

Eurovision laulukilpailu on ollut näkyvä osa suomalaista televisiokulttuuria vuodesta 1961 alkaen. Kahden televisiokanavan aikaan se oli suureellinen tapaus arkisen ohjelmiston joukossa ja kiistelty suosikki-ohjelma. Nykyisin Eurovision laulukilpailulla ei enää ole samanlaista erikoisasemaa vuotuisessa TV-kalenterissa, mutta se herättää yhä vilkkaita mediakeskusteluja. Niissä kansallisuus on ollut keskeinen huolenaihe.

Erot järjestykseen! avaa näkökulman suomalaisen television ja populaarikulttuurin historiaan. Kulttuurintutkimuksen ja feministisen tutkimuksen keinoin tarkastellaan, kuinka Eurovision laulukilpailuun liittyvässä media-aineistossa tuotetaan ja järjestetään eroja.

Miten kansallisuutta rakennetaan muistamisen ja unohtamisen sekä rajanvetojen ja hierarkioiden kautta? Minkälaiset esitykset on toivotettu tervetulleeksi edustamaan Suomea? Miten muodostui tarina Suomen ennätyskellisen huonosta euroviisumenestyksestä? Miten Suomea on paikannettu suhteessa muuhun Eurooppaan? Mitä merkityksiä on liitetty "kansaan" ja sen musiikkimakuun? Miten kuvat Katri Helenasta sinivalkoisena ja Marionista poikkeuksellisen kansainvälisenä esiintyjänä ovat rakentuneet? Mitä puhe kansallisesta häpeästä itse asiassa tarkoittaa? Pajalan analyysi euroviisuhistoriasta ja sen populaareista tulkinnoista jälkikirjoituksineen tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää myös tapoja, joilla Lordin yllättävään menestykseen on suhtauduttu.

MARI PAJALA
EROT
JÄRJESTYKSEEN!

EUROVISION LAULUKILPAILU,
KANSALLISUUS JA
TELEVISION HISTORIA

EROT JÄRJESTYKSEEN!

MARI PAJALA

EROT
JÄRJESTYKSEEN!

EUROVISION LAULUKILPAILU,
KANSALLISUUS JA
TELEVISIONHISTORIA

**NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN TUTKIMUKSIA 88
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2006**

Copyright © tekijä ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Julkaisusarjan toimitus:

Erkki Vainikkala, vastaava toimittaja

Irma Hirsjärvi, toimitussihteeri

Sari Taimela, toimitussihteeri

Kimmo Jokinen

Raine Koskimaa

Urpo Kovala

Tuija Modinos

Tarja Pääjoki

Tuija Saresma

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja sarja on perustettu vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä julkaistaan tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset tulevat kysymykseen sikäli kuin ne liittyvät modernin kulttuurin syntyyn tai vaiheisiin.

Julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella (referee).

Julkaisuja voi tilata osoitteesta Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (Par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Puh. (014) 260 1310, fax (014) 260 1311. E-mail: aho@campus.jyu.fi, www.jyu.fi/nykykulttuuri. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pertti Kukkola

Painoosun suunnittelu: Sami Saresma

Kansi: Sami Saresma

Gummerus Kirjapaino Oy

Vaajakoski 2006

ISBN 951-39-2583-8 (nid.), 978-951-39-5604-2 (PDF)

ISSN 1457-6899

Copyright © tekijä ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Julkaisusarjan toimitus:

Erkki Vainikkala, vastaava toimittaja

Irma Hirsjärvi, toimitussihteeri

Sari Taimela, toimitussihteeri

Kimmo Jokinen

Raine Koskimaa

Urpo Kovalu

Tuija Modinos

Tarja Pääjoki

Tuija Saresma

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja sarja on perustettu vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä julkaistaan tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset tulevat kysymykseen sikäli kuin ne liittyvät modernin kulttuurin syntyyn tai vaiheisiin.

Julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella (referee).

Julkaisuja voi tilata osoitteesta Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (Par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Puh. (014) 260 1310, fax (014) 260 1311. E-mail: aho@campus.jyu.fi, www.jyu.fi/nykykulttuuri. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pertti Kukkola

Painoasun suunnittelu: Sami Saresma

Kansi: Sami Saresma

Gummerus Kirjapaino Oy

Vaajakoski 2006

ISBN 951-39-2583-8 (nid.), 978-951-39-5604-2 (PDF)

ISSN 1457-6899

SISÄLTÖ

KIITOKSET 8

MUISTOJEN LAULUT. TELEVISIO, TOISTO JA KANSALLISUUS 11

Kysymykset ja kontekstit 13

Televisioitua kansallisuutta 20

Performatiivisuus ja ero: käsitteet muistamisen ja
unohtamisen analyysivälineinä 26

Televisiohistorian monimediaalinen aineisto 30

Tutkimuksen rakenne 43

KUIN SILLOIN ENNEN? EUROVISION LAULUKILPAILUN HISTORIA KULTTUURISESSA MUISTISSA 46

Televisuaalisen muistelemisen muodot 49

Instituution historioiminen 54

Eurovision laulukilpailulle kerrotut tarinat 63

Rappeutumisen tarinat 64

Populaarimusiikin historia kansallisena perintönä 68

Euroviisut massa-campinä 74

Euroviisuhistoria kansallisena kertomuksena 83

*“Vuodesta toiseen on petytty”. Televisio, aika ja
kansallinen kertomus* 85

Myöhässä. Suomi ja läntinen aika 91

“Finlande, zero points”. Unohtaminen erityisyyden ehtona 95

EUROVISION EUROOPPA. YHTENÄISYYDEN LUPAUKSIA JA RAJANVETOJA 105

Eurovision laulukilpailu maiden kilpakenttänä 107

“Ikkunat auki Eurooppaan”. Kansainvälisen television merkitykset
1960-luvulla 112

Spektaakkelitelevisio ja uuden median popularisoiminen 112

Kansainvälistymisen ihanne 119

- Pohjoisvisio linkkinä länteen* 125
Blokkien Eurooppa. Sisäiset rajat ja hierarkiat 134
“Unite, unite Europe”. Laulukilpailu politiikan sanoin 139
Länsi-Euroopan laulukilpailu 139
“Euroeuforiaa”. Eurooppaa laajennetaan ja juhlietaan 143
Suomi, Baltia ja EU-Eurooppa 151
Suomi Euroopan muuttuvilla rajoilla 157
- KIISTANALAINEN KANSA. EDUSTAMISEN EHDOT 162
Kansa vs. asiantuntijat. Kamppailuja kulttuurisesta
määrittelyvallasta 164
Yleisradio asiantuntijuuden määrittäjänä 166
Onko kansasta asiantuntijaksi? 174
Edustavuuden vaatimus 181
Demokratiaihanne ja “kansan tahto” 188
“Humppakansa” ja liikkuvat minät 194
Suomenruotsalaisuus ja kansan edustaminen 199
*Lasse Mårtensonin “kielivaikeudet”. Ruotsin asema 1960-
luvulla* 203
Suomen kieli, ongelmainen normi 211
*Ei niin ahdas huone. Vaihtoehtoja kansalliselle
kertomukselle?* 215
Eksotisoidut etnisyydet 219
*Vähemmistökulttuurit ja kansallisen musiikin vaatimus 1970-
luvulla* 219
*“Lapponia”. Tunnistettavaa eksotiikkaa kansainvälisellä
esiintymislavalla* 233
*“Tuoko etno viisuvoiton?” Edea ja 1990-luvun
etnomuoti* 238
Ketkä voivat edustaa suomalaisuutta 2000-luvun puolivälissä? 243
- NAISEUKSIEN ESITYKSET KANSALLISUUDEN JA
KANSAINVÄLISYYDEN TUOTTAJINA 252
Eurovision laulukilpailun sukupuolittunut speaktaakkeli 254
“Sinivalkoinen”. Miten Katri Helenasta tuli kansallinen
symboli? 262

<i>Kansan lemmikki ja edustaja</i>	263
<i>Nainen kansallisuuden symbolina</i>	272
“Kansainvälinen”. Marion poikkeuksellisenä suomalaistähdenä	280
<i>Kansainvälisyys keskieurooppalaisuutena, laadukkuutena ja iloisuutena</i>	284
<i>Juutalaisuus rajalla olona</i>	287
Kansainvälisestä speaktaakkelista kansalliseen kaappiin?	295
<i>Diiva ja ihana nainen</i>	296
<i>Kansallisen television heteroseksuaalisuus</i>	304
“SAA SUOMALAIUUUTTAAN HÄVETÄ”. KANSALLISUUS, EPÄONNISTUMINEN JA TUNTEET	318
“Mollikansa” ei menesty?	319
Eurovision laulukilpailu kansallisena häpeänä	328
<i>Pitääkö tänä vuonna hävetä? Arvostelevan katseen edessä</i>	329
<i>Tarttuva ja toistuva tunne</i>	333
“Itkin, itkin, itkin”. Kansallisen pettymyksen melodraama	337
Paranoidi tunnerakenne	343
“AVAA MAA AVARA, AAVA”. KANSALLISUUTTA KANSAINVÄLISISSÄ YHTEYKSISSÄ	348
Kuuluvat erot ja kuulumisen ehdot	351
Kansallisen television rajat	357
Jälkikirjoitus: Lordin “historiallinen” voitto	364
Loppuviitteet	369
Tutkimuskirjallisuus	418
Tutkimusaineisto	449
Liite 1 Yleisradion edustuskappaleet Eurovision laulukilpailussa	460
Liite 2 Siteeratut artikkelit	462
Summary	491
Indeksi	497

KIITOKSET

Monet ihmiset ovat nähneet paljon vaivaa tämän kirjan eteen lukemalla keskeneräisiä tekstejä, antamalla palautetta sekä auttamalla aineiston hankkimisessa. On ilo päästä kiittämään näkymättömästä työstä.

Tämä tutkimus on kirjoitettu pääasiassa Turun yliopiston media-tutkimuksen oppiaineessa, joka on tarjonnut kiitettävän vaihtelevan työympäristön, sekä fyysisesti että sisällöllisesti. Kiitän koko henkilökuntaa hyvästä työtoveruudesta ja jatkokoulutusseminaarin osallistujia työtäni koskevista kommentteista. Erityiskiitokset Ilona Hongistolle, Katariina Kyrölälle, Tommi Römpötille, Tanja Sihvoselle ja Pasi Väliaholle jatko-opiskelutoveruudesta sekä seminaarin vetäjälle Seija Ridellille työni valmistumista kohtaan osoitetusta sinnikkäästä kiinnostuksesta! Ohjaajanani oppiaineessa on toiminut Veijo Hietala, jota kiitän paitsi käytännön avusta ja kommentteista myös esimerkistä, että populaarikulttuuri kannattaa ottaa vakavasti.

Työn loppuvaiheessa sain ohjaajaksi Anu Koivusen, jonka vaikutus työn valmistumiseen on ollut ratkaiseva. Anulla on erinomainen kyky nähdä keskeneräisestä työstä oleellinen ja osoittaa, miten sen saa paremmin esille. Ohjaustapaamisista saamani energia ja usko lopettamisen mahdollisuuteen ovat olleet korvaamattoman tärkeitä. Olenkin tavattoman kiitollinen Anulle vaivoja säästelemättömästä tarmosta, jolla hän on paneutunut työhöni.

Kirjan viimeistelyvaiheessa työskentelin naistutkimuksen oppiaineessa. Kiitokset koko naistutkimuksen väelle vilkkaasta ja viihtyisästä työympäristöstä ja Sari Miettiselle jälkikirjoituksen kommentoinnista! Erittäin tärkeä tuki työlleni on ollut Marianne Liljeströmin tutkijaseminaari, joka tarjosi inspiraatiota ja ohjausta vuosien ajan. Myöhemmin naistutkimuksen jatko-opiskelijoiden opinopiiri on muodostanut erinomaisen kollegiaalisen keskusteluympäristön. Erityisen pitkäaikaisia keskustelukumppaneita ovat olleet Johanna Ahonen, Sari Charpentier, Katariina Kyrölä, Anu Laukkanen ja Elina Valovirta, joiden palautteesta ja omista tutkimuksista

olen oppinut paljon. Loppuvaiheen avusta kiitokset vielä erikseen Katalle, joka kommentoi johdantoa ja Elinalle, joka tarkasti englanninkielisen tiivistelmän kieliasun.

Susanna Paasonen on lukenut koko käsikirjoituksen ja antanut kannustavaa palautetta aina opiskeluaikojen alusta asti, mistä lämpimät kiitokset! Kiitokset myös muille vanhan elokuva- ja tv-tieteen aikaisille opiskelutovereille inspiroivasta ystävytydestä; erityisesti Susannalle, Eeva-Liisa Jokelalle, Tarja Laineelle ja Maaretta Tukiaiselle tunteesta, että olen sattunut oikeaan paikkaan oikeaan aikaan, sekä Ilona Virtaselle antaumuksellisista populaarikulttuuria koskevista keskusteluista.

Väitöskirjan esitarkastajia Mikko Lehosta ja Leena-Maija Rosia kiitän erinomaisen tarkoista kommentteista, joista oli paljon apua työn viimeistelyssä. Kiitokset myös kustantajan edustajille palautteesta. Osia tämän kirjan sisällöstä on työstetty artikkelien ja konferenssiesitelmien muodossa, ja haluan kiittää yhteisesti toimittajia ja seminaarien osallistujia, jotka ovat kommentoineet työtäni ja autta-
neet parantamaan sitä

Aloitin väitöskirjatyön Viestintä- ja informaatiotieteiden tutkijakoulu VIVA:n rahoituksella. Tutkimukseni oli myös osa Raimo Salokankaan johtamaa ja Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta “Yhteinen kansallinen kulttuuri – mahdollisuusko? Informaatio ja viihde suomalaisten radio- ja televisio-ohjelmien historiassa 1945–2000”, mikä mahdollisti Yleisradion arkistoaineiston käytön. Viimeistelin tutkimuksen Turun yliopistosäätiön ja Suomen kulttuurirahaston apurahojen avulla. Rahoittajien ohella kiitän Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskusta, joka otti tutkimukseni julkaisusarjaansa.

Kiitän Yleisradion televisioarkiston henkilökuntaa ja erityisesti Richard Creutzia avusta aineiston kokoamisesta sekä Turun yliopiston kirjaston ja Turun maakunta-arkiston henkilökuntaa kärsivällisyydestä pitkien laina-aikojeni kanssa. Instituutioiden ohella lukuisat yksityiset ihmiset ovat olleet avuksi Eurovision laulukilpailun mediaseurannassa. Kiitokset erityisesti Roope Simoselle ja Jukka

Kangasjärvelle avusta aineiston hankinnassa ja Päivi Valotielle mediavahtina toimimisesta! Samoin kiitän tutkijoita, jotka ovat antaneet vielä julkaisemattomia euroviisuaiheisia tekstejään käyttöni.

Suuret kiitokset lähetän vanhemmilleni ja sisaruksilleni, jotka kaikki ovat osallistuneet väitösprojektiin: Vanhempani Matti ja Marjatta Pajala ovat tarjonneet materiaalista ja henkistä tukea ja patistaneet valmistumaankin joskus, ja Teemu Pajala on auttanut kärsivällisesti tietokoneasioissa. Riikka Pajala, Outi Pajala ja Mikko Niemelä ovat innostuneet seuraamaan Euroviisuja kanssani, ja Outi ja Mikko ovat majoittaneet minua arkistokäyntien aikana Helsingissä. Riikka ja Outi olivat lisäksi korvaamattomaksi avuksi lukemalla käsikirjoitusta ja tarkastamalla lähdeviitteitä esitarkastusversion viimeistelykiireessä

Väitöskirjani valmistuminen on varmasti välillä vaikuttanut lähes yhtä utopistiselta ajatukselta kuin se, että Yleisradion edustaja joskus voitaisi Euroviisut. Kun aloitin työtä en itsekään osannut ennakoida, kuinka kauan se tulisi kestäämään, mutta enpä myöskään arvannut, kuinka paljon iloa ja juhlahetkiä Eurovision laulukilpailun maailmaan uppoutuminen tarjoaisi. Lopuksi haluankin lämpimimminkin kiittää kisakatsomoa Turussa, Tampereella ja Helsingissä. Erityiskiitokset teille Anna, Anttu, Daniel, Ilona, Jaakko, Johan, Mikko, Outi, Pirjo, Päivi, Riikka, Sirkku, Tommi ja Ville!

Turussa 28.6.2006

Mari Pajala

MUISTOJEN LAULUT. TELEVISIO, TOISTO JA KANSALLISUUS

Näkymä 1: Vuonna 1963 Yleisradion edustuskappale, Laila Halmeen laulama ”Muistojeni laulu”, jäi vaille pisteitä Eurovision laulukilpailussa. *Uuden Suomen* (26.3.1963) pilakuvassa mies ja nainen istuvat sohvaryhmällä katsomassa huoneen nurkkaan asetettua televisiota. Sohvapöydälle on aseteltu iltapalaa, voileipätarvikkeita ja maitokannu, ja yöasuun puettu pikkulapsi kurkkii televisiota piilosta nojatuolin takaa. Televisioruudulla näkyvät kilpailun lopputulokset: kilpailun voittaja Tanska on saanut 42 pistettä ja muut Pohjoismaat nolla. Nainen katsoo tuloksia vakavana, mutta mies kommentoi suureen ääneen: ”Hei hurraa, voitto tuli Pohjoismaihin! Ollaan me pohjoismaalaiset vaan aika poikia tämmöissä laulukilpailuissakin!”

Näkymä 2: Vuonna 1980 Yleisradio järjesti kaksivaiheisen karsinnan Eurovisio-kilpailijan löytämiseksi. Ensimmäisen kierroksen jälkeen *Karjalan Maan* (20.1.1980) kriitikko arvosteli tarjokkaita yksitoikkoisiksi ja tasapaksuiksi ja mielti, olivatko kilpailijat mukana Juha Miedon asenteella: ”Jos näkyy, että ei oo keulahan asiaa, se on sitten aivan saatanan sama onko viides vai viimeinen!” Tekstiä kuvittavassa piirroskuvassa nähdään jälleen olohuone sohvaryhmineen ja televisioineen. Mies ja nainen syövät voileipiä ja juovat maitoa Eurovision laulukilpailua katsoessaan. Televisioruudulla hämmöittää ”Eurovision -80” -tulostaulu, jolla Suomi on saanut 0 pistettä. Taulun edessä seisovat Suomen edustajat, kaksi karjalaisiin muinaisasuihin pukeutunutta hahmoa, joista toinen laulaa ja toinen soittaa kannelta. Sohvalla istuva mies kommentoi: ”Olisihan se pitänyt jo arvata – näillä eväillä...”

Näkymä 3: Vuonna 2004 Eurovision laulukilpailu pidettiin ensimmäisen kerran kaksiosaisena, ja Yleisradio osallistui semifinaaliin Jari Sillanpään esittämällä kappaleella ”Takes 2 to Tango”. *Hel-singin Sanomat* (14.5.2004a) kertoi karsintaerän tuloksista otsikolla ”Suomen tango ei selvinnyt Euroviisujen loppukilpailuun”. Artikkelissa kuvataan Sillanpään leppoisia tunnelmia kilpailun jälkeen ja

moititaan televisiolähetysten teknisiä ongelmia. Viereisessä kommenttijutussa esitetään, että tango oli riskivalinta kilpailuun, jossa äänestäjät ovat todennäköisesti nuoria (*HS* 14.5.2004b). Tunteikkaamman sävyn kokonaisuuteen tuo kuvitus: kilpailupaikalla Istanbulissa otetussa värikuvassa kaksi vaaleaa miestä pyyhkii silmiään Suomen lippuihin. Kuvatekstissä tulkitaan tilannetta: “Suuret toiveet luhistuivat. Suomalaisfanit Jouni ja Juha joutuivat todistamaan Suomen tappiota.”

Kaikissa kolmessa näkymässä kuvataan Eurovision laulukilpailun ja sen suomalaisten katsojien välistä suhdetta ja suhtautumista suomalaiskappaleen huonoon sijoitukseen. Kuvat ilmentävät sekä Eurovision laulukilpailuun liitettyjen merkitysten toistuvuutta että muuntuvuutta. Eurovision laulukilpailu esitetään niissä ohjelmana, jonka pääasiallinen anti on maiden laittaminen paremmuusjärjestykseen. Ensimmäisessä pilakuvassa kuvitellaan reaktio nollille jäämiseen. Naurettavaksi kuvataan miehen halu paistatella muiden Pohjoismaiden menestyksen loistossa, kun Suomi on menestynyt huonosti. Nolla toistuu seuraavassakin kuvassa, mutta tällä kertaa se ei ole todellinen vaan ennakoitu: käsillä ovat vasta Eurovisio-karsinnat, mutta pilakuvassa odotetaan jo ennalta, että kappale tulee jäämään pisteittä. Artikkelissa epäillään, että usko menestymisen mahdollisuuteen on mennyt, ja suomalaisen musiikin erityisyys esitetään syyksi nollille jäämiseen. Suomalainen Eurovisio-ehdokas kuvataan vanhanaikaiseksi ja omituiseksi – arkaainen kansanmusiikkiesitys on kansainvälisessä kilpailussa selvästi väärässä paikassa. Myös vuoden 2004 artikkelissa palataan ajatukseen, ettei suomalainen erikoisuus pärjää Eurovisiossa. Tangoa on pidetty omaleimaisesti suomalaisena populaarimusiikin lajina, ja vuonna 2004 sellainen lähetettiin Eurovision laulukilpailuun ensimmäisen kerran. “Suomen tango” ei tuonut paikkaa finaaliin.

Kahdessa ensimmäisessä kuvassa Eurovision laulukilpailun katsojia kuvataan hyvin samalla tavalla. Olohuoneilla ja pariskunnilla representoidaan “keitä tahansa” suomalaisia, joiden kotoiseen iltaohjelmaan Eurovision laulukilpailu kuuluu. Televisio tuo kansainvälisen ohjelman olohuoneisiin, joissa sitä seurataan arkista iltapalaa syöden. Kolmas kuva esittää erilaista televisiokulttuuria. Perhe-

yleisön sijaan kuvataan Eurovision laulukilpailun fanikatsojia, jotka seuraavat kilpailua paikan päällä ja ovat itse osa ohjelmaa. Liput, joihin fanit kuivaavat kyyneliään, ovat hetkeä aikaisemmin heiluneet katsomossa muiden maiden lippujen joukossa. Muutoksesta huolimatta pettymys esitetään edelleen kansallisena ja yhteisenä, “Suomen tappiona”. Kuvatekstin tarina odotuksista ja pettymyksestä on tunnistettava lukuisista aikaisemmista Eurovision laulukilpailun kuvauksista. Toisaalta ilmaisu “suuret toiveet luhistuivat” on tyyliiltään liioitteleva ja aikuisten miesten itku epätavallisen voimakas tunnereaktio viihteellisessä kilpailussa. Tunteen eksessiivisyys erottaa fanien kuvan “tavallisten” televisionkatsojien esittämisen perinteestä.

Kysymykset ja kontekstit

Eurovision laulukilpailu on poikkeuksellisen pitkäikäinen televisio-ohjelma. Euroopan yleisradioliitto EBU perusti laulukilpailun vuonna 1956 saadakseen kansainvälistä ohjelmaa Eurovisio-verkkoa varten. Suomessa ohjelma esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1960, ja seuraavana vuonna Yleisradio lähetti siihen oman kilpailijan, Laila Kinnusen kappaleella “Valoa ikkunassa”. Eurovision laulukilpailu on siis kuulunut ohjelmistoon lähes koko suomalaisen televisiohistorian ajan. Alusta lähtien kilpailu sai paljon huomiota lehdistössä, ja sitä voikin pitää tyypillisenä mediatapauksena: ohjelmalla, johon kuuluu oleellisesti ennakointi ja kommentointi muualla mediassa (ks. Dayan & Katz 1992/1996; Lemish 2004, 51–52).¹ Eurovision laulukilpailu on televisio-ohjelmalla sekä rutiininomainen että poikkeuksellinen. Se toistuu vuosittain keväällä ja on noudattanut tunnistettavaa rakennetta vuosikymmenestä toiseen. Toisaalta Eurovision laulukilpailu on poikennut arkisesta ohjelmistosta kansainvälisenä suorana lähetyksenä, joka on saanut paljon huomiota mediasa. Vaikka ohjelma on säilyttänyt tunnistettavia piirteitä, se on myös muuttunut paljon. Eurovision laulukilpailussa näkyvät niin televisio- ja kommunikaatioteknologian kehitys, populaarimusiikin muodit kuin Euroopan poliittisen kartan murrokset.

Vaikka Eurovision laulukilpailu käydään televisioyhtiöiden kesken, kilpailijat on ohjelmassa ja ympäröivässä julkisuudessa aina esitetty pikemminkin maidensa kuin televisioyhtiöiden edustajina. Niinpä ohjelma on tuottanut valtavan määrän puhetta kansallisuudesta, kansainvälisyydestä ja eurooppalaisuudesta. Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa näkyy kansallisuuden affektiivinen ja tuottava voima. Kiistat edustuskappaleen valinnasta ja suomalaisuuden edustamisesta kansainvälisellä näyttämöllä ovat olleet kiivaita. Suomalaiskappaleista on etsitty jotain kansallisuuteen palautettavaa syytä sille, miksi esitykset eivät ole menestyneet paremmin. Vuodesta toiseen on toistunut kysymys, pitääkö tänä vuonna hävetä suomalaista kilpailijaa. Eurovision laulukilpailusta käydyissä mediakeskusteluissa on paljon toistoa; monet teemat keräytyvät vuosikymmenestä toiseen luoden muuttumattomuuden ja itsestäänselvyuden vaikutelmaa. Toisaalta ymmärrykset kansallisuudesta ja kansainvälisyydestä ovat olleet ristiriitaisia ja historiallisesti muuntuvia.

Tutkin tässä työssä sitä, miten kansallisuus on rakentunut performatiivisesti Eurovision laulukilpailuun kytkeytyvässä suomalaisessa media-aineistossa vuodesta 1961 vuoteen 2005. Erotan tutkimusongelmasta seuraavia alakysymyksiä: Miten Eurovision laulukilpailun merkitykset on kytketty kansallisuuteen? Minkälaisen toiston myötä tietyt suomalaisuutta ja kansainvälisyyttä koskevat ymmärrykset ovat saaneet itsestäänselvyuden aseman kulttuurisessa muistissa? Miten suomalaisuutta on Eurovision laulukilpailussa tuotettu suhteessa Eurooppaan? Mitä eri merkityksiä kansa on saanut ohjelmasta käydyissä keskusteluissa? Miten kansallisuus kytkeytyy muihin eron kategorioihin, kuten sukupuoleen, etnisyyteen ja luokkaan? Millainen tunteisiin vetoava ja tunteita tuottava voima kansallisuutta koskeviin kertomuksiin rakentuu? Minkälaiseksi television ja kansakunnan suhde on rakentunut eri aikoina?

Ymmärrän kansallisuuden konstruktioksi, jota tuotetaan jatkuvasti erilaisissa käytänteissä, muun muassa mediassa. Benedict Andersonin (1983/1991) klassisen luonnehdinnan mukaan kansakunta on historiallisesti konstruoitu kuviteltu yhteisö. Anderson tarkoittaa kuvitteellisuudella sitä, etteivät kaikki kansakunnan jäsenet koskaan

tapaa toisiaan, mutta ovat silti tietoisia yhteisön olemassaolosta. Kuvitteellisuus ei vähennä kansallisuuden reaalisia merkityksiä; kansakunnan idean poliittinen painoarvo ja kyky vedota tunteisiin on ollut valtava. (Anderson 1983/1991, 5–7.) Kansallisuuden kuvittelemisen prosessia on mahdollista tarkastella performatiivisuuden käsitteen avulla (ks. esim. Lempiäinen 2002; Koivunen 2003; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004). Homi Bhabha määrittelee kansallisuuden kerronnalliseksi kategoriaksi, joka tuotetaan performatiivisen toiston kautta. Toisto tekee jokapäiväisen elämän satunnaisista osasista kansallisen kulttuurin merkkejä. (Bhabha 1994/1997, 140–146.) Kansakunnat eivät ole muuttumattomia kokonaisuuksia, vaan niiden tuottaminen on luonteeltaan jatkuvaa (Bhabha 1990, 3). Performatiivisuuden idea kiinnittää huomiota siihen, ettei kansallisuudella ole olemuksellista perustaa. Suomalaisuuden ilmentyminä pidetyt teot eivät ilmennä jo olemassa olevaa suomalaisuutta, vaan konstruoivat sitä. (Vrt. Butler 1990, 24–25.)

Vuosikymmenien kuluessa Eurovision laulukilpailusta on tullut hämäävän tuttu. Ei tarvitse katsoa ohjelmaa “tietääkseen”, mitä siinä tapahtuu – aikaisemman kokemuksen ja iltapäivälehtien lööppien perusteella se on jo selvää: Suomi ei koskaan pärjää; suomen kieli/naapureiden suosiminen/epäonnistunut edustuskappaleen valinta/suomalaisen populaarimusiikin omalaatuisuus estää menestyksen; suomalaiset odottavat aina menestystä vaikka ennalta on selvää, ettei sitä tule... Työssäni analysoin Eurovision laulukilpailun banaaleja, paljon toistettuja ja “itsestään selviä” merkityksiä ja tutkin, miten ne ovat rakentuneet. Pyrin välttämään “kansakunnan hermeneutiikkaa”, jossa kansallisuutta koskevia tarinoita selitetään toisilla tarinoilla. Tällöin kansakunnan olemassaolo otetaan annettuna ja “suomalaisuus” toimii eräänlaisena selittävänä historiallisena kontekstina. (Koivunen 2003, 15–16; ks. myös Koivunen 2004, 243–244.) Näin tutkimus päätyy vahvistamaan ymmärrystä siitä, mitä suomalaisuus on. Anu Koivunen peräänkuuluttaa kehäpäätelmien tilalle toiston analyysia ja genealogista lähestymistapaa, joka ei etsi historiasta kansallisuuden representaatioiden perustaa vaan ristiriitoja ja eroja. Tutkimuksen kohteeksi tulevat “siteeraamisen, toiston ja kierrättämisen prosessit” (Koivunen 2003, 15), joissa ymmärryk-

set kansallisuuden merkityksistä on vakiinnutettu. Toiston tutkiminen ei tarkoita, että huomio kohdistetaan pelkästään samuuteen. Yhtä lailla huomion kohteeksi nousevat samuuden vaikutelman alle peittyvät ristiriidat. (Mt., 15–16.) Analysoidessani toistoa tutkin, miten Eurovision laulukilpailua on muistettu, mutta kiinnitän huomiota myös unohtamiseen, toistamatta jättämiseen.

Tutkimukseni tärkeimmät kontekstit ovat (1) kansallisuuden rakentumisen tutkimus, (2) feministisen teorian keskustelut performatiivisuudesta, eroista ja affektiivisuudesta sekä (3) televisiohistorian tutkimus. Kansallisuuden rakentumista koskevan kriittisen tutkimuksen merkitys alkoi korostua Euroopassa 1990-luvun alkupuolen historiallisessa tilanteessa, kun Itä-Euroopan kartta mullistui ja Euroopan unioni perustettiin. Samaan aikaan nationalismiin liittyvät ongelmat nousivat voimakkaasti esille, tuhoisimmin entisen Jugoslavian alueella käydyissä sodissa. Kansallismielisyys korostui monessa maassa reaktiona Euroopan unionin perustamiselle ja saattoi johtaa ulkomaalaisvastaisuuden lisääntymiseen. (Esim. Lutz et al. 1995.) Kansallisuuden rakentumisen kriittisissä analyyseissä keskeistä on ollut tarkastella ulos sulkemisen ja samuuden tuottamisen prosesseja, joiden kautta kansakuntia on tuotettu. Kuten Stuart Hall esittää, kansallisiin kulttuureihin on liittynyt pyrkimys yhtenäisyyteen. Kansakunta tuotetaan tekemällä rajoja ja sulkemalla ulkopuolelle vieraksi määriteltäviä piirteitä. Samalla kansakunta pyritään esittämään sisäisesti yhtenäiseksi, vaikka sen jäsenet ovat keskenään eriarvoisessa asemassa esimerkiksi luokan ja sukupuolen perusteella. (Hall 1999, 45–56.) Keskeisiksi analyysikohteiksi onkin viimeaikaisessa kirjallisuudessa nostettu kansallisuuden kytkökset muihin eron kategorioihin kuten sukupuoleen, luokkaan, ”rotuun”, etnisyyteen ja seksuaalisuuteen (esim. Gilroy 1987/1991; Parker et al. 1992; Fortier 2000).

Suomessa Euroopan unioniin liittyminen näyttää osaltaan motivoineen kansallisuuden tutkimusta. Viime vuosina ilmestyneissä teoksissa on tarkasteltu muun muassa Suomen suhdetta Eurooppaan, suomalaisuuden historiallista rakentumista ja kansallisuuden sukupuolittuneisuutta.² Kansallisuus on ollut keskeinen teema myös viimeaikaisessa populaarikulttuurin historian tutkimuksessa, niin kan-

sallisen elokuvan (Koivunen 1995; 2003; Laine 1999) kuin muun median ja populaarimusiikin alalla (Salmi & Kallioniemi 2000; Oinonen 2004; Kärjä 2005).

Feministisen tutkimuksen alueella työni paikantuu poststruktuurialistisesta teoriasta ammentaviin keskusteluihin, joissa sukupuoli ymmärretään performatiivisesti rakentuneena ja yhteen kietoutuneena muiden eron kategorioiden kanssa (esim. Butler 1990; 1993). Sukupuolella tarkoitetaan järjestelmää, jossa ihmiset jaetaan kahteen toisistaan erotettuun ja komplementaariseksi ymmärrettyyn ryhmään. Heteronormatiivisuus edellyttää, että esimerkiksi naisruumiiseen liitetty naisen identiteetti ja heteroseksuaalinen halu "vastakkaista" sukupuolta kohtaan. (Butler 1990, 22.) Sukupuoli on hierarkkinen systeemi; yleistäen voi sanoa, että miehistä on arvostettu enemmän kuin naisista. Sukupuolen tarkastelussa keskeistä on ottaa huomioon niin miesten kuin naistenkin keskinäiset erot. Esimerkiksi miesten asema vallan hierarkioissa on erilainen riippuen siitä, mitä yhteiskuntaluokkaa ja etnisyyttä he edustavat. Sukupuolen, seksuaalisuuden, luokan, etnisyyden ja muiden eron kategorioiden erottamattomuutta on kuvattu intersektionaalisuuden käsitteellä (ks. Hill Collins 1998). Intersektionaalisesti ajatellen sukupuolta ei ole mahdollista tarkastella sellaisenaan, sillä esimerkiksi naisellisuuden ihanteet ovat jo lähtökohtaisesti kytkeytyneet käsityksiin valkoisuudesta ja keskiluokkaisuudesta (ks. Skeggs 1997). Käytännön tutkimustyössä olisi vaikeaa kuljettaa jokaista eron kategoriaa samalla intensiteetillä mukana kaikessa analyysissä. Tutkijan haasteena on arvioida, mitkä niistä ovat kulloisenkin aiheen tarkastelussa keskeisimpiä. Omassa analyysissäni vaihtelen näkökulmaa alaluvuissa ja tarkastelen kansallisuutta suhteessa niin etnisyyteen, luokkaan, sukupuoleen kuin seksuaalisuuteen.

Tutkimukseni sijoittuu myös osaksi feministisen tutkimuksen "affektiivista käännettä" (Koivunen & Palin 2001), jossa huomio kohdistuu kokemuksellisuuteen, ruumiillisuuteen ja tunteisiin. Affektiivisuuden huomioon ottaminen on keino päästä käsiksi siihen, miten sosiaaliset normit saavat otteen subjekteista (ks. esim. Ahmed 2004, 12). Feministisessä tutkimuksessa on korostettu tunteiden historiallisuutta ja sosiaalista luonnetta. Mediatutkimuksen alalla ko-

kemuksellisuutta ja tunteita on tarkasteltu yhtäältä yleisötutkimuksen keinoin (esim. Nikunen 2005), toisaalta mediatekstien analyysiin liittyvänä kysymyksenä (esim. Paasonen 1999; Koivunen & Paasonen 2001). Aineistoni tässä tutkimuksessa koostuu mediateksteistä ja tarkastelen affektiivisuutta analysoimalla teksteissä esitettyjä tunteita ja tekstien tapoja liikuttaa (vrt. Ahmed 2004, 13). Tunteiden analysoiminen tarjoaa keinon selvittää sitä, mihin kansallisuuden vetovoima perustuu.

Television tutkimuksen kentällä tutkimukseni kiinnittyy kulttuurihistoriallisesti painottuneeseen televisiohistorian tutkimukseen. Eurovision laulukilpailun ja siitä käytyjen keskustelujen kautta avautuu mahdollisuus tarkastella suomalaisen televisiokulttuurin muutoksia alkuvaiheista nykyhetken asti. Television tutkimuksessa pääasialliseksi tutkimuskohteeksi ymmärrettiin aluksi nykyhetken mediakulttuuri (Brunsdon 1998, 109; Corner 1991a, 2), mutta historiallinen tutkimus on alkanut yleistyä 1990-luvulta lähtien.³ Suomessa ensimmäinen monografiamittainen tutkimus televisio-ohjelmien historiallisista merkityksistä on Iris Ruohon analyysi TV2:n perhedraamatutuotannosta 1960–1990-luvuilla. Ruoho erittelee sarjojen sisältöjen ja estetiikan historiallista muutosta ja tutkii perhedraaman merkitysten muodostumista niin tekijöiden diskursseissa kuin kriitikko-vastaanotossa. (Ruoho 2001; 2004.) Sari Elfving puolestaan on tarkastellut 1960–1970-lukujen suomalaista televisiokulttuuria. Hän analysoi televisio-ohjelmiston uutuuksista – esimerkiksi melodramattisesta kerronnasta, tallenneteknologiasta ja julkkiskeskeisyydestä – käytyjä lehtikeskusteluja ja niissä artikuloituja huolenaiheita muun muassa kansallisuudesta ja viihteellisyydestä.⁴ (Elfving 2003; 2004; 2005.) Oma työni osallistuu tähän televisio-ohjelmien ja -kulttuurin historian kartoittamiseen. Eurovision laulukilpailun kautta tarkastelukohteeksi nousee television ohella populaarimusiikki, ja työni käsittelee myös suomalaisen populaarimusiikin historiaa.⁵

Eurovision laulukilpailu on poikkeuksellinen televisio-ohjelma: tiedossani ei ole toista yhtä pitkäikäistä kansainvälisesti lähetettyä ja nimenomaan televisiolle tuotettua viihdeohjelmaa.⁶ Sitä ei kuitenkaan ole tutkittu kovin paljon ennen kuin aivan viime vuosina.⁷ Eurovision laulukilpailua koskevan tutkimuskirjallisuuden voi ja-

kaa kahteen ryhmään. Ensimmäiseen kuuluvat kvantitatiiviset tutkimukset, jotka keskittyvät kilpailun lopputulosten tarkasteluun. Laulukilpailun tuloksia on yleisimmin tulkittu Euroopan maiden keskinäisten suhteiden ilmentymänä (Yair 1995; Yair & Maman 1996; *Estonian Human Development Report* 2000; Stippekoehl 2001; Fenn et al. 2005). Joissain tutkimusartikkeleissa pääasiallinen tavoite on selvittää tietyn analyysimetodin tarjoamia mahdollisuuksia ja Eurovision laulukilpailu toimii lähinnä käytännöllisenä esimerkkiaineistona (esimerkiksi esiintymisjärjestyksen vaikutuksesta arvosteluun ks. Bruine de Bruin 2005). Näissä tutkimuksissa käsitellään kvantitatiivisin metodein kysymyksiä, joista on spekuloitu paljon mediasa ja Eurovision laulukilpailun fanikulttuurissa: Suosivatko tietyt maat toisiaan? Miten esiintymisjärjestys vaikuttaa tuloksiin?

Toisen ryhmän muodostavat kulttuurintutkimuksellisesti suuntautuneet tutkimukset, joihin omakin työni kuuluu. Euroviisututkimuksen pioneeriksi voidaan nimetä ruotsalainen Alf Björnberg, joka on musiikkitieteen väitöskirjassaan analysoinut Ruotsin Eurovisio-karsintaan osallistuneiden sävelmien tyylipiirteitä (Björnberg 1987). Heinz Moser (1999) puolestaan on tutkinut Eurovision laulukilpailun fanikulttuuria 1990-luvun lopun Sveitsissä. Näiden monografioiden lisäksi on ilmestynyt lyhyempiä tutkimuksia muun muassa yksittäisistä kilpailuesityksistä ja paikallisista fanikulttuureista (Moriel 1999; Lemish 2004; Solomon 2005). Suomessa Eurovision laulukilpailua on tarkasteltu muutamissa pro gradu -töissä (Murtomäki 1997; Mämmi 1999; Moisio 2003).

Kun aloitin työn Eurovision laulukilpailu -aineiston parissa vuonna 1999, ainoat löytämäni aihetta käsittelevät tutkimukset olivat Björnbergin väitöskirja sekä Yairin ja Mamanin artikkelit. Tutkimuksellinen mielenkiinto ohjelmaa kohtaan onkin viime vuosina selvästi lisääntynyt, joskaan televisio- tai mediatutkimuksen näkökulmista Eurovision laulukilpailua ei vielä kukaan ole tarkasteltu juuri lainkaan ohjelman fanikulttuuria lukuunottamatta (Moser 1999; Lemish 2004). Televisioviihteen tutkimus on keskittynyt fiktion ja draamaan, ja muunlaisen ohjelmiston tarkasteluun on ollut vähemmän välineitä, kunnes viime vuosina tosi-tv:n ja elämäntapaohjelmien merkityksen lisääntymisen myötä fiktiopainotteisuutta on haastettu tutkimuk-

sessakin. Vaikka musiikkiviihde on aina ollut tärkeä osa televisio-ohjelmistoja, tutkimuksessa se on jäänyt fiktion varjoon.⁸ Televisio-tutkimuksen valtamaita ovat Yhdysvallat ja Britannia, joista ensin mainitussa Eurovision laulukilpailua ei esitetä ja jälkimmäisessä sen kulttuurinen asema on erittäin alhainen. Vaikka populaarikulttuurin tutkimus on nostanut esiin kulttuurisissa hierarkioissa heikosti arvostettuja ohjelmia, Eurovision laulukilpailuun kiinnostus ei pitkään aikaan ulottunut. Mielikuvat laulukilpailusta konservatiivisena mammuttiohjelmana lienevät vaikuttaneet siihen, ettei se ole kiinnostanut kulttuurintutkijoita.

Viimeaikaista tutkimusta ovat motivoineet Eurovision laulukilpailun vaiheet vuodesta 1998 lähtien. Vuonna 1998 kilpailun voitti transsukupuolinen laulaja Dana International, joka sai runsaasti huomiota kansainvälisessä mediassa ja toi ohjelman homokulttuuristuksen entistä laajempaan tietoon. Dana Internationalin tuoma julkisuus oli Eurovision laulukilpailulle käänntekevä (ks. Moser 1999, 120–125), ja ohjelmaa on sen jälkeen uudistettu monin tavoin. Omakin kiinnostukseni Eurovision laulukilpailua kohtaan heräsi juuri vuoden 1998 kilpailun jälkeen, kun suomalaisen televisio-kalenterin perinteinen elementti näytti yhtäkkiä muuttuvan tapaukseksi, jonka ympärillä käytiin kiihvasta keskustelua sukupuolen ja seksuaalisuuden hyväksytyistä ja ymmärrettävistä muodoista. Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa kaikki huolenaiheet kytkeytyvät lopulta kansallisuuteen, joten valitsin kansallisuuden näkökulmaksi, josta tarkastelen muitakin eroja. Keskityn tarkastelemaan Eurovision laulukilpailun merkityksellistämistä valtavirran mediassa, ja pyrin lukemaan aineistoa tavalla, joka tuo esiin paitsi toistoa ja pysyvyyttä myös eroja ja muutoksia.

Televisioitua kansallisuutta

Broadcast-mediaa, radiota ja televisiota, on pidetty erityisen merkittävänä kansakuntaisuuden tuottamisessa (esim. Ellis 1982/1992, 5; Morley 2000, 105–127; Morley & Robins 1995, 10–11). Televisio-toiminta on järjestetty pääasiassa kansalliselle perustalle, ja Euroo-

pan maissa sitä ovat hallinneet kansalliset yleisradioyhtiöt. Suomessa televisiolähetykset aloitti ensimmäisenä kaupallinen paikallinen toimija, Tekniikan edistämisseätiö TES, joka sai lähetyksiluvan 1956. TES oli kiinnostunut laajentamaan toimintaansa, mutta Yleisradiossa se nähtiin paikallisena helsinkiläisenä kanavana, jonka olemassaoloa oikeuttivat erityisesti Teknillisen korkeakoulun tarpeet. Yleisradio aloitti omat säännölliset lähetykset 1958 nimellä Suomen Televisio. (Ks. Salokangas 1996, 109–122.) Kuten radiossakin, toiminnan perustaksi tulivat julkisen palvelun periaatteet. Yleisradion toimilupa edellytti ohjelmistolta vaihtelevuutta, arvokkuutta, asiallisuutta, puolueettomuutta ja sopivaa ajanvietettä (Salokangas 1996, 116).⁹ Alkuvaiheessa tärkeimpiä haasteita oli televisioverkon laajentaminen koko maahan. Teoksessa *Tämä on televisio* (1968) Ville Zilliacus toteaa, että keskeinen ongelma oli “tv:n kaikinpuolinen kehittäminen Suomen ja kaikkien suomalaisten televisioksi eikä vain Helsingin ja pääkaupunkilaisten”. Hän korostaa, että *Kamerakerros* -ohjelma sisälsi jo ensimmäisinä vuosina aineistoa paikkakunnilta, jotka sijaitsivat “kaukana silloisen katselualan ulkopuolella”. (Zilliacus 1968, 19.) Julkisen palvelun televisiokanavalle oli tärkeää, että sen nähtiin esittävän koko maata.

Kansallinen televisio luo yhteyksiä ja erottaa, kutsuu samastumaan yhteisöön ja sulkee toisia sen ulkopuolelle. David Morley esittää, että televisio pyrkii tuottamaan yhteisöllisen identiteetin tunnetta. Se yhdistää periferioita keskukseen ja tuo hajallaan olevat katsojat kosketuksiin kansallisen julkisen elämän valtatyöajan kanssa. Aikaisemmin harvojen ulottuvissa olleet tilaisuudet ja tapahtumat tulevat yleisesti saataville. Morley korostaa erityisesti television kykyä tunkeutua kodin alueelle ja tuoda kansallinen julkisuus osaksi yksityisen piiriä. (Morley 2000, 106–107; ks. erityisesti TV-uutisista Ridell 1998, 97–98.) Samalla kansallinen televisio tuottaa rajoja ja erottaa. Yksinkertaisimmillaan tämä näkyy valtion rajojen korostamisena, jakona meihin ja muihin. Erotteluja tehdään myös maan sisällä, eikä kaikkia kutsuta samalla tavalla samastumaan kansalliseen yhteisöön. Kun ohjelma viestittää tietyille sosiaalisille ryhmille, että se on tarkoitettu heitä varten, se kertoo muille ryhmille, ettei heitä kaivata osallistujiksi ohjelman sosiaaliselle areenalle.

(Morley 2000, 111–112.) Erotteluja tehdään esimerkiksi luokan, kielen, sukupuolen ja asuinseudun perusteella. Esimerkiksi Suomessa Yleisradio on rakennettu porvarilliselle arvopohjalle (jota tosin on ajoittain kyseenalaistettu voimakkaasti). Televisiotoimintaa aloitettaessa oli yhtenä vaihtoehtona esillä kaksikielinen malli, jossa ohjelmaesittelyt olisi luettu myös ruotsiksi. Yleisradiossa päädyttiin kuitenkin erottamaan suomen- ja ruotsinkielinen ohjelma omille lähetyspaikoilleen. (Salokangas 1996, 122.) Kuten muissakin maissa, televisio-ohjelmistoa suunniteltiin perheyleisöä varten (esim. Salokangas 1996, 116, 121). Perhemalli tuo mukanaan odotuksia ja normeja, jotka koskevat eri sukupuolten ja sukupolvien toimintaa. Televisiokanavien näkyvyys on vaihdellut alueellisesti, ja sisällöllisesti Etelä-Suomen keskukset ovat olleet eniten edustettuina televisio-ohjelmistossa.

Television ja kansakunnan väliset kytkökset ovat käyneet läpi historiallisia muutoksia. Teoksessaan *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty* (2000) John Ellis jakaa eurooppalaisen television historian kolmeen kauteen: niukkuuden, saatavuuden ja runsauden aikaan. Niukkuuden kaudella televisiokanavia oli vähän ja ohjelmaa esitettiin vain tiettyihin aikoihin päivästä. Saatavuuden kaudella monet eri kanavat kilpailevat katsojien mielenkiinnosta. Runsauden aika on toistaiseksi olemassa lähinnä teknologiaoptimismin sävyttämässä ennustuksissa. Niissä visioidaan tilanne, jossa televisio-ohjelmia on mahdollista seurata erilaisten teknologisten välineiden kautta, kuluttaja voi valita haluamansa “sisällöt” ja televisiosta tulee interaktiivinen. (Ellis 2000, 39.) Tällaisia toiveita liitettiin vuosituhannen vaihteessa erityisesti digitaaliseen televisioon; viisi vuotta Ellisin teoksen ilmestymisen jälkeen digikanavat eivät ole mullistaneet televisiotarjontaa.

Television ja kansallisuuden suhteet järjestyvät eri tavoin television kolmella aikakaudella. Niukkuuden ajan televisiolla oli keskeinen merkitys kansallisen yhteenkuuluvuuden tunteen rakentamisessa. Ellis näkeeikin television vaikutusvaltaisena sosiaalisen integraation ja yhdenmukaistamisen välineenä, jota käytettiin hyväksi kansallisvaltion rakentamisessa. Kun kanavia oli vain yksi tai kaksi ja lähes kaikilla oli televisiovastaanotin kodissaan, suuri osa väestöstä

saattoi seurata samaa ohjelmaa. Televisio tarjosi yhteisen kokemusmaailman, joka tuli osaksi arjen keskustelua. (Ellis 2000, 43–51.) Ellis luonnehtiikin niukkuuden aikakauden televisiota eräänlaiseksi “kansalliseksi yksityiselämäksi” (Ellis 2000, 47; Ellis 1982/1992, 5). Suomessa niukkuuden aika kesti ainakin 1980-luvulle asti. Vuonna 1986 Yleisradion kahden televisiokanavan rinnalle perustettiin Kolmoskanava, josta vuoden 1993 kanavauudistuksessa tehtiin valtakunnallinen kanava kaupalliselle MTV:lle. Yhä suurempi osa katsojista pystyi 1980-luvulla seuraamaan kansainvälisiä satelliitti- ja paikallisia kaapelikanavia. (Ks. Salokangas 1996, 388–433.) Niukkuuden ja saatavuuden kausia ei kuitenkaan voi erottaa jyrkästi toisistaan. Yhä edelleen etenkin maaseudulla televisiosta saattaa näkyä vain kolme tai neljä valtakunnallista kanavaa.

Saatavuuden ja runsauden aikakaudella television ja kansakunnan välinen suhde jäsentyy uudella tavalla. Ellis suhteuttaa televisiokulttuurin muutokset laajempaan maailmantalouden kehitykseen. Kansallisvaltioiden merkitys on vähentynyt, kun markkinoista on tullut yhtäältä aikaisempaa globaalimpia, toisaalta yksilöidympiä. Kuluttajia puhutellaan aiempaa eriytyneempien ryhmien jäseninä, ja yksilöllisyyden merkitystä korostetaan. Vastaavasti televisio pyrkii tarjoamaan vaihtoehtoja ja vastaamaan vaihteleviin toiveisiin. Kun kanavia on enemmän kuin kaksi tai kolme, yleisöä ei ohjelmistosuunnittelussa ajatella niinkään massayleisönä kuin erilaisten pienryhmien koosteena. Ohjelmat eivät enää niin usein pyri puhuttelemaan yleisellä tasolla, vaan suuntautuvat tietyille osayleisöille. Vallinnanmahdollisuuksien myötä yleisö fragmentoituu, eikä yksi ohjelma voi olettaa saavuttavansa yhtä suurta sosiaalista merkitystä kuin niukkuuden aikakaudella. Sen sijaan televisio tarjoaa paikan, jossa eroihin liittyviä ristiriitoja on mahdollista käsitellä. (Ellis 2000, 69–72.) Suomessa tällainen kehitys on nähtävissä Nelosen ja osayleisöille kuten nuorille (Subtv) tai tietyistä aihepiireistä kiinnostuneille katsojille suunnattujen kaapeli- ja digikanavien (Urheilukanava, YLE24, YLE Teema) myötä.

Eurovision laulukilpailu on pysynyt ohjelmistossa niukkuuden ajalta runsauden ajan kynnykselle asti, ja nykyisin ohjelmassa on piirteitä kaikista kolmesta Ellisin erottamasta vaiheesta. Lähtökoh-

taisesti Eurovision laulukilpailu on tyypillinen niukkuuden aikakauden televisiospektaakkeli. Tyypillisen aikalaiskuvauksen Eurovision laulukilpailun asemasta niukkuuden ajan TV-ohjelmistossa tarjoaa *Katso*-lehden luonnehdinta vuodelta 1982:

Lauantai-iltana koko Suomi valvoo, koko Eurooppa valvoo. Nuoret ja vanhat, musikaaliset ja epämusikaaliset. Mutta kaikki ovat yhtä hyviä asiantuntijoita. Jokaisella on oma mielipiteensä euroviisuista. Ne ovat pitkästyttäviä, yksitoikkoisia, vanhasta lämmitettyjä tai kokonaan uusia. Mutta kuitenkin niitä täytyy katsoa. Pitää nähdä, miten se Suomen poika pärjää isojen joukossa. Ja viimeistään siinä vaiheessa alkaa suomalaistakin katsojaa jännittää, kun tulee pisteiden jakoaika. Suomi, Finland, Finlande... (*Katso* 16/1982.)

Eurovision laulukilpailu esitetään ohjelmana, jonka ”kaikki” katsovat, josta kaikilla on mielipide ja joka yhdistää kansallisen yleisön jännittämään oman edustajan puolesta. Huomattavan monet televisiovuoden perinteisistä merkkihetkistä liittyvät eksplisiittisesti kansallisuuteen: presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotolla juhliitaan valtiollista itsenäisyyttä, urheilutapahtumissa etsitään kansallisia huippuja tai kilpaillaan maiden välisestä paremmuudesta, Miss Suomi -kilpailussa kruunataan maan kaunein. Eurovision laulukilpailun analysoiminen voi tarjota välineitä myös muiden vastaavien televisiotapausten tarkasteluun.

Sittemmin Eurovision laulukilpailu on saanut enemmän kilpailijoita ohjelmakartalla ja sen katsojaluvut ovat laskeneet, kuten suurimmat katsojamäärät yleensäkin. Viime vuosina Eurovision kansainvälisen finaalin ja kansallisten karsintakilpailujen katsojamäärät ovat vaihdelleet jonkin verran, mutta ne voivat edelleen kerätä Suomen oloissa suuria yli miljoonan katsojalukuja.¹⁰ Niukkuuden ajan tavat käsitteellistää ohjelmaa eivät ole tyystin kadonneet, vaan Eurovision laulukilpailusta voidaan edelleen puhua käyttämällä samantapaisia ilmauksia kuin yhtenäisemmän televisiokulttuurin aikakaudellakin. Esimerkiksi yleisöstä voidaan käyttää nimitystä ”kanssa”. Toisaalta kuva Eurovision laulukilpailun yleisöstä on monipuolistunut, ja fanit on nostettu esiin yhtenä erityisenä katsojaryhmänä.¹¹ Nykyisin Eurovision laulukilpailussa on piirteitä myös runsau-

den ajan televisiosta. Kansainvälistä finaalia voi seurata television lisäksi internetin välityksellä, ja myös monet kansalliset karsintakilpailut ovat katsottavissa internetissä. Lisäksi eri televisioyhtiöt lähettävät karsintakilpailuja omilla kansainvälisillä kanavillaan maan rajojen ulkopuolelle. Kansallisten rajojen merkitys kilpailun vastaanotossa on vähentynyt lähinnä fanien keskuudessa. Innokkaimmat harrastajat voivat seurata kaikkien osallistujamaiden karsintakilpailut television, internetin ja tallenteiden välityksellä

Television tutkimuksessa on 1990-luvun alkupuolelta lähtien pidetty eräänlaisena lähtöoletuksena siitä, että broadcast-televisio on murroksen tilassa. On esitetty, että ohjelmatarjonnan kasvun, kaapeli- ja satelliittikanavien lisääntymisen, videon ja DVD:n yleistymisen ja kaupallisten toimintaperiaatteiden kohonneen merkityksen myötä televisio ei enää tule tuottamaan kansallista yhteisöä samalla tavalla kuin aikaisemmin. (Ellis 1982/1992, 280–284; Geraghty & Lusted 1998, 1.) Kansallinen televisio ei silti ole menettänyt asemaansa. Valtaosa katsojista seuraa pääasiassa oman maansa valtakunnallisia kanavia. Toisaalta täytyy korostaa, että kaikki eivät ottaneet osaa kansallisen televisiokalenterin juhlahetkiin niukkuuden kaudellakaan.

Onkin syytä varoa muodostamasta television historiasta suoraviivaista kehitystarinaa, jossa siirrytään kansallisen yhtenäisyyden korostamisesta erojen huomioimiseen. Tällainen kertomus voi yksinkertaistaa käsitystä sekä varhaisesta että nykyisestä televisiokulttuurista. Kuvaa niukkuuden ajan televisiosta kansakunnan yhteisenä yksityiselämänä voi problematisoida muun muassa nostamalla esiin marginaalisia lajityyppejä ja ohjelmia, tarkastelemalla televisiotoiminnan kansainvälisiä vaikutteita sekä tulkitsemalla ohjelmia uudelleen kiinnittämällä huomiota eroihin ja ambivalenssiin samuuden sijaan (vrt. Higson 2000). Esimerkiksi Ellisin malli television ja kansakuntaisuuden muuttuvista suhteista onkin varsin yleistävä. Se kuvaa hyvin televisiotarjonnan kehitystä, mutta ei niin paljon sitä, miten televisiota on merkityksellistetty. Käsitystä kansallisen television historiasta voi tarkentaa tutkimalla konkreettista aineistoa pitkältä aikaväliltä ja kiinnittämällä huomiota näennäisen yhdistävyyden alle peittyviin eroihin ja ristiriitoihin.

Performatiivisuus ja ero: käsitteet muistamisen ja unohtamisen analyysivälineinä

Tutkimukseni keskeiset käsitteet ovat performatiivisuus ja ero, joiden avulla käsittelen kysymystä toistosta ja historiallisuudesta ja sen myötä muistamisesta, unohtamisesta ja affektiivisuudesta. Performatiivisuus on tullut osaksi feministisen tutkimuksen käsitteistöä etenkin Judith Butlerin työn myötä. Butler argumentoi sellaisia näkemyksiä vastaan, jotka etsivät sukupuolelle olemuksellista perustaa esimerkiksi ruumiista. Hänen mukaansa sukupuoli ei ole olemista, vaan tekemistä. (Butler 1990, 25.) Sukupuoli konstruoidaan toistamalla tekoja, joita pidetään sukupuolen ilmauksina. Tekojen takana ei ole valmista sukupuolitettua minuutta, vaan vasta teot tuottavat vaikutelman niiden suorittajan identiteetistä. (Butler 1990, 25; 1997, 402.) Butler nimittää sukupuolen konstruoinnin tapaa performatiiviseksi kielitieteilijä J. L. Austinin puheaktiteoriaa soveltaen. Puheaktiteoriassa performatiivi on lausuma, joka tuottaa nimeänsä asian (Butler 1993, 13). Austin erottaa toisistaan performatiiviset ja konstatiiviset, kuvailevat, lausumat, mutta kyseenalaistaa itse erottelun huomauttamalla, että kaikki puheaktit ovat molempia. Dekonstruktionistisesti suuntautuneet teoreetikot kuten Jacques Derrida ja Judith Butler ovatkin ymmärtäneet performatiivisuuden kaiken kielenkäytön, ei vain tietynlaisten lausumien, ominaisuuksi. (Sedgwick 2003, 3–6.) Performatiivisuuden käsitteen aluetta on laajennettu, ja sitä sovelletaan myös ei-kielellisten tekojen tarkasteluun (Butler 1993; Bal 2002, 178).

Tutkimusaineistoni koostuu paljolti medioiduista esityksistä, performansseista. Englannin kielessä käsitteet performatiivisuus (*performativity*) ja ja esitys (*performance*) ovat käsitteellisesti lähellä toisiaan. Myös tekoa merkitsevä *act* on monimerkityksinen; se viittaa näytökseen ja esitykseen sekä verbinä paitsi toimimiseen myös näyttelemiseen ja esittämiseen. Butlerin performatiivisuuden teorialla onkin kielitieteen puheaktiteorian ja dekonstruktion ohella juuria teatterin diskursseissa (ks. Sedgwick 2003, 7).¹² Butler määrittelee esityksen ja performatiivisuuden eron seuraavasti: esitys on ”rajattu ‘teko’”, kun taas performatiivisuus koostuu normien toistamisesta. Normit ”edeltävät, rajoittavat ja ylittävät” toiston suoritta-

jaa. Niinpä toistoa ei ohjaa suorittajan oma tahto tai valinta. (Butler 1993, 234.) Moya Lloyd huomauttaa kuitenkin, että esitystä ja performatiivisuutta on tällä perusteella vaikeaa erottaa toisistaan. Myös teatraalisessa esityksessä lainataan jo olemassa olevia merkkejä, jotka konstituivat sukupuolta. Tällöin esitys on luonteeltaan performatiivista, sillä senkin konventiot “edeltävät, rajoittavat ja ylittävät” esittäjää. (Lloyd 1999, 202.) Esityksen erityisyys voisikin olla se, että se tapahtuu tietynlaisessa kontekstissa, esimerkiksi esiintymislavalla, jossa toimintaa ohjaavat erilaiset normit kuin arkipäiväisissä tilanteissa. Samalla yksittäiset esitykset kiinnittyvät toiston ja siteeraamisen historioihin ja saavat niistä merkityksensä.

Kuten Anu Koivunen korostaa, historiallisuudella (*historicity*) on tärkeä merkitys performatiivisuuden käsitteessä (Koivunen 2003, 21). Butler tarkoittaa performatiivisuudella siteeraamisen käytäntöä, jossa toistetaan normeja (Butler 1993, 2, 12). Yksittäiset teot tai lausumat eivät konstruoi esittämiään asioita, vaan teot toimivat performatiivisesti silloin, kun ne lainaavat aikaisempia vaikutusvaltaisia käytäntöjä. Samalla performatiivinen teko peittää näkyvistä ne konventiot, joita se toistaa ja joilta se saa voimansa, salaten näin historiansa. Mikään lausuma ei voi toimia performatiivisesti ilman ajan myötä karttuvaa voimaa. (Mt., 12, 226–227.)¹³ Sara Ahmed on kiinnittänyt huomiota performatiivisuuden kahtalaiseen aikasuhteeseen. Yhtäältä performatiivisuus perustuu “menneisyyden kerrostumiselle”; lausumat saavat performatiivisen voimansa aiemmin sanotun toistamisesta. Toisaalta performatiivinen lausuma toimii futuurissa, sillä se on tuottava ja materialisoi sellaista, joka ei vielä ole olemassa. (Ahmed 2004, 92–93.)

Ahmed toteaa, että performatiivisuuden voima perustuu siihen, miten lausuma “muistaa sen, mikä on jo tehty olemassa olevaksi” (Ahmed 2004, 93). Performatiivisuus rakentuu siis muistamisen, mieleen palauttamisen, varaan. Mieke Bal on pohtinut tarkemmin muistin merkitystä performatiivisuuden käsitteessä. Hän korostaa, ettei teko voi toimia performatiivisesti, jollei sitä suoriteta “kulttuurissa, joka muistaa, mitä kyseinen teko voi tehdä” (Bal 2002, 176). Tuomalla esiin muistin merkityksen Bal korostaa performatiivisen siteeraamisen paikantunutta perustaa. Bal tarkasteleekin siteeraamisen prosessia *kulttuurisena muistina*. (Mt., 181–182.) Hän esittää,

että muistaminen on performatiivinen teko (mt., 190, 201). Balin mukaan muisti yhdistää toisiinsa esityksen ja performatiivisuuden. Yksittäinen esitys, esimerkiksi laulusuoritus, edellyttää muistamista: on muistettava kappaleen sävel ja sanat, sopivat ilmeet ja eleet. Samalla performatiivisuus tulee mukaan esitykseen, sillä muisti itessään on performatiivista. (Mt., 175–176.)

Tutkiessani kansallisuuden performatiivista rakentumista tutkin siis kulttuurista muistia – siteeraamisen prosessia, jossa kansallisuus muotoutuu. Eurovision laulukilpailun pitkä historia mahdollistaa kansallisuuden performatiivisen konstruoinen tarkastelun suhteellisen pitkällä aikavälillä. Tutkin genealogisessa hengessä toistoa, jonka myötä ymmärrys suomalaisuudesta on muotoutunut. Michel Foucault’lta vaikutteita saaneessa genealogisessa lähestymistavassa historiasta ei etsitä “perustaa” kulttuuristen ilmiöiden saamille muodoille, vaan kysytään, minkä voiman tai vallan seurauksena tutkittava asia on ylipäättään alettu ymmärtää ykseytenä (Pulkkinen 2000, 48). Analysoin merkityksenannon historiallista prosessia, jossa tietyt merkit ovat tarttuneet toisiinsa ja vakiinnuttaneet kansallisuuden merkityksiä. Sara Ahmed (2004, 93) puhuu “tahmeista” (*sticky*) merkeistä, jotka ajan myötä on kiinnitetty toisiinsa niin kiinteästi, että niitä on vaikeaa erottaa. Tällaisia merkkejä ovat esimerkiksi suomalaisuus ja surumielinen musiikkimaku, joiden välille on rakentunut kiinteä yhteys. Toiston historiallisen analyysin avulla voidaan selvittää, miten yhteydet ovat muodostuneet, ja kiinnittää huomiota niiden sopimuksenvaraisuuteen sekä muutoksen ja toisin toistamisen (Butler 1990, 142–149) mahdollisuuteen.

Muistaminen edellyttää unohtamista. Kuten Marita Sturken painottaa, muistot muodostuvat rinnan unohtumisen kanssa, sillä “kaikeksi” muistaminen on mahdotonta (Sturken 1997, 7). Unohtaminen on performatiivinen teko siinä missä muistaminenkin (Bal 2002, 207). Vaikka unohtaminen on välttämätöntä, unohtamisen tavat ja niiden vaikutukset ovat erilaisia. Sara Ahmed esittää esimerkiksi, että unohtaminen mahdollistaa toiseuttamisen kohtaamisissa, joissa yksi osapuoli kokee olevansa “kotonaan” ja toinen määrittellään muukalaiseksi. Ahmed huomauttaa, että toisen voi nähdä muukalaisena vain, jos unohtaa työn ja tuotannon historiat, jotka toivat hänet ny-

kyiseen tilanteeseen. (Ahmed 2000, 53–54.) Tällainen unohtaminen tekee toisesta fetissin – hahmon, joka nähdään irrallaan historiallisista yhteyksistään (mt., 5). Muistaminen taas liittyy ”tahmeisiin” merkityksiin – merkkeihin, joiden välistä yhteyttä toistetaan niin paljon, ettei sitä voi unohtaa. Toiston prosessien analysoiminen on keino tehdä näkyväksi poissulkemisen ja toiseuttamisen käytäntöjä, joiden kautta suomalaisuuden kategoriaa on tuotettu esimerkiksi kytkemällä se suomen kieleen ja tietynlaiseen ulkonäköön.

Kun eron käsite ymmärretään performatiivisesti, eroa ei nähdä ominaisuutena vaan suhteena. Sara Ahmed on teoretisoinut erojen muotoutumista kohtaamisissa. Hän korostaa, että ero ei sijaitse ”toisen” ruumiissa vaan ruumiiden välisessä suhteessa. (Ahmed 2000, 9, 44.) Itsen ja toisen väliset rajat muodostuvat kohtaamisissa toisten kanssa (mt., 6–7, 44). Yhteisöjen rajat tuotetaan sisällyttämisen ja ulossulkemisen prosesseissa, joissa kansakunta suojelee omaa yhtenäisyyttään sulkemalla vieraat ulkopuolelle. Ahmed näkee yksittäisten ruumiiden ja kansakunnan ”ruumiin” välisen suhteen metonymyynä. Sosiaalinen tila, ”kotimaa”, ilmenee yksittäisissä ruumiissa, joiden kuvataan olevan ”kotonaan” tai ”oikeassa paikassa”. (Mt., 6, 46.)

Tutkin erojen rakentumista moninaisissa suhteissa ja kohtaamisissa, joita Eurovision laulukilpailussa on rakentunut: Suomen ja Euroopan, kansallisen ja kansainvälisen, kansan ja asiantuntijoiden, erilaisten sukupuolen ja seksuaalisuuden esitysten välillä.¹⁴ Ahmedia seuraten oletan, että kohtaamiset eivät tapahdu jo olemassa olevien valmiiden olioiden välillä, vaan erilliset kokonaisuudet tuotetaan näissä kohtaamisissa. Esimerkiksi kansallisen kategoriaa on tuotettu suhteessa kansainväliseen erottamalla nämä piirteet toisistaan. Yksittäinen kohtaaminen – esimerkiksi yhdessä mediatekstissä esitetty – ei tuota eroa yksinään, vaan suhteessa laajempiin historioihin, joihin se kytkeytyy. Aiemmissa kohtaamisissa muodostunut historia määrittää kutakin kohtaamista, mutta ei määrää sitä täysin. Ahmed korostaakin, ettei historiaa voi käyttää kaiken kattavana selityksenä. Ei ole mielekäs kysyä, miten historia määrittää kahden asian suhdetta. Sen sijaan suhteen määrittäminen on historiallinen kysymys, jolle ei ole kaikenkattavaa vastausta. (Ahmed 2000, 8–

10.) Pyrinkin tarkastelemaan sitä, miten käsitykset suomalaisuudesta ja sen ulkopuolista ovat muodostuneet erilaisissa suhteissa toiston myötä. Yhteisöt ja niiden väliset rajat eivät ole vakaita, vaan esimerkiksi Suomen asema suhteessa Eurovision laulukilpailussa rakentuvaan Eurooppaan on ollut ambivalentti: tietyissä suhteissa Suomi on nähty Euroopan ulkopuolisena, toisissa sisäpuolisena. Rajalla olemisen problematiikka kiinnittää huomiota erojen konstruoituun luonteeseen ja olemuksellisen perustan puutteeseen.

Ahmed kiinnittää huomiota myös tunteiden tuottavaan voimaan. Hän korostaa, että tunteet luovat yhteyksiä, kiinnittävät meidät asioihin. Tunteet muokkaavat yhteisöjen rajoja esimerkiksi tilanteissa, joissa "toiset" nähdään yhteisöllisten tunteiden lähteinä. (Ahmed 2004, 1, 11–12.) Esimerkiksi Eurovision laulukilpailusta ja kansan edustamisesta käytyjen mediakeskustelujen kiivaus ilmentää sitä, että kansallisuuteen on panostettu affektiivisesti. Keskusteluja analysoidulla on mahdollista selvittää sitä, minkälaisissa tunteikkaissa suhteissa kansallisuus rakentuu ja minkälaiset tunnerakenteet jäsentävät Eurovision laulukilpailussa tuotettua kuvaa suomalaisuudesta.

Televisiohistorian monimediaalinen aineisto

Eurovision laulukilpailu ilmentää populaarikulttuurin monimediaalisuutta eli siitä, miten tekstit ovat intertekstuaalisessa suhteessa monista eri medioista peräisin oleviin teksteihin (ks. Lehtonen 1999, 19). Eurovision laulukilpailun kaltaista televisiotapausta ei olisi tarkoituksenmukaista tutkia pelkkänä televisio-ohjelmana irrallaan sen kommentoinnista muualla mediassa. Televisiohistorian tutkimuksessa on muutenkin suosittu erilaisia mediatekstejä yhdisteleviä aineistoja. Omaa lähestymistapaani ovat inspiroineet erityisesti Lynn Spiegelin (1992; 2001) ja Cecelia Tichin (1991/1992) tutkimukset amerikkalaisen television historiallisista merkityksistä. Molemmat sijoittavat television laajoihin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin ja käyttävät monipuolisia aineistoja. Tutkimuksessaan amerikkalaisen televisiokulttuurin muotoutumisesta Cecelia Tichi luonnehtii tarkastelukohtettaan käsitteellä "televisioympäristö".

Televisioympäristö tuotetaan eri toimijoiden, kuten koulutuksen, yhteiskuntakritiikin, televisioyhtiöiden, yritysten, mainonnan, journalismin ja kirjallisuuden diskursseissa, jotka rakentavat ymmärrystä siitä, mitä televisio on. Tichin tutkimusmateriaali koostuuksi esimerkiksi journalistisista ja fiktiivisistä teksteistä, mainoksista ja pilakuvista. (Tichi 1991/1992, 3–7.)

Tichi ja Spiegel tarkastelevat television kautta historiallisia neuvotteluja, joita on käyty kulttuurisista arvoista ja normeista. Tichi osoittaa, miten television merkitykset on kytketty pitkäikäisiin kulttuuriin perinteisiin ja konflikteihin. Esimerkiksi kylmän sodan aikaan amerikkalaista televisiota merkityksellistettiin suhteessa kansallisiin pidettyihin arvoihin kuten individualismi, koti ja patriotismi. (Tichi 1991/1992, 7.) Spiegel on tutkinut erityisesti sitä, miten televisiota kotoistettiin osaksi amerikkalaisten arkea toisen maailmansodan jälkeen. Hänen ensisijaisen tutkimusaineistonsa muodostavat naistenlehdet, joissa käytiin vilkasta keskustelua televisioon ja perheen suhteista.¹⁵ Spiegel tarkastelee aikakauslehtiä kulttuurisen neuvottelun sijoina, joissa esiintyy rinnakkain lukuisia eri tieteen ja kulttuurin aloilta peräisin olevia ja keskenään hyvinkin ristiriitaisia näkökulmia. Vaikka tietyt näkemykset toistuvat vahvemmin kuin toiset, lehdissä käydään neuvottelua ja valtakamppailua erilaisten sosiaalisten ihanteiden välillä. Mediatekstit eivät ilmennä suoraan sitä, miten ihmiset television suhtautuivat. Niistä voi kuitenkin lukea esiin intertekstuaalisen kontekstin, jonka kautta ihmisten oli mahdollista ymmärtää televisiota. Lehtikirjoittelu antaa käsityksen siitä, minkälaisiksi erilaiset mediainstituutiot ovat olettaneet yleisönsä kiinnostuksen kohteet ja toiveet ja minkälaisia yleisiä diskursiivisia sääntöjä jonkin asian ajattelua varten on ollut saatavilla. (Spiegel 1992, 1–9.) Sekä Tichi että Spiegel korostavat, että televisiohistorian tutkimus vaatii tulkitsevaa lähestymistapaa: televisioympäristöä muokkaavat sosiaaliset voimat eivät suoraan näy aineistossa. Lisäksi Tichi kiinnittää huomiota siihen, miten tulkitsijasta itseltään tulee osa tutkimaansa ympäristöä. (Tichi 1991/1992, 4; Spiegel 1992, 4.)

Tichin ja Spiegelin tapaan tutkin sitä, miten televisiosta käydyt keskustelut ovat kytkettyneet laajempiin kulttuuriin huolenaihei-

siin. En pyri kartoittamaan koko “televisioympäristöä”, vaan avaan siihen yhden näkökulman Eurovision laulukilpailun kautta. Eurovision laulukilpailu on generoinut Suomessa valtavan määrän media-keskustelua, joissa keskeisimmät huolenaiheet ovat liittyneet kansallisuuteen. Tutkimusaineistoni on Eurovision laulukilpailuun liittyvien mediatekstien kokonaisuus, jonka olen rakentanut – ei Eurovision laulukilpailun “koko kuva”, jota olisikin mahdotonta tavoittaa. Metodini on media-aineistojen tekstuaalinen analyysi; tuotannon ja yleisöjen tutkimuksen olen rajannut tutkimusasetelmani ulkopuolell

Lynn Spigelin (2001, 12) tavoin ajattelen, että historiallinen tulkinta on vakuuttavinta silloin, kun se perustuu laajaan empiiriseen materiaaliin. Myös valitsemani teoreettinen kehys edellyttää mittaavaa aineistoa: toistoa ei voi tutkia muutaman esimerkin perusteella. Spigel kritikoii populaarin median tutkimusta, joka perustuu ainoastaan yhteen tai kahteen esimerkkiin, mutta myös tutkimuksia, joissa pyritään “tieteelliseen” tutkimusmateriaalin massaan. Tällainen tutkimus perustuu hänen mukaansa implisiittisesti oletukseen, jonka mukaan viihteelliset mediatuotteet ovat niin banaaleja, että teksti kuin teksti tuo tulokseksi saman asian. Spigel arvostelee perinteistä yhteiskuntatieteellistä sisällönanalyysia, jossa etsitään yleisiä periaatteita esimerkiksi laskemalla väkivaltaisten esitysten määriä televisio-ohjelmista. Tällaista analyysitapaa tuskin koskaan sovellettaisiin teksteihin, joita pidetään korkeakulttuurina. Populaareja mediatekstejä kuitenkin tarkastellaan ikään kuin ne olisivat täysin toisteisia ja “tyypillisiä”, vailla variaatiota ja erityispiirteitä. Käytännössä lukijat ja katsojat pystyvät silti havaitsemaan niiden välillä suuria eroja ja ovat kuluttajina valikoivia. Spigel huomauttaakin, että säännönmukaisuuksien kartoittaminen voi peittää alleen vaihtelun sekä mediatekstien että niiden tulkintojen välillä. (Spigel 2001, 13-14)

Spigel ei toki esitä, että mediatutkimuksen pitäisi kokonaan hylätä säännönmukaisuuksien etsiminen ja yleistykset. Erityistä ei kuitenkaan saisi laiminlyödä yleisen kustannuksella. Spigelille juuri yksittäinen esimerkki on lähtökohta kulttuurin tarkastelulle. Miten tietystä ajattelutavoista on tullut kulttuurisesti hyväksyttäviä ja itseltään selviä? Entä mitkä ehdot ovat mahdollistaneet kulttuurin yleis-

tä logiikkaa vastaan rikkovan tekstin syntymisen? Yksittäiset esimerkit eivät ole pelkkiä anekdootteja “todellisen” abstraktin ajattelun ja yleistysten rinnalla. Ne ovat lähtökohta kulttuuriteorialle, joka pystyy käsittelemään sekä säännönmukaisuutta että poikkeuksia. (Spigel 2001, 14.) Omassa työssäni analysoin toistoa ja säännönmukaisuutta, mutta pyrin kiinnittämään huomiota myös ristiriitoihin, erityispiirteisiin ja muutokseen. Nostan aineistosta esille tekstejä, joita tarkastelen yksityiskohtaisesti. Näen merkityksellisinä yksittäisen lehtiartikkelin kielenkäytön, sävelmän tyylipiirteet tai laulajan performanssin. En siis tutki toistoa määrällisenä kysymyksenä, vaan lähestymistapani on laadullinen (vrt. Koivunen 2003, 41 viite 59).

Olen jäsentänyt tutkimuksen temaattisesti tapaustutkimuksiksi. Tapaustutkimukset ovat keino käsitellä laajaa aineistoa tavalla, joka mahdollistaa sekä yleisen että erityisen huomioimisen. Eurovision laulukilpailun yhteydessä on julkaistu kansallisuutta käsittelevää media-aineistoa niin paljon, että pyrkimys kattaa “kaikki” tuottaisi vain loputtoman yksityiskohtien massan tai liian karkeita yleistyksiä. Olen valinnut tarkastelemani teemat ensinnäkin sen perusteella, että niitä on käsitelty Eurovision laulukilpailujen yhteydessä paljon, mikä mahdollistaa performatiivisen toiston analysoinnin. Esimerkiksi kysymykset “kansan” ominaispiirteistä sekä Suomen suhteesta Eurooppaan ovat olleet keskeisiä aiheita mediakeskusteluissa. Toiseksi tapausten valintaa on ohjannut tavoitteeni tutkia erojen tuottamista. Niinpä nostan analysoitavaksi tapauksia, jotka kyseenalaistavat käsitystä kansallisesta yhtenäisyydestä. Tärkeää on ollut myös se, että koko tarkastelemani aikaväli tulee työn kokonaisuudessa mielekkäällä tavalla käsiteltyksi. Tarkoitukseni ei siis ole käydä koko aineistoa lävitse samalla tavalla. Joidenkin teemojen yhteydessä tarkastelen enemmän televisioilmaisun keinoja, toisissa lehtiaineisto on hallitsevassa asemassa. Tapaustutkimusten yhteydessä analysoin myös yksittäisiä musiikkiesityksiä, mutta en pyri esittämään yleisiä väitteitä suomalaisten euroviisukappaleiden tyylipiirteistä. En väitä, etteikö edustuskappaleiden joukosta voisi löytyä esityksiä, joiden kuva kansallisuudesta poikkeaa tässä työssä esittämistäni tulkinnoista. Pyrin tekemään yleistyksiä vain valitsemani näkökulman ja tapausten puitteissa.

Aineistoni on laaja, mutta en ole pyrkinyt systemaattisuuteen siinä mielessä, että koko tarkasteluperiodin aineisto olisi keskenään vertailukelpoinen. Pitkän aikavälin kattavassa tutkimuksessa se ei nähdäkseen ole edes mahdollista: miten aineistoja vuosilta 1961 ja 2005 voisi verrata, kun koko mediakenttä on siinä välillä mullistunut? Esimerkiksi keskustelut kulttuurisesta määrittelyvallasta populaarikulttuurin alueella käydään 2000-luvulla osin eri paikoissa kuin 1960-luvulla. Analysoimalla täsmälleen saman lehtivalikoiman jokaiselta vuodelta ei välttämättä pääse käsiksi kulttuurisen neuvottelun kannalta relevantteihin aineistoihin. *Katso* Suomen pitkäikäisimpänä televisiolehtenä on keskeinen osa aineistoani, mutta aivan viime vuosina lehti ei linjanmuutoksensa vuoksi enää ole yhtä tärkeä televisiota koskevan keskustelun sija kuin aikaisemmin. Tutkimusasetelmassani aineiston riittävyden kannalta ratkaisevaa on ensinnäkin se, että se on suhteellisen suuri. Toiseksi on tärkeää pitää mielessä aineiston rajallisuus niin, ettei synny illuusiota kaikenkattavuudesta ja houkutusta esittää laajempia yleistyksiä kuin materiaali mahdollistaa. Olen nootittanut analyysiosiot mahdollisimman tarkasti tehdäkseen läpinäkyväksi sen, mihin aineistoihin mikäkin väite perustuu. Tämä on tärkeää, vaikka viitteet voivatkin paikoin tehdä tekstistä vaikealukuista. Samasta syystä olen käyttänyt melko paljon suoria lainauksia aineistosta. Näytteiden avulla lukija saa käsityksen alkuperäisten tekstien tyylistä ja sävystä sekä voi itse arvioida tekemieni tulkintojen uskottavuutta. (Vrt. Juvonen 2002, 37.) Samalla esille tulee myös kirjoituskonventioiden historiallinen vaihtelu.

Tutkimusaineisto muodostuu seuraavista kokonaisuuksista:

1. Yleisradion Eurovisio-karsinnat

Yleisradion järjestämät Eurovisio-karsinnat olen sisällyttänyt aineistoon niin kattavasti kuin mahdollista.¹⁶ Ohjelmia on arkistoitu säännöllisesti vasta 1970-luvulta lähtien, joten sitä varhaisemman ajan suhteen olen joutunut kohtaamaan televisiohistorian tutkijoille tyyppillisen ongelman: monet varhaisen television osasista ovat kadonneet ja jättäneet vain erilaisia johtolankoja tulkittavaksi (ks. Thummim 1995, 51). Varhaisen television ohjelmia on säilynyt rajoitetus-

ti, mikä johtuu sekä käytetystä tekniikasta että arvotuksista ja televisiota koskevista käsityksistä. Gill Branstonin mukaan televisio nähtiin alkuaikoina ensisijaisesti suoran lähetyksen mediana, jonka ohjelmien säilyttämistä ei pidetty niin tarpeellisena. Lisäksi ohjelmatyyppien arvostus on vaikuttanut siihen, mitä on valikoitunut säilytettäväksi. Branston huomauttaakin, että etenkin viihdeohjelmat ovat hävinneet, koska niitä ei pidetty arvokkaina keskiluokkaisissa makuhierarkioissa. (Branston 1998, 54.) Kuvaavaa on, että Yleisradion televisioarkiston vähäisestä 1960-luvun Eurovision laulukilpailuihin liittyvästä materiaalista suuri osa on peräisin uutisista. Yleisradion tuottamia Eurovisio-karsintoja tai pohjoismaisia katselmuksia ei ole säilynyt, joskin muita 1960-luvun popmusiikkiohjelmiä on tallella jonkin verran.

Aineistoon kuuluvat Yleisradion järjestämät Eurovisio-karsinnat vuodesta 1973 lähtien lukuun ottamatta vuoden 1977 ja 1982 karsintakilpailuja, joita ei ollut saatavilla. Yleisradion radioarkistossa oli tätä varhaisemmista karsintakilpailuista kuunneltavissa kaksi tallennetta: ohjelma, jossa esitellään vuoden 1964 Eurovisio-ehdokkaat yleisöäänestystä varten sekä nauhoitus vuoden 1961 karsintakilpailun finaalikappaleista ilman juontoja. Lisäksi saatavilla oli vuoden 1967 karsintakilpailun tuloksista kertova ohjelma. Olen keskittynyt televisio-ohjelmiin ja käyttänyt radio-ohjelmia lähinnä täydentävänä aineistona. Täydentävänä aineistona olen käyttänyt myös levytyksiä silloin, kun karsintakilpailuja ei ole ollut saatavilla.

Yleisradio on järjestänyt Eurovisio-karsinnan vuosittain vuodesta 1961 alkaen paitsi vuonna 1970, jolloin se päätti olla osallistumatta Eurovision laulukilpailuun, ja vuosina 1995, 1997, 1999, 2001 ja 2003, jolloin se joutui pitämään taukoa edellisvuosien heikkojen sijoitusten takia.¹⁷ Alkujaan Eurovision laulukilpailuun liittyvät ohjelmat olivat Suomen Television 1-verkon vastuulla. Ensimmäinen kilpailu lähetettiin Helsingin Työväenopiston juhlasalista, mutta sen jälkeen ohjelma kuvattiin pitkään Yleisradion Helsingin studioilla. 1970-luvulla karsinta järjestettiin kolme kertaa yleisötapahtumana eri juhlasaleissa Helsingissä.¹⁸ Vuonna 1978 Eurovisio-karsinnan järjestäminen siirrettiin TV2:n tehtäväksi ja kilpailu kuvattiin Yleisradion Tampereen studioilla 1978 ja 1980. Vuosina 1978–1980 sa-

moissa lähetyksissä valittiin edustajat sekä Eurovision että Intervi-
sion laulukilpailuihin. Vuodesta 1980 lähtien karsintakilpailun tuoti
taas TV1 ja se kuvattiin pääasiassa Pasilan studioilla, kunnes vuon-
na 1988 siirryttiin yleisölle avoimiin konsertteihin, joita järjestettiin
eri kaupungeissa.¹⁹ Vuodesta 2002 lähtien Eurovision laulukilpailu
on kuulunut TV2:n vastuualueelle ja finaali on järjestetty yleisöta-
pahtumana pääasiassa Tampereella. Vuonna 2005 karsintakilpailuun
kuului neljä karsintaerää, jotka lähetettiin eri puolilta maata. Erilai-
sia alkukarsintoja on järjestetty pienimuotoisemmin aikaisemmin-
kin. Kilpailukappaleet on voitu esimerkiksi esittää ensin yleisöää-
nestystä varten radiossa, minkä jälkeen osa niistä on päässyt mu-
kaan televisioituun finaaliin

Siinä missä Eurovision laulukilpailun kansainvälinen finaali on
aina esitetty suorana lähetyksenä, karsintakilpailussa käytäntö on
vaihdellettu. Esimerkiksi 1960-luvulla musiikkiesitykset voitiin ku-
vata etukäteen, kun taas myöhemmät avoimet yleisötilaisuudet ovat
olleet suorina lähetyksiä. Karsintakilpailun juontajaksi tavallisin rat-
kaisu oli aina 1980-luvun lopulle asti yksittäinen mies (esim. Aarno
Walli 1961-1962, 1964). Miehen ja naisen muodostamia juontaja-
pareja käytettiin jonkin verran, mutta yksittäinen naisjuontaja oli
harvinaisuus 1970-luvun lopulle asti. Varsinainen naisjuontajien
kausi kilpailussa oli 1988–1992, minkä jälkeen kokeiltiin erilaisia
juontajakokoonpanoja kunnes vuodesta 1998 lähtien yleisimmäksi
ratkaisuksi on vakiintunut kansainvälisen finaalin esimerkin mukai-
nen mies-nais-pari. Pitkään yksi ohjelman keskeisistä elementeistä
oli orkesteri ja sitä vuosikymmeniä johtanut kapellimestari Ossi
Runne.²⁰ Ohjelmissa on esitelty säveltäjiä ja esittäjiä haastatteluin.
Väliaikanumerona ennen tulosten julkistamista on nähty lähinnä mu-
siikkiesityksiä.

2. Eurovision laulukilpailu -lähetykset

Televisio-ohjelmina Eurovision laulukilpailut noudattavat varsin
vakiintunutta muotoa.²¹ Tyypillinen Eurovision laulukilpailu -lähe-
tys koostuu seuraavista elementeistä: Ohjelman aluksi nähdään Eu-
rovision ja järjestävän televisioyhtiön tunnukset. Niitä seuraa alku-
tekstijakso, jossa esitellään tapahtumapaikkana olevaa maata tai

kaupunkia. Tämän jälkeen siirrytään suoraan lähetykseen kilpailun tapahtumapaikalle, suureen saliin tai halliin, jossa on paikalla yleisöä. Kilpailun alkuaikoina juontajana toimi yleensä nainen, vuodesta 1988 lähtien useimmiten miehen ja naisen muodostama pari. Juontaja pitää aluksi englanniksi ja ranskaksi puheen, jossa hän toivottaa yleisön tervetulleeksi ja selittää kilpailun kulkua. Juontaja tai edellisen vuoden voittaja voi esittää alkuun jonkun kappaleen. Juonnon lisäksi ohjelmaan kuuluu suomalainen selostus, joka lähetetään kilpailupaikalta. Aikaisemmin selostajia oli yksi ja hän oli yleensä miespuolinen. 1980-luvulta lähtien selostajina on yleensä ollut joko kaksi miestä tai mies ja nainen. Selostaja kääntää juontajien puhetta katsojille sekä esittelee ja kommentoi kilpailijoita.

Alkujuhlallisuuksien jälkeen kilpailukappaleet esitetään aiemmin arvotun järjestyksen mukaan. Esiintyjät on vuodesta 1970 lähtien yleensä esitelty lyhyillä filmeillä, niin kutsutuilla postikorteilla, joissa tyypillisesti kuvataan joko kilpailumaan tai esiintyjän edustamaan maisemia. Lisäksi juontaja saattaa esitellä kappaleen lavalta. Vuoteen 1998 asti esityksiä säesti suuri orkester ja kullakin esiintyjäryhmällä oli yleensä mukana oma kapellimestari. Kilpailuesityksiin kuuluu aina lauluosuus, sillä instrumentaalikappaleet eivät ole sallittuja Eurovision laulukilpailussa. Taustalaulajien, soittajien ja tanssijoiden käyttö on yleistynyt vähitellen 1960-luvun loppupuolelta lähtien. Korkeintaan lavalla saa olla kuusi henkilöä, ja kukin esitys saa kestää enintään kolme minuuttia. Suomalaisten läheysten erikoisuus on se, että kilpailukappaleiden sanoitukset on tekstitetty 1970-luvulta lähtien. Kun kaikki kappaleet on kuultu, seuraa väliaikanumero, jonka aikana raadit työskentelevät tai televisionkatsojat voi osallistua puhelinäänestykseen. Väliaikanumero koostuu tavallisesti musiikista ja tanssista, ja se esitetään useimmiten paikan päällä salissa. Väliajan jälkeen siirrytään äänestykseen. Juontaja ottaa vastaan kunkin maan pisteet, ja tilanteen kehitystä seurataan tulostaululta. Tuloksen selvittyä voittajat tulevat lavalle palkittaviksi, ja lopuksi voittajakappale esitetään uudestaan. Kilpailulähetyksessä sisältää siis monia erilaisia elementtejä: filmejä, juontajien ja selostajien puhetta, musiikkiesityksiä ja grafiikkaa. Vaikka kilpailun muoto on säilynyt melko samanlaisena, ohjelmassa on tapahtu-

nut paljon muutoksia vuosikymmenten kuluessa: filmimateriaalin määrä on lisääntynyt, tuomaristot on korvattu yleisöäänestyksellä, visuaalisen ilmeen rakentamisessa on käytetty hyväksi uusia teknologisia mahdollisuuksia.

Ensimmäinen Yleisradion televisioarkistossa saatavilla oleva fiinaalilähetys on vuodelta 1972, joten sitä vanhemmista kilpailuista en ole pystynyt tarkastelemaan suomalaista selostusta.²² Varhaisemat kilpailulähetykset vuodesta 1961 alkaen sisältyvät aineistooni eri televisioyhtiöiden tallenteina lukuun ottamatta vuoden 1964 kilpailua, joka ei ole säilynyt. Eurovision laulukilpailu on aina esitetty myös radiossa, mutta olen rajannut radioinnit aineiston ulkopuolelle. Radioselostuksissa saattaisi tulla esille televisioselostuksista poikkeavia näkökulmia, vaikka molemmat ovat Yleisradion tuottamia. Ankkuroin kuitenkin tutkimukseni televisioon, jonka kautta kilpailua pääasiassa on seurattu.²³

3. Muut televisio-ohjelmat

Varsinaisten kilpailulähetyksen ohella Eurovision laulukilpailuun liittyy myös muita ohjelmia. Vuodesta 1971 lähtien on tuotettu esikatsoelulähetyksiä, joissa esitellään kaikki kilpailukappaleet.²⁴ Lisäksi Eurovision laulukilpailu on ollut esillä monissa muissakin televisio-ohjelmissa. Aineistooni olen kerännyt erityisesti kilpailun historiaa käsitteleviä ohjelmia, joita Yleisradio on tuottanut 1990-luvulta lähtien. Lisäksi aineistooni kuuluu uutislähetyksiä, ajankohtais- ja viihdeohjelmia sekä dokumentteja, joissa Eurovision laulukilpailua on käsitelty yhtenä aiheena. Laulukilpailu nousee esille esimerkiksi suomalaisen populaarimusiikin historiaa tai kilpailuun osallistuneiden laulajien uraa tarkastelevissa dokumenteissa. Aineiston keräämisessä olen käyttänyt hyväksi Yleisradion televisioarkiston tietokantaa, josta erityisesti 1980-luvulta lähtien saa hyvän käsityksen siitä, missä ohjelmissa kilpailu on ollut esillä. (Vanhempien ohjelmien sisältöä ei ole aina luetteloitu yhtä tarkasti.) Aineistoni painottuu Yleisradion ohjelmiin, joissa Eurovision laulukilpailua on ymmärrettävästi käsitelty eniten; yhtiön on mielekästä pitää omaa ohjelmaansa esillä ja sillä on hallussaan arkistomateriaali, jonka avulla kilpailun historiaa voi kuvittaa. En ole käynyt lävitse muiden TV-

kanavien arkistoja, mutta olen ottanut mukaan joitain yksittäisiä ohjelmia, joissa laulukilpailua on käsitelty.

4. *Sanoma- ja aikakauslehtiaineisto*

Televiiosäilytysten ohella lehtikirjoittelu muodostaa toisen keskeisen aineistojoukon. Lehtiaineisto koostuu kahdesta ryhmästä. Ensinnäkin olen kerännyt Eurovision laulukilpailuja käsittelevää lehtikirjoittelua käymällä läpi alkuvuoden numerot valitsemistani julkaisuista. Pohjamateriaaliksi olen käynyt läpi televisiolehtien *Katson* ja *Radiokuuntelijan/Antennin* vuosikertoja. Lisäksi aineistoa on pääasiassa ”yleisaikakauslehdistä” (*Apu, Seura*), naistenlehdistä (*Anna, Me Naiset*), nuortenlehdistä (*Iskelmä, Suosikki*), iltapäivälehdistä (*Iltta-Sanomat, Iltalehti*) ja suurimmista sanomalehdistä (*Helsingin Sanomat, Aamulehti, Turun Sanomat, Hufvudstadsbladet*). Olen koonnut lehtikirjoittelua jokaiselta vuodelta, kun Yleisradio on osallistunut Eurovision laulukilpailuun. Aineisto on muita vuosia laajempi tapaustutkimusteni kannalta keskeisiltä vuosilta.

Itse kokoamani aineiston lisäksi olen käyttänyt Yleisradion keräämää lehtileikemateriaalia, joka on talletettu Elinkeinoelämän keskusarkistoon (ELKA). Käytössäni on ollut Eurovision laulukilpailua koskeva kokoelma ajalta 1961-1980. Vuosilta 1970 ja 1971 aineistoa ei ole kerätty. Yleisradion lehtileikeaineiston ansio on laajuus ja monipuolisuus. Joukossa on materiaalia niin valtakunnallisista lehdistä kuin pienistä paikallislehdistäkin, eri puoluekantoja edustavista julkaisuista, suomen ja ruotsinkielisistä lehdistä ja etelä- ja pohjois-suomalaisista sanomalehdistä, joskin määrällisesti Etelä-Suomen osuus korostuu. ELKA-aineistossa on jonkin verran aikakauslehtiarikkelejä, mutta sanomalehtikirjoittelu hallitsee. Niinpä se täydentää itse keräämäni aikakauslehtipainotteista aineistoa. Lehtiaineistoni vuosilta 1961-1980 on ELKA-materiaalin myötä huomattavasti laajempi kuin myöhemmältä ajalta. Se tarjoaa mahdollisuuden analysoida laajasti Eurovision laulukilpailusta käytyjä mediakeskusteluja aikana, jolloin ohjelman kulttuurinen näkyvyys oli suurimmillaan.

Eurovision laulukilpailua käsittelevä lehtikirjoittelu jakautuu useisiin erilaisiin artikkelityyppeihin. Ensinnäkin aineisto sisältää uutisia, jotka koskevat esimerkiksi karsintakilpailujen ehdokaset-

telua, finaalin esiintymisjärjestystä ja kilpailujen tuloksia. Nämä tekstit pyrkivät pääasiassa objektiivisuuden vaikutelmaan, joskin tavallista kiistanalaisemmista aiheista uutisoitaessa eri julkaisujen ideologiset erot tulevat esille. *Ohjelmatietoja* välittävät artikkelit sisältävät lähinnä tietoja esiintyjistä, säveltäjistä ja lähetyspaikoista, mutta niissä saatetaan myös kommentoida kilpailua. Subjektiiivinen ja kriittinen lähestymistapa korostuu *arvosteluissa*. *Artikkeleissa* käsitellään esimerkiksi kilpailujen kulkua ja solisteja tai yleisemmin Eurovision laulukilpailujen historiaa ja merkitystä. Tavallisia muotoja ovat esimerkiksi henkilöhaastattelu, matkakertomus (kuvaus laulajan tai toimittajan kilpailumatkasta) ja kuvaus “kulissien takaa” (kilpailutapahtuma paikan päällä koettuna). *Yleisönosastokirjoituksia* on aineistossa runsaasti muutamilta vuosilta, jolloin edustuskappaleen valinta herätti erityisen paljon konflikteja. Lisäksi ohjelmaa käsitellään lukuisissa *kolumneissa* ja *pakinoissa* sekä *pilakuvissa*.

Tiettyjen toimittajien tekstejä esiintyy aineistossa runsaasti. Eurovision laulukilpailua ovat käsitelleet laajasti useiden vuosien ajan musiikki- ja televisiokriitikot kuten Åke L. Granholm (*Katso*) ja Leo Zimmermann (*Pohjolan Sanomat* ja myöhemmin *Lapin Kansa*). Aikakauslehdissä laulukilpailun käsittelystä ovat pitkään vastanneet samat toimittajat, *Avussa* esimerkiksi Raila Kinnunen ja Eino Leino, *Seurassa* popmusiikkitoimittaja Eero Nokela ja *Katsossa* Hellin Kannas, Mindele London (myöh. Zweig) ja Marjut Jousi. Jotkut näistä toimittajista ovat osallistuneet muutenkin laulukilpailutapahtumaan. Esimerkiksi Åke L. Granholm otti 1960-luvulla osaa Eurovisio-karsintaan omilla sävellyksillä ja on lisäksi ollut mukana arvosteluraadissa sekä Suomen karsinnassa että kansainvälisessä finaalissa. Yksittäisten toimittajien teksteissä voi havaita toistuvia painotuksia ja mielipiteitä, mutta tässä tutkimuksessa en ole ottanut tehtäväksi analysoida erikseen tiettyjen toimittajien tai julkaisujen painotuksia.²⁵ Työni tavoitteet eivät liity varsinaiseen journalismin tutkimukseen, enkä ole kiinnostunut journalististen genrejen erittelystä sinänsä. Ei toki ole merkityksetöntä, millä foorumilla jokin tulkinta on esitetty: viihteellisessä aikakauslehdessä, nuortenlehdessä, ruotsinkielisessä sanomalehdessä vai valtakunnan vaikutusvaltaisimman sanomalehden kulttuurisivuilla. Julkaisupaikka vaikuttaa paitsi ilmaisutapoihin myös siihen, miten suuri auktoriteetti tekstillä on.

Silloin kun pyrin tekemään yleistyksiä julkaisujen rajat ylittävistä kansallisuutta koskevista puhetavoista, en kiinnitä niin paljon huomiota siihen, missä lehdessä jutut ovat ilmestyneet. Tiedot löytyvät kuitenkin viitteistä ja liitteestä (liite 2). Paikoin teen myös yksityiskohtaisia analyyseja yksittäisistä teksteistä, jolloin kiinnitän huomiota myös ilmestymiskontekstiin.

Lehtikirjoittelu on muuttunut vuosikymmenten kuluessa. Yksi keskeisistä eroista nykyisen ja varhaisemman aineiston välillä on musiikkikritiikin osuuden pienentyminen. 1960- ja 1970-luvuilla sanomalehtien artikkelit karsintakilpailusta ja kansainvälisestä finaalista koostuivat usein suureksi osaksi kappaleiden arvioinnista. Tyypillisessä artikkelissa kirjoittaja kävi lävitse kaikki osanottajat ja kommentoi niitä asiantuntevan, ulkopuolisen kriitikon asemasta. Nykyisin musiikkikritiikin asema ei enää ole niin keskeinen, vaan huomio kiinnittyy enemmän muihin seikkoihin kuin kilpailukappaleisiin. Kansainvälistä kilpailua käsittelevissä sanomalehtiartikkeleissa käsitellään enemmän kilpailujärjestelyjä ja tapahtuman merkitystä kuin musiikkia. Toki sävelmien arvioinnillakin on edelleen paikkansa, mutta esimerkiksi jokaisen esityksen kommentoiminen erikseen on melko harvinaista. Sisällön lisäksi kirjoittelun määrä vaihtelee. Aikaisemmin, erityisesti 1970-luvulla, aikakauslehdet seurasivat tiiviisti sekä kotimaista karsintaa että kansainvälistä finaalia. Molemmista julkaistiin useiden sivujen mittaisia reportaaseja. Nykyisin erityisesti karsintakilpailun saama huomio on vähentynyt. Aikakauslehdissä voidaan julkaista laajojakin suomalaista kilpailijaa käsitteleviä juttuja ennen finaalia, mutta kilpailun jälkeiset reportaasit paikan päältä ovat harvinaistuneet. Sanoma- ja etenkin iltapäivälehdissä kansainvälisestä finaalista kirjoitetaan edelleen varsin runsaasti.

5. *Muu aineisto*

Nykyisin Eurovision laulukilpailu on laajasti esillä *internetissä*. Kilpailun viralliset kotisivut ovat osa tapahtumaa ja niillä voi esimerkiksi kuunnella kilpailukappaleet hyvissä ajoin ennen esikatselulähteyksiä. Internetin merkitys fanikulttuureille on ollut suuri (ks. Nikunen 2005, 97-100), ja Eurovision laulukilpailua käsitteleviä fanisivustoja on verkossa paljon eri kielillä. Tätä työtä varten olen seu-

rannut Yleisradion Eurovision laulukilpailu -sivustoa, kansainvälisen finaalin virallisia sivuja, suomalaisfanien suosimia keskustelupalstoja sekä muutamia suosittuja englanninkielisiä fanisivustoja. Otoksena muiden kuin fanien käymistä verkkokeskusteluista käytän *Ilta-Sanomien* keskustelupalstaa, sillä siellä Eurovision laulukilpailua on käsitelty melko paljon ja keskusteluilla on kytkös printtimediaan.

Eurovision laulukilpailua on *tuotteistettu* vaihtelevasti eri aikoina. Suomennoksia tuotettiin paljon 1960–1980-luvuilla, jolloin niitä julkaistiin yksittäisillä single-levyillä, Eurovisio-aiheisilla kokoelmilla tai muilla kokoelmalevyillä. Populaarimusiikin tutkimukselle cover-versiot tarjoavat tilaisuuden tarkastella suomalaisen ja ulkomaalaisen tuotannon kohtaamista, ja niiden analyysi voi auttaa purkamaan kansallisen ja kansainvälisen välistä erottelua (ks. Mäkelä 2005a). Aineistooni kuuluu jonkun verran kokoelmalevyjä, mutta varsinaisen käännösiskelmien analyysin olen joutunut rajaamaan tarkastelun ulkopuolelle. Eurovision laulukilpailun historiaa käsitteleviä kirjoja on viime vuosina ilmestynyt eri maissa. Käytän niitä jonkin verran lähteenä, mutta en varsinaisesti analyysikohteena.²⁶ Lisäksi aineistooni kuuluu joitain suomalaisartistien elämäkertoja.

Myös fanikulttuuri tuottaa omaa materiaaliaan. Kansainvälinen fan club OGAE (Organisation Générale des Amateurs d' Eurovision) julkaisee lehteä *EuroSong News*. Faniyhteydet ovat olleet myös tärkeä apu Eurovision laulukilpailuun liittyvän aineiston seuraamisessa ja hankkimisessa. Olen seurannut paikan päällä vuoden 2000 Eurovision laulukilpailun Tukholmassa ja useita suomalaisia karshintakilpailuja vuodesta 2002 lähtien. Koin tärkeäksi nähdä, minkälaisia tilaisuudet ovat, mutta analysoin kilpailuja televisiolähetyksinä eikä konserttitapahtumina.

Tutkin työssäni kansallisuuden rakentumista suomalaisessa televisiokulttuurissa, ja aineistoni koostuu Suomessa tuotetuista ja/tai esitetystä mediateksteistä. Rajauksen vaarana on, että se voi rakentaa kuvaa suomalaisesta mediakulttuurista suljettuna, ongelmattomasti määriteltävissä olevana kokonaisuutena. Eurovision laulukilpailun kaltainen lähtökohtaisesti kansainvälinen ohjelma herättää kysymyksen, onko yleensäkin mahdollista tai tarkoituksenmukaista

tehdä kansallisia erotteluita tutkimusmateriaalia kerätessä? Erityisesti Internet-materiaali kyseenalaistaa kansallisen rajauksen mielekkyyttä, onhan se saatavissa periaatteessa missä vaan. Maiden rajat eivät erottele “perinteisempienkään” medioiden katsojia, kuulijoita ja lukijoita. Suomessa voi ostaa ja tilata ulkomaisia lehtiä ja katsoa ulkomaisia ja monikansallisia televisiokanavia. Tutkimusperiodin aikana olen seurannut jonkin verran muiden maiden euroviisukulttuureja, erityisesti Ruotsin Eurovisio-karsintaa, *Melodifestivalia*, television, Internetin ja lehtien välityksellä. Muut kuin suomalaiset Eurovisio-ohjelmat eivät kuulu varsinaiseen tutkimusaineistooni, mutta ne ovat vaikuttaneet siihen, miten näen suomalaisen aineiston. Kun suomalaista euroviisuhistoriaa tarkastelee rinnan esimerkiksi ruotsalaisen kanssa, esille nousee merkityksellisiä poissaoloja.

Tutkimuksen rakenne

Seuraavassa luvussa analysoin, miten Eurovision laulukilpailun historiaa on kerrottu kulttuurisessa muistissa. Kartoitan siis erilaisia kehyksiä (ks. Koivunen 2003, 26-32), joiden kautta Eurovision laulukilpailua on suomalaisessa mediassa merkityksellistetty. Historioimista ovat motivoineet erilaiset voimat ja nautinnot: institutionaalisuus, kertomuksellistaminen, kansallisuus, camp-nautinnot, nostalginen kritiikki. Erityisesti analysoin Eurovision laulukilpailuihin kytketyn kansallisen kertomuksen historiallista muotoutumista: miten tulkinta ikuisesti epäonnistuvasta nolla-Suomesta on rakentunut? Luku toimii pohjustuksena myöhemmille analyyseille luomalla kuvan eri tavoista, joilla Eurovision laulukilpailun menneisyyttä on merkityksellistetty, muisteltu ja unohdettu.

Kolmessa seuraavassa luvussa tarkastelen kulttuurisia normeja tai ihanteita, joihin kansallisuudesta käydyt keskustelut Eurovision laulukilpailujen yhteydessä on kytketty: Eurooppa, kansa ja sukupuoli. *Euroopan* rajojen määrittely on ollut keskeinen teema Eurovision laulukilpailussa, ja ohjelman historian aikana rajat ovat siirtyneet radikaalisti. Tutkin, minkälaisia merkityksiä kansainväliselle

televisiolähetykselle on annettu ja miten Suomea on asemoitu suhteessa Eurovision Eurooppaan. Eurooppaan kuulumisen ohella Eurovision laulukilpailun yhteydessä on puhuttu paljon *kansaan* kuulumisesta. Keskustelut siitä, kuka voi edustaa kansaa ja miten kansan edustajat pitäisi valita, ovat vuosikymmenien ajan olleet keskeisessä asemassa ohjelmaa käsittelevissä mediateksteissä. Analysoin kansan rakentumista erilaisissa suhteissa: kansan ja asiantuntijoiden välisessä vertailuasetelmassa ja muiden kuin valkoisten suomenkielisten suomalaisten suhteessa kansan kategoriaan. Kansallisuuden esityksiä on arvoitettu myös suhteessa *sukupuolen* normeihin. Historiallisesti naislaulajat ovat olleet Eurovision laulukilpailussa keskeisessä asemassa, ja tarkastelenkin sukupuolta analysoimalla naiseuksien esityksiä. Tutkin, miten kansallinen ja kansainvälinen on liitetty erilaisten naisartistien ominaisuudeksi ja miten sukupuolen heteroseksuaalisia normeja rikkova naiseuden esitys voi haastaa ymmärryksen kansallisesta televisioyleisöstä heteroseksuaalisena.

Kaikissa kolmessa luvussa analysoin rajanvetojen prosesseja, ulos sulkemisen ja sisällyttämisen tekoja, joissa Eurooppa, kansa ja naiseus rakentuvat. Pyrin “moninkertaistamaan” erot eli tarkastelemaan intersektionaalisuuden huomioiden sitä, miten Eurooppa, kansa ja naiseus ovat muotoutuneet useissa eri suhteissa samanaikaisesti. Eurooppaa on tuotettu sekä suhteessa ulkopuoleen että sisäisten erojen ja hierarkioiden kautta; keskeisiä kansaa määrittäviä akseleita ovat olleet esimerkiksi luokka ja etnisuus; naiseuksien esityksiä on tuotettu suhteessa etnisyyden ja seksuaalisuuden kategorioihin. Tutkin, minkälaisen toiston myötä ymmärrykset kansasta, kansallisesta ja kansainvälisestä ovat historiallisesti muotoutuneet. Tarkastelu jäsentyy pääasiassa kronologisesti, mutta katse suuntautuu sekä eteen- että taaksepäin jäljittäen siteeraamisen jatkumoa ja niiden jälkiä nykyisyydessä (vrt. Koivunen 2003, 45-46).

Viimeisessä käsittelyluvussa siirrän näkökulman kulttuurisen muistin affektiiviseen voimaan. Olen kiinnostunut siitä, minkälainen tunnerakenne jäsentää Eurovision laulukilpailun ympärille rakennettua kansallisen epäonnistumisen kertomusta. Eurovision laulukilpailuun on yhdistetty kansallinen häpeä ja melodramaattinen pettymys, jotka molemmat mahdollistavat sekä kansakuntaan samas-

tumisen että siitä erottautumisen. Häpeä ja pettymys rakentuvat toiston varaan, mutta Eurovision laulukilpailun muutokset voivat haastaa toiston sujuvuuden.

Lopetusluvussa vedän yhteen analyysiani Eurovision laulukilpailun yhteydessä rakentuneista moninaisista kuulumisen ongelmista. Lisäksi pohdin, miten ohjelman analyysi avaa ymmärryksiä television ja kansallisuuden välisistä suhteista.

KUIN SILLOIN ENNEN? EUROVISION LAULUKILPAILUN HISTORIA KULTTUURISISSA MUISTISSA

Eurovision laulukilpailu esitetään usein tapahtumaksi, jota luonnehtii toisteisuus ja pysyvyys. Vuonna 1974 *Katso* kysyi ihmisten mielipiteitä Suomen karsintakilpailun tuloksista ja kommentoi vastauksia: “Kuten ennenkin, valintaan ei olla täysin tyytyväisiä. Kuten ennenkin, kukaan ei usko, että suomalainen laulu menestyisi. Ja kuten ennenkin, kaikki olivat katsoneet ohjelman.” (*Katso* 9/1974a.) Ilmaisun toisteisuuden avulla korostetaan laulukilpailua koskevien käsitysten pysyvyyttä. Katsojien tuntemusten ohella itse laulukilpailua luonnehditaan usein muuttumattomaksi. *Helsingin Sanomien* kuvaus vuodelta 1994 on tyypillinen:

Viisuilla on vahvat perinteet. Joka vuosi Suomesta lähtee toivorikas edustaja, joka vuosi paheksutaan Ruotsin antamia vähäisiä pisteitä eikä Suomi sijoitu. Suosio ja katsojaluvut ovat mahtavia, mutta silti alan ammattilainen on kyllääntynyt.

(...)

Tässä mielettömän isossa mediatapahtumassa musiikki ei juuri muutu eikä kehity. Samalla kaavalla tehtyä viisumössöä pyöritetään vuosikymmenestä toiseen. (*HS* 4.3.1994.)

Eurovision laulukilpailu esitetään jähmeäksi mammutiksi, joka ei pysty kehittymään. Suomalaisen osallistumisen historia kuvataan yhtä lailla perinteiden kahlitsemana syklinä, jossa suuria toiveita seuraa huono menestys.

Tällaisissa kuvauksissa Eurovision laulukilpailu asetetaan ikään kuin historian ulkopuolelle omaksi muuttumattomaksi kokonaisuudekseen.²⁷ Niissä näyttää siltä kuin ohjelman menneisyys olisi jo ennalta määrännyt, minkälaiseksi sen tulevaisuus muodostuu. Eurovision laulukilpailun ohella kuvaukset merkityksellistävät Suomea ja suomalaisuutta: Suomi ei ole koskaan sijoittunut eikä tule sijoittumaan; suomalaiset ovat aina innostuneita ohjelmasta. Tällaiset näkemykset Eurovision laulukilpailun menneisyydestä noudattavat populaarin historian logiikkaa, jota elokuvatuutkija Marcia Landy on

tarkastellut Antonio Gramscilta lainaamansa “terveen järjen” (*common sense*) käsitteen avulla. Populaari historia pyrkii vetoamaan mahdollisimman suuriin yleisöihin ja käyttää vakiintuneita, kliseisiäkin ilmaisuja, joiden avulla se luo vaikutelmaa yhteisestä kokemuksesta. Landy korostaa, ettei “terve järki” muodosta yhtenäistä ideologiaa. Se on historioimisen tapa, joka yhdistelee moninaisia ja keskenään ristiriitaisia näkökulmia näennäisen harmoniseksi kokonaisuudeksi. “Terveen järjen” kuva menneisyydestä on fragmentaarinen ja ristiriitainen, ei sen paremmin väärä kuin oikeakaan. (Landy 1996, 1–5.)

Käsitykset Eurovision laulukilpailun muuttumattomuudesta ja suomalaisten sijoitusten ja suhtautumisen samankaltaisuudesta noudattavat tällaista populaarin historioimisen ja “terveen järjen” loogiikkaa. Ne tiivistävät vuosikymmenien tapahtumat kompakteiksi luonnehdinnoiksi, mikä vaatii väistämättä yksinkertaistamista. Keskenään ristiriitaisia näkemyksiä on mahdollista esittää yhtä lailla itsestään selvinä “totuuksina”. Yhden käsityksen (*Helsingin Sanomat*) mukaan laulukilpailuun lähdetään vuosi toisensa jälkeen suurin toivein, vaikka menestystä ei ole tullut. Toisen näkökulman (*Katso*) mukaan huonoja sijoituksia oli jo parikymmentä vuotta sitten kertynyt niin monta, etteivät suomalaiset odota menestystä. Molemmat ovat yleisiä ja yhtä lailla uskottavia “terveen järjen” mukaisia tulintoja Eurovision laulukilpailun suomalaishistoriasta. Mediassa monet erilaiset ja keskenään ristiriitaiset näkemykset laulukilpailun historian merkityksistä ovat läsnä yhtä aikaa.

Populaarit kuvaukset Eurovision laulukilpailun historiasta määrittävät ohjelman merkityksiä kulttuurisessa muistissa. Samalla ne tuottavat ymmärrystä suomalaisuudesta. Kuten Marita Sturken (1997, 1) esittää, kulttuurinen muisti on “kulttuurisen neuvottelun kenttä, jolla erilaiset tarinat kilpailevat paikasta historiassa”. “Terveen järjen” mukaiset tulkinnat laulukilpailun historiasta ja suomalaisuuden merkityksistä kätkevät taakseen ristiriitoja ja neuvotteluja. Tarkastelen tässä luvussa sitä, minkälaisia merkityksiä Eurovision laulukilpailun historia on saanut kulttuurisessa muistissa. Erittelen muistelemisen tapoja, joilla Eurovision laulukilpailulle on tuotettu historiaa. Ensimmäiseksi tarkastelen sitä, miten Eurovision laulu-

kilpailu on käyttänyt omaa menneisyyttään instituutioaseman rakentamiseen. Toiseksi erittelen näkökulmia, joista Eurovision laulukilpailun menneisyydestä on kerrottu muualla mediassa. Ohjelman historiasta on vaihtelevasti rakennettu joko kertomus rappeutumisesta, osa kansallisen populaarimusiikin perintöä tai aineistoa camp-henkiselle katsomiselle. Kolmanneksi analysoin sitä, miten Eurovision laulukilpailun menneisyyttä on käytetty kansallisen kertomuksen aineksena. Selvitän, miten tietyt tulkinnat, kuten käsitys Suomen ikuisesta huonosta menestyksestä, ovat toiston myötä muotoutuneet ja saaneet “terveen järjen” aseman. Kansallinen kehystys on ollut ohjelman merkityksellistämässä keskeinen, mutta ei suinkaan ainoa. Eurovision laulukilpailun historian merkitykset kulttuurisessa muistissa ovat olleet moninaisia.

Eurovision laulukilpailua on alusta lähtien tulkittu suhteessa ohjelman historiaan. Jo 1960-luvun alun lehtikirjoittelussa voitiin kerata Suomen aikaisemmat edustuskappaleet ja niiden menestys sekä verrata kotimaisen karsinnan tasoa edellisiin vuosiin (esim. *SS* 1.3.1963; *TS* 29.1.1963; *TS* 14.2.1963; *TS* 22.2.1963). Laulukilpailun historia ohjasi käsillä olevan vuosikerran tulkintaa, ja sen perusteella arvioitiin muun muassa suomalaisen kilpailukappaleen menestysmahdollisuuksia. Tapa tulkita uusia vuosikertoja suhteessa Eurovision laulukilpailun historiaan on säilynyt. Lisäksi mediassa on muisteltu Eurovision laulukilpailun menneisyyttä eri tavoin. Muisteleminen on lisääntynyt ajan myötä; esimerkiksi televisiossa muistelun määrä on kasvanut selvästi 1990-luvun alkupuolelta lähtien. Laulukilpailun menneisyyttä on käsitelty Yleisradion kanavilla ohjelmissa kuten *Superstudio*. *Euroviisuja odotellessa* (TV1 1993), *Euroviisujen ilot ja itkut* (TV1 1994), *Näytönpaikka*. *Me suomalaiset* (TV1 1996), *Eurojuorut* (TV1 1998), *Hotelli Sointu* (TV1 2000), *Schlager på lager* (*Biisibongarit*, FST 2002–2005), *Laulava sydän* (TV2 2002).²⁸ Vuodesta 1993 jonkinlaisia muisteluohjelmia on lähetetty joka vuosi, kun Yleisradio on ollut mukana Eurovision laulukilpailussa. Kun osallistumiseen on tullut välivuosia, kilpailun menneisyyttä kertaamalla on ollut mahdollista luoda jatkuvuutta.

Televisuaalisen muistelemisen muodot

Kulttuurinen muisti eroaa yhtäältä henkilökohtaisesta muistista, toisaalta historiankirjoituksesta. Se on yhteistä muistia, mutta ei samalla lailla virallistettua tietoa kuin historian tutkimus. (Sturken 1997, 3.) Mieke Bal määrittelee kulttuurisen muistelemisen “nykyhetkessä tapahtuvaksi toiminnaksi, jossa menneisyyttä jatkuvasti muunnellaan ja kuvaillaan uudestaan, samalla kun se yhä muokkaa tulevaisuutta” (Bal 1999, vii). Kulttuurista muistia voisikin luonnehtia historiaksi, jonka tarkoitus on ensisijaisesti vastata nykyhetken tarpeisiin ja toiveisiin. Historiallista tarkkuutta tärkeämpää on se, miten käyttökelpoinen muisto on nykyhetkessä. (Spigel 2001, 363.)²⁹ Kulttuurinen muisti on siis aina historiallisesti rakentunutta ja muuttuvaa. Populaari media on yksi keskeinen paikka, jossa kulttuurista muistia tuotetaan.

Vaikka kulttuurinen muisti määritellään erottamalla se historian tutkimuksesta, muistin tutkijat korostavat, etteivät kulttuurinen muisti ja historia ole täysin erillisiä ja vastakkaisia tapoja tuottaa ymmärrystä menneisyydestä (esim. Edgerton 2001, 5–10; Koivunen 2003, 50–52; Sturken 1997, 4–6). Lynn Spigel esittää, ettei television tuottamaa populaaria muistia pidä arvioida historiankirjoituksen kriteerien mukaan, sillä se ei pyri antamaan samalla lailla korrektaa ja kattavaa kuvaa menneisyydestä. Sen sijaan populaari muisti kertoo tarinoita, on avoimen henkilökohtaista ja valikoivaa eikä kiellä yksinkertaistavansa historiallista monimuotoisuutta. Populaari muisti ei silti muotoudu erillään historian tutkimuksesta, vaan saa vaikutteita siltä. Vastaavasti myös virallinen historiankirjoitus noudattaa omana aikanaan saatavilla olevia kulttuurisia kertomusmuotoja tehdessään menneisyyttä ymmärrettäväksi. (Spigel 2001, 363–365.) Marita Sturkenin (1997, 5) luonnehdinnan mukaan historia ja kulttuurinen muisti ovatkin kietoutuneet toisiinsa; niiden välillä on niin paljon yhteyksiä, että usein erottelun tekeminen on turhaa.

Arkisessa kielenkäytössä on popularisoitunut “kansallisen muistin” käsite, ja populaarikulttuurista, esimerkiksi vanhasta suomalaisesta iskelmästä, on nykyisin mahdollista puhua osana kansakunnan yhteistä muistia (Aho 2002, 193–194).³⁰ Kansallisen muistin

käsite luo ongelmallisen vaikutelman siitä, että olisi olemassa yhtenäinen kansakunta ja sillä kaikkien jakama, yhtenäinen muisti.³¹ En esitäkään tässä väitteitä Eurovision laulukilpailun merkityksistä “kansallisessa muistissa”, vaan tarkastelen sitä, miten kulttuurinen muisti tuottaa ymmärrystä kansakunnan merkityksistä (Sturken 1997, 1).

Televisiota on usein teoretisoitu välineenä, joka tuhoaa muistia ja historian tajua. Esimerkiksi Stephen Heath väittää, että televisiossa on tilaa vain ajankohtaisuudelle, ohikiitäville hetkille. Sen ohjelmavirta tuottaa unohtusta, ei muistia ja historiaa. (Heath 1990, 279.) Vastaavasti Mary Ann Doanen mukaan television aikamuoto on preesens: se juhlii hetkellisyyttä ja on välittömästi unohtettavissa (Doane 1990, 222–226). Ajatus television ja historian vastakohtaisuudesta liittyy televisiotutkimuksen perinteessä vaiheeseen, jolloin pyrittiin määrittelemään television erityispiirteitä mediana muun muassa vertaamalla sitä elokuvaan. Televisiota määrittävinä piirteinä nähtiin muun muassa suora lähetys, välittömyys ja kiinnittymisen nykyhetkeen – ominaisuudet, jotka eivät olleet mahdollisia elokuvalla. Samoihin aikoihin sijoittuivat vilkkaimmat keskustelut postmodernista kulttuurista, johon joidenkin kritiikkien mukaan liittyi historiantajun korvaantuminen pastissilla ja nostalgialla. Televisio nähtiin yhtenä tekijänä postmodernin “amnesian kulttuurin” kehityksessä. (Anderson 2001, 19–20; Koivunen 2003, 53.)

Mimi White on kritikoitunut näkemyksiä, joissa suoruus ymmärretään televisuaalisuuden perustavanlaatuisiksi ominaisuudeksi. Hän huomauttaa, että suoruuden ensisijaistaminen vie huomiota television jatkuvalta mielenkiinnolta historiaa, muistia ja säilyttämistä kohtaan. (White 2004, 79.) Viime vuosina tämä television piirre on saanut tutkimuksessa aiempaa enemmän huomiota televisiota on alettu tarkastella keskeisenä kulttuurisen muistin sijana ja historiallisen tiedon tuottajana (esim. Bourdon 2003; Edgerton & Collins 2001; Koivunen 2003, 53–64; Spigel 2001, 357–380). Huomiota on kiinnitetty menneisyyttä käsittelevän ohjelmiston paljouteen televisiossa. Historia-aiheiset dokumentit ja historialliset fiktiot, vanhat elokuvat, televisio-ohjelmien uusinnat tai erilaisten vuosipäivien kunniaksi valmistetut retrospektiiviset koosteet representoivat menneisyyttä monin eri tavoin. (Esim. Edgerton & Collins 2001; Koivunen 2000, 339–340; Samuel 1994/1999, 13.)

2000-luvulle tultaessa on esitetty, että historiallisen ohjelmiston määrä on huomattavasti kasvanut (Edgerton 2001, 1). Televisiokanavien ja ohjelma-ajan lisääntymisen myötä nykytelevisio tarjoaa entistäkin enemmän tilaa erilaisille menneisyyden representaatioille. Historia-aiheiset dokumentit ovat draamatuotantoon verrattuna suhteellisen edullisia tuottaa (Edgerton 2001, 2), ja vanhojen televisio-ohjelmien uusinnat ovat taloudellinen keino täyttää ohjelma-aikaa. Uusinnat on mahdollista kehystää eri tavoin esimerkiksi nostalgiana, campinä tai merkittävänä osana kansallista kulttuurihistoriaa.³² (Kompore 2002; Spigel 2001, 360–362.) Muistelemisen paljous ei kuitenkaan ole pelkästään nykytelevision piirre. Anu Koivunen korostaa, että muisteludiskurssilla on ollut keskeinen asema suomalaisen television identiteetin rakentamisessa aina 1960-luvulta lähtien. Koivunen luonnehtiikin televisiota eräänlaiseksi ”historia- ja muistikoneeksi”. (Koivunen 2000, 338–340; Koivunen 2003, 60–64.)

Televisiolla on omia, sille ominaisia historioimisen tapoja. Sekä dokumentaarisia että fiktiivisiä menneisyyden kuvauksia hallitsevat tyypillisesti kerronnallistaminen ja henkilökohtaistaminen (Edgerton 2001, 2–3). Merkittävistä tapahtumista kerrotaan yksilöiden kautta ja ”henkilökohtainen aika” sovitetaan yhteen ”historiallisen ajan” kanssa (Samuel 1994/1999, 13). Nämä piirteet ovat yhtä lailla tyypillisiä menneisyyden kuvauksille muualla mediassa, kuten aikakauslehtien artikkeleissa ja elokuvissa. Rajatunmin televisuaalisia historioimisen keinoja ovat siteeraaminen ja sarjallisuus, joihin Anu Koivunen on kiinnittänyt huomiota. Televisio kuvittaa menneisyyden esityksiä tyypillisesti siteeraamalla katkelmia arkistoaineistosta; esimerkiksi vanhaa elokuvafiktiota käytetään indeksisenä merkinä menneisyyden todellisuudesta. Sarjallisuus puolestaan on televisiolle ominainen tapa jäsentää ohjelmistoa ja tuottaa vaikutelmaa historiallisesta jatkuvuudesta ja lineaarisuudesta. (Koivunen 2003, 60–62.)

Vanhan televisioaineiston kierrättäminen ja ohjelmien uusinnat tuottavat siteeraamiselle ja toistolle rakentuvaa ”televisuaalista historiaa” (Koivunen 2003, 63). Uusinnat rakentavat television kulttuurista perintöä (*heritage*), joka ankkuroi lähihistoriaa julkiseen muistiin (Kompore 2002, 20). Television tavat muistella omaa men-

neisyyttään (esimerkiksi arkistoaineiston ja uusintojen sijoittelu ohjelmistoon) vaikuttavat osaltaan siihen, minkälainen kuva historian kulusta muodostuu. Lynn Spigel esittää, että vanhojen ohjelmien asettaminen rinnakkain uusien kanssa ohjaa vertailemaan nykyisyyttä ja menneisyyttä keskenään. Edistysuskoon yhdistettynä vertailuasetelma tuottaa käsitystä yhä täydellistyvästä kehityksestä ja tarjoaa katsojalle aseman menneisyyden ihmisiä valistuneempana tarkkailijana. Niinpä esimerkiksi Spigelin haastattelemat 1990-luvun naisopiskelijat tulkitsivat amerikkalaisten 1950-luvun tilannekomedioiden uusintoja todisteena siitä, miten paljon naisten asema on parantunut. (Spigel 2001, 360–362; vrt. myös Brunsdon 2004, 116–118.)

Eurovision laulukilpailu ilmentää sitä, että hetkessä kiinni oleminen ja pyrkimys historiallisen tietoisuuden tuottamiseen eivät televisiossa sulje toisiaan pois. Laulukilpailu on aina lähetetty suorana lähetyksenä, ja ennen videonauhureiden yleistymistä kokemus ohjelmasta oli ainutkertainen: se nähtiin kerran eikä siihen voitu palata. Seuraavana vuonna kilpailu korvattiin uudella versiolla. Edes Yleisradio ei aluksi säilyttänyt vanhoja kilpailulähetyksiä. Tässä mielessä ohjelma tuntuisi sopivan esimerkiksi television hetkellisydestä ja nopeasti unohtuvasta ohjelmavirrasta. Samalla Eurovision laulukilpailulle on aina tuotettu historiaa niin itse ohjelmassa kuin muualla mediassa, missä on kerrattu kilpailun menneisyyttä ja tuotu sitä erilaisina tulkintoina kulttuurisen muistin piiriin. Oletus television “historiattomuudesta” johtuukin ehkä osaksi siitä, että televisiota on tarkasteltu irrallaan sitä ympäröivästä mediakentästä.³³

Media-aineistosta voi erottaa erilaisia tapoja muistella Eurovision laulukilpailun menneisyyttä. Nimitän ensimmäistä niistä *historioivaksi muistelemiseksi*. Se keskittyy niin sanottuihin faktoihin: ketkä edustivat Suomea, miten he sijoittuivat, kuka voitti finaalin. Nimityksellä historioiva muistelemineen korostan kuvausten pyrkimystä esittää objektiivinen totuus menneisyydestä. Tällainen muistelemineen ei silti ole sen objektiivisempää kuin muukaan. Myös historioiva muistelemineen tapahtuu jostain näkökulmasta, joka ohjaa sitä, miten menneisyyttä tulkitaan. (Esim. Sturken 1997, 4–6.) Historioiva muisti jäsentyy usein kronologisesti, ja tavallinen tapa esittää Eurovision laulukilpailun historiaa on kuvata se kronologiseksi sar-

jaksi kilpailukappaleita, esiintyjii ja sijoituksia. Lehdistön ennakkotutuuissa voidaan esimerkiksi käydä läpi aikaisemmat voittajat ja Suomen edustajat (esim. *Apu* 3/1971; *Katso* 15/1981). Nykyisin internet-sivustot tarjoavat runsaasti tilaa tällaiselle muistelemiselle. Niin Yleisradion euroviisusivusto kuin laulukilpailun viralliset sivut sisältävät laajat osiot, joilla käydään läpi ohjelman historiaa vuosikymmen vuosikymmeneltä.

Eurovision laulukilpailun menneisyyttä käsitellään myös *kerronnallisen muistin* keinoin, tiettyyn aikaan ja paikkaan kiinnittyviä tarinoita kertoen (Stacey 1994, 68). Mieke Bal korostaa, että kerronnallinen muisti on luonteeltaan perustavalla tavalla sosiaalista. Se muotoutuu historiallisessa kontekstissa, jossa menneisyys on nykyhetken näkökulmasta merkityksellinen ja muiston on mahdollista saada vastakaikua. Muisto voi herättää ymmärrystä, sympatiaa tai tyrmistystä, mutta joka tapauksessa palaute ”ratifioi” muiston. (Bal 1999, x.) Kerronnallinen muisti on erityisen yleinen haastatteluuissa, joissa esimerkiksi laulukilpailun osallistujat kertovat omista kokemuksistaan. Toisaalta tarinoita kerrotaan sellaisissakin jutuissa ja ohjelmissa, jotka eivät haastatteluaineistoa sisällä. Samat kertomukset toistuvat usein. Tarinoiden kertaaminen kertoo, että niillä on jonkinlaista puhutteluvoimaa muisteluhetken tilanteessa. Samalla toisto rajoittaa sitä, miten Eurovision laulukilpailu muistetaan. Kulttuurinen muisti onkin unohtanut monet aikanaan kiivasta keskustelua herättäneet tapaukset.

Kolmatta muistelemisen tapaa nimitän *spektaakkelimaiseksi muistiksi*. Sitä voi verrata ikoniseen muistiin, joka Jackie Staceyn mukaan on keskeinen tapa muistella vanhaa Hollywood-elokuvaa tähtineen. Stacey nimittää ikonisiksi muistoja, jotka kuvaavat ”jäähmettyneitä hetkiä” (*frozen moments*). Niissä elokuvatähden tunnuspiirteet – ulkonäkö, olemus, puvut – on ”irrotettu ajallisesta kontekstistaan ja vangittu ’puhtaana kuvana’”. (Stacey 1994, 67.) Eurovision laulukilpailussa musiikin merkitys on niin suuri, että visuaalisuutta korostava ikonisen käsite ei sovellu sen tarkasteluun. Niinpä kutsun spektaakkelimaiseksi muistelemisen tapaa, joka keskittyy tarinoiden sijaan visuaalisiin ja musiikillisiin elementteihin: sävelmiin, pukuihin, tanssiin, esiintyjiin (vrt. Koivunen 1995, 170–

173). Näitä kolmea muistelemisen tapaa käytetään rinnakkain, kun Eurovision laulukilpailun menneisyyttä esitetään eri tavoin eri taroituksiin.

Instituution historioiminen

Vuonna 2005 Eurovision laulukilpailu järjestettiin 50. kerran ja EBU juhlisti puolen vuosisadan rajapyykkiä erilaisilla katsauksilla kilpailun historiaan. Eurovision laulukilpailun virallinen historiikki (O'Connor 2005) ilmestyi eri maissa. Kirja käy läpi laulukilpailun vaiheita vuosi vuodelta tekstien, tilastojen ja värikkään kuvituksen keinoin. Syksyllä televisioitiin Kööpenhaminasta laulukilpailun 50-vuotisjuhla, jossa esiintyi vanhoja voittajia ja julistettiin äänestyksellä valittu kaikkien aikojen Eurovisio-sävelmä, Abban "Waterloo". Viisikymmentävuotisjuhlaan kiinnitettiin huomiota myös paikallisesti eri maissa. Suomessa Warner Music Finland julkaisi kaksi koelmalevyä, joista toiselle oli koottu kaikki Yleisradion edustuskappaleet ja toiselle suomalaisia käänösversioita Eurovisio-sävelmistä. Kokoelmien ajankohtaisuutta perusteltiin puolen vuosisadan täyttymisellä: "Eurovision laulukilpailun juhliessa vuonna 2005 vaiherikasta 50-vuotista taivaltaan on aika koota kaikki Suomen edustussävelmät ensimmäistä kertaa samojen kansien väliin."³⁴

Itse Eurovision laulukilpailun finaalissa 50-vuotisjuhla ei saanut kovin paljon huomiota. Lähetyksen alussa toinen ukrainalaisista juontajista ainoastaan muistutti katsojille, että he valitsevat 50. "Eurovisio-legendan". Myöhemmin juontajat esittelivät 50-vuotishistoriikka kepeän triviätiedon lähteenä kilpailukappaleiden väliin sijoitetulla tauolla, jonka aikana joissain maissa näytettiin mainoksia. Eurovision laulukilpailun pitkä historia on tärkeä attraktion väline, jonka avulla voidaan korostaa ohjelman erityisyyttä ja merkittävyyttä ja tuottaa sille asemaa yhtenä eurooppalaisen julkisen palvelun televisiotoiminnan instituutiona. Toisaalta historia voi olla taakka. Selviytyäkseen 2000-luvun televisioympäristössä Eurovision laulukilpailun olisi osoitettava, ettei se ole vanhanaikainen jäännös menneiltä vuosikymmeniltä.

Eurovision laulukilpailujen yhteydessä muistelemisen yhtenä

tehtävänä voi nähdä instituution tuottamisen. Menneisyyden muistelu on kuulunut ohjelmaan varhaisvuosista lähtien, mutta muistelun määrä on ajan myötä lisääntynyt ja historioimisen käyttötarkoitukset muuttuneet. Historian rakentaminen on instituutioille keskeinen keino tukea omaa asemaansa. Gill Branston huomauttaakin, että instituutioiden käytännöt alkavat viitata historiaan heti niiden perustamisesta lähtien. (Branston 1998, 51.) Korostamalla ohjelman menneisyyttä Eurovision laulukilpailulle voidaan antaa erityinen asema televisio-ohjelmiston pitkäikäisenä instituutiona. Niinpä esimerkiksi vuoden 1966 karsintalähetyksessä juontajat palauttivat aluksi katsojien mieleen Eurovision laulukilpailun siihenastisen historian suomalaisesta näkökulmasta (ks. *IS* 24.1.1966). Muistelu oli siis läsnä kilpailussa jo 1960-luvulla.

Tasavuosien juhliminen toimii usein motivaationa menneisyyden muistelulle. Eurovision laulukilpailun yhteydessä se oli mahdollista ensimmäisen kerran vuonna 1965, kun kilpailu järjestettiin kymmenennen kerran. Rajapyykki huomioitiin joissain lehdissä kertaamalla Suomen kappaleiden menestystä ja aikaisempien vuosien voittajia (*TS* 20.3.1965; *Vaasa* 20.3.1965). Kovin näyttävästi ensimmäisen vuosikymmenen täyttymistä ei tuotu esille, mutta kymmenen vuoden historian jälkeen Eurovision laulukilpailu oli joka tapauksessa jo mahdollista mieltää pysyväksi perinteeksi. *Vaasa*-lehden kolumnisti kommentoi uutisia ohjelman aiotusta lopettamisesta:

Näistä kilpailuista on jo nyt muodostunut perinne. Ei niitä enää voida lopettaa. Kilpailu on saanut erittäin innostuneen vastaanoton ja ilmeisesti se on ollut katsotuin ja samalla myös kiistellyin televisio-ohjelmamnumero. Tavallaan se on myöskin kuin merkkipäivä kevään alkamiselle. (*Vaasa* 7.3.1966.)

Eurovision laulukilpailu oli saanut ikään kuin luonnollisen ja pysyvän paikan vuosirytmissä.

Vuonna 1968 Yleisradio juhlisti televisioviihteen kymmenvuotissyntymäpäiviä ohjelmalla *Naura TV*, jossa vuosipäiväohjelmille tyypilliseen tapaan (ks. Samuel 1994/1999, 13) luotiin katse taakseen ja muisteltiin vanhoja viihdeohjelmia. Eurovision laulukilpailu sai lähetyksessä runsaasti tilaa, ja kaikista siihenastisista suomalais-

sista edustuskappaleista kuultiin katkelma. Osa solisteista oli mukana studiossa, kun taas osaa lauluista kuvitettiin muun muassa valokuvilla alkuperäisistä kilpailuista. Vanhojen kilpailukappaleiden jälkeen kuvaruutuun ilmestyivät vuoden 1968 karsintakilpailuun osallistuvien laulajien valokuvat, ja selostajanääni kertoi, että joku näistä laulajista edustaa Suomea seuraavassa kilpailussa Lontoossa. Näin uusi vuosikerta liitettiin osaksi Eurovision laulukilpailun historiallista jatkumoa.

Muistelemisen lisäksi jatkuvuuden tuntua Eurovisio-karsintoihin toi muun muassa se, että samat henkilöt esiintyivät niissä toistuvasti. Vuoden 1963 karsinnan juontajaksi pyydettiin edellisen vuoden loppukilpailuedustaja Marion Rung. Seuraavana vuonna edustuskappale valittiin kutsukilpailulla, johon pyydettiin ehdotuksia aiemmissä karsinnoissa hyvin menestyneiltä säveltäjiltä. Muutenkin jotkut säveltäjät ja laulajat osallistuivat kilpailuun useita vuosia peräkkäin. Vakionimiä 1960-luvun Eurovisio-kilpailuissa olivat muun muassa Lasse Mårtenson (sekä säveltäjänä että solistina), Viktor Klimenko ja Laila Kinnunen. Tämä loi vaikutelmaa, että Eurovision laulukilpailu muodosti oman vakiintuneen kentän populaarikulttuurin alueella.³⁵ Myöhemmin euroviisupysyvyyttä on symboloinut erityisesti Ossi Runne, joka johti Yleisradion kappaleet kansainvälisessä finaalissa kaikkiaan 22 kertaa vuosien 1966 ja 1989 välillä.

Eurovision laulukilpailussa ja suomalaisissa karsintalähetyksissä eksplisiittistä muistelua harrastettiin pitkään melko vähän. 1970-luvun karsintakilpailuissa viittaukset euroviisuhistoriaan rajoittuivat yleensä säveltäjien esittelyihin, joissa tuotiin esille heidän aikaisemmat osallistumiskertansa. Esimerkiksi vuonna 1976 Frediä pyydettiin vertailemaan tilannetta nyt ja vuonna 1967, jolloin hän ensimmäisen kerran osallistui Eurovision laulukilpailuun. Satunnaisesti lähetykset saattoivat sisältää yleisempääkin muistelua. Vuoden 1973 kilpailun aluksi juontaja kertoi, että Eurovision laulukilpailu on järjestetty vuodesta 1956 alkaen, joten sillä on takanaan “jo melkoinen historia”. Juontaja kysyi katsomossa istuneelta naiselta, muistiko tämä, montako kertaa Suomi oli ollut mukana. Vastausta ei tullut, joten hän joutui täydentämään tiedot itse: yksitoista kertaa. Vuoden 1980 karsintalähetyksessä euroviisuhistorialla täytettiin tuoma-

riston työskentelyyn kulunutta aikaa. Uuden vuosikymmenen alku toimi perusteluna 1970-luvun edustuskappaleiden muistelulle, ja kappaleiden soidessa taustalla niistä kerrottiin faktatietoa kuten esittäjä, säveltäjä, menestys ja kilpailupaikka. Euroviisuhistorian asema ohjelmassa ei ollut keskeinen: lähetysajan päättyessä muistelu jäi kesken vuoteen 1974.

Myöhemmin 1980-luvulla muistelun määrä lisääntyi karsintakilpailuissa. Vuoden 1984 lähetykseen oli kutsuttu vieraaksi Lasse Mårtenson, jota haastateltiin hänen kokemuksistaan Eurovision laulukilpailussa kaksikymmentä vuotta aiemmin. Kolme vuotta myöhemmin Eurovisio-karsinnan juontajina toimi kaksi 1960-luvun Eurovisio-edustajaa, Mårtenson ja Laila Halme, ja ohjelman aluksi muisteltiin laulukilpailun alkuaikoja. Samoihin aikoihin euroviisuhistoriaa alettiin korostaa entistä enemmän myös kansainvälisissä finaaleissa. Vuonna 1985 juontaja Lill Lindfors – Ruotsin kilpailukappaleen laulaja vuodelta 1966 – esitteli kunniavieraana ensimmäisen kilpailun voittajan Lys Assian. Seuraavan vuoden kilpailun norjalainen juontaja Åse Kleveland oli hänkin osallistunut Eurovision laulukilpailuun laulajana 1960-luvulla. Alkujuonnossaan hän vetosi yleisön tietoihin Norjan kivisestä euroviisumenneisyydestä ja kommentoi: “Kuvitelkaa siis ilomme kun viime vuonna vihdoinkin voitimme.”³⁶ Näissä lähetyksissä juontajat pohjustivat esityksiä usein suhteuttamalla niitä Eurovision laulukilpailun menneisyyteen muistellen, montako kertaa tietty maa oli ollut mukana, mitä maata joku solisti oli edustanut aikaisemmin tai miten maan edellinen kilpailukappale menestyi.

Juontajat nostivat Eurovision laulukilpailun historian esille vielä korostetummin vuonna 1988, kun finaali järjestettiin Irlannissa. Pitkällä historialla perusteltiin laulukilpailun merkitystä: “Tästä grand prix’sta on tulossa yksi suurimmista ja pysyvimmistä televisiotahtumista kautta koko maailman.”³⁷ Ohjelman poikkeuksellisen pitkäikäisyyden korostamisen ohella juontajat pyrkivät vetoamaan katsojien henkilökohtaisiin muistoihin kysymyksillään: muistatko paljain jaloin esiintyneen Sandie Shawn tai Nicolen spektaakkelimaisen voiton vuonna 1982? Toinen heistä mainitsi konsultoineensa “Eurovisio-historioitsijaa” juontojensa tueksi. Näin Eurovision lau-

lulukilpailusta tuotettiin tapahtumaa, jolla oli oma asiantuntemusta vaativa historiansa. Eurovision laulukilpailun historia on tuotu osaksi uusia lähetyksiä myöhemminkin: vanhat kilpailijat ovat toimineet juontajina (1991, 1999, 2003), katsojille on esitelty yleisön joukossa istuvia vanhoja voittajia ja juontajia (1995, 1998, 1999). Suomalaiset selostajat kertovat juonnoissaan eri maiden aikaisemmista edustajista ja menestyksestä.

Menneisyyden muistelun voi nähdä yrityksenä kääntää Eurovision laulukilpailun historia yhdeksi sen attraktioista aikana, jolloin ohjelman asema viihteen kentällä heikkeni. Suomalaisessa lehdistössä alkoi 1980-luvun alkupuolelta lähtien esiintyä näkemyksiä, joiden mukaan Eurovision laulukilpailu oli käynyt vanhanaikaiseksi eikä enää ollut yhtä merkittävä tapahtuma kuin ennen. “Euroviisut alkaa olla menneiden vuosien ilmiö”, arvioi esimerkiksi Lasse Norres, joka huolehti Kojon markkinoinnista vuonna 1982 (*Seura* 17/1982b; myös *Apu* 17/1982). Viisi vuotta myöhemmin kerrottiin, että moni säveltäjä oli kieltäytynyt kutsusta osallistua sävellyskilpailuun, sillä vanhahtava “viisuilu” ei kiinnostanut. Yksi kutsun vastaanottaneista säveltäjistä, Kari Kuivalainen, esitti hänkin, ettei Eurovision laulukilpailua “enää pidetä tärkeänä” muualla Euroopassa kuin Pohjoismaissa.” (*Apu* 3/1987, kurs. lisätty.)

Eurovision laulukilpailun katsojaluvut laskivat 1980-luvun lopulla. Kun kansainvälinen finaali oli vielä vuonna 1984 koko vuoden kolmanneksi katsotuin televisio-ohjelma itsenäisyyspäivän vastaanoton ja *Syksyn sävelen* tulosten julkistamisen jälkeen, vuonna 1989 se oli enää *viikon* kolmanneksi katsotuin ohjelma. Sen edelle menivät arkiset ohjelmat, *Napakymppi* ja Yleisradion uutiset. (*Katso* 12/1985; *Katso* 21/1989.) *Katso* otsikoikin Eurovisio-karsinnasta kertovan juttunsa “Uutisetkin innostavat enemmän. Euroviisuinostus on laimennut” ja kirjoitti: “Yhdet euroviisukarsinnat eivät suomalaista televisioyleisöä enää kummemmin hetkauta.” (*Katso* 7/1989a.) Vaikka mitatut katsojamäärät olivat 1980-luvun lopullakin varsin suuria³⁸, kiinnostuksen suhteellinen hiipumisen vahvasti vaikutelmaa, että Eurovision laulukilpailun “suuruuden ajat” olivat menneisyydessä. Vielä 1980-luvun alussa Eurovisio-voittajista tuli Suomessa usein listamenestyksiä ja monista kilpailukappaleista tehtiin

käännösversioita. Vuosikymmenen puolivälistä lähtien Eurovision laulukilpailu ei enää tuottanut hittejä entiseen tapaan – poikkeuksena Johnny Loganin “Hold Me Now” (1987) – ja käännösiskelmäperinnekin hiipui. (Lassila 1990; käännösiskelmistä Muikko 2001, 181–184; Mäkelä 2005a.) Tilanne oli samantapainen muuallakin; esimerkiksi saksankielisissä maissa Eurovision laulukilpailu menetti 1990-luvulla valtavasti yleisöä (Moser 1999, 118).

Menneisyyden muistelu Eurovision laulukilpailuissa saattoi vahvistaa vanhanaikaisuuden vaikutelmaa. Toisaalta muistelu oli keino antaa kilpailun historialle positiivinen merkitys. Vastauksena laske-neisiin katsojalukuihin Eurovision laulukilpailua on 1990-luvun lopulta alkaen yritetty uudistaa tavoilla, jotka tekisivät ohjelmasta aikaisempaa kiinnostavamman nuorille katsojille. Vuodesta 1999 lähtien kilpailun järjestäjiä ei ole edellytetty tarjoamaan kilpailijoiden käyttöön orkesteria, mikä on ohjannut musiikkia valtavirran listapopin suuntaan. Samansuuntaiseen kehitykseen ovat kannustaneet muutkin sääntömuutokset, esityskielen vapauttaminen (1999) ja raa-tien korvaaminen yleisöäänestyksellä (vähitellen vuodesta 1997 alkaen).³⁹ Modernimman ilmeen tavoittelu ei kuitenkaan ole tarkoittanut sitä, että kilpailun historia olisi häivytetty näkyvistä. Monessa kilpailulähetyksessä on asetettu menneisyys ja nykyaika rinnakkain ja vertailtaviksi. Laulukilpailun oma menneisyys toimii ohjelmalle monikäyttöisenä resurssina: se korostaa ohjelman pitkäikäisyyttä ja poikkeuksellisuutta. Lisäksi menneisyyttä voidaan käyttää speaktaakkelinautintojen lähteenä, kun muistellaan kilpailuun osallistuneita laulajia ja esityksiä. Samalla Eurovision laulukilpailu voi osoittaa, ettei se ota menneisyyttään “liian vakavasti”, vaan on instituutiona itseironinen.

Esimerkin menneisyyden käyttötavoista tarjoaa BBC:n tuottama vuoden 1998 Eurovision laulukilpailu, joka rakentui paljolti menneisyyden ja nykyhetken välisen vertailuasetelman varaan. Teema oli esillä jo kilpailun tapahtumapaikkaa Birminghamia esittelevässä alkutekstijaksossa. Ohjelma alkoi vanhalla mustavalkoisella filmillä, joka esitti katunäkymää 1900-luvun alkupuolelta. Kuva pysäytettiin, ja sen päälle ilmestyi vähitellen värillinen kuva samasta seudusta nykyään. Etualan kerrostalon ulkoasua oli uudistettu ja

vilkkaasti liikennöity katu oli muutettu kävelykaduksi. Vierestä löytyi suuri aukio, jota koristivat vesiallas, patsaat ja istutukset. Siirtymä arkistofilmistä nyky-Birminghamiin toistui montaasijaksossa monta kertaa. Rinnastukset korostivat paitsi modernin kaupunkielämän pitkää perinnettä Birminghamissa myös uudistustoita: autoliikenne oli antanut tilaa jalankulkijoille, katuja oli muutettu aukioiksi, kanavan ranta siistitty. Postikorttifilmit perustuivat nekin samantapaiselle menneisyyden ja nykypäivän rinnastamiselle, sillä monissa käsiteltiin jotain aihetta “ennen” ja “nyt”. Esimerkiksi rantalomia kuvaavassa postikortissa nähtiin ensin 1900-luvun alun uima-asuihin pukeutunut yläluokkainen perhe syömässä teeateriaa posliiniastiatolta ja sitten nykyhetken värikkäästi pukeutunut perhe viettämässä rennosti aikaa meren äärellä. Filmeissä asetettiin vastakkain väriköyhä, luokkajärjestelmän hallitsema menneisyys sekä värikäs, tasaarvoinen ja monikulttuurinen nykyisyys.

Lähetyksessä kommentoitiin myös Eurovision laulukilpailun omaa historiaa. Ohjelman alussa juontaja Terry Wogan⁴⁰ näytti katkelman ensimmäisistä BBC:n järjestämistä kilpailuista vuodelta 1960. Arkistofilmissä iltapukuun pukeutunut juontaja Catherine Boyle esitteli pistetaulua, josta hänen avustajansa osoitti karttakepillä kappaleiden nimiä. Lisäksi nähtiin selostajien aitiot konserttisalin takaseinällä sekä pienehkö esiintymislava raskaine esirippuineen. Wogan kommentoi katkelmaa ironisella hymyllä. Arkistomateriaalin avulla alleviivattiin eroa Eurovision laulukilpailun alkuaikojen ja nykyhetken välillä. Pistetaulu vaikutti alkeelliselta verrattuna 1990-luvun lopun tietokonevalmisteisiin grafiikoihin. Boylen pukeutuminen oli konservatiivista, kun taas Woganin juontajapari Ulrika Jonssonin asu, nahkainen toppi ja minihame, oli Eurovisio-kontekstissa ennennäkemättömän rento. Kun kilpailupaikkana vuonna 1960 oli juhlava teatteri, vuonna 1998 kilpailtiin suuressa hallissa, jonka täytti riehakas yleisö. Vertailun avulla tuotettiin kuvaa Eurovision laulukilpailusta modernina ja populaarina (vastakohtana elitistiselle) tapahtumana.

Yleisradion karsintakilpailuissa huoli Eurovision laulukilpailun vanhanaikaisuudesta on näkynyt siinä, että “sukupolvenvaihdokset” ja “nuorennusleikkaukset” ovat olleet niiden toistuva teema 1980-

luvulta lähtien. Karsintalähetys toisensa jälkeen on järjestäjien, kommentoijien tai molempien toimesta esitetty yritykseksi uudistaa perinteistä kilpailua. Vuonna 1984 kilpailulähetyksessä haastateltiin Eurovisio-konkari Lasse Mårtensonia, mutta samalla katsojille luvattiin “sukupolvenvaihdos”. Vuoden 1987 karsintakilpailu oli jälleen yritys uudenaikaistaa Eurovisio-karsintoja. Se järjestettiin kutsukilpailuna, jonka tavoitteeksi kuvailtiin “veren muutosta ja uusia kasvoja” (*Katso* 8/1987). Säveltäjien joukossa oli muun muassa Neumann, joka aloitteli soolouraansa Dingon hajoamisen jälkeen. Kolme vuotta myöhemmin Beatin karsintavoitto voitiin taas tulkita nuorten esiinmarssiksi: “Vanhanaikainen humppa ei enää purrut Suomen euroviisukarsinnoissa. Nuoret laulajat tulivat ja tekivät valankumouksen.” (*AL* 19.2.1990.) Seuraavina vuosina kilpailua arvosteltiin “nuorekkaan ja muodikkaan” musiikin puutteesta, ja vanhojen, huonosti menestyneiden artistien tilalle kaivattiin uusia kykyjä (*Katso* 11/1991; *Katso* 9/1992). Vuoden 1993 karsintakilpailussa esiintyivät kokeneet iskelmälaulajat kuten Katri Helena ja Paula Koivuniemi, mutta sen jälkeen monet peräkkäiset kilpailut pyrittiin esittämään uudistusmielisinä. Vuonna 1994 kirjoitettiin Eurovisio-karsinnan “nuorennusleikkauksesta” ja “uusien kykyjen esiinmarssista” (*Apu* 9/1994; myös *Katso* 9/1994), ja samaa korosti Olli Ahvenlahti vuoden 1996 kilpailussa: “Meillä on tietyllä tavalla uusien kykyjen esiinmarssi.” Uudistumispuheen toistuminen vuodesta toiseen kertoo, että karsintakilpailun vanhahtava maine on säilynyt ongelmana.

Suomessa 1990-luvun uudistumispyrkimykset huipentuivat vuonna 1998, samaan aikaan, kun Eurovision laulukilpailuun kohdistui kansainvälisestikin muutospaineita. Karsintakilpailun pitkäaikaisen tuottajan Erkki Pohjanheimon korvasi Olof Qvickström, ja ohjelmaan tehtiin huomattavia muutoksia. Toisin kuin kaksi edellistä karsintaa, sitä ei järjestetty avoimena yleisötapahtumana, vaan kilpailu televisioitiin studiosta. Yleisötapahtuman sijaan panostettiin esiintyjäkaartiin. Kilpailussa pyrittiin yhdistämään Eurovision laulukilpailun perinteikkyyden ja nuorekkuuden. Nuoret ja suhteellisen rentoon tyyliin esiintyneet juontajat (Sami Aaltonen ja Olga Ketonen) korostivat alkujonossa laulukilpailun nostalgian arvoa: “Ainakin

itseäni kouraisi heti kärkeen silleen seksikkäästi selkäpiistä tuo ihana nostalginen euroviisutunnari, jonka veti nuorekas euroviisuorkesteri”. Samalla painotettiin uudistumista: juontajat lupasivat tehdä parhaansa tuodakseen “Suomen viimeinkin euroviisuajassakin 90-luvulle”. Kilpailuun osallistui tunnettuja artisteja kuten Jari Silanpää ja Samuli Edelmann sekä suositut listapopyhtyeet Nylon Beat ja Ultra bra. Keskusteluohjelma *Kaken pesulassa* (TV1 1998) tuettiin vaikutelmaa muutoksesta. Ohjelmassa käsiteltiin huonoa euroviisumenestystä “kansallisena traumana”, mutta samalla korostettiin, että tämänkertainen karsintakilpailu oli “käännekohta”. *Kaken pesulan* juontajien mukaan kilpailijat olivat uudenlaisia ja koko suhtautuminen kilpailuun oli muuttunut: Eurovision laulukilpailu oli nyt muotia ja elämässä jonkinlaista renessanssia.

Eurovision laulukilpailun menneisyys on toiminut ohjelmalle resurssina, jota on voitu käyttää eri aikoina eri tarkoituksiin. Alusta lähtien menneisyyden muistelun avulla oli mahdollista rakentaa kilpailulle erityistä asemaa televisio-ohjelmiston instituutiona. Myöhemmin historioimisen avulla on voitu korostaa kilpailun arvoa, kun sen merkitystä populaarikulttuurin kentällä on muuten kyseenalaistettu. Muistelussa korostui aikaisemmin etenkin historioiva muisti, osallistujien ja sijoitusten kertaaminen. Speaktaakkelimaisen muistelemisen osuus on lisääntynyt 1990-luvulta lähtien, kun ohjelman menneisyyttä on alettu esittää audiovisuaalisten nautintojen lähteenä esimerkiksi arkistoaineistoa kierrättämällä.

Speaktaakkelimaisen muistin merkitys oli erityisen suuri Tanskan television tuottamassa Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhlashow:ssa syksyllä 2005. Vanhoja esityksiä muisteltiin siinä sekä arkistomateriaalia käyttäen että uusintaversioiden avulla. Kaikkien aikojen Eurovisio-kappaleeksi ehdolla olleet sävelmät nähtiin (lyhenneltyinä) alkuperäisesityksinä, jolloin katsojat saivat kuulla kappaleen alkuperäisversion ja nähdä menneille vuosikymmenille tyypillisiä muotiluomuksia ja esiintymiskonventioita. Lisäksi arkistomateriaalista oli koottu montaaosiajaksoja esittelemään eri teemoja, muun muassa kilpailuun osallistuneita nais- ja miesartisteja. Koosteisiin oli valikoitu runsaasti katkelmia, joiden voi olettaa huvittavan ja hätkähdyttävän nykykatsojaa vanhanaikaisuudellaan ja ylet-

tömyydellään. Vanhojen filmien ohella ohjelman historiaa muisteltiin uusilla esityksillä, joissa kilpailuun osallistuneet laulajat esittivät joko omia ja muiden edustuskappaleita. Vuosikymmenten takaisten Eurovisio-tähtien paluu lavalle oli jo itsessään speaktaakkelia, huipentumanaan kaikkien aikojen ensimmäisen voittajan Lys Assian esiintyminen. Viisikymmentävuotisjuhlassa Eurovision laulukilpailun menneisyys esitettiin yhtäältä juhlimisen arvoisena perintönä, toisaalta hauskana camp-kohteena. Nämä esitystavat ovat mahdollistuneet vähitellen, kun Eurovision laulukilpailulle on kerrottu historioita mediassa.

Eurovision laulukilpailulle kerrotut tarinat

Media-aineistosta voi erottaa kolme kerronnallistavan muistelemisen näkökulmaa, joista Eurovision laulukilpailulle on tuotettu historiaa. Varhaisimmassa, 1970-luvun lopulla yleistyneessä ymmärryksessä Eurovision laulukilpailun historia nähdään (1) *rappautumisen tarinana* ja kilpailun nykytilanne kuvataan jollain tavalla menneisyyttä huonommaksi. Muistelun asenne on kriittinen ja kilpailun historiasta kerrotaan erityisesti kerronnallisen muistin keinoin, luomalla tarinaa laulukilpailun kehityksestä. Hieman myöhemmin tuli mahdolliseksi esittää Eurovision laulukilpailun menneisyys itsessään kiinnostavana ja merkittävänä osana (2) *kansallisen populaarimusiikin perintöä*. Tässä ymmärryksessä suhtautuminen ohjelman menneisyyteen on myönteisempi, jopa nautinnollinen. Kerronnallisen muistin (haastattelut, kertomukset) ohelle nousevat historioiva muisti (suomalaissijoitusten ja muiden “faktojen” kertaaminen) ja speaktaakkelimainen muisti (musiikkiesitykset). Eurovision laulukilpailun historian (3) *camp-tulkinta* on alkanut yleistyä suomalaisessa mediassa erityisesti 1990-luvun lopulta lähtien. Siinä asenne ohjelmaa kohtaan voi olla sekä kriittinen että nauttiva. Camp-muistelun keskeisin muoto on speaktaakkelimainen muisti: vanhoja laulukilpailuesityksiä kierrätetään uusia tulkintoja varten. Historiallisesti varhaisemmat muistelemisen tavat eivät ole hävinneet uudempien alta, vaan ne ovat olemassa rinnakkain.

Menneisyyden esityksiä mediassa on usein tapana luonnehtia nostalgiseksi. Käsitettä käytetään melko löyhästi; siitä on tullut eräänlainen yleisilmaisu kuvaamaan menneisyyteen kohdistuvaa katsetta (Lowenthal 1985, 4).⁴¹ Nostalgia on läsnä Eurovision laulukilpailun menneisyyden muistelussa sekä eksplisiittisesti nimettynä että nimeämättömänä mutta tunnistettavana ilmiönä. Eurovision laulukilpailun menneisyyden kuvausten nimeäminen yksinkertaisesti nostalgiseksi ei kuitenkaan kuvaisi niitä paljoakaan, sillä nimitys ei pysty erottelemaan erilaisia muistelemisen muotoja. Tarkoitukseni onkin kiinnittää huomiota menneisyyden muistelemisen tapojen ja käyttöjen moninaisuuteen. Käytän nostalgiaa tutkimuksellisenä käsitteenä rajatussa merkityksessä tarkastellessani rappeutumisen tarinoita, ja muuten nostalgia esiintyy työssä lähinnä aineiston käsitteenä.

Rappeutumisen tarinat

Eurovision laulukilpailua kritikoidaan usein vertaamalla sen nykytilaa kilpailun aikaisempaan sisältöön tai tavoitteisiin, jotka nähdään nykyistä parempina. Ymmärrys ohjelman historiasta noudattelee tällöin Bryan S. Turnerin kuvailemaa “nostalgista paradigmaa”. Nostalgisesti tulkittuna historiaa ei nähdä edistystarinana, vaan siitä muodostuu kertomus rappeutumisesta, jossa menetys seuraa toistaan. (Turner 1987; ks. myös Koivunen 2003, 66.) Rappeutumisen tarinaan kytkeytyvä nostalgia voi olla korostuneen kriittistä: nostamalla menneisyydestä esille parempi asiantila pyritään saamaan aikaan muutoksia nykyisyydessä (vrt. Cook 1996, 26). Nostalginen käsitys Eurovision laulukilpailun menneisyydestä ei välttämättä ole historiallisesti korrekti, vaan historiallista tarkkuutta tärkeämpää muistelussa on se, että viittaamalla kilpailun menneisyyteen voidaan osoittaa jokin puute nykyhetkessä. Kaipauksen kohteeksi nostetaan eri aikakausia ja seikkoja sen mukaan, mitä kulloinkin pidetään arvokkaana.

Keskeinen nostalginen kertomus Eurovision laulukilpailun rappeutumisesta perustuu ajatukseen, että ohjelman alkuperäinen tar-

koitus oli tuoda esille eri maiden omaleimaista musiikkikulttuuria ja että tästä ideasta on sittemmin etäännytty. Ossi Runne sovelsi tätä ymmärrystä arvioidessaan kilpailun kehitystä vuonna 2000:

- Euroviisujen alkujuurilla tähdennettiin nimenomaan kansallisia piirteitä.
- Mutta kyllä nyt on etäännytty tästä kovasti. Venäjänkin biisi oli sävelletty Yhdysvalloissa ja meidänkin laulun takana oli hollantilaismiehitys. Kyllä nämä kansallisuudet ovat kovasti hämärtyneet.
- Alun kansallisuuksien ideologia on kuollut ja kaupallisuus on iskenyt jo aikapäiviä sitten. (*IS* 16.5.2000c; vrt. esim. *HS* 9.5.1998b.)

Keskeistä ymmärrykselle on vastakkainasettelu nykyhetken ja kilpailun alkuaikojen välillä. Menneisyys kuvataan positiivisesti aikana, jolloin kilpailussa oli tilaa nykyistä suuremmalle kulttuuriselle moninaisuudelle.

Runnen siteeraamilla ajatuksilla on juurensa 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun euroviisukeskusteluissa, joissa kulttuuri-imperialismin ja massakulttuurin kritiikki oli tärkeässä asemassa (ks. Pajala 2000b). Näin tyyppillisen euroviisukritiikin muotoili Pekka Gronow:

Kun nämä kilpailut viitisentoista vuotta sitten käynnistettiin, tarkoituksena oli esitellä kunkin maan kevyen musiikin ominaispiirteitä. Tulos on ollut täsmälleen päinvastainen: kilpailujen ja niihin liittyvien kaupallisten intressien voimalla yhdenmukaistetaan musiikkimakua, niin että kansainvälisen äänilevyteollisuuden olisi helpompi myydä tuotteitaan yli rajojen. (*SS* 27.3.1976.)

Yleisen kritiikin mukaan Eurovision laulukilpailun tarkoitus oli ollut esitellä eri maiden musiikkia kansainväliselle yleisölle, mutta kilpailun kaupallistuminen oli mitätöinyt tavoitteen.⁴²

Eurovision laulukilpailun ”alkuperäinen idea” oli 1970-luvun loppupuolen keksintö. Vaikka kansallisesti omaleimaisten iskelmien esittelyä pidettiin kilpailun alkuperäisenä tavoitteena, tällainen korostus tuli mukaan vasta myöhemmin.⁴³ Kun Yleisradio alkoi osallistua Eurovision laulukilpailuun, tavoitteena oli pikemminkin tuottaa kansainvälisten esikuvien mukaisia kilpailusävelmiä kuin esitel-

lä suomalaista iskelmää. Esimerkiksi vuoden 1962 kilpailujulistuksessa arvosteluperusteeksi ilmoitettiin kappaleiden menestysmahdollisuudet “kansainvälisessä iskelmäkilpailussa”. Menestysiskelmän löytämiseksi säveltäjiä kehoitettiin muistelemaan edellisen vuoden kilpailuun osallistuneita sävelmiä ja niiden sijoituksia. (*Utiset ja Valokeilassa* TV1 18.11.1961.) Säveltäjiä neuvottiin siis ottamaan esimerkkiä kansainvälisestä iskelmämusiikista. Painotukset olivat päinvastaiset kuin myöhemmässä euroviisukritiikissä, jossa juuri muiden maiden sävelmien jäljittely sekä tarttuvuuden ja menestyksen tavoittelu esitettiin kielteisiksi asioiksi.⁴⁴

Massakulttuurikritiikin vaikutus euroviisukeskusteluissa on vähentynyt sitten 1980-luvun alkupuolen, mutta sen vaikutus näkyy edelleen. Vuosituhannen vaihteen sääntöuudistukset ovat herättäneet kriittisiä vertailuja kilpailun aikaisempaan tilaan:

Nykyiset Euroviisut eivät kuitenkaan saa Klimenkolta kiitosta. Taiteilija kaipaa aikoja, jolloin artistit esiintyivät frakeissa ison sinfoniaorkesterin edessä.

– Nyt Euroviisut ovat sirkusta, jossa tanssitaan, heilutaan ja hypitään. Taustanauhut pyörivät, nämähän ovat karaokekisat! (*IS* 8.5.2004.)⁴⁵

Sirkusvertausta käytettiin jo 1970-luvulla kaupallisina pidetyistä esityksistä, joiden ajateltiin perustuvan liikaa visuaalisuuteen (*Katso* 7/1975; *Apu* 17/1978). 2000-luvun alun euroviisukeskusteluissa visuaalisen painottaminen katsotaan kuitenkin tuoreemmaksi muutokseksi. Nostalgisessa kritiikissä rakennetaan nykyhetken vastakohtaksi “puhtaampi” menneisyys, joka voidaan sijoittaa eri ajankohtiin.

Klimenkon kommentoissa voi nähdä nostalgiaa aikaan, jolloin Eurovision laulukilpailu frakkeineen ja sinfoniaorkestereineen oli jotain suurempaa ja juhlavampaa kuin nykyisin.⁴⁶ Yksi nostalginen tulkinta rakentuukin ajatukselle, että Eurovision laulukilpailun varsinainen “kultakausi” – aika jolloin kilpailussa oli hohtoa ja sillä oli merkitystä – on takanapäin. Tätä vaikutelmaa luovat monet television muisteluohjelmat, joissa keskitytään 1960–1980-lukujen Eurovisio-kappaleisiin. *Hotelli Sointu* -ohjelmassa haastateltiin vuonna 2000 usean jakson ajan Eurovision laulukilpailuun osallistuneita laulajia ja säveltäjiä ja esitettiin uusia tulkintoja kilpailukappaleista.

Ohjelmassa kuullut kappaleet olivat kaikki 1960–1970-luvuilta⁴⁷ ja haastateltavat (mm. Kari Tuomisaari, Marion, Ossi Runne) edustivat hekin vanhempaa iskelmäkaartia. Samantapainen painotus toistui ohjelmassa *Laulava sydän*, jossa niinikään kuultiin uusia versioita Eurovisio-sävelmistä. Tällä kertaa versioitavia kappaleita otettiin mukaan myös 1980-luvulta. Näin tuotetaan vaikutelmaa, että Eurovision laulukilpailun keskeisintä aikaa olivat juuri 1960–1980-luvut. Tämä näkemys eroaa suuresti esimerkiksi Eurovision laulukilpailun fanikulttuurin piirissä tuotetuista kaanoneista, joissa uusimmat vuosikerrat ovat arvostettuja.⁴⁸

Suomalaislehdistön euroviisuaiheisissa jutuissa fanius on 2000-luvulla noussut entistä tärkeämmäksi teemaksi. Faniien haastatteluissa Eurovision laulukilpailun historiasta ei rakenneta rappiotarinaa⁴⁹, mutta menneiden vuosikymmenten ohjelmat voidaan kuvata erityisellä tavalla hohdokkaina. Faniutta käsittelevissä artikkeleissa kerrotaan usein siitä, miten haastateltavien kiinnostus laulukilpailua kohtaan sai alkunsa. Tyypillisesti faniuden juuret paikannetaan lapsuudenkotiin 1970–1980-luvuille (*Matkaan* 5/2004; *HS* 19.5.2005b; *OHO!* 20/2005; *TS* 19.5.2005; vrt. Moser 1999, 47–48). Ensimmäinen kohtaaminen ohjelman kanssa esitetään merkittäväksi “jähmettyneeksi hetkeksi”:

Asko näki ensimmäiset Euroviisunsa vuonna 1978, 7-vuotiaana.

“Kyllä se oli rakkautta ensi silmäyksellä. Nauhoitin radiosta kaikki kilpailukappaleet ja kulutin nauhat puhki. Muistan, että seuraavana vuonna jo oikein odotin kisoja.” (*TV-Maailma* 20/2004.)

Muistan singahtaneeni ensimmäisen kerran sängystä ylös katsomaan viisuja vuonna 1971. Odotin Euroviisuja kuin kuuta nousevaa, sillä kilpailu tarjosi 1970-luvulla ainoan tavan nauttia eurooppalaisesta musiikkikimarasta, Immonen muistelee. (*Matkaan* 5/2004.)

Eurovision laulukilpailu liitetään menneiden vuosikymmenten toisenlaiseen televisiokulttuuriin, aikaan, jolloin ohjelmatarjonta oli nykyistä vähäisempää ja tallennusvälineet nykynäkökulmasta tarkasteltuna liikuttavan alkeellisia. Laulukilpailua muistellaan hohdokkaana tapauksena ajan televisiotarjonnan joukossa (“ainoa tapa

nauttia eurooppalaisesta musiikkikimarasta”), ohjelmana, jota odotettiin ja pyrittiin tallentamaan mahdollisuuksien mukaan. Kuvaan ei kuitenkaan liity samanlaista rappeutumisen tarinaa kuin niihin muisteluihin, joissa menneisyyttä käytetään laulukilpailun nykytilan kritikoimiseen.

Menneisyyden ja nykyisyyden välistä vertailuasetelmaa on käytetty Eurovision laulukilpailun arvostelemiseen eri tilanteissa ja eri perustein. Ohjelman historiasta muodostuu rappeutumisen tarina, jossa on menetetty jotain: epäkaupallisuus tai hohtokkuus ja merkityksellisyys. Kun epätydyttävän nykytilanteen vastakohtaksi kuvitellaan täydellisempi menneisyys, muistelun muoto on nostalginen, vaikka nostalgiaa ei suoraan puhuta. Avoimemmin nostalgian käsitettä on viljelty silloin, kun populaarimusiikin menneisyys on nostettu lempeän ja arvostavan muistelun kohteeksi.

Populaarimusiikin historia kansallisena perintönä

Vuoden 1983 Eurovisio-karsinnan juontaja pohdiskeli Pertti Reposta haastattellessaan, että viihteessä tuntui olevan “meneillään jonkinlainen nostalgiakausi”. Reposen mukaan nostalgia oli tärkeä elementti viihteessä; kun halutaan rentoutua, palataan mielellään vanhoihin muistelmiin ja 1960-luvun alun lauluihin. 1980-luvun TV- ja radio-ohjelmistossa näkyikin 1950–1960-lukujen populaarimusiikin muistelu. Radion teemaohjelmissa kuultiin 1960-luvun suosituimpia iskelmiä vuosikerroittain (ks. *Katso* 1/1980; *Katso* 22/1981). Television *Lauantaitanssit* siirtyi *Katso*-lehden luonnehdinnan mukaan “nostalgisen musiikin pariin” ja kävi läpi “iskelmämuistoja” eri vuosilta (*Katso* 5/1985). Samoihin aikoihin korostettiin yleisemminkin perinteiden ja juurten merkitystä, mikä näkyi esimerkiksi *Kalevalan* 150-vuotisjuhlissa vuonna 1983. Iskelmämusiikin ohella nostalgisen kulutuksen kohteeksi nostettiin vanhan kotimaisen elokuvan kuvasto uuden Niskavuori-filmatisoinnin myötä. (Koivunen 2003, 65–70, 72–73.)

Vanhan iskelmämusiikin muistelua merkityksellistettiin edellisissä esimerkeissä eksplisiittisesti nostalgiana. Nostalgia ei ole kriittistä kuten näkemyksissä, joissa kaivattiin Eurovision laulukilpai-

lun oletettua alkuperäistä muotoa. Sen sijaan nostalgia on pääosin lempeää, ja populaarimusiikin historia nostetaan arvokkaaksi osaksi kansallista kulttuuriperintöä. Taustalla on 1960-luvulta alkanut kehitys, jonka myötä vanhasta suomalaisesta iskelmästä on tehty vakavasti otettava osa kansallista kulttuuria. 1960-luvulla nuoret kulttuurivaikuttajat pyrkivät demokratisoimaan kulttuurin kenttää ja nostamaan iskelmän arvostusta suhteessa taidemusiikkiin. Seuraavalla vuosikymmenellä iskelmästä oli jo mahdollista puhua yhteisenä muistina ja kansakunnan salaisena historiana. Tällaisia käsityksiä ovat popularisoineet ”iskelmäasiantuntijat”, kuten Peter von Bagh, jotka ovat käsitelleet populaarimusiikin historiaa kirjoissa sekä radio- ja TV-ohjelmissa. Kuten Marko Aho huomauttaa, iskelmämusiikin arvonnostossa kansallinen painotus on ollut tärkeä: keskeiset iskelmätähdet on nivottu osaksi suomalaisuuden ”suurta kertomusta” ja vanhat iskelmät esitetty välittäväksi tekijäksi nykyhetken ja vanhan, nostalgisen Suomen välillä. (Aho 2002, 182–194.) Iskelmästä on tehty ”Suomen kulttuurin ja suomalaisuuden keskeistä omaisuutta”, se on päässyt matalan kulttuurin leimasta ja saanut institutionaalisen aseman (Mäkelä 2005b, 19–20).

Populaarimusiikin asemaa tärkeänä osana kansallista kulttuuria rakensivat osaltaan television historiadokumentit, ruotsinkielisen TV-ohjelman *I väntan på bättre tider* (Svenska enheten 1979) ja Peter von Baghin toimittama *Suomi-pop* (TV1 1985). Kummatkin ovat moniosaisia sarjoja, joissa käydään löyhästi kronologisesti läpi suomalaisen populaarimusiikin historiaa. Jo ohjelmien laajuus korostaa käsiteltävän aiheen merkittävyyttä. Molemmissa sarjoissa käsitellään Eurovision laulukilpailua melko suppeasti, ja molemmissa se liitetään 1960-luvun alkuun. *I väntan på bättre tider* -ohjelmassa todetaan lakonisesti, että Eurovision laulukilpailu on tuonut suurta menestystä voittajilleen, ”joihin me emme kuulu, vaikka aloimme osallistua jo vuonna 1961”. Marion Rung esitellään menestyneimpänä laulajanamme ja hän laulaa ”Tipi-tiin”. Esitys on korostetun söötti: Marion istuu kukilla koristellussa keinussa ja on pukeutunut pinkkiin mekkoon. Eurovision laulukilpailu yhdistetään ”viattomaan” 1960-luvun alkuun, jota dokumentin kerronnassa seuraa politisoituminen ja vakavoituminen vuosikymmenen lopulla.

Suomi-pop-dokumentissa Eurovisio-muisteluihin siirrytään “kilpailuvimmaa” käsittelevästä leikkisästä osiosta. Hiustenpesukilpailussa kuvatus materiaalin päälle soitetaan Eurovision tunnussävel, ja hetken kuluttua kuvaruutuun ilmestyy mustavalkokuva liikkuvaasta lentokoneesta sekä Eurovisio-logo. Tunnusta seuraavat Yleisradion kahden ensimmäisen Eurovisio-kilpailijan, Laila Kinnusen ja Marion Rungin haastattelut 1980-luvulta sekä katkelma vanhasta televisio-ohjelmasta, jossa he sekä Laila Halme esittävät kilpailukappaleitaan vuosilta 1961–1963. Lentokone, Eurovisio-tunnus ja musiikkiesitykset ovat peräisin *Naura TV* -ohjelmasta, joten muistelu on dokumentissa kaksinkertaista: menneisyyttä kuvitetaan 1960-luvulla tehdyn retrospektiivin avulla, ja laulukilpailulle tuotetaan merkityksiä toistamalla vanhaa materiaalia uudessa kontekstissa. Toisto on valikoivaa: dokumenttiin on *Naura TV*:stä poimittu 1960-luvun alun naisesiintyjät. Näin Eurovision laulukilpailu kiinnitetään “vanhanaikaiseen” iskelmäkulttuuriin, erityisesti naispuolisten iskelmätähtien buumiin 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa (ks. esim. Muikku 2001, 89–91). Kummassakaan historiadokumentissa Eurovision laulukilpailua ei esitetä kovin vakavasti otettavana osana kansallisen populaarimusiikin kaanonia vaan lähinnä viattomana ja hieman naiivina 1960-luvun alun ilmiönä.

Myös silloin, kun 1980-luvun Eurovisio-karsinnoissa muisteltiin kilpailun historiaa, esille nousi erityisesti 1960-luku. Vuoden 1984 karsintalähetyksessä haastateltua Lasse Mårtensonia pyydettiin vertailemaan Eurovision laulukilpailua ennen ja nyt. Haastateltija kysyy, minkälaiset valmiudet oli lähteä “pienestä Suomesta” esiintymään kansainväliselle areenalle. Mårtensson kuvailee tunteensa olonsa orvoksi suurempien maiden levy-yhtiöiden ja pr-toimistojen keskellä ja arvelee, ettei suomalaisilla artisteilla enää ole samaa ongelmaa, sillä toiminta on nykyään jo niin kansainvälistä. Haastattelussa rakennetaan kuvaa kansainvälisestä 1980-luvun Suomesta asettamalla se vastakkain 1960-luvun pienen ja rajallisilla resursseilla varustetun maan kanssa.

Erityisen runsaasti euroviisuhistoriaa käsiteltiin vuonna 1987, kun karsintakilpailun juontajina toimivat Lasse Mårtensson ja Laila Halme. Muistelua perusteltiin sillä, että vuonna 1987 tuli kuluneeksi 30

vuotta suomalaisten televisiolähetysten aloittamisesta.⁵⁰ Ohjelman alussa esitettiin filmi, joka kertoo televisiotoiminnan ja Eurovision laulukilpailun varhaishistoriasta. Kertojana toimii punaiseen iltapu-kuun puettu naisnukke taustakuvanaan Euroopan kartta. Nukke ker- too tärkeilevällä, parodisen opettavaisella äänellä kilpailun syntyta- rinan:

Televisiotoiminta Euroopassa alkoi jo 1936. Vasta toisen maailmanso- dan jälkeen päästiin Euroopassa aloittamaan kansainvälinen yhteistyö. Eurovisio aloitti toimintansa kesällä 1954, ja kahta vuotta myöhemmin järjestettiin Eurovision ensimmäiset laulukilpailut Luganossa, Sveitsissä.

Kertomusta kuvittaa alppimaisema ja stereotyyppiseen sveitsiläis- asuun pukeutunut mies, joka soittaa alppitorvella Eurovisio-tunnuk- sen alkua muistuttavan katkelman. Katsojille kerrotaan vielä ensim- mäisen laulukilpailun voittajasta, minkä jälkeen ruudun täyttää van- ha mustavalkoinen filmi suomalaisista kansantanssijoita esiintymässä juhlasalin lavalla. Tanssijoiden päälle nukke selittää, ettei ensim- mäistä laulukilpailulähetystä voitu edes seurata Suomessa, sillä te- levisiotoiminta alkoi varsinaisesti vasta vuotta myöhemmin. Nukke onnittelee televisiota 30-vuotissyntymäpäivästä ja kansallispukui- set tanssijat pyörivät vauhdikkaasti piirissä. Kertomuksessa vertau- tuvat toisiinsa kansainvälistä yhteistoimintaa aloitteleva Eurooppa (jota karttakuva ilmentää) ja Suomi, joka pääsee mukaan televisio- toimintaan hieman myöhässä. Kansantanssi luo parodista kuvaa suo- malaisen ajanvietteen menneisyydestä kansallishenkisenä, vanhan- aikaisena ja arvokkaana.

Tämän jälkeen ruutu pimenee ilmentämään laulukilpailun seu- raavia vuosia, joista “ei kukaan sitten muistakaan mitään”. Nukke kertoo loput voittajamaat ajalta ennen kuin laulukilpailua alettiin seurata Suomessa. Vähitellen näkyviin tulee vanhanaikainen puu- kehyskinen televisiovastaanotin ja sen jälkeen YLE:n mustavalkoi- nen joutsentunnus sekä TV-kuuluttaja Teija Sopanen. Taustalla al- kaa soida vuoden 1960 Eurovisio-voittaja “Tom Pillibi”, jota nukke luonnehtii ensimmäiseksi kansainväliseksi TV-hitiksi. Suomen var- haisia Eurovisio-edustajia kuvaillaan valokuvien, vanhan filmima-

teriaalin ja musiikin avulla ja nukke kertoo, ketkä voittivat kansainvälisen finaalin noina vuosina. Filmin jälkeen Laila Halme muistelee osallistumisestaan Eurovision laulukilpailuun 1963, ja Lasse Mårtensonin kokemuksia seuraavalta vuodelta kuvataan arkistokatkelmalla haastattelusta, joka on tehty ennen loppukilpailuun lähtöä. Siinä nuori Mårtenson on pukeutunut siististi pukuun ja kravattiin, pyörittelee kädessään piippua ja vertaa kilpailuun lähtöä maajoukkueen Innsbruckin matkaan. Nykyhetken Mårtenson nauraa sydämellisesti haastattelulle. Ohjelmassa Eurovision laulukilpailu liitetään television varhaisaikoihin, jota kuvittavat TV-historian keskeiset visuaaliset symbolit, Teija Sopanen ja Suomen Television joutsentunnus. Muistelun sävy on humoristinen. Arkistomateriaali toimii kuriositeettina ja Mårtensonin muodollinen pukeutuminen kontrastina vuoden 1987 karsintakilpailulle.

Keskittymällä muistelemaan Eurovision laulukilpailun varhaisvuosia ohjelma voidaan esittää viattoman nostalgisena kohteena. Eurovision laulukilpailusta käydyt keskustelut politisoituivat vuonna 1969, kun lehdistössä kiisteltiin vilkkaasti siitä, oliko sopivaa osallistua laulukilpailuun diktatuurisesti hallitussa Espanjassa. Myöhemmin 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa laulukilpailun ideologiasta keskusteltiin mediajulkisuudessa laajasti. Sittemmin ideologiset kiistat vähenivät laulukilpailun käsittelystä, ja muisteluiden paluu 1960-luvun alkuvuosiin tukee tätä kehitystä. Samantapaiset painotukset ovat toistuneet Eurovision laulukilpailun muistelussa 1980-luvun jälkeenkin. Kuten edellisessä luvussa kävi ilmi, Yleisradion 1990–2000-luvuilla tuottamissa muisteluohjelmissa esiintyvät usein 1960–1970-lukujen iskelmäsuuruudet. Kuvaa vanhoista suomalaisista euroviisuista hallitsee iskelmä, ja siitä poikkeavat kappaleet eivät juuri saa tilaa ohjelman muistelussa. Eurovisio-karsintoihin osallistui 1970–1980-luvulla useita poliittiseen uuteen laulu-liikkeeseen (ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 486–498) kytkeytyneitä säveltäjiä ja esiintyjiä kuten Kaj Chydenius, Henrik Otto Donner ja Agit-prop. Heitä ei kuitenkaan käsitellä osana Eurovision laulukilpailun suomalaishistoriaa, vaan se varataan “epäpoliittisen” viihteen alueeksi. Kun Eurovision laulukilpailua muistellaan osana “yhteistä” kansallisen populaarikulttuurin perintöä, ohjelman yhteydessä käydyt ideologiset kamppailut täytyy unohtaa.

Toisin kuin rappiotarinoissa, näissä muisteluissa kiinnitetään huomiota musiikillisiin nautintoihin. Monet Eurovision laulukilpailuun osallistuneista suomalaislaulajista ja -säveltäjistä ovat keskeisessä asemassa iskelmämusiikin kaanoneissa. Vaikka kaikkia edustussävelmiä ei muisteta kovin yleisesti, osasta on tullut ikivihreitä. Kappaleet kuten “Sata salamaa”, “Hengailaan”, “Katson sineen taivaan”, “Tom Tom Tom” ja “Valoa ikkunassa” soivat edelleen. Yksi tapa muistella musiikkia ovat suosikkiäänestykset, joita on motivoitu erilaisilla tasavuosilla ja merkkipaaluilla. Vuoden 2000 Eurovisio-karsinnan finaalin alla Yleisradio järjesti äänestyksen edellisen vuosituhatosen parhaasta euroviisusta; voittajaksi valittiin “La dolce vita”. Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhlan aikaan *Ilta-Sanomien* piti oman äänestyksen parhaasta suomalaisesta edustuskappaleesta. Lukijoiden suosikki oli “Sata salamaa”, ja kymmenen kärkeen sijoittui melko tasaisesti kappaleita 1960–1980-luvulta ja 2000-luvulta. (*IS* 22.10.2005.) Pian viisikymmentävuotisjuhlien jälkeen Yleisradio ilmoitti juhlistavansa neljäntäkymmenettä osallistumiskertaansa seuraavana keväänä järjestämällä äänestyksen parhaasta suomalaisesta Eurovisio-kappaleesta ja esittelemällä suomalaista euroviisuhistoriaa neljän ohjelman sarjassa. Ohjelmasarjan nimi *Muistathan...* alleviivaa eksplisiittisesti muistelukehystä.⁵¹ Tällaisissa muisteluissa tuotetaan vaikutelmaa yhteisistä kansallisista muistoista. Varsinkaan nuoremmilla katsojilla ei ole omakohtaisia kokemuksia neljäntäkymmenen vuoden takaisista Eurovisio-ohjelmista, vaan muistot muodostuvat retrospektiivisten ohjelmien myötä. Suosikkiäänestyksissä Eurovision laulukilpailuun osallistuneet kappaleet nostetaan esiin muistamisen ja juhlimisen arvoisina.

Toisaalta Eurovision laulukilpailun matala arvostus ja suomalaiskappaleiden huonoksi koettu menestys ovat vaikeuttaneet euroviisujen esittämistä tärkeänä osana kansallista kulttuuriperintöä. Tämä näkyy esimerkiksi *Suomen euroviisut 1961–2005* -levyllä. Kokoelman vaaleansininen kansi siteeraa Eurovision vanhaa logoa, joka oli käytössä 1990-luvun alkupuolelle asti. Kansilehden tekstissä perustellaan kokoelman merkitystä suomalaisen populaarikulttuurin historian dokumentointina, mutta samalla puolustaudutaan kritiikkiä vastaan: “Vaikka kilpailukappaleiden laatu onkin kieltämättä hyvin vaihteleva, Euroviisuilla on kuitenkin merkittävä rooli

eurooppalaisessa viihdemaailmassa. (...) Vaikka Suomen menestys ei ole ollut aivan toivotun kaltainen, kilpailulla on silti oma kiistan merkityksensä myös meidän populaarimusiikkimme historiasa.” Euroviisujen merkityksen korostamisen ohella kokoelma tarjoaa kepeämpiä nautintoja: kuvituksena on valokuvia kilpailijoista aikansa hehkeissä muotiluomuksissa, ja teksteissä siteerataan Eurovision laulukilpailun konventioita (“Good evening Europe, this is Helsinki calling...”). Pastellisävvyisine kansineen *Suomen euroviisut 1961–2005* ja sen rinnakkaiskokoelma *Käännetyt viisuhelmet* ovatkin esimerkki myös camp-henkisestä euroviisuhistorian kierrätyksestä, joka on kansainvälisesti yleistynyt 1990–2000-luvuilla.

Euroviisut massa-campinä

Ruotsin SVT:n tuottamassa vuoden 2000 Eurovision laulukilpailussa nähtiin kappaleiden välillä lyhyt kooste vanhoista kilpailuläheksistä. Juontajat esittelivät sen katsauksena laulukilpailun historian “unohtumattomiin” esityksiin – myös niihin, joita ei voi unohtaa, vaikka haluaisi. Kooste sisälsi välähdyksiä musiikkiesityksistä, voittajien tunnepurkauksista ja äänestyksen kehityksestä edeten 1960-luvun suurista puhelimista myöhempiin, näyttävyyttä tavoitteleviin pistetauluihin. Esille poimittiin omituisia koreografioita, erikoisia pukuja ja tunnettuja tapauksia, kuten juontaja Lill Lindforsin hameen koreografioitu putoaminen vuodelta 1985. Kooste pyrki huvittamaan, ja sen avulla vuoden 2000 laulukilpailu esitettiin itseironisena, omasta kitsch-arvostaan tietoisena tapahtumana: “Ja kuka tietää, 10 vuoden kuluttua luultavasti nauretaan meillekin”, juontaja huomautti historiakavalkadin päätteeksi. Koosteessa Eurovision laulukilpailun historia esitettiin camp-henkisen katseen kohteena. Ruotsin television julkilausuttu tavoite oli uudistaa Eurovision laulukilpailua, erottaen juhlaillisesta nationalismista ja tuoda “perinteikäs kilpailu suoraan 2000-luvulle.” (Giltze 2000, 23.) Camp-henkinen suhtautuminen kilpailun menneisyyteen oli yksi keino korostaa uuden vuosikerran modernitutta.

Vuoden 2000 Eurovision laulukilpailun historiakatsaus on esimerkki camp-asenteen valtavirtaistumisesta. Eurovision laulukilpailu

on todennäköisesti jo pitkään ollut camp-kohde monille katsojille, mutta itse kilpailulähetyksissä ja suomalaisessa valtavirran mediasa painotus on uudempi. Viime vuosina se on yhä yleistynyt, mistä laulukilpailun 50-vuotisjuhlashow'n arkistofilmikoosteet ovat kuvaava esimerkki. Camp ei ole yksiselitteinen käsite. Suomalaisen median tavoista käsitellä Eurovision laulukilpailun menneisyyttä voikin 1990–2000-luvuilla erottaa erilaisia camp-asenteita, jotka ovat läsnä rinnakkain.

Tutkimuksellisenä käsitteenä camp on saanut erilaisia merkityksiä. Sillä on tarkoitettu muun muassa tietynlaista herkkyyttä (*sensibility*) tai mieltymystä, toisaalta kulttuurituotteiden tyyliä tai estetiikkaa. (Cleto 1999, 2.) Alkujaan camp on peräisin erityisesti homomiesten 1900-luvun alkupuolen urbaanista kulttuurista, ja esimerkiksi Susan Sontagin varhaisessa määritelmässä camp esitettiin pääasiallisesti alakulttuurien – homojen tai intellektuellien – tuntemana sensibiliateettinä, johon kuului kiinnostus tyyliä, keinotekoisuutta ja ylenpalttisuutta kohtaan sekä hyvän maun normien hylkääminen (Sontag 1999). Sitten camp on tullut osaksi valtavirtaa. Kehitys on joskus tulkittu osoitukseksi campin rappiosta tai jopa kuolemasta. Tämän näkemyksen mukaan aito camp olisi ollut mahdollista vain homokulttuurissa aikana “ennen Stonewallia” eli ennen homojen vapautusliikkeen voimistumista. (Flinn 1999, 433.) Fabio Cleto huomauttaa, että campia käsittelevässä tutkimuksessa ovat yleisiä vastakkainasettelut, joissa erotetaan toisistaan alkupe räin ja jäljittelevä camp – todellinen camp ja pinnallinen, keinotekoinen camp. Campia ei kuitenkaan voi supistaa ainoastaan “alkuperäiseen” merkitykseensä. (Cleto 1999, 23.)

Barbara Klinger on soveltanut campin valtavirtaistumisen tarkasteluun käsitettä “massa-camp”. Sillä hän tarkoittaa “demokratisoitunutta” campia, joka on kaikkien saatavilla, mutta vastaavasti vailla alakulttuurisen campin poliittisia tai identiteettiä rakentavia merkityksiä. Campin yleistymiseen on vaikuttanut joukko sosiaalisia ja kulttuurisia muutoksia 1960-luvulta lähtien. Pop-taide ja rock-musiikki käyttivät camp-estetiikkaa esimerkiksi konventionaalisten sukupuolikuvasojen rikkomiseen. 1960-luvun televisio ja elokuva popularisoivat camp-asenteeseen kuuluvaa tietoisuutta konventioista ja keinotekoisuudesta kierrättämällä itserefleksiivisesti ja parodisesti

vanhoja tyylejä ja genrejä. Myös vanhojen TV-sarjojen ja elokuvien uusinnat edistivät camp-henkisen katsomisen yleistymistä. Feminismi ja homojen vapautusliike ovat lisänneet tietoisuutta sukupuoli-rooleista ja kiinnittäneet huomiota maskuliinisuuden ja feminiinisuuden konventionaaliisiin esitystapoihin. (Klinger 1994, 133, 137–140.) Klingerin analyysi paikantuu yhdysvaltalaiseen kontekstiin, mutta samantapainen kehitys on ollut mahdollinen myös Suomessa. Suomesta kuitenkin puuttuu tutkimus siitä, miten camp käsitteenä on täällä tullut osaksi kielenkäyttöä.

Yhdysvalloissa camp tarjosi 1960-luvulla intellektuelleille ja kriitikoille käyttökelpoisen keinon tarkastella pop-taidetta ja televisioviihdettä, jotka eivät sopineet perinteisiin esteettisiin arvosteluasteikoihin. Massakulttuuriin epäilevästi suhtautuneille kriitikoille camp tulkintatapana mahdollisti pop-ilmiöiden tarkastelun turvallisen etäisyyden päästä. (Torres 1999, 333–334.) Vastaavasti camp muodostaa 1900- ja 2000-lukujen vaihteessa tavan katsoa Eurovision laulukilpailua ilman pelkoa kriittisen uskottavuuden menettämisestä. Sen avulla on mahdollista vakuuttaa, ettei ota ohjelmaa “tosissaan”. Käsitettä camp käytetäänkin suomalaisessa mediassa runsaasti televisiosivujen ennakkojutuissa tai kolumneissa, joissa opetetaan katsojia suhtautumaan Eurovision laulukilpailuun “oikealla tavalla” (esim. *AL Allakka* 25.5.–2.6.2002; *TS* 24.1.2004). Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* kolumnisti opastaa katsojia: “Euroviisuista löytyvät universon kliseisimmät laulutekstit, uskomattomimmat koreografiat ja kammottavimmat puvut, jos asioita tarkastellaan jonkinlaisesta hyvän maun vinkkelistä. Periaatteessa se on aiheenvastaista. Camp-asenne on parempi.” (*HS* 17.5.2004.)

Tyypillisesti camp määritellään televisiokritiikeissä juuri erottamalla se vakavasta ja hyvää makua noudattavasta katsomisen tavasta. Televisiokriitikot opastavat katsojia valitsemaan näistä katsomisen tavoista oikean, mistä esimerkin tarjoaa Kari Salmisen artikkeli “Euroviisut kannattaa ottaa liian vakavasti” (*IS* 12.5.2004). Salmisen mukaan ohjelmaan voi suhtautua joko raskaasti, kilpailun tasoa ja tuloksia mittaillen, tai kevyesti, ohjelman “perimmäistä luonnetta” myötäillen. Kilpailun henki on camp, jonka merkitystä Salmisen selvittää lukijoille: “Kyse ei ole siitä, että huono on hyvää ja

roska siistiä. Camp on asenne, joka juhlii kaikkea keinotekoista, pinnallista ja yliampuvaa. Sitä on oopperassa, Hollywood-musikaaleissa ja Queen-yhtyeessä. Ennen kaikkea sitä on Eurovision laulukilpailuissa (...).” (IS 12.5.2004.) Kriitikot valistavat lukijoita campin merkityksestä, joka ymmärretään hieman eri tavoin. Joskus camp määritellään lähinnä hyvän maun vastaisuudeksi⁵², toisinaan taas tarkemmin kiinnostukseksi keinotekoisuutta ja ylettömyyttä kohtaan.

Eurovision laulukilpailu on monella tapaa otollista aineistoa camp-katseelle, mitä ohjelman pitkä menneisyys osaltaan edesauttaa. Ensinnäkin kilpailu noudattaa selkeitä konventioita, joista on vuosien kuluessa tullut hyvin tunnistettavia. Monet ohjelman piirteet – Eurovision tunnusmusiikki, juonnot, turistista kuvastoa esittelevät postikorttifilmit, pisteidenanto englanniksi ja ranskaksi – toistuvat samantapaisina vuodesta toiseen. Euroviisumusiikilta odotetaan tiettyjä konventionaalisia piirteitä, kuten modulaatioita ja lalalaa-sanoituksia. Lauluesityksille tyypillisinä pidetään huolellisesti harjoiteltuja koreografioita ja teatraalisia eleitä. “Keinotekoisuus” on campin keskeinen mielenkiinnonkohde. Kriitikot, arkistomateriaalia käyttävät televisio-ohjelmat ja euroviisuhistoriaa käsittelevät lehtiartikkelit opettavat katsojia tuntemaan konventioita ja saamaan nautintoa niiden tunnistamisesta.

Caryl Flinn huomauttaa, että campia on usein vaikea erottaa nostalgialta. Sitä voisikin luonnehtia ironiseksi nostalgialta. (Flinn 1999, 436.) Camp-asenne suosii kohteita, jotka ovat jollain lailla vanhanaikaisia. Susan Sontag selittää tätä sillä, että ajan kulumisen myötä kohteen ja katsojan välille tulee tarpeellinen etäisyys, joka mahdollistaa kepeän ja sympaattisen katsomisen. Ajallisen etäisyyden ansiosta kulttuurituotteen puutteet eivät turhauta katsojaa, sillä sen esittäjä fantasia ei ole liian lähellä hänen omia toiveitaan. (Sontag 1999, 60.) Barbara Klinger korostaa, että pelkkä historiallinen erilaisuus ei tuota campia. Camp-vaikutelma on seurausta siitä, kun menneisyyden kulttuurimuodot alistetaan nykyhetken arvostelukriteereille, jolloin ne muuttuvat vanhanaikaisiksi. Massa-camp on nykyhetken hegemoniaa menneisyyden yli. (Klinger 1994, 140.) Eurovision laulukilpailu tarjoaa antoisaa materiaalia tällaiselle katsomiselle. Muoti vanhenee nopeasti ja näyttävyyttä tavoittelevat esiintymis-

asut ehkä erityisen nopeasti. Käytöstä poistuneet esiintymistyylit eivät enää saa aikaan tavoittelemiaan reaktiota – esimerkiksi aikanaan ammattimaiselta vaikuttanut tanssiesitys voi muutama vuosikymmen myöhemmin olla hillittömän koominen.

Fredin “Pump Pump” on Suomen euroviisuhistorian camp-henkisen tulkinnan suosituimpia kohteita. Muistellessaan suomalaisten euroviisujen “kuolemattomia kesto-hittejä” *TV-Maailma* (18/2001) luonnehti Fredin kappaletta: “Vuoden -76 kisojen jälkeen suomalaislehdet epäilivät, että Pump-pumpin liika seksikkyyks vei siltä voiton. Epäily kertoo huolestuttavia asioita 70-luvun ilmapiiristä ja antaa Fredille vielä yhden camp-pisteen lisää.”⁵³ Seitsemänkymmentälukulaisuus tekee kappaleesta erityisen sopivan camp-kohteen. Viime vuosien populaarikulttuurissa 1970-luvun kuvaston kierrättäminen on ollut suosittua; “vuosikymmen, jonka tyylinohti” viihdyttää nolona kitschin aikakautena (Hunt 1998, 1). “Pump Pump” saakin usein ilmentää suomalaisen euroviisuhistorian surkuhupaisuutta. Kun *Katso* (17/1991a) vuonna 1991 kirjoitti Eurovision laulukilpailusta toistuvien “nöyryytysten” tarinaa, suurin valokuva esitti Fredin ryhmää. Kuvateksti oli ironinen: “Eivätkö he olekin vapautuneita, Fredi & The Friends? Pylly vasten pyllyä, pump pump oli yrittelyn nimi, mutta paremmin menestyivät britit pyytäessään säästelemään suukkoja.” *TV-Uutisissa* (TV1 8.9.2001) arkistokatkelma “Pump Pumpin” esityksestä ruumiillisesti Suomen heikkoa Eurovisio-menestystä ja 1970-luvun naiiviutta; uutistenlukijan mukaan “pumpputtelulla kilpailtiin tosissaan”.

Tällaisissa esityksissä “Pump Pump” ymmärretään sontaglaisittain “naiiviksi campiksi”. Sontag erottaa toisistaan tahallisen ja naiivin campin; jälkimmäistä edustavat kulttuurituotteet, jotka on tehty tosissaan, mutta jotka epäonnistuvat pyrkimyksessään olla vakavasti otettavia. (Sontag 1999, 58–59.) Barbara Klinger huomauttaa, että massa-camp-asenteelle on ominaista tietty ylemmyudentunne vanhoja kulttuurituotteita kohtaan. Se olettaa, että ne on tehty viatonomasti ja naiivisti, vailla itsetietoista suhdetta konventioihin, jotka toimivat nykykatsojalle huumorin lähteenä. Massa-camp ei ole kiinnostunut vanhojen kulttuurituotteiden aikalaismerkityksistä, ainoastaan niiden uusista käyttömahdollisuuksista. (Klinger 1994, 141,

155.) Massa-camp-asenteen mukaan on loogista ajatella, että “Pump Pump” oli naiivi yritys toteuttaa seksikäs ja vetävä tanssinumero, jonka sofistikoitunut myöhempi yleisö tunnistaa epäonnistuneeksi. Vastaavasti voidaan ajatella, että Eurovision laulukilpailu otettiin Suomessa ennen “vakavissaan”, kun taas nykyään siihen osataan suhtautua tilaisuuden vaatimalla ironisella asenteella. Tällaista ajatusta ylläpitävät kriitikot, jotka opastavat lukijoita oikeaan katsomistapaan. Vanhojen Eurovisio-esitysten huumori ymmärretään usein tahattomaksi. Oliko menneisyys kuitenkaan niin viaton?

Suomalaisessa 1960-luvun euroviisuaineistossa camp ei käsitteenä esiinny. Tämä ei tarkoita, että ohjelmaa olisi tuolloin katsottu vain viattomasti, ilman tietoisuutta sen konventioista. Eurovisio-esityksiä parodioitiin jo 1960-luvulla. Laulukilpailussa nähtiin tuolloin runsaasti paatoksellisia esityksiä teatraalisine laajoine käsieleineen ja suurelliset orkesterisäestykset lisäsivät mahtipontisuutta. Tällaisia esityksiä parodioitiin *Ilta-Sanomien* (20.3.1965) pilakuvassa, jossa Viktor Klimenko esittää Eurovisio-kappalettaan silmät kiinni ja rinta kaarella, elehtien suhteettoman suurilla käsillään. Erityistä kritiikkiä herätti Fredin “Varjoon – suojaan” -esitys, joka ei ollut kyllin hienovertainen vakuuttaakseen kaikkia: “Fredin tehosti Varjoon – Suojaan ja Oi tuntematon tarinoitaan pateettisin käsiliikkein. Ilmeistä ja eleistä johtuen hän olikin parhaimmillaan vain kuultuna.” (*Suomenmaa* 12.2.1967.) Pilakuvassa Fredi on kuvattu laulamassa kädet nyrkissä ja suu niin ammollaan, että kitarisat näkyvät (*Etelä-Suomi* 9.4.1967). Tyylytellyn esiintymisen koomisuutta painotti myös kolumnisti, joka kertoi huvitelleensa katsomalla Fredin kappaleen ilman ääntä. Hän vertasi eleitä punttien nostamiseen ja kuntovoimisteluun: “Näin lystiä ei ole Chaplin-filmeissäkään (...) Todellinen hupihetki” (*JS* 15.2.1967). Pilakuvissa ja kolumneissa nautittiin esiintymisen konventioiden tunnistamisesta tavalla, joka on lähellä camp-asennetta.

Tunteen ilmaisemiseen käytetyt konventionaaliset eleet voitiin siis nähdä huvittavina jo silloin, kun ne olivat ajankohtaisia. Muutama vuotta Eurovisio-esiintymisensä jälkeen Viktor Klimenko teki itse pilaa “Aurinko laskee länteen” -kappaleen pateettisuudesta ohjelmassa *Naura TV*. Siinä hän esiintyy samassa kritiikkiä herättäneessä paljettimokissa, jota hän käytti Napolin finaalissa 1965. Asu

toimii itsetietoisena viittauksena huonon vastaanoton saaneeseen alkuperäiseen esitykseen. Kappaleen aluksi Klimentenko sytyttää suu-riehkeisesti tupakan, jota polttaa esityksen ajan. Hän tekee suuria dra- maattisia käsiliikkeitä, joiden mukana taustalle heijastettu laskeva “aurinko” laskee – välillä hän hakkaa aurinkoa nyrkillä saadakseen sen liikkumaan. Vakava, sanoitukseltaan synkkä kappale kääntyy koomiseksi. Myös Marion parodioi Eurovision laulukilpailua ravin- tolashow’ssaan vuonna 1968 (ks. Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 93).

Fredin “Pump Pump” oli puolestaan jo alunperin tarkoitettu haus- kaksi. Haastatteluissa Fredi puhui paljon huumorin tarpeellisuudes- ta ja toi esille, että esitys oli suunniteltu erittäin tietoisena Eurovisi- on laulukilpailun konventioista. Hän selitti, ettei yksinäinen mies juuri koskaan voittanut kilpailua ja että mukana oli sen vuoksi nais- painotteinen tanssiryhmä. (*Katso* 7/1976.) Noihin aikoihin Eurovi- sion laulukilpailun mediavastaanotto ei juurikaan kannustanut kon- ventioiden tunnistamisesta ja keinotekoisuudesta nauttimiseen. Mas- sakulttuurikritiikki oli voimakasta, ja sen näkökulmasta euroviisuil- le tyypilliset nonsense-kertosäkeistöt ja lavaesitykseen panostami- nen eivät olleet hauskoja vaan vakava ongelma, osoitus musiikin standardoitumisesta ja kaupallistumisesta. Massa-camp-asenteen yleistyminen olikin mahdollista vasta myöhemmin, kun tämän kri- tiikin vaikutusvalta väheni.

Yleisradion euroviisuaiheisissa muisteluohjelmissa camp-henki- nen arkistoaineiston käyttö on ollut suhteellisen harvinaista verrat- tuna esimerkiksi ruotsalaiseen televisioon.⁵⁴ Arkistoaineiston sijaan monissa ohjelmissa on esitetty uusia versioita vanhoista Eurovisio- kappaleista, jolloin painotetaan enemmän pysyviä musiikillisia ar- voja kuin camp-nautintoja. Camp-tulkintaa voi kuitenkin löytää *Toi- vomuslähde*-sarjasta (TV2), jota esitettiin vuonna 1998. Ohjelman aiheena oli suomalaisen viihdemusiikin historia, ja se rakentui TV- arkistosta löytyvien musiikkiesitysten varaan. Lisäksi ohjelmassa vieraili haastateltavana laulajia. Musiikillisesti ohjelman sisältö pai- nottui iskelmään, ja mukana oli säännöllisesti esityksiä Eurovisio- karsinnoista. Juontaja Birgitta Vuorela johdatteli ohjelmaan: “Lu- vassa on nostalgisia hetkiä, ja voisinpa lyödä vetoa siitä, että jotkut

pätkät hykerryttävät myös nauruhermoja.” (*Toivomuslähde* TV2 10.1.1998.) Kyseiseen jaksoon oli Eurovisio-karsinnoista valikoitu kappaleet “Titanic”, “Musta tango” ja “Pump Pump”, kaikki esityksiä, jotka erottuivat erikoisella koreografialla tai pukeutumisella. *Toivomuslähteessä* arkistoaineisto asetettiin siis nostalgisen ja humoristisen katseen kohteeksi. Vaikka juontajan tulkintaohje toi esiin humoristisen katsomisen mahdollisuuden, ohjelmaan oli valikoitu populaarimusiikin historian näkökulmasta “keskeistä” aineistoa, ei tuntemattomien esiintyjien unohdettuja kuriositeetteja.

Laajemmin camp-henkistä euroviisuhistorian kierräystä on Yleisradion kanavilla harrastettu vasta FST:n *Schlager på lager* -visailussa. Ei ole sattumaa, että visailu on tuotettu juuri FST:n toimesta: se on selvästi saanut vaikutteita ruotsalaisesta hauskuutta ja ylettömyyttä korostavasta euroviisukulttuurista. *Schlager på lagerin* esikuvana näyttää olleen SVT:n iskelmävisailu *Diggiloo*, vaikka ohjelmat eivät samaa formaattia noudatakaan. Molemmissa ohjelmissa iskelmätietous on leikkimielisen kilpailun ja hauskanpidon väline ja kilpailijoina nähdään pääasiassa laulajia. *Diggiloo* korosti Eurovision laulukilpailuun liittyvää visuaalista spektaakkelia ja ylettömyyttä. Esimerkiksi vuoden 1999 finaali aloitettiin katsauksella Eurovisio-muodin menneisyyteen, josta poimittiin esille mitä ihmeellisempiä luomuksia. “Hyvää makua ja eleganssia kuten tavallisesti”, juontaja kommentoi ironisesti. *Diggiloo* oletti katsojan, joka tuntee populaaria Eurovisio-historiaa ja osaa katsella sitä camp-aseteella (vrt. Spigel 1995, 18–19). *Schlager på lager* on tuonut samantapaista henkeä Suomen televisioon. Juontaja Thomas Lundin aloitti ensimmäisen jakson siteeraamalla Eurovision laulukilpailun perinteisiä monikielisiä tervehdyksiä: “Good evening, bon soir, Finland twelve points. Guten Abend, hyvää iltaa, god afton.” Ohjelma pyrki muutenkin tarjoamaan tunnistamisen nautintoja. Lundin toivotti katsojat tervetulleeksi “nostalgiamatkalle” iskelmän “kauhean ihanaan” tai “ihanan kauheaan” maailmaan. Hän esitti, että ihmiset voidaan jakaa kolmeen ryhmään: yhdet rakastavat iskelmiä, toiset vihaavat niitä ja kolmannet rakastavat iskelmien vihaamista. *Schlager på lageriin* osallistujat puolestaan rakastavat iskelmien rakastamista (“älskar att älska också schlager”).

Voidaankin sanoa, että *Schlager på lager* ilmentää campia “klassisessa” sontaglaisessa mielessä, johon kuuluu rakkaus. Sontagin mukaan camp on “hellä tunne”: kun jotain asiaa tarkastellaan camp-sensibiliteetillä, siitä nautitaan samastuen, ei tuomiten. (Sontag 1999, 65.) *Schlager på lagerin* camp eroaa sanomalehtien televisioarvostelijoiden campistä, joka ei tyypillisesti ole ollenkaan niin lempeää. Kriitikoiden teksteissä voidaan arvioida Eurovisio-kappaleiden laatua varsin tylästi (esim. *IS* 12.5.2004), eikä niistä välity tunnetta, että kilpailun ylettömyys herättäisi suurta ihastusta kirjoittajissa. Juttutyypinä televisioarvostelulta odotetaan kriittisyyttä, mikä kannustaa etäisyyteen. *Schlager på lagerin* kaltaisessa viihdeohjelmassa tärkeää on viihtyminen, ei kritiikki. Thomas Lundin on esiintynyt julkisuudessa paitsi Eurovision laulukilpailun tuntijana, myös ohjelman antaumuksellisena harrastajana (esim. *AL Allakka* 8.-16.3.2003). Hänen edustamansa camp rakentuu enemmän läheisyyden kuin etäisyyden varaan.⁵⁵ *Schlager på lagerissa* keskeisiä ovat speaktaakkelin nautinnot: hauskat arkistokatkelmat, tähtivieraat ja näiden esittämät uudet versiot iskelmäklassikoista.

Camp ei kuvaa yhtä yhtenäistä tapaa suhtautua Eurovision laulukilpailuun, vaan se saa erilaisia merkityksiä. Eurovision laulukilpailulle camp on keino kierrättää omaa menneisyyttään itseironisella tavalla. Kriitikoille se toimii strategiana, jonka avulla voi tuoda esiin itsetietoista suhdetta laulukilpailuun. Viihteellisemmissä ympäristöissä camp tarjoaa tavan nauttia konventioiden tunnistamisesta ja nykymuodin rajat ylittävästä speaktaakkelista. Massa-camp voi painottaa nykyhetken ylemmyyttä suhteessa menneisyyteen tai suosia lempeämpää ja läheisempää katsetta. Suomalaisessa mediassa camp ei ole ollut hallitseva tapa tarkastella Eurovision laulukilpailua. Tämä johtunee ainakin osaksi siitä, että kansallinen kehystys on ollut täällä niin tärkeä, ja se on tuottanut vakavampia tulkintoja kilpailun merkityksistä.

Euroviisuhistoria kansallisena kertomuksena

“Melkein kuin silloin ennen – eli häntäpäähän jäätiin.” (*Lalli* 1.4.1969.)

Kansallisuuden näkökulma on ollut Eurovision laulukilpailun menneisyyden tarkastelussa keskeinen, ja hallitsevaksi teemaksi on muodostunut Suomen menestyksen – tai menestymättömyyden – pohdinta. Suomen Eurovisio-menneisyyden muistelussa korostuvat kerrottujen muistin keinot; siitä on muodostunut kertomus jatkuvas- ta yrittämisestä ja huonosta menestyksestä. Miten tämä kansallinen kertomus on muotoutunut ja minkälaista suomalaisuutta se tuottaa?

Jackie Stacey esittää, että toteutumattomat toiveet voivat vaikuttaa keskeisesti siihen, miten menneisyyttä muistetaan. Muistot aikaisemmista toiveista, pettymyksistä ja täyttymättömistä haaveista ovat merkityksellisiä nykyhetkessä, koska niihin liittyy tunne, että jotain on jäänyt kesken. (Stacey 1994, 65.) Suomen euroviisuhistorian muistelussa keskeinen käyttövoima onkin ollut toteutumaton toive hyvästä menestyksestä. Huonosta Eurovisio-menestyksestä on tullut kilpailun merkityksellistämisen keskeinen teema, jota toistetaan yhtä lailla Yleisradion tuottamassa materiaalissa (Suomen kar- sennat, internet-sivustot) kuin muualla mediassa.

Eurovision laulukilpailua koskevassa lehtikirjoittelussa alkoi varsin nopeasti esiintyä ajatus, että Suomen huonot sijoitukset toistuvat vuodesta toiseen eikä menestys ehkä ole edes mahdollista. Tällaiset painotukset muodostuivat jo muutaman osallistumisker- ran jälkeen, eivätkä siis vaatineet perustakseen massiivista vuosi- kausien toistoa. Oletankin, että Suomen huonoa euroviisumenestys- tä koskeva kansallinen kertomus perustuu muihinkin tekijöihin kuin edustuskappaleiden sijoituksiin. Myös Eurovision laulukilpailun ajal- liset rakenteet ovat edesauttaneet sitä, että ohjelman historiaa kos- kevissa ymmärryksissä korostuu toisto ja jatkuva epäonnistuminen.

Benedict Anderson esittää teoksessaan *Imagined Communities* kaksi tapaa, joilla aikaa koskevat käsitykset ovat keskeisiä kansa- kuntien muodostumiselle. Ensimmäkin kansakunnan idean kehitty- misen mahdollisti osaltaan “homogeenisen, tyhjän ajan” käsite. Toi- saalta kansakunnan olemassaoloa tuetaan luomalla sille yhteinen

historia. Uudenlainen aikakäsitys, jossa aika ymmärrettiin homogeenisena, kellolla ja kalenterilla mitattavana, oli Andersonin mukaan ratkaiseva edellytys kansakunnan idean muodostumiselle. Se teki mahdolliseksi samanaikaisuuden hahmottamisen uudella tavalla ja kansakunnan kaltaisen yhteisön kuvittelemisen. Kansakunta miellettiin kiinteäksi yhteisöksi, joka kulkee tasaisesti eteenpäin historiassa. (Anderson 1983/1991, 22–26.) “Homogeenisen tyhjän ajan” käsite alkoi esiintyä 1800-luvun romaanien tavassa kuvata tapahtumien yhtäaikaisuutta. Toinen keskeinen esimerkki aikakäsityksestä on sanomalehti, joka muotona mahdollistaa kansakunnan kuvitteellisen yhteisön esittämisen. Sanomalehti asettaa sivuillaan rinnakkain erillisiä tapahtumia ja muodostaa yhteyksiä niiden välille. Se on sidottu aikaan: lehti on päivätty, sitä luetaan lähinnä vasta ilmesytyneenä ja lukeminen toistuu rituaalinomaisesti säännöllisin väliajoin. Yksittäinen ihminen on tietoinen siitä, että lehdeillä on samaan aikaan tuhansia muita lukijoita, joita hän ei tunne. (Anderson 1983/1991, 32–36.)

Yhteisen ajan lisäksi kansakunnan kuvittelemiseen on kuulunut ajatus yhteisestä historiasta (Anderson 1983/1991, 195–206). Stuart Hall on Andersonia seuraten eritellyt kansakunnan kuvittelemisen tapoja, joille on ominaista menneisyyden ja historian keskeisyys. Tärkeä kuvittelun muoto on kansakunnan kertomus, jota luodaan historiankirjoituksessa, taiteessa ja populaarikulttuurissa. Niissä tuotetaan joukko “tarinoita, kuvia, maisemia, skenaarioita, historiallisia tapahtumia, kansallisia symboleja ja rituaaleja”, jotka ilmentävät kansakunnan oletettuja yhteisiä kokemuksia (Hall 1999, 48). Lisäksi kansakunnan kuvittelussa voidaan korostaa alkuperäisyyttä ja pysyvyyttä; kansakunta ajatellaan joksikin, joka on ollut olemassa kautta aikojen ja vain odottanut kansallista heräämistä. Vastavasti kansanluonne mielletään tyypillisesti pysyväksi ominaisuudeksi, jota ei historia muuta. Kansakunnan kuvitteluun on käytetty myös keksittyjä traditioita ja perustamismyyttejä. Niissä uudet perinteet saadaan näyttämään ikaiaikaisilta tai kansakunnan alkuperä sijoitetaan historiallisen ajan taakse myyttiseen menneisyyteen. (Hall 1999, 48–50.)

Nämä ajan jäsenyydet – yhtenäinen aika ja kansalliset tarinat – ovat läsnä myös Eurovision laulukilpailun muistelussa. Televisio

on osaltaan rakentanut yhteistä aikaa. Eurovision laulukilpailu on jäsentänyt aikaa sekä lineaarisesti että syklistesti, mikä on vaikuttanut ymmärryksiin Suomen asemasta kilpailussa. Ohjelma on luvannut kansainvälisen yhdenaikaisuuden kokemuksen, mutta sen tulkinnoissa on korostunut myös tunne siitä, ettei Suomi ole onnistunut synkronoimaan aikaansa muun Euroopan kanssa. Kansallinen kertomus huonosta menestyksestä on muodostunut valikoivan muistamisen ja unohtamisen avulla. Eurovision laulukilpailua koskevat tulkinnat ovat vaihdelleet historiallisesti: jo kilpailun varhaisvuosina korostettiin huonon menestyksen toistuvuutta, ja 1980-luvulta lähtien on yleistynyt tapa esittää Suomen sijoitukset “ennätyksellisen” huonoina.

“Vuodesta toiseen on petytty”. Televisio, aika ja kansallinen kertomus

Historiallisen ajan ymmärtämiseen on länsimaisessa perinteessä sovellettu kahta hallitsevaa aikakäsitystä, lineaarista ja syklistä. Lineaarinen aikakäsitys mahdollistaa sen, että historiallinen kehitys tulkitaan jonkin tietyn idean tai päämäärän ilmentymäksi (esim. kristinusko, valistus, marxismi). Historiasta voidaan rakentaa suuri kertomus, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus muodostavat loogisen kokonaisuuden. Syklinen aikakäsitys puolestaan korostaa toistoa, mutta modernissa ymmärryksessä siihenkin kuuluu lineaarinen ajatus peräkkäisyydestä. Historia ei toista yhtä suurta kehää, vaan syklit seuraavat toisiaan. (Van den Braembussche 1999, 189–190.) Populaarit kuvaukset Suomen euroviisuhistoriasta sisältävät piirteitä kummastakin aikakäsityksestä.

Sekä lineaarisella että syklistellä aikakäsityksellä on paikkansa televisiossa. Televisio-ohjelmissa seurataan usein tarinoita, jotka etenevät lineaarisesti kohti loppuratkaisua. Toisaalta televisio-ohjelmisto jäsentyy paljolti syklistesti (McCarthy 2001a, 209). Päivittäinen ohjelmakartta on suunniteltu mukailemaan ihmisten oletettua päivärytmiä, jossa eri vuorokaudenajoilla ajatellaan olevan niille ominaiset toimet ja ohjelmat. Ohjelmiston rakenne pysyy samantapaisena päivästä toiseen. Lisäksi ohjelmistolla on viikkorytmi, jossa

ohjelmat nähdään samoilla ohjelmapaikoilla ja jossa arkipäivien ja viikonlopun ohjelmistot eroavat toisistaan. Syklinen rakenne toistuu myös pidemmällä aikavälillä. Paddy Scannell kirjoittaa uudenlaisesta vuosittaisesta tapahtumakalenterista, jonka radio ja myöhemmin televisio ovat tuottaneet. Hänen mukaansa erityisen merkittäviä elementtejä tässä kalenterissa ovat olleet suorana lähetyksenä välitetyt juhlallisuudet ja tapahtumat, jotka televisio on tuonut aikaisempaa suuremman yleisön ulottuville. Television säännöllinen rytmi tuottaa oman odotushorisonttinsa, tietynlaisen suuntautumisen kohti tulevaa. (Scannell 1996, 153–156.)

Eurovision laulukilpailu noudattaa yhtäältä lineaarista järjestystä, jossa edetään kilpailijoiden valitsemisesta kansainväliseen finaaliin ja sen loppuratkaisuun. Voittajan selviäminen muodostaa selkeän päätepiirteen tarinalle. Samalla vuosittainen toisto tuo kilpailuun syklistä rytmiä, joka määrittää keskeisesti kokemusta kilpailusta. Eurovision laulukilpailun esitysaika on jonkin verran vaihdellut, mutta se on aina sijoittunut keväälle. Ohjelmaa alettiinkin nopeasti pitää eräänlaisena kevään merkinä: “Jokakeväinen eurovisorieha on jälleen edessä, tapaus josta puhutaan, jota vähätellään, mutta katsotaan sittenkin ja josta jokainen voi lausua arvostelijan mielipiteensä.” (Suomenmaa 30.3.1968.) Erityisesti niukkuuden ajan televisio-kulttuurille oli tyypillistä luonnehtia Eurovision laulukilpailua televisiokalenterin erikoistapaukseksi, jota katsotaan ja josta keskustellaan joukolla. Benedict Andersonin tarkasteleman sanomalehden tavoin televisio tuottaa kokemusta yhteisestä ajasta. Broadcast-televisio katsojuuteen on kuulunut tietoisuus siitä, että samaa ohjelmaa katsoo yhtä aikaa joukko muita ihmisiä, ja perinteisesti tuon joukon on ajateltu rajautuvan kansallisesti.

Aikasuhteensa puolesta Eurovision laulukilpailua voisi verrata jatkuvajuoniseen televisiosarjaan (*serial*). Christine Geraghty on tarkastellut sitä, miten sekä toisto ja pysyvyys että eteneminen ovat läsnä jatkuvajuonisissa sarjoissa. Kokemusta sarjasta määrittää sen säännöllinen toistuminen televisio-ohjelmistossa, mikä luo vaikutelmaa, että sarjan tapahtumat etenevät samassa ajassa kuin sen ulkopuolisen maailman tapahtumat. (Geraghty 1981, 9–10.) Toisin kuin minisarjoilla (*series*), jatkuvajuonisilla sarjoilla ei ole loppuratkai-

sua. Yksittäiset juonilinjat voivat päättyä näennäiseen loppuhuipentumaan, mutta se toimii lähinnä lähtökohtana uudelleen tarinoille. (Mt., 11.) Eurovision laulukilpailussa voittajan selviäminen tarjoaa vain hetkellisen loppuratkaisun, sillä samalla hetkellä alkaa orientoituminen kohti seuraavaa kilpailua, jonka voittanut televisioyhtiö tulee järjestämään. Jatkuvajuonisen sarjan suhde omaan menneisyyteensä on monitasoinen. Juonilinoilla voi olla vuosikausien pituinen historia, joka vaikuttaa siihen, miten sarjaa pitkään seuranneet katsojat tulkitsevat nykyisiä tapahtumia. Kaikki katsojat eivät kuitenkaan tunne sarjan menneisyyttä, ja tapahtumien on oltava yhtä lailla ymmärrettäviä myös heille. Geraghty korostaakin, että sarjoille on tärkeää pystyä “unohtamaan” menneitä tapahtumia. Jos sarja kantaisi mukanaan kaikki vanhat tapahtumat, se ei pystyisi jatkaamaan. Tapahtumat eivät etenisi, kun uusille katsojille jouduttaisiin selittämään juurta jaksain, miten nykyiseen tilanteeseen on päädytty. Sarjojen onkin tarkoituksenmukaista omaksua joustava suhde omaan menneisyyteensä. (Mt., 16–18.)

Samantapainen muistamista ja unohtamista yhdistävä asetelma toimii Eurovision laulukilpailussa. Siinä osanottajamaat ovat eräänlaisia “henkilöhahmoja”, joiden selviytymistä seurataan vuodesta toiseen. Maiden sijoituksia kussakin kilpailussa tulkitaan suhteessa niiden menneisyyteen. Selostajat ohjaavat katsojien tulkintaa tarjoamalla tietoa siitä tähän tapaan: Ranska on voittanut viisi kertaa, mutta edellisestä voitosta on jo 25 vuotta – jokohan nyt olisi sen vuoro? Laulukilpailun historia on niin laaja, että kaikkea on mahdoton muistaa edes kaikkein omistautuneimpien harrastajien. Jotta ohjelmasta voitaisiin muodostaa hallittavissa olevia kertomuksia, on tapahtumien kulkua yksinkertaistettava. Näin rakentuu muun muassa tarina Suomen ikuisesta huonosta menestyksestä. Se perustuu siihen, että unohdetaan kohtuulliset sijoitukset sekä historiallinen vaihtelu ja keskitetään huomio huonoihin sijoituksiin sekä toistoon.

Jo vuonna 1963 esiintyi ajatus, että Suomi jää vaille menestystä vuodesta toiseen: “*Taas* ovat Eurovision laulukilpailut olleet ja menneet. Kuten alusta asti monet tiesivät, ei Suomella ollut *taaskaan* mahdollisuuksia päästä kärkisijoille.” (TS 30.3.1963, kursivointi lisätty.)⁵⁶ Eurovision laulukilpailun vuosittainen toisto ohjasi koros-

tamaan sen tulkinnassa samankaltaisuutta ja pysyvyyttä. Mukana oli ollut vasta muutama suomalaiskilpailija, mutta ohjelmasta oli jo mahdollista kertoa toistuvien huonojen sijoitusten tarinaa. Vuosikymmenen loppupuolelle tultaessa kilpailun kommentoinnissa korostui ajatus, että huonoon menestykseen oli totuttu: “Suomi ei taaskaan pärjännyt, mutta siihenhän me olemme jo tottuneetkin.” (*Turun Päivälehti* 8.3.1966; ks. myös *US* 10.4.1967; *Pohjanmaan Kanssa* 15.4.1967.) Tuolloin alkoi esiintyä käsitys, että Suomen mahdollisuudet menestyä Eurovision laulukilpailussa olivat heikot tai ole-mattomat (esim. *Apu* 11/1966; *HS* 14.3.1966; *AL* 6.4.1969; *Lalli* 1.4.1969; *Veikkaaja* 3.3.1969).

Elämme mielenkiintoista aikaa, jonka jokainen päivä tuo yllätyksiä tullessaan. Ainoa suhteellisen varma asia on, että Suomi ei voita euroviisukilpailuja ja että Neuvostoliitto yleensä voittaa jääkiekkomestaruuden. (*Etelä-Saimaa* 2.4.1969.)

Sykliisyyttä korostavassa tulkinnassa Eurovision laulukilpailun tulevaisuuden odotetaan toistuvan samankaltaisena kuin menneisyys: jos Suomi ei ole menestynyt tähän asti, se ei menesty jatkossakaan.

Suomalaiskappaleiden mahdollisuuksia ei silti ole koskaan nähty pelkästään toivottomina. Samalla kun yhtäältä on painotettu menestymisen mahdottomuutta, on toisaalta herätelty toiveita hyvästä menestyksestä. Esimerkiksi vuoden 1973 laulukilpailun alla useassa sanomalehdessä julkaistussa artikkelissa tarkasteltiin kilpailun historiaa alaotsikolla “Suomenko vuoro voittaa”. Artikkelissa käytiin läpi parhaat suomalaissijoitukset ja maat, jotka olivat voittaneet kilpailun. “Joten eiköhän olisi jo härmäläistenkin vuoro”, todetaan lopuksi. (*Kouvolan Sanomat* 1.2.1973.)⁵⁷ Samaan tapaan on luotu toiveita hyvästä menestyksestä muulloinkin. Toiveikkaissa tulkinnoissa painotetaan Eurovision laulukilpailun lineaarisia piirteitä ja haetaan mahdollisuuksia menestystarinan kertomiseen. Niissä oletetaan, että Suomenkin vuoro vielä tulee: voittajamaiden määrä kasvaa, ja Suomi voidaan ennen pitkää liittää niiden joukkoon.

Keskenään ristiriitaiset näkemykset – menestystoiveet ja ajatus, ettei suomalaiskappaleilla juuri ole mahdollisuuksia – on ollut mahdollista sovittaa yhteen ajatuksessa, että suomalaisen euroviisuko-

kemuksen hallitseva muoto on *pettymys*. Samaan aikaan kun luotiin toiveita “Tom Tom Tomin” hyvästä menestyksestä, *Turun Sanomat* kirjoitti:

On koittanut jokakevängisen Eurovision laulukilpailujen [sic] aika. Ja on koittanut taas kerran se aika, jolloin suuret suomalaistoiveet luhistuvat.

Julkinen tosiasiahan on, että Suomi ja suomalaiset lähtevät vuodesta vuoteen Eurovision laulukilpailuun toivossa, että nyt meidän tosihyvä jytky napsii pisteitä kosolti ja sijoittuu niin kärkeen, että täkäläinenkin musiikki huomataan.

Mutta pahasti on tähän asti petytty, ja pelkäänpä niin käyvän tänäkin vuonna. (*TS* 7.4.1973.)

Jutun mukaan suomalainen euroviisukokemus seuraa syklistä mallia, jossa suuria toiveita seuraa toistuvasti pettymys. Suuren pettymyksen kertomus ei todellisuudessa ole toistunut joka vuosi. Ennakkokomentointi ei aina ole yhtä optimistista, vaan suomalaiskappaleille on usein ennustettu vaatimatonta menestystä ja ennakoarviot voivat olla varsin ristiriitaisia keskenään. Monena vuonna kappaleiden sijoituksia on pidetty melko lailla odotetunlaisina, joko kohtalaisen hyvinä tai odotetun huonoina.⁵⁸ Tästä huolimatta yleinen näkemys on, että Suomen Eurovisio-osallistuminen noudattaa kaavaa, jossa kuljetaan suurista odotuksista pettymykseen: “Suomea on miltei joka kerta hehkutettu kärkimaiden joukkoon. Useimmiten lopputulos on ollut surkea.” (*IL* 7.5.1998b.)

Toiveista pettymykseen -kaavan juuret ovat vuoden 1968 laulukilpailussa. Tuolloin Yleisradion edustaja valittiin ensimmäisen kerran yleisöäänestyksellä, ja Kristina Hautalan “Kun kello käy” oli siksin mediassa suosittu valinta. Kappaleen mahdollisuuksia hehkutettiin ennakkoon: “tänä vuonna jos koskaan Pohjoismailla on mahdollisuuksia” (*AL* 5.4.1968). Kansainvälisen ennakkomyynnin perusteella kilpailukappaletta pidettiin menestyneimpänä suomalaisena euroviisuna (*SS* 30.3.1968). Kristina Hautalan sanottiin saaneen paljon huomiota ja päässeensä “lemmikin asemaan” kilpailun nuorimpana ja pienimpänä solistina (*TS* 6.4.1968; *HS* 5.4.1968). “Päätarkoitukseni on voittaa tämä kilpailu”, hän vakuutti (*TS* 6.4.1968).

“Kun kello käy” sai finaalissa vain yhden pisteen ja jäi viimeiselle sijalle yhdessä hollantilaisen kappaleen kanssa. Suomalaiset kappaleet olivat sijoittuneet viimeiseksi myös 1963 ja 1965, mutta tuolloin edustuskappaleet olivat olleet kiistanalaisia valintoja, joiden ei ennakkojutuissa juuri odotettukaan menestyvän. “Kun kello käy” oli siis ensimmäinen kappale, johon kohdistuneet toiveet olivat selvästi ristiriidassa lopputuloksen kanssa. Silti se oli mahdollista sijoittaa osaksi kertomusta toistuvista Eurovisio-vastoinikäymisistä jälleen yhtenä televisionkatsojia kohdanneena “vuosittaisena kansallisena pettymyksenä” (*Hbl* 9.4.1968):

Vuodesta toiseen tämänkin maan kansalaiset istuvat televisioittensa ääressä odottamassa ja toivomassa onnistumista euroareenoilla. Vuodesta toiseen [on] petytty. Milloin on aurinko laskenut pikavauhtia länteen, milloin on suomalainen playboy osoittautunut liian tallukkamaiseksi kansainväliseen suosionmetsästykseseen, milloin taas kello on käynyt pelkkää tyhjää. (*Valkeakosken Sanomat* 10.4.1968.)

Eurovisiokisat ovat olleet ja menneet, eivätkä tänäkään vuonna ilman pettymystä. Tyypillistä meille suomalaisille, että vuodesta toiseen lähdemme suurin toivein ja kun tulos on heikko niin selitellään, että tämähän oli odotettavissakin. (*Veikkaaja* 16.4.1968.)

Kuvauksissa korostuu voimakkaasti pettymyksen vuosittaisuus. Eurovision laulukilpailun toisto ohjaa tulkitsemaan aikaa syklistesti ja etsimään muutoksen sijaan samuutta. Tällaisessa tulkinnassa menneisyys määrää jo ennalta, minkälaiseksi tulevaisuus muodostuu. Niinpä ennen vuoden 1968 laulukilpailun finaalia *Ilta-Sanomien* (23.3.1968) yleisönohastolla huomautettiin otsikolla “Heittäkää pois suuret haaveet!”, että Eurovision laulukilpailu on ennen mennyt penkin alle ja tulee menemään nytkin. Kirjoituksen sanomaa tuki valokuva vuoden 1963 tulostaulusta, joka muistutti vailla pisteitä jääneestä suomalaisesta kappaleesta.

Suomen menestyksen tulkintaa värittää jännite lineaarisen ja syklisen välillä. Linearisesti ajatellen Eurovision laulukilpailun voidaan toivoa muodostuvan kansalliseksi menestystarinaksi. Laulukilpailulta odotetaan edistystä: voittajamaiden joukko kasvaa ja Suo-

mi tulee liittymään joukkoon. Syklisyyttä painottava näkökulma sen sijaan korostaa toistoa ja pysyvyyttä. Kuten “Kun kello käy” -kapaleen sijoituksen lehdistövastaanotto osoittaa, pettymyksiä ei tarvita kovin montaa, ennen kuin ne on mahdollista ymmärtää osana jatkuvaa toistoa ja osoituksina Suomen pysyvistä asemasta.

Myöhässä. Suomi ja läntinen aika

Yhteisen kansallisen ajan kokemusta tuottaa sarjamuotoisuuden ohella suora lähetys. Televisiotutkimuksessa on määritelty suoran lähetyksen erityisyyttä erottamalla se rutiininomaisesta, toistuvasta ja huomaamattomasta ohjelmistosta (McCarthy 2001a, 196). Eurovision laulukilpailu kyseenalaistaa tätä jaottelua, sillä se on sekä rutiininomainen osa vuosittaista televisio-ohjelmistoa että poikkeuksellisen suureellinen televisiotapaus. Eurovision laulukilpailun kaltaiset suurten yleisöjen katsomat suorat lähetykset ovat kansakultaisuuden tuottamisessa erityisessä asemassa. Televisio tarjoaa lupauksen, että katsojat voivat osallistua tärkeisiin kansallisiin seremonioihin samalla hetkellä, kun ne tapahtuivat (Kuhn 1995, 73–74). Yhtäaikaisuuden idea kuitenkin problematisoituu Eurovision laulukilpailussa.

Eurovision laulukilpailun asemaan poikkeuksellisenä televisio-ohjelmana on vaikuttanut sen myöhäinen esitysaika. 1960-luvulla Eurovision laulukilpailu alkoi Suomessa vasta kello 23.00. Ensimmäinen Suomessa nähty kilpailu esitettiin suorana lauantai-iltana klo 23.00–00.20 ja uusintana sunnuntaina iltapäivällä, jolloin sen saattoivat katsoa nekin, jotka eivät halunneet valvoa.⁵⁹ Ohjelman lähetysaika oli tuon aikaisessa televisio-ohjelmistossa varsin myöhäinen – yhdentoista aikaan ei juurikaan enää alkanut ohjelmia, jollei ohjelmistossa ollut jotain poikkeuksellista, kuten ulkomaisia urheilukilpailuja. Sittenkin laulukilpailu on alkanut aikaisemmin (klo 22.00 tai 22.30), mutta ohjelman piteneminen on samalla pitänyt huolta loppumisajan siirtymisestä yhä myöhemmäksi. Etenkin alkuaikoina lehdistössä kommentoitiin sitä, että Eurovision laulukilpailun vuoksi joutuu poikkeamaan tavanomaisesta päivärhythmistä:

“Mutta vaikka kysymyksessä onkin toistuva vuotuinen mielipaha, niin eikös vain joka kerran sen nauttimiseksi uhrata jopa yönet!” (US 11.4.1967.)⁶⁰ Eurovision laulukilpailu on asetettu televisio-ohjelmistoon suoraksi lähetykseksi, joka yhdistäisi Eurovisio-maiden katsojat yhdeksi suureksi yleisöksi. Myöhäinen esitys aika on osaltaan voinut saada aikaan sen, että ohjelma näyttää ilmentävän Suomen ja läntisen Euroopan välistä epäsuhtaa. Eri aikavyöhykkeelle kuuluneet suomalaiset eivät olleet luontevasti samaa katsojakuntaa muiden kanssa, vaan joutuivat poikkeamaan tavallisesta päivärystmistä ohjelman nähdäkseen.

Eräänlainen ajallinen etäisyys Länsi-Eurooppaan on usein esitetty esteeksi Suomen menestymiselle Eurovision laulukilpailussa. Aikaero ymmärretään tällöin vähemmän konkreettisesti, kulttuuri-sena erona. Kautta vuosikymmenien yksi suosittu selitys Suomen menestymättömyydelle on ollut epäonnistunut ajoitus. On esitetty, että suomalainen populaarimusiikki on jäljessä (tai harvemmin edellä, ks. kuitenkin *Eurojuorut*, TV1 1998) aikaansa verrattuna muuhun Eurooppaan. 1960-luvun alkupuolelta lähtien suomalaiskappaleita on moitittu jälkijättöisistä edellisen vuoden voittajien jäljittelystä:

Tuntuu kuin meillä pelattaisiin jatkuvasti myöhäisellä sytytyksellä. Edellisenä vuonna voitti nopeahko kappale, siispä meillä valittiin viime vuonna edustamaan pirteä Tipitii. Kun Luxemburgissa sattuihin saamaan etusijan haikea rakkauslaulu, valitsi meillä raati taas samantyyllisen. (*Kansan Lehti* 20.2.1963; ks. myös *HS* 16.2.1965; *Savo* 8.4.1968.)

Todisteena ajoitusongelmista on tulkittu myös vuoden 1965 edustussävelmän kiistanalaista valintaa. Tavallisen käsityksen mukaan Yleisradio hukkasi ainutkertaisen tilaisuuden, kun se ei käyttänyt hyväksi letkajenkan muodikkautta Keski-Euroopassa. Seuraavana vuonna virhettä ei enää voisi korjata, sillä tanssi olisi silloin jo auttamatta pois muodista. (*IS* 22.3.1965a.) Myöhemmin letkajenkkaa on muisteltu menetettynä mahdollisuutena (esim. *Apu* 3/1971; *Apu* 6/1976; *IS* 22.1.1977b; *IL Viikkolehti* 5.2.2000). Kun Katri Helena aikoinaan valittiin Eurovisio-edustajaksi, voitiin esittää, että hän oli auttamattomasti jäljessä aikaansa: “Katri on kymmenisen vuotta myöhässä. Aikoinaan hänet olisi pitänyt lähettää loppukilpaan Rau-

no Lehtisen letkiksen myötä, mutta eihän sitä silloin älytty.” (LK 13.2.1979.)

Käsitys suomalaisten huonosta ajoituksesta liittyy 1960-luvulla yleisempään huoleen suomalaisen populaarimusiikin tasosta. Suomalaisen populaarimusiikin historioissa 1950-luvun loppua ja 1960-luvun alkupuolta on tarkasteltu yhtenä murrosvaiheena. Sodanjälkeinen tuontirajoitteiden purku lisäsi mahdollisuuksia kuulla ulkomaista musiikkia (Muikku 2001, 89). Populaarimusiikki sai vaikutteita jazzista ja latalalaisamerikkalaisesta musiikista ja hieman myöhemmin angloamerikkalaisesta rockista ja popista. Toisaalta 1950-luku oli suomalaiskansallisena pidetyn tanssilavakulttuurin vahvaa aikaa. Populaarimusiikin kenttää kuvattiin 1960-luvulla asettamalla vastakohtiksi perinteisen tanssimusiikin (etenkin tangon) hallitsema agraari-Suomi ja urbaani rautalanka-Suomi. (Rautiainen 2001, 94–96, 168–172.) Kansallisen ja kansainvälisen populaarimusiikin vastakkainasettelua tuotettiin osaltaan Eurovision laulukilpailua koskevilla keskusteluilla, joissa kritikoitiin perinteisinä suomalais-suosikkeina pidettyjä tyylejä ja toivottiin, että kilpailuun olisi lähetetty mahdollisimman “kansainvälisiä” kappaleita (esim. *NP* 17.2.1964; *Seura* 12.2.1964; *US* 16.2.1964).

Suomalaiset eivät tosiaan osaa viedä maataan ulkomaille. Yritetään uikuttaa niin kuin Keski-Euroopassa laulettiin vuosia sitten. Menestys on taattu vain kotimaisissa latotansseissa, mutta ei musikaalisella ja temperamenttisella alueella. (*Kymen Sanomat* 23.3.1965.)

Vastakkainasettelu suomalaisen tanssimusiikin ja eurooppalaisten tyylien välillä oli mahdollista nähdä ajallisena, jolloin suomalaisten suosikkityylit nimettiin vanhoiksi ja nykyaikaisemman tyylin ajateltiin löytyvän lännestä.

Virheellinen ajoitus on toiminut käyttökelpoisena selityksenä suomalaisten sijoituksille myöhemminkin, ja ajatus suomalaisen musiikin vanhanaikaisuudesta on Eurovision laulukilpailua koskevilla keskusteluilla saanut lähes itsestäänselvyyden aseman. Toistuvasti on esitetty, että suomalainen musiikki on jäljessä eurooppalaisesta muodista (esim. *Keskisuomalainen* 8.4.1976; *Tiedonantaja* 3.4.1979; *IS* 26.2.1981; *Lalli* 31.1.1981) ja suomalaisten musiikki-

maku jälkijättöistä (*Katso* 9/1981) ja että Eurovision laulukilpailussa suomalaiskilpailijat jäljittelevät menestyneitä tyylejä vuoden tai useamman viiveellä (esim. *Apu* 9/1981; *Suomenmaa* 31.1.1981; *HS* 9.5.1998b; *HS* 14.5.1998).⁶¹ Katson artikkelissa 1990-luvun alussa ajoituksen ongelmat nostetaan koko suomalaista euroviisuhistoriaa luonnehtivaksi piirteeksi:

Ehkä olisi aika myöntää kuvaruudun kaikilla puolilla, ettei suomalaisilla keyyen musiikin tekijöillä ole asiaa kansainvälisille viihdeareenoille yleensä eikä euroviisuihin eritoten. Muutamia todella harvoja poikkeuksia on, mutta EBU-kansan viihdyttäminen ei ole heidän pää-tavoitteensa.

Suomi on nyt käynyt 30-vuotisen euroviisusotansa. Aina on lähdetty hampaat irvessä esittämään omaa käsitystämme siitä, mikä Eurooppaan muka puree. Ja aina on oltu joko pari vuotta edellä ajasta tai kymmenen vuotta jäljessä. (*Katso* 20/1991a.)

Suomalaisten ongelmaksi esitetään, etteivät he pysty synkronoimaan toimiaan muun Euroopan kanssa. Suomen paikkaa näissä näkemyksissä voi kuvata Anne McClintockin käsitteellä anakronistinen tila. McClintock kuvaa käsitteellä ajattelutapaa, jossa tilaan liitetään ajallisia ominaisuuksia ja joidenkin alueiden katsotaan edustavan varhaisempaa vaihetta kehityksessä kuin normina toimivan keskuksen. Ajattelutapa kuului erityisesti kolonialismin aikaan, jolloin sitä voitiin käyttää kolonisoitujen alueiden kontrolloimiseen. Niiden katsottiin eroavan Euroopasta paitsi maantieteellisesti, myös ajallisesti: paikallisia elämänmuotoja pidettiin anakronistisina jäänteinä, joiden aika oli jo mennyt. Eurooppa ja moderniteetti tarjosivat nykyaikaisuuden normin, jota vasten muita alueita arvioitiin. (McClintock 1995, 40–42.) Samantapainen oletus toimii ajatuksissa, joiden mukaan Suomi on jäljessä muusta Euroopasta. Eurovision laulukilpailun länsieurooppalaiset maat muodostavat kuvitteellisen normin, jota vastaan suomalaista musiikkia arvioidaan. Tässä asetelmassa erilainen ymmärretään ajastaan jääneeksi ja arvotetaan negatiivisesti.

Yhdenaikaisuus tarjosikin yhden vastauksen, kun vuonna 2000 pohdittiin, miksi Itä-Euroopan maat kuten Viro, Latvia ja Venäjä ovat pian mukaan tultuaan onnistuneet menestymään Eurovision

laulukilpailussa paremmin kuin Suomi koskaan. “Näissä maissa on varmaan muhnut tietty kulttuuri samaan aikaan kuin muualla maailmalla”, arvioi levy-yhtiö BMG:n suomalainen tiedottaja (IS 16.5.2000a). Marion Rung vertasi keskenään Viroa ja Suomea: “Virossa eletään musiikillisesti tätä päivää. Kun me olemme enemmän slaavilaisia, sukulaiskansamme aistii selvästi paremmin kansainväliset huipputrendit musiikissa ja reagoi niihin rohkeasti” (IS 16.5.2000b). Musiikillinen nykyhetki löytyy näissä näkemyksissä selvästi lännestä eikä esimerkiksi slaavilaisuudesta. Suomen mahdollisuudet päästä ajan tasalle näyttävät heikoilta, kun jälkijättöisyyden syyksi esitetään oletetusti pysyvä ominaisuus, kansan slaavilaisuus.

“Finlande, zero points”. Unohtaminen erityisyyden ehtona

Käsitys Suomen heikosta asemasta Eurovision laulukilpailussa on saanut vuosien kuluessa uudenlaisia sävyjä. 1980-luvun alkupuolelta lähtien mahdollistui tulkinta, jossa suomalaiskappaleiden sijoituksia ei enää pidetä pelkkänä pettymyksenä, vaan osana ennätyskellistä huonon menestyksen sarjaa, eräänlaisena saavutuksena itsessään. Vuonna 1980 *Lapin Kansa* (22.4.1980) kommentoi “Huilumiehen” viimeistä sijaa: “Tulihan Suomelle tässä kuitenkin uusi ennätys.”⁶² Ennätysten etsiminen kertoo uudenlaisesta tavasta suhtautua Eurovision laulukilpailuun: Suomen menestystä alettiin pitää poikkeuksellisen huonona, omana kurioositeettinaan. Viimeisten sijojen määrää korostamalla Suomelle on annettu erityinen asema Eurovision laulukilpailun historiassa: “Suomi onkin viisuhistorian musta lammas. Jumbosijoja löytyy ennätyskelliset kahdeksan – jos jotain lohtua hakee, osa niistä jaettuina.” (TS 22.4.2002.)⁶³ Tällainen painotus olisi ollut mahdollinen aikaisemminkin. Esimerkiksi 1960-luvun aikana suomalaiset kappaleet sijoittuivat kolme kertaa viimeiseksi; vain belgialaiset saivat yhtä monta viimeistä sijaa. Tuolloin ei kuitenkaan vielä ollut tapana vertailla viimeisten sijojen määriä.

Eurovision laulukilpailun alkuaikoina voittoja oli vasta muutamalla maalla ja monesti arvioitiin, että menestyminen olikin mah-

dollista vai tietyille, lähinnä ranskankielisille, maille (*SS* 1.3.1966; *Suomenmaa* 9.4.1968; *AL* 6.4.1969). Vähitellen yhä useammat maat keräsivät voittoja. Suomessa kiinnitettiin erityisen paljon huomiota Pohjoismaiden sijoituksiin; niistä Tanska voitti kilpailun ensimmäisenä, vuonna 1963 ja Ruotsi vuonna 1974. Kun heikosta menestyksestään tunnettu Norja voitti kilpailun 1985, oli Suomi ainoana Pohjoismaana vailla voittoa.⁶⁴ Lisäksi Israelin (1978, 1979) ja Jugoslavian (1989) voitot tulkittiin Suomessa todistukseksi siitä, ettei harvinainen kieli sittenkään estänyt menestystä. Niinpä Suomen menestys alkoi vaikuttaa poikkeuksellisen heikolta: muiden hankkies-sa yksi toisensa jälkeen ensimmäiset voittonsa se näytti jääneen auttamattomasti jälkeen.

Vaikuttaa siltä, että Suomen huono menestys on noussut hallitsevaksi näkökulmaksi Eurovision laulukilpailun kommentoinnissa, kun ohjelman merkitys populaarimusiikin kentällä on pienentynyt. Voittajalla ei välttämättä ole enää niin suurta uutisarvoa, sillä kilpailusta nousee vain vähän kansainvälisiä hittejä. Suomen huono menestys tarjoaa tällöin käyttökelpoisen näkökulman kilpailun tarkasteluun. Esimerkin tästä tarjoavat *Katson* artikkelit vuoden 1991 laulukilpailusta. Toisin kuin aikaisemmin, *Katso* ei enää lähettänyt omaa toimittajaa Eurovision laulukilpailuun, joten artikkeleissa ei perinteiseen tapaan keskitytty kilpailupaikan tapahtumien ja tunnelmien kuvailemiseen. Sen sijaan hallitsevaksi teemaksi valittiin Suomen puuttuva menestys, jota *Katsossa* ei 1980-luvun loppupuolella juuri oltu korostettu. Vuonna 1991 ennakkojuttu oli otsikoitu “Pidetään perää. Suomea on viisunöyrytetty 30 kertaa”, ja se esitti kilpailun lähtökohdat humoristisen pateettisesti:

Vuosi toisensa jälkeen olemme jännänneet henkeä pidätellen oman edustajamme menestystä Euroopan isoilla lavoilla.

Ja melkein aina pahimmat aavistuksemme ovat käyneet toteen.

Karvas totuus on, että mikään maa ei ole pärjännyt Suomea huonommin euroviisuissa, kun laskee keskiarvon 30-osallistumisvuoden ajalta. (*Katso* 17/1991a.)

Ennätyksellisen huonojen sijoitusten lisäksi artikkelissa kiinnitetään huomiota muiden Pohjoismaiden hyviin sijoituksiin: “jopa Norja-

kin on voittanut”. Samalle aukeamalle on lisäksi sijoitettu artikkeli, joka käsittelee ruotsalaisten euroviisuinnostusta. Sen mukaan Eurovision laulukilpailu on Ruotsissa kansallista itsetuntoa kohottava ja yhteenkuuluvuuden tunnetta edistävä tilaisuus, joka “hullaannuttaa” ennätys-suuret yleisöt vuodesta toiseen. (*Katso* 17/1991b.) Ruotsalaisten viihteelliset nautinnot korostavat kontrastina suomalaisten menestyksettömän puurtamisen pateettisuutta.

Myöhemmille euroviisuhistorian tulkinnolle tyypilliseen tapaan (esim. *TS* 13.5.2000) Katson artikkelissa esitetään, että Suomi on yrittänyt kilpailussa kaikkea mahdollista: on kokeiltu erilaisia valintakäytäntöjä ja musiikkityylejä, turhaan:

Olemme tarjonneet Eurovisio-maille puhdashenkistä euroviisumusiikkia, suomalaiskansallista (Katri Helenan Katson sineen taivaan), reggaeta jamaikalaisittain (Riki Sorsan Reggae OK), espanjalaista flamencomukaelmaa (Anneli Saariston *La dolce vita*) ja ruotsin kieltä.

Huono tuurimme ei silti ole pettänyt kertaakaan, sillä viime vuonakin Beatin nuorekas *Fri?* jäi pitämään perää. (*Katso* 17/1991a.)

Luettelo ilmentää menestymättömyyden tarinan edellyttämää valikoivaa unohtamista, sillä ikuista huonoa tuuria ilmentämään on otettu myös “*La dolce vita*”, jota pari vuotta aikaisemmin juhlittiin hienona menestyksenä (*Apu* 19/1989; *Katso* 20/1989). Jatkoa epäonnistuneiden kokeilujen listalle saatiin vuoden 1991 kilpailun jälkeen, kun Suomea edustanut rock-henkinen “Hullu yö” sijoittui kuudella pisteellä kolmanneksi viimeiseksi. *Katso* (20/1991a) otsikoi kilpailua kommentoivan artikkelinsa “Eiköhän olisi jo aika. Suomi pois euroviisuista” ja argumentoi voimakkaasti osallistumista vastaan. Näin koko laulukilpailun käsittely rakennettiin *Katsossa* uudella tavalla huonon menestyksen varaan.

Vaikutelma Suomen ikuisesta huonosta menestyksestä perustuu valikoivaan muistamiseen. Esimerkiksi 1970-luvulla suomalaiskappaleet sijoittuivat tyypillisesti tulostaulukon puolenvälin tienoille eikä yksikään jäänyt kilpailun viimeiseksi. 1980-luvun alussa “Huilumies” ja “Nuku pommiin” jäivät viimeiselle sijalle, mutta “Hengailaan”, “Eläköön elämä” ja “*La dolce vita*” olivat kymmenen parhaan joukossa. Vasta 1990-luvulta lähtien suomalaiskappaleiden si-

joitukset ovat olleet järjestään heikkoja; parhaiten sijoittunut “Aava” oli viidestoista. Kun Eurovision laulukilpailuun otettiin uusia osallistujamaita, Yleisradio joutui muiden heikosti menestyneiden yhtiöiden kanssa jäämään joka toinen vuosi pois kilpailusta. Viime vuosien sijoitukset ja välivuodet ovatkin epäilemättä auttaneet luomaan käsityksen, että Suomi on aina viimeisten joukossa ja häviyttäneet aikaisempia kohtuullisia sijoituksia muistista.

Historioivan muistin huomio keskittyy usein kilpailun lopputuloksiin ja nostaa esiin kansainvälisen kilpailun voittajat sekä Suomen edustajat, eli kotimaisen karsinnan voittajat. Koska suomalaiskilpailijat eivät ole voittaneet kansainvälistä finaalia, etsitään parhaita suomalaissijoituksia. Yleensä sellaisena mainitaan Marion Rungin “Tom Tom Tom” -kappaleen kuudes sija, mutta sijoitusten vertailtavuus on herättänyt keskustelua, ja joskus ensimmäiseksi nostetaan Anneli Saariston “La dolce vita”, joka sijoittui seitsemänneksi. (Esim. *HS* 19.5.2005a; *IL* 2.5.2005.)⁶⁵ Joka tapauksessa paras suomalaissijoitus on varsin vaatimaton. Parhaiden sijoitusten ohella huomiota kiinnitetään pistetaulukon loppupäähän, häviäjiin. Usein korostetaan sitä, että Suomella on ennätysmäärä viimeisiä sijoja, “jumbotilaston” (*Katso* 15/1981) kärkipaikka. Keskivälin sijoitukset jäävät vähemmälle huomiolle, mikä on osaltaan vaikuttanut siihen, että Suomen euroviisuhistoriasta on muodostanut näyttävän epäonnistumisen kertomus. Toisaalta Suomen Eurovisio-historiasta voi rakentua rappeutumisen tarina, kun parhaat sijoitukset ovat vuosikymmenten takaa. Esimerkiksi *Me Naiset* (19/1998) muisteli suomalaiskappaleita vuonna 1998 otsikolla “Meidän parhaamme”. Jutun kuvituksessa esitetään edustuskappaleita vuosilta 1961, 1962, 1971, 1977, 1981, 1984, 1989, mikä ilmentää selvästi sitä, että 1980-luvun jälkeen “parhaimmisto” ei ole kasvanut.

Kun ennätyksellisen huonosta menestyksestä on tullut yhä halitsemampi näkökulma Suomen Eurovisio-osallistumisen tulkinnoissa, “Suomi, nolla pistettä” on 1990-luvun lopulta lähtien muodostunut vakiintuneeksi ilmaukseksi, jonka avulla kuvataan maan asemaa Eurovision laulukilpailussa. Useimmiten lausahdus kirjoitetaan joko englanniksi tai ranskaksi, vaihtelevan oikeakielisesti:

Kun englantia oudosti murtava kansallisen raadin puheenjohtaja soittaa Birminghamiin Euroopan toiselta laidalta, tajuaa hetken että maanosassa on myös eroja – paitsi sen yhden suhteen: Finlande, zero points. (HS 9.5.1998c.)

Lausetta ei koskaan kuulla Eurovision laulukilpailussa itsessään – ohjelmassahan ilmoitetaan vain jaetut pisteet, ei pisteittä jääviä. “Suomi, nolla pistettä” -ilmauksen avulla on mahdollista esittää, että Suomella on pysyvä asema Eurovision laulukilpailussa.⁶⁶ Käytännössä nolla ei ole ollut kovin yleinen tulos, vaan yhteensä kolme suomalaista kappaletta on jäänyt Eurovision laulukilpailussa täysin vaille pisteitä. Ensimmäiset, “Muistojeni laulu” ja “Aurinko laskee länteen”, ovat 1960-luvulta, jolloin nolla pistettä ei ollut mitään tavatonta. Koska jaossa oli vain vähän pisteitä, monena vuonna saattoi neljäkin kappaletta jäädä kokonaan ilman. Vasta vuonna 1975 käyttöön otetun uuden pisteityssysteemin myötä nollassa on tullut harvinaisuus ja erityisen huomion kohde. “Nuku pommiin” on ainoa suomalainen nollan pisteen kappale nykyisen pisteityksen aikana.⁶⁷ “Suomi, nolla pistettä” on silti muodostunut vakiintuneeksi fraasiksi, sillä se toimii käytännöllisesti stereotyyppin tavoin tiivistäen monimuotoisen ja muuttuvan todellisuuden helposti ymmärrettävään muotoon (ks. Dyer 1993, 11–12).

Stereotyyppinen kuva nolla-Suomesta toimii käytännöllisenä välineenä, jonka avulla suomalaiskappaleiden historiaa Eurovision laulukilpailussa voi tehdä ymmärrettäväksi. Nolla on enemmän vertauskuva kuin konkreettinen lopputulos.⁶⁸ Mielikuva Suomesta Eurovision laulukilpailun ikuisena epäonnistujana, nolla-Suomena, tuottaa kansakunnalle yhtenäistä historiaa. Menneisyyden tulkinnassa korostetaan samuutta vaihtelun sijaan. Näin Eurovision laulukilpailusta muodostuu kansallinen kertomus, joka tuottaa epäonnistumisten historialle perustuvaa suomalaisuutta. Eurovision laulukilpailu kuvataan suomalaisten yhteisenä tappiona, jonka toistuminen vuodesta toiseen vahvistaa “totuutta” suomalaisuudesta jonain erityislaatuisena, omana kokonaisuutenaan.

Nolla-Suomen kuvauksia voi pitää esimerkkinä Satu Apon (1996) analysoimasta negatiivisesta suomalaisuuspuheesta, mutta menes-

tymättömyys voi toimia myös positiivisen distinktion välineenä. *Katso* korosti vuoden 1982 finaalista kertovan artikkelin otsikossa Suomen tekemää vaikutusta: “Nolla-Suomi on nyt vitsi. ‘Yleisö hiljensi ihmetyksestä’”. Jutun mukaan tappio kääntyi lopulta voitoksi: “Nollatila ei tuntunut Harroгатessa ollenkaan pahalta enää kilpailujen jälkeen. Oikeastaan Suomi teki lopultakin jotain, mikä muistetaan. Ennenkin olemme olleet viimeisiä, mutta emme vielä koskaan yhtä näyttävästi.” (*Katso* 18/1982a.) Kojo korosti tyytyväisyyttään nollaan: “Mikä onni, ettei tullut jotain tuollaista mitätöntä kolmea tai neljää pistettä. Vain ensimmäinen ja viimeinen muistetaan!” (*Katso* 18/1982a; ks. myös *Apu* 18/1982; *Seura* 18/1982.) *Avun* (18/1982) tulkinnan mukaan Kojo kilpaili musiikillisesti eri sarjassa kuin muut osallistujat, joten hän ei varsinaisesti hävinnyt vaan erottui.

Tällainen positiivinen tulkinta oli mahdollistunut massakulttuurikritiikin myötä. Ensimmäisen kerran heikko sijoitus tulkittiin osoitukseksi hyvästä laadusta vuonna 1974 *Kansan Uutisissa*. Lehti tulkitsi Eurovision laulukilpailua osoituksena EEC-yhdentymisen ja kulttuuri-imperialismin vaaroista ja piti “Älä mene pois” -kappaleen sijoitusta onnekaana: “Suomen kolmastoista sija merkitsi laajemmin ottaen sitä, että oma ilmeemme ei ole vielä täysin kadonnut. Haikea kansanlaulu, jätkän rento renkutus ja haitarin hiomaton ääni soi yhä esiintyjiemme taustalla. Meillä on sentään vielä toivoa.” (*KU* 10.4.1974.) Massakulttuurikritiikin myötä huono menestys saattoi toimia positiivisena erottautumiskeinona, joka todisti, ettei suomalaiskappale ollut samaa luokkaa tyypillisten Eurovisio-kappaleiden kanssa.

Ennätyksellisen huono menestys on voitu tulkita osoitukseksi kansallisesta erityislaatuudesta:

On saavutus olla Euroopan maista se ylivoimaisesti heikoimmin menestynyt. Kahdeksan kertaa vihoviimeisenä eli lähes joka neljäs vuosi. Tämä kertoo enemmän kuin tarpeeksi suomalaisten omaleimaisuudesta ja erilaisuudesta – eikä vain musiikillisesti, vaan myös ihmisinä, sillä kansa päättää kenet tahtoo edustajakseen. (*Katso* 6/2000.)

Kulttuurierot ovatkin olleet yleinen selitys Eurovisio-menestyksen puutteelle, josta on syytetty milloin Suomen kieltä, milloin suoma-

laisten oletettua omaleimaista musiikkimakua. Selitykset vetoavat pysyviksi miellettyihin kansallisiin ominaisuuksiin, kuten suomen kieleen tai melankoliseen musiikkimakuun. Huonolle menestykselle esitetyt yhteiset perustelut eivät ole kovin vakuuttavia – läheskään kaikki Yleisradion kilpailukappaleet eivät ole olleet suomenkielisiä, ja ne ovat edustaneet hyvin erilaisia musiikillisia tyylyjä. Kulttuurierot ovat silti olleet suosittu huonon menestyksen selitys, sillä ne vetoavat haluun nähdä suomalaisuus jonain erilaisena ja erityisenä. Kun yksittäisten kappaleiden sijoituksia tulkitaan osana kansallista kertomusta, etsitään jotain yhdistävää tekijää, joka selittäisi sijoitukset. Kappaleilla ei välttämättä ole juurikaan yhteistä, mutta ne tulkitaan yhteisen “suomalaisuuden” ilmauksina. Näin tuo “suomalaisuus” tuotetaan retrospektiivisesti kappaleisiin.

Jatkuvan yrittämisen ja epäonnistumisen historiassa Suomesta rakentuu kuva sinnikkäänä toimijana, joka ei masennu vastoinkäymisistä: “Säälittävän huono menestys Eurovision laulukilpailuissa ei ole meitä lannistanut.” (*Katso* 9/1992; ks. myös *Me Naiset* 22/1996.) Tämä mielikuva linkittyy tiettyyn ymmärrykseen Suomen historiasta:

Eivät tunnu meidän viisumme ottavan tulta kansainvälisillä foorumeilla. Siinä on taas sitä jo historiankirjoista tuttua suomalaista epäonnea. Tuttua on myös se jukuripäisyys, millä näitä viisuja lähettemme. (*Suomenmaa* 11.4.1967.)

Haagissa kamppailtiin euroviisujen voitosta ja viimeiselle sijalle selvisi pieni, mutta sinnikäs Suomi. (*Kansan Lehti* 22.4.1980.)

Viittaus *Tuntematon sotilas* -romaanin tunnettuihin loppusanoihin yhdistää laulukilpailun humoristisesti suomalaisen sotahistorian tulkintoihin.⁶⁹ Suomi kuvataan pieneksi ja sinnikkääksi hahmoksi, joka kamppailee yksinään suurempia voimia vastaan.

Tällaista maskuliinista Suomi-kuvaa tuotettiin myös Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhlassa. Abban “Waterloon” jälkeen show’n juontajat esittelivät Suomen maana, joka on osallistunut kilpailuun pisimpään ilman voittoa. Ohjelmaa selostanut Heikki Seppälä siteerasi vakiintuneita tapoja kuvata Suomen euroviisuhistoriaa: “Suomi

on maa, joka on sitkeästi osallistunut Eurovision laulukilpailuihin vaikka sitä ensimmäistäkään voittoa ei ole meille herunut. Kaikkea on kokeiltu, pitäisiköhän kokeilla jotain tällaistaikin?” Lavalla oululainen mieskuoro Huutajat aloitti oman aggressiivisen versionsa “Waterloosta”, jossa toisteltiin erityisesti sanoja “Waterloo” ja “I was defeated”. Esitys päättyi tiukkaan “I feel like I win when I lose” -huutoon, samalla kun kuoron takana screenillä hymyilivät Abban naiset vuoden 1974 eleganssissaan. Asetelma korosti kontrastia ruotsalaisnaisten ja pohjoissuomalaisten miesten, voittajien ja häviäjien välillä. Viisikymmentävuotisjuhlassa Suomen euroviisuhistoria esitettiin humoristisesti Waterlooksi, näyttäväksi tappioksi, ja Huutajat tarjoiltiin kansainväliselle yleisölle esimerkkinä suomalaisesta pohjoisesta erikoisuudesta

Häviöiden korostamisen avulla on mahdollista ilmentää humoristista ja itseironista asennetta Eurovision laulukilpailua ja Suomen menestystä kohtaan:

Ensi viikolla pääsemme jälleen äänestämään ehdokkaitamme kansainvälisellä tasolla tapahtuvaan julkiseen nöyryytykseen. Miten monta kertaa olemmekaan jo sen kokeneet: Finlande, zéro point! (*Katso 5/2000.*)

Liioittelu tarjoaa keinon ironisoida Eurovision laulukilpailun kansallista merkitystä. Niinpä esimerkiksi *Kaken pesula* (TV1 1998) lupasi euroviisuaiheisessa jaksossaan käsitellä “suomalaisten yhteistä ja kaikkein suurinta ja hurjinta traumaa”. Humoristisen sävyn rinnalla keskusteltiin vakavissaan siitä, mikä oli mennyt vikaan, kun suomalaiskappaleet eivät olleet onnistuneet paremmin. Vaikuttaakin siltä, että kuva nolla-Suomesta toimii samaan tapaan kuin camp Christopher Isherwoodin klassisen luonnehdinnan mukaan. Isherwood korostaa campin hauskuuden alla piilevää perustavanlaatuista vakavuutta: camp ilmaisee “hauskuuden, keinotekoisuuden ja eleganssin keinoin” asioita, joihin suhtaudutaan pohjimmiltaan vakavasti. (Isherwood 1954, 125.) Eleganssin laita voi olla niin ja näin, mutta hauskuuden ja liioittelun keinoin euroviisumenestystä on suomalaismediassa käsitelty yhtä aikaa vakavana ja kevyenä asiana.

Suhtautumisen kaksinaisuus näkyy myös lauantai-illan viihdeohjelman *Näytönpaikka. Me suomalaiset* (TV1 1996) tavassa käsitellä suomalaista euroviisuhistoriaa juuri ennen vuoden 1996 laulukilpailun alkua. Lähetyksen aloittaa sketsi, joka sijoittuu psykologin vastaanotolle. Juontaja Arja Korisevan esittämä nainen kertoo ahdistavasta lapsuudestaan: vanhemmat olivat joka kevät masentuneita eikä ankeasta ilmapiiristä tuntunut olevan mitään pakotietä. 1960-luvun suomalaisten Eurovisio-kappaleiden nimiä siteeraten nainen valittaa tuntevansa itsensä aivan nollaksi, kun ihmiset puhuvat siitä, kuinka huonoja me suomalaiset olemme. Psykiatri (Eero Saarinen) kummastelee naisen puheita, kunnes hänelle valkenee, että ahdistuksen syy on Eurovision laulukilpailu. Silloin hän sekoaa itse ja aloittaa maanisen vuodatuksen: “Me olemme aivan hirveän huonoja ihmisiä, rupusakkaa! Teidän vanhempanne, te ja minä ja (osoittaa kameraan) kaikki te siellä – kaikki, kaikki eurooppalaiset nauravat meille. (Nauraa hullua naurua.) Euroviisut on järjestetty oikein suomalaisten pilkkaksi. Ne nauravat meidän lauluamme. (...) Suomi on nolla, Suomi on nolla, laulavan Euroopan soraääni Suomi, laulava ruisrääkkä!” Sketsissä parodioidaan tulkintaa, jossa Eurovision laulukilpailu nähdään kansallisen arvon mittarina suhteessa Eurooppaan. Samalla se perustuu ajatukseen, että tällainen tulkinta todella on olemassa. Nolla-Suomen kuvan jatkuva toistaminen tuottaa osaltaan häviämisen tarinasta merkityksellistä ja vaikuttavaa.

...

Kulttuurisessa muistissa ei ole yhtä “Eurovision laulukilpailua”, vaan ohjelman tarinat ovat erilaisia eri näkökulmista tarkasteltuina. Laulukilpailun menneisyydellä on ollut monia käyttötarkoituksia. Se on toiminut resurssina Eurovision laulukilpailun instituutioaseman rakentamisessa, ja yleisemmin se on tarjonnut aineksia moninaisille kritiikeille, nautinnoille ja kertomuksille. tarinat rakentuvat erilaisten muistelun tapojen yhdistelmissä, mutta painotukset vaihtelevat: historioiva osallistumisten ja sijoitusten muistelu koostuu, kun tuotetaan historiaa instituutiolle; kerronnallisen muistin keinoin on rakennettu tarinoita rappeutumisesta, kansallisen popu-

laarimusiikin perinnöstä ja Nolla-Suomesta; speaktaakkelimaisen muistin korostamat sävelmät, esiintyjät, puvut ja tanssit ovat keskeisiä, kun Eurovision laulukilpailun menneisyyttä tarkastellaan osana populaarimusiikin kansallista perintöä tai camp-nautintojen lähteenä. Muistelemisen lisäksi historioiden muodostaminen vaatii unohtamista; nolla-Suomen erityisyyttä ei voi historioida unohtamatta suomalaiskappaleiden sijoitusten vaihtelua.

Olisi väärin väittää, että “suomalaiset” ovat perinteisesti ottaneet Eurovision laulukilpailun “vakavasti”; rinnakkaisia suhtautumistapoja on aina ollut monia. Niin kriittisillä tulkinnoilla, kansallisen populaarimusiikin perintöä arvostavalla muistelemisella kuin ironisilla tai camp-henkisillä katsomisen tavoilla on pitkät perinteet. Epäonnistumisen kansallisesta kertomuksesta voi siitäkin erottaa kaikkia näitä sävyjä: suomalaisia kappaleita on kritikoitu muun muassa vanhanaikaisuudesta, ja osallistumisen historia voi näyttää rappeutumisen tarinalta, jossa alkuvuosien kohtuullisista sijoituksista on taannuttu peränpitäjäksi; huono menestys toimii kansallisen erityisyyden merkinä, ja siitä voi näin tulla osa kansallisen populaarimusiikin juhlistavaa perintöä; Nolla-Suomi käy camp-henkisen hauskanpidon lähteeksi. Kansallinen kertomuskaan ei ole yhtenäinen vaan kulttuuriselle muistille tyypilliseen tapaan monimuotoinen ja ristiriitainen.

EUROVISION EUROOPPA. YHTENÄISYYDEN LUPAUKSIA JA RAJANVETOJA

Eurovision laulukilpailun juontajat puhuttelevat usein “Eurooppaa”. Kilpailussa on esitetty Eurooppa kokonaisuutena, kuten vuonna 1986 juontaja Åse Klevelandin lauluesityksessä, jossa toivotettiin tervetulleeksi “All Europe, l’Europe, das ganze Europa”. Samalla Eurovision laulukilpailun Eurooppa on aina rakentunut poissulkemisten varaan, ja tämä on väistämättä tullut esiin lähetyksissä. Poikkeuksellisen eksplisiittisesti tätä ristiriitaa käsiteltiin vuoden 2000 kilpailussa, jossa pohdittiin konventionaalisen tervehdyksen “Hyvää iltaa, Eurooppa” käyttökelpoisuutta. Juontaja Anders Lundin ihasteli harvinaista tilaisuutta päästä sanomaan “Hello Europe!” niin, että todella tarkoittaa sitä. Toinen juontaja Kattis Ahlström oikaisi käsitystä ja luetteli Euroopan maita, joihin kilpailua ei televisioida: Tšekki, Bulgaria, Italia ja Vatikaani. Toisaalta hän huomautti, että kilpailu nähtiin Jordaniassa, Australiassa sekä Japanissa ja sitä voi seurata myös internetissä. Näin saatiin aikaan komeampi tervehdys “Hello almost all Europe – and the rest of the world!” Vuoropuhelussa kiinnitettiin huomiota siihen, ettei Eurovision laulukilpailun Eurooppa ole yhtä kuin koko Eurooppa.

Yhteys Eurovision laulukilpailun ja Euroopan välillä voi vaikuttaa itsestäänselvyydeltä, onhan kilpailua järjestävä tahokin nimeltään Euroopan yleisradioliitto. Toisaalta EBU:lla on jäseniä myös Euroopan ulkopuolella. Nykyisin liitolla on jäsenyhtiöitä kahdeksassa Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän maassa, joten Eurovision laulukilpailun ei tarvitsisi rajoittua Eurooppaan.⁷⁰ Käytännössä laulukilpailun osallistajat ovat olleet lähes yksinomaan eurooppalaisia televisioyhtiöitä. Israel on ainoa Euroopan ulkopuolinen maa, jolla on vakiintunut asema kilpailussa. Marokko on ottanut osaa kerran (1980).⁷¹ Lisäksi Eurovision laulukilpailu ilmensi vuoteen 1993 asti Euroopan sisäistä länsi–itä-jakoa, jossa länsi omi itselleen asemaa todellisen Euroopan edustajana.

Euroopan käsitteen voi ymmärtää “diskursiiviseksi strategiaksi”, jota on määritelty monin tavoin eri aikoina ja eri paikoissa (Delanty

1995, 8). Gerard Delantyn (mt., 1) luonnehdinnan mukaan Eurooppa onkin jatkuvassa “keksimisen ja uudelleen keksimisen prosessissa” oleva idea. Eurooppaa on määritelty paitsi yhtenäisyydestä puhumalla myös keskeisesti erilaisten poissulkemisten kautta. Eurooppaa tuotetaan konstruoimalla normitettuja eroja, joiden perusteella määritellään Euroopan sisä- ja ulkopuoli. (Mt.) Kuten Rosi Braidotti korostaa, yhtenäistä Eurooppaa ei ole olemassa, vaan mielikuva yhtenäisestä Euroopasta toimii poissulkevana ja etnosentrisenä eron teon välineenä. (Braidotti 1994, 10, 21.) Euroopan yhdentymistä koskevan puheen tarkasteluun kuuluu siis olennaisesti kysymys rajoista. Määrittävät ulkopuolet ovat siirtyneet historiallisesti, mutta kysymys itärajasta on aina ollut keskeinen (ks. Delanty 1995).

Tarkastelen tässä luvussa sitä, miten Eurovision laulukilpailun yhteydessä on representoitu Euroopan yhtenäisyyttä tai yhdentymistä, ja minkälaisille poissulkemisille ja rajanvedoille kuva Euroopasta on rakentunut. Samalla kysyn, miten Suomea on merkityksellistetty ja paikannettu suhteessa Eurovision muuttuvaan Eurooppaan. Ensimmäiseksi tarkastelen siitä, miten maiden ja Euroopan kokonaisuuden välinen suhde on jäsenetty Eurovision laulukilpailussa. Toiseksi analysoin kansainvälisen ohjelman merkityksiä 1960-luvulla, jolloin sekä televisio että Eurovision laulukilpailu olivat Suomessa suhteellisen uusia, tutuksi tehtäviä asioita. Kolmanneksi kysyn, miten Eurovision laulukilpailun merkitykset on kytketty Euroopan taloudelliseen ja poliittiseen “yhdentymiseen” sekä Euroopan unioniin. “Euroopan idean” historiaa käsittelevät tutkimukset (esim. Delanty 1995; Mikkeli 1994) esittelevät yleensä lähinnä eliittidiskursseja: filosofien, tutkijoiden, hallitsijoiden, yläluokkaisten vaikuttajien ja poliitikkojen esittämiä ajatuksia. Eurovision laulukilpailu tarjoaa mahdollisuuden tarkastella Eurooppaa koskevien käsitysten vaiheita “matalamman” kulttuurin alueella. Ohjelma ei ole ollut irrallaan eliittidiskursseista, vaan Eurovision laulukilpailua on yhdistetty Euroopan yhteisöön ja unioniin monin eri tavoin ja sen historialla on paljon kytköksiä ns. Euroopan yhdentymiskehitykseen toisen maailmansodan jälkeen.

Eurovision laulukilpailu maiden kilpakenttä

Euroopan representaationa Eurovision laulukilpailun perusväittäjä on, että Eurooppa koostuu erillisistä maista. Tämä on niin ilmeistä, että sen mainitseminen tuntuu melkein liian yksinkertaiselta. Kuten Gerard Delanty huomauttaa, Euroopan idea ei ole historiallisesti muodostanut radikaalia vaihtoehtoa kansallisvaltioille ja niihin liittyvälle nationalismille. Hän esittää, ettei kansallisvaltio ole Euroopan vastakohta vaan päinvastoin sen edellytys. Eurooppa on kansallisvaltioiden projekti, ja se on edistänyt nationalistista henkeä alueella. (Delanty 1995, 8, 157.) Tämä ilmenee hyvin Eurovision laulukilpailussa, missä jännitystä on rakennettu pääasiassa kansallisuuteen vetoamalla. Tapahtuma on pyrkinyt tuottamaan kuvaa yhtenäisestä Euroopasta, joka kokoontuu seuraamaan yhtä ohjelmaa samalla ohjelman jännite rakentuu maiden välisen kilpailun ja omien kannustamisen varaan. Usein korostetaan, ettei Euroopalla ole samanlaista voimaa vedota tunteisiin kuin kansallisvaltiolla ja nationalismilla. Vaikka maanosaa on yhdistetty poliittisesti ja taloudellisesti, ei vielä ole onnistuttu tuottamaan kansalaisia, jotka olisivat sitoutuneet eurooppalaisuuteen samalla tavalla kuin perinteiseen kansallisuuteen. (Mt., 8.)

Siinä missä Eurovision laulukilpailun juontajat tervehtivät koko "Eurooppaa", kunkin maan omat selostajat kotoistavat kansainvälisen lähetyn ja puhuttelevat kansallista televisioyleisöä. Ensimmäinen säilynyt suomalainen selostus on vuodelta 1972. Tuolloin selostaja esitteli Kim Floorin ja Päivi Paunun kappaleen kuin minkä tahansa muunkin eikä nostanut sitä millään lailla erityisen merkittäväksi suomalaiskatsojille. Myöhemmin selostajat ovat pyrkineet luomaan enemmän yhteyksiä suomalaiskappaleiden ja katsojien välille puhumalla esimerkiksi "meidän vuorostamme" (1979) ja "meille erittäin tärkeästä kappaleesta" (1993). Selostajat tuottavat kommentteillaan jännitystä suomalaisen esityksen ympärille: "Nyt ovat sitten käsillä tämän kilpailun jännittävimmät hetket meidän kannaltamme. Lauluvuoro on nimittäin Suomen." (1977; vrt. myös 1978, 1981.) Urheilukilpailukonventioita mukaillen yleisöä voidaan kehottaa pitämään pystyssä peukatot, isovarpaat tai molemmat (1979, 1991, 1992, 1993, 1994).

Kilpailijamaita on kuvattu Eurovision laulukilpailussa ennen kaikkea postikorttifilmien avulla. Postikorttifilmit otettiin käyttöön vuonna 1970, kun Eurovision laulukilpailu oli kriisissä osallistujamäärän laskettua kahteentoista. Kilpailun järjestänyt alankomainen televisiokanava NOS pyrki tekemään siitä visuaalisesti entistä kiinnostavamman televisio-ohjelman lisäämällä kappaleiden väliin filmit, joissa kuvattiin esiintyjä kotimaissaan. (Ks. Thorsson 1999, 82–83.) Filmeistä oli monenlaista hyötyä: ne täyttivät esiintyjien siirtymiseen kuluvan ajan, tekivät ohjelmasta visuaalisesti vaihtelevamman ja korostivat kilpailun kansainvälisyyttä. Sittemmin filmeistä on tullut olennainen osa Eurovision laulukilpailun konventioita.⁷² Filmeissä on lähes aina esitetty joko kilpailijoiden kotimaita tai maata, jossa kilpailu pidetään. Ensimmäiset postikorttifilmit kuvasivat esiintyjien kotimaita, mutta 1980-luvulta lähtien niitä on käytetty yhä useammin pelkästään kilpailun järjestäjämäan esittelyyn, ja viime vuosina tämä on muodostunut vakiokäytännöksi. Sisällöt ovat vähitellen tulleet monimutkaisemmiksi. Kun esimerkiksi vuoden 1979 postikortit koostuivat maalatun taustakuvan edessä kuvatuista pantomiimiesityksistä, jotkut 2000-luvun alun filmit sisältävät vaihtelevissa ympäristöissä kuvattuja lyhyitä tarinoita.

Filmeille annettu nimi, postikortti, liittyy ne matkailuun. Turisti-postikortteja lähetetään “tervehdyksinä toisesta maailmasta” (Edwards 1996, 197), ja alun perin postikorttifilmit esitettiin juuri tervehdyksinä kustakin osallistujamaasta. Esimerkiksi vuoden 1976 postikortteja varten kilpailijoita kuvattiin heidän edustamissaan maissa, missä he esittelivät turistikohteita kansainväliselle yleisölle. Hollantilainen laulaja pyöräili kanavan varrella tuulimyllyjen ohitse, ja brittiytyie kuljeskeli Lontoon tunnettujen turistikohteiden edustalla poliisin päähineisiin sonnustautuneena. Myöhemmin tämä tervehdyksenomaisuus on vähentynyt, kun filmeissä on keskitytty kilpailun järjestäjämäan kuvaamiseen. Muodoltaan filmit muistuttavat usein postikorttia, jossa eri kohteita esittäviä valokuvia on asetettu rinnakkain samoihin kehyksiin. Tällainen postikortti on tyypillinen metafora turismin kokemukselle, joka koostuu erilaisista fragmenteista – kulttuurinähtävyyksistä, huvittelumahdollisuuksista ja paikan symboleista. (Markwick 2001, 423.)⁷³

Varhaiset (1974, 1976) eri maita kuvaavat postikortit sisälsivät pääasiassa urbaania kuvastoa.⁷⁴ Erityisen paljon kuvattiin vanhoja rakennuksia, mikä korosti maiden pitkää historiaa. Osa filmeistä yhdisteli kuvia uudesta ja vanhasta arkkitehtuurista ja esitti näin, että historia ja nykyaikaisuus elävät maassa rinnakkain. Esimerkiksi Irlantia (1974) ilmensivät uusklassinen rakennus, vanha kirkko sekä moderni lasiseinäinen talo. Muutamassa postikortissa oltiin kaupunkien ulkopuolella. Hollantia (1976) edustivat kanaalit ja pyörätiet, Norjaa (1974) puolestaan talviurheilu ja satama. Kaupunkikuvasto puuttui kokonaan ainoastaan Suomea esittävästä filmeistä, joissa maan attraktioiksi esitettiin luonto ja ulkoilmaelämä. Vuoden 1974 filmi ammensi perinteisistä suomalaista “kansallismaisemaa” koskevista ihanteista (ks. Palin 1999, 214–225). Siinä nähtiin korkean mäen päältä avautuva kesäinen järvimaisema sekä retkiseurue, joka laski koskea puisella soutuveneellä. Kahta vuotta myöhemmin keskityttiin talvisten ilojen kuvaamiseen filmissä, jossa Fredin taustalaulajat pyörittivät solistia jääkelkassa. Samantapainen painotus jatkui myöhemmissäkin postikorteissa. Vuoden 1979 pantomiimiesitys kuvasi luistelijoita järvellä ja vuonna 1984 miimikot hikoilivat saunassa. Suomea esittävässä postikorteissa korostuivat siis luonto, ulkoilu ja perinteet, eivät esimerkiksi nykyaikaisuus, kulttuurinähtävyydet ja kaupunkiympäristöt.

Postikorteissa fragmentit, kuvat yksittäisistä paikoista, esineistä tai tavoista toimivat eräänlaisina symboleina koko maalle. Koska filmit ovat lyhyitä, niiden kuvaston pitää olla ekonomista ja helposti tunnistettavaa. Niinpä esimerkiksi Kreikkaa kuvastivat antiikin rautiot (1974, 1976, 1979) ja Isoa-Britanniaa matkaoppaista tutut Lontoon nähtävyydet kuten Big Ben, Parlamenttitalo, Trafalgar Square ja Tower Bridge (1974, 1976, 1979). Pantomiimiesityksistä ja animaatioista koostuneet postikortit (1979, 1984) käyttivät erityisen paljon stereotyyppejä: portugalilaiset nähtiin kalastajina, merenkulkijoina ja portviinin valmistajina, ja hollantilaiset käyttivät puukentkiä ja pyöräilivät tuulimyllyjen keskellä. Richard Dyer (2002, 52–55) pitää stereotyyppien tärkeimpänä tehtävänä raja-aitojen ja luokittelujen määrittelyä ja ylläpitoa. Stereotyyppien avulla epävakaita ja suhteellisista käsitteistä tehdään vakaita ja tunnistettavia.

Valtioiden rajat eivät erota alueita jyrkästi toisistaan, vaan eri maat jakavat yhteisiä kulttuurivaikutteita ja monesta eri maasta voisi esittää varsin yhdenmukaisen näköisiä maisemakuvia. Eurovision laulukilpailun postikorttifilmeissä stereotyyppit auttavat esittämään maat erityislaatuisina ja erillisinä. Niiden avulla on mahdollista esittää, että mailla on toisistaan erottuvia ja ongelmattomasti tunnistettavia ominaispiirteitä.

Myöhemmissä 1990-luvun alun postikorteissa matkailumainosmainen kuvasto oli aikaisempaa monipuolisempaa. Eri osallistujamaita esiteltiin Euroopan turismivuosi -teemaan liittyen vuonna 1990 sekä vuonna 1992. Postikortit yhdistelivät rinnakkain erilaisia aiheita, joista keskeisimpiä olivat kaupunkinäkömät, tunnetut nähtävyydet, historialliset kohteet, luonto, vapaa-ajan nautinnot, elinkeinot sekä ”perinteinen” paikallinen kulttuuri. Matkailuteemaa korostivat filmeissä vilahtelevat liikennevälineet. Esimerkiksi Suomen postikortissa (1990) nähtiin muun muassa Silja Linen laiva Helsingin satamassa, Finnairin lentokone sekä yksityisautoilua järvimaisemassa. Näiden ohella kuumailmapallo, poroajelu ja patikointi esitettiin vapaa-ajan liikkumisen tapoina. Luontokuvissa esiteltiin paljon rannikoita, vuoristoja, hyvin hoidettua maaseutua sekä joitain paikallisia erikoisuuksia, kuten Islannin tulivuoria, jäätiköitä ja kuumia lähteitä. Filmit sisälsivät joitain viittauksia elinkeinoihin, jotka olivat erityisen tärkeitä maan vauraudelle (Norjan öljynporauslautat, Luxemburgin pankit). Muuten postikorteissa suosittiin ”perinteisinä” pidettyjä ammatteja, joita muutenkin on käytetty paljon matkailukuvastossa. Viinin viljely, käsityöt ja kalastus toistuiivat filmeissä, ja Suomen postikortissa (1992) uitettiin tukkeja. Kansanperinne nostettiin 1990-luvun postikorteissa aikaisempaa tärkeämmäksi turismiattraktioksi. Käsitöiden ohella kuvattiin kansantansseja sekä perinteisiä paikallisia soittimia.

Eurovision laulukilpailu on tuottanut kuvaa Euroopasta yhteisönä, jonka muodostavat keskenään erilaisiksi mutta yhteenkuuluviksi kuvatut maat. Maille tuotetaan eroja turistisessa kontekstissa, jossa niistä pyritään antamaan edustava ja houkutteleva kuva potentiaalisille matkailijoille. Eurooppa esitetään näin eräänlaisena kulttuurien mosaiikkina, joka koostuu erilaisiksi mielletyistä maista.

Tässä laulukilpailu muistuttaa Euroopan yhteisön ihannetta eurooppalaisesta kulttuurista moninaisena mutta yhtenäisenä: yhtäältä korostetaan Euroopan kulttuurien variaatiota, toisaalta esitetään, että niitä yhdistää perustavanlaatuisen sukulaisuus. (Morley & Robins 1995, 76–77.) Postikorttifilmeissä Euroopan maita yhdistäväksi sukulaisuudeksi tuotetaan historian ja nykyhetken rinnakkaisuutta: menneisyyden jäljet ja moderni kaupunkimaisema ovat niissä tyyppillistä aineistoa. Eurooppa ei kuitenkaan ole tasavertaisten maiden kokonaisuus, vaan kuten David Morley ja Kevin Robins (1995, 79) huomauttavat, eurooppalaisen kulttuurin “rikas kudos” on alueellisten ja kulttuuristen hierarkioiden systeemi. Arvojärjestykseen asettaminen on Eurovision laulukilpailussakin keskeinen projekti.

Eurovision laulukilpailu onkin osuva esimerkki siitä, miten kansainvälistä televisiota on käytetty jäsentämään ja järjestämään ymmärryksiä eroista. Michael Curtin painottaa, että televisio luonnollistaa arvohierarkioita ja näkemyksiä eri paikkojen merkityksistä. Se opettaa ihmisiä tunnistamaan “oman paikkansa” talouden, politiikan ja kulttuurin kierrossa ja auttaa näin hallitsemaan epätasaisen kehityksen prosessia. Esimerkkinä Curtin tarkastelee kansainvälisiä televisiolähetyksiä kylmän sodan aikakaudella. Hän esittää, että televisio tarjosi maantieteellisesti hajallaan oleville kansoille mahdollisuuden kuvitella itsensä osana laajempaa sosiaalista järjestystä. Suositut varhaiset kansainväliset satelliittilähetyksiä olivat kilpailut kuten olympialaiset ja kauneuskilpailut – ohjelmatyypit, joissa maailmanlaajuinen televisio asettaa eroja järjestykseen. Katsojat saattoivat kannattaa omaa kansallista joukkuettaan ja samalla nähdä sen osana laajempaa kokonaisuutta. Esimerkiksi Miss Universum -kilpailuissa paikalliset kauneuskäsitykset yhdistetään globaaliin järjestykseen ja asetetaan hierarkkiseen suhteeseen keskenään. (Curtin 2001, 335–342.) Eurovision laulukilpailun tulostaululla maat laitetään konkreettisesti järjestykseen ensimmäisestä viimeiseen. Lopputuloksia on tulkittu osoituksena sekä kansallisen populaarimusiikin kansainvälisestä onnistumisesta että suositummuudesta ja joukkoon kuulumisesta.

“Ikkunat auki Eurooppaan”. Kansainvälisen television merkitykset 1960-luvulla

Eurovision laulukilpailu on pitkäikäinen esimerkki siitä, miten televisio jatkuvasti juhlii “omaa kykyään luoda globaali hetki” (Parks 2001, 332). Eurovision laulukilpailun alkuaikoina 1960-luvulla televisio oli vasta aloittanut todellisen leviämisensä Suomessa, joten vuosikymmen oli tärkeää uuden median merkityksellistämisen aikaa. Hannu Salmi huomauttaa tosin, että televisio tuli Suomeen niin myöhään, että sen sosiaaliset käyttötavat ja merkitykset olivat jo ehtineet vakiintua Yhdysvalloissa ja monissa Euroopan maissa. Niinpä televisio saapui maahan “henkisesti” paljon aikaisemmin kuin fyysisesti, sillä muun muassa lehtikirjoittelu oli tehnyt uuden laitteen tutuksi yleisölle jo ennen kuin televisiotoiminta toden teolla käynnistyi. (Salmi 1992, 29.) Uusiin medioihin tyypillisesti liitettyjä utooppisia toiveita voi löytää vielä 1960-luvun alun keskusteluisista. Eurovision laulukilpailun kannalta erityisen merkittäviä olivat kansainvälistymistä ja etäisyyksien mitätöitymistä koskevat odotukset.

Spektaakkelitelevisio ja uuden median popularisoiminen

Kun Yleisradio alkoi osallistua Eurovision laulukilpailuun, televisiotoiminta oli vielä suhteellisen uutta Suomessa. Vuonna 1961 televisiolupia oli vajaa 200 000, joista noin 40 prosenttia Helsingissä. Samana vuonna valmistuneet uudet televisioasemat laajensivat televisioverkkoa Etelä-Pohjanmaalla ja Keski-Suomessa, mutta Pohjois-Suomessa televisiovastaanottimia ei vielä ollut. (*Yleisradion vuosikertomus* 1961, 23–25, 85–87.) 1960-luvun aikana televisio yleistyi huomattavasti nopeammin kuin oli osattu ennakoida (Salokangas 1996, 123). Uutta mediaa esitelleessä yleistajuudessa kirjassa *Televisio. Uusi perheenjäsen* arvioitiin vuonna 1960 “varsin korkeaan tahoon” vedoten, että televisio yltäisi 1960-luvun kuluessa Oulun seudulle, ehkä jopa kauemmas (Noponen 1960, 96). Itse asiassa Oulun lähetyisasema aloitti toimintansa jo 1962, ja vuoden lo-

pussa katselualue kattoi noin puolet maasta ja yli 90 prosenttia väestöstä. Televisiolupien määrän nopea kasvu mahdollisti taloudellisesti näkyvyysalueen laajentamisen, mikä luonnollisesti toi lisää katsojia (Salokangas 1996, 123). Vuonna 1964 rakennettiin lähetysasemia Lappiin, jolloin enää aivan maan pohjoisin osa jäi näkyvyysalueen ulkopuolelle (*Yleisradion vuosikertomus 1964*, 20, 25). Vuosikymmenen loppuun mennessä televisiolupia oli yli miljoona (*Yleisradion vuosikertomus 1969–70*, 52).

Eurovision kautta toteutetulla ohjelmavaihdolla oli tärkeä merkitys television varhaisvuosina. Ohjelmavaihdon ansiosta pienet maat saattoivat hyötyä varakkaampien maiden suuremmista tuotantoresursseista, ja Yleisradiossa Eurovisioon liittyminen nähtiinkin keinona saada suomalaiset kiinnostumaan television hankkimisesta. Muiden maiden kokemuksiin vetoamalla yhtiössä arvioitiin, ettei television läpimurto ollut todennäköinen ilman Eurovisiota. Monipuolisemman ohjelmatarjonnan sekä erityisten attraktioiden, kuten Rooman olympialaisten, odotettiin motivoivan ihmisiä televisionomistajiksi. Lisäksi Eurovisio-ohjelmat paransivat Suomen Television asemaa kanavakilpailussa Tesvision ja Mainos-Television kanssa. (Salokangas 1996, 123, 126; vrt. Noam 1991, 291–292.)

Yleisradio liittyi Eurovisioon 1959, ja ensimmäinen Eurovisio-ohjelma nähtiin Suomen Televisiossa vuoden viimeisenä päivänä. Vielä tuolloin lähetyksessä käytettiin tilapäistä ohjelmansiirtotekniikkaa. Linkkiyhteys Turusta Ahvenanmaan kautta Ruotsiin ja sitä myöten Eurovision piiriin valmistui alkuvuodesta 1960, minkä jälkeen verkon tarjoamien mahdollisuuksien täysipainoinen käyttö oli mahdollista. (Salokangas 1996, 123, 126.) Eurovision kautta hankittiin sekä asiaohjelmia että viihdettä, ja Eurovisio-materiaalin merkitys muodostui suureksi uutistoiminnassa.⁷⁵ Raimo Salokangas esittää, että Eurovision puitteissa harjoitettu ohjelmavaihto odotusten mukaisesti lisäsi television suosiota ja edesauttoi siten laitteen yleistymistä (Salokangas 1996, 125). Suurten urheilutapahtumien ohella huomiota herättävintä kansainvälistä ohjelmistoa olivat show-ohjelmat, kuten Eurovision laulukilpailu, joka “kaikkine alkuasteineen” mainittiin *Yleisradion vuosikertomuksessa 1965* “näkyvimpänä ja kuuluvimpana” Eurovision yhteistyömuodoista (*Yleisradi-*

on vuosikertomus 1965, 73–74). Erilaiset suuret televisiotapaukset ovat muutenkin motivoineet laitteen hankintaa. Esimerkiksi Britanniassa vuoden 1953 kruunajaisten on arveltu vaikuttaneen merkittävästi television leviämiseen ja siihen, että uusi media vakiinnutti itselleen aseman osana kansallista kulttuuria (Kuhn 1995, 73–74).

Eurovision laulukilpailua voi tarkastella eräänlaisena speaktaakelitelevisiiona – ohjelmana, joka poikkesi tavanomaisesta ohjelmistosta, esitteli uuden median mahdollisuuksia ja toimi siten houkuttimena katsojille (vrt. Parks 2001, 335).⁷⁶ Eurovision laulukilpailu oli 1960-luvulla poikkeustelevisiota suurellisuuteensa vuoksi. Television ykkösverkon viihdepääällikkö Aarre Elo esitti, ettei pienen maan television kannattanut tuhlata “niukkoja taloudellisia ja henkisiä edellytyksiään” suurimuotoisen show-viihteen tuottamiseen, vaan muualta ostettavaa tai vaihdettavaa materiaalia sopi käyttää tämäntapaisen ohjelman lähteenä (Elo 1968, 126). Eurovision laulukilpailu tarjosi juuri tällaista suhteellisen suurimuotoista viihdettä. Se kuvattiin yleensä juhlavissa saleissa, suuri orkesteri säesti laulut ja osa kilpailussa esiintyneistä solisteista oli kansainvälisesti tunnettuja tähtiä. Ohjelman vaatimia taloudellisia ja teknisiä resursseja korostettiin julkisuudessa esittämällä, ettei kilpailua olisi mahdollista järjestää Suomessa. Esimerkiksi vuonna 1968 uutisoitiin, että Suomen Televisiossa oltiin huolissaan Kristina Hautalan mahdollisesta voitosta: “Suomesta ei löydy väritelevisiolähetyskiin sopivaa riittävän suurta konserttihuoneistoa. Se olisi voiton hinta.” (SS 30.3.1968.) Painotamalla Eurovision laulukilpailun suuria mittasuhteita sitä erotettiin kotoisesta ja arkisesta televisio-ohjelmistosta.

Eurovisio-toiminnan speaktaakkeleihin kuuluivat uuden tekniikan tarjoamat vaikuttavat mahdollisuudet, joita *Apu* (14/1962b) kuvaili vuonna 1962 laajassa seitsemän sivun artikkelissa “Viihdettä yli rajojen”. “Juuri tänään (18.3.) olemme (...) seuranneet Eurovision iskelmälaulukilpailua Luxemburgista ja näkyvyys muutamaa katkoa lukuun ottamatta oli melko hyvä. Kuinka sitten voidaan nähdä ohjelma noin kaukaa?” artikkeli kysyy. Teksti viittaa television uutuu-denviehätykseen, joka parin vuoden kuluessa on jo muuttunut tuttuudeksi. Eurovisioon liittymistä *Apu* kuvaa hieman juhmalliseen sävyyn:

Vielä muutama vuosi sitten tuntui televisio melko erilaiselta. Onhan kumma, kun kuvat kulkevat kuvaruutuun langattomasti kymmeniä kilometrejä. Mutta tasan kahden vuoden kuluttua Yleisradion vakituisten televisiolähetysten alkamisesta saimme katsella uuden vuoden Strauss-konserttia ja valtionoopperan balettia Wienistä. Tämä tapahtui 1.1.1960 klo 13.15. Ja heti tämän ohjelman päätyttyä alkoi toinen Eurovisionin lähetys Garmisch-Partenkirchenistä, jolloin näytettiin mäenlaskua. Näin oli Suomi liittynyt Eurovision piiriin, kansainvälisten ohjelmien pariin. (*Apu* 14/1962b.)

Tekstin kuvituksena on runsaasti valokuvia linkkitorneista ja kuvan siirrosta käytetyistä laitteista. Näin korostetaan kansainvälisten lähetysten vaatimaa kehittyntä tekniikkaa ja nykyaikaisuutta.

Eurovision laulukilpailu soveltui hyvin uuden median spektakelisoimiseen, sillä suorana kansainvälisenä lähetyksenä se ilmensi ominaisuuksia, joita pidettiin erityisinä juuri televisiolle (ks. esim. Boddy 1990/1993, 80–81; Corner 1999, 25).⁷⁷ Television yleistymisen kauden metaforissa kuten nojatuolimatkaileminen ja kotiteatteri television katsomista verrattiin matkustamiseen ja teatteriin. Television myötä katsoja pystyisi näkemään vieraita seutuja ilman, että hänen täytyi liikkua nojatuolistaan, ja kodista tulisi eräänlainen teatteri, jossa voi seurata aiemmin vain julkisissa tiloissa saatavilla olleita kulttuuri- ja viihdetapahtumia. (Spigel 1992, 99–112.) Televisio-ohjelmassa Eurovision laulukilpailu lupasi toteuttaa odotuksia, joita tällaiset metaforat herättivät.

Kilpailun kulloiseenkin tapahtumapaikkaan kiinnitettiin paljon huomiota. Jo Suomen karsinnoille annetuissa nimissä kuten *Kohti Wieniä* (1967) ja *Kohti Madridia* (1969) korostettiin liikettä ja matkustamista. Tapahtumapaikka nostettiin esille myös kilpailua koskevissa lehtiartikkeleissa esimerkiksi otsikoissa kuten “Kohteena Cannes” (*Katso* 7/1961a) ja “Karsinta Lontooseen” (*Katso* 7/1963). Keskeistä oli, ettei kilpailu tullut joka kerta samasta kaupungista, vaan tapahtumapaikka vaihteli vuosittain. Näin yhdeksi attraktioksi nostettiin liikkuvuus, mikä Lisa Parksin (2001, 333) mukaan onkin ollut tyypillistä suorille kansainvälisille lähetyksille. Itse ohjelmassa tapahtumapaikan näkyvyys oli suhteellisen rajallista, olihan kyse sisätiloissa kuvatusta konserttitilaisuudesta. Ohjelmien alussa näh-

tiin tyypillisesti lyhyitä otoksia kilpailukaupungista, ja muuten lähetyksissä pyrittiin tuomaan esille kuvauspaikkaa vaihtelevasti. Esimerkiksi vuonna 1964 kilpailu järjestettiin Kööpenhaminan Tivolin konserttisalissa ja esiintymislavalla nähtiin miehiä tivolilaisten univormuissa. Vaikka tapahtumapaikka ei päässyt itse lähetyksessä paljon esille, kilpailun saamassa mediajulkisuudessa matkailua korostettiin voimakkaasti.

Yleinen kuva-aihe Eurovision laulukilpailua käsittelevissä lehti-jutuissa 1960-luvulla oli kilpailijan matkaan lähtö. Suomalaiset laulajat kuvattiin tyypillisesti nousemassa lentokoneeseen ja vilkuttamassa sen rappusilta.⁷⁸ Esimerkiksi Lasse Mårtenson heiluttaa kättään Finnairin lentokoneen portailta, ja kuvan etualan peittää valokuvaajan onnentoivotus, peukku pystyssä (SS 19.3.1964). Myöhemmin tällaisia asetelmia ei enää ole kuvattu, mikä johtunee osaltaan ulkomaanmatkojen yleistymisestä ja arkipäiväistymisestä. Eurovision laulukilpailua käsittelevissä lehtiartikkeleissa puhuttiin 1960-luvulla paljon ”lähtemisestä”. Yleisradion edustajan valinta muotoiltiin usein kysymykseksi siitä, kuka pääsee lähtemään matkalle.⁷⁹ *Uuden Avun* (11/1969) artikkelissa ”Me styyllataan ja mennään Madridiin” Jarkko ja Laura iloitsevat edustuspaikasta: ”Me, ME lähdetään Madridiin!” Toimittaja puolestaan toivottaa ”ystävällisin onnenpotkuin – hyvää matkaa!” Suomessa 1960-luvu oli ulkomaille suuntautuvan turismin kasvun aikaa, ja turismitematiikka näkyy myös joissain Eurovision laulukilpailua käsittelevissä artikkeleissa. Jarkon ja Lauran kilpailumaa, Espanja, miellettiin Suomessa 1960-luvulla erityisen populaariksi turistikohdeeksi, ja kilpailuvuosi 1969 oli suomalaisen massaturismin ensimmäisen ekspansiovaiheen alku (Jokinen & Veijola 1990, 37–41; Salmi 1995, 195–197–199). *Uuden Avun* (14/1969) artikkelissa Jarkko ja Laura painottavat, etteivät ole Espanjassa turistimatalla vaan suorittamassa tehtävää. Artikkelin kuvitus tuo kuitenkin mieleen turismin, sillä Jarkko ja Laura esitetään muun muassa tutustumassa Madridin ostoskatuihin ja härkätaisteluareenaan. Muodoltaan artikkeli on matkakertomus, joka alkaa Helsingin lentokentältä ja luokkatoverien onnentoivotuksista ja päättyy kilpailun jälkeisiin juhliin. Näin turistinen kuvasto liitettiin Eurovision laulukilpailuun jo ennen postikorttifilmien aikaa.

Aivan 1960-luvun alussa suomalaiset aikakauslehdet eivät vielä juurikaan lähettäneet toimittajia seuraamaan laulukilpailua, mutta vuosikymmenen puolivälissä se oli jo suhteellisen tavallista. Lehdet korostivat paikan päällä olemista otsikoiden yhteyteen sijoitetuilla teksteillä kuten “Markku Veijalainen Luxemburgissa (*Apu* 11/1966) tai “Hellin Kannas. Napoli 21.3.” (*Katso* 13/1965). Aikakauslehdet saattoivat painottaa, että ne kertoivat kilpailusta seikkoja, joita televisioista ei näe. Esimerkiksi *Apu* (11/1966) otsikoi vuonna 1966 “Tätä te ette nähneet” ja herätti ingressissä lukijoiden mielenkiintoa lupauksin kuten: “Te näitte Domenico Modugnon laulavan, mutta te ette nähneet hänen itkevän.” Toimittajien kerrottiin olleen tapahtumien keskipisteessä, tilaisuuksissa, joihin vain kilpailun osallistujilla on varsinainen pääsy. *Anna* (11/1966) lupasi: “ANNAn toimittaja oli mukana kaikissa vaiheissa, mm. railakkaissa päättäjäisjuhlissa, joiden keskipisteinä olivat Udo Jürgens ja Ann-Christine.” Merja Salo on esittänyt, että televisio ajoi kuvalehdet kriisiin 1960-luvulla, kun lehdet eivät pystyneet kilpailemaan sen kanssa nopeudessa ja suoruudessa. Television yleistyessä kuvalehtien levikit laskivat ja niitä lakkautettiin. (Salo 1995, 129–138.) Toisaalta televisio tarjosi aineistoa aikakauslehdille, ja ne saattoivat edistää asemaansa korostamalla, että ne näyttivät vielä enemmän kuin televisio. Aikakauslehtien etuna oli lisäksi mahdollisuus värikuviin television ollessa vielä mustavalkoinen. *Apu* (14/1962) mainostikin kannessaan: “Tii-pitii ja Marion Rung Luxemburgissa. Suuri värikuvareportaasi”.

Eurovision laulukilpailu järjestettiin konserttisaleissa tai teattereissa, paitsi vuonna 1963, jolloin kuvauspaikkana oli poikkeuksellisesti televisiostudio.⁸⁰ Lehtikirjoittelussa huomautettiin usein, että saliin mahtui vain pieni yleisö, joka koostui pääasiassa paikallisesta hienostosta, televisioyhtiöiden väestä ja eri maiden virallisista edustajista sekä toimittajista. “Tavallisella” yleisöllä ei ollut pääsyä kilpailupaikalle. Eurovision laulukilpailusta syntyi näin tilaisuutena melko elitistinen vaikutelma. Televisio näyttäytyikin demokratisoivana välineenä, joka toi kilpailun kaikkien nähtäville. (Vrt. Kuhn 1995, 74.)

Suuret katsojamäärät olivat tärkeä osa Eurovision laulukilpailun olemusta speaktaakkelitelevisiona: “Sanottiin, että sunnuntaisia Eu-

rovision iskelmäkilpailuja Luxemburgista seurasi television välityksellä noin 60 miljoonaa sielua. Oli kohottavaa tuntea olevansa yksi tällainen sielu.” (*Keskipohtanmaa* 21.3.1962.) Lehdissä raportoitiin säännöllisesti kilpailun korkeista katsojaluvuista ja seurattiin niiden kasvua. Yleisradion ensimmäisten osallistumisten aikaan katsojia kerrottiin olevan 50–60 miljoonaa (esim. *Borgåbladet* 26.3.1963; *Keskipohtanmaa* 21.3.1962), mutta vuosikymmenen lopussa mahdollinen yleisö oli jo laajennut huomattavasti sekä television yleistyksen että lähetyalueen kasvun ansiosta:

Kun tänään, lauantai-iltana, tv-linkit kääntyvät kohti Lontoota välittääkseen kolmannettoista Eurovisio-laulukilpailut kaikkialle Eurooppaan sekä sen ulkopuolelle aina Aasiaa ja Afrikkaa myöten, odotetaan tv-vastaanottimien äärelle kertyvän ainakin 200 000 000 katsojaa!

Ensimmäisen kerran Eurovisio-laulut kantautuvat siis aina Singaporeen asti. (*TS* 6.4.1968.)

Eurovision laulukilpailusta kerrottiin eräänlaista valloitustarinaa, jossa yhä uudet alueet tulevat ohjelman näkyvyysalueen piiriin (esim. *Hbl* 30.3.1968; *KU* 30.3.1968). Keskeistä yleisöjä koskevassa uutisoinnissa ei ole se, paljonko katsojia itse asiassa oli, vaan vaikutelma ylettömän suurista katsojamääristä:

100 miljoonaa on yhtä kuin monta. Luku on käsittämättömän suuri, joten on ehkä helpompaa kuvitella, että siellä missä Eurovision näkyvyysalueella on televisio, se lauantaina 21.3.1964 oli käännetty kanavalle, josta kahden tunnin ajan pursui hymyä ja hymistystä, jännitystä ja hermoilua, säveliä ja sävelmiä. (*Katso* 13/1964b.)

Lynn Spigelin (1992, 100) mukaan television yleistymisen myötä muodostui vaikutelma siitä, että television kautta on mahdollista saada yhteisöllisiä kokemuksia. Televisio lupasi “kuvitteellisen sosiaalisen elämän” (Spigel 1992, 132), joka oli yhteinen laajalle alueelle levittäytyneiden ihmisten kanssa. Eurovision laulukilpailun kuvauksissa viitattiinkin tällaiseen yhteisöllisyyden tunteeseen.

Syyllystyin samaan syntiin kuin 300.000.000 eurooppalaista toissa yönä syyllysty, katsoimme kaikki yhdessä aikamme huomatuimman tapah-

tuman ja olimme eri mieltä asiasta, onneksi joukkoliikkeitä ei päässyt syntyämään eikä tuomareita voinut heittää mädillä kananmunilla, -tomateilla [sic] tai haisevilla jalkaräteillä. (Savo 7.3.1966.)

Ohjelman esittäminen ihmisiä yhdistäväksi ei edellyttänyt, että katsojat olisivat pitäneet samoista asioista. Juuri laulukilpailun kyky herättää ristiriitaisia mielipiteitä saatettiin kuvata piirteeksi, joka luonnehti katsomiskokemusta halki maanosan.

Kansainvälinen yleisö tuotiin symbolisesti esille ohjelman lopun äänestyksessä, kun kansallisten raatien tulokset ilmoitettiin kilpailupaikalle puhelimitse. Raadit toimivat eräänlaisina paikallisten yleisöjen edustajina ohjelmassa, ja äänestyksen toteutustapa korosti teknologian kykyä yhdistää etäisiä alueita. Ensimmäisessä kilpailussa vuonna 1956 eri maiden tuomaristot antoivat äänensä paikan päällä Luganossa (ks. Thorsson 1999, 9). Tämä olisi voitu maksua pysyväksi käytännöksi, mutta jo seuraavana vuonna raadit kokoon tuivat omissa kotimaissaan ja ilmoittivat pisteensä puhelimitse, ja näin on toimittu siitä lähtien lukuun ottamatta muutamaa vuotta 1970-luvun alussa. Puhelinäänestys onkin osa suoran kansainvälisen lähetyksen spektakelisoitua. Puhelinyhteyksien toiminnassa oli 1960-luvulla usein jonkin verran ongelmia, eikä kaikkien raatien pisteitä aina saatu kirjattua yhdellä yrittämällä. Huono kuuluvuus vain lisäsi vaikutelmaa siitä, että kyseessä oli vaativa tekninen saavutus.

Suorana kansainvälisenä lähetyksenä laulukilpailu spektakelisoiti television teknisiä mahdollisuuksia. Kauaksi näkeminen, etäisyyksien ylittäminen ja matkailun idea olivat ohjelman attraktioita. Suurellisuuden tuntua tuottivat osaltaan valtavat katsojamäärät ja tunte kansainväliseen yleisöön kuulumisesta. Nämä piirteet olivat keskeisiä Eurovision laulukilpailun viihteellisyydelle, mutta kansainväliselle televisiolle annettiin 1960-luvulla ylevämpiäkin merkityksiä.

Kansainvälistymisen ihanne

Vuoden 1963 Eurovision laulukilpailun päätteeksi BBC:n ohjelmajohtaja (controller of programmes) Stuart Hood piti pienen puheen

kansainvälisen lähetyksen ihmeestä. Hän ihaili taitoa ja kekseliäisyyttä, jonka ansiosta musiikki ja kuvat olivat levinneet lontoolaisesta studiosta aina Helsinkiin, Madridiin, Palermoon, Belgradiin, Pariisiin ja Berliiniin asti. Hood puhutteli katsojia: “Ehkä olette minun laillani olleet onnellisia, että kerrankin pystyimme nauttimaan modernin tieteen saavutuksista ilman pelkoa, joka niin usein seuraa teknologian ihmeitä nykyisin.”⁸¹ Puheessa mainitut kaupungit olivat paitsi maantieteellisesti, osin myös ideologisesti, eri puolilla Eurooppaa ja kylmän sodan kontekstissa pelkoa herättävistä teknologioista ei ollut pulaa. Television Hood esitti teknologisen saavutuksena, joka soveltui poikkeuksellisen hyvin rauhanomaiseen kansainväliseen yhteistyöhön. Ajatus ei ollut 1960-luvulla poikkeuksellinen.

Muiden sähköisten teknologioiden – lennättimen, puhelimen, radion – tavoin televisioon on liitetty utooppisia toiveita positiivisen kansainvälisyyden lisääntymisestä (Curtin 1997, 247; Marvin 1988, 192–194; Spigel 2001, 34–35). Huomiota herättävimmän tämänkaltaisia ajatuksia esitti 1960-luvulla kanadalainen Marshall McLuhan (1964/2001), jonka ajatukset television mahdollistamasta maailmankylästä (*global village*) levisivät laajalti populaarijulkisuuteenkin. McLuhanin käsitykset perustuivat teknologiselle determinismille, jossa teknologialla nähtiin olevan syvällisiä yhteiskunnallisia vaikutuksia. Hän esitti, että parhaillaan käynnissä oleva siirtyminen painetun sanan aikakaudesta elektroniseen tulisi rapauttamaan kansallisten rajojen merkitystä. Nationalismi oli McLuhanin mukaan kehittynyt kirjapainotaidon myötä, sillä ilman painettua sanaa ja sen mahdollistamaa nopeampaa tiedonvälitystä ei olisi voinut ajatellaakaan kansanryhmien yhdistämistä kielen perusteella. Siinä missä printtimedia homogenisoi alueita ja vahvisti valtiovaltaa, sähköisten medioiden mahdollistama vielä nopeampi tiedonvälitys kutistaisi maapallon mittasuhteet kylämäisiksi, McLuhan arvioi. Sodan jälkeisessä Euroopassa televisiota tarvittiin yhdistämään pirstoutunut, lukuisia kieli- ja kulttuurialueita sisältävä Eurooppa. McLuhan liitti siis sähköisiin medioihin varsin positiivisia lupauksia. Maailmankylän kehittymisestä huolimatta televisio ja radio eivät hänen mielestään yhdenmukaistaneet eri alueita, vaan edistivät esimerkik-

si paikallisten murteiden asemaa. (McLuhan 1964/2001, 197–206, 341–389.)

Myös Suomessa televisiota kuvattiin 1960-luvulla mediana, joka saattoi erityisen hyvin edistää kansainvälisyyttä. Television erityisiä ominaisuuksia kansainvälisyyden edistäjänä pohdittiin muun muassa *Katso* -lehden (7/1961b) artikkelissa “Televisio kansainvälisen yhteisymmärryksen työvälineenä”:

Televisio avaa maailman kansakunnille kokonaan uudenlaatuiset keskinäisen yhteisymmärryksen mahdollisuudet. Lentoliikenteen kehittyminen on jo kutistanut maapallomme mittasuhteet mitättömiksi, mikä on aiheuttanut uusia tullimääräyksiä, terveystutkimusvaatimuksia ja muita kysymyksiä ihmisten alkaessa ylittää valtakuntien rajoja aivan kuin ne tosiaan olisivat vain kartalla mutkittelevia viivoja. Televisiolla on tämän lisäksi mahdollisuus ja kyky rikkoa vielä kielen tai eristetyn aseman asettamat rajat. Tämä television kyky on alkanut saada huomiota osakseen esimerkiksi eurooppalaisessa Eurovisio-järjestelmässä. (*Katso* 7/1961b.)

Viittaus tullimääräyksiin ja terveystutkimuksiin vihjaa, ettei maiden välisten rajojen rikkominen välttämättä ole täysin vailla ongelmia. Televisio näyttäytyykin tavallaan konkreettisia matkoja turvallisempänä tapana ylittää etäisyyksiä (vrt. Parks 2001, 342; Spigel 1992, 111–112). Suomi on mielletty maantieteellisesti syrjäiseksi maaksi eikä suomen kieli kuulu Euroopan suuriin kieliryhmiin. Niinpä television “kyky rikkoa (...) kielen ja eristetyn aseman asettamat rajat” vaikuttaa erityisen merkitykselliseltä suomalaisessa kontekstissa.⁸²

Televisio kuvattiin välineeksi, joka pystyi yhdistämään Suomen muuhun Eurooppaan ja laajemmin koko maailmaan. Eurovision ja Pohjoisvision ohjelmat saattavat meidät “yhdellä iskulla (...) suoraan ja näkyvään yhteyteen muun maailman kanssa”, Paavo Noponen esitti (1960, 15) kirjassa *Televisio. Uusi perheenjäsen*. Noponen (1960, 94) siteerasi Yleisradion Ville Zilliacusta, jonka mukaan Pohjoisvisio- ja Eurovisiolähetysten myötä “avautuivat ikkunat Eurooppaan”. Samaa metaforaa käytettiin ensimmäisten suomalaisten Eurovisio-karsintojen yhteydessä:

Viime viikkoina iskelmä voiton on taannut ikkuna-sana. Näin iskelmä todistaa hakeutuvansa samoille lähteille kuin tulenkantajat 1930-luvulla. Hehän avasivat ikkunoita Eurooppaan nämä, Tulenkantajat. Nyt seuraavat mukana iskelmäntekijät, jotka tahtovat avata ikkunat Eurooppaan ja kuvaruudut Eurovisioon. (*Hymy* 4/1961.)

Karsintakilpailussa olivat mukana sävelmät ”Pikku ikkuna” ja ”Valoa ikkunassa”, mikä osaltaan motivoi kielikuvan valintaa. ”Ikkunat auki Eurooppaan” -metaforassa Suomi määrittyy syrjäiseksi paikaksi, joka on ollut liian suljettu suhteessa muihin maihin. Television myötä Tulenkantajien vertauskuva sai uusia merkityksiä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa televisiota mainostettiin 1940- ja 1950-luvulla usein juuri ”ikkunana maailmaan”; laitteena, joka pystyisi tuomaan maailman keskelle katsojan kotia. (Spigel 1992, 102–105.) Ikkuna-metafora esittää, että televisio näyttää kuvaamansa asiat läpinäkyvän lasin tavoin reaaliajassa sellaisena kuin ne ovat. Se vetoaa ”välittömyyden illuusioon” (Elfving 2005, 29–31); ajatukseen, että televisio mahdollistaa ”suoran ja näkyvän yhteyden” muuhun maailmaan

Eurovision laulukilpailun olemassaoloa oli mahdollista perustella sillä, että ohjelma edistäisi myönteistä kansainvälistymiskehitystä. *Katso*-lehdessä (14/1963) pohdittiin, että samantapaisia kilpailuja voisi järjestää muillakin aloilla kuin musiikissa: ”Onhan tällainen kansainvälinen kanssakäyminen hyvin kehittävää ja mielenkiintoista.” Kun Eurovision laulukilpailun mahdollisesta lopettamisesta huutettiin vuonna 1965, jatkamisen puolesta puhui Yleisradion kapellimestarina toimineen George de Godzinskyn näkemys: ”Nämähän ovat joka tapauksessa sellaista positiivista kansainvälisyyttä, joka auttaa kansoja tutustumaan toisiinsa.” (*Katso* 13/1965.) Eurovision laulukilpailuun ei eksplisiittisesti liitetty näin yleviä tavoitteita kovinkaan usein, mutta tällainen tulkintamahdollisuus oli aina läsnä yleisten televisioon liitettyjen kansainvälistymistoiveiden kontekstissa.

Ajatukset televisiosta positiivisen kansainvälisyyden edistäjänä eivät toki yksin hallinneet käsityksiä Eurovision laulukilpailusta, vaan ohjelman oletetussa yhdistävyydessä saatettiin nähdä kielteisiä piirteitä. *Suomen Kuvalehti* julkaisi vuonna 1962 kriittisen laulukilpailua käsittelevän artikkelin, jossa se ironisoi puheita television yhdistävyydestä:

Teoriassa noin 60 miljoonaa silmäparia iskeytyi suomalaiseseen kampaamoapulaiseen hänen astuttuaan ensimmäisenä esiintymislavalle. Hän lauloi forssalaiselle kutomotyöläiselle ja barcelonalaiselle viinikauppiaille. Hänen meikkiään ja pukuaan arvosteltiin jugoslavalaisessa kahvilassa ja norjalaisessa kodissa. (*Suomen Kuvalehti* 24.3.1962.)

Artikkelissa ihmetellään, miten laimeasti kenraaliharjoituksissa otettiin vastaan tieto Ranskan ja Algerian aselevosta:

Ilmoitus sai suunnilleen yhtä laimeat aplodit kuin muuan pisteittä jäänyt laulu...

Eikö tämä avaa niin sanottuja huikaisevia perspektiivejä eurooppalaisuuteen? Yksi kausi – kolonialismin kausi – lähenee loppuaan, mutta uusi kausi on jo alkanut. Kausi, jolloin yhdellä kuulutuksella saadaan 60 miljoonaa ihmistä eri puolella Eurooppaa asettumaan pienen lasiruudun ääreen kuuntelemaan iskelmiä ja katselemaan iskelmälaulajia. Eli, kuten sanottu, yksi mieli, yksi kieli: ring-ding-a-ding-a-ding, tipitii. (*Suomen Kuvalehti* 24.3.1962.)

Tekstissä rakentuu vastakkainasettelu tärkeiden asioiden, kuten politiikan, ja viihteen välille. Vastakkainasettelun logiikan mukaan viihtelle osoitettu huomio merkitsee oikeasti tärkeiden asioiden ohittamista. Huomiota herättävää on erottelun sukupuolittuneisuus; turhuutta symboloi naisellisena pidetty kiinnostus ulkonäköön ja muotiin. Artikkelissa television kyky koota suuri kansainvälinen yleisö saman ohjelman ääreen alkaa saada uhkaavia piirteitä. Ihmiset vaikuttavat ohjailtavalta massalta, joka tottelee yhtä kuulutusta. Esille nousee pelko television käytöstä ajatusten muokkaukseen: “yksi mieli, yksi kieli” – ja tuo kieli on merkityksetöntä sanahelinää, josta kansalliset erot on pyyhitty pois: “ring-ding-a-ding-a-ding, tipitii”.

Tällainen kritiikki ei vielä 1960-luvun alkupuolella ollut kovinkaan yleistä. Eurovision laulukilpailun poliittisiin merkityksiin alettiin kiinnittää enemmän huomiota Madridin kilpailun myötä vuonna 1969. *Hämeen Yhteistyö* pohti ohjelman tarjoamien “yhdistävien” kokemusten merkityksiä:

Jos unohdamme Francon väkivallan ja suomalaisten laulajien poliittisen vastuuttomuuden, jää vastattavaksemme vielä pessimistinen kysymys:

Miksi kymmenien kansakuntien ja satojen miljoonien ihmisten ainoat yhteiset, samanhenkiset kokemukset ovat yhä pohjimmiltaan negatiivisia, hajottavia, kateutta, kaunaa ja kansalliskiihkoa herättäviä? (*Hämeen Yhteistyö* 29.3.1969.)

Televisiolla on tämän näkemyksen mukaan kyky tuottaa yhteisiä kokemuksia suurille ihmisjoukoille, mutta nuo kokemukset edistävät vain negatiivisia tunteita ja ristiriitoja.

Vaikka Eurovision laulukilpailun yhdistävyttä korostettiin, sillä oli selvät rajat:

Näin jälkepäin voi vain todeta kuten tuottaja Harry Carlisse lopetta-jaissanoissaan: On ollut suurenmoista nähdä nämä kilpailut paikan päällä ja muutamiksi tunneiksi on koko Eurooppa yhdistynyt yhdeksi tv-perheeksi nykyaikaisen tekniikan avulla. Jokaisessa maassa on jännitetty oman edustajan puolesta ja toivottu heille menestystä. (*Katso* 14/1963.)

Katso tarkoittanee edellä siteeraamaani Stuart Hoodia (muita päättö sanoja kilpailulähetyksessä ei ollut) ja mukailee tämän puhetta melko vapaasti lisäten siihen uudenlaisia korostuksia. Televisio on mielletty kotiin kuuluvaksi mediaksi, jota katsotaan perheen kanssa (esim. Spigel 1992). *Katson* kuvauksessa perhe toimii metaforana kansainväliselle televisioyleisölle ja luonnollistaa sitä. Laulukilpailun sanotaan yhdistävän koko Eurooppaa, vaikka tuolloin osallistujia oli vain 16 maasta, joista Itä-Euroopassa sijaitti ainoastaan Jugoslavia. Koko maanosa ei siis seurannut laulukilpailua, vaan sen puhuttelema Eurooppa rajoittui Länsi-Eurooppaan.

Idealistinen puhe televisiosta kansainvälisyyden edistäjänä kät- kikin taakseen myös poliittisia tavoitteita. Esimerkiksi Yhdysvalto- jen hallinto loi 1960-luvun alussa visioita siitä, miten uutta satelliit- titekniologiaa voitaisiin käyttää kansainvälisen yhteisön tuottamiseen ja läntisten arvojen levittämiseen. Maailmanlaajuinen televisio nähtiin lupaavana välineenä Yhdysvaltojen vaikutusvallan lisäämisek- si. (Curtin 1997.) Kylmän sodan kontekstissa Eurovision laulukil- pailukaan ei ainoastaan juhlinut Eurovision toimintaa, vaan myös edisti tietynlaista käsitystä Euroopasta. Eurovision laulukilpailua voi pitää yhtenä keinona vahvistaa Länsi-Euroopan maiden välisiä yh- teyksiä aikana, jolloin Eurooppa oli ideologisesti jakautunut kahtia.

Toisaalta ohjelmassa pyrittiin 1960-luvun loppupuolella myös luomaan yhteyksiä Itä-Eurooppaan. Eurovision laulukilpailu televisioitiin Intervision kautta vuodesta 1965 lähtien.⁸³ Tuolloin kilpailun juontaja ei alkutervehdyksissään puhutellut uusia katsojia⁸⁴, mutta myöhemmissä 1960-luvun lähetyksissä otettiin huomioon Intervisio-verkon katsojat. Vuoden 1966 kilpailulähetyksen päätteeksi ruudun halki kulki piirroskuvia eri maiden tunnetuista rakennuksista ja “hyvää yötä” -toivotus kilpailun televisioineiden maiden kielillä. Seuraavana vuonna itävaltalainen juontaja teki kilpailun kieliennätyksen pitämällä alku- ja loppupuheensa kuudella kielellä: saksaksi, ranskaksi, englanniksi, italiaksi, espanjaksi ja venäjäksi.⁸⁵ Hän kertoi, että kilpailuun osallistui 17 maata ja myös Intervisio lähettää ohjelman, joten se nähtiin lähes kaikissa Euroopan kaupungeissa. Vuoden 1969 kilpailun aluksi juontaja toivotti hyvää iltaa kilpailijamaiden ja Intervisio-maiden kielillä. Intervisio-maita puhuttelemalla korostettiin kansainvälisen television kykyä ylittää ideologisia rajoja, joskin Intervisio-mailla oli vain katsojan asema Länsi-Euroopan laulukilpailussa. Eurovision ja Intervision välillä harrastettu ohjelmavaihto suuntautui 1960-luvulla enemmän lännestä itään kuin toisin päin.⁸⁶ Itä-Euroopan maiden puhuttelu Eurovision laulukilpailussa olikin omiaan rakentamaan vaikutelmaa, jonka mukaan läntinen viihde on niin houkuttelevaa, että sosialistimaatkin haluavat katsoa sitä. Myös näin rakennettiin eroja ja hierarkioita Euroopan alueiden välille.

Pohjoisvisio linkkinä länteen

Eurovision ja Intervision välinen jaottelu kiinnittää huomiota Euroopan jakautumiseen itä-länsi-akselilla, mutta läntisen Euroopan sisällekkin muodostui erilaisia rajanvetoja ja ryhmittymiä. Pohjoismaisuuuden korostaminen oli erityisen tärkeää, kun Suomen paikkaa Euroopassa neuvoteltiin 1960-luvulla. Television alalla yhteistyötä tehtiin paitsi Eurovision, myös sen alaisen Pohjoisvision kautta. Pohjoisvisio-toiminta alkoi loppuvuodesta 1959, ja verkostossa olivat mukana Ruotsin, Tanskan, Norjan ja Suomen yleisradioyhtiöt. Pohjoisvision toiminta koostui ohjelmavaihdosta sekä yhteistuo- tannoista. (Salokangas 1996, 126.) Ohjelmavaihto oli tarkoituksen-

mukaista televisioyhtiöille, joiden resurssit eivät riittäneet kovin laajaan ohjelmatuotantoon, mutta toiminnalle oli mahdollista esittää ideologiakiakin perusteita. Televisio-ohjelmien vaihto nähtiin keino-
na edistää Pohjoismaiden välistä yhteistyötä. Esimerkiksi Ruotsin television johtaja Henrik Hahr esitti, että televisio voisi jakaa tietoa pohjoismaisista tapahtumista ja opettaa yleisöjä ymmärtämään naapurimaiden asukkaiden tapoja ja näkemyksiä. Pohjoisvision voikin
nähdä osana yleisempää pohjoismaisuuden korostamista toisen maailmansodan jälkeen. Pohjoismaiden neuvosto perustettiin vuonna 1952, jolloin jäseninä olivat Ruotsi, Tanska, Norja ja Islanti. Suomi liittyi mukaan 1955. Samoihin aikoihin tuli mahdolliseksi matkustaa Pohjoismaiden välillä ilman passia ja työvoiman liikkuminen vapautettiin. (Bjork 1998.)

Pohjoismaiden neuvosto oli kiinnostunut television mahdollisuuksista maiden välisten yhteyksien kehittämisessä ja antoi aiheesta useita lausuntoja. Sen mukaan televisio voisi auttaa pohjoismaiden asukkaita tutustumaan toisiinsa, ymmärtämään toistensa näkökulmia ja taloudellisia, sosiaalisia ja kulttuurisia olosuhteita. Lisäksi televisio voisi edistää pohjoismaisten kielten tuntemusta. Näiden tavoitteiden saavuttamiseksi neuvosto ehdotti, että televisioyhtiöt korostaisivat pohjoismaisuutta omissa ohjelmissaan ja kehittäisivät kansainvälistä ohjelmavaihtoa. Samat periaatteet olivat keskeisiä Pohjoisvisio-toiminnalle. (Bjork 1998.) Pohjoismainen näkökulma korostui 1960-luvulla voimakkaasti Eurovision laulukilpailun yhteydessä.

Iskelmät olivat otollista materiaalia pohjoismaiseen ohjelmavaihtoon, sillä niiden seuraamiseksi ei ollut välttämätöntä ymmärtää kieltä. Niinpä ei ole yllättävää, että Eurovision laulukilpailu näkyi Pohjoisvisio-ohjelmistossa. Esimerkiksi vuonna 1962 Suomen Televisio esitti kaikki pohjoismaiset karsintakilpailut parhaaseen katseluaikaan yhden viikon sisällä helmikuussa. Ohjelmien paljous herätti kritiikkiäkin. "Ihanaa että se on ohitse"⁸⁷, iloitsi eräs kriitikko viimeisen karsinnan jälkeen (NP 19.2.1962). Pohjoismaiset finaalit olivat hänen mukaansa niin ikävää viihdettä, että niiden päättymisestä oli vain tyytyväinen. Kun televisio-ohjelmia esitettiin vielä suhteellisen vähän, neljän illan käyttäminen Eurovisio-karsintoja varten

saattoi vaikuttaa kohtuuttomalta ohjelma-ajan tuhlaukselta (*US* 19.2.1962).

Seuraavana vuonna kansallisten karsintojen yhteislähetyksistä luovuttiin ja niiden sijaan valmistettiin erillinen ohjelma, jossa esitettiin kunkin pohjoismaisen karsintakilpailun kolme parhaiten sijoittunutta sävelmää (ks. esim. *TS* 29.1.1963). Tällaisista Eurovisio-kilpailujen parhaimmistoa esittelevistä yhteispohjoismaisista ohjelmista tuli vuosittainen käytäntö aina vuoteen 1968 asti, ja eri maiden televisioyhtiöt huolehtivat vuorollaan lähetyksen valmistamisesta.⁸⁸ Yleisradio otti aktiivisesti vastuuta toiminnasta, sillä “yhteispohjoismainen iskelmäparaati” (*NP* 6.3.1963) lähetettiin Helsingistä kolmena vuonna peräkkäin 1964–1966. Mukana oli useimmiten kolme kappaletta kustakin maasta.⁸⁹ Pohjoismaiset yhteislähetykset esitettiin maaliskuussa muutamaa viikkoa ennen varsinaista Eurovision laulukilpailua. Ne ennakoivat nykyisen kaltaisia esikatseluohjelmia, joissa esitellään videoilla kaikki kilpailukappaleet.

Yhteisohjelmat sekä muiden pohjoismaiden karsintakilpailujen näyttäminen Pohjoisvisiossa tuottivat Eurovision laulukilpailujen sisälle toisen, pienemmän yhteisön. Televisio-ohjelmat tekivät pohjoismaisia kappaleita ja esiintyjä tutuiksi yli kansallisten rajojen. Lehtikirjoittelussa kiinnitettiin erityistä huomiota pohjoismaiden menestymiseen (esim. *US* 25.3.1963; *AL* 5.4.1968). Vuosikymmenen alkuvuosina pohjoismaista yhteisöä rakennettiin kilpailupaikalla otetuilla kuvilla, joihin oli koottu pohjoismaiset kilpailijat yhteisposeeraukseen (esim. *Hbl* 20.3.1961; *Uusi Aura* 22.3.1963). Vuonna 1962 kaikkia Pohjoismaita edusti naislaulaja, ja *Avun* (14/1962a) julkaisemassa värikuvassa he seisovat käsikynkässä pukeutuneina pastellisävyisiin kellohalmaisiin mekkoihin. Nuorten naisten identtiset hymyt ja yhteensopivat asut hehkuivat pohjoismaista harmoniaa.

Yksi Pohjoisvision ja muiden vastaavien yhteistyömuotojen motivaatioista oli se, että Euroopan kielipaljous teki saman ohjelman lähettämisen jokaiseen maahan epäkäytännölliseksi. Pienempien alueiden omissa yhteistyömuodoissa nähtiinkin positiivisia mahdollisuuksia. (Bjork 1998.) Esimerkiksi Ruotsissa Pohjoisvisiota pidettiin mahdollisuutena edistää muiden skandinaavisten kielten ymmärtämistä. Yleisö ei välttämättä ottanut norjan- ja tanskankie-

listä viihdettä tyytyväisenä vastaan, vaan esimerkiksi tanskalaisen *TV i Tivoli* -show'n esittäminen lauantai-illan viihdeohjelmalla herätti voimakasta kritiikkiä.⁹⁰ (Bjork 1998.) Ulf Jonas Bjork esittääkin, että kieliongelmat olivat yksi syy sille, ettei Pohjoisvisiosta tullut yhtä tärkeää ohjelman lähettä Ruotsin televisiolle kuin aluksi oli toivottu. Suomenkielisten ohjelmien esittäminen Pohjoisvisiossa ei tietenkään onnistunut sellaisenaan, vaan ymmärrettävyyttä oli jollain keinoin edistettävä. Pohjoisvisio-lähetyksenä esitetyt Suomen Eurovisio-karsinnat 1961–1962 juonettiin sekä suomeksi että ruotsiksi. Kappaleiden sisältöä pyrittiin tekemään ymmärrettäväksi myös lavastuksen avulla – tosin *Svenska Dagbladet* kommentoi ironisesti, että lavastukset auttoivat kielimuurin ylittämässä hieman liiankin kirjaimellisesti. Sade piiskasi ankarasti sateisesta yöstä kerrovassa kappaleessa, ja laulu keskiyöstä sai taustakseen taatusti tumman yön. (*Svenska Dagbladet* 16.2.1962.)

Pohjoisvisiossa esitetyt ohjelmat tarkkailtiin Suomessakin arvioiden, miten hyvin ne täyttivät kansainvälisen ohjelman kriteerit. *Katso* arvosteli ensimmäistä suomalaista Eurovisio-kilpailua ankarasti:

Näin häthätää kokoonhuitaistun ja huolimattomasti toteutetun ohjelman lähettäminen Pohjoisvisiossa on skandaali. Eurovision laulukilpailu lie nee iskelmämarkkinoilla hyvinkin tärkeä tapahtuma, mutta kun nämä neljä heikosti esitettyä kappaletta muodostavat 3/4 tuntia kestävä lähetysten rungon, silloin on pohjoismainen yhteistyö aika heikoissa kantimissa! (...) Harvoin lähetämme ohjelmia Pohjoisvision kautta, lähetäkäämme tällaisia vieläkin harvemmin! (*Katso* 9/1961.)

Kritiikin mukaan lähetyksen heikkouksiin kuuluivat muun muassa ohjauksen ja kuvauksen epäonnistuneet ratkaisut, laulajien jännittäminen sekä juontaja Aarno Wallin värittämyys ja kirjakielenmakuihin ruotsi. Pohjoismaisia katsojia ei otettu riittävästi huomioon, kun tuloksia ei kerrottu samassa lähetyksessä ja ”välillä puhuttiin pitkät pätkät pelkkää suomea”. (*Katso* 9/1961.)

Seuraavana vuonna karsintakilpailun juontajia, Teija Sopasta ja Aarno Wallia, kiiteltiin siitä, että he siirtyivät vapaasti ruotsista suomeen (*NP* 16.2.1962). Kahden kielen rinnakkainen käyttö sai silti

osakseen arvostelua. Yhtäältä saatettiin valittaa, että Suomen lopukilpailu “oli ilmeisesti tarkoitettu ensisijaisesti muille pohjoismaille päätellen toisen kotimaisen runsaasta käytöstä; kuulutukset tulivat näet ensin ruotsin kielellä ja vasta sitten suomeksi mikäli ollenkaan. Kohteliaisuus on tietenkin kaunista, mutta se on ainakin tähän mennessä jäänyt perin yksipuoliseksi.” (*Pohjolan Sanomat* 20.2.1962.) Toisaalta ruotsinkielisissä lehdissä arvosteltiin sitä, että kaksikielisessä pohjoismaisessa ohjelmassa käytettiin ainoastaan kaupunkien suomenkielisiä nimiä. Tämä ilmensi kritiikin mukaan “käsitteämätöntä välinpitämättömyyttä”, joka “välttämättä tekee ikävän vaikutuksen moniin ruotsinkielisiin katsojiin”⁹¹ (*Hbl* 17.2.1962; *NP* 16.2.1962.) Kaksikielisen juonnon toteutustapa saattoi siis saada sekä suomen- että ruotsinkieliset tarkkailijat tuntemaan itsensä syrjityiksi.

Pohjoismaisiin Eurovisio-iskelmiin suhtauduttiin suomalaislehdissä yleensä hyvin kriittisesti. Eri maiden parhaimmista esiteltävien ohjelmien arvioissa korostui usein pettymys pohjoismaisten iskelmien heikkoon tasoon. (Esim. *NP* 4.3.1963; *Turun Päivälehti* 8.3.1964; *TS* 7.3.1965.) Vastaavasti ensimmäiset suomalaiset Eurovisio-karsinnat saivat varsin kriittisen vastaanoton ruotsalaisissa lehdissä, mistä suomalaislehdet puolestaan raportoivat näyttävien otsikoin. *Stockholms Tidning* (16.2.1962) arvioi Suomen karsintaa otsikolla “Suomalaiset Eurovisio-iskelmät: ikävää musiikkia ja huonoa televisiota”. Lehden mukaan kappaleet oli tuotettu yhtä mielikuviutuksettomasti kuin ruotsalaiset ja tanskalaisetkin eikä voittaneella kappaleella olisi mahdollisuuksia finaalissa. Arvio päättyi toivomukseen, etteivät 16-vuotiaan kampaajan kyöneleet valu liian vuolaasti, kun hän sijoittuu kauas kärjestä. *Dagens Nyheter* (16.2.1962) ja *Svenska Dagbladet* (16.2.1962) julkaisivat hieman positiivisemmat arviot, joissa kehuttiin erityisesti kilpailun näytteillepanoa vaihtelevammaksi kuin tanskalaisessa ja ruotsalaisessa lähetyksessä. Suomessa esille nostettiin juuri murskaavin arvio. Sekä *Nya Pressen* (17.2.1962) että *Turun Sanomat* (18.2.1962) lainasivat luonnehdintaa “ikävää musiikkia ja huonoa televisiota” ruotsalaisvastaanotosta kertovien artikkelien otsikoissa ja molemmat siteerasivat suoraan pitkiä kappaleita kritiikistä. *Turun Sanomien* mukaan ruotsalaisleh-

det “suorastaan tyrmäsivät Suomen Eurovisioiskelmäkilpailun”. Näin Pohjoisvision yhtenä merkityksenä korostui kansainvälisen arvioinnin kohteeksi joutuminen ja kritiikille altistuminen.

Ohjelmavaihdon lisäksi pohjoismaiset yleisradioyhtiöt tekivät muutenkin yhteistyötä Eurovision laulukilpailuun liittyvissä asioissa. Aarno Walli on kertonut, että hän sai suostuteltua Suomen Television ohjelmajohdon Eurovision laulukilpailuun vetoamalla siihen, että Norja, Ruotsi ja Tanskakin osallistuvat (*Näytönpaikka. Me suomalaiset* TV1 1996). Kun kilpailuun osallistumisen lopettamista harkittiin, se esitettiin Pohjoismaiden yhteisenä ongelmana (*Etelä-Suomen Sanomat* 13.3.1965; *TS* 13.3.1965). Vakavimmin osallistumista pohdittiin vuonna 1969. Espanjaan oli hieman aikaisemmin määrätty poikkeustila, ja Suomessa ja muissa Pohjoismaissa käytiin runsasta julkista keskustelua siitä, pitäisikö kilpailua boikotoida. Kysymystä käsiteltiin Yleisradion hallintoneuvostossa, kun SKDL:n radio- ja televisiotoimikunta oli ehdottanut jättäytymistä kilpailun ulkopuolelle (*KU* 8.2.1969). Päätöstä mahdollisesta boikotista ei kuitenkaan syntynyt. Myöhemmin asia oli esillä Pohjoisvision kokouksessa, mutta se ei antanut yhteistä suositusta osallistumisesta, vaan jätti kysymyksen kunkin televisioyhtiön itse ratkaistavaksi (*IS* 26.2.1969; *US* 26.2.1969). Yleisradio ilmoitti silti noudattavansa yhteistä linjaa muiden Pohjoismaiden kanssa. (*AL* 28.2.1969; *AL* 1.3.1969; *Hbl* 1.3.1969; *Kainuun Sanomat* 1.3.1969; *Turun Päivälehti* 26.2.1969.) Lopullinen ratkaisu tehtiinkin vasta pohjoismaisten yleisradioyhtiöiden pääjohtajien kokouksessa Osllossa, missä Ruotsi, Norja ja Suomi päättivät pysyä mukana. Päätöstä perusteltiin sillä, että kilpailu oli ensisijaisesti osa EBU:n toimintaa. Vaikka se nyt pidettiin Espanjassa, oli se nimenomaan Eurovision järjestämä tapahtuma. (*Hämeen Yhteistyö* 7.3.1969; *Hbl* 7.3.1969; *US* 7.3.1969.) Näin Yleisradio korosti sitoutuvansa yhteiseen pohjoismaiseen linjaan suhtautumisessaan oikeistodiktatuuriin.

Runsas ja poleeminen keskustelu Eurovision laulukilpailun boikotoimisesta ei vuonna 1969 johtanut mihinkään konkreettisiin toimenpiteisiin. Ilmeisesti ajatus kilpailun hylkäämisestä jäi kuitenkin debatin myötä elämään. Saman vuoden syksyllä Pohjoisvision kokouksessa keskusteltiin taas Eurovision laulukilpailuun osallistumisesta.

Syksy tyytymättömyyteen mainittiin muun muassa edellisen kilpailun ratkaisu, ensimmäisen sijan jakaminen neljän kappaleen kesken. Pohjoismaisten yleisradioyhtiöiden näkökulmasta vaikutti myös sitä, että Eurovision laulukilpailusta oli tullut tähtien esiintymisareena, missä pienten maiden tuntemattomilla laulajilla ei ollut mahdollisuuksia. (NP 15.10.1969.) Uutisissa ennakoitiin, että laulukilpailu ehkä lopetettaisiin kokonaan vuoden 1970 jälkeen (NP 20.10.1969; US 10.10.1969; KU 21.10.1969). Tällä kertaa kaikki pohjoismaiset yleisradioyhtiöt todella jättäytyivät pois Eurovision laulukilpailusta, joskin Norja, Ruotsi ja Suomi palasivat jo seuraavana vuonna.

Lehtikirjoittelussa ja yleisönosastoilla pohjoismaista yhteistyötä ei pidetty pelkästään positiivisena asiana. Erityistä kritiikkiä herätti ns. Pohjolan raati, joka osallistui Suomen edustuskappaleen valintaan vuosina 1964 ja 1965. Tuolloin finaaliin selvinneet kappaleet arvosteli kaksi jurya: satahenkinen ”suuri raati” kokoontui kymmenellä paikkakunnalla ympäri maan ja Yleisradiolla istui Pohjolan raati, jossa oli neljä jäsentä pohjoismaisten yleisradioyhtiöiden edustajina. Ensimmäisenä vuonna pohjoismaisen raati sai vain vähän huomiota, sillä se antoi korkeimmat pisteet samalle kappaleelle kuin paikallisraaditkin eikä voittajasta ollut epäselvyyttä. Vuonna 1965 valinta sen sijaan ei ollut yksimielinen ja Yleisradio valitsi edustuskappaleeksi lopulta sen sävelmän, jota Pohjolan raati oli suosinut. Tämä tulkittiin niin, että ratkaisuvallasta annettiin ulkomaalaisille asiassa, joka olisi pitänyt päättää kansallisesti:

On ilmeisesti aivan turhaa odottaa vastausta, mutta kuitenkin rohkenemme – meitä on iso joukko – tiedustella Yleisradiolta asiallista ja rehellistä vastausta siihen, miksi Suomen Eurovisio-laulua valittaessa kutsuttiin kokoon ns. Pohjolan raati? Eikö tämä, jos mikään, osoita meidän kehitysmalluonnettamme erinomaisella tavalla? Kuka oli Suomesta mukana valittaessa esimerkiksi Ruotsin, Tanskan ja Norjan edustussävelmiä? Ei kukaan – jokainen maa kai valitsee sävelmänsä itse! (TS 23.3.1965; vastaava kritiikki toistuu monessa samana päivänä julkaistussa yleisönosastokirjeessä.)

Pohjolan raadin kritiikki ilmensi epäluuloa Pohjoismaiden hyvän tahtoisuutta kohtaan. *Uuden Suomen* (30.3.1965) pilakuvassa jouk-

ko huonokuntoisia miehiä harjoittelee urheilusalilla arvelen: “Jos se Pohjolan raati otetaan valitsemaan myös Suomen yleisurheilujoukkuetta pohjoismaisiin mestaruuskilpailuihin, voi meilläkin olla mahdollisuuksia.” Pohjoismaisuuden korostaminen uhkasi tällaisissa näkemyksissä kansallista itsemääräämisoikeutta ja johti huonoihin tuloksiin. Erityisen ongelmallinen oli suhde Ruotsiin, josta suomalaisuutta on historiallisesti pyritty erottamaan.

Eurovision laulukilpailua tulkittiin mediassa esimerkkinä pohjoismaisen yhteistyön epätasa-arvoisuudesta: kritiikin mukaan Ruotsi hyötyi yhteistyöstä, mutta ei itse tukenut naapureitaan. Suomalaiskappaleet eivät saaneet yhtään pistettä ruotsalaisilta raadeilta koko 1960-luvun aikana. Tuolloin oli muitakin raateja, jotka eivät äänestäneet kertaakaan suomalaisia sävelmiä, mutta Ruotsin pisteet olivat erityisen huomion kohteena. Myöhemmin ruotsalaisraadit ovat jakaneet pisteitä suomalaiskappaleille, mutta yhä voidaan joskus valittaa, että Ruotsi ei “koskaan” anna pisteitä (*IS* 11.5.1998c). Ruotsin antamien ja saamien pisteiden kritikoimisesta on tullut yksi suomalaisen euroviisukirjoittelun pitkäikäisistä teemoista⁹², ja sen juuret ovat 1960-luvun keskusteluissa.

Kilpailun lopputuloksia pidettiin osoituksena Suomen ja Ruotsin keskinäisistä hierarkioista erityisesti vuosina 1965 ja 1969. Vuonna 1965 Suomen raati sai osakseen kritiikkiä annettuaan pisteitä Ruotsin edustuskappaleelle, oopperalaulaja Ingvar Wixellin esittämälle valssisävelmälle “Annorstädes vals”. Ruotsin edustajaa ja sille ääniä antanutta raatia moitittiin musiikin lajien sekä korkean ja matalan sekoittamisesta. Kritiikin mukaan “oopperaesitykset” ja “sinfoniat” eivät kuuluneet Eurovision laulukilpailuun, vaan sävelmiltä vaadittiin “iskelmällisyyttä” (esim. *HS* 24.3.1965; *TS* 23.3.1965; *Vaasa* 22.3.1965). Koska “Annorstädes vals” ei täyttänyt iskelmälle asetettuja kriteerejä, pisteet näyttivät perustuvan muuhun kuin musiikkiin: “Miksi muuten naapurimaamme oopperaesitykselle annettiin peräti kolme pistettä, pelkästä ‘pohjoismaisesta kannatuksestako?’” (*HS* 24.3.1965.) Tyytymättömyyttä lisäsi se, että Pohjolan raadin valitsema Suomen edustaja jäi loppukilpailussa täysin vaille pisteitä.

Vuonna 1969 ruotsalaiskappaleelle annettuihin pisteisiin kiinnitettiin huomiota jo itse kilpailulähetyksessä. Suomen raadin annet-

tua kolme pistettä ruotsalaiselle kappaleelle kilpailua selostanut Aarno Walli ihmetteli, milloin mahdamme kokea sen päivän, jolloin Ruotsi antaa pisteitä Suomelle (ks. *NP* 31.3.1969).⁹³ Wallin lausahdus oli omiaan kiinnittämään tavallistakin enemmän huomiota naapureiden toisilleen antamiin ääniin. *Nya Pressen* (päiväys puuttuu, ELKA 1969) uutisoi, että Ruotsille annetut äänet olivat aiheuttaneet varsinaisen katsojamyrskyn ja Suomen raadin puheenjohtaja Poppe Berg valitti joutuneensa “puhelinterrorin” kohteeksi.⁹⁴ Lehdistössä pantiin merkille, että parhaiten menestynyt Pohjoismaa Ruotsi sai kiittää pisteistään naapurimaitaan, mutta ei itse antanut kuin yhden pisteen Norjalle (*NP* 31.3.1969). Suomen Ruotsille antamat pisteet nähtiin räikeänä esimerkkinä turhasta naapurin suosimisesta:

Naapurisopu kukoisti tavan mukaan, se sai jopa surkukupaisiakin piirteitä: Suomen raadin tempaus – kolme pistettä Ruotsille – oli suorastaan koominen. (*TS* 31.3.1969.)

Ja koko tilaisuus huipentui tragikoomilliseen loppunäytökseen, jossa Suomen tuomaristo esitti pellen osansa yhtä loistavasti kuin aina ennenkin. (*HS* 2.4.1969.)

Kritiikin mukaan suomalaisraati teki itsestään naurunalaisen läpinäkyvällä puolueellisuudellaan.

Suomen ja Ruotsin keskinäisten pisteiden välistä epäsuhtaa oli mahdollista tulkita yhtenä osoituksena pohjoismaisen yhteistyön yleisemmistä valta-asetelmista:

Sitten sietää kiittää Tanskaa ja Norjaa, jotka antoivat Suomelle pisteitä. Suomi puolestaan kantoi koko kuormansa, kokonaista viisi pistettä, Ruotsin iskelmäparille, saamatta Ruotsilta puolta pistettä vastalahjaksi. Sellaista se on tämä pohjoismainen yhteistyö, Ruotsihan on aina vetänyt välistä. Kolmikymmenvuotisessa sodassahan Suomi tappeli Ruotsin puolesta jossakin siellä Keski-Euroopassa asti (...) ja tällä tavalla Ruotsi maksaa takaisin. (*Savo* 7.3.1966.)

Tässä Suomen kappaleen jättäminen pisteittä esitetään vääryytenä, jolla on pitkä historiallinen tausta aina Ruotsin suurvaltakauden so-

dissa asti. “Pohjoismainen yhteistyö” kuvataan toimintana, josta suurin maa hyötyy, mutta ei anna mitään takaisin. Tavallista oli kontrostoida Ruotsin toiminta muihin pohjoismaihin: siinä missä muut jakoivat pisteitä toisilleen ja auttoivat Ruotsia hyviin sijoituksiin, Ruotsi antoi kitsaasti apua naapureilleen (esim. *NP* 31.3.1969; *Suomenmaa* 1.4.1969; *Turun Päivälehti* 1.4.1969; *Uusi Aika* 1.4.1969; *Veikkaaja* 3.3.1969). Eurovision laulukilpailun yhteydessä pohjoismaiden välisiin suhteisiin liitettiin varsin negatiivisia tunteita:

Ruotsalaiset (...) ovat yleensä niin itseään täynnä, etteivät he alennu antamaan suomalaiselle sävelmälle pisteitä. Eihän olisi hienoa äänestää “Pohjolan mustalaisia” kun voi osoittaa kansainvälisyytensä tuemalla ranskalaisia tai englantilaisia. (*Veikkaaja* 3.3.1969.)

Koskahan tapahtuisi se ihme, että Ruotsi antaisi Suomelle edes yhden pisteen, kysyttiin maitokaupassa. Ja arveltiin, että mitäs se läntinen herakansa meille takamaalaisille, vaikka kuinka hyvä sävelmä olisi – Niin sitä tunteet palavat. (*Turun Päivälehti* 1.4.1969.)

Suomi kuvattiin Euroopan reunamaaksi, joka ei saa läntiseltä naapurimaalta tukea pyrkimyksilleen menestyä eurooppalaisessa kilpailussa. Suomen ja Ruotsin välinen suhde esitettiin hierarkkiseksi ja jännitteiseksi. Pohjoismaisuus oli silti suomalaisesta näkökulmasta tärkeä resurssi, sillä sen avulla Suomea oli mahdollista kytkeä länteen.

Blokkien Eurooppa. Sisäiset rajat ja hierarkiat

1960-luvun alussa Eurovision laulukilpailun tuloksia tulkittiin lehdistössä osoituksina musiikkimaun ja kieliryhmien välisistä eroista Euroopassa. Raatien antamat äänet nähtiin musiikkimaun kansallisten erojen ilmentymänä: “Maku on paitsi yksilöllinen myös kansallinen erikoispiirre” (*Satakunnan Kansa* 24.3.1964). Äänestystulosten ja kilpailukappaleiden pohjalta laadittiin Euroopan kevyen musiikin maantietoa. Siinä maanosaa jaettiin eteläiseen ja pohjoiseen alueeseen, joista ensimmäiseen kuuluivat romaanisen kielialueen

maat ja toiseen hieman vaihtelevasti Iso-Britannia, Pohjoismaat sekä saksankieliset maat. Laulukilpailua hallitsevasta alueesta oltiin jokseenkin yksimielisiä, mutta siitä käytettiin eri nimityksiä. Puhuttiin ranskankielisistä maista, manner-Euroopasta, Keski-Euroopasta ja Etelä-Euroopasta (esim. *HS* 20.3.1962; *TS* 20.3.1962; *Vaasa* 1.4.1962; *LK* 26.1.1966). Huomionarvoista on, ettei Isolla-Britannialla varhaisessa Eurovision laulukilpailua koskevassa kirjoittelussa vielä ollut asemaa popmusiikin johtavana maana, vaan se asetettiin rinnakkain Pohjoismaiden ja “vanhan iskelmämaan Saksan” (*Folk-tidningen – Ny tid* [päiväys puuttuu, ELKA 1964]) kanssa.

Lehdissä pohdiskeltiin eri tyyli-suuntien ominaispiirteitä. Niiden erot tiivistyivät käsitteisiin “chanson” ja “iskelmä”. *Kalevan* (24.3.1964) luonnehdinnan mukaan “Pohjoismaat, Englanti ja saksalainen kielialue suosivat rytmikästä, melodista, iskelmälistä linjaa, kun taas etelässä on chanson-linja valttia”. Ranskalaisen chanson-perinteen yhtenä keskeisenä piirteenä pidettiin sanoituksen suurta roolia (*HS* 19.3.1962; *HS* 20.3.1962; *IS* 17.3.1962), mikä selitti esityskielen suurta merkitystä kilpailussa. Lisäksi romaanisten maiden sävelmiin liitettiin tunteikkaus ja liioiteltukin sentimentaalisuus, “dramaattis-eroottinen” tyyli (*HS* 20.3.1962; *IS* 19.3.1962a). Pohjoisten maiden iskelmiä puolestaan luonnehdittiin sävyltään kepeiksi ja pirteiksi (*HS* 19.3.1962; *NP* 19.3.1962), ja niiden positiivisena piirteenä voitiin mainita myös modernius (*Keski-Suomen Iltalehti* 7.3.1966). Esimerkiksi Uuden Suomen arvostelussa vuonna 1964 kaivattiin “vanhan kunnan ranskalaistyyppisen chansonin” ja haikeiden beguine-sävelmien tilalle “jotakin todella uutta”. Uutta tyyliä edustivat arvion mukaan vain Norjan ja Suomen sävelmät. (*US* 23.3.1964.)

Todisteena yhtenäisestä pohjoisesta musiikkimausta toimi vastavuoroinen äänestäminen. Vuonna 1962 Suomi ja Ruotsi saivat kaikki pisteensä suhteellisen pohjoisilta mailta, minkä perusteella *Nya Pressen* (19.3.1962) arveli, että “pirteillä ja rytmikkäillä jutuilla ei tunnu olevan niin hyviä markkinoita etelämpänä”. Todistukseksi “makusuunnan yhtäläisyydestä” tulkittiin myös se, että Suomi ja Englanti vaihtoivat keskenään kolme pistettä (*IS* 19.3.1962a). Yleisen käsityksen mukaan ranskankielisillä mailla oli Eurovision laulukil-

pailussa parhaat edellytykset menestyä, sillä niillä oli eniten raateja, kun mukana olivat Ranskan ohella Luxemburg, Monaco, Belgia ja Sveitsi (esim. *HS* 19.3.1962; *IS* 19.3.1962b; *Vaasa* 1.4.1962). Tulkinta sai tukea siitä, että kilpailun voitto meni Ranskaan (1960, 1962) tai Luxemburgiin (1961) kolmena ensimmäisenä vuonna, kun ohjelma nähtiin Suomessa. Oletetuista makueroista johtuen Pohjoismaiden menestysmahdollisuuksia alettiin pitää pieninä:

Kyllä se niin on, että pohjoismaitten taitaa olla turhaa yrittää päästä edes viiden ensimmäisen joukkoon. Laulutyyli ja kieli täällä pohjoisilla leveysasteilla ei miellytä Eurooppa[a]. Ainakin näistä kisoista päätelleen on kaunis ranskan kieli valttia. (*Savo* 26.3.1962; ks. myös *Hbl* 23.3.1964; *Vaasa* 1.4.1962.)

Musiikkimaun ohella kielen ajateltiin vaikuttavan raatien arvioihin.

Kielen huomioiminen monimutkaisti jakoa eteläiseen ja pohjoiseen alueeseen, sillä Suomi ei enää vaikuttanutkaan pohjoismais-saksalaisen ryhmän ongelmattomalta jäseneltä. Sen sijaan se näytti yhdessä Jugoslavian kanssa jäävän yksin kansainvälisten kulttuuriyhteyksien ulkopuolelle. Lehdistöissä nostettiin esille Suomen ja Jugoslavian yhteinen ongelma: kukaan raadeissa ei ymmärtänyt niiden laulujen sanoja (*Apu* 14/1962a; *Apu* 15/1962; *HS* 19.3.1962; *IS* 17.3.1962; *Vaasa* 1.4.1962). Suomalaiset ja jugoslavalaiset kilpailijat olivatkin 1960-luvulla ainoita, joiden kieli oli jokseenkin käsittämättömää ulkomaiselle yleisölle. Muut osallistujat lauloivat kaikki kielellä, joita puhuttiin useassa maassa tai joilla oli läheisiä sukulaisia muissa kilpailijamaissa. ”Kielivaikeus” (*HS* 19.3.1962) yhdisti siis Suomea Jugoslaviaan, joka oli paitsi Eurovision laulukilpailun ainoa sosialistinen maa myös maantieteellisesti ohjelman kattaman alueen laidalla. Näin pohjoinen–etelä -jaon rinnalle tuli tulkinnoissa jako, jossa laulukilpailun Eurooppa jakautui keskustaan sekä kielelliseen ja implisiittisesti myös poliittiseen ja maantieteelliseen periferiaan.

Kun äänestyskäyttäytymistä aluksi selitettiin musiikkimaun alueellisella vaihtelulla, 1960-luvun loppupuolella sille alettiin etsiä syitä politiikasta ja naapureiden suosimisesta. Raatien motiivit herättivät erityisen paljon kommentointia vuonna 1966, jolloin Pohjoismaat

äänestivät toisiaan huomiota herättävästi.⁹⁵ Televisiolähetyksessä yleisön joukosta kuului naurua ja vihellyksiä Norjan antaessa kaikki pisteensä muille Pohjoismaille. Yleisö nauroi lisää, kun Suomi antoi toiseksi korkeimmat pisteensä Norjalle, ja riemu yltyi, kun korkeimmat pisteet menivät Ruotsiin. Vastaavia reaktioita saivat osakseen myös Espanjan ja Portugalin sekä Irlannin ja Ison-Britannian (mutta jostain syystä eivät Hollannin ja Belgian) toisilleen jakamat huippupisteet. Yleensä kilpailuyleisö käyttäytyi 1960-luvun lähetyksissä hillitysti ja korrektisti, joten tällainen pisteiden kommentointi oli hyvin poikkeuksellista. Vihellykset pantiin merkille suomalaislehdissä.⁹⁶ Kritiikki oli mahdollista torjua vetoamalla siihen, että naapureiden ja kavereiden äänestäminen oli laulukilpailun vakiintunut tapa.

1960-luvun loppupuolella äänestystä ei tulkittukaan enää vain makuerojen ilmentymänä, vaan Euroopan sisäiset jaot nähtiin entistä enemmän poliittisina. Artikkelissa “Hyvae yoetae eli Euroviisukin meni politiikaksi” (SS 7.3.1966) esitettiin, että laulukilpailu oli muuttunut “ranskankielisen viisublokin hallitsemaksi seksikilvaksi”. Nyt muutkin olivat ottaneet oppia ja ryhmittyneet “vastablokeiksi”. Toimintaa perusteltiin välttämättömyydellä: “Eurovision kielipoliittinen asetelma on tehnyt ranskalaisblokista ylivoimaisen viiden maan ryhmän, jonka yhteispeli pakottaa toiset joko chansonskilpaan Pariisi-aiheilla tai poliittiseen vastavetoon pohjoismaisella systeemillä.” “Taktikointia” voitiin pitää mielenosoituksena kilpailun vakiintuneita käytäntöjä vastaan. Protestin ansiosta “kielimuuri” saatiin murrettua, romaanisen kieliryhmän maat jäivät “nuolemaan näppejään” ja Pohjoismaat osoittivat, että nekin ovat “jotakin”. (*Turun Päivälehti* 8.3.1966.) Euroopan jakautumisesta käytettiin politiikan ja sodan sanastoa: “Yhdistynyt pohjoismainen rintama” toi Ruotsille toisen sijan (*NP* 7.3.1966), ruotsalaisten ja norjalaisten hyvä sijoitus oli “junttapeliä” ja voitto kauppapolitiikan ansiota (*Keskisuomen Itälehti* 7.3.1966). “Jos Pohjoismaat saisivat solmituksi ‘keskinäisen yhteistyö- ja avunantosopimuksen’ saattaisi tällainen ‘gentlemens [sic] agreement’ vaikuttaa tervehdyttävänä vastapainona ranskankielisten maiden yhteistoimintaan nähden”,

ehdotti *Lapin Kansa* (26.1.1966). Euroopan itä-länsijaon sanasto (blokit, muurit, yhteistyö- ja avunanto) siirrettiin näin Länsi-Euroopan alueiden keskinäisten suhteiden tarkasteluun.

Suomen asema toisen maailmansodan jälkeisessä Länsi-Euroopassa oli ristiriitainen. Maan ulkopolitiikka perustui puolueettomuuden ihanteeseen, ja Suomi pyrittiin esittämään jonkinlaisena välittäjänä idän ja lännen välillä. Suomi ja Neuvostoliitto solmivat YYA-sopimuksen vuonna 1948. Kylmän sodan kaudella Suomi liittyi myös länsieurooppalaisiin järjestöihin ja sopimuksiin kuten OECD (1969) ja EEC (1974). (Ks. esim. Harle & Moisio 2000, 183–191.) Pyrkimys puolueettomuuteen näkyi suomalaisessa televisiossakin, olihan Yleisradio paitsi Eurovision myös Intervision jäsen. Asema kahden järjestön jäsenenä tarjosi Yleisradiolle mahdollisuuden esiintyä idän ja lännen yhdistäjänä. (Salokangas 1996, 126.) Esimerkiksi kirjassa *Tämä on televisio* (1968) esitettiin, että Suomi on yksi tärkeimmistä yhtymäkohdista Intervision ja Eurovision välillä, sillä “meidän kauttamme kulkee (...) usein käytetty yhteys Moskovasta länteen” (Arhela 1968, 222). Välitystehtävällä oli mahdollista perustella sosialistimaiden järjestöön kuulumista: *Tämä on televisio* -kirjan mukaan Suomi oli “joutunut” kaksoisjäsenen erikoisasemaan, koska “näiden suurten ryhmittymien välinen ohjelmatie kulkee juuri Suomen kautta” (Ikonen 1968, 54).

Suomen ja Jugoslavian yhteinen “kieliongelma” saattoi kiinnittää huomiota muihinkin yhteyksiin maiden välillä ja tuoda esiin Suomen ambivalentin aseman jakautuneessa Euroopassa. Tässä tilanteessa pohjoismaisuuden korostaminen oli keino esittää Suomi osana Länsi-Eurooppaa: jos Suomi oli osa pohjoismaista makuvyöhykettä ja äänestysblokkia, se näytti kuuluvan tukevasti lännen kartalle. Pohjoismaiden aseman samankaltaisuutta vahvisti se, että 1960-luvulla mikään niistä ei vielä menestynyt Eurovision laulukilpailussa erityisen hyvin, lukuun ottamatta Tanskan voittoa vuonna 1963. Toisaalta pohjoismaisuuden korostamista vaikeutti se, etteivät Suomen kappaleet saaneet toivottua vastakaikua Ruotsin raadeilta. Näin Suomen asema läntisissä yhteistyöverkostoissa näytti jäävän hie-man hataraksi.

Kansainvälisenä televisio-ohjelmana Eurovision laulukilpailu korosti 1960-luvulla television kykyä yhdistää eurooppalaisia yli

rajojen. Samalla ohjelma rakensi Eurooppaa rajanteon kautta, ja sen ensisijainen Eurooppa oli Länsi-Eurooppa. Itää ei silti täysin suljettu Euroopan määritelmän ulkopuolelle, vaan se voitiin sisällyttää puhutteluun. Eurovision Eurooppa oli jakautunut myös sisäisesti, ja eri alueiden väliset suhteet olivat hierarkkisia. Suomalaisessa mediassa Keski-Eurooppa ja etenkin ranskankielinen alue tulkittiin hallitsevaksi alueeksi. Pohjoismaisuus toimi keinona liittää Suomi tukevasti osaksi Länsi-Eurooppaa. Myöhemmin Eurovision laulukilpailun merkitykset on kytketty Euroopan “yhdentymisen” poliittisen historiaan yhä tiiviimmin.

“Unite, unite Europe”. Laulukilpailu politiikan sanoin

Ruotsinkielisessä nuortenohjelmassa *X-tra* (FST 2002) käsiteltiin syksyllä 2002 Euroopan unionin laajenemista. Jaksossa esiteltiin viisi EU:n hakijamaata, Liettua, Latvia, Viro, Puola ja Unkari, sekä kerrottiin lähinnä ongelmista mutta jonkin verran myös edistävästä tekijöistä, jotka vaikuttivat niiden jäsenyyspyrkimyksiin. Aihetta käsittelevä osio päättyi katkelmaan saman vuoden Eurovision laulukilpailun pisteidenlaskusta ja Latvian esityksestä sekä tekstiin “Latvia voitti Euroviisut 2002”. Laulukilpailuvoitto kuvitti pohdintaa hakijamaiden “EU-kelpoisuudesta”. Näin Eurovision laulukilpailun voittaminen rinnastettiin Euroopan unioniin liittymiseen. *X-tran* jakso on esimerkki arkisesta tavasta, jolla Eurovision laulukilpailu yhdistetään Eurooppaan yleisesti ja Euroopan unioniin erityisesti.

Länsi-Euroopan laulukilpailu

Toisen maailmansodan päättyminen toimii tyypillisesti lähtöpisteenä, kun nykyään kerrotaan “Euroopan yhdentymisen” historiasta (Mikkeli 1994, 7; Urwin 1991, 1). Erilaisia pyrkimyksiä lisätä eurooppalaista yhteistyötä ja edistää ajatusta maanosan yhtenäisyydestä oli toki esiintynyt jo aikaisemmin.⁹⁷ Toisen maailmansodan jälkeen Länsi-Euroopan valtioiden välisiä yhteistoiminnan muotoja alettiin kehittää entistä intensiivisemmin. Televisiotoiminta käyn-

nistyi, EBU aloitti toimintansa ja Eurovision laulukilpailu perustettiin samoihin aikoihin, kun muodostettiin monia keskeisiä taloudellisia ja poliittisia järjestöjä ja yhteistyösopimuksia.⁹⁸ Eurovision laulukilpailuun ja televisioon yleisemminkin liitettiin toiveita positiivien kansainvälisyyden lisääntymisestä, ja samantapaisia perusteluja esitettiin Länsi-Euroopan maiden välisen taloudellisen yhteistyön kehittämiseksi. Toiveiden mukaan uuden sodan mahdollisuus pienenesi, kun Euroopan maiden taloudelliset edut liitettäisiin aikaisempaa enemmän yhteen. (Esim. Miall 1993, 23.) Vahvimmat yllykkeet yhtenäisen Euroopan rakentamiseen tulivat vähemmän idealistisista taloudellisista ja poliittisista tavoitteista. “Yhdentyvä” Eurooppa oli kylmän sodan tuote ja koostui tietenkin vain Länsi-Euroopan valtioista. Eurooppaa on vuosisatojen ajan määritelty erottamalla se “idästä”, mutta toisen maailmansodan jälkeen raja määriteltiin uudella tavalla. Raja siirtyi länteen päin, ja Euroopasta tuli osa Yhdysvaltojen hallitsemaa suurempaa “länttä”. (Delanty 1995, 115-129.)⁹⁹

Eurovision toiminta oli osa länsieurooppalaisen yhteistyön rakentamista sodan jälkeisenä aikana. Ensimmäiseen Eurovision laulukilpailuun osallistuivat televisioyhtiöt seitsemästä maasta. EBU:n toiminnan keskuspaikka oli Sveitsissä, ja paikallinen televisioyhtiö toimi kilpailun järjestäjänä. Muut osallistujat tulivat juuri samoista kuudesta maasta – Länsi-Saksa, Ranska, Italia, Alankomaat, Belgia ja Luxemburg – jotka panivat alulle Euroopan yhteisön toiminnan.¹⁰⁰ Myös Tanskan, Britannian ja Itävallan televisioyhtiöt olivat kiinnostuneita osallistumaan iskelmäkilpailuun, mutta niiden kerrotaan ilmoittautuneen liian myöhään (Thorsson 1999, 8). Niinpä Eurovision laulukilpailun ja Euroopan yhteisön alkuperäiset osallistujalisat ovat lähes identtiset. Kuusikon ulkopuolisten maiden myöhästyminen vaikuttaa merkitykselliseltä sattumalta. Yhteys Euroopan poliittiseen historiaan tuli muodostumaan elimelliseksi osaksi Eurovision laulukilpailua.

Eurovision laulukilpailun osanottajamäärä kasvoi heti seuraavana vuonna, ja mukaan on sen jälkeen liittynyt jatkuvasti uusia maita. Vuonna 1957 debytoivat Britannia, Tanska ja Itävalta ja kahta vuotta myöhemmin vuonna 1959 Ruotsi. Seuraavalla vuosikymme-

nellä mukaan tulivat Norja ja Monaco (1960), Suomi, Espanja ja Jugoslavia (1961), Portugali (1964) ja Irlanti (1965). Seuraavaksi kilpailijajoukko kasvoi 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa Välimeren alueen mailla, kun Malta (1971), Israel (1973), Kreikka (1974), Turkki (1975), Marokko (1980) ja Kypros (1981) alkoivat osallistua. Islanti lähetti ensimmäisen kilpailijansa vuonna 1986.

Osanottajamäärän kasvu tuottaa Euroopasta tietynlaista ymmärrystä: Eurooppa laajenee ja siihen on mahdollista liittää aina uusia maita. Niin kauan kuin Länsi- ja Itä-Euroopan mailla oli omat yleisradioliitonsa, laajenemisella oli idässä selkeä raja, mutta Länsi-Euroopan sisällä osallistumista ei rajoitettu. Välimeren alueen diktatuurisesti hallitut valtiot Espanja, Portugali ja (vuodesta 1967 lähtien) Kreikka olivat Euroopassa pitkään poliittisesti periferisessä asemassa. Niiden hallinnot eivät jakaneet muiden maiden virallisesti korostamia demokraattisia arvoja, ja ne jäivät siksi osin kansainvälisen yhteistyön ulkopuolelle. Esimerkiksi Euroopan neuvoston jäseniksi Espanja ja Portugali hyväksyttiin vasta diktatuurien päätyttyä 1970-luvulla. (Urwin 1991, 35, 206.) Eurovision laulukilpailuun liittymiselle diktatuurinen hallinto ei ollut este. Espanja ja Portugali tulivat mukaan jo diktatuurikaudella ja Kreikka liittyi kilpailuun hieinan ennen sotilashallinnan kaatumista vuonna 1974.

Nykyhetken näkökulmasta tarkasteltuna Eurovision laulukilpailun historia näyttää helposti suoraviivaiselta kasvun ja laajenemisen tarinalta. Ohjelman kehitys ei kuitenkaan ole ollut suoraviivaista. Ei ollut takeita siitä, että kerran kilpailuun liittyneistä televisioyhtiöistä tulisi vakituisia osanottajia. Monet maat jättivät välillä kilpailun joko väliaikaisesti erilaisista syistä (esim. Ranskan presidentin kuolema 1974) tai ilmeisen pysyvästi.¹⁰¹ Koko kilpailun tulevaisuus näytti moneen kertaan epävarmalta. Laajeneminen ei siis ollut mikään itsestäänselvyys.

Kartta on yksi keskeinen visuaalinen tapa kuvata Eurooppaa, ja sitä on käytetty osallistujajoukon esittämiseen myös Eurovision laulukilpailussa.¹⁰² Kartta määrittelee rajoja ja tuottaa vaikutelmaa luontevasta kokonaisuudesta. Tiedon järjestämisen ja vallan välineenä kartalla on pitkä eurosentrinen perintö, jolla on juuret imperialismiin kaudella. Imperialistinen valta tarvitsi karttoja voidakseen tuntea ja

sitä kautta kontrolloida alueita. Tuhatkuusisataaluvulta periytyvä maailmankartan malli on muodostunut osaksi länsimaista arkiajat-
telua osaksi siksi, että kartta kuvaa länsimaiden valtaa. Tietyt va-
kiintuneet esitysmuodot – pohjoisen sijoittaminen ylös, Euroopan
suhteettoman suuri koko – representoivat Euroopan hallitsevaa ase-
maa. (Fiske 2003, 281-282.) Karttaa voi tarkastella myös Euroopan
rajojen ja sen sisäisten valtasuhteiden määrittäjänä. Suomen asema
alkuperäisen Eurovision Euroopan reunamilla käy hyvin ilmi kar-
tasta, jota vuoden 1963 kilpailussa käytettiin kilpailukappaleiden
esittelyyn. Kartta oli rajattu niin, että se kattoi vain osan Norjasta ja
Ruotsista sekä pienen luoteiskulman Suomesta. Läntisen Keski-Eu-
roopan maat saivat keskeisen aseman tällä Euroopan kartalla, ja
pohjoinen mahtui vaivoin mukaan. Euroopan kartta oli samantapai-
nen vielä vuoden 1984 kilpailun postkorttifilmeissä. Kaikki osal-
listujamaat eivät “mahtuneet” samaan kuvaan, vaan käytössä oli
kolme erilaista rajausta. Normaaliwersiona käytettiin läntistä kuvaa,
jossa näkyi hieman Pohjois-Afrikkaa, mutta ei Kreikkaa ja Ruotsis-
ta ja Norjasta vain eteläosa. Pohjoismaiden filmejä varten kuvaraja-
usta siirrettiin koilliseen ja Turkkiä varten itään. Karttakuva tuotti
vaikutelmaa, että Pohjoismaat ja Turkki eivät luontevasti mahdu lau-
lukilpailun Euroopan alueelle. Länsi-Eurooppa näyttäytyi norma-
lina rajauksena, jonka ulkopuolelle osa osallistujista jäi.

Suomalaisessa mediassa Eurovision laulukilpailu liitettiin ekspli-
siittisesti Länsi-Euroopan poliittiseen ja taloudelliseen yhdentymis-
kehitykseen erilaisissa EEC-metaforissa, joita käytettiin 1970-luvun
lopulla ja 1980-luvun alussa. Massakulttuurikritiikissä Eurovision
laulukilpailua luonnehdittiin yhdenmukaisen EEC-musiikin ja EEC-
viihteen tyyssijaksi. (Esim. IS 10.2.1975; *Tiedonantaja* 25.3.1975;
Katso 7/1976.) Suomen liittyminen EEC:hen vuonna 1974 kytke-
tiin näin huoleen kansallisesti omaleimaisen kulttuurin säilymisestä
(vrt. Pantti 1998, 58). Toisaalta heikko sijoitus Eurovision laulukil-
pailussa oli mahdollista tulkita osoitukseksi Suomen vaikeuksista
kuulua Länsi-Euroopan yhteistyöverkostoihin. *Ilta-Sanomien*
(22.4.1980) kolumnisti rinnasti leikkillisesti Vesa-Matti Loirin vii-
meisen sijan ja EEC-maihin kohdistuvan vientikaupan vaikeudet.
Vaikka esiintyjä “kuului maan kärkikykyihin”, tukea tuli vain Nor-

jalta. Tomas Ledinin saamat pisteet kolumnisti tulkitseksi osoitukseksi siitä, että Ruotsi kuuluu Eurooppaan. Suomi näytti niin maantieteellisen sijaintinsa kuin suosionsa puolesta sijaitsevan Eurovision Euroopan rajalla.

“Euroeuforiaa”. Eurooppaa laajennetaan ja juhliitaan

Euroopan yhteisön sisällä alkoi 1980-luvun lopulla erityisen aktiivinen kausi, jolloin poliittista yhteistyötä pyrittiin lisäämään. Tuolloin solmittiin useita merkittäviä sopimuksia, jotka valmistelivat muutosta Euroopan yhteisöstä Euroopan unioniin. Vuonna 1986 allekirjoitetussa yhtenäisasiakirjassa (Single European Act) tavoitteeksi määriteltiin EY-alueen sisäiset yhteismarkkinat, joilla tavarat, ihmiset, palvelut ja pääomat liikkuisivat vuodesta 1992 lähtien vapaasti. Päämääräksi asetettiin myös valuuttaunioni. Samalla yhtenäisasiakirjassa laajennettiin yhteistyötä esimerkiksi ympäristöön, tutkimukseen ja teknologiaan liittyvässä politiikassa, lisättiin Euroopan parlamentin mahdollisuuksia vaikuttaa lainsäädäntöön ja edistettiin hallitusten välistä ulkopoliittista yhteistyötä. Uusia asioita, kuten ulkopoliittikka ja turvallisuus, tuotiin Euroopan yhteisön piiriin. Myöhemmin seurasivat Schengenin konventio (1990) sekä Maastrichtin sopimus Euroopan unionista (1992). Sopimus Euroopan unionista tuli voimaan marraskuussa 1993, kun jäsenmaat olivat ratifioineet sen. (Ks. Mikkeli 1994, 140-141; Smith & Wright 1999, 1; Urwin 1991, 230-235.) Euroopan yhteisön jäsenmäärä kasvoi 1980-luvun lopulla, kun Espanja ja Portugali liittyivät siihen vuonna 1986. Samoihin aikoihin Eurovision laulukilpailussa alettiin puhua aiempaa enemmän Euroopan yhteisöstä.

Eurovision laulukilpailu liitettiin eksplisiittisesti Euroopan yhteisöön vuonna 1987, pian yhteismarkkinoista sopimisen jälkeen. Kilpailu pidettiin tuolloin Brysselissä, mikä osaltaan vaikutti siihen, että EY nostettiin ohjelmassa korostetusti esille. Ohjelman alussa selostaja Erkki Toiviainen toivotti katsojat tervetulleeksi “laulavaan Eurooppaan” ja “Euroopan yhteisön sydämeen”. Alkufilmin kuva Waterloon taistelun muistopatsaasta kertoi Toiviaisen mukaan ajas-

ta, jolloin Euroopan historiaa tehtiin ase kädessä. Nyt Euroopan historiaa tehtiin hänen mukaansa EY:n pääkaupungissa Brysselissä, minne “eurokraatit” saapuivat “kaatamaan kansojen välisiä rajoja”. Toiviaisen tulkinnassa Euroopan yhteisö siis merkitsi ensisijaisesti rauhanomaista yhteistyötä ja maiden välisten rajojen purkamista. Kilpailukaupungin lisäksi EY-painotusta motivoitiin sillä, että ohjelma lähetettiin Eurooppa-päivänä, jota juontaja Viktor Laszlo alkujoukonnoissaan kutsui Euroopan yhteisön 30-vuotisjuhlaksi, ja toivotti: “Hyvää syntymäpäivää Eurooppa ja kaikkea hyvää tulevaisuudessa.” Näin Eurooppa samastettiin “syntymäpäivän” juhlinnassa Euroopan yhteisöön.

Samana kilpailun väliaikanumerona esitettiin filmi, jota luonnehdittiin Euroopan kuvaukseksi. Sen musiikkina kuultiin soolohuilumuunnelmia Beethovenin teemasta “Oodi ilolle”, jota Euroopan yhteisö käytti “kansallislaulunaan” (ks. Delanty 1995, 128). Filmisissä kuvattiin ihmisiä vaihtelevissa puuhissa purjehtimisesta vuorikiipeilyyn ja peltotöistä öiseen juhlintaan. Eri aiheita yhdistivät animoidut keltaiset tähdet, ja filmin päätteeksi kiipeilijä pystytti vuoren huipulle EY:n tähtilipun. Eurooppa liitettiin vaihteleviin maisemiin, ulkoiluharrastuksiin, huvitteluun – ja Euroopan yhteisöön, jota representoitiin käyttämällä valtioihin liitettyjä symboleja: Euroopan “syntymäpäivä” vertautuu itsenäisyyspäivään, “Oodi ilolle” toimii “kansallislauluna”, ja yhteisön lippu rinnastuu valtioiden lippuihin. (Vrt. Jáuregui 1999, 258; Smith & Wright 1999, 14-15.) Valtiollisten symbolien käytön voi nähdä osana kehitystä, jossa Euroopan yhteisöä kehitettiin poliittiseksi unioniksi. Tällainen Euroopan juhliminen tuotti suppeaa, länsieurooppalaista Eurooppa-käsitystä, jonka poissulkevuutta korostaa se, että kilpailun 22 osanottajamaastakin vain 12 oli Euroopan yhteisön jäseniä.

Euroopan “yhdentymisen” juhlinnalle oli omistettu seuraavankin kilpailun väliaikanumero, irlantilaisyhtye Hothouse Flowersin musiikkivideo “Don’t Go”, joka selostaja Erkki Pohjanheimon mukaan oli kuvattu “kaikissa niissä kahdessatoista maassa, joitten pitäisi liittyä Euroopan yhteisöksi vuonna 1992”. Kappaleen alussa solisti kertoi sen juhliyan yhtenäisyyttä ja musiikin kykyä yhdistää ihmisiä. Videolla Hothouse Flowers nähtiin erilaisissa ympäristöissä, jotka edustivat eri puolia Euroopasta: hiekkarannalla, lumihan-

gessa mökin edustalla, eteläeurooppalaisessa kaupungissa, antiikin raunioilla, moottoritiellä. Kuvissa vilahteli tiettyjen maiden tunnistettavia symboleja kuten Eiffelin torni ja tuulimyllyt. Kuvastoltaan video muistutti paljon Eurovision laulukilpailun konventionaalaisia postikorttifilmejä, kunnes loppupuolella laulusolistin taustalla alkoi liehua EY:n tähtilippu, samalla kun tämä kehotti kaikkia “jakamaan voimansa, liittämään kätensä yhteen, tuntemaan itsensä vapaiksi”. Euroopan yhteisöön liitettiin positiivisia arvoja kuten yhdessäolo ja vapaus samalla, kun Eurovision laulukilpailun sisälle tuotettiin erotelua EY:n jäsenmaiden ja muiden välille.

Puhe Euroopasta ja yhdentymisestä voimistui Eurovision laulukilpailussa sen jälkeen, kun Itä-Euroopan maiden kommunistiset hallinnot alkoivat kaatua yksi toisensa jälkeen vuonna 1989 ja kahtiajakoa symboloinut Berliinin muuri purettiin. Itä-Euroopan tapahtumat nousivat esille seuraavan vuoden laulukilpailussa, joka pidettiin sopivasti Jugoslaviassa. Kilpailun kappalevalikoima koettiin Eurooppa-aiheiden buumina: “Tänä vuonna tyypillinen iskelmä oli euroeuforinen ylistyslaulu yhteistyölle yli rajojen, integraatiolle ja kaadetuille muureille.”¹⁰³ (*Hbl* 7.5.1990.) Laulujen pääasiallisiksi teemoiksi miellettiin “rauha, vapaus ja rakkaus” sekä Itä-Euroopan poliittiset tapahtumat (*Hbl* 5.5.1990). Vaikka Eurovision laulukilpailussa oli puhuttu Euroopasta, teemaa ei oltu aikaisemmin käytetty kilpailukappaleissa.¹⁰⁴

Vuoden 1990 kilpailussakin oli itse asiassa vain kaksi kappaletta, joissa suoraan mainittiin käsite Eurooppa: “Insieme: 1992” (Italia) ja “Somewhere in Europe” (Irlanti). Lisäksi sävelmissä “Brandenburger Tor” (Norja) ja “Keine Mauer mehr” (Itävalta) käsiteltiin Berliinin muurin purkamista. “Euroeuforisen” buumin tuntua lisäsivät yleisempää “rauhan ja rakkauden” teemaa julistaneet kappaleet “Give a Little Love Back to the World” (Iso-Britannia) ja “Frei zu leben” (Länsi-Saksa). Samaan ryhmään assosioitui nimensä puolesta myös Suomen “Fri?”, vaikka sen sanoitus ei ollutkaan vapauden ja murtuvien muurien juhlintaa, vaan pikemminkin pohdintaa siitä, mitä vapaus oikeastaan tarkoittaa. Uutisissa ajankohtaiseen Itä-Euroopan alueeseen viittasi Belgian sävelmä “Macédonienne”, joka oli rakkauslaulu makedonialaiselle naiselle.

Poliittisiin tapahtumiin viitanneiden kappaleiden sävy oli paa- toksellinen ja julistava. Eurooppa ja “muurien murtuminen” esitet- tiin vakavana ja juhlittavana asiana. Huomattavin vuoden 1990 Eu- rooppa-aiheisista lauluista oli Toto Cutugno “Insieme: 1992”, joka voitti kilpailun. Kappale oli varsinainen ylistyslaulu Euroopan yh- dentymiselle: se alkoi sanoilla “Insieme – unite, unite Europe” eli “yhdessä – yhdisty, yhdisty Eurooppa”, jotka lauloi nais- ja miesää- nien kuoro ilman säestystä. Mahtipontinen laulutyyli ja sanat teki- vät alusta julistuksenomaisen, ja kokoonpano kuvasti konkreettisesti ajatusta yhdessäolosta. Sama säe toistui kertosäkeessä ja kappaleen lopussa. Sävelmä ei kutsunut iloiseen juhlintaan vaan oli sävyllään pikemminkin hieman synkeä. Kuoron jälkeen kappale alkoi hiljai- sena ja keräsi vähitellen voimaa päättyen taas mahtipontiseen yh- teislauluun. Lopussa toistettiin kertosäettä ja vakuutettiin, ettei Eu- rooppa ole kaukana. Toto Cutugno oli pukeutunut juhlavasti koko- valkoisiin ja tehosti yhteenkuuluvuuden sanomaa puristamalla käm- meniään lujasti yhteen. Lavan taustalle heijastetut tähtikuviot välk- kyivät enimmäkseen sinisinä ja keltaisina.

Kappaleen nimeen nostettu vuosiluku 1992 viittasi EY:n yhteis- markkinoiden suunniteltuun toteutumisajankohtaan, joka oli saanut laajempaakin symbolista merkitystä. Vuodesta 1992 tuli enemmän- kin “symboli jollekin merkittävälle”, jota odotettiin tapahtuvaksi, kuin viittaus mihinkään konkreettisiin muutoksiin (Urwin 1991, 235).¹⁰⁵ Vastaavasti “Insieme: 1992” antoi Euroopan “yhdistymisel- le” aivan muunlaisia kuin taloudellisia merkityksiä. Vakava ja koh- talonomainen musiikki ja symboliikkaa tulvivat sanat tuottavat vaikutelmaa jostain suuresta mutta hieman epämääräisestä muutok- sesta. Keskeisiä vuoteen 1992 liitettyjä määreitä sanoituksessa oli- vat yhdessäolo, vapaus ja unelmat. Olemme yhä vapaampia, kun unelma on yhteinen, luvattiin kertosäkeessä. Euroopan yhdentymi- sestä kerrottiin hieman rakkauslaulun tapaan, sillä sanoissa puhutel- tiin yhtä ihmistä: “sinä ja minä” olemme yhdessä saman taivaan ja yhteisen lipun alla. Euroopan yhdistymisen vaatimisesta huolimatta maiden erottelusta ei luovuttu, sillä sanoituksessa korostettiin, että kyseessä on italialainen laulu “teille”.¹⁰⁶

“Brandenburger Tor” ja “Keine Mauern mehr” kommentoivat Saksan tapahtumia italialaiskappaleen tematiikkaa toistaen. “Bran-

denburger Tor” muisteli edellistä syksyä, jolloin “raja itään avautui”. Sanoituksessa tuotettiin yhteenkuuluvuuden vaikutelmaa puhumalla “meistä” ja vetoamalla yhteisiin kokemuksiin: syksyllä me näimme ihmisten itkevän ilosta ja nyt seisomme käsi kädessä Brandenburger Torilla. Kappaleen esikatseluvideossa käytettiin uutisfilmiä Berliinin muurin purkamisesta. Myös “Keine Mauern mehr” nosti Berliinin muurin murtumisen keskeiseksi symboliseksi tapahtumaksi ja tulkitsi edellisen vuoden kehitystä ilmauksena vapauden kaipuusta. Kertosäkeessä ajatus “ei enää muureja” toistettiin usealla eri kielellä, mikä korosti eri maiden yhteenkuuluvuutta.¹⁰⁷

Eurooppa-aiheiset laulut pyrkivät puhuttelemaan ylevyydellä ja mahtipontisuudella. Ajankohtaisten aiheiden tulvaa pidettiin kuitenkin ennalta arvattavana ja kornina.

Olisihan se pitänyt arvata, etteivät euroviisujen tekijät ja valitsijat kykene tänä eurooppalaisesti historiallisena vuotena vastustamaan houkutusta tunnelmoida kaatuvilla muureilla, yhtenevällä Euroopalla ja vapaudella. Tähän fraseologian syntiin lankeaa 22 ehdokkaasta seitsemän, kaikkein höpöimmin Norja, joka on jopa ristinyt viisunsa Brandenburger Toriksi. (*Apu* 18/1990.)

Kilpailulähetyksessä kommentaattorina toiminut Ossi Runne näki Norjan laulussa laskelmoivuuutta, vaikkei halunnut kyseenalaistaa kappaleen sanomaa: “Muuttuva Eurooppa ja sen viimeaikaiset tapahtumat ovat ilman muuta innoittaneet lauluntekijöitä. Tietysti sanoihin voi yhtyä täydestä sydäimestä. Olisiko tämä kalastajakansan edustaja kuitenkin miettinyt, että pyydykset sinne, missä kala liikkuu?” Ajankohtaisten aiheiden kommentoiminen sanoituksissa saatiin torjua myös moraalisiin perustein. Ruotsin Edin-Ådahl -yhtyeen jäsenet vetosivat käsitykseen, jonka mukaan viihdettä ja politiikkaa ei pitäisi yhdistää. Itä-Euroopan tapahtumat olivat vakava asia eikä niitä heidän mukaansa pitäisi sekoittaa iskelmään, joka oli “vain viihdettä”. (*Hbl* 5.5.1990.) Kun otetaan huomioon, miten aktiivisesti Eurovision laulukilpailussa oli tuotu esiin Euroopan yhteisöä, yhtyeen näkemys vaikuttaa varsin naiivilta.

Eurooppa-aiheisten laulujen buumi ei jatkunut seuraavana vuonna, joskin Eurovision laulukilpailussa kuultiin 1990-luvun alussa

runsaasti muita kappaleita, jotka pyrkivät puhuttelemaan “vakaval-la” sanomalla. Vuonna 1993 Italian “Sole d’Europa” (“Euroopan aurinko”) käsitteli taas eksplisiittisesti Eurooppaa. Se ei enää juhlinut rajojen kaatumista, vaan liitti Euroopan synkempään aiheeseen, sotaan. Impressionistinen sanoitus asetti rinnakkain tavallisten ka-tujen ja lähiöiden banaaliuden sekä ampumisen ja univormut. Sotaa kuvastivat rumpujen marssirytmii ja solistin marssimainen koreog-rafia. Kertosäe puhutteli aurinkoa: “Valaise Eurooppa, jos vielä muistat, missä se on”. Sanoituksella oli silti yhteyksiä myös “Insie-me: 1992:n” kuvastoon, unelmiin ja yhteisyyteen. Laulussa puhut-tiin unelmista, jotka pysyivät aina samoina, ja ihmisistä, jotka etsi-vät kumppania ja tarttuivat toisiaan kädestä. Kappale loi kuvaa Eu-roopasta, joka oli joutunut väliaikaisen pimeyden valtaan. Samassa kilpailussa olivat ensimmäistä kertaa mukana Jugoslaviasta itsenäis-tyneet Bosnia-Hertsegovina ja Kroatia. Molempien kappaleet, suo-mennetuilta nimiltään “Koko maailman tuska” ja “Älkää itkekö”, käsittelivät sotaa. Kappaleissa ei puhuttu Euroopasta, mutta muuten niillä oli runsaasti yhteistä kuvastoa – taivas, tuska, pimeys, yö ja unelmat – “Sole d’Europa” kanssa. Kolmessa vuodessa Euroop-paan liitetty kuvasto oli osin muuttunut; yhteisyyden ja vapauden sijaan Eurooppa yhdistettiin nyt sotaan, konflikteihin ja pimeyteen.

Vuoden 1989 juhlistajien tapahtumien jälkeen esille nousi nope-asti huolestuttavia kysymyksiä, kun Jugoslavian hajoaminen muut-tui väkivaltaiseksi. Seuraavan vuosikymmenen alkupuolella Euroop-paan käsitettä määriteltiin voimakkaasti uudelleen. Sosialististen jär-jestelmien syrjäyttämisen jälkeen poliittisissa keskusteluissa puhut-tiin “uudesta Euroopasta”, mutta sen sisältö oli vielä varsin epäsel-vä. Mikä olisi entisen Itä-Euroopan asema uudessa järjestyksessä? Muodostaisiko Länsi-Eurooppa oman “linnoituksen”, johon entisiä sosialistimaita ei haluttaisi mukaan? Vai pyrittäisiinkö Euroopan yh-dentymisprosessia laajentamaan itään päin? Missä määrin Itä-Eu-roopan maat joutuisivat lännen kolonialisoimiksi? Minkälaisen uhan nationalismi, rasismi, aseelliset konfliktit ja suoranaiset etniset puh-distukset muodostivat maanosassa? (Esim. Brah 1993; Miall 1993.)

Eurooppaa määriteltiin uudelleen myös Eurovision laulukilpai-lussa, missä Eurooppa kuvattiin kasvavana kokonaisuutena. Vuon-na 1992 ohjelman alkujuonnossa todettiin juhlavasti:

Euroopan kartta muuttuu parhaillaan nopeasti. Vanhoja maita katoaa ja uusia syntyy. Ja kun itä ei ole enää itä eikä länsi ole enää länsi, Euroopasta on tullut suurempi. Tätä juhlimme tänään, toukokuun yhdeksäntenä, Eurooppa-päivänä.¹⁰⁸

Eurooppa-päivänä ei tällä kertaa juhlittu Euroopan yhteisön syntymäpäivää, vaan idän ja lännen erojen katoamista. Ohjelmassa esitetyn tulkinnan mukaan “itää” ei enää ollut sosialististen järjestelmien lakkauttamisen jälkeen. “Länsi” puolestaan lakkasi olemasta, kun enää ei ollut itää vastakohtana, johon suhteessa se määriteltäisiin.¹⁰⁹ Tuloksena Euroopasta muodostui suurempi, minkä voi ajatella viittaavan sekä kokoon että laatuun. Euroopan määritelmä laajeni kattamaan uusia alueita, mikä käytännössä tarkoitti entisen idän liittämistä osaksi länttä. Vuoden 1992 kilpailussa ei vielä ollut mukana uusia maita entisestä “idästä”, joten Eurovision laulukilpailun Eurooppa ei ollut konkreettisesti kasvanut, mutta käsitteellisesti laajentumista tuotettiin jo.

Eurovision Euroopan laajeneminen konkretisoitui vuonna 1993, kun kilpailuun otettiin mukaan Slovenia, Bosnia-Hertsegovina ja Kroatia. Itä-Euroopan yleisradioyhtiö OIRT oli lopettanut toimintansa, ja sen jäsenet olivat liittyneet EBU:un. Kilpailun irlantilainen juontaja toivotti uudet maat tervetulleeksi Eurovision laulukilpailuun. Juonnoissa korostettiin Euroopan yhteisön merkitystä: “Euroopan maat ovat rakentaneet läheisiä taloudellisia ja kulttuurisia yhteyksiä Euroopan yhteisön kautta, etenkin nyt, Euroopan yhteismarkkinoiden ensimmäisenä vuonna”, juontaja esitti ja kehui yhteismarkkinoiden koostuvan yli 350 miljoonasta eurooppalaisesta.¹¹⁰ Seuraavana vuonna uusia maita nähtiin kilpailussa peräti seitsemän: Venäjä, Puola, Unkari, Slovakia, Romania, Viro ja Liettua. Tämän jälkeen uusia osallistujia on tullut vähitellen lisää.¹¹¹ Itä-Euroopan maiden liittäminen kilpailuun toi ratkaistavaksi ongelman, miten estää osallistujamäärää ja ohjelman kestoa kasvamasta liiaksi. Ensimmäisenä vuonna 1993 uudet maat joutuivat karsimaan keskenään osallistumisoikeudesta. Tämä kertoo, että niitä ei heti mielletty samanarvoisiksi vanhojen osallistujien kanssa. Myöhemmin uusille osallistujille ei enää järjestetty erillisiä ennakkokarsintoja, vaan osallistujamäärää on rajoitettu määräämällä väli vuosia heikoimmin me-

nestyneille. Vuonna 2004 kilpailu muutettiin kaksiosaiseksi: edellisenä vuonna parhaiten menestyneet sekä kilpailun neljä suurinta rahoittajaa (Britannia, Ranska, Espanja, Saksa) pääsivät suoraan finaaliin, ja muut karsivat semifinaalissa. Näin kaikki halukkaat pystyivät osallistumaan kilpailuun joka vuosi. Eurovision Eurooppaa oli nyt mahdollistaa laajentaa entisestään, eikä se enää edellyttänyt “uusien” ja “vanhojen” maiden asettamista eriarvoiseen asemaan.

Eurovision laulukilpailussa käytetyt kartat representoivat visuaalisesti Euroopan laajentamista. Ennen 1990-luvun loppua Euroopan kartta esiintyi kilpailulähetyksissä vain satunnaisesti, mutta vuodesta 1996 lähtien siitä on tullut vakituinen osa kilpailun kuvastoa. Vuoden 1996 kilpailussa postikorttifilmit alkavat karttakuvalla, josta nostetaan esille kulloinkin vuorossa oleva maa. Vuodesta 1998 lähtien pisteidenlaskua on kuvitettu kartan avulla. Ensin nähdään tavallisesti yleiskuva, minkä jälkeen zoomataan äänestysvuorossa olevaan maahan. Juontajat sekä pisteet ilmoittava henkilö näkyvät omissa ruuduissaan kartan päällä. Joinain vuosina äänestystä on visualisoitu nostamalla pisteitä saavat maat kartalla ympäristöä korkeammiksi. Tulostaulut ja äänestyksen visuaalinen esittäminen ovat monimutkaistuneet vähitellen vuosien kuluessa, kun tekninen kehitys on mahdollistanut uusia esitysmuotoja. Karttakuvien vakiintumista konventioksi ei voi kuitenkaan selittää pelkällä tekniikan kehityksellä, olisihan kuva-aihetta voitu käyttää kilpailun näytteillepanossa eri tavoin jo aikaisemmin. Kartta nousi keskeiseksi osaksi euroviisukuvastoa vasta 1990-luvulla, kun Eurooppaa määriteltiin erityisen voimakkaasti uudelleen.

Euroopan rajoista ei ole yksiselitteistä käsitystä eikä Eurovision laulukilpailussa käytetyille kartoillekaan ole piirretty varsinaisia rajoja. Kuvarajaus kuitenkin määrittelee Euroopan aluetta. Merkille pantavaa on se, että karttojen kattama ala on ajan myötä kasvanut. Vuosien 1996 ja 1998 kuvissa näkyi Pohjois-Afrikkaa vain lännessä ja Välimeren itäinen pohjukka jäi rajauksen ulkopuolelle. Kilpailuun osallistuvista maista Israel sijaitsi aivan kartan reunalla, ja rajaus kulki heti Turkin itäpuolelta, jolloin Venäjältä tuli mukaan melko pieni osa. Myöhemmissä kartoissa näkyy koko Afrikan pohjoisrannikko, ja ne ulottuvat aikaisempaa kauemmas itään. Erityisen laaja rajaus on vuoden 2001 kartassa, joka kattaa osan Arabian niemi-

maasta ja melko laajalti Venäjää. Muutokset verrattuna Euroopan visualisoimiseen esimerkiksi vuoden 1984 kilpailussa ovat huomattavia. Kartoista on vähitellen tullut yhä kattavampia, läntinen Eurooppa ei enää dominoi eikä osallistujamaita jää marginaaliin. Eurooppaa esitetään yhä enemmän suhteessa ympäröiviin alueisiin, kun Afrikka ja Lähi-itä ovat saaneet enemmän tilaa kartalla.

Kuvarajauksen ohella voi tarkastella sitä, minkälaisia sisäisiä rajoja kartalle on merkitty. Karttakuvissa voi havaita ambivalenssia kokonaisuuden ja osien korostamisen välillä. Karttakuvat ovat hyvin pelkistettyjä, eikä niissä näy esimerkiksi maaston korkeusvaihteluja, mutta maiden rajat on tavallisesti merkitty selvästi. Kartalta poimitaan värityksen ja lähikuvien avulla esille yksittäisiä maita äänestyksen edetessä. Parina vuonna kartalta on jätetty kokonaan pois maiden väliset rajat, mikä luo erityisen vahvaa vaikutelmaa kokonaisuudesta. Kuvaava esimerkki tästä häilynnästä on vuoden 2001 kartta, joka muodostuu siten, että eri maita esittävät palaset kokoon-tuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Valmiissa kuvassa maiden väliset rajat häviävät näkyvistä.

Sekä kartalla että osanottajamaiden perusteella mitattuna Eurovision laulukilpailun Eurooppa on nykyisin laajempi kuin maantieteellinen Eurooppa tai varsinkaan Euroopan unioni. Tätä voi pitää osoituksena kilpailun Eurooppa-määritelmän sallivuudesta ja muutuvuudesta. Toisaalta Eurovision laulukilpailun ja Euroopan unionin välille tehdään edelleen yhteyttä, mikä näkyy etenkin tavoissa puhua Itä-Euroopan maiden viimeaikaisesta menestyksestä.

Suomi, Baltia ja EU-Eurooppa

Eurovision laulukilpailuun osallistumisen ja Euroopan unioniin kuulumisen välille on tuotettu yhteyttä myös suomalaisessa mediassa. Kaksi ajankohtaa on tässä erityisen tärkeitä: 1990-luku, jolloin Suomi liittyi jäseneksi, ja 2000-luvun alku, jolloin EU oli laajenemassa Itä-Eurooppaan.

Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen Suomen ulkopoliittikkaa alettiin suunnata kohti Länsi-Euroopan integraatiota. Ruotsin päätös hakea Euroopan yhteisön jäsenyyttä motivoi osaltaan keskusteluja

siitä, olisiko jäsenyys mahdollinen Suomelle. (Ks. Harle & Moisio 2000, 187-191.) Kansanäänestys aiheesta järjestettiin vuonna 1994, ja Suomi liittyi Euroopan unionin jäseneksi 1995. Eurovision laulukilpailu yhdistettiin keskusteluihin Euroopan yhteisöön liittymisestä, näkyvimmin vuoden 1993 karsintakilpailussa. Ohjelma poikkesi paljon muutamista sitä edeltäneistä. Edellisten vuosien enemmän tai vähemmän suurellisten yleisötapahtumien jälkeen karsintakilpailu vietiin takaisin studioon ja ohjelmassa korostettiin, että se oli lamavuoden tuotanto. Tilaisuuden juontajaksi oli pyydetty Ari Korvola, joka tunnettiin asiaohjelmien toimittajana. Korvolan juonnot olivatkin täynnä viittauksia lamaan, politiikkaan ja EY-keskusteluihin. Ohjelmassa rinnastettiin toisiinsa Eurovisiota ja Euroopan yhteisöä, olihan lavastuksen hallitseva elementti keltaisten tähtien muodostama ympyrä. Ensimmäisen kilpailukappaleen Korvola esitelti ”pohjalaisten vastauksena Eurovision musiikkidirektiiviin” ja Katri Helenan kilpailukappaletta hän luonnehti ironisesti kuvaukseksi Suomen ja Euroopan yhteisön suhteesta: ”Maa, joka aikoo yksinään maksoi velkansa, ja maa, joka nykyisin yksinään hyväksyy Maastrichtin pykälät, odottaa johtajiensa Salolaisen ja Väyrysen johdolla mieli pitkällä Euroopan kutsua ‘Tule luo’.” Korvola versioi tässä Euroopan yhteisöön kielteisesti suhtautuvaa näkemystä, jonka mukaan jäsenyys yhteisössä uhkasi Suomen itsenäisiä perinteitä (ks. Harle & Moisio 2000, 199-204). Sitä ei kuitenkaan tarkoitettu aivan vakavasti otettavaksi, sillä Korvolan juonnot ylipäätään koostuivat erilaisista ontuvista rinnastuksista ja puujalkavitseistä.

Eurovision laulukilpailuun osallistumisen käsittelyyn voitiin soveltaa Euroopan yhteisöön liitettyjä käsitteitä. Esimerkiksi ”Bye Bye Baby” oli tarkoitus ennen loppukilpailua hioa ”eurokuntoon” (*Me Naiset* 11/1994). Ilmaisuu vihjaa, että Eurovision laulukilpailu asettaa suomalaiskappaleille vaatimuksia samaan tapaan kuin Euroopan yhteisö jäsen ehdokkaille. Eurokunnosta puhuttiin parodisesti iltasadussa, jonka Arja Koriseva luki ohjelmassa *Näytönpaikka. Me suomalaiset* (TV1 1996). Siinä Satumaan euroviisuedustaja huolehtii, onko hän varmasti eurokunnossa eli bodannut ”itsensä huippukuntoon leikkaamalla, kuristamalla, nipistämällä, säästämällä, te-

hostamalla, sulkemalla ja ajamalla alas”. Muutoin kuin eurokunnossa kilpailuun ei sovi osallistua, sillä Satumaan kaltaisella köyhällä maalla ei olisi varaa voittaa kilpailua. Sadussa parodian kohteeksi asetettiin sekä EU:n taloudelliset vaatimukset että käsitys Suomesta “köyhänä” maana. Euroopan unionin jäsenyyttä saatettiin Eurovision laulukilpailun yhteydessä merkityksellistää myönteisemminkin. *Kaken pesulan* euroviisukeskustelussa vuonna 1998 Marika Krook korosti, että nyt kun Suomi on EU:ssa, Eurovision laulukilpailu on “meidän kilpailu”, ja se on hienoa. Siinä missä EU:ssa joudutaan tekemään vaikeita poliittisia päätöksiä, laulukilpailu on positiivinen yhteinen asia, Krook esitti. Näin hän vetosi ajatukseen, että Eurovision laulukilpailu ja Euroopan unioni ilmensivät samaan eurooppalaiseen yhteisöön kuulumista. Eurovision laulukilpailun kautta tuotiin esiin sekä EU-skeptisiä että EU-myönteisiä näkökantoja.

Eurovision-menestyksen ja EU-jäsenyyden välille tuotettiin uudella tavalla yhteyttä 2000-luvun alussa. Euroopan unioni valmistautui ottamaan uusia jäseniä Itä-Euroopasta samoihin aikoihin, kun Viro ja Latvia voittivat Eurovision laulukilpailun ensimmäisinä “uusista” osallistujamaista vuosina 2001 ja 2002. Suomalaisessa mediassa pohdittiin kilpailun kansallista merkitystä sekä voittajamaiden suhdetta Eurooppaan. Teemat olivat keskeisiä erityisesti sanomalehtikirjoittelussa. Siinä missä iltapäivälehdet julkaisevat suomalaisien kilpailijoiden haastatteluja, kertovat esiintymisasuista ja ennakoivat kilpailun lopputuloksia, sanomalehdet etsivät vähemmän viih-teellisiä näkökulmia laulukilpailuun. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* on 2000-luvun alussa tavannut julkaista laajoja Eurovision laulukilpailua käsitteleviä artikkeleja kulttuurisivuillaan. Näissä teksteissä on tyypillisesti kuvattu kilpailun järjestämistä suurena hankkeena, jolta odotetaan jotain positiivisia vaikutuksia.

Tallinnassa järjestettyä vuoden 2002 laulukilpailua käsiteltiin suomalaisessa lehdistössä osana Viron kansallista projektia. Sanomalehtiartikkeleissa korostettiin, että Eurovision laulukilpailun järjestäminen oli iso asia Viron kaltaiselle pienelle maalle. Tapahtuman suuruutta ilmensi sen arvioitu katsojamäärä: “Viron väkiluku on alle 1,3 miljoonaa. Tänä iltana Tallinnassa pidettäville Eurovision laulukilpailuille Viron televisio odottaa yli 160 miljoonaa katso-

jaa.” (HS 25.5.2002a; vrt. AL 26.5.2002b.) Huomiota kiinnitettiin myös Tallinnaan saapuneiden toimittajien ja muiden vieraiden suureen määrään (AL 26.5.2002a; HS 25.5.2002a). Yhden luonnehdinnan mukaan laulukilpailu oli peräti “Viron kaikkien aikojen suurin rauhanajan tapahtuma, johon on valmistauduttu vuoden ajan” (HS 25.5.2002a).

Laulukilpailusta kirjoitettiin suurena ponnistuksena, jonka tarkoitus oli tehdä Viroa tunnetuksi ulkomailla. Pyrkimysten vakavuutta ilmennettiin viittaamalla valtion osallisuuteen. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* (25.5.2002a) Eurovision laulukilpailua käsiteltiin osana Viron valtion pyrkimyksiä kohentaa maan mainetta. Lehdessä kerrottiin, että Eurovisio-voiton jälkeen hallitus myönsi 2,6 miljoonaa euroa valtion “brändin” rakentamista varten. Suomalaislehdissä näkemys Eurovision laulukilpailun hyvästä mainosarvosta esitettiin virolaisten mielipiteeksi eikä sen realistisuuteen otettu suoraan kantaa. Virolaisten käsityksistä tehtiin suuria yleistyksiä: “Virossa uskotaan, että maa tunnetaan nyt maailmalla monin verroin paremmin kuin viikko sitten.” (AL 26.5.2002a.) Tallinnan kilpailun jälkeen uutisoitiin vuorostaan, että Latvian hallitus oli päättänyt seuraavan laulukilpailun järjestämisestä maassa. Päätös tehtiin näin korkealla taholla, koska Latvian televisioyhtiöllä itsellään ei olisi ollut varoja ohjelman tuottamista varten. (AL 6.6.2002.) Pääministeri nimitti “euroviisujärjestelyiden työryhmään” edustajat kolmesta eri ministeriöstä (IS 28.5.2002d).

Mainosarvon lisäksi Eurovision laulukilpailulle annettiin lehtikirjoittelussa myös tunteikkaampaa kansallista merkitystä. Tallinnan kilpailun juontaja Marko Matvere esitti, että “Euroviisut auttaa virolaisia kasvamaan neuvostoaikaisista komplekseista, ennen kaikkea alemmuudentunteesta” (HS 25.5.2002b). Matvere perustelikin omaa osallistumistaan ohjelmaan halulla tehdä jotain kotimaansa hyväksi. Tässä Eurovision laulukilpailun järjestäminen liitettiin osaksi kansakunnan itsenäistymistä koskevaa kertomusta.

Eurovision laulukilpailu esitettiin areenana, jolla Viro saattoi rakentaa suhteita Eurooppaan. Kilpailujärjestelyjen onnistumisen mitta virolaisten näkökulmasta olikin *Aamulehden* (26.5.2002b) mukaan se, että “Eurooppa tietää nyt, mikä maa ja missä Viro oikein on-

kaan”. *Aamulehti* otsikoi tallinnalaisten reaktioista kertovan artikkelin “Euroviisuvoitto todisti Viron tulleen takaisin Eurooppaan”. Virolaisten kerrottiin lähetelleen Internet-palstoille viestejä, jotka “kertoivat puhtaasta ilosta ja kansallisesta ylpeydestä, ‘nyt tiedetään missä Viro on’, ‘nyt olemme Euroopassa’” (AL 14.5.2001). *Aamulehti* selitti tapahtuneen merkitystä:

Eurovision laulukilpailun voitto on virolaisille ja Virolle jotain paljon suurempaa kuin vain kansainvälisen viihdelaulukilpailun voitto. Sen syvempi merkitys on siinä että se todistaa virolaisille ja virolaisten mielestä koko Euroopalle että Viro on tullut takaisin.

Neuvostoliittoon kuuluminen erotti vuosikymmeniksi Viron sen normaalista kulttuuriympäristöstä, Pohjoismaista ja Euroopasta. Takaisin tuleminen on ollut henkisesti raskasta, köyhän kun on vähän vaikeaa todistella itselleen olevansa tasavertainen rikkaampien naapuriensa kanssa.

(...)

Puolileikillään Virossa onkin puhuttu kansallisesta kolmen tavoitteen ohjelmasta. Viro kun olisi ottanut siinä vaiheessa paikkansa eurooppalaisessa perheessä kun se olisi voittanut olympiakisoissa kultamitalin, todistanut lauluperinteensä voiman voittamalla Eurovision laulukilpailut ja kirjallisuutensa kansainvälisen tason kun Jaan Kross saisi Nobelin-kirjallisuuspalkinnon.” (AL 14.5.2001.)

Eurooppa kuvattiin maiden perheeksi, jossa Viro väliaikaisesti menetti “normaalin” paikkansa ollessaan osa monikansallista Neuvostoliittoa, joka ei ollut Eurooppaa. Eri maissa on käytetty erilaisia kielikuvia on suhteesta Eurooppaan: siinä missä Isossa-Britanniasa, Irlannissa ja Pohjoismaissa on keskusteltu Eurooppaan “menemisestä”, Itä-Euroopassa on puhuttu “palaamisesta” (Delanty 1995, 137). “Paluu Eurooppaan” olikin yksi 1990-luvun vaihteen vallankumousten teemoista Itä-Euroopassa. Eurooppalaisuudella viitattiin tuolloin demokratiaan ja kansalaisten oikeuksiin. (Miall 1993, 66.) *Aamulehden* artikkelissa sovellettiin samaa kielikuvaa ja esitettiin, että Viron vaikea paluu Eurooppaan alkaa olla toteutunut.

Eurovision laulukilpailumenestyksen ja “Eurooppaan kuulumisen” välinen yhteys ei ollut yksinomaan suomalaislehtien tulkinta,

mikä käy ilmi esimerkiksi Yhdistyneiden kansakuntien *Estonian Human Development Report 2000* -julkaisusta. Vuodesta 1993 ilmestyneissä raporteissa käsitellään erilaisia poliittiseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kehitykseen liittyviä kysymyksiä. Vuoden 2000 selvityksen kulttuuria ja yhteiskuntaa käsittelevä osio sisälsi luvun, jonka aiheena oli Viron menestys Eurovision laulukilpailussa. Tekstissä huomautettiin, että Viro oli jo saavuttanut kilpailussa hyviä sijoituksia. Kirjoittaja kysyi, johtuiko menestys mahdollisesti “luonnollisesta yhteydestämme (*affiliation*) Eurooppaan” ja siitä, että Viro oli osa “modernia kulttuurista Eurooppaa” ja pystyi herättämään huomiota “jopa ennen taloudellista ja poliittista integraatiota”. Artikkelissa siis oletettiin, että Eurovision laulukilpailussa saadut pisteet kuvastivat kulttuurin eurooppalaisuutta. Tarkastelu jatkui kvantitatiivisella analyysillä Eurovision laulukilpailussa vuosina 1993-2000 annetuista pisteistä. Tarkoituksena oli selvittää, mihin Viron menestys perustui ja miten sitä voisi vielä edistää. Laulukilpailuun suhtauduttiin raportissa vakavasti, ja pisteanalyysi oli korostetun tieteellinen kaavioineen. Menestysstrategian suunnittelu kertoi, että Eurovision laulukilpailu nähtiin Viron kannalta hyödyllisenä areenana, jolla maa saattoi osoittaa eurooppalaisuuttaan.¹¹²

Sekä *Estonian Human Development Reportissa* että suomalaisessa lehtikirjoittelussa euroviisumenestys tulkittiin osoitukseksi eurooppalaisuudesta. Eurovision Euroopasta tehtiin kytkös myös Euroopan unioniin.

Runollisimmaksi ryhtyi ulkoministeri Toomas Hendrik Ilves, joka julkaisi: “Euroopan sydämet sykkivät Viron tahtiin. Viro on todistanut, että olemme monikulttuurinen eurooppalaisvaltio.”

“Olemme ensimmäinen Itä-Euroopan maa, joka on voittanut Eurovision laulukilpailut. Olemme ensimmäinen Itä-Euroopan maa, joka pääsee Euroopan unioniin”, ilmoitti Ilves voitonvarmana. (*HS* 14.5.2001; vrt. myös *IS* 17.5.2001; *TS* 29.5.2002.)

Ilveksen “runollinen” ja “voitonvarma” lausunto esitettiin hieman ironisesti, mutta ulkoministerin sanomana sillä oli tiettyä painoarvoa. Vuotta myöhemmin *Helsingin Sanomat* kertoi, että “aiemmin runsaasti heilahdellut EU:n kannatus” nousi Virossa Eurovisio-voi-

ton jälkeen pysyvästi yli 50 prosenttiin. Tallinnan EU-informaatio-toimiston edustajan mukaan voitto “oli virolaisille osoitus siitä, että me voimme pärjätä suurten valtioiden joukossa”. (HS 25.5.2002a.) Eurovision laulukilpailua oli mahdollista käyttää perusteluna myönteiselle suhtautumiselle Euroopan unionia kohtaan.

Viron ja Latvian kaltaisten maiden ajateltiin “todistavan” Eurovision laulukilpailussa eurooppalaisuutensa, kun taas Länsi-Euroopan mailla ei tällaista velvoitetta ollut. Eurooppalaisuuden osoittaminen vertautui Euroopan unionin jäsenvaatimusten täyttämiseen, ja sisä- ja ulkopuolella olevien välille rakentui hierarkkinen suhde. Suomalaislehtien kuvaukset virolaisten oletetuista pyrkimyksistä olivat sävyllään paternalistisia. Tämä oli mahdollista, koska Suomi oli Euroopan unionin jäsen ja täytti siten kapeat eurooppalaisuuden määritelmät. Toisaalta Eurovisio-menestyksen ja eurooppalaisuuden todistamisen rinnastaminen saattoi olla suomalaisesta näkökulmasta ongelma: jos asioiden välillä todella oli yhteys, Suomi ei ollut vielä osoittanut eurooppalaisuuttaan. Niinpä lehtikirjoittelussa vällettiin ottamasta kantaa käsityksen todenperäisyyteen ja se esitettiin vain virolaisten uskomukseksi. Yhteyttä Eurovision laulukilpailun ja eurooppalaisuuden välillä on kuitenkin toistettu niin paljon, ettei sitä voi täysin kieltää. Viron parempi viisumenestys voikin nousta ongelmaksi. *Helsingin Sanomat* (25.5.2002c) julkaisi Viron euroviisujärjestelyistä kertovan kokonaisuuden yhteydessä taustajutun, jossa vertailtiin “suuren pohjoisen Suomen” ja “pienen eteläisen naapurimme” menestystä. Eroa havainnollisti kaavio, jossa Viron sijoituksia esittävä käyrä nousi nopeasti kohti huippua Suomen käyrän mutkitellessa kaukana alapuolella. Jutun sävy oli kepeä, mutta jo se, että vertailu yleensä otettiin esille, tuotti “pienelle naapurille” häviämisestä potentiaalista häpeän aihetta.

Suomi Euroopan muuttuvilla rajoilla

Median ohella myös Eurovision laulukilpailua käsittelevä tutkimus on tulkinnut pisteidenantoa maiden ja alueiden välisten valtasuhteiden ilmentäjänä. Sosiologit Gad Yair ja Daniel Maman (1996) ovat

analysoineet vuosien 1975-1992 äänestystuloksia ja jakavat osanotajamaat niiden perusteella neljään ryhmään: läntiseen, pohjoiseen, Välimeren ja ylijäämäblokkiin.¹¹³ Näiden ryhmien ulkopuolelle jäävät Itävalta, Suomi ja Portugali. Blokkien maat ovat vaihtosuhteessa keskenään: ne antavat ja vastaanottavat paljon pisteitä toisiltaan. Ainoastaan ylijäämäblokin maat ovat tämän vastavuoroisen toiminnan ulkopuolella, eivätkä ne vaihda pisteitä keskenäänkään, joten niiden menestys on jäänyt heikoksi. Parhaiten kilpailussa on menestynyt läntinen blokki. Läntisen blokin hegemoninen asema johtuu siitä, että se on muiden suosiossa eivätkä muut blokit vaihda pisteitä keskenään. Yair ja Maman esittävät, että maiden ja blokkien välinen vastavuoroisuus perustuu kulttuurisiin ja poliittisiin yhteyksiin niiden välillä (mt., 318-319, 322). Pelkkien äänestystulosten analyysin perusteella johtopäätös jää hieman hataralle perustalle. Yair ja Maman eivät tarkastele esimerkiksi sitä, minkälaisia kappaleita maat ovat kilpailuun lähettäneet ja muistuttavatko samoihin blokkeihin kuuluvien maiden esitykset kulttuurisesti toisiaan. Analyysi kuitenkin osoittaa selvästi läntisen Euroopan olleen vuoteen 1992 asti kilpailussa hallitsevassa asemassa.

Eurovision laulukilpailun kuva Euroopasta on 1990-luvun alusta lähtien huomattavasti laajentunut. Aluksi uudet maat menestyivät kilpailussa enimmäkseen melko vaatimattomasti ja Länsi-Eurooppa säilytti hegemonisen asemansa. Tilanne on muuttunut 2000-luvulla, kun Viron ja Latvian jälkeen vielä Turkki (2003) ja Ukraina (2004) voittivat kilpailun. Turkki osallistui Eurovision laulukilpailuun ensimmäisen kerran jo 1975 ja oli sijoittunut useimmiten heikosti. Eurovision laulukilpailussa turkkilaiskappaleet erosivat selvästi länsieurooppalaisesta valtavirrasta, mikä ei yleensä ollut etu menestyksen tavoittelussa.¹¹⁴ Turkin asema osana Eurooppaa on ollut vaikea; islamilaisena, vaikkakin maallisena, maana se on osa sitä ulkopuolta, jota vastaan Eurooppaa on historiallisesti määritelty. Thomas Solomon esittää, että Eurovision laulukilpailua on Turkissa tulkittu vertauskuvana maan pyrkimyksille liittyä Euroopan unioniin. Huono menestys ilmentää tässä tulkinnassa sitä, ettei Turkkiä ole hyväksytty eurooppalaiseksi kansakunnaksi.¹¹⁵ Turkkilaisessa lehdistössä Sertab Erenerin voitto vuoden 2003 kilpailussa nähtiinkin

positiivisena maan poliittisten pyrkimysten kannalta: nyt Euroopan on kuunneltava meitä enemmän, kuten eräs sanomalehti otsikoi. (Solomon 2005.) Painotukset olivat siis samanlaisia kuin Baltian voittojen aikaan, mutta tapausten välillä oli myös eroja. Siinä missä Viro ja Latvia pyrkivät vetoamaan korostetun “läntisillä” musiikkityyleillä, Sertab Erenerin voittokappale sovelsi osin turkkilaisen populaarimusiikin tyylikeinoja.¹¹⁶ Seuraavien vuosien kilpailuihin monet maat ovat lähettäneet valtavirran angloamerikkalaisesta pop-musiikista poikkeavaa musiikkia hyvällä menestyksellä. Tämä luo vaikutelmaa, että Eurovision Eurooppa on laajentunut paitsi alueellisesti myös kulttuurisesti ja että läntinen Eurooppa on menettänyt hallitsevan asemansa.

Tapani Moisio on täydentänyt Yairin ja Mamanin työtä analyysillä vuosien 1993–2002 pisteidenjaosta. Uusien osallistujamaiden myötä asetelmat ovat muuttuneet, ja Moisio jakaa maat neljään ryhmään, pohjoiseen, eteläiseen, keskiseen ja itäiseen. Menestyksellä mitattuna ylivoimaisesti hallitsevin on pohjoinen blokki, johon kuuluu entisen läntisen ja pohjoisen blokin maita: Britannia, Irlanti, Ranska, Baltian maat ja Pohjoismaat lukuun ottamatta Suomea.¹¹⁷ (Moisio 2003, 22–34.) Moisioanalyysi osoittaa konkreettisesti, että laulukilpailun painopiste on tuloksilla mitattuna siirtynyt hieman kohti koillista. Sen sijaan se ei vahvista mediassa esiintyneitä väitteitä, joiden mukaan Itä-Euroopan maat suosisivat toisiaan ja hallitsivat Eurovision laulukilpailua. Jaottelusta käy ilmi, että uudet maat ovat sijoittuneet kolmeen eri blokkiin. Hallitsevaan pohjoiseen blokkiin niistä kuuluvat vain Baltian maat.

Yhteistä pisteidenlaskua koskeville analyyseille eri aikoina on se, että Suomi sijoittuu kiinteässä vaihtosuhteessa olevien ryhmien ulkopuolelle. Vaikka Suomi ei sijaintinsa tai poliittisen asemansa puolesta enää ole Eurovision Euroopan periferiassa, tuloksilla mitattuna näin on, etenkin kun suomalaiskappaleiden sijoitukset ovat huonontuneet juuri 1990-luvulta lähtien. Suomen ja Turkin ero on, että Suomessa maan kuulumista Eurooppaan on voitu pitää maantieteellisenä itsestäänselvyyttenä silloinkin kun kulttuurisesta ja poliittisesta kuulumisesta on oltu epävarmoja. Huonot sijoitukset Eurovision laulukilpailussa voivat silti horjuttaa maantieteellisen si-

jainnin antamaa varmuutta. Vuonna 1980 Eurovision laulukilpailuun osallistui toistaiseksi ainoan kerran afrikkalainen maa, Marokko. Marokon ja Turkin kappaleet erosivat tyyllisesti kilpailun muista kappaleista, ja kompetenteista esityksistä huolimatta ne sijoittuivat melko vaatimattomasti: Turkki oli viidestoista ja Marokko toiseksi viimeinen. Viimeiseksi sijoittui Suomen edustaja, Vesa-Matti Loiri kappaleella ”Huilumies”. Kilpailun tulokset antoivat aihetta kolumnisteille. *Kalevan* pakinassa kuvitteellinen ulkoministeriön työryhmä ennakoii Suomen pistesaalista: ”Marokkoon minä myös luotan. Marokko ja Suomihan ovat tavallaan ainoat Euroopan ulkopuoliset maat tässä laulukilpailussa, joten on luonnollista, että ne antavat tukea toisilleen.” (*Kaleva* 22.4.1980.) *Katso*-lehden radioarvostelupalstalla arveltiin, että Yleisradion Eurovisio-vastaavat olivat jo tehneet tavoiteohjelman sijoitusten parantamiseksi ja päättäneet ensi vuonna ”tähdätä ainakin Marokon lyömiseen, niin uskomattoman vaikeaa kuin se epäilemättä onkin”. Tavoitteen saavuttamiseksi kirjoittaja ehdotti Aarre Elolle ja kumppaneille stipendiä, joka oikeutaisi vuoden oleskeluun Marokossa. ”Kun Marokko on lyöty seuraavat vuorossa Turkki ja varmaan ennen pitkää jopa Norja”, kirjoittaja päätti. (*Katso* 18/1980.) Jutuissa vedotaan ajatukseen, että Suomen sentään olisi pitänyt voittaa Euroopan ”todelliset” ulkopuoliset, Marokko ja Turkki. Erottautuminen ulkopuolista käy vaikeaksi, kun suomalaiskappale saa vielä niitäkin vähemmän vastakaikua.

...

Eurooppalaisen yhteisyyden korostamisella on ollut Eurovision laulukilpailussa erilaisia tehtäviä. Se on ollut yksi osatekijä ohjelman viihteellisyydessä. 1960-luvulla Eurovision laulukilpailu toimi spektakkelitelevisiona, sillä se esitteli kansainvälisen television teknisiä mahdollisuuksia. Toisaalta Eurovision laulukilpailussa on tuotettu poliittista yhteisöllisyyttä, jolloin Eurooppaa on samastettu Länsi-Euroopan järjestöihin. Tämä yhteisöllisyys on ollut rajatumpaa, sillä mukana kilpailussa on aina ollut osallistujia myös maista, jotka eivät ole kuuluneet Euroopan yhteisöön ja sittemmin unioniin. Eurovision laulukilpailun affektiivinen voima perustuukin osin sii-

hen, että ohjelmaan on ladattu voimaa ilmentää kuulumista poliittiseen “Eurooppaan”.

Viidenkymmenen vuoden aikana Eurovision Euroopan rajoja on määritelty monella tavalla uudestaan. Ohjelman alkuaikoina Euroopalla käsitettiin ensisijaisesti Länsi-Eurooppaa, joskin Intervisio- maiden puhuttelemisen ilmensi pyrkimystä ylittää Euroopan jakolinjoja viihteen alueella. 1990-luvun alkupuolelta lähtien Eurovision laulukilpailun Eurooppa on laajentunut ja muuttunut vähemmän poissulkeväksi kategoriaksi, joskin sillä on edelleen omat rajansa. Ohjelma on mielletty maiden väliseksi kilpailuksi, jossa maat esittävät jotain itseään “edustavaa” ja esitykset laitetaan paremmuusjärjestykseen. Kilpailumuoto tuottaa näkyviin Euroopan sisäisiä rajanvetoja ja ryhmittymiä. Läntinen Eurooppa oli pitkään hallitsemassa asemassa, mutta viime vuosina sen hegemonia-asema on kyseenalaistunut.

Suomalaisessa mediassa Suomi on sijoitettu Eurovision laulukilpailussa tuotetun Euroopan rajalle; sekä sisäpuolelle että jollain lailla ulkopuolelle. Kilpailun alkuaikoina Suomi ei ongelmattomasti kuulunut ohjelmaa hallinneeseen Länsi-Eurooppaan. Suomalaisissa euroviisukeskusteluissa voikin nähdä pyrkimyksen vahvistaa omaa asemaa tuottamalla hierarkiaa Euroopan reuna-alueiden välille: Suomen esitettiin olevan enemmän sisäpuolella kuin Turkki, ja pohjoismaisuuden korostaminen tarjosi keinon erottautua Jugoslaviasta. EU-jäsenyyden jälkeen Suomi on kuulunut Eurovision laulukilpailussa tuotetun Euroopan ytimeen. Nyt Euroopan rajoja on tuotettu sisäpuolelta käsin hieman paternalistisessa suhtautumisessa Baltian maiden pyrkimykseen “todistaa” eurooppalaisuutensa. Samalla Suomi on menestyksensä puolesta ollut reuna-alueita enemmän kuin koskaan, mitä vaikutelmaa vain korostaa suomalaisittain varsinaisiksi “ulkopuolisiksi” katsottujen maiden yhä parempi menestys.

KIISTANALAINEN KANSA. EDUSTAMISEN EHDOT

Vuonna 2004 Jari Sillanpää voitti ylivoimaisesti Yleisradion Eurovisio-karsinnan. Sillanpää oli päässyt viimeisenä jatkoon karsinnan ensimmäiseltä kierrokselta, sillä alueraadit antoivat hänen kappaleelleen pisteitä hyvin vaihtelevasti. Yleisöäänestys muutti tilanteen: puhelinäänäniä annettiin yhteensä lähes 300 000, ja niistä noin 35 prosenttia meni Sillanpään kappaleelle “Takes 2 to tango”. Tulosten selvittyä yleisö Tampere-talossa osoitti suosiota seisaallaan ja Sillanpää kulki hitaasti salin halki kohti esiintymislavaa vastaanottaen onnitteluja ja halauksia ihailijoiltaan. Lavalla Sillanpää näytti liikkuneelta, mutta kommentoi sitten vitsikkäästi: “Kyllä Suomen kansa tietää!” Lausahdus tiivistää monia piirteitä “kansan” ja Eurovision laulukilpailun välille rakentuneesta suhteesta. Karsintaläheityksessä muodostui vastakkainasettelu Yleisradion kokoamien raatien ja televisionkatsojien välille, sillä edelliset olivat vähällä jättää puhelinäänestyksen voittajan finaalin ulkopuolelle. Nimeämällä äänestäjänsä kansaksi Sillanpää toisti tapaa tulkita yleisöäänestyksen tulokset kansan tahdon ilmauksiksi. Sillanpää siteerasi politiikan kentältä periytyvää “kyllä kansa tietää” -ilmaisua ja kytki siten Eurovisio-kappaleen valinnan demokratian käsitteistöön. Tangoa on pidetty suomalaisille erityisen läheisenä musiikinlajina, jota on käytetty “suomalaisuuden musiikillisena käyntikorttina” ja jolla on selitetty “suomalaisuuden olemusta” muille (Mäkelä 2005b, 21). Niinpä “Takes 2 to Tango” tarjoutui jo tyylilajinsa puolesta edustavaksi esimerkiksi kansan mausta.

Eurovision laulukilpailun yhteydessä on tuotettu valtavasti puhetta kansasta. Ilkka Liikanen esittää, että kansan käsite on historiallisesti saanut suomalaisessa poliittisessa kielenkäytössä kahdenlaisia merkityksiä. Sillä voidaan viitata etnisesti yhdenmukaiseksi miellettyyn kansallisuuteen, jolloin käsite liittyy nationalistiseen kansallisuusaatteeseen. Toisaalta kansan käsite kytkeytyy kansansuvereenisuusperiaatteeseen, kansanomaisen vastarinnan ja Ranskan vallankumouksen perintöön. (Liikanen 2003, 257–258.) Nämä molemmat puolet voi nähdä myös Eurovision laulukilpailua käsit-

televässä media-aineistossa. Yhtäältä laulukilpailun yhteydessä on puhuttu “kansan edustamisesta”, mikä on tuonut esille kysymykset siitä, minkälainen esitys sopii edustamaan kansallisuutta. Toisaalta on keskusteltu siitä, pitäisikö “kansan” saada valita omat edustajansa kilpailuun.

Suomi on usein kuviteltu erityisen homogeeniseksi kansakunnaksi. Suomen on ajateltu olevan etnisesti yhtenäinen maa, vaikka täällä on aina asunut myös muita kuin valkoisia ja suomenkielisiä suomalaisia.¹¹⁸ Käsitys on vaikuttanut sekä arkiajattelussa että tutkimuksessa. Kuten Leena-Maija Rossi (2003, 181) korostaa, mediakuvastot ovat osaltaan pitäneet yllä ajatusta “homogeenisesta valkoisesta suomalaisuudesta”. Kansan yhtenäisyyttä on tuotettu myös väitteissä, että Suomi on kulttuurina poikkeuksellisen homogeeninen, yksioikoinen ja “matalakontekstinen” (kriitikoita ks. esim. Koivunen 2003, 322–324; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004, 111–117). Seppo Knuutila on puhunut yhtenäiskulttuurista kansallisena kertomuksena, joka yleistää muutamia harvoja piirteitä yhteiseksi kansalliseksi kulttuuriksi. Kansallisissa tieteissä yhtenäiskulttuurin käsite on toiminut “hiljaisena sopimuksena”, jonka mukaan toimittaessa menneisyydestä valikoidaan esiin ne piirteet, jotka tukevat kuvaa harmonisen yhdenmukaisesta suomalaisesta kulttuurista. (Knuutila 1996, 169–170.) Suomalainen nationalismi onkin muistuttanut ajattelutapaa, jota Paul Gilroy luonnehtii kulttuurin ja identiteetin “etniseksi absolutismiksi”. Tässä näkemyksessä kansakunnat nähdään kulttuurisesti homogeenisina yhteisöinä, joiden keskinäistä erillisyyttä ja muuttumattomuutta korostetaan. Kansallisesta normista eroavat ihmiset suljetaan ulkopuolelle. (Gilroy 1987/1991, 43–71.)

Eurovision laulukilpailun ympärillä tuotettua kansapuhetta voi verrata Kirsti Lempiäisen tarkastelemaan “ohjelmalliseen yhteisöllisyyteen” sosiologisessa tutkimuskirjallisuudessa. Lempiäinen tarكوittaa ohjelmallisella yhteisöllisyydellä yhteen kansaan vetoamista, puhetta “meistä”, “yhteiskunnastamme” tai “yhteisestä kansasta”. Hän korostaa, että ohjelmallinen yhteisöllisyys muodostuu toiston avulla, jatkuvan suomalaisuutta koskevaan debattiin osallistumisen kautta. Yhteisöllisyyden korostaminen ei jätä tilaa erojen, kuten

sukupuolen esiin tuomiselle. (Lempiäinen 2002, 21–22.) Samaan tapaan Eurovision laulukilpailun yhteydessä on puhuttu kansasta yhtenäisenä kokonaisuutena, jonka toiveet ja mieltymykset tiedetään. Tällaista ohjelmallista yhteisöllisyyttä on mahdollista purkaa analysoimalla toistoa, jonka myötä kansa on Eurovision laulukilpailun yhteydessä tuotettu. Kansapuhe on erittäin toisteista, mutta se ei ole ristiriidatonta ja yhtenäistä.

Tutkin tässä luvussa, miten kansaa on tuotettu kahdenlaisissa “kansan edustamista” koskevilla keskusteluissa, jotka ovat olleet keskeisiä Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa. Ensinnäkin analysoin kansan ja asiantuntijoiden vastakkainasettelua, jota on kautta vuosikymmenten toistettu kiistoissa edustuskappaleen valinnasta. En oleta, että keskustelut ilmentäisivät “kansan” autenttista tahtoa ja mieltymyksiä. Sen sijaan kysyn, miten kansa on performatiivisesti tuotettu suhteessa asiantuntijuuden kategoriaan ja minkälaisiin tarkoituksiin sitä on käytetty. Kansan ja asiantuntijoiden vastakkainasettelussa “kansaa” kytketään lähinnä Liikasen mainitsemaan kansansuvereniteettiperiaatteeseen. Toiseksi lähestyn kansaa enemmän etnisyyteen liittyvänä käsitteenä. Analysoin sitä, minkälaisia neuvotteluja on käyty muiden kuin valkoisten suomenkielisten suomalaisten mahdollisuudesta edustaa suomalaisuutta Eurovision laulukilpailussa. Tarkastelen erilaisia suomalaisuuden rajalle sijoitettuja ryhmiä – suomenruotsalaisia, saamelaisia, romaneja ja maahanmuuttajia – ja kysyn, millä ehdoilla ne ovat voineet edustaa “Suomen kansaa” ja miten niiden kautta on tuotettu kansallisen ja kansainvälisen kategorioita.

Kansa vs. asiantuntijat. Kamppailuja kulttuurisesta määrittelyvallasta

Edustuskappaleen valinnasta käydyt kiistat ovat olleet tärkeä osa Eurovision laulukilpailun mediajulkisuutta koko ohjelman historian ajan. Usein kysymys edustussävelmän valinnasta on jäsennetty “kansan” ja “asiantuntijoiden” väliseksi konfliktiksi. 1960-luvun lopulle mennessä oli muotoutunut ajatus, että Eurovisio-karsinta

merkitsee kansanomaisen ja asiantuntijamaun välistä konfliktia. *Katso* ennakoi karsintakilpailun tuloksen selviämistä vuonna 1969: “Tällöin toistuu jälleen kerran se riemullinen hetki, jolloin koko musiikkia tuntevalla Suomen kansalla on mahdollisuus teilata Eurovision laulukilpailujen kotimaisen karsintaraadin taju.” (*Katso* 8/1969; vrt. esim. *Katso* 10/1967; *AL* 11.2.1968.) Edustuskappaleen valintaa on vaadittu milloin asiantuntijoiden, milloin kansan tehtäväksi. Molempien arvostelukyky on asetettu kyseenalaiseksi, jopa samoin perustein. Kansan ja asiantuntijoiden välinen erottelu on osoittautunut erittäin kestäväksi, ja sitä sovelletaan Eurovision laulukilpailua koskevista keskusteluista yhä edelleen.

Asiantuntijat vs. kansa -väittelyissä keskustellaan keskeisesti siitä, kenellä on oikeus määrittää, mitä on laatu iskelmästä tai populaarimusiikissa. Kysymys laadusta voidaan yhdistää huoleen Eurovisiomenestyksestä, mutta se voidaan nähdä myös erillisenä ongelmana. Oikeus populaarimusiikin julkiseen arvottamiseen edellyttää kulttuurisen pääoman eli musiikkia koskevien tietojen ja taitojen lisäksi jonkinlaista auktoriteettia, julkista tunnustusta arvioijan asemalle. Tämä on Simon Frithin mukaan yksi syy sille, että kriitikot ärsyttävät harrastajia: harrastelijoilla ja faneilla on usein paljon populaarikulttuurista pääomaa, mutta heidän näkemyksillään ei ole tunnustettua asemaa. (Frith 1996/1998, 9.) Tällaisen turhautumisen voi nähdä myös Eurovisio-karsintoja koskevassa kirjoittelussa, erityisesti yleisönosastoilla, kun raatien valintoja on moitittu virheellisiksi ja käsittämättömiksi. Asiantuntijoiden valintojen laadukkuutta puolestaan on keuhuttu erityisesti kritiikkityyppisissä teksteissä, joiden kirjoittajat voivat itse asettua asiantuntija-asemaan.

Kansa ja asiantuntijuus rakentuvat eri paikoissa: Yleisradion käytännöissä, muualla mediassa ja suhteessa historiallisiin perintöihin, joita Eurovision laulukilpailun yhteydessä siteerataan. Kansan ja asiantuntijoiden välinen erottelu ei ole yhtenäinen eikä muuttumaton, vaan jatkuva prosessi, jota voidaan käyttää eri tarkoituksiin eri tilanteissa. Eurovisio-edustajaa koskevista kiistoista kansaa on tuotettu erilaisten argumenttien tueksi, ja se on saanut erilaisia merkityksiä. Yleisradion käytännöt muodostavat lähtökohdan aiheesta käydylle keskusteluille, ja televisioyhtiö on antanut “asiantuntijoille”

ja televisionkatsojille eri aikoina erilaisia rooleja edustussävelmien valinnassa. Eurovision laulukilpailun kulttuurinen näkyvyys oli suurimmillaan 1960–1980-luvuilla, jolloin kansa vs. asiantuntijat -asetelmasta käytiin lehdistössä kiihkeitä keskusteluja. Lehdistöaineistosta voi erottaa kolme painotusta: kansan ja asiantuntijoiden erottelun varaan rakentuvat makukiistat, edustavuuden vaatimuksen ja kansan demokraattisten oikeuksien puolustamisen. Vaikka Eurovision laulukilpailua ei enää mielletä “kaikkien” katsomaksi televisio-ohjelmaksi, kansan ja asiantuntijoiden vastakkainasettelua siteerataan myös 2000-luvun euroviisukeskusteluissa.

Yleisradio asiantuntijuuden määrittäjänä

Asiantuntijoiden ja televisionkatsojien asemista Eurovisio-karsintakilpailuissa on vaikea kirjoittaa johdonmukaista historiaa, sillä Yleisradio on vaihdellut käytäntöjä paljon. Edustuskappaleen valintaa on harvoin järjestetty samalla tavalla edes kahtena vuonna peräkkäin. Yleensä ainakin joku osa-alue on muuttunut vuosittain: avoin sävellyskilpailu tai kutsukilpailu; semifinaalilla tai ilman; ratkaisijana asiantuntijaraati, alueraadit tai yleisöäänestys tai joku näiden yhdistelmä. Ainoa selkeä jatkumo sijoittuu vuosiin 1989–1992, jolloin karsinta järjestettiin neljä kertaa samalla kaavalla.¹¹⁹ Kilpailusääntöjen uudistaminen lähes vuosittain on tuonut Eurovisio-karsintoihin tiettyä mielivaltaisuuden tuntua, mikä on osaltaan ruokkinut edustuskappaleen valintatavasta käytyjä keskusteluja.

Käytäntöjen vaihtelevuudesta huolimatta suomalaisten Eurovisio-karsintojen historiassa voi erottaa erilaisia vaiheita: 1960-luvulle ominaisia olivat yleisöäänestykset ja asiantuntijaraadit, 1970-luvulle alueraadit, 1980-luvulle suuri vaihtelevuus ja ajalle noin 1990-luvun puolivälistä lähtien taas yleisöäänestykset. Heti Eurovision laulukilpailun alkuaikoina karsintakilpailuissa käytettiin melko paljon yleisöäänestyksiä. Usein 1960-luvulla yleisö äänesti karsinnan ensimmäisellä kierroksella ja lopullisen ratkaisun tekivät raadit (1961, 1962, 1964, 1965). Tällainen malli oli käytössä jo ensimmäisessä karsintakilpailussa, jossa avoimeen sävellyskilpailuun lähete-

tyistä 280 sävelmästä valittiin jatkoon kahdeksan. Ne sovitettiin ja nauhoitettiin ja soitettiin kaksi kerrallaan television viritysmusiikkina. Yleisö äänesti kustakin parista toisen loppukilpailuun, jossa lautakunta valitsi neljästä finalistista voittajan. Näin Yleisradion 1960-luvun Eurovisio-karsinnat korostivat ohjelman populaariutta ja demokraattisuutta: katsojille annettiin tilaisuus osallistua edustussävelmän valintaan. Samalla lopullinen sananvalta varattiin tuottajien määrittämälle auktoriteetille.

Raimo Salokankaan mukaan Yleisradiossa hallitsi Hella Wuolijoen pääjohtajakauden (1945–1949) jälkeen sivistyneen keskiluokan arvomaailma ja valistuksellinen henki. 1960-luvun alussa radion yleisösuhte kuitenkin muuttui nopeasti, ja kuulijoita alettiin puhutella aikaisempaa tasa-arvoisemmin ja epämuodollisemmin. Televisiossa sävy oli alusta lähtien vähemmän valistuksellinen kuin radiossa. (Salokangas 1996, 55–61, 107–108, 126.) Yleisön osallistamista harrastettiin alkuaikojen televisiovihteessä; Niilo Tarvajärven suositussa *Palapeli*-ohjelmassa tavoitteena oli saada kotiyleisö innostumaan ohjelman hyväntekeväisyystempauksista. (Oinonen 2000, 45–47.) Eurovisio-karsinnoissa voi nähdä tasapainoilua kasvattavuuden ja viihteellisyuden välillä. Katsojat otettiin mukaan edustussävelmän valintaan, mutta raatien käytöllä korostettiin, että populaarimusiikin arvon osasivat parhaiten määrittää asiantuntijat.

Vuosikymmenen lopulla katsojat saivat Eurovisio-karsinnoissa suuremman roolin, kun kilpailu ratkaistiin vuosina 1968–1969 pelkällä yleisöäänestyksellä. Eino S. Revon pääjohtajakauden (1965–1969) ihanteiden mukaan Yleisradion tuli olla yhteiskunnallisesti aktiivinen, mutta välttää antamasta yhdelle näkökulmalle hallitsevaa asemaa. Reporadion aikana hahmoteltu ohjelmatoiminnan säännöstö edellytti, ettei yhtiö pyrkinyt “tietyn maailmankatsomuksen istuttamiseen yleisöönsä vaan omakohtaisten katsomusten rakennusosien tarjontaan” (*Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö* 1972, 2). Reporadion informatiivisessa ohjelmapolitiikassa tiedonvälitys nähtiin Yleisradion tärkeimpänä tehtävänä. Ohjelmien, myös viihteen, tuli aktivoida katsojia ja saada heidät ottamaan kantaa. (Salokangas 1996, 165–178.) Eurovision laulukilpailun kaltainen viihdeohjelma sopi mahdollisimman huonosti Reporadion ihanteisiin. Asi-

antuntijaraadista luopumista voi reporadiolaisen ohjelmapolitiikan näkökulmasta pitää pienenä askeleena parempaan suuntaan: katsojille esitettiin vaihtoehdot, ja heidän tehtävänsä oli valita niiden joukosta suosikkinsa ja ilmaista mielipiteensä.

Yleisöäänestysten kausi jäi lyhyeksi, sillä 1970-luvulla sellaista käytettiin vain kerran (1972). Sen sijaan vuosikymmenellä suositettiin alueraateja (1974–1978, 1980). Yleisradio panosti 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla muutenkin alueellisen toiminnan kehittämiseen niin radiossa kuin televisiossa. Teknistä infrastruktuuria rakennettiin, alueradioiden henkilökuntaa vakinaistettiin ja ohjelmamäärää lisättiin, tavoitteena koko maan kattava alueellisten toimipisteiden verkko. (Salokangas 1996, 299–301.) Alueellinen toiminta kuului julkisen palvelun yleisradiotoiminnan ihanteisiin, ja Eino S. Repoa pääjohtajana seurannut Erkki Raatikainen asetti tavoitteekseen siirtää painopistettä ”tavallista ihmistä lähellä olevaan” (Salokangas 1996, 271–273). Eurovisio-karsinnoissa käytettiin hyväksi alueradioiden toimipisteitä, sillä halukkaat saivat ilmoittautua raateihin niiden kautta. Kilpailulähetyksissä alueraadit esiintyivät useimmiten vain puhelinlinjan välityksellä, mutta joskus niihin otettiin myös kuvallinen yhteys suorassa lähetyksessä.

Alueraatikäytäntö rakensi television ja kansakunnan suhdetta hieman eri tavalla kuin yleisöäänestys, sillä se kiinnitti enemmän huomiota maantieteelliseen kattavuuteen. Niinpä vuoden 1978 karsintalähetyksessä korostettiin, että Oulun alueraati edusti ”koko Suomen pohjoispuoliskoa” ja että kaukaisimmat raatilaiset olivat ”käsi-varren kainalosta” ja Koillismaalta asti. Tämä ei olisi ollut mahdollistakaan 1960-luvun alkupuolella, kun televisioverkko ei kattanut koko maata. Tasapuolisuuden ja edustavuuden korostaminen näyttää johdonmukaiselta osalta Yleisradion 1970-luvun ohjelmapolitiikkaa. Erkki Raatikaisen tavoitteena oli erottautuminen vasemmistolaiseksi mielletystä reporadiokaudesta, ja hän korosti yhteiskunnan moniarvoisuutta ja edellytti yleisradiotoiminnalta tasapuolisuutta. (Salokangas 1996, 270–271, 273.) Ihanteen voi nähdä sekä alueraatien kokoonpanossa että 1970-luvun puolivälin Eurovisio-karsintojen kappalevalikoimissa, jotka olivat tyyllillisesti korostetun monipuolisia (ks. Pajala 2000b).

1980-luvun Eurovisio-karsintoja luonnehti suuri vaihtelevuus: kilpailua ei ratkaistu kahta kertaa peräkkäin täsmälleen samalla tavalla. Käytössä oli vuoroin asiantuntijaraati, yleisöäänestys ja alueraadit, eikä mikään yksi malli ollut selvästi muita suosituimpi. Vuosikymmenen alussa “asiantuntijoiden” vaikutusvalta korostui: karsinta järjestettiin kutsukilpailuna 1980–1982, ja kahtena jälkimmäisenä vuonna asiantuntijaraati valitsi voittajan. Vuonna 1981 mukana oli myös yleisöäänestys, mutta vain ensimmäisellä kierroksella, ja lopullisen valinnan teki asiantuntijaraati. Kilpailukäytännöt saivat osakseen paljon kritiikkiä, ja etenkin Kojon “protestiviisun” nolla pistettä vuonna 1982 herätti negatiivista huomiota. Niinpä Yleisradio teki vuonna 1983 täyskäännöksen: kilpailukappaleet kerättiin avoimen sävellyskilpailun kautta ja yleisö sai äänestää voittajan. Seuraavina vuosina ohjelman sävy olikin viihteellisempi kuin 1980-luvun alussa, jolloin kilpailun järjestäjien ja raatien ihanteena tuntui olleen mahdollisimman “epäeuroviisumainen” musiikki. Edustus-kappaleen valintaan käytettiin joko yleisöäänestyksiä tai aluerateja ja pelkkää asiantuntijaraatia vain kerran, vuonna 1986.

Seuraavan vuosikymmenen vaihteessa (1989–1992) karsintakilpailun muodoksi vakiintui avoin sävellyskilpailu, jonka asiantuntijaraati ratkaisi suorassa lähetyksessä. Kautta voisi luonnehtia jonkinlaiseksi pysähtyneisyyden ajaksi Eurovisio-karsintojen historiassa. 1990-luvun puoliväliin tultaessa Yleisradio pyrki saamaan yleisön taas kiinteämmin mukaan Eurovisio-karsintaan: vuodesta 1994 lähtien käytössä on aina ollut yleisöäänestys, useimmiten tosin yhdessä jonkinlaisten raatien kanssa. Yleisöäänestysten suosimisen takana oli yhtäältä tekniikan kehittyminen. Aikaisemmin katsojat olivat äänestäneet postikortein, minkä vuoksi kilpailua ei voitu ratkaista yhdessä lähetyksessä. 1990-luvun puolivälissä oli mahdollista järjestää äänestys puhelimitse, jolloin tulokset saatiin selville jo samana iltana – ainakin periaatteessa. Vuoden 1996 Eurovisio-karsinnassa puhelinlinjat tukkeutuivat eikä lopputulosta pystyttykään kertomaan suorassa lähetyksessä. Ohjelman tuottaja Erkki Pohjanheimo korosti, että suunnitelmien muutos johtui yleisön innokkuudesta: “Tämä on hyvät katsojat teidän aiheuttamanne tilanne, emme kerta kaikkiaan osanneet arvioida, että näin paljon tulee soittoja.”

Uusien teknisten mahdollisuuksien lisäksi Yleisradiolla olikin myös muita syitä antaa yleisölle lisää osallistumismahdollisuuksia. Televisiotarjonnan ja kanavien välisen kilpailun lisääntyessä julkisen palvelun televisioyhtiön oli entistä tärkeämpää osoittaa, että katsojat kokivat sen ohjelmat merkityksellisiksi.¹²⁰ MTV sai oman kanavansa 1990-luvun alun kanavaudistuksessa 1993, mikä asetti Yleisradion uudelleenlaiseen kilpailutilanteeseen. Suuret katsojamäärät olivat tärkeitä, jotta lupamaksut vaikuttaisivat oikeutetuilta. (Ruoho 2001, 101–102, 104–106; vrt. Syvertsen 2004, 369.)

Vaikka yleisöäänestyksen asema on 1990-luvulta lähtien korostunut, se on ratkaissut edustuskappaleen yksin vain vuosina 1994 ja 1996. Muulloin mukana on ollut erilaisia raateja, ja yhdistelmät ovat olleet omiaan herättämään ristiriitoja ja kritiikkiä. Raatien käyttöä on perusteltu muun muassa televisiolähetysten viihdyttävyydellä, sillä niiden kanssa äänestys on monipolvisempi ja jännittävämpi kuin pelkkää puhelinäänestystä käytettäessä (ks. *AL* 30.12.1999). Viime vuosina (2002, 2004, 2005) käyttöön onkin otettu alueraadit, joiden myötä karsintakilpailuun saadaan samantapainen pidempi äänestysvaihe kuin kansainvälisessä finaalissa. Samalla Eurovisio-karsinnasta on pyritty tekemään entistä suureellisempi julkinen yleisötapahtuma vuosikymmenen vaihteen (1998, 2000) studiolähetysten jälkeen.

Tutkimuskirjallisuudessa eurooppalaisen television historiasta rakentuu tyypillisesti kertomus siitä, miten julkisen palvelun televisio vähitellen popularisoi käytäntöjään joutuessaan etenkin 1990-luvulta lähtien kilpailemaan kaupallisen television kanssa (Syvertsen 2004). Suomalaisten Eurovisio-karsintojen historia yhtäältä sopii tähän kertomukseen, toisaalta rikkoo sitä. Kehitys ei ole kulkenut suoraviivaisesti valistuksellisesta asiantuntijavallasta populaarimpaan suuntaan. Trine Syvertsen esittää, että toisin kuin amerikkalainen televisio, eurooppalaiset julkisen palvelun yhtiöt eivät televisio toiminnan alkuaikoina olleet kiinnostuneita yleisön osallistumista vaativista ohjelmista, joita ne pitivät “populistisina, räikeän kaupallisina ja heikkolaatuisina” (Syvertsen 2004, 372). Yleisradio otti kuitenkin katsojat mukaan Eurovisio-kappaleiden valintaan heti 1960-luvun alussa. Suomessa televisioympäristö oli toisenlainen kuin monissa muissa Euroopan maissa, sillä televisio toiminta

oli alkanut kaupallisena eikä Yleisradiolla missään vaiheessa ollut monopolia. Katja Valaskiven mukaan suomalainen televisio-ohjelmisto olikin alkuaikoina, 1960-luvun puoliväliin asti, ajanvietepainotteisempi kuin myöhemmin 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla (Valaskivi 2002, 6–8). Erityisen kasvattava ja “asiantuntijavaltainen” kausi Yleisradion Eurovisio-karsintojen historiassa sijoittuu 1980-luvun alkuun, minkä jälkeen kilpailua taas popularisoitiin muun muassa yleisöäänestysten avulla. Yleisöäänestysten suosimisen 1990-luvulta lähtien voi nähdä yrityksenä lisätä perinteisen viihdeohjelman vetoavuutta, kun kilpailu katsojista oli koventunut.

Celia Lury on kuvaillut BBC:n julkisen palvelun mallia televisiotoiminnan alkuvaiheessa järjestelmäksi, joka pyrki yhdistämään professionaalisuuden ja yleisön (*public*) edustamisen. Professionaalisuuden ihanteita olivat autonomisuus ja puolueettomuus. Ammatilaisten positiivinen arvio tuotannon laadusta oli tärkeämpi tavoite kuin yleisön hyväksyntä tai taloudellinen kannattavuus. Ammattimaisten laatuksien ohella piti kuitenkin huomioida myös julkisen palvelun velvollisuus edustaa yleisöä vastaamalla hyväksi katsotulla tavalla sen makumieltymyksiä ja edistämällä sen etuja. (Lury 1993, 136–138.) Professionaalisuuden ja yleisön edustamisen ihanteet olivatkin ristiriidassa. Vastaavan ristiriidan voi nähdä Yleisradion Eurovisio-karsinnoissa 1960-luvun alussa, kun televisionkatsojat kutsuttiin mukaan kilpailukappaleita arvostelemaan, samalla kun viimeinen sana varattiin ammattimaisille asiantuntijoille. Asiantuntijuus on Eurovisio-yhteyksissä myöhemminkin määritelty nimenomaan professionaalisuuden kautta, ja se on näin rajattu vain tietyn katsojajoukon ominaisuudeksi.

Yleisradio on Eurovisio-karsinnoissa tuottanut jaottelua populaarimusiikin asiantuntijoihin ja ei-asiantuntijoihin. Tässä jaottelussa asiantuntijat ovat ammattilaisia, muut “aivan tavallisia musiikin kuluttajia”, kuten vuoden 1988 Eurovisio-karsinnan juontaja erotteleen muotoili. “Asiantuntijaraadit” on koottu eri periaattein kuin alueraadit, ja kaksi raatityyppiä on erotettu toisistaan. Esimerkiksi vuoden 1976 karsintakilpailussa korostettiin, ettei alueradeissa nimenomaan saanut olla mukana “varsinaisia musiikin asiantuntijoita”. Vuoden 1979 kilpailun ratkaisseessa raadissa oli poikkeuksellisesti

mukana sekä “asiantuntijoita” että muita, mutta heidän välilleen tehtiin silloinkin selvä ero: raadin kerrottiin koostuvan kymmenestä asiantuntijasta ja 20 “maallikkojäsenestä”, jotka alueradioiden toimitajat olivat lääneittäin valinneet (vrt. myös 1971). Näin populaarimusiikin asiantuntijuus on määritelty vain ammattilaisten saavutettavissa olevaksi ominaisuudeksi ja harrastajat rajattu asiantuntijakategorian ulkopuolelle.

Ammattilaisuutensa kautta populaarimusiikin asiantuntijoita ovat Yleisradion näkökulmasta olleet erityisesti säveltäjät, muusikot ja toimittajat. Erityisesti 1970-luvulta lähtien on lisäksi korostunut instituutioiden merkitys: raateihin on valittu tiettyjen tahojen “edustajia”. Eniten raadeissa on perinteisesti ollut Yleisradion omia toimittajia, minkä lisäksi tyypillinen raati on sisältänyt lehdistön edustajia, muusikoiden ja kevyen musiikin säveltäjien yhdistysten edustajia ja pari musiikin opiskelijaa.

Kun populaarimusiikin asiantuntijuus on määritelty professionaalisuudeksi, se on ollut lähinnä keski-ikäisten miesten ulottuvilla. Periaatteessa asiantuntijuus on kuitenkin esitetty sosiaalisista eroista vapaaksi ominaisuudeksi, johon henkilön ominaisuudet eivät vaikuta. Pienen poikkeuksen tähän periaatteeseen muodosti 1970–1980-luvuilla ikä. Synnä tähän olivat Eurovision laulukilpailun yleiset käytännöt: kansainvälisen loppukilpailun raateihin piti valita yli ja alle 25-vuotiaita jäseniä. Kuten TV1:n viihdepäällikkö Heikki Sepälä selitti vuoden 1981 Eurovisio-karsinnassa, raadin valinnassa pyrittiin “soveltuvin osin” noudattamaan “kansainvälisen loppukilpailun ikäjakaumaa, mutta ensisijaisena valintaperusteena [oli] (...) kevyen musiikin asiantuntemus.” Iällä katsottiin siis olevan jotain merkitystä populaarimusiikin arvottamisessa. Käytännössä Yleisradion asiantuntijaraadit olivat yleisilmeeltään varsin keski-ikäisiä.¹²¹ Nuorten oli vaikea täyttää asiantuntijuuden kriteerejä, sillä musiikin harrastaminen tai kuunteleminen ei riittänyt. Nuoria asiantuntijoita haettiin lähinnä musiikin opiskelijoista, mutta he jäivät raadeissa vähemmistöksi. Eurovisio-karsintojen järjestäjien mielestä alle 25-vuotiaita asiantuntijoita oli vaikea löytää (*Apu* 9/1981).

Naisia Yleisradion asiantuntijakategoriassa on lähes aina ollut selvästi vähemmän kuin miehiä. Vuosikymmenien aikana naisten

näkyvyys populaarimusiikin asiantuntijoina ei ole merkittävästi lisääntynyt, sillä jo 1960-luvulla sävellyskilpailuun tulleet kappaleet arvioineissa raadeissa oli yleensä yksi tai kaksi naista ja neljästä seitsemään miestä. Vuosina 1975–1980 kilpailuun lähetetyt kappaleet karsineissa raadeissa oli joko yksi (1975, 1976, 1978) tai ei yhtään (1977, 1979, 1980) naisjäsentä. 1980-luvun alkupuolella asiantuntijaraatien jäsenistä noin kolmasosa oli yleensä naisia. Vuodet 1989–1991 muodostavat poikkeuksellisen kauden, jolloin raatien sukupuolijakauma oli varsin tasainen. Sen jälkeen palattiin miesvoittoisiin kokoonpanoihin.

Asiantuntijuus ei työelämässä useinkaan ole sukupuolineutraali ilmiö, vaan pätevyiden määritelmät ovat monella alalla sukupuolituneet. (Salmi 2003, 411.) Taiteiden alueella professionaalisuus on historiallisesti sukupuolitunut tavoilla, jotka ovat tehneet sen saavuttamisen vaikeammaksi naisille kuin miehille (ks. esim. Lury 1993, 178.) Eurovisio-karsinnoissa asiantuntijaraatien kokoonpano on noudatellut populaarimusiikin sukupuolitettua työnjakoa: naiset ovat saaneet paremmin tilaa laulajina kuin muusikoina tai säveltäjinä (esim. Kantola 2003, 65).¹²² Naisia on valittu asiantuntijaraateihin toimittajina, musiikin opiskelijoina tai laulajina, mutta ei juurikaan säveltäjinä tai muusikoina.¹²³

Ei-kaupallisessa televisiossa professionaalisuuden ihanteisiin kuului pitkään riippumattomuus kaupallisuudesta: asiantuntijoiden piti toimia ammattimaisesti musiikin parissa, mutta heillä ei olisi saanut olla taloudellisia sidoksia, jotka olisivat vaikuttaneet heidän arvioihinsa. Niinpä suuri osa populaarimusiikin ammattilaisista oli Yleisradion näkökulmasta ongelmallisia, edellyttihän menestyksessä ammatin harjoittaminen väistämättä yhteyksiä kaupalliseen toimintaan. Yleisradio pyrki aina 1980-luvulle asti etsimään “mahdollisimman kaupallisuudesta ja kytkyistä puhtaita asiantuntijoita”, mutta kuten ohjaaja Helena Kokko totesi, oli vaikea “löytää asiantuntijaa, jolla ei olisi suoraa linkkiä yhteenkään kilpailijoista tai ki-soissa mukana olleista levy-yhtiöistä” (*Apu* 9/1981).¹²⁴ (Vrt. Björnberg 1987, 19, 35–36.) Kaupallisen musiikkialan edustajien välttelystä luovuttiin 1980-luvun lopulta lähtien. Esimerkiksi vuonna 1989 finaalikappaleet valitsi raati, johon kuului yleisradiolaisia ja musiik-

kikustantajien edustajia. Vuosina 1991 ja 1992 karsintakilpailun raadissa oli Yleisradion henkilökunnan, opiskelijoiden, toimittajien, muusikoiden ja laulajien lisäksi muun muassa musiikkituottajien ja levy-yhtiöiden edustajia.

Asiantuntijuuden rajoittaminen ammattilaisten ominaisuudeksi alkoi hieman murentua, kun fanitus nostettiin yhdeksi asiantuntijuuden muodoksi. Vuonna 1986 Eurovisio-karsinnan asiantuntijaraadissa oli mukana Suomen OGAE:n puheenjohtaja. Lähetyksessä hänet esiteltiin “euroviisuasiantuntijana”, ja Eurovision laulukilpailun harrastaminen nostettiin näin ensimmäistä kertaa asiantuntijuuden perustaksi. Tämän ensiesiintymisen myötä fanit eivät tulleet pysyvästi raateihin, vaan saivat näkyvän roolin seuraavan kerran vasta 1998. Tuolloin karsintakilpailun ratkaisi kolme tekijää: puhe-
linäänestys, “kansainvälinen musiikkivaikuttajien raati” ja “kansainvälisen euroviisuklubin oma raati”, jossa oli kuuden suomalaisen jäsenen ohella edustaja Saksasta ja Ranskasta. Epäilemättä järjestäytyneen fan clubin OGAE:n olemassaolo on helpottanut fanien tietä Yleisradion asiantuntijakategoriaan. He ovat olleet kilpailuissa kerhonsa edustajina, samoin kuin säveltäjät vuosien ajan esiintyivät elokuva- ja viihdesäveltäjien liiton edustajina. OGAE on saanut edustajiaan myös 2000-luvun alueraateihin.

Asiantuntijuuden kategoria on siis vuosikymmenten myötä jonkin verran laventunut Eurovisio-karsinnoissa. Ammattilaisten ohella myös harrastajat on otettu sen piiriin, eikä asiantuntijoilta enää edellytetä erottautumista kaupallisuudesta. Yleisradion Eurovisio-karsintojen tuottamia asiantuntijuuden määritelmiä on sekä haastettu että tuettu muualla mediassa.

Onko kansasta asiantuntijaksi?

Simon Frith korostaa populaarimusiikin arvottamisen prosesseja käsittelevässä kirjassaan *Performing Rites*, että musiikin arvosta voi väitellä vain silloin, kun on olemassa jonkinlainen yhteinen käsitys siitä, mikä on hyvää ja huonoa musiikkia (Frith 1996/1998, 10). Frith huomauttaakin, että musiikkia koskevissa väittelyissä ei usein kiis-

tellä niinkään musiikista “itsestään” kuin siitä, minkälaiseen diskurssiin se tulisi sijoittaa ja mihin piirteisiin musiikissa näin ollen pitäisi kiinnittää huomiota. (Mt., 26.) Tämä tulee hyvin esille Eurovision laulukilpailua käsittelevässä lehtikirjoittelussa: kansaa ja asiantuntijoita koskevien väittelyiden paatos perustuu keskeisesti tunteeseen, että yhteistä kriittistä diskurssia ei ole. Edustuskappaleen valinnasta käydyissä keskusteluissa arviointikriteerinä on voitu käyttää joko kappaleen menestymismahdollisuuksia tai muin perustein arvioitua laadukkuutta. Kiistanalainen kysymys on, ovatko televisionkatsojat vai asiantuntijat kyvykkäämpiä valitsemaan laadukkaan tai menestymismahdollisuuksia omaavan kappaleen. Keskusteluissa rakentuva “kanssa” ei ole yhtenäinen kategoria, vaan saa erilaisia merkityksiä.

Usein ajatellaan, että Eurovisio-karsintojen päätavoite on löytää kappale, jolla on parhaat mahdollisuudet menestyä Eurovision laulukilpailussa. Tällä arviointiperusteella keskeisin yleisöäänestyksiä vastaan esitetty argumentti on ollut, että suomalainen musiikkimaku poikkeaa Länsi-Euroopan maista siinä määrin, että tšekäläisen yleisön maun mukainen kappale ei voi menestyä Eurovision laulukilpailussa. Ajatus nousi esille heti ensimmäisten Eurovisio-karsintojen yhteydessä, ja se on toistunut vuosikymmenestä toiseen (esim. *SS* 1.3.1963; *Katso* 3/1974; *Seura* 13/1981; *IS* 28.5.2002). Artikkelissaan vuoden 1961 Eurovisio-karsinnasta *Hufvudstadsbladet* kommentoi, että kilpailujärjestelyt olivat jo herättäneet voimakasta kritiikkiä. Lehden mukaan oli vain teoriassa sopivaa ottaa yleisö, “das grosse Publikum”, mukaan kappaleen valintaan. “Tuskin kukaan tosissaan kieltää sitä tosiasiaa”, *Hufvudstadsbladet* vetosi arkiajateluun, “että suomalainen iskelmämaaku ei ole vientikelvoinen”.¹²⁵ (*Hbl* 13.2.1961.) Myöhemmin suomalaisen maun ongelmallisuuteen on voitu vedota jo tiedettynä ja todistettuna asiana: “(...) Suomen kansan maku on osoittautunut iskelmäyhteyksissä jo monet kerrat varsin omintakeiseksi jopa omalaatuiseksi. Siksi täällä menestynyt kotimainen sävelmä ei ole yleensä tehnyt mainittavaa vaikutusta mannermaan asukkeihin eikä edes läntisiin naapureihimme. Näin tapahtunee tälläkin kerralla.” (*Antenni* 7/1972.)

Näkemyistä vientikelvottomasta suomalaisesta mausta ovat toistaneet ihmiset, jotka itse voisivat kuulua asiantuntijakategoriaan –

musiikkikriitikot, lehdissä haastatellut muusikot ja Yleisradion edustajat – mutta se on esiintynyt aivan yhtä lailla myös yleisönosastokirjoituksissa. Tyypillistä on, että oletettua suomalaista makua arvioidaan sen ulkopuolelle asettuen: “suomalainen maku” on muiden ominaisuus, joka ei kahlitse kommentoijaa itseään. Ajatuksen suomalaisten vientikelvottomasta mausta täydentääkin näkemys, että suomalaiset asiantuntijat voivat tuntea “kansainvälisen” maun:

Tämänkertaisissa euroviisuiluisissa edustuskappaleen valitsee asiantuntijoista koottu raati eikä yleisö kuten esimerkiksi viime keväänä. Se on looginen ja näennäisestä epädemokraattisuudestaan huolimatta terve ratkaisu. Pitäähän sävelmämme Luxemburgissa edustaa enemmän kansainvälistä kuin kansallista näkemystä, jota ei voi olettaa löytyvän aivan kaikilta iskelmien ystäviltä. (*Antenni* 51/1972.)

Kansainvälistä ja kansallista määritellään erottamalla ne toisistaan, ja niiden tuntijoiksi tuotetaan erilliset ryhmät: asiantuntijat ja yleisö, jota myös kansaksi kutsutaan.

Vastakkaisen näkemyksen mukaan televisionkatsojien valitsemalla kappaleella olisi paremmat mahdollisuudet menestyä Eurovision laulukilpailussa. Ensimmäisen kerran raadin valinta herätti runsaasti skeptisiä kommentteja vuonna 1963, kun edustussävelmäksi valittiin “Muistojeni laulu”. Erityisesti henkilökohtaista mielipidettä korostavissa jutuissa kuten kolumneissa, pakinoissa ja yleisönosastokirjeissä arveltiin, että omat suosikit olisivat voineet menestyä paremmin kuin raadin valitsema. Karsintakilpailun raati ei koostunut puhtaasti niin sanotuista asiantuntijoista, vaan mukaan oli “pyrittä saamaan eri katselualueiden, ikäluokkien ja ammattien edustajia” (*Katso* 1/1963). Kriittisissä lehtijutuissa raadin suorittamaa valintaa pidettiin silti esimerkkinä asiantuntijamausta: “Asiantuntijain mielestä Muistojeni laulu on ammatillisesti katsottuna parhain koko joukossa. Mutta maallikon mielestä siitä puuttuu juuri se mikä tekee iskelmästä sellaisen, joka kiertää maasta toiseen.” (*Savo* 18.2.1963.) Eräs yleisönosastokirjoittaja moitti raatia “liian musiikkitietoiseksi” ja huomautti, ettei tarkoituksena ollut “äänestä sävellyksellistä hienouksista”, vaan parhaaksi oli “katsottava iskelmä, joka parhaiten tarttuu mieleen”. Koska kansainvälisen finaalin ratkaisi-

vat maallikkoraadit, olisi myös edustussävelmän valinnan oltava “tavallisten ‘pulliaisten’” käsissä. (*Turkulainen* 22.2.1963.)

Näissä kirjoituksissa ajatus on päinvastainen kuin näkemyksessä, jonka mukaan vain asiantuntijat ymmärtäisivät kansainvälisen maun vaatimukset. Musiikkimaun erojen ei ajatella johtuvan niinkään kansallisuudesta kuin siitä, etsiikö kuulija musiikista populaareja vai korkeakulttuurisia arvoja. Nämä arvot oletetaan (ainakin osittain) ylikansallisiksi. Esimerkiksi maasta toiseen kiertävät iskelmät toimivat tässä argumentissa osoituksena siitä, että samanlaiset ominaisuudet vetoavat ihmisiin yli kansallisten rajojen. Tällaisina ominaisuuksina on pidetty etenkin tarttuvuutta ja esimerkiksi melodisuutta, rytmikkyyttä ja mukaansatempaavaa esitystä (*Turkulainen* 22.2.1963; *TS* 17.2.1963; *Katso* 18/1974; *Karjalainen* 14.1.1980). “Tavallisten” ihmisten oletetaan olevan pätevämpiä arvioimaan näitä ominaisuuksia kuin asiantuntijoiden. “Muistojeni laulun” tapauksessa raatia kritikoitiin siitä, että se sovelsi vääriä arviointikriteerejä eikä siksi arvioinut sävelmien laatua oikein, vaan valitsi voittajaksi yhden karsintakilpailun “heikommista iskelmistä” (*Turkulainen* 22.2.1963).

Keskustelua käytiin 1960-luvun alussa siis siitä, minkälainen musiikki oli sopivaa Eurovision laulukilpailuun; edellyttikö ohjelma musiikillista hienoutta vai iskelmällistä tarttuvuutta. Samantapainen vastakkainasettelu hienostelun ja iskelmällisten arvojen välillä toistuu myöhemmin, mutta se saa hieman erilaisia merkityksiä eri aikoina. 1970- ja 1980-luvuilla liiallisena hienoutena pidettiin esimerkiksi jazzahtavia elementtejä (*TS* 17.2.1974) tai laulelmallisuutta (*IS* 28.1.1974). Hienostelevuus voitiin 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun keskusteluissa yhdistää myös liikaan poliittisuuteen (esim. *Katso* 5/1980; *Katso* 20/1980). Poliittisuudella viitattiin tällöin vasemmistolaisuuteen, ja muu viihde määriteltiin implisiitisti epäpoliittiseksi.

Erityisen voimakasta keskustelua Eurovision laulukilpailuun sopivasta musiikista herätti vuoden 1980 karsinta, joka järjestettiin juontajan mukaan kutsukilpailuna “ansioituneille kevyen musiikin säveltäjille”. Kutsuttujen joukossa oli joitain uudessa laululiikkeessä vaikuttaneita ja vasemmistolaisina tunnettuja säveltäjiä kuten Henrik Otto Donner ja Jukka Siikavire, ja laulajina esiintyivät muun

muassa Kom-teatterin näyttelijä Sinikka Sokka, Agit-Prop -yhtyeen laulaja Liisa Tavi ja näyttelijä Eija Ahvo. Raati valitsi yhdestätoista kilpailuun osallistuneesta kappaleesta loppukilpailuun kuusi pudotuksen jatkosta Paula Koivuniemen, Kisun ja Tapani Kansan iskelmälliset esitykset. Osa jatkoon päässeistä kappaleista poikkesi selvästi tavanomaisesta iskelmästä. Esimerkiksi Henrik Otto Donnerin ”Eräs lapsi ei nuku” ei noudattanut säkeistö-kertosäe -kaavaa, vaan kappaleen hitaan alun ja lopun väliin oli sijoitettu kulmikas valssiosio. Sanoituksessa kuvailtiin sitä, miten 1970-luvun toiveikkaus, symbolinaan Portugalin neilikkavallankumous, oli uuden vuosikymmenen alussa muuttunut synkkyydeksi. Jukka Linkolan säveltämä jazzahtava ”Lady Day” puolestaan sisälsi runsaasti tempon ja voimakkuuden vaihdoksia ja kuvaili runoilija Arto Mellerin sanoin impressionistisesti Billie Holidayta. Kappalevalikoima miellettiin tavallisesta poikkeavaksi, ja kilpailusta käytettiin nimityksiä kuten ”YLEn erilaiset viisut” ja ”todelliset yllätysviisut” (*Apu* 2/1980; *Seura* 3/1980).

Kritiikin mukaan asiantuntijaraadit eivät ymmärtäneet iskelmäkilpailun henkeä tai pyrkivät tietoisesti rikkomaan sitä vastaan:

Suomiko muuttamaan euroviisujen kokonaiskuvaa? Näyttämään tietä uuteen päivään muille osanottajamaille?

Hah-hah!

Tuota muuttamistempua oma ”asiantuntijaraatimme” kuitenkin yrittää. (*Hämeen Sanomat* 14.1.1980.)

Yleisönosastokirjeissä arvosteltiin raadin valintoja ja esitettiin, että ne eivät tule pärjäämään kansainvälisessä finaalissa (*Katso* 6/1980; *Seura* 5/1980). *Iltä-Sanomissa* julkaistussa kirjeessä asiantuntijoiden kritikoimiseen käytettiin samoja perusteita, joilla kansan arvostelukyky on asetettu kyseenalaiseksi:

Vaikuttaa siltä, että asiantuntijaraati voisi joissain muissa asioissa olla sitä, muttei ainakaan tässä. Valitut laulut ovat kyllä hyviä lauluja täällä kotimaassa eikä esittäjissä ole vikaa.

Euroviisut ovat kuitenkin kansainväliset iskelmäkilpailut, ei siellä tämänäyttöiset biisit menesty. Sehän on nähty. Niissä pitäisi olla mie-

leenjäävä sävel ja mielummin vähän vauhtia. Sanat eivät paljon ratkaise. Olisi parempi antaa yleisön ratkaista nämä asiat. (*IS* 16.1.1980.)

Kirjoittajan mukaan sellainen musiikki, josta pidetään Suomessa ei välttämättä menesty ulkomailla, mutta nyt kansallista makua edustavat asiantuntijat eikä kansa. Myös yleisönosastojen ulkopuolella voitiin arvioida, etteivät raadin valinnat olleet parhaita mahdollisia Eurovision laulukilpailua ajatellen. Esimerkiksi *Katson* kriitikko korosti, että sävelmät olivat kyllä laadukkaita, mutta niistä puuttui “iskelmällistä korvaantarttuvuutta”, jota finaalin raateihin vetoaminen vaati (*Katso* 4/1980; vrt. *Apu* 10/1980).¹²⁶ Asiantuntijoita moitittiin siitä, että he eivät ottaneet huomioon Eurovision laulukilpailun vaatimuksia, vaan käyttivät kappaleiden arvioimiseen vääriä kriteerejä.

Siinä missä raateja on kritikoitu hienostelusta, poliittisuudesta tai haluttomuudesta noudattaa Eurovision laulukilpailun henkeä, kansan ongelmaksi on voitu esittää liiallinen esiintyjän lumoihin joutuminen. Eurovisio-ehdokkaiden arvostelusta käydyissä keskusteluissa yksi toistuva kysymys on ollut se, pitäisikö huomiota kiinnittää vain sävelmään vai esitykseen kokonaisuutena. Eurovision laulukilpailu käydään määritelmällisesti säveltäjien ja sanoittajien välillä, ja erityisesti alkuaikoina pyrittiin korostamaan, että ohjelma oli nimenomaan sävellysten eikä esittäjien välinen kilpailu (vrt. Björnberg 1987, 20-21).¹²⁷ Eurovisio-karsintaan osallistuvien kappaleiden säveltäjät pidettiin salaisuuksina ja paljastettiin vasta kilpailun ratkeamisen jälkeen. Vuoden 1963 karsinnassa kunkin sävelmän esitti kaksi eri laulajaa, jotta esitys ei olisi vaikuttanut arvosteluun “ainakaan liian suuressa määrin”, kuten Aarno Walli ratkaisua perusteli (*Katso* 7/1963).¹²⁸

Sävellyksen ja esityksen erottaminen oli kuitenkin vaikeaa, perustuihan kappaleiden arviointi kuultuun esitykseen eikä nuottikuvaan. Lisäksi kuten Andrew Goodwin korostaa, visuaaliset elementit ovat aina osallistuneet keskeisesti merkityksen muodostumiseen popmusiikissa. Esiintyminen – eleet, tanssi, taituruus, lavastus ja muut tekniikat – sekä esimerkiksi valokuvat, levyn kannet ja mainokset ovat tärkeällä sijalla kokemuksessa popmusiikista. (Good-

win 1993, 8-9, 18.) Niinpä sävellyksen erottaminen muista elementeistä oli työlästä ja epäonnistui väistämättä. Lehdissä myönnettiin, että arvosteluun niin kotimaisissa kuin kansainvälisissä kilpailuissa vaikutti myös esitys (esim. *Katso* 14/1962; *IS* 23.3.1964). Tätä voitiin perustella sillä, että raadeissa oli mukana tavallisia katsojia: “Esitys ei näissä kilpailuissa saisi vaikuttaa lopputulokseen, mutta kun arvostelulautakunnat ovat suurimmaksi osaksi maallikoita, on melko varmaa, että hyvä tulkinta ei voi olla tuomatta lisäpisteitä.” (*Apu* 15/1962.) Lehdet omaksuivat jonkinlaisen yleisön valistajan roolin ja muistuttivat toistuvasti lukijoilleen, etteivät kilpailussa kamppaileet laulajat ja esitykset vaan “itse iskelmät” (*Apu* 8/1963; *Radiokuuntelija* 14/1964). Erkki Pälli kummeksui *Iskelmä*-lehdessä nimeltä mainitsematonta aikakauslehteä, jonka mukaan Marion Rung oli voittanut Eurovisio-karsinnan:

Kuinkahan tuon asian kanssa oikein olikaan – eikö tuota karsintakilpailua voittanutkaan Kari Tuomisaaren sävellys “Tipi-tii”? Kyseessä on nimenomaan sävellyskilpailu joten on väärin ryhtyä kylvämään kaikkea kunniaa voittajakappaleen esittäjän ylle ja jättää säveltäjäparka kokonaan tästä maineesta osattomaksi. Ainakin allekirjoittaneen mielestä meikäläisen lehdistön tehtävänä olisi pikemminkin yrittää saada yleisö vihdoinkin käsittämään, että näissä Eurovisiokisoissa on tarkoituksena äänestää itse sävelmää eikä sen esittäjää. (*Iskelmä* 4/1962.)

Kasvattava puhuttelu kertoo ajatuksesta, että yleisö menee helpommin esiintyjien lankaan kuin asiantuntijat, jotka pystyvät arvioimaan sävellystä.

Toisaalta myös niin sanotut asiantuntijat saattoivat korostaa, ettei populaarimusiikkia ole tarkoituksenmukaista arvioida pelkkinä sävellyksinä, vaan myös esitys on oleellisen tärkeä. Tätä kantaa edusti esimerkiksi *Katson* popmusiikkikriitikko Åke Granholm. Hänen mukaansa “iskelmä ei ole vain pelkkä sävelmä sanoineen, vaan sen iskeyvyys puhkeaa kukkaan vasta tulkinnassa, joka sekini vaatii oman erikoisleimansa erottuakseen massasta” (*Katso* 8/1964). Granholm oli itsekin useita kertoja mukana joko karsintakilpailun tai Eurovision laulukilpailun raadissa ja kuvasi lehtijutuissaan, miten esityksen näkeminen vaikutti raatien antamiin pisteisiin (*Iskelmä* 4/1964a;

Katso 13/1964a). Tämä tunnustettiin myös Yleisradiossa. Vuonna 1967 Aarno Walli ohjasti Eurovisio-karsinnan raatia arvioimaan kilpailijoita kokonaisuutena, jossa “sävelmä on ensisijainen, teksti toissijainen ja esitys kolmantena tekijänä” (*Anna* 21.2.1967).¹²⁹ Myös asiantuntijoiden toivottiin siis kiinnittävän huomiota esitykseen, tosin vasta viimeisenä tekijänä.

Eurovision laulukilpailua käsittelevästä media-aineistosta ei löydy yksimielisyyttä siitä, millä kriteereillä kilpailukappaleita pitäisi arvottaa. Kansan ja asiantuntijoiden erottelu toimii yhtenä välineenä arviointiperusteista käydyissä keskusteluissa. Kritikoimalla “asiantuntijoita” siitä, että he kiinnittävät liikaa huomiota sävellyksellisiin hienouksiin tai kansaa siitä, että se on liikaa esiintyjien lumoissa, voidaan pyrkiä ohjaamaan huomiota tärkeinä pidettyihin asioihin, kuten tarttuvuuteen tai säveltäjän työhön.

Keskusteluissa kulkee rinnakkain kaksi käsitystä kansasta. Yhtäältä sanalla voidaan tarkoittaa erityisesti suomalaista kansaa, kuten näkemyksissä ettei suomalainen maku ole vientikelpoinen. Tällöin kansa kuvitellaan homogeeniseksi kokonaisuudeksi, joka jakaa yhteisen kulttuurin. Toisaalta kansa viittaa tiettyyn ihmisryhmään suomalaisten sisällä: “tavallisiin” ihmisiin erotuksena eliiteistä, joiden edustajiksi asiantuntijat määrittivät. Tämä kansaa koskeva käsitys on käytössä silloin, kun esitetään, että kansa on paremmin selvillä populaarimusiikillisista arvoista kuin asiantuntijat. Nämä kaksi kansan merkitystä liukuvat osittain päällekkäin, mikä näkyy suomalaista makua kohtaan esitetystä kritiikistä: vaikka suomalainen maku esitetään yhteiseksi, suomalainen kriitikko ei itse edusta sitä, vaan on kansanomaisen maun yläpuolella.

Edustavuuden vaatimus

Eurovision laulukilpailun yhteydessä on siis keskusteltu siitä, kummalla ryhmällä, kansalla vai asiantuntijoilla, oli hallussaan todellinen asiantuntijuus populaarimusiikin arvioimiseen. Eurovisio-valintojen onnistuneisuutta on arvioitu myös toisesta näkökulmasta, itse karsintakäytännön oikeudenmukaisuuden perusteella. Koska kilpailukappaleita on kutsuttu maiden edustajiksi, on voitu esittää, että

valintaprosessin pitäisi edustaa kansan tahtoa. Tällaisen ajattelutavan mukaan kappale saa oikeutuksen edustaa maata, kun kansa on sen valinnut. Valinta saattaa tapahtua joko raatien kautta tai suoralla äänestyksellä.

Ajatus kansaa edustavista raadeista alkoi Eurovisio-yhteyksissä rakentua, kun karsintakilpailuissa käytettiin “maallikoista” koostuvia alueraateja. Yleisradion 1970-luvun Eurovisio-lähetyksissä kiinnitettiin paljon huomiota alueraatien “edustavaan” koostumukseen. Esimerkiksi vuonna 1975 raatien puheenjohtajat kuvailivat raatien koostumusta ja kiinnittivät huomiota ikä- ja sukupuolijakaumaan, ammatteihin ja siihen, että jäseniä oli sekä maalta että kaupungista. Vuoden 1976 kilpailulähetyksessä kerrottiin, että raatien tuli sääntöjen mukaan olla “hyvä läpileikkaus alueen väestöstä”. Ohjelmassa painotettiin ikä- ja sukupuolijakaumien tasaisuutta sekä sitä, että raadeissa oli mukana eri ammattikuntien edustajia. Raatien koot vaihtelivat, sillä niiden oli vastattava alueiden asukasmääriä. Tarkoitus oli osoittaa, että raadit edustivat kattavasti Suomen asukkaita. Alueraadeille asetettu edustavuuden vaatimus kertoo, että kansaa ei nähty yhtenäisenä. Edustavien raatien idea suuntasi huomiota eroihin ja tuotti niitä; raatien antamat pisteet oli mahdollista tulkita osoitukseksi musiikkimaun alueellisista eroista. Raatien kokoamisessa sovellettiin eräänlaista edustuksellista demokratiaa, jossa ihmisten ajateltiin toimivan laajemman ryhmän – alueellisen, ammattillisen, sukupuolen, ikäryhmän – puolesta.

Huolen raatien tasapuolisuudesta ja edustavuudesta voi suhteuttaa demokratiakäsitykseen, joka on lähellä liberaalin individualismin perinnettä. Siinä demokratian velvollisuudeksi nähdään varmistaa, ettei mikään ryhmä pysty riistämään toiselta sille kuuluvia oikeuksia. Osallistumista sinänsä ei pidetä niin suurena arvossa, vaan yhteisten asioiden hoitaminen voidaan jättää edustajien hoidettavaksi. (Pulkkinen 1998, 39–41.) Karsintakilpailun järjestäjät ovat voineet perustella suoran yleisöäänestyksen välttämistä sillä, että sen tulosta on mahdollista manipuloida. Esimerkiksi Erkki Pohjanheimo esitti vuonna 1975, että levy-yhtiöistä oli aikaisemmin lähetetty äänestyksiin “kymmeniä jopa satoja” samalla käsialalla kirjoitettuja postikortteja (*Apu* 3/1975; ks. myös *Anna* 7/1981). Niinpä alueraadit näyttivät olevan parempi keino valita edustava kappale.¹³⁰

Koska Yleisradio näki asiantuntijuuden sosiaalisista tekijöistä riippumattomana ominaisuutena, se sovelsi edustavuuden vaatimusta vain alueraateihin, ei asiantuntijaraateihin. Käytännön takana voi nähdä korkean ja matalan välisen erottelun, joka on ollut tavallinen musiikkia koskevissa kriittisissä diskursseissa. Vastakkainasettelun mukaan “vakava” musiikki ylittää sosiaaliset voimat, kun taas populaarimusiikki on täysin niiden määrittämä. Vakavalla musiikilla on ajateltu olevan esteettistä arvoa, siinä missä kevyt musiikki on tehty käytettäväksi. (Frith 1996/1997, 119.) Populaarimusiikin arvottamiseen sovellettuna erottelusta seuraa ajatus, että asiantuntijat pystyvät arvioimaan musiikkia sellaisenaan, kun taas tavallisten ihmisten arviot määräytyvät heidän sosiaalisesta taustastaan.

Alueraadeille asetettu edustavuuden vaatimus oli kuitenkin omiaan kiinnittämään huomiota asiantuntijaraatienkin koostumukseen. Samaan aikaan alueraatikäytännön yleistymisen kanssa lehdissä alettiin panna merkille, että tietynlaisten ihmisten oli helpompi tulla määritellyksi asiantuntijaksi kuin toisten. Sosiaalisen moninaisuuden vaatimus ulotettiin kritiikissä koskemaan asiantuntijaraateja. Näin esitettiin, ettei asiantuntijuus olekaan abstrakti, sosiaalisista eroista vapaa ominaisuus.

Asiantuntijaraatien kokoonpanoja arvosteltiin iän, alueellisen edustavuuden ja sukupuolen perusteella. Ikä on ainoa eron kategoria, jonka Yleisradio 1960–1980-luvuilla määritteli merkitykselliseksi asiantuntijoiden valinnassa. Tähän vetosikin esimerkiksi nimimerkki “Tyttö” yleisönosastokirjoituksessa: “Eikö euroviisuradissa olisi pitänyt olla eri-ikäisiä jäseniä. Nyt kaikki edustivat samaa ikäluokkaa.” (*Katso* 6/1980.) Helsinki-keskeisyydestä Eurovisio-karsintoja kritikoitiin jo ensimmäisten kilpailujen yhteydessä (ks. *IS* 8.2.1961), mutta teema ei vielä silloin noussut kovin tärkeäksi. Kun Eurovisio-karsinnoissa vuonna 1974 alettiin käyttää paikallisraateja, oli yksi perustelu halu välttää pääkaupunkikeskeisyyttä (*Katso* 3/1974; *NP* 19.1.1974). Paradoksaalisesti juuri tämä ratkaisu tuotti entistä selvemmän vastakkainasettelun Helsingin ja muun Suomen välille, ja alueellisia ristiriitoja käsiteltiin lehdistössä enemmän kuin koskaan aikaisemmin.

Vuoden 1974 karsintakilpailuun kuului kaksi semifinaalia, joissa molemmissa äänesti neljä alueraatia. Niistä yksi oli kummallakin

kerralla Helsingissä, ja muut kolme paikkakuntaa vaihtuivat.¹³¹ Lehdissä kiinnitettiin huomiota makueroihin pääkaupungin ja muiden paikkakuntien välillä. Ensimmäisessä semifinaalissa mielipiteet jakoi Eija Ahvon ja Harri Saksalan esittämä ”Häät”, jonka oli säveltänyt Toni Edelmann. ”Häät” noudatti uuden laululiikkeen konventioita: siinä oli hidas, viipyilevä säkeistö, nopeampi valssitemponen kertosaäkeistö ja folkloristinen sanoitus, joka kuvaili maalaishäiden viettoa.¹³² Kappale sai Helsingin raadilta parhaat pisteet, kun taas Oulussa ja Vaasassa se jäi viimeiseksi. (Ks. *Apu* 4/1974; *Satakunnan Kansa* 20.1.1974.) Toisessa semifinaalissa huomiota herätti Kirkan tippuminen jatkosta. Edellisen vuoden voittajasäveltäjän, Rauno Lehtisen, kappale ”Energia” sai hyvät pisteet muilta raadeilta, mutta ”Helsingin antama pohjanoteeraus” (*Apu* 5/1974) pudotti sen kilpailusta. ”Energia” oli viihdeorkesterin säestämä vauhdikas iskelmä, joka käsitteli rakkauslaulun sanoin öljykriisiä.¹³³ Öljyteemaa korostivat ”itämaiset” melodiakulut orkesterisäestyksessä. Kirkan huono menestys herätti ihmetystä, ja *Iltasanomat* (28.1.1974) otsikoikin juttunsa ”Miksi Helsinki ei pitänyt Kirkasta?” Tuloksia tulkittiin osoituksena Helsingin raadin ja muun maan välisistä makueroista. Helsingin raati näyttäytyi elitistisenä taiteellisten kappaleiden suosijana, joka ei arvostanut suosittuja esiintyjä eikä iskelmällisiä kappaleita.

Helsinkiläisraadin muista poikkeavat pisteet saivat aikaan huhuja lahjonnasta tai raatilaisten manipuloinnista. Joidenkin huhujen mukaan raadille olisi painotettu, että popparit pitää pudottaa jatkosta. (*Seura* 6/1974.) Rauno Lehtinen kommentoi arvanneensa oman kappaleensa kohtalon heti ”Häiden” huippupisteiden jälkeen. Hän epäili, että ”asiaa ajetaan epäluonnollisella tavalla laulelmien suuntaan”, ja kertoi saaneensa paljon sähkeitä ja puhelinsoittoja ihmisiltä, jotka halusivat tutkia ”Helsingin raadin kokoonpanon ja sen mahdollisesti saamat evästyksset.” (*IS* 28.1.1974.) Jos raadin toiminnassa ei suoranaista korruptiota nähtykään, helsinkiläisiä voitiin arvostella hienosteleviksi ja ehdottaa, että loppukilpailun kannalta parempi tulos saavutettaisiin *Syksyn sävelen* mallin mukaisella yleisöäänestyksellä (*Katso* 9/1974b; *Katso* 18/1974). Näin kritiikissä rakentui kuva pääkaupungista hienostelevana ja mahdollisesti korruptoitui-

neena paikkana, missä sisäpiiri junailee asiat oman mielensä mukaan. Salamyhkäisyyden tuntua lisäsi se, että raatien kokoonpanot oli tapana pitää salaisina kilpailulähettykseen asti. Näin haluttiin suojella jäseniä kilpailijoiden taustavoimien vaikutusyrityksiltä. (Ks. esim. *Uusi Anna* 9/1974.) Hyvää tarkoittava käytäntö ei ollut omiaan edesauttamaan avoimuuden vaikutelmaa.¹³⁴

Eurovisio-karsinnan käytäntöjä oli mahdollista kritikoida Yleisradion julkisen palvelun arvoihin vedoten. Pääkaupungin etuoikeutettu asema ja sen raadin elitistiseksi koettu maku asettivat tasapuolisuuden ja demokratian puolesta puhumisen kyseenalaiseen valoon. Värikkäästi kritiikin ilmaisi nimimerkki Akka Pohjanmaalta yleisönosastokirjeessä “Eliitin Euroviisut”:

Ihmettelen euroviisujen tämänvuotista valintaa. Kun televisiosta ja radiosta tulee aamusta iltaan sitä demokratiaa ja minäkin olen luullut että se on tasa-arvoa ainakin teoriassa. Mutta käytäntö onkin se, että otetaan kansalta pois sekun vähä mitä sillä on ja annetaan musiikkieläimille. Koko ajan oli Helsinki mukana, vaikka on Suomessa muitakin kaupunkeja. Kolmanteen karsintaan oli yksi rovaniemeläinen kutsuttu silmänlumeeksi. Arvaan syyn.

Kansa ei olisi sellaista nynnä itseään edustamaan valinnut. Kaiken huippu oli, että se piti peräti Ruotsista asti tänne vetää. Mutta Ruotsi onkin helsinkiläisten taivas. Pitäkää nyt eliitti peukkuja pystyssä. Kansalla ei ole aihetta. Mutta lopettakaa kansa radiossa ja televisiossa demokratiasta huutaminen. (*Viikko* 10/1974.)

Kritiikki tarttuu tiettyyn kaksinaisuuteen, jonka voi havaita osassa tuon aikaisia Yleisradion televisio-ohjelmia. Esimerkiksi ajankoh-
taisohjelma *Tasavallassa tapahtuu* (TV2 1975–1977) asetui puolustamaan “tavallisia” ihmisiä “hyväosaisia” vastaan. “Tavalliset” ihmiset esiintyivät ohjelmassa vain harvoin, ja silloinkin heihin suhtauduttiin holhoavasti. Toimittajat itse ottivat roolin asiantuntijoina, joiden tehtävä oli valistaa ihmisiä asioiden “todellisesta” tilasta. (Valaskivi 2002, 29.) Vastaavaa ristiriitaisuutta nähtiin myös Eurovisio-karsinnoissa, jotka yhtäältä esitettiin populaareina viihdeohjelmina mutta joissa “tavallisten ihmisten” arvostelukykyyn ei aina näytetty luotettavan. Vaikka vuoden 1974 kilpailussa ei käytetty asiantuntijaraatia vaan alueraateja, Helsingin raati tulkittiin musiik-

kieliitin tukijaksi, jonka tehtävä oli pitää huolta siitä, että niin sanotujen asiantuntijoiden maku tulee huomioiduksi.

Jonkin verran kritiikkiä sai osakseen myös asiantuntijaraatien miesvaltaisuus. Ensimmäisen kerran aiheeseen puututtiin vuonna 1975, joka oli YK:n kansainvälinen naisten vuosi. *Kansan Uutiset* -lehdessä julkaistu yleisönosastokirje arvosteli Yleisradiota: “Eurovision laulukilpailun toisessa karsinnassa oli tuomaristossa yksi nainen ja noin kolmetoista miestä. Hyvä alku naisten vuodelle, hyvä Yleisradio!” (*KU* 15.1.1975.) *Apu* (3/1975) tarttui aiheeseen ja kysyi Eurovisio-karsinnan tuottajalta Erkki Pohjanheimolta, miksi raadissa oli vain yksi nainen. Tämäkin yhdisti kysymyksen teemavuoteen ja pahoitteli tilannetta: “Se on tietysti ikävää, onhan nyt naisten vuosikin.” Pohjanheimo vakuutti, että raatiin oli yritetty löytää enemmän naisia, mutta “miehiäkin oli vaikeaa saada tulemaan studioon neljänä lauantaina”. Lisäksi pois oli pitänyt jättää ne, joilla oli yhteyksiä levy-yhtiöihin. “Sellaisia [vaatimukset täyttäviä] naisia ei ole paljon ja moni kieltäytyi jo ajanpuutteen vuoksi”, Pohjanheimo päätti.

Suomessa toisen aallon feministinen liikehdintä oli saanut alkunsa sukupuoliroolikeskusteluissa 1960-luvun puolivälin tienoilta. Sosiologisesta tutkimuksesta vaikutteita saanut sukupuolirooli-
liike, huomattavimpana edustajanaan Yhdistys 9, käsittelee sukupuolten välisiä suhteita lähinnä työnjaollisena ongelmana. Sen tavoitteena oli tasa-arvoisempi työnjako, joka takaisi sekä miehille että naisille mahdollisuuden ammattiin ja perhe-elämään. Yhdistys 9:n aktiivit käyttivät mediaa taitavasti hyväkseen, ja sukupuoliroolikeskustelut saivatkin 1960-luvun loppupuolella runsaasti huomiota. (Bergman 2002, 134-138.) “Naiskysymystä” käsiteltiin tuolloin monissa television viihde- ja asiaohjelmissa (Valaskivi 2002, 8). Eurovision laulukilpailua koskevaan lehtikirjoitteluun sukupuolikeskustelut eivät vielä 1960-luvulla ulottuneet. Ehkä populaarimusiikkia ei niin helposti mielletty alueeksi, jolla sukupuolella olisi merkitystä. Kansainvälinen naisten vuosi näyttää tehneen sukupuolen uudella tavalla näkyväksi, ja sitä käsiteltiin nimenomaan työnjaollisena tasa-arvokysymyksenä. Asiantuntijaraatien sukupuolitettuun työnjakoon kiinnitettiin huomiota lähinnä aikakauslehdissä (etenkin *Avussa*) sekä joissain yleisönosastokirjeissä.

Vaikka asiantuntijaraateihin ei pyritty kritiikin seurauksena rekrytoimaan lisää naisia, kysymys naisten asemasta asiantuntijaraadeissa nousi kerran esille Eurovisio-karsinnassa. Vuoden 1983 karsintalähetyksessä juontaja Maria Valkama puuttui aiheeseen haastattellessaan raadissa mukana ollutta Raila Kinnusta. Valkama toimi karsintakilpailun juontajana vuosina 1983 ja 1984 ja osoitti molemmissa lähetyksissä kiinnostusta sukupuolikysymyksiin; raadin kokoonpanon lisäksi hän nosti haastatteluissa esille naissäveltäjien vähäisen määrän. Kinnunen puolestaan oli *Apu*-lehden toimittaja ja oli itsekin aikaisemmin kiinnittänyt huomiota naisten vähäisyyteen Eurovisio-kappaleet karsivissa raadeissa (*Apu* 6/1978). Nyt hän kuitenkin valitsi vähemmän kriittisen suhtautumistavan:

MV: Raatilaisissa oli vain kaksi naista. Mikä on että meitä naisia aina sorsitaan raadeissakin?

RK: No tässä raadissa ehkä ikä oli ratkaisevampi tekijä kuin sukupuoli, tarkoitan että tän tyyppisessä musiikissa se voi olla merkittävämpää ei sen puoleen että jakauma siinäkään ois tasan ollu.

MV: Mutta et koe että nää on nyt miesten valitsemia kappaleita tähän loppukilpailuun?

RK: Tuskin siellä on mitään feminismiä soviniismia löytyy mistään.

Kinnunen kääntää heti huomion sukupuolesta ikään, joka oli ainoa eron kategoria, jonka Yleisradio määritteli relevantiksi asiantuntijaraateja kootessaan. Sukupuolen merkityksen pohtimiselle ei oikein tunnu olevan välineitä, mutta iän merkitys on tunnustettu. Kinnunen jättää silti auki mahdollisuuden, että sukupuolellakin voisi olla väliä – ikä voi vain olla *merkittävämpi* ero. Hän päätyy kuitenkin painottamaan arvioiden neutraaliutta nimeämällä feminismiksi tai soviniismiksi sellaisen arvostelun, johon sukupuoli vaikuttaa. Haastattelu toimii kaksinaisesti: se nostaa raadin sukupuolijakauman esille ja mahdollisen kritiikin kohteeksi ja toisaalta torjuu kritiikin esittämällä, ettei sukupuoli vaikuttanut ratkaisuihin. Kinnusen puheessa voi nähdä merkkejä Leena Kosken ja Silva Tedren määrittelemästä “sukupuolihuolesta”, jolla he tarkoittavat epävarmuutta siitä, liittyykö jokin asia sukupuoleen vai ei. (Koski & Tedre 2003, 22.) Eurovisio-karsinnan haastattelussa se ilmentää vaikeutta käsitteellis-

tää sukupuolen merkitystä, kun musiikin arvostelu on totuttu esittämään sukupuolineutraaliksi asiaksi.

Asiantuntijaraadeille lehdistössä asetettu edustavuuden vaatimus ei 1960-1980-luvuilla muuttanut raatien koostumusta, vaan asiantuntija- ja alueraadit koottiin eri perustein. Myöhemmin kategorioita on voitu jonkin verran sekoittaa. Vuoden 2004 Eurovisio-karsinnan finaalissa kappaleet arvioi ensin kuusi alueraatia, jotka valitsivat kahdestatoista ehdokkaasta kuusi yleisöäänestykseen. Alueraadit olivat yhdistelmä “edustavuutta” ja “asiantuntijuutta”: ne jakautuivat ympäri maata ja jäsenenä oli suurin piirtein yhtä paljon miehiä ja naisia. Samalla raatien jäsenet kuuluivat ammattiensa – toimittaja, muusikko, musiikinopiskelija – puolesta Yleisradion perinteiseen asiantuntijakategoriaan.

Demokratiaihanne ja “kansan tahto”

Eurovisio-karsinnan käytäntöjä on usein rinnastettu poliittisiin vaaleihin. Yhteys tehtiin jo vuonna 1961 *Ilta-Sanomien* pakinassa, jossa verrattiin kilpailusävelmän valintaa ja presidentinvaaleja. Iskelmäkilpailu toimi pakinassa esimerkkinä “tosidemokraattisesta” toiminnasta, josta sopisi ottaa oppia myös presidentinvaaleissa. (*IS* 14.2.1961.) Pakinoitsijan rinnastus vaaleihin on humoristinen, mutta myöhemmin demokratian käsitteistöä on sovellettu vakavissaan televisionkatsojien oikeuksien puolustamisessa. Kun edustuskappaleen valinta vuonna 1968 annettiin kokonaan televisionkatsojien tehtäväksi, *Pohjolan Sanomien* musiikkikriitikko kehui ratkaisua:

Viime vuoteen verrattuna on koko karsintakilpailu systeemissä [sic] tapahtunut huomattavaa edistymistä. Jäähän lopullinen ratkaisu kansan käsiin yleisen äänestyksen perusteella. On aivan oikein, että musiikkia kuunteleva yleisö saa itse sanoa, minkä kappaleen se haluaa edustamaan maamme eurovision [sic] laulukilvan loppuotteluun Lontoon. (*Pohjolan Sanomat* 14.2.1968.)

Kilpailukappaleen valintatapa esitetään oikeuksiin liittyvänä arvokysymyksenä: on oikein, että kansa saa valita edustajansa. Poliitti-

sen demokratian käsitteistö on tarttunut Eurovisio-karsintoihin tuoden mukanaan oman historiallisen perintönsä. Se on lainannut Eurovision laulukilpailulle tiettyä prestiisiä ja tarjonnut välineitä kulttuurisesta määrittelyvallasta käytyihin kamppailuihin.

Suomessa kansan oikeuksiin vetoamisella on vahva perinne. Ilkka Liikasen (2003, 257) sanoin “vetoaminen kansaan ja kansan tahtoon on alusta alkaen muodostanut suomalaisen poliittisen retorikan syvän pohjavirran”, johon on turvauduttu puoluekentän laidasta laitaan. Liikanen esittääkin, että kansaan vetoaminen ei kerro niinkään mistään yhteisestä ideologiasta, vaan lähinnä “tietyn retorisen kuvion iskuvoimasta, jota erilaiset poliittiset toimijat ovat eri aikoina hyödyntäneet mitä erilaisimpiin tarkoituksiin” (Liikanen 2003, 258). Kuvion käyttökelpoisuus ei rajoitu pelkästään kapeasti määritellylle politiikan kentälle, vaan kansan tahto on tarjonnut argumentointivälineen myös populaarikulttuurin alalla käydyissä kamppailuissa. Kun Eurovision laulukilpailun yhteydessä on vedottu kansan oikeuteen valita oma edustajansa, on vaatimuksia perusteltu hyvin vahvaa perinnettä siteeraamalla.

Ranskan vallankumouksen jälkeen muodostuneesta modernista politiikasta voi erottaa kaksi keskeistä perinnettä, liberaalin ja hegeliläis-marxilaisen. Ensimmäisessä politiikan subjektiksi ajatellaan tasa-arvoinen “kansalainen”, jolla on oikeuksia. Yhteiskunnan nähdään perustuvan yksilöiden väliseen yhteiskuntasopimukseen. Toisessa perinteessä yhteiskunnan perusta on kansalaisen sijaan “kansakunta”. Poliitiikan toimijaksi oletetaan itseään hallitseva “kansa”, joka muodostaa kansakunnan hallitsemalla itse reflektiivisesti itseään. (Pulkkinen 1998, 135.) Euroviisuyleisön demokraattisia oikeuksia puolustavissa puheenvuoroissa voi nähdä piirteitä molemmista perinteistä, joskin jälkimmäinen hallitsee. Pääasiallisena toimijana esiintyy “kansa”, mutta televisionkatsojia kutsutaan myös kansalaisiksi (esim. *Apu* 6/1976; *Apu* 7/1978; *Apu* 5/1983). Tavoitteena on tällöinkin saada selville “kansan” tahto: “Kansalla ei ollut sananvaltaa voittajaa etsittäessä. *Katso*-lehti soitti puhelinluetteloita apuna käyttäen yli kolmellekymmenelle niin sanotulle tavalliselle kansalaiselle tiedustellen voittajasuosikkia. Tom tom tom oli enimmäkseen kansan makuun.” (*Katso* 7/1973b.) Kansa saa etnisen kokonai-

suuden piirteitä, kun se kuvataan joukoksi, jonka maku voidaan selvittää. Niinpä raatien suorittamaa valintaa on ollut mahdollista kritikoita siitä, ettei se “vastaa Suomen kansan identiteettiä” (*Seura* 9/1982).

Eurovisio-valintojen arvioimiseen on sovellettu demokratian sanastoa erityisen intensiivisesti 1970-luvulta lähtien. Tuolloin karsintajärjestelyjä verrattiin demokraattisiin käytäntöihin ja arvosteltiin puutteellisina. Kuten *Katsossa* haastateltu televisionkatsoja valitti: “Tällainen kilpailu ei ole rehti. Kansan täytyy saada äänestää.” (*Katso* 7/1973b.) Eurovisio-karsintojen yhteydessä puhuttiin äänestämistä ja kansalta “evätystä äänioikeudesta” (*Apu* 5/1973) ja raateja paremmaksi vaihtoehdoksi nostettiin “kansanäänestys” (esim. *Katso* 3/1974; *Katso* 6/1975; *Katso* 7/1989b) demokratian sanastoa soveltaen.

Erityisesti aikakauslehdet esittivät itsensä kansan puolestapuhujina. Tyypillisen esimerkin (yhdenlaisesta) 1970-luvun aikakauslehtikirjoittelusta tarjoaa *Apu* (3/1971), joka vuonna 1971 kirjoitti Eurovisio-karsinnasta provosoivalla otsikolla “Kansalla ei ole ääntä Eurovision laulukilvassa”. Lehti arveli kilpailujärjestelyjen aiheuttavan laajaa tyytymättömyyttä, kun karsinta järjestettiin kutsukilpailuna ja ilman yleisöäänestyksiä:

Kun tiedetään millaisella hartaudella ja vakavuudella Suomen kansa suhtautuu näihin kisoihin, kevään musiikillisiin olympialaisiin, on varmaa, että soraääniä vielä talven vaihtuessa kevääseen tullaan kuulemaan. Kansa on se, joka sorahtaa ja parahtaa.

Se on kuin veisi äänioikeuden täysi-ikäiseltä ja vaalikelpoiselta kansalaiselta eduskuntavaaleissa. (*Apu* 3/1971.)

Lehti esiintyy tässä “kansan” tunteiden tulkkina, joka tietää, miten kansa tulee reagoimaan “äänioikeuden” viemiseen.

Aikakauslehdet pyrkivät luomaan vaikutelmaa, että ne tarjosivat paikan kansan aidoille näkemyksille Eurovisio-karsinnoista. Tähän tarkoitukseen käytettiin erilaisia lukijaäänestyksiä. Ensimmäisen aineistooni kuuluvan yleisöäänestyksen järjesti *Uusi Apu* (9/1969) vuonna 1969, mutta varsinaisesti ne yleistyivät 1970-luvulla. Tuol-

loin *Katso* ja *Apu* pitivät Eurovisio-karsintoihin liittyviä lukijaäänestyksiä lähes vuosittain, *Seura* hieman epäsäännöllisemmin. *Apu* ja *Katso* jatkoivat tapaa 1980-luvulla, mutta Eurovision laulukilpailun suosion pienentyessä hiipui myös innostus äänestysten järjestämiseen.¹³⁵ Lehdet perustelivat äänestyksiä kahdella eri tavalla. Jos varsinaisen Eurovisio-karsinnan ratkaisi yleisö, lukijaäänestyksen avulla ennakoitiin kilpailun tulosta. Niinä vuosina kun kilpailun tuloksen päätti raati, lehdet käyttivät omia äänestyksiä tuloksen arvioimiseen: voittiko “oikea” kappale? Miten katsojien ja raatien arvostukset poikkesivat toisistaan?

Aikakauslehdille lukijaäänestykset olivat monella tapaa käyttökelpoisia. Niiden avulla ne pystyivät tuottamaan omaa aineistoa suosituista televisio-ohjelmasta. Useimmiten lehdet julkistivat lukijakyselyjensä tulokset Eurovisio-karsinnan jälkeen ilmestyneessä numerossa. Näin ne saivat uutta kerrottavaa kilpailusta, jonka tulokset olivat lukijoille todennäköisesti jo tuttuja televisiosta ja sanomalehdistä. Joskus lehdet pystyivät ennakoimaan kilpailun tuloksia. Vuonna 1969 *Uusi Apu* (9/1969) otsikoi puhelinraatinsa perusteella “Se on jo ratkaistu. Jarkko ja Laura lähtevät Madridiin!” ja julisti näin tietävänsä voittajan ennen kuin itse kilpailu oli ratkennut. Tuloksella oli uutisarvoa, sillä sitä voitiin pitää yllättävänä: ennakkoarveiluissa todennäköisimpänä yleisöäänestyksen voittajana pidettiin Katri Helenaa, ei suhteellisen tuntemattomia Jarkkoa ja Lauraa.

Lisäksi lehdet saattoivat yleisöäänestysten avulla esittää olevansa lähempänä “tavallisia” ihmisiä kuin Yleisradio. Esimerkiksi *Seura* (8/1974) asemoi itsensä välittäjäksi katsojien ja television välisessä suhteessa ja puhutteli televisioyhtiötä “tavallisten suomalaisten” puolesta:

Sillä eikö ole – armas Yleisradiomme – tarkoitus että Euroviisuilu on koko kansan puuhaa eikä vain jonkin suljetun piirin asiantuntemuksilla leikkimistä? Usein nimittäin “asiantuntijat” ja “musiikin kuluttajat” (= tavalliset suomalaiset, joita on n. 4,5 milj.) kiinnittävät huomionsa aivan eri seikkoihin. (*Seura* 8/1974.)

Sari Elfving on tarkastellut 1960-1970-lukujen *Katso*-lehdessä rakennettua suhdetta lukijoiden, lehden ja television välillä. *Katso* jul-

kaisi sekä Marketing Radarin tutkimuksiin että lukijäänestyksiin ja muuhun palautteeseen perustuvia listoja suosituista ja epäsuosituista ohjelmista. Telvis-kilpailussa (1962-) palkittiin näyttävästi televisionkatsojien äänestämät suosikit. Näin lehti esitti itsensä lukijoiden auttajana ja äänitorvena ja viestitti, että heidän mielipiteillään on merkitystä. (Elfving 2004b, 130.) Eurovision laulukilpailun yhteydessä myös muut aikakauslehdet tuottivat itselleen samantapaista asemaa televisionkatsojien (ns. kansan) ja television välillä. Kun Eurovisio-karsintaa ei ratkaistu yleisöäänestyksellä, lehdet tarjosivat itsensä paikaksi, jossa katsojien omat mielitymykset pääsisivät esiin. *Katson* tapa puhutella lukijaa on tyypillinen:

Kansanäänestyksenä vai raatien valitsemana? Kansan parista on kieltämättä koottu jokaisen seitsemän raadin jäsenet, mutta he edustavat hyvin pientä osaa kansasta.

Mitä mieltä Sinä olet? Valittiinko oikea kappale edustamaan Suomea Eurovision laulukilpailuissa Tukholmassa? Minkä sinä olisit lähettänyt? (*Katso* 6/1975.)

Lehti kyseenalaistaa paikallisraatien kyvyn ilmentää koko kansan mielipidettä: pelkkä edustavuus ei riitä, vaan jokaisen on itse saata-va vaikuttaa. *Katson* omille lukijoille tarjotaan oikeus todentaa kansan tahto.

Performatiivisesti ajatellen “kansan”, sen tahto ja maku tuotetaan niissä lehtijutuissa, jotka ilmentävät sen tahtoa. Vaikutelma kansan tahdosta rakentuu konventioiden lainaamisen ja toiston myötä. Yksi keino luoda uskottavuutta lukijäänestyksille on ollut juuri demokratian ja kansanvallan sanaston siteeraaminen, “kansan” oikeuksista puhuminen. Demokratiasanaston ohella äänestysten asemaa “kansan” mielipiteiden ilmauksina voitiin tukea lainaamalla tutkimuksen ja selvitysten konventioita. Esimerkiksi *Apu* kertoi selvittäneensä ihmisten mielipiteitä soittamalla kahdellesadalle “umpimähkään, mutta *tilastollisesti pätevästi* valitulle henkilölle” neljässä eri kaupungissa (*Apu* 9/1969, kursiivi lisätty). Äänestystulokset ilmoitettiin usein prosentteina, mikä loi vaikutelmaa suurista otoksista ja tieteellisestä tarkkuudesta.

Mielipidekyselyjen tulokset voitiin esittää tulostaulukon muodossa ja verrata niitä artikkelitekstissä raatien ratkaisuihin: voittiko molemmissa sama kappale ja oliko mieltymyksissä paljon eroja? Tässä *Avun* suosimassa esitysmallissa lehden järjestämälle äänestykselle rakennetaan asemaa “kansan” todellisen mielipiteen ilmauksena. *Katso*-lehti puolestaan ei tehnyt tuloslistoja, vaan esitti lukijoiden mielipiteet sitaattimuodossa (esim. *Katso* 7/1973b; 9/1974a; 8/1978; 9/1982). Lehti julkaisi 1970-luvulla tyypillisesti yhdestä kahteen sivua lukijoiden lyhyitä kommentteja ehdokaskappaleista ja tuloista. Niiden lisäksi juttuihin kuului vain lyhyt ingressi, jossa kerrottiin muun muassa siitä, miten kommentit oli hankittu.¹³⁶ Sitauttumuodolla luotiin vaikutelmaa, että lehti antoi katsojien oman äänen kuulua sellaisenaan. Juttujen otsikointi ja ingressissä esitetyt yleisluonnehdinnat ohjasivat tulkintaa. Esimerkiksi vuonna 1975 kyselyn tulokset otsikoitiin “Kansa halusi Seikkailijan” ja ingressissä kerrottiin Dannyn kappaleen saaneen paljon myötätuntoa (*Katso* 8/1975). Näin luotiin mehukas ristiriita suhteessa raatien valintaan, Pihasoittajat-yhtyeen esittämään “Viulu-ukkoon”. Itse juttu käsitti 2 1/4 sivua lyhyitä kommentteja, joiden joukkoon mahtui hyvin monenlaisia näkemyksiä. “Seikkailijan” suosio ei vaikuta ollenkaan niin ylivoimaiselta kuin otsikoinnista voisi päätellä.

Kansan ja asiantuntijoiden vastakkainasettelu oli 1960–1980-lukujen lehtikirjoittelussa monikäyttöinen retorinen asetelma. Analyysissä kansan puolesta esitetyt argumentit eivät ilmennä “autenttista” populaaria makua, vaan tuottavat kansan kategoriaa. *Avun* (3/1971) luonnehdinta osuu performatiivisuuden ytimeen: “Kansa on se, joka sorahtaa ja parahtaa.” Soraäänät ja purnaaminen tuottavat kansan joukkona, joka on alakynnessä kamppailuissa kulttuurisesta määrittelyvallasta. Kansan ja asiantuntijoiden kategorioiden avulla on jäsennetty kiistoja siitä, minkälainen populaarimusiikki on hyvää ja sopivaa Eurovision laulukilpailuun. Kategoriat eivät niinkään kuvaa tiettyjä toimijoita kuin populaarin ja elitistisen maun välistä vastakkainasettelua; niinpä asiantuntijamausta on kritikoitu myös raateja, jotka koostuvat ns. maallikoista. Lisäksi kansan kategoriaa on tuotettu soveltamalla Eurovisio-karsintojen arvioimiseen demokratian käsitteistöä. Yleisradio on korostanut alueraatien edustavuut-

ta, mutta erityisesti aikakauslehdissä on kyseenalaistettu raatien kyky ilmentää kansan makua. Makukiistojen auktoriteetiksi on nostettu yleisöäänestyksillä selville saatava kansan tahto: koska Eurovisio-kappaleet edustavat maata, vain kansalla on tämän ajattelutavan mukaan oikeus määrittää, mikä kappale on kilpailuun sopiva.

“Humppakansa” ja liikkuvat minät

Voisi olettaa, että kansa vs. asiantuntijat -asetelma ei enää ole käytökelpoinen nykyisessä mediaympäristössä. Televisionkatsojilla ja musiikin harrastajilla on enemmän valinnanvaraa kuin kahden televisio- ja radiokanavan aikoihin. Myös aikakauslehdet ovat erikoistuneet. Kaarina Nikusen mukaan kulutuskulttuurin eriytyminen ja yleisöjen fragmentoituminen näkyivät aikakauslehtien sisällöissä 1980-luvun lopulla erityisosastojen lisääntymisenä ja “koko perheel-le” suunnattujen yleisjuttujen vähentymisenä. Aikakauslehtitarjonnan kasvettua erilaisilla naisten- ja miestenlehdillä sekä harrastelehdillä ei perhelehden konsepti enää 1990-luvun lopulla ollut taroituksenmukainen edes perinteiselle yleisaikakauslehti *Seuralle*, joka näytti profiloituvan suurten ikäpolvien julkaisuksi. (Nikunen 2005, 74-75.) Tällaisessa tilanteessa aikakauslehdet eivät enää tarjoa samanlaista alustaa “kansan” mielipiteiden ilmauksille kuin aikaisemmin eikä Eurovisio-karsintojen tuloksista järjestetä “kansanäänestyksiä” kuten 1970–1980-luvuilla.

Kansaan vetoaminen on jossain määrin vähentynyt Eurovision laulukilpailun ympärillä, mutta se ei ole kokonaan kadonnut. Yleisradion Eurovisio-karsintalähetyksissä päätäntävalta luvataan enimmäkseen “teille, hyvät katsojat”, mutta kansastakin puhutaan jonkin verran. Myös kansan ja asiantuntijoiden välistä vastakkainasettelua käytetään keskusteluissa edelleen. Viime vuosina on usein muisteltu vuoden 2000 karsintakilpailua, jossa Nightwish-yhtyeen “Sleepwalker” voitti täysin ylivoimaisesti yleisöäänestyksen, mutta sai raadilta niin pienet pisteet, että jäi kolmanneksi.¹³⁷ Niukkuuden ajan televisiokulttuurin tavat puhua eivät ole kokonaan kadonneet mediatarjonnan lisääntymisen myötä. Voidaankin kysyä, mitä tarkoi-

tuksia kansa vs. asiantuntijat -asetelman toistaminen nykykeskusteluissa palvelee ja miten asetelma muuntuu käytössä. Miten kansa vs. asiantuntijat -keskustelujen historiallinen perintö “laitetaan tekemään työtä nykyisyydessä” (Skeggs 2004, 81)? Kuten Beverley Skeggs korostaa, siteeraamisen prosessi on joustava. Joitain käsitteitä hylätään nykytilanteeseen sopimattomina, kun taas toiset käsitteet on mahdollista muokata vastaamaan nykyhetken vaatimuksia. Muokattuinkin käsitteet kantavat mukanaan historiallista perintöään. (Mt., 27.) Analysoin esimerkkinä kansa vs. asiantuntijat -perinnön käytöstä *Iltta-Sanomien* verkkosivujen “TV-raati”-osiossa käytyä keskustelua vuoden 2004 Eurovisio-edustajan valinnasta. Ilta- ja viikoliivähdet ja verkko ovat nykyisin keskeinen paikka euroviisukeskusteluille, aikakauslehdet eivät niinkään. Keskustelu on otsikoitu “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?”¹³⁸ Aloitustiedin kirjoittaja kommentoi, että “höpsähtäneet kotirouvat ja muut naikkokset” äänestivät Jari Sillanpään voittoon. Kilpailun jälkeen Sillanpää saisi nähdä, miten keikkakalenteri tyhjenee ja “yleisö lyö kuin vierasta sikaa”. (1/347.)

Kilpailun tulokseen tyytymättömät kirjoittajat esittivät, ettei kansainväliseen kilpailuun tarkoitettuna edustuskappaleen valintaa voi antaa kansan tehtäväksi. Parempana vaihtoehtona pidettiin asiantuntijaraateja tai kansainvälistä raatia (esim. 5/347, 121/347, 145/347). Kilpailun tuloksesta syytettiin “humppakansaa”, “tuulipukukansaa” ja “junttikansaa” – tai “junteista, punaniskoista ja tango-hihhuleista koostuvaa tuulipukuväestöä”, kuten eräs kirjoittaja muotoili (80/347).¹³⁹ Luonnehdinnoilla on selvät luokkakonnotaatiot. Parjattu kansanomainen musiikkityyli (humppa), rento, käytännöllisyystä yli tyylikkyyden arvostava pukeutuminen (tuulipuku, vrt. Bourdieu 1984/1998, 200-201) ja “junttius” merkitsevät kansan työväenluokkaiseksi.

Beverley Skeggs korostaa, että luokkaa ei tehdä erillään muista eron kategorioista, vaan ihmisten ruumiit merkitään samanaikaisesti eri symbolisten järjestelmien (sukupuoli, “rotu”) toimesta. Historiallisesti esimerkiksi yhteiskuntaluokan, sukupuolen ja seksuaalisuuden tuottaminen on kietoutunut yhteen. Esimerkiksi kun porvaristo pyrki Isossa-Britanniassa vahvistamaan omaa asemaansa, se

erottautui yläluokasta ja työväestöstä, jotka molemmat määriteltiin eri tavoin seksuaalisesti ylettömiksi. (Skeggs 2004, 3-4.) Vuoden 2004 Eurovisio-karsintaa koskeneessa *Ilta-Sanomien* verkkokeskustelussa luokkavaikutelmaa tuotetaan keskeisesti sukupuolen ja iän kategorioiden kautta.

Aloitustiedon esimerkin mukaisesti monet syyttivät Jari Sillanpään voitosta naisia, erityisesti keski-ikäisiä ja sitä vanhempia, "mummoja": "Kaikki mummot äänestävät Sillanpäää vaikka se laulaisi Hoosianna! Ei tommainen tuulipukuhumppa pärjää Euroopassa!" (46/347; myös esim. 5/347, 27/347.) Keski-ikäisiin naisiin liitettiin piirteitä, jotka euroviisukeskusteluissa on vuosikymmenien varrella liitetty ei-asiantuntijoihin. Heidän oletettiin äänestäneen laulajaa, kappaleesta välittämättä (esim. 127/347, 172/347). Keski-ikäisten naisten musiikkimaun nähtiin poikkeavan kansainvälisestä, kuten Suomen kansan musiikkimaun on ajateltu tekevän. "Typerä yli 50-vuotiaita tantroja kosiskeleva rallatus" tulee jäämään pisteittä, arveli yksi kirjoittaja (116/347), ja toinen kommentoi: "Noh, kansa sai mitä halusi. Uskoisin että eurooppalainen musiikkimaku poikkeaa hieman suomalaisten keski-ikäisten rouvien vastaavasta, mutta voinhan olla väärässäkin." (105/347.) Tässä "kansaa" ja "keski-ikäiset rouvat" samastetaan toisiinsa.

"Kansaa" määrittäytykin keskustelussa huomattavan naiselliseksi. Tämä perustuu osaksi siihen, että kilpailun voitti juuri Jari Sillanpää, jota pidetään keski-ikäisten naisten suursuosikkina. Monet kansaan Eurovisio-yhteyksissä liitetyt piirteet – kiinnostus esiintyjien persooniin, epäeurooppalainen musiikkimaku – on kuitenkin helppo yhdistää nimenomaan naisiin. Tutkimuksessa on usein tarkasteltu negatiivista suomalaisuutta erityisesti miehiin liitettynä piirteinä (esim. Nikunen 2002, 285; Oinonen 2004, 204-208), mutta *Ilta-Sanomien* verkkokeskustelussa ongelmallisinta kansaa ovat keski-ikäiset naiset.

Beverly Skeggs esittää, että jatkuva negatiivinen arvottaminen haastaa performatiivisuuden toimimisen. Esimerkiksi työväenluokkaisiksi asemoidut ihmiset eivät usein samastu työväenluokan representaatioihin, koska ne määrittävät heidät arvottomiksi. (Skeggs 2004, 117.) Samantapaisen pyrkimyksen välttää samastumista vähäarvoiseksi määriteltyyn representaatioon voi nähdä *Ilta-Sanomien* verkkokeskustelun kansakritiikissä. "Tuulipukukansaa" ja "mum-

moja” arvostelemalla kirjoittajat voivat erottautua Eurovisio-historian kuluessa osittain negatiivisesti latautuneesta kansan kategoriasta. Samalla he voivat esittää itsensä nykyaikaisina, urbaaneina ja kansainvälisesti suuntautuneina ihmisinä, joita oletettu suomalainen maku ei kahlitse. Kun kirjoittaja arvostelee “kansan” musiikkimakua kansainväliseen kilpailuun sopimattomana, hän samalla esittää itse tuntevansa eurooppalaisen maun. Itsen esittäminen kansallisuuden rajoitukset ylittävänä subjektina näyttää edellyttävän, että toiset – “kansa”, keski-ikäiset naiset – jähmetetään paikalleen (vrt. Ahmed 2000, 80-89, 172-173).¹⁴⁰

Kansaan samastumisesta kieltäytymällä ei siis pureta käsitteeseen kytkeytyneitä arvolatauksia (ks. Skeggs 1997, 74-97). Olli Löytty on pohtinut suhteutumista “tavallista” suomalaisuutta koskeviin stereotyypeihin ja esittää, että “kliseisiin suomalaisuuden esityksiin” suhtaudutaan “hyväntuulisen kriittisesti ja alituisen tietoisina siitä, että kyse on liioittelusta” (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004, 41). En kiellä, etteikö joissakin tilanteissa näin ole. Vuosien ajan toistetuilla suomalaisuuden kuvilla on kuitenkin myös erottelevaa voimaa, jota ei hetkessä pureta. *Iltä-Sanomien* verkkokeskustelussa “hyväntahtoinen kriittisyys” ja “tietoisuus liioittelusta” eivät ole keskeisiä tapoja suhtautua stereotyyppiin humppekansasta. Sen sijaan stereotyyppi otetaan argumentaatiovälineeksi, jonka avulla voidaan yrittää erottautua kansasta ja leimata tietyt ihmisryhmät sen ruumiillistajiksi.

Suomalaisuudesta erottautuminen ei käy ongelmattomasti. Pyrkimykset arvioida suomalaisuutta ulkoapäin voidaan kyseenalais-
taa, kuten seuraava kirjoittaja tekee:

Ja me suomalaisethan olemmme [sic] juroja, jäyhiä tuulipukuja ja tennissukkia rakastavia ihmisiä emmekä siitä muuksi muutu. Niin tai voi-
han siellä kehäIII:n sisäpuolella luulla olevansa niin trendikäs ettei kehtaa
edes tunnustaa olevansa suomalainen. (248/347.)

Tässä kirjoittaja samastuu kategoriaan “me suomalaiset” ja leimaa teeskentelijöiksi ne, jotka eivät tee samoin. “Trendikkyyden” hän paljastaa luulotteluksi. Viesti pyrkii “ottamaan arvons pois arvottajilta” (Skeggs 2004, 114) kritikoimalla näiden teennäisiä pyrkimyksiä.

Skeggsin mukaan mahtailamisen (*pretentiousness*) arvostelu ja nau-runalaiseksi asettaminen on brittiläisessä kontekstissa perinne, jonka puitteissa keskiluokkaisia arvoja on voitu kritikoida. Sekä työväenluokan että keskiluokan piirissä on naurettu ihmisille, jotka luulevat liikoja itsestään. Mahtailun kritiikin voima on siinä, että se kyseenalaistaa auktoriteettiasemassa olevien henkilöiden kyvyn jaksaa moraalisia arvostelmia. (Mt., 114-116.) *Iltta-Sanomien* keskustelussa kritiikkiä käytettiin samaan tarkoitukseen: viemään uskottavuus niiltä, jotka pyrkivät arvottamaan muiden makua. Samalla viesti yhdenmukaistaa ja jähmettää suomalaisuuden merkitykset tavalla, joka ei ota eroja ja muutosta huomioon: “Me suomalaiset olemme juroja (...) emmekä siitä muuksi muutu.”

Keskustelu ei toki rakentanut yksiäänistä kuvaa “tuulipukukan-sasta” ja “mummoista”, vaan siinä käytiin kamppailua merkityksistä. Keski-ikäisten naisten syyllistäminen voitiin kyseenalaistaa omaan kokemukseen vertaamalla; näin tekivät sekä nuoret että vanhemmat naiset. Nuoret kirjoittajat saattoivat “tunnustaa”, että äänestivät Sillanpäää tai ainakin pitivät hänestä (esim. 55/347, 165/347, 246/347). Jotkut viisikymppisiksi ilmoittautuvat naiset taas korostivat, että äänestivät itse nuorekkaampina pidettyjä kilpailijoita (esim. 90/347, 128/347, 221/347). Osa keski-ikäisistä kirjoittajista pyrki voimakkaasti erottautumaan Sillanpää-faneista ja näiden oletetusta miesmausta: “Kukkahattutätien ikäpolvea edustavana ihmettelen todellakin keski-ikäisten naisten valintaperusteita. (...) Pelkäätekö te oikeita miehiä?” (167/347; ks. myös 277/347.) He eivät kyseenalaistaneet keski-ikäisiä naisia halveksuvia näkemyksiä sinänsä, mutta halusivat rajata itsensä kritiikin ulkopuolelle.

Toiset taas asettuivat kritikoimaan keskustelussa esiintyvää vihamielisyyttä, jota nimitettiin ikärasismiksi (201/347, 212/347, 221/347). Nimimerkki “Mummo” kirjoitti:

Hämmästyttää, millaisella raivolla täällä käydään vanhempien naisten kimppuun. Haukkumasanoiksi näyttää riittävän “50+” ja “yli viisikymppiset täti-ihmiset” (...) Minne “keski-ikäisten naisten” pitäisi mennä yhteiskunnasta? Erämaahan kuolemaanko? (120/347.)

Yhteiskunnasta puhuminen laajentaa ongelman pelkän Eurovision

laulukilpailun ulkopuolelle kysymykseksi keski-ikäisten naisten kulttuurisesta asemasta. Itsensä “mummo”-kategoriaan lukeneet kirjoittajat pyrkivät tekemään itselleen toimintatilaa: “Meillä ‘mummoilla’ on totta vieköön aivan yhtä suuri oikeus antaa äänemme juurille kappaleelle satumme haluamaan.” (212/347.) Oikeuksia puolustettiin myös lukumäärään vetoamalla: “Tietysti me suuret ikäluokat äänestimme eniten, meitä on eniten” (87/347), ja “Euroopassa väestön keski-ikä on vielä korkeampi kuin Suomessa” (201/347).

Ilta-Sanomien TV-raadin keskustelussa toistetaan 1960-1980-lukujen Eurovisio-keskusteluista etenkin käsitystä, että Suomen kansan maku ei sovellu kansainväliseen kilpailuun. Vuosien myötä muodostunut kertomus Suomen huonosta Eurovisio-menestyksestä on vahvistanut käsitystä vääränlaisesta mausta. Eurovision laulukilpailun yhteydessä lopullisen arvion edustuskappaleen laadusta voivat tarjota vain ulkomaiset raadit tai televisionkatsojat. Kun suomalaiskappaleiden menestys on vaikuttanut heikolta, kansan maku on jäänyt vaille kansainvälistä legitimaatiota. Kansan demokraattisten oikeuksien puolustaminen ei ole verkkokeskustelussa niin keskeistä kuin esimerkiksi 1970-1980-lukujen aikakauslehdissä, osaksi tietenkin sen vuoksi, että kamppailtavaa ei ole: voittaja ratkaistiin yleisöäänestyksellä. Kansan puolustamisen sijaan monet pyrkivät erotautumaan kansasta, joka on kategoriana kaventunut tarkoittamaan entistä rajatummin työväenluokkaa, maalaisia, vanhempia ihmisiä ja naisia eli muita kuin liikkuvia, kansainvälisiä subjekteja.

Suomenruotsalaisuus ja kansan edustaminen

Kansaa on euroviisukeskusteluissa tuotettu myös käymällä neuvotteluja siitä, minkälaiset esitykset sopivat edustamaan suomalaisuutta kansainvälisessä laulukilpailussa. Kansan kokonaisuutta tuotetaan määrittämällä, ketkä kuuluvat siihen ja ketkä ulkopuolelle. Sara Ahmed kritikoii kansallisuuden tutkimusta, jossa kansakuntien ajattelun rakentuvan “yleistettävän toisen” hahmoa vasten. Hän korostaa, että tutkimuksen pitäisi pystyä huomioimaan erilaisten toisten – tutumpien ja vieraampien, läheisempien ja kaukaisempien – merkitys kansakuntaisuuden tuottamisessa. Lisäksi Ahmed painottaa, et-

teivät toiset sijaitse yksinkertaisesti yhteisön rajalla tai ulkopuolella, vaan myös sen sisäpuolella. Kansakunnan rajoja tehdään myös erottamalla kokonaisuudesta kansakunnan tilassa olevat mutta siihen sulautumattomat vieraat. Kansakunnan tilan määrittelemisen edellyttää, että sen alueella on vieraita, nähtiin heidät sitten “uhkaavina” tai “tervetulleina”. (Ahmed 2000, 100-101.)

Suomenruotsalaisuus sopii esimerkiksi Ahmedin tarkastelemista läheisistä vieraista. Suomenruotsalaisuudella on Suomessa virallinen asema, mutta se on kapeiden kansallisuuden määritelmien ulkopuolella. Suomen kieli on ollut suomalaisuuden määritelmässä keskeisessä asemassa. Koska kansallista identiteettiä on tuotettu erotautumalla ruotsalaisuudesta ja venäläisyydestä, on suomen kielestä tullut tärkeä eron merkki. Niinpä suomalaisista puhuttaessa voidaan tarkoittaa pelkästään suomenkielisiä suomalaisia. Näin tehdään esimerkiksi ulkoministeriön kanssa yhteistyössä tuotetussa ja useille eri kielille käännettyssä kirjassa *Facts about Finland*, jota Pasi Saukkonen on analysoinut suomalaisuuden kuvauksena.¹⁴¹ Kirjassa käsitellään kieltä yhdessä suomalaisten alkuperää koskevan kysymyksen kanssa ja samastetaan “suomalaiset” suomen kieltä puhuviin. Virallisena kielenä mainitaan suomen lisäksi ruotsi ja vähemmistöryhminä saamelaiset ja romanit. Kuvailemalla maahanmuuttoa Ruotsista Suomeen kirjassa esitetään, että ruotsinkielisyys liittyy ruotsalaiseen alkuperään. *Facts about Finland* representoi suomalaisuuden kapeana kategoriana, johon kuuluvat vain suomenkieliset ja tietynlaisen alkuperän omaavat ihmiset. (Saukkonen 1999, 171-171, 185.)

Ruotsin kieltä voi tarkastella suomalaisuuden “perustavana ulkopuolena”. Judith Butler on soveltanut käsitettä tarkastellessaan sitä, miten subjekti muodostetaan poissulkemisen kautta. Subjektius edellyttää tiettyjä samastumisia ja kieltää toisia, ja nämä kielletyt samastumiset muodostavat subjektiuden perustavan ulkopuolen (*constitutive outside*). Ne eivät siis ole täysin subjektin ulkopuolella, vaan subjekti tarvitsee niitä voidakseen määrittää omat rajansa. (Butler 1993, 3, 8.) Butler puhuu sukupuolitetun subjektin muodostumisesta, mutta analyysi soveltuu yleisemminkin eron kategorioiden tuottamisen tarkasteluun (ks. Hall 1999, 251-252; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004, 257-259). Ruotsin asema kansallisuuden

määritelmässä on ambivalentti, sillä se on yhtä aikaa sisällä – viralinen kieli – että ulkopuolella, kielletty samastumiskohde. Tämä näky keskusteluissa siitä, voiko ruotsinkielinen kappale edustaa Suomea kansainvälisessä kilpailussa. Onko ruotsinkieliseen esitykseen mahdollista samastua “omana” edustajana? Ruotsinkielisen ulkopuolista asemaa on tuotettu sekä Yleisradion käytännöissä että media-keskusteluissa.

Suomenruotsalaisuuden ristiriitainen asema tuli esille erityisesti vuonna 1990, kun Yleisradiota edusti Eurovision laulukilpailussa toistaiseksi ainoan kerran ruotsinkielinen kappale, Beat-yhtyeen esittämä “Fri?” Ruotsinkielisyys oli keskeinen teema kilpailua koskevassa lehtikirjoittelussa. *Katso* rakensi ruotsinkielisestä Eurovisio-edustajasta skandaalia. “Ruotsinkielinen viisuvoitto ärsytti”, kerrottiin lehden kannessa (*Katso* 9/1990). Yleisönosastolla julkaistiin kirjeitä, joissa kiistettiin ruotsinkielisen kappaleen kyky edustaa suomalaisuutta:

Minne on kadonnut suomalaisuus, kun ruotsinkieliset voittavat jo Euroviisutkin?

Suomalaisuuden puolesta

Eihän tämänvuotinen euroviisukappale edusta Suomea, koska se lauletaan ruotsiksi. Suomea veisi paremmin maailmankartalle saamenkielinen kappale.

Kaks perisuomalaista

Suomen kieli on hieno kieli, mutta vaikuttaa siltä, että menetämme kaiken koko ajan ruotsalaisille: Venla-gaala tuli ruotsiksi ja euroviisukarsintoihin päästetään kolme ruotsinkielistä kappaletta. (*Katso* 9/1990b.)

Näissä mielipiteissä suomalaisuutta määrittää suomen kieli, minkä vuoksi ruotsinkielinen laulu ei kelpaa maan edustajaksi. Viimeisessä esimerkissä liu’utaankin ruotsinkielestä ruotsalaisuuteen. Kieli assosioituu Ruotsiin maana, minkä vuoksi sen asema suomalaisuuden edustajana käy ongelmalliseksi. Yksi kirjoittaja esittääkin, että Suomea edustamaan sopisi ruotsia paremmin saamen kieli, joka ei ole valtiokieli missään maassa. Kirjoittajat näkevät suomalaisuuden kielellisesti homogeenisenä kategoriana.

Ekspliisiittisen kielteinen suhtautuminen ruotsin kieleen rajoittui lähinnä yleisönosastokirjoituksiin. Aikakauslehtihaastattelussa (*Apu* 17/1990) Beatiltä kysyttiin, ovatko he joutuneet kuulemaan paljon “saatanan hurrit” -kommentteja. Yhtyeen jäsenten mukaan negatiivisia reaktioita oli ollut odotettua vähemmän: “Aika oli kypsä tähän, ihmiset olivat ehtineet tottua ruotsiin viisuyhteyksissä jo vuodesta 1981 [itse asiassa 1982], toiseksi sijoittuneesta Mitt äppelträd -kappaleesta lähtien.” (*Apu* 17/1990.) Myös karsintakilpailussa toiseksi tullut Susanne Sonntag piti tuloksia osoituksena siitä, etteivät suomenkieliset raadit tunteneet ennakkoluuloja ruotsinkielisiä kappaleita kohtaan ja että Suomi on “kypsä hyväksymään toisen kielen”¹⁴². Kieliharmoniaa ilmennettiin Sonntagin sanoilla “det är kiva att en svensk låt får representera Finland”. (*Hbl* 25.2.1990b.) Ongelmattomuuden vakuuttelulla korostetaan, että ruotsin kieli kuuluu suomalaisuuteen. Suomenkielinen väestö saa kuitenkin määrittävän aseman suomalaisuudessa. Kun “Suomi” on “kypsä hyväksymään toisen kielen”, maa kuvataan implisiittisesti suomenkieliseksi. Vaikka lehtikirjoittelussa ei torjuta ruotsinkielistä euroviisua, haastatteluisa nostetaan esille mahdollisuus, että jotkut saattavat suhtautua kieleen negatiivisesti. Näin ylläpidetään ajatusta ruotsin kielen poleemisesta asemasta.

Merkille pantavia poikkeuksia olivat *Turun Sanomien* (*TS Extra* 24.2.1990; 28.4.1990) kaksi Beat-haastattelua. Kummassakaan yhtyeeltä ei kysytty, miten ruotsinkieliseen kappaleeseen on suhtauduttu. Paikallisessa sanomalehdessä Beat esitettiin nimenomaan *turkulaisyhtyeenä*, kaupungin “omana edustajana”, jolloin kielikysymys ei ollut tärkeä. Muuallakin Beat esitettiin korostetusti turkulaisena. Yhtyeestä puhuttiin tyypillisesti nimenomaan “turkulaisena Beatinä” (*Apu* 8/1990; *Apu* 17/1990) tai “turkulaisyhtye Beatinä” (*Hbl* 25.2.1990a). Paikallisuuden esille tuomisen voi nähdä yhtenä keinona painottaa ruotsinkielisen yhtyeen suomalaisuutta. Tosin turkulaisuudenkin asema suomalaisuuden kategoriassa voi olla häilyvä. Erään pakinoitsijan mukaan Beatin erikoisuus oli, että “solistit eivät osaa puhua suomea, vaan ruotsia ja turkua” (*Apu* 8/1990).

Ruotsin kielellä nähtiin olevan välinearvoa kansainvälisen menestyksen tavoittelussa. Yleisesti arveltiin, että ruotsi saattaisi aut-

taa menestymään paremmin loppukilpailussa: “Joka tapauksessa nyt ensimmäistä kertaa ruotsiksi laulettu Suomen edustuskappale tulee ainakin ymmärretyksi koko Skandinaviassa, ehkäpä sillä on vaikutusta ns. sympatiapistisiin.” (TS 5.5.1990; ks. myös *Apu* 17/1990; *Apu* 18/1990; *Katso* 9/1990a; *Katso* 10/1990.) Ruotsi nähtiin eräänlaisena siltana Eurooppaan. Ruotsin puhuttelevuuteen asetetut toiveet eivät kuitenkaan toteutuneet, vaan “Fri?” sijoittui finaalissa jätellelle viimeiselle sijalle. “No nyt on sitten sekin todistettu, että kielellä ei ole merkitystä”, totesi Beatin Tina Pettersson kilpailun jälkeen (TS 7.5.1990).

Beatin ruotsinkielisen edustuskappaleen suhteita kansalliseen käsiteltiin siis kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin pohdittiin sitä, kuuluiko ruotsinkieli suomalaisuuteen ja voiko ruotsinkielinen kappale edustaa Suomea. Toiseksi spekulointi mahdollisuudella, että ruotsi auttaisi Suomea saamaan vastakaikua kansainväliseltä yleisöltä. Molemmilla teemoilla on Eurovision laulukilpailun yhteydessä pitkät perinteet.

Suomenruotsalaisuutta käsitellään hyvin vähän viime vuosina ilmestyneissä teoksissa, joissa tutkitaan kriittisesti suomalaisuuden tuottamista ja pyritään kiinnittämään huomiota eron kategorioihin kuten etnisyyteen ja sukupuoleen (Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002b; Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004; ks. kuitenkin Rossi 2003, 72-74, 213-214.). Yksi syy tähän voi olla, että kansainvälinen tutkimus tarjoaa enemmän teoreettisia välineitä “vieraampien” toisten analyysiin. Suomenruotsalaisuutta ei myöskään pidetä samalla tavalla akuuttina poliittisena kysymyksenä kuin esimerkiksi maahanmuuttajien asemaa. Tarkastelemalla suomalaisuuden ja ruotsinkielisyyden välistä suhdetta voi kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, että suomalaisuus etnisesti homogeenisena kategoriana on aina ollut kiistanalainen.

Lasse Mårtensonin “kielivaikeudet”. Ruotsin asema 1960-luvulla

Ruotsin kielen läsnäolo suomalaisissa Eurovisio-karsinnoissa on ollut kiistanalainen asia. Alkuvuosina kilpailuun osallistuneilta kappaleilta

edellytettiin suomenkielistä sanoitusta, ja vaatimus poistettiin vasta julkisen kamppailun jälkeen. *Hufvudstadsbladet* (28.11.1963) otti esille kysymyksen ruotsin kielen asemasta marraskuussa 1963, kun Yleisradio oli julkistanut sävellyskilpailun seuraavan vuoden Eurovisio-iskelmän löytämiseksi. Artikkelin otsikko “Eurovisionens schlagertext kräver finska” kiinnitti huomiota suomen kielen pakollisuuteen. Lehden mukaan esityskieli oli noussut puheenaiheeksi edellisenä vuonna, kun muutama säe Itävallan kilpailusävelmästä oli esitetty englanniksi. Artikkelissa haastateltu Aarno Walli selitti, etteivät laulukilpailun säännöt määränneet esityskieltä. Eurovision piirissä oli kuitenkin sovittu, että laulut tulisi esittää kunkin maan omalla kielellä, ja Walli tulkitsi sen tarkoittavan maan “enemmistökieltä”. Yleisradio halusi noudattaa Eurovision “vakiintuneita periaatteita”, joten suomalaisessa edustuskappaleessa piti Wallin mukaan ehdottomasti olla suomenkielinen sanoitus. “Sitä paitsi enemmistön puolelta tulisi epäilemättä hyvin vahva reaktio, jos ruotsinkielinen teksti edustaisi Suomea ulospäin”¹⁴³, Walli perusteli. *Hufvudstadsbladet* kyseenalaisti jälkimmäisen argumentin: jos ruotsinkielinen sävelmä kerrankin voittaisi kotimaisen karsintakilpailun, eikö se silloin olisi ansainnut edustuspaikan? Kappaleen voisi myös kääntää suomeksi loppukilpailua varten. Lehti vakuutti, ettei sen tarkoitus ollut puolustaa suomenruotsalaisuutta ulkomailla, vaan taata ruotsinkielisille iskelmäntekijöille samat oikeudet kuin suomenkielisille.

Hufvudstadsbladet argumentoi varsin varovaisesti. Se ei eksplisiittisesti hakenut lisää kansainvälistä näkyvyyttä suomenruotsalaisuudelle eikä kyseenalaistanut suomen kielelle annettua asemaa suomalaisuuden ensisijaisena edustajana. Sen sijaan lehti vetosi yksilön ammatillisiin oikeuksiin: myös ruotsinkielisten pitäisi saada kilpailla tasavertaisesti. Yleisradion edustajana esiintynyt Walli puolestaan vieritti vastuun yhtiön käytännöistä suurempien tahojen, Eurovision ja suomenkielisen enemmistön, harteille. Yleisradio oli yksi Eurovision jäsenistä, mutta tässä Eurovision käytännöt esitettiin asiana, johon Yleisradio ei voinut vaikuttaa. Eurovision laulukilpailussa ei vielä 1960-luvun alussa ollut tiukkoja kielisääntöjä, vaan kansallisilla yleisradioyhtiöillä oli toimintatilaa. Vihainen, ruot-

sia kammoava suomenkielinen kansa esiintyy Wallin argumenteissa pelottimena, joka perustelee Yleisradion käytännön.

Yleisradion kielipolitiikka asetettiin uudelleen kyseenalaiseksi seuraavan vuoden maaliskuussa, kun Eurovision laulukilpailu oli käyty. Nyt *Hufvudstadsbladet* (26.3.1964) huomautti, että finaalisesitykset osoittivat vääriksi Wallin väitteet enemmistökielen pakollisuudesta. Luxemburgin, Belgian ja Sveitsin edustajat olivat kaikki esittäneet kappaleensa jollain muulla kuin maidensa enemmistökielillä. Tälläkin kertaa *Hufvudstadsbladet* perusteli ruotsin käyttöä ammatillisilla argumenteilla, mutta siirsi huomion säveltäjästä laulajaan. Solistilla on paremmat mahdollisuudet onnistua tulkinnassaan, kun hän saa esiintyä omalla äidinkielellään, lehti argumentoi. *Hufvudstadsbladetin* mukaan Luxemburg, Sveitsi ja Belgia osoittivat kielivalinnoillaan “koko Euroopan edessä”, että ne sisältävät “useampia kansallisuuksia” ja “omaavat rikkaamman ja monivivahteisemmän kulttuurin kuin muut”¹⁴⁴. “Mutta ennen kaikkea voisi lupa käyttää ruotsia sellaisessa yhteydessä näyttää, että Suomessa vallitsee demokratia, kun kyse on oikeudesta käyttää äidinkieltään, ja että täällä ollaan yhtä suvaitsevaisia kuin Euroopan muissa monikielissä maissa,”¹⁴⁵ artikkeli vetosi. Johtopäätöksensä esitettiin, että Yleisradion johdon olisi syytä tarkistaa suhtautumistaan “vähemmistökansanosaan” (“minoritetsbefolkningen”), sillä sen osoittama asenne ei tulisi kysymykseen muissa maissa. (*Hbl* 26.3.1964.)

Hufvudstadsbladet pyrki kiinnittämään huomiota siihen, etteivät kansallisuuksien ja kulttuurien rajat noudata maiden rajoja, vaan yhden maan alueella voi olla useita eri kansallisuuksia ja kulttuureja. Moninaisuus esitettiin kansallisena rikkautena, jolla Suomi voisi erottua positiivisesti muiden maiden joukossa. Kansallisyylpeyden lisäksi *Hufvudstadsbladet* asetti panoksiksi demokratian ja suvaitsevaisuuden periaatteet. Vakuuttavuutta tavoiteltiin vetoamalla paitsi vähemmistön oikeuksiin, erityisesti ulkopuoliseen mielipiteeseen.

Hufvudstadsbladetin esittämät argumentit eivät vaikuttaneet Yleisradion käytäntöihin, vaan vuoden 1965 karsintakilpailun säännöissä kappaleilta edellytettiin jälleen suomenkielistä sanoitusta.¹⁴⁶ Televisioyhtiön voimakkaimmaksi kriitikoksi nousi nyt Nya Pressen, missä Eurovisio-kilpailun kielikäytännöstä kirjoitettiin skan-

daalihakuisemmalla tyylillä kuin *Hufvudstadsbladetissa*. Sävellyskilpailun julistamista seuranneena päivänä Lars Bruun (NP 26.10.1964) vaati poleemiseen sävyyn Yleisradiota selittämään, mitä se oikein tarkoitti kilpailukutsullaan. Bruun kiinnitti huomiota kutsun poissulkevuteen:

“Tävlingen är öppen för alla” konstateras stolt i annonsen. För vilka alla? Jo för dem som behärskar finska språket så att de kan skriva en finsk schlagertext (inte för att det skall vara så förfärligt svårt, men ändå!).¹⁴⁷ (NP 26.10.1964.)

Bruun huomautti, ettei Yleisradio enää voinut vedota väitteisiin, joiden mukaan kansainvälisen loppukilpailun säännöt eivät sallineet ruotsinkielisiä tekstejä. Jos tällainen sääntökohta olisikin ollut olemassa, pitäisi “meidän edustajamme raadissa” välittömästi oikaista se. Toisena mahdollisena syynä kielirajoitukselle Bruun esitti sen, että kappaleiden arvostelemiseen osallistui suomalainen radio- ja televisioyleisö, joka suurimmaksi osaksi oli suomenkielistä. Perustelu olisi kuitenkin hänen mukaansa naurettava, ratkaisivathan loppullisen finaalin henkilöt, jotka eivät ymmärtäneet sen paremmin suomea kuin ruotsiakaan. Sitä paitsi myös suomalaiset kuuntelivat mielellään iskelmiä vierailta kielillä, vaikka eivät ymmärtäneetkään sanoista mitään. (NP 26.10.1964.)

Nya Pressen vetosi oikeudellisiin näkökulmiin. Ruotsinkielisillä pitäisi olla yhtäläiset mahdollisuudet osallistua sävellyskilpailuun ja Yleisradion tulisi puhutella molempia kieliryhmiä tasavertaisesti. Bruun päätti artikkelinsa suoraan puhutteluun:

Vi kräver en förklaring av oy Yleisradio Ab varför denna skandalösa diskriminering av svenskan får fortsätta år efter år.

Och vi vill ha förklaringen snabbt!

Högaktningsfullt

Lars Bruun¹⁴⁸ (NP 26.10.1964.)

Vaikka Bruun oli yksinään allekirjoittanut vaatimuksen, hän ilmaisi me-pronominilla puhuvansa suuremman joukon puolesta. “Me” voi tässä viitata joko *Nya Pressen* -lehden toimitukseen tai laajemmin

myös lehden lukijoihin, jotka kutsuttiin mukaan arvostelemaan yleisradioyhtiön poissulkevaa politiikkaa. Vaatimuksen osoittaminen “Oy Yleisradio Ab:lle” korosti julkisen palvelun yhtiön velvollisuutta palvella myös ruotsinkielisiä katsojia. Yleisradion suora puhuttelu ei kuitenkaan tuottanut välitöntä tulosta. Yhdeksän päivää myöhemmin *Nya Pressen* toisti kysymyksensä: “Halusimme saada nopean vastauksen. Ja haluamme sen edelleen. Miksi radio ei vastaa?”¹⁴⁹ (NP 4.11.1964.)

Vastauksena kritiikkiin Yleisradio luopui kilpailukutsussa esitetyistä suomen kielen vaatimuksesta ja valitsi karsintakilpailuun Lasse Mårtensonin säveltämän kappaleen “Ge mig en grabb” (suom. “Mä tahdon pojan”), jonka esitti Carola. Suomenkielinen lehdistö ei kiinnostunut *Hufvudstadsbladetin* ja *Nya Pressenin* virittelemästä kielikeskustelusta, eikä ruotsinkielinen kappale Eurovisio-karsinnassa herättänyt kovin suurta huomiota. *Viikko-Sanomat* (5/1965) kyseli haastattelussaan, pitäisikö “Ge mig en grabb” kääntää finaalia varten suomeksi, jos se voittais. Muuten ruotsin kielen läsnäoloa ei juuri asetettu kyseenalaiseksi. Esityskieli ehkä vaikutti siihen, että kappaleen arvioitiin muistuttavan ruotsalaisia iskelmiä (*IS* 20.1.1965; *Kaleva* 22.1.1965).

“Ge mig en grabb” -kappaleen säveltäjä Lasse Mårtenson liittyi 1960-luvulla kiinteästi Eurovision laulukilpailuun. Hän osallistui suomalaisiin karsintoihin useita kertoja sekä säveltäjänä että laulajana ja oli mukana myös kansainvälisessä finaaliissa molemmissa rooleissa: vuonna 1964 “Laiskotellen” -kappaleen laulajana ja säveltäjänä sekä vuonna 1967 “Varjoon – suojaan” -kappaleen säveltäjänä. Jotkut hänen kappaleistaan saivat osakseen paljon huomiota, vaikka eivät voittaneetkaan edustuspaikkaa: vuonna 1963 monet kommentoijat pitivät hänen esittämänsä “Kaikessa soi blues” -sävelmää sopivampana edustuskappaleena kuin “Muistojeni laulua”. Vuonna 1965 Mårtensonin säveltämä “Iltaisin” voitti varsinaisen sävellyskilpailun, vaikka sitä ei kansainväliseen finaaliin lähetettykään. Mårtensonin aktiivisuus Eurovisio-karsinnoissa kulminoitui vuonna 1967, jolloin hän oli säveltänyt peräti kolme kahdeksasta kilpailukappaleesta – sävelmät oli valittu 240 ehdokkaan joukosta – ja voitti ensimmäisen ja toisen palkinnon.¹⁵⁰ Lasse Mårtensonia luon-

nehdittiin 1960-luvun lehtikirjoittelussa kansainväliset tyylihallitsevaksi esiintyjäksi ja säveltäjäksi (*Iskelmä* 3/1964; *Seura* 12.2.1964; *Päivis* 15.2.1967). Mårtensonin julkisuuskuvaan kuului myös avio-
liitto menestyneen ruotsalaisen iskelmälaulajan Siw Malmkvistin kanssa.¹⁵¹

Ruotsinkielisyys nousi Lasse Mårtensonin yhteydessä esille enemmän kuin muiden suomenruotsalaisten laulajien, jotka osallistuivat Eurovision laulukilpailuun 1960-luvulla. Esimerkiksi Marion Rungia käsittelevässä lehtikirjoittelussa tämän äidinkieleen ei viitata oikeastaan lainkaan. Mårtensonin tapa lausua suomea kiinnitti huomiota. Ääntäminen oli kuuluva osoitus ruotsinkielisyydestä, ja sen myötä esille nousivat kysymykset kielestä ja kansallisesta kuulumisesta. *Kuva-Posti* (9/1964) julkaisi Mårtensonin haastattelun yhteydessä kuvan käsin kirjoitetusta lukijakirjeestä, jossa lehteä syytettiin “Laiskotellen” -kappaleen ennakkomainonnasta. Kirjoittajan mukaan lehden toimittaja oli suosinut laulajaa, joka ei edes ollut suomalainen. Toimittaja oikaisee: “Kyllä Lasse on yhtä suomalainen kuin me muutkin, eikä hänen sävellyksensä lähettäminen Kööpenhaminan kilpailuun olisi sääntöjen mukaan muuten mahdollistakaan.” (*Kuva-Posti* 9/1964.) Käsin kirjoitetun kirjeen julkaiseminen ja toimittajan opettavainen sävy leimaavat suomalaisuuden kyseenalaistamisen naiiviksi. Ruotsinkielisyys oli silti aihe, jonka käsittely vaati tiettyä varovaisuutta.

Lasse Mårtenson joutui uransa alkuaikoina usein vastaamaan suomen kieltään koskevaan kritiikkiin, joskin Eurovisio-edustusmatkan aikaan vuonna 1964 arvioitiin jo, että hänen ääntämisensä oli edistynyt (*Seura* 12.2.1964; *Yhteishyvä* 27.2.1964). Mårtenson omaksui nöyrän asenteen ja selitti lausumistaan: “Olen pahoillani. Oli aika, jolloin puhuin suomea paremmin kuin ruotsia, näin esimerkiksi armeijasta palattuani. Nyt on toisin, joudun puhumaan ruotsia niin paljon.” (*Kuva-Posti* 9/1964.) Toisaalta Mårtenson korosti, että hänen tapansa lausua tekstiä oli harkittu musiikillinen tyylikeino: “Normaalien periaatteiden mukaan ääntämykseni on kyllä virheellistä, mutta kun laulan, olen ensisijaisesti muusikko, ja minulla on oma leimainen tyyli, joka rikkoo täysin normaalit periaatteet.”¹⁵² (*Hbl* 29.2.1964.) Mårtenson korosti pitävänsä musiikkia lähtökohtana,

joka määrittää tekstin käsittelytavan (*Katso* 11/1964; *Kuva-Posti* 9/1964). Mårtensonin kerrottiin laulavan mielellään suomenkielistä musiikkia, “koska se hänen mielestään on musikaalinen kieli” (*Yhteishyvä* 27.2.1964). Laulutyylillä voitiin pitää myös hyvällä tavalla omaleimaisena. Ääntämistapa oli “persoonallinen lisä”, jonka ansiosta kuulosti melkein siltä kuin hän laulaisi englanniksi. Tästä voisi olla hyötyä kansainvälisessä kilpailussa, *Yhteishyvä* (27.2.1964) arvioi.

Ennen vuoden 1964 kansainvälistä finaalia suomenkielinen lehdistö nosti esille myös ajatuksen, että Lasse Mårtenson esittäisi kapaleensa ruotsiksi.¹⁵³ Yleisradion tulkinta Eurovision laulukilpailun säännöistä ei olisi sallinut tällaista ratkaisua, mutta huhu kielenvaihdoksesta levisi siltä jonkin verran. *Katso*-lehdessä perusteltiin ruotsin käyttämistä vastahankaisiksi oletetuille lukijoille:

Uskonkin, että Lasse rutiinillaan pärjää jotenkuten siellä kansainvälisellä arenalla – semminkin jos hän saa laulaa laulunsa omalla äidinkiellään. Tottakai se tuntuu meistä suomalaismielisistä hiukan katkeralta, mutta onhan kilpailussa taktiikka luvallinen, kunhan vain yhteen hiileen puhalletaan. (*Katso* 9/1964.)

Lehti pyrki vetoamaan lukijoihin me-muotoa käyttämällä ja menestysmahdollisuuksia korostamalla. Mårtenson itse vakuutti, ettei missään nimessä aikoon laulaa ruotsiksi: “Minä todennäköisesti laulan sen levyille myös ruotsiksi mutta olisi melko keinotekoista ajatella, että Suomen kilpailusävelmä esitettäisiin muuten kuin suomeksi.” (*Katso* 11/1964.) Mårtenson ei kyseenalaistanut suomen kielen ja Suomen välille rakennettua yhteyttä.

Lasse Mårtenson suhtautui julkisuudessa kriittisesti suomenruotsalaisiin instituutioihin, erityisesti *Hufvudstadsbladetiin*. *Hufvudstadsbladet* (16.2.1964) julkaisi Eurovisio-karsinnan finaalista arvion, jossa etenkin esiintyjä käsiteltiin varsin kriittisesti. Anna-lehden (25.2.1964) haastattelussa Lasse Mårtenson kertoi raivostuneensa arviosta niin, että alkoi kirjoittaa lehdelle vastinetta. Pelkkä vastine ei kuitenkaan olisi riittänyt, vaan samalla olisi pitänyt “käsitellä koko ruotsinkielisten asennoituminen ja kaikki ruotsalaisten tukipylyvät, jotta se menisi ‘kotiin’ (...) Siinä olisi pitänyt käsitellä koko historia

kaikista bondsaadeleista ja Ritarihuoneen vaakunoista lähtien... ja kaikki kolme kulmakiveä: Ruotsalainen kansanpuolue ja Helsingin Ruotsalainen Teatteri ja Hufvudstadsbladet...” Mårtenson vakuutti, ettei suinkaan toivonut ruotsin kielen katoavan Suomesta. Hän sanoi kokevansa Helsingin suomenruotsalaisuuden “ahtaana”, kun taas rannikon maaseudulla ja saaristossa asioita hoidettiin vapaammin ja käytännöllisemmin. (*Anna* 25.2.1964.) Mårtensonin esittämä jaotelu korkeakulttuurisen Helsingin ja “vapaamman” maaseudun välillä noudattaa perinteistä tapaa käsitteellistää suomenruotsalaisuutta kahtiajakojen kautta (ks. Allardt & Starck 1981, 153-161).

Hufvudstadsbladetissa (29.2.1964) pantiin merkille kritiikki, jota Mårtenson oli esittänyt lehteä kohtaan suomenkielisessä viikkolehdessä ja radio-ohjelmassa.¹⁵⁴ Mårtenson joutui hieman puolustelemaan lausuntojaan, joita hän selitti kiireessä muotoiluiksi ja puutteellisen suomen taidon vuoksi ehkä huonosti nyansoiduiksi. Hän painotti kuitenkin, ettei kadu mitään sanomaansa. Hänen mukaansa *Hufvudstadsbladetin* painotus oli älyllinen ja kulturelli, ja lehti suhtautui vihamielisesti pop-kulttuuriin (“popkult”). Niinpä lehden kriitikoilta puuttui populaarimusiikin arvosteluun vaadittava kompetenssi. Mårtensonin mukaan *Hufvudstadsbladetin* kaltainen korkeakulttuurinen asenne oli tyypillinen myös muille suomenruotsalaisille tahoille, kuten Svenska Teaternille. *Hufvudstadsbladet* antoi Mårtensonin esittää kritiikkiään lehden korkeakulttuurista linjaa kohtaan lähes kommenteita. Haastattelun lopuksi toimittaja kuitenkin asetti hänet paikalleen huomauttamalla, ettei muusikosta niin vain ole kriitikoksi, minkä vuoksi suuri osa hänen arvostelustaan sekoaa omaan nokkeluuteensa. (*Hbl* 29.2.1964.) Episodi kertoo, että ruotsinkielisille suomenruotsalaisuuden kriitikoille oli kysyntää suomenkielisessä mediassa. Negatiivisissa stereotyypeissä suomenruotsalaisuus on liitetty yläluokkaisuuteen ja elitistisyyteen, ja kritikoimalla ruotsinkielisiä valtainstituutioita ja *Hufvudstadsbladetin* korkeakulttuurista linjaa Mårtenson erottautui tällaisesta ruotsinkielisyydestä. Ruotsinkielisessä valtalehdessä taas ei katsottu hyvällä sitä, että kielivähemmistön jäsen arvosteli suomenruotsalaisia instituutioita ulkopuolisille.

Suomen ja suomen kielen yhteys oli siis 1960-luvun alussa Yleisradiolle itsestäänselvyys; suomalaisuutta piti edustaa kansainväli-

sessä kilpailussa suomeksi. Vaikka karsintakilpailun kielisääntöä muutettiin ruotsinkielisten lehtien kritiikin myötä, ruotsinkielinen edustuskappale säilyi jossain määrin kontroversiaalina aiheena, mitä Lasse Mårtensonin varovaiset lausunnot ilmentävät. Ruotsinkielisistä kappaleista ei sääntömuutoksen myötä tullut karsintakilpailujen vakioelementtiä, vaan ne alkoivat yleistyä vasta 1980-luvulla.

Suomen kieli – ongelmainen normi

Suomen kieltä on euroviisukeskusteluissa pidetty keskeisenä, jopa suurimpana, syynä heikoksi ajatellulle menestykselle Eurovision laulukilpailussa. On esitetty, että suomi on liian erikoisen kuuloista kansainväliselle yleisölle tai että suurten kielialueiden ulkopuolelle jääminen vähentää mahdollisuuksia sijoittua kärkeen.¹⁵⁵ Tämä selitys on toisaalta toistuvasti kyseenalaistettu. Erityisesti tanskan-, heprean-, ja serbokroaatinkielisten kappaleiden voitot on tulkittu todisteiksi siitä, ettei kieli ratkaise sijoitusta.¹⁵⁶ Kyseenalaistuksista huolimatta suomen kieli ei ole menettänyt merkitystään huonon menestyksen selittäjänä, vaan selityksen vetovoima on ollut vahva.

Kielten eriarvoisesta asemasta Eurovision laulukilpailussa on puhuttu paljon muuallakin kuin Suomessa, ja esityskieltä koskevia sääntöjä on uudistettu vuosien varrella. Kilpailun alkuaikoina kappaleet esitettiin jollain kunkin maan virallisella kielellä. Ruotsin television edustaja rikkoi tätä kirjoittamatonta sopimusta vastaan vuonna 1965 esittämällä kappaleensa englanniksi, minkä jälkeen kieliperiaate kirjattiin myös kilpailun sääntöihin. Vuosien 1973–1976 välillä esityskieli oli vapaa, mutta sen jälkeen palattiin taas käytäntöön, jonka mukaan sanoitusten pitää olla maan virallisella kielellä. Esityskielen säätelystä luovuttiin (ainakin toistaiseksi) lopullisesti vuonna 1999. Kielisääntöasiassa EBU on tasapainoillut kahden vaatimuksen välillä. Yhtäällä on näkemys, jonka mukaan kappaleiden pitäisi esittää tunnistettavasti edustamaansa maata käyttämällä paikallisia kieliä. Toisesta näkökulmasta pidetään tärkeämpänä kilpailun tasapuolisuutta ja jännittävyttä ja esitetään, ettei osallistujia saa asettaa eriarvoiseen asemaan kielen perusteella. Painotuserot ilmentävät yleisempää kaksinaisuutta Eurovision politiikassa, pyrkimys-

tä esittää yhtä aikaa yhteisyyttä ja kansallisia eroja. Sekä kappaleiden määrän että ensimmäisten sijojen perusteella mitattuna Eurovision laulukilpailun ylivoimaisesti hallitsevat esityskielet ovat olleet englantia ja ranska (ks. Moisio 2003, 35-37). Ranskan menestyksikäintä aikaa oli 1960-luku, ja 1980-luvulle asti se oli tasavahva englannin kanssa. Sen jälkeen englannista on tullut kilpailun hallitseva kieli, ja esityskielen vapauttaminen on entisestään vahvistanut sen asemaa. Kilpailussa on kuitenkin saatu hyviä sijoituksia myös pienemmillä kielillä.

“Kieliongelmaa” on suomalaisissa kilpailukappaleissa yritetty häivyttää hakemalla sanoituksiin kansainvälisesti ymmärrettäviä ilmauksia, kuten “Playboy”, “Lapponia”, “Reggae OK”, “Fantasiaa”, “La dolce vita” tai “Bye Bye Baby”.¹⁵⁷ Ymmärrettävyyttä on haettu myös perustamalla kertosäe jollekin enemmän tai vähemmän merkitykseltömälle rallatukselle, kuten “Tipi-tii”, “Tom Tom Tom”, “Pump Pump” tai “Yamma Yamma”. Tällaiset yritykset kommunikoida yli kielirajojen eivät ole millään lailla erityisiä suomalaisille kappaleille, vaan kansainvälistä ymmärrettävyyttä on tavoiteltu samaan tapaan muuallakin.¹⁵⁸ Suomen kieli ei myöskään ole ainoa kieli, jolla on menestytty heikosti. Saksaa puhutaan monessa maassa ja se on ollut Eurovision laulukilpailun yleisimpiä kieliä. Silti vain yksi saksankielinen kappale on voittanut kilpailun. Portugali on ainakin jossain määrin ymmärrettävää muiden romanien kielten puhujille, ja se on monille kieltä taitamattomillekin tuttua esimerkiksi brasilialaisesta musiikista. Portugalinkielisiä kappaleita on ollut Eurovision laulukilpailussa enemmän kuin suomenkielisiä, eivätkä ne ole koskaan sijoittuneet kolmen parhaan joukkoon. Suomen huonon menestyksen selittäminen kielellä onkin keino tuottaa kansallista erityisyyttä. Kansallinen omaleimaisuus sidotaan kieliselityksessä keskeisesti suomen kieleen.

Suomen oletettua outoutta on pyritty vähentämään karsimalla sanoituksista piirteitä, joiden uskotaan kuulostavan erityisen ikäviltä “muiden” korvissa. Lähinnä tällaisina on pidetty kirjaimia y, ä ja ö. Niinpä jotkut lauluntekijät ovat yrittäneet kirjoittaa sanoituksia, joissa esiintyisi mahdollisimman vähän tai ei lainkaan näitä kirjaimia (ks. *HS* 1.2.1972; *Kaleva* 31.1.1972). Esimerkiksi vuoden 1990

karsinnassa mukana olleen “Satujen mies” -kappaleen sanoituksessa oli vältetty ä- ja ö-äänteitä kokonaan. Yksi y-kirjain oli “pujahtanut mukaan”, mutta se esiintyi säveltäjän mukaan vain “lyhyellä nuotilla ja pikaisesti”. Säveltäjä kutsui tällaista “uutta suomea kompromissikieleksi, joka ei säikäytä vierasmaalaisia”. (*Apu* 3/1990.) Myös Katri Helenan kilpailukappaleessa “Tule luo” pyrittiin mahdollisimman pehmeään vaikutelmaan: “Voittajalaulun tekstistä ei löydy ainnuttakaan takavokaalia, ei myöskään kovia kerakkeita. (...) Jukka Saarinen sanoo päätyneensä ratkaisuun tietoisesti.” (*Apu* 10/1993.) “Kun äät, ööt ja yyt puuttuvat, kieli saattaa soida vieraittenkin korvaan,” arveltiin (*Apu* 19/1993).

Suomen kielen ongelmallisuuden vuoksi saatettiin nostaa esille mahdollisuus esittää edustuskappale ruotsiksi. Vuonna 1985 Sonja Lumpeen laulama “Eläköön elämä” herätti huomiota takavokaaliensa ansiosta:

Voittajasävelmän otsikko on Eläköön elämä, ja sama äö-virta jatkuu kautta tekstin, riimeinä yö ja vyö, “tään pörröisen pään/sun tähtisilmäsi nään”. V P Lehto on onnistunut mahduttamaan kolmeen minuuttiin 79 ä:tä, 17 ö:tä ja 9 y:tä. (*Apu* 8/1985; ks. myös *Apu* 17/1985; *Katso* 17/1985.)

Takavokaalit poimitaan esille kielestä erillisinä, laskettavina ominaisuuksina. Ehkä juuri “Eläköön elämä” -kappaleen ongelmalliseksi katsotun sanoituksen vuoksi harkittiin mahdollisuutta esittää se kansainvälisessä finaalisessa ruotsiksi. *Apu* (17/1985) kertoi suunnitelmasta jälkikäteen kohutyylillä: “Kieli aiottiin vaihtaa!” Lehden mukaan esityskielen vaihtamista harkittiin vakavasti “luultavasti ensi kertaa viisuhistoriassa”. Ruotsia esityskielenä perusteltiin sillä, että kilpailu järjestettiin Göteborgissa ja “ruotsi on kansainvälisempi kieli, ymmärrettävämpi kieli” (*Apu* 17/1985). Se olisi ollut luonteva valinta myös siksi, että ruotsi on Sonja Lumpeen äidinkieli. Suunnitelmasta oli kuitenkin jo luovuttu siinä vaiheessa, kun aikakauslehdet kertoivat siitä. Sonja Lumme perusteli ratkaisua sillä, ettei yleisö olisi hyväksynyt kielen vaihtamista: “Suomen kansa olisi kyllä varmaan hylännyt minut sen jälkeen. Onhan se suomenkielisenä valittu

edustamaan meitä.” (*Katso* 17/1985; ks. myös *Apu* 17/1985.) Lisäksi huomautettiin, että ruotsiksi laulaminen voisi Göteborgissa vai-
kuttaa pyrkyrimäiseltä ja kääntyä itseään vastaan (*Apu* 17/1985;
Katso 17/1985). Suomen kielen asemaa suomalaisuuden merkinä
ilmentää perusteluissa implisiittisesti esiin tuleva ajatus, ettei “Suomen kansa” tietoisesti olisi valinnut edustajakseen ruotsinkielistä
kappaletta. Vaikka ruotsi on yksi Suomen virallisista kielistä, sitä ei
esitetä luontevaksi laulukieleksi, vaan laskelmoiduksi valinnaksi,
jonka tavoitteena on maksimoida menestysmahdollisuudet.

Ruotsinkielisiä kappaleita ei Eurovisio-karsinnassa juurikaan
kuultu vuosikymmeniin. “Ge mig en grabb” -kappaleen jälkeen seuraava ehdokas nähtiin vasta vuonna 1976, kun norjalainen diplomaatintytär Inga Thommessen esitti kappaleen “Tillsammans med barn”. 1980-luvun alkupuolella Ami Aspelund ja Thomas Ek alkoivat tuoda karsintoihin ruotsinkielisiä sävelmiä.¹⁵⁹ Ruotsinkielisten kappaleiden varsinainen runsauden kausi sijoittuu vuosiin 1988_1990, jolloin loppukilpailun asti pääsi säännöllisesti ainakin kaksi sävelmää ja laulajajoukkokin monipuolistui. Kappaleiden menestys oli hyvä: Helena Millerin esittämä “Svart och vitt” hävisi voiton täpärästi yhdellä pisteellä vuonna 1988, ja seuraavana vuonna Cris Owen sijoittui toiseksi sävelmällä “Vad finns kvar”. Kun Beat vuonna 1990 voitti karsinnan, Susanne Sonntagin “Jag tror på friheten” ja Thomas Ekin “Du går så skyggt” sijoittuivat toiseksi ja neljänneksi.¹⁶⁰ Vielä vuoden 1994 Eurovisio-karsintaan osallistui kaksi ruotsinkielistä kappaletta¹⁶¹, mutta sen jälkeen suomi ja myöhemmin englantia ovat hallinneet tarjontaa.

Ruotsinkieliset kappaleet yleistyivät karsintakilpailussa samaan aikaan, kun Eurovision laulukilpailun asema populaarikulttuurin kentällä heikentyi ja karsintakilpailussa oli tilaa vähemmän tunnetuille artisteille. Ruotsinkielisen kappaleen läsnäolo suomalaisessa Eurovisio-karsinnassa katsottiin silti asiaksi, joka täytyy perustella TV-yleisölle: 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun lähetyksissä ensimmäistä ruotsinkielistä kappaletta edeltää yleensä hyvin samantyyppisin sanankääntein toistuva selitys siitä, miten Eurovision laulukilpailun sääntöjen mukaan edustuskappale tulee esittää jollakin

maan virallisella kielellä. Samalla voidaan viitata ajatukseen, jonka mukaan kieli olisi heikentänyt suomalaiskappaleiden menestysmahdollisuuksia ja huomauttaa, että “meillä” (1990) tai “Suomella” (1989) on kuitenkin “vara valita”. Näin Eurovisio-karsinnassa puhutellaan oletettua suomenkielistä yleisöä, joka pitää maanitella suhtautumaan positiivisesti ruotsinkieliseen kappaleeseen. Ruotsi esitetään “meille” saatavilla olevana taktisena vaihtoehtona.

Toiveet siitä, että ruotsi germaanisena kielenä voisi toimia eräänlaisena siltana muuhun Eurooppaan, nousivat esille jo 1960-luvun keskusteluissa ruotsin kielen asemasta Eurovisio-karsinnoissa. Esimerkiksi Lasse Mårtenson esitti, että ruotsi oli yhdysside “muualle Eurooppaan ja germaaniseen maailmaan” (*Anna* 25.2.1964; ks. myös *Hbl* 28.11.1963; *Hbl* 26.3.1964). Silti ruotsia on käytetty finaalissa vain kerran, kun taas englanniksi Yleisradion edustuskappaleet on esitetty aina, kun se on ollut mahdollista. Tämä ilmentää ruotsin asemaa suomalaisuuden perustavana ulkopuolena. Englanninkielinen edustuskappale ei uhkaa kansallisuuden esitystä samalla tavalla kuin ruotsi. Vaikka suomen kieltä pidetään ongelmana kansainvälisessä kilpailussa, sitä ylläpidetään samalla normina ja kansallisen erityisyyden takeena.

Ei niin ahdas huone. Vaihtoehtoja kansalliselle kertomukselle?

Hufvudstadsbladet julkaisi vuonna 1990 Eurovisio-karsintaa kommentoivan runon, joka päättyi:

Inte långt till femte maj
Och till Zagreb, aj, aj, aj
Och vad skickar Finland dit?
Liksom vanligt, någon nit?

Nej, vår finlandsvenska Beat! (*Hbl* 20.2.1990.)

“Fri?” esitetään tässä positiivisella tavalla erilaisena kuin Suomen tavanomaiset Eurovisio-kappaleet. Runo luo suomenruotsalaista

yhteisöllisyyttä esittämällä Beatin “omana” edustajana ja tarjoaa keinon erottautua vähemmän kohottavasta suomalaisesta Eurovisiohistoriasta.

Ruotsinkielisessä mediassa ruotsinkieliset kilpailukappaleet ovat olleet erityisen huomion kohteena. Esimerkiksi vuonna 1990 *Hufvudstadsbladet* (17.2.1990) otsikoi “Eurovisa med stark svensk prägel” ja kertoi, että suomenruotsalaiset “rynnistävät esiin leveällä rintamalla” illan karsintakilpailussa.¹⁶² Karsinnan jälkeen lehti luonnehti kilpailun päätyneen lähestulkoon suomenruotsalaisten kolmoisvoittoon: vain Ruotsista kutsuttu Arja Saijonmaa onnistui kiilaamaan “suomenruotsalaisen rintaman” väliin kolmannelle sijalle (*Hbl* 18.2.1990). *Hufvudstadsbladet* oli 1980-luvun lopulla kirjoittanut Eurovision laulukilpailun finaalista melko vähän, mutta Beatin Zagrebin matkaa käsiteltiin kolmessa artikkelissa (*Hbl* 3.5.1990; *Hbl* 5.5.1990; *Hbl* 7.5.1990). Näin ruotsinkielisen yhtyeen osallistuminen lisäsi koko kilpailun kiinnostavuutta suomenruotsalaisessa mediassa.

Suomen Eurovisio-karsinnoissa on kautta vuosien ollut mukana lukuisia suomenruotsalaisia laulajia. Kansainväliseen finaaliin ovat edenneet Marion Rung (1962, 1973), Lasse Mårtenson (1964), Ann Christine (1966), Kim Floor (1972), Carita Holmström (1974), Monica Aspelund (1977), Riki Sorsa (1981), Ami Aspelund (1983), Sonja Lumme (1985), Beat (1990), Edean solisti Marika Krook (1998) ja Nina Åström (2000). Kristina Hautalalla (1968) ja Jari Sillanpäällä (2004) on ruotsinsuomalainen tausta, ja Laila Kinnunen (1961) puhui sotalapsivuosiensa jälkeen sujuvammin ruotsia kuin suomea (ks. Wuori-Tabermann & Tabermann 2002, 26). Useimpien ruotsinkieliset laulajat ovat kuitenkin esiintyneet suomeksi, sillä iskelmälaulajien on ollut vaikeaa luoda uraa ruotsin kielellä. Suomenruotsalaisessa mediassa laulajat on voitu nostaa erityishuomion kohteeksi silloinkin, kun he ovat laulaneet suomeksi. *Hufvudstadsbladet* seurasi Eurovision laulukilpailua tiiviisti esimerkiksi vuonna 1998, kun Suomen kappaleen esitti Marika Krook. Kilpailua ennen julkaistiin useita ennakkojuttuja ja Krookia haastateltiin paikan päällä Birminghamissa (*Hbl* 8.5.1998a; *Hbl* 8.5.1998b; *Hbl* 8.5.1998c). Myöhemmissä kolumneissa “Sorry, Marika!” ja “Marika har rätt att

klaga” pahoiteltiin nimenomaan laulajan huonoa menestystä (*Hbl* 11.5.1998b; *Hbl* 12.5.1998).

Viime vuosina *Schlager på lager* on rakentanut suomenkielises-tä mediasta poikkeavaa euroviisuhistoriaa, jossa muistetaan erityisesti suomenruotsalaiset esiintyjät. Osalla ohjelmassa esiintyneistä laulajista (esim. Marion) on keskeinen asema myös suomenkielisis-sä muisteluissa, toiset ovat tunnettuja lähinnä ruotsinkielisessä is-kelmäkuulttuurissa. Tällainen laulaja on esimerkiksi Susanne Sonn-tag, joka on osallistunut Eurovisio-karsintaan useita kertoja. Sonn-tag on esiintynyt tanssiyhtyeiden solistina ruotsinkielisellä alueella (ks. *Katso* 22/1990; *Hbl* 5.3.1994), ja hänen tunnettuutensa rajautuu lähinnä ruotsinkielisen yleisön pariin. *Schlager på lagerissa* hän on keskeinen osa suomalaista euroviisukulttuuria. Ohjelma on nosta-nut esiin myös esimerkiksi vuoden 1974 Eurovisio-edustajan, Cari-ta Holmströmin, jota suomenkielisessä mediassa ei Eurovision lau-lukilpailun yhteydessä ole muistettu. Näin *Schlager på lager* tuot-taa euroviisuhistoriaa toisenlaisin painotuksin. Monet ohjelmassa vierailleista laulajista ovat esiintyneet urallaan pääasiassa suomen kielellä (esim. Marion, Riki Sorsa, Sonja Lumme), mutta *Schlager på lager* esittää heidät nimenomaan ruotsinkielisinä laulajina ja tee-kee näin näkyväksi suomenruotsalaisten osuutta suomalaisessa is-kelmähistoriassa.

Samalla *Schlager på lagerin* tuottama euroviisuhistoria rikkoo käsitystä, että kansallisen viihteen historia noudattaisi valtiollisia rajoja. Suomessa on vuosikymmenien ajan ollut mahdollista seurata Ruotsin televisiota ja muita medioita. Monille suomalaisille ruotsa-lainen viihde voikin olla tuttua, omaa kulttuuria. Niinpä *Schlager på lager* edellyttää kilpailijoilta pohjoismaisen ja erityisesti ruotsa-laisen kevyen musiikin historian tuntemusta suomalaisen ohella. *Hel-singin Sanomien Nyt*-liite arvioikin ohjelmaa: “Suomenkielinen ko-tikatsomo ei pääse kovin usein kiljahtelemaan ‘tiedetään, tiedetään!’ (...) ohjelma keskittyy lähinnä ei-suomenkieliseen skandinaaviseen populaarimusiikkiin, jota ummikkosuomalainen ei useinkaan tun-ne.” (*HS Nyt* 9/2003.) Kevään 2003 jaksoissa juontaja Thomas Lun-din muun muassa esitteli Carolan “Främling” -kappaleen (1983) le-gendaarisena euroviisuhetkenä, joka kaikkien oletetaan muistavan.

Ruotsalaisessa euroviisuhistoriassa Carolalla on aivan erityinen asema. Hänen läpimurtonsa 16-vuotiaana vuoden 1983 Eurovisio-karsinnassa oli suuri tapaus, ja sitä muistellaan paljon; esimerkiksi finaaliesityksen loppukumarrusta siteerataan edelleen usein television viihdeohjelmissa. Carolan ”Främling” on (valtavirran) ruotsalaisessa kontekstissa tunnistettava, ”kaikkien” tuntema viittauskohde. Se toimii myös *Schlager på lagerin* suomenruotsalaisessa kontekstissa, joskaan ei valtavirran suomenkielisessä julkisuudessa.

Toisen esimerkin samastumisesta ruotsalaiseen Eurovisio-historiaan tarjoaa FST:n kesäinen yhteislauluohjelma *Laulun lumoissa* (FST/TV2 29.7.2002), jossa Ami Aspelund, Susanne Sonntag, Patricia Bergroth ja Thomas Lundin esittivät vuonna 2002 potpurin ruotsalaisia euroviisuja. Ami Aspelund kertoi, että numero on peräisin hänen parin vuoden takaisesta laivashowstaan ja siitä on olemassa myös suomenkielinen versio. Ohjelmaan valittiin kuitenkin ruotsalaiset viisut, joiden joukosta painotettiin erityisesti vanhimpia 1950-1960-lukujen kappaleita ja 1980-luvun reippaita ralleja. Esityksessä oli viitteitä kappaleiden alkuperäisiin koreografioihin, ja yleisöä kannustettiin laulamaan mukana ”Fyra bugg och en Coca-Cola” -laulun (1987) aikana. Monet näyttivätkin osaavan laulun. Ruotsinkielisen ohjelman kontekstissa on siis mahdollista olettaa, että ihmiset tunnistavat ruotsalaiset viisut ja muistavat koreografioitakin.

Ruotsalaisen euroviisuhistorian kotoisuus problematisoi käsityksiä televisiosta ”kansallisvaltion yksityiselämänä” (Ellis 1982/1992, 5), yhteisen kansallisen kokemuspiirin tuottajana (esim. Morley 2000, 105-127; Morley & Robins 1995, 10-11). Edes television niukkuuden aikakaudella saatavilla oleva ohjelma ei rajautunut valtiollisten rajojen mukaan, vaan osassa maata on pystytty katsomaan muitakin kuin suomalaisia kanavia. Lisäksi Suomen Televisio välitti kansainvälisiä yhteislähetyksiä esimerkiksi Pohjoisvision kautta. Televisio ei siis varhaisvuosinaan ollut kapeasti kansallinen, eikä se ole ollut sitä myöhemminkään. Niinpä Marika Krook laskee leikkiä, että Eurovision laulukilpailun jälkeen hänet ehkä huomioidaan myös kotikylässä: esiintyyhän hän sentään Ruotsin televisiossa, joka on ainoa merkille pantava kanava (*Hbl* 8.5.1998c). Voikin miettiä, miten television ja kansakuntaisuuden välisen yhteyden korostukseen on

vaikuttanut se, että teorioita on muotoiltu Isossa-Britanniassa. Esimerkiksi monissa Keski-Euroopan maissa saatavilla on useiden naapurimaiden televisiokanavia ja kokemus televisiosta on erilainen kuin saarella. Vaikka televisio on pitkään puhutellut kansallista yleisöä, vastaanoton tasoa kansalliset rajaukset eivät ole määrittäneet.

Eksotisoidut etnisyydet

Yleisradion edustuskappaleista kaksi, "Lapponia" (1977) ja "Aava" (1998), on pyrkinyt vetoamaan pohjoisella eksotiikalla. Molemmat esitykset rakentuvat jonkinlaisen eksotisoidun etnisyyden varaan, mutta hyvin eri tavoin. "Lapponia" haki paikallisväriä saamelaiskulttuurin merkeistä, kun taas "Aavan" edustama niin kutsuttu etnomusiikki ei kytkeytynyt mihinkään tiettyyn etnisyyteen. "Lapponia" sijoittuu 1970-luvun lopun euroviisukeskustelujen kontekstiin, jossa kansallisen erityisyyden esittäminen nähtiin erityisen arvokkaana. Analysoin Lapponiaa" yhdessä samoihin aikoihin Eurovisio-karsintoihin osallistuneiden saamelais- ja romani aiheisten kappaleiden kanssa. Rinnastus tuo esiin sen, miten eri tavoin saamelaisuutta ja romaniutta asemoitiin suhteessa kansallisen ja kansainvälisen kategorioihin. "Aava" sijoittuu varsin erilaiseen historialliseen tilanteeseen. 1990-luvun euroviisukeskusteluissa kansallisesti omailemisen musiikin vaatimus ei ollut yhtä voimakas kuin 1970-luvulla, vaikka paikallisvärin varaan rakennetut esitykset olivat todella muodikkaita ensimmäistä kertaa Eurovision laulukilpailun historiassa. "Aavan" yhteydessä ei painotettu niinkään kansallisuutta kuin kansainvälisyyttä, mutta pyrkimys esittää ymmärrettävää eksotiikkaa yhdistää sitä "Lapponiaan".

Vähemmistökulttuurit ja kansallisen musiikin vaatimus 1970-luvulla

Eurovision laulukilpailua arvosteltiin 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvun alussa tyypillisenä esimerkkinä populaarimusiikin alalla vaikuttavasta kulttuuri-imperialismista. Kritiikki oli osa laajem-

paa keskustelua, jossa kulttuuri-imperialismin käsitettä käytettiin arvioimaan eri kulttuurin alojen taloudellista ja esteettistä kehitystä. Käsite kuvaa yksisuuntaista kulttuurituotteiden virtaa, joka suuntautuu hallitsevasta keskuksesta, yleisimmin Yhdysvalloista, muuhun maailmaan. Kulttuuriviennin nähtiin hyödyttävän ensisijaisesti taloudellisen voiton tavoittelua, ja sen pelättiin peittävän alleen paikallisen tuotannon ja yhdenmukaistavan kulttuureja ympäri maailman. (Robinson et al. 1991, 3, 17, 261; Shuker 1994, 59-61; Mitchell 1996, 49-50.) Kulttuuri-imperialismin kritiikkiä muotoiltiin erityisesti marxilaisen tutkimuksen piirissä (Mitchell 1996, 49; suomalaisen aikalaisesimerkin tarjoaa Saunio 1974, 335-336), mutta sen pääajatuksot levisivät laajalti myös populaarimediaan. Suomalaisessa lehdistössä Eurovision laulukilpailua tarkasteltiinkin tyyppiesimerkkinä siitä, miten kansainvälinen kaupallinen populaarimusiikki uhkaa kansallista kulttuuria. Yhdysvaltojen sijaan Länsi-Eurooppa sai aseman hallitsevana keskuksena. Kritiikissä kansainvälisen televisio-ohjelman vaatimukset esitettiin vaaraksi kansalliselle populaarimusiikin perinteille: koska sanoitusten piti olla ymmärrettäviä kansainväliselle yleisölle, niistä tuli yksinkertaisia ja merkityktttömiä; tavoitellessaan menestystä kansainvälisessä kilpailussa esiintyjät päätyivät kopioimaan aikaisempien vuosien voittajia, mikä yhdenmukaisti musiikkia. Kulttuuri-imperialismin kritiikin mukaan kansainvälisen menestyksen tavoittelu esti sen, että Eurovision laulukilpailuun olisi voitu lähettää jotain omaperäistä. (Esim. *IS* 17.3.1975; *SS* 26.3.1976; ks. lisää Pajala 2000b, 215-225.) Kritiikki oli varsin vahvassa asemassa Eurovision laulukilpailusta käydyissä keskusteluissa (vrt. Shuker 1994, 61).¹⁶³ Niinpä myös ohjelmaan positiivisesti suhtautuneet kommentoijat joutuivat ottamaan huomioon sen argumentit ja vastaamaan niihin (vrt. Ang 1985/1996, 104-111). Voitiin esimerkiksi esittää, että vaikka Eurovision laulukilpailu oli ylikansallista ja laskelmoitua viihdettä, se tuotti kotimaisten karsintojen muodossa myös kansallista katseltavaa (*Katso* 14/1976).

Myöhempi tutkimus on problematisoinut kulttuuri-imperialismikritiikin väittämiä. On osoitettu yhtäältä, ettei puhtaita ulkopuolisten vaikutteiden "saastuttamattomia" paikallisia kulttuureja ole olemassaakaan ja toisaalta ettei ylikansallinen musiikkiteollisuus ole pois-

tanut alueellisia eroja populaarimusiikin alalla. (Esim. Robinson et al. 1991, 259; Shuker 1994, 61-62; Mitchell 1996, 50-52; Taylor 1997, 197-198.) Eurovision laulukilpailuun kohdistettua kulttuuri-imperialismin kritiikkiä voikin verrata tukahduttamishypoteesiin, jota Michel Foucault analysoi seksuaalisuuden historiassaan. Foucault kyseenalaistaa yleisen uskomuksen, että seksuaalisuutta olisi säädelty tukahduttamalla. Tukahduttamisen sijaan “meitä”¹⁶⁴ on kehoitettu puhumaan seksuaalisuudesta ja tuottamaan tietoa siitä, mikä vuorostaan on tuottanut muutoksia halun suuntautumiseen ja intensiivisyyteen. (Foucault 1978/1990, 3-35.) Eurovision laulukilpailun yhteydessä toistettu “tukahduttamishypoteesi” esittää, että ohjelma on häivyttänyt kansallisia eroja populaarimusiikissa. Itse asiassa kilpailu on kuitenkin motivoinut valtavan määrän keskustelua kansallisista eroista populaarimusiikissa sekä musiikkiesityksiä, joissa pyritään ilmentämään kansallisuutta tunnistettavilla tavoilla.

Tukahduttamishypoteesiin kohdistamastaan kritiikistä huolimatta Foucault ei kiellä, etteikö olisi olemassa vallan mekanismeja, jotka toimivat kieltojen kautta. Tukahduttamishypoteesi ei näin ollen ole täysin virheellinen, mutta se kuvaa vain hyvin pientä osaa seksuaalisuuden ja vallan suhteista. (Foucault 1978/1990, 72-73.) Vastavasti on totta, että Eurovision laulukilpailu on asettanut tiettyjä rajoituksia siinä esitettävällä musiikilla. Kilpailulla on säännöt, joita on noudatettava. Kappaleiden on esimerkiksi oltava uusia sävellyksiä, eivätkä ne saa kestää kolmea minuuttia pidempään. Jo nämä perusvaatimukset sulkevat ulkopuolelle monet länsimaisesta pop-musiikista poikkeavat lajit (ks. esim. Manuel 1988). Varsinaisten sääntöjen lisäksi kilpailukappaleisiin ovat vaikuttaneet käsitykset siitä, minkälainen musiikki kuuluu tyyllisesti Eurovision laulukilpailuun tai on siellä muotia. Esimerkiksi 1970-luvun lopun suomalaiset keskustelut perustuvat oletukseen, että oli olemassa tietty tunnistettava euroviisutyylä, jota *Katso*-lehti kuvaili näin:

Mahdollisimman yksinkertainen teksti. Sellaisia sanoja, joita on helppo ymmärtää minkä kielisen tahansa. (...) Kahdeksan ensimmäisen tahdin jälkeen alkaa laulussa tapahtua. Humpasta tempo, esiintyjiksi vain hyvännäköisiä ja nuoria ihmisiä. Ehdottomasti tyttöjä ja poikia, tasa-

parit, täsmälliset ja puolittain vihjailevat liikkeet, seksikäs vaatetus ja kova vauhti. (*Katso* 16/1976.)

Myöhemmin “tyypilliseen euroviisuun” on liitetty eri piirteitä, esimerkiksi viimeistä kertosaäkeistöä edeltävä modulaatio eli sävellajin muutos. Oletettu Eurovisio-musiikin kaava ei säännön tapaan määrrää, minkälaista musiikkia kilpailuun lähetetään. Kaavaa voidaan pyrkiä joko noudattamaan tai siitä voidaan erottautua tietoisesti.

Kulttuuri-imperialismin kritiikki ohjasi sekin kilpailukappaleiden rakentamista varsin konkreettisilla tavoilla. Vastauksena Eurovision laulukilpailuun kohdistuneeseen arvosteluun Yleisradio lisäsi vuonna 1977 vaatimuksen kansallisesta omaleimaisuudesta Eurovisio-karsinnan kilpailukutsuun ja kappaleiden arviointiperusteisiin. Avoimeen sävellyskilpailuun lähetetyistä sävelmistä valittiin finaaliin kappaleet, jotka kutsun mukaisesti noudattivat “kansallista musiikkisuuntausta” ja joissa oli “kylliksi kansallisia ja omaperäisiä piirteitä” (*Apu* 4/1977). Kilpailukutsun perusteella karsintaan saatiin “Lappia, mustasukkaisuutta, saastepulmaa, humppaa” (*Katso* 3/1977). Monista kappaleista löydettiinkin jotain kansallisesti omaleimaista (ks. esim. *Katso* 3/1977; *Katso* 5/1977; *LK* 25.1.1977; *Suurseura* 5/1977). Seija Simola lauloi “Yöttömästä yöstä”, ja Viktor Klimenko esiintyi häjymäisessä asussa säestyksensä muun muassa kantele. Finntrio-yhtye toi lavalle harmoonin ja haravan ja soitti jenkkää. Näyttelijä Markku Blomqvistin laulu kertoi väkivaltaisesti päättyvän tarinan “suomalaisesta mustasukkaisuudesta” (*Katso* 3/1977). Kansallisuuden korostaminen huipentui Arne Ranisen säveltämän ja Monica Aspelundin sanoittaman ja esittämän “Lapponian” ylivoimaiseen voittoon karsintakilpailussa.

“Lapponiaa” voi tarkastella osana etnisten vähemmistöjen kulttuureihin viittaavien kappaleiden minibuumia vuosien 1976 ja 1977 Eurovisio-karsinnoissa. Arne Raninen ja Monica Aspelund olivat osallistuneet karsintakilpailuun saamelaisaiheisella sävelmällä “Joi-ku” jo vuonna 1976. Tuolloin mukana oli myös Markku Aron tulkitsema “Ruska”, jonka esityksessä viljeltiin kevyitä viittauksia saamelaiskulttuuriin.¹⁶⁵ Samoihin aikoihin Eurovisio-karsintoihin osallistui-
vat 1970-luvun tunnetuimmat suomalaiset romanimusiikin esittäjät,

Anneli Sari ja Hortto Kaalo -yhtye. Vuonna 1976 Anneli Sari esitti viulisti Dezső Baloghin kanssa kappaleen “Mustalaiskaravaani”, ja seuraavana vuonna Hortto Kaalo oli mukana sävelmällä “Kauan sitten”.¹⁶⁶ Saamelais- ja romaniaiheiden menestys karsinnoissa oli hyvä: “Lapponian” ensimmäisen sijan lisäksi “Mustalaiskaravaani” ja “Kauan sitten” sijoittuivat toiseksi ja “Ruska” kolmanneksi. Huonoiten menestynyt “Joiku” oli kuudes yhdeksän kappaleen kilpailussa.¹⁶⁷

Eurovisio-karsintojen saamelais- ja romaniaiheet olivat osa laajempaa kiinnostusta etnisiä vähemmistöjä ja paikallisia kulttuureja kohtaan. Vähemmistökulttuurien näkyvyys oli lisääntynyt Euroopassa 1960-luvulla alkaneen “etnisen elpymisen” myötä (Macdonald 1993, 8), niin myös Suomessa. Veli-Pekka Lehtolan mukaan 1960-luvun lopulta lähtien syntyi uudenlainen saamelaispolitiikka, jonka vaikutuksesta saamelaiset itse ovat saaneet entistä enemmän valtaa vaikuttaa valtakulttuurin saamelaisrepresentaatioihin, vanhoja saamelaisuutta koskevia stereotyyppisiä on kyseenalaistettu ja saamelaiskulttuuri, tiedonvälitys ja taide ovat kehittyneet perinnettä ja nykyajan vaikutteita yhdistelemällä. Samalla käsite saamelainen on korvannut nimitystä lappalainen myös saamelaiskulttuurin ulkopuolisessa kielenkäytössä. (Lehtola 1999, 16.) Myös Suomen romanien yhdistys- ja kulttuuritoiminta tuli entistä aktiivisemmaksi 1970-luvulla. Samoihin aikoihin valtakulttuuri “löysi” romanikulttuurin arvokkaana ja säilyttämisen arvoisena asiana, ja romanikulttuuria alkoi olla mahdollista myydä ulkopuoliselle yleisölle. (Kopsa-Schön 1996, 131-133.) Musiikin alalla Hortto Kaalo -yhtyeen ja Anneli Sarin “mustalaislaulujen” suosio on esimerkki romanikulttuurin laajentuneista markkinoista. Kansallisvaltioiden tasolla paikalliset etniset kulttuuriperinteet oli 1960-luvulta lähtien mahdollista esittää vastavoimaksi samankaltaistumiselle ja omasta kulttuurista vieraantumismieliselle, joita pidettiin ongelmina. Etniset vähemmistökulttuurit miellettiin uudella tavalla poliittisesti ja kansallisesti merkittäviksi. (Macdonald 1993, 8.) Niinpä kun Eurovisio-karsinnoissa edellytettiin kansallista erityisyyttä, vähemmistökulttuurit tarjosivat yhden mahdollisuuden esittää sitä.

Saamelais- ja romanikulttuurien suhde suomalaisuuteen kuvattiin erilaiseksi. Lappi ja saamelaiskulttuuri olivat aihepiiri, jota oli

mahdollista pitää suomalaisena erikoisuutena. Eurovisio-karsintaan oli jo 1960-luvulla osallistunut pari Lappi-eksotiikan varaa rakentanutta sävelmää, “Lapin taikarummut” (1965) ja “Revontuli” (1967). Kappaleet saivat jonkin verran kehuja “suomalaisuudestaan” ja eksoottisuudestaan (*Keskisuomalainen* 14.2.1965; *Hbl* 12.2.1967; *IS* 15.2.1967), mutta kansallisten aiheiden vaatimus ei vielä tuolloin ollut yhtä vahva kuin kymmenen vuotta myöhemmin. *Katso*-lehden (8/1976a) musiikkiohjelmien arvostelijan mukaan “Joiku” noudatti “ainakin jossain määrin” ihanteita, joiden mukaan Eurovisio-kappaleen tulisi olla “omaperäinen, parhaassa tapauksessa kansallisia piirteitä omaava laulelma”. Vastaavasti seuraavana vuonna “kansallista henkeä, menevää rytmiä ja salaperäistä henkeä pursuava Lapponia” (*TS* 23.1.1977) tyydytti omaleimaisuuden vaatimuksia. Tekijät olivat “sanatarkasti lukeneet YLE:n kilpailuilmoituksen” ja lopputuloksessa on “sitä mitä pitääkin”, arvioi *Katso* (3/1977). “Mitäpä muuta yhtä kansallista meillä olisi esittää muulle maailmalle?” Monica Aspelund kysyi (*Katso* 5/1977). Eurovisio-karsintoihin osallistuneet saamelaiskulttuuriin viittaavat laulut voitiin mieltää erityisen suomalaiskansallisiksi, vaikka kansallishenkistä käsitystä suomalaisuudesta on historiallisesti rakennettu erottamalla suomalaisuus paitsi ruotsalaisuudesta ja venäläisyydestä, myös saamelaisuudesta (Lehtola 1999, 18). Tämän voi ehkä tulkita osoitukseksi siitä, että suomalaisuuden määritelmät olivat avartumassa. Toisaalta kappaleet kuvasivat Lappia ulkopuolisen näkökulmasta ja saamelaisuus oli niissä lähinnä eksoottinen mauste.

“Lapponian”, “Joiun” ja “Ruskan” pitämistä “suomalaisena omaleimaisuutena” helpotti se, että niiden yhteydessä puhuttiin enemmän Lapista kuin saamelaisuudesta. Esitysten kerrottiin tarjoavan “Lapin tunnelmia”, “lapinhenkisiä sanoja”, “lappalaisromantiikkaa”, “Lappi-aiheisia sävellyksiä” ja “aimo annoksen Lapin eksotiikkaa” (*Anna* 5/1976; *Katso* 14/1976; *Apu* 5/1977; *TS* 23.1.1977). Lehdissä korostettiin, ettei “Lapponia” ollut varsinaista saamelaismusiikkia: “Nyt Raninen käsitteli Lappia globaalisesti, mitään saamelaisiin viittaavaa hänen kappaleessaan ei siis välttämättä ole” (*Suurseura* 5/1977). “Globaalisuutta” korostamalla (ks. myös *HS* 23.1.1977) esitettiin, että Lappi-aiheet aukeaisivat helposti kansain-

välisellekin yleisölle: “Lappi on yleismaailmallinen asia, jonka ihmiset käsittävät, tietävät. Siihen laulu perustuu, että se herättää sellaisenaan mielikuvan pohjoisen eksotiikasta.” (LK 22.1.1977.) Näissä kuvauksissa kappaleet nähdään “yleisenä” eksotiikkana, joka ei kytkeydy tiukasti mihinkään tiettyyn kulttuuriin.

Vaikka lehtikirjoittelussa paikoin esitettiin, ettei Eurovisio-esityksillä varsinaisesti ollut mitään tekemistä saamelaisuuden kanssa, niiden tarjoama “Lapin eksotiikka” rakentui keskeisesti saamelaisviittausten varaan. Matkailumarkkinoinnissa keskeisimpiä eksotistisen Lapin merkkejä on ollut saamelaispuku, usein valtakulttuurin edustajan ylle puettuna (Ruotsala 1991, 137-138; Saarinen 1999, 85-86). Eurovisio-karsintojen Lappi-aiheisissa esityksissä ei käytetty varsinaisia saamelaispukuja, mutta Monica Aspelundin ja Markku Aron esiintymisasut lainasivat tunnistettavia vaikutteita niistä. “Joikua” varten Monica Aspelund pukeutui punaiseen polvipituisen mekkoon, jonka helmassa ja hihoissa oli sini-musta-keltaista kuviota. Asuun kuuluivat pitkät punaiset saappaat. “Revontuli-aiheinen mokkapuku” oli teetetty helsinkiläisessä nahka-asujen erikoisliikkeessä (*Katso 7/1976*). Monica Aspelund käytti samaa punaista pukua myös “Lapponian” esittelyfilmissä. “Ruskan” esityksessä Markku Aro oli pukeutunut punaiseen puseroon, jota koristivat siniset ja keltaiset raidat ja metallinen korumainen vyö. Kainalossaan laulaja kantoi pientä rumpua. Esiintymisasut eivät pyrki neet suoraan kopioimaan saamelaispukuja, mutta käyttivät niihin viittaavia elementtejä. Lähinnä pukujen väritys, miehen vyötetty pusero, nahka materiaalina, metallinen vyö ja rumpu assosioituivat kansallispukuihin.

Tekijät pyrkivät kuitenkin korostamaan, etteivät kappaleet olleet varsinaista saamelaismusiikkia.

Se on puhdas iskelmä, mutta sanoissa on Lappia ja revontulta. Sen sisällä on lisäksi kansanmusiikkiin pohjautuva pieni lisäke, joka muistuttaa joikua. (*Katso 5/1976*.)

– Lapponia ei ole joiku, mutta sen sävyinen. Siinä on pohjanneitoa ja noituutta sanoissa. (LK 22.1.1977.)

Musiikillisesti “Ruska” ei lainannut lainkaan elementtejä saamelaisesta musiikista, ja myös “Lapponia” oli suoraviivainen iskelmä, jossa tosin kertosäkeen “maanana” -rallatuksen voi tulkita viitaukseksi joikiuihin. “Joiussa” käytettiin enemmän musiikillisia keinoja saamelaisuutta koskevien mielleyhtymien luomiseksi. Alkusoitossa nasaaliääninen puhallin soittaa melodian, joka vastaa konventionaalisia käsityksiä joikusävelmästä. Sama melodia toistuu välikkeessä dyy-tavulla laulettuna. Kappale onkin tyypillinen esimerkki musiikillisesta eksotiikasta, joka pyrkii erilaisten elementtien avulla luomaan vaikutelman joko kaukaisista seuduista ja kulttuureista tai maantieteellisesti läheisistä mutta eksoottisiksi mielletyistä ryhmistä kuten etnisistä vähemmistöistä. Vieraalle kulttuurille tyypilliset ja välittömästi tunnistettavat piirteet mukautetaan osaksi tutumpaa musiikillista kieltä eksoottisen, oudolta tuntuvan, sävyn aikaan saamiseksi. Vieraiden musiikillisten elementtien ajatellaan kertovan myös toisenlaisista arvoista ja tavoista. (Bellman 1998b, ix, xii.) Yhdessä sanoitusten noita-aiheiden kanssa musiikilliset joikulainat loivat vaikutelmaa eksoottisesta ja erilaisesta pohjoisesta.

“Ruskan” sanoituksessa ei ole viittauksia saamelaisuuteen, ja tekstin sijoittaa Lappiin eksplisiittisesti vain siinä mainittu “tunturin tuuli”. Monica Aspelundin kappaleissa sanoitusten saamelaisyhteydet ovat eksplisiittisemmät, onhan jo “Joiun” nimi peräisin saamelaisesta musiikista. Kappaleen sanoitus kuvailee impressionistisesti revontulia, ja kertosäkeessä on hieman loitsumaista sävyä: “Joi joi joi kaikuen/noi noidu taikataitojas”. “Pakanallinen” noituus ja taitat kuuluvat eksotisoivaan saamelaiskuvastoon, jota matkailuteollisuus on aktiivisesti käyttänyt hyväkseen (Saarinen 1999, 84). Ne ovat keskeinen teema myös “Lapponiassa”. Kappale kertoo nuoresta naisesta, joka on yksinäinen ja käyttää loitsuja kutsuakseen miehen itselleen. Joiku on eksoottinen laulu, jonka avulla miehen voi houkutella: “noin noidan joiku kutsuen soi”. Taika toimii: mies lähtee vaistoaan seuraten Pohjolaan ja rakastuu noitaan. Monica Aspelund rakensi esityksessään noitamaisuuden vaikutelmaa käsiliikkeillä, jotka olivat yhtä aikaa sekä suuria ja dramaattisia (kädet pään yläpuolelle) että naisellisen siroja ja hallittuja (ranteen pyöräytys). “Lapponia” on esimerkki eksoottisen ja naisellisen yhteydestä, jo-

hon Linda Phyllis Austern on kiinnittänyt huomiota länsimaisen musiikin kontekstissa. Sekä eksoottista että naisellista on (klassisessa musiikissa) representoitu samantapaisilla musiikillisilla keinoilla, käyttämällä kromaattista harmoniaa, sykkiviä ja synkopoituja rytmejä, epäsäännöllisiä aksentteja, melodia- ja sävelasteikkolainoja muista kulttuureista sekä korostamalla muita soittimia kuin länsimaista taidemusiikkia hallinneita jousisoittimia. Eksoottisen ja naisellisen yhteys näkyy myös laululla viettelevän naisen hahmossa, joka on esiintynyt monissa länsimaisissa kertomuksissa, klassisena esimerkkinä *Odyseian* sankaria houkuttelevat seireenit. (Austern 1998, 26-27.) Myös “Lapponia” kuvaa laulamalla viettelevää eksoottista naista, joskin Austernin analysoiman orientalistisen eksootiikan tilalla on pohjoinen joiku.

Noituuden avulla saamelaiskulttuuri kuvataan erilaiseksi ja eksoottiseksi. Voisikin sanoa, että Eurovisio-karsintojen saamelaisrepresentaatiot noudattavat romanttista etnisyyssäytystä, jossa “etninen” on värikästä ja harmitonta folklorea yhteiskunnan laitamilla (Stokes 1994/1997, 7). Samalla ne ovat kytköksissä saamelaisuuden esittämisen perinteeseen, joka on korostanut eroa suomalaisuuteen. Veli-Pekka Lehtolan mukaan saamelaisuutta koskevien käsitysten kiteytymisen kannalta merkittävää aikaa olivat itsenäisyyden ensimmäiset vuosikymmenet, jolloin Lapin taloudellinen, hallinnollinen ja kulttuurinen integroiminen osaksi valtiota alkoi. Stereotyyppinen kuva “lappalaisista” tuotettiin suhteessa käsityksiin suomalaisuudesta. Sekä kansallisuusaatteeseen sitoutuneessa tutkimuksessa että populaarissa kirjallisuudessa saamelaiset kuvattiin suomalaisten vastakohtaksi, arkaaiseksi vaeltajakansaksi, joka oli väistynyt “kehittyneemmän” talonpoikaiskulttuurin tieltä. Valtioksi kohonneella Suomella ajateltiin olevan historia, kun taas saamelaiskulttuuria pidettiin muuttumattomana ja historiattomana. (Lehtola 1999, 17-19.) Vaikka Lappi-aiheita käytettiin Eurovisio-yhteyksissä esimerkkeinä suomalaisesta omaleimaisuudesta, kappaleet ammensivat samalla perinteestä, jossa saamelaisuus on ollut suomalaisuuden ulkopuoli.

Siinä missä saamelaiskulttuurin merkit kävivät Eurovisio-karsinnoissa eksoottisesta suomalaisuudesta, romanimusiikin asema oli

toinen. Viktor Klimenko piti Hortto Kaalon osallistumista karsinta-finaaliin yhtenä osoituksena suomalaisuuden määritelmien väljyydestä: “Aika laajaa tämä euroviisukutsussa esitetty suomalaiskansallisuus on kun se sulkee sisäänsä sekä Hortto Kaalon että minut.” (*Apu* 5/1977.)¹⁶⁸ Romanimusiikkia ei yleensä luonnehdittu suomalaiseksi, ja sen suhteuttaminen suomalaisuuteen oli erittäin harvinaista. Poikkeuksen muodostaa *Lapin Kansa* (25.1.1977), joka luonnehti “Kauan sitten” -kappaleen haikeutta “suomalaiskansalliseksi”. Edellisenä vuonna “Mustalaiskaravaanin” yhteydessä korostettiin pikemminkin kansainvälisyyttä kuin kansallista erityisyyttä. Osaksi painotus johtui siitä, että säveltäjä Dezső Balogh oli kotoisin Unkarista (ks. esim. *Anna* 5/1976; *Katso* 5/1976), mutta sillä oli muitakin perusteita. Baloghin ja Anneli Sarin lausunnoissa romanikulttuuri ylitti valtioiden rajat. Balogh haaveili “kansainvälisen mustalaiskavalkadin” kokoamisesta: “Maailmassa on enää vähän sellaisia ihmisiä, jotka taitavat perinteellistä mustalaismusiikkia, huokaaivat Anneli ja Dezső yhdestä suusta. – Heidät pitäisi koota yhteen.” (*Anna* 5/1976.) Anneli Sari korosti, ettei “ole ristitty Suomeen” (*Anna* 5/1976), harjoitteli ranskalaistyyllisiä lauluja ja suunnitteli esiintymismatkaa Pariisiin sekä myöhemmin opintomatkaa Moskovan Romen-teatteriin (*Katso* 5/1976; *IS* 2.2.1977a). Tuula Kopsa-Schön huomauttaakin, että 1970-luvulta lähtien esiin nousseet romanikulttuurin esitykset eivät ole olleet samalla tavalla tiettyyn paikkaan sidottuja kuin saamelainen “turismifolklorismi”. Pikemminkin niissä on korostunut romanikulttuuriin perinteisesti kuulunut rajattomuus. Romaneilla ei ole ollut omaa aluetta, vaan he ovat aina esiintyneet ikään kuin “vieraalla maaperällä”. (Kopsa-Schön 1996, 139.)

Musiikki on ollut keskeinen osatekijä romanikulttuuria koskevissa mielikuvissa, ja stereotyyppi romaneista armoitettuna muusikoina on pitkäikäinen (Jalkanen & Lahtinen 1981, 65; Bellman 1998a, 79-81). Romanit ovat olleet näkyvästi esillä suomalaisen populaarimusiikin historiassa. Jo 1920-luvulla toimi useita muusikoita, jotka käyttivät romanikulttuuria hyväkseen taiteilijakuvassaan ja esittivät mustalaisromansseja. (Jalkanen & Lahtinen 1981, 63-65.) Suomalaisissa 1940-1950-luvun elokuvissa esiintyi suhteellisen paljon romanihahmoja. Spektakelisoidut musiikkiesitykset olivat tär-

keitä, kun romaneja representoitiin yhtäältä erillisenä ja erikoisena ryhmänä, toisaalta juuri musiikkiesitysten kautta laajemman yhteisön täysivaltaisina jäseninä. (Salakka 1991, 105-106; iskelmäelokuvista ks. Kärjä 2005, 175-181.) Iskelmämusiikin alalla romani-laularit kuten Anneli Sari, Markus Allan ja Taisto Tammi alkoivat saada esiintymis- ja levytysmahdollisuuksia 1960-luvun alusta lähtien. Romanimusiikin perinne näkyi Pekka Jalkasen ja Matti Lahtisen mukaan lähinnä laulutavassa, kun taas kappaleet olivat pääasiassa suomalaisten säveltämiä ja valtakulttuurille suunnattuja. (Jalkanen & Lahtinen 1981, 65.) Anneli Sari levytti esimerkiksi Italian Eurovisio-voittajan “Non ho l’età” vuonna 1964 nimellä “Liian nuori rakkauteen”.

Dezső Baloghin, Anneli Sarin ja Hortto Kaalon Eurovisio-esityksissä romanius oli visuaalisesti ja musiikillisesti keskeistä. Dezső Balogh erotti kuitenkin varsinaisen romanimusiikin laajalle yleisölle suunnatusta euroviisukappaleesta. Kun Baloghilta karsintakilpailun säveltäjähaastattelussa kysyttiin, onko “Mustalaiskaravaani” mustalaismusiikkia, hän kiisti luonnehdinnan painokkaasti. “Mustalaiskaravaani” oli hänen mukaansa nimenomaan “Eurovisio-kilpailukappale”, jota yhdisti mustalaismusiikkiin vain se, että säveltäjä itse oli romani ja laulaja tunnettu mustalaismusiikin esittäjänä.¹⁶⁹ Pekka Jalkanen ja Matti Lahtinen luonnehtivatkin vuonna 1981 julkaistussa artikkelissaan romanien musiikkikulttuuria kahtiajakautuneeksi. Osa musiikista on tarkoitettu omaan käyttöön, osa suunnattu valtaväestölle. Erot suuntausten välillä ovat suuret, eivätkä romanit välttämättä laske jälkimmäistä varsinaiseksi romanimusiikiksi, joskin se on vaikuttanut myös heidän omassa keskuudessaan esitettyyn musiikkiin. “Valkolaisten mustalaismusiikin” yleisö koostuu lähes kokonaan muista kuin romaneista, ja se maalaa eksoottisen kuvan mustalaiskulttuurista “vaikertavine viuluineen, rätisevine kastanjetteineen ja vaunuilla kiertävine väkineen”. (Jalkanen & Lahtinen 1981, 60-61.) Balogh pyrki siis korostamaan eroa romanien oman musiikkiperinteen ja “Mustalaiskaravaanin” romanirepresentaation välillä.

“Mustalaiskaravaani” määriteltiin lehdistössä tyypillisesti “mustalaisromantiikaksi” (*Anna* 5/1976; *Katso* 5/1976), ja se kuvaakin

romanttisesti romanien liikkuvaa elämäntapaa. Vaeltaminen kuuluu laulussa myyttiseen, ajattomaan menneisyyteen/nykyisyyteen, jossa se toistuu vuodesta toiseen samanlaisena vailla loppua: “Nuotiot syttyy kuin ennen/kuin ennen vuosien menen (...) Vankkurit jatkaa ja jatkaa/taivaltaan ainaista matkaa”. Romanien ja luonnon välille rakennetaan kiinteä side: “Luokseni mun aina aurinko jää/surut pois kuutamona taas häivyttää (...) Vuoret laaksot, metsät pellot/kaikki nää tutut lie”. Oikeus maahan perustuu muihin seikkoihin kuin yhteiskunnan tunnustama maanomistus. Siellä missä vankkurit seisahtavat, “luonnon lasten on yöllinen maa”. Myös musiikki kuuluu sanoituksen kuvaan romanikulttuurista: “Kultaiset kielet on kitarasain/valkea, tumma kuule vain”. Laulaja puhuttelee näin yleisönään sekä romaneja että muita ihmisiä ja puhuu itse romanien, “kansansa”, näkökulmasta.

Myös monet Hortto Kaalon kappaleet käsittelevät romanielämää ja pohtivat romanien asemaa. “Kauan sitten” ei kuitenkaan kuvaile erityisesti romanikulttuuria, vaan kappaleen aiheena on ympäristön tuhoutumisen uhka. Se sijoittuu kuvitteelliseen tulevaisuuteen, josta käsin kertoja muistelee aikaa, jolloin linnut vielä lauloivat ja ruoho kasvoi: “Kauan sitten taivas sininen/kaartui ylle ikimetsien/puut on kuolleet taivasta en nää/verhona savut leviää”. Laulussa kuvataan utooppinen onnen aika, johon kuuluivat yhteisöllisyys ja aidot tunteet. Nyt nuoruus, onni ja vapaus ovat menneisyyttä ja tilalle ovat tulleet ankarammat ajat. Luonnon kohtalo on erottamattomassa yhteydessä ihmisten kehitykseen: “muuttui luonto, ehkä myöskin luonteet”. “Kauan sitten” ei pyri tarjoamaan mustalaisromantiikkaa samalla tavalla kuin “Mustalaiskaravaani”, mutta kappaleita yhdistää ihmisen ja luonnon välisen suhteen korostaminen.

Musiikillisesti “Mustalaiskaravaani” ammentaa unkarilaisesta “mustalaismusiikin” tyylistä, jota Jonathan Bellman luonnehtii välittömästi tunnistettavien elementtien koodistoksi. Tyyliä onkin lainattu niin klassisessa musiikissa kuin iskelmissä (ks. suomalaisesta iskelmästä Tingander 1986, 47-51). “Mustalaismusiikki” on kehitynyt romanimuusikoiden soveltaessa unkarilaisen musiikin aiheita kaupallisiin tarkoituksiin – Unkarissa muusikon ura oli pitkään harvoja romaneiden saatavilla olleita ammatteja. (Bellman 1998, 81-

85.) “Mustalaiskaravaanikin” käyttää hyväkseen mustalaismusiikin koodien tunnistettavuutta (ks. Bellman 1998a, 85-95; Tingander 1986, 47-51). Alkusoitto aukeaa muutamalla dramaattisella akordilla, joita seuraa viulusoolo. Soolo alkaa hitaassa tempossa ja matalilla sävelillä, joista siirrytään nopean juoksutuksen kautta korkeuksiin. Tällaista rakennetta noudattava viulusoolo on ollut tyyppillinen unkarilaisessa mustalaismusiikissa. Viulun keskeinen asema kuuluu unkarilaiseen tyyliin, ja “Mustalaiskaravaanissa” viulu onkin tärkein säestyssoitin. Vastaavasti “Kauan sitten” -kappaleen kertosäkeistössä korostuvat viulujen soittamat vauhdikkaat kuviot.

Mustalaismusiikille on ollut ominaista tempo rubato (tasaisista aika-arvoista poikkeaminen) ja hitaiden ja nopeiden jaksojen yhdisteleminen. Sekä “Mustalaiskaravaani” että “Kauan sitten” sisältävät runsaasti temponvaihteluita. “Mustalaiskaravaanin” säkeistö on hidastempoinen, kun taas kertosäe on nopeampi ja rytmiltään valsimainen. Kappale sisältää runsaasti hidastuksia, ja säkeistössä tempo on muutenkin melko vapaa. Toisen kertosäkeen jälkeen seuraa C-osa, jossa tempo nopeutuu kappaleen loppua kohden voimakkaasti. Osio alkaa glissandoilla ja sisältää pisteellisiä rytmejä, jotka myös ovat tavallisia mustalaistyylissä. Unkarilaisen tyylin ohella “Mustalaiskaravaanissa” voi kuulla vaikutteita venäläisestä perinteestä. Siihen viittaa kappaleen loppu, jossa tempo kiihtyy ja sanoitus koostuu merkityksettömistä tavuista (daa, aai, ja ha!) (Tingander 1986, 52). “Kauan sitten” -kappaleessa on vauhdikas kertosäe ja hitaampi säkeistö, joita linkittävät hidastukset. Tyyllisesti esityksissä oli eroja, sillä kitaroiden kanssa esiintynyt Hortto Kaalo ei tavoitellut Anneli Sarin ja Dezső Baloghin tapaan vaikutelmaa unkarilaisesta mustalaisorkesterista.

Dezső Balogh oli koristeellisesti kirjaillussa liivissään ja violetissa paitapuserossaan pukeutunut unkarilaiseksi “mustalaisprimakseksi” (ks. *Katso* 7/1976). Kappale kuvattiin suureksi osaksi siten, että Anneli Sari seisoo etualalla kirkkaasti valaistuna ja hänen vasemmalla puolellaan taustalla näkyy viulisti tummana hahmona. Asetelma voi herättää mielikuvan mustalaisviulustista hämyisessä ravintolassa. Anneli Sarilla oli viulistin asuun sopiva paljettien koristama vaaleanvioletti puku ja hiuksissa violetti ruusuke. Hortto

Kaalo oli myös pukeutunut nimenomaan romaniyhtyeeksi eikä tavanomaisen popyhtyeen tavoin. Miehillä oli kirjailut liivit ja väljähihaiset paitapuserot sekä jalassa saappaat. Yhtyeen naislaulajan Ellen Hagertin hiukset oli kammattu sileälle nutturalle ja korvissa roikkuivat suuret korut. Hänellä oli tumma pusero ja maahan asti ulottuva hame, jonka vyötäröllä oli runsaasti kirjailua. (Ks. kuva esim. *Katso* 5/1977.) Kaikki neljä laulajaa seisoivat rivissä, ja miehet soittivat laulamisen ohella kitaraa tai mandoliinia. Visuaalisesti yhtyeen asettautuminen tuo mieleen monet 1970-luvulla Eurovisi- on laulukilpailussa esiintyneet espanjalaiset ja portugalilaiset yhtyeet, joissa oli useita laulajia sekä kitaroita tai muita kielisoittimia paikallisväriä tuomassa.

Eurovisio-karsintojen romaniartisteista Anneli Sari oli julkisuudessa erityisen näkyvästi esillä. Hänet nostettiin kansikuvaan kahdessa lehdessä, kun ehdokkaita esiteltiin ennen kilpailua. *Katso*-lehden (5/1977) kannessa hän ja Dezsö Balogh poseerasivat hyväntuulisina muusikoina, kun taas *Annan* (5/1977) kannessa oli kasvokuva vakavasta ja huolella ehostetusta Anneli Sarista. Hortto Kaalo sai vähemmän huomiota. Naistenlehti *Anna* antoikin Anneli Sarille keskeisen aseman romanimusiikin piirissä esittämällä, että hän oli tehnyt Hortto Kaalosta kuuluisan. Nyt Dezsö Balogh oli seuraava mies, jota hän toi julkisuuteen. (*Anna* 5/1977.) Anneli Sarin tähtikuvaan kuului visuaalisesti speaktaakkelimaisen romaninaiseuden esittäminen. Hänet on valittu esimerkiksi vuonna 1976 ilmestyneen *Mustalaislauluja meiltä ja muualta* -nuottikokoelman kanteen, missä hän katsoo profiilikuvassa tyynen näköisenä kaukaisuuteen. Punaisen puvun kaulus on kirjailtu runsaasti kulta- ja hopealangalla, ja korvassa roikkuvat painavat korut. Omanarvontunto, itsenäisyys ja koristeellisuus esitetään kuvassa romanilaulajan ominaisuuksiksi (vrt. Bellman 1998a).

Sekä saamelais- että romani-aiheet tarjosivat Eurovisio-karsinnoissa paikallisväriä, joka oli mahdollista nähdä vastapainona kriti- koidulle ”ylikansalliselle” viihteelle. Esitysten suhde suomalaisuu- den kategoriaan oli erilainen: saamelaisuus kävi kansallisesta eri- koisuudesta, mustalaismusiikki ei. Eurovisio-karsinnoissa esitetyn mustalaisromantiikan voi nähdä romanimusiikoiden strategisena

itsen eksotisointina, kun taas saamelaisaiheet olivat eksoottinen mauste ei-saamelaisten muusikoiden esityksissä.

“Lapponia”. Tunnistettavaa eksotiikkaa kansainvälisellä esiintymislavalla

Suomalaiskansallisuutta ei ole mielletty voittoisaksi strategiaksi Eurovision laulukilpailussa. Niinpä saatettiin ajatella, että Hortto Kaalon musiikki aukeaisi kansainväliselle yleisölle “Lapponiaa” paremmin. Eräs kirjoittaja arveli, että “[r]omaniyhtyeen värikäs ekspressiivisyys saattaa hyvinkin puraista kultivoituneessa Lontoossa. Edustaaahan kappale viime vuosina voitollista ryhmäesitysten linjaa.” (IS 22.1.1977b.) Tässä Hortto Kaaloa suhteutetaan kansainvälisen kilpailun esikuviin, erityisesti edellisten vuosien voittajiin Abba, Teach-In ja Brotherhood of Man, jotka Hortto Kaalon tapaan koostuivat sekä mies- että naispuolisista jäsenistä. *Ilta-Sanomien* yleisönosastolla otsikolla “Joiku pois” julkaistussa kirjeessä vedottiin, ettei “Lapponiaa” lähetettäisi kansainväliseen finaaliin, missä sitä ei “kukaan ymmärrä eikä sille anneta arvoa.” Kirjoittajan mielestä Hortto Kaalon kappale ymmärrettäisiin paremmin. (IS 26.1.1977.) Suomalaisia kappaleita on Eurovision laulukilpailun yhteydessä muulloinkin nimitetty joiuiksi silloin, kun niitä on pidetty vääränlaisia lähetettäväksi kansainväliseen kilpailuun.¹⁷⁰ Vaikka Lappi-aiheen suomalaiskansallisuutta yhtäältä keuhuttiin, se näytti myös ongelmalta kansainvälisessä kilpailussa.

Eurovision laulukilpailussa paikallisvärin esittäminen ei ollut muodikasta “Lapponian” aikoihin. Menestyksekkäimpiä kappaleityyppejä 1970-luvun puolivälin tienoilla olivat leikkisät solistin tai lauluryhmän esittämät nopeatempoiset viihdesävelmät (esim. “Save Your Kisses for Me”, 1976) tai ranskankieliset balladit (esim. “L’oiseau et l’enfant”, 1977). Vuonna 1976 Portugalin ja Kreikan esiintyjät poikkesivat joukosta tuomalla lavalle paikallisiin musiikkikulttuureihin kuuluvia soittimia, mutta sävelmien menestys oli melko laimea (12. ja 13. sija). Menestyksen tavoittelun näkökulmasta “Lapponian” piti siis olla sopivasti “kansallinen” mutta ei niin

outo ja erilainen, että se vaikuttaisi käsittämättömältä kansainvälisen yleisön edessä (ks. *Eteenpäin* 26.1.1977).

Pyrkimystä tarjoilla tunnistettavaa pohjoista eksotiikkaa voi tarkastella vertaamalla keskenään Monica Aspelundin kahta Lappi-aiheista karsintakappaletta. "Lapponia" oli monella tapaa kuin "Joiun" hiottu versio, josta oli karsittu liika outous kansainvälistä yleisöä ajatellen. "Lapponiassa" ei ollut yhtä paljon musiikillisia lainoja saamelaismusiikista kuin "Joiussa", vaan se oli tavanomaisempi viihdesävelmä. "Joiun" sisältämistä tempovaihdoksista oli luovuttu ja sävellyksessä panostettu rytmikkyyteen, suoraviivaisuuteen ja mukaansatempaavuuteen. Vuonna 1976 Monica Aspelundin esiintymisasu viittasi saamelaispukuihin, mutta seuraavana vuonna hän oli pukeutunut valkoiseen asuun, joka konnotoi yleisemmin pohjoista. Puvun tukeva kangas, valkoinen väri, selkeä leikkaus ja jäämuodostelmia muistuttavat hopeakorut viittasivat talveen ja pohjoismaiseen designiin. "Joiun" esitys sisälsi kansantanssimaisia askelia, mutta laulaessaan "Lapponiaa" Monica Aspelund seisoi paikoillaan ja tehosti esitystä tyylihyillä käsiliikkeillä. Suomalaisessa lehdistössä korostettiin, että nimi "Lapponia" oli sopivan ymmärrettävä kansainväliselle yleisölle, kun sanoituksen muuten piti olla suomeksi (esim. *Apu* 5/1977; *IS* 22.1.1977b; *LK* 22.1.1977).

Turismi oli kansainvälisessä ympäristössä keskeinen kehys Lappi- ja saamelaisaiheiselle esitykselle. Saamelaiskulttuuria on käytetty koko Suomen ja jopa Helsingin matkailumarkkinoinnissa (Saarinen 1999, 87). Niinpä Lappi-aiheet kävivät suomalaisesta erikoisuudesta, jota kannatti esittää Eurovision laulukilpailun kansainväliselle yleisölle. 1960-luvulla Eurovisio-karsintoihin osallistuneiden Lappi-aiheisten kappaleiden tapaan myös "Lapponiaa" käsiteltiin potentiaalisena turistimainoksena (esim. *Kaleva* 22.1.1965; *US* 20.1.1965; *US* 21.1.1965; *Päivis* 15.2.1967; *Eteenpäin* 26.1.1977). Eurovision laulukilpailussahan turismi oli muutenkin keskeinen kehys kansallisuuden esityksille, ja suomalaiskappaleiden esikatseluvideoissa 1970-luvulla maan keskeiseksi attraktioksi tavattiin esittää lumiset talvimaisemat. Esimerkiksi "Muistathan" -kappaleen videolla Päivi Paunu ja Kim Floor kuljeksivat lumen peittämässä vanhassa Porvoossa, ja "Tie uuteen päivään" -videolla Markku Aro ja

Koivistolaiset kisailivat järven jäällä ja laskivat mäkeä lasten kanssa. “Lapponian” aihepiiri tarjosi talviselle kuvastolle entistä paremman perustelun.

Kansainväliseen levitykseen tarkoitettu esittelyvideo kytkee “Lapponian” perinteeseen, jossa Lappi kuvataan seikkailuhenkisten retkien päämääräksi.¹⁷¹ Filmi alkaa lähikuvalla ilmeisen vanhasta Suomen, Ruotsin ja Norjan kartasta, jossa maiden muodot poikkeavat paljon nykykäsityksestä. Suomen pohjoisosan päälle on kirjoitettu suurin tummin kirjaimin Lapponia. Kamera etääntyy nopeasti, ja käy ilmi, että kartta on asetettu flyygelin nuottitelineelle. Kartta tarjoaa näin kuvainnollisesti nuotit Aarno Ranisen soittamaan kappaleeseen. Vuosisatoja vanha kartta yhdistää Lapin nykyajan sijaan romanttiseen menneisyyteen, jolloin oli olemassa kartoittamattomia alueita. Tässä esittelynauha jatkaa perinteikästä tapaa esittää Lappi ja “lappalaiset” arkaaisina ja vanhakantaisina, modernin kulttuurin ja nykyajan vastakohtina (Lehtola 1999, 15-16, 19). Monica Aspelund ja Aarno Raninen musisoivat kirkasvärisiin villavaatteisiin puukeutuneina ja filmissä esiintyy myös lapsia, jotka muodostavat värikkäissä talvihaalareissaan erilaisia kuvioita lunta vasten. Pohjoisen talven erikoisuus, luonto, lumihanget ja iloinen ulkoilmaelämä esitetään Suomen attraktioiksi. Lappi ja saamelaiskulttuuri ulottuvat usean valtion alueelle, mutta esittelyfilmin alussa nähtävä kartta sijoittaa ne tukevasti Suomeen.¹⁷²

“Lapponian” sanointu sisältää piirteitä sukupuolittavasta ja seksualisoivasta logiikasta, joka osaltaan on länsimaissa jäsentänyt suhdetta muihin kulttuureihin. Kaukaiset maat on usein kuviteltu erotoidun naisvartalon kaltaisiksi miesvalloittajan saatavilla oleviksi alueiksi. Eurooppalaisen kolonialismin historiassa muihin maitteisiin on liitetty eroottisia fantasioita ja muiden kulttuurien naiset ovat edustaneet seksuaalista ylettömyyttä. Länsimaisen miehen tehtäväksi on mielletty valloittaa ja hallita tuntemattomia alueita samaan tapaan kuin naisia. (McClintock 1995, 21-31; Austern 1998, 29-33.) Vastaavasti myös saamelaisnaiset on sekä varhaisissa että nykyisissä kuvauksissa usein esitetty eräänlaisina erotisoituina turistikoina attraktioina (Saarinen 1999, 84-85). “Lapponian” seksuaalisesti haluava ja miehiä noituva noitanainen sijoittuu tähän repre-

sentaatioperinteeseen. Ulkomaiset televisionkatsojat eivät tietenkään ymmärtäneet suomalaista sanoitusta sellaisenaan, mutta selostajat ovat todennäköisesti selittäneet sen perusideaa katsojille eri maiden televisiolähetyksissä.

“Lapponian” kuvaileman noitanaisen ohella myös kappaleen laulanut nainen voitiin esittää jonkinlaiseksi turistiseksi attraktioksi. Aarno Raninen kehui, että hänen sävelmässään oli kaikkea: “on Lappia, hyvä sävellys ja vielä esittäjänä kaunis suomalainen nainen” (*Suurseura* 5/1977). Monica Aspelundin ulkonäkö nähtiinkin yhdeksi esityksen attraktioista ja “Lapponian” suomalaisuuden osatekijäksi:

Sanojen lisäksi kansallisväriä antaa Monica, joka vaaleudella edustaa pohjoismaisuutta. (*Eteenpäin* 26.1.1977.)

Lapin eksotiikkaa edustavan vaalean naisen laulamana tavalla, joka on täysin kilpailukykyinen missä maailman estradilla tahansa. (*Satakunnan Kansa* 23.1.1977.)

Euroviisukilpailun Suomen edustajaksi valittiin tällä kertaa vaaleaa naiskauneuttamme edustava Monica Aspelund, jonka esittämä, pohjoista eksotiikkaa tulkitseva Lapponia voitti Suomen karsinnat ylivoimaisesti. (*Suomenmaa* 25.1.1977.)

Kuvauksissa toistuu ajatus edustamisesta, joka toimii kahdessa merkityksessä. Monica Aspelund nähdään vaaleutensa vuoksi sopivana suomalaisuuden edustajana, ja toisaalta hän on ulkonäkönsä ansios- ta edustava kansainvälisellä estradilla.

Suomessa nuorta vaaleaa naishahmoa on pitkään käytetty kansallisenä symbolina niin politiikassa, poliittisissa pilakuvissa kuin turismimainonnassakin (ks. Reitala 1983), ja Monica Aspelund sopi hyvin tähän esityserinteeseen. Lehtikirjoittelussa toistettujen suomalaista naiseutta koskevien käsitysten juuria voi etsiä 1900-luvun alkupuolen yrityksistä määrittää suomalaista kauneusihannetta. Näitä yrityksiä motivoi nationalistinen tarve tuottaa omaleimaista kulttuuria uudelle valtiolle. Ensimmäisten 1910–1920-luvulla pidettyjen kauneuskilpailujen tarkoituksena oli etsiä suomalaisnaisen ide-

aalityyppi ja toimia vasta-argumenttina aikakauden rotuteorioille, jotka määrittelivät suomalaiset mongoliroduksi. Kauneuskilpailujen toivottiin myös levittävän uutta kuvaa suomalaisista ulkomaille. (Hietala 1985, 421-433, 438-446.) Suomalaiset pyrittiin erottamaan saamelaisista, joiden ajateltiin olevan tummempia ja näyttävän ”itäisemmiltä” (Kemiläinen 1985, 499). Jälkiä näistä 1900-luvun alun keskusteluista voi nähdä vielä ”Lapponian” kuvauksissakin. Lehtikirjoittelussa korostettiin saamelaistytöstä laulavan Monica Aspelundin vaaleutta, jota on pidetty suomalaisia ja saamelaisia erottavana piirteenä. Vaaleat hiukset, soikeat kasvot ja suuret silmät tekivät Monica Aspelundista sopivan ”suomalaisen” naiskauneuden edustajan.

”Lapponia” oli yritys vastata Eurovisio-kappaleille 1970-luvulla asetettuihin kansallisuuden ja kansainvälisyyden vaatimuksiin, jotka olivat keskenään ristiriitaisia. Se pyrki esittämään jotain, mikä voitaisiin tunnistaa kansalliseksi. Samalla kansallisuus haluttiin esittää muodossa, joka toimisi menestyksekkäästi kansainvälisessä kilpailussa. Eurovision laulukilpailussa strategia näytti hetken toimineen, kun ”Lapponia” sai täydet 12 pistettä ensimmäisenä äänestäneeltä Irlannin raadilta. Lopulliseksi sijoitukseksi jäi kuitenkin kymmenes sija. Tämä oli mahdollista tulkita osoitukseksi siitä, että ”Lapponia” oli sittenkin liian erikoinen ulkomaiselle yleisölle (*IS* 9.5.1977; *Lalli* 11.5.1977). Tässä tulkinnassa esitys ei ollut onnistunut olemaan riittävän kansainvälinen.

Toisaalta kaikki kriitikot eivät pitäneet ”Lapponiaa” onnistuneella tavalla kansallisenakaan. Kappaleen tarjoilema suomalaisuus voitiin arvioida teennäiseksi ja laskelmoiduksi: ”Lapponia oli silkkaa EEC-poppia, kansallisuus oli vain jälkeinpäin sijoitettua ulkokuorta.” (*Demari* 14.5.1977.) Lisäksi kritikoitiin esityksen tapaa käyttää hyväksi saamelaiskulttuurin merkkejä. ”Lapponialta” vei uskottavuutta se, että sävelmän tekijät eivät olleet saamelaisia, vaan helsinkiläisen säveltäjän ”lapinlumot oli sanoittanut aitosaamelainen rantasvensson” (*KU* 25.1.1977). *Me*-lehdessä (3/1977) kappale tulkittiinkin osaksi saamelaisuuden riistämisen perinnettä: ensin valtio vei saamelaisilta maa-alueet, ja sitten vähemmistökulttuuri sai antaa ainekset suomalaisuuden esittämiselle Euroopassa.¹⁷³ Arvostelua

herätti erityisesti Lapin ja saamelaisuuden käyttö kaupallisiin tarkoituksiin. Lehdistössä kiinnitettiin huomiota siihen, että kappale sopi mainostamaan paitsi matkailua yleensä myös Rovaniemelle kulkevaa junaa ja Lapponia-korusarjaa (*HS* 24.1.1977; *Keskisuomalainen* 24.1.1977; *KU* 25.1.1977). “Lapponian” edustaman turismin mainonnan potentiaaliset seuraukset saamelaiskulttuurille herättivät huolta. Jukka Kajava toivoi, että Lappi säästyisi “Lapponian” mahdollisen Eurovisio-voiton jälkeenkin “kaikentallaavilta matkailijoilta, jotka saapuvat etsimään eurovisiomallista seksinoitaa, kurkkimaan kotaan ja tupaan, josko sen löytäisi ...” (*HS* 24.1.1977). Tällaisessa kritiikissä “Lapponia” ei onnistunut välttämään kulttuuri-imperialismin ongelmaa, vaan edisti sitä itse.

“Tuoko etno viisuvoiton?” Edea ja 1990-luvun etnomuoti

Vuonna 1998 pohjoista eksotiikkaa tarjottiin Eurovision laulukilpailuun uudessa muodossa, kun Yleisradion edustajaksi valittiin Edea-yhtyeen “Aava”. Lehdistössä tuotettiin vaikutelmaa, että kappale erosi Eurovision laulukilpailun tavallisesta annista. Edeaa kutsuttiin “taiteelliseksi yhtyeeksi”, joka poikkesi “tavanomaisesta euroviisutyylisestä”, ja “Aavaa” luonnehdittiin “erilaiseksi viisuvoittajaksi” (*Anna* 9/1998; *Me Naiset* 8/1998; *Apu* 8/1998; ks. myös *IS* 1.5.1998). Kansainvälisessä finaalissa kappaleen esittivät Marika Krook, kolme taustalaulajaa ja kaksi miespuolista muusikkoa, jotka soittivat kanteletta ja savirumpuja. “Aavan” sanoitus on minimalistinen, ja sanat on valittu paljolti sen perusteella, miltä ne kuulostavat: “Aava maa, avaa maa avara.” Marika Krook esitti kappaleen vakavasti, kuin sanoitus olisi ollut hyvin merkityksellinen. Esitykseen tuotettiin rauhallista ja hieman mystistä vaikutelmaa hitaiden kamera-ajojen ja valkoisen savun avulla.

Vaikka lehdistössä painotettiin Edean ja Eurovisio-musiikin eroa, “Aavan” yhdistelmä “taiteellisuutta” ja paikallisväriä noudatti yhtä 1990-luvun Eurovision laulukilpailuille tyypillistä kaavaa. Vuosikymmenen alusta lähtien “etnomusiikiksi” kutsutut kappaleet alkoivat yleistyä ohjelmassa, ja parhaiten ne menestyivät 1990-luvun

puolivälin tienoilla. Etnomusiikin käsitettä käytettiin esimerkiksi kilpailun suomalaisissa selostuksissa, ensimmäisen kerran vuonna 1990 Espanjan flamencovaikutteisesta kappaleesta. Etnomusiikin kategoria on Eurovision laulukilpailussa väljä. Siihen on kytketty musiikki, joka poikkeaa länsieurooppalaisesta valtavirran popista tai joka sisältää kansanmusiikkivaikutteita. Etnomusiikkia edustivat 1990-luvulla erityisesti Kaakkois-Euroopan paikallisia musiikkityylejä käyttävät esitykset (monet Kreikan, Kyproksen ja Turkin kappaleet). Toisaalta myös Pohjois-Euroopan maista lähetettiin kilpailuun kansanmusiikkivaikuttein väritettyjä esityksiä, parhaiten menestyneinä esimerkkeinä Norjan ja Irlannin voittajasävelmät vuosina 1995 ja 1996. Etnomusiikkia määriteltiin erottamalla se oletetusta Eurovisio-tyylistä. Esimerkiksi vuoden 1995 kilpailun suomalaiset selostajat huomauttivat, että ohjelmaan oli lähetetty ”todella uudenlaisia lauluja ja soundeja”. Uutuutta ilmensivät esimerkiksi norjalaiskappaleen säestyksessä käytetyt perinteiset instrumentit ja kreikkalaissolistin koristeellinen laulutyyli.

Eurovision laulukilpailun ”etnokappaleet” ovat osa yleisempää maailmanmusiikkimuotia. Etnomusikologit ovat käyttäneet maailmanmusiikin käsitettä 1970-luvulta lähtien, mutta se alkoi yleistyä muussa kielenkäytössä vasta vuonna 1987, kun yksityiset levy-yhtiöt ottivat nimityksen käyttöön länsimaiden ulkopuolelta tulevan populaarimusiikin markkinoinnissa. Maailmanmusiikki ei ole tarkasti määritelty kategoria, vaan sen alle on voitu sisällyttää niin kansanmusiikki, ei-länsimainen musiikki kuin etnisten vähemmistöjen musiikki länsimaissa. (Mitchell 1996, 52-53; Taylor 1997, 1-3.) Perinteikkyyks on ollut maailmanmusiikissa keskeinen attraktio (Hutnyk 2000, 21-22). Vaikka autenttisuutta on jossain määrin idealisoitu, myös erilaiset länsimaisen populaarimusiikin ja paikallisten perinteiden yhdistelmät ovat olleet suosittuja.

Maailmanmusiikin nousun lisäksi Eurovision laulukilpailun etnomuotiin vaikutti Euroopan tilanne 1990-luvulla. Samaan aikaan kun Länsi-Euroopan poliittinen ”integraatio” vahvistui, voimistui myös nationalismi. Lisäksi korostettiin paikallisten kulttuurien merkitystä valtioiden sisällä. (Esim. Brah 1993; Smith & Wright 1999, 6.) Eurovision laulukilpailussa Ranskan 1990-luvun kilpailukappa-

leet ilmentävät monipuolisesti etnomuodin erilaisia mahdollisuuksia. Esityksissä on korostettu paikallisuutta kansallisvaltion sisällä: korsikalaislaulaja ylisti kotisaartaan kappaleessa “Mama Corsica” (1993) ja vuoden 1996 edustuskappale “Diwanit Bugale” esitettiin bretoninkielellä. Toisaalta tuotiin esille, ettei Ranska ole yksinomaan valkoinen kansakunta. Mustan naislaulajan esittämä “White and Black Blues” (1990) käsitteli rotuennakkoluuloja öljytynnyreistä rakennettujen rumpujen säestyksellä.¹⁷⁴ Vuonna 1991 Ranskaa edusti maailmanmusiikkilistoilla menestynyt algerialaislaulaja Amina ja vuoden 1992 edustuskappaleen esitti ranskalais-karibialainen Kali kreolin kielellä. Ero perinteisten käsitysten mukaisesti ranskankielisiin euroviisuballadeihin oli melkoinen.

Suomalaisessa mediassa Edea nähtiin osana kansainvälistä maailmanmusiikkimuotia. Yhtyeen musiikkia luonnehdittiin etnoksi ja pohdittiin sen vetovoimaa Eurovision laulukilpailussa: “Tuoko etno viisuvoiton?” (*Me Naiset* 19/1998; myös *Anna* 6/1998; *Hbl* 8.5.1998a; *Seura* 8/1998.) Musiikin “etnous” perustui Edean käyttämiin soittimiin, jotka viittasivat alkuperäiskansoihin tai tiettyihin kansallisiin kulttuureihin. Soitinvalintojen lisäksi Edea korosti perinteiden merkitystä viittauksilla skandinaaviseen mytologiaan. Yhtye ei pyrkinyt autenttisuuden vaikutelmaan minkään musiikillisen tyylin sisällä, vaan yhdisteli elementtejä eri kulttuureista. Instrumentivalikoimaan kuuluivat niin Australian aboriginaalien didgeridoo, nigerialainen rumpu kuin kantelekin (*Apu* 8/1998). Edea onkin tyyppillinen esimerkki maailmanmusiikin tuottamasta “hybrididyn musiikkikielestä”, jossa perinteisiä ja paikallisia tyyliä yhdistetään globaaleihin muotoihin (Mitchell 1996, 7). Eurooppalainen yhtye käytti muiden kulttuurien merkkejä hyväkseen esittääkseen itsensä “erilaisena” (ks. Ahmed 2000, 115-118).

Lehdistössä Edeaa verrattiin sellaisiin yhtyeisiin kuin Adiemus, Era, Enya ja Enigma sekä Norjan ja Irlannin kansanmusiikkivaikutteisiin Eurovisio-voittajiin (*Anna* 6/1998; *Hbl* 8.5.1998a; *Hbl* 8.5.1998c; *Seura* 8/1998). Etsimällä vertailukohtia ulkomaisista yhtyeistä korostettiin etnomusiikin kansainvälisyyttä. Edean jäsenet välttivät puhtaasti kansallista samastumista luonnehtimalla itseään skandinaaviseksi tai pohjoismaiseksi pikemmin kuin suomalaiseksi

yhtyeeksi. He kertoivat saaneensa ideansa skandinaavisesta mytologiasta ja viikinkien riimukirjoituksesta. (*Apu* 8/1998; *Me Naiset* 8/1998; *Me Naiset* 19/1998.) Lisäksi yhtye korosti, että he halusivat tuoda esiin “uusiaspekteja Suomesta”. “Jotakin saattaa hämmästyttää jo se, että Suomessa on noinkin tumma mies”, sanoi yhtyeen kanteleensoittaja mustaan rumpaliin viitaten. (*Me Naiset* 19/1998.) “Aavan” sanoituksen voi nähdä pyrkimyksenä häivyttää suomen kielen erityisyys kuuluvista ja tuottaa ääntä, joka sopi ulkomaisten kuulijoiden korviin. Äidinkieleltään ruotsinkielisen Marika Krookin pehmeä ääntämys edisti asiaa.

Kansainvälisyyden korostuksen ohella Edea pyrki esittämään erityisesti pohjoista ja paikallista vaikkakaan ei välttämättä kansallista eksotiikkaa. Viittaukset skandinaaviseen mytologiaan rakensivat yhtyeelle juuria ja tuottivat yhteyttä muinaisten aikojen ja nykypäivän välille. “On upeaa, että skandinaavisesta kulttuuriperinteestä löytyy jotain sellaista, mikä soveltuu tähänkin päivään”, Marika Krook pohti (*Anna* 6/1998). Myös Lappi ja saamelaismusiikki mainittiin “Aavan” kuvauksissa (*Anna* 6/1998; *Me Naiset* 19/1998). Kappale rinnastettiin pohjoismaisen luonnon hiljaisuuteen ja rauhaan (*Me Naiset* 19/1998) – jo sen nimi “Aava” korostaa tilan tuntua harvaan asutussa pohjoisessa. Krook tuotti eroa Etelä- ja Pohjois-Euroopan välille esittämällä, että Edean tarjoama rauhallisuus on uutta ja erilaista esimerkiksi espanjalaisille ja italialaisille (mt.).

Naislaulajilla oli keskeinen rooli Eurovision laulukilpailun 1990-luvun etnomuodissa. Valtaosa tyyliin laskettavista kappaleista oli naissoolistien laulamia, ja perinteisen naisellinen ulkonäkö oli esityksissä tärkeä attraktio. Etnomuodin menestyneimmät edustajat, Norjan ja Irlannin voittajakappaleet “Nocturne” ja “The Voice”, rakentuivat korkean naisäänen varaan. Molemmat alkoivat naisäänen soololla yksinkertaista säestystä vasten, minkä jälkeen rytmisoittimet tulivat mukaan. Norjalaissolisti seisoi lavalla erillään yhtyeen muusikoista valokeila takanaan. Kappale erottui Eurovisio-kontekstissa olemalla suureksi osaksi instrumentaalinen; lauluääntä käytettiin ikään kuin yhtenä soittimena viulun, huilun ja avainviulun rinnalla. Solistin rooli oli hallitsevampi irlantilaiskappaleessa, jonka keskeisin elementti oli Eimear Quinnin sopraanoääni ja hengästy-

nyt laulutyylillä. Quinnillä oli pitkät vaaleat hiukset ja hän oli pukeutunut keskiaikaista tyyliä tavoittelevaan valkoiseen asuun. Kappaleen alussa hän hohti yksin valokeilassa, kun tummiin pukeutuneet muusikot peittyivät varjoihin. Quinnin esitys tavoitteli arvokasta vaikutelmaa: hän kohotti kasvonsa ylöspäin, vältti huolellisesti katso- masta kameraan, liikkui hyvin vähän ja muodosti patsasmaisen vai- kutelman pitkässä puvussaan. Vaaleus, valkoinen puku ja valaistus loivat hohtavan kuvan ihannoidusta valkoisesta naiseudesta (ks. Dyer 1997, 122-125). Eteläeurooppalaiset laulajat eivät pyrkineet yhtä eeteriseen vaikutelmaan, ja heidän esiintymisasunsa kiinnittivät usein enemmän huomiota vartaloon. Esimerkiksi Kreikan edustaja esiin- tyi vuonna 1993 huomiota herättävässä puvussa, joka jätti kyljet lä- hes kokonaan paljaaksi; kapeat kaistaleet yhdistivät asun etu- ja ta- kaosaa. Vuonna 1997 turkkilaissolisti oli pukeutunut hyvin lyhyeen ja tiukkaan minimekkoon. Suomalaiselostuksissa kiinnitettiin huo- miota naisten ulkonäköön.¹⁷⁵ Naiseuksien esitykset voi jakaa yksin- kertaistaen kahteen ryhmään: pohjoinen eksotiikka painotti eeteris- tä henkistyneisyyttä, eteläinen ruumiillisuutta ja seksikkyyttä.

Marika Krookin rooli Edeassa noudatti paljolti muista etnokap- paleista tuttuja konventioita. Lehdistössä korostettiin Krookin ky- kyjä laulajana viittaamalla opintoihin Sibelius Akatemiassa ja kut- sumalla häntä sopraanoksi. "Aavan" oli määrä huipentua speaktaak- kelimaisen korkeaan säveleen, mutta lehtitietojen mukaan siitä luo- vuttiin, koska Krook oli ollut kipeänä ennen finaalia.¹⁷⁶ (*Anna* 9/ 1998; *IL* 11.5.1998; *IS* 9.5.1998a.) Laulutaito oli tärkeä osa laaduk- kuuden vaikutelmaa, jota etnoesitykset tavoittelivat. Marika Kroo- kin asu Eurovision laulukilpailussa oli saanut vaikutteita antiikin Kreikasta. Hihojen ohuet harsot, pehmeät käsiliikkeet ja lavan peit- tänyt savu tuottivat mystistä tunnelmaa. Edea ei pyrkinyt erityisen pohjoiseen vaikutelmaan, vaan lämpimät värit, asun antiikkiviittauk- set, laulajan tummat hiukset ja meikki toivat mieleen eteläisemmän kuvaston. Pohjoiseurooppalaisiin etnoesityksiin Edeaa yhdistivät rauhallisuus ja vakavuus. Eeterisen naisellisuuden tavoittelu ei ehkä täysin onnistunut, sillä kilpailun jälkeen *Iltalehti* (11.5.1998) arvos- teli, että puku näytti televisiossa valjulta eikä Krookin ääni ollut yhtä vahva kuin kotimaisessa karsinnassa.

“Lapponian” tapaan “Aava” pyrki tarjoamaan Eurovision laulukilpailun katsojille “eksotiikkaa tutussa kontekstissa” (Mitchell 1996, 80), olemaan sekä erilainen ja eksoottinen että ymmärrettävä kansainväliselle yleisölle. “Aavan” ja “Lapponian” eksoottisuus rakennettiin pohjoisen, vanhojen kulttuurien ja alkuperäiskansojen varaan. “Aava” erosi “Lapponiasta” siinä, että esityksessä käytettyjen eksoottisten aineksien ei enää tarvinnut olla peräisin Suomesta kuten 1970-luvulla, vaan niitä haettiin eri kulttuureista. Edean luonnehdinnoissa korostui enemmän kansainvälisyys kuin suomalaisuus. Juuri “etnomusiikin” kansainvälisyys näytti tekevän siitä hyvän vaihtoehdon Eurovision laulukilpailuun. Karsintakilpailun raadeista kansainvälinen “asiantuntijaraati” nosti Edean ensimmäiseksi, kun taas faniraati ja äänestykseen osallistuneet katsojat suosivat artisteja, jotka jo olivat suosittuja Suomessa. Kilpailussa oli mukana toinenkin kappale, joka olisi voitu laskea etnomusiikin kategoriaan, Värttinä-yhtyeestä tunnetun Sari Kaasisen esittämä “Mielessäni”. Kansainvälinen raati ei kuitenkaan pitänyt sen kansanmusiikkivaikutteista tyyliä yhtä sopivana Eurovision laulukilpailuun kuin Edean hybridi-musiikkia. Edean etnopop nähtiin potentiaalisena avaimena Eurovisio-menestykseen: samanlainen tyyli oli tuonut menestystä Irlannille ja Norjalle, joten se voisi toimia myös Suomessa (*Hbl* 8.5.1998c; *Seura* 8/1998). “Etnon” avulla näytti olevan mahdollista sekä erotautua muista pohjoista erityisuutta tuottamalla että noudattaa voitokkaita Eurovisio-konventioita.

Ketkä voivat edustaa suomalaisuutta 2000-luvun puolivälissä?

Viime vuosina Eurovisio-karsintoihin on osallistunut erityisen paljon lauluntekijöitä ja esiintyjä, jotka eivät puhu äidinkielenään suomea tai ole alkujaan kotoisin Suomesta. Vuonna 2004 huomiota herätti suomenruotsalaisten laulajien ja ruotsalaisten säveltäjien suuri määrä, ja vuonna 2005 finaalissa oli mukana useita muualta Suomeen kotiutuneita artisteja. Kilpailulähetysten monipuolistunutta kielimaisemaa kommentoitiin niin lehdistössä kuin nettikeskuste-

luissa. Muista maista muuttaneiden asukkaiden määrä on Suomessa kasvanut huomattavasti 1990-luvun alusta lähtien (ks. esim. Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004, 17), ja tämä näkyy myös Eurovisio-karsinnoissa. Toisaalta Eurovisio-karsinnat eivät aikaisemminkaan ole olleet osallistujajoukoltaan homogeenisia. Esimerkiksi Viktor Klimenko muutti Neuvostoliitosta Suomeen vanhempiensa kanssa toisen maailmansodan jälkeen, eikä hänellä ollut Suomen kansalaisuutta vielä silloin, kun hän osallistui Eurovision laulukilpailuun vuonna 1965.

Vuoden 2004 Eurovisio-karsintaa käsittelevissä ennakkojutuisa pantiin merkille ulkomaalaisten lauluntekijöiden suuri määrä. *Helsingin Sanomat* (20.11.2003) otsikoi: “Uusien tekijöiden tulva euroviisukarsinnassa. Suomen kieli katosi kappaleista”. Uutuutena lehti esitteli etenkin ruotsalaissäveltäjät: kuuden kappaleen tekijät olivat kokonaan tai osittain Ruotsista. Lisäksi se kertoi, että “[I]nsirannikon suomenruotsalaisten tekijöiden määrä on silmiinpistävä.” (*HS* 20.11.2003.) Otsikoinnin tapa yhdistää kaksi erillistä asiaa luo vaikutelmaa, että juuri uusien nimien “tulva” jätti suomen kielen alleen, vaikka edellisessä karsinnassa vuonna 2002 ei ollut ollut yhtään suomenkielistä kappaletta. Nyt mukana oli yksi suomenkielinen sävelmä, karjalaisen naisen mukaan nimetty kansanmusiikki-vaikutteinen “Toarie”.

Englanninkielisyys herätti jonkin verran kritiikkiä. *Helsingin Sanomat* (16.1.2004) haastatteli esikarsintakilpailun¹⁷⁷ yleisön joukosta “maahanmuuttajaksi” nimeämäänsä Naomi Eunice Gutierrez-Raappanaa, joka ihmetteli, miksi kaikki kappaleet olivat englanniksi, vaikka suomi on hieno kieli. “Sitähän mekin”, artikkelissa kommentoitiin ja siteerattiin leipätekstin välissä 1960–1970-lukujen suomalaisten Eurovisio-kappaleiden sanoituksia. Samalla kommentoitiin ironisesti kilpailukappaleiden “hurmaavan uniikkeja” nimiä, paraatiesimerkkinä kaksikko “I can’t stop loving you” ja “Can’t stop loving you”. (*HS* 16.1.2004; ks. myös *TS Treffi* 15.1.-21.1.2004.) Esityskielen kommentoinnissa voi nähdä kaikuja 1970-luvun keskustelujen huolenaiheista: miten käy kansalliselle kulttuurille ylikansallisen viihdeteollisuuden paineessa? Vanhat Eurovisio-iskelmät kuten “Katson sineen taivaan” ja “Valoa ikkunassa” edustavat artikkelissa omaleimaista suomenkielistä ilmaisua.

Eurovisio-karsinnan finaalissa kuului tavallista selvemmin, että kaikki suomalaiset eivät puhu äidinkielenään suomea. Ohjelman juonsivat Maria Guzenina, Antero Mertaranta ja Bettina Sångbom, joka tunnettiin FST:n keskusteluohjelmasta *Bettina S.* Vaikka yksi juontajista oli suomenruotsalainen, artistihaastattelut hoiti Antero Mertaranta pääasiassa suomeksi. Patrick Linmanilta Mertaranta kysyi: “Patrick, talar vi finska eller svenska?” Linman vastasi: “Joo kyllä Suomessa puhutaan suomea”, ja sai Mertarannalta isällisen hyväksynnän: “Oikein.” Voiko suomalaisuuden ja suomen kielen normatiivista kytköstä osuvammin kiteyttää? Linmanin ohella kolme solisteista (Anna Stenlund, Susanne Sonntag ja Sonja Biskop) puhui suomea selkeästi vieraana kielenä. Suomenruotsalaisten laulajien lisäksi kilpailuun osallistuivat norjalainen Geir Rønning ja amerikkalainen Gary Revel Jr., joita Mertaranta haastatteli suomen ja ruotsin tai englannin yhdistelmillä. Bettina Sångbom käytti jonkin verran ruotsia haastatellessaan artistien takahuoneessa muun muassa Anna Stenlundin ruotsalaista poikaystävää. Lisää ruotsia ja murtaen puhuttua suomea kuultiin lähetyksen loppupuolen säveltäjähaastatteluissa.

Vaikka suomen kieli hallitsi Eurovisio-karsintaa, ruotsin kuuluvuus herätti torjuntaa. Edellä käsittelemässäni *Ilta-Sanomien* nettikeskustelussa “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille”¹⁷⁸ osa kirjoittajista arvosteli suomalaisen “humppakansan” musiikkimakua, mutta toiset puolustivat Sillanpään voittoa sillä, että tämä sentään edusti suomalaisuutta: “Oli muuten yksi niistä harvoista artisteista joka puhui suomea, ja kappale jonka oli säveltänyt suomalainen.” (263/347; ks. myös 239/347, 295/347, 339/347.) Ulkomaalaisten säveltäjien ja esiintyjien kyky edustaa Suomea kyseenalaistettiin, ja heidän läsnäoloaan voitiin pitää nolona kansallisen ylpeyden kannalta (esim. 47/347, 62/347, 74/347, 206/347, 248/347). Osassa viesteistä ruotsinkieliset suomalaiset samastettiin ulkomaalaisiin. Yksi kirjoittaja esimerkiksi ivasi suomenruotsalaisten laulajien kielivirheitä ja päätti: “On oikein, että Suomesta lähetetään suomalainen laulaja ja kappale, Ruotsi lähettäköön omansa.” (74/347.) Suomalaisuus kytkettiin suomen kieleen vaatimuksessa, että edustajan pitäisi osata puhua suomea: “Tosi pöyristyttävää, etteivät jotkut SUOMEN edustajiksi

yrittäneet edes osanneet suomen kieltä puhua.” (126/347; ks. myös 74/347.) Jari Sillanpään lisäksi sopivana suomalaisena edustajan mainittiinkin etnokenkiseksi luonnehdittu “Toarie” (7/347, 13/347, 44/347, 210/347, 338/3479). Sillanpään äänestäjien moittijoita voitiin epäillä suomenruotsalaisiksi (120/347, 144/347). Toisaalta Sillanpään asema suomalaisuuden edustajana voitiin kyseenalaistaa sillä, että hän oli Ruotsin kansalainen (160/347). Tämä ristiriita ratkaistiin parissa viestissä väittämällä, että Sillanpää sentään puhui kunnan ruotsia eikä sellaista “tankeroruotsia” kuin Närpiöstä kotoisin oleva Anna Stenlund (198/347, 202/347). Ongelmaksi esitettiin nimenomaan se, etteivät kielirajat noudata kansallisia rajoja: Ruotsissa ruotsi on oikea kieli, Suomessa väärässä paikassa olevaa vääränlaista tankeroruotsia.

Kaikissa viesteissä Suomen edustamista ei rajattu yhtä kapeasti suomenkielisten suomalaisten oikeudeksi. Osa kirjoittajista ihmetteli, miksi suomenruotsalaisia ei keskustelussa pidetty suomalaisina: “eivätkö Vaasassa asuvat ja äidinkielenään ruotsia puhuvat tekijät kelpaa ‘oikeiksi’ suomalaisiksi?” (108/347; ks. myös 90/347, 109/347.) Toiset korostivat, että maiden rajat ylittävä yhteistyö ja uudet vaikutteet musiikissa olivat hyvä ja mielenkiintoinen asia. Ne voitiin nähdä nykyaikaisina piirteitä ja yhdistää EU:n myötä lisääntyneeseen kansainväliseen yhteistyöhön. (19/347, 32/347, 90/347, 163/347.) Joidenkin mielestä ulkomaalaisten tai suomenruotsalaisten kappaleet olivatkin ainoat, joilla olisi ollut mahdollisuuksia Eurovision laulukilpailussa: “Tosiasia on, että kaikki ‘hurriporukan’ laulut olisivat pärjänneet paremmin EUROviisufinaalissa kuin Jari Sillanpään laulu. Valitettavasti suomenkieliset suomalaiset ottavat mieluummin jumbosijan kuin että joku ruotsinkielinen artisti olisi voinut pärjätä kohtuullisesti. (65/347; ks. myös 27/347, 166/347, 273/347.) Tällaiset näkemykset pystyivät rakentamaan suomalaisen musiikkimaun erikoisuutta koskevien pitkäikäisten käsitysten varaan. “Junttimainen” musiikkimaku voitiin nähdä nimenomaan suomenkielisten suomalaisten ominaisuutena.

Neuvottelu siitä, minkälainen esitys voi edustaa suomalaisuutta, jatkui seuraavana vuonna, kun Eurovisio-karsinnan voitti norjalainen Geir Rönning kappaleella “Why”. Rönning oli asunut Suomes-

sa jo vuosia ja osallistunut Eurovisio-karsintaan kahdesti aikaisemmin. *Helsingin Sanomat* (2.12.2004) otsikoi karsintakilpailusta kertovan ennakkojutun “Kansainväliset viisukarsinnat” ja kertoi kokoonpanoista: “Huomattavan monissa on ulkomaalaisperäisiä esiintyjä – ja loput ovat suomenruotsalaisia, vähän kärjistäen.” Kärjitys oli melko suuri; 24 ehdokkaasta täysin suomenkielisiä ja Suomesta koitoisin olevia oli vajaa puolet. Vajaassa neljännesosassa kokoonpanoista oli mukana esiintyjä, jotka olivat muuttaneet Suomeen muualta. Suomalaisessa Eurovisio-perinteessä uudenlaisin esitys oli marokkolaissyntyisen laulajan Momocatin esittämä “Europa, Europa”, jonka sanoitus yhdisteli englantia, ranskaa ja arabiaa ja sävellys – Maki Kolehmaisen käsialaa – tavoitteli arabipopin sävyjä. Kappale olisi voinut sopia hyvin Eurovision laulukilpailun nykymuoteihin, mutta ei päässyt jatkoon alkukarsinnasta. Finaaliin selvisi Geir Rönningin lisäksi bulgarialais-amerikkalais-suomalainen kokoonpano Teddy vs MC Chriss sekä Urban Community, jonka kolmesta solistista kahdella oli “afrikkalaiset” (*HS* 2.12.2004) juuret.

Norjalaista laulajaa ei täysin ongelmattomasti hyväksytty Suomen edustajaksi. Keskeiseksi nostettiin jälleen kielikysymys. *Ilta-lehti* (21.2.2005) herätteli kohua nostamalla kanteen otsikon “Viisuvoittaja ei osaa suomea” ja haki suomen kielen merkitystä korostavia lausuntoja haastatteleamalla Suomalaisuuden liiton puheenjohtajaa.¹⁷⁹ *Ilta-Sanomien* “Lukijan ääni” -nettialustalla käytiin keskustelua otsikolla “Miksi suomalainen ei kelpaa euroviisuihin?”¹⁸⁰ Nimimerkki “Pettynyt pohojalaanen” ihmetteli avausviestissä, “miten norjalainen voi ylittääään edustaa Suomea”. Osa kommentoijista jakoi huolen, ja oli sitä mieltä, ettei Suomella ollut nyt edustajaa ollenkaan (4/49, 39/49). Esitettiin, että jos Rönning voittaa Eurovision laulukilpailun, voitto ei *tunnu* Suomen voitolta. Tilannetta verrattiin urheiluun: se olisi kuin hiihtokilpailussa voitettaisiin viesti Suomen ja Norjan sekajoukkueella, vieläpä norjalaisen toimiessa ankkurina. (1/49, 22/49, 39/49.) Näissä viesteissä laulajan norjalaisuus estää samastumasta häneen kansallisena edustajana ja pilaa kansainvälisestä kilpailusta saatavilla olevan tunnekokemuksen. Toiset torjuivat aloitusviestin näkökannan ja korostivat, että muutkin maat olivat käyttäneet ulkomaalaisia edustajia Eurovision lau-

lukilpailussa (13/49, 34/49, 45/49). Voitiin myös korostaa, että suomalaiset olivat jo saaneet näyttää osaamistaan vuosikymmenien ajan, heikoin tuloksin (31/49, 37/49). Nyt ei ainakaan tarvinnut hävetä solistin englannin taitoa (17/49, 20/49). Rönningin norjalaisuus saatettiin myös nostaa eduksi: norjalaiset ovat aina auttaneet suomalaisia, maita yhdistää yhtä synkkä euroviisuhistoria ja mieluummin norjalainen edustaja kuin ruotsalainen, viesteissä argumentoitiin (7/49, 13/49, 19/49).

Kuten Leena-Maija Rossi (2003, 184) huomauttaa, “suomalaisiksi on vaikea tulla”. Geir Rönningiä on kotoistettu suomalaisille katsojille rakkauden avulla, korostamalla heteroseksuaalisen parisuhteen ja perheen muodostamia siteitä ja kiintymystä Suomea kohtaan. Jo vuoden 2004 Eurovisio-karsinnassa Bettina Sångbom haastatteli Rönningiä yhdessä tämän suomalaisen vaimon kanssa ja toi näin esille miehen suomalaiset perhesiteet. Antero Mertaranta korosti, että Rönning tuntee suurta rakkautta Suomea kohtaan, kun on täällä paljon esiintynyt. Sama painotus jatkui seuraavana vuonna. *Annan* (9/2005) haastattelussa Rönningin kerrottiin olevan “sydämetään suomalainen” (vrt. *IS* 22.2.2005). Kysymykseen asemastaan Suomen Eurovisio-edustajana hän vastasi suomeksi: “Kappale on suomalaisen Mika Toivosen sävellys. Rakastan Suomea ja olen ylpeä saadessani edustaa maata. (...) Aion vielä opetella kielen. Suomalaisilla on periaatteessa oikeus vaatia maalleen edustaja, joka puhuu suomea.” Rönning kertoi myös, miten rakkaus nykyiseen vaimoon syntyi yhdeksän vuotta sitten. (*Anna* 9/2005.) Myöhemmin *Ilta-Sanomat* (18.5.2005) kuvaili koko sivun jutussa “liikuttavaa jälleennäkemistä”, kun Rönning sai vaimonsa ja poikavauvansa luokseen kilpailupaikalle Kiovaan. Heteroseksuaalinen romanssi ja avioliittoinstituutio toimivat keinoina, joiden avulla muualta tullut henkilö voidaan kytkeä kansakuntaan.

Norjalaisena Geir Rönningin oli suhteellisen helppoa tulla hyväksytyksi Eurovisio-edustajana: hän oli pohjoismaalainen eli kotoisin ystäväksi määritellystä maasta (vrt. Ahmed 2000, 100) mutta ei ruotsalainen, joihin Eurovisio-yhteyksissä on rakentunut kitkainen suhde. Lisäksi “Why” edusti musiikillisesti angloamerikkalaisvaikutteista poppia eikä eronnut karsintakilpailun valtavirrasta. Ara-

bivaikutteinen “Europa, Europa” ei pärjännyt karsintakilpailussa yhtä hyvin, ja olisikin vaikea kuvitella, että vastaavaa esitystä ihan lähivuosina valittaisiin Suomen Eurovisio-edustajaksi - vaikka yllätykset ovat tietenkin mahdollisia. Sekä Jari Sillanpää että Geir Rönning saivat legitimaation edustuspaikalleen siitä, että heidät valittiin yleisöäänestyksellä, ei raatien toimesta. Kuten Yleisradion Kjell Ekholm kommentoi, televisionkatsojat kyllä tiesivät “Geirin suomen puutteellisuudesta” (IL 21.2.2005). Äänestystulos toimi todisteena, ettei kielitaito ollut este edustuspaikalle.

...

Kansasta puhutaan Eurovision laulukilpailun yhteydessä tyypillisesti monoliittina, tiedettyä ja tunnettuna kokonaisuutena. Samalla käsite on ollut monella tapaa kiistanalainen, ja media-aineistossa tuotettu kansa onkin ristiriitainen ja monimerkityksinen. Eurovision laulukilpailusta käydyissä keskusteluissa kansan kategoria on rakentunut keskeisesti suhteessa asiantuntijoihin. Kansan ja asiantuntijoiden kategorioita on tuotettu ristiriitaisesti sekä Yleisradion käytänteissä että muualla mediassa. Asiantuntijuutta on rakennettu keskeisesti ammatillisuuteen vetoamalla, jolloin se on sijoitettu televisionkatsojien ulottumattomiin. Toisaalta ammattilaisten asiantuntemus on voitu kiistää esittämällä, että populaarimusiikin alalla todelliset asiantuntijat löytyvät kansan parista. Kansan tuottamisessa demokratian sanasto on ollut keskeinen perinne, jonka lainaamisesta keskustelut ovat saaneet voimaa. Toiston myötä kansan mausta on rakennettu käsitystä yhtenäisenä ja tunnistettavana. Kansan käsite on toiminut retorisenä välineenä, jota on voitu käyttää eri aikoina erilaisiin tarkoituksiin musiikkimakua ja televisionkatsojien osallistumisoikeutta koskevissa kulttuurisissa kiistoissa: sen avulla on kutsuttu televisionkatsojia ja lehtien lukijoita osallistumaan kappaleiden arvosteluun, argumentoitu tietynlaisia musiikillisia ihanteita vastaan tai viety uskottavuus muiden musiikkimaulta, joka on leimattu takaperoiseksi ja kapean kansalliseksi.

Eurovision laulukilpailun yhteydessä on keskusteltu myös siitä, minkälaiset esitykset voivat edustaa suomalaista kansaa. Kilpailun

kansainvälinen konteksti määrittää tässä keskusteluja, sillä esityksiltä on voitu edellyttää kahdenlaista edustavuutta: suomalaisen erityisyyden esittämistä ja sellaista edustavuutta, joka täyttäisi kansainvälisen kilpailun normit. Tämä asetelma on vaikuttanut siihen, miten muut kuin valkoiset ja suomenkieliset etnisyydet on otettu osaksi kansaa Eurovision laulukilpailun yhteydessä. Suomalaisuus on yhtäältä määritelty kapeaksi etniseksi kategoriaksi, jota määrittää keskeisesti suomen kieli. Tällöin esimerkiksi ruotsinkielisten kappaleiden tai muualta Suomeen muuttaneiden laulajien kyky edustaa maata on kyseenalaistettu. Ruotsin kielen asema on säilynyt kiistanalaisena koko kilpailun historian ajan: 1960-luvun alussa Yleisradion säännöt vaativat suomenkielisiä sanoituksia ja vielä 2000-luvun karsintakilpailulähetyksissä ruotsinkielisten laulajien kuuluva ero sai osakseen kritiikkiä osalta katsojista. Vuoden 2004 keskusteluissa tango ja kansanmusiikkivaikutteinen “Toarie” kävivät suomalaisista erikoisuuksista. Vaikka kansallista erityisyyttä on vaadittu, se on toisaalta voitu nähdä ongelmaksi Eurovision laulukilpailun kontekstissa. Suomen kieltä ja “kansan” musiikkimakua on pidetty esteenä kansainväliselle menestykselle.

Toisaalta euroviisukeskusteluissa on tuotettu laajempaa ymmärrystä kansallisuudesta, jolloin suomalaisuutta ei rajata vain suomenkielisten ominaisuudeksi ja Suomessa asuminen mahdollistaa maan edustamisen myös niille, jotka ovat syntyneet muualla. Esimerkiksi ruotsin kieltä on voitu pitää ongelmattomana suomalaisuuden edustajana, vaikka toisissa näkemyksissä se on rajattu kansallisuuden kategorian ulkopuolelle. Suomenruotsalaisuus on siis toiminut yhtenä elementtinä, jonka kautta suomalaisuuden rajaa on tuotettu: se lasketaan välillä kansallisen kokonaisuuden sisälle, välillä ulkopuolelle. Muiden kuin suomenkielisten ja valkoisten esiintyjien hyväksymistä kansallisiksi edustajiksi on edistänyt toive siitä, että suomalaisuuden rajalle määritellyt piirteet tai ulkomaiset vaikutteet auttaisivat kansainvälisen ymmärrettävyyden ja menestyksen tavoittelussa. Suomenruotsalaisuudesta on vuosikymmenien ajan toivottu siltaa Länsi-Eurooppaan, ja myös vuonna 2004 suomenruotsalaisten ja ruotsalaisten tekemät kappaleet voitiin nähdä potentiaalisina menestyjinä. “Lapponian” tapauksessa saamelaisuuden merkkejä käytettiin.

tettiin hyväksi tavoitellessa kansainvälisesti vetoavaa “suomalais-
ta” eksotiikkaa. Siinä missä saamelaisuus oli mahdollista esittää
suomalaiseksi erikoisuudeksi, romanikulttuuria ei ymmärretty kan-
sallisena vaan pikemminkin kansainvälisenä ilmiönä. Eri etni-
syydet ovat näin saaneet erilaisia asemia kansallisen ja kansainväli-
sen välimaastossa.

NAISEUKSIEN ESITYKSET KANSALLISUUDEN JA KANSAINVÄLISYYDEN TUOTTAJINA

Vuonna 1974 Abba voitti Eurovision laulukilpailun kappaleella “Waterloo”. Suomalaislehdissä voittoa luonnehdittiin “ruotsalaisen seksin” (*Katso* 16/1974; vrt. *Suomenmaa* 12.4.1974) juhlaaksi, josta vastasivat yhteen naislaulajat. Huomiota kiinnitettiin solistien rintaliivittömyyteen, “mestarilliseen pyllynpyörytykseen” ja “kiihkeään rytmikkäästi” keinuviin lanteisiin (*Katso* 16/1974; *Uusi Anna* 16/1974; *KU* 10.4.1974). Yleisradiota edustanut Carita Holmström poikkesi näyttävästi pukeutuneesta Abbasta mahdollisimman paljon: hän oli sonnustautunut nilkkapituiseen pitkähihaiseen mekkoon, säesti itseään flyygelillä ja esiintyi ilman kuoroa tai omaa yhtyettä. “Keep Me Warm” (alk. “Älä mene pois”) sai kilpailussa neljä pistettä ja sijoittui kolmanneksitoista. Suomalaislehdissä esitystä pidettiin hyvänä, mutta liian erilaisena, jotta se olisi voinut pärjätä (esim. *HS* 8.4.1974; *Kaleva* 8.4.1974). Solistia luonnehdittiin luonnolliseksi (*Katso* 16/1974; *Valkeakosken Sanomat* 9.4.1974), ja *Kansan Uutisten* (10.4.1974) arvion mukaan “Caritan viehättävyys ja aito hymy katosivat kovaan markkinahumuun.” Aiemmin keväällä Eurovisio-karsintojen aikaan laulaja Pepe Willberg oli esittänyt, että naissoolisteja on Suomessa vaikea markkinoida; pitää olla Katri Helenan kaltainen kova nimi, jotta voi menestyä. “Loppukilpailuissa on eri asia, siellä ne voittajat ovat yleensä poskettoman kauniita naisia”, Willberg vertasi. (*Katso* 3/1974.)

Abban voiton kommentointi kiinnittää huomiota siihen, että Eurovision laulukilpailussa arvostellaan musiikin ohella sukupuolen esityksiä. Historiallisesti naissoolistit ovat olleet näkyvyyden kannalta kilpailussa hallitsevassa asemassa, kuten Willbergin kommentti antaa ymmärtää. Naislaulajien kuvauksissa on tuotettu ymmärryksiä kansallisuudesta, tässä tapauksessa ruotsalaisesta “seksikkyydestä”, johon nuoren suomalaisnaisen “luonnollisuus” vertautuu. Kysymystä kansallisesta edustamisesta onkin pohdittu myös suhteessa sukupuole-

leen: minkälaiset naiseuksien ja mieheyksien esitykset edustavat suomalaisuutta? Erityisen vilkkaasti kansallisuuden merkityksiä on neuvoteltu naisesiintyjien yhteydessä.

Tutkin tässä luvussa, miten erilaisissa naiseuksien esityksissä on tuotettu kansallisuutta ja kansainvälisyyttä.¹⁸¹ Aloitan tarkastelemalla pääasiassa 1960-luvun aineiston perusteella sitä, miten Eurovision laulukilpailun tarjoama viihde on sukupuolittunut. Naisartistit, muodin keskeisyys ja iskelmä ja pop musiikinlajeina ovat tuottaneet Eurovision laulukilpailulle feminiinisen leiman. Tämän jälkeen tutkin sukupuolen ja kansallisuuden välisiä kytköksiä Katri Helenan ja Marionin tähtikuvissa¹⁸², joissa kansallisuuden tematiikka on ollut erityisen keskeinen: Katri Helena on esitetty vahvasti suomalais-kansallisena “sinivalkoisena” artistina, kun taas Marionia on luonnehdittu poikkeuksellisen kansainväliseksi.¹⁸³ Olen kiinnostunut siitä, miten näiden kahden iskelmälaulajan erilaiset suhteet kansallisuuteen ovat muotoutuneet ja mitä merkityksiä kansallinen ja kansainvälinen ovat heidän tähtikuvissaan kantaneet. Katri Helena ja Marion liittyvät kiinteästi Eurovision laulukilpailuun, sillä he ovat ainoat suomalaiset naislaulajat, jotka ovat esiintyneet kansainvälisessä finaalissa kahdesti.¹⁸⁴ Heidän Eurovisio-esiintymisensä jakautuvat pitkälle aikavälille, mikä mahdollistaa performatiivisen toiston tarkastelun.

Luvun lopuksi laajennan näkökulmaa yksittäisten esiintyjien tarkastelusta siihen, miten sukupuolen heteroseksuaaliset normit ovat jäsentäneet ymmärryksiä televisioyleisöstä. Lähtökohdan tarkastelulle tarjoaa vuoden 1998 Eurovision laulukilpailu, jonka voitti israelilainen Dana International. Suomalaisessa mediassa muodostui vertailuasetelma transsukupuolisen Dana Internationalin ja Yleisradiota edustaneen Marika Krookin välille, ja heidän naiseuttaan merkityksellistettiin hyvin eri tavoin. Tarkastelemalla suomalaisen median tapoja käsitellä sukupuolen heteronormia rikkovaa naislaulajaa on mahdollista tutkia myös kansallista televisioyleisöä koskevia oletuksia. Sukupuolen normit eivät ole määrittäneet vain laulajien esityksiä vaan myös sitä, miten kansallista yleisöä on mahdollista puhutella.

Eurovision laulukilpailun sukupuolittunut speaktaakkeli

Naiset ovat olleet monella tapaa keskeisessä asemassa Eurovision laulukilpailussa. Naisartistien osuus korostuu ohjelmaa koskevissa mielikuvissa, sillä valtaosa voittajista on ollut naisia. Viidessäkymmenessä vuodessa kilpailun on voittanut miessolisti vain kuusi kertaa ja pelkästään miehistä koostuva duo tai yhtye neljä kertaa. Kymmenen kertaa voittajaryhmässä on ollut sekä miehiä että naisia. Ylivoimaisesti useimmin, 32 kertaa, voittaja on ollut naispuolinen solisti. (Ks. O'Connor 2005, 183.) Naissolistien ylivoima oli suurin kilpailun alkuaikoina vuoteen 1973 asti, jolloin he veivät kaikki paitsi neljä ykkössijaa. 1960-luvun lehtijutuissa tyypillinen kuva-aihe onkin miesten ympäröimä naisvoittaja. Esimerkiksi vuoden 1964 finaalista kertovia juttuja kuvitettiin valokuvalla, jossa laulaja Gigliola Cinquetti saa onnittelusuukon kummallekin poskelle voittajasävelmän miespuolisilta tekijöiltä (esim. *US* 23.3.1964). Naissolistien hegemonia katkesi Abban voittoon vuonna 1974, ja 1970-luvun loppupuolella yhtyeet olivat menestyksekkäitä Eurovision laulukilpailussa. 1980-luvulla voitto meni useimmiten naisille, mutta Johnny Loganin kahden ensimmäisen sijan (1980 ja 1987) myötä tarjolle tuli myös miespuolisen Eurovisio-menestyjän hahmo. 1990-luvulla naissolistit olivat selvästi menestyksekkäin esiintyjäryhmä, kunnes vuosituhatosen vaihteessa voitto meni kahdesti peräkkäin (2000 ja 2001) miespuoliselle duolle. Tämän poikkeuskauden jälkeen Eurovision laulukilpailun menestyskonsepti on ollut vuoteen 2005 asti selvä: naislaulaja ja näyttävä tanssiryhmä, useimmiten solistin itse säveltämän kappaleen kera.

Myös Yleisradion karsintakilpailussa naissolistit ovat hallinneet jossain määrin, joskaan ero ei ole niin suuri kuin kansainvälisessä finaalissa. Karsintakilpailuihin on osallistunut hieman enemmän naisia kuin miehiä, ja naiset ovat voittaneet kilpailun lähes kaksi kertaa useammin kuin miehet. (Moisio 2003, 38–39.) Naispainotteisuus on lisääntynyt ajan myötä, sillä Jari Sillanpää oli vuonna 2004 ensimmäinen kilpailun voittanut miessolisti sitten vuoden 1992. Eurovision laulukilpailun varhaisvaiheet sijoittuvat samoihin aikoihin, kun naiset olivat saamassa näkyvämpää asemaa populaarimu-

siikin solisteina niin Suomessa kuin muualla Euroopassa (Moisio 2003, 47). Vaikka naissolistibuumi jäi Suomessa melko lyhyeksi ja hiipui 1960-luvun alussa (Muikku 2001, 89–91), Eurovisio-karsinnoissa nuoret “iskelmätytöt” menestyivät. Tapani Moisio (2003, 49) arvelee, että naissolistien vahvaan asemaan Eurovision laulukilpailussa on vaikuttanut ohjelman varhaisvuosina muodostunut käsitys siitä, millainen on tyypillinen Eurovisio-iskelmä.

1960-luvun lehdistä voi löytää joitain merkkejä siitä, että Eurovision laulukilpailu nähtiin erityisesti naiskatsojien suosikkina. Pilakuva “Euroviisujen aikaan klo 1 yöllä” esittää olohuonenäkymää. Television edessä istuu kaksi naista, joista vanhempi kutoo sukkaa ja nuorempi on kumartunut keskittyneesti vastaanotinta kohti, nojaa leukaansa kämmeniin ja hymyilee leveästi. Huoneen takaosassa sohvallla makaa mies selkällä televisioon päin ja heristää nyrkkiä sanoen: “Eikö sitä voisi panna vähän pienemmälleen! Muistakaa, että seinien sisälläkin saattaa olla joku, joka työn, levon taikka...” (SS 9.4.1967.) Toisin kuin kirjan alussa käsittelemissäni pilakuvissa, Eurovision laulukilpailua ei kuvata perhettä yhdistäväksi vaan erottavaksi ohjelmaksi. Lausahduksen “muistakaa, että seinien toisella puolella voi olla joku...” väännös kiinnittää huomiota siihen, että televisio saattoi aiheuttaa ristiriitoja naisten ja miesten välille kotien sisällä. *Kansan Lehden* pakinassa “Lontoolainen tasapeli” kommentoitiin, että edellisenä sunnuntaina oli näkynyt “luvattoman vähän” hiihtäjiä: “Nukutti kaikkia, varsinkin naiseläjiä, lauloivat näet ylen myöhään Lontoon kaupungissa.” Pakinoitsija kertoo kysyneensä eräältä mieheltä mielipidettä Lontoon voittajasta, mutta tämä oli luullut, että puhuttiin jalkapallosta. Mies oli nukahtanut kesken laulukilpailun. (*Kansan Lehti* 27.3.1963.) Laulukilpailun ja urheilun rinnastuksessa edellinen kuvataan enemmän naisten kuin miesten kiinnostuksen kohteeksi. Vaikka Eurovision laulukilpailu esitettiin 1960-luvulla useimmiten laajoja joukkoja yhdistäväksi televisiokokemukseksi, jotkut piirteet saattoivat merkitä sitä erityisesti naisia puhuttelevaksi ohjelmaksi.

Naislaulajien myötä pukeutuminen ja muodikkaus nousivat keskeisiksi kiinnostuksen kohteiksi Eurovision laulukilpailussa. Vuonna 1966 *Elokuva-Aitta* (3/1966) julkaisi Eurovisio-karsinnan jälkeen

“iskelmämuotia” käsittelevän artikkelin ja motivoi kiinnostusta aihepiiriin sillä, että “kaikki viisi kilpailijatarta olivat hyvän näköisiä kuin mitkä”. Karsintakilpailussa otettujen valokuvien alla Tamara Lund, Laila Kinnunen, Marjatta Leppänen, Ann Christine ja Carola kertoivat esiintymispuvustoistaan, kauneudenhoitokäytännöistään ja siitä, paljonko heiltä kului rahaa vaatteisiin. Kilpailuun osallistuneita mieslaulajia (Ilkka Rinne, Viktor Klimentko, Danny ja Lasse Mårtenson) ei haastateltu. *Anna* (1.2.1966) kommentoi karsintakilpailua: “Miehet olivat uljaita mustissa puvuissaan (...), naiset kauniita lyhyissä iltapuvuissaan.” Tarkemmin lehti kuvaili naisten pukujen värejä, malleja ja materiaaleja. *Yhteishyvässä* (2.2.1966) Eurovisio-karsintaan osallistuneet naislaulajat kuvattiin niin, että heidän pukunsa näkyivät kokonaan, kun taas miesten valokuvat oli rajattu tiiviimmin. Ennen kansainvälistä finaalia *Me Naiset* julkaisi kokonaisen artikkelin, jossa kuvailtiin Ann Christinen kilpailupuvuston valintaa. Lehti rakensi vastakkainasettelua miesten ja naisten muotitietoisuuden välille. “Naisten ja miesten näkemykset hyvästä mausta, muodista, tyylikkyydestä, seksikkyydestä ja televisionomaisuudesta löivät ankarasti ristiin”, lehti luonnehti näkemyseroja Yleisradiolla käydyissä keskusteluissa. Aarno Walli ja Aarre Elo olivat vaatineet muutoksia smokista vaikutteita saaneeseen pukuun, jota he pitivät liian yksinkertaisena, miesmäisenä ja epäseksikkäänä. “Mitä miehet muka tietävät naisen seksikkyyden rakentamisesta? Eikö Marlene ole seksikäs laulaessaan frakissa?” *Me Naiset* ihmetteli. Toimittaja tiedusteli, nähtiinkö Viktor Klimentkon esiintymisasun eteen edellisvuonna yhtä paljon vaivaa, mihin Aarre Elo vastasi: “(...) miehen pukeminen on aina yksinkertaisempaa... miehellä on housut ja takki ja takissa pitkät hihat...” (*Me Naiset* 8/1966.) Muoti kuvattiin feminiinisenä viihteen muotona, jota tarjosivat erityisesti naislaulajat. Esiintyjien pukeutumista suhteutettiin myös “televisionomaisuutta” koskeviin ihanteisiin. Televisio-ohjelmilta odotettiin visuaalista kiinnostavuutta, ja muoti oli yksi keino tarjota sitä.

Visuaalinen näyttävyys oli Eurovision laulukilpailun kaltaisessa televisio-ohjelmassa ennen kaikkea naisten tehtävä. Television luonne audiovisuaalisena mediana lieneekin osaltaan vahvistanut kytköstä Eurovision laulukilpailun ja naislaulajien välillä. Televisio on

pitkään yhdistetty populaarimusiikin lajeista etenkin “turvalliseen” viihdemusiikkiin. Perheleisölle suunnatun median ohjelmatarjonta ei saanut olla liian kontroversiaalia.¹⁸⁵ Esimerkiksi 1960-luvun Isossa-Britanniassa televisio nähtiin keskeisenä tekijänä sellaisten naislaulajien kuin Dusty Springfieldin suosiossa. Vaikka miesvoittoisempi rock-musiikki oli yhtä lailla riippuvainen televisiosta, sitä ei samastettu televisioon samalla tavalla. (Patrick 2001, 369.) Vastaavasti Suomessa ensimmäinen kiinteästi televisioon liitetty laulaja oli Laila Kinnunen, joka esiintyi *Kuukauden suosittu* -ohjelmien solistina. Televisiokokemuksensa ansiosta hänet valittiin myös Yleisradion ensimmäiseksi Eurovisio-edustajaksi.

Eurovision laulukilpailun ja naislaulajien kytkökseen on vaikuttanut se, että ohjelman hallitsevia musiikkityylejä ovat olleet erilaiset viihdemusiikin, iskelmän ja popmusiikin muodot eikä esimerkiksi rock. Erottelu näiden musiikin muotojen välillä on sukupuolitunut: rockmusiikkia on pidetty maskuliinisena, popmusiikkia feminiinisena (esim. Kantola 2003, 64–65). Naisartisteille onkin ollut enemmän tilaa muun kevyen musiikin kuin rockmusiikin alueella. Populaarimusiikin lajien väliset sukupuolittuneet jaottelut ovat olleet hierarkkisia: rock on kytketty paitsi maskuliinisuuteen, myös autenttisuuteen, pop feminiinisyteen ja keinotekoisuuteen (esim. Coates 1997). Yksi syy Eurovision laulukilpailun matalaan asemaan populaarikulttuurin hierarkioissa onkin ollut se, että ohjelma tarjoama viihde on ollut niin feminiinistä.

Visuaalista näyttävyyttä on odotettu Eurovision laulukilpailussa naisilta, mutta miesten liiallinen koreus on saanut osakseen kritiikkiä. Varhaisista suomalaisista mieskilpailijoista Viktor Klimenko herätti huomiota esiintymällä Napolin kilpailussa paljettismokissa. Paljetit kimaltsivat televisiokuvassa melko hillitysti, mutta Suomessa asu sai osakseen kiivastakin kritiikkiä lähinnä yleisönosastoilla (esim. *Hbl* 22.3.1965; *IS* 22.3.1965a).

Harmin ja häpeän kynelet olivat kihota silmiini sulkiessani TV-vaastanottimen lauantai-iltana. [Viktor Klimenkon] asu oli täysin epäasiallinen ja naurettava. Se näytti joltain kimaltevalta aamutakilta. Sellaisia kai käyttävät showmiehet joissain latotansseissa? Muilla mieskilpailijoilla sen sijaan oli siistit smokit. (*IS* 22.3.1965b.)

Ensin marssi lyhyin kipittävin kukonaskelin katsomon eteen perisuomalainen George de Godzinsky, sitten kipusi sinne iltadekoltee paljeiteista kimallellen ja parta ajamattomana perisuomalainen Viktor Klimenko, sitten ensinmainittu tahtikapuloi ja viimeainittu nyhykylauloi perisuomalaisen (sävyllisesti Amerikoista plagioidun) itkuviisun – kuin sävelletyn loppuluvun jostain Netta Muskettin “rakastan-sinua-ikuisesti-ilman-toivonhäivää” romaanista..!

Ja se oli sitten sitä *suomalaista!* Ja mikä pahinta, *parasta* suomalaista! (*Länsi-Suomi* 23.3.1965.)

Klimenkon asu rikkoi mieslaulajien pukeutumista koskevia normeja, jotka edellyttivät asiallisuutta. Paljetit olivat liikaa miehelle, ja jälkimmäisessä esimerkissä erityisesti “suomalaiselle” miehelle: paitsi asunsa vuoksi Klimenko herätti ärstytystä siksi, että hän ei syn-typeränsä ja partansa takia sopinut “perisuomalaista” mieheyttä koskeviin ihanteisiin. Esityksen sopimattomuutta voitiin selittää ulko-maisin vaikuttein. Eräs loppukilpailun kommentoija kysyikin, “pit-tääkö iskelmälaulajien välttämättä matkia pukeutumisessaan Libe-racea, sitä ällöttävästi hymyilevää pianistia” (*Apu* 14/1965)? Vertai-lukohtana glamour-tyylisesti pukeutuva amerikkalainen viihdepia-nisti oli kaukana maskuliinisista ihannekuvista.

Sukupuolitettuja pukeutumisnormeja tuotettiin lehdistössä myös vuonna 1968, jolloin Eurovision laulukilpailu esitettiin ensimmäi-sen kerran värillisenä.¹⁸⁶ Väritelevision tulo asetti uusia vaatimuk-sia pukeutumiselle, ja kysymys Kristina Hautalan esiintymisasusta saikin paljon huomiota kilpailua koskevissa ennakkojutuissa. “Kris-tina Lontooseen vaaleanvihreässä minissä ja maksissa”, *Kansan Uutiset* (30.3.1968) otsikoi. *Hufvudstadsbladet* (30.3.1968) kertoi, että esiintymisasun väristä oli käyty kirjeenvaihtoa Helsingin ja Lontoon välillä ja että englantilaiset tuottajat olivat valinneet suo-malaisten ehdottamista väreistä vaalean pastellinvihreän, joka soin-tuisi parhaiten yhteen taustan kanssa. Ennakkojuttujen kuvituksessa Kristina Hautala kuvattiin ihailevien miesten ympäröimänä samaan tapaan kuin Eurovision laulukilpailun voittajia oli tapana esittää. Kapellimestari Ossi Runne ja säveltäjä Esko Linnavalli suutelivat nuorta solistia poskelle ja kantoivat häntä kultatuolissa.

Kansainvälisen finaalin esiintyjät pyrkivät käyttämään väritelevisiön mahdollisuudet hyväksi mahdollisimman tehokkaasti, ja laavalla nähtiin erittäin kirkasvärisiä asuja. Miesten pukeutuminen oli monipuolistumassa. Tumman puvun sekä valkoisen kauluspaidan univormusta oli luovuttu, ja esimerkiksi portugalilainen miessolisti esiintyi vaaleansinisessä samettijakussa, sveitsiläinen oranssissa puvussa ja Itävallan edustajalla oli keltainen paita mustan smokin alla. Vaikka pukeutuminen kävi vapaamuotoisemmaksi, miesten näyttäviä asuja ei välttämättä hyväksytty. Cliff Richard, ”Englannin naismainen ja pelleilevä suosikkipoika” (SS 16.4.1968), sai kritiikkiä koreasta ulkoasustaan. Erään arvostelijan mukaan hänet oli ”maskattu liian sieväksi”, niin että hän muistutti edellisen vuoden voittajaa, Sandie Shaw’ta (US 8.4.1968). Siinä missä Kristina Hautalan esiintymisasut olivat positiivisen huomion kohde, miesten liiallinen näyttävyyttä asetti miehekkyyden kyseenalaiseksi. Feminiinisyys ei kytkeydy pelkästään naisiin (ks. esim. Rossi 2003, 58–117), ja Eurovision laulukilpailu ympäristönä onkin voinut uhata feminiinisyydellä myös miesesiintyjä.

Toisaalta kritiikkiä saattoi herättää naistenkin yletön muodikkaus. *Katso* ivasi kilpailuraportissaan norjalaisia ja espanjalaisia seurueita, jotka sukupuoleen katsomatta ”olivat ottaneet kunnia-asiakseen pukeutua juuri niin oudosti kuin kaikkein värikkäimmät naistenlehdet suosittelevat”. Erityisen ironisesti lehti kuvasi norjalaista miesvalokuvaajaa, joka ei lantiohousujensa vuoksi pystynyt istumaan ja jonka kukallisen paidan röyhelökaulukset olivat kuvatessa tiellä. Yhtä lailla koomiseksi ja ”oudoksi ilmestykseksi” lehti esitti kilpailun voittajan Massielin maksihameessaan, liian pienessä villapaidassaan, kasakkasaappaissaan, baskerissaan ja minkkiturkissaan. Positiiviseksi kontrastiksi *Katso* nosti Kristina Hautalan, jonka kehuttiin valloittaneen Lontoossa ”luonnollisuudellaan ja herttaisuudellaan”. (*Katso* 16/1968.) Niin naisten kuin miesten liiallinen muodikkaus assosioitui ylettömään koristeellisuuteen ja keinotekoisuuteen, ja paremmaksi vaihtoehdoksi tarjottiin nuoren suomalaisnaisen ”luonnollista” kauneutta.

Eurovision laulukilpailua alettiin kritikoida liiallisesta visuaalisuudesta ja esityksen painottamisesta musiikin yli 1960-luvun lo-

pulta lähtien. Osaltaan arvostelua motivoivat kilpailun muutokset. Kun solistit varhaisissa kilpailuissa esiintyvät yleensä yksin, 1960-luvun loppupuolella mukaan sai tuoda taustakuoroja ja joihinkin esityksiin kuului myös tanssia. Lisäksi väritelevisioon siirtyminen kiinnitti uudella tavalla huomiota visuaalisuuteen. Toisaalta Eurovision laulukilpailun arvosteluun vaikutti se, että populaarikulttuuria koskeva lehtikirjoittelu alkoi yleisemminkin politisoitua. Eurovision laulukilpailun suureellisuus ja glamour olivat olleet osa ohjelman viehätystyksestä, mutta näitä piirteitä voitiin pitää myös pinnallisuuden merkkeinä:

Näissä kilpailuissa on aina ollut tiettyä hohtoa. Niin nytkin. Oli mahtavia lavasteita, pukuloistoa, kansainvälistä tunnelmaa, saumattomia orkesterisovituksia, viimeisteltäviä laulusuorituksia sekä Eurovision super tekniikka, joka ei tuntunut pettävän kuin yhdessä kohdin – silloin kun Jugoslavian raatia pyydettiin ilmoittamaan uudestaan pisteensä. Silloinkin asia järjestyi nopeasti kuntoon.

Yleisvaikutelmaksi jäi kuitenkin se, että kaiken kaupallisuuden keskeltä oli turha hakea kovinkaan aitoa ja luonnollista musisointia, sentapaista kuin vastaavissa Itä-Euroopan maiden kilpailuissa on. (*Pohjolan Sanomat* 10.4.1968.)

Kaupallisuus, epäaitous ja luonnottomuus uhkasivat erityisesti naislaulajien kautta, olihan juuri heidän tehtävänsä ollut tuoda ohjelmaan visuaalista näyttävyyttä pukeutumisellaan.

Lynne Joyrich esittää, että televisio on sekä populaareissa että tutkimuksellisissa teksteissä kuvattu feminiiniseksi mediaksi. Sitä on syytetty naisellisiksi nähdystä piirteistä, kuten katsojan passiivisesta, irrationaalisesta tunteikkuudesta ja kannustamisesta kulutukseen. (Joyrich 1991/1992, 28.) Eurovision laulukilpailun kriitikissä voikin nähdä epäluuloa feminiinistä viihdettä kohtaan. Massakulttuurikritiikin voimistuessa 1970-luvulla arvostelun kohteeksi nostettiin rakkausaiheiset sanoitukset ja näyttävät esiintymisasut, jotka assosioituvat feminiinisyyteen. Ei ole sattumaa, että Yleisradion asiantuntijaraatien hakiessa “laadukkaampia” edustuskappaleita 1980-luvun alussa valinnat kohdistuivat miesten esittämiin anti-eu-

roviisuihin, jotka iskelmän sijaan kytkeytyivät ennemminkin rock-arvoihin. Vuoden 1981 karsintakilpailuun kutsuttiin iskelmällisempien säveltäjien ohella sellaisia tekijöitä kuin Juice Leskinen ja Jim Pembroke, ja asiantuntijaraati valitsikin Pembroken kappaleet (“Reggae OK” ja “Nuku pommiin”) voittajiksi kahtena vuonna peräkkäin.

Rock-arvot ja maskuliinisuus eivät ole istuneet hyvin Eurovision laulukilpailun viihdemusiikkia ja naisellista muotia painottavaan ympäristöön. Eurovision laulukilpailu tavallaan “feminisoi spektakkelin kautta” (Cohan 1993, 65), ja mieslaulajille siinä esiintyminen onkin voinut olla riski. Erityisen selkeästi tämä tulee esille *Katson* (20/1985) raportissa vuoden 1985 finaalista. Otsikon “Ihanat naiset” alla kehutaan Espanjaa edustanutta Palomaa, jonka kerrotaan ihastuttaneen Suomen delegaation miehiä.¹⁸⁷ Mieskilpailijat eivät heittäneet vastaavaa ihailua, vaan heitä käsittelevä luku on otsikoitu “Missä ihanat miehet?”. Toimittaja valittaa, että “[n]iin kutsutut miehekkäät miehet puuttuivat kokonaan kilpailuista.” Saksan sopraanoääninen 23-vuotias mies vaikutti “ylilyksältä poikakuorolaiselta”, “Itävallan Gary Lux oli yhtä suloinen kuin nuori tyttö” ja kreikkalainen “kuin mies miniatyyrikoossa”.

Entä sitten Israelin Yizhar Cohen! Edellisen kerran tapasimme hänet Pariisissa -79, jolloin hän voitti Aba-nibillään. Jo silloin hänellä oli tavattoman mustat silmänaluset ikäisekseen. Nyt iho oli muuttunut likaisen harmaaksi.

Tällä välin Yizhar onkin sairastellut. Hän on kokenut hermoromahduksen menetettyään rakkaan ystävänsä liikenneonnettomuudessa.

Tuskin kukaan heistä edes unelmoi naisesta. (*Katso* 20/1985.)

Miehet kuvataan liian feminiinisiksi – korkeaäänisiksi, kauniiksi ja pienikokoisiksi – ja huipentumana Cohenin ulkonäkö toimii “sairaana elämäntavan” merkinä. Ennenaikainen rappeutuminen esittää suorana seurauksena vihjaillusta homoseksuaalisuudesta, eikä “rakkaan ystävän” menetystä kuvailla myötätunnon arvoiseksi, koska ystävä ei ollut nainen.

Maskuliinisuuden ohella onkin voinut kyseenalaistua myös miesten heteroseksuaalisuus. Kun Johnny Logan voitti Eurovision laulu-

kilpailun toisen kerran vuonna 1987, suomalaisissa aikakauslehdissä kerrottiin kilpailupaikalla kiertäneestä juorusta:

Sympaattisen irlantilaisen homous on ollut viikon huhu, johon hän on antanut itse aiheita. Johnny toi lehdistötilaisuuteen nuoren miehen, jonka hän esitteli “veljekseen”.

Veli tai kampaaja, sama se. (*Katso* 21/1987; ks. myös *Anna* 21/1987; *Apu* 20/1987.)

Molemmat Johnny Loganin voittokappaleet, “What’s Another Year” ja “Hold Me Now”, ovat balladeja, jotka käsittelevät menetetyn rakastetun kaipausta tai rakkaussuhteen päättymistä. Loganin laulutyylillä on tunteellinen, ja hän päättää molemmat kappaleet herkkään korkeaan säveleen. Kappaleiden sanoituksissa puhutellaan sukupuolittamatonta “sinua”, joten ne eivät kiinnity eksplisiittisesti heteroseksuaaliseen kehykseen.¹⁸⁸ Tunteellisten balladien esittäminen Eurovision laulukilpailussa kyseenalaistaa heteroseksuaalisen maskuliinisuuden (vrt. McCracken 2001), vaikka Loganin heteroseksuaalisuutta toisaalta yritettiin todistella tiedolla, että hänellä oli Irlannissa vaimo ja lapsia.

“Sinivalkoinen”. Miten Katri Helenasta tuli kansallinen symboli?

Finnish Music Quarterly -lehti julkaisi Katri Helenan uraa käsittelevän artikkelin vuonna 1995, laulajan viidennenkymmenen syntymäpäivän aikoihin. Artikkelissa Katri Helena nimetään “Suomen kansan lemmikiksi” ja “läpeensä suomalaiseksi artistiksi” (Niiniluoto 1995, 10). “Hän ruumiillistaa sinivalkoista eetosta, joka on niin lähellä suomalaista sydäntä”, lehti kirjoittaa (mt., 14). Mistä Katri Helenan “sinivalkoisuus” sitten koostuu? Sen rakennusaineita ovat artikkelissa siniset silmät ja vaaleat hiukset sekä juuret maaseudulla – Katri Helenan kerrotaan olevan kotoisin maalta Pohjois-Karjalasta ja tekstin kuvituksessa nuoren laulajan valokuvaa kehystää heinäpeltomaisema. “Sinivalkoisuus” perustuu myös konventionaaliseen naiseuteen, jota määrittävät heteroseksuaaliset suhteet ja

äitiys. Kolmea avioliittoa, avioeroa, leskeyttä ja lapsia luonnehditaan “tavallisen suomalaisen kansan kokemuksiksi” (mt., 15). Myös Katri Helenan suhde suomalaiseen yleisöön antaa hänelle erityisen aseman kansallisena symbolina. Poikkeuksellinen suosio – yli miljoona myytyä levyä 30 vuoden aikana – todistaa artikkelissa, että hänen tuotantonsa teemat ovat “Suomen kansan” kokemusten ja muistojen kollektiivista ilmausta. Vaatimaton menestys Eurovision laulukilpailussa tulkitaankin osoitukseksi siitä, että Katri Helena on “liian suomalainen ulkomaisille markkinoille”. Hänen Eurovisio-kappaleensa “voivat puhua suoraan suomalaiselle sydämelle, mutta ovat taipuvaisia jättämään ulkomaisen kuulijan kylmäksi”. (Mt., 15.)

Ei ole yllättävää, että iskelmälaulajan merkitystä määritellään suhteessa juuri kansallisuuteen lehdessä, jonka tarkoitus on esitellä suomalaista musiikkia englanninkieliselle lukijakunnalle. *Finnish Music Quarterly* -artikkelissa esitetyt ajatukset eivät kuitenkaan ole poikkeuksellisia vaan tuttuja lukuisista aikaisemmista Katri Helenaa käsitelleistä mediateksteistä. Katri Helena onkin mahdollista esittää ongelmattomaksi suomalaisuuden symboliksi nimenomaan, koska representaation taustalla on koko joukko samantapaisia esityksiä. Performatiivisesti ajatellen Katri Helenan kansallinen erityisasema perustuu aikaisempien tekstien siteeraamiseen ja saa uskottavuutensa juuri tästä toistamisesta (Butler 1993, 2, 12–16, 224–227). Katri Helenan tapauksessa kaksi keskeistä kontekstia on mahdollistanut iskelmälaulajan esittämisen suomalaisuuden symbolina. Ensinnäkin esitykset saavat voimansa populaarikulttuurin ja kansan välille rakennetusta yhteydestä. Toiseksi niiden perustana on yleisempi tapa käyttää naista kansallisuuden symbolina. Katri Helenaa käsittelevät tekstit tarjoavat tilaisuuden analysoida sitä, miten kuva suomalaisuutta symboloivasta naislaulajasta on toiston avulla vakiinnutettu lähes itsestäänselvydeksi ja mitä mahdollisesti ristiriitaisia piirteitä Katri Helenan tähtikuvasta on samalla unohdettu.

Kansan lemmikki ja edustaja

Katri Helena osallistui Eurovision laulukilpailuun vuonna 1979 Matti Siitosen säveltämällä ja Vexi Salmen sanoittamalla kappaleella “Kat-

son sineen taivaan” ja vuonna 1993 Matti Puurtisen säveltämällä ja Jukka Saarisen sanoittamalla kappaleella “Tule luo”. Lisäksi hän on ollut mukana Eurovisio-karsinnoissa vuosina 1965 (“Minne tuuli kuljettaa”), 1969 (“Maailman pihamaat”), 1972 (“Sua rakastan”), 1978 (“Ystävä”) ja 1993 voittaneen sävelmän lisäksi myös toisella kappaleella (“Viesti”). Kaksi esiintymistä Eurovision laulukilpailussa ovat omalta osaltaan vaikuttaneet siihen, että Katri Helenaa on alettu pitää erityisen suomalaisena laulajana, sillä kilpailumatkojen aikaan hänet on esitetty “kansan edustajana”. Erityisesti vuoden 1979 kommentissaan Katri Helena korostikin tehtävän merkitystä:

Tämä on vastuunalaisin tehtävä, mihin koskaan olen joutunut. Edustan koko kansaa aivan kuin urheilija. Se on suuri luottamustehtävä ja teen sen paremmin kuin koskaan mitään elämässäni olen tehnyt. (*Katso 8/1979*; ks. myös esim. *Apu 7/1979*.)

Urheiluvertaus antaa Eurovision laulukilpailulle samaa kansallista merkitystä, joka urheilukilpailuille on annettu (vrt. Leppänen 2000, 118–125). Pelkkä Eurovision laulukilpailuun osallistuminen ei kuitenkaan selitä Katri Helenan saamaa roolia suomalaisuuden edustajana.

Katri Helenan asemaa “kansan edustajana” tukee yleisöäänestysten todistama suosio; hänellä on ollut Eurovisio-yhteyksissä erityisasema kansan itselleen valitsemana edustajana vuodesta 1965 lähtien. Tuolloin yleisö äänesti kymmenestä Eurovisio-ehdokkaasta kuusi loppukilpailuun, ja julkisuuteen vuotaneiden tietojen mukaan Katri Helenan esittämä letkajenkka “Minne tuuli kuljettaa” oli voittanut yleisöäänestyksen ylivoimaisesti. Finaalissa alueraadit äänestivät voittajaksi Marjatta Leppäsen kappaleen “Iltaisin”, kun taas Pohjolan raati suosi Viktor Klimenton esittämää sävelmää “Aurinko laskee länteen”, jonka Yleisradio lähetti kansainväliseen finaaliin. Ratkaisua arvosteltiin voimakkaasti sekä yleisönosastoilla että muussa lehtikirjoittelussa.

Minnehän se tuuli kuljetti voittokappaleen, Suomen kansan äänestämän letkajenkan? Kenenhän taskuun se aito suomalainen raikas tuulah-

dus, aito suomalaistyön laulama, joutui? Mitä itua siinä on että kansa äänestää ja ulkomaalaiset määräävät? (TS 19.2.1965.)

Vaikka alueraatien suosikki Marjatta Leppänen ohitettiin lopullista kilpailijaa valittaessa, suurin huomio kohdistui yleisöäänestyksen voittajaan Katri Helenaan. Valtaosa kolumneista ja yleisönosasto-kirjoituksista pahoitteli sitä, ettei häntä ollut lähetetty Eurovision laulukilpailuun – etenkin sen jälkeen, kun finaalin voitti Luxemburgin edustaja kappaleella, joka monien mielestä muistutti letkajenkkaa. (Esim. HS 25.2.1965; HS 23.3.1965; HS 24.3.1965; TS 23.3.1965; TS 24.3.1965; Vaasa 24.3.1965.) Edustuskappaleen valinnan esittäminen populaarin maun ja asiantuntijoiden välisenä vastakkainasetteluna edellytti, että alueraatien osuuteen ei kiinnitetty niin paljon huomiota. Nehän koostuivat “tavallisista” televisionkatsojista eivätkä valinneet suosikikseen Katri Helena vaan Marjatta Leppäsen.¹⁸⁹

Vuoden 1965 polemiikki Katri Helenan puolesta on muodostanut perustan sille, että hänet on mielletty Eurovision laulukilpailun yhteydessä suomalaisten erityiseksi suosikiksi. Myöhemmin Katri Helenan osallistuessa Eurovisio-karsintoihin hänet on usein esitetty itsestään selväksi ennakkosuosikiksi. Vuonna 1969 yleisö äänesti Eurovisio-edustajasta, ja Katri Helena oli yleisen käsityksen mukaan katsojien ylivoimainen lemmikki: “Sanokaa minun sanoneen, että Katri-Helena tässä kilpailussa pisimmän korren vetää, ovat sanoneet monet Suomen kansan makua tuntevat ja ilmeisesti hän venäläisaiheisella laulullaan kerääkin enimmäkseen äännet ja lähtee Madridiin” (Turkulainen 27.2.1969). Katri Helena jäi yleisöäänestyksessä lopulta toiseksi ja sai vain puolet (42 160) Jarkon ja Lauran äänimäärästä (85 040). Siitä huolimatta hän säilytti asemansa laulajana, jonka “suomalaiset ovat aina halunneet lähettää (...) viisuihin” (IS 13.2.1979). Kun Katri Helena sitten voitti Eurovisio-karsinnan vuonna 1979, valintaa pidettiin lehdistössä poikkeuksellisen onnistuneena. Aikakauslehdissä esitettiin, että “kansaa ja viisuraati” olivat kerankin yksimielisiä (Jaana 15.2.1979; ks. myös Apu 7/1979). Vuoden 1965 oletettua yleistä mielipidettä siteeraamalla perusteltiin edelleen Katri Helenan erityisasema suomalaisten itselleen toivo-

mana edustajana. “Tätä on toivottu letkajenkasta lähtien. Vihdoinkin Katri Helena edustaa Suomea”, otsikoi *Anna* (nro puuttuu, ELKA 1979), ja *Katson* (8/1979) kannessa kilpailun tuloksesta kerrottiin tekstillä “Vihdoinkin Katri Helena”. Vaikka Katri Helena ei olekaan voittanut kaikkia yleisöäänestyksiä, letkajenkakiistasta ja sen muistelusta jäänyt vaikutelma on ollut niin voimakas, ettei hänen asemansa suomalaisten itselleen valitsemana edustajana helposti kyseenalaistunut.

Sekä arkiajattelussa että tutkimuksessa on ollut käytössä useita eri tapoja määritellä populaarikulttuurin merkitys. Yksi tapa ymmärtää populaarikulttuuri on ollut nähdä se “kansan” kulttuurina. Kansalla on tässä kaksi eri merkitystä. Ensinnäkin se viittaa siihen, että populaari on ollut suurten yleisöjen kulttuuria ja erotettu eliittien hallitsemasta taiteesta (esim. Kallioniemi & Salmi 1995, 13–15, 24–25). Toisaalta kansalla on saatettu viitata yhteisöön, kansalliseen kollektiiviin, jonka ilmaisuna populaarikulttuuri on nähty. Tällainen populaarikulttuurikäsite sisältyy esimerkiksi Siegfried Kracauerin vuonna 1947 ilmestyneeseen vaikutusvaltaiseen tutkimukseen *Von Caligari bis Hitler (Kaligarista Hitleriin)*, jossa elokuvaa tulkitaan kansan mentaliteetin peilinä. (Kracauer 1947/1958, 7–9.) Populaarikulttuuri on voitu nähdä myös kansanperinteen uutena muotona. Esimerkiksi Suomessa Matti Kuusi esitti 1970-luvulla, että osa modernista populaarikulttuurista on “poploreä”, nykyajan kollektiivista kansanperinnettä. Kuusen mukaan vanhalla kollektiiviperinteellä, folklorella, on nyky-yhteiskunnassa omat vastineensa kuten vaikkapa iskelmä kansanlaulun nykymuotona. (Kuusi 1974, 9–12; ks. myös Kallioniemi & Salmi 1995, 28.) Tämäntapaiset ajatukset populaarikulttuurin kansallisesta ilmaisuvoimasta ovat levinneet myös mediajulkisuuteen.

Molemmat edellä mainitut käsitykset populaarikulttuurin ja kansan välisestä suhteesta esiintyvät Katri Helenea käsittelevissä mediateksteissä. Hänen kuuntelijoistaan puhuttaessa on ollut tyypillistä puhua juuri suomalaisista, “kansasta”, eikä osayleisöistä. Hänes-tä on käytetty sellaisia luonnehdintoja kuin “suuri kansansuosikki” ja “koko kansan Katri Helena” (*Katso* 8/1979; *Anna* [nro puuttuu, ELKA] 1979). “Kovasti tuntuu Katri Helena menevän Suomen kan-

saan ikärajavaa sekä paikkakuntaan katsomatta”, kirjoitti nuorten musiikkilehtikin 1970-luvun lopussa (*Suosikki* 12/1979). Luonnehdinnoissa tuotetaan yhtenäistä suomalaisuutta, jota sosiaaliset tai maakerot eivät riko. Yhtenäinen suomalainen musiikkimaku on voitu perustella vetoamalla yhteiseen mentaliteettiin. Esimerkiksi vuoden 1969 Eurovisio-karsinnan yhteydessä esitettiin, että Katri-Helenan “tunnetulla temperamentilla” esittämässä kilpailukappaleessa oli “siinä määrin sitä suomalaisen mentaliteettiin vaikuttavaa ‘jotakin’, että laululle voi veikata menestystä karsinnoissa” (*Suomenmaa* 25.2.1969).

Olisinpä ylen yllättynyt, jos tämä sävelmä [“Maailman pihamaat”] ei voittaisi kansanäänestystä. Siinä oli juuri sopiva määrä suomalaiskansallista tunnelmaa pienellä unkarilaisuudella piristettynä ja sanat sopivat meikäläiseen mentaliteettiin kuin nyrkki silmään. (*Veikkaaja* 3.3.1969.)

Mentaliteetti määrittäytyy tässä nimenomaan kansallisesti eikä kansallisuuksien rajat ylittävien tai maan sisäisten jakojen mukaisesti. “Suomalainen mentaliteetti” esitetään homogeeniseksi, eikä kansakunnan sisäisiä eroja oteta huomioon. (Vrt. Burke 1997, 170–171; Salmi 1996, 92–93.)

Kytköstä Katri Helenan ja “kansan” välille on tuotettu myös rakkauden kautta. Katri Helena on esitetty suomalaisten kollektiivisen rakkauden kohteena ilmauksissa kuten “30 vuotta rakastettu Katri Helena”, “koko kansan rakastama taiteilija” ja “kaikki rakastavat Katria” (*Apu* 10/1993; *Apu* 2/1993; *Jaana* 13/1979). *Me Naiset* (3/1993) arvelee, että hänen uransa on tuttu “jokaiselle suomalaiselle” eikä hän ole milloinkaan “herättänyt muuta kuin sympatiaa”. Katri Helenan ja suomalaisten suhde kuvataan intiimiksi ja lämpimäksi. Sara Ahmed (2004, 124) on esittänyt, että rakkaudella on tärkeä merkitys, kun ihmiset asettuvat osiksi yhteisöjä “samastumalla ihanteeseen”. Kun Katri Helena kuvataan “kansan” rakkauden kohteena, hänet asetetaan eräänlaiseksi ihanteeksi, esimerkiksi suomalaisiksi naiseksi, johon kohdistuva lämmin tunne yhdistää kansakuntaa.

Katri Helena ei lehtikirjoittelun mukaan ainoastaan vedonnut suomalaisiin, vaan myös ilmensi suomalaisuutta musiikissaan. Katri Helenan ”lauluista kumpuaa syvä suomalaisuus”, kirjoitti Seura (2/1993) vuonna 1993. Myös hänen Eurovisio-kappaleitaan on luonnehdittu tyyliltään suomalaisiksi. Erityisesti tämä korostui ”Minne tuuli kuljettaa” -laulun yhteydessä, sillä letkajenkkää pidettiin leimallisesti suomalaisena – sen sanottiin olevan ”jotain omaa ja aitoa, jotain suomalaista” (*TS* 18.2.1965; ks. myös esim. *AL* 24.3.1965; *HS* 25.2.1965; *Kajaani* 23.3.1965; *TS* 14.2.1965; *TS* 19.2.1965; *TS* 23.3.1965). Syyinä käsitykseen oli ensisijaisesti se, että tanssin ajateltiin olevan suomalainen keksintö.¹⁹⁰ Lisäksi kappaleen sanoitus oli mahdollista tulkita ”suomalaista karua luontoa ja suomalaista sisua” (*Keskisuomalainen* 1.4.1965) kuvaavaksi. Näin tulkittuna ”Minne tuuli kuljettaa” sisältää piirteitä topeliaanisesta suomalaisuuskäsityksestä, jossa pohjoisella luonnolla on ollut keskeinen merkitys. Ilmaston ja luonnon ankaruutta on korostettu, ja suomalaisille ominaisena piirteenä on pidetty sitkeää kamppailua kovia olosuhteita vastaan. Mikko Lehtonen on lisäksi huomauttanut, että topeliaanisessa puhettavassa luonto on feminiininen, ankara äiti, ja suomalainen subjekti implisiittisesti miespuolinen. (Lehtonen 1995, 99–100.) Vastaavasti ”Minne tuuli kuljettaa” -kappaleessa lastaan tuutiva tuuli on voimakas ja arvaamaton äiti ja laulun kertojaminä päättäväinen yksilö, joka matkaa sitkeästi eteenpäin luonnon aiheuttamista vastuksista huolimatta. Toisaalta kappale poikkeaa topeliaanisista ihanteista: toimija on nainen eikä luontoon sopeutumisen keinoksi esitetä ankaraa ja uhrautuvaa työntekoa (mt.) vaan itsellinen kulkeminen. Kappale hylkää näin ahkeruuden normin ja jatkaa samaa teemaa kuin edellisvuoden suomalainen Eurovisio-kappale, ”Laiskotellen”, jossa laulettiin sunnuntaista huolettomana keitaana työpäivien keskellä.

Siinä missä letkajenkkää pidettiin suomalaisena erikoisuutena, ”Katson sineen taivaan” oli huolellisesti sävelletty dramaattiseksi Eurovisio-iskelmäksi. Kappaleen alku on hiljainen ja jousien matala staccato-säestys luo kohtalokasta tunnelmaa. Vähitellen tempoa ja volyymiä lisätään kunnes päädytään mahtipontiseen loppuhuipentumaan. Kappaletta verrattiin parin vuoden takaiseen ranskalaiseen voittajasävelmään ”Lintu ja lapsi”, jonka Katri Helena oli levyttänyt suomeksi (*HS* 12.2.1979; *Hämeen Sanomat* 12.2.1979; *Liitto*

14.2.1979; *US* 11.2.1979). Toisaalta siinä kuultiin “tavallinen suomalainen nyyhky” ja “suomalaishengellinen loppunousu” (*IS* 13.2.1979; *HS* 12.2.1979). Kappaleessa voitiin tunnistaa “tyypillinen kansanomainen humppaversio totunnaisine fraseerauksineen” ja “vanhoja 50-luvun suomalaisia iskelmiä” (*AL* 11.2.1979; *Liitto* 14.2.1979). Joillekin “Katson sineen taivaan” toi mieleen virret ja hengellisen musiikin (*HS* 12.2.1979; *Me Naiset* 7/1979). Sanoituksessa käytetyt ilmaisut ja sananvalinnat muistuttavatkin hengellisiä lauluja, vaikka jumalasta tai muista kristinuskon käsitteistä ei suoraan puhutakaan. Laulussa puhutellaan tähteä rukouksen tavoin: “Katson sineen taivaan/tähti kirkkain sua/taas mä pyynnöin vaivaan/ohjaa kotiin mua”. Tapa puhua maasta ja taivaasta sopii yhteen kristillisen symboliikan kanssa. Kappaleen esittäjä luonnehtii itseään maan lapseksi ja pyytää apua ongelmiinsa taivaasta. Sanoituksen kuvaama rauhan, lohdun ja kodin etsiminen muistuttaa hengellisistä lauluista, joissa maanpäällinen elämä esitetään ristiriitojen ja ongelmien täyttämäksi ja taivas todelliseksi kodiksi.

Kristillisen symboliikan ohella “Katson sineen taivaan” sisältää joitain elementtejä, jotka yhdistävät sen konventionaalisiin kuviin suomalaisuudesta. Nimessä ja kertosaikessa toistuva väri sininen on Suomen lipun värinä ollut yksi keskeinen kansallisuuden merkittäjä. Lisäksi kappale muistuttaa jossain määrin virttä “Täällä pohjantähden alla”, jossa nykyinen kotimaa vertautuu toiseen kotiin “tähtein tuolla puolen”. Virressä maallinen koti määrittyy nimenomaan kansallisuuden mukaan ja sen vastineeksi esitetään taivas, missä tavallisen elämän rajoitteet vaihtuvat loputtomaan iloon. Sanoitus voi tuoda mieleen myös Topeliuksen sadun “Koivu ja tähti” (“Björken ock Stjernan”, 1852), jossa muistikuva koivusta ja kirkkaasta tähdestä ohjaa sisarukset vieraalta maalta takaisin Suomeen ja kotiin. Sadussa koivun symboloima isänmaa ja tähden symboloima ikuisuus ovat erottamattomia ihanteita. (Topeliuksen satuaarteet 1990, 249–259.) Näin sanoituksessa käytetyt ilmaukset siteeraavat perinnettä, jossa kristillisyyden ja isänmaallisuus on yhdistetty toisiinsa.

“Tule luo” -kappaleen säveltäjä Matti Puurtinen korosti kappaaleensa “tunnistettavaa” suomalaisuutta ja esitti, että “kansallinen, mutta ei sentään kalevalainen, lähtökohta” on paras Eurovision lau-

lukilpailussa (*Apu* 9/1993). Katri Helena luonnehti kappaletta “tavalliseksi suomalaiseksi iskelmäksi” (*Katso* 19/1993b). “Tule luo” on rauhallinen, mollissa kulkeva iskelmä, jonka kertosäkeessä tempo hieman nopeutuu ja komppi muuttuu humpahtavaksi. Kansainvälistä finaalia varten taustalle lisättiin kaksi hanuria paikallisväriä tuomaan. Katri Helena esitti sävelmän vakavasti, ilmentäen huolellisesti sanojen tunnelmaa. Kappaletta pidettiin hieman vanhanaikaisena. Se toi mieleen 1970-luvun (*Me Naiset* 11/1993), eikä 14 vuoden kulumista Katri Helenan edellisestä kilpailumatkasta *Anna*-lehden (11/1993) mukaan huomannut laulusta, joka oli “sievästi sanottuna iätön”. Näin kappaleessa kuultiin suomalaiseen iskelmään liitettyjä piirteitä kuten molli ja vanhanaikaisuus. Kaikkia Katri Helenan Eurovisio-yhteyksistä muistettuja kappaleita yhdistää siis se, että niistä on etsitty kansallisia piirteitä.

Kun mentaliteettien rajat ymmärretään kansallisiksi, on loogista esittää, ettei sama musiikki vetoa kuulijoihin Suomessa ja muualla. Tässä suhteessa letkajenkkaa pidettiin poikkeuksena: sen ajateltiin olevan yhtä aikaa suomalaista ja kansainvälistä muotia muualla Euroopassa. (Esim. *Kajaani* 23.3.1965; *Satakunnan Kansa* 17.2.1965; *TS* 24.3.1965; vrt. kuitenkin *Kaleva* 22.1.1965). Vuonna 1979 todettiin: “Vaikka kansan toivomus oli toteutunut ja Katri Helena lauloi Suomen puolesta, tulos ei parantunut. Muun maailman maku oli erilainen.” (*Katso* 15/1979.) Myös “Tule luo” -kappaleen menestymisen mahdollisuudet asetettiin kyseenalaisiksi jo etukäteen. *Me Naiset* -lehdessä karsinakappaleita kommentoi asiantuntijana eräs Oulunkylän Pop/Jazz -konservatorion opettaja. “Tule luo” oli hänen mukaansa kuin “vanha kunnan neuvostoiskelmä, nehän ovat aina pärjänneet meillä”. “Molli kuulostaa suomalaisen korvaan yksinomaan hyvältä, mutta muualla Euroopassa se koetaan yleensä surulliseksi”, hän selitti. (*Me Naiset* 11/1993.) Kansallinen ja kansainvälinen on euroviisukeskusteluissa tuotettu erillisiksi kategoriiksi, joten Katri Helena on esitetty musiikkinsa puolesta läheisenä ainoastaan suomalaisille.

Kansallisen ja kansainvälisen vastakkainasettelu ja Katri Helenan suomalaiskansallisuus problematisoituvat, jos tarkastellaan hä-

nen ohjelmistoaan laajemmin. Katri Helenan yhteys Eurovision laulukilpailuun ei rajoitu hänen omiin esiintymisiinsä kotimaisissa ja kansainvälisissä kilpailuissa. Kuten monet muutkin iskelmälaulajat, Katri Helena on esittänyt ja levyttänyt urallaan paljon käännösiskelmiä, myös useita Eurovision laulukilpailun 1970–1980-lukujen menestyskappaleista. *Käännetyt viisuhelmet* -levyllä häntä kutsutaankin “Euroviisujen epäviralliseksi käännöskuningattareksi”. Osa Katri Helenan parhaiten muistetuista levytyksistä on Eurovisio-kappaleita: “Nuoruus on seikkailu” (Luxemburg 1973), “Lintu ja lapsi” (Ranska 1977) ja “Johnny Blue” (Länsi-Saksa 1981).¹⁹¹ Keskieurooppalaiset iskelmät ovatkin olennainen osa Katri Helenan repertuaaria.

Katri Helenan tuotanto on siis monipuolisempi kuin “sinivalkoinen” leima antaa ymmärtää, ja myös hänen ja suomalaisten kuuntelijoiden suhdetta on kuvattu viileämmäksi kuin kuvassa “kansan” rakastamasta laulajasta:

Madridiin menijäksi veikkaisin Katri-Helunaa. Hänen veisuunsa ei mielestäni ole parasta mahdollista, mutta Katrissa on kosolti sellaista charmia, joka vetoaa suomalaisen luonteenlaatuun. Samoin hänelle valittu iskelmä on kuin kotoisin meikäläisen poroporvarin päiväunesta. Tarpeeksi kaihoa ja kyöneleitä. Vastapainoksi korvaan tarttuva sävel ja annos “isänmaallisuutta”, joka varmasti tuo Katrin puolelle myös yleensä iskelmiin karsaasti suhtautuvat ihmiset. (*Päivän Sanomat* 1.3.1969.)

Katri-Helena laulaa Maailman pihamaat hyödetty päivänkakkara pienissä kätösissään ja polkee välillä reippaasti jalkaa. Sanoissa on pihapuut, lehmihaat ja topeliaaninen henki siveässä järjestyksessä, mutta näin tasapaksun ja meilläkin vanhanaikaisen sävelmän lähettäminen Madridiin ei korvaa sitä, että Katri Helena jätettiin taannoin rannalle letkiksellään Minne tuuli kuljettaa. (*Viikko* 27.2.1969.)

Vaikka ensimmäisessä katkelmassa viitataan “suomalaiseen luonteenlaatuun”, kirjoitukset kyseenalaistavat oletuksen yhteisestä suomalaisesta mentaliteetista ja nostavat esille erot. Katri Helena liitetään poroporvarillisuuteen, “isänmaallisuuteen” ja topeliaaniseen henkeen, mikä samalla kiinnittää huomiota siihen, etteivät kaikki

jaa näitä arvoja. Sanoituksen topeliaanisten kliseiden luetteleminen ja isänmaallisuuden asettaminen lainausmerkkeihin antavat myös ymmärtää, että esityksen kansallishenkisyys oli laskelmoitua ja rakennettua.

Nainen kansallisuuden symbolina

Feministitutkijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten naisia on käytetty kansallisuuden symboleina. Nira Yuval-Davisin mukaan “representaation taakka”, vaatimus yhteisön identiteetin symboloimisesta, on usein ollut naisten osana. (Yuval-Davis 1997/2000, 45–46; ks. myös esim. Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002a, 14; Ranchod-Nilsson & Tétreault 2000, 5–7.) Siinä missä miehet ovat ruumiillistaneet kansakuntaa toimijoina, naiset ovat symboloineet kansakuntaa (Sharp 1996, 99–100). Huomattavin suomalainen esimerkki tästä on tietenkin Suomi-neito, vaalea nuori naishahmo, joka on kiertänyt eri kulttuurituotteissa kansakunnan ilmentäjänä (ks. Reitala 1983). Naiseus tekee myös Katri Helenasta erityisen soveliaan kansallisen symbolin. Yhdenkään Eurovision laulukilpailuun osallistuneen mieslaulajan suomalaisuutta ei ole korostettu yhtä voimakkaasti kuin hänen.

Katri Helenan ulkonäkö on osaltaan mahdollistanut sen, että hänet on nostettu kansalliseksi symboliksi. Vaaleana ja sinisilmäisenä Katri Helena on sopinut hyvin yhteen suomalaista naistyyppiä koskevien ihanteiden kanssa.

Vaaleasta, sinisilmäisestä laulajasta on tullut yksi sinivalkoisen Suomen symboleista. Tänä keväänä, tällä viikolla, hän edustaa Suomea – siniristilipun väreihin pukeutuneena – Eurovision laulukilpailussa. (*Anna* 19/1993.)

Pikkuäiti Katri Helena (...) lähtee taistelemaan poikkeuksellisen tasaväkisesti Suomen värien puolesta. Suomen väreissä ihan kirjaimellisesti: sinivalkoiseksi sävytetty matkapuvusto tuntui sopivan hyvin Katrin pohjoismaiseen vaaleuteen. (*Jaana* 13/1979.)

Näissä neljäntoista vuoden erottamissa katkelmissa toistuvat silmiinpistävän samanlaiset luonnehdinnat. Katri Helenan koko olemus – ”pohjoismainen vaaleus”, sinisilmäisyys ja Suomen lipun värit – samastuu niissä ongelmattomasti suomalaisuuteen. Toisin kuin monet muut laulajat, Katri Helena ei ole muuttanut radikaalisti tyyliään muotien vaihtuessa. Kampaus oli lähes samanlainen vuonna 1979 ja 1993: lyhyt leikkaus, jakaus oikealla, vaalea väri. Hänen ruumiinrakenteensa ei ole iän myötä juurikaan vaihdellut, vaan olemus oli yhtä hoikka kolmissakymmenissä ja 15 vuotta myöhemmin. Ulkonäön suhteellinen muuttumattomuus luo vaikutelmaa, että Katri Helena edustaa jotain pysyvää ja muotivirtauksista riippumatonta.

Katri Helenan kuvauksissa ei 1970-luvulla korostettu kauneutta samalla tavalla kuin Monica Aspelundin yhteydessä. Glamourin ja loistokkuuden sijaan hänen tähtikuvaansa on kuulunut pikemminkin tavallisuus; Katri Helenaa ei ole nostettu ”tavallisen suomalaisen” yläpuolelle. Glamourin lisäksi Katri Helenan tähtikuvasta on puuttunut seksikkyyden korostaminen. Häntä ei ole seksualisoitu katseen kohteeksi samalla tavalla kuin monia muita naistähtiä, vaan hänet on esitetty pikemminkin epäeroottisen rakkouden ja ihailun kuin halun kohteena. Seksikkyyden välttäminen on mahdollistanut sen, että Katri Helena on voitu esittää kansallisena ihanteena, eräänlaisena Suomi-neitohahmona (vrt. Valenius 2004, 122–123).¹⁹²

Eurovisio-karsinnoissa ja loppukilpailuissa pukeutuminen on vaikuttanut Katri Helenan sinivalkoisen tähtikuvan rakentumiseen. Hän on ”edustanut Suomea” Eurovision laulukilpailussa ”siniristilipun väreihin pukeutuneena” (*Anna* 19/1993), ja muutenkin sininen ja valkoinen liittyvät hänen kuvaansa kiinteästi. Erityisen tärkeä on ollut sininen, jonka kerrotaan olevan ”tunnetusti Katri Helenan suosikkiväri” (*Me Naiset* 20/1993). Vuoden 1993 karsintakilpailussa Katri Helenan esiintymisasuna oli turkoosi mekko ja ohjelman haastattelusuoksissa hänellä oli yllään tummansininen talvitakki. Kansainvälisessä finaalissa hän pukeutui kaksiosaiseen siniseen asuun. Valkoista Katri Helena käytti enemmän 1970-luvulla. Vuoden 1978 Eurovisio-karsinnassa hän oli pukeutunut luonnonvalkoiseen neulepuseroon ja pitkään hameeseen ja vuotta myöhemmin valkoiseen mekkoon. Kansainvälisessä finaalissa vuonna 1979 asuna oli yksin-

kertainen valkoinen iltapuku. Aikakauslehden matkakertomuksessa arveltiin, että “Katrín vaaleus ja vaaleat tai siniset vaatteet viehättivät viisuväkeä” (*Apu* 14/1979). Näin sinivalkoisuus on liitetty tiiviisti Katri Helenaan Eurovision laulukilpailun yhteydessä.

Suomalaisena naisena Katri Helena on esitetty varsin ihanteellisenä hahmona. Eurovision laulukilpailuun liittyvässä julkisuudessa hänen elämänsä koostuu vaiheista, jotka sopivat heteroseksuaalisen järjestyksen määrittämään naiseuteen: hän on ollut tyttö, rakastunut nainen ja äiti.¹⁹³ Vuoden 1993 kilpailun aikoihin Katri Helenan ja kirjallisuudentutkija Panu Rajalan kihlautuminen oli paljon esillä julkisuudessa. Parisuhteesta kerrottiin romanssin konventioita noudattaen suurena rakkaustarinana, jossa vastustamattoman voimakas tunne yhdistää kaksi erilaista, toisiaan täydentävää yksilöä (ks. *Stacey & Pearce* 1995, 15–19). Tieteen ja viihteen edustajina osapuolet näyttivät kuuluvan eri maailmoihin ja täydentävän toisiaan. Kohtalonomaisuutta suhteeseen toivat samantapaiset kokemukset: molemmat olivat 47-vuotiaita kolmen lapsen vanhempia ja jäänet leskeksi samana vuonna (esim. *Anna* 6/1993; *Anna* 19/1993; *Apu* 2/1993; *Apu* 7/1993; *Me Naiset* 3/1993; *Seura* 2/1993). Katri Helenan esitettiin elävän uutta nousua niin työ- kuin yksityiselämässäkkin: hän oli ikään kuin tehnyt paluun sekä uralla että rakkaudessa. Työelämän hyviin asioihin kuuluivat 30-vuotistaiteilijajuhla, “Anna mulle tähtitaivas” -kappaleen menestys, erilaiset palkinnot ja Eurovisio-kilpailumatka (esim. *Me Naiset* 20/1993; *Seura* 18/1993). “Tule luo” -kappaletta tulkittiinkin suhteessa Katri Helenan omaan elämään ja uuteen romanssiin.

Aluksi ne [sanat] olivat vähän yleismaailmallisemmat, mutta halusin nämä rakkaussanat, Katri kertoo.

– Minulla on mahtava kuoro (...). Mutta ilman tätä elämäntilannetta, ilman Panua, en olisi saanut tähän tällaista tunnelmaa. (*Me Naiset* 20/1993; ks. myös *Anna* 11/1993.)

Laulun omakohtaisuuden korostaminen luo kuvaa aidosta ja vilpittömästä esiintyjästä, joka ammentaa tulkinnan ainekset omista kokemuksistaan. Yksityiselämän ja musiikin kuvataan olevan harmonisessa suhteessa toisiinsa.

Edellisen Eurovisio-esiintymisensä aikaan 1970-luvun lopulla Katri Helena esitettiin ensisijaisesti äitinä. Lapset olivat fyysisesti poissaolevinakin jatkuvasti läsnä kilpailureportaaseissa. Jerusalemiin lähdön alla lasten vatsatauti aiheutti huolta, ja kilpailumatkan aikaisia lastenhoitojärjestelyjä selostettiin lehdissä. (Esim. *Apu* 14/1979; *Jaana* 13/1979; *Katso* 13/1979.) Voitettuaan YLE:n Eurovisio-karsinnan Katri Helena vakuutti, ettei kaivannut kansainvälistä uraa, sillä perheen ja työn yhteensovittaminen aiheutti jo nyt ongelmia (*Anna* [nro puuttuu, ELKA] 1979; *Apu* 7/1979; *Jaana* 15.2.1979; *Katso* 8/1979). Hänet kuvattiin esimerkilliseksi äidiksi:

Katri Helenaa rakastavat kaikki äiti-ihmisetkin, eikä vähiten siksi, että hän ei ole tinkinyt uransa takia perheenemännän velvoitteista. Hän on jaksanut aina olla yhtä antaumuksellinen äiti kuin esiintyjäkin, rohjennut vaarantaa menestyksen jatkumisen pitämällä poikkeuksellisen pitiä esiintymistaukoja perheen lisääntyessä. (*Jaana* 13/1979.)

Äitiyden ohella korostettiin Katri Helenan korkeaa ammattitaitoa (esim. *Hbl* 13.2.1979; *Me Naiset* 7/1979). Hänen sanottiin olevan “tasokas, järkevä ja ammattitaitoinen kisaan lähtijä, edustustehtävänsä ansainnut” (*Apu* 13/1979). Katri Helenan pätevyyttä korosti myös se, että hän osallistui aktiivisesti esittämiensä kappaleiden muokkaukseen: hän suostui laulamaan “Katson sineen taivaan” vasta, kun säveltäjä poisti siitä toisen kertosäkeen (*Jaana* 15.2.1979). Avioliitto Timo Kalaojan kanssa näyttäytyi toveriavioliittona, jossa puolisoja yhdisti tunteiden lisäksi yhteinen työ. Tässä 1970-luvun avioliiton representaatio noudattikin eri ihanteita kuin myöhemmän suhteen romanttisesti väritetty kuvaus. Timo Kalaoja oli muusikko, säesti Katri Helenaa ja sävelsi tämän kilpailukappaleen “Ystävä”. Musiikki oli aviopuolisoiden yhteinen kiinnostuksen kohde, ja he olivat ammatillisia yhteistyökumppaneita. Katri Helena esitettiin pariskunnan ensisijaisena musiikin ammattilaisena: hän oli tähti ja aviomies säestäjä, jota vaimo yritti kannustaa tuomaan sävellyksiään ja muusikon taitojaan enemmän esille (*Apu* 7/1978; *Katso* 6/1978).

Perusta Katri Helenan erityiselle “suomalaiselle naiseudelle” luotiin vuoden 1965 letkajenkakeskustelujen aikana. Puolustajiensa mielestä Katri Helena oli sopiva Eurovisio-kilpailija, koska hän edusti

aitoa “suomalaista tyttöyttä”. Hänet samastettiin suomalaisena pidettyyn letkajenkkaan. Katri Helenan suomalaisuutta tuotettiin lisäksi vertailuasetelmalla Viktor Klimenkoon, joka venäläissyntyisenä ei täyttänyt suomalaisuudelle asetettuja kapeita kriteerejä. “Miksi ei kelvannut (...) supisuomalaisen Katri Helenan laulama laulu?” ihmeteltiin (*Keskisuomalainen* 1.4.1965). Tyttöys on pysynyt osana Katri Helenan tähtikuvaa myöhemminkin. Vuonna 1979 hän oli *Jaanan* (13/1979) luonnehdinnan mukaan “sellainen tyttö, jota ei voi olla kunnioittamatta” ja “teinitytön näköinen kansainvälinen tähtemme”. Intervisio-karsinnan voittanut Ritva Oksanen liikuttui Katri Helenan voitosta: “Se on sellainen pieni tyttö, tehnyt paljon töitä, kyllä se tämän voiton ansaitsi” (*Katso* 8/1979). Luonnehdinta säilyi 1990-luvulle asti. “Katri Helena on ollut koko kansan tyttö ja säilynyt sellaisena”, kirjoitti *Me Naiset* (3/1993), ja *Seura* (2/1993) kutsui häntä ikuiseksi juhannusnumeron kansikuvatytöksi. Luonnehdinnoissa korostuu pysyvyys: Katri Helena on säilynyt ikuisesti samanlaisena tyttönä.

Tämä vakaus tekee Katri Helenasta mahdollisen symbolin kansallisuudelle, joka ajatellaan pysyväksi asiaksi. Katri Helenan tähtikuvaa voi verrata Niskavuoren Loviisasta tehtyihin tulkintoihin. Anu Koivunen (2003, 182–183) on analysoinut, miten Loviisan henkilöhaamon kehystyksissä on korostettu perinteitä, toistoa ja jatkuvuutta samalla, kun hänet on esitetty eräänlaisena kansakunnan äitinä: “Kansakunnan historiallinen kertomus asemoi hänet merkiksi ajattomuudesta, sekä jatkuvuudesta että toisteisuudesta.” (Mt., 183.) Katri Helenan tähtikuvassa korostettu pysyvyys tekee hänestä samaan tapaan naishahmon, jota voidaan käyttää kansallisuuden symbolina. Toisaalta tyttöyden korostus pehmentää hänen kuvaansa; häntä ei esitetä samalla tavalla ristiriitaisia tunteita herättävänä mariarkkana kuin Loviisa (ks. mt., 113–194). Katri Helenan vaarattomuutta onkin voitu korostaa diminutiiveilla kuten “pikkuäiti” ja “pik-kurouva” (*Jaana* 13/1979; *Jaana* 15.2.1979).

Tyttöyden korostaminen paitsi korosti pysyvyyttä, myös hajotti Katri Helenan saamia merkityksiä; 1960-luvun tyttö oli näet osittain varsin erilainen kuin myöhempi järkevä ja rauhallinen äitihahmo tai romanttinen kypsä nainen. Vuoden 1965 lehtikirjoittelussa korostet-

tiin Katri Helenan pirteyttä ja reippautta (esim. *Keskisuomalainen* 24.3.1965; *Satakunnan Kansa* 17.2.1965; *TS* 23.3.1965). “Minne tuuli kuljettaa” -kappaleen reippaus perustui letkajenkarytmin lisäksi sanoitukseen, joka yhdistää sen iskelmän kulkurilajityyppiin. Kulkuriromantiikka on populaarikulttuurissa yleensä ollut maskuliininen aihepiiri. Suomalaisessa elokuvassa lajityyppi oli noussut uudestaan esille 1950-luvulla, jolloin kulkurihahmoa käytettiin erityisesti kuvaamaan maskuliinista vapautta ja riippumattomuutta vastakohtana modernin yhteiskunnan vaatimuksille (Koivunen 1995, 181–182). “Minne tuuli kuljettaa” -kappaleessa kulkijana esiintyy poikkeuksellisesti nuori nainen, joka laulaa kulkien vietetyistä nuoruusvuosista ja pakkomielleestä, joka ajoi hänet liikkeelle. Laulun kertojaminällä ei ole selvää päämäärää, vaan hän menee sinne, “minne tuuli kuljettaa”. Tällainen liikkuva, vapaa ja huoleton asema on kuulunut miessubjektille eikä niinkään nuorille naisille, joille on sallittu vähemmän liikkumavaraa. Naisellinen kulkuri-iskelmä herättikin jonkin verran kritiikkiä: kaikki eivät pitäneet sopivana, että nainen omaknsi miehisen kulkurin roolin (esim. *Luoteis-Uusimaa* 25.3.1965). Kriittiset kommentit olivat kuitenkin harvinaisia.

Reippaan ja pirteän kulkuritytön piirteitä ei siteerattu 1970-luvun äitiyttä korostavissa kirjoituksissa. Kuitenkin myös “Katson sieneen taivaan” -kappale kertoo omalla tavallaan rauhattomuudesta ja kodittomuudesta: “Etsien käyn lapsone maan/tokkopa koskaan juurtua saan/ (...) /haikeus mielen kotina vain/siivetön oon, etsiä saan/rauhaa en löydä kai milloinkaan”. Kappaleen sanoma ei juurikaan sovi yhteen esittäjän silloisen perhekeskeisen tähtikuvan kanssa, vaan muistuttaa pikemminkin “Minne tuuli kuljettaa” -laulun aihepiiristä. Laulua luonnehdittiin liikuttavaksi ja Katri Helenakin kertoi itkeneensä sen parissa (*Anna* [nro puuttuu, ELKA] 1979; *Jaana* 15.2.1979; *Katso* 8/1979). Juurettomuudesta ja kaipuusta kertova kappale rikkoo hieman idealisoitua ja särötöntä perheenäidin kuvaa, joka Katri Helenasta 1970-luvulla tuotettiin.

Katri Helenan kuva tyyppillisenä tai ihanteellisena “suomalaisena naisena” ei toki muutenkaan ole ollut särötön. Erityisesti vuonna 1969 “suomalainen tyttö” sai osakseen myös kritiikkiä teennäisyydestä ja laskelmoivuudesta:

Kansa äänestää Madridiin Katri-Helenan, koska hän on suomalainen tyttö aidoimmillaan. Katri-Helena on kyllä söpönen, mutta olen aina kuulevinani laskukoneen raksuttavan hänen laulaessaan. Hymykuopat ja oikea etusormi nousevat poskelle niin konemaisesti, että laskettu tehon tavoittelu näkyy. Ehkä nykyinen suomalainen tyttö onkin aidoimmillaan Miss Laskukone, onhan uusi Miss Suomikin merkonomi. (*Kaleva* 28.2.1969.)

Katri Helenan elämässä oli lisäksi piirteitä, jotka saattaisivat rikkoa ihanteellista kuvaa. Ne on Eurovision laulukilpailuun liittyvässä kirjoittelussa tavallisesti ohitettu nopeasti tai jätetty kokonaan huomiotta.

Katri Helena on aina ollut suomalaisten suursuosikki. Edes hänen avioeronsa tai muut yksityiselämän keikaukset eivät ole saaneet ilkeilijöitä liikkeelle yleisön, kollegain tai lehdistön piiristä. (*Jaana* 13/1979.)

Tässä avioero ja muut yksityiselämän vaiheet nostetaan esille seikkoina, jotka voisivat uhata Katri Helenan asemaa. Myöhemmissä Eurovision laulukilpailuun liittyvissä lehtiartikkeleissa ei juurikaan viitata ensimmäiseen, avioeroon päättyneeseen avioliittoon tai muihin miessuhteisiin, vaan aidoiksi romansseiksi nostetaan 15 vuoden onni Timo Kalaojan kanssa (*Apu* 2/1993) sekä uusi suhde Panu Rajalaan.¹⁹⁴ Näin Katri Helenan tähtikuvassa painotetaan miessuhteita, jotka eivät riko vaikutelmaa normien mukaisesta naiseudesta.

Eksplisiittisimmin Katri Helenan suomalaisuutta on korostettu yhtäältä nuorena naisena letkajenkan yhteydessä ja 1990-luvulla, keski-ikäisenä. Kolmekymppisenä äitinä Katri Helena kuvattiin suomalaisten erityiseksi suosikiksi, mutta silloin ei yhtä suorasanaisesti esitetty, että hän itse olisi ihmistyyppinä erityisen ”suomalaiskansallinen”. ”Tule luo” -kappaleen aikoihin Katri Helena vietti 30-vuotistaiteilijajuhlaansa. Pitkään uraan ja 30 vuoden merkkipaaluun liittyi varmasti se, että häntä oli nyt mahdollista luonnehtia suomalaisuuden symboliksi (*Anna* 19/1993). Vastaavasti Katri Helenan kansallista merkitystä erittelevä *Finnish Music Quarterly* -lehden artikkeli julkaistiin laulajan 50-vuotissyntymäpäivän aikaan. Juhlapäivät kutsuivat muistelemaan uran vaiheita ja summaamaan yhteen sen mer-

kityksiä sopivan arvokkaassa sävyssä (vrt. Samuel 1994/1999, 13). Iskelmälaulajasta on konstruoitu kansallinen symboli ajan kuluessa ja suomalaisuuteen liittyvien merkkien toiston avulla.

Katri Helenan toiseen Eurovisio-matkaan mennessä viihde ja iskelmä olivat alkaneet saada tunnustetun aseman osana kansallisen kulttuurin kaanoneita. Esimerkiksi *Finnish Music Quarterly* -lehden artikkelissa Katri Helenalle määriteltiin paikka “Suomen kulttuurihistoriassa ja kansallisessa perinnössä” (Niiniluoto 1995, 14). Korkean ja matalan rajoja hämärrettiin kutsumalla Katri Helenaa “koko kansan rakastamaksi taiteilijaksi” (*Apu* 2/1993, kursiivi lisätty; vrt. Kallioniemi & Salmi 1995, 24-25). *Seura* (7/1993) luonnehti viihdettä yhdeksi “kotimaisen hengenelämän” keskeiseksi alueeksi ja jatkoi:

Peter von Bagh on osuvasti todennut, että iskelmä on kansakunnan muisti. Kukaan ei taida varmuudella sanoa, miten moni romanssi on puhjennut hehkeään kukkaan ja miten moni masennustila on kääntynyt toiverikkaaksi valonkajoksi Katri-Helenan [sic] laulujen myötä. Hänhän on liikutellut kokonaisia sukupolvia, sääriä ja sieluntiloja, tossuja ja tunteita. (*Seura* 7/1993.)

Viihde nostetaan kansallisen kulttuurin keskeiseksi osa-alueeksi ta-saveroisena kirjallisuuden ja teatterin kanssa. Lisäksi iskelmä saa erityistä kansallista merkitystä “kansakunnan muistina”. Katri Helenan musiikille annetaan niin henkistä kuin ruumiillistakin merkitystä: se on sekä tanssittanut että synnyttänyt vakavia tunteita. Populaarikulttuurin arvonnousu mahdollistaa Katri Helenan esittämissen entistä tärkeämpänä osana suomalaista kulttuuria.

Vuosikymmenien kuluessa nuoresta suositusta iskelmälaulajasta on vähitellen tuotettu koko kansan Katri Helena ja viidenkymmenen vuoden iän lähestyessä juhlallinen suomalaisuuden symboli. Katri Helenan nostaminen suomalaisuuden symboliksi edellyttää samuutta myös suomalaisuudelta. Jotta voidaan väittää Katri Helenan vetoavan “koko kansaan”, on kansan yhtenäisyyttä rikkovat piirteet jätettävä pois kuvasta. Ristiriidattoman kuvan rakentaminen ei kuitenkaan koskaan onnistu täydellisesti, vaan sitä kyseenalaistavia

elementtejä tulee aina esille. Osa Katri Helenaa koskevista media-teksteistä puhuu jostain aivan muusta kuin “kaikkien jakamasta” rakkaudesta ja arvostuksesta, eikä häntä suinkaan aina ole kuvattu ihanteelliseksi suomalaiseksi naiseksi, vaikka ihannekuvaa rikkovia piirteitä ei välttämättä paljon toistatakaan.

“Kansainvälinen”. Marion poikkeuksellisena suomalais-tähtenä

Marion yhdistetään Eurovision laulukilpailuun tiiviimmin kuin muut suomalaiset iskelmälaulajat: hän on “kaikkien aikojen viisuartisti” (IS 16.5.2000b). Marion esiintyi Eurovision laulukilpailussa ensimmäisen kerran vuonna 1962 Kari Tuomisaaren kappaleella “Tipi-tii” ja toisen kerran vuonna 1973 Rauno Lehtisen kappaleella “Tom Tom Tom”. “Tom Tom Tomin” kuudennen sijan ansiosta Marion on pitkään muistettu menestyneimpänä suomalaisena Eurovisio-kilpailijana, ja “Tipi-tiin” kunniallinen seitsemäs sija täydentää saavutuksen. Marionin asemaan ylivoimaisena Eurovisio-tähtenä vaikuttaa se, että hänen menestyksensä on oikealta vuosikymmeneltä. Anneli Saariston seitsemäs sija mainitaan joskus parhaana suomalaissijoituksena kilpailijoiden määrään suhteutettuna, mutta silloin kun “La dolce vita” osallistui Eurovision laulukilpailuun vuonna 1989, ohjelma ei saanut osakseen niin paljon huomiota kuin 1970-luvulla. Lisäksi Marionin tähtikuvassa korostuu muutenkin kansainvälinen menestys. *Syksyn sävel* -kilpailun alla vuonna 1999 julkaistu kuvaus on tyypillinen tiivistelmä hänen urastaan:

Marion Rung pitää edelleen hallussaan menestyneimmän euroviisuilijan titteliä, Sopot-pystejä piisaa, ja hän on ainoa suomalainen iskelmä-tähti, joka – tosielämässä, ei vain lehtikirjoituksissa – on saanut kansainvälistä suursuosiota. Harvinaisen kielitaitoisena ja monipuolisena artistina hänet muistetaan myös upeista ravintolashow-esityksistään. (*Seura* 39/1999.)

Menestys kansainvälisissä iskelmäkilpailuissa ja poikkeuksellinen suosio ulkomailla esitetään tekijöiksi, jotka erottavat Marionin muista suomalaisista iskelmälaulajista.

2000-luvulla Marion on saanut uutta näkyvyyttä suomalaisen iskelmämusiikin arvonnoston ja nostalgisen kehystyksen myötä. Marionin, Katri Helenan, Lea Lavenin ja Paula Koivuniemen *Leidit lavalla* -kiertue keräsi vuonna 2000 suuret konserttiyleisöjä ja sai osakseen runsaasti mediahuomiota. Konsertin ohjelmisto koostui solistien suurimmista hiteistä, jotka tarjoiltiin kuulijoille nostalgisina nautintoina. Ohjelma esimerkiksi käynnistyi osiolla “Kaikki alkoi 60-luvulla”, jossa “leidit” esittivät toistensa ensimmäiset menestysiskelmät ja taustalle heijastettiin heidän valokuviaan 1960-luvulta.¹⁹⁵ Seuraavana vuonna Marion vietti 40-vuotistaitelijajuhlaansa ja TV2 televisioi juhlakonsertin, jossa Marion esitti lauluja uransa varrelta.¹⁹⁶ Vuonna 2002 Marionille myönnettiin Iskelmä-Finlandia, joka jaettiin Tapsan Tahdit -tapahtumassa toista kertaa. Myöhemmin samana vuonna Marionin uraa käsiteltiin FST:n dokumentissa *Ett liv som Marion/Marion – laulajan elämä* (FST/TV1 2002). Syksyllä 2005 ilmestyi elämäkerta *Minä ja Marion* (Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005). Marionin tuotantoa on 2000-luvulla koottu yhteensä kuudelle kokoelmalevyille. Levyjulkaisujen määrä ilmentää iskelmähistorian kohonnutta markkina-arvoa: 1990-luvulla Marionin vanhaa tuotantoa julkaistiin vain kahdella *20 suosikkia* -sarjan levyillä.¹⁹⁷

Marion on saanut lisää näkyvyyttä myös Eurovision laulukilpailun yhteydessä 1990-luvun lopulta lähtien. Lehtijutuissa häntä on pyydetty arvioimaan suomalaiskappaleiden menestysmahdollisuuksia tai sitä, miksi menestys ei ole ollut parempi.¹⁹⁸ Esimerkiksi vuonna 2002 *Ilta-Sanomat* tiedusteli neljältä entiseltä Eurovisio-kilpailijalta mielipidettä Lauran mahdollisuuksista. Marion esitettiin suurimmalla kuvalla ja pääotsikkoon nostettiin hänen arvionsa, että Laura voisi rikkoa hänen tähänastisen ennätyksensä. (*IS* 16.5.2002.) Marion on vierailut television keskusteluohjelmissa, joissa on pohdittu syytä Suomen heikkoon menestykseen Eurovision laulukilpailussa tai muisteltu kilpailun historiaa.¹⁹⁹ *Schlager på lagerissa* hän on kilpaillut iskelmätietoudella monena vuonna. Marion on myös kommentoinut kilpailukappaleita Eurovision laulukilpailun esikatselu-lähetyksissä. Hyvien sijoitustensa ansiosta Marion on saanut asian-tuntija-aseman: hänen ajatellaan tietävän kansainvälisen menestyksen vaatimuksista.

Marionin Eurovisio-osallistumisten muistelussa rakentuu kaksi kuvaa: 1960-luvun nuori ja kokematon kampaajaoppilas ja 1970-luvun hohdokas ammattilainen. *Iltä-Sanomat* julkaisi vuonna 2000 muistelupalstallaan “minä? missä? milloin?” valokuvan, joka ilmestyi alun perin vuonna 1962. Kuva on otettu kahdeksalta aamulla Eurovisio-karsinnan jälkeisenä päivänä, ja siinä “16-vuotias kampaajaoppilas Marion Rung” laittaa papiljotteja asiakkaan hiuksiin. Valokuvaan on liitetty haastattelu, jossa Marion muistelee tuntemuksiaan vuonna 1962. Hän kertoo häkellytyensä voitosta; aloittelijana hän ei ollut voinut kuvitellakaan menestyvänsä tunnettujen tähtien joukossa. (*IS Viikkoliite* 19.2.2000.) Toisaalla Marion muistelee kokemuksiaan kansainvälisessä finaalissa: “Luxemburgissa olin kuin Liisa Ihmemaassa. Vaikka oli päässyt levyttämään edellisvuonna, minulla ei ollut juuri minkäänlaista esiintymiskokemusta. Olin vain tavallinen kampaajaoppilas.” (*TV-Maailma* 20/2004.) Nuoren kampaajaoppilaan kuvassa korostuu ristiriita tavallisuuden ja kokemattomuuden sekä kansainvälisen kilpailun hohdokkuuden välillä. Marionin urasta muodostuu tähteyden kuvauksille tyypillinen kertomus, jossa tähti on samanaikaisesti tavallinen ja poikkeuksellisen lahjakas. Tähteyden ajatellaan edellyttävän paitsi kovaa työtä ja ammattimaisuutta myös hyvää onnea ja “tilaisuuksia”. (Dyer 1979/1986, 38-53.) Marion sai tilaisuutensa, kun perhetuttu Aarno Walli pyysi “tavallisen kampaajaoppilaan” Eurovisio-karsintaan. Ennen “Tipitiitä” Marion oli julkaissut vain yhden singlen, joka ei ollut herättänyt suurta huomiota. Hän tulikin tunnetuksi juuri Eurovision laulukilpailun myötä, minkä vuoksi kansainvälisyys teemana kiinnittyi hänen tähtikuvaansa alusta lähtien.

Vuoden 1973 kilpailun muistelussa toistuu usein sama tarina: kun Marion ensimmäisenä esiintyjänä alkoi laulaa kilpailukappaletaan, tekniikassa oli jokin ongelma eikä hänen äänensä kuulunut saliin ollenkaan. Marion arveli, että esitys katkaistaisiin ja hän joutuisi aloittamaan alusta. Tästä huolimatta hän onnistui esittämään kappaaleensa loppuun asti ilman mitään merkkiä ongelmista.²⁰⁰ Toistuva tarina korostaa Marionin ammattitaitoisuutta ja kokeneisuutta. Hän säilyttää hermonsä yllättävässä tilanteessa, vaikka on valtavan televisioyleisön edessä ja suorassa lähetyksessä. Kertomus luo kuvaa

Marionista poikkeuksellisena suomalaislaulajana, sillä suomalaisten heikkoa Eurovisio-menestystä on selitetty muun muassa väittämällä, että laulajat epäonnistuvat tosi paikan tullen.²⁰¹ Marion kuvataan epätavallisen ammattitaitoiseksi tähdeksi, joka ei häkelly kansainvälisellä estradilla.

Kun suomalaisesta Eurovisio-osallistumisesta on rakennettu epäonnistumisen historiaa, Marion on näyttänyt poikkeukselliselta hahmolta. *Leidit lavalla* -kiertueohjelma korostaa Marionin eroa suomalaisen euroviisuperinteeseen: “Viimeisiä sijoja Suomella on muuten ennätykselliset kahdeksan kappaletta – tämä nostaa entisestään Marionin suoritusten arvoa, sillä erinäisistä syistä johtuen Suomen tuntuu olevan vaikea menestyä näissä kisoissa hyvilläkään kappaleilla.” Marion on jollain lailla onnistunut ylittämään “erinäiset syyt”, jotka ovat estäneet muita suomalaisia sijoittumasta. Poikkeuksellisuuden tuntua Marionin tähtikuvaan on tuonut sekkin, että hän menestyi sekä lännessä että idässä: Marion voitti Sopotin laulufestivaalien ensimmäisen palkinnon vuosina 1974 ja 1980. Jälkimmäisellä kerralla tilaisuus järjestettiin Intervision laulukilpailun nimellä, mikä korosti rinnastusta Eurovision laulukilpailuun.²⁰²

Laulukilpailumenestyksen ohella keskeinen syy siihen, että Marion on mielletty harvinaisen kansainväliseksi artistiksi, on hänen levytysuransa Länsi-Saksassa 1970-luvun lopulla. Sopotin festivaaleilla 1974 Marion tapasi saksalaisen tuottajan, joka tarjosi levytettäväksi kappaletta “El Bimbo” Länsi-Saksan markkinoita varten. Seurasi levytyksiä, lehti- ja radiohaastatteluja ja televisioesiintymiä. (Hakasalo 1979, 140-143; *Apu* 15/1975; *Katso* 10/1980.) Aikakauslehdissä seurattiin innokkaasti Marionin uran vaihteita. “Marionista maailmantähti!” julistettiin *Avun* (15/1975) kannessa suurin kirjaimin vuonna 1975. Aikakauslehtien toimittajat seurasivat Marionia esimerkiksi esiintymismatkalle bangkokilaiseen ravintolaan ja suureen lehdistögaalaan Hampuriin (*Anna* 6/1975; *Suurseura* 6/1977). Kun *Suurseuran* (1/1976; 1/1977) popmusiikkipalstalla listattiin edellisen vuoden merkittäviä saavutuksia, Marion nimettiin “kansainvälisimmäksi” sekä 1975 että 1976.

Kansainvälisyys yhdistettiin Marioniin silti jo ennen 1970-luvun Eurovisio- ja Intervisio-menestyksiä ja Saksan uraa. Tarkaste-

len seuraavassa, miten kansainvälisyys ymmärrettiin vuonna 1973 Eurovision laulukilpailun kontekstissa. Mitä merkityksiä kansainvälisyyteen liitettiin ja miksi määre oli mahdollista yhdistää Marioniin?

Kansainvälisyys keskieurooppalaisuutena, laadukkuutena ja iloisuutena

Vuonna 1973 Marionia pidettiin sopivana Eurovisio-edustajana osittain juuri hänen kansainvälisyytensä vuoksi. Esitettiin, että Marion on “suomalaisen esiintyjien listan kansainvälisimpiä henkilöitä, ja omaa varmasti kaikki menestymiseen vaikuttavat ulkoiset voimavarat”, onhan hän jo “rutinoitu kansainvälinen tähti” (*TS* 18.2.1973). “Tipi-tiin” esittäneestä uudesta löydöstä oli *Ilta-Sanomien* (5.2.1973) arvion mukaan kasvanut kokenut laulajatar, jolle “kansainvälisetkään areenat eivät enää ole outoja”.

Tänä vuonna me voimme odotella viisukisoja luottavaisin mielin: Marionista on vuosien varrella kehittynyt taitava, rutinoitu ja kansainvälistäkin kuuluisuutta saavuttanut laulajatar. Haaste (...) ei varmastikaan osunut väärälle henkilölle. (*Länsi-Suomi* 14.2.1973.)

Marionin “kansainvälisyys” koostui osittain ulkomaisista esiintymisistä, joita hänelle olikin ehtinyt kertyä paljon. Pelkät ulkomaanvierailut eivät kuitenkaan tuottaneet kansainvälisyyden vaikutelmaa.

Vuoden 1973 Eurovisio-karsintaa pidettiin askeleena aikaisempaa kansainvälisempään suuntaan ja esitettiin, että säveltäjät olivat tunnustelleet “pikemminkin alan kansainvälisiä suhdanteita kuin kotimaisia ennusmerkkejä” (*TS* 4.2.1973b). Sääntömuutoksen myötä mukana oli ensimmäistä kertaa muita kuin suomen- tai ruotsinkielisiä kappaleita, Irina Milanin esittämä “Song for a Dove” ja Maaritin “Life is a Jigsaw”, minkä lisäksi kahdella suomenkielisellä kappaleella oli englanninkieliset nimet. Tyyllillisesti karsintakilpailun kappaleet vaihtelivat niin ikään Maaritin esittämästä ragtime-henkisestä “Ampukaa pianisti” -kappaleesta Lasse Mårtensonin ja Cay Karlssonin kreikkalaisvaikutteiseen sävelmään “Hän on mennyt vuorten

taa”. Lauluhytyeet Paradise ja Cumulus olivat Eurovisio-karsinnassa melko uudenlaisia kokoonpanoja ja esittivät meneviä mutta sanoituksiltaan vakavahenkisiä kappaleita. Puhdasta viihdemusiikkia edustivat Dannyn ja Sammy Babitsinin vauhdikkaat iskelmät “Galileo Galilei” ja “Riviera”. Tässä joukossa “Tom Tom Tom” oli melko turvallinen valinta Yleisradion edustussävelmäksi. Se ei ollut liian uudenlainen eikä erikoinen, mutta ei myöskään vaikuttanut yhtä kaupalliselta kuin Dannyn ja Sammy Babitsinin esitykset miniha-meisine taustalaulajineen.

“Tom Tom Tomia” pidettiin onnistuneena voittajavalintana ulkomaalaista yleisöä ajatellen:

Raadin mausta ja voittajakappaleesta kiistellään varmasti vielä pitkään yleisönosastoissa ja muilla foorumeilla. Toisaalta tuomariston tehtävänä olikin ainoastaan poimia kahdestatoista ehdokkaasta kappale joka parhaiten menestyisi varsinaisessa loppukilpailussa eikä suinkaan heijastaa suomalaisten iskelmämusiikin makua. Tässä suhteessa tuomaristo hoiti työnsä varmuudella. Tyypillisin yleiseurooppalainen sävelmä karsinnoissa oli “Tom Tom Tom”. (*HS* 6.2.1973.)

Nyt jos koskaan Eurovisio-kisoissa saattaa tärpätä. On näet luovuttu suomalaiskansallisesta kansainvälisyyden hyväksi. Marion laulaa maailmankielellä Rauno Lehtisen Tom Tomin, jonka sanomakin on yleispätevä: Kun kaikille aurinko loistaa se kaikille yhteinen on. (*Viikko* 14/1973.)

Siinä missä *Helsingin Sanomat* oli huolissaan kehityksestä kohti “yleiseurooppalaista standardimusiikkia” (*HS* 6.2.1973), *Viikko*-lehdessä kansainvälisyyttä pidettiin kehujen arvoisena. Molemmat toistivat näkemystä, jonka mukaan “suomalaiskansallisuus” ei sovi yhteen kansainvälisyyden kanssa. “Tom Tom Tom” esitettiin poikkeuksellisen suomalaisen iskelmän joukossa.

“Tom Tom Tomin” koettu kansainvälisyys kytkettiin Keski-Eurooppaan. Säveltäjä Rauno Lehtinen luonnehti “Tom Tom Tomia” keskieurooppalaistyypiseksi, reippaaksi ja iloiseksi kappaleeksi ja sanoi säveltäneensä sen eurooppalaista yleisöä ajatellen (*Katso* 5/1973; *Suomenmaa* 6.2.1973; *TS* 4.2.1973a). Myös musiikkiarvoste-

lijat kuvailivat sävelmää keskieurooppalaiseksi tai yleiseurooppalaiseksi (*ÅU* 6.2.1973; *HS* 6.2.1973). Viihdemusiikin “universaalit” normit haettiin Länsi-Euroopasta ja suomalainen iskelmä määrittyi kansainväliseksi, kun se noudatti niitä (vrt. Leppänen 2000, 133, 157). Sen sijaan itäeurooppalaisiksi katsotut piirteet eivät sopineet kansainvälisyyden merkeiksi. Rauno Lehtinen selittikin “Tom Tom Tomin” tyyliä huomauttamalla, että “Suomessa kovasti suosittu slaavilainen molli kerta kaikkiaan ei mene Keski-Euroopassa.” (*Viikko* 14/1973.) Slaavilaisuus ei käynyt kansainvälisyydestä, vaikka olikin nimitys maiden rajat ylittävälle kulttuurille.

Kun kansainvälisyys määriteltiin laadukkuudeksi, ajateltiin, että muualla viihteelle asetettiin suurempia vaatimuksia kuin Suomessa; se mikä oli hienoa täällä, ei välttämättä kelpaisi ulkomailla. Marionin erityisyydeksi kerrottiin, että hän täytti myös kansainväliset vaatimukset. Rauno Lehtisen mielestä hän oli “kovaa kansainvälistä tasoa edustava laulajatar” (*Katso* 5/1973) ja aikakauslehden luonnehdinnan mukaan “yksi niistä harvoista meikäläisistä, joka ylittää kansainväliselle tasolle” (*Viikko* 14/1973; vrt. myös *TS* 7.4.1973; *Hbl* 6.2.1973). Arvioissa toistui käsite “kansainvälinen taso”, joka määrittyi kansallista korkeammaksi. Jo vuonna 1962 “Tipi-tiin” ja Marionin katsottiin olevan “täysin esittämiskelpoisia eurooppalaisella areenalla” (*IS* 17.3.1962), mutta varsinaisesti laatua korostettiin toisen Eurovisio-esiintymisen aikoihin. Kokemus ja ulkomaiset esiintymiset näyttivät nostaneen Marionin kansainväliselle tasolle. Sen sijaan “Tom Tom Tomia” ei sävellyksenä välttämättä arvioitu kovin laadukkaaksi. Moni kriitikko oli sitä mieltä, että Marionin esitys oli paljon parempi kuin melko keskinkertainen kappale. (Esim. *TS* 18.2.1973; *TS* 7.4.1973; *Uutiskukka* 8.2.1973; *ÅU* 6.2.1973.)

“Tom Tom Tomia” pidettiin soveliaana kansainväliselle estradille myös hyväntuulisuutensa vuoksi. Kappaletta kehitettiin siitä, ettei se ollut “tavallista suomalaista nyhkytyyliä” (*Katso* 7/1973b). *Seura* kuvaili karsintakilpailun harjoituksia:

Kolmen maissa tuli Marion Rung katsomoon ja kun änkessin viereen vaikutti siltä, että vakavaa asiaa kaikilla on. Säveltäjät ovat taas koonneet murhesäkkinsä ja hupsista – tuloksena on viisuehdokas.

Onko sinun kappaleesi Tom Tom Tom yhtään iloisempi, kysyin?
- Joo, kuule, on se. (*Seura* 6/1973.)

Jo “Tipi-tiitä” keuhuttiin poikkeuksellisen iloiseksi suomalaiseksi iskelmäksi; kappaleen sanottiin olevan “kansainvälisyyttä ajatellen hyvä iskelmä nimenomaan iloisuudessaan ja keveydessään” (*Nokian Uutiset* 17.3.1962; ks. myös *IS* 16.2.1962; *IS* 17.3.1962; *NP* 16.2.1962; *TS* 16.2.1962). Hyväntuulisuus on muutenkin kytketty vahvasti osaksi Marionin tähtikuvaa. *Marion on onnellinen - ravintolashow*’n (1968) ja samannimisen LP-levyn (1969) myötä onnellisuus kiinnitettiin häneen keskeisenä määreenä. Vuonna 1973 Eurovisio-karsinnan voitosta kerrottiin otsikolla “Marion ja Rane – onnelliset” (*Kainuun Sanomat* 8.2.1973; myös *Eteenpäin* 8.2.1973; *Kansan Lehti* 10.2.1973). Onnellisuutta on siteerattu lehtijutun otsikossa vielä kymmeniä vuosia myöhemminkin (*IS* 23.7.2002).

“Tom Tom Tomin” aikoihin kansainvälisyys määrittyi siis länsi-eurooppalaisuudeksi, laadukkuudeksi ja iloisuudeksi ja kansallinen populaarimusiikki niiden vastakohtana surumieliseksi ja heikkota-soiseksi. Tämä oli kuitenkin vain yksi puoli Marionin kansainvälisyydestä. Yhteydet Marionin ja kansainvälisyyden kategorian välille rakentuivat myös juutalaisuuden kautta.

Juutalaisuus rajalla olona

Ilta-Sanomat pohti vuonna 2004 Marionin Eurovisio-menestyksen syitä:

Marionissa virtaa kansainvälistä verta ja Jari [Sillanpää] kasvoi Ruotissa. Kenties ripaus kansainvälistä verta tuo esitykseen tarvittavaa loppututustusta ja itsevarmuutta.

– Meissä on kyllä tiettyä samankaltaisuutta. Tiedän Euroviisujen olevan Jarin suuri unelma, joten toivon hänelle vain parasta. (*IS* 8.5.2004.)

Marionin suku, kuten valtaosa Suomen juutalaisista, on peräisin Venäjältä (Loivamaa, Bengtsson & Rung 2005, 12). *Ilta-Sanomien* artikkelissa venäjänjuutalaista taustaa luonnehditaan “kansainväli-

seksi vereksi”, joka erottaa Marionia suomensuomalaisista esiintyjistä. Artikkelissa pohditaan poikkeuksellisen eksplisiittisesti juutalaisuuden ja kansainvälisen menestyksen yhteyksiä, mutta hieman implisiittisemmin yhteys on luettavissa muistakin Marionia käsittelevistä mediateksteistä.

Vuoden 1962 aineistossani Marionin juutalaisuutta ei käsitellä. Jonkin verran siihen on silti kiinnitetty huomiota, sillä Ossi Runnen elämäkerrassa siteerataan antisemitististä lehtikommenttia kyseiseltä vuodelta. Kirjoittaja valittaa, että iskelmämusiikki on “juutalaisten käsissä” ja nämä “tekevät parhaansa Suomen kansan musikaalisen maun turmelemiseksi”. Lavatansseissa esiintyminen on toinen asia, mutta Eurovision laulukilpailuun on turha “lähettää piirteiltäänkin rotupuhdasta juutalaispimua edustamaan Suomea”, tämä esittää. (Luhtala 2003, 285-286.)²⁰³ Vaikka kirjoituksessa esitetyt näkemykset eivät olleet yleisiä, sen olemassaolo kertoo, että ennakkoluuloja juutalaisia kohtaan oli olemassa.

Vuoden 1973 Eurovisio-karsintaan mennessä juutalaisuudesta oli tullut tärkeä osa Marionin tähtikuvaa. Marion alkoi ottaa juutalaislauluja ohjelmistoonsa 1960-luvun lopulla *Marion on onnellinen* -show'ssa ja levyllä. Varsinaisesti hän keskittyi heprean- ja jiddishinkielisiin lauluihin vuonna 1972, jolloin hän esitti niitä LP-levyllä *Shalom* (1972), ravintolashow'ssa ja televisio-ohjelmassa (ks. *Katso* 7/1973a; *Koti-Posti* 1/1973). Juutalaismusiikin muodikkauteen lienee 1970-luvun alussa vaikuttanut musikaalin ja elokuvan *Viu-lunsoittaja katolla* (*Fiddler on the Roof*, USA 1971) suosio. Lisäksi Barbra Streisand tarjosi menestyneen aikalaisesimerkin naisartistista, jonka tähteydessä juutalaisuudella oli tärkeä merkitys. (Ks. Erens 1984, 268, 313, 322, 324.) Juutalaisuus on säilynyt keskeisenä osana Marionin tähtikuvaa myöhemminkin, ja hän julkaisi lisää juutalaislauluja vuonna 1981 levyllä *Rakkaimmat lauluni*. 40-vuotistaitelijajuhlakonsertissa juutalaislaulut olivat vähemmistössä, mutta tärkeässä asemassa. Viimeisenä numerona esittämänsä “Yiddische mamen” Marion esitteli kappaleena, joka on merkinnyt hänelle kaikkein eniten.

Juutalaisuus on ollut yksi Marionin “kansainvälisyyden” osatekijä. Elizabeth Groszin mukaan juutalaiset on mielletty “ikuisiksi

ulkomaalaisiksi”, joihin kansallinen identiteetti ei ulotu ja jotka ovat vieraita joka maassa. Heidän uskonnolliset tapansa eivät ole näyttäneet sopivan yhteen kansallisten perinteiden kanssa. (Grosz 1993, 61-62; ks. myös esim. Delanty 1995, 75.) Esimerkiksi kun Ranska ensimmäisenä valtiona antoi juutalaisille kansalaisoikeudet vuoden 1789 vallankumouksen jälkeen, hallinnon huolenaiheena oli, voisivatko juutalaiset olla luotettavia ranskalaisia. Kysyttiin, olisivatko juutalaiset valmiita sopeutumaan ranskalaiseen yhteiskuntaan ja lakeihin vai asettaisivatko he omat perinteensä ja uskonnolliset sääöksensä ensisijaisiksi. (Levitt 1997, 51-62.) Suomessa juutalaiset saivat kansalaisoikeudet vasta 1917, lähes viimeisenä maana Euroopassa ja 45 vuotta sen jälkeen, kun aihetta oli ensimmäisen keran käsitelty valtiopäivillä (Harviainen 1995, 124).

Richard Dyer on luonnehtinut juutalaisten asemaa suhteessa valkoisuuden määritelmiin ambivalentiksi. Hänen mukaansa juutalaiset ovat muodostaneet “valkoisuuden rajatapauksen” (Dyer 1997, 53). Heidät on joskus voitu laskea valkoiseksi, vaikka historiallisesti heidät on tyypillisesti suljettu kategorian ulkopuolelle. Valkoisina on pidetty korkeintaan läntisiä juutalaisia toisen maailmansodan aikaisten vainojen jälkeen. (Mt., 11-12, 19, 42, 53-57.) Dyer esittää, että tällaiset joskus valkoisuuteen sisällytetyt ja joskus ulos suljetut ryhmät ovat yksi valkoisuuden vallan lähteistä. Juutalaisten kaltaiset asemaltaan häilyvät ryhmät toimivat suojina valkoisuuden ja ei-valkoisuuden välillä. (Mt., 19, 51.) Juutalaisuuden ja suomalaisuuden suhdetta voisi luonnehtia samaan tapaan häilyväksi. Jos suomalaisuus samastetaan valkoiseen suomensuomalaiseen etnisyyteen (ks. Rossi 2003, 181), juutalaisuus suljetaan sen ulkopuolelle. Eroa ei kuitenkaan aina tehdä, vaan juutalaiset voidaan myös sisällyttää suomalaisuuteen.

Rajalla olo näkyy esimerkiksi Marionin elämäkerrassa. Takakan-
sitekstissä häntä luonnehditaan “suomalaisen viihde-elämän kiintotähdeksi” ja esipuheessa todetaan: “Harvalla suomalaisella naislajalla on yhtä pitkä yhtäjaksoinen ammattilaisuus. Marion oli koko kansan tuttu jo ennen kuin puhuttiinkaan ‘julkkiksista.’” (Loivamaa, Bengtsson & Rung 2005, 7.) Marion esitetään näin ongelmattomasti suomalaisena elämäkerran esittelyosioissa. Toisaalla kirjassa ker-

rotaan, että “Marion on aina kokenut itsensä epäsuomalaiseksi, eikä hänessä virtaakaan ‘suomalaista’ verta” (mt., 68). Tässä suomalaisuus esitetään kulttuurisena piirteenä, jolla on jonkinlainen yhteys sukutaustaan. Veren määreenä suomalaisuus on laitettu varovaisesti lainausmerkkeihin, mikä ilmentää epävarmuutta siitä, voiko kansallisuutta määrittää perimän kautta. Marion kuvataan yhtä aikaa suomalaiseksi ja epäsuomalaiseksi.

Marion toimiikin eräänlaisena “raja-agenttina” (Negra 2001, 5) samaan tapaan kuin Hollywoodin “etniset” valkoiset naistähdet, joita Diane Negra tarkastelee kirjassaan *Off-white Hollywood. American Culture and Ethnic Female Stardom* (2001). Negra analysoi Hollywoodin studiokauden tähtikuvia, jotka oli valkoisuuden ohella merkitty jollain eurooppalaisella etnisyydellä. Hän esittää, että amerikkalaisessa kansallisessa kontekstissa etniset tähdet voivat tuoda esille ja horjuttaa itsestään selvinä pidettyjä käsityksiä esimerkiksi valkoisuudesta ja amerikkalaisuudesta. (Mt., 3, 8, 21.) Vastaavasti Marion kyseenalaistaa käsityksen suomalaisista etnisesti homogeenisena kansana. Samalla juutalaisuudella on ollut tärkeä merkitys, kun kuvaa Marionin kansainvälisyydestä on tuotettu.

1970-luvun lehtijuttujen Marion oli urbaani, keskiluokkainen ja moderni nuori nainen. Hän oli elänyt lapsuutensa aivan Helsingin keskustassa eikä aikuisenakaan muuttanut pois pääkaupunkiseudulta. Marionille nimettiin uusia ja muodikkaita harrastuksia. Hän harasti squashia, “muotiin hiljalleen tulevaa omalatuista pallopelejä” (*Uusi Maailma* 14.2.1973), joogaa ja jazzbalettia sekä harkitsi kasvissyöjäksi ryhtymistä (*Apu* 15/1975; *Katso* 46/1975; *Uusi Anna* 3/1973). Huomiota lehtikirjoittelussa saivat myös Marionin siskot, jotka opiskelivat lääketieteellisessä tiedekunnassa ja kauppa- ja kauppakorkeakoulussa (*Apu* 6/1973; *Apu* 15/1973; *Katso* 16/1973; *Seura* 6/1973). Sisaruksista rakentui kuva määrätietoisina ja menestyvinä nuorina naisina. Marionia kiitettiin erityisesti siitä, että hän osasi käyttäytyä edustustehtävässä tilanteisiin sopivalla tavalla ja oli kaunis ja kielitaitoinen. Hänessä nähtiin “tietty perhetytön ja hyvän kotikasvatuksen leima” (*Apu* 15/1973; ks. myös *Katso* 16/1973; *NP* 16.4.1973). Juutalaisuus yhdistyi Marionin kuvauksissa keskiluokkaisuuteen ja kaupunkilaisuuteen. Suomen juutalaisväestö on muodostunut 1800-

luvulla tänne muuttaneiden Venäjän armeijan sotilaiden myötä, minkä vuoksi se on alusta lähtien keskittynyt kaupunkeihin, pääasiassa Helsinkiin. Kieleksi omaksuttiin Helsingissä ja Turussa alun perin ruotsi, joka oli valtakieli ja lähempänä jiddishiä kuin suomi. (Harvainen 1995, 123-126.) Kaupunkilaisuus ja ruotsinkielisyys eroavat perinteisen suomalaisuuden määritelmistä, joissa on korostunut maaseutu, suomen kieli ja kansanomaisuus. Marion ei ole sopinut “tyypillisen suomalaisen” määritelmiin, mikä on helpottanut hänen esittämistään kansainvälisenä.

Marion esitettiin nykyaikaiseksi ja urbaaniksi nuoreksi naiseksi, mutta juutalaismusiikin kuvauksissa on korostunut myös nostalgia ja menneisyys. Marionin juutalaislauluja luonnehdittiin “perinteiseksi” (*Uusi Anna* 18/1973a), ja osa niistä olikin kansanlauluja. Kap-paleista monet olivat kansanmusiikkimaisia ja säestyksissä käytettiin paljon akustisia instrumentteja. Lisäksi juutalaismusiikki on tyyppillisesti liitetty Marionin omaan menneisyyteen, lapsuuteen ja perheeseen. *Rakkaimmat lauluni* -levyn kansitekstin mukaan “laulusa soivat rakkaat muistot lapsuudestani”. Marionin oma identiteetti on antanut hänelle uskottavuutta juutalaislaulujen esittäjänä. Naistenlehtihaastattelussa korostettiin: “Marionin äiti ja isä ovat molemmat juutalaisia ja hän kävi Helsingin juutalaista yhteiskoulua. Kysymyksessä ei siis ole mikään keikailu meillä suhteellisen uudella laulujen alueella.” (*Uusi Anna* 3/1973.) Suvun perintö legitimoii juutalaismusiikin esittämisen.

Juutalaislauluja saatettiin pitää hyödyllisinä kansainvälistä uraa ajatellen.

Tien todella laajaan kansainväliseen tietoisuuteen on Marionille avannut ennenkaikkea hänen lp-levynsä *Shalom*, jossa hän laulaa israelilaisia lauluja persoonallisina tulkintoina. Viktor Klimengon [sic] ohella hän on toinen suomalainen laulaja, jonka levy on ollut mukana todellisessa maailmanlevityksessä. (*Etelä-Suomen Sanomat* 24.1.1973; vrt. *Viikko* 14/1973.)

Juuri *Shalom* -levy mahdollisti tämän näkemyksen mukaan Marionin markkinoimisen myös ulkomaille. Juutalaismusiikin ajateltiin kiinnostavan muuallakin kuin Suomessa, ja *Shalom* -levyä pyrittiin

tuomaan esille myös Marionin Luxemburgin matkalla. Lehtikommenttien mukaan suomalaiskilpailijan markkinointiin panostettiin nyt enemmän kuin aikaisemmin Eurovision laulukilpailussa (*Etelä-Suomen Sanomat* 7.4.1973; *Katso* 16/1973). Marionin kunniaksi järjestettiin vastaanotto, jossa vieraita kylvetettiin suomalaisessa saunassa ja heille tarjoihtiin vodkaa sekä lakkalikööriä *Shalomin* soudessa taustalla (*Apu* 15/1973; *Katso* 16/1973).

“Sauna Finlandia” -vastaanotto (*Katso* 16/1973) markkinoi kaksinaista suomalaisuutta, jossa yhdistettiin perinteisiksi kansallisiksi erikoisuuksiksi mielletyt asiat (sauna, tietyt ruuat ja juomat) sekä niistä poikkeava kulttuuri (juutalaislaulut). Tällaisen yhdistelmän houkutukset tulivat esille myös, kun naistenlehti *Uusi Anna* (18/1973a) keväällä 1973 pohti, miksi suomalaiset poplaulajat eivät ole menestyneet ulkomailla. Tärkeimmäksi syyksi lehti nosti markkinoinnin puutteen. Artikkelissa arveltiin, että suomalainen musiikki voi myydä käyttämällä hyväkseen vähemmistökulttuureja:

Parhaiten kotimaisista taiteilijoistamme ovat menestyneet nimenomaan epätyypilliset suomalaiset, kuten aitona venäläisenä kasakkana markkinoitu Viktor Klimenko, aidot mustalaiset Hortto Kaalo ja Anneli Sari, sekä Marion Rung, joka laulaa muun muassa perinteisiä juutalaisia sävelmiä. (*Uusi Anna* 18/1973a.)

Venäläiset, romanit, juutalaiset ja saamelaiset asetetaan suomalaisuuden rajalle. He ovat suomalaisia, mutta “epätyypillisiä” ja siten mahdollisia eksotiikan lähteitä. Juuri tällainen etnisyydellä maustettu suomalaisuus voisi lehden mukaan vedota ulkomaiseen yleisöön. Samantapainen näkemys tuntuu sisältyvän ajatukseen, jonka mukaan Suomessa oli kaksi “kansainvälisesti ottaen mitat täyttävää artistia”: Viktor Klimenko ja Marion (*TS* 7.4.1973).²⁰⁴

Vaikka juutalaisuuden korostaminen oli mahdollisesti toimiva urastrategia 1970-luvun Suomessa, aivan ongelmaton se ei ollut. Marion kertoi epäröineensä hepreankielisen levyn tekemistä. Syytä kysyttäessä hän vastasi: “Kai se oli jonkinlaista juutalaisvihan pelkoa. Vaikka en olekaan koskaan huomannut, että sitä esiintyisi Suomessa.” (*Uusi Anna* 3/1973.) Marion nostaa esille juutalaisvihan mahdollisuuden, mutta kiiruhtaa heti kieltämään sen ja välttää oman

maansa kritikoimista paikantamalla antisemitismin Suomen ulkopuolelle. Ehkä suurin juutalaisuuden esilletuomisesta seurannut vaara Eurovision laulukilpailun kontekstissa 1970-luvulla oli kuitenkin mahdollinen assosiaatio Israelin valtioon. Tapani Harviainen on huomauttanut, että juutalaiset on Suomessakin helposti nähty eräänlaisiksi Israelin edustajiksi, jotka ovat vastuussa valtion toimista (Harviainen 1995, 126). Marion pyrki torjumaan tätä assosiaatiota juutalaisuuden ja Israelin välillä korostamalla, etteivät hänen juutalaislaulunsa olleet poliittisia: “Marion sanoo, ettei hän sekoita musiikkia ja politiikkaa. Hänen juutalaislaulunsa ovat varsin vaarattomia ja viattomia, eivät taistelulauluja.” (*Uusi Anna* 3/1973.) Eksplisiittinen poliittinen kantaottavuus ei olisi muutenkaan sopinut iskelmämusiikin normeihin. Marion ei ole haastatteluisaan esittänyt suoria kannanottoja Lähi-idän tilanteesta, ja hän on toistuvasti korostanut olevansa rauhan puolesta ja rasismia vastaan. Vuonna 1973 Marionilta kysyttiin, mitä sotasaavutusta hän arvostaa. “En mitään. Puolustan rauhaa”, Marion vastasi ja sanoi halveksivansa sotia, koska syyttömät ihmiset joutuvat kärsimään niissä. (*Uusi Anna* 18/1973b.)

Eurovision laulukilpailussa Israel assosioitui 1970-luvulla keskeisesti terrorismiuhkaan. Israelin ensiesiintyminen Eurovision laulukilpailussa tapahtui pian Münchenin olympialaisten (1972) jälkeen. Niinpä huoli terrorismista nousi ymmärrettävästi esille myös laulukilpailun yhteydessä, olisihan se suorana kansainvälisenä televisiolähetystenä ollut näyttävä kohde. Israelin tultua mukaan kilpailuun turvatoimista muodostui Eurovision laulukilpailua käsittelevissä lehtijutuissa eräänlaista speaktaakkelia. Esimerkiksi *Katso* (16/1973) kertoi vuoden 1973 finaalista artikkelilla “Viisukisat poliisikomennossa”. Valtaosan sen ensimmäisestä aukeamasta vei aseistettuja luxemburgilaisia poliiseja esittävä kuva sekä raflaava teksti “kovat piippuun”. Itse artikkeli alkoi kuvauksella Israelin edustajan Ilanitin saapumisesta teatterille. Tuloajankohta oli salainen, ja vain poliisien ja aseistettujen vartijoiden ilmestyminen paljasti laulajan lähestyvän kilpailupaikkaa. Lopulta seurue saapui paikalle “kuin parhaassa agenttifilmissä” moottoripyöräpoliisien ja poliisiautojen saattamisessa umpiautoissa sireenien ulvoessa. Ilanitilla itsellään kerrottiin olleen seitsemän henkivartijaa. Viittaus “agenttifilmeihin” rinnasti lau-

lukilpailun fiktiivisiin jännityskertomuksiin ja ironisoi samalla turvatoimien ylettömyyttä. Vastaavasti *Uusi Suomi* (7.4.1973) uutisoi kilpailun ennakkojärjestelyistä otsikolla “Musta Syyskuu uhkaa Euroviisukilpailua. Israelin edustajilla poliisisaattue”. Lehden mukaan Israelin osallistuminen oli “muuttanut laulukilpailut vahvasti poliittisluontoiseksi tapahtumaksi”. Israel esitetään tavallaan syylliseksi siihen, että aiemmin ilmeisen “viaton” viihdetapahtuma on korruptoitu politiikalla. Varotoimenpiteitä luonnehdittiin ylettömiksi ja kuvailtiin vaivaa, jonka ne aiheuttivat kilpailun osallistujille. Esimerkiksi arvosteluraadin jäsenten piilottelua pidettiin “farssimaisena” (*US* 7.4.1973). Israel toi näissä representaatioissa väkivallan uhan ja siihen liittyvät vaivat keskelle eurooppalaista viihdemaailmaa.

Israelin saamaan huomioon suhteutettuna on silmiinpistävää, miten vähän Marionin juutalaisuudesta kirjoitettiin vuoden 1973 kilpailuraporteissa. Aihe nostettiin esille ainoastaan *Avussa* (15/1973). Matkakertomuksen tyyliin kirjoitetussa artikkelissa toimittaja kuvailee omia kokemuksiaan kilpailusta. Hänen mukaansa suomalaisseurue jännitti harjoituksia, joissa Marion ja Israelin edustaja olivat vuorossa peräkkäin.

Marion suhtautuu erittäin hienosti kaikkiin keskusteluihin turvatoimenpiteistä, Mustasta syyskuusta ja Israelista. Asia koskee tavallaan häntäkin, onhan hän juutalainen, mutta nähtävästi hän on päättänyt pysyä tiukasti puolueettomana. Vain kerran hän puuskahti, että tuntuu siltä että luxemburgilaiset liioittelevat turvatoimissaan. (*Apu* 15/1973.)

Artikkeli rakentaa yhteyden Marionin juutalaisuuden ja Israelin välille. Israelilaisen laulajan suojaksi järjestettyjä varotoimia kuvatesaan toimittaja pohtii, miten “pelon kourat” ovat kasvaneet Münchenistä Eurovision laulukilpailun “kermakakkumaailmaan” saakka:

Tietysti viihdemaailman julkisivu on valheellinen, tietysti on hyvä että joskus rapisee ja esiin tulevat oikeat kasvot jotka eivät aina ole suinkaan kauniit, mutta tämä toki on väärin. Minusta on nurinkurista, että minun pitää katsella lavalla kävelevää Marionia ja ajatella, että hän on juutalainen – pelkääkö hän? Ja hullua on, että minun pitää sisimmässä-

ni vähän pelätä hänen puolestaan; voi mielikuvitusta!
Marion itse on kuin viilipytty. (*Apu* 15/1973.)

Terrorismin pelkoa kuvaillaan ei-juutalaisen toimittajan näkökulmasta. Vaikka Marionin rauhallisuutta kehutaan, uhka ja pelko tulevat artikkelin mukaan osaksi ei-juutalaisen suomalaistoimittajan kokemuspiiriä juutalaisesiintyjien kautta. *Avun* artikkeli on poikkeuksellinen, eikä muussa vuoden 1973 Eurovision laulukilpailuun liittyvässä kirjoittelussa tehty yhteyttä Marionin juutalaisuuden ja Israelin välille.

Marionin kansainvälisyys on siis rakentunut kahdesta suunnasta: yhtäältä assosiaatiosta hyväntuuliseen keskieuropalaiseen viihdemusiikkiin ja toisaalta juutalaisuudesta. Joskus näiden kahden kansainvälisyyden muodon välille on rakentunut ristiriita. *Katso*-lehdessä kerrottiin Marionin hepreankielisistä lauluista ja pohdittiin:

Kun kuulee Marionin laulavan jotain surullista, dramaattista laulua, se tuntuu olevan juuri hänen ominta aluettaan. Voimakkaasti tunnepitoisissa lauluissa hänen äänensä soi tummana ja kypsänä. Kuitenkin hänet opittiin alun perin tuntemaan pirteänä ja reippaana tipitiytytonä – kenelle toiselle sitä paitsi olisi sopinut paremmin taas iloinen Tom Tom! (*Katso* 7/1973a.)

Tekstissä tehdään assosiaatio juutalaisuuden ja surumielisyyden välille. Samalla avautuu mahdollisuus yhdistää juutalaisuus ja suomalaisuus: suomalaisuuteenhan on liitetty surumielinen, itäinen musiikkimaku.²⁰⁵ Näin kansallisen ja kansainvälisen erottelu ongelmallistuu: jos suomalaista musiikkimakua on pidetty “kansainvälisestä” poikkeavana ja juutalaismusiikkia kansainvälisesti vetoavana, miten surumielisyyks voi kuulua molempiin?

Kansainvälisestä speaktaakkelista kansalliseen kaappiin?

Katri Helena ja Marion ovat varsin erilaisia naishahmoja, jotka molemmat on esitetty ihailun arvoisina. Katri Helena on ulkonäkönsä, musiikkinsa ja elämänvaiheidensa perusteella kuvattu ihanteelliseksi “suomalaisen” naiseuden edustajaksi. Marionia taas on pidetty so-

veliaana kansakunnan edustajana, koska hänet on nähty positiivisella tavalla “kansainvälisenä”. Varsin erilaiset naiset voidaan siis nähdä sopivina kansallisina edustajina ja ihailemisen arvoisina. Tämän mahdollistaa osaltaan se, että keskinäisistä eroistaan huolimatta Katri Helena ja Marion täyttävät naiseuden heteroseksuaaliset normit. Naiseuksien esitysten sallitut rajat tulivat erityisen selvästi esille suomalaisessa mediassa vuonna 1998, kun Eurovision kilpailun voitti israelilainen Dana International. Dana International on transsukupuolinen nainen ja puhui haastatteluissa homojen ja transseksuaalien²⁰⁶ oikeuksien puolesta. Hänen esityksensä rikkoi sukupuolen luonnollistettua järjestystä, jossa synnynnäistä ruumista pidetään sukupuolen perustana.

Suomalaisessa mediassa suurin huomio kohdistui Dana Internationalin ohella suomalaiskilpailija Marika Krookiin, ja kahden nais-hahmon välille rakentuikin eräänlainen vertailuasetelma. Heidän naiseuttaan arvioitiin eri tavoin, ja näin tuotettiin eroa “aidon” ja “epäaidon” naiseuden välille. Kuten Judith Butler esittää, sukupuoli on normatiivinen, säätelevä ihanne, joka tuottaa sukupuoliitetut ruumiit ja identiteetit. Vain toistamalla oikein sukupuolen normeja voi tulla ymmärrettäväksi subjektiksi. (Butler 1993, 1-2, 13.) Transsukupuolisen laulajan naiseutta ei kuvattu suomalaisessa mediassa täysin ymmärrettäväksi. Dana Internationalin esityksen kommentointi laulukilpailulähetyksessä kiinnittää myös huomiota tapaan puhutella kansallista televisioyleisöä heteroseksuaalisena sekä ristiriitaan puhuttelun ja katsojien todellisuuden välillä. Eurovision laulukilpailun homokulttuuriyhteydet alkoivat Dana Internationalin myötä tulla uudella tavalla esille valtavirran mediassa, joskin aluksi varsin verhotusti. Ohjelma tarjoaakin tilaisuuden tarkastella sitä, miten televisio-kulttuuri toimii “kansallisen heteroseksuaalisuuden” (Berlant & Warner 2000) ylläpitäjänä.

Diiva ja ihana nainen

Dana Internationalin esitys Eurovision laulukilpailussa toisti euroviisudiivan esiintymisen konventioita. Jälkikäteen on muisteltu erityisesti Jean Paul Gaultierin suunnittelemaa speaktaakkelimaista linnunsiipistä pukua, jonka Dana International vaihtoi ylleen voittaja-

kappaleen uusintaesitystä varten. Varsinaisessa kilpailuesityksessä hän oli pukeutunut hillitymmin yksinkertaiseen hopeanväriseen iltapukuun. Hänen ulkonäkönsä – pitkät hiukset, hihatonta iltapuku, sirot käsiliikkeet – oli konventionaalisella tavalla feminiininen. Vaikutelmaa korostivat neljä naispuolista taustalaulajaa, jotka olivat pukeutuneet yhdenmukaisesti maskuliinisiin housupukuihin.²⁰⁷ Mahtipontinen eurodiskokappale noudatti lähes liioitellusti yhtä Eurovision laulukilpailussa suosittua tyyliä: konstailematon säkeistö-kerkosäe -rakenne, helposti omaksuttava melodia ja sanoituksessa paljon materiaalia, joka on ymmärrettävää kielestä riippumatta. Eurovision laulukilpailun kontekstissa Dana Internationalin esitys oli varsin onnistunut: se toi hänelle runsaasti mediahuomiota ja voitti kilpailun. Suomalaiselle medialle heteronormista poikkeavan sukupuolen käsitteleminen tuotti jonkin verran vaikeuksia, mikä näkyy suhtautumisessa Dana Internationalin naiseuteen sekä yrityksissä selittää hänen suosiotaan.

Kilpailun jälkeen Dana International sai osakseen kritiikkiä Marika Krookilta. Krook valitti, että kilpailun ratkaisivat musiikin sijaan “kitsch” ja politiikka (*IL* 11.5.1998; *IS* 11.5.1998a; *Me Naiset* 20/1998). Dana Internationalia Krook moitti siitä, että tämä käytti sukupuolta myyntikeinona, vaikka ainoastaan musiikilla pitäisi olla merkitystä (*Hbl* 11.5.1998a). Silti myös Marika Krookin “esillepanossa” pyrittiin hyötymään hänen naiseudestaan, ja esimerkiksi hänen ulkoasunsa suunnittelua kuvailtiin lehdissä etukäteen (*IL* 9.5.1998; *IS* 9.5.1998c). *Ilta-Sanomien* (12.5.1998) kuvitus kilpailun jälkeisellä viikolla tuo esille, ettei Dana Internationalin ja Marika Krookin ulkoisen esiintymisen välillä itse asiassa ollut kovin suurta eroa. Molemmista on samalla aukeamalla kuva, joka on otettu esiintymislavalta. Heidän asentonsa on samantapainen: Marika Krook heiluttaa yhtä kättä, Dana International on nostanut molemmat kätensä ilmaan. Kummankin ulkoasu on jokseenkin yletön. Krookilla on suuri meduusamainen kampaussuora ja antiikkivaikutteinen iltapuku, Dana Internationalin pukuun kuuluvat linnunsulista tehdyt suuret ja värikkäät hihat. Muuten puku on musta ja yksinkertainen, ja myös kampaussuora on suhteellisen vaatimatonta, hiukset on vain kiinnitetty taakse. Marika Krookin esittämä naisuus oli siis tuskin vähemmän spek-

taakkelimaista kuin Dana Internationalinkaan. Heidän naiseutensa kuitenkin arvotettiin eri tavalla: Marika Krook esitettiin aitona, Dana International keinotekoisena.

Iltalehden artikkelissa “Viisujen puhutuin. Ah, niin naisellinen Dana International” kuvailtiin laulajan ulkonäköä:

Paksu musta tukka, suuri suu ja muodot, joista moni nainen olisi kateellinen. Kun kaupan päälle laitetaan naisellisen pehmeä puheääni ja napakka tapa vastata kysymyksiin, niin kukapa muukaan olisi kysymyksessä kuin Euroviisujen seuratuin nainen. (*IL* 8.5.1998.)

Kuvaus on hieman liioitteleva ja tyyliltään humoristinen (“ah, niin naisellinen!”). Transsukupuolista Dana Internationalia ei otettu naisena samalla tavalla vakavasti kuin kilpailun muita naislaulajia. Sen sijaan lehdissä tuotiin esille hänen naisellisuutensa murtumakohtia. *Iltä-Sanomien* kuvaili Dana Internationalia “hyvävartaloiseksi” mutta “läheltä edelleenkin melkoisesti miehennäköiseksi” (*IS* 9.5.1998b). Kilpailun jälkeen julkaistua haastattelua värittivät huomiot hänen ulkonäkönsä repsahduksista. Voittoa seuranneena aamuna Dana Internationalin peruukki “oli hieman huonosti laitettu kiinni, mutta stailisti korjasi sen nopeasti”. (*IS* 11.5.1998b.) Toimittaja kuvaili, miten hänen huomionsa kiinnittyi väistämättä laulajan ajamattomaan leukaan, johon oli ilmestynyt parranhaivenia. Dana International ei myöskään suostunut paljastamaan “upean vartalonsa salaisuutta”, jota toimittaja uteli. (Mt.) Lehti liitti Dana Internationalin naiseuden pintaan, ulkonäköön, ja korosti sen keinotekoisuutta ja haavoittuvaisuutta. *Iltä-Sanomien* artikkelissa Dana Internationalin leukaan kasvavat parranhaivenet “paljastavat” alkuperäisen sukupuolen. Oletuksena on, että “aidoilla” naisilla ei ole partaa. Artikkelisiin sisältyy käsitys sukupuolesta luonnollisena ja muuttumattomana ominaisuutena, jonka perusta on ruumiissa.

Dana International samastettiin jossain määrin kilpailukappaleeseensa, ja häntä luonnehdittiin diivaksi, joka manipuloi taitavasti julkisuutta. *Iltalehti* kuvaili lehdistötilaisuutta, jossa Dana International vastaili nokkelasti sukupuoltaan koskeviin typeriin kysymyksiin ja onnistui voittamaan toimittajajoukon puolelleen. Hän sai ylei-

sön aplodit, kun pyysi sitä kiinnittämään enemmän huomiota musiikkiin ja vähemmän sukupuoleen. *Iltalehti* huomautti ironisesti, että Dana International ja paikalla olleet toimittajat tiesivät molemmat, ettei lehdistötilaisuudessa olisi ollut ketään, jollei laulaja olisi ollut transseksuaali (*IL* 8.5.1998). Lehti esitti transsukupuolisuuden lähinnä tempuksi, jonka pääasiallinen tarkoitus oli herättää mediahuomiota. Myös Marika Krookia pidettiin taitavana julkisuuden käyttäjänä, mutta samalla korostettiin hänen välittömyyttään ja spontaanuuttaan (*IL* 7.5.1998a; *IS* 7.5.1998a; *Me Naiset* 20/1998). *Iltasanomat* esitti Marika Krookin “ihanaksi luonnonlapsiksi”, joka hurmasi ihmiset yhtä lailla helsinkiläisessä katukahvilassa kuin Birminghamissakin (*IS* 1.5.1998; *IS* 7.5.1998a). “Ihanuus” oli tarttunut Marika Krookin määreeksi aiemmin samana vuonna, kun hän esiintyi elokuvassa *Ihanat naiset rannalla* (*Me Naiset* 3/1998; *Seura* 5/1998). Marika Krookin kyky käsitellä julkisuutta liitettiin näin välittömään ja teeskentelemättömään persoonallisuuteen. Hänen esitettiin vetoavan luonnollisuudellaan, kun taas Dana International kuvattiin taitavaksi ja laskelmoivaksi julkisuuden hyväksikäyttäjäksi. Niin käytöksen kuin ulkonäönkin alalla rakentui vastakkainasettelu “keinotekoisien” ja “luonnollisen” naisen välille.

Dana Internationalin eroa “luonnolliseen” ja “teeskentelemättömään” Marika Krookiin korostaa *Hufvudstadsbladetin* pilakuva, joka julkaistiin suomalaiskilpailijan “oikeutettua” pettymystä kommentoivan kolumnin kuvituksena (*Hbl* 12.5.1998). Piirroksessa kurvikas nainen seisoo väänntyneessä asennossa valokeilan keskellä. Hän on pukeutunut paljastavasti bikinin yläosaan ja lannevaatteeseen, jotka esittävät jonkinlaista itämaisen tanssijan pukua. Naisella on pitkät tummat hiukset, vinot silmät ja suuri suu. Pilakuva kytkee yhteen monia Dana Internationaliin liitettyjä huolenaiheita. Sen mukaan Dana International hankkii itselleen huomiota esittelemällä vartaloaan ja tekemällä sukupuolestaan speaktaakkelin, sillä laulaa hän ei osaa – puhekuplaan sijoitettu rikkonaista nuottia laulava linnunpää kertoo, että hän kuulostaa varikselta. Kuvassa Dana Internationalin pukeutuminen on stereotyyppisen “itämaista”. Piirros soveltaa orientalistisia käsityksiä itämaisista naisista esittääkseen Dana Internationalin esityksen groteskiksi ja liioitelluksi naisellisuuden

spektaakkeliiksi. Orientalistisen diskurssin avulla Eurooppa on määritellyt itseään suhteessa itään, joka on toiminut sen toiseutena. Orientalismi tarjoaa lännelle aina hallitsevan position suhteessa itään. (Said 1978/1995, 1-8.) Pilakuvassa seksualisoitu itämaisen naisen stereotyyppi toimii välineenä, jonka avulla israelilaisen laulajan uskottavuus Euroopan yleisradioyhtiöiden laulukilpailussa asetetaan kyseenalaiseksi. Piirros tekee pilaa paitsi Dana Internationalin naiseudesta, myös hänen etnisyydestään.

Leena-Maija Rossi siteeraa M. M. Manringin ajatuksia toiseuttavien vitsien toimintaperiaatteista: “Vitsit ovat naamioituja hyökkäyksiä todellisia yhteiskunnassa eläviä yksilöitä ja ryhmiä kohtaan. Ne ovat sosiaalisesti hyväksytyjä, koska ne kanavoivat aggressiivisiä tunteita turvallisesti, tavalla, joka ei vaivaannuta tai loukkaa juuri sitä erityistä yleisöä, joka on vitsin vastaanottaja.” (Manring 1998, 3, sit. Rossi 2003, 199). *Hufvudstadsbladetin* pilakuva toimi tällaisen toiseuttavan vitsin tavoin: nauraessaan Dana Internationalin sukupuolelle ja etnisyydelle se oletti, että lukijat eivät samastuneet pilan kohteeseen. Transsukupuolisuutta käsiteltiin muutenkin vitsailun avulla (*IL* 11.5.1998). Eurovision laulukilpailun selostuksesta vastasivat Maria Guzenina ja Sami Aaltonen, joiden valinnalla ohjelmaan pyrittiin saamaan nuorekasta väriä. Selostus olikin tyyliältään vapaamuotoisempi kuin aikaisempina vuosina. Dana Internationalin esityksen jälkeen Aaltonen vitsaili transsukupuolisuuden kustannuksella: “Nätti ihminen, nätti ihminen, eihän siltä puutu enää kuin laulutaito – tai puuttuuhan siltä nykyään muutakin”. Kaksina-paisen sukupuolijärjestyksen hämärtyminen esitettiin naurettavana ja ongelmallisena: Dana International ei ollut Aaltosen mukaan nainen vaan “ihminen”, eikä hän myöskään ollut mies, sillä häneltä “puuttui” jotain. Transsukupuolisuudella vitsailu oli mahdollista, koska Aaltonen oletti, että katsojat eivät samastuneet Dana Internationaliin. Heteronormatiivista sukupuolijärjestystä vastaan rikkovat katsojat suljettiin selostuksessa tuotetun yhteisöllisyyden ulkopuolelle.

Selostajien luottamus samanmieliseen yleisöön alkoi kyseenalaisua, kun Dana Internationalin kappale keräsi korkeita pistemääriä. Aaltonen naurahti Israelin saadessa ensimmäistä kertaa täydet pisteet. Myöhemmin kommentit kävivät avoimen negatiivisiksi: Israel

eteni “uhkaavasti” ja “friikit” jyräsivät. Kun Yleisradion edustus-kappale ei pitkään aikaan saanut ainoatakaan pistettä, Aaltosen ja Guzeninan dialogista tuli hieman hysteeristä. He vitsailivat muun muassa, että Aaltonen oli repinyt turhautuneena pelihousunsa, joiden alta paljastuivat vaaleanpunaiset rintaliivit. “Laitoin nämä rint-sikat ihan Danan kunniaksi että nyt kuitenkin kun tässä näköjään tämä on tämä euroviisujen henki tänä vuonna niin”, hän selitti. Pisteidenlaskun kulku uhkasi Aaltosen esittämän heteroseksistisen miehen hegemonista asemaa. Kun suomalaiset puhelinäänestäjät antoi-vat Dana Internationalin kappaleelle kymmenen pistettä, Aaltonen ei kommentoinut. Hänen puhuttelemansa yleisö oli käyttäytynyt odotusten vastaisesti.

Pisteidenlaskun merkitystä lisäsi se, että ensimmäistä kertaa useimpien maiden, myös Suomen, pisteet oli ratkaissut raatien si-jaan puhelinäänestys. Näin tulokset ilmensivät varsin suuren ihmis-joukon mieltymyksiä. Laulukilpailun tulokset esitettiin jossain mää-rin yllättäväksi, sillä ne näyttivät muuttavan kilpailun totuttuja val-tasuhteita. Esimerkiksi Ranska, ennakkosuosikiksi mainittu perin-teinen Eurovisio-menestyjä, jäi kilpailun häntäpäähän. (*HS* 11.5.1998; *Hbl* 12.5.1998.) Odottamattomien tulosten esitettiin joh-tuvan osaksi siitä, että siirtolaiset olivat äänestäneet entisiä kotimai-taan. Näin selitettiin pisteet, jotka Turkki sai Saksalta ja Suomi Ruot-silta.²⁰⁸ (*Hbl* 12.5.1998.) Jo ennen kilpailua iltapäivälehdissä oli hu-huttu, että saksalaisen Guildon fanit aikoivat matkustaa tuhansittain naapurimaihin äänestämään omaa suosikkiaan (*IL* 5.5.1998; *IS* 4.5.1998; *IS* 7.5.1998b). Juorun avulla esitettiin, että avoin yleisö-äänestys antoi erilaisille ryhmille mahdollisuuden tuoda mieltymyk-sensä entistä näkyvämmiin esille, kunhan ne toimivat tarpeeksi suu-rina joukkoina. Niinpä valtioiden rajojen sisällä asuvat vähemmistöt, erityisesti maahanmuuttajat, ja niiden kansainväliset yhteydet nostettiin uudenslaisiksi vaikuttajiksi Eurovision laulukilpailuissa.

Marika Krook esitti *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa vastaa-van selityksen myös Israelin menestykselle:

Du sade också att det var en homosexuell konspiration som gjorde att Israel vann. Men Dana är ju egentligen transsexuell...

– Det var ändå en homosexuell konspiration! De tillhör ju alla samma

grupp. Det hela blev en politisk statement som inte alls hör hemma i Eurovisionen. Det enda som ska bedömas är ju musiken. Jag har inget emot homosexuella, de är ljuvliga människor och en del av mina vänner är såna. Men hela den här folkröstningen blev politisk. Grannländer röstade på grannländer och homosexuella på Israel.²⁰⁹ (*Hbl* 11.5.1998.)

Katkelmassa yhdistyvät kysymykset sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja kansallisuudesta. Homoseksuaalisuuden ja transsukupuolisuuden välinen ero hämärtyy Marika Krookin lausunnossa, ja seksuaalisuuteen perustuva lojaalius vertautui kansallisuuteen perustuvaan: “Naapurimaat äänestivät naapurimaita ja homoseksuaalit Israelia.” “Homoseksuaalien” liittoutuminen näytti ylittävän kansallisuuksien rajat, jotka ovat perinteisesti olleet keskeisimmässä asemassa Eurovision laulukilpailussa.

Hufvudstadsbladetin haastattelussa homoseksuaalisuus toimi yleisnimityksenä sukupuoliselle ja seksuaaliselle “poikkeavuudelle”. Homoseksuaalisuus rinnastettiin kansallisuuteen, ja molemmat esitettiin poliittisiksi tekijöiksi, jotka eivät saisi vaikuttaa musiikin arvosteleamiseen. Krookin kommentissa voikin nähdä jonkinlaista pervonationalismin pelkoa – pelkoa, että seksuaalisesti “poikkeavien” liittoutuminen uhkaa totuttua järjestystä. Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer ja Patricia Yaeger huomauttavat, että kansallisuuden arvo poliittisena argumenttina on ollut niin merkittävä, että monien oikeuksiensa puolesta kamppailevien ryhmien on pitänyt vedota kansallisuuteen, jotta heidän vaatimustensa poliittisuus tunnustettaisiin. Niinpä esimerkiksi mustien kansalaisoikeustaistelu Yhdysvalloissa käytti hyväkseen mustan nationalismin retoriikkaa. (Parker & al. 1992, 8.) Kansallisuutta on käytetty metaforana etenkin yhdysvaltalaisessa homo-, lesbo- ja queer-politiikassa, mistä sama retoriikka on levinnyt laajemmallekin. Yksi esimerkki tästä on 1990-luvun alussa New Yorkissa perustettu Queer Nation -liike. Järjestämissään happeningeissä järjestö tunkeutui kansakunnan julkiseen tilaan pyrkimyksenään haastaa kansallinen heteroseksistinen seksuaalisuuden diskurssi. Tarkoituksena oli tuoda näkyviin marginaalisia seksuaalisuuksia ja outouttaa heteroseksuaalisuus.²¹⁰ (Munt 1998, 152-153.)

Dana Internationalin läsnäolo Eurovision laulukilpailussa toimi samantapaisena heteroseksuaalista järjestystä outouttavana tunkeutumisenä Euroopan julkiseen tilaan. Hänen esiintymisensä teki julkiseksi Eurovision laulukilpailun aseman homokulttuureissa. Hänen oma euroviisuhistoriansa olikin saanut alkunsa juuri homojen baarikulttuurin piirissä, kun hän osallistui 1990-luvun alussa Tel Avivissa drag show -versioon Israelin Eurovisio-karsinnasta. (Ben-Zvi 1998.) Lehdistössä Dana International esitettiin jossain määrin seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen edustajana. Hän kertoi iloitsevansa menestyksestään, “koska voi nyt esimerkillään kiinnittää huomion transseksuaalien asemaan Israelissa” (*IS* 12.5.1998c). *Iltaalehti* siteerasi Dana Internationalia: “Voittoni on voitto kaikille homoille” (*IL* 11.5.1998). Eurovision laulukilpailuun kuuluva ajatus kansan edustamisesta laajeni Dana Internationalin tapauksessa kattamaan paitsi israelilaisuuden myös seksuaalisuuden – hänen taiteilijanimensäkin korostaa kansainvälisyyttä kansallisten lojaliteettien sijaan.²¹¹ Dana Internationalin esittäminen seksuaalivähemmistöjen edustajana jatkaa perinnettä, jossa naishahmoa on käytetty kansakunnan symbolina. Olisi vaikeaa kuvitella mieshahmoa samaan asemaan.

Dana Internationalin voitto toi sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöt uudella tavalla näkyviksi Eurovision laulukilpailussa. Kilpailun tulosten selittäminen homoseksuaalien salaliitolla tai siirtolaisten äänillä oli yritys pitää yllä “normaalin” sukupuolen rajoja ja Länsi-Euroopan hegemonista asemaa esittämällä, että Danaa äänestivät vain vähemmistön jäsenet ja Turkkiä siirtolaiset. Jotkut kommentoijat vaativat paluuta asiantuntijaraateihin, joita pidettiin luotettavampina musiikillisten arvojen arvioijina (*Hbl* 12.5.1998; *IS* 7.5.1998a; *Me Naiset* 20/1998). Eurovision laulukilpailun historiaan vuosikymmeniä kuulunut raatien puolueellisuuden arvostelu unohtui, kun yleisöäänestyksen vastavoimaksi tarvittiin mielikuva objektiivisesta asiantuntijuudesta. Teoria homojen salaliitosta voitiin kuitenkin esittää paranoidiksi ja epäuskottavaksi. *Ilta-Sanomat* kuvaili ironiseen sävyyn muiden tahojen esille tuomaa salaliittoteoriaa ja haastatteli SETA:n pääsihteerä, joka muistutti, että vähemmistön äänet tuskin riittävät yksinään kilpailuvoittoon (*IS* 12.5.1998a; 12.5.1998b).²¹²

Dana Internationalia koskevassa kommentoinnissa suomalaisen median lähtöoletuksena oli, että katsojat ja lukijat jakavat heteronormatiivisen ja eurosentrisen näkökulman. Lehtien suhtautuminen transsukupuolisuuteen ei välttämättä ollut eksplisiittisesti torjuvaa. Tyypillisesti korostettiin, että Israelin ortodoksisjuutalaiset eivät olisi halunneet hyväksyä transsukupuolista laulajaa maan edustajaksi (7 päivää 19/1998; HS 11.5.1998; Hbl 12.5.1998; IL 8.5.1998; IS 9.5.1998b; IS 11.5.1998b). Kun kielteinen suhtautuminen transsukupuolisuuteen eristettiin israelilaisen uskonnollisen vähemmistön piirteeksi, kommentoijien ei tarvinnut pohtia omaa suhtautumistaan asiaan. Orientalismin logiikan mukaisesti suomalaiset lehdet saattoivat omaksua “valistuneen” ulkopuolisen aseman, mistä ne arvioivat joidenkin israelilaisten taantumuksellisia asenteita. Samaan aikaan transsukupuolisuudella saatettiin vitsailla ja Dana Internationalin naiseus asettaa kyseenalaiseksi. Marika Krookista, normit täyttävästä suomalaisnaisesta, rakennettiin positio, jonka kautta kriittikkiä oli mahdollista esittää. Krookin haastatteluisissa suorat lainaukset takasivat lehdille itselleen puolueettomuuden vaikutelman, mikä oli tarpeen, sillä kaupallisille julkaisuille on hyödyllistä miellyttää mahdollisimman heterogeenista lukijakuntaa (vrt. Saarenmaa 2005, 131). Marika Krookista rakennettu henkilöahamo oli mahdollista tulkita sekä ihanaksi aidoksi naiseksi että huonoksi häviäjäksi.

Kansallisen television heteroseksuaalisuus

Vuoden 1998 Eurovision laulukilpailun selostuksessa tuotiin aikaisemmasta poiketen esille ohjelman faniyleisö. Lähetyksen alussa Sami Aaltonen opasti katsojia suhtautumaan kilpailuun oikealla tavalla:

Nämä Euroviisithan ovat (ähkäisee) semmoisia tapahtumia, jotka heittävätkä monenlaisia tunteita, mutta täällä paikan päällä kun ottaa rennosti ja ymmärtää myös tietynlaiset trash-, kitsch- ja camp-arvot, niin kyllä Euroviisuista saa riemua irti, vaikkei nyt eurooppalaisesta keski-vertoiselmästä niin pitäisikään.

Samalla Aaltonen esiintyi euroviisufanien maun tuntevana asi-
antuntijana. Fanien suosikeiksi hän nimesi glamoröösejä naishah-
moja, joiden esiintymisessä korostui jollain lailla naamioitumisen
idea. Kilpailun aloittanut Kroatian kappale tarjosi Eurovisio-perin-
teitä kunnioittavan naisellisuuden speaktaakkelin. Vaalea naissolisti
oli pukeutunut mustaan, hupulliseen pukuun, joka sopi hyvin yh-
teen hänen esittämänsä synkähkön balladin kanssa. Kappaleen huip-
pukohdassa solisti pudotti yllättäen mustan kaapunsa ja sen alta pal-
jastui siro valkoinen iltapuku, samalla kun esiintyminen muuttui si-
säänpäinkääntyneestä ja hillitystä suurieleiseksi.²¹³ Sami Aaltonen
selitti katsojille, että euroviisufanit rakastavat “tällaisia pikku tem-
pauksia”. Euroviisufanit “ovat kovasti tämmösen kitschin perään”
ja pitävät siten tietysti Dana Internationalin kaltaisesta “glamour-
artistista”, hän huomautti.

Fanien suosimiksi nimetyt piirteet – naisartistien glamour, kitsch
ja selostuksessa siihen rinnastuva camp – ovat asioita, joita homo-
miesten on ajateltu arvostavan. Selostuksessa ei suoraan mainita
homoutta, mutta glamour-artistit ja camp toimivat homouden me-
tonymioina, joiden kautta fanit hiljaa nimetään homomiehiksi. Linkki
faniuden ja homouden välille rakentuu selostuksessa erityisesti spe-
taakkelimaisten naiseuden esitysten kautta.

Eurovision laulukilpailulla onkin runsaasti etenkin miespuolisia
homofaneja ja ohjelmalla on kansainvälisesti erityinen asema ho-
mokulttuurissa. Tutkimuksessa on jonkin verran pohdittu syitä Eu-
rovision laulukilpailun homosuosioon. Heinz Moser korostaa, ettei
ohjelman asemalle homokulttuurissa ole mitään yksiselitteistä seli-
tystä, vaan siihen vaikuttavat monet erilaiset tekijät, esimerkiksi kil-
pailun hallitseva musiikkityyli, naisartistien keskeisyys ja eksessiiv-
iset esiintymisasut sekä faniuden sosiaaliset käytännöt kuten drag-
esitykset ja yhteisöllisyyden kokemus: tunne, että vain sisäpiiri on
selvillä perheohjelman todellisesta merkityksestä. (Moser 1999, 90-
108.) Dafna Lemishin haastattelututkimuksessa israelilaiset fanit
painottivat samantapaisia piirteitä kuin Moser. Lisäksi Eurovision
laulukilpailun viehätys kytkettiin suoran lähetyksen ja yhteisten kat-
somiskokemusten myötä syntyvään vaikutelmaan kansainvälisestä
homoyhteisöstä. (Lemish 2004.) Peter Tai Christensen (2000) on

analysoinut eri katsomispositioita, joista Eurovision laulukilpailu voi saada erityistä merkitystä homokatsojalle. Hän kiinnittää huomiota myös homokulttuurin sisäisiin erontekoihin ja esittää, että euroviisufanius yhdistetään erityisesti feminiinisiin homoihin (“fjollighet och fjollor”), joiden asema homokulttuurin sisällä on jossain määrin marginaalinen, koska heidän katsotaan vahvistavan homomiehiä koskevia stereotyyppejä. (Mt., 42-43.) Eurovision laulukilpailun merkitykset homokulttuurissa ovat moninaisia, kontekstuaalisia ja historiallisesti muuttuvia, eikä niitä voi selittää yhdellä tekijällä kuten naisartistilla tai campillä.

Joissain maissa Eurovision laulukilpailun asema homotapahtumana on ollut jo jonkin aikaa näkyvä osa ohjelmaa. Esimerkiksi Ruotsin Eurovisio-karsinnan finaali alkoi vuonna 2002 juontajaparin esittämällä laululla, jossa juhlittiin humoristisesti iskelmämusiikin nautintoja ja julistettiin: “Vi alla blir fjollor för en kväll” – meistä kaikista tulee homoja yhdeksi illaksi. Suomalaisessa mediassa Eurovision laulukilpailun yhteydet homokulttuuriin ovat tulleet esille hitaasti. Eurovision laulukilpailun faniutta on 2000-luvulla alettu representoitu aikaisempaa enemmän, ja parin viime vuoden aikana myös homoseksuaalisuutta on käsitelty jonkin verran.²¹⁴ Valtavirran median tavat käsitellä euroviisufaniuden ja homokulttuurin välistä yhteyttä tuovat esille kansallisen television heteronormatiivisuutta.

Heteronormatiivisuudella tarkoitetaan järjestystä, jossa heteroseksuaalisuudella on asema luonnollistettuna “oikeana” seksuaalisuutena. Lauren Berlant ja Michael Warner (2000) korostavat, että heteronormatiivisuus ei arvota ainoastaan eksplisiittisesti seksuaalisuuteen liittyviä käytäntöjä vaan toimii yleisenä yhteiskuntaa jäsentävänä periaatteena. Se onkin huomattavasti laajempi käsite kuin esimerkiksi homofobia. Berlant ja Warner määrittelevät heteronormatiivisuuden “äänettömäksi oikeuden ja normaaliuden tunteeksi” (mt., 318), joka ensisijaistaa heteroseksuaalisuuden sosiaalisuuden muotona. Heteronormatiivisuutta tuotetaan käytännöllisesti katsoen kaikissa sosiaalisen elämän käytännöissä kuten lainsäädännössä, taloudessa, lääketieteessä, koulutuksessa ja ymmärryksissä elämäkaaresta ja romanttisista suhteista. Kansallisuus on yksi keskeinen heteronormatiivisuutta tuottava tekijä. Berlant ja Warner puhuvat

“kansallisesta heteroseksuaalisuudesta” mekanismina, “jonka kautta kansallisen kulttuurin ydin voidaan kuvitella sentimentaalisen tunteen ja tahrattoman käytöksen hygieeniseksi tilaksi, puhtaan kansalaisuuden tilaksi” (mt., 313). Yhteiskunta kuvitellaan perheenomaiseksi, jolloin sen rakenteellinen epäoikeudenmukaisuus peittyi näkyvistä. (Mt., 312-321.) Kansallista heteroseksuaalisuutta on tuottanut myös televisio kulttuurisena muotona.

Kansallinen broadcast-televisio on kiinnittynyt heteroseksuaaliseen kulttuuriin (Berlant & Warner 2000, 316), koska se tavoittelee kansallista yleisöä, joka oletetaan heteroseksuaaliseksi. Televisio on perinteisesti nähty kodin piiriin kuuluvana median ja ohjelmistojen laatimisen perustana ovat olleet oletukset perheen päivärytmistä. Hallitseva mielikuva perheestä on ollut heteronormin mukainen. Kanavien lisääntyessä osa niistä voi tavoitella rajatumpia yleisöjä, jolloin tilaa on mahdollisesti myös heteronormia rikkoville puhutuille.²¹⁵ Yksittäiset ohjelmat tai henkilöahmot eivät kuitenkaan murra televisioympäristön heteronormatiivisuutta (ks. esim. Joyrich 2001; McCarthy 2001b).

Eurovision laulukilpailun homokulttuuriyhteyksien suhteellinen näkymättömyys suomalaisessa mediassa johtuu nähdäkseni siitä, että Eurovision laulukilpailu on kytketty niin vahvasti kansallisuuteen. Huonon menestyksen tarina on tuonut kilpailuun kansallista paatosta, jolloin camp-henkiselle viihteellisyydelle on jäänyt vähemmän tilaa. Lisäksi ohjelman yhteydessä on korostunut yhtenäisen “kansan” puhuttelu enemmän kuin osayleisöt. Kuten V. Spike Peterson (2000, 59) esittää, “heteroseksismi on nationalismin avain”. Reproduktion keskeisyys nationalistisissa ideologioissa sekä lisääntymisen kytkeminen normatiiviseen heteroseksuaalisuuteen vaikuttavat tähän. (Ks. myös Valenius 2004, 48-50.) Niinpä Eurovision laulukilpailun yhteydessä tuotettu “kansan” on ollut lähtökohtaisesti heteroseksuaalinen.

Televisio-ohjelmatyypinä suuri viihdeshow kytkeytyy tiiviisti hegemonisiin arvoihin. Kallit viihdespektaakkelit on suunnattu suurelle yleisölle, ja usein niiden tarkoitus on juhlistaa jotain arvokkaaksi katsottua asiaa tai aatetta – Eurovision laulukilpailun tapauksessa eurooppalaisen yhteisöllisyyden ideaa ja kansallistunnetta. Ei

olekaan yllättävää, että heteroseksuaalisuus hallitsee suuren yleisön viihde-ohjelmia.²¹⁶ Vuonna 2000, kun seurasin Eurovision laulukilpailua paikan päällä Globenissa, katsomossa liehui paljon sateenkaarilippuja. Televisiolähetyksessä niitä ei kuitenkaan huomaa, vaan valtioiden liput hallitsevat katsomonäkymiä. Eurovision laulukilpailussa heterojärjestystä ilmentävät yleensä juontajat. Viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana kilpailun on useimmiten juontanut miehen ja naisen muodostama pari, joka noudattaa normatiivisen heteroseksuaalisuuden (Rossi 2003, 120-121) ihanteita: nainen on lähes joka kerta selvästi nuorempi, lyhyempi ja näyttävämmin pukeutunut kuin mies. Etenkin 2000-luvun kilpailuissa juontoja on usein kevennetty parin keskinäisellä flirttailulla.

Suomalaiset selostajat ovat tuottaneet ohjelmasta heteronormatiivista puhuttelemalla Eurovision laulukilpailun katsojia heteroseksuaalisena perheyleisönä. Hetero-oletus näkyy esimerkiksi esiintyjien ulkonäön kommentoinnissa, joka on lisääntynyt selostusten käytyä tyyliältään rennommiksi 1990-luvulta lähtien. Kommentit pyritään aina kiinnittämään heteroseksuaaliseen kehykseen. Jos juontajana on mies ja nainen, kumpikin arvioi ”vastakkaista” sukupuolta. Jos juontajana on vain mies, miesesiintyjien ihailu pyritään sitomaan naisnäkökulmaan. Esimerkiksi vuoden 2001 espanjalaislaulajaa miesjuontaja kommentoi: ”Siinä taisi Espanjan ‘Daavid’ katella sinne kotisohvalle aika montaa huomenna äitiensä päivää viettävää rouvaa tai neitiä suoraan silmiin.” Nauttiva katse paikannetaan viime kädessä naisiin. Koska selostukset on konventionaalisesti suunnattu koko kansalle, ”meille suomalaisille”, puhuttelussa ei ole tilaa kuin heteronormin mukaisille katsojille.

Eurovision laulukilpailun ja homokulttuurin välisestä yhteydestä on suomalaisessa mediassa tuotettu tietoa salaamisen ja paljastamisen (ks. Sedgwick 1990/1991) keinoin. Euroviisufanien haastatteluisia vältettiin pitkään yhdistämästä laulukilpailua sanallisesti homokulttuuriin, mutta yhteys saattoi rakentua muilla tavoin. *Kaken pesulan* (TV1 1998) euroviisuaiheinen jakso vuonna 1998 sisälsi studiokeskustelun ohella muun muassa insertin, jossa haastateltiin Con Hombres -baarissa työskentelevää ”euroviisuaktiivia”. Tämä kertoo, että ihmiset käyvät hänen baarissaan toivomassa euroviisu-

ja. Con Hombres oli helsinkiläinen homobaari, mutta sitä ei ohjelmassa mainita, vaan paikkaa kutsutaan niin grafiikassa kuin voice-over -selostuksessakin “euroviisubaariksi”. Vaikka katsoja ei tunti-sikaan Con Hombresia, paikka on tunnistettavissa homobaariksi ni-mestä sekä tavasta, jolla se on kuvattu. Punainen lamppu valaisee himmeästi pimeää baaria, missä yksi mies seisoo tiskin takana ja toinen häntä vastapäätä. Hämärä huone ja yksinäiset mieshahmot vailla naisia muodostavat kulttuurisesti uskottavan kuvan homobaa-rista. Näin ohjelma tuotti sanattoman yhteyden Eurovision laulukil-pailun ja homouden välille, kun sana “euroviisubaari” asetettiin vaih-toehtoiseksi käsitteeksi “homobaarin” kanssa.

“Euroviisubaaria” kuvaava katkelma noudattaa Eve Kosofsky Sedgwickin (1990/1991) analysoimaa “kaapin epistemologian” lo-giikkaa. Sedgwick (1990/1991, 71) pitää kaappia homoseksuaali-suuden sorron määrittävänä rakenteena, jonka merkitys ei ole vä-hentynyt homouden lisääntyneen näkyvyyden myötä. Kaapin tuot-taa “hiljaisuuden puheakti” (Sedgwick 1990/1991, 3), ja hiljaisuus onkin kaappia ympäröivissä suhteissa yhtä huomattavaa ja perfor-matiivista kuin puhe. Sedgwickiä kiinnostavat erityisesti kaapin suh-teet tietoon ja valtaan. Kaappiin liittyvä salaamisen ja paljastamisen rakenne muodostaa kulttuurisesti keskeisen tavan tuottaa tietoa ja tietämättömyyttä. Kaappi tekee homoseksuaalisuudesta julkisen sa-laisuuden: asian, joka on mahdollista tietää ilman, että siitä on sal-littua puhua. (Sedgwick 1990/1991, 1-8, 22.) Homoudesta on tuo-tettu euroviisufaniuden yhteydessä usein juuri tällaista julkista sa-laisuutta. Aihe on ollut läsnä Eurovision laulukilpailua ja faniutta käsittelevissä teksteissä silloinkin, kun siitä ei ole puhuttu suoraan.

Julkisen salaisuuden strategiaa käytettiin vuoden 1998 laulukil-pailun selostuksessa, kun fanien kerrottiin pitävän kitschistä ja gla-mour-artisteista. Fanit kuvattiin yhtenäiseksi joukoksi, jolla on yh-teiset kiinnostuksen kohteet. Samalla selostus perustui oletukseen, että puhuteltu yleisö ei samastu faneihin. Näin pidettiin yllä ajatusta kansallisen televisioyleisön heteroseksuaalisuudesta. Yritys erottaa fanit ja suuri yleisö toisistaan kuitenkin ongelmallistui pisteidenlas-kun aikana, kun fanisuosikiksi esitetyn Dana Internationalin kappale osoittautui suomalaiskatsojienkin suosikiksi.

Erittäin konkreettinen esimerkki vaikenemisesta on Yleisradion verkkosivujen euroviisuaiheinen keskustelufoorumi, missä sana “homo” on ollut sensuroitu kirosanana. (Esimerkiksi “hetero” ja “lesbo” sen sijaan ovat olleet sallittuja ilmaisuja.) Käytännöstä on seurannut absurdin näköisiä viestejä, kuten tämäkin esimerkki, jossa kirjoittaja yrittää väittää, etteivät hänen aiemmat tekstinsä olleet homofobisia: “Aihe ei siis mitenkään alkuperältään kosketa ***ja, kun kukaan ei tätä sanaa näköjään uskalla käyttää! No nyt se on siinä!”²¹⁷ Eipä kuitenkaan ole, vaan tähdet peittävät näkyvistä kiistanalaisen sanan. Foorumin sensuurisäännöt ovat varmistaneet, ettei euroviisufaniuden ja homokulttuurin yhteyksistä ole voinut ongelmitta puhua. Keskustelupalstan käytännöt ilmentävätkin osuvasti sitä, ette internet ole utooppinen sukupuolisen “vapauden” tyysi- ja, jollaisena se joskus esitetään (Paasonen 2002).²¹⁸

Kun homoudesta puhutaan kiertoilmaisuin, syntyy vaikutelma, että aihetta vältellään, koska faniuden yhdistämistä homokulttuuriin pidetään loukkaavana. Näin pidetään yllä ajatusta homoseksuaalisuudesta salailtavana asiana. Tuula Juvonen on kritikoinut tällaista “hienotunteisuuden normia” (Juvonen 2002, 163) tutkimuksessaan *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Suomessa esimerkiksi henkilötietolaki määrittelee homoseksuaalisuuden arkaluonteiseksi asiaksi, jonka paljastuminen voi loukata jopa kuoleman jälkeen. Lain tarkoituksena on suojella ihmisiä, mutta itse asiassa se tuottaa osaltaan homoseksuaalisuudesta asiaa, jolla voidaan vahingoittaa. (Mt., 50-51, 63.) Niinpä jotkut fanit voi kokea uhkaavaksi sen, jos euroviisuharrastuksen ja homokulttuurin välinen yhteys näyttää paljastuvan valtavirran mediassa.

Syksyllä 2001 järjestetyn fanitapaamisen kuvaus MTV3:n *Kymmenen uutisten* (8.9.2001) loppukevennyksessä aiheutti keskustelua Yleisradion internet-foorumilla.²¹⁹ Kevennyksen konventioiden mukaisesti tapaaminen esitettiin humoristisessa sävyssä tilaisuutena, jossa “viisuvuusiaat oikein seminaarissa” miettivät keinoja Suomen menestyksen parantamiseksi. Insertin aluksi kontrastoitiin Suomen menestystä naapurimaihin ja näytettiin kuvia Tallinnan keväisistä voitonjuhlista. Sitten Monica Aspelund lauloi fanitapaamisessa “Lapponiaa” ja kertoi näkemyksiään Eurovision laulukilpailusta,

Ossi Runnetta haastateltiin ja “Tom Tom Tom” esiteltiin menestyneimpänä suomalaisena kappaleena. Lopuksi kuvattiin karaoke-esitystä, jossa yksi mies lauloi “Pump Pump” -kappaletta kahden muun tanssissa etualalla. Miehet astelivat hieman keinاهدellen ympäriinsä ja löivät takapuolensa yhteen musiikin tahdissa. Uutisankkurit arvelivat, ettei menestystä tulisi “tälläkään show’lla”. Loppukevennys kesti kaikkiaan lähes 1,5 minuuttia ja tanssikohtaus vajaa kymmenen sekuntia. Se ei siis ollut kuin pieni osa fanitapaamisen kuvausta, mutta juuri se osoittautui kiistanalaiseksi.

Loppukevennystä koskeneen verkkokeskustelun aloittaja, foorumin vakituinen kirjoittaja, paheksui uutisten antamaa kuvaa euroviisufaniudesta:

Siis voi herran jestas! Jos ei joku kiinnostu euroviisusta, saatte kyllä syyttää siitä ihan itseänne! Alku oli ihan katsottava ja oikein innostuin, kun mtv3 oli viitsinyt vaivautua tekemään koosteen hienosta tapaamisesta! Mutta mihin se loppu? Siihen, että aikuiset (miehet???) laulaa (Pylly vasten pyllyä pump pump) ja samalla hieroo takapuoliaan yhteen! Kysyn nyt vain teiltä, että haluatteko te nyt ihan suoranaisesti pilata euroviisufanien maineen? Kyllä nyt sitä huumoriakin on, mutta toi oli jo aika kaukaa haettu!

Kirjoittajan mukaan fanien ja koko laulukilpailun maineelle on vaaraksi, jos miesten nähdään koskevan toisiaan tavalla, joka viittaa homoseksuaalisuuteen. Uutisissa kuvattujen fanien paikka heteronormin mukaisessa sukupuolijärjestyksessä kyseenalaistui, mistä kertovat kolme kysymysmerkkiä “miehet”-sanana perässä. Kiihvastusta ilmentää se, että jokainen virke päättyy huuto- tai kysymysmerkkiin. Ongelmaksi esitetään juuri paljastuminen ulkopuolisten, ei-fanien silmissä. Kirjoittajaa ei vaivaa niinkään itse laulesitys kuin sen julkisuus.

Reilu enemmistö, kolme neljäsosaa, keskusteluun osallistuneista oli eri mieltä ensimmäisen kirjoittajan kanssa. Keskustelunavaus tulkittiin homovastaiseksi ja se torjuttiin. Vastapainoksi fanien julkisuuskuvasta huolehtimiselle monet kirjoittajat korostivat, että paikan päällä olleille tapaaminen oli ollut hieno tilaisuus. Huomiota kiinnitettiin myös siihen, että MTV3 valikoi itse, minkälaisen ku-

van se halusi tilaisuudesta antaa. Jotkut esittivät, että euroviisufaniutta pidetään yhteiskunnassa itse asiassa "omituisempaan kuin mitään seksuaalista suuntautumista". Toiset jakoivat keskustelun avanneen fanin huolen. Pari kirjoittajaa kertoi kohdanneensa ivallisia kysymyksiä koulussa tai työpaikalla sen jälkeen, kun fanitapaamisesta oli kerrottu televisiossa:

En mielestäni kärsi minkäänasteista ****-fobiaa, mutta kyllä itsesuojeluvaistoni sai minut vakuuttamaan työpaikalla maanantai-aamuna, että en ollut läsnä kyseisessä fani-tapaamisessa. Työkaverini tietävät minut vannoutuneeksi viisu-faniksi ja hetihän he maanantaiaamuna kysyivät ilkkuen, että olinkos minä mukana siellä uutisoidussa jutussa.

Michel Foucault (1978/1990, 101) huomauttaa, että hiljaisuus ja salailu eivät ainoastaan edistä kieltävää valtaa. Samalla ne heikentävät vallan otetta ja mahdollistavat peitettyjä sallivuuden alueita. Joidenkin kirjoittajien mukaan *Kymmenen uutisten* loppukevennys uhkasi viedä euroviisufaniudelta hiljaisuuden tarjoaman suojan, mikä asetti heidät alttiiksi tuttavien epäystävälliselle uteliaisuudelle.

Julkisen salaisuuden strategia mahdollistaa paljastusjutut. *Turun Sanomissa* Eurovision laulukilpailun homokulttuuriyhteyksistä kerrottiin keväällä 2002: "Kaikki tietävät, mutta kukaan ei kerro. Se on euroviisujen ympärillä pyörivä viikon kestävä homofestivaali." (TS 25.5.2002.) Artikkelin mukaan Eurovision laulukilpailun on paikan päällä vallannut eräänlainen homoinvaasio: lehdistötilaisuuksissa kysymyksiä esittävät enemmän fanit kuin varsinaiset journalistit, ja "samalla tavalla seksuaalisesti suuntautuneet toimittajat" mainostavat ohjelmaa "Amerikkaa myöten vuoden camp-tapahtumana". "Suomen olisi kerran syytä voittaa Euroviisut, jotta näkisimme sen uskomattoman näytelmän, joka ei televisiokuvaan pääse", toimittaja esittää. (TS 25.5.2002.) *Helsingin Sanomat* (21.4.2004) ehätti paljastamaan salaisuutta kaksi vuotta myöhemmin televisiosivujen "Kanavalla" -palsatalla ilmestyneessä kolumnissa "Euroopan suurin drag-show". Kirjoittaja kertoo saaneensa tietää Eurovision laulukilpailun asemasta homotapahtumana pari vuotta sitten kuultuaan Tallinnan kilpailusta "hämmentyneitä ja vähän huvittuneitakin havaintoja". "Tavallinen TV-katsoja ei ilmiötä välttämättä tunnistaakaan", vaan se paljastuu vasta pai-

kan päällä, hän luonnehtii. Kolumnin kirjoittaja itse ei muista kuul-
leensa Eurovision laulukilpailun tästä puolesta mitään “julkisuudes-
sa, enkä varsinkaan tv-kuvassa”. Kolumni opastaa, miten ohjelmaa
voi alkaa seurata uusin silmin, etsien piilomerkityksiä ja vihjailuja:
“Ja yhtäkkiä kisasta avautuikin aivan uusi maailma.” (HS 21.4.2004.)

Molemmissa jutuissa Eurovision laulukilpailun homokulttuuris-
tatkuksesta kerrotaan heteroseksuaaliseksi oletetulle lukijakunnalle.
Turun Sanomien artikkelissa tapahtuma esitetään potentiaalisena tir-
kistelyn kohteena “meille” eli heteroseksuaaliseksi oletetuille suo-
malaisille: jos Suomi voittaisi, mekin näkisimme tämän speaktaak-
kelin. “Kanavalla”-palstan kolumnistilla on asiantuntija-kriitikon
rooli, ja hän pyrkii valistamaan heteroseksuaaliseksi olettamiaan te-
levisionkatsojia tuomalla esille uuden näkökulman viihdeohjelmaan.
Vaikka kolumni nostaa esille heteronormia rikkovan alakulttuurin,
puhuttelu säilyy heteronormatiivisena. Se olettaa “tavallisista tv-
katsojista” koostuvan lukijakunnan, jolle Eurovision laulukilpailun
asema homotapahtumana on yhtä uusi asia kuin kirjoittajallekin. Ho-
motapahtuma toimii kuriositeettina, jota voidaan kommentoida
“hämmästyneesti ja vähän huvittuneestikin”. Yhteistä molemmille
jutuille on, että Eurovision laulukilpailun homospektaakkeli paikan-
netaan ulkomaille. Homoseksuaalisuus onkin historiallisesti usein
esitetty ulkomaisena vaikutteena eri maissa, myös Suomessa (Kal-
ha 2005, 275-277).²²⁰ Oletuksena paljastusjutuissa on, että homo-
seksuaalisuutta ei näe Suomesta, vaan se paljastuu vasta laulukil-
pailun tapahtumapaikalla. Suomen esittäminen tietämättömäksi alu-
eeksi pitää yllä kansakunnan “puhdasta” heteroseksuaalista tilaa.

Tällaisten paljastusjuttujen ohella Eurovision laulukilpailun yh-
teyksiä homokulttuuriin on viime vuosina alettu käsitellä myös fanien
haastatteluissa, joissa keskitytään enemmän fanien omiin koke-
muksiin kuin heteroseksuaaliseksi oletetun lukijakunnan hämmäs-
tyttämiseen (esim. *Matkaan* 5/2004; TS *Treff* 12.5.-18.5.2004). Avoi-
men salaisuuden murtumiseen on vaikuttanut se, että homokulttuu-
riviittaukset ovat yleistyneet Eurovision laulukilpailussa. Vaikka
Helsingin Sanomien kolumnisti ei vuonna 2004 muistanutkaan kuul-
leensa kilpailun “tästä puolesta” mitään julkisuudessa, on Eurovisi-
on laulukilpailu sisältänyt eksplisiittisiä homokulttuuriviittauksia
1990-luvun lopulta lähtien. Vuotta ennen Dana Internationalia kil-

pailuun osallistui islantilainen Paul Oscar vahvasti camp-henkisellä numerolla, jossa elämää nähnyt tähti jättää hyvästejä dekadentille elämälleen s/m-tyylisesti pukeutuneiden naistanssijoiden keskellä. Vuonna 2002 Sloveniaa edusti drag-trio Sestre ja seuraavana vuonna Venäjää tyttöduo t.A.T.u., jolle oli rakennettu lesboimago. Samaan aikaan homoudesta on 2000-luvulla tullut jossain määrin muodikasta televisiovihteessä niin kansainvälisesti kuin Suomessa (esim. Straayer & Waugh 2005).

Kun Eurovision laulukilpailun homoyleisöstä puhutaan avoimesti, siitä aletaan joskus käyttää kansallisia metaforia kuten “gay-kansa” (*4-pop*, Nelonen 2003). “Sateenkaarikansa rakastaa Euroviisuja”, tiivistä asian eräs lehtiartikkeli (*TS Treffi* 12.5.-18.5.2004). Kansa-käsitteen käyttö rakentaa homoille tiettyä toimintatilaa kulttuurin kentällä. Samalla se peittää näkyvistä eroja kuvatessaan homot yhtenäiseksi, Eurovision laulukilpailun kaltaisesta viihteestä kiinnostuneeksi ryhmäksi. Voi myös ajatella, että homojen esittäminen omaksi kansakseen suojelee suomalaisen kansakunnan heteroseksuaalisuutta. Kuten Lauren Berlant ja Elizabeth Freeman (1997, 164) esittävät, “kansallisuus fantasian ja käytännön muotona” on tarjonnut kansalaisille turvallisen aseman heteroseksuaaleina. Eurovision laulukilpailun homokulttuuriaseman kasvava näkyvyys voisi uhata tätä kansallista fantasiaa paljastamalla, että “Suomen kansan” perinteinen suosikki on myös camp-henkistä homoviihdettä. Homojen esittäminen omana erillisenä “kansanaan” voi olla yksi tapa suojella kansallisen televisioyleisön heteroseksuaalista kuvaa.

•••

Eurovision laulukilpailun tuottamassa kansainvälisessä vertailuasetelmassa suomalaisiin naisiin on toistuvasti liitetty määreenä jonkinlainen “luonnollisuus” ja “aitous”. Kristina Hautala esitettiin luonnollisena verrattuna muodikkaaseen Massieliin, Carita Holmström verrattuna seksikkääseen Abbaan ja Marika Krook verrattuna diivamaiseen Dana Internationaliin. Sinivalkoiseksi iskelmälaulajaksi nimetyn Katri Helenan tähtikuvassa ei ole korostettu glamouria vaan tuttuutta ja pysyvyyttä.²²¹ Suomalaista naiseutta on vertailuasetel-

missa tuotettu erottamalla se glamourista ja speaktaakkelimaisuudesta. Ulkoinen vaatimattomuus on esitetty positiiviseksi piirteeksi. “Luonnollisuuden” korostaminen on voimakkaasti normittavaa, mikä tulee erityisen hyvin esille Dana Internationalin tapauksessa: transsukupuolisen laulajan oli vaikea käydä “aidosta” naisesta. Soveliamta naiseuden esityksiä määrittämällä pidetään myös yllä vaikutelmaa kansakunnan heteroseksuaalisuudesta. Glamour-artistit ja Eurovision laulukilpailun homokulttuurispektaakkeli sijoitetaan mieluummin Suomen ulkopuolelle.

Luonnolliseksi keuhuttu “suomalainen” naiseus voi myös nousta ongelmaksi kansainvälisessä kilpailussa; se voidaan tulkita menestymisen esteeksi. Marionia on pidetty kansainvälisesti poikkeuksellisen menestyneenä suomalaislaulajana, ja hänen tähtikuvassaan onkin korostettu kansainvälisyyttä, ei suomalaisuutta. Jos identiteetikategorioiden performatiivinen konstruominen tapahtuu normien ja poissulkemisten kautta (Butler 1993, 3, 8), Katri Helenan ja Marionin vertaaminen tuo esille suomalaisuuden kategorian normeja. Äidinkieleltään ruotsinkielinen, helsinkiläinen ja juutalainen Marion ei ole täyttänyt suomalaisuuden normeja yhtä hyvin kuin maaseudulta kotoisin oleva ja suomenkielinen Katri Helena. Marion on kuitenkin suomalaismedian kuvauksissa täyttänyt kansainvälisyyden normit, joiden ulkopuolelle suomalaisuus on määritelty.

Suomalaisen naiseuden esityksiin liittyviä ristiriitoja voi havainnollistaa lisää tarkastelemalla Laura Voutilaisen osallistumista vuoden 2002 Eurovision laulukilpailuun. “Addicted to You” -singlen kannessa Laura poseeraa poutapilvistä taivasta vasten pukeutuneena valkoiseen puseroon, jossa on siniset saumat. Hiukset ovat vaaleat ja lyhyeksi leikatut, ja Laura katsoo vaaleansinisillä silmillään tiukasti kohti kameraa. Kansi siteeraa selvästi Katri Helenan tähtikuvaa: “Katson sineen taivaan” -henkinen tausta, kamppaus ja vaatteiden värit toistavat kaikki tuttuja sinivalkoisia merkkejä. Toisto ei kuitenkaan ole identtistä, vaan vakava ilme, tumma silmämeikki ja kylmät vaaleat värit tekevät Lauran kuvasta maskuliinisemmän kuin Katri Helenan kuvat ovat olleet. Laura jatkoi sinivalkoista teemaa Eurovision laulukilpailussa pukeutumalla esitystä varten valkoisiin housuihin ja vaaleansiniseen pitkähihaiseen puseroon.

Lauran ja Katri Helenan yhteys oli tunnistettava. Yleisradion Eurovisio-aiheiselle keskustelupalstalle lähetettiin finaaliesityksessä manipuloitu “Laura Helenan” kuva, jossa Lauran kasvot oli korvattu Katri Helenalla. Viesteissä kommentoitiin, että kuvankäsittely oli turhaa, sillä varsinainen esityskin meni täydestä, ja “olen koko ajan sanonut että Laura on Katri-Helena [sic] huumeissa....!!!”²²² Lauran esitystä voisikin pitää Katri Helenan hahmon vinona toisin toistamisena tai campinä: hän esitti sinivalkoista naiseutta esikuvaansa maskuliinisemmin ja tavalla, joka kiinnitti huomiota esityksellisyteen. Sinivalkoisen vaalean suomalaisen naisen kuva ei näytä “aidolta” tai “luonnolliselta”, vaan sen perustattomuus ja sitaattiluonne tulevat esille. Itse asiassa jo Katri Helenan esityksissä sinivalkoisuutta on toistettu niin paljon, että se alkaa vaikuttaa eksessiiviseltä. Toisto kääntyy ylitoistamiseksi: Katri Helena on liian vaalea, liian sinisilmäinen, liian muuttumaton, liian paljon Suomen lipun väreissä, jotta suomalaisuuden esityksestä voisi tulla täysin luonnollistettu.

Katri Helenan esittämän sinivalkoisen naiseuden siteeraaminen ei näyttänyt Eurovision laulukilpailun kontekstissa vuonna 2002 kannattavalta strategialta. Internetin keskustelupalstoilla Lauran ulkonäkö oli yksi syy, jolla selitettiin hänen sijoittumistaan tulostaulukon loppupäähän. Häntä verrattiin kilpailun voittaneeseen latviolaiseen naislaulajaan, jonka huolellisesti koreografoitu numero sisälsi kaksi pukutemppeä (housupuvun alta paljastui lyhyt mekko, joka kappaleen lopussa muutettiin pitkäksi iltapuvuksi). Lauran esitys näytti vertailussa visuaalisesti köyhältä, ja hänen stailaustaan moitittiin epäonnistuneeksi. Housuasu, hymyttömyys ilmeet, tumma silmämeikki ja lyhyet hiukset herättivät kritiikkiä feminiinisyyden puutteesta: “Ei miehinen nainen housuissa sänkitukalla voi menestyä.”²²³ Toisin kuin usein aikaisemmin, suomalaisnaisen esitystä ei näissä kritiikeissä pidetty luonnollisuuden ja laadukkuuden merkkinä, vaan osoituksena puutteellisesta panostuksesta ja naisellisyyden puutteesta.

Toisissa yhteyksissä Lauran Eurovisio-esitys on nähty hyvinkin onnistuneena. Nelosen *4-pop*-makasiiniohjelma käsitteli vuonna 2003 suomalaisia homoikoneja ja aiheeseen liittyen haastateltiin

muun muassa Laura Voutilaista ja Paula Koivuniemeä. Vaikka ohjelman alussa korostettiin homoyleisön merkitystä popmusiikin trendien edelläkävijöinä, homosuosikkeina esitettiin perinteikkäät ilmiöt: Eurovision laulukilpailu, suomalainen iskelmä, *Leidit lavalla*. Omaa suurta homoyleisöään Laura selitti muuntautumiskyvyllä ja valmiudellaan yhdistellä maskuliinisia ja feminiinisiä piirteitä; euroviisuesitystään hän luonnehti androgyyniseksi. *4-pop* -ohjelmassa juuri iskelmä, erityisen tiiviisti suomalaisuuteen liitetty populaarimusiikin muoto, esitettiin homokulttuurin osana. Tällaisten linkkien myötä kansallisuuden ja heteroseksuaalisuuden kytkös voi alkaa murtua, ainakin vähän.

Massa-campin ohella Eurovision laulukilpailu tarjoaakin aineksia myös poliittiselle ja identiteettikysymyksiin liittyvälle campille. Robert Tobin korostaa, ettei Eurovision laulukilpailun homokulttuuriasemaa voi selittää yksinkertaisesti kitschin ja huonon maun viehätyksellä, vaan sille on poliittisiakin perusteita. Tobinin mukaan Eurovision laulukilpailu voi tarjota “tunteen pervosta kansalaisuudesta”, joka liittyy sekä ohjelman seuraamisen yhteisöllisiin käytäntöihin että sen korostamaan eurooppalaisuuteen. Siinä missä kansallisvaltiot ovat vältäneet puhuttelemasta ei-heteroseksuaalisia ihmisiä yhdenvertaisina kansalaisina, eurooppalaiset yhteistyöelimet kuten Euroopan neuvosto ovat edistäneet homoseksuaalien oikeuksia. Niinpä ei-heteroseksuaaleille voi olla hyvinkin mielekästä samastua eurooppalaiseen yhteisöön mieluummin kuin heteroseksuaalisuuden hallitsemaan kansallisuuteen. (Tobin 2005.) Tobinin näkemys eurooppalaisesta yhteisöllisyydestä on hieman optimistinen, mutta hänen huomionsa kansainvälisen camp-tapahtuman vakavammista merkityksistä on osuva. Eurovision laulukilpailu on toiminut normien mukaisten sukupuoliesitysten näyttämönä, mutta myös paikana, jossa sukupuoli on voitu esittää toisin ja ymmärrystä kansallisesta heteroseksuaalisuudesta on voitu kyseenalaistaa.

“SAA SUOMALAISUUTTAAN HÄVETÄ”. KANSALLISUUS, EPÄONNISTUMINEN JA TUNTEET

Eurovision laulukilpailua käsitellään usein varsin tunteikkaasti. *Ilta-Sanomat* luonnehti laulukilpailun merkitystä vuoden 2000 finaalin alla:

On taas Euroviisujen aika. Meille suomalaisille se on perinteisesti tarkoittanut jumbosijan kamalaa nöyryytystä, ja mikä pahinta: rakkaan vihollisemme Ruotsin menestystä.

(...)

Suomen ei tarvitse tänä vuonna hävetä, sillä Nina Åströmin esittämä “A little bit” on monia muita viisukappaleita tylylikkäämpi. (*IS* 4.5.2000.)

Eurovision laulukilpailu esitetään negatiivisten tunteiden lähteeksi, kansalliseksi nöyryytykseksi. Lainaus korostaa nöyryytyksen toistuvuutta: on *taas* perinteisen nöyryytyksen aika. Samalla kun lehti vakuuttaa, ettei syytä häpeään ole, se nostaa häpeän mahdollisuuden esille. Eurovision laulukilpailun aiheuttamat tunteet esitetään kansallisina: kansallista samastumista korostetaan ilmaisulla “me suomalaiset”, ja häpeän subjektiksi nimetään suoraan “Suomi”.

Analysoin tässä luvussa tunnerakenteita²²⁴ (Williams 1988, 149–153), jotka jäsentävät populaareja ymmärryksiä Suomen osallistumisesta Eurovision laulukilpailuun. Olen kiinnostunut siitä, miten tunteet muokkaavat kansallisia yhteisöjä (ks. Ahmed 2004, 1). Kynsyn, minkälaisia tapoja samastua kansakuntaan tunteet tarjoavat ja minkälaista suhdetta ne rakentavat Suomen ja Euroopan välille. Analyysini kohdistuu Eurovision laulukilpailun kokemiselle rakennettuihin kulttuurisiin kehyksiin, ei kenenkään henkilön kokemukseen sinänsä. Analysoin mediassa nimettyjä tunteita, joista on puhuttu paljon Eurovision laulukilpailun yhteydessä (surumielisyys, häpeä, pettymys). Lisäksi tarkastelen sitä, miten suomalaisen euroviisuhistorian liikuttavuus rakentuu melodraaman keinojen varaan.

Tutkin aluksi, miten käsitys suomalaisten surumielisestä musiikkimausta on toiminut selityksenä huonolle menestykselle ja miten

käsitystä suomalaisesta mollimausta on sekä tuotettu että haastettu. Mitä käsitys suomalaisesta mollimausta tekee ja saa aikaan (ks. Ahmed 2004, 4), ja minkälaisiin yhteyksiin “suomalaisuus” surumielisyyden myötä kiinnitetään? Tämän jälkeen analysoin kahta keskeistä tapaa, jolla kokemusta suomalaisesta euroviisuhistoriasta on jäsennetty: kansallista häpeää ja toistuvan pettymyksen melodraamaa. Häpeästä puhutaan tyypillisesti silloin, kun suomalaista kilpailukappaletta pidetään huonona ja sen odotetaan epäonnistuvan kansainvälisessä finaalissa. Melodramaattisia pettymyksen kuvauksia tuotetaan taas silloin, kun suomalaiskilpailijaan on kohdistettu odotuksia, jotka eivät toteudu. Yhtä kilpailukappaletta voidaan hyvin pitää sekä häpeän että pettymyksen lähteenä. Eurovision laulukilpailua ei toki Suomessa aina käsitellä näin “vakavasti”, mutta häpeän ja pettymyksen tunteet toistuvat erityisen runsaasti Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa. Ne toimivat usein lähtökohtana jopa silloin, kun laulukilpailua käsitellään ironisen etäisesti. Aloitan häpeän ja melodraaman tarkastelun läheltä nykyhetkeä, vuoden 2002 laulukilpailusta, ja luen sitä suhteessa vastaavanlaisiin tapauksiin Eurovision laulukilpailun menneisyydestä. Näin pyrin osoittamaan, miten toisto on mahdollistanut tietynlaisia tunteikkaita tulkintoja Suomen ja Euroopan suhteista. Luvun lopuksi esitän, että suomalaisen euroviisuhistorian tulkintaa jäsentää eräänlainen paranoidi tunnerakenne.

“Mollikansa” ei menesty?

Mieltymystä moliin ja surumieliseen iskelmään on pidetty tyypillisenä suomalaiselle musiikkimauulle. Se on tarjonnut yhden runsaasti toistetun selityksen suomalaisten kappaleiden huonolle menestykselle Eurovision laulukilpailussa. Suomalaisten iskelmien mollivoittoisuudesta keskusteltiin erityisen runsaasti Eurovision laulukilpailun alkuaikoina 1960-luvulla, mutta ajatus suomalaisesta mollimausta ei ole menettänyt käyttökelpoisuuttaan myöhemminkään. Esimerkiksi vuonna 2000 Nina Åström toisti perinteistä käsitystä suomalaisen musiikin omaleimaisuudesta: “Suomalaisten musiikkimaku on myös ihan omanlaisensa, mollivoittoiset iskelmät eivät iske eu-

rooppalaiseen kuuntelijaan.” (*Katso* 19/2000.) Samoihin aikoihin pohdittiin, oliko suomalainen musiikkimaku sittenkin ehkä muuttunut. *Ilta-Sanomat* (15.1.2000) pyysi musiikintutkija Pekka Jalkasta arvioimaan Eurovisio-ehdokkaita. Aikaisemmat kilpailukappaleet yhdistettiin artikkelissa suomalaiseen kansanperinteeseen:

Kalevalasta periytyvä viisisävelikkö ja siihen kuuluva laskeva kvintti (ne mollit, ne mollit!) ovat tähän asti iskeneet suomalaisten musiikkihermoon, mutta jättäneet muut kansat valitettavan kylmiksi.

Noustaakseen hitiksi Suomi-iskelmässä on ollut pakko olla voimakas surun ilmaus. (*IS* 15.1.2000.)

Jalkanen löysi “vanhempaa suomalaista sointuajattelua” vain yhdestä kilpailukappaleesta, kun taas muut rakentuivat pikemminkin amerikkalaisen perinteen varaan. Kysymykseen, onko kappalevalikoima osoitus mentaliteetin muutoksesta, Jalkanen vastasi: “Jos maun muutos on rehellistä eikä esimerkiksi valikoivan juryn ennalta har-kitsemaa, niin kyllä on.” (*IS* 15.1.2000.) Suomalainen mollimaku säilytti itsestään selvän asemansa ennako-oletuksena, samalla kun spekuloitiin muutoksen mahdollisuudella.

Oletus suomalaisten erityislaatuisesta musiikkimausta on monella tavalla ongelmallinen. Ensinnäkin se olettaa suomalaisten muodostavan homogeenisen ryhmän, joka jakaa kulttuurisia mieltymyksiä. Populaarimusiikintutkimus on kuitenkin jo 1960-luvulta lähtien osoittanut, että makuerot ovat Suomessa suuret (ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 530–531). Kansallisten rajojen vetäminen populaarimusiikin alalla on vaikeaa; esimerkiksi Suomessa julkaistuista levytyksistä erittäin suuri osa oli 1950–1970-luvuilla käänösiskelmiä.²²⁵ Lisäksi ulkomaalaiset alkuperäislevytykset ovat tietenkin nekin menestyneet Suomessa.²²⁶ Käänösiskelmien ja ulkomaalaisten levytysten suosio ei tue oletusta erityisestä suomalaisesta mieltymyksestä paikalliseen mollivoittoiseen sävelkieleen.

“Suomalainen mollimaku” lieneekin ensisijaisesti erottautumiskeino, tyyppitelevä kuvaus yhtenäisestä ja erikoisesta suomalaisuudesta. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela esittävät, että mollin ja suomalaisuuden yhteys luotiin 1800-luvun lopulla osana kielipoliittisia kamppailuja. Suomalainen kansan- ja populaarimusiikki oli tuohon

asti ollut duurivoittoista. Duuri-molli-vaihtelua ei sitä paitsi edes käytetty ilon ja surun ilmentämiseen, vaan niitä kuvattiin tempon ja sointiasun vaihtelulla. Mollisävelmien osuus alkoi vähitellen lisääntyä 1800-luvun puolivälin tienoilta lähtien julkaistuissa suomalaisissa kansanlaulukokoelmissa. Erityisesti mollin merkitys korostui, kun suomenkieliset ylioppilaskuorot erosivat ruotsinkielisistä. Tuoloin molli ja suomalaiset kansanlaulut toimivat keinona erottautua ruotsinkielisistä. Jalkanen ja Kurkela ovatkin sitä mieltä, että mollin ja suomenkielisen kuorolaulun yhteys oli “mitä ilmeisimmin harkittu fennomaanitoimenpide” (Jalkanen & Kurkela 2003, 85). Samaan aikaan kansallisromanttisen soitinmusiikin parissa vahvistettiin ajatusta mollista erityisen suomalaisena ilmaisuna, ja myöhemmin käsitys on levinnyt kansan- ja populaarimusiikin alalle.²²⁷ (Mt., 84–85.) “Suomalainen molli” oli siis alkujaan keino tuottaa suomalaisuutta, joka eroaisi ruotsinkielisten kulttuurista. Erottaessaan suomalaisuutta lännestä molli on samalla liittänyt sitä itään.

Ei olekaan ihme, että käsitys suomalaisesta mollimausta on osoittautunut Eurovision laulukilpailun yhteydessä pitkäikäiseksi.²²⁸ Se korostaa kansallista erityislaatuisuutta ja yhtenäisyyttä ja tarjoaa samalla käyttökelpoisen selityksen sille, miksi suomalaiskappaleet eivät ole sijoittuneet paremmin “lännen” kilpailussa. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkelakin käyttävät toisaalla suomalaisen populaarimusiikin synkkyyttä selityksenä heikolle euroviisumenestykselle. Heidän mukaansa suomalaisessa populaarimusiikissa ovat yhdistyneet “kalevalainen kvintti ja protestanttinen kärsimyskoraali” sekä venäläisen mollimelodiikan “kaihoisa dramaattisuus” läntisten vaiutteiden jäädessä pienemmiksi, mistä syystä suomalaiset ovat yleensä menestyneet huonosti Eurovision laulukilpailussa. (Jalkanen & Kurkela 2002.) Väite ei perustu (ainakaan dokumentoituun) analyysiin suomalaisten Eurovisio-kappaleiden tai voittajasävelmien musiikillisista piirteistä vaan ilmeisesti lähinnä oletukseen Eurovision laulukilpailun hallitsevasta, läntisestä, tyylistä ja suomalaiskappaleiden ei-läntisyydestä. Argumentti ei ota huomioon suomalaiskappaleiden välisiä eroja eikä historiallista vaihtelua Eurovision laulukilpailussa. Suomalaisen mollimaun erityisyyttä on toistettu niin paljon, että se käy itsestään selvästä selityksestä.

Oletus surumielisestä musiikkimausta on siis toiminut keinona rakentaa kansallista eroa ja luoda tunteikkuudelle perustuvaa yhteisöä (vrt. japanilaisesta musiikista Yano 2002, 4). Vuoden 1965 euroviisukeskustelut tarjoavat esimerkin siitä, miten suomalaisen iskelmämusiikin surumielisyyttä on tuotettu ja kyseenalaistettu. Kyseisenä vuonna kilpailukappaleen valinnasta käytiin poikkeuksellisen voimakasta debattia, jossa määriteltiin eri tavoin surumielisyyden ja iloisuuden suhdetta suomalaisuuteen ja kansainvälisyyteen, itään ja länteen, perinteiseen ja moderniin. Kappaleita kritikoitiin ja puolustettiin keskeisesti juuri jyrkkien vastakkainasettelujen kautta. Tämä ei tarkoita, että näkemykset esimerkiksi suomalaisuuden ja surumielisyyden suhteesta olisivat olleet yksimielisiä ja ristiriidattomia.²²⁹

Käsitys suomalaisten mollimausta tarjosi yhden lähtökohdan vuoden 1965 kilpailukappaleita koskevalle keskustelulle. Karsintakilpailun suunnittelusta vastannut Aarno Walli kuvaili kilpailuun lähetettyjä sävelmiä: “Vallitsevin ja samalla heikoin ryhmä oli se, jota voitaisiin luonnehtia sanoilla ‘suomalaiset iskelmät’ eli hyvin sentimentaalisen tangolinjan edustajat” (*Anna* 19.1.1965). Karsintakilpailusta löydettiinkin “kovasti vanhaa ja haikeaa suomalaiskansallista tunnelmaa” (*US* 20.1.1965). Tunteellisuuden ohella huono taso ja vanhanaikaisuus nähtiin tyypillisen suomalaisen iskelmän piirteinä. Esimerkiksi edellisenä vuonna Eurovisio-karsintaan osallistunut säveltäjä Erkki Rahkola esitti: “Kyllähän meilläkin pitäisi vähän kerrassaan saada aikaan jotakin vähän mannermaisempaa kuin nuo ikuiset mollijorinat”. Tilalle hän toivoi “kansainvälistä tasoa”, “hyviä bossanovia ja cha-cha-cha’ita”. (*Suomen Kuvalehti* 18.1.1964.) Samantapaisia näkemyksiä on esitetty klassisen musiikin alalla, missä perinteinen, kehittymätön ja ei-kansainvälinen tyyli sekä melankolisuus ja verkkaisuus on katsottu perisuomalaisiksi piirteiksi. (Heiniö 1999, 41.)

Vuoden 1965 voittajaehdokkaissa “Iltaisin” ja “Aurinko laskee länteen” kuultiin suomalaisiin menevää sentimentaalisuutta (*Keskisuomalainen* 14.2.1965). Kumpi tahansa valitaankin, viemme kilpailuun “jälleen sitä vähän sentimentaalista ja raskassoutuista melankoliaamme, joka on meille kuulemma niin luonteenomaista”, pohti

Uusi Suomi (14.2.1965). “Aurinko laskee länteen” -kappaleessa kuultiin “kosolti sitä suosittua suomalaiskansallista surumielisyyttä, joka tunnetusti ei ole menestynyt missään mannermaisissa kilpailuissa” (*Keskipohtajamaa* 14.2.1965). Kappaletta luonnehdittiin usein itkuvirreksi (*HS* 23.3.1965; *HS* 24.3.1965; *Liitto* 26.2.1965; *TS* 18.2.1965; *TS* 23.3.1965). Suomalaista populaarimusiikkia on muutenkin Eurovision laulukilpailun yhteydessä moitittu itkuvirsimäisyydestä.²³⁰ Nimitys yhdistää suomalaista iskelmäjä sekä kansanperinteeseen ja siten vanhanaikaisuuteen että itään, tunnetaanhan itkuvirret Suomessa erityisesti karjalaisena ja inkeriläisenä musiikin muotona (ks. Nenola 2002). Lisäksi itkuvirsiiä ovat Suomen lähialueilla esittäneet pääasiassa naiset, joten vertauksen myötä rakentuu kytkös myös naiseuden ja vanhanaikaisen musiikin välille.

Sävelmien tyyliä koskevat käsitykset eivät olleet ristiriidattomia. Kappaleita “Iltaisin” ja “Aurinko laskee länteen” pidettiin suomalaiskansallisen melankolisina, mutta niille löydettiin toisaalta runsaasti kansainvälisiä vertailukohtia. “Iltaisin” -kappaletta luonnehdittiin “amerikkalaistyylliseksi balladiksi” (*IS* 20.1.1965) tai chanson-henkiseksi (*US* 20.1.1965), kun taas “Aurinko laskee länteen” soi erään luonnehdinnan mukaan “kansainvälisen viihdemusiikin linjoille uskollisena” (*Kaleva* 22.1.1965). Marjatta Leppäsen kappaletta pidettiin italialaissävyisenä, ja Viktor Klimenkon esityksessä kuultiin Dean Martinin lauluista tuttua “miehekästä surumielisyyttä” (*Länsi-Suomi* 24.2.1965). Saatettiin myös esittää, että “Iltaisin” olisi mannermaisempaa kappaleena sopinut kansainväliseen finaaliin paremmin kuin valittu kappale (*TS* 20.2.1965). Samat esitykset voitiin siis tulkita sekä suomalaiskansallisen surumielisyyden ilmauksiksi että kansainvälisten viihdemusiikin konventioiden sovelluksiksi.

Monet kommentoijat pitivät “Minne tuuli kuljettaa” -kappaletta sopivana valintana kansainväliseen kilpailuun, ja lehtiartikkeleissa ja yleisönosastoilla rakennettiin vastakkainasettelua pirteän letkajenkan ja surumielisen “Aurinko laskee länteen” -sävelmän välille. Letkajenkan ja Katri Helenan esityksen keskeisiksi piirteiksi esitettiin reippaus ja pirteys. Jos “Suomen kansan olisi annettu valita oma edustajansa”, mukana olisi sentään ollut vähän “reippaampi ja iloi-

sempi laulu ja reippaampi laulaja,” pahoitteli eräs lehtiartovostelija (*Keskipohtjanmaa* 24.3.1965; ks. myös esim. *Keskipohtjanmaa* 14.2.1965; *Keskisuomalainen* 24.3.1965; *Satakunnan Kansa* 23.3.1965; *TS* 23.3.1965; *TS* 24.3.1965). Itse asiassa myös “Minne tuuli kuljettaa” on mollisävelmä. Intron melodia alkaa mollikolmi-soinnulla, ja säkeistö koostuu lähinnä melodisesta molliasteikosta, jota kuljetaan edestakaisin. Sävellajin sijaan kappaleen koettu iloi-suus saattoi perustua tanssiin, rytmiin, Katri-Helenan esitykseen²³¹, sanoituksen kulkuriteemaan sekä yksinkertaiseen ja helposti omak-suttavaan melodiaan.

Jos millä tuntui olevan ottava ote, rytmi ja tempo, niin se oli supisuo-malaisessa letkajenkassa Minne tuuli kuljettaa, jonka lauloi tyttömäi-sen reippaasti – melkein kuin mustalaistyöt prukaavat – Katri Hele-na. (*Keskipohtjanmaa* 20.1.1965.)

Vertaaminen “mustalaistyttöihin” rikkoo tässä tavan esittää Kat-ri Helena tyypillisinä “suomalaisena” tyttönä. Katri Helenan tukeva äänensävy, vibrato ja runsaat painotukset esimerkiksi pienten glis-sandojen avulla rakensivat reipasta ja hienostelematonta vaikutel-maa. Television karsintakilpailussa Katri Helenan esitystä elävöittä-vät letkajenkkaa tanssivat avustajat (ks. *Keskisuomalainen* 14.2.1965). Toisin kuin kappaleissa “Iltaisin” ja “Aurinko laskee länteen”, “Minne tuuli kuljettaa” -sävelmässä oli selkeä säkeistö-kertosäe -rakenne, mikä teki siitä helposti hahmotettavan ja tarttuvan.

Kun pirteä letkajenkka esitettiin nimenomaan yleisön suosikki-na, purettiin kytköstä suomalaisten ja surumielisen musiikin välillä; sopimattoman “nyyhkyn” oli valinnut raati, eivät katsojat. Letka-jenkka esitettiin keinoksi määritellä suomalaisuutta uudelleen. Ylei-sönosastokirjoituksissa letkajenkka nähtiin mahdollisuutena purkaa suomalaisuuden kytköstä surumielisyyteen:

Vaikka suomalainen tunnetaankin siitä, että meillä on aina suru puse-rossa, niin annettakoon tämän kerran näyte siitä, että osataan sentään yksi iloinenkin laulu. (*TS* 18.2.1965.)

Kuuntelin ja katselin nuo suomalaisen musiikin kukkaset, joilla Suo-mesta tehdään musiikin maa. Kyllä tuskaa ja kaipuuta riittää, kun Mr.

Säveltäjä ja Sanoittaja ryhtyvät töihin. Mutta kas kummaa, joukossa-han on jotain uutta. Pirteä, naurava tyttö laulaa raikkaan kappaleen. Suomalainen musiikki vaihtaa kasvoja. Olin aivan varma että (...) tämä iskelmä lähetetään Eurooppaan, jossa letkis on in. Lopulta löytyi tyttö, joka uskaltaa olla vapaa ja nauraa esittäessään kappaleita. Mutta ei yksi pääsky kesää tehnyt. (*Viikko* 5.3.1965.)

Kerrankin – tänä vuonna – suomalainen yleisö pääsi tangomentaliteetistaan, oli aikansa tasalla ja perillä eurooppalaisista muotivirtauksista tanssirintamalla. Tuloksena tästä muotitietoisuudesta oli Katri-Helenan ja Letkajenkan kirkas voitto. (...) Miten käy sitten ensi vuonna. Jos silloin annetaan kansalle valta valita, saattaa olla, että tämänvuotinen tapaus on vienyt siltä uskon, ja molli soi entistä haikeammin mielissä ja Eurovisiossa. (*Vaasa* 24.3.1965.)

Näissä kirjoituksissa ollaan huolissaan nimenomaan siitä, minkälainen kuva suomalaisuudesta ulkomailla vallitsee. Suomi halutaan liittää länteen ja nykyaikaisuuteen, ja surumielisten kappaleiden tilalle toivotaan jotain uudenlaista ja pirteää. Letkajenkan valitseminen olisi osoittanut, että suomalaisetkin ovat ajan tasalla muiden eurooppalaisten kanssa. Tilanne esitetään kuitenkin poikkeukselliseksi. Kun tämä mahdollisuus on menetetty, edessä näyttää olevan paluu tavalliseen molliin. Lähtökohtana säilyy oletus, että suomalainen musiikki on mollivoittoista.

Surumielisiä, tyypillisen suomalaisina pidettyjä kappaleita kritikoitiin usein sillä perusteella, ettei niillä ollut hyviä mahdollisuuksia menestyä Eurovision laulukilpailussa. Tukea tälle oletukselle etsittiin kilpailun historiasta: suomalaisista kappaleista eniten pisteitä olivat siihen mennessä saaneet leikkisät ”Tipi-tii” ja ”Laiskotellen”. (*Keskipohjanmaa* 14.2.1965; *Satakunnan Kansan* 17.2.1965; *TS* 18.2.1965.) Toisaalta Eurovision laulukilpailun voittajakappaleet olivat olleet melko hitaita ja surumielisiä koko sen ajan, kun Yleisradio oli ottanut osaa kilpailuun. Ajatus suomalaisen musiikin erilaisuudesta alkoikin kyseenalaistua, kun kappaleita tarkasteltiin kotimaisen karsinnan sijaan kansainvälisen loppukilpailun kontekstissa:

Kirjoituksissa väitettiin myös, että ”nyyhky”-kappaleilla ei ole mitään mahdollisuuksia Napolissa. On muka se aikaisemmista kilpailuista to-

dettu. Mutta kuitenkin viime vuonna voittajaksi selviytynyt italialainen kappale oli yhtäläinen “nyyhky” kuin mikä suomalainen tahansa. Ja niin on ollut aina. (TS 21.2.1965.)

Eurovision laulukilpailun finaali toikin uusia painotuksia keskusteluun kansallisesta ja kansainvälisestä musiikkimausta. Kun muiden maiden kilpailukappaleet oli kuultu, surumielisyyttä pidettiin tyypillisenä Eurovision laulukilpailulle kokonaisuutena.

Eurovision laulukilpailua oli jo aikaisemmin arvosteltu ylenpalttisesta surumielisyydestä (HS 25.3.1963; Kaleva 24.3.1964; SS 26.3.1964). Vuonna 1965 kilpailun alkua pidettiin yllättävän valoisana edellisiin vuosiin verrattuna. Loppupuoli oli kuitenkin taas voimakkaan suruvoitoinen. (TS 21.3.1965.) Laulukilpailun pateettisuutta kuvattiin ylettömäksi. Esimerkiksi *Aamulehden* (24.3.1965) mukaan kilpailu sisälsi “[l]oputtomasti tunnetta, hehkuvaa lempeä, alistuvaa lempeä, kyyneliä, epätoivoa. Riutuvaa kaipausta, tulista rakkautta, uhrautumista, anteeksipyyntöä. Surua ja ahdistusta, välinpitämättömyyttä ja uskollisuutta.” Kilpailu tarjosi materiaalia myös sanomalehtien pakinoitsijoille:

Eurooppa tuntuu tätä nykyä olevan täynnä tuskaa.

(...)

Katsoja-kuulijakin lopulta melkein rupesi nyhyttämään kun sellainen murheen ylenpalttisuus tulvehti hänen ylitseen. Itkuvirsien aika ei totisesti vielä ole ohitse!

Mihin ihmeessä on kadonnut kaikki iloisuus ja kepeys Euroopasta? (Uusi Aura 27.3.1963; ks. myös Vaasa 22.3.1965.)

Tässä suomalaisen musiikin perinteisyyden ja surumielisyyden kuvaamiseen käytettyä nimitystä “itkuvirsi” käytettiinkin koko kansainvälisen kilpailun tarjonnasta.

Loppukilpailu kyseenalaisti vastakkainasettelun suomalaisen surumielisyyden ja kansainvälisen muodin mukaisen kevyen musiikin välillä. Sen jälkeen kysyttiinkin, minkä vuoksi “meitä suomalaisia aina syytetään itkuvirsien suosimisesta”: “Eivätkö nämä vuotuiset kilpailut ole selvästi osoittaneet, että suurin osa eurooppalaisista nyhykii lemmentuskaa?” (Kansan Lehti 26.3.1965.) Kilpailua voi-

tiin käyttää todisteena siitä, että “iskelmät ovat iskemättömiä muuallakin” kuin Suomessa (*Keskisuomalainen* 26.3.1963). “Aurinko laskee länteen” -kappaleen ongelma ei enää ollutkaan se, että se olisi ollut tyypillisen suomalainen nyyhky, vaan se, ettei se erottunut riittävästi Eurovision laulukilpailun muusta tarjonnasta (*AL* 24.3.1965). Luxemburgin voittajakappaleen ajateltiin hyötyneen siitä, että se poikkesi “‘nyyhkyjen’ massasta pirteydellään ja valoisuudellaan” (*Kajaani* 23.3.1965; ks. myös *TS* 21.3.1965).

Eurovision laulukilpailusta vuonna 1965 käydyt keskustelut osoittavat, että käsitykset suomalaisuuden ja surumielisyyden suhteista eivät olleet yksiselitteisiä, vaan ristiriitaisia. Korostamalla suomalaisen musiikkimaun surumielisyyttä tehtiin eroa Suomen ja Eurovision Euroopan välille. Erottelu hämärtyi, kun tuli kansainvälisen finaalin aika ja suuri osa eri maiden kilpailusävelmistä vaikutti hyvinkin surullisilta.²³² Yhtäältä tyypillisen suomalaisena pidettiin “nyyhkyjä” ja “itkuvirsiä”, toisaalta suomalaisuutta pyrittiin letkajenkan – televisionkatsojien suosikin – avulla määrittelemään uudestaan moderniksi ja hyväntuuliseksi. Nämä seikat eivät kuitenkaan pysyvästi kyseenalaistaneet käsitystä suomalaisten omalaatuisesta mollimausta. Sitä toistetaan niin paljon ja monenlaisissa yhteyksissä, etteivät voimakkaatkaan kyseenalaistukset ole pystyneet todella rikkomaan toiston voimaa. Käsitys suomalaisen musiikkimaun surumielisyydestä ei silti ole ollut täysi itsestäänselvyys, vaan sitä on voitu käyttää strategisesti. Se on saatavilla selityksenä erilaisiin ongelmiin, kuten suomalaisten kappaleiden heikkoon menestykseen Eurovision laulukilpailussa. Suomalaisten oletettu mollimaku voidaan unohtaa silloin, kun se ei sovi kertomukseen, jota halutaan kertoa.

Kun suomalaisia moititaan liian mollivoittoisesta musiikkimausta, kritiikin kohteena on vääränlainen tunteellisuus. Sara Ahmed (2004, 2–4) on kiinnittänyt huomiota tapaan tehdä tunteista yhteisöjen attributteja, jolloin tuntemisesta tulee olemista. Näin tehdään myös, kun surumielinen musiikkimaku nähdään kansan ominaisuutena ja suomalaiset nimetään “mollikansaksi” (*SS* 12.10.1966). Tunteikkuutta koskevia käsityksiä voidaan käyttää hierarkioiden tuottamiseen. Kansakunnalle on ongelmallista tulla nähdyksi tunteelliseksi, sillä tunteellisuus on liitetty naisellisuuteen, ei-valkoiseen etnisyyteen ja

alhaiseen kehitysasteeseen. (Ahmed 2004, 3) Tyypillistä onkin, että suomalaiskansallista mollia pidetään vanhanaikaisena ja sen tilalle toivotaan modernimpia tyylejä. ”Liiallinen” surumielisyys liittyy suomalaisia naisellisuuteen ja itään, mitä itkuvirsivertaus ilmentää. Tunteiden välillä on kuitenkin hierarkioita, ja jotkut tunteet on mahdollista nähdä hyvinä, soveliaina ja käyttökelpoisina (mt.). Keskusteluissa suomalaisten oletetusta mollimausta iloiset tunteet nähdäänkin parempina kuin surumieliset. Tämä liittyy siihen, että surumielisyys liitetään itään ja ”slaavilaisuuteen”.

Eurovision laulukilpailu kansallisena häpeänä

Suomen euroviisuhistoriaa käsittelevä televisio-ohjelma *Eurojuorut* (TV1 1998) alkoi juontajan kysymyksellä ”Suomen viisumestys, kunnia vai häpeä?” Kansallinen kunnia ja häpeä asetettiin ohjelmassa johdonmukaisesti kerrontaa jäsentäväksi teemaksi. Asetelma toi esille sen, miten kansallisen ylpeyden tavoittelu altistaa epäonnistuksessaan häpeän tunteelle. Koska Suomen Eurovisio-historia on ymmärretty epäonnistumisen tarinaksi, häpeän ilmaukset ovat saaneet enemmän tilaa kuin kansallinen ylpeys.²³³ Kansallisesta häpeästä on puhuttu lähinnä lehtikirjoittelussa ja myöhemmin vuosina internetissä, ymmärrettävästi ei niinkään Eurovisio-karsintalähetyksissä. Erityisen paljon häpeän ilmaisuja on esiintynyt yleisönosastokirjoituksissa tai verkkokeskusteluissa, mutta aihetta on kommentoitu muissakin juttutyypeissä. Nolla-Suomen kuvaa on voitu käyttää positiiviseen erottautumiseen, mutta se on myös altistanut häpeälle.

Feministinen ja queer-tutkimus on viime vuosina kiinnostunut häpeän tunteesta. Yhtenä tärkeänä inspiraation lähteenä keskustelussa on toiminut Eve Kosofsky Sedgwickin ja Adam Frankin toimittama valikoima *Shame and Its Sisters* (1995) psykologi Silvan Tomkinsin alkujaan 1960–1990-luvuilla ilmestyneestä affektiteoriasta. Feministisen ja muun kriittisen tutkimuksen näkökulmasta häpeä on mielenkiintoinen tunne, koska se liittyy läheisesti itseymmärryksen ja identiteetin muotoutumiseen sekä itsen ja toisen väli-

sen suhteen rakentumiseen (Ahmed 2004; Biddle 1997; Laine 2004). Häpeä kertoo kulttuurisista käsityksistä ja arvotuksista. Se sekä erottaa että yhdistää, vetää rajoja ja muodostaa ryhmiä. Tutkimuksessa on analysoitu häpeän merkitystä yhteisöjen, kuten kansakuntien, muodostumisessa. Voidaankin kysyä, miten euroviisuhistoriaan liittyvän “kansallisen häpeän” julistaminen tekee Suomen olemassa olevaksi tunnettuna yhteisönä (Ahmed 2004, 101).²³⁴

Pitääkö tänä vuonna hävetä? Arvostelevan katseen edessä

Eurovision laulukilpailun yhteydessä on toistunut kysymys siitä, pitääkö suomalaista kilpailijaa hävetä tänäkin vuona. Kun Laura Voutilainen²³⁵ oli valittu Yleisradion edustajaksi vuoden 2002 kilpailuun kappaleella “Addicted to You”, *Ilta-Sanomat* kysyi päivittäisessä nettikyselyssään, uskoivatko lukijat hänen menestysmahdollisuuksiinsa.²³⁶ Häpeästä puhuttiin niissä vastauksissa, joissa Lauran mahdollisuuksia pidettiin huonoina. “Jälleen häpäisemme itsemme omalla junttiroskalla koko maailman silmien edessä” ja “‘Nolla pistettä, nyl points, ziro points...’ Joutuu taas tänäkin vuonna häpeämään!” viesteissä valitettiin. Kommentit noudattivat konventionaalista tapaa ilmaista häpeää Eurovision laulukilpailun yhteydessä. Häpeä liitettiin kansallisuuteen ja ilmaistiin tunnustuksellisesti, yksinkertaisimmin muodossa “Hävettää olla suomalainen”.²³⁷

Tunteena häpeä jäsentää itsen ja muiden ihmisten välistä suhdetta erityisellä tavalla. Häpeää koetaan muiden edessä: piinallinen tunne syntyy siitä, että nämä todistavat omaa epäonnistumista. Todistaja voi olla todellinen tai kuviteltu – siis myös subjektin mielikuva siitä, miten muut suhtautuvat häneen. (Ahmed 2004, 103, 105–106; Laine 2004, 147.) Häpeää ei tunneta kenen tahansa edessä. Silvan Tomkins (1995, 138) esittää, että toisen halveksunnan kohteeksi joutunut tuntee häpeää vain, jos on ollut kiinnostunut tästä ja odottanut tältä positiivisia tunteita. Kuten Sara Ahmed (2004, 105) muotoilee, vain sellainen toinen, jota kohtaan jo tunnetaan rakkautta tai halua, voi saada esiin häpeän tunteen. Häpeä ei poista kiinnostusta, vaan häpeäjä voi edelleen samastua toiseen ja toivoa vastakaikua omalle

kiinnostukselleen (Tomkins 1995, 138–139). Eurovision laulukilpailun tapauksessa häpeän ilmaukset kertovat kiinnostuksesta ohjelmaa kohtaan ja toiveesta saada tunnustusta sen eurooppalaiselta yleisöltä.

Häpeää tunnetaan usein tilanteessa, jossa on rikottu kulttuurisia normeja. Niinpä häpeää ilmaistaan erityisesti silloin, kun suomalaiskilpailijat eivät noudata Eurovision laulukilpailun konventioita, kuten vuosina 1981 ja 1982. Tuolloin karsintakilpailujen “asiantuntijaraadit” suosivat kappaleita, jotka olivat mahdollisimman kaukana tavanomaisesta euroviisutyylisestä. Raatien valinnat, Riki Sorsan esittämä “Reggae OK” ja Kojon “Nuku pommiin”, saivat osakseen runsaasti kritiikkiä yleisönosastoissa. Keskeiseksi häpeän aiheeksi esitettiin vaikutelma, että esiintyjät ja raadit eivät ottaneet kilpailua vakavasti ja tekivät siten naurunalaisiksi itsensä ja edustamansa maan. Myös laulajien epäsiistiä ulkoasua ja musiikin heikkoa laatua pidettiin häpeällisinä. (Esim. *IS* 24.2.1981; *IS* 26.2.1981; *Katso* 11/1981; *Vaasa* 17.4.1981; *IS* 26.2.1982; *Katso* 9/1982.) Kaksikymmentä vuotta myöhemmin “Addicted to You” -kappaletta kritikoitiin vanhanaikaisuudesta ja Lauran englanninkieltä ja pukeutumista kuvailtiin häpeällisiksi.²³⁸ “Addicted to You” oli retrohenkinen diskokappale, ja karsintakilpailussa Laura oli pukeutunut erittäin lyhyeen ja avokaulaiseen asuun. Sekä 1980-luvun alussa että vuonna 2002 häpeä liitettiin tunteeseen siitä, että esitykset eivät noudata Eurovision normeja: kappaleet edustavat “väärää” tyyliä (reggae, rock ja “vanhanaikainen” disko) eikä esiintyjien ulkonäkö vastaa ihanteita.

Toisaalta häpeä ei välttämättä edellytä normien rikkomista. Häpeä on tapana erottaa syyllisyydentunteesta sillä perusteella, että se kiinnittyy läheisemmin ymmärrykseen itsestä. Siinä missä syyllisyydentunne on seurausta teoista, häpeä liittyy kokemukseen siitä, mitä henkilö on.²³⁹ Häpeää tunnetaan usein tilanteissa, joissa halutaan kommunikoida ja saada huomiota, mutta jokin estää kommunikaation. (Sedgwick 2003, 35–37.) Niinpä häpeän syyksi voi nousta tunne epäonnistuneesta kommunikaatiosta: “Häpeän olla suomalaisen. Kuka voisi meitä ymmärtää, kun emme ymmärrä itseäkään”, valitti *Katsossa* (9/1982) siteerattu televisionkatsoja vuoden 1982

euroviisukarsinnan jälkeen. Kaikkein häpeällisimmäksi mahdollisuudeksi voidaan esittää se, että suomalaiskappale jäisi täysin vaille vastakaikua. “Suomen ei yhtään kannata hävetä Rikiä tai edustussävelmäämme”, vakuutti eräs yleisönosastokirjoittaja, “Rikin ansioita meidätkin vihdoon huomattiin.” (AL 21.4.1981.) Keltapinkissä harlekiiniasussaan Riki Sorsa varmasti erottui perinteisistä miespuolisista Eurovisio-kilpailijoista.

Eurovision laulukilpailussa on ohjelmana useita piirteitä, jotka voivat olla omiaan altistamaan katsojaa häpeälle. Simon Frith tuo esille, että nolostuminen mahdollisuus on aina läsnä populaarimusiikkiesityksessä.²⁴⁰ Nolostumisen mahdollisuus perustuu siihen, ettei esiintyminen välttämättä toimi. Yleisö ei ehkä reagoikaan esityksen edellyttämällä tavalla, mikä on noloa laulajalle ja usein myös kuulajajoukkoille. Esiintymisen onnistumisen ratkaisee vasta sen vastaanotto. Vaikka laulu soisi hyvin ja eleet olisivat juuri sellaisia kuin laulaja tarkoitti, ei esitys toimi, jos yleisö ei ole tule mukaan. Frithin mukaan esiintymisen ruumiillisuus tekee siitä erityisen riskialtista. Vaikka laulajan esiintyminen olisi kuinka tyyliä ja tähtikuva tarkkaan rakennettu, oikea ruumis on aina mukana esityksessä. Laulaminen ei välttämättä ole visuaalisesti erityisen kaunista – se vaatii ehkä suuria suunliikkeitä ja aiheuttaa hikoilemista. Tavallisesti intiimeinä pidettyjä ääniä ja eleitä täytyy esiintyessä näyttää julkisesti. (Frith 1996/1998, 214–215.) Eurovision laulukilpailussa lopputuloksia on tulkittu lopullisena osoituksena siitä, onnistuiko esitys vai ei.²⁴¹ Koska suomalaiskappaleiden sijoituksia on usein pidetty huonoina, ne näyttävät todistavan, etteivät esitykset saaneet toivotua vastakaikua.

Audiovisuaalisena mediana televisio voi olla erityisen otollinen lähde häpeälle, sillä näköaisti on keskeinen häpeän kokemuksessa. Silvan Tomkinsin mukaan häpeää luonnehtii kasvokkaisen kommunikaation väheneminen. Häpeä saa kääntämään katseen alaspäin, välttämään toisen silmien kohtaamista. (Tomkins 1995, 134–138.) Näköaistin merkitystä korostaa sanonta “hävetä silmät päästään”, jota Eurovision laulukilpailusta puhuttaessakin toistetaan, joskus musiikin merkitystä korostavan lisäyksen kera: “Saa taas hävetä silmät päästään ja ennen kaikkea korvat, kun pääkilpailut ovat Dubli-

nissa.” (*Antenni* 10/1971; myös esim. *Katso* 13/1981; *Katso* 19/1982a; *Katso* 19/1982b.) Sanonta ilmentää hyvin Tomkinsin (mt., 136) luonnehdintaa häpeän kokemuksesta: häpeäjä laskee katseensa ja tulee tietoiseksi omista kasvoistaan, joilta häpeä paistaa esimerkiksi punastumisen paljastamana. Eurovision laulukilpailussa hävettävä esitys on valtavan televisioyleisön katseen edessä. Katsoja voi kääntää oman katseensa pois ruudusta, mutta hän ei voi peittää noloa esitystä näkyvistä, mikä tekee tilanteesta entistä kiusallisemman. Katseen pois kääntämistä vastaa ehdotus siitä, että häpeän välttämiseksi luovuttaisiin Eurovision laulukilpailuun osallistumisesta (esim. *IS* 18.3.1982; *Katso* 11/1981; *Katso* 9/1982). Näin päästäisiin pois arvioivan katseen edestä.

Häpeän tunteelle altistutaan erityisesti jollain lailla vieraassa sosiaalisessa ympäristössä, jonka sosiaalisia koodeja ei täysin hallita. Tyypillistä tilanteille on hierarkkinen valta-asetelma.²⁴² Jennifer Bidde (1997, 233) esittää, että ulkomaalaisen itsetietoisuus omasta erilaisuudestaan on otollista maaperää häpeän tunteelle. Jos häpeä liittyy kommunikaation estymiseen, ulkomaalainen on erityisen altis sille; hän tuntee puutteellisesti paikalliset tavat eikä onnistu yrityksissään saada vastakaikua. Elspeth Probynin mukaan häpeän kokemusta luonnehtiikin tuntemus siitä, että ruumis on ”poissa sijoiltaan” (*out-of-place*). Uudessa ympäristössä olo altistaa häpeälle, kun oma tietämättömyys paikallisten totutuista tavoista paljastuu pienistä asioista. (Probyn 2004, 328.) Eurovision laulukilpailun yhteydessä häpeä liittyy osaltaan tällaiseen ulkopuolisuuden tunteeseen. Suomalaisen laulajien koetaan olevan ulkona omasta ympäristöstään kansainvälisessä kilpailussa, jonka toimintatapoja he eivät ehkä täysin hallitse. Tästä kertoo esimerkiksi tyytymättömyys ”Nuku pommiin” -kappaletta kohtaan: esitys oli Eurovisio-kontekstissa selvästi vääränlainen ja käsittämätön. Eurovisio-edustajat kuvataankin usein konkreettisesti nimenomaan väärässä paikassa oleviksi ruumiiksi, sillä häpeän syyksi nostetaan yhtäläillä ulkonäkö kuin musiikki: ”Saa suomalaisuuttaan hävetä, kun se kamala rehurukka kamalissa kampeissaan edustaa maata.” (*IS* 24.2.1981). Eurovision laulukilpailu tarjoaa otollisen ympäristön häpeän tunteelle, sillä ohjelma on mielletty hierarkkiseksi toimintakentäksi, jolla Suomi ei kuulu hallitsevien maiden joukkoon.

Tarttuva ja toistuva tunne

Eurovision laulukilpailun yhteydessä häpeällä on erityinen suhde aikaan. Tyypillisesti häpeän ilmauksissa korostetaan tunteen toistuvuutta; tunnetta siitä, että edustuskappaletta joutuu häpeämään “jälleen kerran”. Tämä tunne oli läsnä lähes jokaisessa häpeän maininnassa *Ilta-Sanomien* nettikyselyssä vuonna 2002. “Tuli hävetyksestä hiki – taas kerran” ja “Taas alkaa olla se aika vuodesta kun Suomi katsoo tarvitsevansa kansainvälistä häpäisyä” ovat esimerkkejä tunteen toistuvuuden korostuksesta.²⁴³ Häpeä rakentuu menneisyyden varaan, mutta on samalla ennakoivaa. Häpeän tunnetta perustellaan viittauksilla aikaisempiin kokemuksiin Eurovision laulukilpailussa. Samalla häpeän ilmaukset ovat tyypillisiä kotimaisen karsintakilpailun jälkeen, jolloin ei ole vielä tietoa siitä, miten eurooppalainen yleisö ottaa vastaan suomalaiskappaleen. Arvosteleva katse ennakoidaan omien tuntemusten perusteella: en pitänyt kappaleesta – tiedän, että muut tulevat halveksimaan sitä. Ennakoivia häpeän ilmauksia voi tulkita yhtenä esimerkkinä siitä, miten tunteet rakentavat rajoja itsen ja muiden välille ja samalla purkavat niitä. Kuten Sara Ahmed (2004, 24–25) kirjoittaa, “se mikä erottaa meidät muista myös yhdistää meidät heihin”. Häpeäjä tuntee itsensä erotetuksi muista, mutta samalla tunne perustuu oletukseen, että hän tietää, mitä muut ajattelevat.

Miten yhden laulajan esitys sitten tulee tulkituksi kansallisena häpeänä? Eve Kosofsky Sedgwick kiinnittää huomiota häpeän suorittamaan “kaksoisliikkeeseen”: yhtäältä häpeä yksilöllistää kivuliasta erottamalla häpeäjän muista; toisaalta häpeä on tarttuvaa ja vie kohti “kontrolloimatonta suhteellisuutta”, kun muiden häpeä tarttuu itseän. (Sedgwick 2003, 36–37.) Häpeä ei kuitenkaan tartu satunnaisesti, vaan Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa häpeä leviää pääasiassa kansallisuuden kautta. Tarttuminen perustuu siihen, että kilpailijat nähdään maidensa edustajina. Lisäksi se edellyttää aktiivista kiinnostusta kansakuntaa kohtaan. Silvan Tomkins esittää, että panostamalla affektiivisesti maailmaan subjekti altistaa itsensä myötähäpeälle. Vaikka muiden teot aiheuttavat negatiivisen tunteen, häpeä kertoo positiivisesta kiinnostuksesta heitä kohtaan. Yhteinen häpeä voikin olla voimakas yhteisöllisyyden tun-

teen vahvistaja. (Tomkins 1995, 156–157, 159.) Ilmaisemalla häpeää ihmiset tuovat esiin sen, että he samastuvat kansakuntaan ja ovat kiinnostuneita sen maineesta.²⁴⁴

Näin ajatellen suomalaisuus ei ole valmis, jo olemassa oleva kokonaisuus, jonka kautta häpeä yksinkertaisesti tarttuu. Sen sijaan suomalaisuus muotoutuu osaltaan näissä tunteen ilmauksissa. Sara Ahmed on tutkinut affektiivisiä kohtaamisia, joissa käsitys itsen ja muiden erillisyydestä tuotetaan. Vaikutelma pinnoista ja rajoista muodostuu, kun kohtaamisessa syntyvät tuntemukset nimetään erilaisiksi tunteiksi. Esimerkiksi kohtaamisessa syntyvä kipu tulkitaan “toisen” aiheuttamaksi, ja näin tuotetaan ero itsen ja toisen välille ja pyritään erottautumaan toisesta. (Ahmed 2004, 24.) Kansakunta muodostuu osaltaan tällaisissa tilanteissa, joissa toiset nähdään tunteen aiheuttajiksi. Häpeässä tunteen aiheuttajaksi nähdään kohtaaminen itsen ja ulkopuolisten katseen välillä, ja näin tuotetaan “suomalaisen” kokonaisuutta: “Taas Eurooppalaiset [sic] nauravat parantaansa että onpas nuo suomalaiset takapajuisia kun renkuttavat joutain 80-luvun musiikkia vieläkin. Hävettää...”²⁴⁵ Tässä kirjoittaja kertoo nähneensä esityksen, josta ei pidä. Tunteen lähteeksi ei kuitenkaan kuvata kappaletta sinänsä vaan kuviteltu kohtaaminen suomalaisen esityksen ja toisten arvioivan katseen välillä. Kohtaamisessa muodostuu “suomalaisen” kokonaisuus, kun kaikki, myös kappaletta inhonnut kirjoittaja, joutuvat häpeämään esitystä.

Mitä kansallisen häpeän tunnustaminen saa aikaan? Mitä tapahtuu, kun normatiivinen subjekti – tässä tapauksessa kansakunnan tunnustettu jäsen – myöntää häpeävänsä (Ahmed 2004, 108)? Sara Ahmed esittää, että kansallinen häpeä on yksi kansakuntaan samastumisen tapa tilanteessa, jossa kansakunta ei onnistu saavuttamaan sille asetettuja vaatimuksia. Jos subjekti häpeää suomalaisena Suomen kyvyttömyyttä saavuttaa kansakunnan ihannekuvaa, samalla vahvistetaan subjektin rakkautta kansakuntaa kohtaan. (Mt., 108.) Häpeä ei siis kyseenalaista kansakunnan merkitystä, vaan vahvistaa sitä. Kansallisen häpeän ilmaiseminen edellyttää sitä, että häpeäjä voi puhua vakaasta positioista “suomalaisena”, eikä tämä asema ole kaikkien maan asukkaiden saatavilla yhtä lailla.

Kun kansallisesta häpeästä puhutaan “meidän häpeänämme”, puhuteltaville tarjotaan kaksinainen asema yhtä aikaa syyllisinä ja syyllisyyden paljastajina. Näin kansakunta voi todistaa itse omia virheitään ja samalla tehdä sovinnon itsensä kanssa. Kansallinen häpeä toimii vakuutena häpeäjän hyvistä tarkoitusteristä ja mahdollistaa kansakunnan ihannekuvan uusintamisen. (Ahmed 2004, 108–109.) Niinpä kun Eurovisio-karsintojen katsoja kirjoittaa “häpeävänsä olla suomalainen”, ilmaisulla on kaksinainen merkitys. Ensinnäkin se tunnustaa, että suomalaisuus ei ole täyttänyt siihen kohdistettuja odotuksia. Samalla kirjoittaja osoittaa tuntevansa kansallisuuden ihanteet ja olevansa siten tavallaan epäonnistumisen yläpuolella. Häpeän ilmaiseminen jättää normin kyseenalaistamatta ja mahdollistaa paradoksaalisesti kansallisen ylpeyden: “Häpeä poistaa ‘minän’ ja ‘meidän’ välisen erottelun tilanteessa, jossa sosiaalisen ihanteen muuttaminen toiminnaksi epäonnistuu; kun tämä epäonnistuminen todistetaan, se vahvistaa ihanteen ja mahdollistaa pa-luun ylpeyden tunteeseen.” (Ahmed 2004, 109.)

Tässä analyysissä kansallinen häpeä siis vahvistaa hegemonisen kansallisen subjektin asemaa ja tämän samastumista kansakuntaan. Voisiko häpeä Eurovision laulukilpailun yhteydessä toimia myös toisin, problematisoiden totuttuja ymmärryksiä kansallisuudesta? Elspeth Probyn korostaa, että häpeä saa eri merkityksiä eri tilanteissa: joskus se saa takertumaan totuttuihin ihanteisiin, joskus taas pakottaa pohtimaan itsekritiiksesti oma toimintaa ja etsimään eettisempiä olemisen tapoja. (Probyn 2004, 346.) Probyn (2000, 57) kehottaaakin kysymään, miten häpeä eri historiallisissa tilanteissa avaa ja sulkee yhteyksiä ruumiiden välille. Ehkä häpeän tuoma “kontrollottoman suhteellisuus” voi kääntyä odottamattomiin suuntiin ja liittyy televisionkatsojan muihin yhteyksiin kuin kansakuntaan. Suomalaisista esiintyjistä tunnettu häpeä voisi esimerkiksi herkistää samastumaan muihin esityksiin, jotka ovat näyttäneet jäävän ilman vasta-kaikua. Esimerkiksi turkkilaiset kappaleet menestyivät pitkään huonosti Eurovision laulukilpailussa, sillä ne erosivat selvästi länsieurooppalaisesta valtavirrasta. Voisi ajatella, että yhtäläillä “häpeälliset” kappaleet saattaisivat saada aikaan sympatian tunteita muita

häviäjiä ja reuna-alueita kohtaan ja johtaa länsieurooppalaisten ihanteiden kyseenalaistamiseen. En kuitenkaan löydä aineistostani merkkejä tästä.

Voisi olla houkuttelevaa esittää, että häpeä on erityisesti Suomessa tyypillinen tapa mieltää itsen ja muiden välinen suhde Eurovision laulukilpailussa. Ainakin menestyksen puute on tarjonnut runsaasti tilaisuuksia häpeän ilmaisulle, mutta ilman vastaavia tutkimuksia muista maista ei voi olettaa, että Eurovision laulukilpailu kytkeytyy poikkeuksellisen voimakkaasti häpeään juuri Suomessa. Tarja Laine on soveltanut ajatusta Suomesta ”häpeäkulttuurina” visuaalisen kulttuurin tutkimukseen teoksessaan *Shame and Desire* (2004). Juha Siltalan psykohistoriallisia tutkimuksia seuraten Laine argumentoi, että häpeällä on ollut erityisen tärkeä merkitys suomalaisessa kulttuurissa. Hän vertaa Suomen tilannetta kolonisoitujen alueiden asemaan ja esittää, että ”eurooppalaisella” eliitillä on ollut voima saada suomalaiset näkemään itsensä Toisena. Niinpä alemmuudentunne suhteessa Eurooppaan on aiheuttanut häpeää. (Laine 2004, 24–32.) Vastaavasti Eurovision laulukilpailun yhteydessä häpeän ilmaukset liittyvät huoleen siitä, minkälaisen vaikutuksen suomalaisesitykset tekevät ohjelman eurooppalaiseen yleisöön. Oletuksessa erityisestä suomalaisesta häpeäsuhteesta on kuitenkin vaarana se, että tuotetaan monoliittinen ja epähistoriallinen kuva kansallisesta kulttuurista.²⁴⁶ Jos puhutaan Suomesta häpeäkulttuurina, näkyvistä katoavat helposti sisäiset erot ja hierarkiat. Kansallisen häpeän ilmaiseminen Eurovision laulukilpailun yhteydessä on kuitenkin mahdollista vain sellaisille ihmisille, joiden kuulumista kansakuntaan ei aseteta kyseenalaiseksi. En näekään häpeää seurauksena suomalaisten asemasta Euroopassa, vaan yhtenä tunteena, jonka kautta on tuotettu suomalaisuutta ja jäsenetty sen suhdetta Eurooppaan. Häpeä ei ole ainoa tai tärkein tunne, jonka kautta Suomen ja Euroopan välistä suhdetta on rakennettu. Muilla kulttuurin aloilla on voitu rakentaa kansallisia menestystarinoita, joissa suomalaisuus on ylpeyden lähde, mutta Eurovision laulukilpailun yhteydessä ovat korostuneet negatiiviset tunteet.

“Itkin, itkin, itkin”. Kansallisen pettymyksen melodraama

Avun (15/1976) raportti vuoden 1976 Eurovision laulukilpailusta rakensi pettyneiden toiveiden tarinaa. Lehden kannessa brittiläisen voittajayhtyeen jäsenet hymyilivät iloisesti, naisilla oli kukkia kädessään ja toisella miehistä palkintomitali. Yläkulmassa luki “Apu mukana viisuvoittajien riemujuhlista!” ja keskellä suuremmilla kirjaimilla: “Miksi Suomi jäi taas hännille?” Kansi perusti vetoavuu- tensa vastakkainasetteluun voitonjuhlien ja Suomen heikon sijoituksien välillä. Ristiriidan syventämiseksi teksti korosti Suomen huonoa euroviisumenestystä – taas hännilä – vaikka itse asiassa “Pump Pump” ei sijoittunut viimeisten joukkoon (se oli 11. kahdeksastoista kilpailijasta) eivätkä 1970-luvun suomalaissijoitukset muutenkaan olleet erityisen heikkoja. Artikkelin alussa kuvailtiin, miten odotukset hyvästä suomalaissijoituksesta nousivat kilpailuviikon aikana, kun “Pump Pumpia” veikattiin erilaisilla vedonlyöntilistoilla kärkisijoille. Tarinan “onneton loppu” oli tietenkin jo lukijan tiedossa, ja sen käsittelyyn päästiin kuusisivuisen artikkelin loppupuolella, kun toimittaja kuvaili siirtymää “Englannin ilojuhlusta” Fredin joukon luokse “salin laita-pöytä”, missä pettymys oli “yleinen ja kansallinen”. Fredi itse myönsi olevansa pettynyt, mutta tunteikkaimmat kommentit esitti yksi ryhmän naispuolisista jäsenistä, jonka sanottiin olevan “aivan masentunut”. Artikkelin päätteeksi jäätettiin ihmettelemään, minkä vuoksi “Pump Pump” ei ennakkoveikkauksista huolimatta sijoittunut paremmin.

Toiveiden vaihtuminen pettymykseen ja hämmennys siitä, miksi näin kävi; kontrasti voittajien ja suomalaisten välillä; tunteiden ilmaiseminen naishahmojen kautta; kappaleen sijoituksen liittäminen osaksi yleistä kansallista kertomusta – *Avun* artikkelissa rakennettu asetelma on tuttu lukuisista muista Eurovision laulukilpailun kuvauksista. Se soveltaa ja tuottaa melodramaattista tulkintaa Suomen Eurovisiohistoriasta.

Melodraama määrittyy Ien Angia seuraten tunnerakenteeksi, johon kuuluu tunteiden korostaminen ja pyrkimys saada aikaan tunteita vastaanottajassa. Melodramaattisia kertomuksia luonnehtii lisäksi banaalien kokemusten ylevöittäminen; vaikutelma, että koke-

muksilla on jokin korkeampi merkitys. Yksilön nähdään olevan ulkopuolisten voimien armoilla: hän voi tavoitella parempaa elämää, mutta on voimaton muuttamaan rakenteita, jotka määräävät hänen kohtalonsa. (Ang 1985/1996, 61–83.) Melodraamaan on liitetty myös tietynlainen liiallisuuden tuntu, ylettömyys (*excess*) suhteessa hyvän maun ja kohtuullisuuden normeihin (esim. Williams 1991).

Melodramaattisuus korostuu usein populaarijulkisuudessa, kuten iltapäivälehdissä. Eurovision laulukilpailun julkisuudessa keskeisiä ovat olleet erilaiset skandaalit.²⁴⁷ Kotimaiseen karsintakilpailuun liittyviä skandaaleja ovat olleet vaikkapa levy-yhtiöiden liiallinen vaikutusvalta, erilaiset väärinkäytökset valintaprosesseissa, televisionkatsojien suosikin syrjäyttäminen ja epäilyt raatien puolueellisuudesta. Kansainvälisen finaalin kohdalla tavallisia kohuaiheita ovat esimerkiksi terrorismin uhka ja massiiviset turvatoimet, plagiointisytytteet, naapurimaiden äänestäminen ja mahdolliset ostetut äänet, normeja rikkova seksuaalisuus, niukat esiintymisasut, kilpailujärjestelyjen ongelmat ja huoli siitä, että kilpailu joudutaan perumaan tai siirtämään toiseen maahan. Tällainen skandaaleja ja melodramaattista ylettömyyttä painottava ilmaisutyyli kuuluu populaariin julkisuuteen laajemminkin (ks. Gripsrud 1992; Elfving 2003, 32–34; Kyrölä 2002, 38–40). Tarina suuresta pettymyksestä tuo Eurovision laulukilpailuun melodramaattista sensaatiomaisuutta, johon kuuluvat äärimmäiset tapahtumat ja tunnetilat (Ang 1985/1996, 62–64).

Eurovision laulukilpailun syklinen toisto tekee siitä erityisen sopivaa materiaalia melodramaattiselle tunnerakenteelle. Melodraama on liitetty kulttuurituotteisiin, jotka eivät käytä tiukan lineaarisia juonikaavoja. Tyypillisen esimerkin tarjoavat saippuaopperat loputtomine juonilinjoinen. (Esim. Ang 1985/1996; Modleski 1997.) Niissä henkilöhahmojen kohtaamia ongelmia ei selvitetä lopullisesti, vaan loppuratkaisua lykätään loputtomiin. Thomas Elsaesser on luonnehtinut 1950-luvun Hollywoodin perhemelodraamojen juonilinjoja sykliseksi kuvioksi, jossa henkilöhahmojen osana on “tyydyttymättömyyden kehä” (Elsaesser 1987, 56–57, 62.) Yleisessä suomalaisessa tulkinnassa Eurovision laulukilpailu on nähty tällaisena tyydyttymättömyyden kehänä, jota on pyörittänyt “saavuttamattomissa olevaan kohteeseen suuuntautuva halu” (mt., 62) – ensimmäisen suomalaisen voiton tai edes hyvän sijoituksen tavoittelu. Joka

vuosi kilpailu on tarjonnut tilaisuuden parantaa suomalaista menestystä, mutta usein tulokset on nähty pettymyksinä ja toiveet on täytynyt suunnata kohti seuraavaa vuotta.²⁴⁸ Suomalainen kilpailija ja "Suomi" kokonaisuudessaan on asemoitu melodramaattisiksi henkilöihahmoiksi, jotka ponnistelevat onnistuakseen vaikeissa olosuhteissa.

Vuoden 2002 laulukilpailun ympärille rakennettu tarina noudattaa kaavaa, jossa suuria toiveita seuraa katkera pettymys. Vastuu euroviisukarsinnan järjestämisestä siirtyi tuolloin TV2:lle, jolle Yleisradion televisiokanavien työnjaossa kuuluu viihteellisempi ohjelmisto.²⁴⁹ TV2 pyrki nostamaan kilpailun huomioarvoa, ja edustuskappaleen valinta järjestettiin avoimena yleisötilaisuutena ensimmäistä kertaa sitten vuoden 1996. Kriitikoiden mukaan kappaleiden taso karsintakilpailussa oli aikaisempaa parempi (*AL* 27.1.2002; *TS* 27.1.2002). Ensimmäistä kertaa yksikään kappale ei ollut suomenkielinen, ja ehdokkaita pidettiin muutenkin vähemmän "suomalaisina" ja "eurooppalaisempina" kuin ennen. "Ei orkesterisovituksia, ei taidepaukkuja eikä supisuomalaisia iskelmiä. Euroviisussakin on siirrytty euroaikaan", lupasi *Iltä-Sanomat* ennakkojutussaan. Kappaleiden tyylin kerrottiin vaihtelevan eurodiskosta ja angloamerikkalaisista balladeista ruotsalaiseen poppiin ja italialaiseen iskelmään. (*IS* 22.1.2002.)

Lauran "Addicted to You" oli televisionkatsojien selvä suosikki, sillä se sai yli kolmanneksen kaikista puhelinäänistä. Laura oli laulajana huomattavasti tunnetumpi kuin Yleisradion edelliset Eurovisio-edustajat, Nina Åström, Marika Krook ja Jasmine.²⁵⁰ Sen jälkeen kun YLE edellisen kerran osallistui Eurovision laulukilpailuun, muutama suomalaisyhtye (Bomfunk MC's, Darude) oli kerännyt listahittejä ulkomailla. Tämä sai aikaan uudenlaisen vaikutelman siitä, että suomalaisartistien oli mahdollista menestyä Euroopassa. (*IS* 22.1.2002.) Euroviisukarsinnan jälkeen "Addicted to Youn" mahdollisuuksista esitettiin lehdistössä optimistisia kommentteja.²⁵¹ Sitä luonnehdittiin "pitkästä aikaa ensimmäiseksi euroviisuksi, jolla Suomi voi pärjätä" (*IS* 28.1.2002).

Kansainvälisen finaalin lähestyessä sanoma- ja aikakauslehdissä luotiin odotuksia hyvästä menestyksestä. *Me Naiset* -lehden (11/2002) kansi julisti: "Laurasta kypsä maailmanluokan tähti. Valmis

voittoon!” Lauran ennakkomainontaa kuvattiin Suomen mittakaavassa poikkeuksellisen laajaksi: kilpailukappaletta oli käyty esittämässä useissa maissa, Lauran takana teki työtä suuri joukko ihmisiä, ja hänen esiintymisasunsa etsimiseen käytettiin paljon aikaa ja rahaa. (Esim. *Anna* 21/2002; *Apu* 18/2002; *IL* 11.5.2002.) Odotuksia perusteltiin tiedolla, jonka mukaan “Addicted to You” oli herättänyt positiivista huomiota ulkomailla ja voittanut suosikkiäänestyksiä niin Ruotsissa, Espanjassa, internetissä kuin kilpailupaikalla Tallinnassa (*IL* 25.5.2002; *IS* 25.5.2002). Panoksia kilpailuun lisättiin esittämällä, että Laura oli vakavasti kiinnostunut luomaan kansainvälistä uraa (*Anna* 21/2002; *IL* 13.4.2002).

Lopulta Laura sai vain 24 pistettä ja sijoittui viidenneksi viimeiseksi. Kilpailua selostanut Maria Guzenina luonnehti liikuttuneella äänellä tulosta pettymykseksi ja arvioi: “ehkä pettymyksen kyynleetkin saattavat vierähtää monelta siellä koto-Suomessa”. Hän kuvaili lähistöllä olevien muiden suomalaisten radio- ja TV-selostajien ilmeitä vakaviksi: “kyllä tää oli pettymys kaikille.” Samaan aikaan kuvaruudussa nähtiin, miten latvialaiset voittajat kulkivat lavalle palkittaviksi ja suuri salillinen yleisöä taputti ja heilutti lippuja kultasateessa. Ero voitonjuhlien ja selostajan pettyneiden tunnelmien välillä korosti suomalaisen kilpailijan tilanteen pateettisuutta.²⁵²

Iltapäivälehdissä Lauran pettymystä kuvattiin näyttävästi. *Iltasanomat* (27.5.2002) julkaisi kannessaan kuvan hölmistyneen näköisestä Laurasta suu auki ja silmät ymyrkäisinä, vieressä isoilla mustilla kirjaimilla teksti “ITKIN, ITKIN JA ITKIN!”²⁵³ Sisäsivujen kuvassa Laura pyyhki kyyneliä silmistään ja kummasteli: “Kaikki ihmettelivät, että minunhan piti voittaa.” (*IS* 27.5.2002a.) Lauran kyynleet nostettiin otsikkoon muissakin kilpailutuloksista kertovissa artikkeleissa (*AL* 27.5.2002b; *IL* 27.5.2002a; *TS* 27.5.2002b). Itkun korostaminen tuo kuvauksiin melodramaattista ylettömyyttä. Esimerkiksi elokuvatutkija Linda Williamsin mukaan itkun kuuluu melodraamaan läheisesti: melodraama tekee itkusta tunteen spektaakkelia ja pyrkii toisaalta liikuttamaan katsojan kyyneliin. Tyypillisesti melodramaattisen ylettömyyden lähteenä toimii juuri voimakkaan tunteen vallassa oleva naisruumis. (Williams 1991, 3–4.)

Monet korostivat, ettei Lauran esitys itsessään ollut huono, ja kilpailun tuloksia, etenkin Latvian voittoa, pidettiin yllätyksellisinä.²⁵⁴ Lauran kerrottiin ihmetelleen: “En ymmärrä, mitä enää voi tehdä paremmin. Kaikki meni niin nappiin. Voiko Suomi sitten koskaan voittaa Euroviisuja, jos nyt kaikki meni täydellisesti nappiin?” (IS 27.5.2002a.) Lauran sanat ilmensivät tunnetta siitä, että suomalaiskappaleet eivät voi menestyä Eurovision laulukilpailussa, olivat esitykset millaisia tahansa. Tässä vuoden 2002 kilpailun tulkinta rakentui pitkäaikaisen toiston varaan. Jo vuonna 1968 Kristina Hautalan viimeisestä sijasta kerrottiin hyvin samaan tapaan. Kilpailun lopputuloksia pidettiin odottamattomina: “ehdoton ennakkosuosikki” Cliff Richard jäi toiseksi, Espanjan voitto oli yllätys ja Kristina Hautala menestyi huonommin kuin vedonlyöntisuhteet antoivat odottaa (AL 9.4.1968; HS 8.4.1968). Kristina Hautalan pettymyksestä kirjoitettiin myötätuntoisesti: “Tyttö-rukka on varmaankin sulanut kyyneliin, sillä kun häntä kuvattiin ja haasteltiin viikkokausia jo etukäteen ja juhlittiin melkein pä kuin itse- oikeutettuna voittajana, niin maan tasalle putoaminen on varmaankin tuskallista.” (Savo 10.4.1968.) Myös tuolloin voitiin esittää, ettei huono sijoitus johtunut huonosta esityksestä, vaan olosuhteista: “Kristiina [sic] Hautala teki sen minkä voi. Mutta minkä hän voi sille, että Suomi on syrjäinen valtio, jonka on vaikea saada ääntään kuulumaan isoisten joukossa.”²⁵⁵ (Pohjolan Sanomat 10.4.1968.)

Lopputuloksen yllätyksellisyyden korostaminen on tuonut kilpailuun mielivaltaisuuden tuntua; vaikutelmaa, että “euroviisuista paras ei aina ole voittaja” (Kaleva 10.4.1973). Laulajat on esitetty ikään kuin he olisivat suurten ja tutkimattomien voimien armoilla. Lauran ja Kristina Hautalan osallistumiskertojen välillä voimattomuuden tunnetta on ilmaistu varsin samantapaisesti:

Ja pettyneitä oli Pump-Pump-väki se täytyy myöntää. Yhdestoista sija ei paljoakaan rohkaise, varsinkin kun esitys meni aivan nappiin. Mutta suuremmat vievät palkinnot, se todettiin jälleen kerran. (Suomenmaa 6.4.1976.)

Ainakaan biisi [“Bye Bye Baby”] ei ollut huono. Suomella on aina tämä kohtalo, sille ei näköjään voi mitään. Mie ootan, että mikä on Suomen seuraava euroviisu, että koska Suomi pärjää. Koska, perkele? En mie voittoa odottanut, mutta parempaa sijoitusta kyllä. (*Apu* 18/1994.)

Sekä “Pump Pump” että “Bye Bye Baby” on kuvattu pettymyksinä, kappaleina, joilta olisi odotettu paljon parempaa sijoitusta. Molemmilla kerroilla voitiin esittää, että syy heikkoon sijoitukseen oli josain muualla kuin kappaleissa: Euroopan maiden välisissä valtasuhteissa tai Suomen “kohtalossa”.

Kuvaukset suomalaisista Eurovisio-kokemuksista tuottavat voimattomuuden tunnetta, joka on tyyppillinen paatoksen lähde melodraamassa. Ien Angin mukaan melodraaman traagisuus nousee tavasta, jolla henkilöhahmojen toiveet vähitellen murskataan, kun he tulevat tietoisiksi avuttomuudestaan suurempien voimien edessä. Melodramaattista tunnerakennetta luonnehtiikin fatalismi. (Ang 1985/1996, 72–73, 82, 123.) Voimattomuuden tunne tuotetaan vuosien kuluessa, kun kulloisenkin kilpailukappaleen vastaanottoa tulkitaan suhteessa suomalaiseen euroviisuhistoriaan. Tulkinta on valikoiva ja korostaa huonoimpia sijoituksia sekä tietynlaista käsitystä Suomen asemasta pienenä maana Euroopan laidalla. Näin luodaan vaikutelma kansallisesta kohtalosta, jota ei voi muuttaa, olivat esitykset kuinka hyviä tahansa. Kuten Marcia Landy (1996, 19) esittää, “melodraama ja historia käyttävät tuttuutta, rituaalistamista, toistoa ja menneisyyden yliarvioimista tuottaakseen *déjà vu* -vaikutelman Kyllä, näin se oli ja on.” Melodramaattisessa tulkinnassa Suomi esitetään ikuisena altavastaajana, jolla ei yrityksistä huolimatta ole voimaa muuttaa asemaansa Eurovision Euroopan valtakentällä.

Melodramaattinen kerronta erottaa tyyppillisesti henkilöhahmojen ja katsojan näkökulmat niin, että katsoja tietää tapahtumista enemmän kuin yksittäinen henkilöhahmo. Katsoja saa tietää henkilöhahmon tunteet, mutta hän näkee myös olosuhteet, jotka määrittävät tämän kohtalon. (Neale 1986, 7.) tarinat suomalaisesta euroviisupettymyksestä tarjoavat televisionkatsojalle tällaisen kaikkinäkevän aseman. Koska kertomus suurista toiveista ja pettymyksestä on toistettu monta kertaa, optimismi on menettänyt uskottavuutensa. Katsoja voi jo odottaa, että ennakohehkutusta seuraa antiklimaksi. Tietämättömän henkilöhahmon asemaan voidaan asettaa sekä suo-

malainen kilpailija että ”suomalaiset”, joiden ajatellaan odottavan menestystä. Tässä yhteydessä laulajien toiveikkaat kommentit omista mahdollisuuksistaan vaikuttavat pateettisilta, sillä katsoja ”tietää”, että solisti tulee vielä pettymään.²⁵⁶

Melodramaattinen rakenne ei toimi pelkästään paatoksen lähteenä, vaan se voidaan tulkita kevyemminkin. Melodramaattisen euroviisupettymyksen konventionaalisuus tekee siitä antoisaa materiaalia ironisille ja humoristisille tulkinnoille. Toiston myötä tarinan konventioista on tullut tuttuja, ja niistä on mahdollista nauttia ironisen välimatkan päästä. (Vrt. Klinger 1994, 142.) Liioiteltu otsikko ”ITKIN, ITKIN JA ITKIN!” voi vaikuttaa yhtä lailla pateettiselta ja naurettavalta.

Paranoidi tunnerakenne

Melodramaattinen fatalismi on korostanut Eurovision laulukilpailun valta-asetelmien näennäistä muuttumattomuutta. Vuonna 2002 kilpailun kuitenkin voitti uusi Itä-Euroopan maa jo toisen kerran peräkkäin. Baltian maiden menestys näytti osoittavan, että Eurovision valtasuhteet olivat muuttumassa ja että jopa ”pienet” maat Euroopan reunamilla pystyivät menestymään kilpailussa. Tämä asetti haasteita selitysmalleille, joita Suomen sijoitusten tulkitsemiseen oli perinteisesti käytetty. Miten huono sijoitus oli ymmärrettävissä, kun Suomi ei enää sijainnut Eurovision Euroopan periferiassa?

Lopputuloksiin voitiin vastata muokkaamalla Eurovision laulukilpailun melodramaattista tulkintaa uutta tilannetta vastaavaksi. Tämä oli mahdollista tehdä esittämällä, että Itä-Euroopan maat hallitsivat nyt Eurovision laulukilpailua ja että niiden silmissä ”Suomi kuului vahvasti länteen” (IS 27.5.2002d). Päinvastoin kuin aikaisemmin, epäonnistuminen Eurovision laulukilpailussa toimi todisteena Suomen läntisyydestä.²⁵⁷ Itä-Euroopan maiden suurta lukumäärää korostettiin, ja ne esitettiin eräänlaisena tulvana, joka oli valtaamassa kilpailun (IS 27.5.2002b; IS 27.5.2002d). Väitettiin jopa, että Eurovision laulukilpailu alkaa pian muistuttaa ”vanhaa kunnan Intervision laulukilpailua” (IS 28.5.2002b). Itä-Euroopan maiden valtaa hallita laulukilpailun lopputuloksia liioiteltiin suomalaisessa mediassa.

Yritys selittää Lauran heikkoa sijoitusta sai aikaan myös varsin vainoharhaisia tulkintoja kilpailun äänestyskäytännöistä. Yleisesti esitettiin, että naapurimaiden suosiminen äänestyksessä ratkaisi kilpailun. Tästä syytettiin Itä-Eurooppaa ja sen sisällä etenkin “Balkanin” aluetta.²⁵⁸ (*AL* 27.5.2002c; *HS* 28.5.2002; *IL* 27.5.2002b; *IS* 27.5.2002b; *IS* 28.5.2002a; *TS* 27.5.2002b.) Yleisradion edustajat epäilivät Itä-Euroopan maita epärehellisyydestä ja vihjasivat, että ne olivat tietoisesti vaihtaneet ääniä. Toiminnasta käytettiin ilmaisia kuten “kikkailu”, “sopupeli” ja “väärillä säännöillä” pelaaminen, jotka antoivat ymmärtää, että jotkut olivat sopineet tuloksesta etukäteen. (*IL* 27.5.2002a; *IS* 27.5.2002b.) Todisteita vilpistä ei ollut: “kukaan ei tarkasti pystynyt sanomaan mitä oikein oli tapahtunut, epäilyksiä on kyllä monia; esimerkiksi nuo Balkanin maat ihan selvästi...” (*IL* 28.5.2002c.) Korruptiosyytteet rakentuivat stereotyyppisten Balkania koskevien käsitysten varaan. Niissä Balkan on nähty primitiiviseksi ja vaaralliseksi alueeksi Euroopan “symbolisen mantereen” rajalla (ks. Zarkov 1995). Balkania oli helppo käyttää syntipukkina, sillä salaliittoteoriat voivat ammentaa pitkäikäisestä tavasta esittää se Euroopan ongelma-alueena.²⁵⁹

Balkania kohtaan esitetyt syytökset ovat vastaus Eurovision laulukilpailun sisäisten valtasuhteiden muutokseen. Länsi-Euroopan maat olivat menettämässä perinteisen hegemonia- asemansa kilpailussa samaan aikaan, kun Euroopassa oli käynnissä syvällisiä muutoksia uusien maiden valmistautuessa liittymään Euroopan unioniin. Valtasuhteiden muutos Eurovision laulukilpailussa toi esille Itä-Euroopan maihin kohdistuneita epäluuloja ja pelkoja.

Itä-Euroopan valtaa liioittelevia tulkintoja luonnehtii eräänlainen paranoiדי tunnerakenne. En tässä tarkoita paranoialla patologista psykologista tilaa vaan maailman tulkitsemisen ja tietämisen tapaa, jollaisena sitä on analysoinut Eve Kosofsky Sedgwick. Paranoian päätaivoite on välttää ikäviä yllätyksiä. Tämä edellyttää sitä, että huonoihin uutisiin varaudutaan tietämällä ne etukäteen. Paranoia on siis luonteeltaan ennakoivaa. (Sedgwick 1997, 9–10.) Paranoiדי tunnerakenne yhdistää häpeää ja melodramaattisia tulkintoja epäonnistumisesta affektiivisina suhteina Eurovision laulukilpailuun. Melodra-

maattinen tapa odottaa epäonnistumista suomalaiskilpailijoilta ilmentää paranoidia pyrkimystä välttää ikäviä yllätyksiä. Jos “tietää” jo etukäteen, ettei suomalaiskappale tule menestymään, ei tarvitse pettyä, kun se sijoittuu huonosti. Ennakoivat häpeän ilmaukset perustuvat nekin paranoiin tulkintaan kilpailuasetelmasta. Sedgwick huomauttaa, että paranoiin asenteeseen kuuluva pyrkimys välttää epämurkavia tunteita voi estää myös hakemasta positiivisia kokemuksia ja nautintoa. (Sedgwick 1997, 12–15.) Jos ei odota mitään hyvää, ei altistu pettymyksille. Suhteessa Eurovision laulukilpailuun looginen paranoiin ratkaisu on välttää kilpailua kokonaan. Osallistumatta jättäminen olisi paranoiin logiikan mukaan keino välttää pettymyksiä ja häpeää.

Lauran heikon sijoituksen jälkeen esitettiin, että Suomen ei enää kannata osallistua Eurovision laulukilpailuun. Finaalin jälkeen molemmat iltapäivälehdet järjestivät nettikyselyn aiheesta, pitäisikö Eurovision laulukilpailuun osallistuminen lopettaa kokonaan. “Suomi tyrmättiin jälleen tylästi Euroviisuissa, kun Balkanin kaverimaat jakelivat pisteitä toisilleen. Suomen maine surkeana euroviisumaana on juurtunut syvälle. Hyvästien jättäminen koko kisoille saattaisi pelastaa Suomen naurunalaiseksi jäämiseltä”, *Ilta-Sanomat* (28.5.2002c) pohjusti kysymystä vedoten haluun välttää ikäviä kokemuksia. Molemmissa lehdissä ylivoimainen enemmistö kyselyyn vastanneista kannatti osallistumisen lopettamista.²⁶⁰ (*IS* 29.5.2002; *IL* 28.5.2002a.) Monet olivat sitä mieltä, että Itä-Euroopan maiden harjoittama naapureiden suosiminen vei kilpailusta mielekkyyden. Jotkut toivoivat Euroopan unionin jäsenmaille uutta erillistä kilpailua.²⁶¹ Myös Eurovision laulukilpailun suomalaistoteutukseen osallistuneet Yleisradion työntekijät esittivät julkisuudessa, ettei Eurovision laulukilpailuun kannattanut sen nykymuodossa osallistua. Vaihtoehtona esitettiin ajatus, että pohjoismaiset yleisradioyhtiöt perustaisivat tilalle uuden keskinäisen musiikkikilpailun. (*IL* 27.5.2002a; *IL* 28.5.2002b; *IL* 28.5.2002c; *IS* 27.5.2002b.) Nämä näkemykset ilmentävät pyrkimystä etäännyttävään potentiaalisesta pettymysten aiheuttajasta hakemalla turvaa lähimmistä naapureista. Kuten 1960-luvulla, pohjoismaisuus toimii jälleen keinona esittää Suomi ristiriidattomasti osana läntistä Eurooppaa.



Suomalaisissa tulkinnoissa Eurovision laulukilpailusta kansallisuus on liitetty keskeisesti negatiivisiin tunteisiin: surumielistä musiikkimakua on pidetty yhtenä syynä huonoihin sijoituksiin, ja Eurovision laulukilpailu on esitetty tilaisuudeksi, jossa joutuu häpeämään suomalaisuuttaan tai samastumaan epäonnistuvaan kansakuntaan. Paranoidin tunnerakenteen mukaisesti häpeä ja melodraama tarjoavat katsojille mahdollisuuden sekä samastua kansakuntaan että erottautua siitä. Häpeä ilmentää kiinnostusta kansakuntaa kohtaan, samalla kun se todistaa, että häpeäjä on tietoinen kansakunnan epäonnistumisesta ja siinä mielessä epäonnistumisen yläpuolella. Melodramaattiset kuvaukset menestyksen tavoittelusta ja epäonnistumisesta rakentavat vetovoimansa kansallisen samastumisen varaan. Toisaalta katsojat voivat erottautua kertomuksen toiveikkoudesta, sillä toiston myötä he osaavat jo odottaa epäonnistumista. Sekä häpeä että melodraama rakentavat Suomen ja Eurooppaan välille ongelmallisen suhteen. Eurooppalaisella yleisöllä on valta aiheuttaa häpeää, tai Eurooppa kuvitellaan kentäksi, jolla Suomella ei juuri ole mahdollisuuksia onnistua. Toisaalta häpeä mahdollistaa samastumisen Eurooppaan, jonka hyväksyntää kaivataan: ilmaisemalla häpeää on mahdollista osoittaa, että ”tietää”, mitä mieltä kuvitteellinen eurooppalainen yleisö on. Häpeä ja melodraama rakentuvat sel-laiselle Suomen Eurovisio-historian tulkinnalle, jossa tulevaisuuden odotetaan toistuvan samantapaisena. Muutokset Eurovision laulukilpailussa voivat muuttaa myös siihen liittyneitä tunnerakenteita.

Vaikka melodramaattinen tulkinta Eurovision laulukilpailusta ei ole tarjonnut juurikaan toivoa hyvistä suomalaissijoituksista, se ei ole tuhonnut mielenkiintoa kilpailua kohtaan. Melodraama on tarjonnut omat nautintonsa: Suomi on voitu esittää itsepäisenä antisan-karina, joka sinnikkäästi yrittää selvittää vahvempien toimijoiden hallitsemalla kentällä. Itä-Euroopan maiden jatkuva menestys on kuitenkin vienyt pohjaa melodramaattisilta nautinnoilta osoittamalla, että alueiden välisiä valtasuhteita Eurovision laulukilpailussa on mahdollista muuttaa. Samalla Eurovision laulukilpailu näyttää menettäneen symbolista asemansa Länsi-Euroopan hyväksynnän merkki-

nä. Viime vuosina kiinnostus laulukilpailua kohtaan näyttäisikin jossain määrin vähentyneen. Katsojaluvut ovat laskeneet ja ajatus siitä, että Eurovision laulukilpailuun ei enää kannata osallistua, tulee usein esille.²⁶² Eurovision laulukilpailun ja Eurooppaan kuulumisen välistä kytköstä on kuitenkin tuotettu vuosikymmeniä kestäneen toiston avulla, eikä kytköksen affektiivista voimaa pureta nopeasti.

“AVAA MAA AVARA, AAVA”. KANSALLISUUTTA KANSAINVÄLISISSÄ YHTEYKSISSÄ

Näkymä 1: Vuonna 2000 brittiläinen televisiokanava Channel Four juhlisti Eurovision laulukilpailun 45-vuotista taivalta ohjelmalla *Top Ten: Eurovision*, jossa esiteltiin kymmenen menestyneintä Eurovisio-maata. Ohjelma oli osa sarjaa, jossa muisteltiin humoristisesti erilaisia populaarikulttuurin ilmiöitä arkistomateriaalia ja uusia haastatteluja käyttäen (ks. Williams 2004). Sen alussa luodaan nopea yleiskatsaus Eurovision laulukilpailuun. Euroopan kartan edessä esiintyvä miesjuontaja toivottaa katsojat tervetulleeksi saksaksi, ranskaksi ja siansaksaksi. Ulkomailla matkustellessa on hyödyllistä osata kieliä, vaikka yleensä pärjään englannilla, juontaja selittää ja lisää, että englannin lisäksi Euroopan maita yhdistää toinenkin asia, musiikki. Juontaja luonnehtii Eurovision laulukilpailua hyvien, pahojen ja rumien juhlaiksi, ja rumuutta kuvitetaan väläyksellä Kojon taustabändistä. Tämän jälkeen Katie Boyle, useiden 1960-luvun Eurovisio-kilpailujen juontaja, ilmoittaa, ettei suostu kuulemaan poikki-puolista sanaa Eurovision laulukilpailusta. Boylen haastattelusta leikataan “Pump Pump” -esitykseen, ja Fredin ja ystävien tanssahdellessa vaaleanpunaisissa asuisaan juontaja ihmettelee ironisesti: “Mm, Katie?”

Näkymä 2: Vuonna 2003 Ruotsin Eurovisio-karsinnan *Melodifestivalin* (SVT 2003) juonsi suomalainen, pitkään Ruotsissa asunut Mark Levengood. Ensimmäisessä osakilpailussa muut juontajat, Eurovisio-yhteyksistä tutut laulajat Lena Philipsson ja Charlotte Nilsson, kyselevät Levengoodilta, miten karsintakilpailu Suomessa järjestetään, suomalaiset kappaleet kun ovat aina niin “erilaisia”; ensin niille nauraa ja sitten säälittelee raukkoja, joilla ei ole mitään mahdollisuuksia. Kieli vaikuttaa valtavasti, arvioi Philipsson. Nilsson huomauttaa että nykyään saa sentään laulaa englanniksi, mihin Philipsson kommentoi: “Niin mutta oletko kuullut, kun suomalaiset laulavat englanniksi? Se kuulostaa siltä kuin he laulaisivat sittenkin suomeksi.”

Näkymä 3: Saksalainen televisiokanava ARD1 esitti keväällä 2004 Eurovision laulukilpailun historiaa käsittelevän ohjelman *Wunder gibt es immer wieder*. Ohjelma koostuu arkistokatkelmista ja vanhojen Eurovisio-esiintyjien haastatteluista ja käy lävitse kilpailun vaiheita vuosikymmenittäin. 1960-lukua käsittelevässä osiossa yksi erikseen otsikoitu segmentti on varattu “Tipi-tiille”. Saksalaisia Eurovisio-karsintoja aikaisemmin juontanut Hape Kerkeling katsoo televisioruudulta Marionin esitystä vuoden 1962 kilpailusta. Kertosäkeen aikana Kerkeling huojuttaa päätään musiikin tahdissa ja jäljittelee ironisesti Marionin pikkuvanhoja ilmeitä ja käsiliikkeitä. Säkeistön alkaessa päästään toden teolla asiaan, jota Kerkeling halusi demonstroida. Hän toistaa säkeiden loppuja Marionin perässä – “nauretan... oksalan... maskuma... usku rakauden” – kunnes tullaan taas helpottavaan tipitii-kertoon. Videon päätyttyä Kerkeling selittää, miten vaikutelma rikkoutuu, kun “tipitiiin” perään lauletaan suomea tyyliin “turmahain, lautaran”. Suomalaisraukat, hän sääliittelee: vaikka skandinaavit pitävät yhtä, suomalaiset eivät ole koskaan sijoittuneet neljättä tai viidettä sijaa korkeammalle, ja useimmiten he ovat olleet viimeisillä sijoilla. Se on kohtalo.

En siteeraa näitä “näkyviä ulkopuolelta” todisteina siitä, että suomalaisessa mediassa esitetyt huolenaiheet ovat “totta” ja ulkomaalaiset todella nauravat Suomelle Eurovision laulukilpailussa. Nauravathan he, mutta niin nauravat monelle muullekin asialle. Ohjelmat tarjoavat esimerkin siitä, miten Eurovision laulukilpailun yhteydessä tuotetaan ja järjestetään kansallisia eroja eri tilanteissa. Suomeen liitetyissä merkityksissä on yhtäläisyyksiä mutta myös eroja, jotka johtuvat tarkasteluetäisyydestä ja “Suomen” vaihtelevista käyttötarkoituksista.

Top Ten: Eurovision esitti Eurovision laulukilpailun eurooppalaisuuden tuottamisen ja erojen paremmuusjärjestykseen laittamisen projektina, mutta erotti britit Euroopasta. Ohjelman alussa haastateltu Terry Wogan esitti, että Eurovision laulukilpailu oli huonon maun ja kitschin riemuvoitto, ja juuri se teki ohjelmasta mahtavan – “meille”. “Eurooppalaisiin” ohjelma Woganin mukaan vetosi, koska he luulivat, että se on laulukilpailu. Britit erotettiin eurooppalai-

sista huumorintajun perusteella: he olivat ainoita, jotka erottivat hyvän maun huonosta ja roskan oikeasta musiikista. “Nuku pommiin” ja “Pump Pump” toimivat ohjelmassa osina eriytymätöntä eurooppalaista huonon maun kavalkadia, eikä niiden kansallisuus sinänsä ollut merkittävä eron teon kategoria. Samalla kun brittejä erotettiin eurooppalaisista, ohjelma ironisoi kuvaa itseriittoisesta britistä, joka puhuu kaikkialla omaa kieltään ja suhtautuu ylimielisesti muiden maiden kulttuureihin.

Ruotsin televisio on 2000-luvulla rakentanut *Melodifestivalista* suuren luokan speaktaakkelin, ja paikallinen karsinta onkin Ruotsissa huomattavampi mediatapaus kuin Eurovision laulukilpailun kansainvälinen finaali. Eurovisio-karsinta esitetään kansallisena festivaalina, jossa valtavat yleisöt juhliivat ruotsalaista iskelmää. Suomenruotsalaisella aksentilla puhuva Levengood toimi ohjelmassa kuuluvana kansallisen eron merkinä, mikä houkutteli käsittelemään muutenkin Suomen ja Ruotsin välistä eroa. Suomalaisten omalautuisuus paikannettiin kieleen ja heidän ongelmakseen esitettiin se, ettei kuuluvasta erosta pääse, vaikka sen yrittäisi peittää englannin alle. Vitsailu tuotti eroa lähellä olevaan, osittain saman kielen jakavaan maahan. Levengood sijoittui jonnekin maiden välille: hän oli tuttu ja kotoinen ruotsalaisessa mediamaisemassa, kuulosti eksotisesti hieman vieraalta, mutta ei yhtä vieraalta kuin todella erilaiset suomalaiset.

Wunder gibt es immer wieder tuotti keskieurooppalaista Eurovisio-historiaa saksalaisin painotuksin: brittejä lukuun ottamatta ulkomaiset haastateltavat (esim. Nana Mouskouri, Siw Malmqvist, tanskalaiset Olsenin veljekset) puhuivat saksaa ja monet heistä olivat tehneet uraa Saksassa, joihin edustaneet Länsi-Saksaa Eurovision laulukilpailussa. Ohjelma korosti näin maiden rajat ylittäviä kytköksiä populaarimusiikin alueella. Suomikin kuvattiin “skandinaavisen” yhteisön osaksi, mutta se ei auttanut kauempana Euroopassa, kun kieli oli liian outo. Kieli esitettiin jälleen suomalaiseksi erikoisuudeksi, ja Kerkelingin vaivoin toistamat sanat korostivat hauskaasti suomen kielen käsittämättömyyttä. Kuten ruotsalaisessakin esimerkissä Suomen asemaa luonnehdittiin muuttumattomaksi, kohta-

loksi. Näin Suomelle määriteltiin pysyvä paikka Eurovision laulukilpailun historiassa muodostuneessa suhdejärjestelmässä.

Eurovision laulukilpailu saa hieman eri merkityksiä näissä kolmessa esimerkissä. Brittiläinen versio Eurovision laulukilpailun historiasta on etäisen ironinen ja korostaa maiden välisiä eroja. Saksalainen historia sisältää sekin runsaasti huumoria, mutta sen suhtautuminen populaarimusiikin menneisyyteen on lämpimämpi, ja ohjelmassa tuotetaan enemmän yhteyksiä maiden välille. Ruotsin Eurovisio-karsinnassa pääosassa ovat iskelmän nautinnot ja kansalliset populaarimusiikin perinteet. Ohjelmat ilmentävät sitä, miten eri tavoin Eurovision laulukilpailua on käytetty esittämään ja järjestämään kansallisia eroja kansainvälisessä kontekstissa.

Kuuluvat erot ja kuulumisen ehdot

Eurovision laulukilpailusta käydyt mediakeskustelut ovat Suomessa olleet moniäänisiä ja vilkkaita halki vuosikymmenten. Ohjelman merkitykset on kytketty kiinteästi kansallisuuteen: se on mielletty maiden väliseksi kilpailuksi, kilpailijoita on kutsuttu maidensa “edustajiksi”, ja esityksiltä on voitu vaatia eri tavoin määriteltyä kansallista edustavuutta. Eurovision laulukilpailun merkitysten tarttumista kansallisuuteen on edistänyt myös se, että ohjelmasta puhumiseen on sovellettu politiikan ja demokratian sanastoa. Ohjelman avulla on Suomessa lisäksi tuotettu “yhteistä” kansallista historiaa, kun osallistumisesta on rakennettu kansallista kertomusta sinnikkäästä yrittämisestä ja huonosta menestyksestä. Vuosittain toistuvana ja pitkäikäisenä televisiotapahtumana Eurovision laulukilpailu on ollut yksi tärkeä populaarikulttuurin ilmiö, jonka ympärillä on neuvoteltu kansallisuuden merkityksiä kulttuurisessa muistissa. Kansallisuutta koskeva puhe sisältää paljon toistoa, jonka myötä suomalaisuuteen on liitetty tiettyjä merkityksiä, kuten surumielinen musiikkimaku tai suomenkielisyys. Keskusteluissa esiintyneet ymmärrykset kansallisuudesta ovat toisaalta keskenään ristiriitaisia, eikä toisto ole koskaan identtistä. Joitain seikkoja on toistettu paljon, toiset on ajan myötä unohdettu.

Kansallisuuden rakentumisessa keskeisiä tekijöitä ovat olleet kuuluvat erot ja kuulumisen ehdot. Kansallisuuden tutkimuksessa on korostettu, että kansakunnan yhteinen tila tuotetaan määrittelemällä, ketkä kuuluvat sen alueelle ja ketkä eivät (Ahmed 2000, 99). Anne-Marie Fortier (2000, 3) puhuu ”performatiivisesta kuulumisesta”; käsite korostaa, ettei kuulumisella ole olemuksellista pohjaa. Fortier antaa ”kuulumiselle” (*belong*) kahdenlaisia merkityksiä kuvitteellisten yhteisöjen tuottamisessa. Hän viittaa sillä paitsi sisällyttämiseen (kuulua jonnekin) myös omaisuuteen (kuulua jollekin) eli siihen, miten yhteisöllisyyden aluetta rakennetaan tuottamalla yhteisölle kulttuurista ja historiallista omaisuutta. (Mt., 2.) Eurovision laulukilpailun yhteydessä ”kuuluminen” on osa kansallisuuden tuottamista kolmannessakin merkityksessä. Koska ohjelmassa kilpaillaan populaarimusiikin alalla, kuultavissa olevat erot ovat keskeinen elementti kansallisten rajojen muodostamisessa. Eurovision laulukilpailusta käydyille keskusteluille on erityistä se, että kansallista kuulumista määritellään niissä korostetun kansainvälisessä kontekstissa. Kansainvälinen kilpailuasetelma vaikuttaa siihen, miten kansallisuutta ohjelman yhteydessä merkityksellistetään.

Eurovision laulukilpailusta rakennettu kansallinen kertomus on kansakunnalle kuuluvaa omaisuutta, jonka avulla kuviteltua yhteisöä tuotetaan. Yhtenäisen kansallisuuden vaikutelman tuottaminen edellyttää, että sitä rikkovat seikat unohdetaan. Eurovision laulukilpailun menneisyydestä muodostettu kansallinen kertomus on nostanut huonot sijoitukset suomalaisia kappaleita yhdistäväksi tekijäksi ja etsinyt kansallisuudesta syytä heikkoihin sijoituksiin korostaen huonoimpia sijoituksia ja peittäen näkyvistä sijoitusten vaihtelevuutta. Kansallinen kertomus ei ole yhtenäinen, vaan se muotoutuu keskenään ristiriitaisten mediatekstien verkostossa. Suomen menestyksen tulkinnat ovat olleet erilaisia eri aikoina; 1960-luvulla Suomi voitiin nähdä osana pohjoismaiden joukkoa, joka oli vailla mahdollisuuksia ranskankielisen alueen hallitsemassa laulukilpailussa, kun taas 1980-luvulta lähtien on korostettu Suomen huonon menestyksen poikkeuksellisuutta. 1990-luvun lopulta lähtien Nolla-Suomesta on muodostunut käsite, jonka avulla on voitu esittää kiteytetysti väitteitä Suomen asemasta Eurovision Euroopassa.

Kertomus Suomen euroviisuhistoriasta käsittelee kuulumisen ongelmia suhteessa Eurooppaan. Eurovision laulukilpailun osanotajajoukkoa ja lopputuloksia on tulkittu eräänlaisina representaatioina siitä, ketkä kuuluvat Eurooppaan. Yhteyttä on vahvistanut se, että laulukilpailu on pitkän ajan kuluessa kytketty Euroopan poliittiseen yhdentymiseen. Eurovision laulukilpailun kuvaa Euroopasta luonnehtii laajenemisen idea; siihen on liitetty yhä uusia maita. Eri alueiden väliset voimasuhteet ovat vaihdelleet: ranskan- ja englantinkieliset alueet vaikuttivat pitkään hallitsevilta, mutta 2000-luvulla Koillis- ja Kaakkois-Eurooppa ovat menestyneet kilpailussa parhaiten. Suomi sijoittui kilpailun alkuaikoina konkreettisesti Eurovision Euroopan reunamille, sillä maa ei ollut ongelmattomasti osa poliittista Länsi-Eurooppaa. Vaikka Eurovision Eurooppa on sittemmin laajentunut, suomalaisissa mediakeskusteluissa Suomi on usein edelleen paikannettu Euroopan reunalle. Heikoksi koettu menestys kilpailussa on ollut mahdollista tulkita kyvyttömyydeksi kuulua kulttuurisesti Eurooppaan. Eurovision laulukilpailun kyky liikuttaa onkin perustunut keskeisesti siihen, että ohjelmaa on tulkittu Euroopan maiden välisten suhteiden ja joukkoon kuulumisen ilmentymänä. Ohjelman ympärille rakentuneessa tunnerakenteessa on korostunut toisto; toiveiden ja pettymyksen melodramaattinen sykli on tuottanut kuvaa Suomen erityisyydestä, pysyvästä kohtalosta. Toistuva huoli kansallisesta häpeästä on ilmentänyt kiinnostusta Eurovision lupaamaan kansainväliseen yhteyteen. Häpeä on myös mahdollistanut kansakuntaan samastumisen tilanteessa, jossa se näyttää epäonnistuvan täyttämään eurooppalaiset normit.

Omaa kuulumista Eurooppaan on ollut mahdollista pönkittää tuottamalla hierarkioita reuna-alueiden välille ja esittämällä jotkut muut maat vielä ulkopuolisempina kuin Suomi. Viime vuosien kehitys – suomalaiskappaleiden huonontuneet sijoitukset ja muiden reunamaiden parantunut menestys – on vaikeuttanut tällaisia pyrkimyksiä. Yksi ratkaisu ongelmaan on ollut kyseenalaistaa Eurovision laulukilpailun kyky nykyisellään ilmentää Eurooppaan (eli “länteen”) kuulumista. Eurovision laulukilpailun ja Euroopan välisen kytköksen katkaiseminen ei kuitenkaan ole helppoa, sillä yhteyttä on tuotettu vuosikymmenien ajan.

Eurovision laulukilpailun yhteydessä suhtautumista kansallisuuteen luonnehtii kansallisen ja kansainvälisen välille rakentunut ristiriita. Yhtäältä laulukilpailun on toivottu tekevän kansalliset erot kuuluviksi ja kilpailijoilta on odotettu jonkinlaista kansallista edustavuutta. Toisaalta kuuluvat kansalliset erot on voitu mieltää ongelmaksi; esimerkiksi suomen kieli ja suomalaisten oletettu musiikkimaku on nähty esteinä menestymiselle kansainvälisessä kilpailussa. Ihanteeksi onkin voitu nostaa ”kansainvälisyys”, jota on määritelty erottamalla se kansallisesta. Esimerkiksi ”Aava” oli yritys tuottaa kansainvälisten muotien mukaista maailmanmusiikkia, josta suomen kielen kuuluva ero olisi pyyhitty kuulumattomiin. Sanoitus ”aava maa, avaa maa avara, aava” ilmentää runollisesti yritystä mukautua kuviteluihin ymmärrettävyyden normeihin.

Sekä kansallisuus että kansainvälisyys ovat olleet ihanteina läsnä Eurovision laulukilpailua koskeissa keskusteluissa koko ohjelman historian ajan, mutta painotukset ovat jonkin verran vaihdelleet. Kilpailun alkuaikoina hallitseva tavoite oli tuottaa kansainväliset mittapuut täyttäviä iskelmiä, kun taas kansallisen erityisyyden toivomus vahvistui massakulttuurikritiikin myötä 1970-luvulta lähtien. Kansallisen ja kansainvälisen välinen ristiriita on jäsentänyt esimerkiksi kilpailukappaleen valintatavasta käytyjä kiistoja, joihin ”kansan” käsite on tarjonnut keskeisen argumentointikeinon. Euroviisukeskusteluissa on aina esiintynyt näkemyksiä sekä kansan vaikutusmahdollisuuksien puolesta että vastaan, ja näkemykset kansan arvosta ovat vaihdelleet eri aikoina ja eri yhteyksissä. Esimerkiksi 1970-luvun aikakauslehdille kansan demokraattisten oikeuksien puolustaminen tarjosi keinon näyttäytyä Yleisradiota populaarimpana foorumina. 2000-luvun verkkokeskustelussa taas monet pyrkivät erottautumaan kansasta, joka esitettiin vanhanaikaiseksi ja tietämättömäksi kansainvälisistä musiikin muodeista.

Kansallisen edustavuuden vaatimus on voinut johtaa kapeisiin kansallisuusmääritelmiin. Eurovision laulukilpailun yhteydessä suomalaisuus on kytketty erityisen kiinteästi suomen kieleen, jolloin muut kielet on suljettu ainakin osin suomalaisuuden normien ulkopuolelle. Toisaalta varsin erilaiset esitykset on voitu mieltää kansallisesti edustaviksi. Näyttää siltä, että eri ryhmien mahdollisuuksia

tulla sisälletyiksi suomalaisuuden kategoriaan on edistänyt toive siitä, että ne yhdistäisivät Suomea kansainväliseen yhteisöön. Esimerkiksi ruotsin kielen kyky edustaa suomalaisuutta on ollut kiistanalainen; alkuaikoina Yleisradio edellytti kappaleilta suomenkielisyyttä, ja vaikka kielisäännöstä on luovuttu, “Suomessa puhutaan suomea” vielä 2000-luvun Eurovisio-karsinnoissakin. Toisaalta ruotsin kieli on nähty monella tavoin hyödyllisenä kansallisena resurssina pyrki- myksissä kuulua Eurooppaan. Se on avannut väylän pohjoismaiseen yhteyteen, joka 1960-luvun Pohjoisvisio-lähetyksistä alkaen on tarjonnut keinon linkittää Suomi osaksi Länsi-Eurooppaa. Ruotsin kieltä on myös pidetty strategisena vaihtoehtona esityskieleksi, sillä sen on ajateltu olevan keskieurooppalaisille kuulijoille suomea ymmärrettävämpää. Etnisyyksille on annettu erilaisia asemia suhteessa suomalaisuuden kategoriaan: siinä missä saamelaiskulttuurin merkkejä on voitu käyttää suomalaisen erikoisuuden esittämiseen, romanikulttuuri on mielletty kansainväliseksi. Marionia on pidetty sopivana Eurovisio-edustajana juuri hänen “kansainvälisyytensä” vuoksi, ja yksi kansainvälisyyden osatekijä hänen tähtikuvassaan on ollut juutalaisuus. Suomalaisuuden määrittelemiseen on käytetty suomenruotsalaisten ja juutalaisten kaltaisia ryhmiä, jotka on sijoitettu joskus kansallisuuden kategorian sisäpuolelle, joskus ulkopuolelle.

Kansallista edustavuutta on määritelty myös sukupuolen ja seksuaalisuuden kautta. Kun on korostettu Katri Helenan “suomalaisuutta”, hänet on esitetty “tavallisena” suomalaisena naisena. Tämä on ollut mahdollista, koska hänet on pystytty sovittamaan suomalaista ulkonäköä ja heteroseksuaalista elämänkaarta koskeviin ihan-teisiin. Tavallisuus onkin vahvasti normittava käsite (ks. Berlant & Warner 2000, 321). Erityisen selvästi kansallisuuden heteroseksuaaliset normit tulivat esiin Dana Internationalin yhteydessä. Televi- sioselostuksessa transsukupuolinen laulaja esitettiin toiseutettuna, “friikkinä”, koska hän ei sopinut luonnollistettuun kaksinapaiseen sukupuolijärjestykseen. Eurovision laulukilpailun yhteydessä on siis tuotettu sukupuolta koskevia normeja, mutta ohjelma on tarjonnut tilaa myös sukupuolen normien neuvottelulle ja heteronormatiivi- suudesta poikkeaville sukupuolen esityksille ja katsomisen tavoille. Valtavirran mediassa on kuitenkin tuotettu eroa kansallisen yhtei-

sön ja Eurovision laulukilpailun homoyleisöjen välille. Kansallista televisioyleisöä on ollut tapana puhutella heteroseksuaalisena, jolloin ei-heteroseksuaaliset katsojat on rajattu kansallisen kuulumisen ulkopuolelle.

Suomessa on Eurovision laulukilpailun yhteydessä käyty kansallisuuteen liittyviä mediakeskusteluja niin valtavasti, että yhdessä tutkimuksessa on mahdotonta käsitellä “kaikkea”. Olen valinnut mittavan aineiston käsittelytavaksi yhdistelmän toiston analyysia ja tapaustutkimuksia. Toistoa tutkimalla olen tarkastellut siteeraamisen prosesseja ja merkitysten kertymistä, pysyvyyttä ja ajallista muutosta. Tapaustutkimusten avulla taas olen välttänyt aineiston muuttumista erittelemättömäksi massaksi. Osa tarkastelemistani aiheista, esimerkiksi 1970-luvun Eurovisio-karsintojen saamelais- ja romani aiheet, ovat Eurovision laulukilpailun historiassa melko poikkeuksellisia ja unohdettujakin. Ne ovat kuitenkin keskeisiä, kun tutkitaan suomalaisuuden rakentumista etnisyyden näkökulmasta. Yksityiskohtien kautta on ollut mahdollista tarkastella yleisiä eron tuottamisen prosesseja. Esimerkiksi kiistat ruotsin kielen asemasta 1960-luvulla eivät ole olleet keskeisiä teemoja Eurovision laulukilpailun myöhemmässä muistelussa. Sen sijaan 1960-luvun kiistoissa käytettyjä eron teon tapoja kyllä on toistettu myöhemmissä keskusteluissa ruotsin kielen mahdollisuuksista edustaa suomalaisuutta. Tuomalla esiin tällaisia merkityksenannon genealogioita olen kiinnittänyt huomiota suomalaisuuden rakentumisen historiallisuuteen.

Performatiivisuuden teoria ei oleta, että esimerkiksi kansallisuudella olisi jokin olemuksellinen perusta, joka määräisi, miten kansallisuus ilmenee. Merkkien välille historiallisesti rakentuneet yhteydet määrittävät toistamisen mahdollisuuksia, mutta eivät lyö niitä lukkoon. Eurovision laulukilpailun kyky liikuttaa ja tuottaa kiivaita keskusteluja onkin osaltaan perustunut sen häilyvään asemaan sellaisten kategorioiden kuin kansallinen/kansainvälinen, korkea/matala ja viihde/politiikka välimaastossa. Kilpailuun osallistuvilta kapaleilta on edellytetty yhtäältä kansallista erityisyyttä, toisaalta kansainvälistä vetovoimaa. Ohjelmassa on korostettu kansainvälistä yhteistyötä, samalla kun se on tarjonnut areenan nationalistisesti sävyttyneelle kilpailulle. Laulukilpailun kytkeminen kansallisuuden

edustamiseen ja demokratian sanastoon on liittännyt sitä korkean alueelle, samalla kun sen asema kulttuurisissa hierarkioissa on ollut matala. Ohjelmaa on pidetty niin eskapistisena kuin läpeensä poliittisoituneena viihteenä. Moninaisena ja ristiriitaisena ilmiönä Eurovision laulukilpailu on tarjonnut paikan, jossa kategorioiden merkityksiä ja keskinäisiä suhteita on voitu määrittää. Kategorioiden väliin sijoittumisen lisäksi keskusteluja on tietenkin generoinut Eurovision laulukilpailun asema televisiotapahtumana, joka on pysynyt ohjelmistossa vuodesta toiseen. Ohjelman toistuminen ei ole päästänyt siihen liitettyjä huolenaiheita kansallisen ja kansainvälisen suhteista unohtumaan.

Kansallisen television rajat

Televisioympäristön keskeinen piirre on moniäänisyys (vrt. Elfving 2003, 21). Eurovision laulukilpailusta käytyjen keskustelujen vilkkaus ja ristiriitaisuus kyseenalaistavatkin yksinkertaisia käsityksiä siitä, minkälaista “suomalainen kulttuuri” on. Kulttuurihistoriallisesti suuntautuneen televisiohistorian tutkimuksen suosimat monipuoliset aineistot ovat hyödyllisiä, kun halutaan päästä käsiksi televisioympäristön moninaisuuteen. Pelkkiä televisio-ohjelmia tai sanomalehtikritiikkejä analysoimalla kuva televisiokulttuurin menneisyydestä voisi olla paljon yksiaanisempi. Esimerkiksi Yleisradion lehtileikeaineistot ovat suomalaiselle televisiohistorian tutkimukselle erinomaista aineistoa, mutta Eurovision laulukilpailua koskevista keskusteluista ne antaisivat yksinään hieman rajallisen kuvan. Aikakauslehtiaineisto tuo esiin sellaisia painotuksia, joille ei juuri ole sijaa sanomalehtien sivuilla. Yhtä lailla näkökulmaa kapeuttaisi audiovisuaalisen aineiston rajaaminen tarkastelun ulkopuolelle, keskustellaanhan Eurovision laulukilpailun yhteydessä nimenomaan musiikista ja liikkuvasta kuvasta kansallisuuden edustajina. Olenkin pitänyt tärkeänä kiinnittää huomiota myös kuviin ja sävelmiin, joiden avulla kansallisuutta on tuotettu.

Eurovision laulukilpailun kautta on mahdollista tarkastella television ja kansakunnan välille rakentunutta suhdetta lähes koko suomalaisen televisiotoiminnan ajalta. John Ellisin (2000) hahmotelma

eurooppalaisen television kolmesta historiallisesta vaiheesta – niukkuuden, saatavuuden ja runsauden kaudesta – tarjoaa hyvän lähtökohdan television ja kansakunnan välisten suhteiden tarkastelulle, mutta vaatii paikallista kontekstointia ja tarkennusta (suomalaisista sovelluksista ks. Elfving 2003; Nikunen 2005, 71–75). Ellisin mallissa niukkuuden ajan televisio tuotti kansallisvaltion yksityiselämää, kun taas saatavuuden kaudella televisio suuntautuu eriytyneemmille yleisöille ja tarjoaa paikan erojen käsittelyyn (Ellis 2000, 46–48, 69–72). Analyysini perusteella asetelmaa voi tarkentaa.

Niukkuuden aika ei ollut yhtenäinen, vaan koostui erilaisista vaiheista. Televisiolla meni vuosia siihen, että se saavutti aseman kansallisena mediana, ja aluksi televisio ei ollut niinkään kansallinen kuin yhtä aikaa paikallinen ja kansainvälinen. Douglas Gomery ja Michael Curtin ovat amerikkalaisessa kontekstissa kritikoineet televisiohistorian tutkimusta siitä, että se on keskittynyt liiaksi kansallisen tasolle. Televisiokulttuurin kehitystä on kuvattu etenkin kansallisten network-kanavien näkökulmasta, ja television historiasta on kerrottu kansallistumisen ja kulttuurisen yhdenmukaistumisen tarinaa. Gomery ja Curtin esittävät, että paikallisten televisiokanavien ja -kulttuurien tutkimus voisi muuttaa käsityksiä varhaisesta televisiosta. (Curtin 2001; Gomery 2001.) Televisiotoiminnan rakenne Suomessa on hyvin erilainen kuin Yhdysvalloissa, mutta Gomeryn ja Curtinin huomioilla on annettavaa myös suomalaiselle tutkimukselle. Televisiotoiminta alkoi Suomessa paikallisesti, aluksi Helsingissä ja hieman myöhemmin Turussa ja Tampereella. Yleisradion aloitettua toimintansa sen tavoite oli tehdä televisiosta kansallinen media, mutta kesti vuosia, ennen kuin tavoite toteutui. Kun Yleisradio osallistui Eurovision laulukilpailuun ensimmäisen kerran, ohjelmaa ei television kautta seurannut kuin pieni osa maasta, joskin lehdistön ja radion välityksellä tieto kilpailusta levisi myös muille suomalaisille. Maan eri osat pääsivät osaksi television kansallisen puhuttelun piiriä vähitellen. Esimerkiksi vuoden 1967 Eurovisio-karsinnan jälkeen *Lapin Kansa* (14.2.1967) uutisoi television näkyvyyden parantuneen Ivalossa: “Eurovision laulukilpailua voitiin seurata lauantaina aivan tyydyttävästi.” Alueelliset erot tulevat analyysissäni esille esimerkiksi pääkaupunkia kohtaan tunnettujen epäluu-

lojen yhteydessä. Kansallisuuden näkökulma on kuitenkin myös omassa työssäni voinut johtaa television kansallisen aseman ylikorostamiseen. Suomalaisen televisiokulttuurin alueelliset muodot ovatkin aihe, joka vaatisi lisää tutkimusta.²⁶³

Kuva niukkuuden ajan televisiosta kansallisena mediana problematisoituu myös, kun kiinnitetään huomiota television kansainvälisyyteen. Kansallisten rajojen ylittäminen on kuulunut suomalaiseen televisiokulttuuriin alusta lähtien. Yleisradiota kiiruhti televisiotoiminnan aloittamisessa huoli Tallinnan television näkyvyydestä Suomessa, sillä se nähtiin potentiaalisena propagandavälineenä. Vastavasti Espoon lähetinmasto rakennettiin tarkoituksella niin korkeaksi, että Suomen Television lähetykset olisivat näkyneet Virossa. (Salokangas 1996, 113.) Kun suomalaista televisio-ohjelmaa oli vähän, virolaiset ohjelmat lisäsivät tarjontaa alueellisesti. Myös ruotsalaisia televisiolähetyksiä on seurattu Suomessa. 1960-luvun alun televisioympäristöstä kertoo esimerkiksi *Katso*-lehden taitto vuodelta 1961: samalla sivulla kerrottiin Suomen Television, Tesvision, Tampereen Tes-TV:n ja Sveriges TV:n ohjelmätiedot. Paikalliset ja eri maiden kanavat olivat näin läsnä rinnakkain.

Myös Suomen Television oma ohjelmatarjonta sisälsi jo 1960-luvun alussa melkoisen määrän kansainvälistä ohjelmistoa. Esimerkiksi vuonna 1962, jolloin Suomen Televisio esitti suorina lähetyksinä kaikki pohjoismaiset Eurovisio-karsinnat, kansainväliset yhteislähetykset täyttivät noin kymmenesosan STV:n koko vuoden ohjelma-ajasta.²⁶⁴ MTV:n lähetykset veivät ohjelma-ajasta kolmanneksen, ja loput oli STV:n omaa ohjelmaa, josta osa oli ulkomaalaisia elokuvia, televisiosarjoja tai muita filmiohjelmiä. (*Yleisradion vuosikertomus 1962*, 75, 80–81.) Kansainvälisten yhteislähetysten määrää voi pitää varsin suurena. Pohjoisvision kautta lähetettiin ulkomaille “kansallistakin” katsottavaa, kuten Ruotsin valtiopäivien avajaiset (*Yleisradion vuosikertomus 1961*, 83). Sari Elfving esittää, että amerikkalaisen sarjafilmitarjonnan lisääntyessä 1960-luvun lopussa suomalaisesta televisiosta tuli “kansainvälisempi ja amerikkalaisempi”, mikä näkyi myös lehdistön tavassa käsitellä television ja kansallisuuden välistä suhdetta (Elfving 2003, 23). Jos kiinnitetään huomiota Eurovisio-toimintaan, kansainvälinen ohjelma näyttää

keskeiseltä osalta jo varhaisempaakin suomalaista televisiokulttuuria. Eurovision laulukilpailun yhteydessä käytiin keskustelua kansallisen ja kansainvälisen merkityksistä ja asemista 1960-luvun alusta lähtien.

Kun televisioverkko oli levinnyt koko maahan ja laite yleistynyt kodeissa, niukkuuden ajan televisio pystyi varsin uskottavasti puhuttelemaan kansallista yleisöä. Toisaalta televisiokulttuuriin kuuluivat voimakkaat keskustelut eroista, kuten kansan ja asiantuntijoiden vastakkainasettelua käsitelleessä luvussa kävi ilmi. Niukkuuden ajan televisiokaan ei muodostanut yhdenmukaista kansallista kulttuuria, vaan muistetut populaarit perinteet voivat olla erilaisia esimerkiksi suomen- ja ruotsinkielisissä yhteyksissä.

Runsauden kaudella kuva Eurovision laulukilpailun yleisöstä on muuttunut ja ohjelma esitetään yhä enemmän tietyn osayleisön, fanien, mielenkiinnon kohteena. Kansallinen puhuttelu ei silti ole kadonnut runsauden ajan televisiokulttuurista. Yleisradio voi lähetyksissään edelleen siteerata niukkuuden ajan televisiokulttuurista periytyviä tapoja puhutella ”kansaa”, jolloin kansallinen puhuttelu toimii keinona korostaa julkisen palvelun ohjelman merkitystä kovenneen kanavakilpailun ympäristössä. Myös muualla mediassa kansapuheelle on yhä käyttöä.²⁶⁵ Yhtä suuria yleisöjä kuin kahden kanavan kaudella ei enää ole mahdollista saavuttaa, mutta Eurovision laulukilpailun kaltaiset ohjelmat voivat edelleen saada nykyoloissa korkeita yli miljoonan katsojamääriä ja aiheuttaa vilkkaita keskusteluja. Ei näytäkään siltä, että kansallisen television idea olisi menettänyt merkityksensä.

Tapauksena Eurovision laulukilpailu voi problematisoida suomalaisen televisiohistorian totuttuja jäsenyyksiä, esimerkiksi julkisen palvelun ja kaupallisen television erottelua. Iris Ruoho ja Sari Elfving ovat tutkineet suhtautumista ulkomaiseen viihteeseen suomalaisessa 1960–1980-lukujen televisiokulttuurissa. Ruoho analysoi amerikkalaisarjojen *Peyton Place* ja *Dallas* vaiheille virinneitä polemiikkeja. Molemmat sarjat olivat aikoinaan suomalaisessa ohjelmistossa uudenlaisia, ja niitä kritikoitiin muun muassa eskapistisuudesta, epärealistisuudesta ja vääranlaisesta arvomaailmasta. Ruoho hahmottaa sanomalehtiaineistosta televisioarvostelun kaksoisstan-

dardia, jossa vastakkain ovat julkisen palvelun ihanteet (journalismi, kansalaisten aktivointi, korkeakulttuuri) ja kaupallisen toiminnan painotukset (viihde, populaarikulttuuri, tunteet). Jälkimmäiset olivat pitkään altavastaajan asemassa, mutta alkoivat saada lisää painoarvoa *Dallasista* käydyin keskustelun aikaan. (Ruoho 2004.) Myös Sari Elfving on analysoinut *Peyton Placen* saamaa julkisuutta laajentaen tarkastelua sanomalehtikritiikeistä aikakauslehtijournalismiin. Sarjan suosiota pohdittaessa lehdissä rakennettiin kansainvälisen ja kansallisen vastakkainasetteluja, ja *Peyton Placea* arvosteltiin epärealistisena ja kaupallisena amerikkalaisviihteenä. Ulko- maisten ohjelmien määrän lisääntymisen vuoksi voitiin jopa huolestua kotimaisen tuotannon kohtalosta. (Elfving 2003.) Elfving korostaa kaksijakoista suhtautumista amerikkalaisvaikutteisiin: ne herättivät sekä halua että torjuntaa (Elfving 2004a).

Eurovision laulukilpailun ympärille on rakentunut samankaltaisia halun ja torjunnan asetelmia. Erityisesti 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa ohjelmaa kritikoitiin voimakkaasti kaupallisuudesta ja heikktasoisien ylikansallisen musiikin levittämisestä; samaan aikaan laulukilpailusta raportoitiin aukeamakaupalla aikakauslehdissä ja se oli katsojaluvuilla mitattuna valtavan suosittu – vuonna 1977 Eurovisio-karsinnalla kerrottiin olleen yli kolme miljoonaa katsojaa (*Katso* 14/1977b). Ruohon ja Elfvingin tutkimiin tapauksiin verrattuna erilaista on se, että kansainvälinen viihdespektaakeli sijoittui Yleisradion ohjelmatarjontaan.

Yleisradiolle Eurovision laulukilpailu on ajoittain ollut ongelma, sillä se ei ole täysin sopinut julkisen palvelun television ihanteisiin. Yhtiön edustajat ovatkin aika ajoin arvostelleet ohjelmaa julkisesti. Esimerkiksi 1960-luvulla Eurovisio-asioista vastannut Poppe Berg arvioi, että Eurovision laulukilpailu oli suosiostaan huolimatta huono televisio-ohjelma, ja toivoi, että Eurovisio-yhteistyön muodoksi voitaisiin keksiä jotain parempaa kuin iskelmäkilpailu (*NP* 15.10.1969). Samankaltainen ongelma oli vielä vuonna 1981 TV1:n viihdepäällikkö Heikki Seppälällä: Eurovision laulukilpailun suuri suosio näytti osoittavan, että “kai se sitten ainakin katsojien mielestä toimii”, mutta itse hän ei ollut ohjelman laadusta vakuuttunut. Kansainvälisissä kokouksissa käytyjen keskustelujen perusteella Sep-

pälä arvioi, että laulukilpailu lakkautettaisiin pian, kunhan tilalle ensin keksittäisiin “tätä selvästi parempi ohjelma”. (SS 31.1.1981.)

Eurovision laulukilpailuun osallistuminen oli kahden kanavan kaudella Yleisradiolle tärkeää, koska se oli osa Euroopan yleisradioliiton toimintaa, siis kytköksissä nimenomaan julkisen palvelun yhtiöiden kansainväliseen yhteistyöhön ja edunvalvontaan. Eikä Yleisradiolle ollut merkityksetöntä sekään, että Eurovision laulukilpailu oli katsojamäärällä mitattuna kiistattoman suosittu ohjelma, kun MTV muuten hallitsi katsojatilastoja.²⁶⁶ Eurovision laulukilpailu oli säännöllisesti yksi Yleisradion katsotuimpia ohjelmia ja kilpaili usein koko vuoden katsotuimman ohjelman asemasta Miss Suomi -kilpailun tai *Syksyn sävelen* kanssa.²⁶⁷ Julkisen palvelun televisiotoiminta saa oikeutuksensa viime kädessä lupamaksuja maksavilta katsojilta, eli toiminta edellyttää, että katsojat ovat kiinnostuneita ohjelmista. Kamppailua julkisen palvelun ihanteiden ja kansainvälisen viihteen välillä on käyty siis paitsi suhteessa MTV:n ohjelmistoon myös Yleisradion oman tarjonnan sisällä aina 1960-luvulta asti. Nykyisen kanavakilpailun kaudella Yleisradiossa epäilemättä oltaisiin vain tyytyväisiä, jos Eurovision laulukilpailun katsojamenestys olisi yhtä itsestään selvä kuin parikymmentä vuotta sitten. Niinpä 1980-luvun alussa laulukilpailun lakkauttamista enustanut Heikki Seppälä esiintyi syksyllä 2005 Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhlan toisena suomalaisselostajana muistellen jo lämpimämmin ohjelman pitkää taivalta ja taannoisia valtavia yleisömääriä.

Eurovision laulukilpailu tapaustutkimuksena voi myös avata ymmärrystä kansainvälisyyden merkityksestä suomalaisessa televisiokulttuurissa. Suomessa käsityksiä kansainvälisestä televisiosta on tutkittu lähinnä amerikkalaisista ohjelmista käytyjen keskustelujen yhteydessä (ks. myös Kortti 2003, 198–232), mutta Eurovision laulukilpailun tapauksessa kansainvälisyyttä on edustanut eurooppalainen, monikansallinen ohjelma. Kansainvälisyyteen on liitetty erilaisia merkityksiä. Eurovision laulukilpailuun on sovellettu samantyyppistä kulttuuri-imperialismin kritiikkiä, jota on esitetty amerikkalaisia televisio-ohjelmia kohtaan. Länsi-Eurooppa on ikään kuin asetettu sille paikalle, jolle Yhdysvallat on totuttu sijoittamaan. Toi-

saalta kansainvälisyys on esitetty positiiviseksi ja tavoiteltavaksi ominaisuudeksi. Tällöinkin kansainvälisyydellä on Eurovision laulukilpailun yhteydessä yleensä viitattu juuri länsieurooppalaisuuteen, sillä mitkä tahansa maiden rajoja ylittävät vaikutteet eivät ole käyneet tavoiteltavasta kansainvälisyydestä. Kansallista ja kansainvälistä on tuotettu televisiokulttuurissa monissa eri suhteissa, ei vain Suomen ja amerikkalaisen televisiotarjonnan välillä vaan esimerkiksi monissa eri eurooppalaisissa verkostoissa.

Kansainvälisesti televisiotutkimus on ollut ehkä kaikkein kiinnostunein fiktiivisistä ohjelmista, etenkin televisiosarjoista. Erilaiset draamasarjat ovatkin olleet keskeinen osa televisio-ohjelmistojä, mutta ne voivat viedä huomiota muilta ohjelmatyypeiltä, joilla on ollut merkittävä asema televisiokulttuureissa. Esimerkiksi Suomessa kahden kanavan kaudella katsotuimpien ohjelmien joukkoon kuuluivat yleensä erilaiset viihteelliset kilpailut kuten Eurovision laulukilpailu, *Syksyn sävel* ja Miss Suomi. Muutenkin musiikkiviihde oli katsojaluvuilla mitaten erittäin suosittua.²⁶⁸ Katsojamäärät eivät tietenkään ole ohjelman kulttuurisen merkityksen ensisijainen mitta, mutta jotain nekin kertovat televisiokulttuurin painopisteistä. Viikoittain esitetyt televisiosarjat ovat ehkä olleet tiiviimpi osa katsojien arkea kuin vuosittaiset televisiotapaukset. Toisaalta Eurovision laulukilpailukaan ei ole ollut mikään kertatapaus, vaan televisiossa on lähetetty monenlaista siihen liittyvää ohjelmaa: kansainvälisen finaalin lisäksi kotimaisia ja joskus ulkomaisiakin karsintoja, pohjoismaisia kavalkadeja, esikatselulähetyksiä, muisteluohjelmia, viihde- ja keskusteluohjelmien erikoisjaksoja. Lisäksi Eurovision laulukilpailun tapaiset televisiotapaukset ovat näkyneet laajasti muualla mediassa viikkojen ajan joka vuosi.

Eurovision laulukilpailu on merkinnyt suomalaisessa televisioympäristössä monia eri asioita. Television varhaisvuosina ohjelma oli spektaakkelitelevisiota, poikkeus tavanomaisen tarjonnan joukossa. Niukkuuden ajan televisioympäristössä Eurovision laulukilpailu oli tärkeä viihdetapaus, jonka ympärillä käytiin kiivaita kiistoja kansallisesta ja kansainvälisestä, populaarimusiikin arvottamisesta ja julkisen palvelun television normeista. Nykyisellä runsaan ohjelmatarjonnan kaudella Eurovision laulukilpailu ei erotu vastaavalla

tavalla ohjelmavirrasta vaan kilpailee katsojista lukuisten muiden ohjelmien kanssa. Aikaisemmat tavat puhua ohjelmasta eivät kuitenkaan ole unohtuneet, vaan niitä voidaan edelleen siteerata uusissa ympäristöissä, yhtä aikaa menneisyyden varaan rakentaen ja merkityksiä muuntaen.

Jälkikirjoitus: Lordin “historiallinen” voitto

Toukokuussa 2006 tapahtui jotain, minkä ei pitänyt olla mahdollista: Yleisradion edustaja Lordi voitti Eurovision laulukilpailun kapaleella “Hard Rock Hallelujah”. Miten Lordin voitto toisti ja muunsi tässä tutkimuksessa tarkastelemiani kansallisuuden merkityksellistämisen tapoja?

Euroviisuvoittoa luonnehdittiin suomalaisessa mediassa yleisesti “historialliseksi” (esim. *HS* 22.5.2006a; *IL* 22.5.2006d; *IS* 22.5.2006, kansiteksti; *TS* 22.5.2006b). Historiallisuuden vaikutelmaa tuotetaan usein etsimällä murroksia, poikkeuksellisia tapahtumia ja lajinsa “ensimmäisiä” (McCarthy 2001b). Suomen ensimmäistä euroviisuvoittoa kuvattiin historialliseksi tapaukseksi kahdessakin merkityksessä. Ensinnäkin Lordin menestys nähtiin mullistavana tapahtumana suhteessa suomalaiseen euroviisuhistoriaan, josta on muodostunut toistuvien epäonnistumisten tarina. Esimerkiksi *Ilta-Sanomien* (22.5.2006) “Lordiextra”-liitteessä Lordin ja viisumenneisyyden välinen suhde visualisoitiin sivujen alalaitaan sijoitetulla aikajanelä, joka kävi läpi “Suomen hirveää viisuhistoriaa” vuosi vuodelta. Toiston ja syklisyyden korostaminen on rakentanut euroviisumenneisyydestä epähistoriallista samuuden jatkumoa, jonka Lordin voitto katkaisi. Samalla Lordin suosio osoitti vääräksi melodramaattisen tulkinnan, jonka mukaan Suomi ei voi menestyä Eurovision laulukilpailussa. Voitto tarjosi pettymysten loputtomalle tarinalle loppuratkaisun, vieläpä onnellisen sellaisen.

Toiseksi Lordin voittoa luonnehdittiin käännekohtaksi koko Eurovision laulukilpailun historiassa. Yhtyeen arveltiin avanneen kilpailun uudenslaisille musiikkityyleille, ja sen toivottiin muuttavan ohjelmaa parempaan suuntaan. Esimerkiksi *Iltalehden*

(22.5.2006a; ks. myös *TS* 22.5.2006b) pääkirjoituksen mukaan Lordin menestys merkitsi “kovan rockin läpimurtoa aiemmassa iskelmien sävellyskilpailussa”, ja lehden haastattelema brittiläinen euroviisuasiantuntija arvioi Suomen pelastaneen koko laulukilpailun (*IL* 22.5.2006b). Lordin erityislaatuisuuden korostaminen vaati sitä, että Eurovision laulukilpailun historiallista vaihtelua peitettiin näkyvis-
tä; kilpailuhan on muuttunut paljon etenkin 1990-luvulta lähtien Itä-Euroopan maiden mukaan tulemisen ja yleisöäänestykseen siirtymisen myötä. 2000-luvulla kilpailussa ovat menestyneet sekä uudet maat että uudenlaiset esitykset, eikä Eurovision laulukilpailu enää ole Länsi-Euroopan hallitsema iskelmäkilpailu, jollaisena sitä on totuttu pitämään. On totta, ettei hevyytyste ollut ennen voittanut kilpailua, mutta viime vuosina siihen on osallistunut hyvällä menestyksellä yhtyeitä, joiden musiikki on edustanut pikemminkin eri rock-genrejä kuin iskelmää tai kevyttä pop-musiikkia.²⁶⁹

“Hard Rock Hallelujah” ei lopulta poikennutkaan Eurovision laulukilpailun konventioista kovin radikaalisti. Yhtyeen soundi, erityisesti solistin laulutyyli, oli Eurovision laulukilpailussa poikkeuksellinen, mutta kappale oli melodinen ja noudatti rakenteeltaan klassista pop-kaavaa. Euroviisukonventioiden mukainen kohottava modulaatio “Hard Rock Hallelujahista” puuttui, mutta sen tilalla olivat siivet, jotka nousivat yhtyeen solistin selästä viimeistä säkeistöä edeltävän C-osan aikana. Laulaja Tomi Putaansuu onkin itse verannut yhtyeensä musiikkia Abbaan (*Kotimaan kasvot* TV2 2006). Lordi ei hylännyt Eurovision laulukilpailun konventioita täysin, vaan toisti niitä sopivasti uudella tavalla, mutta ei niin eri lailla, että esityksestä olisi tullut euroviisukontekstissa käsittämätön. Kun voitto tulkittiin historialliseksi, korostettiin eroa Lordin ja Eurovision laulukilpailun perinteen välillä.

Euroviisuvoitto sai Suomessa osakseen valtavan mediahuu-
mion. Kommentoinnin volyyymi ja innostunut sävy ilmentävät affektii-
vistä voimaa, joka Eurovision laulukilpailuun on latautunut 45 vuo-
den kuluessa. 1960-luvulta lähtien kilpailua seuranneet kolumnistit
kuvailivat sitä, miten uskomattomalta tuntui, kun Suomi “pettymys-
ten täyteisten vuosikymmenten” jälkeen vihdoinkin voitti Eurovision
laulukilpailun (*HS* 22.5.2006c; myös *IL* 22.5.2006c). Myös nuorem-

pien televisionkatsojien oli mahdollista tuntea samantapaista epäuskoista iloa, sillä mediakertomuksena toivoton euroviisuhistoria oli tuttu myös niille, joilla ei itsellään ollut kokemuksia laulukilpailusta pitkältä ajalta. Eurovision laulukilpailu on esitetty viime vuosina keskeisesti negatiivisten kokemusten ja kansallisen häpeän lähteeksi. Nyt erityinen ilon aihe olikin se, että “Hard Rock Hallelujah” sai pisteitä lähes jokaisesta äänestäneestä maasta ja keräsi lopulta ennätykselliset 292 pistettä. Pisteidenlasku tuntui todistavan, että Suomi kerrankin kuului todella joukkoon Euroopassa.

Lordi käytti esityksessään hyväkseen kansallista symboliikkaa, mutta vetosi yhtä lailla muihinkin yhteisöllisyyden muotoihin. Eurovision laulukilpailussa yhtyeen solisti oli pukeutunut Suomen lipulla kuvioituun silinterihattuun, jonka hän pisteidenlaskua varten vaihtoi neljäntuulenlakkiin. Saamelaispäähine tarjosi tunnistettavan visuaalisen keinon ilmentää yhteyksiä Lappiin, mistä Tomi Putaansuu on kotoisin. Lordi esitettiin erityisesti Lapin omana edustajana, ja yhtye sai huomionosoituksia Putaansuun kotikaupungilta Rovaniemeltä kiitoksena siitä, että tämä oli tuonut Rovaniemää esille julkisuudessa. Kansallisen ja alueellisen yhteisön ohella hevimusiikin kuuntelijat saattoivat kokea Lordin omaksi edustajakseen. Vaikka Lordin musiikki ja avoimen kaupallinen asenne eivät välttämättä täyttäneet monien hevimusiikin harrastajien ihanteita, yhtyeen osallistuminen Eurovision laulukilpailuun näyttäytyi tilaisuutena tuoda valtaviirran viihdeohjelmassa esiin musiikkikulttuuria, jonka asema muuten oli jossain määrin marginaalinen. Ennen Eurovision laulukilpailua kansainväliset nettivetoamukset kehottivatkin ihmisiä äänestämään Lordia ja protestoimaan näin ohjelman tavallista linjaa vastaan.²⁷⁰ Vuoden 2006 Eurovision laulukilpailulla voikin nähdä yhtäläisyyksiä vuoden 1998 kilpailuun. Dana International oli edellinen poikkeuksellisen suurta ennakkokokhua herättänyt euroviisuvoittaja, ja myös hänen kohdallaan äänestystulosta pidettiin eräänlaisena kannanottona. Eurovision laulukilpailun jälkeisessä tiedotustilaisuudessa Tomi Putaansuu rakensi yhteyksiä eri alakulttuurien välille luonnehtimalla tulosta “rock-musiikin ja avomielisyyden” voitoksi. Hän esitti, että Lordi kuuluu omalla tavallaan vähemmistöön siinä missä monet euroviisufanitkin. (Esim. *HS* 22.5.2006b.)

Näin Lordin voitto kiinnitti huomiota maan sisäisiin eroihin ja kansalliset rajat ylittäviin alakulttuurisiin samastumisen muotoihin.

Kansallinen kehystys oli kuitenkin keskeinen euroviisuvoiton tulkinnoissa. Eurovisio-karsinnan jälkeen mediassa oli esitetty epäilyjä siitä, sopiko hirviöasuihin pukeutunut heviyhtye edustamaan maata. Sinnikkäät syytökset saatananpalvonnasta seurasivat Lordia, vaikka yhtye kiisti ne johdonmukaisesti. Euroviisumenestyksen jälkeen epäilevät äänet vähenivät ja Lordi oli mahdollista yhdistää myös korkeisiin valtiollisiin symboleihin. Yleisradio soitti Eurovision laulukilpailun päätteeksi ”Porilaisten marssin” samalla, kun kuvaruudussa pyöri hirviöiden esityksestä leikattua kuvamateriaalia. Eduskunnan puhemies Paavo Lipponen ehdotti Rahapajalle Lordi-aiheisen juhlarahan lyömistä, ja presidentti Tarja Halonen luovutti yhtyeelle Suomalaisen Työn Liiton tunnustuspalkinnon. Pääministeri Matti Vanhanen poseerasi Lordin kanssa valokuvaajille pirunsarvikäsimerkkejä tehden. Kansainvälisen menestyksen myötä kontroversiaalista hirviöheivistä tuli aineistoa, jota kannatti käyttää hyväksi kansakuntaisuuden rakentamisessa myös virallisen valtiollisen kulttuurin alueella.

Lordin esitystä oli mahdollista pitää esimerkkinä positiivisesta suomalaisesta erikoisuudesta. Eurovisio-kontekstissa suomalaisuuden omaleimaisuuden korostaminen rakentui pitkän historian varaan, mutta menestyksen myötä erikoisuus voitiin kuvata ristiriidattomammin myönteiseksi kuin aikaisemmin. *Iltalehti* (22.5.2006a) otsikoikin ”Omaperäisyys vei voittoon”. Suomen epäonnisesta euroviisuhistoriasta oli ennen vuoden 2006 Eurovision laulukilpailua tuotettu uudella tavalla kansainvälisesti tunnettua kertomusta. Aihetta oli käsitelty jo edellisenä syksynä laulukilpailun 50-vuotisjuhlassa, ja ulkomaalaisten lehtien Lordi-aiheisessa uutisoinnissa Suomen traumaattinen euroviisuperinne oli keskeinen teema. Lehdet kuvailivat, miten Lordi jakoi mielipiteitä Suomessa, missä maan julkisuuskuva otettiin perinteisesti vakavasti. Samalla ne esittivät Lordin ilmentymäksi sytjäisen maan omalaatuisuudesta ja eräänlaiseksi uhoamiseksi: kun menestys ei voi enää huonontua, voi kilpailuun lähettää vaikka hirviöitä.²⁷¹ Näin Lordi näytti tarjoavan keinon esittää Suomi erikoislaatuiseksi ja rohkeaksi maaksi kansainvälisen yleis-

sön edessä. Eurovision laulukilpailuun kiinnitettiin toiveita Suomen näkyvyyden lisäämisestä ja taloudellisesta hyödystä (esim. *Hbl* 22.5.2006; *TS* 22.5.2006a). Lordi yhdistettiin monissa lehtijutuissa Nokiaan, ja yhtyettä käytettiin esimerkkinä ennakkoluulottomuudesta ja omaperäisyydestä, joista toivottiin uutta veturia Suomen talouselämälle globaaleilla luovan talouden markkinoilla (esim. *IL* 22.5.2006a; *IS* 20.5.2006). Lordi sovitti pohjoisen erikoisuuden sujuvasti kansainvälisiin normeihin. Tomi Putaansuu suostuikin antamaan haastatteluja Lordi-asussa vain englanniksi, koska Rovaniemen murre olisi hänen mukaansa vienyt hahmolta uskottavuuden

Euroviisuvoiton myötä kansa-retoriikka otettiin jälleen vahvasti käyttöön. Lordin voiton kunniaksi järjestettiin “kansanjuhla” Helsingin kauppatorilla, jonne kokoontui arvioiden mukaan jopa 90 000 ihmistä. Tilaisuudesta muodostui Helsingin kaikkien aikojen suurin yleisötapahtuma, ja television kautta juhla välitettiin suorana läheyyksenä myös muille suomalaisille. Televisiokuvissa esitetty “kanssa” koostui paljolti nuorista, mutta mukana oli myös aikuisia sekä lapsia pukeutuneina iltapäivälehtien julkaisemiin Lordi-naamareihin. Lehdissä esiteltiin ihmisiä, jotka olivat tulleet juhliin muilta paikkakunnilta (esim. *IL* 27.5.2006). Näin korostettiin, ettei tilaisuus koskettanut vain pääkaupunkia. Voitonjuhlissa käytettiin siis perinteisiä tapoja puhua kansasta, mutta uudenlaisten ihmisten – mustiin pukeutuneiden nuorten ja hevifanien – oli mahdollista edustaa kansaa.

Vaikka Lordin voitto esitettiin historialliseksi katkokseksi, sitä merkityksellistettiin siis Eurovision laulukilpailusta käytyjen mediakeskustelujen perinnön varassa, siteeraten ja muunnellen samoja käsitteitä ja tulkintoja, joita on toistettu vuosikymmenten ajan. Siirtymä häpeäpuheesta kansalliseen ylpeyteen ei olekaan niin pitkä kuin voi vaikuttaa, sillä häpeä ja ylpeys ovat tässä lähellä toisiaan. Häpeää ilmaisemalla voi sekä ilmentää samastuvansa kansakuntaan että erottautua sen epäönistumisestä. Kun kansallinen edustaja sitten onnistuu, samastuminen on mahdollista kääntää ylpeydeksi. Suomen ensimmäinen euroviisuvoitto ei merkinnyt täydellistä murrosta laulukilpailusta muodostuneessa kansallisessa kertomuksessa, vaan sen myötä loppumattomalta vaikuttavaa mediakertomusta pyöritettiin taas hieman uudelleenlaiseen asentoon.

VIITTEET

¹ Daniel Dayan ja Elihu Katz jakavat typologiassaan mediatapaukset kolmeen päätyyppiin, jotka ovat kilpailu, valloitus ja kruunajaiset. Kilpailuja luonnehtivat seuraavat piirteet: ne tapahtuvat tyypillisesti suurilla areenoilla, niitä säätelevät säännöt ja niille on ominaista syklisyys ja toisto, minkä ansiosta voitto tai häviö ei ole pysyvä, vaan osallistujilla on mahdollisuus kilpailla voitosta yhä uudestaan. Yleisölle kilpailut tarjoavat tuomarin ja “oman joukkueen” kannustajan roolin. (Dayan & Katz 1992/1996, 33–42).

² Esim. teokset *Olkaamme siis suomalaisia* (Laaksonen & Mettomäki 1996); *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti* (Alasuutari & Ruuska 1998); *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka* (Harle & Moisio 2000); *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli* (Gordon, Komulainen & Lempiäinen 2002b); *Suomi toisin sanoen* (Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004).

³ Esim. kokoelmat *Popular Television in Britain. Studies in Cultural History* (Corner 1991b); *The Revolution Wasn't Televised. Sixties Television and Social Conflict* (Spigel & Curtin 1997); *Television, History, and American Culture. Feminist Critical Essays* (Haralovich & Rabinovitz 1999); *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age* (Edgerton & Collins 2001); *Small Screens, Big Ideas. Television in the 1950s* (Thumim 2002). Nykytelevisiolla on silti jonkinlainen valta-asema televisiotutkimuksen “ensisijaisena” kohteena. Esimerkiksi laajasta oppikirjakäyttöön tarkoitettusta kokoelmasta *The Television Studies Reader* (Allen & Hill 2004) historiallinen tutkimus on rajattu kokonaan pois.

⁴ Lisäksi Suomessa on tutkittu esimerkiksi varhaiseen televisioon liitettyjä toiveita ja uhkakuvia (Salmi 1992), television tuloa koteihin (Helsti 1989) ja 1960-luvun televisiomainontaa (Kortti 2003).

⁵ Suomessa on viime vuosina alkanut ilmestyä populaarimusiikin historiaa koskevaa tutkimusta, sekä yleisteoksia (populaarimusiikkia käsittelevä osa *Suomen musiikin historia* -sarjassa [Jalkanen & Kurkela 2003] ja vähemmän tutkimuksellinen *Suomi soi* [2004] -sarja), monografiamittaisia tapaustutkimuksia (esim. Aho 2002; Rautiainen 2001) että artikkelikokoelmia (Rossi 2005).

⁶ Kansallisella tasolla Eurovision laulukilpailuakin pitkäikäisempiä ohjelmia toki on. Italialainen San Remon laulukilpailu (Festival della canzone italiana) on järjestetty vuodesta 1951 lähtien. Se esitettiin aluksi radion kautta ja on televisioitu vuodesta 1955 alkaen, myös kansainvälisesti. San Remon laulukilpailu on toiminut esikuvana Eurovision laulukilpailulle. (Ks. Wikipedia, “San Remo Music Festival”.) Japanin julkisen palvelun televisioyhtiön NHK:n Kōhaku-laulukilpailu on lähetetty vuodesta 1951 alkaen ensin radiossa ja myöhemmin televisiossa, nykyisin laajasti myös Japanin ulkopuolella. Uuden vuoden aattona esitettävä kilpailu on pyrkinyt painottamaan japanilaisuutta ja kansallisen televisioyleisön yhteisöllisyyttä monin tavoin. (Ks. Brunt [ilmestyy].)

⁷ Koska Eurovision laulukilpailu on kansainvälinen televisio-ohjelma, minun on käytännössä mahdoton olla selvillä kaikesta sitä koskevasta tutkimuksesta. Vaikka tekisin kirjallisuushakuja jokaisessa maassa, joka on koskaan osallistunut kilpailuun, en pystyisi väistämättä rajallisella kielitaidollani lukemaan mahdollisesti löytyviä tutkimuksia.

⁸ Lisääntynyt kiinnostunut televisiohistoriaa kohtaan on alkanut tuottaa tutkimuksia myös populaarimusiikkiohjelmista. Ks. Hill 1991; Fryer 1997; Johnson 1997; Mundy 1999, 179–220; Gomery 2001; Forman 2003. Aikaisemmin kiinnostus kohdistui lähinnä musiikkivideoihin, esim. Frith, Goodwin & Grossberg (toim.) 1993; Goodwin 1993. Suomessa television musiikkiviihdettä on tutkittu varsin vähän, ks. kuitenkin Nikunen 2005, 265–318.

⁹ Vuonna 1957 perustettu Mainos-Televisio vuokrasi ohjelma-aikaa Yleisradiolta. Tesvisio laajensi näkyvyydsaluettaan 1960-luvun al-

kupuolella Tampereelle ja Turkuun, mutta ajautui taloudellisiin vaikeuksiin. Yleisradio osti sen vuonna 1964. Tesvisiosta ja tamperealaisen televisiokerhon paikallisesta Tamvisiosta muodostettiin Yleisradion toinen kanava, jonka näkyvyysaluetta laajennettiin vähitellen. (Ks. Salokangas 1996, 115–119, 135–147.) Näin muotoutui suomalaisen television toimintamalli, joka perustui kahden kanavan ja kahden toimintaperiaatteen, julkisen palvelun ja kaupallisen, rinnakkaisuuteen.

¹⁰ Esimerkiksi vuonna 2004 Eurovisio-karsinnan finaali oli viikon katsotuin ohjelma. Sillä oli 1 243 000 katsojaa, yli 200 000 enemmän kuin seuraavaksi katsotuimmalla. (*IS* 28.1.2004.)

¹¹ Kaarina Nikusen mukaan televisio-ohjelmien faniutta alettiin käsitellä aikaisempaa näkyvämmiin aikakauslehdissä television saataavuuden kaudella 1990-luvulle tultaessa. (Nikunen 2005, 75.)

¹² Butler on käyttänyt teatteria metaforana kuvatessaan sukupuolen toimintamekanismeja (esim. Butler 1997). Hän korostaa kuitenkin eroa näyttelemisen ja performatiivisen sukupuolen suorittamisen välillä. Teatterissa ajatellaan, että näyttelijällä on oma identiteettinsä, ja näyttämöllä hän esittää roolia. Sen sijaan sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa sitä, että tekoja edeltävää identiteettiä ei ole. Vasta teot konstituivat vaikutelman suorittajansa identiteetistä. (Butler 1997, 402.)

¹³ Austinin puheaktiteorian mukaan lausuma saa voimansa puhujan intentiosta. Butler rakentaa oman teoriansa Jacques Derridan Austin-kritiikille, joka korostaa, ettei lausuman teho johdu puhujan tahdosta vaan aiemmista lausumista, joita se tunnistettavasti toistaa, “siteeraa”. (Butler 1993, 13.)

¹⁴ Nämä kohtaamiset ovat tematisoituneet Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa, mutta tuotan niitä myös itse omilla tutkimuksellisilla valinnoillani. Erilaisella kysymyksenasettelulla Eurovision laulukilpailusta voisi lukea esiin myös muita kohtaamisia.

¹⁵ Lisäksi Spigel analysoi muun muassa televisio-ohjelmia, mainoksia, sanomalehtitekstejä, elokuvia sekä televisioteollisuuden ammattilehtiä ja TV-yhtiöiden asiakirjoja. Spigelin motiivi materiaalin rajaamisessa on feministinen. Hänen mukaansa aikaisempi televisiohistoria oli ollut kiinnostunut lähinnä tuotannosta, säädöksistä ja teknologisesta kehityksestä eli alueista, joilla miehet ovat olleet ensisijaisia toimijoita. Television sosiaaliset ja historialliset kontekstit sekä niiden mukana naiset olivat jääneet tutkimuksessa marginaaliseen asemaan. Nostamalla naistenlehdet vakavasti otettavaksi historialliseksi materiaaliksi Spigel pyrkii selvittämään, miten naiset kokivat varhaisen television. (Spigel 1992, 5.)

¹⁶ Kutsun ohjelmia Eurovisio-karsinnoiksi, koska niistä on eri aikoina käytetty eri nimiä. 1970-luvun alkupuolelle asti kilpailut oli useimmiten nimetty kansainvälisen finaalin tapahtumapaikan mukaan, esimerkiksi *Kohti Napolia* (1965) ja *Kohti Dublinia* (1971). Tämän jälkeen Yleisradio siirtyi käyttämään kotoistettua Euroviisut-nimitystä, esimerkiksi *Euroviisut 1976: Suomen karsinta*. Viime vuosina Euroviisut on korvattu englanninkielisellä nimellä, esimerkiksi *Eurovision 2005: Suomen finaali*.

¹⁷ Tiedot Eurovisio-karsintojen järjestyspaikoista ja juontajista on koottu *Suomi soi* -sarjan kolmanteen osaan (Nyman 2005). Kaikki karsintakilpailuihin osallistuneet kappaleet löytyvät teoksesta Latva & Tuunainen 2004. Yleisradion edustuskappaleet Eurovision laulukilpailussa ks. liite 1.

¹⁸ Vuosina 1973–1974 Finlandia-talolla ja 1979 Helsingin Kulttuuritalolla.

¹⁹ Helsingin Kulttuuritalolla (1988–1990), Turun Typhoon-hallissa (1991–1992), Tampere-talossa (1994) ja Espoon Tapiola-salissa (1996).

²⁰ Runne tuli kapellimestariksi Yleisradioon 1966 ja johti Eurovisio-karsinnan viimeisen kerran vuonna 1990. Hänen jälkeensä ka-

pellimestarina toimi Olli Ahvenlahti vuoteen 1998, minkä jälkeen karsintakilpailussa ei enää ole ollut orkesteria.

²¹ Ohjelman nimi Suomessa oli alkuaikoina *Eurovision iskelmäkilpailu*. Epämuodollinen Euroviisut-nimitys yleistyi lehtikirjoittelussa 1960-luvun loppupuolella. Selkeyden vuoksi käytän ohjelmasta pääasiassa nimeä Eurovision laulukilpailu.

²² Selostus puuttui myös joistain muista aineistoni arkistonauhoista.

²³ Ratkaisu on ongelmallinen siinä mielessä, että se voi peittää näkyvistä television ja radion välisiä historiallisia yhteyksiä. Rajaus on kuitenkin tällä kertaa tarpeen, ettei tutkimusasetelma hajaantuisi liikaa.

²⁴ Ensimmäiset Yleisradion arkistossa säilyneet esikatselut ovat vuodelta 1972. Myös Suomen edustuskappaleen esittelynauha vuodelta 1971 on tallella. Käytössäni ovat olleet videot vuosilta 1972, 1976, 1982, 1986, 1990, 1998, 2000–2005 sekä hieman puutteellisesti vuodelta 1994.

²⁵ Täytyy myös korostaa, etten pyri esittämään väitteitä siitä, miten Eurovision laulukilpailussa mukana olleet todelliset henkilöt ovat ohjelman kokeneet. Kun puhun esimerkiksi laulukilpailuun osallistuneista laulajista, tarkastelen heitä mediarepresentaatioina, tiettyjen konventioiden mukaan rakennettuina henkilöihahmoina. Media-aineiston perusteella muunlainen lähestymistapa olisikin mahdoton. Jos tutkimuksen tavoite olisi selvittää historiallisten toimijoiden näkemyksiä Eurovision laulukilpailusta ja kansallisuudesta, tarvittaisiin aivan erilainen aineisto. Niinpä esimerkiksi kun siteeraan jonkun henkilön haastattelussa esittämää mielipidettä, on syytä muistaa, ettei kyseinen henkilö ole itse lopullisesti muotoillut mielipidettä, vaan sen on tehnyt artikkelin toimittaja omasta näkökulmastaan ja juttutyypin konventioita noudattaen.

²⁶ Hyödyllinen lähde on Leif Thorssonin (1999) *Melodifestival genom tiderna*, joka sisältää täydelliset tekijä- ja esittäjätiedot kaikista Eurovision laulukilpailussa esitetyistä kappaleista vuoteen 1999 asti.

²⁷ Edellä mainitussa *Helsingin Sanomien* (4.3.1994) artikkelissa TV1:n kapellimestari Olli Ahvenlahti puolustikin laulukilpailua kriitikkiä vastaan korostamalla sen yhteyksiä Euroopan historiaan. Hänen mukaansa Euroopan muutokset näkyvät laulukilpailussa, kun uudet maat ovat tulleet innokkaasti mukaan.

²⁸ Eurovision laulukilpailun menneisyyttä käsiteltiin sekä itsenäisissä ohjelmissa (*Euroviisujen ilot ja itkut, Eurojuorut*) että keskustelua ja musiikkiesityksiä yhdistelevien viihdeohjelmien erityisjaksoissa (*Superstudio, Näytönpaikka, Hotelli Sointu*). *Schlager på lager* on iskelmä- ja euroviisutietoutta mittaava visailu ja *Laulava sydän* kevyen musiikin ohjelma, jossa keskityttiin euroviisumusiikkiin usean jakson ajan. *Laulavan sydämen* euroviisujaksot on esitetty uusintana useana keväänä Eurovision laulukilpailun alla.

²⁹ Spigel käyttää tässä käsitettä ”populaari muisti” (*popular memory*). Populaarin muistin käsitteellä voidaan painottaa eroa virallisen historiankirjoituksen ja epävirallisten, kansanomaisten menneisyyskäsitysten välillä. Se tulee lähelle ”vastamuistin” ideaa. Esimerkiksi Michel Foucault on tarkastellut populaaria muistia alistettujen ryhmien tuottamana tiedon muotona, jolla on tärkeä merkitys poliittisissa kamppailuissa. Hänen mukaansa populaari muisti on kuitenkin vaarassa joutua instituutioiden kuten elokuvan ja television ”uudelleen ohjelmoimaksi” ja kontrolloimaksi. Foucault’n ajatuksia on kritikoitu siitä, että ne perustuvat romantisoivaan kuvaan jaetuista muistoista, joihin media ei olisi vaikuttanut. (Anderson 2001, 22–23; Sturken 1997, 6–7.) Spigelin käytössä populaari muisti on lähellä kulttuurisen muistin käsitettä sellaisena, kuin tässä työssä käytän sitä. Spigel ei etsi ”autenttista” populaaria muistia, joka olisi puhdas historiankirjoituksen ja median vaikutteilta. Hän korostaa, ettei erottelu populaarin muistin ja virallisen historian välillä ole tyy-

dellinen. Populaari muisti saa vaikutteita historiankirjoituksen tavasta ymmärtää historiallista kehitystä. Lisäksi populaaria muistia tuotetaan ja levitetään television kaltaisissa sosiaalisissa instituutioissa. (Spigel 2001, 364.)

³⁰ Tulkinta on yleinen iskelmätihtiä käsittelevissä elämäkerrallisissa teksteissä. Esimerkiksi Laila Kinnusen elämäkerran *Lailan laulu* takakansiteksti lupaa teoksen valottavan sitä, miten “hänestä tuli juuri se Laila, joka elää niin väkevästi kansakunnan yhteisessä muistissa”. (Wuori-Tabermann & Tabermann 2002.)

³¹ Hieman samanlainen konnotaatio voi olla myös käsitteellä “kollektiivinen muisti”, jota on tutkimuksessa käytetty median tuottaman muistin tarkasteluun, usein nimenomaan kansallisessa kehyksessä. (Ks. Lipsitz 1990; Bourdon 2003, 11.)

³² Suomessa voisi vertailla uusintojen erilaisia merkityksiä vaikkapa TV1- ja Subtv-kanavilla. TV1:lle uusinnat ovat keino vahvistaa Yleisradion asemaa keskeisenä kansallisen kulttuurin instituutiona ja jaettujen muistojen lähteenä. Esimerkiksi kesällä 2005 TV1 kehysti televisioteatterin tuottamien minisarjojen uusinnat merkittävinä kulttuurihistoriallisina tapauksina. Jaksoja ennen näytettiin lyhyitä haastatteluohjelmia, joissa ohjelmantekijät muistelivat sarjoja. Nuorille suunnatulla SubTV:llä amerikkalaisten sarjojen uusinnat tarjotaan camp-henkisen tai nostalgisen katsomisen kohteeksi. Nostalgiana toimivat erityisesti uudemmat, 1980–1990-lukujen sarjat, joista katsojilla voi olla omia lapsuus- ja nuoruusmuistoja.

³³ Esimerkin toisenlaisesta lähestymistavasta tarjoaa Anu Koivusen tutkimus Niskavuori-elokuvien kulttuurisista merkityksistä. Televisioesitysten yhteydessä julkaistuissa lehtikritiikeissä elokuvia tulkittiin “suomalaisen historian representaatioina ja audiovisuaalisina todisteina menneisyydestä”. Koivunen esittääkin, etteivät televisioesitykset suinkaan murentaneet elokuvien historiallisuutta, vaan vahvistivat tapaa tulkita elokuvia historiallisina dokumentteina. (Koivunen 2003, 53–59).

³⁴ Antti Aro *Suomen euroviisut 1961–2005* -levyn kansitekstivihkossa. Suomalaisista edustuskappaleista oli julkaistu kokoelmalevy (*Suomen Eurovisio-iskelmät, osa 1*) vuonna 1995, mutta se kattoi vain vuodet 1961–1978.

³⁵ Samojen esiintyjien toistuminen saattoi herättää tyytymättömyyttä, ja vuoden 1968 karsintakilpailu saikin kehuja siitä, että esiintyjät olivat nuoria ja tuoreita: “Vihdoinkin siis on uutta verta saatu tähänkin ohjelmaan ja Laila Kinnunen kumppaneineen on päässyt euroviisuilusta eläkkeelle” (*Pohjolan Sanomat* 14.2.1968).

³⁶ “So imagine our joy when last year we finally won.”

³⁷ “This grand prix is becoming one of the biggest and most enduring television events right across the world.”

³⁸ Vuoden 1989 euroviisukarsinnalla oli 1 597 000 katsojaa, kun viikon katsotuimmat ohjelmat olivat YLE:n uutiset (1 960 000) ja MTV:n *Napakymppi* (1 916 000). (*Katso* 8/1989.)

³⁹ Jürgen Meier-Beer (2002) kuvailee Eurovision laulukilpailun kehitystä 1990-luvun loppupuolelta lähtien saksalaisen television näkökulmasta. Meier-Beer sai Eurovision laulukilpailun tuotannon vastuulleen, kun se siirtyi NDR-kanavan järjestettäväksi vuoden 1995 kilpailun jälkeen. Eurovision laulukilpailun asema saksalaisessa televisio-ohjelmistossa oli heikko, ja saksalaiskappaleiden sijoitukset 1990-luvulla olivat nekin olleet enimmäkseen vaatimattomia. NDR herätti henkiin Saksan kansallisen karsintakilpailun, jota ei oltu järjestetty muutama vuoteen. Meier-Beer pyrki kohottamaan karsintakilpailun profiilia ja onnistuikin siinä. Samaan aikaan hän vaati Eurovision laulukilpailuun sääntömuutoksia, jotka tekisivät siitä otollisemman esityspaikan kansainvälisesti suuntautuneelle popmusiikille. Saksan television suuri merkitys Eurovision laulukilpailun rahoituksessa auttoi uudistusten ajamisessa.

⁴⁰ Wogan ruumiillistaa itsekkin Eurovision laulukilpailun historiaa - hän on selostanut ohjelman BBC:lle vuosikymmenien ajan, ja hä-

nen ironisista kommenteistaan on Britanniassa tullut keskeinen osa kilpailua.

⁴¹ Nostalgia-käsitteen historiasta ks. Lowenthal 1985, 8-13.

⁴² Esim. *Katso* 40/1975; *Katso* 8/1976b; *Katso* 3/1977; *Keskipohjanmaa* 25.1.1977; *Keskisuomalainen* 24.1.1977; *SS* 26.3.1976.

⁴³ Eurovision laulukilpailun sääntöihin lisättiin vasta vuonna 2002 toivomus, että esitykset sisältäisivät jotain kansallisuuteensa viittaavaa. (Ks. Moisio 2003, 72.)

⁴⁴ Toisaalta jo kilpailun ensimmäisinä vuosina julkisuudessa esitettiin joskus, että Eurovision laulukilpailuun olisi hyvä lähettää jotain kansallisesti omaleimaista (esim. letkis, jonka ”suomalaisuudesta” toivottavana ominaisuutena ks. esim. *TS* 19.2.1965; *TS* 23.3.1965). Vaatimus ei kuitenkaan ollut niin hallitseva kuin 1970-luvun lopulla.

⁴⁵ Samaa ovat moittineet myös monet muut vanhat Eurovisio-kilpailijat, esim. Fredi: ”Fredin kiinnostus Euroviisuja kohtaan lopahti siinä vaiheessa, kun orkesteri poistui ja laulajat alkoivat esiintyä taustanauhujen tahtiin.” (*IS* 16.5.2002.) Marion arvostelee elämäkerrassaan nykyisiä kilpailuja ”suurten tulkitsijoiden ja hienojen melodioiden” puutteesta ja toivoo paluuta käytäntöön, jossa laulut piti esittää kunkin maan omalla kielellä. (Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 223.)

⁴⁶ Vrt. *TS* 13.5.2000: ”Euroviisut on erityisesti tänä vuonna latistunut käsittämättömällä tavalla. Poissa on entinen loisto ja iso juhla-orkesteri.”

⁴⁷ Ohjelmassa esitettiin suomalaisia edustuskappaleita (esim. ”Valoa ikkunassa”, 1961; ”Tipitii”, 1962; ”Playboy”, 1966), muita Suomen karsintaan osallistuneita sävelmiä (esim. ”On hetki”, 1968; ”Kaikessa soi blues”, 1963) sekä käänösversioita muunmaalaisista edustuskappaleista (esim. ”Vahanukke”, Luxemburg 1965; ”Silloin”, Italia 1975).

⁴⁸ Esimerkin tarjoavat OGAE:n suosikkikyselyn tulokset vuodelta 2003. Kaikkien aikojen Eurovisio-sävelmien listalla kahdenkymmenen kärkeen sijoittui 4 kappaletta 1970-luvulta, 3 kappaletta 1980-luvulta, 9 kappaletta 1990-luvulta ja 4 kappaletta 2000-luvulta ensimmäisen tätä vanhemman kappaleen sijoituessa sijalle 44. Kysyttäessä parhaita Eurovisio-vuosikertoja kymmenen kärjen muodostivat vuosien 2000, 1998, 1985, 1997, 1995, 2001, 1996, 2002, 1999 ja 1994 kilpailut. (OGAE Poll 2003.) Uusimpien vuosikertojen suosio selittyy varmaankin osaksi sillä, että kaikki äänestäjät eivät tunne vanhempia kilpailuja. Tämä puolestaan kertoo siitä, että monet ovat kiinnostuneet laulukilpailusta vasta 1990–2000-luvuilla, eivät ns. kultakaudella.

⁴⁹ Tämä voi johtua siitä, että ohjelman kulttuurinen asema on 2000-luvulla kohonnut. Heinz Moser on analysoinut sveitsiläisten euroviisufanien käsityksiä ohjelmasta 1990-luvun lopulla. Tuolloin fanit ymmärsivät Eurovision laulukilpailun viimeaikaisen kehityksen rappeutumisenä ja suhtautuivat sen historiaan nostalgisesti. Kilpailun “kultaiset” vuodet sijoitettiin erityisesti 1970-luvulle, jolloin se tuotti hittejä ja Abban kaltaisia tähtiä. Sitten ohjelma oli fanien mielestä tullut liian vakavaksi, jäänyt jälkeen muodista ja menettänyt nuoret katsojat. Eurovision laulukilpailun hohdokas menneisyys säilyi Moserin mukaan keskeisenä perustana nykyiselle kokemukselle ohjelmasta: joko sen rappiota harmiteltiin tai toivottiin, että Eurovision laulukilpailu voisi vielä saavuttaa aseman, joka sillä keran oli. (Moser 1999, 108-112.) Moserin tutkimusajankohdan jälkeen Eurovision laulukilpailun kulttuurinen asema onkin muuttunut, ja se on saanut lisää näkyvyyttä.

⁵⁰ Televisiotoiminnan merkkivuotia on laskettu eri lähtöpisteistä; esimerkiksi vuonna 2005 Yleisradio juhli viittäkymmentä vuotta suomalaista TV-toimintaa.

⁵¹ YLE Eurovision laulukilpailu, “Muistathan – Suomen 40. kerta Eurovision laulukilpailuissa. Mikä on kaikkien aikojen suomalaisen euroviisi?” (tulostettu 30.10.2005).

⁵² Usein camp toimiikin käytännössä synonyymina kitschille. Esim. “Euroviisut keikkuu mahtipontisuudessaan hyvän maun rajojen reunamilla, mutta Heikkistä se ei haittaa. Hän osaa ottaa ilon irti siitä, mitä kutsutaan tyylikkäästi campiksi ja kitschiksi.” (AL 17.5.2005). Camp ja kitsch on tapana erottaa käsitteinä toisistaan. Kitschiksi luonnehditaan kulttuurituotteita, jotka pyrkivät vaikuttamaan hienoilta ja yleviltä, mutta epäonnistuvat räikeästi täyttämään korkea-kulttuuriset ihanteet. Camp-asette ei yritä noudattaa hyvän maun ihanteita samaan tapaan kuin kitsch. (Esim. Booth 1999, 70.) Mediassa campin ja kitschin käsitteitä voidaan kuitenkin käyttää rinnakkain ja erittelemättä.

⁵³ Aineistossani on vuodelta 1976 vain yksi kirjoitus (*Jaana* 16-17/1976), jossa arvellaan, että kappale ehkä vaikutti sopimattomalta katolisten raatien mielestä. Se, että näin harvinainen käsitys nostetaan esille nykyään, kertoo jotain siitä, minkälaisena 1970-luvun Suomi halutaan muistaa: viattomana ja naiivina.

⁵⁴ Camp-asetteen vahvasta asemasta ruotsalaisessa euroviisukulttuurissa todistaa esimerkiksi tapa, jolla SVT juhlisti Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhlaa vuonna 2005. Keväällä SVT televisioi gaalan *Alla tiders Melodifestival*, jossa palkittiin muistopatsaalla kaikki Ruotsin Eurovisio-edustajat. Seremonian väliin leikattiin haastatteluja ja arkistokoosteita, joissa käsiteltiin mm. ylitseampuvaa euroviisumuotia ja koreografioita kautta vuosikymmenten. SVT julkaisi myös kaksi DVD:tä, joista toiselle oli koottu kaikki ruotsalaiset edustuskappaleet ja toiselle Ruotsin karsintaan osallistuneita kappaleita, “jotka eivät voittaneet mutta joista tuli klassikoita” (*Melodifestivalen 50 år. Favoriter*). Jälkimmäisellä DVD:llä kappaleet on ryhmitelty teemoittain, ja jälleen esille nostetaan huvittavia koreografioita, erikoisia muotiluomuksia ja hurjia kampauksia.

⁵⁵ Vrt. erottelu journalistien ja euroviisufanien harjoittaman ironian välillä Heinz Moserin tutkimuksessa. Siinä missä lehtijutut vaikuttivat puhtaasti kriittisiltä, fanien ironia ilmensi ambivalentteja tunteita kilpailua kohtaan; ohjelmasta tehtiin pilaa rakastaen. Faneja

ärsyttivät lehdistössä esiintyvät asiavirheet, jotka osoittivat, että toimittajat tunsivat Eurovision laulukilpailua heikosti. Sen sijaan fanien euroviisuparodioiden ymmärtäminen edellytti kilpailun läheistä tuntemista: jos ei tunne imitoitavaa esitystä, parodia jää käsittämättömäksi. (Moser 1999, 102-104, 113-118.) Fanien ja valtaviiran lehdistön suhtautumista erotti etäisyys laulukilpailuun. Fanit tarkastelivat kilpailua läheltä ja tunsivat se hyvin, kun taas toimittajien suhde oli fanien näkökulmasta tarkasteltuna etäinen, kriittinen ja vailla läheisen tuntemisen tuomaa ymmärrystä kilpailun merkityksistä.

⁵⁶ Tämä ei ollut ainoa mahdollinen tapa tulkita Suomen euroviisumenneisyyttä, vaan “Muistojeni laulua” edeltäneiden kilpailukappaleiden menestystä saatettiin pitää myös varsin hyvänä. (*Uusi Aura* 27.3.1963.)

⁵⁷ Sama artikkeli on Yleisradion lehtileikekokoelman merkintöjen mukaan julkaistu 1.2.1973 lehdissä *Eteenpäin*, *Etelä-Suomi*, *Itä-Savo*, *Kainuun Sanomat*, *Kaleva*, *Pohjolan Sanomat* ja *Salon Seudun Sanomat* sekä 2.2.1973 *Hämeen Sanomissa*.

⁵⁸ Esimerkiksi “Huilumiehen” viimeistä sijaa ei pidetty suurena yllätyksenä. *Hufvudstadsbladet* kommentoi: “Att Finlands ‘Huilumies’ blev sist var förstås en lätt besvikelse för oss men resultatet var ju inte helt oväntat.” *Hbl* 21.4.1980; ks. myös *Apu* 17/1980; *Lapin Kanssa* 22.4.1980.

⁵⁹ Seuraavina vuosina uusintoja ei esitetty. *Ilta-Sanomat* (23.3.1963) uutisoi asiasta: “Tänään klo 23 alkavasta Eurovision iskelmäkilpailusta ei nähdä myöhemmin meillä uusintaa, niin ikävää kuin onkin, että kilpailu televisioidaan ja radioidaan meillä kovin myöhään – tuntia myöhemmin kuin muissa maissa, kertoi IS:lle tänä aamuna toimittaja Poppe Berg.” Bergin mukaan uusintaan oli yritetty saada lupaa myös edellisenä vuonna, mutta aika ei ollut riittänyt siihen, että jokaisesta maasta olisi saatu siihen kirjallinen suostumus, ja niin Suomella ei ollut “tänäkään vuonna mitään etuisuuksia muihin maihin verrattuna”.

⁶⁰ Myöhäisen esitysajan ja Eurovision laulukilpailun takia valvomis-
sen kommentointia ks. esim. *Vaasa* 7.3.1966; *Valkeakosken Sanomat* 8.3.1966; *Etelä-Saimaa* 10.4.1967; *KU* 12.4.1967; *Suomenmaa*
9.4.1967; *SS* 9.4.1967.

⁶¹ Ajatus toistuu esim. *Ilta-Sanomien* nettikyselyssä vuonna 2002
selityksenä sille, miksi vastaajat eivät usko suomalaiskappaleen
mahdollisuuksiin, esim. “Tämä biisi olis pärjänny huomattavasti
paremmin abban aikana tai muutama vuosi sitten kun abba oli hui-
pussaan. (...) Suomalaiset on aina jäljessä aikaa” ja “Suomi on aina
'moderneimmilla' biiseilläänkin viitisen vuotta myöhässä”. *Ilta-Sa-
nomat* Nettikysely 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuis-
sa?” (tulostettu 25.4.2005).

⁶² Itse asiassa Norjalla ja Belgialla oli tuolloin enemmän viimeisiä
sijoja kuin Suomella.

⁶³ Viimeisten sijojen määrällä mitaten Suomi on ollut huonoiten
menestynyt euroviisumaa vuosina 1992–2000, lähes koko ajan “ta-
sapisteissa” Norjan ja välillä myös Belgian kanssa. Vuonna 1996
Suomi sai ennätysajan hetkeksi yksin haltuunsa, mutta seuraavana
vuonna Norja lisäsi taas yhden viimeisen sijan omalle tililleen. Sit-
temmin Norja on sijoittunut vielä pari kertaa viimeiseksi; vuoteen
2005 mennessä se on hankkinut kymmenen viimeistä sijaa, Suomi
ja Belgia kahdeksan.

⁶⁴ Islannin televisio alkoi osallistua kilpailuun vasta 1986.

⁶⁵ *Helsingin Sanomat* (19.5.2005a) siteeraa *Suomen Kuvalehden* ti-
lastoa, jossa on laskettu, montako prosenttia osallistujista jäi Suo-
men edustajan taakse. Tällä perusteella arvioituna paras suomalais-
sijoitus on Anneli Saariston hallussa. *Iltalehti* (2.5.2005) puolestaan
vetoaa OGAE:n taulukkoon, jossa Suomen sijoitusta tarkastellaan
suhteessa osallistujamäärään ja menestyneimmäksi suomalaiskilpai-
lijaksi saadaan Marion Rung.

⁶⁶ Ks. myös *TS Treffi* 12.-18.5.2004; IS 19.5.2005. *Ilta-Sanomien* verkkosivuilla monet kommentoijat käyttivät ilmaisua, ks. *Ilta-Sanomien* Nettikysely 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

⁶⁷ Norjalaiskappaleet ovat jääneet tänä aikana pisteittä kolme kertaa (1978, 1981, 1997), turkkilaiset (1983, 1987) ja itävaltalaiset (1988, 1991) kahdesti.

⁶⁸ Tästä kertoo sekin, että nolla voitiin esittää Suomen perinteisenä saavutuksena jo ennen Kojon osallistumiskertaa:

Kutsutaan kaikki Suomen iskelmien rustaajat ja säveltäjät mukaan kehittelemään Suomelle kaikkein parasta euroviisua. Sitten annetaan kansan äänestä. Nolla pistettä loppukilpailuissa.

Hyvä on, tehdään toisinpäin! Kutsutaan parhaat säveltäjät ja annetaan asiantuntijoiden tehdä ratkaisu. Taas nollapistettä [sic] loppukilpailuissa! (*Katso* 15/1981.)

⁶⁹ Eurovision laulukilpailua on muutenkin merkityksellistetty sota-metaforan avulla. *Katso* (20/1991a) puhui Suomen “30-vuotisesta euroviisuodasta” ja valitti, että hakkapeliitat sentään saivat Euroopassa pelottavan maineen, kun taas Eurovision laulukilpailu on muualla niin pieni asia, ettei suomalaisella laululla voi edes pelotella huonosti käyttäytyviä lapsia. Menestyksen puutetta on perusteltu sillä, että “Suomi voi luottaa vieraaseen apuun euroviisuissa yhtä vähän kuin talvisodassa” (*HS* 14.5.1998; talvisotavertauksesta ks. myös *Seura* 9/1982). Näissä esimerkeissä Eurovision laulukilpailu rinnastetaan konflikteihin, joissa suomalaismiesten on uskottu saaneen kansainvälistä mainetta sotasaavutuksillaan: hakkapeliittojen pelottavuus tai “talvisodan ihme” ovat myyttisiä esimerkkejä suomalaissotilaiden kyvyistä. Vertauksen avulla euroviisuhistorialle lainataan osa tästä hohdokkuudesta. Laulukilpailuun osallistuminenkin esitetään sinnikkäänä ja yksinäisenä, mutta myös toivottomana, kamppailuna.

⁷⁰ EBU:n 74 jäsenyhtiötä toimivat 54 maassa Euroopassa, Pohjois-Afrikassa ja Lähi-idässä. (Ks. *The EBU in brief*, tulostettu 22.6.2006).

⁷¹ Tunisia ilmoittautui mukaan vuonna 1977 (ks. Thorsson 1999, 126) ja Libanon vuonna 2005, mutta molemmat peruivat osallistumisensa.

⁷² Postikorttifilmit eivät kuitenkaan vakiintuneet käyttöön heti ensiesiintymisensä jälkeen, vaan kappaleiden välinen aika voitiin täyttää myös esiintyjien valokuvilla (1972, 1973), kuvaamalla seuraavaa numeroa odottelevaa yleisöä (1977, 1978) tai juontamalla jokainen sävelmä erikseen lavalta (1980, 1983).

⁷³ Samankaltaista turistista kuvastoa on käytetty esikatseluvideoissa. Esikatseluvideot on mahdollista jakaa kolmeen tyyppiin. Yksinkertaisimmin videona on käytetty edustuskappaleen esitystä kansallisesta karsintakilpailusta. Toisen joukon muodostavat filmit, joissa esitellään kappaleen edustamaa maata. Kolmanteen kategoriaan kuuluvat muunlaiset musiikkivideot. Varhaisimmat näkemäni videot ovat vuodelta 1972, ja tuolloin turისტiset paikallisia maisemia esittelevät videot muodostivat enemmistön. Myöhemmin kategorioiden osuudet ovat vaihdelleet vuosittain mutta kaikki kolme ovat olleet suurin piirtein yhtä runsaasti edustettuina, kunnes 2000-luvulla turისტiset videot ovat käyneet harvinaisiksi.

⁷⁴ Tarkastelen tässä vuosia 1974 ja 1976, koska Suomi ei ollut mukana vuoden 1970 kilpailussa.

⁷⁵ Esimerkiksi vuoden 1963 ohjelmistoa luonnehdittiin: “Ulkomailta Eurovision ja Pohjoisvision välityksellä saatu ohjelma oli monipuolista[.] Valtaosan lähetyksistä muodosti urheilu, senjälkeen [sic] tulivat dokumenttiohjelmat, ajanviete, teatteri, lastenohjelmat ja musiikki.” (*Yleisradion vuosikertomus* 1963, 65).

⁷⁶ Lisa Parks on tarkastellut amerikkalaisen NBC-kanavan ohjelmastrategioita 1950-luvulla. Yhtenä tavoitteena oli kehittää televisiospektakkeleita, suorita ja kalliita ohjelmia, joiden avulla voitaisiin erottaa televisiota elokuvasta ja teatterista. (Parks 2001, 335.)

⁷⁷ Suoruuden keskeisyys televisiota koskevissa käsityksissä perustui osittain siihen, että varhainen televisio pystyi välittämään aino-

astaa suoraa lähetystä. Kun nauhoitetun materiaalin lähettäminen tuli mahdolliseksi, se kattoi pian enemmistön ohjelma-ajasta. Televisiolähetyksissä on silti usein pyritty suoran lähetyksen vaikutelmaan silloinkin, kun kyse on nauhoitetusta ohjelmasta. Näin suoruudelle on annettu ensisijaistettu asema televisiolle tyypillisenä esitysmuotona. (Gripsrud 1998, 18-20.)

⁷⁸ Esim. *Savon Sanomat* 19.3.1964; *Pohjolan työ* 18.3.1965. Marion kuvattiin pakkaamassa matkalaukkuaan ja vilkuttamassa lentokenttäbussin ovelta. (*IS* 14.3.1962; *Vaasa* 16.3.1962.)

⁷⁹ Esim. *Uuden Avun* (9/1969) otsikko “Se on jo ratkaistu. Jarkko ja Laura lähtevät Madridiin”.

⁸⁰ Tuolloin tarkoituksena oli ilmeisesti saada aikaan entistä visuaalisesti kiinnostavampi ja “televisionomaisempi” ohjelma (*Katso* 1/1963). Pelkkä konserttitaltiointi oli hieman ongelmallinen televisio-ohjelmana, sillä lähetysiltä odotettiin visuaalista vaihtelevuutta.

⁸¹ “Perhaps like me, you too have been happy to think that for once we were able to enjoy the achievements of modern science without the chill of fear that so often accompanies the miracles of technology today.”

⁸² *Katso*-lehden mukaan televisio soveltui “kansainvälisen yhteisymmärryksen” edistämiseen audiovisuaalisuutensa ansiosta. Artikkelissa esitettiin, ettei kansojen perinteitä ja tapoja voi välittää vaikuttavasti pelkästään verbaalisessa muodossa, sillä “ne voidaan vain tuntea, mutta harvoin kuvailla” (*Katso* 7/1961b). Eri kansojen mielipiteet ja toimet voivat jollain muulla tavalla esitettyinä vaikuttaa “omituisilta tai hullunkurisilta”, mutta asettuvat televisiossa omille paikoilleen ja tulevat ymmärrettäviksi: “Erialaisten käytöstopojen alkujuuret, ‘miksi näin on’, voidaan helposti kuvata television avulla. Miten usein ovatkaan katsojat ohjelmia muista maista katsellessaan huudahtaneet: ‘Sen tähden he siis tekevät noin. En ole sitä enemminkin käsittänyt. Sehän on aivan ymmärrettävää.’” (*Katso* 7/

1961b.) Audiovisuaalisena mediana television mahdollisuudet näyttivät suuremmilta kuin radion tai lehdistön. Artikkelissa esitettyjen väitteiden taustalla on ajatus, että television ei tarvitse tyytyä välilliseen kuvailuun vaan se voi suoraan näyttää, miten muualla eletään.

⁸³ Ennen toista maailmansotaa Euroopan yleisradioyhtiöillä oli ollut yksi yhteistyöelin, mutta sodan jälkeen yhtiöt jakautuivat kahteen liittoon. Länsi-Euroopan EBU:a ja Eurovisiota vastasivat idässä OIRT ja Intervisio. Suomen Yleisradio oli molempien liittojen jäsen.

⁸⁴ Saatavillani on ollut BBC:n lähetys kilpailusta. Siinä brittiläinen selostaja korostaa, että kilpailulla on yli 150 miljoonaa katsojaa ”halki Euroopan”, ei ainoastaan osallistujamaissa vaan ensimmäistä kertaa myös Intervisio-maissa.

⁸⁵ Konventioiden mukaista olisi ollut käyttää ranskaa, englantia ja järjestäjämaan omaa kieltä, saksaa.

⁸⁶ Esimerkiksi Suomen Televisiossa Eurovision osuus ulkomaisesta ohjelmavaihdosta oli aina suurempi kuin Intervision. Vuonna 1965 kansainväliseen ohjelmavaihtoon kuului 280 lähetystä, joista viisi oli Intervision ja loput Eurovision (93) ja sen alaisen Pohjoisvision (182). Päivittäinen uutisvaihto verkostojen välillä vakiintui 1960-luvun puolivälissä, mutta Intervisio-maissa käytettiin paljon enemmän Eurovision aineistoa kuin päinvastoin. Suomen Television uutislähetyksissä Intervision kautta saatavan materiaalin merkitys ei ollut läheskään yhtä suuri kuin Eurovision. (*Yleisradion vuosikertomus* 1965, 80; Friberg 1968, 98; Noam 1991, 292.)

⁸⁷ ”Så skönt att det är över!”

⁸⁸ Vuonna 1969 yhteispohjoismaista ohjelmaa ei valmistettu mahdollisesti siitä syystä, että pohjoismaiden yleisradioyhtiöt tekivät päätökseen kilpailuun osallistumisesta vasta viime tingassa. Seuraavana vuonna kaikki Pohjoismaat jättäytyivät pois Eurovision laulu-

kilpailusta ja 1971 alettiin koota esikatseluohjelmia, joihin tulivat mukaan kaikki kilpailukappaleet.

⁸⁹ Vuonna 1964 Ruotsin televisio ei osallistunut Eurovision laulukilpailuun lainkaan taiteilijoiden lakon vuoksi ja Tanskan televisio jäi pois kilpailuista vuoden 1966 jälkeen, joten ohjelman osanottajien määrä supistui sen jälkeen kolmeen.

⁹⁰ Television johto uskoi kuitenkin, että yleisö oppisi ymmärtämään tanskaa, jos jaksoi paneutua asiaan. *TV i Tivoli* -ohjelman alle lisättiin lyhyitä kieliharjoitusohjelmia otsikolla ”Tanska ei ole vaarallista”. Tanskan ja norjankieliset ohjelmat saivat osakseen kritiikkiä erityisesti iltapäivälehdissä. Alkuvuodesta 1962 *Expressen* -lehden TV-kriitikko teki virallisen valituksen, jonka mukaan Sveriges Radio ei täyttänyt velvollisuuttaan julkisen palvelun laitoksena. Valituksen mukaan television viihdeohjelma ei noudattanut sille asetettuja vaatimuksia, kun suurin osa yleisöstä ei pystynyt seuraamaan sitä. Valitus ei johtanut toimenpiteisiin, mutta Pohjoisvisio-ohjelman määrä laski huomattavasti parin ensimmäisen vuoden luvuista. (Bjork 1998.)

⁹¹ ”En obegriplig nonchalans eller nålstingspolitik, som inte kan undgå att illa beröra många svenska tittare.” (*Hbl* 17.2.1962.)

⁹² Esim. *Katso* 17/1974; *Katso* 19/1974; *Seura* 15/1974; *Katso* 20/1991b; *HS* 4.3.1994.

⁹³ *Hufvudstadsbladetissa* (1.4.1969) Wallia arvosteltiin vastuutto- muudesta. Lehden mukaan hänen ”katkera” huomautuksensa vain kiihdytti tulta, jota hänen olisi pikemminkin pitänyt tukahduttaa. Tämän näkemyksen mukaan Yleisradion toimittajan ei sopinut kiihdyttää tunteita ”läheistä veljesmaata” vastaan.

⁹⁴ Yleisradioon kerrottiin tulleen noin sata puhelinoittoa, joissa paheksuttiin Bergin toimintaa. Berg sai puheluja myös kotiinsa ja sunnuntaikävelyllä tutut ja tuntemattomat kyselivät, kuinka hän saat-

toi äänestää Ruotsia. (*NP* päiväys puuttuu, ELKA 1969.) Epäilyksiä Ruotsin suosimisesta on esitetty myöhemminkin. Vuonna 1998 Anssi Sinnemäki muisteli *Helsingin Sanomissa*, että kun hän osallistui Yleisradion euroviisuraatiin vuonna 1965, Poppe Berg “maanitteli raatia täysin avoimesti antamaan mahdollisimman paljon ääniä Ruotsin ehdokkaalle”. (*HS* 14.5.1998.)

⁹⁵ Tuolloin Ruotsi sijoittui toiseksi kuudellatoista pisteellä, joista viisitoista oli saatu muilta Pohjoismailta. Lisäksi Tanska sai ainoat pisteensä Norjalta ja Suomelta, kun taas Suomen pisteet yhtä lukuun ottamatta olivat peräisin Tanskalta ja Norjalta. Norjan raati antoi kaikki pisteensä pohjoismaisille kappaleille.

⁹⁶ Ks. *SS* 7.3.1966; *Vaasa* 7.3.1966; *Vasabladet* 8.3.1966. *Keskijohjanmaassa* kritiikki siirrettiin kiinnostavasti Ruotsin osaksi, vaikka tosiasiaassa yleisö reagoi erityisesti Norjan ja Suomen raatien ratkaisuihin: “Ruotsi sai osakseen yleisöltä komeat vihellykset merkiksi siitä, että uumoiltiin pohjoismaista yhteistyötä.” (*Keskijohjanmaa* 7.5.1966.)

⁹⁷ Eurooppaa ja sen yhtenäisyyttä koskevien käsitysten historiasta ennen vuotta 1945 ks. Delanty 1995, 16-114; Mikkeli 1994, 11-120.

⁹⁸ Esim. OEEC (1948), NATO (1949), Euroopan hiili- ja teräsyhteisö ECSC (1951), Euroopan talousyhteisö EEC (1957), EFTA (1960).

⁹⁹ Yhdysvaltojen johto koki Länsi-Euroopan valtioiden lähentymisen turvallispoliittisesti hyödyllisenä ja pyrki 1940-luvun lopulla aktiivisesti edistämään sitä. Organisation for European Economic Cooperation (OEEC) perustettiin Marshall-avun vastaanottajamaiden yhteistyöelimeksi, ja Yhdysvallat toivoi sen edistävän kaupankäynnin rajoitteiden poistamista tukialueella. (Ks. esim. Smith 1999, 239-246.)

¹⁰⁰ Kyseiset kuusi maata perustivat Euroopan hiili- ja teräsunionin vuonna 1951. Euroopan ydinenergiayhteisö ja Euroopan talousyh-

teisö seurasivat 1957, ja vuonna 1967 ne yhdistettiin Euroopan yhteisöiksi. (Ks. esim. Smith & Wright 1999, 13-15.)

¹⁰¹ Tanskan televisio jättäytyi pois vuonna 1967. Eurovision laulukilpailun taso oli herättänyt paljon kritiikkiä eikä sitä pidetty soveliaana tapana käyttää television varoja. Tanskan televisio alkoi kuitenkin osallistua kilpailuun uudestaan vuonna 1978, kun viihdetoimituksen johtaja vaihtui. (Ks. Haubro & Thorsson 2002.)

¹⁰² Kartta on esimerkiksi erittäin tavallinen valinta Eurooppaa käsittelevien teosten kansikuvaksi. (Ks. esim. Miall 1993; Mikkeli 1994; Urwin 1991.)

¹⁰³ “Den typiska schlagern i år var en euroeuforisk lovsång till samarbete över gränserna, integration och raserade murar.”

¹⁰⁴ Ennen vuotta 1990 ainoa eksplisiittisesti Eurooppaa käsitellyt kilpailusävelmä oli Ranskan “Européennes” vuodelta 1986. Kappaleessa juhliittiin Euroopan tarjoamia ylellisen elämän ja populaarikulttuurin nautintoja. Olemme eurooppalaisia ja kaikki ihmeellinen löytyy Euroopasta, Lontoosta ja Pariisista, kertosaikeessa todettiin. Italia houkuttaa enemmän kuin mainosten kuvat afrikkalaisesta auringonlaskusta ja “Englanti, Boy George ja Lady Di” enemmän kuin musiikki Los Angelesista. Tällaisen eurooppalaisuuden ylistyksen markkina-arvo kilpailussa ei kuitenkaan ollut korkea, sillä se sijoitui neljänneksi viimeiseksi.

¹⁰⁵ Vuosilukuun 1992 liittyi muutakin symboliikkaa. Silloin tuli kuuluneeksi viisisataa vuotta Kolumbuksen matkasta Amerikkaan sekä siitä, kun inkvisitio karkotti miljoonia muslimeja ja satojatuhansia juutalaisia Iberian niemimaalta. Tapahtumat ilmentävät sitä, miten Eurooppaa on tuotettu erottautumalla “ulkopuolista”. Keskeistä on ollut kolonialistinen ja imperialistinen suhde muihin mantereisiin sekä pyrkimys poistaa “vieraat” etnisyydet ja uskonnot Euroopan alueelta. (Ks. Brah 1993, 10; Shohat 1997, 90-93.)

¹⁰⁶ “Insieme: 1992” -kappaletta on jälkeenpäinkin ollut mahdollista käyttää eräänlaisena Euroopan unionin tunnuslauluna. Sitä soitettiin esimerkiksi FST:n nuortenohjelma *X-tra* jaksossaan, joka kertoi helsinkiläisten lukiolaisten osallistumisesta nuorten istuntoon Euroopan parlamentissa. (*X-tra Special: Euroscola* 20.9.2002.)

¹⁰⁷ Kepeämmin Eurooppa-teemaa käytti samana vuonna Irlanti sävelmässä “Somewhere in Europe”. Rakkausballadin sanoitus oli lähinnä luettelo eri maiden turistikohteista: muistan sinut vanhassa Brysselissä, Saksan Schwartzwaldissa ja Lontoon Trafalgar Squarella.

¹⁰⁸ “The map of Europe is rapidly changing. Old countries disappear and new countries are being born. And when east is no longer east and west is no longer west, Europe has become greater. This we celebrate today, the 9th of May, Europe day.”

¹⁰⁹ Kommunismin sijaan Eurooppaa alettiin määritellä yhä voimakkaammin toista “itää”, islamia ja ns. kolmatta maailmaa, vastaan. (Delanty 1995, 130, 150-151.)

¹¹⁰ “The countries of Europe have forged close economical and cultural links through the European Community, particularly in this, the first year of the European single market.”

¹¹¹ Makedonia (1998), Latvia (2000), Ukraina (2003), Albania (2004), Serbia ja Montenegro (2004), Valko-Venäjä (2004), Bulgaria (2005), Moldova (2005) ja Armenia (2006) sekä Länsi-Euroopasta Andorra (2004).

¹¹² Analyysin tuloksena Viro sijoitetaan kilpailua hallitsevaan ydinryhmään, joka koostuu pääasiassa Pohjois- ja Länsi-Euroopan maista. Menestyksen tulkitaan perustuvan siihen, että pystyy vetoamaan myös muihin kuin oman ryhmän maihin. Raportin kirjoittajan ehdottama “paras taktinen valinta” onkin, ettei Viro suuntaudu yksinkertaisesti kohti “autenttista länttä”, vaan pyrkii pikemminkin miel-

lyttämään muita alueita tarjoamalla “länsityylisiä lauluja niille, jotka eivät voi äänestää länttä historiallisten tai kulttuuristen syiden johdosta”. Kirjoittaja huomauttaa, että tämä strategia on jo toiminut hyvin Virossa, Latviassa ja Venäjällä, mikä avaa uusia mahdollisuuksia kilpailun tulokasmaille ja voi johtaa odottamattomiin lopputuloksiin. (*Estonian Human Development Report 2000.*) Raportin ennustus tuntuu toimineen huomattavan hyvin, sillä heti seuraavana vuonna Viro voitti laulukilpailun monikansallisen esiintyjäduon esittämällä englanninkielisellä kappaleella. Latvian voittajaesitys puolestaan oli latinovaikutteinen.

¹¹³ Läntiseen blokkiin kuuluvat Britannia, Irlanti, Ranska, Israel, Sveitsi, Hollanti, Luxemburg ja Belgia, pohjoiseen Saksa, Ruotsi, Tanska ja Norja sekä Välimeren blokkiin Italia, Espanja, Jugoslavia, Kypros, Kreikka ja Turkki.

¹¹⁴ Poikkeuksena 1990-luvun lopun kausi, jolloin maailmanmusiikkivaikutteet olivat muodissa Eurovision laulukilpailussa; tällöin Turkki sijoittui kerran kolmanneksi.

¹¹⁵ Vastaavasti Israelissa Eurovision laulukilpailuun osallistumista on Dafna Lemishin mukaan tulkittu 1970-luvulta lähtien osoitukseksi siitä, että maa hyväksytään eurooppalaiseksi “länsimaiseksi” ja “kehittyneeksi” maaksi. (Lemish 2004, 42.)

¹¹⁶ Esityksessä käytettiin tietoisesti orientalistisia aiheita, mikä herätti Turkissa keskustelua ja kritiikkiä, ks. Solomon 2005.

¹¹⁷ Keskiiseen blokkiin kuuluvat Unkari, Saksa ja Puola; itäiseen Makedonia, Slovenia, Malta, Kroatia, Venäjä, Romania ja Slovakia; eteläiseen Kreikka, Espanja, Kypros, Italia ja Sveitsi. Alankomailla ja Belgiassa on yhteyksiä eri blokkeihin, mutta niitä ei voi selkeästi sijoittaa mihinkään niistä. Blokkien ulkopuolelle jäävät Suomi, Israel, Portugali ja Turkki ja kaikkein irrallisimpina Itävalta ja Bosnia-Hertsegovina.

¹¹⁸ Etnisyyden käsite viittaa ihmisryhmään, jolla on yhteisiä kulttuurisia piirteitä kuten kieli, uskonto, tavat ja kotiseutu, ks. Hall 1999, 54.

¹¹⁹ Vaihtelun määrä korostuu, jos Yleisradion kilpailujärjestelyjä verrataan Ruotsin *Melodifestivaliin*. Ruotsin Eurovisio-karsinnoissa voittajan ovat useimmiten ratkaisseet alueraadit, joita käytettiin pienessä mittakaavassa jo 1959–1961. Vuodesta 1965 lähtien on paria lyhyttä kautta (1971–1973, 1982, 1984–1987) lukuun ottamatta käytetty mallia, jossa kutakin maantieteellistä radioaluetta edustaa oma raatinsa. Raatien kokoonpanoa koskevia sääntöjä on muutettu vuosien varrella, ja vuonna 1999 alueraatien rinnalle tuotiin puheäänestys, mutta alueraatien käyttö on tuonut *Melodifestivaliin* jatkuvuuden tuntua. (Ks. Björnberg 1987, 27–30; Thorsson 1999.) Niinpä asiantuntijoiden ja kansan vastakkainasettelu ei kuulu ruotsalaisiin euroviisukeskusteluihin samalla tavalla kuin suomalaisiin.

¹²⁰ Joka vuosi katsojien mielenkiintoa ei ole onnistuttu herättämään. Kaikkein pienimmät osanottajamäärät saatiin vuoden 2000 semifinaalissa, jossa puhelimitse äänesti vain 8 500, postikortilla 300–400 (*IS* 17.1.2000). Semifinalistit oli esitetty vain radiossa, mikä vähensi kilpailun osakseen saamaan huomiota.

¹²¹ Raila Kinnunen pitikin vuoden 1989 raatia poikkeuksena, sillä “vähän ali ja vähän yli kaksikymppisiä on puolet, eikä ikäihmisistäkään kukaan ole yli neljäkymmenen viiden”. (*Apu* 6/1989.)

¹²² Suomalaisiin Eurovisio-karsintoihin on osallistunut melko vähän naissäveltäjiä. Monesti naisten tie säveltäjiksi on kulkenut laulamisen kautta. Carita Holmström voitti vuoden 1974 euroviisukarsinnan laulajana, ja seuraavana vuonna hänet kutsuttiin ainoana naisena mukaan sävellyskilpailuun. Eeva Kiviharju osallistui säveltäjänä moniin karsintakilpailuihin 1970–1990-luvuilla. Hän esitti itse ensimmäiset kilpailusävelmänsä (solistina 1977 ja Seidat-yhtyeen kanssa 1979) ja kirjoitti myöhemmin lauluja muillekin. Laulajana toimiminen näyttääkin helpottavan naisten esiin pääsyä säveltäjinä.

¹²³ Harvinainen ja kuvaava poikkeus on Kata Laurikainen vuoden 1992 kilpailussa: raadin puheenjohtaja esittelee hänet TV-juontajana, kun taas kuvaruudussa näkyvä teksti kertoo ammatiksi muusiikon. Muusikkouden katoaminen juonnosta tuntuu osuvalta symbolilta naismuusikoiden näkymättömyydelle Eurovisio-karsinnoissa.

¹²⁴ Levy-yhtiöiden vaikutusvalta on ollut yksi euroviisuskandaalien aihe ja kritiikin kohde. Ks. esim. *Antennin* (5/1968) juttu “Kootut euroviisujuorut 1968” sekä Aarno Wallin vastaus syytöksiin (*Antenni* 7/1968). (Vrt. Björnberg 1987, 34-36.)

¹²⁵ “Ingen vill väl på allvar förneka det faktum att den finländska schlagersmaken – för övrigt i all ära – inte är exportduglig.” Vielä vakavampana esteenä yleisöäänestyksille lehti piti sitä, että ne tarjosivat levy-yhtiöille mahdollisuuden edistää omien kappaleidensa sijoituksia. (*Hbl* 13.2.1961.)

¹²⁶ Kaikki eivät tietenkään pitäneet tätä huonona asiana, vaan karsintakilpailu voitiin arvioida “harvinaisen korkeatasoiseksi” juuri siksi, että sen katsottiin poikkeavan Eurovision laulukilpailun yleisestä linjasta, ks. *Eteenpäin* 15.3.1980.

¹²⁷ Alf Björnbergin mukaan 1960-luvun alun pyrkimys korostaa sävellyksen merkitystä kertoo taidemusiikista periytyvän teoskäsitteksen vahvasta asemasta. Nuotinnettava sävellys nähtiin itsenäisenä teoksena. Populaarimusiikin historian kuluessa painotus on siirtynyt sävellyksestä esitykseen, kun äänitallenteet ovat korvanneet nuottijulkaisut musiikin pääasiallisena levityskkeinona. Björnberg huomauttaakin, että Eurovision laulukilpailun alkuaikojen yritys ensisijaistaa itsenäiset sävellykset voi vaikuttaa anakronistiselta. (Björnberg 1987, 20-21.)

¹²⁸ Vastaavanlaisia pyrkimyksiä oli muuallakin. Ruotsin Eurovisio-karsinnassa 1965 sama artisti esitti kaikki kappaleet. Tällä brittiläisestä televisiosta lainatulla käytännöllä pyrittiin siihen, että huomio keskittyisi sävelmiin ja sanoituksiin. (Thorsson 1999, 50-51.)

¹²⁹ Seuraavana vuonna Aarno Walli kiinnitti huomiota esityksen merkitykseen kuvauksessaan esikarsintaraadin työskentelystä. Koska kilpailukappaleet saadaan laulu- ja pianostemman sisältävinä nuotinnoksina, on raadin tehtävä kuulla mielessään, miltä kappaleet kuulostaisivat “hyvänä sovituksena ja hyvän solistin esittämänä”. “Tuskin mikään kilpailusävelmä on ollut ‘valmis’ pianonuotteina, vasta sovitus ja esitys on herättänyt sen lopullisesti henkiin.” (*Antenni* 7/1968.)

¹³⁰ Yleisradio pyrki 1960-1980-luvuilla välttämään sitä, että levy-yhtiöt pystyisivät vaikuttamaan Eurovisio-karsintojen tuloksiin. Niinpä yleisöäänestysten “manipulointiinkin” suhtauduttiin vakavasti. Vuoden 1981 karsintakilpailun semifinaalissa äänestysaikaa oli tästä syystä vain päivä, ja postikorteissa piti mainita kappaleen esiintymisnumero, joka arvottiin vasta kilpailukappaleiden esityspäivänä (ks. *Katso* 5/1981). Näin haluttiin estää kilpailijoiden taustajoukkoja järjestämästä suurimittaisia joukkopostituksia. Kun yleisöäänestyksiä alettiin järjestää puhelimitse, levy-yhtiöiden toimista ei enää oltu yhtä huolissaan eikä useita samasta numerosta tulevia puhelujakaan ole pyritty estämään. Äänestykset ovat silti tarjonneet aiheita mediaskandaaleihin. Vuonna 2000 spekulatioita aiheutti se, että esikarsinnasta jatkoon selvinneistä kaksi vaihtui parin viimeisen äänestystunnin aikana. Äänimäärien erot olivat pieniä, ja erään jatkosta tippuneen artistin levy-yhtiö epäilikin, että Yleisradiosta olisi soitettu vihjepuhelu jonkun esiintyjän taustajoukoille, jotka olisivat siten muuttaneet tuloksia äänestämällä omaa kappalettaan viime hetkellä. (*IS* 13.1.2000.)

¹³¹ Ensimmäisessä semifinaalissa raatipaikkakunnat olivat Simpele, Oulu ja Vaasa ja toisessa Kauhajoki, Tampere ja Jyväskylä.

¹³² Televisioidut semifinaalit eivät olleet saatavilla, joten loppukilpailusta pudonneiden kappaleiden kuvaukset perustuvat levytyksiin kokoelmalevyillä *Euroviisuja* (1974) ja Kirkan singlellä “Energia”/”Anna Palaa” (1974).

¹³³ Kappale vaikuttaa aluksi konventionaaliselta rakkauslaululta, mutta kertosaikeessa paljastuu puhuttelun todellinen kohde: “En arvoasi tuntenut kokonaan, en tiennyt kuinka tarvitsenkaan sua/nyt kysyn vielä saavutko uudestaan/vai muistatko ollenkaan mua/öljy-energiaa, sua kaipaen aina”.

¹³⁴ Helsingin raadin ratkaisuja saatiin myös kehua. *Nya Pressenin* kriitikko Eirik Udd esitti raadin harrastaneen “taktiikkapeliä”, mutta ei pitänyt sitä huonona asiana. Uddin mielestä Kirkan kappale oli kauhea. Se sai Kauhajoelta korkeimmat pisteet ja olisi ollut mukana finaalissa, jollei Helsinki olisi tiputtanut sitä. “Panula och Chydenius var räddade! Det skulle vara roligt att veta hur mycket inbördes taktik det ligger bakom de här poängen.” (*NP* 28.1.1974.)

¹³⁵ Eurovision laulukilpailun kansainvälisestä finaalista lehdet ovat järjestäneet vain vähän omia äänestyksiä. Silloin harvoin kun niin on tehty, äänestämässä on ollut pienehkö raati, joka koostuu joko kokonaan tai osittain “asiantuntijoista”. (*Apu* 13/1971; *Katso* 14/1977a.) Raatien avulla on pyritty ennakoimaan varsinaisen kilpailun tuloksia. Kokoonpanot kertovat, että asiantuntijoiden on ajateltu olevan paremmin perillä kansainvälisestä mausta kuin tavallisten katsojien.

¹³⁶ Vuosikymmenen alkupuolella *Katso* kyseli mielipiteitä soittamalla itse puhelintuuletusta poimittuihin numeroihin; myöhempiä vuosina lukijat saivat soittaa lehden palautepuhelimeseen.

¹³⁷ Ks. esim. *IS* TV-raati 25.1.2004, “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?” (tulostettu 29.1.2004). Valintaa kritikoitiin tuoreeltaan perinteisiä käsitteitä soveltaen: “Taas nähtiin, miten ‘asiantuntijaraati’ voi käyttää mielivaltaansa ja sivuttaa yleisön selvän suosikin. Olisiko seuraavalla kerralla mahdollista antaa kansan päättää, miten heitä edustetaan?” (*IS* 16.5.2000d; ks. myös *IS* 15.2.2000; *IS* 19.2.2000.)

¹³⁸ *Ilta-Sanomat* TV-raati 25.1.2004, “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?” Keskustelun ensimmäinen viesti on lähetetty 25.1.2004.

Olen tulostanut keskustelun 29.1.2004, jolloin siihen oli lähetetty 347 viestiä. Keskustelu oli huomattavasti suosittu kuin muut samaan aikaan aktiiviset viestiketjut; toiseksi vilkkaimpaan keskusteluun "Onko digiboxi rahastusta?" oli lähetetty 80 viestiä. Useimmat kirjoittajat vaikuttavat katsoneen Eurovisio-karsinnan, ja heillä on mielipiteitä eri kilpailukappaleista.

¹³⁹ Ks. humppakansasta esim. viestit nro 2, 30, 96, 115, 291; tuulipukukansasta viestit nro 5, 26, 49; junttikansasta viestit nro 25, 293.

¹⁴⁰ Liikkuvuudesta nykykulttuurin individualistisena ja keskiluokkaisena ideaalina ja tämän ihanteen kritiikistä ks. Skeggs 2004, 45-61.

¹⁴¹ Kirjan ensimmäinen painos ilmestyi 1984, ja Saukkonen tarkastelee lähinnä vuoden 1996 painosta.

¹⁴² "Det är en bekräftelse att Finland nu är moget för att acceptera ett andra språk."

¹⁴³ "Dessutom skulle det utan tvivel bli en mycket häftig reaktion på majoritetshåll om Finland utåt skulle företrädas med svensk text, säger ekonom Walli."

¹⁴⁴ "Inför hela Europa täcktes dessa länder visa, att de inom sig rymmer flere nationaliteter och en rikare och mera mångfasetterad kultur än de övriga."

¹⁴⁵ "Men framförallt kunde tillåtelsen att begagna svenskan i ett sådant sammanhang visa, att i Finland råder demokrati i fråga om rätten att utnyttja sitt modersmål och att man här är lika fördragsam som i andra flerspråkiga länder i Europa."

¹⁴⁶ Ks. kilpailukutsu *HS* 25.10.1964.

¹⁴⁷ "'Kilpailu on avoin kaikille' todetaan ilmoituksessa ylöpeästi. Kenelle kaikille? Niille jotka hallitsevat suomen kielen niin, että

osaavat kirjoittaa suomenkielisen iskelmätekstin (ei sillä että se olisi niin kauhean vaikeaa, mutta kuitenkin!).”

¹⁴⁸ “Vaadimme Oy Yleisradio Ab:ltä selitystä, miksi tämä skandaalimainen ruotsin syrjiminen saa jatkua vuodesta toiseen.

Ja me haluamme saada selityksen nopeasti!

Kunnioitavasti,

Lars Bruun”

¹⁴⁹ “Vi ville ha ett snabbt svar. Och vi vill fortfarande ha det. Varför svarar inte radion?”

¹⁵⁰ Vuoden 1967 kilpailukappaleet olivat “Revontuli”, es. Laila Kinnunen; “Sua kutsun, Maarit”, es. Danny; “Varjoon – suojaan”, es. Fredi. Muita Mårtensonin Eurovisio-sävelmiä 1960-luvulla olivat “Marraskuu”, es. Seija Lampila ja Rauni Pekkala (1963) ja “Ken hän on?”, es. Lasse Mårtenson (1966).

¹⁵¹ Siw Malmkvist oli myös tunnettu Eurovisio-yhteyksistä, sillä hän esitti Ruotsin edustussävelmän vuonna 1960. Malmkvist oli aloittanut uransa jo 1950-luvun lopulla ja esiintynyt niin musikaaleissa kuin ravintolashow’ssakin. Vuosi 1964 oli kuitenkin hiljaista aikaa hänen urallaan. Mårtensonin matkatessa Kööpenhaminaan Malmkvist hoiti pariskunnan vauvaa helsinkiläislähiössä syrjässä Ruotsin musiikkipiireistä. (Ks. *Iskelmä* 4/1964b.)

¹⁵² “Enligt normala principer är min diktion visserligen oren men då jag sjunger är jag först och främst musiker och har en särpräglad stil som helt bryter mot normala principer.”

¹⁵³ Tämä osoittaa, etteivät lehdet olleet tietoisia *Hufvudstadsbladetin* samaan aikaan herättelemästä kielisääntöä koskevasta keskustelusta.

¹⁵⁴ Tiedossani ei ole, mihin radio-ohjelmaan lehti viittaa.

¹⁵⁵ Esim. *TS* 27.3.1972; *Seura* 9/1981; *Katso* 7/1982; *IS* 1.5.1998; *Katso* 19/2000.

¹⁵⁶ Esim. *US* 25.3.1963; *AL* 2.4.1979; *Anna* 18/1978; *Apu* 17/1978; *Katso* 18/1978; *Apu* 19/1989; *Katso* 20/1991; *HS* 9.5.1998a; *IS* 16.5.2000c.

¹⁵⁷ Karsintakilpailuissa tätä strategiaa ovat soveltaneet lukuisat kappaleet, esimerkiksi “Malaga” (1963), “Mon amie, mon amour” (1965), “Goodbye” (1967), “Romantique” (1972), “Galileo Galilei” (1973), “Oh New York rakkain” (1975), “Can can” (1976), “Lady Day” (1980), “Titanic” (1981), “Hiroshima” (1981), “Macho man” (1984), “Oo Marie” (1984), “Mandy” (1985), “Ninja” (1986), “Communication” (1987), “Amor amor” (1988), “Mayday, mayday” (1988), “Gabriela” (1990), “Peggy” (1991), “I love you” (1991), “Molto presto” (1991), “Honeymoon” (1998).

¹⁵⁸ Esimerkiksi vuonna 1979 Eurovision laulukilpailussa kuultiin muun muassa kappaleet “Dschinghis Khan” (Länsi-Saksa), “Socrates” (Kreikka), “Oliver” (Norja), “Colorado” (Alankomaat), “Hal-lelujah” (Israel), “Disco Tango” (Tanska), “Satellit” (Ruotsi).

¹⁵⁹ “Mitt äppelträd”, es. Ami Aspelund (1982); “Macho man”, es. Thomas Ek (1984); “Sol och vår” (es. Thomas Ek ja Leena Nilsson) laulettiin esikatselulähetyksessä ruotsiksi mutta varsinaisessa finaalissa suomeksi nimellä “Kevään saan” (1984); “Sången om vårt hus”, es. Ami Aspelund (1985).

¹⁶⁰ Muut ruotsinkieliset kappaleet olivat “I november”, es. Benny Törnroos (1988) ja “Kan det vara kärlek”, es. Mervi Hiltunen (1989).

¹⁶¹ “En dans på livets vågor”, es. Susanne Sonntag ja “Lyft mig upp”, es. Marina Sigfrids.

¹⁶² “Finlandssvenskarna stormar fram på bred front (...).”

¹⁶³ Vrt. huoli amerikkalaisen televisiofiktio arvoista *Peyton Place*- ja *Dallas*-kriitikeissä 1960–1980-luvuilla. (Elfving 2003; Ruoho 2004.)

¹⁶⁴ Foucault analysoi länsimaisia seksuaalisuuden diskursseja 1600-luvulta lähtien, ja hänen puhuttelemansa “me” on siis länsimainen lukijakunta.

¹⁶⁵ Lappi-tematiikka oli vuonna 1976 esillä myös *Syksyn sävel* -kilpailussa, johon Taiska osallistui kappaleella “Haltin hääät”.

¹⁶⁶ Vuoden 1977 karsintakilpailua ei ole saatavilla Yleisradion televisioarkistossa, joten en valitettavasti ole voinut analysoida “Lapponian” tai “Kauan sitten” -kappaleen kilpailuesityksiä. Tarkastelen tässä luvussa “Lapponian” esitystä kansainvälisessä finaalissa sekä kappaleesta tehtyä esittelyvideota. “Kauan sitten” -kappaleen analyysi perustuu ainoastaan levytykseen (vuonna 1977 tehty levytys kokoelmassa Hortto Kaalo, *Parhaat päältä*, 1978). “Mustalaiskaraavanin” karsintakilpailuesityksestä puuttuu lähetyksessä tapahtuneen teknisen virheen vuoksi ensimmäisen säkeistön lauluosuus, joten olen tutustunut sanoitukseen levytyksen avulla (vuonna 1976 levytetty esitys kokoomalevyllä *Tuliset tummat*, 1991).

¹⁶⁷ Kappale sai kuitenkin suhteellisen paljon huomiota; seuraavana vuonna sitä muisteltiin menestyksenä. (*HS* 23.1.1977; *IS* 22.1.1977b; *Suurseura* 5/1977.)

¹⁶⁸ Klimenko itse käytti noihin aikoihin hyväkseen venäläistä syntyperäänsä laulajanurallaan rakentamalla kuvaa itsestään kasakkana. Niinpä hänen asemansa suomalaisuutta korostaneessa kilpailussa ei ollutkaan kaikkien mielestä aivan ongelmaton: “‘Luonasi oon kun ilta ennättää’ (...) oli Viki Klimenkon laulamana juuri hänelle tyyppillinen sävellys, jossa kyllä slaavilaisainekset peittivät alle suomalaisen omaleimaisuuden laulajan pussihousuasusta huolimatta.” (*LK* 25.1.1977.)

¹⁶⁹ 1970-luvun materiaalissa puhutaan aina mustalaisista ja mustalaismusiikista, ei koskaan romaneista.

¹⁷⁰ Ilmaisua on käytetty hyvin erilaisista kappaleista, esimerkiksi: “Haluaisin tietää, kuka todella tyhmä on päättänyt, että Suomen euroviisujen esikarsinnat annetaan jonkin raadin tehtäväksi. Jos olisi ollut yleisöäänestys, niin kärkipäähän olisivat sijoittuneet Satu Pentikäinen ja Tapani Kansa sekä Paula Koivuniemi. Nyt kaikki ovat tavanomaisia joikuja, ei niissä ollut mitään tehoa, rytmiä, iskelmällisyyttä. Ei Suomi näillä aineksilla ikinä pärjää Euroviisuissa. Häntäpäähän jäädään.” (*Seura* 5/1980.) “Dannyn olisi pitänyt päästä lopputilpailuun. Nyt saadaan Tukholmassa häntäpäähän pisteet, kun sine lähtee tuollainen ‘joiku’.” (*Katso* 8/1975.)

¹⁷¹ Lapponia-nimen käytöllä turistikontekstissa on pitkä historia. Johannes Schefferuksen vuonna 1673 ilmestynyttä teosta *Lapponia: eli Lapin maan ja kansan uusi ja todenmukainen kuvaus* käytettiin pitkään eräänlaisena matkaoppaana. (Saarinen 1999, 84.)

¹⁷² Aarno Raninen iloitsikin “Lapponian” karsintavoiton jälkeen: “Kerrankin me oltiin ekat! Uskokaa vain, pian olisivat ruotsalaiset huomanneet Lapin ja tehneet siitä laulun (...).” (*Suurseura* 5/1977.)

¹⁷³ Muutamaa vuotta myöhemmin, vuonna 1980, Norjaa edusti Eurovision laulukilpailussa kappale “Sámiid Ædnan”, jossa saamelaiskulttuuria käytettiin poliittisempiin tarkoituksiin kuin “Lapponiasa”. Norjalaisen Sverre Kjeldsbergin ja saamelaisen Mattis Hættan esittämä kappale käsitteli mielenilmausta, jonka saamelaiset olivat järjestäneet Oslossa vastustaakseen Alta-joen patoamista. Kappaleen alussa Kjeldsberg kuvaili mielenosoituksen voimaa ja Hættan liittyi lopussa mukaan joiulla. “Sámiid Ædnan” oli menestys Norjassa, mutta Eurovision laulukilpailussa se jäi neljänneksi viimeiselle sijalle. Saamelaiset kritikoivat kappaletta siitä, että saamelaiskulttuuria kuvattiin siinä ulkopuolisesta näkökulmasta: Kjeldsberg toimi kappaleen kertojana ja joikuelementit oli alistettu pop-kappaleen rakenteelle. (Jones-Bamman 2001, 199-203.)

¹⁷⁴ Toinen kilpailun suomalaisselostajista, Erkki Pohjanheimo, esitti, ettei “White and Black Blues” kuulostanut kovin ranskalaiselta.

¹⁷⁵ Kreikkalaisesitys täytti kansallisen omaleimaisuuden ja naisellisen viehättävyyden vaatimukset. Selostajana toiminut Erkki Pohjanheimo kehui: “Täst mie tykkäsin. Kreikka on aina luottanut omaan musiikkiperintöönsä ja tietysti kauniisiin tyttöihin.” Myös Turkin edustajaa kehuttiin “viehättäväksi ja taitavaksi”.

¹⁷⁶ Korkea naisääni oli tärkeä attraktio myös “Lapponiassa”, joka yhä muistetaan kappaleen sisältämästä erittäin korkeasta sävelestä. (Esim. *TV-maailma* 18/2001.)

¹⁷⁷ Vuoden 2004 Eurovisio-karsintaan kuului kaksi studiossa kuvattua kymmenen kappaleen semifinaalia, joista televisionkatsojat äänestivät yhteensä kaksitoista kappaletta finaaliin.

¹⁷⁸ *Ilta-Sanomat* TV-raati 25.1.2004, “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?” (tulostettu 29.1.2004).

¹⁷⁹ *Iltalehti* haastatteli myös OGAE:n edustajaa Petri Kaivantoa ot-sikolla “Onko kansallisuustunne kadonnut euroviisuista?” Kaivanto ei vaatinut kilpailijalta suomen taitoa, vaan korosti, että Rönning edustaa Suomea, koska asuu täällä pysyvästi. Kaivanto ei myöskään lähtenyt mukaan rakentamaan Eurovision laulukilpailulle rappeutumisen historiaa, jossa menneisyys esitetään “kansallisuustunteen” kulta-aikana. Hän muistutti, että laulajat olivat ennenkin edustaneet eri maita. (*IL* 22.2.2005.)

¹⁸⁰ *Ilta-Sanomat* Lukijan ääni 21.2.2005, “Miksi suomalainen ei kelpaa euroviisuihin?” Olen tulostanut keskustelun 21.2.2005, ja siinä on 49 viestiä.

¹⁸¹ Feministisessä tutkimuksessa on analysoitu paljon sitä, miten naishahmoja on käytetty kansakunnan esittämiseen ja symboloimiseen. Johanna Valenius huomauttaa, että tällaisten tutkimusasetel-

mien vaara on sukupuolen ja naiseuden samastaminen. Feministisen kansallisuuden tutkimuksen on yhtä lailla tärkeää tutkia miehiä, Valenius korostaa. (Valenius 2004, 36-37.) Olen samaa mieltä mieskuvien tutkimisen tärkeydestä, mutta tässä työssä olen rajannut käsittelyn naislaulajiin, joiden yhteydessä kansallisuutta on merkityksellistetty erityisen vilkkaasti. Tarkastelun laajentaminen mieslaulajiin “tasapuolisuuden” vuoksi voisi tuottaa yhtä lailla ongelmallista vaikutelmaa, että sukupuoli on ennen kaikkea kysymys miesten ja naisten välisestä (heteroseksuaalisesta) suhteesta. (Ks. de Lauretis 1987, 1-2; vrt. Kyrölä 2002, 35.)

¹⁸² Richard Dyerin (1979/1986) kehittämällä tähtikuvan käsitteellä viitataan kuvaan, joka tähdestä rakentuu erilaisissa mediateksteissä – esimerkiksi esiintymisissä, markkinoinnissa ja kritiikeissä. Käsite kiinnittää huomiota eroon todellisten henkilöiden ja tähteyden representaatioiden välillä.

¹⁸³ Käytän molemmista pelkkää etunimeä, sillä kumpikin on käyttänyt sitä pääasiallisena taiteilijanimenään. Marion tosin esiintyi uransa alkuajoina koko nimellään.

¹⁸⁴ Katri Helenan ja Marionin lisäksi Fredi on osallistunut Eurovision laulukilpailuun kahdesti, vuosina 1967 ja 1976. Esiintymisten väli on lyhyempi kuin Katri Helenalla eikä Frediä nykyisin samasteta Eurovision laulukilpailuun yhtä vahvasti kuin Marionia, joten toiston tutkimisen näkökulmasta hänen tähtikuvansa ei ole aivan yhtä otollista aineistoa. Eurovision laulukilpailuun liittyvässä media-aineistossa Frediä ei myöskään merkityksellistetä yhtä keskeisesti kansallisuuden näkökulmasta kuin Katri Helenaa ja Marionia. Fredin tähtikuva tarjoaisi mielenkiintoisia aineksia muunlaisiin kysymyksenasetteluihin, esimerkiksi maskuliinisuuden ja ruumiin koon suhteiden analyysiin. Fredin 1970-luvun tunteellisesta mieskuvasta ks. Salmi 2005.

¹⁸⁵ Esimerkiksi John Mundryn mukaan rock-musiikin esittäminen suurelle yleisölle suunnatuissa televisio-ohjelmissa 1950-luvun Yh-

dysvalloissa teki rockista “turvallista” ja valtavirtaisti sitä. (Mundy 1999, 183-184.)

¹⁸⁶ Suomessa tosin monikaan ei vielä pystynyt värillisiä televisiölähettyksiä seuraamaan. *Suomenmaan* (30.3.1968) mukaan värivastaanottimia oli maassa noin viisisataa, ja muuallakin Euroopassa väritelevisio oli vasta yleistymässä. Käytössäni on ollut SVT:n lähetys vuoden 1968 kilpailusta. Siinä selostaja kertoo, että kilpailu lähetettiin järjestäjämaassa Isossa-Britanniassa suorana mustavalkoisena ja vasta seuraavana päivänä värilähettyksenä. Seitsemässä maassa, muun muassa Ruotsissa, ohjelma esitettiin suoraan väreissä. Koska suuri osa katsojista silti seurasi ohjelmaa mustavalkoisena, selostaja kuvaili juonnoissaan esiintyjien asujen värejä heitä varten.

¹⁸⁷ Paloma San Basilion esitys “La fiesta terminó” -kappaleesta on niin yletön feminiinisuuden spehtaakkeli, että se muistutti kovasti drag-esitysten estetiikkaa. San Basilio oli hyvin voimakkaasti ehosuttu ja esiintyi tyylytellysti; suuret käsiliikkeet olivat viimeiseen sormenpäähän asti harkittuja ja hallittuja. Esitys ei tavoitellut luonnollisuuden tai spontaaniuden vaikutelmaa, vaan ilmensi kappaleen vaatimaa paatoksellista tunnetta tyylyteltyjen eleiden avulla.

¹⁸⁸ “Hold Me Now” toimii erityisen hyvin miesten välisen suhteen kuvauksena: laulun “minän” rakastettu on jättämässä hänet toisen suhteen vuoksi, vaikka he rakastavat yhtä toisiaan. Ehkä tämä valitsee sosiaalisesti hyväksyttymän heterosuhteen homorakkauden sijaan? (Ks. myös Christensen 2000, 21.)

¹⁸⁹ Jonkin verran lehdissä puolustettiin myös Marjatta Leppästä, etenkin ennen kansainvälistä finaalia. Myötätuntoa herätti se, että hänet ohitettiin Eurovisio-karsinnassa jo toisen kerran: vuonna 1963 Lepänen oli esittänyt “Muistojeni laulun” karsintakilpailussa, mutta Lontooseen lähetettiin Laila Halme. (Ks. esim. *TS* 21.2.1965.)

¹⁹⁰ Toisaalta letkajenkan suomalaisuus saatettiin kyseenalaistaa huomauttamalla, ettei tanssia oltukaan keksitty alun perin Suomessa. (Esim. *TS* 21.2.1965.)

¹⁹¹ Lisäksi Katri Helena on levyttänyt ainakin seuraavat Eurovisio-kappaleet: “Ding-A-Dong” (Hollanti 1975), “Niin se käy” (Ranska 1976), “Rakkauden puisto” (Monaco 1978), “Amsterdam” (Hollanti 1980), “Vain hieman rauhaa” (Länsi-Saksa 1982).

¹⁹² Kysymystä Katri Helenan seksikkyydestä käsiteltiin eksplisiittisesti *Iltä-Sanomien* konserttiraportissa vuonna 2003. Artikkelissa haastatellut konserttiyleisön edustajat liittävät Katri Helenaan totuttuja määreitä: “Katrissa välittyy valtavasti lämpöä ja iloa ja se tuntuu tulevan suoraan sydämeen. (...) Näyttää siltä, ettei hän oikein vanhenekaan. (...) Katrissa on sellaista isänmaallisuutta...”. Kysymykseen Katri Helenan mahdollisesta seksikkyydestä mieskuunteelijat vastaavat: “Hän on kyllä hyvin naisellinen, mutta ei seksikäs” ja “Ollenkaan eivät käyneet sänkyhommat mielessä (...) Hänessä on jotain puhdasta.” (IS 31.10.2003a.) Konserttijuttuun yhdistetyssä haastattelussa Katri Helena hyväksyy miesten arvion ja korostaa, ettei ole halunnut käyttää seksuaalisuutta levyjen myymiseen: “Omasta mielestäni ketkuttelen lavalla ihan tarpeeksi, mutta se ei ole pääasia esityksessäni.” (IS 31.10.2003b.) Konserttijutussa Katri Helenan naisellisuus esitetään “puhtaana”, ei seksikkäänä, ja epäilemättä tämä erottelu on osaltaan mahdollistanut sen, että hänet on voitu esittää kansallisena symbolina. Haastattelussa kysymys seksikkyydestä aukeaa hieman eri näkökulmasta ja seksualisoinnin välttäminen kuvataan naisartistin tietoiseksi valinnaksi ja erottautumiskeinoksi.

¹⁹³ Vaiheiden järjestys tosin poikkeaa normatiivisesta elämänmallista, jossa kuljetaan tyttöydestä parisuhteen muodostamiseen ja äitiyteen. Euroviisuesiintymisiä käsittelevässä julkisuudessa Katri Helena kuvattiin 1970-luvulla äidiksi ja romanttista rakkautta korostettiin myöhemmin hänen ollessaan lähes 50 vuoden ikäinen.

¹⁹⁴ Sitten Katri Helena ja Panu Rajala ovat eronneet, ja avioeroa on käsitelty laajasti iltapäivä- ja aikakauslehdissä. Rajaan tässä tarkasteluni Eurovision laulukilpailuun liittyvään aineistoon, joten Katri Helenan tähtikuvan viimeaikainen kehitys jää tarkastelun ulkopuolelle.

¹⁹⁵ Kuvaus perustuu konserttiin Turun Elysée Arenalla 7.5.2000.

¹⁹⁶ *Estradilla: Marion* (TV2 2001). *Estradilla*-ohjelmapaikalla lauantai-iltaisain on esitetty paljon iskelmälaulajien juhlakonsertteja.

¹⁹⁷ *Leidit levyllä* -yhteistyön (2000) lisäksi 2000-luvulla ovat ilmestyneet *Aurinkosilmät* (2001), *Kaunis satu rakkauden: 20 rakkauslaulua* (2001), *Shalom: Kaikkein rakkaimmat lauluni* (2004), *Elän parasta aikaa: 36 rakastetuinta laulua* (2004) ja *Marion olkaa hyvä: Kaikki singlet 1971-1986* (2005). Edellisen vuosikymmenen kokolemmajulkaisut ovat *20 suosikkia: Tipi-tii* (1995) ja *20 suosikkia: El Bimbo* (1996). Marionin levyjulkaisuista ks. Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 233-336.

¹⁹⁸ Aikaisemman menestyksen pohdintaa: *IS* 16.5.2000b: ajankohittaisen kilpailukappaleen mahdollisuuksista *IS* 9.5.1998d; *IS* 8.5.2004.

¹⁹⁹ Menestyksen pohtiminen painottui ohjelmissa *Kaken pesula* (TV1 1998); *Jos...* (TV1 2004). Yleisempää muistelua sisälsivät ohjelmat *Näytönpaikka. Me suomalaiset* (TV2 1996) ja *Hotelli Sointu* (TV1 2000).

²⁰⁰ Ks. esim. *Näytönpaikka. Me Suomalaiset* (TV2 1996); *Hotelli Sointu* (TV1 2000); *TV-Maailma* 20/2004; Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 117.

²⁰¹ Suomalaislaulajien kritiikistä ks. esim. *Ilta-Sanomien* Lukijan ääni 21.2.2005, "Miksi suomalainen ei kelpaa euroviisuihin?" (tulostettu 21.2.2005).

²⁰² Yleisradio korosti Itä- ja Länsi-Euroopan kilpailujen tasavertaisuutta valitsemalla edustajat molempiin samassa lähetyksessä vuosina 1978–1980. Sopotin laulujuhllilla Marion kilpaili ensimmäisen kerran 1962 ja sijoittui seitsemänneksi (Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 59-60). Lisäksi hän osallistui 1960-luvulla itäeurooppalaisiin laulukilpailuihin, joita ei enää niin hyvin muisteta. Romanian Bra-

sovissa järjestetyssä The Golden Stag -kilpailussa Marion oli mukana 1968. Tähän Intervision välityksellä televisioituun kilpailuun Marion sai kutsun Yleisradion kautta, vaikka ohjelmaa ei Suomessa esitettykään. Kilpailun jälkeen *Antenni* (17/1968) kertoi, että Marionille oli sadellut esiintymiskutsuja Bulgariasta, Itävallasta, Belgiasta ja Unkarista. Vielä samana kesänä Marion sai ensimmäisen palkinnon Kultaisen Orfeuksen kilpailussa Bulgariassa. (Loivomaa, Bengtsson & Rung 2005, 95-97; *Antenni* 9/1968; *Antenni* 35/1968.) Toisin kuin Eurovision laulukilpailussa, näissä Itä-Euroopan maissa järjestetyissä kilpailuissa oli osallistujia eri puolilta Eurooppaa.

²⁰³ Kirjasta ei käy ilmi, mistä lehdestä teksti on, mutta tyylistä päätellen se vaikuttaa yleisönosastokirjeeltä. Erikoista kyllä Ossi Runne mainitaan yhtenä niistä juutalaismuusikoista, joiden väitetään hallitsevan Suomen iskelmämusiikkia.

²⁰⁴ Voi miettiä, miksei Marion *Shalom*-levyn jälkeen osallistunut Eurovisio-karsintaan juutalaismusiikilla, olisihan se periaatteessa täyttänyt hyvin kansainvälisyyden odotukset. Ehkä juutalaismusiikki ei vaikuttanut kannattavalta strategialta laulukilpailua ajatellen, sillä kilpailua hallitsi noihin aikoihin länsieurooppalainen viihdemusiikki. Lisäksi Marionin levyttämät juutalaislaulut olivat versioita vanhoista kappaleista, ja Eurovision laulukilpailun säännöt edellyttivät uusia sävellyksiä.

²⁰⁵ Marion itse pohti ohjelmistonsa juutalaisten kansanlaulujen suosion syytä Iskelmä-Finlandian finaalissa: “Laulujen slaavilainen soundi kolahtaa suomalaisiin. Sen takia suomalaiset tykäävät niihin (...).” (*IS* 26.7.2002.)

²⁰⁶ Vuoden 1998 media-aineistossa käytetään käsitettä “transseksuaalisuus”. Nykyisin korrektina ilmaisuna pidetään transsukupuolisuutta, sillä transseksuaalisuus viittaa harhaanjohtavasti sukupuolen sijaan seksuaalisuuteen. Käytän ilmaisua transseksuaalisuus, kun viittaan vuoden 1998 aineistoon, ja puhun muuten transsukupuolisuudesta.

²⁰⁷ Liora Morielin mukaan Dana International esiintyi tavallisemmin miestanssijoiden kanssa. Naispuolisten taustalaulajien tehtävä Eurovision laulukilpailussa oli legitimoida naiseuden esitystä. (Moriel 1999, 62-63.)

²⁰⁸ Siirtolaisten oletettu “kotiin päin vetäminen” esitettiin kansallismieliseksi toiminnaksi, ja sitä verrattiin “asiantuntijaraatien” objektiivisempaan toimintaan. Sen sijaan esille ei tuotu mahdollisuutta, että on olemassa erilaisia musiikkikulttuureja omine ihanteineen. Esimerkiksi Saksassa asunee paljon ihmisiä, jotka pitävät turkkilaisesta musiikista.

²⁰⁹ “Sanoit myös, että Israel voitti homoseksuaalisen salaliiton ansiosta. Mutta Danahan on oikeastaan transseksuaali...

– Se oli silti homoseksuaalinen salaliitto! He kuuluvat kaikki samaan ryhmään. Koko hommasta tuli poliittinen mielenilmaisuus, jollainen ei lainkaan kuulu Eurovisioon. Musiikkihan on ainoa, jota pitää arvioida. Minulla ei ole mitään homoseksuaaleja vastaan, he ovat ihania ihmisiä ja osa ystäväistäni on sellaisia. Mutta koko tästä kansanäänestyksestä tuli poliittinen. Naapurimaat äänestivät naapurimaita ja homoseksuaalit Israelia.”

²¹⁰ Sally Munt huomauttaa, että Queer Nation oli kuitenkin pääasiasa keskiluokkaisten valkoisten nuorten miesten politiikkaa eikä pysynyt huomioimaan riittävän hyvin esimerkiksi sukupuoleen ja etnisyyteen perustuvia sosiaalisia eroja. (Munt 1998, 153-155.)

²¹¹ Yael Ben-Zvi on analysoinut Dana Internationalin tähtikuvaa ja musiikkia israelilaisen patriotismin kritiikkinä ja parodiana. (Ben-Zvi 1998.)

²¹² Ajatus homoyleisön voimasta Eurovision laulukilpailussa on jäänyt jossain määrin elämään. *Iltä-Sanomien* verkkokeskustelussa “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?” jotkut kirjoittajat esittivät, että Sillanpää voisi parantaa mahdollisuuksiaan vetoamalla seksuaalivähemmistöihin. Sillanpään kannattaa tulla ulos kaapista, jos halu-

aa menestyä, eräs kommentoija ehdotti. Näkemysten tueksi vedottiin juuri siihen, että kilpailun oli kerran voittanut transsukupuolinen laulaja. Ilta-Sanomat TV-raati 25.1.2004, “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?” (tulostettu 29.1.2004).

²¹³ Peter Tai Christensen (2000) on tulkinnut tätä esitystä ideaalisen kaapista ulos tulon representaationa.

²¹⁴ Euroviisufanius alkoi esiintyä lehtijutuissa 1980-luvulla, kun *Katso* (17/1984; 18/1986) haastatteli OGAE:n suomalaista perustajaa. Tuolloin euroviisufanius kuvattiin melko yksinäisenä toimintana. Yksittäisten fanien haastatteluja ilmestyi sen jälkeen jonkin verran (ks. *Katso* 19/1993a; *Hbl* 8.5.1998a). Jutuissa korostuivat fanien poikkeuksellisen suuret tiedot laulukilpailusta ja heiltä kysyttiin mielenkiintoisia parhaita Eurovisio-kappaleista sekä ajankohtaisen kilpailun tarjonnasta. Viime vuosina faniuden kuvauksessa on alkanut painottua enemmän yhteisöllisyys: henkilöhaastattelujen lisäksi on julkaistu juttuja, joissa käsitellään euroviisufaniutta yleisesti, kuvataan kaveriporukan euroviisuharrastusta tai haastatellaan kansainväliseen finaaliin matkustaneita faneja. Esim. *Metro* 12.5.2000; *Matkaan 5/2004*; *OHO!* 20/2005 sekä televisio-ohjelmat *Kosmos: Jaettu viimeinen sija* (TV1 2005) ja *Tosi tarina: Viisuhörhö* (TV1 2005).

²¹⁵ Seksuaalisuuden esittämisen säätelystä televisiossa ks. Arthurs 2004, 20-37.

²¹⁶ Harvinaisen poikkeuksen muodostaa *QX*-homolehden vuosittainen palkintogaala, jonka SVT on televisioinut parhaaseen viikonloppuillaan katseluaikaan vuosina 2004–2005.

²¹⁷ TV1:n keskustelu, Euroviisut, “Kymmenen uutisten kevennys!” (tulostettu 19.9.2001).

²¹⁸ Sittemmin YLE:n keskustelufoorumien asema suomalaisfanien keskustelupaikkana on pienentynyt ja keskustelu on siirtynyt fanien itsensä ylläpitämälle ja moderoimalle Viisukuppila-sivustolle.

²¹⁹ Keskustelu on otsikoitu “Kymmenen uutisten kevennys!”, ja ensimmäinen viesti on lähetetty 9.9.2001. TV1:n keskustelu, Euroviisut (tulostettu 19.9.2001).

²²⁰ Suomessa stereotyyppi ruotsalaismiesten homoudesta on toiminut keinona, jonka avulla homoseksuaalisuutta on paikannettu maan rajojen ulkopuolelle. Stereotyypin historiasta ks. Juvonen 2002, 103-104, 114, 141-143, 155-156. Harri Kalha on analysoinut homoseksuaalisuuden torjumisen ja nationalismin kytköksiä taidehistorian diskursseissa. Magnus Enckellin taidetta koskevassa kritiikissä homoseksuaalisuuteen assosioidut piirteet – väri, feminiinisyytys – on esitetty ulkomaisina vaikutteina, jotka saastuttavat kansallista taidetta. (Kalha 2005, 267-288.)

²²¹ Tässä kieli ei toimi erottelevana tekijänä, vaan ruotsin- ja suomenkieliset suomalaisnaiset kuvataan yhtä lailla luonnollisina.

²²² TV1:n keskustelu, Euroviisut, “Laura Helena” (tulostettu 11.6.2002). Ks. myös *TS Treffin* (15.1.-21.1.2004) kuvaus kahta vuotta myöhemmin: “Silloin Laura Voutilainen ähkyi ja puhkui *Addicted to You ’n* [sic] voittoon ja veti viimein Tallinnassa päälleen kotoisan valttikorttinsa, Katri-Helenasta [sic] muistuttavan sinivalkoisen esiintymisasun.”

²²³ Ilta-Sanomat nettikysely 28.5.2002, “Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?” (tulostettu 28.5.2002). Ks. myös TV1:n keskustelu, Euroviisut, “Lauran diivailu ei pure!!!” (tulostettu 11.6.2002).

²²⁴ Raymond Williamsin käsite “structure of feeling” on monitulkintainen. Mikko Lehtonen kääntää sen *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus* -teoksen suomennoksessa “kokemisen struktuuriksi”. Olen kuitenkin valinnut käyttää suomennosta “tunnetarve” kiinnittääkseni huomiota siihen, miten tunteita rakennetaan kulttuurisesti. Englanninkielen sana *feeling* voi viitata monenlaisiin tuntemuksiin, eikä tyhjene käsitteeseen kokemus (engl. *experience*). En tutki kokemuk-

sia sinänsä, joten “kokemisen struktuuri” voisi tutkimukseni kontekstissa olla ilmaisuna harhaanjohtava.

²²⁵ Ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 536-537. Kuten Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela huomauttavat, saatavilla olevat arviot käänösiskelmien määrästä eivät perustu tarkkaan tilastotietoon. Jalkanen ja Kurkela tarkastelevat esimerkkinä Scandiaa, joka kilpaili 1960-luvulla Fazerin kanssa Suomen menestyneimmän levy-yhtiön asemasta. 1960-luvulla Scandian vuosittain julkaisemista singleistä yleensä vähintään 60 prosenttia perustui ulkomaiseen sävellykseen ja kotimaisuusaste oli alhaisimmillaan 22 prosenttia. Seuraavalla vuosikymmenellä käänösiskelmien määrä lisääntyi. Kotimaisten sävellysten määrä oli pienin vuonna 1976, jolloin ne muodostivat 17 prosenttia Scandian singlejulkaisuista.

²²⁶ Juha Lassila on tutkinut suomalaisia hittilistoja vuosilta 1954-1987. Hänen tarkasteluperiodillaan singlelistojen levyistä puolet tai enemmän oli kotimaisia neljänätoista vuonna, vähemmän kuin puolet kahtenäkymmenenä. Ulkomaisten artistien määrä kasvoi selvästi 1980-luvulla. Enemmistö listoille sijoittuneiden albumien esittäjistä oli ulkomaisia koko tarkasteluperiodin ajan. (Lassila 1990, 73.)

²²⁷ Jalkanen ja Kurkela (2003, 85) huomauttavat, että mollista myöhemmin tuli aidosti suosittu osa suomalaista populaarimusiikkia venäläisestä musiikista saatujen vaikutteiden myötä 1900-luvun alussa. En pyrikään tässä kieltämään, etteikö mollilla olisi ollut sijansa suomalaisessa populaarimusiikissa, vaan tarkoitukseni on problematisoida oletus yhteisestä suomalaisesta mausta.

²²⁸ Pirjo Kukkonen teos *Ilon ja surun sointu* (1997) tarjoaa esimerkin siitä, miten vaikeaa käsitystä suomalaisesta mollimausta on purkaa. Kukkonen (1997, 183) pitää suomalaisuuden surumielisyyttä myytinä ja pyrkii kiinnittämään huomiota yhtä lailla iloisiin ja surullisiin piirteisiin tarkastelemiensa kansanlaulujen ja iskelmien sanoituksissa. Tasapuolisuuden tavoittelusta huolimatta surumielisyyssäilyy jollain lailla ensisijaistettuna suomalaisuuden merkkinä. Kuk-

konen (mt., 7, 22, 58, 337) esimerkiksi siteeraa useita kertoja *Kantelettaren* lausetta “soitto on suruista tehty” ja vaikka hän yhtäältä kyseenalaistaa runon viestin kiinnittämällä huomiota iloisten ja humorististen laulujen perinteeseen, hän samalla korostaa toistuvasti, että “suru on hallitseva tema monissa lauluissamme” (mt., 337). Tangoa, suomalaisen iskelmän omaleimaisimpana pidettyä lajia, hän luonnehtii itkuvirsiperinteen nykyaikaiseksi jatkajaksi (mt., 333).

²²⁹ Vuoden 1965 Eurovisio-ehdokkaiden tarkastelu tässä luvussa perustuu levytyksiin kokoelmilla *Super hittiparaati 1965, 20 suosikkia – sydämesi tyhjä huone* ja *Suomen Eurovisio-iskelmä, osa 1*.

²³⁰ Esim. *Keski-Suomen Iltalehti* 25.3.1963; *IS* 9.2.1968.

²³¹ Katri Helenan laulamisen iloa pursuavan esityksen kehuja ks. *Katso* 8/1965; *TS* 7.3.1965; *TS* 24.3.1965.

²³² Vrt. myös 1960-luvun alun keskustelut tunteikkaasta ranskalaisesta ja reippaasta pohjoisesta iskelmätyylistä.

²³³ Tosin pettymyksetkin on voitu joskus kääntää ylpeydenaiheiksi. Esimerkiksi vuoden 2002 kilpailua selostanut Maria Guzenina vakuutti lopputulosten selvittyä: “Voimme silti olla ylpeitä Laurasta, vaikka jatkopaikkaa ei tullutkaan.”

²³⁴ Lisäksi tutkimuksessa on tarkasteltu häpeän merkitystä “toisen” kohtaamisessa erityisesti postkoloniaalisessa kontekstissa (Biddle 1997; Probyn 2004) ja pohdittu häpeän produktiivisia mahdollisuuksia poliittisissa kamppailuissa, kuten queer-aktivismissa (Sedgwick 2003, 64-65) tai postkoloniaalisessa sovinnonteossa (Probyn 2000; Probyn 2004). Häpeää on käsitelty sekä tunteena että affektina; esimerkiksi Silvan Tomkins käyttää affektin käsitettä. Elspeth Probyn (2005, 25-26) esittää, että affektin käsite korostaa ruumiin merkitystä, kun taas tunteen käsite suuntaa huomiota kulttuuriseen kontekstiin. Koska tarkastelen tässä häpeän kuvauksia mediassa, tarkastelen häpeää nimettynä tunteena.

²³⁵ Laura Voutilainen käytti Eurovisio-esiintymisensä aikoihin taiteilijanimenä pelkkää etunimeään, joten puhun tästä lähtien Laurasta.

²³⁶ Kyselyyn vastasi 8567 ihmistä, joista 78 % ei uskonut Lauran mahdollisuuksiin. Noin 450 kommenttia on luettavissa *Ilta-Sanomien* internet-sivuilta. *Ilta-Sanomat* Nettikysely 28.1.2002, “Menestyykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²³⁷ *Ilta-Sanomat* Nettikysely 28.1.2002, “Menestyykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²³⁸ *Ilta-Sanomat* Nettikysely 28.1.2002, “Menestyykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²³⁹ Silvan Tomkins korostaakin häpeän itserefleksiivisyyttä. Häpeässä ei ole erottelua tunteen objektin ja subjektin välillä toisin kuin muissa affekteissa, vaan se on “itsen kokemus itsestä”. Tomkins 1995, 136.

²⁴⁰ Frith puhuu nimenomaan noloudesta, mutta samankaltaisiin epäonnistuneen kommunikaation ja “liiallisen” ruumiillisuuden hetkiin liitetään usein myös häpeän tunne.

²⁴¹ Todisteena onnistumisesta on voitu käyttää myös kilpailupaikalla olevan yleisön reaktioita. Kilpailulähetyksessä selostajat keuhuvat usein, että salin yleisö tuntui ottavan suomalaiskappaleen hyvin vastaan (esim. 1981, 1987, 1990, 1991). Myös lehdissä on korostettu, että yleisö kilpailupaikalla tai katsojat muualla ulkomailla pitivät suomalaisesta esityksestä, vaikka sijoitus ei huikaissutkaan. (Esim. *Katso* 16/1968; *TS* 7.4.1981; *IS* 27.5.2002a.)

²⁴² Esimerkiksi sosiaalinen luokka voi aiheuttaa häpeää. Kun keskiluokan ihanteet hallitsevat, työväenluokkaa tai alemmaa keskiluokkaa edustava altistuu häpeälle. Erityisen nolona pidetään tilanteita, joissa joku koettaa jäljitellä porvarillisia tapoja ja käydä keskiluokkaisesta, mutta epäonnistuu yrityksessään, koska ei tunne tarvitta-

via kulttuurisia koodeja tarpeeksi hyvin. (Felski 2000, 42-46; Skeggs 1997, 87-88, 95.) Häpeälle altistuvat myös ei-heteroseksuaaliset ihmiset heteronormatiivisessa kulttuurissa (Probyn 2000, 57; Sedgwick 2003, 63-65).

²⁴³ Ilta-Sanomat Nettikysely 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²⁴⁴ Häpeän tarttuvuutta on toisaalta voitu rajoittaa nimeämällä se jonkun pienemmän ryhmän osaksi. Yleisradiota on vaadittu tunnustamaan vastuunsa häpeästä (*Katso* 18/1982b) tai tunteesta on syytetty karsintakilpailun raatia: “Suomen esitys ei vastannut edes kolmannen luokan pellejä. Häpeän kantaa arvoisa raati.” (*Vaasa* 17.4.1981; ks. myös *Katso* 11/1981.)

²⁴⁵ Ilta-Sanomat Nettikysely 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²⁴⁶ Tietynlainen epähistoriallisuus seuraa siitä, että suomalaista kulttuuria tarkastellaan eräänlaisen yksilöpsykologisen mallin mukaan. Suomalaisen mentaliteetin perustoja etsitään uskonnollisista ja poliittisista käännekohtista 1800-luvulla, jolloin kansakuntaa muodostettiin. Psykohistorialliseen tutkimukseen tukeutuen Laine (2004, 29) kirjoittaa, että häpeä juurrutettiin suomalaiseen mentaliteettiin “varhaisesta lapsuudesta” lähtien. Tällaisessa tulkinnassa rinnastetaan kansakunnan historia yksilön kehitykseen. Kun kansakuntaa verrataan yksilöön, varhaisille kokemuksille annetaan korostetun suuri merkitys. Tässä seurataan psykoanalyysin popularisoimaa subjekti-käsitystä, jonka mukaan varhaislapsuuden kokemukset ovat ratkaisevia yksilön kehityksessä. Niinpä vaikka häpeää tarkastellaan historiallisena ilmiönä, myöhemmän historian merkitys voi marginalisoitua verrattuna varhaisvaiheisiin, jotka on nostettu perustavaan asemaan. Kansallisuuden tutkimuksessa on kuitenkin kyseenalaistettu “perustavien vaiheiden” ensisijaisuus ja korostettu, ettei kansakuntaa määritellä perustamisvaiheessa lopulliseen muotoonsa, vaan niiden tuottaminen jatkuu nykyhetkessä (Bhabha 1990, 3).

²⁴⁷ Ks. 1990-luvun “euroviisuskandaalit” vuosi vuodelta *IL Viikko-lehti* 29.1.2000.

²⁴⁸ Vrt. toistuva lupaus parantaa “Suomen ennätystä”. Samat toiveet toistuivat esimerkiksi molempien Katri Helenan kilpailumatkojen aikaan: “Katri-Helenan [sic] tavoitteena on uusi Suomen ennätys” (*HS* 30.3.1979) otsikoitiin vuonna 1979, ja neljätoista vuotta myöhemmin vakuutettiin jälleen: “Suomen ennätystä lähdetään tekemään” (*Katso* 19/1993b). Kummallakin kerralla ennätys jäi rikkomatta. Suomen parhaan sijoituksen ylittämisestä on muodostunut vakiolupaus, jonka yhä uudet esiintyjät ovat tehneet, mutta joka on jäänyt jatkuvasti toteutumatta.

²⁴⁹ Ks. YLEn TV-kanavat (tulostettu 22.6.2006).

²⁵⁰ Laura Voutilainen oli aloittanut iskelmälaulajana ja julkaissut ensimmäisen, erittäin hyvin menestyneen lp-levynsä jo vuonna 1994. 2000-luvun alussa Laura pyrki muuttamaan tyyliään lähemmäksi pop-musiikkia. (Ks. Kotirinta 2004, 367-368.)

²⁵¹ Vrt. *Ilta-Sanomien* nettikysely, jossa valtaosa vastanneista ei uskonut kappaleen mahdollisuuksiin. *Ilta-Sanomat Nettikysely* 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuissa?” (tulostettu 25.4.2005).

²⁵² On epätavallista, että selostajat puhuvat pettymyksestä näin suoraan. Esimerkiksi vuosina 1992 ja 1993 kehuttiin vuolaasti suomalaiskilpailijan esitystä ja spekulointiin syillä jatkuvalle huonolle menestykselle (kieli, erilainen musiikkimaku), mutta ei nimetty tuloksia pettymykseksi.

²⁵³ Kannen kuva ei ole kilpailupaikalta, vaan se on valittu muusta aineistosta tyrmistyksen ilmentämiseksi.

²⁵⁴ Lauran esitystä kehuu esimerkiksi toinen finaalin suomalaisista selostajista, Asko Murtomäki. Latviasta yllätysvoittajana ks. *AL* 27.5.2002a; *TS* 27.5.2002a.

²⁵⁵ Mielikuvalla Suomesta “pienenä” maana on ollut tärkeä asema suomalaisessa kansallismielisessä ajattelussa ja politiikassa 1800-luvulta alkaen. Kylmän sodan aikaisessa ulkopoliitikassa korostettiin, että säilyttääkseen itsenäisyytensä Suomen tuli myöntää pienuutensa ja ottaa tämä “tosiasia” huomioon suhteissaan suurvaltoihin. (Harle & Moisio 2000, 185-186.)

²⁵⁶ Kilpailuun osallistujat ovat toisaalta hekin tietoisia Suomen euroviisuhistoriaa koskevista käsityksistä ja voivat välttää viattoman toiveikkouden ilmaisemista. Usein he antavat mieluummin varovaisen toiveikkaita lausuntoja, joissa korostetaan Suomen ongelmia Eurovision laulukilpailussa. Esimerkiksi vuonna 1994 lehdistössä esitettiin, että CatCatin “Bye Bye Baby” -kappaleella oli mahdollisuus nousta kaikkien aikojen parhaaksi suomalaismenestykseksi (*Apu* 17/1994; *Katso* 17/1994), mutta esiintyjät itse välttivät hehkutusta: “Tytöillä on realistinen käsitys Suomen synkästä euroviisumenneisyydestä. Perinteistä ‘tänä vuonna voitetaan’ -uhoa he nostattavat pelkästään leikkimielellä.” Katja Kätkä lupasi silti ryhtyä siivoojaksi, jos menestys jää niin heikoksi, että Suomi putoaa seuraavan vuoden kilpailusta. (*Anna* 16/1994.) Tämäkin lupaus oli liian luottavainen, sillä CatCatin heikon sijoituksen jälkeen Yleisradio joutui kuin joutuikin ensimmäisen kerran jäämään pois Eurovision laulukilpailusta.

²⁵⁷ Äänestystulokset eivät tue tätä käsitystä, sillä “Addicted to You” -kappaletta äänestäneistä kuudesta maasta kolme sijaitsi Itä-Euroopassa.

²⁵⁸ “Balkan” on Eurovision laulukilpailua käsittelevässä media-aineistossa varsin epämääräinen käsite. Yleensä sillä tarkoitetaan lähinnä entisiä Jugoslavian alueen maita, mutta sitä saatetaan käyttää myös laajemmin Kaakkois-Euroopan alueesta.

²⁵⁹ Väite, jonka mukaan Balkanin maat antavat parhaat pisteet toisilleen, ei perustu tosiasioihin. Tämä käy ilmi, jos tarkastellaan mukana olleiden entisten Jugoslavian alueen maiden antamia korkeimpia

(8, 10, 12) pisteitä. Kroatia antoi 8 pistettä Slovenialle ja Slovenia 12 pistettä Kroatialle, mutta Makedonia ja Bosnia-Hertsegovina antoivat kaikki korkeimmat pisteensä muille kuin entisen Jugoslavian maille. Näistä neljästä maasta yksikään ei sijoittunut kymmenen parhaan joukkoon; Kroatia oli yhdestoista. Lopputulokset eivät tue oletusta Balkanin alueen maiden hallitsevasta roolista. Perustelumpaa olisikin ollut syyttää naapurien suosimisesta Pohjoismaita ja Baltiaa: esimerkiksi Viro sai kaikilta mukana olleilta Pohjoismailta 8–12 pistettä, Ruotsi Virolta ja Pohjoismailta 7–10 pistettä ja kaikki kolme Baltian maata jakoivat 12 pistettä keskenään. Kun naapureiden suosimisesta syytettiin “Balkania”, ongelma voitiin sijoittaa turvallisen kauas Suomesta. Niinpä Pohjoismaat oli mahdollista jopa esittää juonittelevan Balkanin vastakohtana. TV2:n viihdetoimituksen johtaja Markku Laaksonen oli iloinen Ruotsin antamista 10 pisteestä ja korosti, ettei niistä oltu sovittu etukäteen. Hänen mielestään Pohjoismaat eivät äänestäisi väärin perustein: “Pohjoismainen moraal... tai sanotaan, että perinne on niin paljon pitempi. Me arvostamme musiikillisia ja artistillisia arvoja, Laaksonen sanoo.” (*IS* 28.5.2002a.) Pohjoismaiden ja “Balkanin” erotteluun käytettiin vanhaa stereotyyppiä suomalaisesta rehellisyydestä. (Ks. esim. Rossi 2003, 207-212.)

²⁶⁰ *Ilta-Sanomissa* tätä mieltä oli 78 prosenttia, *Iltalehdessä* 84 prosenttia osallistuneista. Äänestäjiä *Ilta-Sanomien* kyselyssä oli 7838, *Iltalehdessä* 4322. *Ilta-Sanomien* Nettikysely 28.5.2002, “Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?” (tulostettu 28.5.2002). Osallistumisen lopettamista ehdottivat myös *Ilta-Sanomien* kolumnisti ja Suomen OGAE:n puheenjohtaja. (*IS* 27.5.2002c; *IS* 27.5.2002e.)

²⁶¹ *Ilta-Sanomien* Nettikysely 28.5.2002, “Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?” (tulostettu 28.5.2002). Kaikki kyselyyn vastaajat eivät toki olleet samaa mieltä. Osan mielestä Laura ei ansainnutkaan sijoittua paremmin, kun taas toiset kiinnittivät huomiota siihen, että Suomikin sai suurimman osan pisteistään naapurimailta.

²⁶² Näkemys toistui esimerkiksi *Ilta-Sanomien* “TV-raadin” nettikeskustelussa vuoden 2005 karsintakilpailun alla: “Yks lysti, ketä sinne valitaan! Suomi ei voita ikinä! Kisoissa on jo nyt liikaa semmoisia maita, jotka äänestävät toisiaan. Koko viisut voisi jo lopettaa.” Moni kirjoittaja esittää, että huono sijoitus on jo varma Suomen perinteiden ja kilpailun olosuhteiden vuoksi: “Aivan naurettavaa että Suomessa edelleen lyödään päätä seinään Euroviisujen takia.” *Ilta-Sanomien* TV-raati 21.2.2005, “Tulossa huikea Euroviisufinaali!” (tulistettu 21.2.2005).

²⁶³ Jonkin verran tällaista tutkimusta on jo tehty. Iris Ruoho on kiinnittänyt huomiota ohjelmapolitiikan tulkintojen eroihin Yleisradion Helsingin ja Tampereen toimipisteiden välillä. (Ruoho 2001.)

²⁶⁴ Koko vuoden ohjelma-ajasta Eurovisio-lähetyksiä oli 5,8 prosenttia, Pohjoisvisio-lähetyksiä 4,1 prosenttia ja Intervisio-lähetyksiä 0,3 prosenttia. (*Yleisradion vuosikertomus 1962, 75.*)

²⁶⁵ Asetelman käyttöarvosta kertoo se, että Eurovision laulukilpailua nuoremmalle yleisölle suunnatussa *Idols*-kilpailussa (MTV3 2005) yleisöäänestykset on tapana esittää “kansan” ja “tuomareiden” vastakkainasetteluna. Ohjelman juontajat korostavat, että finaaleissa tuomarit arvostelevat, mutta “kansan” päättää, kuka pääsee jatsoon.

²⁶⁶ Esimerkiksi *Avun* (13/1973) katsauksessa alkuvuoden 1973 katsotuin ohjelma oli Eurovisio-karsinta (2 459 000 katsojaa), mutta muuten kymmenen kärki koostui yksinomaan MTV:n ohjelmista.

²⁶⁷ Esimerkiksi vuoden 1976 viisi katsotuinta ohjelmaa olivat (1) *Miss Suomi*, MTV (2) Suomen Eurovisio-karsinta, YLE (3) *Syksyn sävel*, MTV (4) *Tänä iltana Marion*, MTV (5) Eurovision laulukilpailu, YLE. Musiikkiviihde oli siis vahvasti edustettuna suosituimpien ohjelmien joukossa. (*IS* 2.2.1977b.)

²⁶⁸ Vaikkapa alkuvuodesta 1977, kun Eurovisio-karsintaa seurasi yli kolme miljoonaa katsojaa, seuraavaksi katsotuimmat ohjelmat oli-

vat MTV:n *Tänä iltana... Tamara Lund ja Lauantaitanssit*. (Katsotaan 14/1977b.)

²⁶⁹ Esimerkiksi vuonna 2005 kymmenen parhaan joukkoon sijoittuivat rock-henkisillä yhtyeillä Moldova, Sveitsi ja Norja, viimeksi mainittu pastissilla 1980-luvun hevimusiikista. Huonommin menestyneistä maista ainakin Venäjän, Saksan ja Slovenian kappaleissa oli rock-saundeja.

²⁷⁰ Ks. Vote Lordi (tulostettu 19.6.2006).

²⁷¹ Ks. YLE Eurovision laulukilpailu, "Lordi näyttävästi esillä kansainvälisessä mediassa" (tulostettu 22.6.2006). Sivulla on linkit mm. *The Guardianin*, *New York Timesin* ja *Sunday Timesin* Lordia käsitteleviin artikkeleihin.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Ahmed, Sara (2000) *Strange encounters. Embodied others in post-coloniality*. London & New York: Routledge.

Ahmed, Sara (2004) *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge.

Aho, Marko (2002) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Sähköinen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 199. <http://acta.fi>.

Alasuutari, Pertti & Petri Ruuska (toim.) (1998) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Allardt, Erik & Christian Starck (1981) *Vähemmistö, kieli ja yhteiskunta. Suomenruotsalaiset vertailevasta näkökulmasta*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.

Allen, Robert C. & Annette Hill (toim.) (2004) *The television studies reader*. London & New York: Routledge.

Anderson, Benedict (1983/1991) *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Uudistettu painos. London & New York: Verso.

Anderson, Steve (2001) "History TV and popular memory". Teoksessa Gary R. Edgerton & Peter C. Collins (toim.), *Television histories. Shaping collective memory in the media age*, s. 19–36. Lexington: The University Press of Kentucky.

Ang, Ien (1985/1996) *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Alk. *Het geval Dallas* (1982). Käännös Della Couling. London & New York: Routledge.

- Apo, Satu (1996) "Itserasismista positiivisiin suomalaisuuksiin". Teoksessa Satu Apo & Jari Ehrnrooth (toim.), *Millaisia olemme? Puheenvuoroja suomalaisista mentaliteeteista*, s. 13–37. Kunnallisalan kehittämissäätiön Polemia-sarjan julkaisu nro 17. Helsinki, Kunnallisalan kehittämissäätiö.
- Arthurs, Jane (2004) *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. Maidenhead: Open University Press.
- Austern, Lynda Phyllis (1998) "Forreine conceites and wandring devices': The exotic, the erotic and the feminine". Teoksessa Jonathan Bellman (toim.), *The exotic in western music*, s. 26–42. Boston: Northeastern University Press.
- Bal, Mieke (1999) "Introduction". Teoksessa Mieke Bal, Jonathan Crewe & Leo Spitzer (toim.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, s. vii–xvii. Hanover & London: University Press of New England.
- Bal, Mieke (2002) *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Bellman, Jonathan (1998a) "The Hungarian gypsies and the politics of exclusion". Teoksessa Jonathan Bellman (toim.), *The exotic in western music*, s. 74–103. Boston: Northeastern University Press.
- Bellman, Jonathan (1998b) "Introduction". Teoksessa Jonathan Bellman (toim.), *The exotic in western music*, s. ix–xiii. Boston: Northeastern University Press.
- Ben-Zvi, Yael (1998) "Zionist lesbianism and transsexual transgression. Two representations of queer Israel". *Middle East Report*, Spring 1998. <http://www.merip.org/mer/mer206/mer206.htm> (tulostettu keväällä 1999).

- Bergman, Solveig (2002) *The politics of feminism. Autonomous feminist movements in Finland and West Germany from the 1960s to the 1980s*. Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Berlant, Lauren & Elizabeth Freeman (1997) "Queer nationality". Teoksessa Lauren Berlant, *The queen of America goes to Washington. Essays on sex and citizenship*, s. 145–173. Durham: Duke University Press.
- Berlant, Lauren & Michael Warner (2000) "Sex in public". Teoksessa Lauren Berlant (toim.), *Intimacy*, s. 311–330. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Bhabha, Homi K. (1990) "Introduction: Narrating the nation". Teoksessa Homi K. Bhabha (toim.), *Nation and narration*, s. 1–7. London & New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994/1997) *The location of culture*. London & New York: Routledge.
- Biddle, Jennifer (1997) "Shame". *Australian Feminist Studies* 12:26, 227–239.
- Bjork, Ulf Jonas (1998) "Nordvision on Swedish television. The rise and decline of a regional program exchange". *Scandinavian Studies* 70:3, 325–336. [wysiwyg://bodyframe.ikkuna3/http://eh...=television%20%2b%20history&fuzzyTerm=\(tulostettu 3.3.2000\)](http://wysiwyg://bodyframe.ikkuna3/http://eh...=television%20%2b%20history&fuzzyTerm=(tulostettu%203.3.2000).).
- Björnberg, Alf (1987) *En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg: Skrifter från musikvetenskapliga institutionen.
- Boddy, William (1990/1993) *Fifties television. The industry and its critics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

- Booth, Mark (1999) "Campe-toi! On the origins and definitions of camp". Teoksessa Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, s. 66–79. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bourdieu, Pierre (1984/1998) *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Alk. *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979). Käännös Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdon, Jérôme (2003) "Some sense of time. Remembering television". *History & Memory* 15:2, 5–35.
- Brah, Avtar (1993) "Re-framing Europe: En-gendered racisms, ethnicities and nationalities in contemporary Western Europe". *Feminist Review* No 45, 9–28.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Branston, Gill (1998) "Histories of British television". Teoksessa Christine Geraghty & David Lusted (toim.), *The television studies book*, s. 51–62. London & New York: Arnold.
- Bruine de Bruin, Wändi (2005) "Save the last dance for me: Unwanted serial position effects in jury evaluations". *Acta Psychologica* 118, 245–260.
- Brunsdon, Charlotte (1998) "What is the 'television' of television studies?" Teoksessa Christine Geraghty & David Lusted (toim.), *The television studies book*, s. 95–113. London & New York: Arnold.
- Brunsdon, Charlotte (2004) "Taste and time on television". *Screen* 45:2, 115–129.

Burke, Peter (1997) *Varieties of cultural history*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith (1990) *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.

Butler, Judith (1997) "Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory". Teoksessa Katie Conboy, Nadia Medina & Sarah Stanbury (toim.), *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, s. 401–417. New York: Columbia University Press.

Cleto, Fabio (1999) "Introduction: Queering the camp". Teoksessa Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, s. 1–42. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Coates, Norma (1997) "(R)evolution now? Rock and the political potential of gender". Teoksessa Sheila Whiteley (toim.), *Sexing the groove. Popular music and gender*, s. 50–64. London: Routledge.

Cohan, Steven (1993) "'Feminizing' the song-and-dance man. Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.), *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, s. 46–69. London & New York: Routledge.

Cook, Pam (1996) *Fashioning the nation. Costume and identity in British cinema*. London: BFI.

Corner, John (1991a) "General introduction. Television and British society in the 1950s". Teoksessa John Corner (toim.), *Popular*

- television in Britain. Studies in cultural history*, s. 1–21. London: BFI.
- Corner, John (toim.) (1991b) *Popular television in Britain. Studies in cultural history*. London: BFI.
- Corner, John (1999) *Critical ideas in television studies*. Oxford: Oxford University Press
- Curtin, Michael (1997) “Dynasty in drag. Imagining global TV”. Teoksessa Lynn Spigel & Michael Curtin (toim.), *The revolution wasn't televised. Sixties television and social conflict*, s. 245–262. New York & London: Routledge.
- Curtin, Michael (2001) “Organizing difference on global TV. Television history and cultural geography”. Teoksessa Gary R. Edgerton & Peter C. Collins (toim.), *Television histories. Shaping collective memory in the media age*, s. 335–356. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Dayan, Daniel & Elihu Katz (1992/1996) *Media events. The live broadcasting of history*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Delanty, Gerard (1995) *Inventing Europe. Idea, identity, reality*. Basingstoke & London: Macmillan Press.
- de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1990) “Information, crisis, catastrophe”. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.), *Logics of television. Essays in cultural criticism*, s. 222–239. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Dyer, Richard (1979/1986) *Stars*. London: BFI.

- Dyer, Richard (1993) *The matter of images. Essays on representations*. London & New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1997) *White*. London & New York: Routledge.
- Dyer, Richard (2002) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.
- Edgerton, Gary R. (2001) "Television as historian. A different kind of history altogether". Teoksessa Gary R. Edgerton & Peter C. Collins (toim.), *Television histories. Shaping collective memory in the media age*, s. 1–16. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Edgerton, Gary R. & Peter C. Collins (toim.) (2001) *Television histories. Shaping collective memory in the media age*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Edwards, Elizabeth (1996) "Postcards: Greetings from another world". Teoksessa Tom Selwyn (toim.), *The tourist image. Myths and myth making in tourism*, s. 197–221. Chichester: John Wiley & Sons.
- Elfving, Sari (2003) "Peyton Placen lähikuvien vaara ja viettelys. Suomalainen lehdistö television katsojuutta määrittelemässä". *Lähikuva* 3/2003, 19–36.
- Elfving, Sari (2004a) "Inhoa, halua ja murtumia rationaalisuudessa. Timo T. A. Mikkonen 1970-luvun televisiossa ja lehdistössä." *Tiedotustutkimus* 27:3, 4–21.
- Elfving, Sari (2004b) "Television valvonnasta juorulehdistöön". *Journalismikritiikin vuosikirja 2004*, 127–136.
- Elfving, Sari (2005) "Suoran lähetyksen lumosta magnetoskooppien aikaan. Välittömyys televisioestetiikan ongelmana". *Kulttuurintutkimus* 22:4, 27–38.

- Ellis, John (1982/1992) *Visible fictions. Cinema: television: video.* Uudistettu painos. London & New York: Routledge.
- Ellis, John (2000) *Seeing things. Television in the age of uncertainty.* London & New York: I. B. Tauris.
- Elsaesser, Thomas (1987) “Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama”. Teoksessa Christine Gledhill (toim.), *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman’s film*, s. 43–69. London: BFI.
- Erens, Patricia (1984) *The Jew in American cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
- Felski, Rita (2000) *Doing time. Feminist theory and postmodern culture.* New York: New York University Press.
- Fenn, Daniel, Omer Suleman, Janet Efstathiou & Neil F. Johnson (2005) “How does Europe *Make Its Mind Up?* Connections, cliques and compatibility between countries in the Eurovision Song Contest”. ArXiv:physics/0505071 v1 10 May 2005.
- Fiske, John (2003) “Act globally, think locally”. Teoksessa Lisa Parks & Shanti Kumar (toim.), *Planet TV. A global television reader*, s. 277–285. New York & London: New York University Press.
- Flinn, Caryl (1999) “The deaths of camp”. Teoksessa Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, s. 433–457. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Forman, Murray (2003) “Television before television genre. The case of popular music”. *Journal of Popular Film & Television* 31:1, 5–16.
- Fortier, Anne-Marie (2000) *Migrant belongings. Memory, space, identity.* Oxford & New York: Berg.

- Foucault, Michel (1978/1990) *The history of sexuality. Volume I: An introduction*. Alk. *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (1976). Käännös Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Frith, Simon (1996/1997) “Music and identity”. Teoksessa Stuart Hall & Paul du Gay (toim.), *Questions of cultural identity*, s. 108–127. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Frith, Simon (1996/1998) *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg (toim.) (1993) *Sound and vision. The music video reader*. London & New York: Routledge.
- Fryer, Paul (1997) “‘Everybody’s on *Top of the Pops*’: Popular music on British television”. *Popular Music and Society* 21:3, 153–171.
- Gatherer, Derek (2004) “Birth of a meme: The origin and evolution of collusive voting patterns in the Eurovision Song Contest”. *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission* 8. http://jom-emit.cfpm.org/2004/vol8/gatherer_d_letter.html (tulostettu 1.8.2005).
- Geraghty, Christine (1981) “The continuous serial – a definition”. Teoksessa Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson & John Stewart, *Coronation Street*, s. 9–26. London: BFI.
- Geraghty, Christine & David Lusted (toim.) (1998) *The television studies book*. London & New York: Arnold.
- Gilroy, Paul (1987/1991) *‘There ain’t no black in the Union Jack’*. *The cultural politics of race and nation*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Gomery, Douglas 2001: "Rethinking television history". Teoksessa Gary R. Edgerton & Peter C. Collins (toim.), *Television histories. Shaping collective memory in the media age*, s. 282–308. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Goodwin, Andrew (1993) *Dancing in the distraction factory*. London: Routledge.
- Gordon, Tuula, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (2002a) "Johdanto". Teoksessa Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.), *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*, s. 10–16. Tampere: Vastapaino.
- Gordon, Tuula, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) (2002b) *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino.
- Gripsrud, Jostein (1992) "The aesthetics and politics of melodrama". Teoksessa Peter Dahlgren & Colin Sparks (toim.), *Journalism and popular culture*, s. 84–95. London, Newbury Park & New Delhi: Sage.
- Gripsrud, Jostein (1998) "Television, broadcasting, flow: Key metaphors in TV theory". Teoksessa Christine Geraghty & David Lusted (toim.), *The television studies book*, s. 17–32. London: Arnold.
- Grosz, Elizabeth (1993) "Judaism and exile: The ethics of otherness". Teoksessa Erica Carter, James Donald & Judith Squires (toim.), *Space and place. Theories of identity and location*, s. 57–71. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

- Haralovich, Mary Beth & Lauren Rabinovitz (toim.) (1999) *Television, history, and American culture. Feminist critical essays*. Durham & London: Duke University Press.
- Harle, Vilho & Sami Moisio (2000) *Missä on Suomi? Kansallisen identiteettipolitiikan historia ja geopolitiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Harviainen, Tapani (1995) “Katsaus Suomen juutalaisten historiaan”. Teoksessa Jouni Turtiainen (toim.), *Ikkuna juutalaisuuteen. Historia, usko, kulttuuri*, s. 123–127. Helsinki: Yliopistopaino.
- Heath, Stephen (1990) “Representing television”. Teoksessa Patricia Mellencamp (toim.), *Logics of television. Essays in cultural criticism*, s. 267–302. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Heiniö, Mikko (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: SKS.
- Heiskanen, Ilkka (1986) “Televisio, elämäntapatutkimus ja todellisuuden määrittäminen”. Teoksessa Kalle Heikkinen (toim.), *Kymmenen esseetä elämäntavasta*, s. 93–136. Helsinki: Yleisradio.
- Helsti, Hilikka (1989) “Televisio suomalaisen kulttuurin lähihistoriassa”. Teoksessa Jyrki Pöysä (toim.), *Betoni kukkii. Kirjoituksia nykyperinteestä*, s. 255–277. Helsinki: SKS.
- Hietala, Marjatta (1985) “Suomalaisen naistyyppin etsiminen”. Teoksessa Aira Kemiläinen (toim.), *Mongoleja vai germaaneja? Rotuteorioiden suomalaiset*, s. 421–446. Historiallinen Arkisto 86. Helsinki: SHS.

- Higson, Andrew (2000) "The instability of the national". Teoksessa Justine Ashby & Andrew Higson (toim.), *British cinema, past and present*, s. 35–47. London & New York: Routledge.
- Hill, John (1991) "Television and pop: The case of the 1950s". Teoksessa John Corner (toim.), *Popular television in Britain. Studies in cultural history*, s. 90–107. London: BFI.
- Hill Collins, Patricia (1998) "It's all in the family: Intersections of gender, race, and nation". *Hypatia* 13:3, 62–82.
- Hunt, Leon (1998) *British low culture. From safari suits to exploitation*. London & New York: Routledge.
- Hutnyk, John (2000) *Critique of exotica. Music, politics and the culture industry*. London & Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Isherwood, Christopher (1954) *The world in the evening*. London: Methuen.
- Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela (2002) "Venäläinen vaikutus suomalaiseen populaarimusiikkiin". *Suomalainen populaarimusiikki 1900-luvulla: tyyli ja tuotanto*. <http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/pietari3.html> (tulostettu 2.10.2002).
- Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jalkanen, Pekka & Matti Lahtinen (1981) "Suomen mustalaiset ja heidän musiikkinsa". Teoksessa Philip Donner, Vesa Kurkela & Matti Lahtinen (toim.), *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*, s. 59–66. Helsinki: Kirjastopalvelu.

- Jáuregui, Pablo (1999) "National pride and the meaning of 'Europe': A comparative study of Britain and Spain". Teoksessa Dennis Smith & Sue Wright (toim.), *Whose Europe? The turn towards democracy*, s. 257–287. Oxford & Malden: Blackwell.
- Johnson, Victoria E. (1997) "Citizen Welk. Bubbles, blue hair, and middle America". Teoksessa Lynn Spigel & Michael Curtin (toim.), *The revolution wasn't televised. Sixties television and social conflict*, s. 265–285. New York & London: Routledge.
- Jokinen, Eeva & Soile Veijola (1990) *Oman elämänsä turistit*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Jones-Bamman, Richard (2001) "From 'I'm a Lapp' to 'I am Saami': Popular music and changing images of indigenous ethnicity in Scandinavia". *Journal of Intercultural Studies* 22:2, 189–210.
- Joyrich, Lynne (1991/1992) "Going through e/motions: Gender, postmodernism, and affect in television studies". *Discourse* 14:1, 23–40.
- Joyrich, Lynne (2001) "Epistemology of the console". *Critical Inquiry* 27, 439–467.
- Juvonen, Tuula (2002) *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Kalha, Harri (2005) *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia tutkimuksia 227. Helsinki: SKS.
- Kallioniemi, Kari & Hannu Salmi (1995) *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. 2., uudistettu painos. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisu A:40. Turun yliopisto: täydennyskoulutuskeskus.

- Kantola, Katariina (2003) "Sopuisia ja äänekkäitä keskusteluja. Rocklehti *Rumban* naiskuvat". *Tiedotustutkimus* 26:4–5, 62–85.
- Kemiläinen, Aira (1985) "Johtopäätöksiä". Teoksessa Aira Kemiläinen (toim.), *Mongoleja vai germaaneja? Rotuteorioiden suomalaiset*, s. 477–504. Historiallinen Arkisto 86. Helsinki: SHS.
- Klinger, Barbara 1994: *Melodrama and meaning. History, culture, and the films of Douglas Sirk*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Knuutila, Seppo (1996) "Yhtenäiskulttuuri kansallisena kertomuksena". Teoksessa Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Olkaamme siis suomalaisia*, s. 166–175. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: SKS.
- Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS.
- Koivunen, Anu (2000) "Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.), *Populaarin lumo – mediat ja arki*, s. 326–353. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja A:46. Turun yliopisto: mediatutkimus.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative histories, foundational fictions. Gender and sexuality in Niskavuori films*. Helsinki: SKS.
- Koivunen, Anu (2004) "Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio". Teoksessa Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, s. 228–251. Tampere: Vastapaino.

- Koivunen, Anu & Susanna Paasonen (toim.) (2001) *Conference proceedings for Affective Encounters. Rethinking embodiment in feminist media studies*. Taiteidentutkimuksen laitoksen julkaisuja A:49. Turun yliopisto: mediatutkimus.
- Koivunen, Anu & Tutta Palin (2001) "Affektiivinen käänne?" *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 14:4, 2–4.
- Kompare, Derek (2002) "I've seen this one before: The construction of 'classic TV' on cable television". Teoksessa Janet Thumim (toim.), *Small screens, big ideas. Television in the 1950s*, s. 19–34. London & New York: I. B. Tauris.
- Kopsa-Schön, Tuula (1996) *Kulttuuri-identiteetin jäljillä. Suomen romanien kulttuuri-identiteetistä 1980-luvun alussa*. Helsinki: SKS.
- Kortti, Jukka (2003) *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Helsinki: SKS.
- Koski, Leena & Silva Tedre (2003) "Sukupuolipiiloja ja -huolia. Naisten muistoja yliopistouralta". *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 16:3, 19–32.
- Kotirinta, Pirkko (2004) "Pop-iskelmä erkaantuu tanssilavojen iskelmästä". Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.), *Suomi soi I. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, s. 362–369. Helsinki: Tammi.
- Kracauer, Siegfried (1947/1958) *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt Hamburg.
- Kuhn, Annette (1995) *Family secrets. Acts of memory and imagination*. London & New York: Verso.
- Kukkonen, Pirjo (1997) *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Kuusi, Matti (1974) "Folklore – poplore". Teoksessa Seppo Knuuttila (toim.), *Aika on aikaa... Tutkielma poploresta*, s. 9–16. Helsinki: Gaudeamus.
- Kyrölä, Katariina (2002) "Playboy-viulisti ja porno-ori. Ruumiillisia rajanylityksiä julkisesityksissä". *Tiedotustutkimus* 25:2, 34–49.
- Kärjä, Antti-Ville (2005) "*Varmuuden vuoksi omana sovituksena*". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.
- Laaksonen, Pekka & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.) (1996) *Olkaamme siis suomalaisia*. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo (1999) "*Pääosassa Suomen kansa*". *Suomi-filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: SKS.
- Laine, Tarja (2004) *Shame and desire. Intersubjectivity in Finnish visual culture*. Amsterdam: ASCA.
- Landy, Marcia (1996) *Cinematic uses of the past*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Lassila, Juha (1990) *Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954–87*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Lehtola, Veli-Pekka (1999) "Aito lappalainen ei syö haarukalla ja veitsellä. Stereotyyppiä ja saamelainen kulttuurintutkimus". Teoksessa Merja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti (toim.), *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Osa 1. Outamaalta tunturiin*, s. 15–32. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1999) “Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta”. *Tiedotustutkimus* 22:2, 4–21.
- Lehtonen, Mikko, Olli Löytty & Petri Ruuska (2004) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Lemish, Dafna (2004) “‘My kind of campfire’. The Eurovision Song Contest and Israeli gay men”. *Popular Communication* 2:1, 41–63.
- Lempiäinen, Kirsti (2002) “Kansallisuuden tekeminen ja toisto”. Teoksessa Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.), *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*, s. 19–36. Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: SES.
- Levitt, Laura (1997) *Jews and feminism. The ambivalent search for home*. New York & London: Routledge.
- Liikanen, Ilkka (2003) “Kansa. Fennomanian kansa-käsite ja modernin politiikan kieli”. Teoksessa Matti Hyvärinen et al. (toim.), *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*, s. 257–307. Tampere: Vastapaino.
- Lipsitz, George (1990) *Time passages. Collective memory and American popular culture*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Lloyd, Moya (1999) “Performativity, parody, politics”. *Theory, Culture & Society* 16:2, 197–213.

- Lowenthal, David (1985) *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lury, Celia (1993) *Cultural rights. Technology, legality and personality*. London & New York: Routledge.
- Lutz, Helma, Ann Phoenix & Nira Yuval-Davis (toim.) (1995) *Crossfires. Nationalism, racism and gender in Europe*. London: Pluto Press.
- Macdonald, Sharon (1993) "Identity complexes in Western Europe: Social anthropological perspectives". Teoksessa Sharon Macdonald (toim.), *Inside European identities. Ethnography in Western Europe*, s. 1–26. Providence & Oxford: Berg.
- Manuel, Peter (1988) *Popular musics of the non-western world. An introductory survey*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Markwick, Marion (2001) "Postcards from Malta. Image, consumption, context". *Annals of Tourism Research* 28:2, 417–438.
- Marvin, Carolyn (1988) *When old technologies were new. Thinking about communications in the late nineteenth century*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- McCarthy, Anna (2001a) *Ambient television. Visual culture and public space*. Durham & London: Duke University Press.
- McCarthy, Anna (2001b) "Ellen. Making television history". *GLQ* 7:4, 593–620.
- McClintock, Anne (1995) *Imperial leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.

- McCracken, Allison (2001) "Real men don't sing ballads: The radio crooner in Hollywood, 1929–1933". Teoksessa Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knight (toim.), *Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music*, s. 105–133. Durham & London: Duke University Press.
- McLuhan, Marshall (1964/2001) *Media. Alk. Understanding media.* Käännös Richard Matz. Skarpnäck: Tranan.
- Miall, Hugh (1993) *Shaping the new Europe.* London: The Royal Institute of International Affairs & Printer Publishers.
- Mikkeli, Heikki (1994) *Euroopan idea. Eurooppa-aatteen ja eurooppalaisuuden pitkä historia.* Helsinki: SHS.
- Mitchell, Tony (1996) *Popular music and local identity. Rock, pop and rap in Europe and Oceania.* London & New York: Leicester University Press.
- Modleski, Tania (1997) "The search for tomorrow in today's soap opera". Teoksessa Charlotte Brunson, Julie D'Acci & Lynn Spigel (toim.), *Feminist television criticism. A reader*, s. 36–47. Oxford: Oxford University Press.
- Moriel, Liora (1999) "Ylpeä laululintu: Dana International ja Eurovision laulukilpailut". *Lähikuva* 2–3/1999, 62–69.
- Morley, David (2000) *Home territories. Media, mobility and identity.* London & New York: Routledge.
- Morley, David & Kevin Robins (1995) *Spaces of identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries.* London & New York: Routledge.
- Moser, Heinz (1999) *Twelve points. Grand prix Eurovision – Analyse einer Fankultur.* Zürich: Verlag Pestalozzianum.

- Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mundy, John (1999) *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Munt, Sally R. (1998) *Heroic desire. Lesbian identity and cultural space*. London & Washington: Cassell.
- Mäkelä, Janne (2005a) “Made in Finland. 1970-luvun käännösiskelmäkuume”. Teoksessa Leena Rossi (toim.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*, s. 87–99. Turku: k&h.
- Mäkelä, Janne (2005b) “Sinivalkoisia ääniä eli mitä on iskelmän kansallisuus”. Teoksessa Leena Rossi (toim.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*, s. 19–37. Turku: k&h.
- Neale, Steve (1986) “Melodrama and tears”. *Screen* 27:6, 6–22.
- Negra, Diane (2001) *Off-white Hollywood. American culture and ethnic female stardom*. London & New York: Routledge.
- Nenola, Aili (2002) *Inkerin itkuvirret. Ingrian laments*. Helsinki: SKS.
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika. Kolme tapausta tv-ohjelmien faniudesta vuosituuhannen taitteen Suomessa*. Tampere: Tampere University Press.
- Nikunen, Minna (2002) “‘Viimeinen erhe’ - suomalainen henkirikos ja itsemurha”. Teoksessa Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.), *Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli*, s. 269–291. Tampere: Vastapaino.

Noam, Eli (1991) *Television in Europe*. Oxford: Oxford University Press.

Nyman, Jake (2005) "Eurovision laulukilpailut 1956–2004". Teoksessa Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors (toim.), *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*, s. 74–77. Helsinki, Tammi.

Oinonen, Paavo (2000) "Aamukahvilta Joulumaahan. Niilo Tarvajärvi ja julkisuus". Teoksessa Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.), *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*, s. 35–62. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Oinonen, Paavo (2004) *Pitkä matka on Tippavaaraan... Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja ja Kankkulan Kaivolla 1945–1964*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 948. Helsinki: SKS.

Paasonen, Susanna (toim.) (1999) *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja A:43. Turun yliopisto: naistutkimus.

Paasonen, Susanna (2002) *Figures of fantasy: Women, cyberdiscourse and the popular internet*. Turun yliopiston julkaisuja B:251. Turun yliopisto.

Pajala, Mari (2000a) "Diiva ja ihana nainen: Kahdenlaista naiseutta vuoden 1998 Eurovision laulukilpailujen lehtivastaanotossa". *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 13:3, 26–41.

Pajala, Mari (2000b) "'Laulukilpailut vai pelkkää viihdettä?' Käsitteitä viihteestä 1970-luvun lopun euroviisukeskusteluissa". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.), *Populaarin lumo – mediat ja arki*, s. 214–238. Turun

yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisu A:46. Turun yliopisto: mediatutkimus.

Palin, Tutta (1999) "Kuvissa tuotettu maisema ja kansa". Teoksessa Tuomas M. S. Lehtonen (toim.), *Suomi. Outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*, s. 208–235. Jyväskylä: PS-kustannus.

Pantti, Mervi (1998) *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Helsinki: SETS.

Parker, Andrew et al. (1992) "Introduction". Teoksessa Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer & Patricia Yaeger (toim.), *Nationalisms and sexualities*, s. 1–18. New York & London: Routledge.

Parks, Lisa (2001) "As the earth spins: NBC's *Wide Wide World* and live global television in the 1950s". *Screen* 42:4, 332–349.

Patrick, Adele (2001) "Defiantly Dusty: A (re)figuring of 'feminine excess'". *Feminist Media Studies* 1:3, 361–378.

Peterson, V. Spike (2000) "Sexing political identities/nationalism as heterosexism". Teoksessa Sita Ranchod-Nilsson & Mary Ann Tétreault (toim.), *Women, states, and nationalism. At home in the nation?* s. 54-80. London & New York: Routledge.

Probyn, Elspeth (2000) "Shaming theory, thinking dis-connections. Feminism and reconciliation". Teoksessa Sara Ahmed, Jane Kilby, Celia Lury, Maureen McNeil & Beverley Skeggs (toim.), *Transformations. Thinking through feminism*, s. 48-60. London & New York: Routledge.

Probyn, Elspeth (2004) "Everyday shame". *Cultural Studies* 18:2-3, 328–349.

- Probyn, Elspeth (2005) *Blush. Faces of shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pulkkinen, Tuija (1998) *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pulkkinen, Tuija (2000) "Judith Butler – sukupuolen suorittamisen teoreetikko". Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*, s. 43-60. Tampere: Vastapaino.
- Ranchod-Nilsson, Sita & Mary Ann Tétreault (2000) "Gender and nationalism: Moving beyond fragmented conversations". Teoksessa Sita Ranchod-Nilsson & Mary Ann Tétreault (toim.), *Women, states and nationalism. At home in the nation?* s. 1–17. London & New York: Routledge.
- Rautiainen, Tarja (2001) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Reitala, Aimo (1983) *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava.
- Ridell, Seija (1998) *Tolkullistamisen politiikkaa. Televisioutusten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Acta Universitatis Tamperensis 617. Tampereen yliopisto.
- Robinson, Deanna Campbell, Elizabeth B. Buck, Marlene Cuthbert & the International Communication and Youth Consortium (1991) *Music at the margins. Popular music and global cultural diversity*. Newbury Park, California, London & New Delhi: Sage.
- Rossi, Leena (toim.) (2005) *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Turku: k&h.

- Rossi, Leena-Maija (2003) *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruoho, Iris (2001) *Utility drama. Making of and talking about the serial drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Ruoho, Iris (2004) "Televisioarvostelun kaksoisstandardi". *Kulttuurintutkimus* 21:1, 17–32.
- Ruotsala, Helena (1991) "Anteeksi mutta missä voin nähdä aitoja saamelaisia. Matkailun markkinoimat saamelaiskuvat ja saamelaisten etninen identiteetti". Teoksessa Juha Hyvärinen & Tapio Mäkelä (toim.), *Etnospektri. Kirjoituksia kirjavista identiteeteistä*, s. 127–143. Turku: Turun yliopiston ylioppilaskunta.
- Saarenmaa, Laura (2005) "Käsi sydämellä, povi paljaana. Iltapäivälehtien kansikuvatyttöjen avomieliset tunnustukset". Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.), *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*, s. 113...135. Tampere: Vastapaino.
- Saarinen, Jarkko (1999) "Matkailu, paikallisuus ja alueen identiteetti. Näkökulmia Lapin matkailun etnisiin maisemiin". Teoksessa Merja Tuominen, Seija Tuulentie, Veli-Pekka Lehtola & Mervi Autti (toim.), *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit. Osa I. Outamaalta tunturiin*, s. 81–92. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Said, Edward W. (1978/1995) *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books.
- Salakka, Matti (1991) "Mä tulta oon". Romaninainen suomalaisen elokuvan viettelijättärenä". Teoksessa Juha Hyvärinen & Tapio Mäkelä (toim.), *Etnospektri. Kirjoituksia kirjavista identiteeteistä*, s. 101-126. Turku: Turun yliopiston ylioppilaskunta.

- Salmi, Hannu (1992) “‘Pyhäkoulujen kilpailija’ vai ‘kokoava keskipiste’? Suomalaista televisiokeskustelua 1940- ja 50-luvuilla”. *Lähikuva* 1/1992, 28–37.
- Salmi, Hannu (1995) “Kanarian Kalle ja Palman mainingit - turisti suomalaisen elokuvan ja iskelmän kuvaamana”. Teoksessa Auvo Kostiaainen & Katariina Korpela (toim.), *Mikä maa – mikä valuutta? Matkakirja turismin historiaan*, s. 190–224. Historian laitoksen julkaisuja 35. Turun yliopisto: yleinen historia.
- Salmi, Hannu (1996) “Elokuva, mentaliteetti ja ‘suomalaisuus’”. Teoksessa Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.), *Olkaamme siis suomalaisia*, 91–96. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu (2005) “Avaa sydämesi mulle: Fredin tähtikuva, tunteellinen mies ja suomalainen iskelmäkuultuuri vuonna 1974”. Teoksessa Leena Rossi (toim.), *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*, s. 101–119. Turku: k&h.
- Salmi, Hannu & Kari Kallioniemi (toim.) (2000) *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Salmi, Minna (2003) “Mitä tekemistä sukupuolten tasa-arvolla on asiantuntijaorganisaation työssä?” *Yhteiskuntapolitiikka* 68:4, 407–416.
- Salo, Merja (1995) “Kuvalehti, valokuva ja virtuaalimatkaileijan topos”. Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.), *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja*, s. 126–141. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta.
- Salokangas, Raimo (1996) *Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1946–1996*. Helsinki: YLE.
- Samuel, Raphael (1994/1999) *Theatres of memory. Volume 1: Past and present in contemporary culture*. London & New York: Verso.

- Saukkonen, Pasi (1999) *Suomi, Alankomaat ja kansallisvaltion identiteettipolitiikka. Tutkimus kansallisen identiteetin poliittisuudesta, empiirinen sovellutus suomalaisiin ja hollantilaisiin teksteihin*. Helsinki: SKS.
- Saunio, Ilpo (1974) *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut ennen ja tänään*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Scannell, Paddy (1996) *Radio, television and modern life. A phenomenological approach*. Oxford & Cambridge, USA: Blackwell.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990/1991) *Epistemology of the closet*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1997) "Paranoid reading and reparative reading; or, you're so paranoid, you probably think this introduction is about you". Teoksessa Eve Kosofsky Sedgwick (toim.), *Novel gazing. Queer readings in fiction*, s. 1–37. Durham & London: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity*. Durham & London: Duke University Press.
- Sharp, Joanne P. (1996) "Gendering nationhood. A feminist engagement with national identity". Teoksessa Nancy Duncan (toim.), *Bodyspace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*, s. 97-108. London & New York: Routledge.
- Shohat, Ella (1997) "Columbus, Palestine and Arab-Jews: Toward a relational approach to community identity". Teoksessa Keith Ansell Pearson, Benita Parry & Judith Squires (toim.), *Cultural readings of imperialism. Edward Said and the gravity of history*, s. 88-105. London: Lawrence & Wishart.
- Shuker, Roy (1994) *Understanding popular music*. London & New York: Routledge.

- Skeggs, Beverley (1997) *Formations of class and gender. Becoming respectable*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Skeggs, Beverley (2004) *Class, self, culture*. London & New York: Routledge.
- Smith, Dennis (1999) "Making Europe - processes of Europe-formation since 1945". Teoksessa Dennis Smith & Sue Wright (toim.), *Whose Europe? The turn towards democracy*, s. 235-256. Oxford & Malden: Blackwell.
- Smith, Dennis & Sue Wright (1999) "The turn towards democracy". Teoksessa Dennis Smith & Sue Wright (toim.), *Whose Europe? The turn towards democracy*, s. 1-18. Oxford & Malden: Blackwell.
- Sontag, Susan (1999) "Notes on 'camp'". Teoksessa Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, s. 53-65. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Spigel, Lynn (1992) *Make room for TV. Television and the family ideal in postwar America*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Spigel, Lynn (2001) *Welcome to the dreamhouse. Popular media and postwar suburbs*. Durham & London: Duke University Press.
- Spigel, Lynn & Michael Curtin (toim.) (1997) *The revolution wasn't televised. Sixties television and social conflict*. New York & London: Routledge.
- Stacey, Jackie (1994) *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*. London & New York: Routledge.

- Stacey, Jackie & Lynne Pearce (1995) "The heart of the matter: Feminists revisit romance". Teoksessa Lynne Pearce & Jackie Stacey (toim.), *Romance revisited*, s. 11–45. London: Lawrence and Wishart.
- Stokes, Martin (1994/1997) "Introduction: Ethnicity, identity and music". Teoksessa Martin Stokes (toim.), *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*, s. 1–27. Oxford & New York: Berg.
- Straayer, Chris & Tom Waugh (toim.) (2005) "Queer TV Style". *GLQ* 11:1, 95–117.
- Sturken, Marita (1997) *Tangled memories. The Vietnam war, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Suomi soi 1–3* (2004) Toim. Pekka Gronow, Jukka Lingfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi.
- Syvertsen, Trine (2004) "Citizens, audiences, customers and players: A conceptual discussion of the relationship between broadcasters and their publics". *European Journal of Cultural Studies* 7:3, 363–380.
- Taylor, Timothy D. (1997) *Global pop. World music, world markets*. New York & London: Routledge.
- Thumim, Janet (1995) "'A live commercial for icing sugar.' Researching the historical audience: Gender and broadcast television in the 1950s". *Screen* 36:1, 48–55.
- Thumim, Janet (toim.) (2002) *Small screens, big ideas. Television in the 1950s*. London & New York: I. B. Tauris.

- Tichi, Cecelia (1991/1992) *Electronic hearth. Creating an American television culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Tomkins, Silvan (1995) *Shame and its sisters. A Silvan Tomkins reader*. Toim. Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank. Durham & London: Duke University Press.
- Torres, Sasha (1999) "The caped crusader of camp: Pop, camp, and the *Batman* television series". Teoksessa Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer aesthetics and the performing subject: A reader*, s. 330–343. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Turner, Bryan S. (1987) "A note on nostalgia". *Theory, Culture & Society* 4:1, 147–156.
- Urwin, Derek W. (1991) *The community of Europe. A history of European integration since 1945*. London & New York: Longman.
- Valaskivi, Katja (2002) *Leipää ja rinkelä. Johdatus asian ja viihteen suhteeseen suomalaisessa televisiossa*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja B:43. Tampereen yliopisto: tiedotusoppi.
- Valenius, Johanna (2004) *Undressing the maid. Gender, sexuality and the body in the construction of the Finnish nation*. Bibliotheca Historica 85. Helsinki: SKS.
- Van den Braembussche, Antoon (1999) "The politics of time. Reflections on time, memory and history". Teoksessa Anne Ollila (toim.), *Historical perspectives on memory*, s. 171–193. Studia Historica 61. Helsinki: SHS.
- White, Mimi (2004) "The attractions of television. Reconsidering liveness". Teoksessa Nick Couldry & Anna McCarthy (toim.), *Mediaspace. Place, scale and culture in a media age*, s. 75–91. London & New York: Routledge.

- Williams, Linda (1991) "Film bodies: Gender, genre, and excess". *Film Quarterly* 44:4, 2–13.
- Williams, Raymond (1988) *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Alk. *Marxism and Literature*. Käännös Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Yair, Gad (1995) "'Unite Unite Europe'. The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest". *Social Networks* 17, 147–161.
- Yair, Gad & Daniel Maman (1996) "The persistent structure of hegemony in the Eurovision Song Contest". *Acta Sociologica* 39:3, 309-325.
- Yano, Christine R. (2002) *Tears of longing. Nostalgia and the nation in Japanese popular song*. Harvard: Harvard University Asia Center.
- Yuval-Davis, Nira (1997/2000) *Gender & nation*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Zarkov, Dubravka (1995) "Gender, orientalism and the history of ethnic hatred in the former Yugoslavia". Teoksessa Helma Lutz, Ann Phoenix & Nira Yuval-Davis (toim.), *Crossfires. Nationalism, racism and gender in Europe*, s. 105–120. London: Pluto Press.

Painamaton tutkimuskirjallisuus

- Brunt, Shelley D. (ilmestyy) “The *Kohaku* song competition: A community in performance”. Hyväksytyt julkaistavaksi jornaalissa *Context*.
- Christensen, Peter Tai (2000) “Queerovision Song Contest – ett individuellt minnesarbete som med queerteoretisk utgångspunkt och Eurovision Song Contest som exempel fokuserar åskådarens aktiva roll i tolkandet av populärkulturella företeelser”. C-uppsats i Genusvetenskap. Stockholms Universitet: Centrum för kvinnoforskning.
- Moisio, Tapani (2003) *Eurovision laulukilpailu yhteiskunnallisena indikaattorina*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto: etnomusikologia.
- Murtomäki, Asko (1997) *Ääniteteollisuuden markkinointiviestintä: artisti-imagot vuosien 1994–1997 Eurovision laulukilpailujen ohjelmalehdissä*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Vaasan yliopisto.
- Mämmi, Janne (1999) *Sommarn som aldrig säger nej. Om huvudteman samt metaforer i svenska och finländska Eurovisionsschlagerfestivallåtar 1958–1999*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto: pohjoismaisten kielten laitos.
- Solomon, Thomas (2005) “‘Every Way That I Can’? Turkey and the Eurovision Song Contest”. Paper presented at the 13th biennial International Association for the Study of Popular Music conference, Rome 25.–30.7.2005.
- Stippe Kohl, Bastian (2001) *Der Grand Prix d’Eurovision de la Chanson: Ein Spiegelbild Europas?* Unpublished Pre-Diplomathesis. Giessen University, Faculty of Psychology and Sports Sciences.

Tingander, Riitta (1986) *Suomalaisten iskelmien mustalaiskuva*.
Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto:
kansanperinne, erityisesti kansanmusiikki.

Tobin, Robert (2005) "Eurovision at 50: Post-wall and post-Stonewall". Paper presented at the 13th biennial International Association for the Study of Popular Music conference, Rome 25.–30.7.2005.

TUTKIMUSAINEISTO

Televisio-ohjelmat

1. Yleisradion televisioarkisto

Eurovision laulukilpailu -lähetykset

1972 TV1 25.3.1972.

1973 TV1 7.4.1973.

1974 TV1 6.4.1974.

1975 TV1 22.3.1975.

1976 TV1 3.4.1976.

1977 TV1 7.5.1977.

1978 TV1 22.3.1978.

1979 TV1 31.3.1979.

1980 TV1 19.4.1980.

1981 TV1 4.4.1981.

1983 TV1 23.4.1983.

1984 TV1 5.5.1984.

1985 TV1 4.5.1985.

1986 TV1 3.5.1986.

1987 TV1 9.5.1987.

1988 TV1 30.4.1988.

1990 TV1 5.5.1990.

1991 TV1 4.5.1991.

1992 TV1 9.5.1992.

1993 TV1 15.5.1993.

Yleisradion Eurovisio-karsintakilpailut

1973 TV1 3.2.1973.

1974 TV1 16.2.1974.

1975 TV1 8.2.1975.

1976 TV1 31.1.1976.

1978 TV2 11.2.1978.

1979 TV2 10.2.1979.

1980 TV2 12.1.1980.

1981 TV1 21.2.1981.

1983 TV1 28.1.1983.

1984 TV1 18.2.1984.

1985 TV1 15.2.1985.

1986 TV1 22.2.1986.

1987 TV1 21.2.1987.

1988 TV1 13.2.1988.

1989 TV1 4.2.1989.

1996 TV1 3.2.1996.

1998 TV1 14.2.1998.

Eurovision laulukilpailun esikatselulähetykset

1972 TV1 18.3.1972.

1976 TV1 24.3.1976 ja 25.3.1976.

1982 TV1 14.4.1982 ja 16.4.1982.

1986 TV1 19.4.1986 ja 26.4.1986.

1994 TV1 20.4.1994.

Muut ohjelmat

Uutiset ja valokeilassa TV1 18.11.1961.

Naura TV TV1 3.2.1968.

Superstudio. Euroviisuja odotellessa TV1 14.5.1993.

Euroviisujen ilot ja itkut TV1 4.3.1994.
Näytönpaikka. Me suomalaiset TV1 18.5.1996.
Toivomuslähde TV2 10.1.1998.
Eurojuorut TV1 7.2.1998.
Kaken pesula TV1 8.2.1998.

2. Muu televisioaineisto

Eurovision laulukilpailu -lähetykset

1961 BBC 18.3.1961.
1962 18.3.1962.
1963 BBC 23.3.1963.
1965 BBC 20.3.1965.
1966 ORTF 5.3.1966.
1967 ORF 8.4.1967.
1968 SVT 6.4.1968.
1969 NRK 29.3.1969.
1970 RTÉ 21.3.1970.
1971 ORF 3.4.1971.
1982 BBC 24.4.1982.
1989 TV1 6.5.1989.
1994 TV1 30.4.1994.
1995 TV1 13.5.1995.
1996 TV1 18.5.1996.
1997 TV1 3.5.1997.
1998 TV1 9.5.1998.
1999 TV1 29.5.1999.
2000 TV1 13.5.2000.
2001 TV1 12.5.2001.
2002 TV2 25.5.2002.
2003 TV2 24.5.2003.
2004 TV2 12.5.2004 ja 15.5.2004.
2005 TV2 19.5.2005 ja 21.5.2005.

Yleisradion Eurovisio-karsintakilpailut

1990 TV1 17.2.1990.

1991 TV1 2.3.1991.
1992 TV1 29.2.1992.
1993 TV1 6.3.1993.
1994 TV1 5.3.1994.
2000 TV1 12.2.2000.
2002 TV2 26.1.2002.
2004 TV2 16.1.2004, 17.1.2004 ja 24.1.2004.
2005 TV2 14.1.2005, 21.1.2005, 4.2.2005, 11.2.2005 ja 19.2.2005.

Eurovision laulukilpailun esikatselulähetykset

1990 TV1 23.4.1990 ja 24.4.1990.
1998 TV1 25.4.1998 ja 2.5.1998.
2000 TV1 4.5.2000 ja 11.5.2000.
2001 TV1 28.4.2001 ja 5.5.2001.
2002 TV2 15.5.2002 ja 22.5.2002.
2003 TV2 3.5.2003 ja 10.5.2003.
2004 TV2 15.4.2004, 22.4.2004 ja 29.4.2004.
2005 TV2 30.4.2005, 7.5.2005 ja 14.5.2005.

Muut ohjelmat

I väntan på bättre tider Svenska enheten/TV1 1979.
Suomi-pop TV1 1985.
Diggiloo SVT 1999.
Hotelli Sointu TV1 15.1.2000, 22.1.2000, 29.1.2000 ja 5.2.2000.
Top Ten: Eurovision Channel Four 2000.
Kymmenen uutiset MTV3 8.9.2001.
TV-uutiset ja sää TV1 8.9.2001.
Estradilla: Marion TV2 10.11.2001.
Schlager på lager/Biisibongarit FST 2002-2005.
Melodifestival SVT 1.3.2002 ja 15.2.2003.
Laulava sydän TV2 3.3.2002, 10.3.2002 ja 17.3.2002.
Laulun lumossa FST/TV2 29.7.2002.
X-tra special: Euroscola FST/TV1 20.9.2002.
X-tra FST/TV1 20.9.2002.
Ett liv som Marion/Marion - laulajan elämä FST/TV1 26.11.2002.
4-pop Nelonen 2003.

Jos... TV1 24.1.2004.
Wunder gibt es immer wieder ARD1 7.5.2004.
Alla tiders Melodifestival SVT 8.4.2005.
Kosmos: Jaettu viimeinen sija TV1 3.2.2005.
Tosi tarina: Viisuhörhö TV1 30.4.2005.
Eurovision 50v -juhlashow TV2 22.10.2005.
Idols MTV3 2005.
Kotimaan kasvot TV2 22.5.2006.

Journalistinen aineisto

1. Sanoma- ja aikakauslehdet

7 päivää 1998.

Aamulehti 1990, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005.

Anna 1965, 1966, 1969, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1980, 1981, 1987, 1989, 1993, 1994, 1998, 2002, 2005.

Antenni 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973.

Apu 1961, 1962, 1963, 1965, 1966, 1967, 1969, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1987, 1989, 1990, 1993, 1994, 1996, 1998, 2002.

Elokuva-Aitta 1965, 1966.

Helsingin Sanomat 1975, 1977, 1990, 1994, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006.

Hufvudstadsbladet 1961, 1988, 1989, 1990, 1994, 1998, 2006.

Hymy 1961, 1965.

Iltalehti 1998, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006.

Ilta-Sanomat 1961, 1964, 1965, 1966, 1969, 1971, 1975, 1976, 1977, 1982, 1990, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006.

Iskelmä 1961, 1962, 1964.

Kansan Uutiset 1975.

Katso 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1967, 1968, 1969, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 2000.

Matkaan 2004.

Me Naiset 1961, 1962, 1965, 1994, 1993, 1996, 1998, 2002.

Metro 2000.

OHO! 2005.

Radiokuuntelija 1963, 1964.

Seura 1961, 1965, 1966, 1969, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1980, 1981, 1982, 1993, 1998, 1999.

Suosikki 1961, 1971, 1974, 1978, 1979, 1980, 1981.

Turun Sanomat 1990, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006.

TV-Maailma 2001, 2004.

Viikko-Sanomat 1961, 1965, 1969.

2. Suomen elinkeinoelämän keskusarkisto (ELKA)

Yleisradion lehtileikekokoelmat, Eurovision laulukilpailu

1961–1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981.

Aikalaiskirjallisuus

Arhela, Raimo (1968) “Yhteistoimintaa yli rajojen”. Teoksessa Kaarle Stewen (toim.), *Tämä on televisio. Opas suomalaisen tv:n maailmaan*, 217-223. Tapiola: Weilin+Göös.

Elo, Aarre (1968) “Ajanvietteen muodonmuutokset”. Teoksessa Kaarle Stewen (toim.), *Tämä on televisio. Opas suomalaisen tv:n maailmaan*, s. 124-130. Tapiola: Weilin+Göös.

Friberg, Ralf (1968) “Uutiset televisiossa”. Teoksessa Kaarle Stewen (toim.), *Tämä on televisio. Opas suomalaisen tv:n maailmaan*, s. 88-101. Tapiola: Weilin+Göös.

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

- Hakasalo, Ilpo (1979) *Malmsténista Marioniin*. Helsinki: Tammi.
- Haubro, Ole & Leif Thorsson (2002) “Dansk Melodi Grand Prix. A retrospective look at Denmark’s Eurovision selection from Wilke and Winckler to the Olsens”. *EuroSong News* 77, 37-45.
- Ikonen, Raimo (1968) “Ohjelmatuotannon tekniikkaa”. Teoksessa Kaarle Stewen (toim.), *Tämä on televisio. Opas suomalaisen tv:n maailmaan*. s. 37-56. Tapiola: Weilin+Göös.
- Latva, Tony & Petri Tuunainen (2004) *Iskelmän tähtitaivas. 500 suomalaista viihdetaitelijaa*. Helsinki: WSOY.
- Leidit lavalla 2000*: Kiertueohjelma.
- Loivomaa, Ismo, Niklas Bengtsson & Marion Rung (2005) *Minä ja Marion*. Helsinki: Tammi.
- Luhtala, Pertti (toim.) (2003) *Ossi Runne - trumpetilla ja tahtipuikolla*. Helsinki: WSOY.
- Meier-Beer, Jürgen (2002) “The Making of a Pop Event”. *EuroSong News* 78, 16-29.
- Mustalaislauluja meiltä ja muualta* (1976) Helsinki: Scandia-kustannus.
- Niiniluoto, Maarit (1995) “Katri Helena. A Legacy in Song to the Nation”. *Finnish Music Quarterly* 3/1995, 10-17.
- Noponen, Paavo (1960) *Televisio. Uusi perheenjäsen*. Helsinki: Kirjayhtymä.

O'Connor, John Kennedy (2005) *Eurovision Song Contest 50 år: Den officiella jubileumsboken*. Alk. *The Eurovision Song Contest 50 Years. The Official History*, 2005. Käännös Jacob Deshayes. Stockholm: Premium.

OGAE Poll (2003) *EuroSong News* 86, 43-52.

Thorsson, Leif (1999) *Melodifestivalen genom tiderna*. Stockholm: Premium.

Topeliuksen satuaarteet (1990) Z. Topeliuksen vanhojen ruotsinkielisten tekstien pohjalta suomeksi kertonut Irja Lappalainen. Kuvittanut Ulla Vaajakallio. Helsinki: Suuri suomalainen kirjakerho.

Wuori-Tabermann, Tuija & Tommy Tabermann (2002) *Lailan laulu*. Helsinki: WSOY.

Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö 1972.

Yleisradion vuosikertomus 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1969–1970.

Zilliacus, Ville (1968) "Yleisradio aloittaa". Teoksessa Kaarle Stewen (toim.), *Tämä on televisio. Opas suomalaisen tv:n maailmaan*, s. 16-20. Tapiola: Weilin+Göös.

Internet-sivut

Doteurovision.com.

<http://www.doteurovision.com/> (linkki tarkistettu 8.12.2005).

The EBU in brief.

http://www.ebu.ch/en/union/ebu_in_brief/index.php (tulostettu 22.6.2006).

Estonian Human Development Report 2000.
<http://www.undp.ee/nhdr00/en/contents.html> (tulostettu 16.7.2002).

The Eurovision Song Contest. Official website.
<http://www.eurovision.tv/english/index.htm> (linkki tarkistettu 8.12.2005).

Ilta-Sanomat Lukijan ääni 21.2.2005, “Miksi suomalainen ei kelpaa euroviisuihin?”
<http://www.iltasanomat.fi/keskustelu/lukijanviesti.asp?id=1611529> (tulostettu 21.2.2005).

Ilta-Sanomat Nettikysely 28.1.2002, “Menestykö Suomi nyt euroviisuissa?”
<http://www.iltasanomat.fi/arkisto/nettikysely.asp?id=1658> (tulostettu 25.4.2005).

Ilta-Sanomat Nettikysely 28.5.2002, “Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?”
wysiwyg://36<http://www.iltasanomat.fi/keskustelu/nettikysely.asp> (tulostettu 28.5.2002).

Ilta-Sanomat TV-raati 25.1.2004, “Jääkö Jari Sillanpää jäännöspisteille?”
<http://www.iltasanomat.fi/tv/tvraativiesti.asp?id=898028> (tulostettu 29.1.2004).

Ilta-Sanomat TV-raati 21.2.2005, “Tulossa huikea Euroviisufinaali!”
<http://www.iltasanomat.fi/tv/tvraativiesti.asp?id=1598359&skip=0> (tulostettu 21.2.2005).

TV1:n keskustelu, Euroviisut, “Kymmenen uutisten kevennys!”
<http://www.yle.fi/tv1/ubb/Forum28/HTML/000181.html> (tulostettu 19.9.2001).

TV1:n keskustelu, Euroviisut, "Lauran diivailu ei pure!!!"
<http://chat.yle.fi/ubb/Forum28/HTML/001701.html> (tulostettu 11.6.2002).

TV1:n keskustelu, Euroviisut, "Laura Helena".
<http://chat.yle.fi/ubb/Forum28/HTML/001894.html> (tulostettu 11.6.2002).

Viisukuppila.
<http://www.viisukuppila.fi/> (linkki tarkistettu 8.12.2005).

Vote Lordi.
<http://www.votelordi.org/> (tulostettu 19.6.2006).

Wikipedia, "San Remo Music Festival".
<http://www.answers.com/topic/san-remo-music-festival> (tulostettu 1.12.2005).

Williams, Steve 2004: "I Love 2000". Off the Telly. <http://www.offthetelly.co.uk/factual/nostalgia.htm> (tulostettu 22.11.2005).

YLE Eurovision laulukilpailu.
<http://www.yle.fi/eurovision/> (linkki tarkistettu 8.12.2005).

YLE Eurovision laulukilpailu 12.8.2005, "Muistathan - Suomen 40. kerta Eurovision laulukilpailuissa. Mikä on kaikkien aikojen suomalainen euroviisu?"
<http://www.yle.fi/eurovision/delta/extra.php> (tulostettu 30.10.2005).

YLE Eurovision laulukilpailu 25.4.2006, "Lordi näyttävästi esillä kansainvälisessä mediassa". <http://www.yle.fi/eurovision/delta/uutiset/vu101737.php> (tulostettu 22.6.2006).

YLEn tv-kanavat.
http://www.yle.fi/yleista/kanavat_tv.shtml (tulostettu 22.6.2006).

Radio-ohjelmat

Yleisradion radioarkisto

Eurovision laulukilpailun loppukilpailu 1961, Cannes 18.3.1961.

Eurovision laulukilpailujen kotimainen karsinta 19.1.1964.

Eurovision laulukilpailuun lähtevät Lasse Mårtenson ja Fredi
11.2.1967.

Levytykset ja tallenteet

Kirka, "Energia/Anna paistaa". Finndisc 1974.

Useita esittäjiä, *Euroviisuja*. Finland 1974.

Hortto Kaalo, *Parhaat päältä*. Rondo 1978.

Marion, *Rakkaimmat lauluni*. EMI, 1981.

Useita esittäjiä, *Super hittiparaati 1965*. Fazer Finnlevy 1987.

Useita esittäjiä, *Tuliset tummat*. Fazer Finnlevy 1991.

Marjatta Leppänen, *20 suosikkia – sydämesi tyhjä huone*. Fazer Records 1995.

Suomen Eurovisio-iskelmät, osa 1. 17 eurovisiosävelmää vuosilta 1961–1978 Fazer Records 1995.

Laura, "Addicted to You". Warner Music Finland, 2002.

Useita esittäjiä, *Käännetyt viisuhelmet*. Warner Music Finland, 2005.

Useita esittäjiä, *Suomen euroviisut*. Warner Music Finland, 2005.

Melodifestivalen 50 år. Favoriter (DVD). SVT 2005.

Liite 1 Yleisradion edustuskappaleet Eurovision laulukilpailussa

Vuosi	Kappale	Esittäjä
1961	"Valoa ikkunassa"	Laila Kinnunen
1962	"Tipi-tii"	Marion Rung
1963	"Muistojeni laulu"	Laila Halme
1964	"Laiskotellen"	Lasse Mårtenson
1965	"Aurinko laskee länteen"	Viktor Klimenko
1966	"Playboy"	Ann-Christine Nyström
1967	"Varjoon – suojaan"	Fredi
1968	"Kun kello käy"	Kristina Hautala
1969	"Kuin silloin ennen"	Jarkko ja Laura
1971	"Tie uuteen päivään"	Markku Aro & Koivistolaiset
1972	"Muistathan"	Päivi Paunu ja Kim Floor
1973	"Tom tom tom"	Marion Rung
1974	"Älä mene pois"/ "Keep me warm"	Carita Holmström
1975	"Viulu-ukko"/"Old man fiddle"	Pihasoittajat
1976	"Pump pump"	Fredi & Ystävät
1977	"Lapponia"	Monica Aspelund
1978	"Anna rakkaudelle tilaisuus"	Seija Simola
1979	"Katson sineen taivaan"	Katri Helena
1980	"Huilumies"	Vesa-Matti Loiri
1981	"Reggae OK"	Riki Sorsa
1982	"Nuku pommiin"	Kojo
1983	"Fantasiaa"	Ami Aspelund
1984	"Hengaillaan"	Kirka
1985	"Eläköön elämä"	Sonja Lumme
1986	"Päivä kahden ihmisen"/"Never the end"	Kari Kuivalainen
1987	"Sata salamaa"	Vicky Rosti
1988	"Nauravat silmät muistetaan"	Boulevard
1989	"La dolce vita"	Anneli Saaristo
1990	"Fri?"	Beat
1991	"Hullu yö"	Kaija Kärkinen
1992	"Yamma yamma"	Pave Maijanen
1993	"Tule luo"	Katri Helena
1994	"Bye bye baby"	CatCat
1996	"Niin kaunis on taivas"	Jasmine
1998	"Aava"	Edea
2000	"A little bit"	Nina Åström
2002	"Addicted to you"	Laura
2004	"Takes 2 to tango"	Jari Sillanpää
2005	"Why?"	Geir Rønning
2006	"Hard rock hallelujah"	Lordi

Säveltäjä	Sanoittaja	Sijoitus
Eino Hurme	Sauvo Puhtila	10/16
Kari Tuomisaari	Kari Tuomisaari	7/16
Börje Sundgren	Börje Sundgren	jaettu viim./16
Lasse Mårtenson	Sauvo Puhtila	7/16
Toivo Kärki	Reino Helismaa	jaettu viim./18
Ossi Runne	Ossi Runne	10/18
Lasse Mårtenson	Alvi Vuorinen	12/17
Esko Linnavalli	Juha Vainio	jaettu viim./17
Toivo Kärki	Juha Vainio	12/16
Rauno Lehtinen	Rauno Lehtinen	8/18
Juha Flinck ja Nacke Johansson	Juha Flinck	12/18
Rauno Lehtinen	Rauno Lehtinen/B. Barratt	6/17
Eero Koivistoinen	Hector/Frank Robson	13/17
Kim Kuusi	Hannu Karlsson/Spencer	7/19
Matti Siitonen	Vexi Salmi/Pertti Reponen	11/18
Aarno Raninen	Monica Aspelund	10/18
Reijo Karvonen	Reijo Karvonen ja Seija Simola	18/20
Matti Siitonen	Vexi Salmi	14/19
Aarno Raninen	Vexi Salmi	19/19
Jim Pembroke	Olli Ojala	16/20
Jim Pembroke	Juice Leskinen	18/18
Kari Kuusamo	Kaisu Liuhala	11/20
Jukka Siikavire	Jussi Tuominen	9/19
Petri Laaksonen	V. P. Lehto	9/19
Kari Kuivalainen	Kari Kuivalainen	15/20
Petri Laaksonen	V. P. Lehto	15/22
Pepe Willberg	Kirsti Willberg	20/21
Matti Puurtinen	Turkka Mali	7/22
Kim Engblom, Janne Engblom ja Tina Krause	Stina Engblom-Colliander	jaettu viim./22
Ile Kallio	Jukka Välimaa	20/22
Pave Maijanen	Hector	23/23
Matti Puurtinen	Jukka Saarinen	17/25
Markku Lentonen ja Kari Salli	Markku Lentonen ja Kari Salli	22/25
Timo Niemi	Timo Niemi	23/23
Alexi Ahoniemi	Tommy Mansikka-aho	15/25
Luca Genta	Gerrit aan't Goor	18/24
Maki Kolehmainen	Janina Frostell ja Tracy Lipp	20/24
Mika Toivanen	Jari Sillanpää	semifinaali
Mika Toivanen	Steven Stewart	semifinaali
Mr Lordi	Mr Lordi	1/24

Liite 2 Siteeratut artikkelit

Käytetyt lyhenteet

AL = *Aamulehti*

HS = *Helsingin Sanomat*

Hbl = *Hufvudstadsbladet*

IL = *Iltalehti*

IS = *Ilta-Sanomat*

KU = *Kansan Uutiset*

LK = *Lapin Kansa*

NP = *Nya Pressen*

SS = *Suomen Sosialidemokraatti*

TS = *Turun Sanomat*

US = *Uusi Suomi*

ÅU = *Åbo Underrättelser*

7 päivää 19/1998: Heli Kettunen, "Israelin viisuedustaja vaihtoi sukupuolta. Dana on oikeasti mies".

AL 24.3.1965: "Laulava nukke".

AL 11.2.1968: "Mikä näistä ehdokkaista Eurovisioon. Kuusi sävelmää – kuusi laulajaa".

AL 5.4.1968: Kaija Upton, "Pohjolalla on nyt mahdollisuuksia. Eurovision laulukilpa nähdään ensi kerran värillisenä".

AL 9.4.1968: "Pieleen meno hämmästyttää. Suomen euroviisu 4:s ennakkoonääneystyksessä!"

AL 28.2.1969: "Suomi lähtee mukaan euroviisukilpaan ellei muu Pohjola..."

AL 1.3.1969: "Yleisradio ja MTV sopimukseen – viisuissa pohjoismainen linja".

AL 6.4.1969: Viki, "Eurovoimistelukisat".

AL 11.2.1979: Kari Kantalainen, "Masentavat viisut".

AL 2.4.1979: Kari Kantalainen, "Viisuvoitto Israeliin".

AL 21.4.1981: [yleisönosasto, ELKA].

AL 19.2.1990: Aila-Liisa Laurila, "Nuori Beat teki vallankumouksen".

AL 30.12.1999: Antti Eerola, "Euroviisun metsästyks alkaa jälleen

kerran. Suomen edustaja kisaan valitaan monivaiheisilla äänestyskierroksilla”.

AL 14.5.2001: Antti Sarasmo, ”Euroviisuvoitto todisti Viron tulleen takaisin Eurooppaan”.

AL 27.1.2002: Jussi Niemi, ”Tasokkuus yllätti”.

AL Allakka 25.5.–2.6.2002: Kari Salminen, ”Euroopan yhdistynyt laulukansa kokoontuu”.

AL 26.5.2002a: Aila-Liisa Laurila, ”Sisäntulo Tallinnan Saku-halliin sujui hyvin tiukoista turvatarkastuksista huolimatta”.

AL 26.5.2002b: Antti Sarasmo, ”Torijuhlia ja yhteistä tv:n katsomista”.

AL 27.5.2002a: Aila-Liisa Laurila, ”Latvian latino yllätti”.

AL 27.5.2002b: Aila-Liisa Laurila, ”Laura puhkesi kyyneliin”.

AL 27.5.2002c: STT, ”Euroviisuista iso poru Ruotsissa”.

AL 6.6.2002: ”Latvian hallitus päätti Euroviisujen järjestämisestä”.

AL Allakka 8.–16.3.2003: Jukka Kangasjärvi, ”Huono viisu paras viisu”.

AL 17.5.2005: Miia Kaarlela, ”Euroviisuja ei tarvitse hävetä”.

Anna 25.2.1964: Jaakko Tervasmäki, ”Laiskotellen eli viikon pika-kuva: Lasse Mårtenson – Suomen edustaja Eurovision iskelmäkilpailuun”.

Anna 19.1.1965: ”Korvakuulolta”.

Anna 1.2.1966: Tuula Koskenniemi, ”Pasilan ralli”.

Anna 11/1966: Riitta Lindegren, ”Loppu hyvin, kaikki hyvin”.

Anna 21.2.1967: Kari Tuomi, ”Euroshow”.

Uusi Anna 3/1973: Inkeri Kangaspunta, ”Marion Rung supertähti”.

Uusi Anna 18/1973a: Marketta Rentola, ”Miksi Suomen poptähdet eivät menesty maailmalla”.

Uusi Anna 18/1973b: ”Totuusleikki”.

Uusi Anna 9/1974: Aino Mervi, ”Kaikki on okei sanoi Carita”.

Uusi Anna 16/1974: ”Voittoisa Waterloo”.

Anna 6/1975: Mikko Moisio, ”Marionin yöt Bangkokissa”.

Anna 5/1976: Aino Mervi, ”Uutta, vanhaa ja lainattua”.

Anna 18/1978: Teuvo Joki, ”Euroviisut. Kepeän rakkauden kaupaa”.

Anna [nro puuttuu, ELKA] 1979: Helena Sormunen, ”Tätä on toi-

vottu letkajenkasta lähtien. Vihdoinkin Katri Helena edustaa Suomea”.

Anna 7/1981: Kristiina Tuormaa, ”Euroviisujen hyvät, pahat ja rumat”.

Anna 21/1987: Arja Elina Talonen, ”Annakka”.

Anna 6/1993: ”Purppurataivas, ilo ja ihme. Mies puhuu rakkaudesta”.

Anna 11/1993: ”Annakka: Omakohtaista”.

Anna 19/1993: Maija-Liisa Tanskala, ”Katri Helena ja tähtiin kirjoitettu rakkaus”.

Anna 16/1994: Sari Salonen, ”Euroviisutoivot Katja ja Virpi. Maa-laistytöjä ja ylpeitä siitä”.

Anna 6/1998: Riitta Nykänen, ”Seuraavana vuorossa euroviisukarsinnat. Marika tarttuu tilaisuuksiin”.

Anna 9/1998: ”Marika Krook Euroviisuihin”.

Anna 21/2002: Tuija Halmekoski, ”Lauran hillitön tahtotila”.

Anna 9/2005: Karoliina Harjula, ”Sydämeltään suomalainen”.

Antenni 5/1968: Esko Helminen, ”Kootut euroviisujuorut 1968”.

Antenni 7/1968: ”Kiista eurovisiolauluista”.

Antenni 9/1968: Marisävel, ”Kevyttä hölkkää”.

Antenni 17/1968: Heikki Annala, ”Brasovissa laulettiin”.

Antenni 35/1968: Heikki Annala, ”Marion lauloi kultaa”.

Antenni 10/1971: ”Tätä mieltä”.

Antenni 7/1972: Pop-eye, ”Monenlaisia lauluja”.

Antenni 51/1972: Pop-eye, ”Vaikea valinta”.

Apu 14/1962a: Heikki Kataja, ”Tipitii Luxemburgissa”.

Apu 14/1962b: Seppo Raivisto, ”Viihdettä yli rajojen”.

Apu 15/1962: Heikki Kataja, ”Jälkimmäisiä Luxemburgista”.

Apu 8/1963: Matti Jämsä, ”Jääkö muistojen laulu vain pelkäksi muistoksi”.

Apu 14/1965: Veduta, ”Tuuletuskanava”.

Apu 11/1966: Markku Veijalainen, ”Tätä te ette nähneet!”

Uusi Apu 9/1969: ”Se on jo ratkaistu. Jarkko ja Laura lähtevät Madridiin!”

Uusi Apu 11/1969: Riitta Lindegren, ”Me styylataan ja mennään

Madridiin”.

Apu 14/1969: Ritva-Liisa Relander, ”Jarkon ja Lauran viisi päivää ja kuusi pistettä”.

Apu 3/1971: Eino Leino, ”Kansalla ei ole ääntä Eurovision laulukilvassa”.

Apu 13/1971: Eino Leino, ”18 laulua Euroopalle”.

Apu 5/1973: ”Raati valitsee näistä euroviisun, mutta *Apu* antaa myös yleisölle tilaisuuden saada äänensä kuuluviin”.

Apu 6/1973: Sirkka Lassila, ”Kansa hyväksyi raadin valinnan: Marion lähtee taas Luxemburgiin”.

Apu 13/1973: ”Euroviisut vetivät paremmin kuin missit”.

Apu 14/1973: [yleisönosasto].

Apu 15/1973: Annamajaja Kataja, ”Marion löylytti kilpailijansa viisukisojen aattona”.

Apu 4/1974: Juhani Lehtisalo, ”Monimutkaiset euroviisut”.

Apu 5/1974: Eino Leino, ”Marilyn Monroen laulut lämmittävät reilusti enemmän kuin euroviisumme”.

Apu 3/1975: K.A., ”Oliko Euroviisujen pilkkominen viksumia, tuottaja Erkki Pohjanheimo?”

Apu 15/1975: Raila Kinnunen, ”Marionilla on Saksassa jo kaksi ihailijakerhoakin”.

Apu 6/1976: Juhani Lehtisalo, ”Avun puhelinraati oli samaa mieltä. Pump-pump oli paras”.

Apu 15/1976: Raila Kinnunen, ”Tämä on kuin unta!”

Apu 4/1977: Eino Leino, ”Tämä raati valitsi euroviisut”.

Apu 5/1977: Raila Kinnunen, ”Monican ja Arskan ilta”.

Apu 6/1978: Raila Kinnunen, ”Tästä joukosta viisut länteen ja itään”.

Apu 7/1978: Raila Kinnunen, ”Komeetta Karvosen stereovoitto”.

Apu 17/1978: Raila Kinnunen, ”Izhar lauloi viisut pois Euroopasta. Tervetuloa Israeliin!”

Apu 7/1979: Raila Kinnunen, ”Interviisuvoittaja Ritva Oksanen: – Katri Helenan takia minä itkin!”

Apu 13/1979: ”Katri seuraa tähteään”.

Apu 14/1979: Raila Kinnunen, ”Hallelujah!”

Apu 2/1980: Raila Kinnunen, ”YLEn erilaiset viisut”.

Apu 10/1980: Raila Kinnunen, ”Suomen euroviisut nyt loppusuoralla. Kuka heistä lähtee Haagiin”.

Apu 17/1980: Raila Kinnunen, ”Johnny pelasti euroviisut”.

Apu 9/1981: Raila Kinnunen, ”Lennolla Dubliniin: Sorsa, tämä vakava uhka Ankalle”.

Apu 17/1982: Raila Kinnunen, ”Euroviisut 1982. Tynk-tynk tynkämusiikkia”.

Apu 18/1982: Raila Kinnunen, ”Pommiin meni mutta...”

Apu 5/1983: Raila Kinnunen, ”Ami matkalla Müncheniin”

Apu 3/1987: Raila Kinnunen, ”Vuosi yhden ihmisen”.

Apu 17/1985: Raila Kinnunen, ”Sonja laulaa sittenkin suomeksi. Kaikki irti vasta lavalla”.

Apu 8/1985: Raila Kinnunen, ”Sonja sen teki”.

Apu 20/1987: Aino Mervi, ”Jo toinen voitto Euroviisuissa. Johnny Logan vietti irlantilaiden juhlaa”.

Apu 6/1989: Raila Kinnunen, ”Laulu yhdistyvälle Euroopalle. EY-flamenco”.

Apu 19/1989: Raila Kinnunen, ”Euroviisut kohta tiensä päässä? Anneli lauloi liian hyvin!”

Apu 3/1990: Raila Kinnunen, ”Mitä? Euroviisut siirtyvät 90-luvulle!”

Apu 8/1990: Tappajahieho, ”Kyl määki Zagrebissa”.

Apu 17/1990: Raila Kinnunen, ”Kutrit hulmuten Zagrebiin. ’Aika oli kypsä tähän’”.

Apu 18/1990: Raila Kinnunen, ”Euroopan viisuilijat, yhtykää!”

Apu 2/1993: ”Katri Helenan ja Panu Rajalan yllätyskihlaus. ’Kuin kaunista unta’”.

Apu 7/1993: ”Ihmisiä ja ideoita. Joku odottaa kirjettäsi”.

Apu 9/1993: Eino Leino, ”Kevättalvi, Euroviisujen aika. Tiukka ponnistus ja lentoon!”.

Apu 10/1993: Eino Leino, ”Katriin keikkakesä alkaa Irlannista”.

Apu 19/1993: Eino Leino, ”Ennätysmäärä euroviisuja. Etkä tule hullua hurskaammaksi”.

Apu 9/1994: Liisa Jäppinen, ”Euroviisut -94 koki nuorennusleikkauksen. Tilaa uusille yrittäjille”.

Apu 17/1994: Ilkka Ranta-aho, ”Paipaipetit – ja onnea matkaan”.

Apu 18/1994: Ilkka Ranta-aho, ”Viisut käyvät kalliiksi Irlannille. ’Hymyllään nyt vielä tämän kerran’”.

Apu 8/1998: Arto Pajukallio, ”Aava avautui euroviisuraadeille”.

Apu 18/2002: Hannu Koskela, ”Laura ei jännitä Euroviisuja. Sini-risti voittoon Tallinnassa.”

Borgåbladet 26.3.1963: Pontus, Finlands sparv i tranedansen”.

Dagens Nyheter 16.2.1962: Åsa Wohlin, ”Finländska schlagerfinalen”.

Elokuva-Aitta 3/1966: ”Iskelmän viidet vaatteet”.

Eteenpäin 8.2.1973: ”Onnelliset Marion ja Rane”.

Eteenpäin 26.1.1977: AP, ”Arska ja Monica: Suhtaudumme menestykseen varauksin”.

Eteenpäin 15.3.1980: JS, ”Tasokkaat Euroviisut”.

Etelä-Saimaa 10.4.1967: ”Sandie Shaw lauloi Englantiin Eurovisio-kilpailun voiton. Fredi sai kokoon kolme pistettä”.

Etelä-Saimaa 2.4.1969: Sara, ”Puhetta riittää”.

Etelä-Suomen Sanomat 13.3.1965: ”Pohjoismaat jäävät ehkä kokonaan pois euroviisukilvasta”.

Etelä-Suomen Sanomat 24.1.1973: C-r, ”Laulaako Marion toisen kerran Suomen Eurovisio-kappaleen?”.

Etelä-Suomen Sanomat 7.4.1973: MR, ”Vähän viisaampana kisoihin”.

Etelä-Suomi 9.4.1967: Olli, ”Eurovision laulukilpailu”.

Folk Tidningen – Ny tid [päiväys puuttuu, ELKA 1964]: PHN, ”Italienskt i eurovisionstävlingen”.

HS 19.3.1962: MK, ”Nuori Marion iskelmäkilpailujen erikoissuosikki. ’Kielivaikeus’ Suomen ja Jugoslavian ongelma”.

HS 20.3.1962: MK, ”Iskelmäkilpailu osoitti, että Euroopassa osataan tehdä lauluja. Arviointia vaikeutti makusuuntien erot”.

HS 25.3.1963: M. V-la.,—”Suumielinen laulukilpailu. Neljä maata jäi pisteittä. Tanskan iskelmä voitti nipin napin”.

HS 25.10.1964: ”Eurovision laulukilpailu” [kilpailukutsu].

HS 16.2.1965: Origo, ”Musiikin mitta”.

HS 25.2.1965: ”Yleisöltä”.

HS 23.3.1965: ”Yleisöltä”.

HS 24.3.1965: ”Yleisöltä”.

HS 14.3.1966: ”Yleisöltä”.

HS 5.4.1968: Olli Kivinen, ”Kristinan kello alkoi käydä hyvin Lontoossa”.

HS 8.4.1968: Eino Leino, ”Pettynyt Kristina: ’Tuntuu vähän nololta, odotin parempaa sijaa’”.

HS 2.4.1969: [yleisönosasto, ELKA].

HS 1.2.1972: Lauri Karvonen, ”Tasaväkiset euroviisut”.

HS 6.2.1973: Raimo Möysä, ”Ylikansallisuus valttia Eurovision laulukilvassa”.

HS 8.4.1974: Tarja Saarivuori, ”Oma laulu syynä euroviisujen tv-kieltoon Italiassa”.

HS 23.1.1977: ”Aspelund, Raninen Lontooseen. Lapponia voitti viisukarsinnat”.

HS 24.1.1977: Jukka Kajava, ”Abba-Lapponialla Lontooseen”.

HS 12.2.1979: Hannu-Ilari Lampila, ”Viisuehdokkaat toistivat tuttuja kuvioita”.

HS 27.3.1979: Jukka Kajava, ”Tasapaksua, ja taas tasapaksua”.

HS 30.3.1979: Ilse Rautio, ”Ruotsalaiset aikovat taikatempua euroviisukilvassa. Katri-Helenan tavoitteena on uusi Suomen ennätys”.

HS 4.3.1994: Maija Alftan, ”Kohti kolmen minuutin kliimaksia. Kapellimestari Olli Ahvenlahti pääsee varmasti Euroviisujen loppukilpailuun”.

HS 9.5.1998a. Heikki Hellman, ”Suomi laulaa – miksei kukaan äänestä? Euroviisuaänestyksissä maanosa jakautuu kolmeen leiriin, joista yhteenkään Suomi ei kuulu”.

HS 9.5.1998b: Juha Sainio, ”Suomalainen euroviisututkija Asko Murtomäki: Kansallinen kulttuuri jäänyt syrjään”.

HS 9.5.1998c: Harri Uusitorppa, ”Ringe ding, ding donge dong”.

HS 11.5.1998: Pirkko Kotiranta, ”Telekommunikaation riemuvoitto? Kansat äänestivät euroviisuvoittajan euroopanlaajuisessa puheäänestyksessä”.

HS 14.5.1998: Anssi Sinnemäki, ”Suomen raatia maaniteltiin äänestämään Euroviisuissa Ruotsia”.

HS 14.5.2001: Jorma Rotko, ”Euroviisuvoitto yllätti virolaiset. Po-

liititkot pitävät menestystä merkinä Viron EU-kunnosta”.
HS 25.5.2002a: Kaja Gr,nthal, ”Tallinna odottaa 160 miljoonaa katsojaa”.
HS 25.5.2002b: Kaja Gr,nthal, ”Myös juontajat työskentelevät Viron asialla”.
HS 25.5.2002c: Heikki Hellman, ”Viron euroviisutie on menestystarina”.
HS 28.5.2002: Jukka Kajava, ”Suomi voitti Raisiossa”.
HS Nyt 9/2003: Päivi Huotari, ”Schlager sentään!”
HS 20.11.2003: Pirkko Kotirinta, ”Uusien tekijöiden tulva euroviisukarsinnassa. Suomen kieli katosi kappaleista”.
HS 16.1.2004: Ritva Korpimo, ””Otetaan tähän ne aploidit””.
HS 21.4.2004: Leena Virtanen, ”Euroopan suurin drag show”.
HS 14.5.2004a: Pirkko Kotirinta, ”Suomen tango ei selvinyt Euroviisujen loppukilpailuun”.
HS 14.5.2004b: Pirkko Kotirinta, ”Hyvä esitys, huono sijoitus”.
HS 17.5.2004: Pirkko Kotirinta, ”Shirikiridamdei – katse kaakkoon”.
HS 2.12.2004: Pirkko Kotirinta, ”Kansainväliset viisukarsinnat”.
HS 19.5.2005a: Pirkko Kotirinta, ”Aurinko laskee yhä länteen – mutta euroviisu nousee usein idästä”.
HS 19.5.2005b: Meri Toivanen, ”Fani näki euroviisuista enneunen”.
HS 22.5.2006a: ”Lordi teki historiaa”.
HS 22.5.2006b: Jussi Ahlroth, ”Oodi Lordille!”
HS 22.5.2006c: Pirkko Kotirinta, ”40 vuotta, eikä suotta. Lailasta se alkoi – ja Lordin jälkeen kaikki on toisin?”
Hbl 13.2.1961: E. E., ”Eurovisionsschlagern”.
Hbl 20.3.1961: ”Luxemburg hade bästa schlageren”.
Hbl 17.2.1962: S-m, ”Finaldags”.
Hbl 28.11.1963: ”Eurovisionens schlagertext kräver finska”.
Hbl 16.2.1964: Gunnar, ”Lasse Mårtenson vann inhemska schlagerfinalen”.
Hbl 29.2.1964: Gunnar, ”Lasse Mårtenson sjunger ut”.
Hbl 23.3.1964: koc, ”Lyckad schlagerfinal trots demonstration”.
Hbl 26.3.1964: Bo Ström, ”Schlagertävlingen i Köpenhamn”.
Hbl 22.3.1965: B-en.,–”Neapeltävlingen tv-mässigt dålig”.
Hbl 12.2.1967: Kaj Chydenius, ”Mårtenson, Folk-Fredi till Wien”.

Hbl 30.3.1968: ”Euroschlagern som färgsändning”.

Hbl 9.4.1968: B -en., ”Eurovisionstävlingen i efterskott”.

Hbl 1.3.1969: ”Radion följer övriga Norden i madridfrågan”.

Hbl 7.3.1969: ”Nordiska länderna deltar planenligt i schlagerfinalen”.

Hbl 1.4.1969: ”Poppe blev utskälld och Jarkko bestulen”.

Hbl 6.2.1973: Lilli, ”Smakfrågor”.

Hbl 13.2.1979: R & MB Paro, ”Igen ställde Karpo folk i skamvrån”.

Hbl 21.4.1980: Carola Hedman, ”Unik Eurovisa: Tävingen avlöpte helt utan krångel”.

Hbl 17.2.1990: H. S., ”Eurovisa med stark svensk prägel”.

Hbl 18.2.1990: ”Beat bräckte Arja!”

Hbl 20.2.1990: Fratello, ”Hård bit”.

Hbl 25.2.1990a: Mathias Luther, ”Beat’ tar en sak i sänder. Först finalen”.

Hbl 25.2.1990b: Kim Isaksson, ”Andraplatsen blev som seger för sjungande kock-Susanne”.

Hbl 3.5.1990: Kim Lund, ”Eurovisionsfinalen närmar sig. Nu är Beat i Zagreb”.

Hbl 5.5.1990: Kim Lund, ”Beats hektiska vecka kulminerar i kväll”.

Hbl 7.5.1990: Heidi Avellan, ”Euroefori Europas melodi”.

Hbl 5.3.1994: Ulla Stenman, ”I kväll gäller det för Susanne Sonntag”.

Hbl 8.5.1998a: Dan Kronqvist, ”För många ballader!”

Hbl 8.5.1998b: Dan Kronqvist, ”Marika i elden”.

Hbl 8.5.1998c: Kerstin Lindman-Strafford, ”Underbart för Marika i Birmingham”.

Hbl 11.5.1998a: Stefan Brunow, ”Frågor”.

Hbl 11.5.1998b: Annika Hällsten, ”Sorry, Marika!”

Hbl 12.5.1998: Annika Hällsten, ”Marika har rätt att klaga”.

Hbl 22.5.2006: Marcus Lillkvist, ”Nu handlar det om pengar och PR. ”Helsingfors och Åbo kämpar om jättefesten”.

Hymy 4/1961: ”Iskelmäikkuna”.

Hämeen Sanomat 12.2.1979: Veikko Lunnas, ”Euroviisujen voitto tuli Kanta-Hämeeseen”.

Hämeen Sanomat 14.1.1980: Veikko Lunnas, ”’Vallankumous’ on tehty. Viisujen vastakohtia”.

Hämeen Yhteistyö 7.3.1969: ”Suomi muiden mukana Eurovision kilpailuun”.

Hämeen Yhteistyö 29.3.1969: Mauri Sirnö, ”Kulttuuririntama”.

IL 5.5.1998: Reijo Ruokanen, ”Saksalaiset rajan yli äänestämään. Guildo Hornista viisuvoittaja vaikka väkisin”.

IL 7.5.1998a: Katariina Oinonen, ”Marika säväytti Suomi-illassa”.

IL 7.5.1998b: ”Olli Ahvenlahdella helpottunut olo”.

IL 8.5.1998: Katariina Oinonen, ”Viisujen puhutuin. Ah, niin naisellinen Dana International” .

IL 9.5.1998: Katariina Oinonen, ”Suomen euroviisulla tänään yllättäjän rooli. Marika on hurmannut koko Birminghamin”.

IL 11.5.1998: Katariina Oinonen, ”Aava ei auennut eurooppalaisille. Marika Krook suuttui”.

IL Viikkolehti 29.1.2000: Sari Ilvonen, ”Euroviisut on koko kansan purnajaiset. Voihan viisu!”

IL Viikkolehti 5.2.2000: Ilkka Yrjä, ”Rautalangasta Hanoin kautta Apocalyptican selloihin. On sitä ennenkin yritetty”.

IL 13.4.2002: Susanna Yliluoma, ”Laura tulee, näkee ja loistaa. Vabise, Tallinn!”

IL 11.5.2002: Sari Hannikainen, ”Kuka maksaa viulut?”

IL 25.5.2002: Sanna Yliluoma, ”Laura kisaa euroviisuvoitosta illalla. ’Fiilis kuplii ja kihelmöi’”.

IL 27.5.2002a: Susanna Yliluoma, ”Lauran tsemppi vaihtui kyneleihin. ’Tulokset kuultuani vain itkin ja itkin’”.

IL 27.5.2002b: ”Euroviisuselostus poiki rikosilmoituksen Ruotsissa”.

IL 28.5.2002a: Tommi Parkkonen, ”Kannattaako Suomen enää osallistua Euroviisuihin?”

IL 28.5.2002b: Katri Utula, ”Uudet tuulet puhaltavat. Pohjoismaille suunnitellaan omia ’Euroviisuja’”.

IL 28.5.2002c: Tommi Parkkonen, ”Kannattaako Suomen enää osallistua Euroviisuihin, Maria Guzenina?”

IL 21.2.2005: Laura Halminen, ”Edustajamme ei osaa suomea!”

IL 22.2.2005: Mari Karjalainen, ”Onko kansallisuustunne kadonnut euroviisuista?”

IL 2.5.2005: Laura Halminen, ”Kuinka Geir Rönningin käy?”

IL 22.5.2006a: ”Omaperäisyys vei voittoon”.

IL 22.5.2006b: Markus Tiittula, ”’Suomi pelasti euroviisut’. Britti-asiantuntijan mukaan Lordi on juuri sitä, mitä euroviisut tarvitsevat”.

IL 22.5.2006c: Ilkka Yrjä, ”Finland: 292 points!”

IL 22.5.2006d: Niina Pasula, ”’Tää on mun elämäni hienoin ilta’. Kotikaupunki otti hirviöiden voiton vastaan hämmentyneen kiittolisena”.

IL 27.5.2006: Aila Seppälä, ”Uskomaton Lordi!”

IS 8.2.1961: ”Lukijan ääni”.

IS 14.2.1961: Kai de Puu, ”Iskelmistä P-linjaan”.

IS 16.2.1962: ”16-vuotias kampaajaoppilas Marion Rung pääsee Luxemburgin iskelmäkilpailuun”.

IS 14.3.1962: ”Peukut pystyyn Marionille”.

IS 17.3.1962: Matti Kontio, ”Marion Rung:”’Jos jään ’jumboksi’, en palaa kotiin””.

IS 19.3.1962a: Matti Kontio, ”Hermostuttiko? – Ei sitten ollenkaan, vastasi Marion”.

IS 19.3.1962b: ”Vähän iskelmämäisesti tarttuvia sävelmiä mollivoit-toisessa Eurovision kilpailussa: Suomen jury suri sitä ettei ’Tipitiille’ saanut antaa pinnoja”.

IS 23.3.1963: ”Eurovision iskelmäkilpailusta ei saada uusintalähe-tystä”.

IS 23.3.1964: ”Tyttöjä kuvaruudussa”.

IS 20.1.1965: Harry Aaltonen, ”Eurovisioiskelmät”.

IS 20.3.1965: Gee, ”– Aurinko laskee länteen – mutta paljonko Eurovisio-raati laskee minulle pisteitä.”

IS 22.3.1965a: ”Toivo Kärki: Suomen seuraava tilaisuus läpilyön-tiin euroviisukisoissa vasta 50–100 vuoden kuluttua”.

IS 22.3.1965b: ”Lukijan ääni”.

IS 24.1.1966: ”Lasse Mårtenson: Ann-Christine hyvä valinta koska seksi ratkaisee voiton”.

IS 15.2.1967: Vaaja, ”Perheraati ja euroviisut”.

IS 9.2.1968: ”Millainen euroviisu Lontooseen?”

IS 23.3.1968: ”Lukijan ääni”.

IS 26.2.1969: ”Pohjoisvisiokokouksen suositus: ’Pallo’ Revolla Eu-

roviisuasiassa”.

IS 5.2.1973: Tommi Liuhala, ”Tipitii tai Tom Tom Tom, nimi aina vaan on Marion”.

IS 28.1.1974: Eeva-Kaarina Holopainen, ”Miksi Helsinki ei pitänyt Kirkasta?”

IS 10.2.1975: T.L., ”Vaatimattomuus vei voittoon”.

IS 17.3.1975: Matti Rinne, ”Euroviisujen ainut hyvä puoli. Vastaisku yhdistää”.

IS 20.1.1977: Raimo Matikkala, ”Saamelaiset tyrmistyneitä. Vie-däänkö meiltä kalakin”.

IS 22.1.1977a: ”Arton sihti. Suomalaiset taas uhkaamassa saamelaisia. Ja ota heiltä heidän leipänsä”.

IS 22.1.1977b: Jouko Sorjanen, ”Yksi on laulu ylitse muiden, vai onko? Yhdeksän viisua kamppailee tänä iltana Lontoon matkasta, edustuspaikasta Eurovision laulukilpailun finaaliin”.

IS 26.1.1977: ”Lukijan ääni”.

IS 2.2.1977a: Katri Wanner, ”Anneli on ainokaisemme!”

IS 2.2.1977b: ”Missikisat = suosikki 1976”.

IS 9.5.1977: Ilse Rautio, ”Jokunen laulu oli joukossa”.

IS 13.2.1979: ”Ohi mennän. Joko tämä viisu tärppää?”.

IS 16.1.1980: ”Lukijan ääni”.

IS 22.4.1980: Antti Seppälä, ”Loiri ja Suomi”.

IS 24.2.1981: ”Lukijan ääni”.

IS 26.2.1981: ”Lukijan ääni”.

IS 18.3.1982: ”Lukijan ääni”.

IS 1.5.1998: Rita Tainola, ”Marika Krookin tulikasteeseen on enää viikko. ’Jännittää!’”.

IS 4.5.1998: ”Euroviisuvoittoon hinnalla millä hyvänsä”.

IS 7.5.1998a: Rita Tainola, ”Aava saa kulmat kohoamaan Birminghamissa. Marika Krookille satelee esiintymistarjouksia.

IS 7.5.1998b: Jouko Heikura, ”Aava ei ole vedonlyöjien suosikki.”

IS 9.5.1998a: Rita Tainola, ”Positiiviset ajatukset antavat voimaa. Sairaus vei Marikalta yöunet”.

IS 9.5.1998b: ”Israelin edustaja Dana vaihtoi sukupuolta miehestä naiseksi. ’Kaikki ovat kiinnostuneita vain ulkonäöstäni’”.

IS 9.5.1998c: ”Marikan ulkoasussa korostetaan mystiikkaa”.

IS 9.5.1998d: Eeva-Kaarina Korsi, ”Viisukonkarit veikkailevat, miten Marika Krookin ja Aavan tänä iltana Birminghamissa käy. Supersuksee vai takuutappio?”

IS 11.5.1998a: Rita Tainola, ”Euroviisusijoitukseensa pettynyt Marika Krook moittii voittajaa.” Dana lauloi epäpuhtaasti”.

IS 11.5.1998b: Rita Tainola, ”Voiton jälkeisenä aamuna israelilaislaulajan leuasta löytyi jo partahaituvia. Erilainen Dana kahmi voiton”.

IS 11.5.1998c: Jussi Niiranen, ”Kotikylä ei vaipunut synkkyyteen. Marika on paras! Voi pärkkele!”.

IS 12.5.1998a: Tarja Penttinen, ”Marika Krook korjaa euroviisuissa syntynyttä kuvaa: ’En ole huono häviäjä!’”.

IS 12.5.1998b: Tarja Penttinen, ”Riittivätkö vähemmistön äänet viisuvoittoon?”.

IS 12.5.1998c: Sonja Lende, ”’Oikeudenmukaisuuden voitto’. Euroviisuykkönen Dana International taistelee ahdasmielisyyttä vastaan”.

IS 13.1.2000: Pasi Kostiaainen, ”Taas skandaali Euroviisuissa”.

IS 15.1.2000: Arja Andersson, ”Pekka Jalkanen: Ihan uusi tekijäpolvi on nyt asialla”.

IS 17.1.2000: Minna-Johanna Nieminen, ”’Jos joku haluaa äänestää itseään, siitä vaan!’”

IS 15.2.2000: ”Lukijan ääni”.

IS Viikkoliite 19.2.2000: Eeva-Kaarina Kolsi, ”’Mun on täytynyt olla ihan sekaisin!’”

IS 19.2.2000: ”Lukijan kanava”.

IS 4.5.2000: Ira Huovinen, ”Euroviisuehdokkaat voi katsastaa jo etukäteen”.

IS 16.5.2000a: Tiina Vahtera, ”Miksi meille aina käy näin? Euroviisumenestys on kolmen kimppa: hyvä biisi, loistopersona ja nappesiintyminen”.

IS 16.5.2000b: Satu Saaristo, ”Kaikkien aikojen viisuartisti Marion: Juhlavuus ja trendikkyys puuttuu”.

IS 16.5.2000c: Satu Saaristo, ”Ossi Runne: Suomen iskelmät eivät ole tarpeeksi hyviä”.

IS 16.5.2000d: ”Lukijan ääni”.

IS 17.5.2001: Minna-Johanna Nieminen, ”Tanel Padar ja Dave Benton, Viron villitsijät”.

IS 22.1.2002: Pasi Kostiaainen, ”Viisuissakin siirryttiin euroaikaan”.

IS 28.1.2002: Tuomas Marjamäki, ”Laura lähtee Tallinnaan”.

IS 15.5.2002: Kauko Säädin, ”Tuurilla voittoon leijonien lauma?”

IS 16.5.2002: Tuomas Marjamäki, ”Suomen menestynein euroviisuilija Marion: Laura rikkoo ennätökseni”.

IS 25.5.2002: Tuomas Marjamäki, ”Kerrankin Suomen viisu on paras!”

IS 27.5.2002a: Tuomas Marjamäki, ”Lauran viisupettymys: Itkin, itkin ja itkin”.

IS 27.5.2002b: Tuomas Marjamäki, ”YLE:n viihdepäällikö Markku Laaksonen: Euroviisuissa pelataan väärillä säännöillä”.

IS 27.5.2002c: Milla Rautiainen, ”Suomen kannattaisi jättäytyä Euroviisuista kokonaan pois”.

IS 27.5.2002d: Jari Tervo, ”Itäviisut”.

IS 27.5.2002e: Tuomas Marjamäki, ”Lopetetaanko jo?”

IS 28.5.2002a: Mika Heikkilä, ”Yle harkitsee Euroviisuista vetäytymistä. Viisukonkarit: Ei jäädä pois Euroviisuista!”

IS 28.5.2002b: Mika Heikkilä, ”Mihin Euroviisuja tarvitaan?”

IS 28.5.2002c: ”Nettikysely tänään. Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?”

IS 28.5.2002d: ”Latvia palkitsi viisuvoittajan 34 000 eurolla”.

IS 28.5.2002e: ”Lukijat”.

IS 29.5.2002: ”Nettikysely eilen. Pitäisikö Suomen jäädä pysyvästi pois Euroviisuista?”

IS 23.7.2002: Hanna-Mari Juvonen, ”Onnellinen Marion Rung: Tänä kesänä en ehdi naimisiin”.

IS 26.7.2002: Jussi Niiranen, ”Marion liikuttui kyyneliin”.

IS 31.10.2003a: Anne Erjonsalo, ”Suoraan sydämeen, Katri Helena!”

IS 31.10.2003b: Anne Erjonsalo, ”Vanheneminen on Katrista kunnia-asia. Ikärasisteilta nirri pois!”

IS 28.1.2004: ”TV:n katsotut”.

IS 8.5.2004: Outi Kaartamo, Susanna Sormunen & Merja Asikainen, ”Näytät niille, Jari!”

IS 12.5.2004: Kari Salminen, ”Euroviisut kannattaa ottaa liian vakavasti”.

IS 22.2.2005: Heli Korpimäki & Rosanna Serkamo, ”Onnea Norja – eikun Suomi!”

IS 18.5.2005: Tuomas Marjamäki, ”Liikuttava jälleennäkeminen!”

IS 19.5.2005: ”IS:n lukijat: Suomi – 0 pistettä”.

IS 22.10.2005: Tuomas Marjamäki & Anne Erjonsalo, ”Sata salaamaa iskee yhä tulta!”

IS 20.5.2006: ”Mallia Nokiasta ja Lordista”.

IS 22.5.2006: Matti Markkola, ”Suomen hirveä viisuhistoria!”

Iskelmä 4/1962: Erkki Pälli, ”Eurovisiokisojen jälkimaininkeja”.

Iskelmä 3/1964: Erkki Pälli, ”Laiskotellen ykköseksi”.

Iskelmä 4/1964a: Åke L. Granholm, ”Seuraava todistaja-aitioon”.

Iskelmä 4/1964b: Erkki Pälli, ”Mårtensonin tytöt”.

Jaana 16–17/1976: Riitta Mäkelä, ”Fredri sävelsi loppukilpailuyönä ensi vuoden viisuehdokkaansa. Aamusampanjat Englannille”.

Jaana 15.2.1979: Riitta Mäkelä, ”Euro- ja interviisujen lopputuloksesta olivat tuomarit ja yleisö samaa mieltä. Katri Helena ja Ritva Oksanen laulajanuran huipulla”.

Jaana 13/1979: Riitta Mäkelä, ”Lakkouhka ja lasten sairaus varjostavat viisumatkaa. Katri Helena lähti Jerusalemiin huoli sydämesä”.

Kainuun Sanomat 1.3.1969: ”Suomen euroviisukilpa riippuu naapurimaista. Radiolle uusi johto syksyllä”.

Kainuun Sanomat 8.2.1973: ”Marion ja Rane – onnelliset”.

Kajaani 23.3.1965: Albin, ”Niin kuin arvattiinkin”.

Kaleva 24.3.1964: Linkki, ”Pohjois-Suomen kuvaruutu”.

Kaleva 22.1.1965: Linkki, ”Lauluja kaamosvisioonkin”.

Kaleva 28.2.1969: Antti Aalto, ”Kanavan laidalta”.

Kaleva 31.1.1972: ”Suomen Euroviisu-ehdokkaat – rakkautta ja juoksupyöriä”.

Kaleva 10.4.1973: ”Viisujen jälkipuintia. Euroviisuista paras ei aina ole voittaja”.

Kaleva 8.4.1974: Kari Karemo, ”Eurooppa lauloi, Ruotsi äänekkäimmin”.

Kaleva 22.4.1980: Antti, ”Haistattivat huilua”.

Kansan Lehti 20.2.1963: Riitta, ”Itkelmiä ja muistelmia”.

Kansan Lehti 26.3.1965: Riitta, ”Lisää raateja”.

Kansan Lehti 27.3.1963: Punainen neilikka, ”Lontoolainen tasape-
li”.

Kansan Lehti 10.2.1973: ”Onnelliset Marion ja Rane Lehtinen”.

Kansan Lehti 22.4.1980: Arja Vettenranta, ”Viimeistä sijaa huilu se
soi”.

KU 12.4.1967: Joonas, ”Lepohetken levyt”.

KU 30.3.1968: ”Kristina Lontooseen vaaleanvihreässä minissä ja
maksissa. Ensimmäinen showmaailman värilähetys kolmeen maan-
osaan”.

KU 8.2.1969: ”Ei lauleta Espanjassa”.

KU 21.10.1969: ”Loppuuko eurovisiolaulanta?”

KU 10.4.1974: Mauri Sirnö, ”Reunahuomautuksia”.

KU 15.1.1975: ”Kirjoita soitaa kysy kerro ehdota purnaa moiti”.

KU 25.1.1977: Jorma Rotko, ”Naa-na-naa!”

Karjalainen 14.1.1980: JR, ”Menevimmat putosivat viisukisakar-
sinnoissa”.

Karjalan Maa 20.1.1980: ”Viisuboikotti”.

Katso 7/1961a: ”Kohteena Cannes”.

Katso 7/1961b: Harry J. Skornia, ”Televisio kansainvälisen yhteis-
ymmärryksen työvälineenä”.

Katso 9/1961: Arvostelija, ”Arvostelua”.

Katso 14/1962: Åke Granholm, ”Musiikkimuistio”.

Katso 1/1963: Åke Granholm, ”Musiikkimuistio”.

Katso 7/1963: ”Karsinta Lontooseen”.

Katso 14/1963: Lea Venkula, ”Laulut on laulettu”.

Katso 8/1964: Åke Granholm, [kolumnin nimi puuttuu].

Katso 9/1964: R. H:ppä, ”Viikolla vilkaistua”.

Katso 11/1964: Mindele London, ”Optimistinen uneksija”.

Katso 13/1964a: Åke Granholm, ”Kuva vaikutti arvosteluun”.

Katso 13/1964b: Mindele London, ”Konserttialissa on pommi”.

Katso 8/1965: Hellin Kannas, ”Iltaisin aurinko laskee länteen min-
ne tuuli kuljettaa”.

Katso 13/1965: Hellin Kannas, ”Vierestä vietiin: Luxemburg voitti
euroviisuilun · la letkis”.

Katso 10/1967: Hellin Kannas, Wien ei nouse päähän. Fredi ottaa

asiat realistisesti”.

Katso 16/1968: Mindele London, ”La la laa. Santamaria! Voitto tuli!!!”

Katso 8/1969: Mindele London, ”Kohti Madridia. Euroviisu kotimaisittain”.

Katso 5/1973: Liisa Knuuti, ”Nina Pethman, 13, laulaa isänsä sävellyksen. Yleisöllä ei sananvaltaa Euroviisukarsinnassa.”

Katso 7/1973a: Marjut Saarenoja, ”Vuosikymmen unohtui ja mielessä oli Tipitii”.

Katso 7/1973b: Aikki Perttola-Flinck & Merja Sahari, ”Katsojatkin pitivät Marionin laulusta. Lasselle yleisöääniä”.

Katso 16/1973: Marjut Saarenoja, ”Viisukisat poliisikomennossa”.

Katso 3/1974: Marjut Saarenoja, ”Miesten Euroviisukarsinta”.

Katso 9/1974a: Heikki Hietamies, ”Tango oli kansan mieleen”.

Katso 9/1974b: Marjut Saarenoja, ”Pianotunnit jäivät mutta voitto tuli. Carita tuntee viisukaupungin ennestään”.

Katso 16/1974: Marjut Saarenoja, ”Herrat hytkyivät. Abba laski miljoonia”.

Katso 17/1974: ”Katsojan kanta”.

Katso 18/1974: ”Katsojan kanta”.

Katso 19/1974: ”Katsojan kanta”.

Katso 6/1975: Marjut Jousi, ”Kuka lähtee Tukholmaan? Euroviisuissa viimeinen karsinta”.

Katso 7/1975: Åke L. Granholm, ”Viimeiset viisut”.

Katso 8/1975: ”Kansa halusi Seikkailijan”.

Katso 40/1975: Reijo Telaranta, ”Mitä mieltä euroviisuista?”

Katso 46/1975: Aikki Perttola-Flinck, ”Marionin toiveet täyttyvät pikkusormen heilautuksella”.

Katso 5/1976: Marjut Jousi, ”Kansallinen lama iskelmissäkin? Suomen euroviisuihin apua Norjasta ja Unkarista”.

Katso 7/1976: Marjut Jousi, ”Euroviisut Pump Pump. Salaperäinen hiippari yllätti järjestysmiehet”.

Katso 8/1976a: Åke L. Granholm, ”Kaksi näkemystä”.

Katso 8/1976b: Anna Kerttu Wiik, ”Mainosmiesten musiikki”.

Katso 14/1976: Reijo Telaranta, ”Laulukilpailut vai pelkkää viihdettä?”

Katso 16/1976: Heikki Hietamies, ”Suomalaisten silli- ja surujuh-

la”.

Katso 3/1977: Heikki Hietamies, ”Lappia, mustasukkaisuutta, saas-
tepulmaa, humppaa. Varmistiko Yle jo Suomen häviön?”

Katso 5/1977: Seppo Valjakka, ””Monican toiveet korkealla. Mitä-
leille Lontoossa”.

Katso 14/1977a: Seppo Valjakka, ”Katson raati”äänesti Euroviisut.
Lapponiaan luotetaan”.

Katso 14/1977b: ”Kolme miljoonaa seurasi Euroviisujen esikarsin-
taa”.

Katso 6/1978: Marjut Jousi, ”Monica matkoilla – varamies valmi-
na. Kahdet viisut karsinnoissa”.

Katso 8/1978: ”Tätä mieltä katsojat. Katri-Helenan ystävät pahas-
tuivat”.

Katso 18/1978: Åke L. Granholm, ”Viisuista valittiin”.

Katso 13/1979: Mindele Zweig,
”Katri Helena ei ehdi jännittää”.

Katso 15/1979: Raimo Rasilainen, ”Halleluja, mitkä viisut”.

Katso 1/1980: ”Muistikuvia iskelmävuodelta 1961”.

Katso 4/1980: Åke L. Granholm, ””Vaikeat’ Euroviisut”.

Katso 5/1980: ”Kirje Katsolle”.

Katso 6/1980: ”Kirje Katsolle”.

Katso 10/1980: Eila Sarkama, ”Laulun huumaa Tohlopissa. Mario-
nille valitaan laulu Sopotiin. Euroviisu karsitaan Haagiin”.

Katso 18/1980: ”Euro voitti”.

Katso 20/1980: ”Kirje Katsolle”.

Katso 5/1981: Marja Valtonen, ”Euroviisut 81. Päivä aikaa äänes-
tää!”

Katso 9/1981: ””TV-viihteen tekijät Ylessä harmissaan: MTV:lle
myydään parhaat katselujat”.

Katso 11/1981: ”Kirje Katsolle”.

Katso 13/1981: ”Kirje Katsolle”.

Katso 15/1981: Åke Granholm, ”20 viisuvuotta. Onko vika valitsi-
joissa kun aina menee pieleen”.

Katso 22/1981: ”Iskelmävuosikerta -66. Tamarasta Dannyyn.”

Katso 7/1982: Marjut Jousi, ”Kojo, Kansa, Ami vai Opus 5? Raati
nimeää eurolaulajan. Viisukarsinnasta purnausta jo etukäteen”.

Katso 9/1982:

”Vastahyökkäyksiä tulvi yleisöltä”.

Katso 16/1982: Marjut Jousi, ”Hyviä laulumaita jää syrjään. Poissa Italia, Ranska ja Kreikka”.

Katso 18/1982a: Marjut Jousi, ”Nolla-Suomi on nyt vitsi. ’Yleisö hiljjeni ihmetyksestä’”.

Katso 18/1982b: Matti Paavonsalo, ’Europommi’ on purettava”.

Katso 19/1982a: Marjut Jousi, ”Kojon nollareissun jälkeen Suomi pysyy mukana.”

Katso 19/1982b: ”Soitellaan!”

Katso 17/1984: Marjut Jousi, ”Jari tietää viisuista kaiken”.

Katso 5/1985: ”Brita, Reijo ja Annikki. Iskemämuistoja vuodelta 1956”.

Katso 12/1985: ”Uteliaisuus voitti”.

Katso 17/1985: Marjut Jousi, ”Pelko pois ja pellit auki! Sonja onnistui esikatselufilmissä”.

Katso 20/1985: Marjut Jousi, ”Euroviisut -85: Eläköön, se on ohi!”

Katso 18/1986: ”Jari Koikkalainen arvioi euroviisut”.

Katso 8/1987: Marjut Jousi, ”Olisiko vihdoin Paulan vuoro... Kansa valitsee euroviisun”.

Katso 21/1987: Raija Alanen, ”Vickyn kenkä samppanjamaljana”.

Katso 7/1989a: Oona Tuomi, ”Uutisetkin innostavat enemmän. Euroviisuinnostus on laimennut”.

Katso 7/1989b: ”Suora linja. Palsta lukijoille”.

Katso 8/1989: ”Viikon 5 katsotuimmat”.

Katso 20/1989: Marjut Jousi, ”Eurooppa lauloi ’japsiviisuissa’. Jugoslavia typerrytti yleisön”.

Katso 21/1989: ”Viikon 18 katsotuimmat”.

Katso 9/1990a: Raija Alanen, ”Beat voitti euroviisut. ’fidin syytä kaikki’”.

Katso 9/1990b: ”Suora linja. Palsta lukijoille”.

Katso 10/1990: ”Suora linja. Palsta lukijoille”.

Katso 22/1990: Eila Sarkama, ”Suomen viisuyllättäjä Susanne Sonntag: ’Elämäntehtäväni on laulaa’”.

Katso 11/1991: Oona Tuomi, ”Euroviisut 91. Se oli hullu yö”.

Katso 17/1991a: Marjut Jousi, ”Pidetään perää. Suomea on viisu-

nöyrytetty 30 kertaa”.

Katso 17/1991b: Kirsti Kajanne, ”Viisi miljoonaa sydäntä sykkii Roomalle. Ruotsi hullaantuu taas”.

Katso 20/1991a: Silja Linko-Lindh, ”Eiköhän olisi jo aika. Suomi pois euroviisuista”.

Katso 20/1991b: ”Suora linja lukijoille”.

Katso 9/1992: Ville Alijoki, ”Suomen salaiset aseet: Kikka ja Kori-seva”.

Katso 19/1993a: Marjaana Kytö, ”Euroviisuilua toiseen potenssiin”.

Katso 19/1993b: Kari Siirtonen, ”Katri Helena luottaa iskelmään. Ei Euroviisuja pidä ottaa kuoleman vakavasti”.

Katso 9/1994: Henna Vepsäläinen, ”Uudet solistit piristävät viisuja”.

Katso 17/1994: Kari Siirtonen, ”Rikkooko CatCat Suomen viisuenätykset?”

Katso 5/2000: Markku Veijalainen, ”Ei hätää euroviisuissa”.

Katso 6/2000: Tero Paloniemi, ”Ja taas on aika viisuilun... 36. kerta toden sanoo?”

Katso 19/2000: Jupe Tuomola, ”Nina luottaa intiimiin tulkintaan”.

Keskipohtjanmaa 21.3.1962: Akusti, ”Yksi kuudestakymmenestä miljoonasta”.

Keskipohtjanmaa 20.1.1965: Akusti, ”Euroviisuilua”.

Keskipohtjanmaa 14.2.1965: Marjatta, ”Iskelmäkilpailusta”.

Keskipohtjanmaa 24.3.1965: ”TV:n”ääreltä”.

Keskipohtjanmaa 7.5.1966: PORA, ”Eurovisiolaulut”.

Keskipohtjanmaa 25.1.1977: ”Suomen euroviisu valittiin – olivatko raadit oikeassa?”

Keskisuomalainen 26.3.1963: Pirjetta, ”Iskelmä”.

Keskisuomalainen 14.2.1965: Kaku, ”’Iltaisin’ suosituin Eurovisio-karsinnassa”.

Keskisuomalainen 24.3.1965: [yleisönosasto, ELKA].

Keskisuomalainen 1.4.1965: [yleisönosasto, ELKA].

Keskisuomalainen 8.4.1976: Osmo Saarinen, ”Muotimukaiset euroviisut”.

Keskisuomalainen 24.1.1977: Osmo Saarinen, ”Kansallisetko viisut?”

Keski-Suomen Iltalehti 25.3.1963: Jaska Jokunen, ”Murheellinen”

Muistojeni laulu”.

Keski-Suomen Iltalehti 7.3.1966: ”Euroviisumme sijoittui kahdeksannelle tilalle. Suomi myös Intervisio-kilpaan”.

Koti-Posti 1/1973: [ei otsikkoa, ELKA].

Kouvolan Sanomat 1.2.1973: ”Euroviisut taas ajankohtaisia”.

Kuva-Posti 9/1964: Heikki Kataja, ”Hoi laari laari laa, Lasse”.

Kymen Sanomat 23.3.1965: Seri, ”oh, voi, miksei Katri Helena...”

Lalli 1.4.1969: PT., ”Melkein kuin silloin ennen – eli häntäpäähän jäätiin”.

Lalli 11.5.1977: Eerikki ”Euroviisuista ja jääkiekosta”.

Lalli 31.1.1981: Matti Kantola, ”Surkeita lauluja”.

LK 26.1.1966: ”Töllöttelyä”.

LK 14.2.1967: [otsikoimaton pikku-uutinen].

LK 22.1.1977: Leo Zimmermann, ”Monica ja Arska ylittämässä musiikin raja-aitoja”.

LK 25.1.1977: Leo Zimmermann, ”’Lapponia’ kauppatkalle Lontooseen”.

LK 11.5.1977: Leo Zimmermann, ”Euroviisut entisellään”.

LK 13.2.1979: Leo Zimmermann, ”Soitto tuulessa sousti”.

LK 22.4.1980: Leo Zimmermann, ”Voihan huilu”.

Liitto 26.2.1965: [yleisönosasto, ELKA].

Liitto 14.2.1979: Saivar, ”Julkkisuutta”.

Luoteis-Uusimaa 25.3.1965: Katse, ”Tähdestä tähteen”.

Länsi-Suomi 24.2.1965: Katse, ”Tähdestä tähteen”.

Länsi-Suomi 23.3.1965: -ski-, [ei otsikkoa, ELKA].

Länsi-Suomi 14.2.1973: ”Marion ’tuleen’ jälleen ensimmäisenä”.

Matkaan 5/2004: Suvi Heiniö, ”Viisun voimalla”.

Me 3/1977: Arvo Salo, ”Lapponia II”.

Me Naiset 8/1966: Leenakaisa Kekkonen, ”Valittiin viisuvaate”.

Me Naiset 7/1979: Rauha Korte, ”Tokko aivan pliisut viisut”.

Me Naiset 3/1993: Pirkko Carpelan, ”Elämän onnellinen käänne. Kihloissa Katri Helena ja Panu Rajala”.

Me Naiset 11/1993: Anu Mäkelä, ”Onnen tähtisateessa”.

Me Naiset 20/1993: Pirkko Carpelan, ”Katri Helena ja Tule luo. Halusin nämä rakkaussanat”.

Me Naiset 11/1994: Eija Aatela, ”Bye bye baby. Dublin odottaa”.

Me Naiset 22/1996: Marja Aalto, ”Euroviisujen tuttu juttu. Tappio ei lannista, vaikka naapurit nauravat”.

Me Naiset 3/1998: Marke Lipasti-Halonen, ”Marika Krook. Ihana tahtonainen onkin poikamainen”.

Me Naiset 8/1998: ”Eriäinen Edea”.

Me Naiset 19/1998: Nina Kantola, ”Tuoko etno viisuvoiton?”

Me Naiset 20/1998: Nina Kantola, ”Marika Krook ja Juha Kiikeri onnellisina. Viisut poikivat töitä”.

Me Naiset 11/2002: Liisa Talvitie, ”Lauran hetki lyö”.

Metro 12.5.2000: Petri Kaivanto, ”Täältä tullaan Globen! Euroviisuharrastus elää renessanssia internetissä”.

Nokian Uutiset 17.3.1962: ”Marion Rung edustaa Suomea Luxemburgissa”.

NP 16.2.1962: Bengt Pihlström, ”En stjärna föddes: Marion och ’Tipiti’ överlägsna. Men duger inte ’Åbo’ och ’Helsingfors’ i Norden?”

NP 17.2.1962: ”Svensk syn: ’Tråkig musik, dålig TV’. Tipiti: ’banal, kvittrig”.

NP 19.2.1962: E. U., ”Blek men sportig norsk schlagerfinal. Så skönt att det är över!”

NP 19.3.1962: Bengt Pihlström, ”Grattis!”– Marion kan vara belåten med sin insats. Trista låtar i tävling som passar bäst i radio”.

NP 4.3.1963: B. P–m, ”Bedrövlig och menlös nordisk schlageruppvisning där faktiskt Finland tog hem ’nordiska mästerskapet”.

NP 6.3.1963: ”Samnordisk schlagerparad”.

NP 17.2.1964: Bengt Pihlström, ”verlägsen och rättvis seger för Lasse Mårtenson – den enda finalisten med internationell chans. Visst betyder artisen mycket för melodin!”

NP 26.10.1964: Lars Bruun, ”Vad menar Rundradion?”

NP 4.11.1964: ”9 dagar har gått”.

NP 7.3.1966: Eirik Udd, ”Enig nordisk front gav Sverige 2. plats”.

NP 31.3.1969: Eirik Udd, ”Finländska juryn hade avgörandet i sin hand: Fyra länder delade schlager-segern. Sverige kan tacka Finland och Norge!”

NP [päiväys puuttuu, ELKA] 1969: Gunvor Åfeldt, ”När Finland gav Sverige poäng i schlager-EM utbröt tittarstorm. Poppe Berg utskälld”.

NP 15.10.1969: Eirik Udd, ”Eurovisionens schlagertävling skrotas

ned?”

NP 20.10.1969: ”Stopp för tv:s schlagertävling”.

NP 16.4.1973: ”Marion bjöd på eurobastu”.

NP 19.1.1974: Petra, ”10 killar och 1 brud startar EUROVISAN”.

NP 28.1.1974: Eirik Udd, ”Rekordjämna jury-poäng säkrade Caritas seger!”

OHO! 20/2005: Selina Keränen, ”Tämä kolmikko hurautti laulukilpailuun. Euroviisuihin vaikka pankkilainalla”.

Pohjanmaan Kansa 15.4.1967: ”Suomi suistuu varjoon musiikki-maana. Sätkynukke toi voiton Englannille”.

Pohjolan Sanomat 20.2.1962: Eero Juhani, [ei otsikkoa, ELKA].

Pohjolan Sanomat 14.2.1968: Leo Zimmermann, ”Euroviisut latteita”.

Pohjolan Sanomat 10.4.1968: ”Viisut on laulettu”.

Pohjolan työ 18.3.1965: ”Viktor Klimenko lähti Napoliin”.

Päivis 15.2.1967: Ulriikka, ”Lasse Mårtensonin työvoitto”.

Päivän Sanomat 1.3.1969: Markku Karhu, ”Oma maa omena, muu maa mandariini”.

Radiokuuntelija 14/1964: Silmääjä, ”Tv:n viereltä”.

Satakunnan Kansa 24.3.1964: Linssi, ”Nähtyä”.

Satakunnan Kansa 17.2.1965: Laaso, ”Euroviisu”.

Satakunnan Kansa 23.3.1965: Laaso, ”Nauru Suomelle”.

Satakunnan Kansa 20.1.1974: Rudolph, ”Euroviisukarsinta I. Pelpelle parhaat pisteet Irwinin laulu viimeinen”.

Satakunnan Kansa 23.1.1977: Rauno Immonen, ”‘Lapponia’ Lontooseen”.

Savo 26.3.1962: Fi-Fi, ”Ne suuret iskelmäkilvat”.

Savo 18.2.1963: Fi-Fi, ”Heikohkot olivat jälleen”.

Savo 7.3.1966: ”Maanantaina”.

Savo 8.4.1968. hka, ”Jälleen karvas Euroviisupilleri”.

Savo 10.4.1968: ”Euroviisu”.

Savon Sanomat 11.4.1980: Aimo Siltari, ”Euroviisujen esinäytös musiikkia ja maisemaa”.

Seura 12.2.1964: Kalevi Haiko & Kari Tuomi, ”Seuran eurovisio-raati äänesti: Laiskotellen Kööpenhaminaan”.

Seura 6/1973: Eero Nokela, ”Tom Tom Tom ja Marion”.

Seura 6/1974: Eero Nokela, ”Miksi Kirka putosi jatkosta?”

Seura 8/1974: Eero Nokela, ”Lukijain euroviisu”.

Seura 15/1974: Eero Nokela, ”Waterloo Brightonissa”.

Suurseura 1/1976: Eero Nokela, ”Popvuosi 1975”.

Suurseura 1/1977: Eero Nokela, ”Popvuosi 1976”.

Suurseura 5/1977: Eero Nokela, ”Onneksi olkoon, Monica! Arskan kestolotto toi voiton”.

Suurseura 6/1977: Eero Nokela, ”Veljet, mitkä juhlat!”

Seura 5/1980: ”Sinun kirjeesi”.

Seura 3/1980: Eero Nokela, ”Yllätysten ja pettymysten ilta. Mihin menet Suomen euroviisu”.

Seura 9/1981: Eero Nokela, ”Tehtiinkö kerrankin oikea ratkaisu? Riki lähtee Dubliniin”.

Seura 13/1981: ”Puheenvuoro”.

Seura 9/1982: Eero Nokela, ”Euroviisu on valittu. Jääkö Kojon pommi suutariksi”.

Seura 17/1982a: Marja Aarnipuro, ”Odotettavissa Harrogatessa: Ruotsi ja Israel ennakkosuosikkeja. Kojo Persoonallisin”.

Seura 17/1982b: Marja Aarnipuro, ”Lassen kova urakka”.

Seura 18/1982: Marja Aarnipuro, ”Kojo riemuitsi jumbotilasta: Nolla on hyvää mainosta”.

Seura 2/1993: Marianne HolmËn, ”Rakastunut Katri Helena: Nyt täytyy päästä halimaan”.

Seura 7/1993: Rauno Harju, ”Katri-Helenan ja Panun kevään kääntöpiiri”.

Seura 18/1993: Marja-Terttu Luoma, ”Säteilevä Katri Helena: Rakkaus on Luojan lahja”.

Seura 5/1998: Hannu Toivonen, ”Rahan takia en hylkää rakkauttani”.

Seura 8/1998: Tarja Ollikainen, ”Etno soi Euroviisuissa”.

Seura 39/1999: Marianne HolmËn, Syksyn sävelen tähtikilpailijat. Voittajien kaunis taisto”.

Stockholms Tidning 16.2.1962: Carl-Erik Lindgren, ”Finska eurovisionsschlageren: Tråkig musik och dålig TV”.

Suomen Kuvalehti 24.3.1962: Juha Tantt, ”Ring-ding-a-ding-a-ding, tipi-tii eli laulukisat Luxemburgissa”.

Suomen Kuvalehti 18.1.1964: Esko Helminen, ”Kerran vuodessa

kaikki harrastavat iskelmiä”.

Suomenmaa 12.2.1967: Leopold, ”Sydänsuruja ja kummituksia”.

Suomenmaa 9.4.1967: ”Viime yönä valvottaneet Euroviisut”.

Suomenmaa 11.4.1967: Leopold, ”Euroviisumme turistimatka. Sät-kynukke voittajaksi”.

Suomenmaa 30.3.1968: Leopold, ”Kello käy kohti Lontoota”.

Suomenmaa 9.4.1968: Ulla Säilä, ”Ei aina käy niin kuin haaveil-
laan”.

Suomenmaa 25.2.1969: L-Id, ”Uneliaat euroviisut”.

Suomenmaa 1.4.1969: [yleisönosasto, ELKA].

Suomenmaa 6.2.1973: Lauri Sipilä, ”Marion voitti”.

Suomenmaa 12.4.1974: ”Seksi pelasi Brightonissa... eli kuinka Abba
vei euroviisuvoiton Ruotsiin”.

Suomenmaa 6.4.1976: Ennakko-odotukset pettivät. Pump-pump
putosi kärjestä”.

Suomenmaa 25.1.1977: Anja Huumo, ”Lapin noita lähtee Lontoo-
seen”.

Suomenmaa 31.1.1981: RH, ”Mikä on euroviisu?”

SS 1.3.1963: ”TV-iskelmäkilpa väärällä tiellä”.

SS 19.3.1964: ”Lasse lähti”.

SS 26.3.1964: Loco, ”Taktikoidenko Euro-viisuja?”

SS 1.3.1966: Kauko Toivonen, ”Ann Christine Playboyneen suosik-
kina euroviisuiluun”.

SS 7.3.1966: UGS, ”Hyvae yoetae eli Euroviisukin meni politiikak-
si”.

SS 12.10.1966: ”Mollikansa mukana euroviisuilussa”.

SS 9.4.1967: Stefan, ”Euroviisujen aikaan kello 1 yöllä”.

SS 30.3.1968: Kauko Toivonen, ”Tv-miehet pelkäävät Kristiinan
menestyvän euroviisukisailussa”.

SS 16.4.1968: ”Lähetettyjä”.

SS 26.3.1976: JT, ”Ei uutta euroviisuissa”.

SS 27.3.1976: Pekka Gronow, ”Kulttuuripolitiikan viikko”.

Demari 14.5.1977: Merja ja Reima, ”Otatko Euroviisut vakavasti?”

SS 31.1.1981: ”Mitä mielessä liikkuu?”

Suosikki 12/1979: ”Voittajat on valittu: Katri Helena ja Tapani Kan-
sa saivat Vuoden viihdyttäjä-pokaalit!”

Svenska Dagbladet 16.2.1962: Gunnar Falk, ”Finalerna fortsätter”.

Tiedonantaja 25.3.1975: Aleksandrovits, ”Moniarvoinen musiikki”.

Tiedonantaja 3.4.1979: ”Hallelujaa”.

Turkulainen 22.2.1963: ”Lukijan sana”.

Turkulainen 27.2.1969: ”Katri Helenan heiniäkö?”

Turun Päivälehti 8.3.1964: ”Tanskan eurovisio-iskelmälle voisi veikata menestystä”.

Turun Päivälehti 8.3.1966: Tatjana, ”Euroviisuanalyysi”.

Turun Päivälehti 26.2.1969: ”Koska ei Ruotsi (eikä Norja?) Suomikin kieltäytyy Eurovisio-kilvasta?”

Turun Päivälehti 1.4.1969: Anselmi, ”Eurovisiolaulut”.

TS 16.2.1962: –mi, ”’Tipi-tii’ ja Marion Rung lähtevät Luxemburgiin. Voittaneen sävelmän tekijä Kari Tuomisaari”.

TS 18.2.1962: ”Tipi-tii tyrmätty Ruotsin lehdissä. Ikävä musiikki – huono TV”.

TS 20.3.1962: Jimi, ”Keski-Euroopan iskelmät tuttuja jo ennen kilpaa. Suomen ja Englannin ’kohteliaisuus’ sattuma”.

TS 29.1.1963: ”Suomesta kahdeksan iskelmää ehdolla Eurovisio-kilpailuun. Voittajasävelmä valitaan helmik. 14. pnä”.

TS 14.2.1963: ”Suomen sävelmä Eurovision laulukilpaan valitaan tänään”.

TS 17.2.1963: ”Topin tornista”.

TS 22.2.1963: Levyseppo, ”Laila Halme – päivän nimi”.

TS 30.3.1963: [yleisönosasto, ELKA].

TS 14.2.1965: –mi, ”Marjatta Leppänen ja ’Iltaisin’ sai raadeilta eniten pisteitä. Pohjolan raati oli kuitenkin eri mieltä”.

TS 18.2.1965: ”Yleisön osasto”.

TS 19.2.1965: ”Yleisön osasto”.

TS 20.2.1965: ”Yleisön osasto”.

TS 21.2.1965: ”Yleisön osasto”.

TS 7.3.1965: -mi, ”Pohjolan eurovisioiskelmät keskenään hyvin tasaväkisiä”.

TS 13.3.1965: ”Yleisradio euroviisuista: Ensi vuonna valitsee joko yleisö tai raati”.

TS 20.3.1965: –mi, ”He laulavat 100 milj. katsojalle”.

TS 21.3.1965: -mi, ”Letkajenkka voittajaksi – Suomi odotetusti pisteittä”.

TS 23.3.1965: ”Yleisön osasto”.

TS 24.3.1965: ”Yleisön osasto”.
TS 6.4.1968: ”Euroviisut eetteriin. Kristiinan kello käy Greenwichin aikaa”.
TS 31.3.1969: HK, ”Värittömät euroviisut ilman huippusävelmää”.
TS 27.3.1972: Lasse Erola, ”Euroviisut 72. ...mikä oli todistettava”.
TS 4.2.1973a: ”Tom Tom Tomilla Suomi mukaan Euroviisukisaan”.
TS 4.2.1973b: P. S., ”Linnavalli sai liikaa Mårtenson vähän”.
TS 18.2.1973: Esko Saarinen, ”Soitellaan”.
TS 7.4.1973: Esko Saarinen, ”Täällä Luxemburg ja tom tom tom”.
TS 17.2.1974: Esko Saarinen, ”Älä mene pois’ menee Brightoniiin”.
TS 23.1.1977: ”Monica ja Aarno Euroviisukisaan”.
TS 7.4.1981: ”Ruotsalaiskatsomot lämpenivät reggaelle: Suomen olisi pitänyt voittaa!”
TS Extra 24.2.1990: Mikko Ervasti, ”Euroviisut valtava haaste turkulaisyhtyeelle. Beat uskoo aitouteen”.
TS Extra 28.4.1990: ”Turkulaisyhtye valmiina euroviisurulettiin. Beatin valttina luonnollisuus”.
TS 5.5.1990: Sinikka Eskola, ”Kenraaliharjoitus kunnialla läpi. Beat pyöriyksessä”.
TS 7.5.1990: Sinikka Eskola, ”Beat jäi kahdeksaan pisteeseen. Viisuvoittaja keikkaillut Suomessa”.
TS 13.5.2000: Jukka Saarinen, ”Mission impossible”.
TS 27.1.2002: Vesa Kotilainen, ”Tänä vuonna ei takuulla jäädä Virossa pisteittä’. Uusi ja uljaampi euroviisukarsinta”.
TS 22.4.2002: Erkki Jääskeläinen: ”Mister euroviisu uskoo Suomen vielä voittavan”.
TS 25.5.2002: Leena Hietanen, ”Vuoden camp-tapahtuma huipentuu tänä iltana. Tänne on tultu voittamaan”.
TS 27.5.2002a: Leena Hietanen, ”Euroviisujen yllätysvoitto Latvian”.
TS 27.5.2002b: STT, ”Kelpo show, mutta kehnosti pisteitä. Lauran ilta päättyi kyyneliin”.
TS 29.5.2002: [yleisönosasto].
TS Treffi 15.1.–21.1.2004: Jukka Kangasjärvi, ”Yrittänyttä ei jätettä”.
TS 24.1.2004: Kari Salminen, ”Mikä viisuista on eurokelpoisin...”

TS Treffi 12.–18.5.2004: Miia Jonkka, ”Miesten kanssa Euroviisuissa”.

TS 19.5.2005: Miia Kaarlela, ”Suomella tänään ratkaisun paikka. Jokohan päästäisiin viisufinaaliin?”

TS 22.5.2006a: ”Hirviörock hullaannutti Euroopan”.

TS 22.5.2006b: ”Turku ensi keväänä yksi mahdollinen viisufinaalin pitopaikoista. Lordi jyräsi Euroviisujen oven auki rockmusiikille”.

TV-Maailma 18/2001: Minna Kontkanen, ”Näissä sitä jotakin on, aijajai!”

TV-Maailma 20/2004: Miia Saari (koonnut), ”Euroviisut 1956–2004”.

Uusi Aika 1.4.1969: Joutilas ”Laulut on laulettu”.

Uusi Aura 22.3.1963: [otsikoimaton valokuva].

Uusi Aura 27.3.1963: Jousimies, ”Itkuvirsiä”.

Uusi Maailma 14.2.1973: Mauri Sainio, ”Tipitiistä Tomtomiin”.

US 19.2.1962: Ynselmi, [ei otsikkoa, ELKA].

US 25.3.1963: Irmeli Sallamo, ”Iloinen mollisävel vei Tanskan voittoon Eurovision iskelmäkilpailussa”.

US 26.3.1963: OH, ”Eurovision ääressä”.

US 16.2.1964: Murmeli, ”Lasse lähtee Kööpenhaminaan Eurovision iskelmäkilpailuun”.

US 23.3.1964: Murmeli, ”Italian nuoruus ja herttaisuus valttaa Eurovision laulukilpailussa. ’Laiskotellen’ seitsemännelle sijalle”.

US 20.1.1965: Murmeli, ”Suomen Eurovisio-ehdokkaat: Letkistä ja haikeata tunnelmaa”.

US 21.1.1965: Sipra, ”Hyvää huomenta. Pelkkänä korvana”.

US 14.2.1965: Murmeli, ”Mårtenson – Tuomisaari – Leppänen äänestettiin iskelmäkarsinnan voittajiksi. Lopullinen ratkaisu kuitenkin myöhemmin”.

US 31.3.1965: OH, ”Urheilukerhossa”.

US 10.4.1967: Irmeli Sallamo, ”Toissa vuonna vahanukke, tänä vuonna sätkynukke”.

US 11.4.1967: Sipra, ”Yhteenveto”.

US 8.4.1968: M. H., ”Massiel on la-la-la, congratulations”.

US 26.2.1969: ”Euroviisut ja Pohjoismaat”.

US 7.3.1969: ”Suomi, Ruotsi ja Norja euroviisukilpailuihin. Oslos-

sa tehtiin sitova päätös”.

US 10.10.1969: ”Laulut ehkä laulettu Eurovisiokilpailussa”.

US 7.4.1973: Marjut Saarenoja, ”Musta Syyskuu uhkaa Euroviisukilpailua. Israelin edustajilla poliisisaattue”.

US 11.2.1979: Lauri Cederberg, ”Pientä piristystä”.

Uutiskukka 8.2.1973: Nonstop, ”Marion lähtee euroviisuilemaan”.

Vasabladet 8.3.1966: kbm, ”Rosenborgshow slog ut matt schlagerfinal”.

Vaasa 16.3.1962: OSP, ”Tipitiille’ hyvä menestys ulkona?”

Vaasa 1.4.1962: foni, ”Laulut on laulettu tämän kevään osalta”.

Vaasa 20.3.1965: ”Enskan luurista”.

Vaasa 22.3.1965: ”Enskan luurista”.

Vaasa 24.3.1965: ”Yleisöltä”.

Vaasa 7.3.1966: Enska Kallio, ”Euroviisut valvottivat jälleen”.

Vaasa 1.4.1973: Popcorva, ”Tom tom tomin hetki lähestyy”.

Vaasa 17.4.1981: [yleisönosasto, ELKA].

Valkeakosken Sanomat 8.3.1966: Teuvo, ”Teeveeviisua”.

Valkeakosken Sanomat 10.4.1968: Antti, ”Euro-kellomme öljyn puutteessa”.

Valkeakosken Sanomat 9.4.1974: Make Lieminen, ”Euroviisutko tarpeellisia?”

Veikkaaja 16.4.1968: Leopold, ”KristiinaCOMPASTUI leninkiinsä”.

Veikkaaja 3.3.1969: Jaakko Jahnukainen, ”Missejä ja euroviisuja”.

Viikko 5.3.1965: [yleisönosasto, ELKA].

Viikko 27.2.1969: P.P., ”Jälkipuhetta”.

Viikko 14/1973: Jouko Sorjanen, ”Aurinko on yhteinen”.

Viikko 10/1974: [yleisönosasto, ELKA]

Viikko-Sanomat 5/1965: ”Viikon kasvoja”.

Yhteishyvä 27.2.1964: ”Lasse ei elä laiskotellen”.

Yhteishyvä 2.2.1966: R. A., ”Euroviisut”.

ÅU 6.2.1973: Amatören, ”Irina Milan bäst – Marion Rung etta”.

SUMMARY

Ranking differences. The Eurovision Song Contest, nationality and television history

The Eurovision Song Contest (ESC) has been a highly visible part of Finnish television culture almost from the beginning. The Finnish Broadcasting Company YLE started taking part in the contest in 1961 and the contest, together with the national preliminaries, quickly became a television event that was widely anticipated, critiqued and commented on elsewhere in the media. The ESC has generated a great deal of media discussion in which the dominant theme has been nationality: how should Finland be represented in an international competition? Why have the Finnish entries failed to do well in the ESC?

This study analyses the performative construction of nationality in the Finnish media coverage of the ESC from 1961 to 2005. The notion of performativity (Butler 1990; 1993) stresses that there is no foundation for nationality but that nationality is constructed through the repetition of acts that are seen as its expressions. With its more than forty-year-long history, the ESC provides a suitable case for the study of performative repetition. The Finnish media coverage of the contest certainly appears very repetitive: certain themes, concerns and concepts are cited over and over again through the decades, forging links between Finnishness and certain attributes (e.g. losing, taste for melancholic music). At the same time, it is important to pay attention to variation and change: some ideas are forgotten and fade from view while others are constantly, although not identically, repeated. By following the processes of repetition and forgetting, it is possible to study the historical construction of nationality and its contradictions. Following feminist discussions on difference and intersectionality, attention is paid to the way nationality is constructed in relation to other categories of difference such as ethnicity, gender, sexuality and class. The research material consists of ESC broadcasts, YLE preliminaries and other television pro-

grammes related to the contest (e.g. previews, specials on Eurovision history) as well as a large selection of the media coverage of the ESC in newspapers, magazines and on the Internet.

The study of performative repetition focuses attention on the construction of cultural memory. How has the past been remembered, which interpretations have been repeated and which forgotten and what uses are there for the past? In the media, the history of the ESC has been framed variously as a story of decline, as a part of the heritage of national popular culture and as material for camp viewing pleasures. The ESC has also become material for a national narrative in which Finland strives for European success but keeps failing. The temporal structures of the ESC have in part enabled this interpretation. With its cyclical annual form, the ESC draws attention to repetition and sameness. Already in the 1960s the ESC was commonly described as an annual disappointment for Finland. As a live international broadcast the ESC has attempted to create a sense of European community and a shared moment. However, in Finland the ESC has been interpreted as an example of the Finnish failure to synchronise time with Western Europe. According to a common view, the Finnish people share an old-fashioned, melancholic and “eastern” taste in music that has stopped them from succeeding in the ESC. Since the late 1990s, the saying “Finlande, zero points” has become a popular shorthand for describing Finland’s position in the contest. It produces a sense that there is something special about Finland; it has failed more spectacularly than other countries. The image of “Zero Point Finland” requires that the differences between the various Finnish entries and their placings are forgotten in favour of a national narrative of continuity.

The ESC has provided an occasion for discussions concerning the relationship between Finland and Europe. The ESC represents Europe as a collection of separate but related countries. The participants are invited to perform national difference and to rate each other, with the results of the contest interpreted as an image of the connections and hierarchies among the countries. The representation of Europe in the contest has changed greatly over the decades and it is characterised by the idea of expansion: Europe is continu-

ously able to attach new countries to itself. In the beginning, the ESC was an instrument for the creation of Western European community during the Cold War era. From the late 1980s onwards, the contest was linked more explicitly than before to the political integration of Europe and from the 1990s, new Eastern European countries have joined in. In the Finnish media, Finland has continuously been placed at the border of Eurovision's Europe. To begin with, Finland was not an unambiguous part of the west. During those early years of Finnish television, the ESC functioned as spectacle television that showcased the possibilities of the new media, including the hope of positive internationalisation. The Nordvision network provided a way to link Finland to the west by representing the country as a part of a Nordic community. After joining the EU Finland has met the narrow western criteria of Europeanness. However, in the context of the ESC the lack of success of the Finnish entries has sustained the feeling that Finland has a problematic relationship to Europeanness. One way of coping with this has been the attempt to create hierarchies among border areas, representing Finland as more European than the "true" outsiders.

"The people" has been a central concept in the media discussions on the ESC in which it has functioned in two ways. Firstly, there has been a recurring debate about which group, "the people" or "the experts", is more capable of choosing the right entry for the ESC. The concept of "the people" has functioned as a rhetorical device in debates concerning musical value and the rights of television viewers in relation to public service broadcasting. Secondly, there have been discussions about what sort of a performance is suited to represent the Finnish people. In the context of the ESC, the demands of national specificity and international appeal have appeared to conflict. There have been demands that the Finnish entry should somehow represent national specificity, and the ability of for example songs with Swedish lyrics to represent Finland has been questioned. Although the Finnish language has been a norm of Finnishness, it has also been seen as an obstacle to success in an international competition. Accordingly, it has been hoped that groups that have been placed at the border of Finnishness could connect Fin-

land to Europe. For example “Lapponia” (1977) used references to Sami culture to represent Finnishness in an exotic but internationally recognisable manner. Finnishness has been defined in relation to ethnicities and groups of people (e.g. Swedish-speaking Finns, the Sami, immigrants) that are sometimes considered to belong to the nation, and sometimes not. The positions of these groups vary: while the Sami culture can be used as a source of northern exoticism, the Swedish language has been seen as a bridge to Western Europe.

In relation to the ESC the question of national representation has also been negotiated centrally in terms of gender. Female performers have historically had an important position in the ESC and the centrality of fashion and the favoured styles of music have given the contest an air of femininity. Nationality has been a central theme in the star images of two female singers who have been linked to the ESC for several decades: Katri Helena has been referred to as a particularly Finnish, “blue and white” performer whereas Marion Rung has been described as exceptionally “international”. Katri Helena’s “Finnishness” has been constructed over the decades by emphasising her warm rapport with “the Finnish people” and those features of her life that fit in with normative notions of womanhood. She has been represented as something stable and unchanging, which makes it possible to see her as a national symbol. At the same time, the stability of the image requires that contradictory and potentially controversial aspects of her career are forgotten. Marion Rung was for a long time the most successful Finnish contestant in the ESC. In her star image, being “international” has meant two things: firstly, it has been used to characterise her music as more western and of better quality than Finnish pop music in general. Secondly, it is linked to her Jewishness which has been seen as a quality that can create connections across national borders. While Katri Helena and Marion Rung have been characterised as very different, both have been celebrated as worthy national representatives. The Finnish media adopted a different attitude towards Dana International, the transgender Israeli singer who won the 1998 ESC. The Finnish commentators of the ESC treated Dana International’s transgender identity as a joke and contrasted her with the “natural” womanhood and talent of the

Finnish contestant, Marika Krook. Moreover, the gay fandom of the ESC was for a long time treated as an open secret in the Finnish media. These examples draw attention to the way the national television audience has always been addressed as a heterosexual audience and to the role of public service television as one of the institutions that construct “national heterosexuality” (Berlant & Warner 2000).

Nationality is also constructed through emotions. Finnishness has been linked to melancholy in the idea that Finnish people tend to favour sad music in minor keys. This stereotypical image has distanced Finland from the west and from modernity, and it has also provided an explanation for the poor showing at the ESC. However, an analysis of the media discussions around the ESC in the 1960s shows that the idea of the Finnish preference for minor keys has always been contradictory and contested and has been employed strategically. Moreover, the Finnish ESC history has repeatedly been linked to negative emotions, such as shame and disappointment. A recurring question in the media has been whether or not one should be ashamed of this year’s Finnish contestant. Shame acknowledges a felt failure to live up to imagined international standards or to achieve communication with the contest’s European audience. At the same time it enables legitimate national subjects both to express identification with the nation and to distance themselves from its failure (cf. Ahmed 2004). On the other hand, the Finnish ESC history has been narrated as a melodrama of repeated disappointments. The melodramatic structure of feeling (Ang 1985/1996) emphasises the seemingly unchanging fate and powerlessness of Finland in Eurovision Europe. The recent changes in the ESC have, however, undermined the foundations of this interpretation by showing that even small countries in the margins of Europe can do well in the contest. The growing prominence of the Eastern European countries has met with some suspicion in the Finnish media, where the relative power of the new countries has been exaggerated. A kind of paranoid structure of feeling seems to characterise Finnish representations of the ESC. It is defined by a tendency to prepare for the worst and to represent Finland as the eternal underdog.

The analysis of the ESC offers new insight to the study of television history in Finland and Europe. The early decades of European broadcast television have been characterised as an era of scarcity, when there were few channels to choose from and television functioned as a kind of a shared “private life” for the nation (Ellis 1982/1992; 2000). However, if we look at Finland in the early 1960s we can see that television was not so much a national as a local and international media; Finnish television channels did not yet reach the whole country but on the other hand broadcasts from abroad were available in parts of the country. Early television schedules also included many international co-broadcasts through Eurovision and other networks. Later on Finnish television was able to convincingly address a national audience but even then some Finnish television viewers were equally familiar with Swedish television. The boundaries of national television were never clear cut, even during the era of scarcity. On the other hand, the ways of talking about television as a national medium that were typical for early TV culture have not disappeared now that the television environment has diversified. In the ESC media coverage familiar notions continue to be cited even if their meanings have shifted.

INDEKSI

4-pop 316–317

Aaltonen, Sami 61, 300–301, 304–305

”Aava” 98, 219, 238, 241, 242, 243, 354

Abba 54, 101–102, 233, 252, 254, 314, 365, 378, 381

”Addicted to You” 315, 329, 330, 339, 340, 408, 414

Adiemus 240

affekti 328, 410, 411

affektiivisuus 14, 16, 17–18, 26, 30, 44, 160, 333, 334, 344, 347, 365

Agit-prop 72, 178

Ahlström, Kattis 105

Ahmed, Sara 27, 28–29, 30, 199–200, 267, 327, 329, 333, 334

Aho, Marko 69

Ahvenlahti, Olli 61, 373, 374

Ahvo, Eija 178, 184

aikakäsitykset 83–85

Allan, Markus 229

alueraadit 162, 166, 168–171, 174, 182–183, 185, 188, 193, 264–265, 391

anakronistinen tila 94

Ang, Ien 337, 342

”Anna mulle tähtitaivas” 274

Amina 240

”Ampukaa pianisti” 284

Anderson, Benedict 14–15, 83–84, 86

Ann-Christine 117, 216, 256

Anneli Sari 223, 228, 229, 231, 232, 292

”Annorstädes vals” 132

Apo, Satu 99

Aro, Markku 222, 225, 234–235,

asiatuntijuus 24, 29, 44, 69, 164–167, 169–181, 183, 185–188, 191, 193–196, 243, 249, 260–261, 265, 270, 281, 303, 305, 313, 330, 360, 365, 382, 391, 394, 406

Aspelund, Ami 214, 216, 218, 397

Aspelund, Monica 216, 222, 224, 225, 226, 234, 235, 236–237, 273, 310

Assia, Lys 57, 63

”Aurinko laskee länteen” 79–80, 99, 264, 322–323, 324, 327

Austern, Linda Phyllis 227

Austin, J. L. 26, 371

Babitsin, Sammy 285

Bal, Mieke 27–28, 49, 53

Balkan 344, 345, 414–415

Balogh, Dezsö 223, 228, 229, 231, 232,

Baltia 151, 159, 161, 343

BBC 59, 60, 119, 171, 376, 385

Beat 61, 97, 201, 202–203, 214, 215–216

Bellman, Jonathan 230

Ben-zvi, Yael 406

Berg, Poppe 133, 361, 380, 386–387

Bergroth, Patricia 218

Berlant, Lauren 306–307, 314

Bhabha, Homi 15

Biddle, Jennifer 332

Biskop, Sonja 245

Bjork, Ulf Jonas 128

Björnberg, Alf 19, 392

Blomqvist, Markku

Bomfunk MC’s 339

Boyle, Catherine (Katie) 60, 348

Braidotti, Rosi 106

”Brandenburger Tor” 145, 146–147

Branston, Gill 35, 55

Brotherhood of Man 233

Bruun, Lars 206, 396

Butler, Judith 26–27, 200, 296, 371

”Bye Bye Baby” 152, 212, 342, 414

camp 43, 48, 51, 63, 74–82, 102, 104, 304, 305, 306, 307, 312, 314, 316, 317, 375, 379

”Can’t Stop Loving You” 244

Carola (Häggkvist) 217–218

Carola (Standertskjöld) 207, 256

Christensen, Peter Tai 305–306, 407

Chydenius, Kaj 72, 394

Cinquetti, Gigliola 254

Cleto, Fabio 75

Cohen, Izhar 261

Cumulus 285

Curtin, Michael 111, 358

Cutugno, Toto 146

Dallas 360–361, 397

Danny 193, 256, 285, 396, 398

Darude 339

Dayan, Daniel 369

- de Godzinsky, George 122, 258
 Delanty, Gerard 106, 107
 demokraattisuus 166, 167, 176, 190, 199, 354
 demokratia 155, 162, 182, 185, 188–190, 192, 193,
 205, 249, 351, 357
 Derrida, Jacques 26, 371
Diggiloo 81
 Dingo 61
 ”Diwanit Bugale” 240
 Doane, Mary Ann 50
 Donner, Henrik Otto 72, 177–178
 ”Don’t Go” 144
 drag 303, 305, 312, 314, 402
 ”Du går så skyggt” 214
 Dyer, Richard 109, 289, 401
- EBU 13, 54, 94, 105, 130, 140, 149, 211, 382,
 385
 Edea 216, 238, 240–241, 242–243
 Edelmann, Samuli 62
 Edelmann, Toni 184
 Edin-Ådahl 147
 EEC 100, 138, 142–143, 387
 EEC-metaforat 142–143, 237
 Ek, Thomas 214, 397
 Ekholm, Kjell 249
 eksotiikka 219, 224–227, 233–234, 236, 238, 241–
 243, 251, 292
 eksotisoiminen 219, 233
 ”El Bimbo” 283
 Elfving, Sari 18, 191, 359, 360–361
 Ellis, John 22–23, 25, 357–358
 Elo, Aarre 114, 160, 256
 Elsaesser, Thomas 338
 ”Eläköön elämä” 97, 213
 Enckell, Magnus 408
 ”Energia” 184, 393, 394
 Enigma 240
 Enya 240
 Era 240
 Erener, Sertab 158–159
 ero 14, 16, 17, 20, 25, 29–30, 33, 44, 92, 106,
 110–111, 125, 134, 149, 163, 183, 187, 198, 195,
 200, 203, 212, 221, 267, 306, 314, 321, 349–351,
 356, 405
 ”Eräs lapsi ei nuku” 178
 esikatseluvideot 147, 234–235, 373, 383
- esityskieli 59, 135, 204, 207, 211–213, 244, 316,
 355
Estradilla: Marion 404
 etnisyys 14, 16, 17, 44, 164, 203, 219, 227, 250,
 251, 289, 290, 292, 300, 327, 355, 356, 388, 391,
 406
 etnomuoti 239–240, 241
 etnomusiikki 219, 238–239, 240, 243
Ett liv som Marion 281
Eurojuurut 48, 328
 Euroopan unioni 16, 106, 139, 143, 151, 151–153,
 156–157, 158, 344, 345, 389
 Euroopan yhdyntyminen 106, 139, 144, 146, 148,
 239, 353
 Euroopan yhteisö 106, 111, 140, 143–145, 147,
 149, 151–152, 160, 387–388
 Euroopan rajat 43, 142, 143, 150, 161
 eurooppalaisuus 14, 107, 123, 155–157, 161, 317,
 349, 388
 ”Europa, Europa” 247, 248–249
 Eurovision laulukilpailun 50-vuotisjuhla 54, 62–
 63, 73, 75, 101–102, 362, 367, 379
- fanikulttuuri 19, 41, 42, 67,
 fanit 12, 13, 24, 25, 42, 67, 165, 174, 198, 243,
 301, 304–305, 308–312, 313, 360, 366, 368, 378,
 379–380, 407
 fanius 67, 174, 305–306, 309–312, 371, 407
 ”Fantasiaa” 212
 fatalismi 342, 343
 feminiinisyytys 76, 253, 256, 257, 259, 260–261,
 268, 297, 306, 316, 317, 402, 408
 Finntrio 222
 Flinn, Caryl 77
 Floor, Kim 107, 216, 234
 Fortier, Anne-Marie 352
 Foucault, Michel 28, 221, 312, 374, 398
 Frank, Adam 328
 Fredi 56, 78–79, 80, 109, 337, 348, 377, 396, 401
 Freeman, Elizabeth 314
 ”Frei zu leben” 145
 ”Fri?” 97, 145, 201, 203, 215
 Frith, Simon 165, 174–175, 331, 411
 ”Främling” 217–218
 FST 81, 218, 245, 281, 389
 ”Fyra Bugg och en Coca-Cola” 218

- "Galileo Galilei" 285, 397
 Gaultier, Jean Paul 296
 "Ge mig en grabb" 207, 214
 Geraghty, Christine 86–87
 Gilroy, Paul 163
 "Give a Little Love Back to the World" 145
 Gomery, Douglas 358
 Goodwin, Andrew 179
 Gramsci, Antonio 47
 Granholm, Åke L. 40, 180
 Gronow, Pekka 65
 Grosz, Elizabeth 288
 Guildo 301
 Guzenina, Maria 245, 300–301, 340, 410

 Häтта, Mattis 399
 Hagert, Ellen 232
 Hahr, Henrik 126
 Hall, Stuart 16, 84
 Halme, Laila 11, 57, 70, 72, 402
 Harviainen, Tapani 293
 Hautala, Kristina 89, 114, 216, 258–259, 314, 341
 Heath, Stephen 50
 "Hengailiaan" 73, 97
 heteronormatiivisuus 17, 306–307, 355, 412
 heteroseksuaalisuus 17, 44, 248, 253, 261–262, 263, 274, 296, 302, 303, 304, 306–308, 309, 313, 314, 315, 317, 355–356, 401
 historiankirjoitus 49, 84
 historiattomuus 52, 227
 historioiva muisti 52–53, 62, 63, 98, 103
 "Hold Me Now" 59, 262, 402
 Holmström, Carita 216, 217, 252, 314, 391
 homokulttuuri 20, 75, 296, 303, 305–306, 307, 308, 310, 312, 313–314, 315, 317
 homoseksuaalisuus 261, 302–303, 306, 309–311, 313, 317, 406, 407
 Hood, Stuart 119–120, 124
 Hortto Kaalo 223, 228, 229, 230, 231–232, 233, 292, 398
 Hotelli Sointu 48, 66–67, 374, 404
 Hothouse Flowers 144–145
 "Huilumies" 95, 97, 160, 380
 "Hullu yö" 97
 humppa 61, 194, 195, 196, 197, 221, 222, 245, 269, 270, 395
 Huutajat 102

 "Hän on mennyt vuorten taa" 384–385
 häpeä 44–45, 157, 257, 318–319, 328–336, 344–345, 346, 353, 366, 368, 410, 411, 412
 "Häät" 184

 "I Can't Stop Loving You" 244
I väntan på bättre tider 69
 identiteetti 17, 21, 26, 75, 163, 190, 200, 272, 289, 291, 296, 315, 317, 328, 371
Ihanat naiset rannalla 299
 ikä 172, 183, 187
 iloisuus 146, 284, 285, 287, 322, 323–324, 326, 328, 337, 409–410
 "Iltaisin" 207, 264, 322–323, 324
 Ilves, Toomas Hendrik 156
 informatiivinen ohjelmapolitiikka 167
 "Insieme: 1992" 145, 146, 148, 389
 International, Dana 20, 253, 296–304, 305, 309, 313–314, 315, 355, 366, 405, 406
 intersektionaalisuus 17, 44
 Intervisio 125, 138, 161, 385, 405, 416
 Intervisio laulukilpailu 36, 276, 283, 343
 Isherwood, Christopher 102
 iskelmä 42, 49, 59, 61, 65–66, 67, 68–69, 70, 72, 73, 80, 81–82, 114, 118, 122, 123, 126, 127, 128, 129–130, 132, 133, 135, 140, 145, 147, 165, 175, 176–180, 184, 188, 204, 206, 207, 208, 216, 217, 225, 226, 229, 230, 244, 253, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 266, 268, 269, 270–271, 277, 279, 280–281, 285–286, 287, 288, 293, 304, 306, 314, 317, 319–320, 322–323, 325, 327, 339, 350, 351, 354, 361, 365, 373, 374, 375, 380, 382, 396, 404, 405, 409, 410, 413
 iskelmällisyys 132, 179, 261, 399
 itkuvirsi 323, 326, 327, 328, 410
 Itä-Eurooppa 16, 94, 124, 125, 145, 147–149, 151, 153, 155–156, 159, 260, 343–345, 346, 365, 404, 405, 414

 "Jag tror på friheten" 214
 Jalkanen, Pekka 229, 320–321, 409
 Jarkko ja Laura 116, 191, 265, 384
 Jasmine 339
 jatkuvajuoninen televisiosarja 86–87
 "Johnny Blue" 271
 joiku 225–227, 233, 399
 "Joiku" 222, 223, 224, 225, 226, 234

- Jonsson, Ulrika 60
 Jousi, Marjut 40
 Joyrich, Lynne 260
 julkinen salaisuus 309, 312
 julkisen palvelun televisio 21, 54, 168, 170, 171, 185, 207, 360–362, 363, 370, 371, 386
 Jürgens, Udo 117
 juutalaisuus 287–295, 304, 315, 355, 388, 405
 Juvonen, Tuula 310
- kaapin epistemologia 309
 Kaasinen, Sari 243
 ”Kaikessa soi blues” 207, 377
 Kaivanto, Petri 400
 Kajava, Jukka 238
Kaken pesula 62, 102, 153, 308–309, 404
 Kalaoja, Timo 275, 278
 Kalha, Harri 480
 Kali 240
Kamerakierros 21
 Kannas, Hellin 40, 117
 Kansa, Tapani 178, 399
 kansainvälinen televisio 111, 112, 119, 125, 160
 kansainvälisyys 14, 29, 44, 93, 108, 120–122, 124, 134, 140, 228, 237, 340–341, 343, 252, 253, 282, 283–288, 290, 295, 303, 315, 322, 354, 355, 362–363, 405
 kansalainen 90, 107, 155, 189, 190, 246, 314, 317, 361
 kansalaisuus 244, 307, 317
 kansallinen heteroseksuaalisuus 296
 kansallinen televisioyleisö 44, 107, 253, 296, 309, 314, 356, 370
 kansanmusiikki 12, 225, 239, 240, 243, 244, 250, 291
 Karlsson, Cay 284
 kartta 71, 121, 141–142, 149, 150–151, 201, 235, 348, 388
 Katri Helena 61, 92–93, 97, 152, 191, 213, 252, 253, 262–280, 281, 295–296, 314, 315–316, 323–325, 355, 401, 403, 408, 410, 413
 katsojaluvut 24, 46, 58, 59, 118, 347, 361, 363
 ”Katson sineen taivaan” 73, 97, 244, 268–269, 275, 277, 315
 Katz, Elihu 369
 ”Kauan sitten” 223, 228, 230, 231, 398
 kauneuskilpailut 111, 236–237
- kaupallinen televisio 21, 23, 170–171, 360–361, 371
 kaupallisuus 25, 65, 66, 80, 170, 173, 174, 220, 230, 238, 260, 285, 304, 361, 366
 ”Keep Me Warm”, ks. ”Älä mene pois”
 ”Keine Mauern mehr” 145, 146–147
 ”Ken hän on” 396
 Kerkeling, Hape 349, 350
 kerronnallinen muisti 53, 63, 83, 103
 Keski-Eurooppa 92, 93, 133, 135, 139, 142, 219, 285–286
 Ketonen, Olga 61
 Kinnunen, Laila 13, 56, 70, 216, 256, 257, 396, 375, 376
 Kinnunen, Raila 40, 187, 391
 Kirka 184, 393, 394
 Kisu 178
 kitsch 74, 78, 297, 304, 305, 309, 317, 349, 379
 Kiviharju, Eeva 391
 Kjeldsberg, Sverre 399
 Kleveland, Åse 57, 105
 Klimenko, Viktor 56, 66, 79–80, 222, 228, 244, 256, 257–258, 264, 276, 292, 323, 398
 Klinger, Barbara 75–76, 77, 78
 Knuutila, Seppo 163
 Koivistolaiset 235
 Koivunen, Anu 15, 27, 51, 276, 375
 Koivuniemi, Paula 61, 178, 281, 317, 399
 Kojo 58, 100, 169, 330, 348, 382
 Kokko, Helena 173
 Kolehmainen, Maki 247
 Kopsa-Schön, Tuula 228
 Koriseva, Arja 103, 152
 Korvola, Ari 152
 Koski, Leena 187
 Kracauer, Siegfried 266
 Krook, Marika 153, 216, 218, 238, 241, 242, 253, 296–304, 314, 339
 Kuivalainen, Kari 58
 Kukkonen, Pirjo 409–410
 kulttuuri-imperialismin kritiikki 65, 100, 219–221, 222, 362
 kulttuurinen muisti 14, 27–28, 43, 44, 46, 47–50, 52, 53, 103, 351, 374
 ”Kun kello käy” 89–90, 91
 Kurkela, Vesa 320–321, 409
Kuukauden suosittu 257

- Kuusi, Matti 266
Kymmenen uutiset 310–311, 312
 käännösiskelmät 42, 59, 271, 320, 409
- Laaksonen, Markku 415
 ”La dolce vita” 73, 97, 98, 212, 280
 ”Lady Day” 178
 Lahtinen, Matti 229
 Laine, Tarja 336, 412
 ”Laiskotellen” 207, 208, 268, 325
 Lampila, Seija 396
 Landy, Marcia 46–47, 342
 ”Lapin taikarummut” 224
 Lappi 113, 222, 223–227, 233, 234–236, 238, 241, 366, 398
 ”Lapponia” 212, 219, 222, 223, 224–227, 233–238, 243, 250, 310, 398, 399, 400
 Lassila, Juha 409
Lauantaitanssit 68, 417
Laulava sydän 48, 67
Laulun lumoissa 218
 Laura, ks. Voutilainen Laura
 Laurikainen, Kata 392
 Ledin, Tomas 143
 Lehtinen, Rauno 184, 280, 285–286
 Lehto, V. P. 213
 Lehtola, Veli-Pekka 223, 227
 Lehtonen, Mikko 268
 Leidit lavalla
 281, 283, 317
 Leino, Eino 40
 Lemish, Dafna 305
 Lempiäinen, Kirsti 163
 Leppänen, Marjatta 256, 264–265, 323, 402
 Leskinen, Juice 261
 letkajenkka 92–93, 264–265, 266, 268, 270, 271, 275–276, 277, 278, 323–325, 327, 377, 402
 Levengood, Mark 348, 350
 Liberace 258
 ”Life is a Jigsaw” 284
 ”Liian nuori rakkauteen” 229
 Liikanen, Ilkka 162, 164, 189
 Lindfors, Lill 57, 74
 lineaarisuus 51, 85, 86, 88, 90, 338
 Linkola, Jukka 178
 Linman, Patrick 245
 Linnavalli, Esko 258
- ”Lintu ja lapsi” 268, 271
 ”A Little Bit” 318
 Lloyd, Moya 27
 Logan, Johnny 59, 254, 261–262
 Loiri, Vesa-Matti 142, 160
 London, Mindele 40
 Lordi 364–368
 Lumme, Sonja 213–214, 216, 217
 Lund, Tamara 256, 417
 Lundin, Anders 105
 Lundin, Thomas 81, 82, 217, 218
 luokka 14, 16, 17, 22, 35, 44, 60, 106, 167, 195–196, 198, 199, 210, 290, 395, 406, 411–412
 luonnollisuus 55, 156, 160, 252, 259, 260, 296, 298, 299, 306, 314–316, 355
 Lury, Celia 171
 Lux, Gary 261
 Länsi-Eurooppa 92, 124, 225, 139–141, 142, 151, 157, 158, 160–161, 175, 220, 239, 250, 286, 303, 344, 347, 353, 355, 344, 347, 353, 355, 362, 365, 385, 387, 389, 404
 Löytty, Olli 197
- maahanmuuttajat 164, 203, 244, 301
 ”Maailman pihamaat” 264, 267, 271
 maailmanmusiikki 239, 240, 354, 390
 Maarit 284
 ”Macédonienne” 145
 Malmkvist, Siw 208, 396
 ”Mama Corsica” 240
 Maman, Daniel 19, 157–158, 159
 Marion, ks. Rung, Marion
 ”Marraskuu” 396
 maskuliinisuus 76, 101, 257–258, 261–262, 277, 297, 315, 316, 317, 401
 massa-camp 74, 75, 77, 78–79, 80, 82, 317
 Massiel 259, 314
 Matvere, Marko 154
 McClintock, Anne 94
 McLuhan, Marshall 120–121
 mediatapaus 13, 350, 369
 Meier-Ber, Jürgen 376
 Melleri, Arto 178
Melodifestival 43, 348, 350, 379, 391
 melodraama 18, 44, 318, 319, 337–343, 344–345, 346, 353, 364
 mentaliteetti 266, 267, 270, 271, 320, 325

- Mertaranta, Antero 245, 248
 ”Mielessäni” 243
 Milan, Irina 284
 Miller, Helena 214
 ”Minne tuuli kuljettaa” 264, 268, 271, 277, 323–324
 Miss Suomi -kilpailu 24, 278, 362, 363, 416
 ”Mitt äppelträd” 202, 397
 moderni 60, 85, 94, 109, 111, 120, 135, 156, 189, 235, 266, 277, 290, 322, 327, 328, 381, 384
 Modugno, Domenico 117
 Moisis, Tapani 159, 255
 molli 270, 286, 319–322, 324, 325, 327–328, 409
 Momocat 247
 Moriel, Liora 406
 Morley, David 21, 111
 Moser, Heinz 19, 305, 378, 379
 Mouskouri, Nana 350
 Mårtenson, Lasse 56, 57, 61, 70, 72, 116, 203, 207–211, 215, 216, 256, 284, 396
 MTV 23, 170, 113, 359, 362, 370, 376, 416, 417
 MTV3 310, 311
 muistaminen 16, 26–29, 43, 71, 73, 83, 85, 87, 97, 100, 217–218, 280, 360, 379, 400, 404
 ”Muistathan” 234
Muistathan...73
 muisteleminen 47, 48, 49, 51, 52–54, 55–59, 62–64, 66–68, 70, 72–73, 78, 80, 83, 92, 103–104, 194, 217–218, 230, 266, 278, 281, 282, 296, 348, 356, 362, 375, 387, 398, 404
 ”Muistojeni laulu” 11, 99, 176, 177, 207, 378, 402
 Mundy, John 401
 vuoti 13, 61, 62, 74, 77, 81, 82, 92, 93, 123, 219, 221, 233, 239, 240, 241, 253, 255–256, 259, 261, 270, 273, 288, 290, 314, 325, 326, 354, 378, 379, 390
 Murtomäki, Asko 413
 ”Musta tango” 81
 ”Mustalaiskaravaani” 223, 228, 229–231, 398
 mustalaismusiikki 228, 229–231, 232, 399
 ”Mä tahdon poijan”, ks. ”Ge mig en grabb”
 nationalismi 16, 74, 107, 120, 148, 162, 163, 236, 239, 302, 307, 356, 408
Naura TV 55–56, 70, 79
 Negra, Diane 290
 Neumann 61
 Nicole 57
 Nightwish 194
 Nikunen, Kaarina 194, 371
 Nilsson, Charlotte 348
 ”Nocturne” 241
 Nokela, Eero 40
 nolla pistettä 11, 12, 98–99, 169, 329, 382
 nolla-Suomi 43, 99–100, 102–103, 104, 328, 352
 ”Non ho l’eta” 229
 Noponen, Paavo 121
 normatiivinen heteroseksuaalisuus 307, 308
 Norres, Lasse 58
 nostalgia 43, 50, 51, 62, 64, 66, 68–69, 72, 77, 80, 81, 281, 291, 375, 377, 378
 ”Nuoruus on seikkailu” 271
 Nylon Beat 62
Näytönpaikka. Me suomalaiset 48, 103, 152, 404
 OGAE 42, 174, 378, 381, 400, 407, 415
 ”Oi tuntematon” 79
 ”L’oiseau et l’enfant” 233
 Olsenin veljekset 350
 ”Oodi ilolle” 144
 OIRT 149, 385
 Oksanen, Ritva 276
 orientalmi 227, 299–300, 304, 390
 Owen, Cris 214
 Åström, Nina 216, 318, 319, 339
 Paradise 285
 paranoia 303, 319, 343, 344–345, 346
 Parker, Andrew 302
 Parks, Lisa 115, 383
 Paul Oscar 314
 Paunu, Päivi 107, 234
 Pekkala, Rauni 396
 Pembroke, Jim 261
 performatiivisuus 14, 15, 16, 17, 26–29, 33, 164, 192, 193, 196, 253, 263, 309, 315, 352, 356, 371, perhe 22, 31, 60, 124, 155, 186, 194, 248, 255, 275, 277, 291, 305, 307
 perheyleisö 12–13, 22, 257, 308
 perintö (*heritage*) 48, 51, 63, 68, 69, 72, 73, 104
 pervo 302, 317
 Peterson, V. Spike 307
 Pettersson, Tina 203

- pettymys 13, 44–45, 83, 89–91, 95, 129, 299, 318,
 319, 337–343, 435, 353, 364, 365, 410, 413
Peyton Place 360–361, 397
 Philipsson, Lena 348
 Pihasoittajat 193
 ”Pikku ikkuna” 122
 ”Playboy” 212, 377
 Pohjanheimo, Erkki 61, 144, 169, 182, 186, 400
 Pohjoismaat 11, 12, 58, 89, 96, 126–127, 129–
 132, 134, 135, 136–137, 138, 142, 155, 159, 352,
 385, 387, 415
 pohjoismaisuus 35, 125, 126–127, 129–134, 137,
 138–139, 161, 217, 234, 236, 240, 241, 248, 272–
 273, 345, 355, 359, 363, 387, 415
 Pohjoisvisio 121, 125–128, 130, 218, 355, 359,
 383, 385, 386, 416
 Pohjolan raati 131–132, 264
 populaari historia 47
 populaari muisti 49, 374–375
 postkorttifilmit 37, 60, 77, 108–111, 116, 142,
 145, 150, 383
 postmoderni 50
 Probyn, Elspeth 332, 335, 410
 professionaalisuus 171–172, 173
 ”Pump Pump” 78–79, 80, 81, 212, 311, 337, 341–
 342, 348, 350
 Putaansuu, Tomi 365, 366, 368
 Puurtinen, Matti 264, 269
 Pälli, Erkki 180
- Queer Nation 302, 406
 queer-tutkimus 328
 Quinn, Eimear 241–242
 Qvickström, Olof 61
- Raatikainen, Erkki 168
 Rahkola, Erkki 322
 Rajala, Panu 274, 278, 403
 rajat 16, 21, 25, 29, 30, 43, 105, 106, 110, 114,
 120, 121, 124, 125, 127, 134, 139, 140, 141–143,
 144, 145, 147, 148, 150–151, 157, 161, 164, 177,
 200, 205, 217, 218, 228, 246, 250, 267, 270, 279,
 286, 287, 289–290, 292, 296, 301, 302, 303, 320,
 329, 333, 334, 344, 350, 352, 357, 259, 363, 367,
 408
 rakkaus 67, 81, 82, 145, 197, 226, 248, 258, 260,
 262, 267, 271, 273, 274, 275, 279, 280, 305, 314,
 326, 329, 334, 402, 403
 rakkauslaulu 21, 92, 145, 146, 184, 394
 Raninen, Aarno 222, 224, 235, 236, 399
 ”Reggae OK” 97, 212, 261, 330
 Repo, Eino S. 167, 168
 Reponen, Pertti 68
 Reporadio 167–168
 Revel Jr., Gary 245
 ”Revontuli” 224
 Richard, Cliff 259, 341
 Rinne, Ilkka 256
 ”Riviera” 285
 Robins, Kevin 111
 rock 75, 93, 97, 257, 261, 330, 365, 366, 401–
 402, 417
 romanikulttuuri 223, 228, 230, 251, 355
 romanimusiikki 222, 227–228, 229, 232
 romanit 200, 223, 228–230
 romanus 219, 229, 292
 romanssi 248, 274, 278, 279
 Rossi, Leena-Maija 163, 248, 300
 Rung, Marion 56, 67, 69, 70, 80, 95, 98, 117, 180,
 208, 216, 217, 253, 280–296, 315, 349, 355, 377,
 381, 384, 401, 404–405, 416
 Runne, Ossi 36, 56, 65, 67, 147, 258, 288, 311,
 372, 405
 Ruoho, Iiris 18, 360–361, 416
 ”Ruska” 222, 223, 224, 225, 226
 Russo, Mary 302
 Rönning, Geir 245, 246–249, 400
- saamelaiset 164, 200, 223, 227, 235, 237, 292, 399
 saamelaiskulttuuri 219, 222, 223–224, 227, 234,
 235, 237, 238, 355, 399
 saamelaismusiikki 224, 225, 226, 234, 241
 saamelaisuus 219, 223–227, 232, 237–238, 250–
 251
 Saarinen, Eero 103
 Saarinen, Jukka 213, 264
 Saariisto, Anneli 97, 98, 280, 381
 Saijonmaa, Arja 216
 saippuaoppera 338
 Saksala, Harri 184
 Salmi, Hannu 112
 Salmi, Vexi 263
 Salminen, Kari 76
 Salokangas, Raimo 113, 167

samastuminen 21, 82, 196–197, 200–201, 218,
 240, 247, 267, 300, 309, 317, 318, 329, 334, 335,
 346, 353, 367, 368
 ”Sámiid Ádnan” 399
 San Basilio, Paloma 261, 402
 sarjallisuus 51
 ”Sata salamaa” 73
 ”Satujen mies” 213
 Saukkonen, Pasi 200
 ”Save Your Kisses for Me” 233
 Scannell, Paddy 86
Schlager på lager 48, 81–82, 217–218, 281, 374
 Sedgwick, Eve Kosofsky 309, 328, 333, 344, 345
 Seidat 391
 ”Seikkailija” 193
 seksuaalisuus 16, 17, 20, 29, 44, 195, 221, 302,
 303, 306, 338, 355, 398, 403, 405, 407
 Seppälä, Heikki 101, 172, 361–362
 Sestre 314
 Shaw, Sandie 57, 259
 Siikavire, Jukka 177
 Siitonen, Matti, ks. Fredi
 Sillanpää, Jari 11, 62, 162, 195, 196, 198, 216,
 245–246, 249, 254, 287, 406–407
 Siltala, Juha 336
 Simola, Seija 222
 Sinnemäki, Anssi 387
 siteeraaminen 15, 27–28, 44, 51, 65, 73, 74, 81,
 101, 103, 162, 165, 166, 189, 192, 195, 218, 263,
 265, 269, 277, 287, 315, 316, 356, 360, 364, 368,
 371
 slaavilaisuus 95, 286, 328, 398, 405
 ”Sleepwalker” 194
 Skeggs, Beverley 195, 196, 198
 Sokka, Sinikka 178
 ”Sole d’Europa” 148
 Solomon, Thomas 158
 ”Somewhere in Europe” 145, 389
 Sommer, Doris 302
 ”Song for a Dove” 284
 Sonntag, Susanne 202, 214, 217, 218, 245, 397
 Sontag, Susan 75, 77, 78, 82
 Sopanen, Teija 71, 72, 128
 Sorsa, Riki 97, 216, 217, 330, 331
 Sångbom, Bettina 245, 248
 speктаakkeli 24, 59, 63, 81, 82, 114, 232, 242, 254,
 261, 293, 295, 296, 299–300, 305, 307, 313, 315,
 340, 350, 361, 402
 speктаakkelimainen muisti 53–54, 62, 63, 104
 speктаakkelitelevisio 112, 114, 117, 160, 363
 spektakelisoiminen 115, 119, 228
 Spigel, Lynn 30, 31–33, 49, 52, 118, 372, 374–
 375
 Springfield, Dusty 257
 Stacey, Jackie 53, 83
 Sturken, Marita 28, 47, 49
 ”Sua kutsun, Maarit” 396
 ”Sua rakastan” 264
 Subtv 23, 375
 sukupuoli 14, 16, 17, 20, 22, 26, 27, 29, 43–44,
 75–76, 164, 173, 182, 183, 186–188, 195–196,
 203, 252–253, 259, 296–300, 302–303, 308, 310,
 311, 317, 355, 371, 401, 405, 406
 sukupuolittuneisuus 123, 173, 200, 235, 253, 254,
 257, 258, 262, 296
 suomalainen musiikkimaku 93–94, 100–101, 175,
 196, 197, 245, 246, 250, 267, 295, 318, 319–320,
 327, 354
 suomen kieli 15, 29, 100, 101, 121, 200, 201, 202,
 206, 208–209, 210, 211–214, 215, 216, 241, 243,
 244–246, 247, 248, 250, 291, 349, 350, 354
 suomenruotsalaiset 164, 216–217, 243–246, 250,
 355
 suomenruotsalaisuus 199, 200–201, 203, 204,
 208–210, 215, 218, 250, 350
 Suomen Televisio 21, 35, 72, 113, 114, 126, 130,
 218, 359, 385
Suomi-pop 69–70
 suora lähetys 13, 35, 36, 50, 52, 86, 91, 115, 119,
 293, 305, 383–384
 surumielisyys 28, 287, 295, 318–319, 322, 323,
 324–328, 409
 Stenlund, Anna 245, 246
 stereotyyppi 71, 99, 109–110, 197, 210, 223, 227,
 228, 299–300, 306, 344, 408, 415
 Streisand, Barbra 288
 Suomi-neito 272, 273
 ”Svart och vitt” 214
 SVT 74, 81, 350, 379, 402, 407
 syklysyys 46, 85–86, 88, 89–91, 338, 353, 364,
 369
Syksyn sävel 58, 184, 280, 362, 363, 398, 416
 Syvertsen, Trine 170

t.A.T.u 314
 ”Takes 2 to Tango” 11, 162
 Tammi, Taisto 229
 Tamvisio 371
 tango 11–12, 93, 162, 195, 250, 322, 325, 410
 Tarvajärvi, Niilo 167
Tasavallassa tapahtuu 185
 tavallisuus 13, 117, 148, 168, 171, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 189, 191, 197, 263, 265, 269, 270, 273, 282, 286, 312, 313, 355, 394
 Tavi, Liisa 178
 Teach-In 233
 Teddy vs MC Chriss 247
 Tedre, Silva 187
 televisionomaisuus 256, 384
 televisiotapaus 24, 30, 91, 114, 363
 televisioympäristö 30–31, 32, 54, 170, 307, 357, 359, 363
 televisuaalisuus 49, 50, 51
 Tesvisio 113, 359, 370–371
 Thommessen, Inge 214
 Thorsson, Leif 374
 Tichi, Cecelia 30–31
 ”Tie uuteen päivään” 234
 ”Tillsammans med barn” 214
 ”Tipi-tii” 69, 180, 212, 280, 284, 286, 287, 325, 349
 ”Titanic” 81
 ”Toarie” 244, 246, 250
 Tobin, Robert 317
 toisin toistaminen 28, 316
 toisto 11, 14, 15–16, 20, 26–30, 31, 32, 33, 44, 45, 48, 51, 53, 70, 72, 83, 85–87, 90–91, 163, 164, 192, 249, 253, 263, 276, 279, 315, 316, 319, 327, 338, 341, 342, 343, 346, 347, 351, 353, 356, 364, 369, 401
 Toiviainen, Erkki 143
 Toivonen, Mika 248
Toivomuslähde 80–81
 ”Tom Pillibi” 71
 ”Tom Tom Tom” 73, 89, 98, 189, 212, 280, 285–287, 311
 Tomkins, Silvan 328, 329, 331–332, 333, 410, 411
Top Ten: Eurovision 348, 349
 transsukupuolisuus 20, 253, 296, 298–304, 315, 355, 405, 407
 tukahduttamishypoteesi 221
 ”Tule luo” 152, 213, 264, 269–270, 274, 278
 tunnerakenne 30, 44, 318, 319, 337, 338, 342, 343, 344, 346, 353, 408–409
 Tuomisaari, Kari 67, 180, 280,
 turismi 108, 110, 116, 228, 234–236, 238, 389
 turistinen kuvasto 77, 116, 383
 Turner, Bryan S. 64
 TV1 36, 172, 361, 374, 375
 TV2 18, 35, 36, 281, 339, 415
 tyttöys 274, 276–278, 324, 325
 tähtikuva 232, 253, 263, 273, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 287, 288, 290, 314, 315, 331, 355, 401, 403, 406
 ”Täällä pohjantähden alla” 269
 Udd, Eirik 394
 Ultra bra 62
 unohtaminen 16, 26, 28–29, 43, 50, 52, 53, 72, 74, 81, 85, 87, 95, 97, 104, 263, 303, 327, 351, 352, 356, 357, 364
 Urban Community 247
 uusi laululiike 72, 177, 184
 ”Vad finns kvar” 214
 Valaskivi, Katja 171
 Valenius, Johanna 400–401
 Valkama, Maria 187
 ”Valoa ikkunassa” 13, 73, 122, 244, 377
 vanhanaikaisuus 12, 54, 58, 59, 60, 61, 63, 70, 71, 77, 93, 104, 270, 271, 322, 323, 328, 330, 354
 ”Varjoon – suojaan” 79, 207, 396
 ”Viesti” 264
 vitsailu 300–301, 304, 350
Viulnsoittaja katolla 288
 ”Viulu-ukko” 193
 ”The Voice” 241–242
 von Bagh, Peter 69, 279
 Voutilainen, Laura 281, 315–317, 329, 330, 339–341, 344, 345, 408, 410, 411, 413, 415
 väritelevisio 114, 258–260, 402
 Värttinä 243
 Walli, Aarno 36, 128, 130, 133, 179, 181, 204–205, 256, 282, 322, 386, 392, 393
 Warner, Michael 306–307
 ”Waterloo” 54, 101–102, 252
 ”What’s Another Year” 262

White, Mimi 50
"White and Black Blues" 240, 400
"Why" 246, 248,
Willberg, Pepe 252
Williams, Linda 340
Williams, Raymond 408
Wixell, Ingvar 132
Wogan, Terry 60, 349, 376–377
Wunder gibt es immer wieder 349, 350
Wuolijoki, Hella 167

X-tra
139, 389

Yaeger, Patricia 302
Yair, Gad 19, 157–158, 159
"Yamma yamma" 212
"Yiddische mame" 288
ylpeys 155, 205, 245, 328, 335, 336, 368, 410
"Ystävä" 263, 275
Yuval-Davis, Nira 272

Zilliacus, Ville 21, 121
Zimmermann, Leo 40

äitiys 263, 274, 275, 276, 277, 403
"Älä mene pois" 100, 252