollaan kuutamoyössä” immen “sulaisen suun ja harsoisen muun” ja saa kuin saakin tuntea “hurman taivaisen”, johon liittyyneen penetraatio. Laulun lopuksi todetaan onnistuneesta eunukkivartijan viettelemisestä, että “ihme lie Allahin tää kuitenkin”, vaikka neidolla toki olikin ruusun sulot. Kuorsaavalle ylieunukille ei suoda Allahin ihmettä, vaan eroottiset kokemukset jäävät (märäksi) uneksi:

Taas niin kuin muutkin on miehet hän:
 hiipii lävitse hän puistikon hämärän
 vuoksi lemmittynsä Fatiman, jota hän rakastaa.
 (Ylieunukin uni, 1931)

Ylieunukki ei kuitenkaan saa Fatimaansa edes unessa, sillä vaikka puitteet ovat kunnossa (palautunut miehuus, tuoksuva yö, huuma, hekuma, satakieli) hän joutuukin painajaisessa todistamaan, miten toinen mies puristelee Fatiman rintaa puistikossa.

Toisinaan arabimies jää statistiksi omaan kulttuuriinsa, jossa kokijoina on lännen väki. Näin käy esimerkiksi taruista tutulle Ali Baballe¹²⁷, jonka unkarilaisperäinen nimikkolaulu on

¹²⁷ “Ali Baba ja 40 rosvoa” on satu *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa*. Arabialainen satukokoelma kääntyi suomeksi ensi kerran kolmiosaisena teoksena vuosina 1904–07. Sadut ovat suoraan inspiroineet kaksi iskelmää, Taikalamppu (Juha Eirto, 1957) ja Tuhat ja yksi yötä (Juha Eirto, 1957).

sanoitettu kolmesti suomeksi. Aarne Salosen sanoittamassa vanhimmassa Ali Babassa (Sasu Haapanen & Kansanorkesteri, 1930) mies on riuhtaistu irti kulttuuristaan ja tuotu keskelle remuavaa suomalaista nuorisojoukkoa. Laulun sanoma on, että Väinämöiseen samastettavan vanhan taru-ukon tulisi yhtyä nuorten moderniin ilonpitoon:

Ali Baba, sä kelpo ukko vakaa,
käy joukkoon meidän nuorten
tanssein jatsia!
(Ali Baba, 1930a)

Toinen samana vuonna levytetty Ali Baba (Ville Alanko & Dallapé, 1930) on kokoneen Martti Jäppilän sanoittama. Tässä tekstissä Ali Baba on eurooppalaisen turistin eksoottisen ja eroottisen mielihyvän objekti:

Ali Baba, oi tumma Ali Baba,
on meidän yllämme
tuhannen yhden yön
rakkaus, hei.
(Ali Baba, 1930b)

Laulu on sijoitettu miessolistin suuhun, mutta sen potentiaalinen gay-eroitiikka jää laimeaksi, sillä suhdetta tyydytään kuvailemaan yleispätevällä puolikuun ja hehkuvan sydämen kuvastolla. Ali Baba palautetaan alkuperäiseen viitekehukseensä *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*. Toisen maailmansodan jälkeen kuluneessa sävelmässä on ollut jo nostalgian leima, ja sen nimeksikin on vaihtunut Muistan Ali Baban (Katri Helena, 1965). Saukin kirjoittama teksti on selkeimmin tarinallinen: turitityttö on tavannut Istanbulissa kauniin Ali Baban, joka tuo mieleen lapsuuden tarut (“kuin kuva satukirjan jota rakastin”). Lyhyt lemmensuhde (“hän neidon valloittaa”) jättää haaveilun ja kaipauksen kotimaahan palanneen (“kauas jo sun luotas matkustin”) tytön sydämeen (“muiston vaan saan pitää kaukaisen”). Ali Baban hurmurintaidot jäävät laulussa hymyn ja kauneuden varaan, sillä ymmärrettävää puhetta hän ei kykene tuottamaan:

“Jaba-babaa”, näin kuiskaa Ali Baba,
ja kultaa kimmeltävät laineet Bosporin.
(Muistan Ali Baban, 1965)

Ali Baba tarjoaa porvarilliselle eurooppalaiselle naiselle todellisuuspakoisen eroottisen hetken, rohkean vapaan seksin tuokion, johon liittyy päiväunien ja haaveilun tasoja. Tässä

roolissa orientti on saanut palvella länttä Saidin (2011, 184) mukaan jo Gustave Flaubertin¹²⁸ romaaneista saakka, ja totta kai tällainen kuva on viipyillyt enemmän viihdekirjallisuudessa ja elokuvissa kuin orientalistisessa tutkimuksessa. Useimmiten islamilaista miestä kuvattaessa päädytään moniavioisuuden dilemmaan. Naisten vieminen haaremiin on tietysti tuomittavaa, mutta moniavioisuus kyllä passaisi lännen miehillekin. Kahden naisen loukkuun jäänyt herra toivoisi Arabian tarunhoitoisesta todellisuudesta sulttaanin oikeudet itselleen laulussa Jos oisin sulttaani (Georg Malmsten, 1931):

Veljet armaat,
 saan tästä hiukset harmaat,
 kumman ottaisin?
 Oi jospa sulttaani nyt olisin,
 omakseni saisin heistä kummankin.
 (Jos oisin sulttaani, 1931)

Kollegiaalisesti mieskuntaa puhutteleva sulttaani-wanna-be saanee lohtua Tatu Pekkarisen sanoittamasta laulusta Abu Hassanin vaimot (Matti Jurva & Dallapé, 1935), joka asettaa moniavioisuuden ihanteen – ja samalla koko islamin uskonnon – kyseenalaiseen valoon.

Abu Hassan matkalle Mokkaan lähti,
 kamelilla ratsasti hytkyttäin.
 Taivahalla vilkutti itämaan tähti
 ja Hassan lemmestä lauloi.
 (Abu Hassanin vaimot, 1935)

Ei lie sattumaa, että Abu Hassan matkustaa Mokkaan¹²⁹, joka näyttää miellelyhtymät arabialaisesta kahvista ja Mekasta. Moka kaupungin maantieteellinen sijainti Siinain niemimaan eteläkärjessä, nykyisen Jemenin alueella, tuskin on Jurvalle merkinnyt enempää kuin nimen konnotaatiot. Itämaan tähti pitää myös sisällään kätkeytyn viittauksen tarinaan Jeesuksen syntymästä ja tähdestä, jota itämaan tietäjät seurasivat Beetlehemiin.

¹²⁸ Flaubertin (1821–1880) tunnetuin teos on *Rouva Bovary* (1857), joka kertoo viihdekirjallisuutta ahmivan kotirouvan romantiikannälästä. Miespuolinen eksotiikasta haaveilija löytyy teoksesta *Sydämen oppivuodet* (1869). Said (2011, 181–185) käy tarkasti läpi Flaubertin fiktion orientaaliset fantasiat.

¹²⁹ Matti Jurvan ohjelmistovihkosessa *Laulukkeita ja tanssisäveleitä No 4* (1936) laulu esiintyy nimellä Ali-Baban vaimot, ja siinä ratsastetaan avoimesti Mekkaan. Muuten teksti on osapuilleen sama kuin levytetyssä versiossa.

Hassanin Mokan/Mekan matka noudattaa lähinnä suomalaiskansallisten komedioiden reissukuvauksia: Hassan ryypiskelee viiniä ja vokottelee tyttösiä estottomasti. Kun on aika palata “kohmelossa Abu Hassan kotiansa lähti” ja nyt muassa rytkyttää kymmenen kamelia:

Hassan aatteli itsekseen:
 Voi mua onnetonta,
 kun kännissä päin
 otin kymmenen muijaa,
 vaikka entistä on niin monta.
 (Abu Hassanin vaimot, 1935)

Laulu on kuplettien perillinen ja sen sävy on parodinen ja pilkkaava, joten liioittelu kuuluu asiaan. *Koraanista* johdettu alkoholikielto heitetään kokonaan romukoppaan, ja Ali Hassan näytetään kännävänä surkimuksena, joka mennä rytkyttää koomisesti kamelilla ja ottaa uskonnostaan vain itselleen sopivimmat osatekijät kuin rusinat pullasta. Vaimojakin kertyy kamelien selkään enemmän kuin *Koraanin* sallimat neljä (vrt. Hämeen-Anttila 2004, 167–168). Se, että uskonnon arvonnriisto tapahtuu huumorin varjolla, ei vähennä tekstin rasistisuutta, sillä “neutraalia rasismia” ei ole olemassakaan (vrt. Rastas 2007, 123). Abu Hassanin kosioretken “viattomuus” karisee viimeistään siinä vaiheessa, kun kansansävelmän alkuperä käy ilmi: Vesa Kurkelan (1998, 298) tutkimuksen mukaan kyseessä on variaatio juutalaisesta klezmer-sävelmästä Ma jofis, jonka melodia hänen mukaansa on tosin ollut yleinen ilmeisesti kaikkialla Itä-Euroopassa. Tällainen vieraan kulttuurin naurettavaksi tekeminen ei olisi mahdollista, jollei asenteessa olisi ylemmydentuntoista rasismia: “me” olemme “niiden” yläpuolella. Saidin (2011, 18) mukaan eurooppalaisen ylemmyys ei-eurooppalaisiin kansoihin ja kulttuureihin nähden on juuri se tekijä, joka on kasvattanut eurooppalaisen kulttuurin hegemoniaa. Eurooppalaisten orienttia koskevien ideoiden kulttuurinen ylivalta on yksi Saidin orientalismin teorian kulmakiviä: “Nuo ideat toistavat ajatusta eurooppalaisten ylemmyydestä takapajuisiin itämaalaisiin nähden.”

Saukin¹³⁰ sanoittamassa tarinallisessa Mustaphassa (Brita Koivunen, 1960) nähdään suuri orientaalin seikkailu poikkeuksellisesti naisen näkökulmasta. Hopeaiset minareetit ja arabialaiset näköalat tuovat naisen mieleen muiston “erämaiden herran” kanssa koetusta seikkailusta.

Mitä minä siitä silloin välitin

¹³⁰ Sauvo Puhtila.

että hänen nimensä on pahamaineisin.
 Karavaanin kaapaton
 hän orjiksi vei väen sen,
 vain yhden säästi ihmisen
 ja hänelle antoi sydämensä.

Oi Mustapha, Mustapha,
 ana bahebak, oi Mustapha.
 Mä opin lauseen silloin ihanan:
 ”Ana bahebak”, sua rakastan.
 (Mustapha, 1960)

Laulun Mustapha on pahamaineisin erämaiden herra, ja nainen tietää sen. Tukholman syndrooman tavoin nainen hullaantuu ryöstäjänsä ja olisi vaikka ilman lukkoa lempivaimona haaremissa ikuisesti. ”Itämaisten miesten tapaan” Mustapha tuntee valitettavasti ”naisien rakkauden” niin perinpohjaisesti, että hankkiutuu kyllästyttyään ryöstösaaliistaan eroon, ja joku toinen saa lempivaimon paikan. Mustaphasta tehdään eroottinen objekti, röyhkeäkäytöksinen erämaan macho ja arvaamaton arabi, mutta ilmeisen lyömätön rakastaja, koska vielä palautettunakin kertoja sanoo kuuluvansa ”hänelle ikuisesti”.

Orientalistisessa diskurssissa usein vihjataan, että arabin voiman lähde on pikemminkin seksuaalinen ja biologinen kuin älyllinen ja sosiaalinen. Määrittelemätön sukupuolivietti on Saidin (2011, 294–295) mukaan orientalisteille rikkoman tabu, eikä ”voimakasta seksuaalisuutta” koskaan heidän kirjoituksissaan pidetä syynä arabin kehittymättömyyteen tai ”mielen heikkouteen”. Hiukan ironisesti Said toteaa, että tämä seksuaalisuuden sivuuttaminen on puuttuva lenkki arabiyhteiskuntaa kritisoivissa argumenteissa. Seksuaalisten motiivien puute orientalistien kuvauksissa vaikuttaa sikäläkin kainostelevalta, että turkkilaisen Sema Nilgün Erdoganin (2000) teos antaa ymmärtää sukupuolisten ilojen olleen hyvinkin olennainen osa osmanien valtakunnan ja haaremlaitoksen elämää.

Saukin tekstissä kyllästynyt muslimi palauttaa liian takertuvan eurooppalaisen naisen laivalla ”kotisatamaan”. Mustapha on sikäli poikkeuksellinen orientti-iskelmä, että se on sävelletty ”orientissa”. Sen säveltäjä ja esittäjä oli egyptiläissyntyinen, libanonilais-palestiinalainen Bob Azzam, ja tästä useita kieliä sekottavasta rakkauslaulusta tuli pieni hitti Euroopassa vuonna

1960. Laulun alkuperäistekstissä¹³¹ keksitään rakkaudelle erilaisia hullaannuttavia metaforia tomaattisalsasta ja pään menettämisestä lähtien, mutta juonellinen tarina neidonryöstöstä on täysin Saukin omaa tekoa.

Said (2011, 184) kiinnittää huomiota siihen, että 1800–1900-luvun kirjailijat, jotka kertoivat itämaista, tuntuivat etsivän sieltä erityisesti “toisentyypistä” seksuaalisuutta, vapaampaa ja hyväksytympää. Euroopan seurapiirit olivat monessa suhteessa porvarillisen ahdasmielisiä. Said kirjoittaa esimerkiksi Flaubertin romaanien henkilöistä, että

(s)e mitä he oivaltavat haluavansa, lipuu heidän päiväunelmiinsa helposti itämaisina kliseinä: haaremit, prinsessat, prinssit, orjat, hunnut, tanssitytöt ja -pojat, eksoottiset juomat, salvat ja niin edelleen.

Said ei erottele lännen orientalistien “heikumallisen seksin” mielikuvia sen tarkemmin, mutta Joseph Allen Boone raottaa sen kaapin ovea, joka Saidin tutkimuksessa pysyy kiinni: teoksessaan *The Homoerotics of Orientalism* (2015) hän käy läpi itämaisen miesten välisen seksuaalisuuden historian persialaisista miniatyyreistä itämaisen lyriikan kautta pornoteollisuuteen. Saidin tavoin hän lukee varhaisten orientalistien matkakuvauksia, joissa toistuu hämmästyneitä huomiota avoimesta “sodomiasta” ja kaikenlaisten miesten välisistä hellyydenosoituksista ja seksistä (Boone 2015, 23–44). Boonen teoksen valossa on riemastuttavaa havaita, että nuoret Raittisen veljekset ovat levyttäneen Brita Koivusen Mustahpan täysin samalla tekstillä (Eero ja Jussi Raittinen, 1960). Nykykorvin kuunneltuna on hätkähdyttävää, kun kaksi teinipoikaa laulaa rakastavansa heidät ryöstänyttä itämaista urosta: Eero oli 16- ja Jussi 17-vuotias. Täysi-ikäisyyden raja heterosuhteissa oli tuolloin 21 vuotta: homosuhteet olivat lailla kiellettyjä.

Mä heti tunsin että ainiaan
vain tahdoin olla hänen lempivaimonaan.
Mutta tapaan miesten itämaisten
hän hyvin rakkauden tunsii naisien.

Hän minut saattoi laivaan valkeaan,
ja sillä viimein tulin kotisatamaan.
Ei ollut tarpeen lukko haaremin,
mä hälle ikuisesti kuulun kuitenkin.
(Mustapha, 1960)

¹³¹ “Ya Mustapha ya Mustapha, Ana bahebak ya Mustapha. Cherie je t'aime, cherie je t'adore, como la salsa del pomodore.”

Poikien lakoninen laulutyyli, jossa he vannovat kuuluvansa ikuisesti erämaiden herralle, tarjoutuu herkullisen viattomasti alttiiksi modernille queer-luennalle. Ehkäpä poikien laulu antaa äänen nuorille tanssipojille, *köçekeille*, joita haaremeissa myös asui ja esiintyi. *Köçekit* olivat kuvankauniita pitkätukkaisia nuorukaisia, ostettuja tai ryöstettyjä, jotka tarjosivat tanssin lisäksi eroottisia iloja niin sulttaaneille kuin muillekin haaremien miesasukkaille (Boone 2015, 102–107; Erdoğan 2000, 73–77).

4.5 Minareetin kellot soittaa Allahin lapsille: uskonto-oppia

Uskonnollisten teemojen yhdistäinen populaarikulttuuriin on usein ongelmallista. Orientti-iskelmissä se ei tuota päänvaivaa, sillä islam nähdään useimmiten osana laajempaa itämaisyyttä ja uskonto toimii vain eksoottisena paikallisväriä tuovana mausteena. Muhammed on yksi myyttinen lisähahmo Arabian tarumailmassa ja islam näyttäytyy kuvana, josta kristitty länsi poimii ja tekee tutuksi itseään kiehtovat toiseuden tunnukset. (Vrt. Said 2011, 64–67.)

Islamin käyttö rikastavana ornamenttina tai näyttämökuvana on suoraa jatkoa koloniaaliselle asenteelle, joka sijoittaa kristityt eurooppalaiset “meidät” islamilaisten “heidän” yläpuolelle. Islam edustaa sortoa ja pimeyttä, joka vastustaa kristittyä länttä, eikä suostu vastaanottamaan vapautta ja valistusta. (Hämeen-Anttila 2012, 95; Said 2011, 246.) Sen tähden sen kuvastoa ei muka tarvitse kunnioittaa, vaan sitä voi huoletta käyttää omiin viihteellisiin tarkoituksiin.

Islamilaisen maiseman erottaa lännestä jo ensisilmäyksellä uskonnollinen arkkitehtuuri: moskeijat ja minareetit. Niitä esiintyy ennen toista maailmansotaa tai sen aikana levytetyissä lauluissa Ali Baba (Ville Alanko & Dallapé, 1930), Ylieunukin uni (Niilo Saarikko & Columbus Jazz Orkesteri, 1931), Sulamith (Veli Lehto & Dallapé, 1931) ja Puolikuu Bosporissa (Hannes Veivo & Columbia tanssiorkesteri, 1932). Toisen maailmansodan jälkeen moskeijat luovat tunnelmaa lauluissa Ilta itämailla (A. Aimo & Dallapé, 1946), Morgiana (Olavi Virta, 1953), Uska Dara (Vieno Kekkonen, 1956), Ilta Tangerissa (Tuula Siponius, 1958), Sulamith (Helena Siltala, 1959), Mustapha (Brita Koivunen, 1961) ja Muistan Ali Baban (Katri Helena, 1965).

Islamilaista kuvastoa on välillä käytetty hiukan huolimattomasti, ja moskeijoista on kuin huomaamatta tullut kristillisiä pyhäkköjä: lauluissa Ylieunukin uni ja Ilta itämailla saamme kuulla kuinka “minareetin kellot soivat” ja Ali Babassa kehoitetaan uhkarohkeasti kantamaan armas moskeijaan vihille. Vaikka ne ymmärtää tietämättömyydestä johtuviksi lapsuksiksi, niistä tulee helposti mieleen 1800-luvun itämaita tutkineiden orientalistien kirjoitukset, joissa toistuu johdonmukaisesti mielikuva islamista kristinuskoa alempiarvoisena, “sivilisaation ja totuuden vihollisena” ja Koraanista “hämmäntävänä ajatuskaaoksena” ja “kestämättömänä typeryytenä” (Said 2011, 148–149).

Yhtä usein, tai jopa useammin, islamin uskonnolliset paikat ja rituaalit kuvataan iskelmissä aivan oikein:

Yli kaupungin moskeija varjonsa luo
minareetista kuuluu huuto tuo:
Allah yksin on vaan
suuri ain armossaan!
Kansa Mekkaan päin katseensa luo.
(Sulamith, 1931)

Muezzin tornista kutsuu
Allahin puoleen lapsia maan.
(Ilta Tangerissa, 1958)

Lumoavin on ilta Istanbulin
ja muezzinin huuto kaikuu jostakin.
(Muistan Ali Baban, 1965)

1930-luvun Sulamithissa lauletaan vielä Allahin armosta, mutta vuonna 1959 levytetyn Sulamith-version tekstiä on muokannut Hillevi eli Erik Lindströmin vaimo Vuokko Hillevi Lindström. Allah, Mekka ja muu uskonnollinen sisältö on häivytetty: “Yli kaupungin moskeija varjonsa luo, minareetista kuuluu huuto tuo. Ilta on idän maan, naiset nuo kaivoltaan vettä saapuvat taas noutamaan.” Iskelmätekstityksen tyylin muutos 1960-luvun nuorisomusiikissa näkyy hyvin Jussi Raittisen kääntämässä amerikkalaisiskelmässä Mekka (Marion Rung, 1965). Siinä koko Mekka on vain vertauskuva kadun itäpuolella asuvalle ihastuksen kohteelle, jota laulaja kyttää akkunastaan: “Näin itä ei länttä kohtaa, niin sanotaan vanhastaan. Siksi tuijottaa yli kadun saan kuin Mekkaan.” Tässä mekkaan päin ei siis edes

rukoilla tai vaelleta, sinne vain tuijotetaan. Lisäväriä tulkinnalle antaa se, että kovaäänisesti Mekkaan tähyävä laulajatar on aikakauden tunnetuin suomenjuutalainen artisti.

4.6 Nimet muuttuu vaan, vaikka mikään ei muutukaan

Yksi Saidin (2011, 82; 87; 121; 167) perushavainnoista *Orientalismissa* on se, kuinka monista orientalismin teksteistä on luettavissa, että eurooppalaisten oppineiden eli “meidän” tehtävämme on pelastaa alkuperäinen, historiallinen orientti, joka uhkaa hukkaa islamin ja modernin arjen ja ymmärtämättömyyden hämärään. Orientti itse on hukanut klassisen suuruutensa, mutta länsimainen orientalisti tietää kyllä, mikä modernille orientille olisi parhaaksi. Islamtutkija Jaakko Hämeen-Anttila (2012, s.95) jatkaa Saidin ajatusta kirjoittamalla, että oli “valkoisen miehen taakka mennä levittämään tiedon ja uskonnon valoa alkuasukaskansojen pimeyden keskelle” ja lisää ironisen sivulauseen: “varsinkin jos nämä sattuivat asumaan luonnonrikkauksia pursuavilla alueilla”.

Orientalistien tavoin myös iskelmien kokijat haikailevat itämaiden kadonneen loiston perään. Kahdessa suosituimmassa Istanbul-aiheisessa iskelmässä kommentoidaan Idän porttina tunnetun kaupungin kehitystä. Sekä Istanbul (Olavi Virta, 1954) että Uska Dara (Vieno Kekkonen, 1956) kommentoivat mennyttä ja nykyistä suurkaupunkia sanankäänteillä, jotka Said varmasti tunnistaisi. Jimmy Kennedyn sanoittama amerikkalainen Istanbul (not Constantinople)¹³² oli vitsikäs kommentti Konstantinopolin valloituksen 500-vuotisjuhlan kunniaksi: osmanit valtasivat Bysantin pääkaupungin vuonna 1453. Turkkilaisten keskuudessa kaupungin nimeksi vakiintui aikojen saatossa Istanbul, ja vuonna 1930 presidentti Atatürk vaati, että myös kansainvälisissä yhteyksissä kaupungista jatkossa käytetään tuota nimeä (fi.wikipedia.org: Konstantinopoli).

Kennedyn alkuperäistekstissä kaupungin nimellä leikitellään lastenlaulun tyyliin pitkin matkaa: “Every gal in Constantinople lives in Istanbul, not Constantinople, so if you've a date in Constantinople she'll be waiting in Istanbul.” Myös suomalaisversion aluksi kertoja toteaa, että vaikka moderni Istanbul sai Konstantinopolilta kaiken loiston, se ei saanut pitää vanhaa nimeään. Suomalai tekstitäjä Kullervo käyttää tilaisuutta hyväkseen ja kommentoi orientin

¹³² Ensilevytyksen teki kanadalainen The Four Lads vuonna 1953.

kesyttämistä muutenkin kuin pelkkänä nimen muutoksena. Länsimaistamisen prosessi on astunut itään ja alkanut ottaa haltuun idän alueita ja traditioita (vrt. Said 2011, 89, 216). Kertoja käy haaveissaan vanhaan, tarunhohtoiseen Konstantinopoliin, josta hunnut on jo riisuttu:

Neito kaunis Konstantinopolissa
 enää illoin ei tanssi haaremissa,
 hällä paikka on pikkubaletissa
 Cabarét-kahvilan.
 (Istanbul, 1954)

Uska Daran pohjana on turkkilainen kansanlaulu Kâtibim, joka kertoo romanttisen tarinan naisesta matkalla Üsküdarin, joka on Istanbulin Aasian puoleinen kaupunginosa Bosporinsalmen takana. Alkuperäistä tarinaa käytettiin myös Eartha Kittin kaksikielisessä kansainväliseksi hitiksi nousseessa versiossa vuonna 1953.

Reino Helismaan¹³³ sanoituksessa kaupunki hohkaa mennyttä hehkua: “Kertoo siellä joka minareetti loistosta sulttaanien. Kuiskaa siellä ikivanha tammi huumasta haaremien.” Laulun kertojalle kaupungin suuruus ja kiehtovuus kumpuaa nimenomaan sen historiasta, ei omasta ajastaan. Samoin orientalistien tutkimuksissa idän arvo oli menneessä, ei modernissa orientissa, ja erityisesti siinä, mitä orientti oli aikoinaan tarjonnut eurooppalaiselle kokijalle (Said 2011, 87). Iskelmän kontekstissa ei tietenkään haikailla orientin tieteellisten tai kulttuuristen saavutusten perään, vaan kaivataan tarunhohtoista eksotiikkaa, jota moderni länsimaisuus häiritsee. Toisaalta laulun kertoja tuntuu myös alistuneesti ymmärtävän, että kaupungin täytyy kehittyä ja avautua modernille maailmalle.

Uska Dara, välkkyen hohtaa
 eessäsi Bosporin suu,
 niin kuin vanhan tuttavan kohtaa
 sirppinä nouseva kuu,

yhdessä ne vuosisataa monta
 nähneet on häipyvän pois.
 Uusi aika tulla ei voi sinne
 missä vain vanhuutta ois.
 (Uska Dara, 1956)

¹³³ Tässä nimimerkillä Rainer Kisko.

Vaikka lännen mies kaipaakin kadotettua, mystiikan ja erotiikan täyttämää idän ihmemaata, hän ymmärtää, että nuoruuden eksoottista elämystä ei voi kokea uudelleen. Onko itä länsimaistunut, vai onko orientin kokemus vain arkipäiväistynyt? Ehkä eksotiikkaa löytää, jos hyväksyy haaveen ja toden eron.

Haaveissain käyn Konstantinopoliini,
armaan luokse astun mä palatsiini,
Istanbul tuo totta mun unelmiini.
Hunnun se vaikka poies vei,
niin muuta se viedä voinut ei!
(Istanbul, 1954)

5 PÄÄTÄNTÖ

5.1 Mustaa ei saa valkoiseksi – eikä valkoista mustaksi

Laulujen tummaihoiset afrikkalaiset vertautuvat kuin luonnostaan mustiin asioihin: nokeen, tervaan, musteeseen, yöhön, eebenpuuhun. Valkoiseksi he voivat tulla korkeintaan kuolemassa.¹³⁴ Heidän ihonvärinsä on monesti ihmetyksen aihe, mutta useimmiten myös ihailun ja jopa halun kohde. Vain kerran laulujen valkoinen mies pakenee afrikkalaisia ja silloinkin kyseessä on merimies, joka ehkä pelkää joutuvansa alastoman naislauman ahdistelemaksi. Kun laulujen valkoihoinen yrittää sulautua alkuasukkaiden joukkoon, kyseessä on poikkeuksetta merimies, joka saa nauttia paikallisten naisten (useimmiten monikossa) vapaasta seksuaalisuudesta. Mies ei kuitenkaan asetu mustien tavoille ja jää eläkevuosiksi viidakkokylään, vaan kyllästytyään ottaa pestin ohikulkevaan laivaan.¹³⁵

Saharan eteläpuolelta alkava Viidakko pienine kylineen tuntuu todellakin jatkuvan mantereeseen eteläkärkeen saakka, sillä ainoa lauluissa mainittu afrikkalainen urbaani paikka on Kapkaupunki. Binaariset vastaparit derridalaisine painotuksineen **kulttuuri/luonto**, **sivistyneet/villit**, **edistys/vanhakantaisuus** toistuvat lauluissa lähes liikuttavan samanmielisinä (vrt. Hall 1999, 154-155). Kaupunkien ja läntisen edistyksen merkkien totaalinen puute on hämmentävä, mutta mitäpä voisi odottaakaan, kun kokonaisen maanosan väestöltä iskelmän diskurssissa puuttuvat myös vaatteet – ja lukutaidon puutteeseenkin vihjataan pari kertaa. Toisaalta laulujen siteeraamat afrikkalaiskielet vaikuttavat sen verran köyhiltä, että tiedonvälityksen suhteen on ehkä parempikin oppia ymmärtämään rummutusta aapisen sijaan¹³⁶. Kun laulujen rumpu-utiset yötä kohti loppuvat, alkaa Viidakon yleisin sosiaalinen toiminta lempimisen jälkeen: ei-informatiivisen rummutuksen tahtiin tanssiminen.

1960-luvun lopulla ja 1970-luvun aikana kevyen musiikin tyyli ja konventiot nuorensivat sanoituksia, mutta myös lisääntynyt matkailu ja verkkainen kansainvälistyminen toi oman

¹³⁴ “Nyt Jeesuksensa kunniaksi hän soittaa siellä kanneltaan. Karitsan veri valkeaksi sai mustan Saaran kokonaan.”(Musta Saara, 1882).

¹³⁵ Näin käy lauluissa Neekerimailla Afrikassa (1929), Merkillinen juttu (1930), Afrikan rannalla (1938), Kultarannikko (1942) ja Terveisiä Afrikasta (1952).

¹³⁶ Rumpuja käytetään viestintään lauluissa Zambesi (1955), Viidakon rummut (1958), Hottentottilaulu (1960), Kolibri (1961) ja Afrikan valssi (1962).

mausteensa Afrikka-kuvaan (Lindfors 2004, 288). Alkoi syntyä Mombasan (Taiska, 1977) tyyppisiä turismista ja lomaromanssista kertovia iskelmiä sekä tietoisesti n-sanalla kuulijoita hännäviä renkutuksia, kuten Me halutaan olla neekereitä (Kake Singers, 1978) ja Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä että (Mikko Alatalo, 1980). Alkuasukaskylien viattomuus oli lopullisesti poissa.

5.2 Fragmenteista koottu itä ja muuttuva sanasto

Laulutekstejä purkaessani on käynyt ilmi, että orientti, vaikka se taidokkaasti paikannimistöllä sidottaisiin kartalle, on iskelmän diskurssissa “vähemmän paikka kuin topos”, kuten Said (2011, 172) asian ilmaisee. Orientti näyttäytyy iskelmissä sieltä täältä viihdekirjallisuudesta, satukuvituksista, elokuvista ja toisista lauluista poimittuina yksityiskohtina, viittauksina ja piirteinä, joihin liittyy murusia aikakauden uutisista ja tarumaailmasta. Samalla tavalla Said (2011, 127) kertoo nykyisin korkealle arvostetun itämaisen lyriikan tulleen alun perin esitellyksi lännessä vain fragmentteina ja eurooppalaisille soveltuvina katkelmina.

Jos iskelmää ajatellaan Peter von Baghin kliseeksi popularisoimana kansakunnan salatun muistin välittäjänä, ei ole suinkaan yhdentekevää, millaista kuvastoa laulujen sanoitukset ovat alitajuntaamme vyöryttäneet. Aivan kuten Anna Rastas (2007, 137–138) toteaa rasistisen “n-sanan” käyttöä tutkiessaan, Suomikaan ei ole ollut kolonialistiselta katseelta vapaa. Uskon, että erityisesti populaarikulttuurin viljelemien ylemmydentuntoisten ja toiseuttavien sanojen käyttö on varmasti muokannut mielikuvia vieraista kulttuureista usean sukupolven ajan. (Vrt. Lehtonen & Löytty 2007, 113.) Siksi populaarikulttuurin tekstien, laululyriikan, ajanviete-elokuvien ja televisioviihteen kriittinen tutkiminen ja analysoiminen on mielestäni tarpeellista ja kiinnostavaa. Jälkikoloniaalinen luenta tarjoaa suomalaisten iskelmien kaukokaipuun ja eksotiikannälän tutkimiseen teräviä työkaluja ja tuottaa yllättäviä löytöjä.

Suomalaisissa 1920–1960-luvun iskelmissä orientaalin ihminen löydetään useimmiten erämaasta, keitaalta tai haaremista. Haaremi sijaitsee useimmiten Istanbulissa. Erämaa ja keidas sijaitsevat lähes poikkeuksetta Saharassa. Orientaalisten kuvien (hunnut, puolikuu, keidas, karavaani jne) toistuvuus ja niihin latautuneiden merkitysten muuttumattomuus yllätti

minut. Mutta ehkä vielä yllättyneempi – positiivisesti – olin siitä, että iskelmissä on jo varhain käytetty sellaisia ilmaisuja kuin *muezzin*, *ill'allah*, *bismillah* tai *ana bahebak*. Vuoden 2001 WTC-terrori-iskun jälkeen kuva arabista, islamista ja koko itämaisyydestä on muuttunut amerikkalaisuuden läpi suodattuneeksi: demonisoitu arabi nähdään lähes pelkästään suhteessa juutalaiseen, öljyyn tai sotaan ja terrorismiin (Said 2011, 270). Media ja uusi “orientalismi” kirjoittavat yhtäläisyysmerkit islamin ja terrorismin välille poistumatta kotimaastaan, tutustumatta islamilaiseen kulttuuriin tai sen historiaan (Said 2011, 29–32). *Muezzin*, *bismillah* ja *ana bahebak* ovat pyyhkiytyneet länsimaisesta sanakirjasta ja korvautuneet termeillä *shari'a*, *jihád*, *fatwá*; hunnut ovat hautautuneet *burkhan* alle ja Ali Baba jäänyt al-Qu'aidan varjoon. Meidän ajastamme ei synny eskapistista orientti-iskelmää.

Aineisto: levytetyt laulut

1. Afrikka

- Aba-daba viidakkoromantiikkaa. Säv. Donovan Walter - Fields Arthur, san. tuntematon. Leijona T 5056, Metro-tytöt 1952.
- Afrikan rannalla. Säv. ja san. Usko Kemppi. Sointu 115, Reino Armio 1938.
- Afrikan tähti. Säv. H. M. Majewski, san. Saukki. Scandia SEP 068, Laila Kinnunen 1958.
- Afrikan valssi. Säv. Galt McDermot, san. Kari Tuomisaari. RCA fas678, Lasse Mårtenson 1962.
- Bimbambulla. Säv. Karl May, san. Yrjö Haapanen. Columbus 50202, Kaarlo Kytö 1930.
- Bimbambulla. Säv. Karl May, san. Hillevi. Blue master BLU 568, Marja-Riitta Kivi 1960.
- Bulu bulu bulu. Säv. Harry Bergström, san. Eine Laine. His master's voice X4619, Arvi Tikkanen 1936.
- Daiga daiga duu. Säv. Jimmy McHugh, san. Reino Helismaa. Rytmä VR 6025, Tapio Rautavaara 1949.
- Hottentottilaulu. Säv. Egner Thorbjörn, san. Jukka Virtanen. RCA fas 645, Maikki Länsiö ja Esa Saario 1961.
- Jambo. Säv. Georges Sigara, san. Reino Helismaa. Decca SD 5295, Olavi Virta 1955.
- Jimmy banjoaan hän soittaa. Säv. Georg Malmsten, san. Bengt Wistrand, Parlophon b. 36095, Georg Malmsten 1930.
- Kantarella ja Jimmy. Säv. trad., san. J. Alfred Tanner. His master's voice X3273, J. Alfred Tanner 1926.
- Kirje Päiväntasaajalta. Säv. ja san. Usko Kemppi. Odeon a 228088, Heikki Tuominen 1929.
- Kolibri. Säv. Rauno Lehtinen, san. Lasse Liemola. Columbia MY 077, Lasse Liemola 1961.
- Kongo – Paris – Suomi. Säv. trad., san. tuntematon. Columbus 10013/10020, Aarne Salonen 1929.
- Kultarannikko. Säv. Matti Jurva, san. J. Alfred Tanner. Kristall 171, Eero Väre 1942.
- Marokko. Säv. Karl Ruster, san. Erkki Uotila. Homocord H-023134a, Veli Lehto & Seminola-orkesteri 1931.
- Melperin Miina. Säv. ja san. Martti Nisonen. Homocord o. 4 23013, Theodor Weissman 1929.
- Merkkillinen juttu. Säv. Martti Parantainen, san. Usko Kemppi. Colorit 3186, Erik Eklund 1930.
- Mustaa rakkautta. Säv. Kullervo, san. Helena Eeva. Leijona t 5097, Eugen Malmsten 1933.
- Neekerimailla Afrikassa. Säv. ja san. Arthur Kylander. KICD 32, Arthur Kylander 1927.
- Neekeriprinsessa. Säv. Georg Malmsten, san. R.R. Rynnänen. Odeon A 228468, Georg Malmsten 1938.
- Oli kerran neekeripoikanen. Säv. Jimmy Kennedy, san. Kauko Käyhkö. Odeon A228519, Georg Malmsten 1938.
- Sivistys. Säv. Bob Hilliard & Carl Sigman, san. Kullervo. Sävel s 9007, Henry Theel 1948.
- Skokiaan. Säv. August Msarurgwa, san. R. Helismaa. Decca sd5287, Kipparikvartetti 1955.
- Suomalainen ja sauna. Säv. ja san. Arthur Kylander. KICD 32, Arthur Kylander 1929.
- Suzy pieni neekerityttö. Säv. Harry Bergström, san. Dandy. Leijona T0508, Metro-tytöt 1950.
- Telefoni Afrikassa. Säv. trad., san. Arvid Lydecken. Finlandia PB 03, Kauko Käyhkö 1954.
- Terveisiä Afrikasta. Säv. ja san. Usko Kemppi. Leijona T 5077, Kipparikvartetti 1952.
- Viidakko. Säv. Pentti Vilppula, san. Kalevi Pentti. Rytmä R 6397, Olavi Virta 1959.
- Viidakon rummut. Säv. E. Lecuona, san. Juha Vainio. Blue master blu 591, Juha Vainio 1963.
- Zambesi. Säv. Nico Carstens, Anton De Waal, san. Kari Tuomisaari. Triola T 4263, Olavi Virta 1956.

2. Sahara ja Lähi-itä

- Aavikon lapsia. Säv. Lauri Lieppo, san. Martti Jäppilä. Odeon A228253, Veli Lehto & Dallapé 1932.
- Aavikon ratsastaja. Säv. Ulrich Sommerlatte, san. Erkki Ainamo. Triola TS443, Sakari Hotti 1961.
- Abessinia. Säv., san. Usko Kemppi. Polydor S50465, Arvi Hänninen 1935.
- Abu Hassanin vaimot. Säv. trad., san. Tatu Pekkarinen. Polydor S50465, Matti Jurva & Dallapé 1935.
- Ali Baba. Säv. Alfred Markush, san. Aarne Salonen. Columbus 50134, Sasu Haapanen & Kansanorkesteri 1930.
- Ali Baba. Säv. Alfred Markush, san. Martti Jäppilä. Homocord O4-23092, Ville Alanko & Dallapé 1930.
- Arabi Ahab. Säv. Ray Stevens, san. Kari Tuomisaari. Scandia KS448, Ismo Kallio & Four Cats 1962.
- Bismillah Mustafa. Säv., san. tuntematon. Columbus 50149, Ville Alanko & Suuri Columbus-orkesteri 1930.
- Casablancan yö. Säv. Viljo Vesterinen, san. Aune Haarla. Finlandia P179, Henry Theel 1953.
- Damaskon yössä. Säv. trad., san. Wiola Talvikki. Manhattan man 51, Wiola Talvikki 1960.
- Danakil, hiekkarämaa. Säv., san. Urho Lehtonen. Sointu 5017, Reino Armio & Sonora-orkesteri 1937.
- Danakil. Säv., san. Urho Lehtonen. Triola T4208, Veikko Tuomi 1945.
- Delila aavikon tytär. Säv. Georg Malmsten, san. Usko Kemppi. Leijona T5062, Katariina ja naiskuoro 1952.
- Delila. Säv. Georg Malmsten, san. R.R. Rynnänen. Odeon PLD157, Kalevi Korpi 1956.
- Emiirin tanssijat. Säv. Valto Tynnälä, san. Toivo Elomaa. Scandia KS725, Teijo Joutsela & Humppa-veikot 1967.
- Eunukin uni. Säv., san. Antero Lintuniemi. Columbus 50221, Veli Lehto & Dallapé 1930.
- Haaremin ristikon takaa. Säv., san. Martti Jäppilä. Odeon A228369, Georg Malmsten & Dallapé 1936.

- Haaremin ruusu. Säv. Väinö Andersson, san. Martti Jäppilä. Odeon A228262, Akseli Heikko & Dallapé 1934.
- Haaremin ruusu. Säv. Väinö Andersson, san. Martti Jäppilä. Odeon PLD222, A. Aimo & Dallapé 1962.
- Haaremin ruusu. Säv. Eddie Cooper - Mack Wolfson, san. Kullervo. Sävel SÄLP724, Marion Rung 1964.
- Haaremin tanssijat. Säv. Ale Berla, san. Ari Saarni. Polydor S50522, Arvi Hänninen & Swingers Orkesteri 1935.
- Haaremin vartija. Säv., san. Pauli Räsänen. Tähti RW434, Pauli Räsänen, Haaremitytöt & Käärmeenlumoojat 1951.
- Hunnutetut kasvot. Säv. trad., san. Reino Helismaa. Rytm R6472, Eila Pienimäki 1961.
- Ilta itämailla. Säv. Helge Pahlman, san. Kauko Käyhkö. Odeon A228668, A. Aimo & Dallapé 1946.
- Ilta Tangerissa. Säv. Claude Darvel, san. Reino Helismaa. Rytm RN4134, Tuula Siponius 1958.
- Iitaloma Suezilla. Säv. Kauko Käyhkö, san. Erkki Montonen. Cupol 5007, Justeeri 1956.
- Istanbul. Säv. Jimmy Kennedy, san. Kullervo. Decca SD5262, Olavi Virta 1954.
- Itämaan ruusuja. Säv. I. Ivanovici, san. O. Paku. Philips P40057 h, Veikko Tuomi 1954.
- Itämaan sävel. Säv. Georg Malmsten, san. Martti Jäppilä. Rytm B2111, Georg Malmsten & Rytm Solistiyhtye 1945.
- Itämainen tango. Säv. R. Esko eli Robert von Essen, san. A. Saarni eli Dagmar Parmas. Columbia DY199, Eugen Malmsten 1938.
- Itämaista rakkautta. Säv. Tibor Kalmar, san. Martti Jäppilä. Odeon A228309, Georg Malmsten & Dallapé 1935.
- Jeriko. Säv. trad., san. Reino Helismaa. Philips PF340530, Laila Halme 1960.
- Jos olisin sulttaani. Säv. Georg Malmsten, san. R.W. Palmroth. Odeon A228194, Georg Malmsten 1931.
- Kangastus. Säv. Unto Mononen, san. Saukki. Scandia KS542, Reijo Taipale 1964.
- Kangastusta. Säv., san. Kauko Käyhkö. Odeon A228588, Kauko Käyhkö & Dallapé 1940.
- Karavaani. Säv., san. Usko Kemppi. Polydor S43225, Arvi Hänninen & Walter Schuetzen Filmiorkesteri 1933.
- Karavaani. Säv. Duke Ellington, san. Erkki Ainamo. Odeon PLD158, Trubaduurit 1956.
- Karavaani. Säv. Duke Ellington, san. Reino Helismaa. Triola T4314, Olavi Virta 1957.
- Kaukomaan kaipuu. Säv. Robert von Essen, san. Dagmar Parmas. Columbia DY289, Eugen Malmsten & Columbia-orkesteri 1939.
- Kerima. Säv. trad., san. Saukki. Parlophone PAR-EP411, Kari Fall & Four Cats 1960.
- Kultainen sarvi, Säv., san. tuntematon. Columbia DY036, Matti Jurva & Columbia-tanssiorkesteri 1932.
- Legioona öitä. Säv., san. Urho Lehtonen. Sointu 151, Reino Armio & Sointu-orkesteri 1938.
- Lootus nukkuu . Säv., san. Martti Jäppilä. Odeon A228626, Georg Malmsten & Dallapé 1940.
- Lotus. Säv. D. Alhansky, san. tuntematon. Sointu 1415, Pentti Viherluoto 1952.
- Marokko. Säv. Karl Ruster, san. Erkki Uotila. Homocord HO-23134a, Veli Lehto & Seminola-orkesteri 1931.
- Marokosta Sudaniin. Säv. Rafael Hernandez, san. Kullervo. Rytm VR6033, Veikko Tuomi 1949.
- Marokosta Sudaniin. Säv. Rafael Hernandez, san. Kullervo. Decca SD5374, Juha Eirto 1956.
- Mekka. Säv. John Gluck Jr - Naval Nader, san. Jussi Raittinen. Philips PF340699, Marion Rung 1965.
- Morgiana. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Decca SD5230, Olavi Virta 1953.
- Muistan Ali-Baban. Säv. Alfred Markush, san. Saukki. Parlophone PAR946, Katri Helena 1965.
- Mustapha. Säv. Bob Azzam - Edouard Ruault, san. Saukki. Scandia KS361, Brita Koivunen 1960.
- Mustapha. Säv. Bob Azzam - Edouard Ruault, san. Kari Tuomisaari. Decca SD5507, Eero & Jussi 1960.
- Niinlin rannalla. Säv. Uno Mattila, san. Toivo Elomaa. Edison bell X121, Arvi Hänninen, Paavo Raivonen & Edison Bell Orkesteri 1933.
- Nuori beduiini. Säv., san. Erkki Leppänen. His master's voice TJ279, Erkki Leppänen 1963.
- Odaliskin tanssi. Säv. Alvar Kosonen, san. Martti Jäppilä. Odeon A228424, Georg Malmsten & Dallapé 1935.
- Oi kallis kotimaa. Säv. trad., san. tuntematon. Homocord O4-23020, Theo Weissman 1929.
- Palatsin orjatar. Säv. Helmut Gardens, san. Valtteri Virmajoki. Columbia DY079, Eugen Malmsten & Rytm Pojat 1936.
- Persialaisella torilla. Säv. Albert W. Ketelbey, san. Reino Helismaa. Decca SD5386, Tuula Siponius 1957.
- Pieni keidas. Säv. Helge Pahlman, san. Kaarlo Valkama. Philips PH502, Vilho Vartiainen 1952.
- Puolikuu Bosporisissa. Säv. Edvin Heimovalta, san. Usko Kemppi. Columbia DY037, Hannes Veivo & Columbia tanssiorkesteri 1932.
- Pyramidin varjossa. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Decca SD5396, Juha Eirto 1957.
- Sahara. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Rytm R6418, Eemeli 1960.
- Saharan lilja. Säv. Georg Malmsten, san. R.R. Rynnänen. Odeon A228597, Georg Malmsten 1940.
- Salome. Säv. Robert Stoltz, san. Saukki. Decca SD5537, Kukonpojat 1961.
- Samum. Säv. Jimmy McHugh, san. Saukki. Scandia KS273, Annikki Tähti 1956.
- Shish kebab. Säv. trad., san. Mauno Maunola. Blue master BLU542, Seija Lampila 1958.
- Suezista etelään. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Decca SD5370, Vieno Kekkonen 1956.
- Sulamith. Säv., san. Matti Jurva. Homocord HO-23124, Veli Lehto & Dallapé 1931.
- Sulamith. Säv. Matti Jurva, san. Hillevi. Blue master BLU549, Helena Siltala 1959.

Suleika. Säv. Valto Tynnilä, san. Valto Tynnilä. Odeon A228302, Georg Malmsten & Dallapé 1935.
 Suomen pojat ja Turkin keisari. Säv. trad., san. tuntematon. Gramophone 282143, Iivari Kainulainen 1910.
 Taikalamppu. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Decca SD5409, Juha Eirto 1957.
 Tuhat ja yksi yötä. Säv. Kullervo, san. Reino Helismaa. Decca SD5409, Juha Eirto 1957.
 Turkkilainen tango. Säv. Necdet Koyutürk, san. Reino Helismaa. Philips PF340547, Jorma Lyytinen 1961.
 Tyttö keitaalla. Säv. Unto Mononen, san. Reino Helismaa. Philips PF340675, Oili Vainio 1964.
 Unelma keitaalla. Säv., san. Martti Jäppilä. Odeon A228426, A. Aimo & Dallapé 1937.
 Uska Dara. Säv. trad., san. Reino Helismaa. Decca SD5370, Seija Lampila 1956.
 Valkoinen muumio. Säv. Erik Lindström, san. tuntematon. Blue master BLU524, Kalevi Korpi 1957.
 Ylieunukin uni. Säv., san. Usko Kemppe. Columbus 50221, Niilo Saarikko & Columbus Jazz Orkesteri 1931.
 Yö keitaalla. Säv., san. Valto Tynnilä. Edison bell X118, Arvi Hänninen, Paavo Raivonen & Edison Bell Orkesteri 1933.

Aineisto: levyttämättömät laulut

1. Afrikka

Aamu Afrikassa. Säv. & san. Martti Einola. *Marraskuun tanssisäveluutuuksia, Vihko N:o 3*. 1938. Lauritsala: E. Partanen.
 Afriikka. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 14. Lauluja meriltä ja merien rannoilta*. 1935. Helsinki: Levytukku.
 Bimbambulla. Säv. Karl May, san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko V*. 1930. Helsinki: Dallapé.
 Hottentottien luona. Säv. & san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko III*. 1929. Helsinki: Dallapé.
 Susie. Säv. tuntematon, san. Erik Strandberg. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Tanssiuutuuksia 23*. 1933. Helsinki: Dallapé.

2. Sahara ja Lähi-itä

Aavikon yö. Säv. A. Nuotio, san. Erkki Ranta. *Seminola-orkesterin tanssisävelmiä, vihko 6*. 1933. Kotka: Kotkan musiikkikauppa.
 Anitra laulaa. Säv. Valto Tynnilä, san. Veikko Virmajoki. *Viimeisiä levy-säveleitä 25*, 1935. Helsinki: V. Tynnilä.
 Beduiini. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 10*. 1934. Helsinki: Levytukku.
 Beduiini. Säv. Valto Tynnilä, san. Rub. Kainulainen. *Viimeisiä levy-säveleitä 41*, 1937. Helsinki: V. Tynnilä.
 Constantinopel. Säv. Harry Carlton, san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko II*. 1930. Helsinki: Dallapé.
 Egypti. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 8, 1933*. Helsinki: Levytukku.
 Erämaan laulu. Säv. Kape Ruster, san. Erkki Ranta. *Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 7*, 1933. Kotka: Kotkan musiikkikauppa.
 Erämaan yössä. Säv. Valto Tynnilä, san. Arvo Häkkinen. *Viimeisiä levy-säveleitä 3, 1933*. Helsinki: V. Tynnilä.
 Haaremilaulu. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 6*, 1933. Helsinki: Levytukku.
 Itämainen tango. Säv. Roope Esko, san. Ari Saarni. *Eugen Malmsténin iskusävelmiä 4*, 1938. Helsinki: Levytukku.
 Karavaani (pitkä versio). Säv. ja san. U. Talka. *Viimeisiä levy-säveleitä 1*, 1933. Helsinki: V. Tynnilä.
 Karavaanitie. Säv. Valto Tynnilä, san. tuntematon. *Viimeisiä levy-säveleitä 34*, 1936. Helsinki: V. Tynnilä.
 Kaukomaan kaipuu. Säv. A. Virpi, san. Ari Saarni. *Columbia-iskelmiä 1*, 1940. Helsinki: Levytukku.
 Keidasöitä. Säv. U. Talha, san. tuntematon. *Tanssi, Valittua tanssiohjelmistoa 1*, 1935. Helsinki: Levytukku.
 Klaara (Sahara). Säv. Otto Stransky, san. tuntematon, *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko V*. 1930. Helsinki: Dallapé.
 Muukalaislegioonassa. Säv. Esa Erkkola, san. tuntematon. *Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 1*, 1931. Kotka: Kotkan musiikkikauppa.
 Niilin öitä. Säv. R. Koskinen, san. Erkki Ranta. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko 21*. 1933. Helsinki: Dallapé.
 Nuoren sheikin rakkaus. Säv. Valto Tynnilä, san. Veikko Virmajoki, *Viimeisiä levy-säveleitä 37*, 1936. Helsinki: V. Tynnilä.
 Orjatar. Säv. ja san. Matti Boman. *Sesonki-lauluja 7*, 1929. Murole: Emil Suhonen.

- Persian ruusu. Säv. ja san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko II.* 1930. Helsinki: Dallapé.
- Rakkautta puolikuun alla. Säv. Valto Tynnilä, san. Veikko Virmajoki. *Viimeisiä levy-säveleitä 14*, 1934. Helsinki: V. Tynnilä.
- Sahara (Klaara). Säv. Otto Stransky, san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko I.* 1929. Helsinki: Dallapé.
- Suleima aavikon tytär. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 12*, 1934. Helsinki: Levytukku.
- Unelmien Arabia. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 2*, 1932. Helsinki: Levytukku.
- Väsynyt kameeli. Säv. ja san. Usko Hurmerinta. *Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 11*, 1934. Helsinki: Levytukku.
- Yö Bosporilla. Säv. M. Maja, san. tuntematon. *Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko 16.* 1932. Helsinki: Dallapé.
- Yö keitaalla. Säv. Walter Rae, san. Veikko Virmajoki, *Viimeisiä levy-säveleitä 11*, 1934. Helsinki: V. Tynnilä.

Äänitetiedot ja laulutekstit

- Haapanen, Urpo (1990). *Suomalaisten äänilevyjen taiteilijahakemisto 1901–1982.* Suomen äänitearkiston julkaisu N:o 23. Helsinki: Suomen äänitearkisto.
- Harmonikkaorkesteri Dallapé: Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin, vihko I–23.* 1929–1933. Helsinki: Dallapé.
- Columbia-iskelmiä 1*, 1940. Helsinki: Levytukku.
- Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie. <https://deutschelieder.wordpress.com/> (15.4.2020)
- Elonet. <https://elonet.finna.fi/> (17.4.2020).
- Eugen Malmsténin iskusävelmiä 4*, 1938. Helsinki: Levytukku.
- Fenno-tietokanta. Suomen Äänitearkisto ry. <https://fenno.musiikkiarkisto.fi/> (15.4.2020).
- Fono-tietokanta. Yleisradio. <http://www.fono.fi/> (15.4.2020).
- Gramofon Online. Neumann House Hungary. <https://gramofononline.hu/> (15.4.2020).
- Laulukkeita ja tanssisäveleitä No 4*, 1936. Helsinki: Matti Jurva.
- Marraskuun tanssisäveluutuuksia, Vihko N:o 3.* 1938. Lauritsala: E. Partanen.
- Populaarimusiikin museo. Suomen Kevyen Musiikin Museon kannatusyhdistys ry. <https://pomus.net/> (15.4.2020).
- Second Hand Songs. Bastien De Zutter, Mathieu De Zutter and Denis Monsieur. <https://secondhandsongs.com/> (15.4.2020).
- Seminola-orkesterin tanssisävelmiä 1–7*, 1931–1933. Kotka: Kotkan musiikkikauppa.
- Sesonki-lauluja 7*, 1929. Murole: Emil Suhonen.
- Songfacts. <https://www.songfacts.com/lyrics>. (17.4.2020)
- Tanner, J. A.: *Kuolemattomat kupletit. Sata ja kolme humoristista ja muutakin laulua.* 1947. Lahti: Kustannusliike Kanerva.
- Tanssi, Valittua tanssiohjelmistoa 1–3*, 1935. Helsinki: Levytukku.
- Usko Hurmerinta: Tanssiuutuuksia 1–12*, 1932–1934. Helsinki: Levytukku.
- Viimeisiä levy-säveleitä 3–36*, 1933–1937. Helsinki: V. Tynnilä.
- Viola-tietokanta. Kansalliskirjasto. <https://kansalliskirjasto.finna.fi/> (15.4.2020).

Matka- ja kaunokirjallisuus

- Asim Kahn, Rora (1929). *Pako haaremista.* Suom. Mikael Palmroth-Wasunta. Pori: Satakunnan Kirjateollisuus.
- Farago, Ladislav (1935). *Abessinian aattona.* Suom. V. Hämeen-Anttila. Hämeenlinna: Karisto.
- Hull, E. M. (1924). *Sheikki: romaani aavikoilta.* Suom. J. V. Korjula. Hämeenlinna: Karisto.
- Hull, E. M. (1925). *Sheikin pojat: romaani aavikoilta.* Suom. J. V. Korjula. Hämeenlinna: Karisto.
- Jylhä, Yrjö (1928). *Kurimus.* Helsinki: Otava.
- Kaijärvi, Yrjö (1955). *Välimeren ihmisiä.* Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino (1931). *Marokon lumoissa: Pieniä kirjeitä Marokosta.* Helsinki: Otava.
- Lehtonen, Joel (1919). *Puolikuun alla: Matka- ja mielikuvia murjaanien maasta.* Hämeenlinna: Karisto.
- Lindberg-Dovlette, Elsa (1925). *Haaremin ristikon takaa: Pohjoismaalainen nainen itämaalaisen puolisona.* Suom. Tellervo Laurila. Helsinki: Kirja.
- Lindberg-Dovlette, Elsa (1932). *Häät Bosporin rannalla: Haaremin ristikon takaa 2.* Porvoo: WSOY.
- Lindberg-Dovlette, Elsa (1926). *Naisia minareettien kaupungista: lehtiä nuoren turkkilaisnaisen mietekirjasta.* Suom. O. E. N. Helsinki: Kirja.
- Lydecken, Arvid (1929). *Itämaan lumoissa: tarinoita retkeltä auringon maille.* Porvoo: WSOY.

- Penttilä, Simo (1922). *Haaremin ruusu: seikkailuromaani*. Helsinki: Otava.
- Setälä, Helmi (toim.) (1904–1907). *Tuhannen ja yhden yön tarinoita Suomen lapsille*. Helsinki: Otava.
- Tynni, Aale (1949). *Ylitse vuoren lasisen*. Helsinki: WSOY.
- Vatanen, Väinö J. (1935). *Abessinia: musta keisarikunta*. Helsinki: Otava.
- Waltari, Mika (1929). *Yksinäisen miehen juna*. Porvoo: WSOY.

Lähteet

- Ahokas, P., Lahti, M., & Sihvonen, J. (toim.) (1993). *Mieheyden tiellä: Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Asim, J. (2007). *The N word: Who can say it, who shouldn't, and why*. Boston: Houghton Mifflin.
- Bagh, P. v., & Hakasalo, I. (1986). *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Being black in the EU. second European Union minorities and discrimination survey*. (2018). Vienna, Austria: FRA. Osoitteesta <https://fra.europa.eu/en/publication/2018/being-black-eu>.
- Bhabha, H. K. (1995). *The location of culture*. London: Routledge.
- Boone, J. A. (2014). *The Homoerotics of Orientalism*. New York: Columbia University Press.
- Budds, M. J. (toim.) (2002). *Jazz & the Germans: Essays on the influence of "hot" American idioms on the 20th-century German music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Caute, D. (1970). *Fanon*. Helsinki: Tammi.
- Croutier, A. L., Villa, K., & Villa, S. (1990). *Haaremi: Hunnun takainen maailma*. Helsinki: Otava.
- Ellingson, T. J. (2001). *The myth of the noble savage*. Berkeley: University of California Press.
- Erdoğan, S. N. (2000). *Sexual life in Ottoman society* Istanbul: Dönence.
- Ersoff, Z. (2013). *Musical dandysme: Aestheticism and Orientalism in fin-de-siècle France* Osoitteesta <http://www.escholarship.org/uc/item/3wf9x58j>.
- Ewans, G. (2000). Fundi konde. A legend of east-african music. Osoitteesta <https://www.theguardian.com/news/2000/jul/21/guardianobituaries>.
- Fanon, F. (1970). *Sorron yöstä (Les damnés de la terre, 1961, suom. Hilikka Mäki)*. Porvoo: WSOY.
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks (Peau noire, masques blancs, 1952. Englanninnos Richard Philcox.)*. New York: Grove.
- Fanon, F. (2017a). Antillilaiset ja afrikkalaiset. (Antillais et Africains, 1955. Suom. Eetu Viren.) Teoksessa F. Fanon, *Poliittisia kirjoituksia* (28-38). Helsinki: Tutkijaliitto.
- Fanon, F. (2017b). *Poliittisia kirjoituksia: Kohti afrikan vallankumousta (Pour la révolution africaine. Ecrits politiques*. Suom. Eetu Viren.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Fanon, F. (2017c). Rasismi ja kulttuuri. (Racisme et culture, 1956. Suom. Eetu Viren.) Teoksessa F. Fanon, *Poliittisia kirjoituksia* (39-54). Helsinki: Tutkijaliitto.
- Fay, M. A. (2018). Encountering the harem: European men and the sexualisation of the harem in early modern egypt. *Chronos - Revue D'Histoire De L'Université De Balamand*, 35 (7-28). Osoitteesta <http://corepaedia.pub/index.php/chronos/article/view/200>.
- Greenhalgh, P. (1988). *Emperal vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Manchester: University Press.
- Gronow, P., Lindfors, J., & Nyman, J. (toim.) (2004). *Suomi soi. 1, tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, P., Lindfors, J., & Nyman, J. (2005). *Suomi soi. 4, suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, P., & Saunio, I. (1990). *Äänilevyn historia*. Porvoo ; Helsinki ; Juva: WSOY.
- Haasjoki, P. (2005). Ei kahta ilman kolmatta: Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. Teoksessa O. Löytty (toim.), *Rajanylityksiä: Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen* (181-202). Helsinki: Gaudeamus.
- Hall, S. (1992). *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hall, S. (1999). *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hämeen-Anttila, J. (2004). *Islamin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Hämeen-Anttila, J. (2012). *Islamin miekka: Idän ja lännen konfliktien historia*. Helsinki: Otava.
- Hapuli, R. (1993). Kadonneen nykymiehen etsintä: 1920-luvun maskuliinisuuksien kuvia. Teoksessa P. Ahokas, M. Lahti & J. Sihvonen (toim.), *Mieheyden tiellä: Maskuliinisuus ja kulttuuri* (102-122). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Heikkinen, O., Kilpiö, K., Mantere, M., Rantanen, S., Tolvanen, H., & Uimonen, H. (toim.) (2014). *Valistus on viritetty: Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta. juhla kirja Vesa Kurkelan 60-vuotispäivän kunniaksi*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hemánus, P. (1973). *Joukkotiedotus piilovaikuttajana*. Helsinki: Otava.

- Henrikson, A., Törngren, D., & Hansson, L. (toim.) (1983). *Suuri tarukirja* (Hexikon, suom. Hiilos, H., Nuuttila, A. ja Nenonen, K.). Helsinki: Koko kansan kirjakerho.
- Henriksson, L. (2011). "Nyt päästiin naisista – ja painajaisista": Itseironia ja miehisuus J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämissä kupleteissa. *Musiikki: Suomen Musiikkitieteellisen Seuran Julkaisu*, 41 (2). Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Hinrichsen, M. (2012). *Racist trademarks: Slavery, orient, colonialism and commodity culture. Racism Analysis: Studie 3*. Münster: LIT Verlag.
- Huovinen, P., & Nurminen, M. (1979). *Otavan suuri ensyklopedia. 6, malajit – oppiminen*. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, P. (1989). *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: (Suomen etnomusikologinen seura).
- Jalkanen, P., & Kurkela, V. (2003). *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kaikkonen, O., Rytönen, S., & Sivonen, S. (1989). *Afrikan historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karilas, Y. (1935). *Kodin tietokirja: Aakkosellinen tietohakemisto*. Helsinki: Otava.
- Karttunen, K. (2013). *Orientin etymologinen sanakirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kilpeläinen, K., Kilpeläinen, K., Sivuoja-Gunaratnam, A., & Vierimaa, I. (1998). *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koivunen, L. (1999). Afrikkalainen arki länsimaiseen tapaan. matkakertomus afrikkalaisten elämää koskevan tiedon välittäjänä 1800-luvulla. Teoksessa T. Syrjämaa (toim.), *Arjen muisti ja unohtus* (pp. 73-90). Turku: Turun yliopisto.
- Kujala, A. (2019). *Kivenmurskaajat: Kolonialismin historia*. Jyväskylä: Atena.
- Kukkonen, R. (2008). *Aavan meren täällä puolen: Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmista suomalaisissa molli-iskelmissä*. Helsinki: Suomen jazz & pop arkisto.
- Kukkonen, R., & Poutiainen, A. (2011). *Suklaasydän, tinakuoret: Jazziskelmä Suomessa 1956-1963*. Helsinki: Suomen jazz & pop arkisto.
- Kuortti, J., Lehtonen, M., & Löytty, O. (2007a). *Kolonialismin jäljet: Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kurkela, V. (1998). Orientalismi ja suomalainen iskelmä - tutkimusongelmia ja yleispiirteitä. Teoksessa I. Vierimaa, K. Kilpeläinen & A. Sivuoja-Gunaratman (toim.), *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta* (286-306). Helsinki: Gaudeamus.
- Kurkela, V. (2014). Menneisydentarve ja musiikin historian kirjoitus. Teoksessa O. Heikkinen, K. Kilpiö, M. Mantere, S. Rantanen & Tolvanen, Hannu, Uimonen, Heikki (toim.), *Valistus on viritetty* (17-34). Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Kärjä, A. (2020). *Alkusoittoja: Musiikin menneisyydet monikulttuurisessa suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Lancefield, R. C. (2004). *Hearing orientality in (white) america, 1900-1930* Osoitteesta https://wescholar.wesleyan.edu/etd_diss/2/.
- Lareau, A. (2002). Jonny's jazz: From Kabarett to Krenek. Teoksessa M. J. Budds (toim.), *Jazz & the Germans* (19-61). Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Lassila, J. (1990). *Mitä Suomi soittaa?: Hittilistat 1954-87*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Landry, D. & Maclean, G. (1996). *The Spivak reader: Selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge.
- Lindfors, J. (2004). Bulu bulu bulu. Teoksessa P. Gronow, J. Lindfors & J. Nyman (toim.), *Suomi soi I*. (281-289). Helsinki: Tammi.
- Lindqvist, S. (2015). *Tappakaa ne saatanat (Utrota varenda jävel, 1992)*. Helsinki: Into.
- Loederer, R. A. (1929). Tanssiva aarniometsä. *Suomen Kuvalehti*, (15), 2328-2329.
- Löytty Olli, & Rastas, A. (2011). Afrikka suomesta katsottuna. Teoksessa A. Teppo (toim.), *Afrikan aika: Näkökulmia saharan eteläpuoliseen afrikkaan* (23-37). Helsinki: Gaudeamus.
- Löytty, O. (1997). *Valkoinen pimeys: Afrikka kolonialistisessa kirjallisuudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Löytty, O. (toim.). (2005). *Rajanylityksiä: Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Löytty, O. (2006). *Ambomaamme: Suomalaisen lähetyskirjallisuuden me ja muut*. Tampere: Vastapaino.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Marttinen, T. (1938). Neekerijazzimusiikki pois suomesta. *Uusia Tanssisävelmiä*, 5. Lahti: Suomen soitin.
- Mazierska, E. H. From south to east: Exoticism in Polish popular music of the state socialist period. *Equinox Online*. Sheffield: Equinox. Osoitteesta <https://doi.org/10.1558/pomh.36188>.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle: New positions in black cultural studies*. New York & London: Routledge.
- Mikkola, J. J. (1935). Italialaiset alusmaissaan ja abessinialaiset kotonaan. *Suomen Kuvalehti*, (46), (1775-1777).
- Miller, C. L. (1986). *Blank darkness: Africanist discourse in French*. Chicago: University of Chicago Press.

- Morris, R. C. (toim.). (2010). *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea*. New York: Columbia University Press.
- Morton, S. (2003). *Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge.
- Mullen, J. (2012). Anti-black racism in British popular music (1880-1920). *Revue Française De Civilisation Britannique (Online)*, XVII-2, (XVII-2), (61-80). Osoitteesta <https://doi.org/10.4000/rfcb.674>.
- Nederveen Pieterse, J. (1992). *White on Black: Images of Africa and blacks in Western popular culture*. New Haven: Yale University Press.
- Nyman, J. (2011). *Tähtisumua: Unohtumattomia sävelmiä menneestä ajasta*. Helsinki: Gummerus.
- Okko, V. (1962). *Maapallon kuva-atlas, osat 5-7: Aasia ja Afrikka*. Helsinki: Tammi.
- Pietilä, T. (2011). Riiivattu talo: Noituus ja sen selitykset. Teoksessa A. Teppo (toim.), *Afrikan aika: Näkökulmia saharan eteläpuoliseen afrikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Reunanen, M. & Heikkinen, T. (2014). Jokohaman Jennystä ladyboyhin: Kaukoidän kuvia suomalaisen populaarimusiikin historiassa 1900-luvun alusta 2000-luvulle. *Etnomusikologian vuosikirja*, , 160. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Osoitteesta <https://doi.org/10.23985/evk.66791>.
- Roivas, M. (2003). Muistelen sinua Marketta: Sukupuolten representaatiot suomalaisessa tangolyriikassa. *Mikä ero?: Kaksikymmentä kirjoitusta yhteiskunnasta, kulttuurista ja sukupuolesta* (98-118). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rosberg, J. E. & Tolvanen, V. (toim.) (1924–1929): *Maapallo: maantieteellinen tietokirja. Kuvia ja kuvauksia, 1–10*. Otava: Helsinki.
- Saarenheimo, K. (2002). Arabialaisia virikkeitä suomen kirjallisuudessa. *Parnasso*, 52 (3), (311-321).
- Said, E. W. (2011). *Orientalismi* (Alkuteos *Orientalism*, 1978. Suom. Kati Pitkänen ja Joel Kuortti.). Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Salmi, H. (1999). "Ajan tomu" ja "unhon kinos": Muistamisen tuska sodanjälkeisessä suomalaisessa iskelmässä. *Arjen muisti ja unohdus: Jokapäiväinen elämä historian valoissa ja varjoissa* (15-31). Turku: Turun yliopisto.
- Salo, H., & Martikainen, J. (2014). *{Kahle}kuningaslaji: Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.
- Skotarczak, D. (2017). "The heart is beating to the cha-cha rhythm". exoticism in polish songs of the 1950s and 60s. *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture*, 6, 67-76. Osoitteesta <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6bad507c-794a-4c70-9051-53b949c8e09b>.
- Spivak, G. C. (1996). *Maailmasta kolmanteen* (Alkuteksti *Entering the Third World* teoksessa *In other worlds: essays in cultural politics*. Suom. Jyrki Vainonen.). Helsinki: Vastapaino.
- Spivak, G. C. (2010). Can the subaltern speak? Teoksessa R. C. Morris (toim.), *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea* (Alunperin julkaistu 1985.) (237-292). New York: Columbia University Press.
- Spivak, G. C. (1996a). Explanation and Culture: Marginalia (1979). Teoksessa Landry, D., & Maclean, G. (toim.), *The Spivak reader: Selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. (29-52). New York: Routledge.
- Syrjämaa, T. (toim.). (1999). *Arjen muisti ja unohdus: Jokapäiväinen elämä historian valoissa ja varjoissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Teo, H. (2012). *Desert passions: Orientalism and romance novels*. Austin: University of Texas Press.
- Teppo, A. (toim.). (2011a). *Afrikan aika: Näkökulmia Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Teppo, A. (2011b). Afrikan ajasta. Teoksessa A. Teppo (toim.), *Afrikan aika: Näkökulmia Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan* (9-19). Helsinki: Gaudeamus.
- Tieteen kuvalehti* (2012). Osoitteesta <https://tieku.fi/kulttuuri/kielet/hottentotti-mista-sana-hottentotti-on-peraisin>.
- Tikka, M., & Tamminen, T. (2011). *Tanssiorkesteri Dallapé: Suomijatsin legenda 1925-2010*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Uusi Suomi*, 10.11.1960, nro 305, s. 4. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot. Osoitteesta <https://Digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2124616?page=4>.
- Vaccarelli, A. (2017). The Black Venus. African female bodies as objects of desire between colonial sexism and racism. *Pedagogia Oggi/Rivista SIPED*, XV (1), (149-162). Osoitteesta <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/siped/article/view/1945/1842>.
- Valojen sammuttua: Afrika-elokuva "trader horn". (1931). *Suomen Kuvalehti*, (39), 1584.
- Whitburn, J. (2000). *The Billboard book of top 40 hits*. Revised 7th edition. New York: Billboard Books.
- Young, R. J. C. (1995). *Colonial desire: Hybridity in theory, culture and race*. London: Routledge.