

Euroviisut muistelevana mediaspektaakkolina

Wienin (2015) ja Malmön (2024) finaalien avausnumeroiden utooppisen nostalgian ja kerronnallisen muistelun tarkastelua

Saana Helin

Kandidaatin tutkielma

Kulttuurinen musiikintutkimus

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Seinäjoen yksikkö

Toukokuu 2025

Taideyliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Tutkielman tai kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Euroviisut muistelevana mediaspektaakkelinä Wienin (2015) ja Malmön (2024) finaalien avausnumeroiden utooppisen nostalgian ja kerronnallisen muistelun tarkastelua	34
Tekijän nimi	Lukukausi
Saana Helin	Kevät 2025
Aineryhmän nimi	
Kulttuurinen musiikintutkimus	
<p>Olen tutkielmassani hahmotellut nostalgian, mediaspektaakkelin ja affektin välisiä kytköksiä Euroviisujen tuottaman kulttuurisen muistin rakentumisprosessissa. Pyrin selvittämään, millä tavoin Euroviisujen avausnumeroissa muistellaan mennyttä ja mitä merkityksiä muistelu tuottaa. Teoriaani ovat ohjanneet mediaspektaakkelin, utooppisen nostalgian ja kerronnallisen muistelun käsitteet, joiden välisiä kytköksiä olen tarkastellut yhteiskunnallisessa kontekstissa ja aikansa muuttuvassa mediaympäristössä.</p> <p>Olen rajannut tutkimusaineistoni Wienin vuoden 2015 ja Malmön vuoden 2024 Euroviisujen finaaliälyhetysten avausnumeroihin. Laadullisen työni aineistolähtöinen sisällönanalyysi pohjautuu avausnumeroiden videoiden lähilukuun intertekstuaalisen analyysin keinoin. Euroviisujen tuottamassa kerronnallisessa muistelussa on sekä tulevaisuuteen kohdistuvan toivon vakavahenkisyyttä että hyväntuulista ja itseironista nostalgiaa. Euroviisujen tapaan pyrkiä vetoamaan tunteisiin liittyvät teknologiset muutokset ja sosiaalisen median luomat esteettiset normit, mitkä vaikuttavat sekä estetiikkaan että sisältöihin. 2020-luvulla spektaakkelitelevisio on siirtynyt taskukokoiseksi, mikä on muovannut mediaspektaakkelistä oman esteettisen kategoriansa. Nostalgia on merkittävä viihdeteollisuuden keino vedota tunteisiin, mutta myös poliittisen vaikuttamisen väline. Tutkielmallani pyrin osaltani valottamaan audiovisuaalisen kulttuurin erilaisia intertekstuaalisia mekanismeja. Nostalgiset tarinat muovaavat käsitystämme menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevasta. Tarkastelemalla Euroviisujen muistelukulttuuria voidaan ymmärtää yleisemmin mediaspektaakkelin keinoja hyödyntää menneisyyttä yhtenä tunteisiin vetoamisen keinona.</p>	
Hakusanat mediaspektaakkeli, nostalgia, affektiivisuus, kulttuurinen muisti, kerronnallinen muisti	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
20.6.2025 Kimi Kärki	

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Nostalgian kyllästämä Euroviisu-spektaakkeli	4
1.2	Teoreettinen viitekehys	5
1.3	Tulevaisuuteen kohdistuva nostalgia osa kulttuurista muistia	6
1.4	Euroviisulähetysten toistuva rakenne muiston vahvistajana	8
1.5	Tavoitteet ja tutkimusmateriaali	9
1.6	Audiovisuaalinen intertekstuaalinen analyysi menetelmänä Euroviisujen muistelukulttuurin tarkasteluun.....	10
2	Euroviisut mediaspektaakkelinä	13
2.1	Mediaspektaakkelin affektiivisuus	13
2.2	Viisujen monialustaisuus ja mediavalta	14
2.3	Mediaspektaakkelin estetiikkaa Malmön ja Wienin avausnumeroissa	17
2.4	Ylevä spektaakkeli.....	18
2.5	Osallistavaa televisiohistoriaa	19
3	Nostalgia sillanrakennusaineena? Menneisyyden muistelua Euroviisujen avausspektaakkeleissa	22
3.1	Utooppinen ja ironinen nostalgia.....	22
3.2	Historiakulttuuri avausnumeroissa.....	23
3.3	Kollektiiviset ja yksilölliset muistot kerronnallisen muistelun lähtökohtana...24	
3.4	Kuvaus audiovisuaalisten elementtien vuorovaikutuksesta ja musiikista jäsentämässä avausnumeron rakennetta	25
3.5	Menneisyydestä nousevat rauhan utopiat	28
3.6	Poliittinen aktivismi.....	30
4	Analyysin tulosten yhteenveto	31
4.1	Wienin ja Malmön avausnumeroiden vertailua	31
4.2	Lopuksi	33
	Lähteet	36

1 Johdanto

1.1 Nostalgian kyllästämä Euroviisu-spektaakkeli

Ajallemme on tyypillistä tunteisiin vetoaminen ja teknologiavälitteinen elämyksellisyyden tuottaminen nostalgian avulla. Menneen muistelusta on tullut merkittävä osa kansainvälisesti tunnetuimpiin lukeutuvaa The Eurovision Song Contest -musiikkitapahtumaa. Menneisyyden kanssa flirttailu ja lämminhenkinen muistelu ovat tehneet The European Song Contest¹ -mediaspektaakkelistä nostalgista muistelukulttuuria ylläpitävän instituution (ks. Pajala, 2006, s. 55; Spitzer, 1999, s. 94–95).

Työssäni yhdistyvät itseäni pitkään kiehtoneet aiheet eli Euroviisut ja nostalgia. Tutkielmani keskiössä on tarkastella Euroviisu -mediaspektaakkelin tapaa muistella menneisyyttä ja tuottaa kulttuurista muistia. Kun ihmistieteissä ja nostalgian tutkimuksissa korostettiin pitkään yksilön tunnetilaa, nykyisin nostalgiaa tutkitaan yhä enemmän sosiaalisena kulttuuri-ilmiönä (ks. Grönholm & Paalumäki, 2023; Sweenie, 2020), jonka jatkumoon omakin työni lukeutuu. Kipinä tutkia nostalgiaa, joka on universaalisesti yleisimpiä musiikin herättämiä tunteita (ks. Juslin, 2011; Lahdelma ym., 2014, s. 249), jäi kytämään musiikkitieteen opintojeni myötä. Kulttuurisen musiikintutkimuksen opinnoissa olen saanut mahdollisuuden syventyä Euroviisujen audiovisuaalisen spektaakkelin maailmaan ja tarkastella nostalgiaa kokonaisvaltaisesti sosiokulttuurisena ja yhteiskunnallisena populaarikulttuurin ilmiönä.

Vaatimattomasta lavaviihteestä spektaakkeliksi kasvaneissa kilpailuissa (Pajala, 2021, s. 12) yhdistyvät uusinta teknologiaa testaava katsojan vangitseva visuaalinen show ja toisaalta ohjelmaan vuosien saatossa vakiintuneet ennalta arvattavat, jo ikoniset, elementit. Euroviisujen laaja historiakulttuuri ja sen tapa kierrättää lähetystensä materiaalia vuosikymmenten varrelta ja toisaalta innovatiivinen teknologian käyttö voivat tarjota katsojalle sekä affektiivisiä ylevän kokemuksia että mahdollisuuden kiinnittyä tuttuihin ja turvallisiin muistoihin. Nostalgia voi

¹ The Eurovision Song Contest toimii kilpailujen virallisena nimenä, mutta brändin suositusten mukaan käännöksiä voidaan käyttää osallistujamaissa kansallisen tradition ja tunnettavuuden mukaisesti (eurovision.tv, 2024). Englanniksi nimi on totuttu lyhentämään "Eurovision", joka Suomessa tunnetaan Euroviisuina. Jatkossa käytän työssäni luontevimmin tekstin sekaan taipuvaa Euroviisut-nimitystä.

tuottaa paitsi mielihyvää ja lohtua, myös keinon ylläpitää epävarman nykyisyyden haastamaa eheää identiteettiä (Grönholm & Paalumäki, 2015, s. 25).

Populaarikulttuurin tutkijan Carol Vernalliksen (2023, s. 1) mukaan kaikki mitä, tässä ajassa koemme, on speaktaakkelin saturoimaa. Elektroninen media on muuttanut speaktaakkelin taskukokoiseksi. Katsomme puhelimiemme ruutujen välityksellä paitsi sosiaalisen median musiikkivideoita myös luonnon, demokratian ja ihmisoikeuksien selviytymiskamppailua erilaisina viihteellistettyinä mediaspektaakkeleina. Aikaamme leimaavat monet käynnissä olevat muutokset, jotka herättävät tunteen voimattomuudesta ja vähäisistä vaikutusmahdollisuuksista. Viime vuosien aikana Eurooppa on koko maailman lailla joutunut kohtaamaan useita samanaikaisia uhkia, kuten syvenevän ilmastokriisin, pandemiat sekä kansainvälisiä sopimuksia ja ihmisoikeuksia murentavat sodat ja pelon maailmanlaajuisen konfliktin puhkeamisesta. Muutoksen tuoma epävarmuus lisää tutkimusten mukaan toimintaa, jossa sekä yksilön että yhteisön identiteettiä pyritään rakentamaan, ylläpitämään ja vahvistamaan kollektiivisen menneisyyden muistelun avulla (Grönholm & Paalumäki, 2015, s. 26–29; Grönholm ym. 2022, s. 264). Vaikka nostalgian katsotaan nykyisin kohdistuvan menneisyyden paikan sijasta tunteeseen (Boym, 1996, s. 511; Kärki, 2014, 36; Sweeney, 2020, s. 187), erilaiset esineet, paikat tai instituutiot – kuten Euroviisujen kaltainen tv-formaatti, voivat toimia nostalgisten eheyttävien tunteiden herättäjänä ja muistin vaalijana ja varantona (ks. Spitzer 1999, s. 94–95).

Politiikalla on keskeinen rooli populaarikulttuurissa (Shuker, 2008, s. 7). Niin myös Euroviisussa, jossa kaupallisuus, viihde ja politiikka sekoittuvat dynaamisesti toisiinsa. Vaikka EBU (European Broadcastin Union) eli Euroopan yleisradiounioni on viime vuosina toistellut Euroviisujen olevan ei-poliittinen tapahtuma, itsepintainen vakuuttelu on enemmin kohdistanut huomion Euroviisu-spektaakkeliin yhteiskuntaa ja sen arvopolitiikkaa heijastavana ja tuottavana instituutiona.

1.2 Teoreettinen viitekehys

Tutkielmassani tarkastelen Euroviisujen menneen muistelua mediaspektaakkelin, nostalgian ja sen kanssa yhteen kietoutuvan kulttuurisen muistin käsitteiden välisten kytkösten muodostamana kokonaisuutena. Nostalgiaa ja kulttuurisesta muistista on 1900-luvun lopusta lähtien kertynyt runsaasti tutkimuskirjallisuutta. Ihmistieteissä nostalgian käsittelyä on 2000-luvulla hallinnut nostalgian kiinnittyminen menneeseen aikaan nykyhetken tarpeista käsin. Työni filosofinen pohja perustuu nostalgian teoriaa kehittäneen Svetlana Boymin (ks. 2001, s. xvi-

xvii) ja kulttuuriteoreetikko Mieke Balin (1999) ajatuksiin nostalgiaista nykyisyyden valossa valittuna menneisyyden kertomuksina. Balin (1999, s. vi) mukaan nostalgia on yksi kulttuurisen muistin ja muistelemisen muodoista. Kulttuurinen muisti on jatkuvasti muuttuvaa muistelun ollessa toimintaa, joka kuvailee menneisyyttä uudelleen omasta lähtökohdastaan. Työni teoriaa ohjaavat paitsi Boymin (2001) näkemykset tulevaisuuteen kohdistuvasta nostalgiaista, myös Balin (1999) kirjoitukset muistelemisen eri muodoista, jotka rakentavat kulttuurista muistia. Balin mukaan kerronnallinen muisti muotoutuu historiallisessa kontekstissa, jossa menneisyys on nykyhetken näkökulmasta merkityksellinen ja muiston on mahdollista saada vastakaikua. Lisäksi tärkeimmistä työni teoriaa ohjaavista teoksista mainittakoon Boymin ajatusten pohjalta kattavasti nostalgian käsitettä ja teorioita suomen kielellä avaavat Pertti Grönholmin ja Heli paalumäen kirjoitukset (2023; 2015).

Mari Pajalan Euroviisujen historiakulttuuria käsittelevä väitöskirja (2006) ja artikkelit ovat tarkastelleet Euroviisujen muuttuvaa estetiikkaa kohti populaarikulttuuria. Pajalan esiin nostamat Euroviisuja koskevat muistelemisen muodot ovat olleet ohjaamassa tutkielmani audiovisuaalisen aineiston analyysia. Areenaspektaakkelia tutkineen Kimi Kärjen (2014) väitöskirja on tarjonnut yhtymäkohtia Euroviisujen spektaakkelin estetiikkaan ja musiikkispektakkelin affektiivisuuteen. Tutkielmani analyysia kehystävät Populaarikulttuurin tutkija, esimerkiksi musiikkivideoanalyysia kehittäneen, Carol Vernalliksen (2023; 2024) teokset ja artikkelit audiovisuaalisesta intertekstuaalisesta analyysista, joka tarkastelee muun muassa populaarikulttuurin, sosiaalisen median estetiikan ja politiikan välisiä kytköksiä.

1.3 Tulevaisuuteen kohdistuva nostalgia osa kulttuurista muistia

Nostalgian² merkitys emootioihin ja tunnereaktioihin on ymmärretty laajasti viihdeteollisuudessa. Menneisyyden uudelleen tuottamisesta on tullut globaali ilmiö ja yksi 2000-luvun keskeinen kulttuuriteollisuuden piirre, jonka avulla on pyritty vaikuttamaan kuluttajakäyttäytymiseen (Grönholm & Paalumäki 2023, s. 109; Kärki 2014, s. 36). Nostalgia voi olla tietoisesti rakennettu tai affektiivisten ärsykkeiden avulla johdateltu tunnetila. Nostalgian heräämiseen voivat liittyä sekä tunteisuus ja emootiot (sentient) että aistit (sensory) (Sweeney 2020, s. 188). Kehollinen tunnereaktio voi nousta kylmien väreiden lailla *yllättäen* tahdosta riippumatta, kuten euroviisufanille voi käydä EBU:n lähetyksen alkufanfaarina toimivan

2 Nostalgia diagnosoitiin lääketieteellisesti 1600-luvulla sveitsiläisten sotilaiden kokemaksi koti-ikäväksi. Nostalgia muodostuu kahdesta kreikan kielen sanasta nostos (kotiinpaluu) ja algia (kipu, tuska). (Spitzer 1999, s. 90.)

Charpentierin preludin ”Te Deum” soidessa. Euroviisulähetyksien muistelu, esimerkiksi videoleikkeet menneiden vuosien esityksistä, saattavat puolestaan herättää miellelyhtymän menneisyyden tapahtumiin, joihin euroviisumuistot henkilökohtaisesti liittyvät ja tietoisesti rakennetun tunteen kaipuusta menetettyyn aikakauteen (ks. Sweeney 2020, s. 188). Nostalgiaa on kuvattu kaksijakoisena katkeransuloisena ilmiönä. Sen on tutkittu ambivalenttiudestaan huolimatta olevan kuitenkin pääosin positiivinen tunne (Grönholm ym. 2023, s. 108). Nostalgia voi ilmetä toivona lohtuna ja ilona, mutta myös pelkona, suruna ja ikävöintinä (Grönholm ym. 2022, s. 264). Nostalgiaa voi tarkastella korjaavana ja eheyttävänä, mutta sitä on myös kritisoitu taantumuksellisenä sentimentaalisuutena sekä eskapistisena ja romantisoivana idyllisen menneisyyden kaipuuna, jollaista ei todellisuudessa koskaan ollutkaan (Bal 1999, s. xi; ks. myös Grönholm ym., 2015, s. 20).

Nostalgian tutkimuksessa on pitkään oltu kiinnostuneita yksilön tunnetiloista subjektiivisen kokemuksen näkökulmasta, mutta tällä vuosisadalla nostalgiaa on alettu tutkia monitieteisesti myös yhteisöllisenä kulttuuri-ilmiönä. Viimeisen vuosikymmenen tutkimuskirjallisuudessa on haastettu perusoletus nostalgiasta saavuttamattomana menneisyytenä (ks. Sweeney 2020, s. 184). Nostalgian katsotaan paremminkin kiinnittyvän moderniin elämäntapaan liittyvään epävarmuuteen, joka pyrkii tulkitsemaan menneisyyttä nykyhetken tarpeista käsin. Nostalgia voi liittyä muutosten vastustukseen ja haluun irrottautua nykyisyydestä, mikä puolestaan voi johtaa pyrkimykseen etsiä turvaa aiemmin koetuista tunteista tietyn paikan tai yksittäisen menneen tapahtuman sijaan (Sweeney 2020, s. 184–187; Grönholm, ym. 2015, s. 20, s. 22). Sweeneyn (2020, s. 185–187) mukaan nostalgia kiinnittyy ennen kaikkea muutokseen suhtautumiseemme. Nostalgiset tunteet voivat vaikuttaa, miten käsittelemme muutosta ja lujittaa epävakaiden siirtymien hetkellä identiteettiä (Sweeney, 2020, s. 185–187; Grönholm ym. 2023, s. 108–109).

Utooppinen nostalgia on tulevaisuuteen kohdistuvaa, mutta menneisyyden tarinoista ammentavaa kaipausta, johon sisältyy toivo paremmasta (Grönholm & Paalumäki, 2015, s. 33–34). Utopia³ ja nostalgia ovat perinteisen vastakkainasettelun sijaan hyvin samankaltaisia länsimaisia kulttuuri-ilmiöitä, jotka liittyvät modernin ajan epävarmuuteen ja kuvastavat niin tyytymättömyyttä nykyhetkeen kuin tulevaisuuteen kohdistuvaa toivoakin. (Boym 2001; Grönholm

3 Utopia on nostalgian tavoin uudissana, joka merkitsee kirjaimellisesti hyvää paikkaa, jota ei ole. Se muodostuu kreikan kielen sanoista *u* (ei missään) ja *topos* (paikka). (Spitze 1999; Grönholm ym. 2015, s. 11.)

ym. 2015, s. 10–12.) Epävarmuus saa toivomaan tulevaisuudelta menneisyydessä toteutumattomia asioita, jotka olisivat johtaneet parempaan nykyhetkeen. Kuviteltu menneisyys voi siis toimia vaihtoehdoisen tulevaisuuden rakentamisen perustana.

Mieke Bal (1999, s. vii) kirjoittaa kulttuurisen muistin olevan sekä yksilöllinen että yhteisöllinen ilmiö, jossa nykyisyyden ja menneisyyden vuorovaikutus on kollektiivisen toiminnan tulosta. Televisio ei tietenkään vielä yksistään muovaa yhteisöjen muistikulttuuria, vaan sen kertomien tarinoiden täytyy saada vastakaikua katsojissa muun muassa kollektiivisesti jaettujen ja puhuttelevien muistojen myötä.

Mari Pajala (2006, s. 52–53) erottaa toisistaan eri tapoja, joilla media-aineistossa muistellaan Euroviisujen menneisyyttä. Työni kannalta tärkeäksi nousee ikonisia hetkiä kuvaava spektaakkelimuisti, joka keskittyy visuaalisiin ja musiikillisiin “jäädetyihän” hetkiin. Esimerkiksi Suomen edustaja Käärijä vihreässä muskelipaidassaan ratsastamassa possujunassa vuoden 2023 finaalissa, kuvaa hyvin tämän kaltaista ikonista hetkeä. Speaktaakkelimuisti on yksi muistelemisen muodoista ja osa laajempaa kerronnallisen muistin käsitettä.

1.4 Euroviisulähetysten toistuva rakenne muiston vahvistajana

Euroviisut eli viralliselta nimeltään The Eurovision Song Contest on Euroopan yleisradioliitto EBU:n perustama TV-formaatti, joka on toteutettu lähes yhtäjaksoisesti vuodesta 1956. Alun perin Euroviisut perustettiin sodan jälkeiseen Eurooppaan lisäämään kansainvälistä ohjelmaa ja maiden välistä yhteistuotantoa Eurovisio-verkkoa varten (Pajala 2006, s. 13). Ensimmäisissä Euroviisuissa seitsemän länsi-Euroopan maata kilpailivat parhaan kappaleen ja sen esittämisen tittelistä. Wienin kilpailuihin (2015) osallistui 40 ja Malmön (2024) 37 maata (Eurovision.tv, 2025). Vuosien varrella kilpailu on kohdannut useita sääntömuutoksia, jotka ovat vieneet musiikkityyliä lähemmäs oman aikansa populaarimusiikkia ja muuttaneet samalla formaattia spektaakkelimaisempaan ja kaupallisempaan suuntaan (Pajala, 2021, s. 27–28)⁴. Formaatin rakenne on säilynyt 2000-luvulta lähtien lähes samana. Finaalilähetysten avaa numero, johon voi liittyä ennalta tuotettu avausvideo, musiikkiesitys tai -esityksiä sekä illan

4 Muun muassa esityskielen vapautuminen ja klassisen orkesterin käytön lakkauttaminen vuonna 1999 ovat muovanneet Euroviisuja kohti tämän päivän musiikkispektaakkelia (Ks. Pajala, 2021). Muutoksista huolimatta kilpailun rakenne ja hallitsevat piirteet ovat säilyneet: Solistin pitää yhä tuottaa laulu, aikamme popmusiikin esityskonventioille epätyypilliseen tapaan, suorassa lähetyksessä, kappale saa kestää korkeintaan 3 minuuttia, ja vuodesta 1999 lähtien voittaja on valittu yleisön ja raadin yhdistelmällä. Kilpailevien maiden katsojat voivat äänestää suosikkiaan tekstiviestillä, soittamalla tai sovelluksella, poisluettuna omaa asuinmaataan.

juontajien esittely ja isäntämaan representoiminen erilaisin maan kulttuuriperintöön, historiakulttuuriin ja matkailukohteisiin liittyvin kuvastoin sekä lopuksi kilpailijoiden saapuminen lippukulkueena areenalle. Itse kilpailuesityksiä edeltävät artistien postikorttiesittelyt. Viimeisenä osuutena, kilpailumaiden esitysten ja väliaikanumeroiden jälkeen, seuraa pisteidenlaskuseremonia ja lopuksi finaali huipentuu voittajan julistamiseen ja voittokappaleen uudelleen esittämiseen.

Euroviisut ovat rakentaneet ilmeisen onnistuneen kaavan. Se tuntuu sisältävän sopivassa suhteessa sekä ennustettavuutta, johon katsojan on helppo kiinnittyä, että toisaalta yllätyksellisyyttä, mikä taas saa pitämään katseen kiinni ruudussa. Ihmisen toimintaan liittyvät erilaisten rakenteiden tunnistaminen ja sen pohjalta ennakointi. Tämä selittää, miksi esimerkiksi musiikin kuuntelu tai tv-formaatin katsominen synnyttää jatkuvan kehäliikkeen odotusten ja niiden täyttymisen välillä. Neurotiede voi tukea audiovisuaalisen estetiikan teorioita. Tutkimukset ovat osoittaneet, että musiikilliset odotukset ja niiden toteutuminen aktivoivat aivoissamme dopamiinishotteja tarjoilevan palkitsemisjärjestelmän, joka tuottaa mielihyvää. (ks. Thompson ym., 2023.) Odotus- ja palkitsemisjärjestelmän ajatusta on kiinnostavaa soveltaa Tv-formaatin kontekstissa. Euroviisujen katselukokemustamme rytmittävät formaatin tuttu rakenne muun muassa ikonisine juontajien repliikkeineen, kuten ”Hello Europe” tai ”Europe, start voting now!”. Toisaalta yllätyksellistä vaihtelua tuovat teknologian, kuten video- ja ledseinien ja -latian, avulla toteutettu affektiivisuus. Vaihtelevuutta tuovat myös maiden esitykset, jotka ovat alusta asti pyrkineet omaleimaisuuteen muun muassa kappaleen teeman mukaan vaihtuvan lavastuksen osalta (Pajala, 2021, s. 12).

1.5 Tavoitteet ja tutkimusmateriaali

Euroviisuihin liittyvän muistelukulttuurin avaamiseksi pyrin nivomaan yhteen nostalgiaan ja mediaspektaakkeliin liittyvän keskeisen käsitteistön sekä audiovisuaalisessa analyysissä nousseet merkitykset. Peilaan elementtien välisiä merkityksiä yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja aikansa mediaympäristöön. Tutkimustavoitteenani on selvittää Euroviisu-mediaspektaakkelin tapaa muistella menneisyyttä ja tuottaa kulttuurista muistia avausnumeroissaan. Kysyn millä tavoin Euroviisujen avausnumeroissa muistellaan mennyttä ja mitä merkityksiä muistelu tuottaa? Hahmottelen tutkielmassani nostalgian, mediaspektaakkelin ja affektin välisiä kytköksiä kulttuurisen muistin rakentumisprosessissa. Osaltaan pyrin selvittämään, miten moniäänistä menneisyyttä muistellaan ja tulkitaan nykypäivän tarpeiden valossa muuttuvassa mediaympäristössä viihteellisen ja kaupallisen Euroviisu-mediaspektaakkelin toimesta.

Olen rajannut tutkimusaineistoni Wienin vuoden 2015 ja Malmön vuoden 2024 Euroviisujen finaalilähetysten avausnumeroihin. Laadullisen työni aineistolähtöinen sisällönanalyysi pohjautuu avausnumeroiden videoiden lähilukuun intertekstuaalisen analyysin keinoin. Wienin Avausnumeron toteutus jakautuu kahteen osioon. Eesityksen alkupuoli, joka on kestoltaan noin kaksi minuuttia, on ennalta tuotettu video. Sitä voidaankin pitää tapahtuma-areenalle johdattavana live-shown introna. Alun video leikataan suoraan lähetykseen kilpailupaikalle Wienin Wiener Stadthalle -areenalle, jossa avausnumero jatkaa sitä varten sävelletyn (Bronner & Mallin) ”Building Bridges” -kappaleen live-musiikkiesityksen katkeamattomana virtana. Yhteensä analysoimani Wienin avausnumero on kestoltaan noin kahdentoista minuutin mittainen. Malmön 2024 vuoden kilpailujen avaus on toteutettu samankaltaisesti. Sekin jakautuu kahteen eri tavalla tuotettuun osioon eli ennalta nauhoitettuun videoon ja Malmö areenan live-osioon. Malmön avauksen ennalta tuotettu johdantovideo on kestoltaan noin kaksi ja puoli minuuttia, Yhteensä Malmön video on kestoltaan noin seitsemäntoista minuutin mittainen. Myös Malmön ennalta nauhoitetun avausvideon taustalle on sävelletty teemakappale ”The Northern Lights” (Nilsson & Roland). (Eurovision Song Contest, Nd.).

Wienin kilpailujen virallinen teema ”Building Bridges” ja Malmön teema ”United By Music” ovat olennainen osa avausnumeroiden analyysia, jossa tarkastelen audiovisuaalista kerrontaa teemoja vasten. Euroviisuihin suunnitellaan vuosittaisen virallisen yhteisen sydänlogon lisäksi graafinen teemataideteos ”The Theme Art”, jota kutsutaan myös ”visuaaliseksi identiteetiksi”. Malmön kilpailujen teoksen nimi on ”The Eurovision Lights”⁵ ja Wienin logo on teeman mukainen ”Building Bridges”.

1.6 Audiovisuaalinen intertekstuaalinen analyysi menetelmänä Euroviisujen muistelukulttuurin tarkasteluun

Aineiston käsittelymenetelmänä käytän aineistolähtöistä sisällönanalyysia, joka on osittain teoriaohjaavaa. Tuomen ja Sarajärven (2018, luku 4) mukaan sisällönanalyysin tavoite on

⁵ ”The Eurovision Lights” eli Euroviisujen valot, on ohjelman 2024 vuoden tuottajan mukaan konsepti, joka perustuu yksinkertaisiin lineaarisiin muotoihin inspiroituen sekä revontulien että äänentaajuuskorjaimen läpi kulkevista vertikaalisista linjoista. Teos kuvastaa identiteettiä, joka voi mukautua tarpeen ja laitteiden mukaan. Wienin teemataideteos on nimetty ”Building Bridges” -teemasloganin mukaan. Se on taivaankanta muistuttava, muodoltaan pyöreä, pallomainen logo, joka tulkitsee graafisesti sillan teemaa. Graafinen logo edustaa sekä yhteyksiä, kohtaamisia, yhtenäisyyttä ja monimuotoisuutta. (Eurovision Song Contest, N.d.)

luoda sanallinen ja selkeä kuvaus tutkittavasta ilmiöstä. Menetelmässä analyysiyksiköt on valittu aineistosta tutkimuksen tavoitteen ja tutkimuskysymysten mukaisesti teorian antaessa kuitenkin suunnan tutkimuskysymyksille (Puusa, 2020, s. 151.) Tutkimusprosessiini on siis vaikuttanut sekä aineistolähtöisyys että tutkimuskirjallisuus.

Audiovisuaalisen materiaalin intertekstuaalinen analyysi tarkastelee tekstien välisiä yhteyksiä merkityksien muodostuessa niiden välillä ja suhteessa toisiinsa (Kärjä, 1997, s. 189). Omassa analyysissäni tarkastelen äänen, kuvan, musiikin, tekstien, kuten sanoitusten ja lavastuksen välistä suhdetta merkitysten tuottajana. Lähtökohtana Wienin (2015) ja Malmön (2024) avausnumeroissa esiintyvän muistelun tarkastelulle ovat kyseisten vuosien viralliset teemasloganit ”Building Bridges” (2015) ja ”United By Music” (2024). Peilaan analyysini tuloksia aikamme yhteiskunnallisiin ilmiöihin muun muassa muutamien ajankohtaisten uutisartikkelien avulla. Kärjä (1997, s. 198) huomauttaakin, että pelkkään tekstiin, eli johonkin yksittäiseen elementtiin, tukeutuvaa analyysia ei varsinaisesti ole, vaan tavallaan kaikki tulkinta pohjautuu intertekstuaalisuuteen. Vernallis (2023, s. 1–24) nostaa keskiöön audiovisuaalisen speaktaakelin monipuolisen analyysin ja tulkinnan merkityksen aikanamme, jolloin populaarikulttuuri sekoittuu kaikkeen mediavirtaan ja solmii mm. uutiset, politiikan ja viihdeteollisuuden yhdeksi speaktaakkelimaiseksi vyyhdiksi. Pyrin intertekstuaalisen analyysini, eli kuvan, musiikin ja äänen sekä tekstien ja lavastuksen rinnalla ottamaan huomioon taustalla vaikuttavat yhteiskunnalliset tapahtumat ja ilmiöt merkitysten kokonaisvaltaiseksi tavoittamiseksi.

Aineiston käsittelyssä voidaan edetä sen konkreettisesta sisällöstä kohti käsitteitä ja tulkintaa (Tuomi & Sarajärvi, 2018, luku 4). Olen tehnyt tutkimusmateriaalin pelkistämiseksi transkriptiot Wienin (2015) ja Malmön (2024) avausnumeroista. Olen järjestänyt esiin nousseet työni kannalta tärkeät elementit ja niiden välillä syntyneet teemat ja käsitteet taulukoksi. Tutkimusprosessissäni keskeiset käsitteet, kuten nostalgia, mediaspektaakkeli ja kulttuurinen muisti, ovat kulkeneet alusta alkaen mukana ohjaamassa aineiston analyysia.

Teoriaohjaavuus liittyy tutkielmaani analyysin lisäksi siten, että tutkimuskysymykset ovat osin muodostuneet teoreettisen viitekehyksen pohjalta, mutta keskeiset teemat, jotka ovat valikoituneet videoaineiston pelkistykseen myötä ovat aineistolähtöisiä (ks. Tuomi & Sarajärvi 2018). Olen valinnut videoaineistosta muun muassa Svetlana Boymin (2001) utooppisen

nostalgian käsitteen pohjalta kiinnostavia audiovisuaalisten elementtien välisiä kytköksiä yksityiskohtaisempaan tarkasteluun ja uusien ajatuspolkujen muodostamiseen.

Euroviisut tarjoavat pitkäikäikäisenä TV-formaattina mahdollisuuden tarkastella mediaspektaakkelin tuottamaa nostalgiaa muuttuvassa ja kaikkialle läpitunkevassa mediaympäristössä. Analyysini kohteeksi valitsemani avausnumerot eroavat toisistaan lähetyssajankohtiensa maailmanpoliittiselta tilanteeltaan. Molemmat kuitenkin osuvat 1990-luvun teknologisen murroksen jälkeiselle 2000-luvun sosiaalisen median aikakaudelle. Euroopassa vuotta 2015 edelsi suhteellisen vakaa aikakausi ja kansainvälisen yhteistyön syveneminen, mutta vuoden 2015 Euroviisuja kuitenkin varjosti syvästi Venäjän edellisenä vuonna aloittama Krimin miehitys. Puolestaan vuoden 2024 Malmön kilpailujen taustalla Euroopassa olivat käynnissä ennennäkemättömät haasteet; syvenevä kriisi ja yhteiskunnallinen polarisaatio johtuen muun muassa Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainaan, Israelin kansanmurhan täyttävistä sotatoimista Gazaan, uusimperialistisen ulkopoliitiikan noususta sekä ilmastokriisistä. Sen lisäksi, että koen tarpeelliseksi tarkastella avausnumeroiden muistelua aikansa erilaisia poliittisia taustoja vasten, molempiin lähetyksiin liittyy pyöreiden vuosien saavuttaminen: Wienin Euroviisut ovat Euroviisujen lähetyshistorian 60. juhlavuosi, kun taas Malmössä nostetaan esiin ruotsalaisen Abba-yhtyeen ja samalla ruotsalaisen musiikin kansainvälisen läpimurron 50. juhlavuosi. Taustaoletukseni on, että merkkivuodet voivat tarjota rikkaan nostalgiaa sisältävän aineiston ja hyvän lähtökohdan Euroviisujen tuottaman menneen muistelun tarkastelulle.

Työssäni tulkitsen avausnumeroita lähtökohtana vastaanottajan havainnot, jotka eivät voi saavuttaa tekijän tarkoituksia yhtenä totuutena mutta ne voivat kuitenkin paljastaa jotain yleistä aikamme audiovisuaalisesta kulttuurista. Visuaalinen kulttuuri on merkitysvälitteistä toimintaa ja sen tuotteita (Vilkka, 2021, s. 180). John Fiskin mukaan merkille annettava merkitys riippuu tulkitsijasta (1992, 62–64). Malmön ja Wienin avausnumerot ovat murto-osa euroviisuhistoriaa ja sen muodostamaa kuvastoa. Euroviisut heijastavat kuitenkin muun viihdeteollisuuden tapaan aina jotain sen hetkisestä yhteiskunnasta. Siksi uskon, että tulkitsemalla yksittäisiä avausnumeroita voidaan paljastaa myös jotain yleisempää Euroviisujen ja laajemmin mediaspektaakkelin sekä nostalgian suhteesta.

2 Euroviisut mediaspektaakkelinä

2.1 Mediaspektaakkelin affektiivisuus

Euroviisuja voidaan kuvailla muiden areenaspektaakkeliin lailla tarkasti suunnitelluksi audiovisuaaliseksi musiikkiteatteriksi (Kärki, 2014, s.12). Tämä miellelyhtymä nousee varsinkin Wienin kilpailujen avauksessa, jossa esitysten elementit ja koreografia, ovat tarkasti sekunti sekunnilta suunniteltuja ja musiikin sekä lavastuksen kanssa yhteen rytmitettyjä mahdollisimman affektiivisen jatkuvan virran toteuttamiseksi.

Affektit liittyvät ihmisen ja teknologian väliseen vuorovaikutukseen (Grönholm, 2022, s. 259). Affekti ja tunne ovat moniulotteisia käsitteitä, joiden määritelmä on riippunut tiedealojen käytännöistä (Grönholm ym., 2022, s. 257; Jokinen ym., 2015, s. 8). Tunteiden tutkimus on perinteisesti sijoitettu psykologian piiriin, mutta 2000-luvulla affektiivisen käänteen myötä tunteita ja niiden syntymistä on alettu tarkastella subjektiivisen kokemuksen lisäksi myös vuorovaikutuksellisin prosesseina (Grönholm ym. 2022. s. 257).

Suomen kielessä sekoittuu helposti fyysinen aistein havaittava kehon tuntemus tai emotionaalisuus, kuten esimerkiksi suru tai kaipuu, jonka merkitys syntyy paitsi sisäsyntyisesti, mutta myös yhteisöllisesti (ks. Grönholm ym. 2022, s. 258). Tunne ja emotionio taipuvat työssäni hyvin kuvaamaan tietoisesti esimerkiksi muistelun avulla rakennettuja tunnetiloja, kun taas affektilla tarkoitan kehon aistimuksia, jotka voivat ilmetä kehollisina intensiteetteinä, kuten kylminä väreinä. Affektin käsitteellä voidaan siis viitata nimettyjen tunteiden, kuten suru, ilo tai pelko taustalla vaikuttaviin aistimuksiin, jotka eivät ole välttämättä sanallistettavissa (Grönholm ym. 2022, s. 259).

Keholliset kokemukset ovat olennaisia esteettisten kokemusten muotoutumisessa (Tarvainen 2012, s. 132). Affektit liittyvät intensiivisiin ja dynaamisiin tuntemuksiin kehossa. Kulttuurihistoriallisessa teknologian tutkimuksessa affekteja pidetään dynaamisina niiden sitoutavuudessaan, jolla ne houkuttelevat meidät osallistumaan keskusteluun ja vertailemaan kokemuksia muun muassa sosiaalisessa mediassa (Grönholm ym. 2022, s. 259–260). Euroviisuissa, kuten muissa sosiaaliseen mediaan laajentuneissa populaarikulttuurin ilmiöissä, subjektiivisesti koetusta tulee kollektiivista ja vuorovaikutuksellista, sillä inhimilliset kokemukset halutaan jakaa.

Affektit eivät ole vain yksilön yksittäisiä kehon kokemuksia, vaan esimerkiksi teknologian avulla kollektiivisesti jaettuja tunteita, jotka sisältävät poliittista ja sosiaalista potentiaalia (Grönholm ym. 2022, s. 260). Tunnereaktioiden herättäminen liittyy keskeisesti sosiaalisen median toimintalogiikkaan (Grönholm ym. s. 259–260). Affekteja voidaan pitää intersubjektiiivisina, sillä affektiiviset kokemukset ovat yksilöllisiä, mutta kollektiivisesti jaettuja ja merkitykset yhteisöllisissä neuvotteluprosesseissa tuotettuja. Omiin viisukokemuksiini liittyy perheen ja ystävien kesken järjestetty viisuveikkaus ja kappaleiden pisteyttäminen, jonka usein toteutamme WhatsApp -puhelinsovelluksella. Usein esitysten analysoiminen ja jälkipuinti jatkuu WhatsApp-ryhmässä vielä seuraavanakin päivänä. Teknologian voikin ajatella sitouttaneen ohjelmaan sekä syventäneen omaa viisukokemustani.

Mediaspektaakkelin yhteydessä teknologian avulla sitouttaminen liittyy samalla tunteiden herättämiseen. Esimerkiksi värin avulla musiikkiin voidaan luoda emootioita (ks. Vernallis, 2023, s. 287–288). Wienin ja Malmön avauksessa Musiikkiesitykset toimivat lämminhenkisenä muisteluna, joissa musiikin ja värin yhdistelmällä tuotetaan nostalgisoivaa kerrontaa. Malmö areenan avausnumeron lavastuksessa käytetyn ruskean, oranssin ja keltaisen sisältävä väripaletti ja graafiset pyöreälinjaiset muodot ledseinissä ja -lattiassa viittaavat 1970-lukuun ja herättävät vahvasti nostalgisen vaikutelman. Menneen muistelun kontrastina aikansa nykyyhetkeä Malmössä puolestaan edustavat kirkkaammat euroviisubrändiin vakiintuneet neonvärit kuten violetti ja pinkki sekä erilaiset liukuvat väriyhdistelmät, jotka viittaavat ”Euroviisujen valot” -teemaan.

2.2 Viisujen monialustaisuus ja mediavalta

Douglas Kellnerin (2009, s. 76) mediaspektaakkelin käsitteellä tarkoitetaan teknologiavälitteisiä mediakonstruktioita, jotka poikkeavat päivittäisestä rutiinista ja muuttuvat erityisiksi mediakeskusteluiksi. Euroviisut sopivat audiovisuaalisena areenatapahtumana (ks. kärki, 2014) Kellnerin (2009, s. 76) mediaspektaakkelin käsitteeseen, jolla on juuret sekä Guy Debordin spektaakkeliyhteiskunnan (society of the spectacle) käsitteessä että mediatapahtuman (media event) käsitteessä (ks. kärki, 2014 s. 13; Kellner 2009, s. 76; Dayan ja Katz 1992 s. 1–24). Kellnerin (2009) mediaspektaakkeli keskittyy erilaisiin teknologisesti rakennettuihin media-tuotantoihin, joita levitetään niin sanotun massamedian kautta.

Digitaalisen median kompleksisuus ilmenee sen laajana verkostona, joka yhdistää kaikki yksittäiset viestintämuodot yhdeksi avaruudelliseksi tilaksi. Mediasta on tullut niin joustava, että lähtökohtaisesti on syytä hahmottaa mediaympäristö kokonaisuutena eikä erikseen yksittäisten medioiden muotona. (Couldry 2012, s. 2.) Couldry (2000, s. 4) kirjoittaa jo 2000-luvun alkaessa median symbolisesta vallasta todellisuuden rakentajana todetessaan, että kuvilla, teksteillä ja representaatioilla on vaikutus ylläpitää tiettyjä käsityksiä ympäröivästä maailmasta. Median symbolinen valta on huomattavasti lisääntynyt sosiaalisen median murroksen myötä. Vernallis (2023) kirjoittaa mediaspektaakkelin muuttuvista alustoista todetessaan, että spektaakkelistä on tullut taskukokoinen TikTokiin, YouTuben ja muiden puhelimen näytölle suunniteltujen alustojen myötä. Couldry (2000) muistuttaa, että median symbolinen valta ei kuitenkaan ole automaattista, vaan sitä pitää jatkuvasti uudelleen tuottaa erilaisten jokapäiväisten sosiaalisten käytänteiden kautta⁶. Todellisuutta rakentava ‘mediavalta’ on siis sosiaalinen prosessi, joka on riippuvainen kuluttajien toiminnasta (Couldry, 2000, s. 4).

Euroviisuille, kuten muille mediaspektaakkeleille on tunnusomaista, että ne elävät samanlaisesti eri alustoilla, kuten tv:ssä, radiossa, somealustoilla, painetussa mediassa ja kaupunkien live-tapahtumissa. Samalla, kun mediaspektaakkeli toteutuu eri alustoilla, medioitumisessa on kyse spektaakkelin kasvavasta yhteiskunnallisesta merkityksestä ja vallasta. Monialustaisuudessaan mediaspektaakkeli on yhä merkittävämpi poliittisen vaikuttamisen areena, ja se voidaan nähdä otolliseksi maaperäksi omien intressien ajamiseen (Kellner, 2009, s. 77). Tunteet ovat myös kapitalismin kohde ja viihdeteollisuuden yksi muistelun motiivi, jolla tehdään voittoa kulutusmarkkinoilla. (Jokinen ym. 2015, s. 9.) Poliittinen vallankäyttö menneen muistelun motiivina ei ole moniäänisissä demokraattisissa yhteiskunnissa ensisijaista, mutta menneisyyttä voidaan pyrkiä muovaamaan erilaisiin nykyisyyden ja tulevaisuuden käyttötarkoituksiin eri intressiryhmien mukaisesti (Kivimäki ym. 2024, s. 142–144). Kollektiivisen muistelun etiikka nousee kysyttäessä, ovatko nostalgisen kaipuun määrittämät intressit muovata nykyisyyttä ja tulevaa todella jaettuina vai tietyn poliittisen agendan värittämiä.

⁶ Kun Nokia-arenalla järjestettiin vuoden 2024 Euroviisujen kansallisen karsinnan UMK-finaali, päivällä viereisen ostoskeskuksen taustamusiikiksi oli valittu pelkkiä Euroviisuhittejä menneiltä vuosilta. Illemmalla Hämeenkatu loisti purppuran valoissa ja kaupunki raikui viisuhiteistä, joita DJ soitti puistoon rakennetussa discossa UMK-yleisön vaeltaessa jonona areenaa kohti. Tuona iltana oli monin aistien havaittavissa, kuinka viisuspektaakkeli oli vyörynyt tv:stä ja tapahtuma-areenalta aina kaupungin kaduille asti.

Kansallisten päämiesten poliittisella läsnäololla on pyritty antamaan tapahtumille painoarvoa (Bolin, 2009, s. 163). Vuoden 2024 Malmön finaalin avausnumerossa Ruotsin kruununprinsessa Viktoria lausuu arvokkuutta välittävissä historiallisissa miljöössä kilpailun alkutervehdykset. Hän toimii ikään kuin kilpailun uskottavuuden nostattajana sen kärsimän boikottikohun keskellä. Victoria rajataan yleisöstä kameran kuviin myös Malmö areenan avausnumeron live-osiossa.

Euroviisujen virallisella sivustolla mainitaan, kuinka vuoden 2015 teema “Building bridges” kuvastaa Itävallan keskeistä välittäjän roolia idän ja lännen välillä (Eurovision Song Contest, 2025). “Haluamme musiikin rakentavan siltoja eri kulttuurien, kielten ja rajojen yli” (Sand, Eurovision Song Contest). Kappaleen kertosäkeessä metaforallinen siltojen rakentaminen, eli erilaisia kuvainnollisia ja kansallisia rajoja ylittävän musiikkispektaakkelin yhteisöllisyyden lisääminen, nousee keskeiseksi:

“ It's only for tonight we're building bridges, No turning back, we're on our way, Lighting up the sky, we're building bridges, That we burned yesterday, It's only for tonight we're building bridges, And they will stand the test of time, We've got a show tonight.”

Euroviisujen usko omaan muutosvoimaansa liittyy sen medioitumiseen eri alustoille ja ylipäänsä median lisääntyneeseen valtaan sosiaalisen median ja teknologisen murroksen myötä. Couldryn (2005, 63) mukaan median valta tarkoittaa symbolisen vallan erityistä keskittymistä mediainstituutioissa. Euroviisujen valta-asema liittyy formaatin kasvaneeseen suosioon, kaupallistumiseen sponsoriyhteistyön ja tuotteistamisen myötä sekä ylijärjestyneen tuotannon voimistumiseen viisujen jokaisella osa-alueella (ks. Pajala, 2021 s. 21). Ylijärjestyminen näkyy kilpailun sääntelyn vahvistamisena ja kaupallistumisena. EBU perusti vuonna 1998 kansainvälisen ohjausryhmän (Reference Group) kehittämään kilpailun brändiä. Caldwellin (1995) televisuaalisuuden käsite liittyy pyrkimykseen rakentaa tv-ohjelmille omaimainen visuaalinen ilme, päämääränä tyylikkyys. EBU:n tavoitteeseen lisätä viisujen kaupallisuutta, liittyy vuonna 2004 kilpailulle suunniteltu virallinen logo ja visuaalinen yhtenäinen ilme. (Pajala, 2021 s. 21.)

2.3 Mediaspektaakkelin estetiikkaa Malmön ja Wienin avausnumeroissa

Euroviisut ovat 2000-luvulta lähtien kasvattaneet mittasuhteitaan niin tapahtumapaikkojen⁷, lavojen, katsojalukujen kuin tuotantoryhmienkin osalta (Pajala 2021; O`Connor 2005). Euroviisujen suuruutta on totuttu korostamaan mediadiskurssissa (Pajala, 2021). Malmön finaalilähetysten avauksessa juontajat luettelivat katsojille tuotantoryhmän kokoonpanoon, kuten kameramiehiin ja avustajiin, liittyviä lukuja alleviivaten kilpailun suuruutta ja merkittävyyttä.

Euroviisut ovat pyrkineet olemaan mahtipontinen audiovisuaalinen spektaakkeli, joka on sopinut Wheatleyn (2016) Spectaculartelevision-käsitteen alle. Wheatleyn (2016 s. 1–7) määrittelemän spektaakkelitelevision käsite tarkoittaa eri genreihin lukeutuvia, visuaalisesti huomiota herättäviä, ohjelmia, joita pysähdytään ihailemaan, tuijottamaan ja hämmästelemään ja joiden näyttävyyttä vangitsee katsojan huomion. Wheatleyn (2016, s. 4–5) mukaan TV-ohjelmat ovat sisältäneet kautta historiansa spektaakkelimaisia piirteitä ja tarjonneet elokuvien rinnalla visuaalista mielihyvää, mutta teknologisen kehityksen myötä TV-ohjelmien pyrkimys visuaaliseen spektaakkelimaiseen näyttävyyteen on entisestään voimistunut ja korostunut ohjelmien tuotannossa.

Wienin vuoden 2015 avausnumeron live-osio sopii spektaakkelitelevision käsitteen alle paikoitellen täyteen ahdetun suurellisen ja mahtipontisen tapahtumavirran ja visuaalisen ilotulituksensa ansiosta. Wienin massiivinen esiintymislava ja sen edustalla vajereissa roikkuvat mekaanisesti muodostelmaansa muuttavat sadat valopallot ovat keskeisiä katseenvangitsijoita. Euroviisut ovat jo vuosikymmenten ajan saaneet kritiikkiä liiallisesta visuaalisuuteen panostamisestaan (Pajala 2006, s. 65–66). Tästä huolimatta musiikkikilpailu on ollut kasvava spektaakkeli, jonka puitteet digitaalisine videoseinineen ja -lattioineen, pyroefekteineen sekä muine yhä kekseliäämpine erikoistehosteineen istutettiin viimeistään Tukholman Globenissa järjestetyissä vuoden 2000 kilpailuissa, joiden myötä finaalilähetys siirtyi pysyvästi yhä suuremmille esiintymisareenoille (ks. Pajala, 2021).

Vaikka Euroviisujen estetiikassa näkyy voimakas muutos hillitystä laulukilpailusta audiovisuaaliseksi näyttäväksi musiikkispektaakkeliksi, sosiaalinen media on viime vuosikymmenen aikana muovannut spektaakkelin estetiikkaa pelkistetympään suuntaan. Vernalliksen (2023, s.

⁷ Euroviisujen kasvanut suosio näkyy myös Suomessa, jossa kansallinen esikarsintakilpailu UMK siirtyi vuonna 2024 entistä suuremman määrän live-yleisöä vetävälle Nokia-Arenalle.

11) mukaan heterogeenisuudestaan huolimatta, aikamme estetiikkaa kuvaa minimalistisuuteen pyrkimys, mikä osittain johtuu muuttuneista median alustoista. Myydäkseen speaktaakkelin pitää olla vaikuttava, vaikka sitä katsoisi pieneltä ruudulta. Euroviisujen estetiikkaan näyttävät vaikuttavan paitsi kansainvälinen ja ylijärjestetty elokuvataiteen-, mainos- ja musiikkivideoestetiikka myös yhä enenevässä määrin sosiaalisen median luomat esteettiset normit.

Estetiikan kehityskulun pelkistetympään suuntaan voi havaita Wienin ja Malmön avausnumeroita vertaillen. Malmön vuoden 2024 hillitympi tyyli näkyy niin suoralinjaisena esiintymislavana, yhdenmukaisena väriharmoniana, lähikuvina, kuin koko avausnumeron pelkistetyissä sisällöissäänkin. Kuitenkin jo Wienin kilpailuissa graafinen teemalogo suunniteltiin sopimaan dynaamiselle ruudulle ja analogiseen käyttöön soveltuvaksi, mikä osoittaa mediaspektaakkelin estetiikan jatkuvan muuntumisen teknologian kanssa vuorovaikutuksessa (ks. luku 1.6).

Vernalliksen (ks. 2023) teoriaa sosiaalisen median muovaamasta mediaspektaakkelin estetikasta tukee Malmön Euroviisujen tuottajan Willersin (Eurovision Song Contest, 2025) kuvailu kilpailujen teemataideteoksesta, jonka skaalautuvuus mainitaan keskeiseksi varmistamaan katsojan johdonmukainen kokemus riippumatta alustan tai näytön koosta:

”Olemme erittäin ylpeitä esitellessämme visuaalisen identiteetin (graafinen logo), joka on suunniteltu joustavaksi ja käyttökelpoiseksi sekä ruudulla että sen ulkopuolella. Se on kiehtova ja kaunis sekoitus Eurovision laulukilpailun säihkyviä brändivärejä, joita tullaan näkemään paitsi kolmessa suorassa lähetyksessä, myös jännittävässä variaatioissa eri konteksteissa tapahtuman digitaalisilla alustoilla ja luomassa Euroviisu-henkeä Malmön urbaaneissa tiloissa.”

Willersin sanat osoittavat Euroviisujen esteettisen mukautumisen aikamme teknologiaan mutta myös mediaspektaakkelin muutoksen kohti multimodaalista tapahtumaa, joka on levinnyt erilaisille digitaalisille ja fyysisille alustoille, kuten kaupunkispektaakkeliksi.

2.4 Ylevä speaktaakkeli

Kameran lähikuvassa viulisti soittaa surumielistä melodialinjaa. Fraasi päättyä alaspäin suuntautuvan melodiakulun kautta intensiiviseen muunnosointuun, jonka myötä lavan taustalla nostalgisena seepian värisenä kangastuksena hohtava sinfoniaorkesteri yhtyy nousevaan melodiakulkuun ja crescendoon, joka johtaa edellisen vuoden voittokappaleen ”Rise Like a Phoenix” kertosaakeeseen. Samalla, kun orkesteri voimistaa soittoaan, kameran kuva loittonee ja se leikataan laajaksi panoraama kuvaksi paljastaen suuren osan esiintymishallista ja sen yleisöstä. Samalla hetkellä tutun melodian alkaessa soida yleisö kohauttaa voimakkaasti, kun

hallin katosta lavan edustalle laskeutuu satoja valopalloja. Pallojen muodostelma muuntuu su-
lavasti lintuparven lailla järjestyen instrumentaalisen musiikkiosuuden päättyessä siltaa sym-
boloivaan muotoon.

Edellinen kuvaus on Wienin (2015) avausnumerosta, joka voi vedota eri aistien avulla katso-
jaan ja herättää yhteisöllistä kunnioituksen tunnetta (ks. Kärki 2014, s. 47). Subliimilla tarkoi-
tetaan ylevöittämistä ja esteettistä korottamista (Nye 1994). Ylevän voi jaotella toisiaan tuke-
viin vastakohtaisuuksiin, kuten kauneuden mielihyvään ja nautintoon mutta toisaalta kauhuun
ja pelkoon. Taideteorioissa luonnon jyliä ilmiöitä on verrattu samaan aikaan sekä kauniiseen
että kauhistuttavaan subliimin kokemukseen (Vernallis 2023, 4) Vaikka subliimi ja speaktaak-
keli ovat pitkään ymmärretty limittäisinä ilmiöinä, ne ovat Vernalliksen (2023, s. 4) mukaan
kaksi eri estetiikan kategoriaa. Speaktaakkeli aiheuttaa hämmästelyä ja viehätystä, kun taas
subliimii kauhistusta ja häkellystä. Ylevän kokemus on historiallinen eli muuttuva teknolo-
gian ja yhteiskunnan vaikutuksen alaisena.

Teknologian historioitsijan David Nyen (1994) käsite, teknologinen ylevä (tecnological sub-
lime), tarkoittaa teknologian avulla kokemuksen voimistamista (Kärki, 2014, s. 47). Teknolo-
gia tuntuu tuoneen monin tavoin speaktaakkelin kokemukseen lisää tasoja. Kuten edellisessä
Wienin avauksen esimerkissä, musiikillisen huippukohdan yhdistäminen lavastustekniikkaan
voi tuottaa tunteiden kohotusta kehollisten intensiteettien kautta. Teknologian myötä spek-
taakkelin ja subliimin kategoriat ovatkin edelleen lähentyneet (Vernallis, 2023, s. 4). Eurovii-
sujen kontekstissa on vaikeaa kuvitella suoranaista kauhistusta herättävää estetiikkaa, mikä
perusteleekin Vernalliksen ajatuksen jakaa speaktaakkeli ja ylevä eri estetiikan alueisiin. Sen
sijaan musiikkiesitysten ylevöittäminen erilaisin teknologisin tehostein on olennainen osa Eu-
roviisujen esityksiä ja niiden affektiivisuutta. Subliimin kokemuksia rakennetaan eri element-
tien yhdistelmillä. Esimerkiksi musiikki yhdistettynä drone-kameralla kuvattuihin panoraama-
kuviin tai laajoihin yleisökuviin esiintymishalleista voi maksimoida ylevän vaikutusta (ks.
Vernallis, 2023).

2.5 Osallistavaa televisiohistoriaa

Toukokuuisena lauantai-iltana klo 21.00 Keski-Euroopan aikaa televisioista kajahtaa monelle
katsojalle tuttu Charpentierin ”Te Deum” -preludi, joka on avannut Euroviisulähetyksen kohta
jo seitsemänkymmenen vuoden ajan. Itselleni suoran lähetyksen avaustahdit ovat lapsuudesta
asti merkinneet perheen tai ystävien kanssa alkavaa illanviettoa ja kilpailun esitysten ja

pisteiden jakautumisen kiivaasta spekulointia. Miljoonien muiden katsojien kanssa kerääntyminen yhtä aikaa ruudun äärelle on luonut tunnetta yhteisöllisyydestä.

Televisio on Euroviisujen kanssa kohdannut teknologisia ja yhteiskunnallisia muutoksia yhteisen lähes 70-vuotiaan historiansa aikana. Alkujaan Euroviisujen yhtenä tarkoituksena olikin toimia areenana uusimman tv- ja lähetysteknologian testaamisessa (Pajala, 2021). Euroviisujen ja tv:n kehitysaskleet kulkevat siis monin tavoin käsikädessä. TV:n sisällöt ovat laajentuneet digitaaliseen mediaan, ja siitä on tullut yksittäisen objektin sijaan monialustainen ja mediaraajat ylittävä (Tuomi 2015, s. 212). Teknologisesta kehityksestä huolimatta television merkitys yhteisöllisenä viestintävälineenä tuntuu säilyneen pääpiirteittäin samana. Sosiaalisuus on aina ollut olennainen osa tv:n katselua, kokemusta ja osallistumisen tunnetta (Tuomi 2015, s. 215). Euroviisujen yleisöäänestys toimii hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka tv-ohjelmien sisällöissä on nähty, jo ennen sosiaalista mediaa, vuosikymmenien ajan interaktiivista osallisuutta.

Kiinnostavaa Euroviisujen menestyksen kannalta tekee se, miten viisut ovat onnistuneet hyödyntämään televisiota nostalgisena viestintävälineenä ja kääntämään tv:n katsomiseen liittyvät, diskurssissa monesti vanhahtavina esiintyvät käytänteet edukseen. Ensinnäkin suorien televisiolähetysten kollektiivisella katsomisella näyttää edelleen olevan oma viehätöksensä (ks. Spiegel, ym., 2004). Jaettu katsojakokemus ja suoran lähetyksen lumo sitouttavat katsojan pysymään ruudun äärellä. Toisekseen suosion jatkumiseen voi liittyä valintaväsymys, joka koskee suoratoistopalveluja (Grisprud, 2004). Vaikka tv:lle ennustettiin haastavaksi pysyä internetin ja suoratoistopalvelujen kyydissä, näyttää siltä, että Euroviisuja on yhä luontevinta kokoontua seuraamaan yhteisöllisesti TV:n ääreen pienten omien puhelimiemme ruutujen sijaan.

Television katsomista itsessään voidaan pitää yhtenä muistelemisen kohteena. Televisio voidaan esittää kiinnekohdaksi yksilön ja historiallisten tapahtumien välillä. (Pajala 2012, s. 28.) Malmön avausnumerossa televisiohistoria yhdistetään muistamiseen: Malmö areenan avauksen alussa näytetään videopätkä vuodelta 1974, hetkestä, jolloin ”Hooked on a Feeling” -kappaleen ensimmäinen sijoitus julkaistiin kansainvälisellä Billboard-listalla. Malmö areenan suurista tv-ruutua muistuttavista kuutioista näytetään tallenne tv-uutisten lukijasta kertomassa ruotsalaisen musiikin kansainvälisestä saavutuksesta. Tämän jälkeen siirrytään uutisinserttiin, jossa näkyy lähikuvassa seinässä oleva paperinen Billboard-lista, jonka ylintä riviä osoittaa

sormi. Videotallenteiden käyttämisellä muistelussaan Euroviisut korostavat television katso-
mista tärkeänä kokemuksen muotona, joka voi puhutella katsojaa.

3 Nostalgia sillanrakennusaineena? Menneisyyden muistelua Euroviisujen avausspektaakkeleissa

3.1 Utooppinen ja ironinen nostalgia

Boym (2001, s. xviii) on erotellut kaksi tulevaisuuteen kohdistuvan nostalgian muotoa: restoratiivisen (eheyttävän, utooppisen) sekä reflektiivisen (tulkitsevan, ironisen) nostalgian. Boymmin restoratiivisen nostalgian muoto on yhteisöllistä ja pyrkii korjaamaan nykyisyydessä vallitsevan tyytymättömyyden palauttamalla kuvitellun menneisyyden tulevaisuudessa (Boym 2001, s. 41–48). Restoratiiviseen nostalgiaan kuuluu tunteikkuus ja toiveikkuus menneisyyden palaamisesta. Tulkitsevaan nostalgiaan voi puolestaan liittyä ironinen ote omaan menneisyssuhteeseen. Restoratiivinen nostalgia on tulkittu sentimentaaliseksi kaipuuksi, kun taas tulkitseva nostalgia uutta luovaksi toiminnaksi (Boym 2001, s. xviii; ks. Grönholm 2021, s. 216). Malmön kilpailuissa näyttäytyy speaktaakkelin itseironinen tapaa viitata menneeseen. Areenan live-osiossa Euroviisujen omaa kulttuurihistoriaa tuodaan esiin lyhyiden tallenteiden muodossa. Katkelmat ovat kuin suoria välähdyksiä menneisyyteen tarkoituksena luoda huvittavia kontrasteja nykyisyyteen esimerkiksi 1970-luvun muodin ja nykyisyydestä käsin hauskuttavien koreografioiden ja lauluotosten avulla.

Utopistisessa pyrkimyksessä kuvitella maailma toisenlaiseksi on leikillistä mielikuvitusta, mutta myös toivoa ja vakavuutta (Grönholm 2015, s. 11). Toivon värittävä nostalgia ja vakavahenkinen utooppinen toiveikkuus näyttää sisältyvän olennaisesti Euroviisujen vuosittaisiin virallisiin sloganeihin. Vuosien varrella tapahtuman teemoina ovat olleet muun muassa “Under the same sky” (Istanbul 2004), “Awakening” (Kiova 2005), “We Are One” (Malmö 2013), “#JoinUs” (Cobenhagen2014), “Building Bridges” (Wien 2015), “Come Together” (2016), “Celebrate Diversity” (Kiova 2017) ”All Aboard” (Lissabon 2018) ja viimeisinpäinä ”United By Music” (Liverpool 2023-), joka valittiin toistaiseksi pysyväksi teemaksi seuraavin saatesanoin:

”United by Music vangitsee Euroviisujen perustavat arvot, kuten diversiteetin vaalimisen, inklusiivisuuden ja taiteellisen ilmaisun, jotka yhdistävät eroavaisuuksia ja synnyttävät yhteisöllisyyden tunteen kansallisuudesta, kielestä tai taustasta riippumatta” (Eurovision Song Contest 2024).

Teemat välittävät kuvaa Euroviisuista tiiviinä yhteisönä, ”euroviisuperheenä”, johon kaikki ovat tervetulleita – ainakin näennäisesti. Pajalan (2006 s. 47) mukaan populaari historia pyrkii vetoamaan mahdollisimman suuriin yleisöihin käyttämällä vakiintuneita ilmaisuja ja kliseitä,

joiden avulla se luo vaikutelmaa yhteisestä kokemuksesta. Populaarissa historioimisessa on tapana yhdistellä moninaisia ja keskenään ristiriitaisia näkökulmia näennäisen harmoniseksi kokonaisuudeksi. Kuva menneisyydestä ei siis edusta yhtenäistä ideologiaa. (Pajala, 2006, s. 47.)

Boymin (1996, 512; 2001, xviii) toivon ja menneisyyden yhdistävä muistelu nousee läpi Wienin avausnumeron esiin virallisen ”Building Bridges” -teeman kautta, kun intertekstien väliset kytkökset rakentavat ”Building Bridges” -tunnukseen sisältyvää metaforaa. Metafora voidaan yksinkertaisimmillaan määritellä asiaksi, jonka avulla kuvataan jotakin toista asiaa (Lakoff & Johnson 1980, s. 5, s. 56). Lähtökohtaisesti metaforat auttavat ymmärtämään ja kokemaan abstraktin asian, esimerkiksi musiikin ilmaisuun liittyvän termin, jonkin toisen, itselle tavallisemman ja helpommin ymmärrettävän asian kautta (Lakoff & Johnson 1980, 5; s. 48; Tissari 2020, 170). Varsin tavanomaisena metaforana käytetty sillan rakentaminen voidaan ymmärtää viittaavan dialektin merkitykseen ihmisten välisen ymmärryksen lisäämisessä ja epäluulojen kitkemisessä. Metaforallinen teema nousee show’n eri osioita yhteensitovaksi aiheeksi. Kappaleen kertosäkeessä lauletaan vapaasti suomennettuna:

“Valaisemalla taivaan rakennamme siltoja, jotka poltimme eilen. Vain tänä iltana rakennamme siltoja, jotka kestävät ajan haasteet. Voimme rakentaa siltoja, kunnes ne kantavat kaikkien rajojen ylitse. Meillä on show tänään.”

”Building Bridges” -teema välittää rauhan ja yhteisöllisyyden viestiä. Kappaleen sanoma on, että tehtyjen virheiden myötä katkenneet yhteydet halutaan korjata ja rakentaa uutta kestävämpää tulevaisuutta, kuitenkin haasteet tiedostaen. Pajalan (2006, s. 120) mukaan televisioon liittyy laulun sanojen kaltaisia utooppisia toiveita kansainvälisyyden lisääntymisestä ja sitä on pidetty välineenä, joka soveltuu rauhanomaiseen kansainväliseen yhteistyöhön. Utooppinen tulevaisuuteen suuntautuminen näkyy myös Wienin etukäteen tallennetulla videolla, jossa maata lähestyvää tähteä tarkastellaan innokkaasti ja epäluulottomasti. Uutistenlukijan raportoima ”mysterious object” eli arvoituksellinen objekti nähdään uhkan sijaan uutena mahdollisuutena.

3.2 Historiakulttuuri avausnumeroissa

Historiakulttuurilla tarkoitetaan historiallisten ilmiöiden suhdetta menneisyyteen omassa nykyisessä ajassa (Kärki, 2014, s. 34). Euroviisut ovat oman aikansa tuotteita esimerkiksi esitetiikan ja esityskonventioidensa osalta. Keskeiseksi avausnumeroiden analyysissä nousee juuri kysymys siitä, miten historiakulttuuria kerrotaan aikansa nykyhetkessä ja miksi.

Historiakulttuuri ja kulttuurinen muisti ovat Euroviisuissa sidoksissa toisiinsa, sillä mediaspektaakkelin tapa muistella menneisyyttä on tarkoitettu palvelemaan aikansa nykyisyyttä. Euroviisut muovaavat siis tapaa kuvittaa ja käsitellä mennyttä.

2000-luvun elokuvaestetiikalle tyypillinen historiallisten kerrostumien tuottaminen näkyy Wienin avausnumerossa estetiikassa (ks. Vernallis 2023, s. 6). 2000-luvun elokuvissa eri aikakausien kerrostumat, joissa yhdistetään muun muassa pukudraamoja ja aikansa popkappaleita, esimerkiksi Marie Antoinette, Moulin Rouge ja The Great Gatsby -elokuvien tapaan. Vernallisen (2023, s. 15) mukaan eri tyylipiirteitä sekoittavan tyylin suosio johtuu osin siitä, että digitaalinen teknologia tekee äänestä, kuvasta, muodosta ja genreistä yhä helpommin muokattavia. Aikakausien kerrostumat ovat esillä Wienin avausnumerossa tavassa toistaa historiakulttuuria. Historialliset henkilöt, kuten Wolfgang Amadeus Mozart sekä 1700-lukua representoivat aateliston puvut ja peruukit ovat osa Wienin avauksen estetiikkaa.

Avausnumerossa rinnakkain esitetyt kulttuurihistorialliset ja modernin ajan ilmiöt, kuten kansallispukujen ja formula-auton, kuvaaminen peräkkäisissä kohtauksissa, pyrkivät kiinnittämään niin itävaltalaisen kuin Euroviisujenkin kulttuurin osaksi pitkää historiallista jatkumoa. Samalla esimerkiksi klassisen ja popmusiikin esittäminen rinnakkain rakentavat teeman mukaisesti siltoja eri musiikkityylien välille.

3.3 Kollektiiviset ja yksilölliset muistot kerronnallisen muistelun lähtökohtana

Kulttuurinen muistelu on aktiivista toimijuutta, jota luodaan yhteisöllisesti (Bal 1999, s. vii). Balin (1999, s. xv; 2001, s. 11) mukaan kulttuurinen muisti on prosessi, jossa yksityinen liitetään julkiseen. Euroviisujen voidaan ajatella tekevän kansallisesta muistista kansainvälistä ja yksilöllisestä yhteisöllistä. Myös sosiologi Barbara Misztalin (2003) sosiaalisen muistin teoria nivoo yhteen sosiaalisen ja yksilöllisen muistin. Misztal (2003 s. 73–74) korostaa muistojen intersubjektiivisuutta menneen muistelussa. Muistot eivät ole yksistään sosiaalisesti määräytyneitä, mutta eivät myöskään riippumattomia ihmisten välisistä vuorovaikutussuhteista. Ryhmän kollektiivinen muisti ei siis ole satunnainen kokoelma yksilöllisiä muistoja, vaan sisältää ne muistot, jotka yhteisön jäsenet ovat valmiita jakamaan keskenään.

Malmössä muistelun yhtenä keskeisenä sisältönä toimii jaettu kansallinen kokemus maan artistien musiikin menestyksestä esimerkiksi menneissä Euroviisu-kilpailuissa tai yleisesti kansainvälisillä popmusiikkimarkkinoilla. Malmö areenan live-osiossa ruotsalainen popmusiikin menestys nostetaan keskiöön ensin Abban muistelulla videotallenteiden avulla, sitten

kansainvälisen menestyskappaleen ”Hooked on a Feeling”, Björn Skifsin live-esityksen myötä. Lopuksi seuraa useita minuutteja kestävä artistien lavaesitys, jonka taustalla soivat potpurina erilaiset menestyshitit ruotsalaisilta yhtyeiltä vuosien takaa, kuten Ace of Baselta, Icona Popilta ja Roxettelta.

Malmön avausnumeron live-osiossa tuotettujen, kansallisesti puhuttelevien muistojen sijaan, sen ennalta valmistetussa video-osuudessa tunteisiin vedotaan sellaisten intiimien tunnelmakuvien kautta, jotka voisivat olla osa kenen tahansa henkilökohtaisia muistoja. Alun ennalta tuotetussa videossa tulipallot kiitävät myöhäisillassa pimeällä taivaalla kohti Malmö areenaa valaisten menneessään kultaisella hehkullaan ruotsalaista maisemaa ja ihmisiä. Tulipallojen valo siivilöi niin metsiä, venettä, järveä, lintuparvea kuin lähiötä ja sen koteja. Malmön videon valolla leikkivät tunnelmakuvat eroavat huomattavasti Wienin videosta, joka pyrkii tuomaan esiin itävaltalaisista kansallista kuvastoa ja kulttuurihistoriaa lähes markkinointivideon tapaan selkeämmällä kuvituksella ja rajauksilla. Wienin video rakentaa kulttuurista muistia näkökulmasta, jossa tavoitteena on puhutella yksilöä yhteisöllisen ja jaetun kulttuurihistorian kautta. Malmön avausvideo puolestaan pyrkii vetoamaan tunteisiin henkilökohtaisuuden ja mielikuvituksen kautta.

Malmön videossa tulipallo valaisee ympäristönsä vain osittain ja ohikiitäväksi hetkeksi, mikä antaa katsojan omalle tulkinnalle ja muiston rakentamiselle tilaa. Videon kuvallinen kerronta ei kuvaa mitään tiettyjä ilmiöitä tai paikkaa, vaan videossa vilahtavat paikat voisivat olla mistä vain ja kuvata asioita, johon katsoja voi helposti liittää itsensä. Myös videon tapahtumat voisivat kiinnittyä joko nykyisyyteen tai lähimenneisyyteen. Yhdessä otoksessa esimerkiksi vanhanaikaisen radion lähetys häiriintyy ja muuttuu rahisevaksi tulipallon lentäessä ohitse. Malmön Euroviisujen tuottajan mukaan joustava identiteetti on ollut yksi vuoden taideteeman ”Euroviisujen valot” tausta-ajatuksista (Eurovision Song Contest, 2025). Tuntuukin, että joustavuus liittyy sekä ohjelman taipumiseen eri laitteilta katsottavaksi että joustavana vuorovaiikutuksena kerronnan ja katsojan identiteetin välillä. Videon kerronnallinen muistelu antaa tilaa yksilön tunteille ja mielikuvitukselle muokata jaetut muistot itselleen sopiviksi.

3.4 Kuvaus intertekstuaalisuudesta ja musiikista jäsentämässä avausnumeron rakennetta

Wienin Avausnumeron musiikkina toimii jatkuvana yhdistettynä virtana kolme sävellystä, joiden tyylit vaihtelevat klassisesta instrumentaalisesta musiikista europopia ja eurodancea

yhdistäviin poptyyleihin sekä popballadiin ja rap-musiikkiin sekä näiden hybridimuotoihin. Musiikkityylien vaihtelua käytetään osana tarinan kerrontaa osoittamaan vaihdellen joko mennyttä aikaa, nykyisyyttä tai tulevaisuutta.

Wienin avausnumerossa menneeseen aikaan palataan heti ennalta nauhoitetusta videosta areenalle siirtyneen live-shown alussa "Merci, Chérie" katkelmalla, jolla isäntämaa Itävallan edustaja Udo Jurgens voitti Euroviisut vuonna 1966. Mollisävellajissa alkavan sentimentaalisen katkelman esittää viulisti Lidia Baich. Musiikki on instrumentaalista klassisen konvention mukaisesti esitettyä. Musiikillisten piirteiden herättämät tunteet ovat kulttuurisesti rakennettuja. Esimerkiksi molli septimisointu ja duuri septimisointu voidaan liittää länsimaisessa musiikissa luontevasti nostalgiaan (Lahdelma ym., 2014, s. 249). Surumielinen ylärekisterissä soiva viulun melodia on omiaan herättämään sentimentaalisia tunteita. Samalla, kun viulisti aloittaa soittamisen, taustalle heijastetaan lämminsävyinen ruskea valokuva Euroviisut voittaneesta artistista esiintymässä. Pysähtynyt kuva Jurgensenista toimii muisteluna, joka vahvistaa artistin menneen esityshetken ikonisuutta (ks. Pajala, 2006, s. 53). Tämän jälkeen esirippua muistuttavan lavasteen takaa paljastuu ikään kuin menneisyyden kangastuksena sinfoniaorkesterin etäinen silhuetti.

Tähän asti valaistus ja lavasteet ovat toistaneet hillityn lämpimän seepian sävyjä, mikä viittaa myös lähetyshistoriaan, sillä värit tulivat ensimmäiseen viisulähetykseen vasta vuonna 1968 (Pajala, 2021, s. 14). Lavasteet eivät ole kuitenkaan puhtaan mustavalkoisia, vaan lämpimät ruskean sävyt korostavat muistelun positiivista lämminhenkisyttä. Wienin radion sinfoniaorkesteri (ORF) yhtyy hienovaraisesti säestämään viulistin esittämää kappaletta, joka muuttuu yllättäen viime vuoden voittokappaleen "Rise Like A Phoenix" voimalliseksi melodiaksi. Samalla hetkellä katosta laskeutuu satojen valopallojen muodostelma. Kohtauksen tarkoitus tuntuu olevan affektiivisen kehollisen kokemuksen, kuten kylmien väreiden, tuottaminen. Hetki toimii esimerkkinä eri audiovisuaalisten elementtien yhdistelmän voimistamasta kehollisesta intensiteetistä, jolla voidaan pyrkiä saavuttamaan tunteita kohottavia subliimin kokemuksia. Balin (1999, s. xiii) mukaan nostalginen kerronnallinen muisti on affektiivista ja emotioin sävytettyä, mikä juuri tekee siitä mieleenpainuvaa. Avausnumerossa yhdistellään vaikuttaviksi kokonaisuuksiksi eri elementtejä käyttäen hyödyksi kollektiivisiksi muistoiksi uskottuja ikonisia visuaalisia (frozen moment) hetkiä (Pajala 2006, s. 53).

Wienin radion sinfoniaorkesteri (ORF) ja klassinen musiikki ovat näyttävästi esillä avausnumerossa. ”Building Bridges” -teeman taustalla kerrotaankin olevan osaltaan Wienin kulttuuriperintö maailman musiikin pääkaupunkina (Eurovision Song Contest, N.d.). Itävallalle tärkeän kulttuurivientituotteensa esittelyn lisäksi eri musiikkityylien vuorovaikutus ja taidekulttuurin ja viihteen välisen kuilun kaventaminen sopivat ”Building Bridges” -teeman alle, jonka metaforan voi tulkita paitsi pyrkimyksenä yhdistää kansoja myös haluna purkaa erilaisia normatiivisia rajoja. Musiikkityylit yhdessä lavastuksen väriharmonian kanssa alleviivaavat lineaarista narratiivia, jota kuljetetaan menneestä kohti nykyisyyttä. Artistia säestävä orkesteri oli aina vuoteen 1999 olennainen osa kilpailuja, kunnes sääntömuutosten myötä sen käyttö lakkautettiin. Klassisella orkesterilla viitataan siis kansainvälisesti arvostetun Wienin klassisen musiikkikulttuurin lisäksi Euroviisujen omaan kulttuurihistoriaan.

Avausnumeroa hallitseva ”Building Bridges” -kappaleen klassisen instrumentaaliosuuden jälkeinen tasaisen rytmikäs europop-osio kuvastaa aikansa nykyisyyttä. Sen esittää kilpailun juontajakolmikko. Kappaleesta keskiosuuden esittää itävaltalainen rap-artisti Left Boy yhdessä monikymmenhenkisen lapsikuoron kanssa, jolloin asetelma hetkeksi muuttuu tulevaisuuteen katsovaksi. Se, että lapsikuoro representoi uutta sukupolvea ja rap-musiikkia klassisen ja eurodance -musiikin rinnalla perinteisesti vahvoihin vokaaleihin nojaavissa viisuesityksissä, herättää miellelyhtymän uudistumishaluiseen tulevaisuuteen. Rap-osuudessa lapsikuoron liittyessä laulullaan mukaan, sanoitus vaihtuu presensistä futuuriin: “When the lights go on (lights go on), We'll look neon (we'll look neon), Who will do it? (who will do it?), Celine Dion? (Celine Dion?)” Kuorolla on päällään kirkkaan värisiä paitoja punaisesta keltaiseen ja laulun alkessa koko lavan valaistus on kirkkaan hohtavan punainen. Tulevaisuus ja nykyisyys esitetään hehkuvien värien välityksellä toiveikkaana ja positiivisena. Lavan neonpunaisella valaistuksella alleviivataan sanoitusta “valojen syttyessä me katsomme neoniin” Neon sana tulee kreikan kielestä (neos) ja tarkoittaa uutta. Neon on käytetty paitsi valomainoksissa, myös television kuvaputkessa. Neon viittaa Euroviisujen lähetysthistoriaan sekä tuottaa mielikuvia värivaloista osana pop-estetiikkaa.

Celine Dion edusti Sveitsiä vuoden 1988 kilpailuissa voittaen yhdellä pisteellä Iso-Britannian. Kyseinen lyriikoiden viittaus voidaan tulkita Euroviisujen haluun korostaa omaa merkittävyyttään siinä, kuinka se voi olla vaikutusvaltainen formaatti ja toimia esimerkiksi ponnahduslautana maailmanlaajuiseen tunnettavuuteen. Lisäksi maininta Celine Dionista liittyy Wienin 2015 kilpailut Euroviisujen pitkään lähetysthistorian jatkumoon. Pajalan (2006, s. 55)

mukaan muistelu ja historian tuottaminen on instituutiolle keskeinen keino rakentaa omaa asemaansa. Kun nostalgista muistelua käytetään luovasti ottamalla osia menneisyydestä ja yhdistelemällä niitä uudelleen tietystä ympäristössä, syntyy instituutioita, jotka pystyvät tehokkaasti vahvistamaan tunnetta kulttuurisesta ja historiallisesta jatkuvuudesta (ks. Spitzer, 1999, s. 94).

3.5 Menneisyydestä nousevat rauhan utopiat

Wienin ennalta tallennetun videon kerronnassa on viittauksia kylmän sodan aikaan. Kerronta alkaa kuvalla, jossa observatoriosta tarkastellaan maata lähestyvää kirkkaan tähden lailla loistavaa salaperäistä objektiä. Seuraavassa kuvassa uutistenlukijaa esittävä henkilö kertoo mysteriesineestä. Sävy ei kuitenkaan ole uhkaava, vaan sekä löydön tehnyt tähtitieteilijä että uutistenlukija hymyilevät. Avajaisnumeron etukäteen tuotetun videon lopussa ilmaan päästetään kymmenittäin valkoisia ilmapalloja. Ele muistuttaa muun muassa olympialaisten avajaisseremonioissa nähtyä rituaalia, jossa valkoisia kyyhkyjä vapautetaan kuvastamaan rauhan ja harmonian aatetta. Ilmapallojen vapauttaminen herättää miellelyhtymän myös Saksalaisen Nena-yhtyeen "99 Luftballons" ("99 ilmapalloa") kylmänsodan aikana vuonna 1983 julkaistuun pop-kappaleeseen⁸. Nenan kappaleessa on rauhanviesti, joka kritisoi sodan aiheuttamaa inhimillistä kärsimystä. Wienin avausnumerossa rauhanaatetta rakennetaan kääntämällä Nenan kappaleen tarina, jossa vaaralliseksi tuntemattomaksi esineeksi luultu taivaalla liitävä ilmapallo aiheuttaa konfliktin, päinvastoin. Wienin lähetyksen avausvideon alussa mainittu tuntematon esine nähdäänkin uhkan sijaan kansoja yhdistävänä siltana ja rauhan symbolina.

Kulttuuria pidetään konfliktien ja neuvotteluiden areenana, joka jatkuvasti vahvistaa ja uudelleen määrittelee yhteiskunnassa vallitsevia valtasuhteita (Shuker, 2008, s. 7). Salmen (2021,93) mukaan Euroviisut on valjastettu välineeksi sodan muistoa vastaan. Euroviisut ovat läpi historiansa olleet esittämässä rauhanaatetta, johon on viitattu eri tavoin, kuten Wienin avausnumeron valkoisten ilmapallojen vapauttamisella. Kansojen välistä yhtenäisyyttä tuotiin esiin myös vuoden 2023 Ukrainan ja Iso-Britannian yhdessä isännöimissä kilpailuissa teemalla "United By Music", joka asetettiin pysyväksi sloganiksi tulevien vuosien kilpailuihin.

⁸ Kappaleen tarina alkaa siitä, että 99 punaista ilmapalloa vapautuu ilmaan aiheuttaen väärinkäsityksen, joka johtaa sotilaallisen konfliktin eskaloitumiseen. Kappaleen merkitys ja sanoma liittyvät sodan mielettömyyteen. Ilmapallot, jotka alun perin symboloivat iloa ja vapautta, johtavat lopulta tuhoon ja kaaokseen. Tämä kuvaa kylmän sodan aikakauden jännitteitä ja pelkoja.

Nenan kappaleesta subtekstinä nousee kommunikoinnin ja ymmärryksen merkitys, jota voi tarkastella laajasta kulmasta hermeneutiikan dialektisuutta ja tulkinnallisuutta painottavaa filosofiaa vasten. Rauhan sanomaa rajatumman linssin läpi tarkasteltuna ja poliittiseen taustaan heijastettuna, vaikuttaa merkittävältä, että Wienin lähetystä edeltävänä vuonna 2014 Venäjä aloitti Krimin miehityksen. Poliittinen ilmapiiri Wienin kilpailuissa oli jännitteinen Venäjän ollessa miehityksestä huolimatta edelleen kilpailuissa mukana, tosin yleisöltä buuauksia vastaanottaen. Wienin avausnumeroiden esittelyosuudessa yleisön suosiosuosoitukset jäivät Venäjän kohdalla maltillisiksi⁹.

Euroviisujen arvoja ja toimintatapoja on yhdistetty Euroopan unioniin ja yhteisöön ja sillä nähdään olevan kytköksiä Euroopan yhdentymiskehitykseen toisen maailmansodan jälkeen (Pajala 2006, s. 106). Salmelan (2021, s. 93) mukaan yksi Euroviisujen perustamisen syy on, että Euroopan taloudellisen yhteistyön lisäksi tarvittiin kansojen ja kulttuurien vuorovaikutusta. Euroviisut ovat olleet liittämässä yhteen eurooppalaisia, mutta sulkeneet muita samalla ulkopuolelle. Vaikka kilpailu onkin EBU:n sääntöjen mukaan ei-poliittinen tapahtuma, on poliittisten rajalinjalinjoiden veto näkynyt läpi viisuhistorian. Laulukilpailujen alkuaikoina Euroviisut myötäilivät Eurooppaan toisen maailmansodan jälkeen syntyneitä rautaesirippua. Euroviisujen laajetessa pohjoismaihin asti Itä-Eurooppa vastasi muodostamalla kylmän sodan aikana oman laulukilpailunsa Intervisionin, jota järjestettiin vuosina 1977–1980. (Salmi, 2021, s. 93.) Neuvostoliiton hajottua ja kylmän sodan päätyttyä Euroviisujenkin muodostamat rajalinjat tunnetusti murtuivat ja Venäjä tuli osaksi kilpailuja vuonna 1994. Tänä päivänä Euroviisuissa on jälleen näkyvässä jako lännen ja idän välillä. Venäjä on päättänyt aloittaa uudelleen Intervisio-laulukilpailun. Se on ollut suljettuna Euroviisuista vuodesta 2022 Ukrainaan tekevästä suurhyökkäyksestä lähtien.

Viime vuosina Euroviisujen ja EBU:n kriittinen tarkastelu on ollut esillä eri medioissa sotarikoksista syytetyn Israelin saadessa osallistua sekä vuoden 2024 että 2025 vuoden kilpailuihin. Venäjän lailla Israelia ei ole Euroopassa yksimielisesti tuomittu sotarikoksistaan ja ihmisoikeusloukkauksista. Tämä on näkynyt EBU:n hampaattomuutena olla ottamatta kantaa Israelin

⁹ Pisteiden jakautumisesta kerätty data paljastaa jotain olennaista muuttuneesta äänten jakautumisesta. Ennen vuoden 2015 kilpailuja Venäjä oli saanut runsaasti ääniä naapurimailtaan, nyt kuitenkin ääniä annettiin niiden sijaan pääosin paljon etelämmästä (Helin ja työryhmä, 2025). Vuotta myöhemmin vuonna 2016 Ukraina voitti kilpailun Jamala- Bridges nimisen artistin esittämällä kappaleella, joka kertoo Krimintataarien karkottamisesta. Jamala on ollut vuodesta 2023 Venäjällä etsintäkuulutettujen listalla.

osallistumista koskeviin kysymyksiin verrattuna yksimielisesti Venäjän ulossulkemiseen tapahtumasta. Poliitiikalla on aiemminkin ollut vahva osa Euroviisuissa, mikä on näkynyt esimerkiksi tapahtuman ihmisoikeuksiin liittyvinä kannanottoina ja äänestysprosessissa, jossa naapurimaat antavat vuodesta toiseen toisilleen suurimpia pistemääriä (ks. Helin 2025).

3.6 Poliittinen aktivismi

Intertekstuaalisuutta voidaan pitää haluna sisällyttää viestejä videon kuvastoon sekä kehittää merkityksiä pinnan alla (Vernallis, 2024, luku 10). Intertekstuaalisuus voi olla väline poliittiseen aktivismiin (Dobrogoszcz ym., 2024, luku 10). Euroviisujen kaltainen speaktaakkeli voi-kin toimia merkittävänä ympäristönä poliittisille kannanotoille (Couldry 2009, s. 102). Wienin ennalta tuotetulla avausvideolla kaksi, binäärisen sukupuolikäsityksen mukaan, samaa sukupuolta olevaa henkilöä nojaavat läheisesti toisiinsa. Otos leikataan niin, että heillä on hetkessä yllään 1700-luvun puvut ja peruukit. Henkilöt ovat pukeutuneet kuninkaalliseksi pariskunnaksi. Kohtaus herättää miellelyhtymän Itävaltalaisyntyiseen Ranskan kuningatar Marie Antoinetteen, mutta myös marginalisoituihin sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin. Euroviisujen esitykset ovat historiassaan toimineet poliittisina kannanottoina ja tuoneet muun muassa sateenkaariyhteisöä näkyväksi osaksi länsimaista populaarikulttuuria. Wienin live-osiossa merkittävä osa näyttävää showta on myös drag-artisti Conchita Wurst, joka esittää osan ”Buildin Bridges” -kappaleesta erilaisten erikoistehosteiden kohottamana.

4 Analyysin tulosten yhteenveto

4.1 Wienin ja Malmön avausnumeroiden vertailua

Hahmotellessani Euroviisujen tapaa muistella menneisyyttä ja tuottaa kulttuurista muistia olen pureutunut mediaspektaakkelin, utooppisen nostalgian ja kerronnallisen muistelun käsitteisiin sekä tarkastellut niiden välisiä kytköksiä yhteiskunnallisessa kontekstissa.

Teknologia ja sen käyttötarkoitukset ja -tavat ovat muuntuvia tulkintojen ja merkitysten ohjattaessa niitä (Grönholm ym., 2022, s. 254). Menneen läsnäololla avausnumeroiden hyödyntämisessä on Wienissä ja Malmössä sekä eroavia että yhteneväisiä piirteitä. Euroviisujen tapa pyrkii vetoamaan tunteisiin näyttää muuttuvan teknologisen muutoksen sekä poliittisen ilmapiirin vanavedessä. Wienin avausnumeroa leimaa romantisoiva ja mahtipontinen muistelu, kun taas Malmössä yksilön tunteisiin vedotaan minimalistisemmän ja intiimimmän estetiikan ja sisältöjen keinoin.

Malmön avausnumeroon ovat vaikuttaneet sosiaalisen median luomat esteettiset normit. Spektaakkelitelevision muuttuessa kohti puhelimen ruudulle sopivampaa estetiikkaa, samalla muistelun pelkistetympin kuvitetut sisällöt jättävät katsojalle enemmän tilaa tulkintojen tekemiseen omista kokemuksistaan käsin. Malmön avausnumerossa on yksilön tunteisiin vetoavaa menneisyyden kuvittamista, jossa kerronta jättää tilaa mielikuvitukselle ja ruokkii henkilökohtaisia muistoja merkitysten muodostamisessa. Vaikuttaa siltä, että viihdeteollisuus pyrkii hyödyntämään käsitystä nostalgian kiinnittymisestä tietyn paikan tai ajan sijaan juuri tunnetiloihin.

Balin (1999, s. vii) mukaan kulttuurinen muisti voidaan ymmärtää kulttuurisena ilmiönä, joka sisältää yksilön ja sosiaalisen muistin. Lähestymiskulmat kulttuurisen muistin rakentamisessa ovat ennalta taltioiduissa avausnumeroissa vaihtelevia: Malmön avausvideossa kollektiivista muistia lähestytään yksilön tunteista käsin, kun taas Wienin avausvideossa kollektiivisesti jaetut muistot ovat kanavana yksilön tunteisiin. Wienissä avaukseen sisältyvässä historiakulttuurissa muistot ovat monin paikoin ikään kuin pureskeltu valmiiksi, mikä voi johtaa siihen, että ne eivät saa vastakaikua eivätkä muodostu merkityksellisiksi. Joissain tapauksissa ne voivat luoda jopa ristiriidan yksilön identiteetin ja yhteisön sosiaalisen muistin välille.

Musiikin ja värien yhdistelmät toimivat avausnumeroissa kollektiivisesti jaettujen muistojen herättäjänä ja keskeisenä nostalgian tunteen affektina. Sekä Wienin että Malmön finaalien avausnumeroissa lavastuksen väripaletilla ja musiikin yhdistelmällä luodaan assosiaatioita menneisyyteen. Pehmeät ruskean, oranssin ja seepian sävyt lavastuksessa liittyvät molempien tapahtumien live-esityksien nostalgisoivaan muisteluun niinä hetkinä, jolloin avausnumeroiden musiikkiesitykset sijoittuvat menneille vuosikymmenille tunnettujen artistien toimesta.

Molemmissa avausnumeroissa pyöreiden vuosien juhlistamiseen näyttää liittyvän kansallisesti puhuttelevan kulttuurihistorian esittäminen osana muistelun sisältöjä. Tämä näkyy varsinkin Malmö Arenalla, jossa avausnumero kiinnitetään menneeseen kansainvälistä suosiota saavuttaneen ruotsalaisen popmusiikin avulla. Myös Wienin 60. juhlavuoden avausnumerossa on keskeistä kansallisen ylpeyden aiheiden, kuten klassisen musiikkikulttuurin esittely niin sinfoniaorkesterin kuin W. A. Mozartiin liittyvän kuvituksen myötä.

Keskeistä Wienin live-osuuden avausnumerossa on ikonisten hetkien muistelu ja uusien luominen teknologian kohottamana. Audiovisuaalinen ilotulitus pyrkii aiheuttamaan katsojalle speaktaakkelitelevision käsitteen (Wheatley, 2016 s. 1–7) mukaisen hämmästyksen ja uppoutumisen näkemäänsä. Malmön avausnumeron analyysissa speaktaakkelitelevision ja subliimin käsitettä olennaisemmaksi käsitteeksi muodostuu Vernalliksen (ks. 2023) mediaspektaakkelin määritelmä omana esteettisenä kategoriana. Vuoden 2024 Malmön kilpailuissa Ruotsi saattoi jälleen olla suunnannäyttäjänä tulevien vuosien esteettisille piirteille, jotka näyttävät muuttuvan massiivisista ja mekaanisista lavastusrakenteista kohti pelkistetympää mediaspektaakkeliestetiikkaa. Malmön avausnumerossa vaikuttavuutta luodaan mahtipontisuuden sijaan intiimillä vähäeleisyydellä ja henkilökarismalla, jonka tulee sopia puhelimen ruudulle ja samalla tulla katsojaa lähelle.

Avausnumeroissa sekä utooppinen vakavahenkinen että tulkitseva ironinen nostalgia (Boym 2001, s. xviii) kietoutuvat toisiinsa. Avausnumeroihin liittyy positiivissävytteinen toiveisuus, että huumoria sisältävä itseironinen menneisyyden tulkitseva muistelu. Malmössä muisteltiin aikaisempia viisuja kierrätetyn materiaalin avulla ironiseen ja humoristiseen sävyyn. Sen sijaan Wienissä muistelun taustavireenä tuntui olevan vakavahenkisyys ja toiveikas tulevaisuus. Verrattuna Malmön finaalin avauksessa käytettyyn itseironiaan, Wienin avauksessa kerronnallinen muistelu esiintyy enemmänkin romantisoivana ja lämminhenkisenä kuin humoristisena menneisyyden kuvittamisena. Boymin (2001) mukaan itseironinen nostalgia voi

olla progressiivista eli uutta rakentavaa. Erityinen tarve kollektiiviselle nostalgialle sekä sen identiteettiä ja jatkuvuutta vahvistavalle vaikutukselle syntyy yhteiskunnallisten muutosten ja siirtymien yhteydessä. Kollektiivisen nostalgian katsotaankin olevan keino eheyttää niin yksilön kuin yhteisönkin identiteettiä (Grönholm ym., 2023, s. 110.) Malmön poliittisen tilanteen kontekstissa ironisen muistelun voikin tulkita tulehtuneen ilmapiirin korjausyrityksenä.

Wienin avausnumeron kaltaisen utooppisen nostalgian (Boym, 2001, s. xviii), joka sisältää romantisointia ja sentimentaalisuutta, olisi voinut olla vaikea saada vastakaikua poliittisessa tilanteessa, jossa sota on Euroopassa läsnä, eikä mahdollisten traumojen käsittely ole vielä voinut edes alkaa. Ironinen muisti toimii Malmössä menneen muistelussa ikään kuin laastarina estämään pahempaa tulehdusta.

Nostalgian yksilöä ja yhteisöä eheyttävä voima voi olla yksi syy retrokulttuurin kulutukseen ja viihdeteollisuuden 2000-luvun nostalgia-aaltoon. Samalla, kun nostalgia voi vahvistaa yhteisöä, ryhmän sisäinen kollektiivinen muistelu voi myös luoda ennakkoluuloja ulkopuolisia kohtaan, ylikorostaa ryhmän piirteitä halutunlaiseksi tai idealisoida mennyttä esimerkiksi jonkin poliittisen motiivin ohjaamana (ks. Grönholm ym. 2023, s. 110). Yhteisöt, kuten Euroviisujen kilpailevista maista muodotunut ryhmä, voivatkin olla myös väline erottaa ja rakentaa ulkopuolisuutta tai määritellä muistamisen tavat ja kohteet yksilön yli (Grönholm ym. 2023, s. 109–110).

4.2 Lopuksi

Nostalgia on kerronnallisen muistelun ja kulttuurisen muistin yksi muoto, joka rakentuu ympäröivästä yhteiskunnasta opituista käsityksistä ja mielikuvista siirtyen uskomuksiin ja tekoihin. Muisti ei ole vain menneisyyden tallentamista, vaan aktiivinen prosessi, joka vaikuttaa identiteettiimme ja tapaan, jolla ymmärrämme maailmaa. Sosiaalisen median ja teknologisen murroksen myötä medialla on yhä enemmän valtaa siinä, miten sen välittämä muistelukulttuuri muovaa edelleen kertomuksia ja käsityksiä itsestämme.

Työni päätäntöä kirjoittaessani mediassa toistetaan sanaparia muuttunut maailmanjärjestys. Maailmaa ravistelevat muutokset herättävät epävarmuutta ja vavisuttavat maailmankuvaamme saaden pohtimaan eksistentiaalisia kysymyksiä siitä, mistä olemme tulossa ja minne menossa. Epävarmassa nykyisyydessä ajalehtimisen vastapainoksi voidaan viihdeteollisuuden tarjoileman nostalgian keinoin kiinnittyä turvallisuuden tunnetta tuovaan menneisyyteen, jolloin tulevaisuuskin saattaa näyttää toiveikkaammalta.

Euroviisut ovat olleet rinnakkain tv-tekniikan kehityksen kanssa olennaisena tekijänä mediaspektaakkelin ja spektaakkelitelevision rakentumisessa 1950-luvulta aikamme estetiikaksi. Audiovisuaalisen spektaakkelin elämys- ja affektiivisuushakuisuus on korostunut digitaalisen teknologian myötä. Euroviisut edustavat aikansa spektaakkeliestetiikkaa, joka pyrkii saada katsojan vaikuttamaan ja edelleen jakamaan kokemuksiaan yhteisöllisesti. Kerronnallisen muistelun etiikka nousee esiin muistelun tavassa ja motiiveissa. Euroviisut ovat osaltaan luomassa kulttuurista muistia yhdistämällä yksilölliset ja kansalliset muistot sekä liittämällä yksityiset muistot julkiseen (ks. Bal, 2000 s. 11). Samalla spektaakkelin medioituminen eri alustoille lisää epäilemättä muistelun vaikuttavuutta ja mahdollisuuksia manipulointiin menneisyyden tarinoiden avulla.

Viihdeteollisuuden ja politiikan yhteen kietoutuminen näkyy monin tavoin Euroviisuissa. Euroviisut ovat viimeisinä vuosina olleet kriisissä maailmanpoliittisen tilanteen vuoksi, joka on jakanut katsojia eri leireihin. Nostalgian avulla EBU:n arvopohjaa esiin tuovat utooppiset teemat yhdenvertaisuudesta ja yhteisöllisyydestä tuntuvat Malmön poliittisen ilmapiirin huomiioon ottaen, jäävän näennäiseksi. Euroviisut ovat teemojensa perusteella pyrkineet rakentamaan inklusiivista yhteisöä, euroviisuperhettä, kollektiivisella muistelulla ja utooppista nostalgiaa sisältävillä metaforilla, kuten ”Building Bridges” (2015) ja ”United by Music” (2024). Malmön kilpailuiden toiveikas virallinen slogan musiikista kansoja yhdistävänä voimana tuntuu kuitenkin jäävän idealistiseksi ja katteettomaksi pyrkimykseksi.

Euroviisujen yhteiskunnallisesta merkityksestä kertoo jatkuva debatti kilpailun poliittisuudesta. Keskustelu tapahtumasta ei-poliittisena tuntuu absurdilta musiikillisen kulttuurin tutkimuksen näkökulmasta, joka pohjautuu ajatukseen musiikin ja ympäröivän yhteiskunnan vuorovaikutuksesta. Populaarikulttuuria ei synny tyhjiössä irrallisena osana yhteiskuntaa. Poliittista on sekin, kuinka politiikka pyritään näennäisesti kitkemään vaikenemisen myötä.

Euroviisu-formaatissa yleisön ja fanien merkitys on 2000-luvulta alkaen kasvanut (Pajala, 2021). Yhteisöllistä tunnelmaa luodaan muun muassa kuvaamalla tapahtuma-areenan yleisöä, haastatteleamalla faneja, kurkistamalla kulissien taakse fanikulttuuriin ja puhuttelemalla yleisöä yhtenäisenä euroviisuperheenä. Vuoden 2024 Malmön kilpailuja varjosti kuitenkin poliittisesti tulehtunut ilmapiiri ja samalla Euroviisut tuntuivat potevan perhekriisiä. Seuraavat viisukeväävät tulevat näyttämään, riittävätkö hyväntuuliset ja itseironiset viisumuistelut tai

vakavahenkisemmät toivon sävyttämät utooppiset iskulauseet pitämään horjuvat sillat pys-
tyssä. Toisaalta nostalgia nähdään tutkimusten mukaan eheyttävänä voimavarana, ja voidaan-
kin jopa kysyä, lujittavatko yhteiskunnalliset kriisit tulevaisuuteen kohdistuvasta nostalgiasta
ammentavan kilpailun asemaa.

Päätän työni Svetlana Boymin (2001, s. xvii) edelleen ajankohtaisiin sanoihin, jotka muistut-
tavat kantamaan vastuuta siitä, millaisia tarinoita menneisyydestä kerromme ja miten niitä tul-
kitsemme muovataksemme tulevaisuutta.

*“Nostalgia speaks in riddles and puzzles, so one must face them in order not to become its
next victim –or its next victimizer.”*

Lähteet

Alkuperäisaineisto:

LindonESC. (4.9.2019). Legendary Opening Grand Final Eurovision Song Contest 2015 Vienna Austria Building Bridges (video). Youtube. Saatavilla 30.5.2025

<https://youtu.be/gA3m28bHnqM?si=rULD9JoWe5VT7TDI>

Eurovision Song Contest. (11.5.2024). Eurovision Song Contest 2024: Grand Final (Live Stream) (video). Youtube. Saatavilla 30.5.2025

<https://www.youtube.com/live/ckGRHJ-J9G4?si=RreXoDzl6xISXcYU>

Tutkimuskirjallisuus:

Bal, M. (2000). Memory acts: performing subjectivity. *Performance Research*, 5(3), 102-114.

Bal, M. (1999). Introduction. Teoksessa M. Bal, J. Crewe & L. Spitzer (toim.), *Acts of Memory. Cultural recall in the present*, vii-xvii. Hanover & London: University Press of New England.

Bolin, G. (2009). Media Events, Eurovision and Societal Centers. Teoksessa Couldry, N., H. Andreas & F. Krotz (toim). *Media Events in a Global Age*. Taylor & Francis Group.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Boym, S. (1996). Estrangement as a lifestyle. *Shklovsky and Brodsky. Poetics Today* 17 (4) 1996, 511-530.

Couldry, N. (2012). *Media, Society, World. Social theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity Press

Couldry, N., Hepp, A., & Krotz, F. (toim.). (2009). *Media Events in a Global Age*. Taylor & Francis Group.

Couldry, N. (2000). *The place of Media Power. Pilgrims and witnesses of the Media Age*. London and New York: Routledge

Dobrogoszcz, T., Handley, A., & Fisiak, T. (2024). Introduction: Wors-sound-Image-Intertextuality in Music Videos. Teoksessa T. Dobrogoszcz, A. Handley & T. Fisiak (toim.). *Aesthetic Amalgams and Political Pursuits: Intertextuality in Music Videos* (s.1-19). New York: Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9798765109533.ch-I>

Eurovision Song Contest. (N.d.). Saatavilla 23.5.2025. <https://eurovision.tv/>

- Fiske, J. (1992). Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. suom. ja toim. V. Pietilä, R. Suikkanen & T. Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Grönholm, P., & Paalumäki, H. (2023). Nostalgia: Tunteita, muistoja ja identiteetin rakentamista. *Historiallinen Aikakauskirja*, 121(2), (s.108-112).
- Grönholm, P. (2023). Hyvä nostalgia ja paha nostalgia. *Historiallinen Aikakauskirja*, 121 (2), (s.216-217).
- Grönholm P., P. Kuljuntausta, K. Kärki, T. Männistö-Funk & T. Sihvonen. (2022). Tunteita ja teknologiaa. Affektit ja Emootiot näkökulmina tekniikan kulttuurihistoriaan. Teoksessa Mähkä, R., M. Ahonen, N. Heikkilä, S. Ollitervo & M. Räsänen (toim.), *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan* (253-270). Nordersted: Books on Demand
- Grönholm, P. ja H. Paalumäki (2015) Nostalgian ja utopian risteyksessä - Keskusteluja modernin kaipuun merkityksistä ja aikaulottuvuuksista. Teoksessa P. Grönholm & H. Paalumäki (toim.), *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle.*(9-28). Turku: Painosalama Oy.
- Heiskanen (2021). Valko-Venäjä suljettiin Euroviisuista – Järjestäjä: Toinenkin kappale rikoi kilpailun sääntöjä. Yle-verkkouutiset 27.3.2021. Saatavilla 30.5.2025
<https://yle.fi/a/3-11859539>
- Helin, S. (2025). ”Voit äänestää jopa 20 kertaa” – näin massiivisella kampanjalla Israel kalastelee ääniä Euroviisuissa. Yle-verkkouutiset 16.5.2025. Saatavilla 23.5.2025.
https://yle.fi/a/74-20162154?utm_medium=social&utm_source=copy-link-share
- Hämeenaho, P. & Koskinen-Koivisto. (2014). *Moniulotteinen etnografia*. Helsinki: Ethos.
- Juslin, P. (2011). Music and emotion: Seven questions, seven answers. Teoksessa I. Deliège & J. Davidson (toim.), *Music and the mind: Essays in honour of John Sloboda* (s. 113–135). New York: Oxford University Press
- Järviluoma, H. (2005). Äänimaisema ja sosiaalinen muisti. Teoksessa O. Ampuja ja K. Kilpiö (toim.), *Kuultava menneisyys: Suomalaista äänimaiseman historiaa*. Turku: *Historia mirabilis* 3.
- Kellner, D. (2009). *Media Spectacle and Media Events. Some Critical Reflections*. Teoksessa *Media Events in a Global Age*. Couldry, N., Hepp, A. & Krotz, F. (toim.) Helsingin: Taylor & Francis Group.
- Kivimäki, V & Tepora, T. (2024). Kansakunnan haavat: Kulttuurinen trauma kollektiivisen muistin ilmentymänä. *Lähihistoria*, 3(1), 141-158.

- Korsgaard, M.B. (2019). Changing Dynamics and Diversity in Music Video Production and Distribution. Teoksessa *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*
- Kärjä, A. V. (1997). Musiikkivideo intertekstinä – tapausanalyysi Havana Black-yhtyeen kappaaleesta East Is Red. *Etnomusikologian vuosikirja*, 9, (s.183-201).
- Kärki, K. (2014). Rakennettu areenatähteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelinä 1965-2013. Painosalama Oy: Turku.
- Lahdelma, I., & Eerola, T. (2015). Theoretical proposals on how vertical harmony may convey nostalgia and longing in music. *Empirical Musicology Review*, 10(3), 245-263.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Misztal, Barbara, A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead and Philadelphia: Open University Press.
- Nye, David E. (1994). *American Technological Sublime*. Cambridge, Massachusetts: The MIT
- O'Connor, J. Kennedy (2005). *Euroviisut. Virallinen historia*. Dubai: Gummerus kustannut Oy.
- Pajala, M. (2021). Laulukilpailusta show-kilpailuksi? Televisiospektaakkelin ylijärjestyminen tuotanto Eurovision laulukilpailussa. *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 34(1), (s.9–32).
- Pajala, M. (2012). Televisio kulttuurisen muistin medianäkökulma. Miten itsenäisyyspäivä alkoi merkitä sotamuistelua, (s.127-150).
- Pajala, M. (2006). *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Väitöskirja. Vaajakoski: Gummerus kirjapaino Oy.
- Puusa, A. (2020). Näkökulmia laadullisen aineiston analyysiin. Teoksessa P. Juuti & A. Puusa (toim.), *Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät* (s.145-157). Gaudeamus.
- Salmi, H. (2021). Eurovisio ja sodan muisto. *Lähikuva-audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 34 (s.92-97).
- Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Spitzer, L. (1999). Back Through the Future: Nostalgic Memory and Critical Memory in a Refuge from Nazism. Teoksessa M., Bal, J., Crewe & L. Spitzer (toim.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. (s.87-104). Hanover & London: University Press of New England.

- Spigel, L. & Jan Olsson (2004). *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham & London: Duke University Press.
- Sweeney, P. (2020). Nostalgia Reconsidered. *Ratio*, 33(3), (s.184-190).
- Thompson, W. F., Bullot, N. J., & Margulis, E. H. (2023). The psychological basis of music appreciation: Structure, self, source. *Psychological Review*, 130(1), 260.
- Tissari, H. (2020). Miten yksi keho muuttui moneksi: Eli mitä kielitieteilijä oppi musiikkiteiteilijöiltä metaforista. Teoksessa H. Paulasto & S. Pöyhönen (toim.) *Kieli ja taide – soveltavan kielentutkimuksen ja taiteen risteämiä* (s. 268-284). *Language and the arts – creative inquiry in applied linguistics. AFinLA-e. Soveltavan kielitieteen tutkimuksia n:o 74*.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi. Saatavilla 23.5.2025 <https://www.ellibslibrary.com/reader/9789520400118>
- Tuomi, P. (2015). Suomalaisen digitaalisen television aikakausi on huomattavasti oletettua monipuolisempi. *Media & viestintä*, 38(3).
- Vanha-Majamaa, A. (2025). Analyysi: EBU ei avaa Euroviisujen äänestysdataa, ja se voi romahduttaa koko instituution uskottavuuden. *Yle-verkkouutiset*. 22.5.2025. Saatavilla 26.5.2025. https://yle.fi/a/74-20163434?utm_medium=social&utm_source=copy-link-share
- Vernallis, C., Nadolny, J., & Shaviro, S. (2024). Intertextuality in Music Video: The case of Taylor Swift and Joseph Kahn. Teoksessa T. Dobrogoszcz, A. Handley & T. Fisiak (toim), *Aesthetic Amalgams and political Pursuits: Intertextuality in music videos* (s.217-234). New York,: Bloomsbury Academic. Saatavilla 24.5.2025. <http://dx.doi.org/10.5040/9798765109533.ch-10>
- Vernallis, C. (2023). *The Media Swirl: Politics, Audiovisuality, and Aesthetics*. Duke University Press.
- Vernallis, C. (2019). How to Analyze Music Videos: Beyoncé’s and Melina Matsoukas’s “Pretty Hurts”. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*.
- Vilkka, H. (2021). *Näin onnistut opinnäytetyössä. Ratkaisut tutkimuksen umpikujiin*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy
- Wheatley, H. (2016). *Spectacular Television: Exploring Televisual Pleasure*. Lontoo & New York: I. B. Tauris.