TOIMITTANEET PERTTI GRÖNHOLM,
KAARINA KILPIÖ JA SIMO MIKKONEN

Sävelten voima ja sitkeys

Musiikki politiikan välineenä ja kohteena



SKS

Sävelten voima ja sitkeys

Sävelten voima ja sitkeys

Musiikki politiikan välineenä ja kohteena

Toimittaneet

PERTTI GRÖNHOLM, KAARINA KILPIÖ JA SIMO MIKKONEN

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA • 2026

PL 259, 00171 HELSINKI • TIEDEKIRJAT@FINLIT.FI

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

unesco
Inscribed on the National Register Memory of the World

SKS:n julkaisujen kokoelma kuuluu Unescon kansalliseen Maailman muisti -rekisteriin.

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN TOIMITUKSIA 1511

© 2026 Pertti Grönholm, Kaarina Kilpiö, Simo Mikkonen ja SKS

Kansi: Eija Hukka | Sarja-asu: Emmi Kyytsönen
Kannen kuva: Aarne Pietinen. Museovirasto, Historian kuvakokoelma, Valokuvaamo Pietisen kokoelma. CC BY 4.0.
Taitto: Sisko Honkala | Sarja-asu: Timo Numminen
EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-844-6 (nid.)
ISBN 978-951-858-845-3 (EPUB)
ISBN 978-951-858-846-0 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)
ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)

DOI https://doi.org/10.21435/skst.1511

Teos on lisensoitu Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä, ellei toisin mainita. (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi)

Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa
https://doi.org/10.21435/skst.1511
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.

TEHTY SUOMESSA
PRODUCERAD I FINLAND

PunaMusta Oy, Tampere 2026

Sisällys

MUSIIKIN JA POLITIIKAN RISTEYSKOHTIA ENNEN JA NYT 7
Simo Mikkonen, Kaarina Kilpiö ja Pertti Grönholm

I Valtaa ja vastarintaa

ROCK-AATELI, POPULISMI JA TAISTELU VASTAKULTTUURIN PERINNÖSTÄ
Roger Waters ja Venäjän hyökkäys Ukrainaan 41
Kimi Kärki ja Kari Kallioniemi

"OLEN VENÄLÄINEN"
Shamanin nationalistinen popmusiikki hyökkäyssodan aikana 63
Antti Okko

GOSPELLAULAJAN SÄVELIKÄS VAIKUTUSVALTA
Mahalia Jackson ja musiikillisen aktivismin moniääniset mahdollisuudet 92
Nina C. Öhman

PROVOKAATION SÄHKÖISET TEKNIIKAT
Valvontayhteiskunnan kritiikki ja äänen politiikka Kraftwerk-yhtyeen *Computerwelt*-albumilla 117
Pertti Grönholm

II Identiteettejä ja yhteisöllisyyttä

MUISTI SOI
Työväenliikkeen laulut yhteisöllisenä muistamisena Pohjois-Amerikan suomalaisyhteisöissä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa 149
Saijaleena Rantanen

HÄVELIÄÄT KÖYHÄT JA KANSSAKANSALAISETTARET
Naiset osana Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyystoimintaa 1790–1808 180
Mikko Saira

KÖYHÄLISTÖN VALISTUSTA JA VAPAUSLAULUJA
Suomalaiset poliittiset arkkiveisut vuosina 1899–1917 207
Tiina Huuskonen

III Tunteita, muistoja ja kulttuurin politiikkaa

"ON JOTAIN MISTÄ KANNATTAA LAULAA"
Suomalaiset isänmaalliset laulut merkityskamppailussa 239
Aila Mustamo

"TALVIPALATSIN VIHREÄ BAROKKI"
Erik Tawaststjerna neuvostomusiikin tulkkina ja kulttuurin poliitikkona 266
Elina Viljanen

PYSÄHTYMISEN JA HILJAISUUDEN POLITIIKKA
Suruaktiot historiallisena katkoksena Elokapinan ja Äitikapinan performatiivisissa protesteissa 304
Sini Mononen

JÄLKISANAT
Risteyskohdan mahdollisuuksista 335
Kaarina Kilpiö, Pertti Grönholm ja Simo Mikkonen

Kirjoittajat 339
Abstraktit ja asiasanat 342
Abstracts and keywords 350
Henkilöhakemisto 358
Asiahakemisto 363

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Musiikin ja politiikan risteyskohtia ennen ja nyt

Simo Mikkonen
https://orcid.org/0000-0002-4104-534X
Kaarina Kilpiö
https://orcid.org/0000-0002-4732-6580
Pertti Grönholm
https://orcid.org/0000-0003-2953-6901

Maaliskuun puolivälissä 2025 Yhdysvaltain tuore presidentti Donald Trump (s. 1946) allekirjoitti asetuksen,[1] jolla hän leikkasi valtion ulkopuolelle suunnatulle mediavaikuttamiselle keskeisen Agency for Global Median (USAGM) rahoituksen minimiin. Keskuksen alla toimivat sen legendaarisimman, helmikuussa 1942 käynnistyneen Voice of American (VOA) ohella esimerkiksi Radio Free Europe/Radio Liberty, Radio Free Asia ja Radio Free Afghanistan. Rahoitusta vaille jäänyt keskus alkoi jaella irtisanomisia henkilöstölle, ja VOA hiljeni likipitäen saman tien. Myös muu lähetystoiminta oli uhattuna: Trump leimasi kanavat radikaaleiksi ja vihjasi niiden syöttävän vasemmistoideologiaa.[2] Pari viikkoa asetuksen antamisen jälkeen liittovaltiotason oikeus esti presidentin asetuksen toteuttamisen, todeten USAGM:n toimivan kongressin alaisuudessa

1 White House 2025a.
2 White House 2025b.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja valtuuttamana. Köydenveto liittovaltion hallinnon ja oikeuslaitoksen välillä jatkunee edelleen,[3] mutta VOA:n asema ei vaikuta kovin vahvalta.

VOA joutui hiljentämispyrkimysten kohteeksi ensisijaisesti vähemmistöjen oikeuksia käsitelleiden puheohjelmiensa takia. Historiallisesti sen musiikkiohjelmisto on kuitenkin puhutellut kuulijoita aivan keskeisesti etenkin rautaesiripun takaisessa Euroopassa: VOA:n soittama rock'n'roll ja jazz koettiin pitkälti ”amerikkalaisen vapauden ruumiillistumina”.[4] Kanavan jazz-ohjelmaa vetäneestä ja USA:ssa tuntemattomasta Willis Conoverista (1920–1996) tuli Itä-Euroopassa supertähti, mikä selvisi hänelle itselleen vasta vuosikymmeniä myöhemmin.[5] Voi perustellusti sanoa, että erityisesti VOA:n, mutta osin myös muiden Yhdysvaltain rahoittamien ja ulkomaille suunnattujen radiokanavien vetovoima rakennettiin musiikin avulla. Presidentti Trumpin hallinnon näkökulmasta radiokanavat olivat kuitenkin menneen maailman reliikki, joka nieli rahaa. Toinen ongelma oli radiokanavien vetovoimainen musiikki: ulkomaisiin kuulijoihin ei vedonnut valkoisen väestön kulttuuri, vaan afroamerikkalaisesta perinteestä ammentavat jazz sekä pop- ja rock-ilmaisu.

Yhdysvaltain ulkopolitiikasta vastaavat, pehmeämpää vaikuttamista ideoineet tahot tulivat ohittaneeksi sekä jazzille että rock'n'rollille ominaisen kaksinaisen luonteen: ne olivat mustalle väestölle ja nuorisolle paitsi vapauden myös vastarinnan symboleita ja ilmaisuväyliä.[6] Useat jazzmuusikot olivat kansalaisoikeusliikkeen enemmän tai vähemmän aktiivisia kannattajia, ja maailmanlaajuisen näkyvyyden ja kuuluvuuden myötä heidän poliittiset lausuntonsa saivat osin odottamatontakin painoarvoa. Erityisesti jazzmusiikki avasi muun maailman kriitikoille myös vähemmän mairittelevaa näkymää Yhdysvaltojen omiin, mustaan väestöön kohdistuviin rasistisiin käytäntöihin ja rakenteisiin. Trumpetisti ja laulaja Louis Armstrong (1901–1971) arveli vuonna 1957 soittavansa ”mieluummin Neuvostoliitossa kuin Arkansasissa” osavaltion kuvernöörin kieltäydyttyä päättämästä rotuerottelua osavaltion kouluissa.[7]

3 Sisak 2025.
4 Dillard 2012, 41.
5 Ritter 2013.
6 Ks. esim. Saito 2019, 4.
7 Von Eschen 2006, 63–64.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tämäntyyppiset lausunnot kyseenalaistivat varsin vaivaannuttavalla tavalla jazzdiplomatian tavoittelemaa mielikuvaa amerikkalaisen yhteiskunnan ja kapitalistisen järjestelmän ylivertaisuudesta neuvostoyhteiskuntaan ja sosialismiin nähden.[8]

Musiikkielämän eri toimijat eivät ole koskaan olleet ainoastaan poliittisten liikkeiden, valtiollisten tahojen tai muiden ”musiikin ulkopuolisten” elementtien vaikutuksen kohteita. Roolit ja itseymmärrys ovat aina olleet laajempia: muusikko, säveltäjä, manageri, levy-yhtiöpomo tai soitinrakentaja toimii aikansa aatteiden, materiaalisten ja teknisten olosuhteiden ja sosiaalisten verkostojen keskellä, mutta voi mahdollisuuksiensa mukaan myös vaikuttaa niihin. ”Pehmeän diplomatian” lähettiläinä toimineiden jazzmuusikoiden mahdollisuudet nostaa esiin kansalaisoikeusliikkeelle merkityksellisiä keskustelunaiheita ovat vain yksi esimerkki tästä ilmiöstä. Vaikutusmahdollisuudet ovat luonnollisesti sitä lukuisammat, mitä suurempi suosio ja arvostus toimijalla on.

Sävelten voimaa ja sitkeyttä

Sävelten voima ja sitkeys tarkastelee musiikkia, historiaa ja politiikkaa, mutta ei erillisinä aiheina, vaan yhdessä. Teoksen kirjoittajat analysoivat ja tulkitsevat esimerkkitapausten kautta musiikin ja politiikan kietoutumista esimerkiksi yhteiskunnallisten muutosten, sotien sekä vallan ja vastarinnan kysymysten yhteydessä.

Kirjaan sisältyvien tutkimusten ilmiökenttään kuuluvat musiikin luomiseen, tuottamiseen ja esittämiseen liittyvät hallinnan ja sensuurin kysymykset sekä yhteisöjen ja ihmisryhmien pyrkimys esimerkiksi oikeudenmukaisuuteen, hyvinvointiin ja tasa-arvoon. Musiikki on toiminut ylirajaisena muutosvoimana niin suurissa murroksissa ja vallankumouksissa kuin rauhallisen kehityksen ja vakauden aikoina. Toisaalta musiikin avulla on myös rakennettu ja ylläpidetty kulttuurisia ja sosiaalisia hegemonioita ja valtaideologioita.

8 Michel 2014, 100–102.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Musiikilla on ollut sekä konkreettista että symbolista merkitystä eri yhteiskuntaluokkien, sukupuolten, ikäryhmien, kansallisuuksien ja erilaisten vähemmistöjen emansipaatiossa. Tässä teoksessa käsittelemme musiikin roolia muun muassa yhteisöllisen identiteetin rakentumisessa ja kansalaisoikeuksien toteutumisessa sekä kansalaisten valvonnan ja tietojen hallinnan kysymyksissä. Vaikka niihin ei tarkemmin pureuduta tässä kirjassa, myös esimerkiksi kansainvälinen valtapolitiikka, globaali epätasa-arvo, ihmisen ja luonnon suhde, erilaiset kulttuuri- ja identiteettikonfliktit sekä sodan ja rauhan kysymykset ovat usein toistuneita teemoja erityisesti 1900-luvun ja 2000-luvun alun musiikki-ilmiöissä.

Kirjan pyrkimyksenä onkin tarkastella, millaisia haasteita ja hyötyjä musiikin, politiikan ja historian risteysalueiden tutkimukseen voi liittyä. Voiko näitä aloja yhdistävä tutkimus auttaa meitä näkemään jotain sellaista, jota perinteinen politiikan, historian tai musiikin tutkimus ei kykenisi havaitsemaan? Millaista näiden alojen välinen vuorovaikutus voi olla ongelman tematisoinnin, tutkimuskysymysten ja aineistojen analyysin tasolla? Kirjan tarkoituksena onkin ennen kaikkea toimia uusia näköaloja avaavana vuoropuheluna eri tieteenalojen välillä.

Tutkimusta, jossa yhdistetään näistä kolmesta alueesta kaksi, tehdään toki paljon: tutkimuksia julkaistaan musiikinhistoriasta, historiapolitiikasta, poliittisesta historiasta, musiikkipolitiikasta ja musiikin poliittisuudesta. Kaikkien kolmen välimaastossa liikkuvaan tutkimukseen törmää harvemmin. On niin ikään selvää, että kaikilla kolmella oppialalla tehdään monitieteistä tutkimusta, eikä yhtäkään niistä hallitse jokin yksittäinen lähestymistapa tai paradigma. Alat myös ammentavat naapuritieteistään, kuten sosiologiasta, antropologiasta, etnologiasta, psykologiasta, kielitieteestä, kirjallisuudesta ja monista muista. Silti historioitsijoilla, politiikan- ja musiikintutkijoilla on kullakin omat tapansa tehdä tutkimusta, mikä toisinaan vaikeuttaa keskinäistä ymmärtämistä.

Sävelten voima ja sitkeys pureutuu tapaustutkimusten kautta ilmiöihin, joissa musiikin-, politiikan- ja historiantutkimuksen näkökulmat risteävät ja auttavat näin tuottamaan uutta tietoa ja ymmärrystä. Koska teoksen luvut on kirjoitettu keskenään hyvinkin erilaisista aiheista, osa tutkimuksista painottaa näkökulmia ja menetelmiä joltakin näistä kolmesta tieteenalasta. Pyrkimyksenä kuitenkin on, että kaikissa luvuissa

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kirjoittajat liikkuvat tutkittavaa ilmiötä käsitellessään kaikkien kolmen risteysalueella. Kunkin tutkimusalan keskiössä on ihminen ja ihmisen toiminta. Tässä teoksessa pidetään esillä kysymystä siitä, millaisissa musiikin historiallisissa ja yhteiskunnallisissa konteksteissa musiikin poliittisuudesta voidaan puhua tutkimuksellisesti.

Musiikinhistoriaa poliittisista näkökulmista lähestyneet tutkijat ovat hyödyntäneet monenkirjavia aineistoja. Kenties tyypillisimpiä ovat valtioiden ja kulttuuripolitiikan toimijoiden hallinnolliset dokumentit – esiintymisluvat, kulttuurivaihtoon liittyvät arkistomateriaalit, vaalikampanjoiden suunnitteludokumentit, sensuuripäätökset sekä julkiseen keskusteluun liittyvät media-aineistot. Silti tälläkin tutkimusalueella on periaatteessa mahdollista hyödyntää yleisesti historiantutkimuksessa käytettävää materiaalia. Tutkittava ilmiö ja tutkimustehtävä ratkaisevat. Myös musiikin tekijöillä on ollut poliittisia motivaatioita ja tavoitteita, joita ei voi tutkia perehtymättä heidän tuotantoonsa, haastatteluihin ja julkiseen rooliin. Keskeisiä aineistoja tässä voivat olla myös muistitietoaineisto, yksityiskirjeet ja vastakulttuurinen materiaali. Näin on muun muassa silloin, kun tutkittavassa yhteiskunnassa vallitsevat kaksoisstandardit ja virallinen dokumentointi kertoo muuta kuin aikalaisten kokemus.[9] Lähdetriangulaatiota edellyttävät yleensä myös tutkimusasetelmat, joiden puitteissa tarkastellulla musiikillisella ilmaisulla on enemmän kuin yksi yhtäaikainen tai historiallisesti muuttuva poliittinen tulkinta.[10]

On kuitenkin tärkeää muistaa, että musiikki eri muodoissaan kuljettaa ja välittää tietoa ja on siksi ohittamaton osa musiikin menneisyyden ja poliittisuuden tutkimusaineistoa. Politiikantutkija John Street totesi 2000-luvun alussa, että musiikin tutkiminen poliittisista näkökulmista on tuottanut ”poliittista teoriaa musiikista”, mutta sen lisäksi tarvetta on ”musiikilliselle teorialle politiikasta”.[11] Musiikki voi siis toimia kehyksenä niin historian kuin politiikan tutkimukselle, mutta musiikki ja musiikilliset aineistot ovat myös itsessään arvokas aineisto, jota on syytä hyödyntää tutkimuksessa.

9 Ks. esim. Reimann 2015, 52; Daugavietis 2024.
10 Ks. esim. Klette-Bøhler 2025.
11 Street 2003, 127.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Johdantommekin osoittaa, että vaikka Suomessa on tehty tämänkaltaista tutkimusta, kirjoittajat eivät välttämättä ole tunnistaneet liikkuvansa useiden tieteenalojen välissä, eikä asiaa ole pysähdytty aiemmin pohtimaan. Kun lähdimme rakentamaan tätä kirjaa ja hahmottelemaan sen aihepiirejä, meillä oli useita eri tavoitteita. Yksi lähtökohdista oli käsitteellinen: tutkimusalat käyttävät kukin omaa käsitteistöään, vaikka kohdatessaan ne lainaavatkin ahkerasti toisiltaan ja toistensa teorioista. Tällöin on pohdittava, missä määrin käsitteellinen eriytyminen vaikeuttaa tutkimusta ja liikkumista alojen välillä.

Toinen keskeinen tavoitteemme liittyy teoreettiseen ja menetelmälliseen taustaan. Mitä näiden tutkimusalojen yhdistäminen voi tuottaa? Kullakin tutkimusalalla on esiintynyt suurta kiinnostusta esimerkiksi propagandaa kohtaan. Musiikilla on jo pitkään vaikutettu suuriin joukkoihin, joten myös politiikantutkimus on tarkastellut musiikillisen propagandan käyttöä ja vaikutuksia yhteiskunnallisena ilmiönä. Samoin on toiminut myös historiantutkimus, mutta usein erilaisista näkökulmista ja etenkin ajassa muuttuvana, yhtäältä partikulaarisena ja toisaalta ylirajaisena ilmiönä. Kummallakin alalla on myös pitkään haastettu koko propagandan käsite. Poliittinen ja ideologinen suostuttelu nähdään ennemmin vallankäytön aspektina, jota tutkitaan eri tasoilla. Suostuttelu saatetaan hahmottaa esimerkiksi affektiivisen vaikuttamisen, retoriikan ja viestinnän näkökulmista. Historiantutkimukselle keskeistä on ilmiön ajallisuus. Esimerkiksi propaganda sai negatiivisen konnotaationsa vasta toisen maailmansodan jälkeen. Musiikintutkimus saattaa sekin kyseenalaistaa propagandan käsitteen musiikin osalta – musiikkia voidaan käyttää tunteisiin, merkityksiin ja aktiiviseen toimintaan kytkeytyvänä vaikuttamisen välineenä, mutta onko kyse lopulta musiikin esittämisen kontekstista ja reseptiosta vai musiikista itsestään? Musiikin rooli saattaa olla olennainen myös sellaisissa yhteyksissä, joissa musiikki on vain yksi väline muiden joukossa.[12]

Musiikkielämä on käytännössä aina ollut yhtenä juonteena erilaisten valtaa ja fyysistä voimaa käyttävien tai ilmentävien instituutioiden, kuten armeijan, poliisin, palokuntien ja muiden viranomaisten sekä

12 Yksi keskeisimpiä 1900-luvun audiovisuaalisia propagandan ja vaikuttamisen välineitä olivatkin elokuvat. Valistusta, mainontaa ja propagandaa esitettiin valkokankailla liki kaikkialla maailmassa.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Oulussa jatkosodan aikana vierailleen saksalaisen sotilassoittokunnan konsertti. Kuva: Museovirasto, Journalistinen kuva-arkisto. CC BY 4.0.

kansalaisjärjestöjen ja poliittisten liikkeiden toiminnassa. Ammattimaisesti toimivat puhallinorkesterit ovat maailmanlaajuisesti edelleen valtaosin puolustus- tai poliisivoimien kokoonpanoja.[13] Suomalainen musiikinhistoria olisi täysin toisenlainen ilman eri paikkakunnilla toimineita sotilasorkestereita ja -muusikoita.[14] Vuorovaikutus sotilassoittokuntien, teattereiden, hovikapellien ja muun kulttuurielämän välillä muovasi olennaisesti seuraelämää ja aikalaisten kuulemaa musiikkia erityisesti 1700-luvulta 1900-luvun alkuun. Ilmiö levisi Euroopasta sen siirtomaihin ja loi osaltaan pohjaa myös jazz-musiikille sekä lukuisille Karibian meren alueen musiikkityyleille. Silti sotilasmusiikin läsnäolo ja varsinaiset tehtävät liittyivät vallanpitäjien voiman esittelyyn.

13 Ruusuvuori 2022, 9.
14 Ks. Laitinen 2020.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Aiemmasta tutkimuksesta

Muiden taiteiden tavoin musiikin valjastamisesta politiikan välineeksi ja ideologisen vallankäytön kohteeksi tuli 1900-luvulla erityisen näkyvä piirre totalitaarisissa yhteiskunnissa, kuten Adolf Hitlerin (1889–1945) Saksassa ja Josif Stalinin (1878–1953) Neuvostoliitossa. Näiden valtioiden musiikkipolitiikasta tehdyn tutkimuksen kautta on mahdollista tarkastella, miten musiikkiin, politiikkaan ja historiaan kytkeytyvää tutkimusta on aiemmin tehty.

Vuonna 1933 Saksan valtapuolueeksi noussut kansallissosialistinen työväenpuolue (NSDAP) sitoi saksalaisuuden idean ja kulttuuriperinnön vahvasti musiikkiin, mikä osaltaan selittää paitsi musiikin tärkeän roolin Hitlerin johtaman Saksan kulttuuripolitiikassa myös musiikin laajamittaisen käytön valtiollisessa ja ideologisessa propagandassa. Aihepiiriä on tutkittu suhteellisen runsaasti Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa ja nykyään myös Saksassa. Kansallissosialisteille musiikki oli konsertein, tallentein ja radiolähetysten välityksellä laajalle ulottuva mielipiteen muokkauksen väline, jolla vallanpitäjät saattoivat herättää haluttuja reaktioita kansalaisissa, oli kyse sitten musiikin viihde- ja virkistyskäytöstä tai puolueen ja valtion erilaisista spektaakkeleista, kuten urheilukilpailuista ja puoluekokouksista.[15]

Kansallissosialistit alkoivat hyödyntää musiikkia vuosia ennen valtaannousuaan. Vaikuttaminen kohdennettiin ennen kaikkea Saksan juutalaisiin säveltäjiin ja muusikoihin. Heidän todellinen tai kuviteltu vaikutusvaltansa tuli tuhota kokonaisuudessaan kaikilta musiikkielämän osa-alueilta, jotta ”aitoveriset, kyvykkäät ja lahjakkaat saksalaiset muusikot” saisivat enemmän tilaa ja vaikutusvaltaa. Juutalaisia kapellimestareita, muusikoita ja säveltäjiä syrjivästä politiikasta tuli maan virallinen linja, ja vuoden 1933 jälkeen heidät suljettiin pois konservatorioista ja valtionoopperoista.[16]

Kansallissosialistien musiikkipolitiikassa oli myös suoraan musiikkiin suuntautunut kärki. Vuonna 1933 perustettu Reichskulturkammer ja sen jaosto Reichsmusikkammer (RMK) alkoivat määritellä, mikä musiikki

15 Ks. esim. Kater 1997, 3–6; Kater 2003, 9–13.
16 Ks. esim. Sponheuer 2003, 43–63; Hirsch 2010, 3–6.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

on ”haitallista” saksalaisille. Jaoston julkilausuttuna tehtävänä oli erityisesti ”saksalaisen musiikin edistäminen”, mutta käytännössä se rajoitti ja esti kaikkea ”ei-saksalaiseksi” määriteltyä toimintaa. RMK esimerkiksi kontrolloi musiikkijärjestöjen jäsenyyskriteerejä, jolloin ”rodullisen puhtauden vaatimus” sulki järjestöjen ulkopuolelle esimerkiksi juutalaiset säveltäjät ja muusikot, joiden työskentelymahdollisuudet Saksassa heikkenivät näin merkittävästi.[17] Kansallissosialistit pyrkivät eristämään kaiken ”rappiolliseksi taiteeksi” määrittelemänsä musiikin. ”Rappiomusiikiksi” he luokittelivat 1900-luvun modernistisen konserttimusiikin (erityisesti 12-säveljärjestelmän), afroamerikkalaisen jazzin sekä osan eurooppalaisesta viihdemusiikista, kuten operettimusiikin.[18]

Kansallissosialistien musiikkipolitiikassa ei ollut kyse vain kielloista ja rajoituksista. Niiden lisäksi kansalaisia houkuteltiin esimerkiksi osallistumaan suuriin konsertteihin ja tapahtumiin, joissa affektiivisesti vaikuttavalla musiikilla pyrittiin nostattamaan tunnelmaa ja tunteita. Kolmannelle valtakunnalle sävellettiin kuoroteoksia ja muita laulunumeroita, joista tuli puoluekokousten ja muiden propagandatilaisuuksien vakioohjelmistoa. Tunnetuin näistä hymneistä on puolueen taistelujärjestö SA:n taistelulaulu ”Horst Wessel Lied”.[19] Myös Saksan yleisradioyhtiön radiolähetykset hyödynsivät ideologiaan poliittisesti ja affektiivisesti sopivaa musiikkia natsijohtajien puheiden sekä muiden tiedotusten ja vakioohjelmien yhteydessä.[20] Hitlerillä itsellään oli musikaalisen draaman ymmärrystä, ja hän osasi luoda puoluekokous- ja radioesiintymisistään spektaakkelimaisia kokemuksia. Hän sai yleisönsä reagoimaan halutulla tavalla manipuloimalla kuulijoidensa tunteita rytmityksellä, volyymilla, tauoilla ja toistolla. Hän lainasi ja sovelsi vaikuttamisen keinoja niin oopperasta, sirkuksesta kuin jumalanpalveluksista. Hitler myös käytti ihailemansa Richard Wagnerin (1813–1883) säveltämää musiikkia puoluekokouksissa, joihin Wagnerin harrastama dramaattinen toisteisuus sopi erityisen hyvin.[21]

17 Levi 1994, 12–66; Kater 1997, 75–129.
18 Murtomäki 2020; ks. myös Kater 1997, 177–240.
19 Zalampas 1990, 39–40.
20 Currid 2006, 1–62; Birdsall 2012, 109–119.
21 Zalampas 1990, 39–41.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Hitlerin Saksalla on erityisesti musiikin poliittisen käytön osalta paljon yhteistä Stalinin Neuvostoliiton kanssa. Keskeinen ero on neuvostojärjestelmän pitkäkestoisuus. Vaikka valtion totalitaarinen kausi päättyi Stalinin kuolemaan 1953, neuvostojärjestelmä säilyi aina vuoteen 1991 asti. Lähdepohjainen tutkimus pääsi kehittymään kunnolla vasta tämän jälkeen, toisin kuin Saksan osalta. Sittemmin tutkimusta musiikin, politiikan ja historian risteyskohdista Venäjällä ja Neuvostoliitossa on tehty runsaasti, sekä Venäjällä että sen ulkopuolella. Neuvostoliiton ja Venäjän musiikinhistorian ympärille on syntynyt oma tiivis tutkimusalueensa, jossa politiikalla ja poliittisuudella on vahva rooli. Jo vallankumousta edeltävällä Venäjällä intelligentsijan eli älymystön poliittinen merkitys oli huomattava. Tämä näkyi jossain määrin myös musiikin puolella. Keisarikunnalla oli oma kulttuuripolitiikkansa, minkä ohella säveltäjillä oli usein omia poliittisiakin tavoitteita.[22] Vaikka musiikki oli poliittista jo keisariajan Venäjällä, ero muihin länsimaihin, kuten Saksaan, Ranskaan tai Italiaan ei ollut erityisen suuri. Esimerkiksi 1800-luvun Italiassa ooppera oli merkittävässä asemassa italialaisten yhteiskunnallisessa elämässä.

Italia oli pitkään ollut joukko hajanaisia valtioita ja alueita, jotka italialaisnationalistit pyrkivät yhdistämään kansallistunteen noustessa vuosien 1815–1870 välillä. Ooppera haluttiin valjastaa politiikan välineeksi sen suuren yhteiskunnallisen merkityksen vuoksi, sillä teattereissa kaupunkilaiset saattoivat kokoontua laillisesti. Oopperasta ja oopperataloista tuli politiikan välineitä – ja oopperasäveltäjä Giuseppe Verdistä (1813–1901) Italian yhdistymisen symboli.[23] Kansalliset liikkeet ympäri Eurooppaa hyödynsivät musiikkia poliittisten tavoitteidensa saavuttamisessa, eikä Venäjä ollut tässä suhteessa poikkeus.

Vuoden 1917 vallankumouksien jälkeen musiikin politisoituminen nousi Venäjällä kuitenkin aivan uudelle tasolle nuoren neuvostovaltion ottaessa vähitellen haltuunsa kaiken yhteiskunnallisen elämän. Vielä 1920-luvulla valtiolla ei ollut kokonaisvaltaista otetta neuvostoyhteiskunnasta, mutta monet säveltäjät heittäytyivät vapaaehtoisesti mukaan uuden valtion rakentamiseen.[24] Myös ulkomailla seurattiin kiinnostu-

22 Ks. esim. Taruskin 2009; Judina 2011.
23 Davis 2006; Körner 2012.
24 Edmunds 2000; Nelson 2004.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Työväen vappujuhla Kaisaniemen kentällä vuonna 1954. Kuvassa mahdollisesti kuorolausuntaesitys. Kuva: Väinö Aleksi Kannisto, Helsingin kaupunginmuseo.

neena Neuvosto-Venäjän poikkeuksellisen dynaamista musiikkielämää. Keskustelu sekä valtion roolista musiikkielämässä että säveltäjien yhteiskunnallisesta vastuusta oli vilkasta. Siinä missä vallankumous tulkittiin aikanaan katkokseksi Venäjän kehityksessä, uudempi Suomessa tehty tutkimus on nähnyt runsaasti jatkumoita keisariajan Venäjän ja Neuvostoliiton välillä.[25]

Valtion kontrolli musiikista voimistui Stalinin valta-aseman lujittuessa 1920-luvun lopulla ja sinetöitiin, kun sosialistinen realismi nimettiin kaiken taiteen ohjenuoraksi vuonna 1932. Vuosien 1932–1939 aikana luotiin ainutlaatuinen säveltäjäliitto, joka tarjoili säveltäjille keppiä ja porkkanaa läpi neuvostoajan. Sen avulla säveltäjistä tuli Neuvostoliiton eliittiä, ja liitto turvasi erityisesti nimekkäimpien säveltäjien materiaalisen hyvinvoinnin tasolla, josta tavallinen kansa saattoi vain uneksia. Samalla se toimi kontrollivälineenä, jolla valtio ja kommunistinen puolue pitivät säveltäjät ruodussa ja pyrkivät rajoittamaan epäsopivina pidettyjen genrejen ja sävellystyylien leviämistä Neuvostoliitossa.[26]

25 Viljanen 2017; Parkkinen 2022.
26 Tomoff 2006; Mikkonen 2007.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tutkimuksessa erityisen mielenkiinnon kohteena oli pitkään kaksi ajankohtaa Stalinin ajalta: vuosi 1936, jolloin puolue hyökkäsi Dmitri Šostakovitšin (1906–1975) balettia ja oopperaa vastaan pyrkien osoittamaan, millaiset vaikutteet neuvostosäveltäjien täytyisi hylätä. Samankaltainen, mutta vielä laajempi tapahtumasarja nähtiin vuonna 1948 niin kutsutun antiformalismikampanjan yhteydessä, kun useita johtavia säveltäjiä syytettiin ulkomaisten vaikutteiden omaksumisesta.[27] On kuitenkin huomattava, että siinä missä merkittäviä kirjailijoita ja teatteriohjaajia joutui Stalinin aikaisille leireille ja teloitettiin, säveltäjien keskuudessa tuhot olivat paljon vähäisempiä. Neuvostomusiikin suhde politiikkaan oli kaiken kaikkiaan monimutkainen prosessi, josta löytyy kattavia arvioita niin englanniksi kuin venäjäksikin.[28] Eniten tutkimusta on tehty varhaisen Neuvostoliiton ja Stalinin aikakauden osalta. Tutkimusta Stalinin jälkeisestä kaudesta ilmestyy kuitenkin koko ajan enemmän.[29]

Neuvostoliiton musiikkielämän kolonialistinen luonne ja venäläisen musiikkikulttuurin painottaminen on saanut kasvavassa määrin huomiota viimeisten vuosien aikana. Neuvostoliitto oli perustamisestaan lähtien liittovaltio, johon kuului useita eri kansallisuuksia. Stalinin kauden myötä venäläisen kulttuurin ja venäjän kielen asema alkoi kuitenkin korostua. Länsimaissakin Venäjää ja Neuvostoliittoa käytettiin herkästi toistensa synonyymeinä. Neuvostoliitto alettiin hahmottaa kulttuurisessa mielessä Venäjän jatkeena, mitä virallinen Neuvostoliitto osaltaan pyrki vahvistamaan. Neuvostoliiton kaksi suurinta kaupunkia, Moskova ja Leningrad (nykyinen Pietari), olivat paitsi Venäjän myös Neuvostoliiton valtakeskuksia, joissa toimivat maan keskeisimmät kulttuurilaitokset. Neuvostoaikana tasavaltojen kulttuurielämä joutui toimimaan venäjänkielisen kulttuurin varjossa ja paineessa. Suomessakin puhuttiin usein esimerkiksi venäläisestä pianokoulukunnasta, ja venäläisten traditioiden ajateltiin yleisesti jatkuneen Neuvostoliitossa.

Kiinnostus muun Neuvostoliiton musiikkielämää kohtaan on ollut Viroa lukuun ottamatta vähäistä. Tasavalloissa Virosta Ukrainan kautta Kirgisiaan tapahtui kuitenkin kiinnostavia asioita, jotka ovat mahtuneet

27 Herrala 2009; Vlasova 2010.
28 Ks. esim. Schwarz 1983; Raku 2014; Hakobian 2017.
29 Schmelz 2009 ja 2020.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

huonosti neuvostomusiikista rakennettuun kaanoniin. Tämän seurauksena tasavaltojen säveltäjiä ja muusikoita on pidetty jopa suoraan venäläisinä. Tätä kaanonia on vähitellen ryhdytty purkamaan, mutta esimerkiksi Ukrainan ja Georgian musiikkia arvioidaan edelleen pitkälti venäläisen näkökulman kautta – osin myös näissä maissa eikä pelkästään Venäjällä. Neuvostoajan kolonisoiva ote musiikintutkimukseen ei toisin sanoen ole hävinnyt edes entisissä neuvostotasavalloissa, länsimaista puhumattakaan.[30] Neuvostoaikaa käsittelevän musiikintutkimuksen dekolonisointi on entistä tärkeämpää Venäjän vuonna 2022 aloittaman hyökkäyssodan kontekstissa.

Kylmästä sodasta tähän päivään

Keskeiseksi musiikin, politiikan ja historian risteyskohdaksi on muodostunut toista maailmansotaa seuranneen kylmän sodan kauden (noin 1945–1991) tutkimus. Tämän johdannon avannut esimerkki kytkeytyy nimenomaan kylmään sotaan. Toisen maailmansodan jälkeen musiikista tuli aiempaa merkittävämpi osa kansainvälistä politiikkaa ja yksi keskeisistä areenoista valtioiden välisessä kulttuurisessa kamppailussa. Siinä missä Neuvostoliitto ja natsi-Saksa valjastivat muusikot ja säveltäjät osin pakolla ulko- ja sisäpolitiikkansa välineiksi, länsimaat käyttivät porkkanana käytännössä rahoitusta. Tärkeä osa läntisten demokratioiden agendaa oli kuitenkin korostaa vapautta, ja rahan merkityksen nosti esille lähinnä Neuvostoliitto omassa vastapropagandassaan. Yhdysvallat pyrki korostamaan, että Neuvostoliitossa musiikkia tehtiin poliittisten reunaehtojen alaisuudessa ja niistä poikkeaminen johti vakaviin seurauksiin. Neuvostoliiton viestintä taas kuvaili Yhdysvaltojen musiikkielämää rahoituksen ohjailemana järjestelmänä, jossa säveltäjä oli kapitalismin oikkujen armoilla ja jossa todelliset lahjakkuudet eivät päässeet esiin.

Osoittaakseen sosialistisen järjestelmän ylivoimaisuuden Neuvostoliitto lähetti esimerkiksi solistejaan maailmalle voittamaan kansainvälisiä kilpailuja ja hankkimaan mainetta neuvostojärjestelmälle. Stalinin

30 Sharikadze ym. 2024.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuoltua toimintaa laajennettiin merkittävästi, ja Neuvostoliitto lähetti kokonaisia orkestereita ja parhaita muusikoitaan esiintymään suurimmilla länsimaisilla areenoilla.[31] Yksi keskeisistä tavoitteista oli saada Neuvostoliitolle positiivista huomiota jakautuneessa maailmassa, kun muutoin se sai länsimaissa osakseen lähinnä negatiivista julkisuutta. Orkesterivierailuja oli toki tehty jo ennen toista maailmansotaa, mutta kansainvälisten yhteyksien kehittyminen mahdollisti kulttuurivaihdon aivan uudella tasolla. Neuvostoliitto lähetti Suomeen sodan jälkeen useita ryhmiä, kuten Leningradin filharmonian.[32] Neuvostoliiton toiminta ajoi osaltaan myös Yhdysvallat rahoittamaan kulttuurivaihtoa ja musiikkivientiä.

Vielä ennen toista maailmansotaa Yhdysvallat ei juurikaan puuttunut amerikkalaisen taide-elämän kehitykseen, vaan jätti sen pitkälti markkinalogiikan pelikentäksi. Kylmä sota mullisti tilanteen. Yhdysvallat käynnisti lukuisia ohjelmia, joilla pyrittiin vastaamaan Neuvostoliiton asettamaan ideologiseen haasteeseen. Musiikista tuli yksi keskeisistä Yhdysvaltain toiminta-alueista supervaltojen välisessä kulttuurikamppailussa.[33] Aluksi Yhdysvaltain huomio oli klassisessa musiikissa, mutta nopeasti mukaan tuli jazz, jota alettiin soittaa Yhdysvaltain ulkomaille suunnatuilla radiokanavilla. Lisäksi jazz-muusikoita lähetettiin ympäri maailmaa kertomaan amerikkalaisesta yhteiskunnasta ja kulttuurista.[34] Erityisesti Voice of America -radiokanavasta tuli keskeinen väylä, jota pitkin amerikkalainen jazz virtasi sosialistiseen maailmaan.[35]

Pääpaino kylmän sodan kulttuurin ja kulttuurisen kylmän sodan[36] tutkimuksessa oli pitkään nimenomaan Yhdysvaltain toimissa. Neuvostoliittoakin tarkasteltiin tyypillisesti ennen kaikkea omana kokonaisuutenaan eikä niinkään toimijana kylmän sodan maailmassa. Viimeistään 2010-luvulla myös muun Länsi-Euroopan ja sosialistivaltioiden tarkastelu on alkanut nousta kulttuurisen kylmän sodan tutkimuksen valtavirtaan.

31 Tomoff 2015; Mikkonen 2019; Mikkonen 2025.

32 Mikkonen 2019.

33 Gienow-Hecht 2015 ei keskity pelkästään Yhdysvaltoihin, mutta sisältää useita artikkeleita, joissa tarkastellaan musiikin käyttöä politiikan välineenä Yhdysvaltain näkökulmasta.

34 Caute 2003; Fosler-Lussier 2015; Von Eschen 2006.

35 Dillard 2012.

36 Edellinen viittaa yleensä kylmän sodan kulttuurisiin vaikutuksiin, jälkimmäinen taas kulttuurin käyttöön ulkopolitiikassa ja kansainvälisissä suhteissa.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Useampi tutkimus on osoittanut, etteivät pienemmät maat olleet ainoastaan vaikuttamisen kohteita, vaan aktiivisia toimijoita kylmän sodan aikaisissa kulttuuri- ja taidesuhteissa. Esimerkiksi Lisa Jakelski on tarkastellut Puolan roolia klassisen musiikin kentällä. Kirjassaan hän osoittaa, että huolimatta Neuvostoliiton vaikutuksesta muiden Itä-Euroopan sosialistimaiden musiikkikulttuurin kehitykseen, vaikutteet kulkivat jo Stalinin aikana toiseenkin suuntaan.[37] Stalinin kuoleman jälkeen Puolasta tuli merkittävä portti musiikkivirtauksille idän ja lännen välillä.

David Tompkins on puolestaan arvioinut poliittisen järjestelmän muutoksen aiheuttamia vaikutuksia Itä-Saksassa ja Puolassa toisen maailmansodan jälkeen. Hän tarkastelee, miten musiikki sai keskeinen roolin valtiojohtoisessa politiikassa ja miten musiikkielämä tähän reagoi.[38] Tutkimus onkin osoittanut, että vaikka Yhdysvallat ja Neuvostoliitto olivat kylmän sodan supervaltoja, myös monet muut maat vaikuttivat kylmän sodan kulttuuriseen kamppailuun.[39] Erityisesti sosialistinen maailma nähtiin pitkään ennen kaikkea toiminnan kohteena, ja varsinkin populaarimusiikin tarkastelu on jäänyt vähäiseksi.

Länsimaisella pop- ja rock-musiikilla on ajateltu olevan merkitystä sosialismin romahtamisessa, mutta vaikutusta on pitkään – ja yleisesityksissä usein vieläkin – pidetty yhdensuuntaisena.[40] Itä-Euroopan maiden omaa populaarimusiikkia on pidetty triviaalina. Eva Mazierskan toimittama kokoelma *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* pyrkii osaltaan murtamaan näitä käsityksiä ja antamaan äänen nimenomaan entiselle sosialistiselle Euroopalle. Euroopan ulkopuolisiin alueisiin keskittyvää tutkimusta on vielä vähemmän.[41] Yksittäiset tutkimukset, kuten Jedrek Mularskin *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*, jossa hän tarkastelee Chilen musiikkielämää kylmän sodan kontekstissa, ovat kuitenkin merkittävästi rikastaneet tutkimuskenttää.[42]

37 Jakelski 2017.
38 Tompkins 2013.
39 Mikkonen & Suutari 2016.
40 Ramet 1994, Ryback 2018.
41 Mazierska 2016.
42 Mularski 2014.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kiinan kaltaisten isojen kulttuurialueiden osalta tutkimusta löytyy esimerkiksi valtion ja populaarikulttuurin suhteesta. Nimrod Baranovitch on tarkastellut kiinalaisen populaarimusiikin roolia Kiinan politiikassa ja yhteiskunnassa.[43] Varsin kattavan kuvan kiinalaisen klassisen musiikin suhteesta länsimaiseen – myös poliittisten muutosten ja vaikutusten näkökulmasta – tarjoaa puolestaan Liu Ching-chih massiivisessa kirjassaan *A Critical History of New Music in China*.[44] Tilaa länsimaiden ulkopuolisia alueita tarkastelevalle tutkimukselle olisi silti runsaasti.

Kylmän sodan kaudella erilaiset populaarimusiikin muodot nousivat yhteiskunnalliselta merkitykseltään vahvasti klassisen musiikin rinnalle ja ohikin. Kylmän sodan politiikassa klassinen musiikki – ja Yhdysvaltain osalta jazz – olivat ylikorostetussa asemassa. Viime aikoina tutkimuksellinen huomio myös kylmän sodan osalta on siirtynyt vahvemmin pop- ja rock-musiikin tarkasteluun.[45] Kysymys rockin ja popin poliittisuudesta on kuitenkin itsessään olennainen, myös tämän teoksen kannalta.

Rockin ja popin poliittisuudesta

Kuten Mark Pedelty ja Kristine Weglarz ovat todenneet, avoimesti ja määrätietoisesti poliittinen rock-musiikki on melko harvinaista verrattuna julkaistun ja esitetyn musiikin määrään. On olemassa koko joukko ikivihreiksi muuttuneita poliittisia kappaleita sekä supertähtiä, jotka ovat käyttäneet ääntään ja asemaansa yhteiskunnallisten ilmiöiden esiin nostamiseksi. Silti poliittisuus ei yleensä ole ensimmäinen asia, joka rock- ja popmusiikista tulee musiikin kuuntelijoille mieleen. Osin tästä syystä musiikintutkijat eivät ole ennen 2000-lukua tutkineet musiikin avointa poliittisuutta läheskään siinä määrin mitä olettaisi.

Toisaalta Pedeltyn ja Weglarzin mukaan populaarimusiikkia saatetaan tutkijoiden piirissä jopa ylipolitisoida kysyen: ”Eikö kaikki rock ole poliittista?” Tähän olisi helppo vastata ”kyllä”, jopa määrittelemättä sitä, mitä poliittisuudella oikeastaan tarkoitetaan. Osin tähän vaikuttaa

43 Baranovitch 2003.
44 Liu 2010.
45 Smolko & Smolko 2021.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

etenkin rock-musiikkiin varhain liitetty kapinallisuuden, emansipaation ja vastarinnan eetos, joka on itsessään tiivistynyt mytologisiakin elementtejä sisältäväksi kertomukseksi. Kapinallisuuden myytti on ollut myös tärkeä osa rockin markkinointia ja rock-musiikin ympärille syntyneitä alakulttuureja.[46] Koska rock ei itsessään edusta mitään tiettyä ideologiaa, poliittista liikettä eikä maailmankatsomusta, ovat musiikin poliittiset kontekstit yhtä moninaisia kuin poliittinen kulttuuri itsessään. Kontekstiin vaikuttavat paikallisesti populaarikulttuurin asema yhteiskunnassa ja poliittisen vallan suhde musiikkiin, sen tekijöihin ja esittäjiin.

On kuitenkin ilmeistä, että erityisesti tietyissä rock- ja popmusiikin lajityypeissä laulujen aiheet, musiikin rakenne, soundi ja esitystavat ilmaisevat tulevaisuuttaan etsivien nuorten, identiteettiään rakentavien vähemmistöjen ja emansipoituvien ryhmien tuntoja ja pyrkimyksiä. Poliittisuutta ei ole voinut ohittaa esimerkiksi folk-musiikkia, reggaeta, punkrockia ja hip hopia tutkittaessa. Näillä musiikin lajeilla on edelleen vahva poliittisuuden leima verrattuna hienovaraisemmin ja usein viitteellisesti yhteiskunnallisia kysymyksiä käsitteleviin genreihin, kuten 1970-luvun progressiiviseen rockiin ja diskomusiikkiin.

Rockin poliittisuutta 1980-luvulla pohtinut yhdysvaltalainen kulttuurintutkija Lawrence Grossberg on todennut, että kaikki rockin poliittisuus ei ole vain oppositiohenkisyyttä. Sen sijaan muusikoilla on ollut vaihtoehtoisia ja joustavia tapoja olla poliittisia. Populaarimusiikin tekijät ja esittäjät ovat pyrkineet toisaalta säilyttämään oman autonomiansa, mutta halutessaan he ovat voineet myös sitoutua eri tavoin yhteisöihin ja aatteisiin. Grossberg on myös huomauttanut, että musiikkiyleisö ja fanit joka tapauksessa liittävät musiikkiin ja muusikoihin monenlaisia merkityksiä ja käyttävät niitä omiin tarpeisiinsa haluamillaan tavoilla. Rock- ja popmusiikin avulla voidaan edistää niin elinympäristöämme rasittavia kuin suojeleviakin elintapoja. Populaarimusiikkia on myös käytetty sekä sotaponnistusten edistämiseen että sotien vastustamiseen.[47] Vietnamin sota lienee tästä näkyvimpiä esimerkkejä. Vaikka myös sotaa puolustaneita kappaleita julkaistiin, varsinkin osasta sotaa vastustaneista kappaleista tuli erittäin vaikutusvaltaisia.

46 Pedelty & Weglarz 2016, 11–13.
47 Grossberg 1983, 110, 140.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jo 1960-luvun jälkipuolelta lähtien rock sai ylleen etenkin Yhdysvalloissa ja Britanniassa sukupolvikapinaa, vastarintaa ja poliittista sitoutumista ilmentävän auran, joka ilmeni monien vähemmän poliittisina pidettyjen yhtyeiden, kuten The Beatlesin, The Rolling Stonesin ja The Doorsin yksittäisissä kappaleissa. Joistakin rock- ja pop-kappaleista on tullut poliittisia kuitenkin tahattomasti tai puolivahingossa.

Yksi tunnetuimpia esimerkkejä popkappaleen yllättävästä vaikutusvallasta on Martha and the Vandellas -yhtyeen levyttämä kappale "Dancing in the Street" vuodelta 1964. Laulun sanoitukseen liittynyt kutsu tulla kaduille tanssimaan vetosi afroamerikkalaiseen väestöön voimallisesti ympäri Yhdysvaltoja, ja siitä tuli kesällä 1964 yksi kansalaisoikeusliikkeen tunnuskappaleista. Se kokosi joukoittain ihmisiä niin rauhallisiin mielenosoituksiin, protesteihin kuin mellakoihin, joissa afroamerikkalaiset ja muut ryhmät vaativat kansalaisoikeuksiensa toteutumista.[48] Laulua on versioitu lukuisia kertoja 1960-luvun puolivälistä alkaen ja sitä on käytetty muidenkin yhteisöllisten pyrintöjen edistämiseksi. Esimerkiksi David Bowie (1947–2016) ja Mick Jagger (s. 1943) levyttivät kappaleesta oman duettoversionsa vuonna 1985 kerätäkseen rahaa Etiopian nälänhädän lievittämiseen.

Myös aseidenriisunnan ja liennytyksen puolesta vetoava kappale voi saada huomiota ja lisäarvoa tapahtumista, joita ei ole voitu ennakoida. Näin kävi Nicolen (Nicole Hohloch, s. 1964) esittämälle Länsi-Saksan edustuskappaleelle "Ein bißchen Frieden", joka voitti Eurovision laulukilpailun Britannian Harrogatessa vuonna 1982. Tuolloin oli vielä hyvin epätodennäköistä, että saksankielinen rauhanlaulu saisi eurooppalaiset äänestämään sankoin joukoin sen puolesta. Herkästi ja vähäeleisesti valkoisen kitaransa kanssa esiintynyt Nicole sai suosiolleen sattumalta lisäpotkua huhtikuussa 1982 Britannian aloittamasta Falklandin saarten operaatiosta, jossa kuninkaallisen laivasto-osaston oli määrä karkottaa Argentiinan joukot pois Britannian ominaan pitämiltä saarilta. Laivasto-osasto saapui saarten tuntumaan laulukilpailun finaalia edeltävinä päivinä. "Ein bißchen Frieden" voitti kilpailun ylivoimaisella pistesaaliilla ja toi Länsi-Saksalle maan ensimmäisen euroviisuvoiton. Kappaleen

48 Smith 1999, 14–16, 29, 182.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

englanninkielisestä versiosta tuli pian suuri menestys, ja se pysyi Britannian singlelistojen kärjessä kaksi viikkoa.[49] Toisin kävi niin ikään rauhan asialla Harrogatessa olleelle Suomelle, jonka edustuskappale ”Nuku pommiin” jäi esittäjänsä Kojon kanssa laulukilpailun viimeiseksi.

Brittiläinen rock-muusikko Peter Gabriel (s. 1950) on vaikuttanut monin tavoin siihen, miten poliittisuus on ilmennyt rockin ja popin supertähtien toiminnassa 1980-luvulla ja siitä eteenpäin. Gabriel lauloi ”Biko”-kappaleellaan (1980) Etelä-Afrikan rotusortojärjestelmän ja ihmisoikeuskysymykset rock-yleisön tietoisuuteen.[50] Yhdessä Boomtown Rats -yhtyeen Bob Geldofin (s. 1951) ja U2-yhtyeen Bonon (Paul David Hewson, s. 1960) kanssa hän aktivoi muusikoita pitkäjänteiseen hyväntekeväisyystyöhön. Lisäksi hän ryhtyi jo 1980-luvulla tukemaan ihmisoikeusjärjestö Amnestya ja on sittemmin toiminut aktiivisesti Nelson Mandelan (1918–2013) vuonna 2007 perustamassa entisten johtajien ja vaikuttajien neuvostossa The Eldersissä. Gabriel on kotimaassaan myös ottanut kantaa esimerkiksi Pohjois-Irlannin tilanteeseen ja kritisoinut Labour-puolueen asettumista Yhdysvaltain rinnalle Irakin sodassa vuonna 2003. Pedelty arvioi Gabrielin onnistuneen pitämään uskottavan rockmuusikon ja maailmanparantajan roolit riittävän erillään, sillä hän on osannut toimia vaikuttavalla tavalla julkisuuden valokeilan ulkopuolella, ei julistaen, vaan lisäämällä tietoisuutta, ideoimalla tapahtumia ja mahdollistamalla kampanjoita. Pedelty kutsuukin Gabrielia ”naamioituneeksi aktivistiksi”, joka on pystynyt vaikuttamaan urallaan useiden sukupolvien elämään ja mahdollisuuksiin.[51]

Etenkin 1980-luku oli suurten rock- ja poptähtien julkisen vastuun- ja omantunnon heräämisen aikaa. Toisensa hyvän asian ääreltä löytäneet muusikot kampanjoivat paheksumiaan ilmiöitä, kuten juuri Etelä-Afrikan apartheid-hallintoa vastaan. Kuluvalla vuosisadalla erityisesti Israelin ja palestiinalaisten välinen konflikti on paitsi herättänyt mittavaa poliittista toimintaa myös jakanut rock- ja popmuusikoita toisten boikotoidessa esiintymisiä Israelissa ja toisten korostaessa konsertoinnin ja yhteistyön jatkamista Israelin oman rauhanopposition tukemiseksi.

49 Gassert 2012, verkkoartikkeli.
50 Drewett 2010, 99–111.
51 Pedelty 2016, 60–77.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Israel-boikotit ovat johtaneet myös mutkikkaisiin tilanteisiin ja ristiriitoihin Euroopassa.

Brittiläinen tuottaja, ambient-muusikko ja mediataiteilija Brian Eno (s. 1948) on ollut 1990-luvun puolivälistä alkaen poliittisesti aktiivinen monissa kysymyksissä, sekä kotimaassaan että kansainvälisesti. Vuodesta 2006 lähtien hän on pyrkinyt edistämään Israelin boikotointia ja eristämistä taiteilijoiden ja muusikoiden keskuudessa palestiinalaisjohtoisen Boycott, Divestment and Sanctions -kampanjan (BDS) aktivistina. Saksan parlamentti Bundestag kuitenkin luokitteli kiistellyn kampanjan antisemitistiseksi vuonna 2019. Tämä on johtanut siihen, että Enoa ja monia muita tunnettuja BDS-aktivisteja ei ole voitu kutsua esiintymään tai puhumaan tapahtumiin, jotka saavat julkista rahoitusta Saksassa.[52]

Rock- ja popmusiikkia on poliittisen ja sosiaalisen voimansa vuoksi myös yritetty sekä tukahduttaa että valjastaa erityisesti erilaisissa diktatuureissa ja autoritaarisissa maissa mutta ajoittain myös liberaaleissa demokratioissa. Sensuuri on vaihdellut yhtyeiden ja kappaleiden soittokielloista jopa koko musiikinlajin kategoriseen kieltoon. Tiettyjen sotien, miehitysten ja ihmisoikeusloukkausten käsittely on sanktioitu esimerkiksi Kiinassa ja Venäjällä. Pohjois-Korea, Saudi-Arabia, Iran ja Afganistan eivät suvaitse länsimaista popmusiikkia juuri lainkaan. Mutta sensurointi ei ole ollut vierasta läntisessä Euroopassakaan. Britannian yleisradioyhtiö BBC julisti vuonna 1977 Sex Pistols -yhtyeen ”God Save the Queen” -kappaleelle soittokiellon sanoituksen ”mauttomuuden” ja kohua herättäneiden televisioesiintymisten vuoksi. Boikottiin lisättiin yhtyeen ainoaksi jäänyt studioalbumi *Never Mind the Bollocks*, eikä sitä ollut saatavilla suurimmissa äänitekaupoissa.[53] Tuoreempana esimerkkinä Kiina on kieltänyt vuonna 2016 korealaisten K-pop-yhtyeiden esiintymiset maassa ja ylipäätään K-popin soittamisen mediassa.[54]

Tunnetuin suomalainen yhtye, jota yritettiin sensuroida poliittisista syistä, lienee lahtelainen Sleepy Sleepers. Yhtyeen kolmas albumi *Takaisin Karjalaan* (1977) monine arkaluontoisia aiheita, kuten suomalaista itsesensuuria, miehitettyä Viroa ja luovutettua Suomen Karjalaa

52 Eno 2021, verkkoartikkeli; Krell 2024, 153–155.
53 Burke 2024, verkkoartikkeli.
54 Muhammad & Valeriano 2024, verkkoartikkeli.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Leningrad Cowboys -yhtyeen ja Puna-armeijan kuoron konsertti *Total Balalaika Show* Helsingin Senaatintorilla toukokuussa 1993 keräsi eri arvioiden mukaan 50 000–70 000 kuulijaa. Kuva: Ariel Ilmakuva, Helsingin kaupunginmuseo. CC BY 4.0.

käsitelleine kappaleineen herätti kiivailua eduskunnassa ja mediassa. Levy-yhtiö CBS oli jo ennen julkaisua muuttanut albumin alkuperäisen nimen *Karjala takaisin* uuteen muotoon. Silti eräät Suomi–Neuvostoliitto-Seuran paikallisosastot esittivät paheksuntansa väittäen julkaisun vahingoittavan maiden välisiä suhteita.[55] Historian ironiaa on siinä, että kohtaamastaan paheksunnasta huolimatta Sleepy Sleepers -yhtyeestä vuonna 1987 versonut Leningrad Cowboys hakeutui yhteistyöhön Puna-armeijan kuoron kanssa. Neuvostoliiton hajottua kuoro esiintyi yhtyeen kanssa Suomessa ja ulkomailla aina vuoteen 2003 saakka, esittäen niin tunnettuja rock-standardeja kuin kuoron omaa neuvostoajan ohjelmistoa. Vuonna 2025 yhtye vaihtoi nimensä LC Cowboysiksi eikä venäläisiä kuoroja kuultu yhtyeen paluukonserteissa.[56]

Esimerkkinä rockin ja poliittisen protestin yhdistyneestä voimasta kylmän sodan rintamalinjoilla toimii Saksan liittotasavallassa kehittynyt

55 Ks. tarkemmin Neuvonen 2018.
56 Ronkainen 2025, verkkoartikkeli.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

krautrock. Sillä tarkoitetaan saksankielistä, erityisesti saksalaista nuorisoa puhutellutta omaehtoista rock-musiikkia, jota alettiin julkaista 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Ilmiö sai alkunsa vuosien 1968–1970 rockfestivaaleilla, ja se oli tiiviissä yhteydessä vasemmistohenkisen nuorison protestiin ja Yhdysvaltain kulttuurihegemonian vastustamiseen. Krautrock muuntui kuitenkin nopeasti laajaksi tyylisuuntien kirjoksi, jossa avoin poliittisuus jäi musiikillisten aaltojen pintaväreeksi. Kaikkia tuolloin syntyneitä rock-yhtyeitä kuitenkin yhdisti vastakulttuurin ja toisin tekemisen eetos.[57]

Rockin vaikutusvaltaa ei voitu täysin padota edes Itä-Saksassa, jossa kommunistipuolue ei sallinut diktatuurin kritisointia. Itäsaksalaiset bändit joutuivat joko laimentamaan liian liberaalina pidettyä sanomaansa tai taipumaan puoluevaltion pehmeän vaikuttamisen välineiksi. On kiinnostavaa, että länsisaksalaisten yhtyeiden amerikanvastaisuus ei juurikaan puhutellut itäsaksalaista nuorisoa, vaan *ostrock*-yhtyeiden esikuvina pysyivät amerikkalaiset ja brittiläiset yhtyeet ja artistit. Länsimainen rock ja pop olivat 1970- ja 1980-luvuilla sensuuriyrityksistä huolimatta merkittäviä itäblokin nuorison maailmankuvaan ja tulevaisuuden odotuksiin vaikuttaneita ilmiöitä.[58]

Teoksen luvut, teemat ja näkökulmat

Kirjan ensimmäisen pääluvun keskiössä ovat valtaa tietoisesti käyttäneet ja vallan liepeille hakeutuneet sekä kansalaisoikeuksia ja yksilönvapauksia ajaneet muusikot, jotka ovat omalla toiminnallaan ja tuotannollaan kyseenalaistaneet vallankäytön rakenteita, politiikkaa, lakeja ja vallanpitäjiä.

Kimi Kärjen ja Kari Kallioniemen tutkimuksen pääkohteena on englantilaisen Pink Floyd -yhtyeen perustajajäsenen Roger Watersin (s. 1943) poliittinen toiminta Venäjän Ukrainassa vuonna 2022 aloittaman täysimittaisen hyökkäyssodan aikana. Kärki ja Kallioniemi analysoivat Watersin julkisia kannanottoja sotaan ja arvioivat niitä hänen rock-tähteytensä

57 Ks. tarkemmin Siegfried 2022, 28–43.
58 Ks. tarkemmin Adelt 2022, 22.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja mediahistoriallisten vaiheidensa kontekstissa. Keskeisiä elementtejä tutkimuksessa ovat rockin mytologisoidun vastakulttuurin kääntyminen itseään vastaan sekä ikääntyneiden rock-tähtien julkinen muutos oikeistokonservatiiveiksi, salaliittoteoreetikoiksi tai maailmanpolitiikan vaikuttajiksi. Heidän motiivinsa saattavat näyttäytyä heille itselleen selkeinä ja oikeutettuina, sillä he näkevät tähteytensä olleen tärkeässä roolissa oman aikansa populaarikulttuurissa ja median ylläpitämässä julkisuuskuvastossa.

Antti Okko tutkii kansallismielistä poptähteä Shamania, oikealta nimeltään Jaroslav Jurjevitš Dronovia (s. 1991), joka on noussut kotimaassaan Venäjällä nopeasti sekä yleisön että valtaapitävien suosioon. Okko analysoi tutkimuksessaan Shamanin musiikillista tuotantoa, jossa venäläisyys rakentuu kansallisen yhtenäisyyden, uskonnon ja totuudellisuuden varaan. Venäläisiä yhdistää myös kunniakkaaksi kehystetty menneisyys, ennen kaikkea suuri isänmaallinen sota (1941–1945), jonka muistoa Shaman pitää yllä kehystämällä nykyisen Ukrainan sodan sen toisinnoksi. Samalla kun Shaman tukee Venäjän kertomusta Ukrainan ”denatsifikaatiosta”, on hänen omassa toiminnassaan fasismiin viittaavia piirteitä, joita Okko myös erittelee.

Nina C. Öhmanin kirjoittama luku avaa uusia näkymiä gospellaulaja Mahalia Jacksonin (1911–1972) työskentelyyn amerikkalaisen poliittisen elämän eri areenoilla. Jackson on afrikkalaisamerikkalaisen gospelmusiikin tunnetuimpia tienraivaajia, joka auttoi genreä saavuttamaan amerikkalaisen valtavirran suosion. Hänet tunnetaan myös merkittävästä työstään kansalaisoikeusliikkeen hyväksi, mikä onkin häntä käsittelevässä kirjallisuudessa eniten esillä gospelmusiikin estetiikan ohella. Jackson kuitenkin toimi jatkuvasti Yhdysvaltain politiikan korkeimmalla tasolla. Hän toi gospelmusiikin valtiotason tilaisuuksiin sekä musiikillisen ilmaisun että hallinnon edustajien kanssa käytyjen keskustelujen kautta. Öhman analysoi arkistoaineistoon perustuen Jacksonin esiintymisiä kansallisissa tapahtumissa ja hänen vuoropuheluaan presidentti John F. Kennedyn (1917–1963) hallinnon kanssa. Tarkastelu rikastaa ymmärrystämme erilaisista malleista ja strategioista, joiden kautta muusikot ovat myötävaikuttaneet yhteiskunnalliseen muutokseen.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Pertti Grönholmin luvussa tutkimuskohteena on saksalainen elektroninen popyhtye Kraftwerk, sen vuonna 1981 julkaisema *Computerwelt*-albumi ja etenkin sen nimikappale. Grönholm kysyy, miten Kraftwerk kommentoi ja käsitteli tietotekniikan nopeaa kehitystä Saksan liittotasavallan 1970-luvun lopun vaikeassa tilanteessa, jossa RAF-terroristien iskut ja viranomaisten vastatoimet herättivät huolen myös kansalaisten tietoturvasta ja valvonnan laajuudesta. Lisäksi Grönholm kysyy, miten ja miksi poliittisesti sitoutumaton Kraftwerk yhtyi keskusteluun valvontayhteiskunnasta osana laajempaa digitalisoituvan maailman kuvaustaan. Luvussa analysoidaan yhtyeen elektronisesti muokattuja ja tuotettuja vokalisointeja ja hahmotellaan sitä, millaista äänen politiikkaa ja toimijuutta Kraftwerk musiikillaan toteutti.

Toisessa pääluvussa tarkastelemme muutamia esimerkkejä, joissa musiikkia on käytetty yhteisöllisyyden ja toimijuuden vahvistamiseen sekä poliittisen tietoisuuden lisäämiseen. Näissä luvuissa käsitellyllä musiikilla on myös edistetty oman yhteiskunnallisen ja poliittisen viiteryhmän ihanteita.

Saijaleena Rantanen kysyy tutkimuksessaan, millä tavalla työväenliikkeen lauluja on hyödynnetty muistamisen ja muistelemisen välineenä Pohjois-Amerikkaan muuttaneiden suomalaissiirtolaisten keskuudessa. Hän pohtii, minkälaisia muistamisen prosesseja siirtolaisten musiikkikulttuuriin ja etenkin heidän lauluihinsa liittyy paitsi laulujen tekohetkellä myös niiden välittymisessä ja myöhemmässä tarkastelussa. Esimerkkien avulla Rantanen havainnollistaa, minkälaisia laulut olivat ja miten niitä hyödynnettiin erilaisiin sosiaalisiin ja poliittisiin tarkoituksiin. Tarkastelu kohdistuu työväenliikkeessä aktiivisesti toimineiden suomalaissiirtolaisten musiikkiin ja musiikilliseen toimintaan, jota on tutkittu verrattain vähän. Pääasiallisena tutkimuskohteena ovat anarkosyndikalistisen liikkeen suomalaisjäsenten laulut. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys nojaa musiikillisen muistityön käsitteeseen.

Mikko Sairan tutkimuskohteena on Turun Soitannollinen Seura, joka järjesti Turun säätyläisille julkisia konsertteja 1790-luvulta alkaen. Ensimmäisellä toimintakaudellaan 1790–1808 seura järjesti myös säännöllisesti hyväntekeväisyyskonsertteja, joiden tuotoilla autettiin pääasiassa köyhiä säätyläisiä. Autetuista valtaosa oli naisia, ja konserteissa myös

https://doi.org/10.21435/skst.1511

naiset pääsivät esiintymään laulajina. Konserttitoiminta kertoo naisten yhteiskunnallisesta liikkumatilasta 1700- ja 1800-lukujen vaihteen Ruotsissa. Saira kysyy, miten konsertit vaikuttivat kuvauksiin naisten toimijuudesta ja miten toiminta limittyi osaksi valistusfilosofista ajattelua ja toimintaa. Tutkimusaineistona ovat *Åbo Tidningar* -lehdessä julkaistut artikkelit sekä Turun Soitannollisen Seuran arkistomateriaali. Saira analysoi aineistoa käsitehistoriallisten menetelmien avulla.

Tiina Huuskonen tutkii luvussaan Suomessa julkaistuja poliittisia arkkiveisuja. Hän kysyy, mitä aiheita arkkiveisut sisältävät ja miten arkkiveisujen kautta pyrittiin vaikuttamaan kansalaisiin. Tutkittavalla ajanjaksolla työväenluokka aktivoitui poliittisesti ja säätyjärjestelmä hajosi vuoden 1906 eduskuntauudistuksen sekä yleisen ja yhtäläisen äänioikeuden myötä. Arkkiveisujen pääasiallinen lukijakunta koostui tavallisista kansalaisista, millä tässä yhteydessä viitataan lähinnä maaseudun ja kaupunkien työläisiin. Samanlainen sosiaalinen tausta oli myös arkkiveisujen tekijöillä, joten tekstit on kirjoitettu kansalta kansalle. Arkkiveisut olivat ennen kaikkea kaupallisia tuotteita, joten niiden sanoitukset käsittelivät aiheita, jotka kiinnostivat mahdollisimman laajaa kuulijakuntaa.

Kolmanteen päälukuun olemme koonneet tapaustutkimuksia, joissa paneudutaan musiikin henkilökohtaisiin ja kulttuuridiplomaattisiin merkityksiin sekä poliittiseen ja affektiiviseen käyttöön tavallisten kansalaisten keskuudessa ja kansalaisliikkeissä.

Aila Mustamon tutkimuskohteena olevat isänmaalliset laulut ovat kuuluneet monella tapaa suomalaisten arkeen ja juhlaan. Laulujen kaanon on alkanut muodostua 1800-luvulla muun muassa kouluopetuksen ja kuorolauluharrastuksen ansiosta. Silti suomalaisilla on hyvin erilaisia käsityksiä siitä, millaisiin poliittisiin merkityksiin isänmaalliset laulut paikantuvat. Mustamo kysyy haastatteluaineistoon perustuvassa tutkimuksessaan, millaisten päämäärien edistämiseen isänmaallisia lauluja on käytetty, mitä ne ovat merkinneet haastatelluille eri elämänvaiheissa ja millaisia poliittisia positioita ja vastakkainasetteluja laulut tekevät näkyviksi. Etenkin nuorempien haastateltujen puheessa korostuu uusisänmaallinen diskurssi, jossa laulut yhdistyvät toisen maailmansodan muisteluun ja voimakkaisiin tunteisiin. Iäkkäämpien haastateltujen puheessa toistuu konfliktitietoinen diskurssi, jossa keskeisiä ovat erilaiset

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vastakkainasettelut kylmän sodan aikana ja oikeistopopulismin nousun myötä alkanut kamppailu isänmaallisuuden omistajuudesta.

Elina Viljasen tutkimuskohteena on professori Erik Tawaststjerna (1916–1993) ja erityisesti hänen roolinsa neuvostoliittolaisen musiikin kommentoijana Suomessa. Viljanen tarkastelee Tawaststjernaa esimerkkinä yksilötason toimijasta Suomen ja Neuvostoliiton välisissä kulttuurisuhteissa. Hän kysyy, mitä Tawaststjerna tavoitti niistä esteettisistä, poliittisista ja ideologisista viesteistä, joita Heinrich Neuhausin (1888–1964) ja hänen kollegoidensa taide pyrki välittämään. Lisäksi Viljanen kysyy, mihin kulttuurisiin päämääriin Tawaststjernan toiminta tähtäsi ja millaisia argumentteja ja toimintatapoja hän käytti päämääränsä saavuttamiseksi. Luku tarjoaa uuden metodologisen käsitteen *kulttuurin politiikka*, joka perustuu ajatukseen kulttuuritoimijan aktiivisesta poliittisesta toimijuudesta oman kulttuurisen toimintansa mahdollistamiseksi. Viljanen väittää, että kulttuurisuhteet välittävät Neuvostoliiton ja Suomen suhteiden historiasta erilaista kuvaa kuin poliittisen historian tutkimus.

Sini Mononen tutkii tekstissään ympäristöliike Elokapinan performatiivisia protesteja ja niissä käytettyä musiikkia. Hän keskittyy erityisesti soiviin surun ilmaisuihin Elokapinan musiikkikulttuurissa sekä hiljaisuuteen surun merkkinä performanssiverkosto Veriprikaatin aktioissa. Etnografiseen tutkimukseen perustuen Mononen tarkastelee sitä, kuinka Elokapina hyödyntää surun symboliikkaa rakentaessaan mielikuvia liikkeestä rauhanomaisena koko kansan liikkeenä. Samalla suru muodostaa liikkeen kontekstissa yleismaailmallisen affektiivisen symbolin, joka ylittää perinteiset puoluepoliittiset jakolinjat. Tässä mielessä surun ilmaisu toimii myös historiallisena katkoksena suhteessa suomalaisen ilmastoliikkeen musiikilliseen kulttuuriin, joka nojaa vahvasti 1960- ja 1970-lukujen laululiikkeen perintöön ja sen tunnustukselliseen vasemmistolaisuuteen.

Uskomme kirjamme olevan hyödyllinen ja inspiroiva suunnannäyttäjä eri alojen tutkijoille ja opiskelijoille, joita kiinnostavat musiikki, politiikka ja historia sekä erityisesti niiden väliset kytkökset ja monitieteiset näkökulmat. Kirjan sisältämät tutkimukselliset avaukset ja esimerkit toivoaksemme edistävät tieteidenvälistä vuoropuhelua ja laajentavat musiikillisen menneisyyden tutkimisen näköaloja yhdessä toisen tuoreen

https://doi.org/10.21435/skst.1511

suomenkielisen tekstikokoelman kanssa, joka hahmottaa musiikin historian tutkimuksen muiden ”uusien suuntausten” perspektiiviä.[59] Kirjamme ottaa osaa keskusteluun musiikin yhteisöllisestä roolista ja merkityksistä. Samalla se tarjoaa joukon erilaisia käsitteellisiä ja empiirisiä lähestymistapoja musiikin, historian ja politiikan yhteyksien tutkimukseen.

Lähteet

Adelt, Ulrich (2022), Krautrock: Definitions, Concepts, Contexts. Teoksessa *The Cambridge Companion to Krautrock*. Toim. Uwe Schütte. Cambridge: Cambridge University Press 2022, 15–27.

Baranovitch, Nimrod (2003), *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978–1997*. Berkeley: University of California Press.

Birdsall, Carolyn (2012), *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Burke, Myles (2024), 'You have to destroy in order to create'. How the Sex Pistols sparked outrage. *BBC* 27.5.2024. Verkkoartikkeli. https://www.bbc.com/culture/article/20240524-you-have-to-destroy-in-order-to-create---how-the-sex-pistols-sparked-outrage [viitattu 6.2.2026].

Caute, David (2003), *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.

Currid, Brian (2006), *A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Daugavietis, Jānis (2020), Music Samizdat as Zines? The Case of “Ot Vinta” from Soviet Latvia. *Forum Historiae. Časopis a portál pre históriu a príbuzné spoločenské vedy* Vol. 14 (2), 73–92. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=931221 [viitattu 6.2.2026].

Davis, John A. (2006), Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815–1860. *The Journal of Interdisciplinary History* Vol. 36 (4), 569–594. https://doi.org/10.1162/jinh.2006.36.4.569 [viitattu 6.2.2026].

Dillard, James (2012), All That Jazz: CIA, Voice of America, and Jazz Diplomacy in the Early Cold War Years, 1955–1965. *American Intelligence Journal* Vol. 30 (2), 39–50.

Drewett, Michael (2010), The Eyes of the World Are Watching Now. The Political Effectiveness of ‘Biko’ by Peter Gabriel. Teoksessa *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up*. Toim. Michael Drewett, Sarah Hill & Kimi Kärki. Farnham: Ashgate, 99–111.

Edmunds, Neil (2000), *The Soviet Proletarian Music Movement*. Bern: Peter Lang.

Eno, Brian (2021), Artists must call out Germany's anti-Palestinian witch-hunt, 8.2.2021. *Artists for Palestine*. Verkkoartikkeli. https://artistsforpalestine.org.uk/2021/02/08/brian-eno-artists-must-call-out-germanys-anti-palestinian-witch-hunt/ [viitattu 6.2.2026].

59 Kilpiö & Rantanen 2025.

Fosler-Lussier, Danielle (2015), *Music in America's Cold War Diplomacy.* Berkeley: California University Press.

Gassert, Philipp (2012), Die Vermarktung des Zeitgeists. Nicoles „Ein bißchen Frieden" (1982) als akustisches und visuelles Dokument. *Zeithistorische Forschungen* Vol. 9 (1), 168–174. https://zeithistorische-forschungen.de/16126041-Gassert-1-2012 [viitattu 6.2.2026].

Gienow-Hecht, Jessica toim. (2015), *Music and International History in the Twentieth Century*. New York: Berghahn Books.

Grossberg, Lawrence (1983), The politics of youth culture. Some observations on rock and roll in American culture. *Social Text* Vol. 3 (2), 104–126.

Hakobian, Levon (2017), *Music of the Soviet era: 1917–1991*. London: Routledge.

Herrala, Meri (2009), *Socialist realism instead of formalism: the formation and development of the Soviet music control system 1932–1950*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hirsch, Lily E. (2010), *A Jewish orchestra in Nazi Germany: Musical politics and the Berlin Jewish Culture League*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Jakelski, Lisa (2017), *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968*. Berkeley: University of California Press.

Judina, V. I. (2011), Iz istorii kulturnoi politiki v dorevoljutsionnoi Rossii: russkoje muzykalnoje obštšestvo vo vtoroi polovine XIX v. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta 351*, 81–84.

Kater, Michael H. (1997), *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press.

Kater, Michael H. (2003), Introduction. Teoksessa *Music and Nazism. Art under Tyranny 1933–1945*. Toim. Michael H. Kater ja Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber-Verlag, 9–14.

Kilpiö, Kaarina & Rantanen, Saijaleena toim. (2025), *Sivuutetut soinnit. Näkökulmia musiikin historian tutkimukseen Suomessa*. Historia Mirabilis 14 ja Acta Musicologica Fennica 35. Turku: Turun historiallinen yhdistys ja Suomen musiikkitieteellinen seura.

Klette-Bøhler, Kjetil (2025), Rethinking Musical Politics as Contingent Interactions Between Musical Texts and Contexts: The Politics of Rodríguez's 'Ojalá' in Today's Cuba. *The Musical Quarterly* Vol. 107 (3–4), 172–196. https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaf003 [viitattu 6.2.2026].

Krell, Gert (2024), Germany, Israel's Security, and the Fight Against Anti-Semitism. Shadows from the Past and Current Tensions. *Analyze & Kritik* Vol. 26 (1), 141–184.

Körner, Axel (2012), Opera and nation in nineteenth-century Italy: conceptual and methodological approaches. *Journal of Modern Italian Studies* 17 (4), 393–399. https://doi.org/10.1080/1354571X.2012.690577 [viitattu 6.2.2026].

Laitinen, Kari (2020), *Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja musikantteja. Sotilassoittajat Suomessa Ruotsin ajan lopulla*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XXX. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Levi, Erik (1994), *Music in the Third Reich*. London: Palgrave Macmillan.

Liu, Ching-chih (2010), *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: Chinese University in Hong Kong Press.

Mazierska, Ewa toim. (2016), *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*. London: Palgrave Macmillan.

Michel, Sonya (2014), Soft Power and the Challenge of Social Equality. Teoksessa *Going Soft? The US and China Go Global*. Toim. Mei Renyi. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 90–107.

Mikkonen, Simo (2007), *State composers and the red courtiers: music, ideology, and politics in the Soviet 1930s*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Mikkonen, Simo & Suutari, Pekka toim. (2016), *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*. London: Routledge.

Mikkonen, Simo (2019), *"Te olette valloittaneet meidät!" Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mikkonen, Simo (2025), *Äänirautaa rajalle. Musiikki, Neuvostoliitto ja Suomi 1960–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. https://oa.finlit.fi/books/m/10.21435/ht.295 [viitattu 6.2.2026].

Muhammad, Khalifah & Valeriano, Brandon (2024), When China Banned Korean Boy Bands. *The Diplomat* 24.4.2024. https://thediplomat.com/2024/04/when-china-banned-korean-boy-bands/ [viitattu 6.2.2026].

Mularski, Jedrek (2014), *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile During the Cold War Era*. Amherst: Cambria Press.

Murtomäki, Veijo (2020), Saksan NS-puolueen palkitsemat ja torjumat säveltäjät. *Musiikin historian verkkosivusto Muhi* 17.5.2020, päivitetty 17.8.2020. https://muhi.uniarts.fi/saksan-ns-puolueen-palkitsemat-ja-torjutut-saveltajat/ [viitattu 6.2.2026].

Nelson, Amy (2004), *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park: Penn State Press.

Neuvonen, Riku (2018), *Sananvapauden historia Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.

Parkkinen, Jari (2022), *Dialogues with the past: transforming political concepts as part of revolutionary discourse in the Soviet music politics of 1917–1930s*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Pedelty, Mark (2016), Peter Gabriel, The Masked Activist. Teoksessa *Political Rock*. Toim. Mark Pedelty & Kristine Weglarz. Ashgate Popular and Folk Music Series. Farnham: Ashgate, 60–77.

Pedelty, Mark & Weglarz, Kristine (2016), An Introduction to Political Rock: History, Genre, and Politics. Teoksessa *Political Rock*. Toim. Mark Pedelty & Kristine Weglarz. Ashgate popular and folk music series. Farnham: Ashgate, 11–30.

Raku, Marina (2014), *Muzykalnaja klassika v mifotvortšestve sovetskoi epohi*. Moskova: NLO.

Ramet, Sabrina (1994), Rock: The Music of Revolution (and Political Conformity). Teoksessa *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Toim. Sabrina Ramet. London: Routledge, 1–14.

Reimann, Heli (2015), *Jazz in Soviet Estonia from 1944 to 1953. Meanings, spaces and paradoxes*. Helsinki: Helsingin yliopisto. https://helka.helsinki.fi/permalink/358UOH_INST/1rnip4l/alma9928849963506253 [viitattu 6.2.2026].

Ritter, Rüdiger (2013), Broadcasting Jazz into the Eastern Bloc—Cold War Weapon or Cultural Exchange? The Example of Willis Conover. *Jazz Perspectives* Vol. 7 (2), 111–131. https://doi.org/10.1080/17494060.2014.885641 [viitattu 6.2.2026].

Ronkainen, Anna (2025), Leningrad Cowboys tekee ensi syksynä paluun – yhtye vaihtaa nimensä Venäjän hyökkäyssodan takia. *Yle* 3.4.2025. Verkkoartikkeli. https://yle.fi/a/74-20153629 [viitattu 6.2.2026].

Ruusuvuori, Sami (2022), *Sinfoninen puhallinorkesteri ja sille sävelletty eurooppalainen ohjelmisto*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluva tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, EST-julkaisusarja nro 61. https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7533 [viitattu 6.2.2026].

Ryback, Timothy (2018), Leninism Versus Lennonism; Reflections on Rock Music Culture in East Europe and the Soviet Union. *Etnomüzikoloji Dergisi* Vol. 1 (2), 217–228.

Saito, Yoshiomi (2019), *The Global Politics of Jazz in the Twentieth Century: Cultural Diplomacy and "American Music"*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429060595 [viitattu 6.2.2026].

Schmelz, Peter (2009), *Such Freedom, If Only Musical. Unofficial Soviet Music During the Thaw*. London: Oxford University Press.

Schmelz, Peter (2020), *Sonic Overload: Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and Polystylism in the Late USSR*. London: Oxford University Press.

Schwarz, Boris (1983), *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917–1981*. Bloomington: Indiana University Press.

Sharikadze, Nana & Sigua, Maia & Schmelz, Peter (2024), Throwing off the Russian Lenses from Soviet Music: The Colonization and Decolonization of Georgian and Ukrainian Music. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 77 (2), 389–445. https://doi.org/10.1525/jams.2024.77.2.389 [viitattu 6.2.2026].

Siegfried, Detlef (2022), Krautrock and the Radical Politics of 1968. Teoksessa *The Cambridge Companion to Krautrock*. Toim. Uwe Schütte. Cambridge: Cambridge University Press, 28–43.

Sisak, Michael A. (2025), Voice of America Wins in court, for now, as judge blocks Trump administration from firing staff. *AP News* 29.3.2025. https://apnews.com/article/voice-of-america-trump-a1ed0ad37917055a1565da5325bd4fd8 [viitattu 6.2.2026].

Smith, Suzanne E. (1999), *Dancing in the street. Motown and the cultural politics of Detroit*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Smolko, Tim & Smolko, Joanna (2021), *Atomic Tunes: The Cold War in American and British Popular Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Sponheuer, Berndt (2003), The National Socialist Discussion on the 'German Quality' in Music. Teoksessa *Music and Nazism. Art under Tyranny 1933–1945*. Toim. Michael H. Kater ja Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber-Verlag, 32–42.

Street, John (2003), 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition* Vol. 38 (1), 113–130. https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007 [viitattu 6.2.2026].

Taruskin, Richard (2009), *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press.

Tomoff, Kiril (2006), *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Ithaca: Cornell University Press.

Tomoff, Kiril (2015), *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945–1958*. Ithaca: Cornell University Press.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tompkins, David (2013), *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*. West Lafayette: Purdue University Press.

Viljanen, Elina (2017), *The problem of the modern and tradition: early Soviet musical culture and the musicological theory of Boris Asafiev (1884–1949)*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Vlasova, E. S. (2010), *1948 god v Sovetskoi muzyke. Dokumentirovannoje issledovanie*. Moskva: Klassika-XXI.

Von Eschen, Penny (2006), *Satchmo Blows up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.

White House (2025a), Continuing the Reduction of the Federal Bureaucracy. Presidentin asetus, 14.3.2025. https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/continuing-the-reduction-of-the-federal-bureaucracy/ [viitattu 6.2.2026].

White House (2025b), The Voice of Radical America. Artikkeli, 15.3.2025. https://www.whitehouse.gov/articles/2025/03/the-voice-of-radical-america/ [viitattu 6.2.2026].

Zalampas, Sherree Owens (1990), *Adolf Hitler. A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art and Music*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

I Valtaa ja vastarintaa

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Rock-aateli, populismi ja taistelu vastakulttuurin perinnöstä

Roger Waters ja Venäjän hyökkäys Ukrainaan

Kimi Kärki
https://orcid.org/0000-0001-7485-6969
Kari Kallioniemi
https://orcid.org/0000-0001-8665-1338

> Presidentti Biden, presidentti Putin, presidentti Zelenskyi,
> USA, NATO, VENÄJÄ, EU, TE KAIKKI.
> PYYDÄN, KÄÄNTÄKÄÄ SUUNTA NYT,
> MYÖNTYKÄÄ TULITAUKOON UKRAINASSA TÄNÄÄN.[1]

Rock-yhtye Pink Floydin entinen jäsen Roger Waters (s. 1943) puhui etäyhteydellä YK:n turvallisuusneuvostolle 8.2.2023. On kenties historian ironiaa, että vuonna 2025 samalla tulitaukoasialla oli Watersin syvästi inhoama Yhdysvaltain presidentti Donald Trump. Watersin kannustimena eivät kuitenkaan olleet mineraalisopimukset ja uudelleen Venäjän kanssa

1 Waters 2023. Versaalit ovat jo alkuperäisessä tekstissä, ja ne tulkitaan erityisesti nettikeskusteluissa huutamiseksi. Tässä tapauksessa Waters lienee halunnut painottaa asiaansa. Vieraskielisten sitaattien suomennos Kimi Kärki.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

avautuvat taloussuhteet. Nobelin rauhanpalkinto epäilemättä kelpaisi kyllä molemmille.

Mitä tämä poleemisena tunnettu laulunkirjoittaja, laulaja ja basisti teki yleiskokouksessa? Waters vetosi ennen muuta ihmisoikeuksien ja rauhan puolesta. Samalla hän saattoi tulla hyödynnetyksi geopolitiikan pelinappulana, Ukrainan sotaa koskevan narratiivin hämmentäjänä Venäjän hyväksi. Nimenomaan Venäjän puhujaksi pyytämä rocktähti väitti jo syyskuussa 2022 Venäjän Ukrainassa tekemiä sotarikoksia valheiksi ja vaati Ukrainaa antautumaan ja luovuttamaan jo valloitetut alueet Venäjälle.[2] YK:n turvallisuusneuvoston tilaisuudessa hän sentään tuomitsi Venäjän hyökkäyksen, mutta näki sen johtuneen lännen provokaatioista. Mistä Watersin toiminta ja halu vaikuttaa asiassa kumpuaa? Hänen monitulkintaiset yrityksensä käyttää rocktähteyden tuottamaa vaikutusvaltaansa näyttäytyvät yhtäältä naiiveina ja egoistisina, toisaalta hyvää tahtovina ja suoraselkäisinä. Hän on toimijana paradoksaalinen: yhtäältä yksi maailman rikkaimmista rock-artisteista, toisaalta selkeän vasemmistolainen ”nojatuolisosialisti”. Oikeutetulta kritiikiltä hän ei ole välttynyt, ja erityisesti ukrainalaiset näkivät hänen toimivan osana sotaa oikeuttavaa venäläistä disinformaatiokampanjaa.[3]

Myös useat muut 1960- ja 1970-lukujen brittiläiseen rock-aateliin kuuluneet artistit ovat olleet esillä mediassa erikoisin kommentein, joissa he asettuvat esimerkiksi salaliittoteoreetikkojen ja äärioikeiston populistien rinnalle. Sitoutuminen vastakulttuurisuuden ideaan on ollut erityisen vahvaa Britanniassa sen yhteiskunnallisen erityislaatuisuuden vuoksi, ja siksi nämä konservatiiviset ulostulot erottuvat. Tarkoitamme tällä erityislaatuisuudella Britannian puoluejärjestelmää, valtamedian jatkuvaa kiinnostusta populaarikulttuuriin sekä thatcherismin konservatiivista perintöä kansakuntaa voimakkaasti edelleen jakavana asiana. Rock-kulttuurin menestyjät ovat reagoineet nykymaailman haasteisiin eri tavoin, monesti varsin erikoisesti: Van Morrison (s. 1945) toi koronakriisin aikana äänekkäästi esille rokotevastaisuuttaan.[4] The Who -yhtyeen laulaja Roger Daltrey (s. 1944) on ollut vuosikaudet äänekäs Brexitin

2 Ball 2022.
3 Savage 2023.
4 Lazarus 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

puolustaja.[5] The Smiths -yhtyeen Morrissey (s. 1959) on käytännössä tuhonnut pääministeri Margaret Thatcherin (1925–2013) vastaisen, rojalisminvastaisen ja eläinaktivismin ympärille kiinnittyneen 1980-luvun vastakulttuurisen maineensa hyökätessään aggressiivisesti maahanmuuttajia vastaan ja puolustaessaan brittiläisiä äärioikeistolaisia poliitikkoja.[6]

Taustalla on keskeisenä elementtinä näennäisen vastakulttuurinen ja mediakriittinen näkemys, jonka myötä rock-kulttuurin vastakulttuurinen ideologia alkaa vääristää todellisuutta.[7] Roger Waters on 1960-luvun vastakulttuurissa kasvanut rocktähti, jonka maailmankuva koostuu antiamerikkalaisuudesta, kapitalisminvastaisuudesta ja sokeasta uskosta sananvapauteen. Tähän liittyy myös omalakinen rock-kulttuurin dramatiikka ja kärjistäminen – Waters ei välttämättä piittaa siitä, kuinka paljon faktoja hänen ajatuksiaan vastaan on tarjolla eri yhteyksissä. Sama pätee myös monien hänen maanmiestensä nationalistiseen pauhaamiseen esimerkiksi Brexitin yhteydessä.

Kysymme, pitikö 1960-luvun vastakulttuurinen agenda sisällään nykypäivään johtaneen populismin siemenet ja miten sen perintö näyttäytyy digitaalisessa mediatodellisuudessa, jossa eksentrinen ekstremismi on tuhonnut osalta rocktähdistä heidän urallaan hankkimansa vastakulttuurisen pääoman. Emme tarkoita, että 1960-lukulainen vastakulttuurisuus vääjäämättä johtaisi jonkinlaiseen vasemmistolaiseen radikalismiin tai vaihtoehtoisesti äärikonservatiivisuuteen, mutta näemme tuon rock-sukupolven menestyjien selvästi ajattelevan, että he voivat muuttaa maailmaa ja että heillä on siihen oikeus.

Keskitymme luvussa ennen muuta Roger Watersin toimintaan ja analysoimme hänen yhteiskuntakritiikkinsä osittaista muuttumista populismiksi nykyisen mediakulttuurin ristiriitaisessa ympäristössä, jossa kontrolli ja vallankäyttö käyvät yhä vaikeammiksi ja saattavat myös kääntyä itseään vastaan. Keskeisenä aineistonamme ovat Watersin haastattelut ja mediakommentit sen jälkeen, kun Venäjän asevoimat hyökkäsi koko voimallaan Ukrainaan 24.2.2022.

5 Jones 2024.
6 Jonze 2019.
7 Vastakulttuuri tuli käsitteenä käyttöön jo 1960-luvun lopussa. Ks. esim. Roszak 1969, 47–48, 62–66.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Teoreettisena viitekehyksenämme toimii mediafilosofi Guy Debordin (1931–1994) ajatus *détournementista*, kapitalistisen spektaakkeliyhteiskunnan murentamisesta näyttämällä sen absurdiuden satiirin kaltaisesti. Väitämme kuitenkin, että vastakulttuuriset ja satiiriset ideat voivat kääntyä spektaakkeliyhteiskunnassa itseään vastaan. Vastakulttuuriset ideat voidaan kaapata tai reitittää uuteen asiayhteyteen niin, että niiden aiottu alkuperäinen merkitys muuttuu ja jopa kääntyy ympäri.[8] Esimerkiksi Roger Watersin satiiriset viittaukset natsiestetiikkaan *The Wall* -levyn konserttiversioissa on mahdollista tulkita tahallaan väärin, kääntää natsismin glorifioimiseksi. Palaamme tähän ajatukseen tämän luvun kuluessa.

Keskeisiä elementtejä luvussa ovat siis rockin mytologisoidun vastakulttuurin kääntyminen joissain tapauksissa itseään vastaan ja ikääntyvien rocktähtien muuttuminen konservatiiveiksi, salaliittoteoreetikoiksi tai maailmanpolitiikan pelinappuloiksi.[9] Heidän motiivinsa saattavat näyttäytyä heille itselleen selkeinä, koska he näkevät itsellään tärkeän roolin osana kulloistakin aikakautta ja sen populaarikulttuurin kuvastoa.

Tarkastelemme ilmiötä Waters-tapaustutkimuksen kautta, koska hänen hahmossaan kiteytyy kiinnostavalla tavalla geopoliittisen valtapelin ja populaarikulttuurin kietoutuminen.[10] Analysoimme siis yhden rocktähden poliittista toimintaa ennen muuta valtakritiikkinä, joka kohdistuu Yhdysvaltoihin, Ukrainaan ja Israeliin. Watersin toiminnan historiallinen konteksti rakentuu hänen medioituneen elämäntarinansa suhteessa toisen maailmansodan perintöön, jo hippiajalta kumpuavaan vastakulttuurisuuteen, 1980-luvun pyrkimyksiin pelastaa maailma rock-musiikin avulla sekä nykyiseen jännitteiseen maailmanpolitiikkaan, jossa näitä mytologioita ja niiden leimaamia rock-tähtiä hyödynnetään. Onko Waters ”hyödyllinen idiootti”, rahan ja maineen pilaama ”samppanjasosialisti”, antisemiitti, vai piinkova periaatteen mies, joka on ymmärretty väärin?

8 On huomattava, että Debordille *détournement* oli ase spektaakkelin totaliteettia vastaan, tapa tuoda esiin sen absurdius. Debordia tutkineen Marko Pyhtilän mukaan Debordin pääteos *Spektaakkelin yhteiskunta* käytti détournementia ennen muuta ajanmukaistamaan Karl Marxin (1818–1883) ja György Lukácsin (1885–1971) ajattelua. Debord 2005; Pyhtilä 2005, 59–66; Virnes 2016.

9 Salaliittoteorioiden osalta tätä on hyvin analysoinut John Higgs kirjassaan KLF-yhtyeestä. Yhtyeen johtohahmo Bill Drummond (s. 1953) toteutti KLF:n brändin perustuen 1960-luvulta peräisin oleviin salaliittoteorioihin. Higgs 2012.

10 Hän on myös toiselle kirjoittajista keskeinen aiemman tutkimuksen kohde. Ks. esim. Kärki 2005; 2014; 2015.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kiinnostavasti hän saattaa olla kaikkea tätä, riippuen siitä, kenen näkökulmasta asiaa tarkastellaan.

Roger Waters ja vastakulttuurin eetos

Roger Watersin tapa asettua vastakarvaan suhteessa vallanpitäjiin ei alkanut Venäjän hyökättyä Ukrainaan. Taustalla oli suurten ikäluokkien vastakulttuurinen ajattelu, jonka juuret ovat osin 1960-luvun hippiliikkeessä. Waters loi maineensa 1960-luvun puolivälistä alkaen osana rockyhtye Pink Floydia. Myös hänen 1980-luvulla aloittamansa sooloura on ollut suoraa jatketta hänen yhtyeelle kirjoittamilleen kappaleille, ja siten hän kantaa 1960-luvulta alkanutta vastakulttuurieetosta aina tähän päivään asti, joskin omalla hiukan kitkerällä tavallaan. Pink Floydin 1970-luvun konseptialbumeihin, kuten *The Dark Side of the Moon* (1973), *Animals* (1977) ja *The Wall* (1978), hän kaatoi synkkää ja satiirista yhteiskunnallista kritiikkiä – nämä kulttuuripessimistiset albumit olivat äärimmäisen kaukana hippiliikkeen rauhaa ja rakkautta korostaneesta eetoksesta; jäljellä oli vain halu kritisoida ja muuttaa vallitsevaa yhteiskuntatilannetta.

Pink Floyd -yhtyeen[11] perustivat 1965 kitaristi-laulaja Roger "Syd" Barrett (Roger Keith Barrett, 1946–2006), basisti-laulaja Roger Waters, kosketinsoittaja-laulaja Richard Wright (1943–2008) ja rumpali Nick Mason (s. 1944). He kaikki opiskelivat Lontoossa. Barrettin psyykkisten vaikeuksien käytyä muiden yhtyeen jäsenten mielestä sietämättömiksi yhtyeeseen liittyi kitaristi-laulaja David Gilmour (s. 1946) vuonna 1968.[12] Barrett erotettiin yhtyeestä pian tämän jälkeen. Wright joutui lähtemään yhtyeestä sisäisten erimielisyyksien vuoksi *The Wall* -levyn jälkeen 1979, mutta soitti kuitenkin levyn ilmestymistä seuranneella kiertueella palkattuna muusikkona ja jätti yhtyeen virallisesti vuonna 1981. Yhtyettä tuohon asti johtanut Waters jätti yhtyeen *The Final Cut* -levyn (1983) jälkeen, virallisesti tosin vasta vuonna 1985. Tämän jälkeen Gilmour otti ohjat käsiinsä ja kutsui Wrightin takaisin yhtyeeseen. Gilmourin, Masonin ja

11 Nimi tulee kahden yhdysvaltalaisen bluesmuusikon, Pink Andersonin (1900–1974) ja Floyd "Dibber Boy" Councilin (1911–1976) yhdistelmästä.

12 Fitch 2001, 31, 115, 187, 323, 343.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Wrightin trio muodosti virallisesti Pink Floydin tuosta eteenpäin, vaikka yhtyeessä vaikuttikin lukuisia taustamuusikoita.

Waters oli uskonut yhtyeen hajoavan hänen lähtönsä myötä. Yhtyeen nimen käyttöoikeudesta käytiin lopulta oikeustaistelu, jonka Waters hävisi. Watersin suhteet entisiin yhtyetovereihinsa eivät koskaan palanneet ennalleen, vaikka lyhyt paluukonsertti nähtiin Live 8 -tapahtumassa vuonna 2005. Tapahtuman taloudellispoliittinen tärkeys ajoi ohi vanhoista kaunoista, tai kuten Gilmour itse totesi:

> Haluan tehdä kaikkeni vakuuttaakseni G-8-johtajat tekemään suuria sitoumuksia köyhyyden lievittämiseksi ja avun lisäämiseksi kolmannelle maailmalle. On hullua, että Amerikka antaa niin mitättömän prosenttiosuuden bruttokansantuotteestaan nälkää näkeville kansoille. Kaikki riidat, joita Rogerilla ja bändillä on ollut menneisyydessä, ovat niin vähäpätöisiä tässä kontekstissa, ja jos yhtyeen uudelleen kasaaminen tätä konserttia varten auttaa kiinnittämään asiaan huomiota, se on sen arvoista.[13]

Hyväntekeväisyys tällaisissa megatapahtumissa sitoutuu osaltaan ajatukseen länsimaiden globaalista vastuusta suhteessa kolonialistiseen menneisyyteensä. Tämä ajatus on luonteeltaan osin antikapitalistinen, ja sitä voi edelleen pitää radikaalina: taloudellispoliittisen muutoksen ajaminen jää popartistien tähteyden tuottaman huomion varaan.

Rock-kulttuurin vastakulttuurinen potentiaali perustui pitkälti populaarikulttuurin, ennen muuta populaarimusiikin, voimistamaan myyttiseen ja utooppiseen ajatteluun. Italialainen filosofi Gianni Vattimo kritisoi myytin näkemistä järjen, logoksen, vastakohtana tai sen muinaisena esiasteena. Hänen mukaansa myytit näkyvät ajassamme parhaiten politiikan ja taiteen alueella, jotka sekoittuivat 1960- ja 1970-luvuilla rock-kulttuurissa. Vattimon mukaan ”taiteella on usein ollut profetian kaltainen merkitys suhteessa laajempiin kulttuurissa ja yhteiskunnassa tapahtuneisiin muutoksiin”.[14] Monet tunnetut rocktähdet ovat ainakin sittemmin ottaneet vakavasti oman profeetallisen ja yhteiskunnallisen

13 Black 2022.
14 Vattimo 1991, 41.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

roolinsa – tähän ovat epäilemättä johtaneet niin albumien kaupallinen menestys, palvovat stadionyleisöt kuin poliitikkojen tapa käyttää populaarimusiikkia ja tähtien läsnäoloa vahvistamaan omia pyrkimyksiään. Keskenään varsin erilaisia esimerkkejä tästä ovat Ison-Britannian pääministeri Tony Blairin (s. 1953) 1990-luvulla harrastama pop-yhtyeiden liehittely ja Roger Watersin YK:n yleiskokoukseen pyytänyt Vladimir Putin (s. 1952).

Vastakulttuurissa oli todella kysymys siitä, että kapinoimalla valtakulttuuria vastaan pyrittiin korvaamaan se uudella kulttuurilla. Käsitteen popularisoineen Theodor Roszakin mukaan vastakulttuurin merkitys oli sellaisen uuden perustan etsimistä, joka mahdollistaisi radikaalin yhteiskunnallisen muutosohjelman. Ja jos tämä epäonnistuisi, edessä olisi sellainen antiutopia, että George Orwellin (1903–1950) ja Aldous Huxleyn (1894–1963) tylyt yhteiskuntavisiot jäisivät jälkeen näistä tehokkaista ja vakaista toimijoista.[15]

Juuri antiutooppisiin visioihin kohdistui Watersin mieli. Esimerkiksi Pink Floydin *Animals*-levyn (1977) konsepti on täysin rinnasteinen Orwellin *Eläinten vallankumoukselle* (1945). Waters pohti *Sounds*-lehdelle jo vuonna 1972 rockin ja vallankumouksen välille rakennettua suhdetta. Hänen perusajatuksensa – kuin Roszakin ajatuksia mukaillen – oli se, että rockin esittämisellä on sosiaalisia seurauksia, jolloin musiikki osoittaa tietä vaihtoehtoiseen yhteiskuntaan. Hänen mukaansa oli tiettyjä ”hyviä ihmisiä”, joiden laulutekstillä saattoi olla valtavaa sosiaalista merkitystä, kuten sittemmin kirjallisuuden Nobel-palkinnon voittanut Bob Dylan (s. 1941) on osoittanut.[16] Waters todennäköisesti koki ja kokee edelleen itse kuuluvansa tähän etujoukkoon.

Pink Floyd oli kuitenkin yhtye, joka oikeastaan kaikissa Syd Barrettin jälkeisissä kokoonpanoissa on perustunut anonymiteettiin. Valtavasta kaupallisesta menestyksestään huolimatta Pink Floyd saattaa olla vanhoista klassisen rockin kokoonpanoista kasvottomin. Journalisti Cliff Jones kuvaa tätä paradoksia erinomaisesti:

15 Roszak 1969, xii–xiii.
16 Fitch 2001, 117.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> He kukoistavat persoonattomuuden kultissa, oudossa, anonyymissä tyylikkyydessä. Ajattele Floydia, ja mielikuvat eivät ole lainkaan ihmisistä, vaan muureista ja prismoista, sioista ja voimalaitoksista. He ovat taitavasti kierrättäneet kolmea tai neljää epämääräistä teemaa vuosien varrella – hulluus, yksinäisyys, modernin elämän tuottama ahdistus – joten kaikki, mitä kuulijan täytyy tehdä, on ratkaista vihjeet ja bingo, he ovat rakentaneet jotain syvällistä. Tällä tavalla Floyd on kaikkea jokaiselle. Tiedän tietysti, että he ovat todellisuudessa tyhjänpäiväisiä viisaita [*sages of sod all*], mutta olen silti heikkona heihin. Pink Floyd valtasi nostalgiamarkkinat kauan sitten: ei vain kuvitellun lapsuuden idyllin, vaan myös kollektiivisen nuoruuden osalta.[17]

Tämä ajatus yhtyeen kantavien teemojen mahtipontisesta yleismaailmallisuudesta kiinnittää sen nimenomaan kiinnittymättömyyteen. Yhtyeen teemojen tulkinta jää kuuntelijalle.

Waters itse on tämän hahmottoman ja tavallaan universaalin tarinankerronnan keskiö, koska juuri hän suunnitteli Pink Floydin tunnettujen konseptialbumien teemat 1970-luvulla. Hän sävelsi ja ennen muuta sanoitti Pink Floydin keskeiset albumit *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977) ja *The Wall* (1979). Tummasävyisten albumien teemat olivat niin henkilökohtaisen kuin yhteiskunnallisen pimeyden analyyseja. Niiden yksi keskeinen teema on sota ja sen mielipuolisuus. Watersin sodanvastaista retoriikkaa löytyy jo Pink Floydin toisen albumin *Saucerful of Secrets* (1968) kappaleesta ”Corporal Clegg”, joka on vielä hiukan horjuva kuvaus sotavammoista. Waters kuitenkin halusi ottaa poliittisesti kantaa. Hänen laulunkirjoittamisensa on myöhemmin tarttunut tarkastikin päivänpolitiikkaan. Watersin oletettavasti viimeiseksi jäänyt Pink Floyd -levy *The Final Cut* (1983) oli alun perin eräänlainen *The Wall* -levyn jatko, mutta siitä tuli lopulta ennen muuta Englannin ja Argentiinan välisen Falklandin sodan kritiikki. ”Maggie, Maggie, what have we done to England?”, Waters

17 Jones 1994.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lauloi suoraan Englannin silloiselle pääministerille Margaret Thatcherille kappaleessa ”The Post War Dream”.

Kaikki tämä rauhantahto, osin eettinen ja osin satiirinen taiteellinen impulssi kumpusi Watersin lapsuudesta ja isän menettämisestä Anzion maihinnousussa Italiassa toisessa maailmansodassa. Sodanjälkeinen unelma on nimenomaan maailma ilman sotaa. Watersin logiikkaa on helppo seurata: sitä kohti liikutaan toimimalla aktivistisesti sotaa vastaan. Ensimmäinen spektaakkeli, jolla tämä ajatus nostettiin lentoon, oli Watersin ilman entisiä yhtyetovereitaan järjestämä *The Wall* -konseptin henkiinherättäminen 21.7.1990 Berliinin Potsdamer Platzilla. Alue oli tuolloin lähinnä jättömaata juuri kaatuneen Berliinin muurin läheisyydessä. Vaikka Neuvostoliiton ja kaksinapaisen maailmanjärjestyksen kaatuminen tarkoittikin markkinatalouden logiikan leviämistä kaikille elämän osa-alueille, Watersin vastakulttuurinen isku kohdistui tässä yhteydessä toisen maailmansodan perintöön, ja hyväntekeväisyyskonsertin rahat menivät toisen maailmansodan sotaveteraanien hyväksi.[18]

Muuri metaforana vei hänet sittemmin Israeliin ja vastustamaan sikäläistä ”apartheidia”.[19] *The Guardian* -lehteen vuonna 2011 kirjoittamassaan mielipidekirjoituksessa hän kuvaili omaa heräämistään Gazan ja Länsirannan tilanteeseen. Hän kiinnitti ensimmäistä kertaa painokkaasti huomiota siirtokuntien ja palestiinalaisten väliin Länsirannalla rakennettuun muuriin vuonna 2005, kun paikalliset aktivistit lauloivat mielenosoituksessaan Pink Floydin kappaletta ”Another Brick in the Wall pt. 2”, muuttaen sanoituksia koskemaan ”rasistista muuria”. Tultuaan konsertoimaan Israeliin vuotta myöhemmin hänet kutsuttiin vierailemaan Betlehemissä. Nähtyään muurin ja palestiinalaisten olosuhteet omin silmin hän päätti liittyä Palestiina-aktivistien Boycott, Divestment, Sanctions (BDS) -liikkeeseen. Waters onkin ollut tämän jälkeen yksi näkyvimpiä Israelin palestiinalaisalueisiin kohdistamien toimien vastustajia. Hän vetoaa jatkuvasti artisteihin olemaan esiintymättä Israelissa: ”Vakaumukseni perustuu ajatukseen, että kaikilla ihmisillä on oikeus perusoikeuksiin. Tämä ei ole hyökkäys Israelin kansaa vastaan. Tämä on

18 Kallioniemi & Kärki 2011, 109–110, 130–131; Kärki 2015, 64–66.
19 Nolan 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuitenkin vetoomus kollegoilleni musiikkialalla ja myös muiden alojen taiteilijoille liittyä tähän kulttuuriboikottiin."[20]

Tämä on johtanut monilta tahoilta syytöksiin antisemitismistä ja jopa eräänlaiseen vastakampanjaan, jonka voisi nähdä BDS-liikkeeseen kohdistuvana *détournementina*. Watersin keikkoja järjestäviä tahoja vaadittiin perumaan tapahtumiaan, koska tämän konserteissa oli syytösten mukaan antisemitistisiä elementtejä, kuten natsistista kuvastoa.[21] Kuvaus näyttää perustuvan *Roger Waters The Wall* -kiertueen (2010–2013) satiiriseen lavailmeeseen. Myös tämä vetoomus muuttaa Watersin lyriikoita otsikolla "Hey, Roger, Leave Those Jews Alone".[22] Syytöksiä esitti erityisesti 2023 asiaa tutkinut Campaign Against Antisemitism (CAA) -järjestö, joka oli haastatellut dokumenttia varten Watersiin eri tavoin yhteydessä olleita tahoja sekä hänen kanssaan työskennelleitä muusikoita. Esiin tuli runsaasti yksittäisiä lausahduksia, jotka voi tulkita antisemitistisiksi. Waters itse kiisti antisemitismin jyrkästi: "Olen viettänyt koko elämäni puhuen autoritarismia ja sortoa vastaan missä tahansa näen sitä. Kun olin lapsi sodan jälkeen, Anne Frankin nimi mainittiin usein kotonamme, hänestä tuli pysyvä muistutus siitä, mitä tapahtuu, kun fasismia ei pysäytetä."[23]

Huolimatta Watersin joskus varsin purevasta retoriikasta hän kykenee myös kirkasotsaiseen optimismiin. Esimerkiksi arabikevään orastaessa Waters pohti itselleen tärkeää kommunikaation teemaa ja näki toivoa uusissa viestintäteknologioissa:

> Äskettäin törmäsin tähän 22 vuotta vanhaan lainaukseeni: 'Minulle tämä tiivistyy seuraavaan: Palvelevatko kulttuurimme viestintäteknologiat meitä valaisemalla ja auttamalla meitä ymmärtämään toisiamme paremmin, vai pettävätkö ne meidät ja pitävätkö meidät erillään?' [– –] Uskon, että tämä on edelleen äärimmäisen ajankohtainen kysymys, ja [että] valamiehistö miettii edelleen. Netissä on

20 Waters 2011.

21 Natsismi on varsin tavallinen populaarikulttuurisen kuvittelun kohde. Ks. esim. Kallioniemi & Kärki 2021.

22 *Venues must stop hosting Roger Waters* 2023. Verkkovetoomus. Viitattu 6.2.2026. Tämä on jälleen viittaus kappaleeseen "Another Brick in the Wall pt. 2". Kiertueen estetiikasta ja lähtökohdista ks. Kärki 2015, 66–67. Waters myös kannatti Britannian työväenpuolueen Jeremy Corbynia (s. 1949), jota myös pidettiin antisemitistinä. Nolan 2022.

23 Dugan 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> paljon kaupallista hälyä ja propagandaa, mutta minulla on tunne, että ymmärrys pinnan alla on saamassa jalansijaa. Meidän täytyy vain jatkaa bloggaamista, jatkaa twiittaamista, jatkaa viestintää, jatkaa ideoiden jakamista.[24]

Tältä pohjalta voisi ajatella, että Waters on ainakin omasta mielestään eräänlainen teknologiaoptimisti. Viestintäteknologia oli keskiössä myös silloin, kun Venäjä pyysi Watersia puhumaan YK:ssa.

Watersin reaktiot Venäjän hyökättyä Ukrainaan

Venäjä aloitti 24. helmikuuta 2022 laajamittaisen hyökkäyksen Ukrainaan, minkä länsimaat tuomitsivat yleisesti. Tässä vaiheessa Venäjä tarvitsi kipeästi puolestapuhujia kansainvälisen yhteisön suuntaan. Mutta miksi Venäjä lähestyi englantilaista rocktähteä? Kuten Israelin kanssa, Waters ei tuoreeltaan säästellyt tilanteessa sanojaan. Sen sijaan hänen raivonsa kohdistui Yhdysvaltain suuntaan. Aiemmin kohteena oli ollut Donald Trump (s. 1946) ensimmäisellä presidenttikaudellaan, samoin esimerkiksi sen aikainen Brasilian autoritaarinen presidentti Jair Bolsonaro (s. 1955).[25]

This is not a drill -kiertueellaan (2022–2023) Watersin esiintymislavan taustalla esitetty videomateriaali sisälsi Yhdysvaltain presidentti Joe Bidenin (s. 1942) sotarikollisten kuvakavalkadissa. Waters perusteli CNN-kanavan Michael Smerconishille valintaa sillä, että Biden ”heittää bensaa Ukrainan sodan liekkeihin”. Kun toimittaja ihmetteli, eikö Waters kääntänyt Ukrainan tilanteen ihan päälaelleen, tämä jatkoi kyseessä olevan ”reaktion Naton työntymiseen Venäjän rajalle”. Samassa yhteydessä Waters vaikutti vihjaavan Taiwanin olevan historiallisesti osa Kiinaa.[26] Aiheesta noussut kansainvälinen mediakohu huipentui Ukrainan entisen Itävallan-suurlähettiläs Olexander Scherban (s. 1970) kritiikkiin. Hänen mukaansa Waters oli aiemmin vakuuttanut Putinin haluavan rauhaa. Ja

24 Waters 2010.
25 Nolan 2022.
26 Rahman 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Roger Watersin *Us + Them* -kiertue kävi Helsingin Hartwall Areenalla 21.8.2018. Osana lavastusta areenan keskiosassa leijui Pink Floydin *Animals*-albumin (1977) kannesta tuttu Battersean voimalaitos. George Orwellin *Eläinten vallankumous* -romaania (1945) mukailevaa albumiteemaa soveltaen lavasteeseen projisoitiin Donald Trump sikana. Kuva: Kimi Kärki.

sitten seurasi kuitenkin sota. ”Miksi et jo muuta Venäjälle, sinä selkärangaton, sydämetön, armoton, eksynyt pieni ihminen?” kysyi Scherba.[27]

Lokakuussa 2022 Waters kertoi *The Rolling Stone* -lehden haastattelussa olevansa Ukrainan tappolistalla. Ukrainassa oli kyllä epävirallinen lista Venäjä-mielisistä ja hyökkäyksen tukijoista, mutta tappamisesta listassa ei puhuttu. Lehti alusti haastattelua toteamalla Watersin olevan ”poliittinen” sekä tarkentamalla tämän kannattavan Palestiinan valtiota ja Black Lives Matter -liikettä sekä vastustavan autoritaarisia presidenttejä kuten Donald Trumpia, Viktor Orbánia (s. 1963) ja Bolsonaroa. Tämän jälkeen toimittaja James Ball totesi Watersin uskovan Syyrian tuolloista presidenttiä Bashar Al-Assadia (s. 1965) vastustaneiden tahojen olleen

27 Rahman 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kemiallisten aseiden käytön takana. Ja Venäjän sotarikoksista Waters totesi väitteiden olevan ”valheita, valheita, valheita”. Ukrainan presidentin vaimolle Olena Zelenskalle (s. 1978) Waters oli lähettänyt kirjeen, jossa hän pyysi tätä taivuttelemaan miehensä neuvottelemaan sodan lopettamiseksi ja luovuttamaan Venäjän jo valtaamat maa-alueet rauhan vastineeksi. Yhdysvaltain hän ”maan veronmaksajan ominaisuudessa” totesi olevan kymmenen kertaa pahempi kuin Venäjä ja Kiina, koska ”amerikkalaiset sekaantuvat kaikkialla vaaleihin ja tappavat ihmisiä enemmän kuin kukaan”. Totuuteen hänellä oli avaimet tekemänsä ”tarkan mediakriittisen tutkimuksen” vuoksi: ”Voin elää itseni kanssa ja mennä nukkumaan yöllä tietäen, että länsimedian myymä tarina on propagandaa, eikä se ole totuus. Minä tiedän totuuden.”[28]

Haastattelu antaa kuvan vanhasta rocktähdestä, jolla on suuri ego ja varsin varmat näkemykset maailmanjärjestyksestä. Tässä vaiheessa Venäjällä lienee viimeistään herätty tilanteen herkullisuuteen: Roger Waters kuulosti aivan Venäjän pyrkimysten ihannekommentoijalta. Venäjän salamyhkäinen kutsu Watersille saapua puhumaan YK:n turvallisuusneuvostoon olikin tämän lausuntojen johdonmukainen jatke.

Waters piti puheensa etäyhteydellä 8.2.2023, huvilaltaan Sveitsistä, koira vierellään. Hän totesi, luultavasti kutsujiensa yllätykseksi, Venäjän federaation hyökkäyksen Ukrainaan olleen laiton ja tuomitsi sen ”mahdollisimman voimakkaasti”. Mutta samaan hengenvetoon hän totesi, ettei hyökkäys ollut provosoimaton, ja että hän tuomitsee myös tämän yhtä voimakkaasti. Waters katsoi edustavansa niitä miljoonia hiljaisia maapallon asukkaita, jotka eivät hyödy sotateollisuuden taloudellisista voitoista, ja vaati tältä pohjalta Ukrainaan välitöntä tulitaukoa.[29]

Ukrainan YK-lähettiläs edustaja Serhi Kyslytsja (s. 1969) totesi olevan ironista, että Waters yrittää kaunistella Venäjän hyökkäystä, kun Pink Floyd oli aikanaan kielletty Neuvostoliitossa sen kritisoitua Afganistanin miehitystä. Kyslytsja kutsuikin puhetta ”tiiliskiveksi Venäjän disinformaation muurissa”.[30] Yhdysvaltain silloinen YK:n varasuurlähettiläs Richard M. Mills Jr. (s. 1959) totesi: ”Ilman muuta myönnän, että hänellä

28 Ball 2022.
29 Waters 2023.
30 Körkkö 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Roger Waters puhui Venäjän kutsumana etäyhteydellä Yhdistyneiden kansakuntien turvallisuusneuvostossa 8. helmikuuta 2023. Kuva: Eskinder Debebe, UN Photo.

on vaikuttavat ansiot levyttävänä artistina. Hänen pätevyytensä puhua meille asevalvonnan tai Euroopan turvallisuuskysymysten asiantuntijana vaikuttavat minusta vähemmän ilmeisiltä."[31]

Waters selvästi nautti saamastaan kansainvälisestä huomiosta, eikä kritiikki tuntunut hidastavan häntä yhtään. Joulukuussa 2023 nousi vielä uusi kohu, kun Waters oli ollut venäläisen *60 Minut* -ohjelman haastattelussa. "Putin-TV:n rautanukkena" tunnettu televisiojuontaja ja propagandisti Olga Skabejeva (s. 1984) oli tässä yhteydessä toivottanut Watersin avosylin tervetulleeksi asumaan Venäjällä. Watersin haastattelu muodostui viraali-ilmiöksi sosiaalisessa mediassa, ja pian sitä oli katsottu lähes 800 000 kertaa. Haastattelussa Skabejeva muistutti Watersia ukrainalaisen entisen suurlähettilään Scherban kehotuksesta muuttaa Venäjälle. Watersin vastaus oli ylimielisyydessään paljonpuhuva: "No, se on erittäin ystävällinen kutsu ja otan kutsusi paljon vakavammin kuin

31 Savage 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tämä idiootti Itävallassa – en muista hänen nimeään – ja rehellisesti sanottuna, en välitä pätkääkään, mutta joka tapauksessa, kiitos paljon kutsusta, ilmoitan sinulle myöhemmin."[32]

Pink Floydin sanoituksia Watersin lähdettyä yhtyeestä kirjoittanut David Gilmourin puoliso Polly Samson (s. 1962) reagoi haastatteluun sosiaalisessa mediassa yksiselitteisesti: "Surullista kyllä @rogerwaters olet antisemiitti mätään ytimeesi asti. Myös Putinin apologisti ja valehteleva, varasteleva, tekopyhä, veroja välttelevä, huulisynkkaava, misogyyninen, sairas kateudesta, megalomaanikko. Olen saanut tarpeekseni hölynpölystäsi."[33] Gilmour itse kommentoi alle olevansa samaa mieltä, sanasta sanaan.

Watersin entiset yhtyetoverit ovat muutenkin toimineet lähes päinvastoin häneen verrattuna: he ilmaisivat solidaarisuutta Ukrainan kansalle julkaisemalla uutta musiikkia. Erityisesti Watersin ja Pink Floydin kitaristi-laulaja David Gilmourin välit ovat olleet varsin tulehtuneet jo 1980-luvulta asti. Soolourallaan Waters on ollut selvästi aiempia yhtyetovereitaan poliittisempi, mutta Venäjän hyökkäys Ukrainaan aktivoi myös Gilmourin ja rumpali Nick Masonin. He julkaisivat hyväntekeväisyyssinglen "Hey, Hey, Rise Up!" Pink Floydin nimellä ja yhteistyössä ukrainalaisen Beatbox-yhtyeen laulajan Andri Hlyvnjukin (s. 1979) kanssa. Tapahtuma oli siinäkin mielessä merkittävä, että yhtye tallensi uutta musiikkia ensimmäisen kerran sitten vuoden 1994 *The Division Bell* -levyn sessioiden. Hlyvnjukin Instagram-julkaisusta poimittu ukrainankielinen lauluesitys on 1800-luvulta asti periytyvä ukrainalainen isänmaallinen marssilaulu "Oi, u luzi tšervona kalyna" (suom. Punamarjaheisi). Gilmourin perusteet toimintaan lienevät osin henkilökohtaisia, sillä hänellä on ukrainalainen miniä ja lapsenlapsia.[34]

Watersin ulostulot Ukrainan sodan osalta saivat Gilmourin menettämään lopullisesti kärsivällisyytensä Watersin kanssa. Kun häneltä kysyttiin lokakuussa 2024, haluaisiko hän vielä soittaa samalla lavalla, ei tulkinnanvaraa jäänyt:

32 Schwab Dunn 2023.
33 Mt.
34 Fräntilä 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> Ehdottomasti en. Pyrin pysymään kaukana ihmisistä, jotka aktiivisesti tukevat kansanmurhaa ja autokraattisia diktaattoreita kuten Putinia ja Maduroa [Venezuelan entinen presidentti]. Mikään ei saisi minua jakamaan lavaa jonkun kanssa, joka ajattelee, että naisten ja LGBT-yhteisön huono kohtelu on hyväksyttävää.[35]

Näyttää siltä, että haaveet Pink Floydin paluusta voi Watersin kutsumisen osalta unohtaa.

Euroopan synkkä historia rock-vastakulttuurin polttoaineena

Vastakulttuurin kuolema tapahtuu kahdella tapaa: sulauttamalla se kritisoimaansa järjestelmään – tästä Debord käytti rekuperaation käsitettä – ja kääntämällä antikapitalistinen *détournement*-idea itseään vastaan.[36] Ajatuksen soveltaminen Watersiin on kiinnostavaa erityisesti siksi, että hän on itse hyödyntänyt satiiria tehokeinona monilla konseptialbumeillaan Pink Floydin ajoista lähtien. Satiiri ja *détournement* ovat nähdäksemme jossain määrin samankaltaisia käsitteitä, ilmiön liioittelemista ja kääntämistä itseään vastaan. Watersin viimeaikaista toimintaa katsoessa tuntuukin, että hänestä on oikeastaan tullut satiiriversio itsestään: hän on äkkiväärine mielipiteineen muuttunut osaksi niin monesti kritisoimiaan mediaspektaakkeleita. Debordin idea spektaakkelin yhteiskunnasta kuvaa hyvin nykyistä mediakulttuuria ja sen kietoutumista valtapolitiikkaan. Debordin käsite laajeni natsi-Saksan ja Neuvostoliiton totalitaarisesta, keskitetystä spektaakkelista ja hajautetusta, amerikanisaatiota edustavasta spektaakkelista koskemaan nykypäivän mediavetoista, globaalia spektaakkelia.[37]

Jos länsimaat elävät nyt sellaisessa spektaakkelin yhteiskunnassa, joka saa voimaa niin totalisoivasta politiikasta kuin hajautetusta viihteestä,

35 Lord 2024.

36 Rekuperaatiosta ks. Pyhtilä 2005, 55–59.

37 Debord kutsuu tätä integroivaksi spektaakkeliksi. Debord 1990, 8–13; Pyhtilä 2005, 140–152; Kärki 2014, 42–43. Mediaspektaakkelin käsitteestä ks. Kärki 2014, 47–48.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

mitä siitä seuraa yhteiskunnallisesti? Äärioikeistolaiset toistavat, ettei valtamediaan klikkiotsikoineen ole luottamista, toisaalta algoritmit ohjaavat ihmisiä toisistaan alati erkaneviin kupliin. Rock-kulttuurin arvot jakavat seniorikansalaiset oletettavasti pyrkivät pitämään kiinni niistä asioista, jotka he kokevat tärkeiksi ja juureviksi. Tai sitten he löytävät omat totuutensa spektaakkelin peilimaailmasta.

Roger Waters on tätä kirjoitettaessa 82-vuotias. Häntä voi hyvällä syyllä kutsua ”vanhaksi jääräksi” sekä henkilöksi, jonka ajattelu ja toiminta motivoituu hänen kokemuksestaan kuulua brittiläiseen ”rock-aateliin” tai ”rock-oligarkiaan”. Tämän ryhmän vaikutusvalta ja maine perustuvat pitkälle heidän rooliinsa 1960- ja 1970-lukujen vastakulttuurisen agendan ylläpitäjinä läpi vuosikymmenten. Konservatiivisuus ei ole tälle joukolle mitenkään tyypillistä; se tuntuu olevan ennen muuta tiettyjen miestähtien muodonmuutos.[38] Waters ei ole provokatiivisuudessaan yksin. Hänen vastakulttuurinen näkemyksensä on seuraillut brittirockin edustajien parissa elänyttä, realismin rajoja hipovaa provokaatioiden perinnettä: vastakulttuurista, psykedeliasta, punkista ja progressiivisesta rockista kumpuavaa osin ristiriitaista pyrkimystä hätkähdyttää. Eikä rock-aatelilla ole enää paljoa aikaa, sillä sen jäseniä poistuu keskuudestamme jatkuvasti.[39]

Kun David Bowie (1947–2016) osoitti tuotannossaan ja haastatteluissaan 1970-luvun loppupuolella ilmennyttä kiinnostusta natsi-Saksan historiaa, okkultismia ja estetiikkaa kohtaan, hän synnytti kiistanalaisilla lausunnoillaan, *Blond Führer* -imagollaan ja monitulkintaisilla kappaleillaan muodikasta kiinnostusta fasismia kohtaan ja sai väitetysti kannatusta Britannian äärioikeistolaisissa piireissä.[40] Eric Clapton (s. 1945), mahdollisesti päihteiden vaikutuksesta, oli erityisesti inspiroitunut konservatiivikansanedustaja ja ministeri Enoch Powellin (1912–1998) pahamaineisesta Rivers of Blood -puheesta, jossa tämä viittasi antiikin

38 Suurten ikäluokkien naistähdet, kuten Marianne Faithfull (1946–2025) – tai hieman nuoremmatkaan, kuten Kate Bush (s. 1958) tai Viv Albertine (s. 1954) – eivät ole tulleet esille yhtä oudoilla lausunnoilla. Voi siis olla, että ilmiö on sukupuolittunut. Ja löytyy toki paljon vaikutusvaltaisia brittiläisen ”rock-eliitin” miespuolisia edustajia, kuten Peter Gabriel (s. 1950), David Gilmour, Brian May (s. 1947) ja Sting (Gordon Matthew Sumner, s. 1951), joiden aktivismi perustuu hyväntekeväisyysjärjestöjen tukemiseen ja demokratian puolustamiseen.

39 Mullen s.a.

40 Doggett 2011, 254–256; Dalton ym. 2001; O’Hagan 2007.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

runoilija Vergiliusta siteeraten veren pian virtaavan Britanniassa, ellei maahanmuuttoa saada rajoitettua. Claptonin puhe hänen konsertissaan Birminghamissa kesällä 1976 julisti Powellin olevan paremminkin profeetta kuin rasisti, joka ymmärtää, että ”johdamme maahanmuuttajia harhaan, kun houkuttelemme heitä Britanniaan työpaikkojen perässä”.[41]

Niin Bowie kuin Claptonkin antoivat ymmärtää, että Britannia oli sekasortoisessa tilassa ja kaipasi autoritääristä hallintoa. Heidän provokatiiviset lausuntonsa ja flirttailunsa arkojen poliittisten teemojen kanssa johtivat joka tapauksessa laajaan antirasististen ja -fasististen protestien sarjaan, joiden keihäänkärjeksi muotoutui äärioikeistolaista politiikkaa ja rasismia vastustava Rock Against Racism -liike. Bowien ja Claptonin kohdalla heidän myöhempi uransa antaa syyn olettaa, että he katuivat puheitaan, eivätkä he käyttäneet asemaansa lietsoakseen minkäänlaisia populistisia tai äärimmäisiä mielipiteitä. Roger Watersin seuraan asettuvat paremminkin hänen ikäluokkansa edustajat: pohjoisirlantilainen laulaja Van Morrison, joka levytti yhdessä Eric Claptonin kanssa koronarajoituksia kritisoineen kappaleen. The Who -yhtyeen laulajan Roger Daltreyn (s. 1944) ja rumpali Kenney Jonesin (s. 1948) populismi kumpusi yhteyksistä Brexitin kannattajiin ja Britannian konservatiivipuolueeseen sekä Brexitiä ajaneeseen populistipoliitikko Nigel Farageen (s. 1964). Jones myös hyökkäsi vuonna 2002 yhdessä Foreigner-yhtyeen basisti Rick Willsin (s. 1947) kanssa silloista työväenpuoluetta edustanutta pääministeri Gordon Brownia (s. 1951) vastaan populistisella laululla tämän veropolitiikasta.[42]

1980-luvun rock-sukupolveen kuuluva Morrissey taas on tunnettu kiivaana pääministeri Thatcherin vastustajana, mutta on tavallaan liukunut hämärälle populistiselle alueelle viime vuosien rasististen, maahanmuuttovastaisten ja Brexit-myönteisten kommenttiensa vuoksi. Puolustaessaan äärioikeistolaisia poliitikkoja Morrissey teki valtavasti vahinkoa tähti-imagolleen kannattajiensa parissa, joille hänen eläinten oikeuksien

41 Welch 1978, 114.

42 Davies 2002. Myös Jonesin vanha yhtyetoveri, laulaja Rod Stewart (s. 1945) kehotti kuulijoita äänestämään Faragea Glastonburyn festivaaleilla vuonna 2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ympärille kiinnittynyt vastakulttuurinen agendansa oli ollut esimerkki poikkeuksellisesta etiikasta hedonististen rock-tähtien keskuudessa.[43]

Tätä kirjoittaessamme vuonna 2026 Yhdysvaltain 80-vuotias presidentti Donald Trump käyttää siekailematta sosiaalisen median kierrättämää populaarikulttuuria hyväkseen lujittaessaan omaa yksinvaltaansa. Hänen narsistinen maailmansa on kuin amerikkalaisen vapaapainin fantasia: egon, pullistelun, mielistelyn ja vihan täyttämä mediaspektaakkeli, jota säestää Village People -diskoyhtyeen LGBTQ-tunnuslaulu ”Y.M.C.A”, jonka alkuperäisen vastakulttuurisen merkityksen Trump on kääntänyt itselleen mieluisaksi. Englannissa äärioikeistolainen populismi on nousussa: Faragen Reform UK -puolue tähtää pääministeripuolueeksi. Vladimir Putin on välillä vetreän, välillä sairaan oloinen 74-vuotias. Nuori vielä, ainakin Roger Watersiin verrattuna.

Tarvitaan uskottavia vastavoimia puolustamaan demokratiaa autokraattien haasteelta, eikä näytä siltä, että ne enää nousisivat suurten ikäluokkien rock-tähtien harvenevasta joukosta. Heillä on yhä vaikutusvaltaa ennen muuta perinteisen median kautta – erityisesti laajalevikkiset rocklehdet perustavat sisältönsä paljolti nostalgiaan ja rockin historian louhimiseen – mutta esimerkiksi Roger Watersin uskottavuus on kärsinyt pahasti hänen Ukrainan ja Venäjän sotaa koskevien kannanottojensa myötä. Vastakulttuurien muutosvoima ei ole katoamassa, mutta tarvitaan myös vankkaa tietoperustaista kriittisyyttä. Voi perustellusti kysyä, onko suurten ikäluokkien rock-eliitillä kykyä luovia disinformaation, propagandan, salaliittoteorioiden ja koulutusvihamielisyyden täyttämässä sosiaalisen median sähköviidakossa. Joskus voi käydä niin, että muutosvoimainenkin satiiri ja halu edistää ihmisoikeuksia käännetään niitä itseään vastaan. Näin globaaleja valtajärjestelmiä kritisoivasta rockmiljonääristä tulee kuin huomaamatta totalitaristien äänitorvi.

43 Jonze 2019.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Ball, James (2022), Roger Waters: I'm on a Ukrainian 'Kill List'. *The Rolling Stone* 4.10.2022. https://www.rollingstone.com/music/music-features/roger-waters-ukrainian-kill-list-1234604081/ [viitattu 6.2.2026].

Black, Johnny (2022), When Pink Floyd reunited for Live 8: "It was like sleeping with your ex-wife". *Classic Rock* 30.11.2022. https://www.loudersound.com/features/pink-floyd-reunite-at-live-8 [viitattu 6.2.2026].

Dalton, Stephen & Hughes, Rob (2001), Trans-Europe Excess. *Uncut* 4/2001, 38–66.

Davies, Mark (2002), Brown faces musical protest. *BBC News World Edition*. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/2498829.stm [viitattu 6.2.2026].

Dugan, Emily (2023), Roger Waters accused of repeated antisemitism in new documentary. *The Guardian* 28.9.2023. https://amp.theguardian.com/music/2023/sep/28/roger-waters-accused-of-repeated-antisemitism-in-new-documentary [viitattu 6.2.2026].

Fitch, Vernon (2001), *Pink Floyd. The Press Reports*. Burlington: Collector's Guide Publishing.

Fräntilä, Jarkko (2022), Pink Floyd julkaisi uuden kappaleen Ukrainan hyväksi. *Rumba.fi* 8.4.2022. https://www.rumba.fi/uutiset/pink-floyd-julkaisi-uuden-kappaleen/ [viitattu 6.2.2026].

Jones, Cliff (1994), Pink Floyd: Earl's Court Exhibition Centre, London. *MOJO* 12/1994.

Jones, Damian (2024), The Who's Pete Townshend found Roger Daltrey's Brexit stance "very problematic": "I think he was wrong". *NME* 8.11.2024. https://www.nme.com/news/music/the-whos-pete-townshend-found-roger-daltreys-brexit-stance-very-problematic-i-think-he-was-wrong-3810979 [viitattu 6.2.2026].

Jonze, Tim (2019), Bigmouth strikes again and again: why Morrissey fans feel so betrayed. *The Guardian* 30.5.2019. https://www.theguardian.com/music/2019/may/30/bigmouth-strikes-again-morrissey-songs-loneliness-shyness-misfits-far-right-party-tonight-show-jimmy-fallon [viitattu 6.2.2026].

Körkkö, Hilla (2022), Ukraina kritisoi Pink Floyd -yhtyeen perustajajäsenen Roger Watersin puhetta YK:n turvallisuusneuvostossa. *Helsingin Sanomat* 9.2.2022. https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000009383040.html [viitattu 6.2.2026].

Lazarus, Arthur (2022), Van Morrison's Self-Absorbed Descent into COVID Lunacy — A deep dive into the anti-authority "What's It Gonna Take?" album. *Medpage Today* 31.5.2022. https://www.medpagetoday.com/popmedicine/popmedicine/98976 [viitattu 6.2.2026].

Lord, Christopher (2024), David Gilmour: 'The rich and powerful have siphoned off the majority of music industry money'. *The Guardian* 3.10.2024. https://www.theguardian.com/music/2024/oct/03/david-gilmour-the-rich-and-powerful-have-siphoned-off-the-majority-of-music-industry-money [viitattu 6.2.2026].

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Mullen, Paul Robert (s.a.), Peter Pan is Rock & Roll: Are Aging Musicians Still Relevant? *Fusion Magazine*. https://www.fusionmagazine.org/peter-pan-is-rock-roll-are-aging-musicians-still-relevant/ [viitattu 6.2.2026].

Nolan, Emma (2022), Pink Floyd's Roger Waters: Every Political Issue He's Weighed In On. *Newsweek* 8.8.2022. https://www.newsweek.com/pink-floyd-roger-waters-every-political-issue-palestine-trump-russia-1731821 [viitattu 6.2.2026].

O'Hagan, Sean (2007), Rockers who flirt with the Heil life. *The Guardian* 22.4.2007. http://www.guardian.co.uk/music/2007/apr/22/features.review?INTCMP=SRCH [viitattu 6.2.2026].

Rahman, Khaleid (2022), Roger Waters Slammed as Pink Floyd Founder Speaks Out on Taiwan and Russia. *Newsweek* 7.8.2022. https://www.newsweek.com/rogers-waters-pink-floyd-slammed-comments-taiwan-russia-1731581 [viitattu 6.2.2026].

Savage, Mark (2023), Roger Waters: Former Pink Floyd star's UN speech criticised by Ukraine. *BBC* 9.2.2023. https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-64580688 [viitattu 6.2.2026].

Schwab Dunn, Billie (2023), Roger Waters Responds to Putin Ally's Offer to Move to Russia. *Newsweek* 19.12.2023. https://www.newsweek.com/roger-waters-russia-invite-putin-ally-1853750 [viitattu 6.2.2026].

Venues must stop hosting Roger Waters. Vetoomus 28.5.2023. Campaign Against Antisemitism. https://www.change.org/p/venues-must-stop-hosting-roger-waters [viitattu 6.2.2026].

Waters, Roger (2010), Why *The Wall* Now? *Rogerwaters.com*. https://web.archive.org/web/20170731105856/http://rogerwaters.com/why.php [viitattu 6.2.2026].

Waters, Roger (2011), Tear down this Israeli wall. *The Guardian* 11.3.2011. https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/11/cultural-boycott-west-bank-wall [viitattu 6.2.2026].

Waters, Roger (2023), Roger Waters full speech at the UN security council. *Pressenza. International News Agency*. 8.2.2023. https://www.pressenza.com/2023/02/roger-waters-full-speech-at-the-un-security-council/ [viitattu 6.2.2026].

Welch, Chris (1978), Eric Clapton: Portrait of the Artist as a Working Man. *Melody Maker* 9.12.1978. https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/eric-clapton-portrait-of-the-artist-as-a-working-man [viitattu 6.2.2026].

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Debord, Guy (1990), *Comments on the Society of the Spectacle*. Alkuteos *Commentaires sur la société du* spectacle (1988). Engl. Malcolm Imrie. London: Verso.

Debord, Guy (2005), *Spektaakkelin yhteiskunta*. Alkuteos *La Société du spectacle* (1967). Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.

Doggett, Peter (2011), *Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s*. London: Bodley Head.

Higgs, John (2012), *The KLF. Chaos, Magic and the Band Who Burned a Million Pounds*. London: Orion Books.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2011), Tracing the Hegemonic and the Marginal: A Cultural History of Cultural Studies. Teoksessa *They Do Things Differently There: Essays on Cultural History*. Toim. Bruce Johnson & Harri Kiiskinen. Turku: k&h, 109–134.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2021), Viihdettä vai valistusta? Fasistiset ja äärikonservatiiviset vaihtoehtohistoriat 2010-luvun televisioviihteessä ja uuspopulistisessa ruohonjuuritason politiikassa. *Historiallinen Aikakauskirja* Vol. 119 (4), 445–456.

Kärki, Kimi (2005), 'Matter of Fact It's All Dark': Audiovisual Stadium Rock Aesthetics in Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon* Tour 1973. Teoksessa '*Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's* The Dark Side of the Moon. Toim. Russell Reising. Aldershot: Ashgate Press, 27–42.

Kärki, Kimi (2014), *Rakennettu areenatähteys. Rock-konsertti globalisoituvana mediaspektaakkelina 1965–2013*. Turku: Turun yliopisto.

Kärki, Kimi (2015), Evolutions of *The Wall*: 1979–2013. Teoksessa *The Arena Concert. Music, Media and Mass Entertainment*. Toim. Robert Edgar, Kirsty Fairclough-Isaacs, Benjamin Halligan & Nicola Spelman. London: Bloomsbury, 57–70.

Pyhtilä, Marko (2005), *Kansainväliset situationistit – spektaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.

Roszak, Theodor (1969), *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books.

Vattimo, Gianni (1991), *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Alkuteos: *La società transparente* (1989). Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.

Virnes, Antti (2016), Kohti arjen vallankumousta. Lyhyt johdatus situationalistiseen ajatteluun. *Paatos* 10.5.2016. https://www.paatos.fi/2016/05/10/kohti-arjen-vallankumousta/ [viitattu 6.2.2026].

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”Olen venäläinen”

Shamanin nationalistinen popmusiikki hyökkäyssodan aikana

Antti Okko
https://orcid.org/0000-0002-8493-0218

Nimellä Shaman tunnetusta laulaja Jaroslav Dronovista (s. 1991) on kehkeytynyt venäläisen populaarikulttuurin supertähti. Aiemmin lähinnä ihmissuhteista laulanut artisti muutti tyyliään helmikuussa 2022 korostaen rakkauttaan Venäjään. Uusi linja nosti aiemmin melko tuntemattoman muusikon maan suosituimpien artistien joukkoon.[1] Shaman ei ilmestynyt tyhjästä, vaan hän on osa pidempää jatkumoa, jossa venäläisen populaarimusiikin suuntaa on presidentti Vladimir Putinin (s. 1952) kolmannesta kaudesta (2012) alkaen ohjattu vastaamaan hallinnon arvomaailmaa. Toistaiseksi prosessin suurin menestystarina on juuri Shaman, joka heijastelee Putinin hallinnon kulttuuripolitiikan tavoitteita paitsi muusikkona myös poptähtenä. Keskityn siihen, miten Shaman välittää ja tuottaa nationalistista viestiä ja Ukrainan sotaa kannattavaa narratiivia sekä osoittaa tukeaan Putinin hallinnolle. Kiinnitän erityistä huomiota Shamanin tapaan hyödyntää Venäjän historiaa, tai

1 Valtiollisen VTsIOM-tutkimuskeskuksen kyselyn mukaan Shaman oli vuonna 2023 jopa maan suosituin artisti.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

pikemminkin valtion ylläpitämää historian tulkintaa, osana tuotantoaan ja julkisia esiintymisiään.

Katson, että Shaman kokonaisuutena – poptähtenä ja brändinä – on kappaleitaan suurempi vaikuttaja, josta on tullut symboli sodan ohella nationalistiselle populaarikulttuurille laajemminkin. Merkitystä on näin myös hänen ulkomusiikillisella toimijuudellaan. Tarkoitukseni ei ole arvioida Shamanin musiikin taiteellista arvoa tai hänen kykyjään laulajana tai lauluntekijänä. Hän toimii pikemminkin linssinä, jonka läpi tarkastelen Venäjän pyrkimyksiä valjastaa kulttuuri osaksi isänmaallista ja sotaisaa diskurssia.

Lähdemateriaalini koostuu Shamanin kappaleista, joiden osalta otan huomioon niin musiikin, sanoitukset kuin musiikkivideot.[2] Näitä elementtejä ei ole mielekästä erottaa toisistaan, vaan yksittäistä kappaletta tarkasteltaessa erilliset osat muodostavat kokonaisuuden. Painotuksissa on kuitenkin eroja. Shamanin tuotanto ei ole musiikillisesti korostetun venäläistä. Vaikka joidenkin hänen kappaleidensa on tulkittu sisältävän elementtejä kansanmusiikista, on hänen katsottu noudattavan angloamerikkalaisen poprockin standardeja jopa siinä määrin, että yhtä hänen hiteistään on väitetty Bon Jovi -plagiaatiksi.[3] Kriitikko Oleg Karmunin on kutsunut Shamanin sanoituksia abstrakteiksi, sillä niissä ei hänen mukaansa ole selkeää linkkiä esimerkiksi Putiniin tai ”erikoisoperaatioon”. Yksittäiset tekstinpätkät voi halutessaan tulkita kontekstistaan irrotettuina jopa valtiota vastustaviksi. Denis Bojarinov on puolestaan esittänyt Shamanin hyödyntävän yleismaailmallisia nationalistisia kliseitä, jolloin viittauksia nimenomaisesti Venäjään ei juuri ole havaittavissa. Siksi hänen mukaansa viesti tulee paremmin ilmi videoissa.[4]

Väitteet kliseisyydestä ja nationalistisen termistön universaalista luonteesta pitävät osin paikkansa. Esimerkiksi kappale ”Moja Rossija” (Minun Venäjäni) ei sisällä tekstin osalta mitään tyypillisen venäläistä – nimen vaihtamalla siitä saisi yhtä lailla vaikkapa Suomea ylistävän kappaleen.[5] Sanoituksista voi kuitenkin lähiluvun avulla löytää Venäjän

2 Luku on kirjoitettu Shamanin YouTube-kanavalla olleiden videoiden pohjalta, jotka on sittemmin poistettu Shamanin hyökkäyssotaa tukevien kantojen vuoksi. Ks. ”YouTube Bans Pro-War” 2024.

3 Kyseessä on kappale ”Ja Russki”. ”Führer and his Shaman” 2023.

4 Mt.

5 Shaman: ”Moja Rossija”. YouTube.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

nationalistiselle propagandalle tyypillisiä piirteitä, jotka ansaitsevat lähempää tarkastelua. On kuitenkin totta, että Shamanin viesti tulee selkeimmin esiin videoissa, joiden sisältö on suorasukaisempaa kuin musiikin tai tekstin. Musiikin lisäksi käytän taustoittavana materiaalina Shamanin konsertteja, medialle antamia lausuntoja sekä hänen YouTube-julkaisujensa oheen kirjoittamiaan saatetekstejä.

Lähestyn materiaaliani lähiluvun keinoin. Lähilukuni nojaa John Richardsonin ekologisen lähiluvun tai lähemmän luvun menetelmään.[6] Siinä huomio kiinnittyy laajemman kontekstin varjoon jääviin yksityiskohtiin, joita tarkastelemalla tulkitsija voi tunnistaa aineistoon sisältyviä laajempia merkityksiä. Pyrin löytämään Shamanin tuotannosta piirteitä, jotka saattavat ensi kuulemalta ja näkemältä vaikuttaa mitättömiltä, mutta jotka kuitenkin kertovat paljon siitä, mitä valinnoilla on haluttu saavuttaa.

Putinin kulttuuripolitiikka

Neuvostoliitossa populaarimusiikin ja valtion suhde oli tiivis. Ammattimaisena muusikkona toimiminen vaati valtion hyväksynnän, mikä rajoitti ilmaisunvapautta.[7] Kontrolli lieveni glasnostin myötä 1980-luvun lopulla ja poistui Neuvostoliiton hajottua.[8] Neuvostoliiton hajoaminen merkitsi kulttuuripolitiikan liberalisoitumista, kun keskusjohtoinen ideologian sävyttämä ohjaus päättyi.[9] Avoimuuden ajan joutsenlauluna voi pitää vuosia 2008–2011, jolloin erityisesti indiepop- ja rockyhtyeet esiintyivät usein englanniksi. Tämän niin sanotun anglofiilisen suuntauksen kärkinimet, kuten Tesla Boy, Pompeya, On The Go ja Everything is Made in China, tekivät laajoja kiertueita kotimaassaan ja saivat huomiota myös lehdistössä. Dmitri Medvedevin (s. 1965) presidenttikaudella (2008–

6 Richardson 2017.

7 Valtion ammattilaisiksi tunnustamat artistit toimivat kulttuuriministeriön hallinnoimien järjestöjen alaisuudessa. Ammattilaiseksi tunnustetulla artistilla oli lupa tienata rahaa musiikillaan, minkä lisäksi valtio tarjosi materiaalista tukea sekä pääsyn radioon ja televisioon. Muusikoiden esittämän materiaalin oli kuitenkin vastattava valtion standardeja. (Ramet ym. 1994, 166–183.)

8 Cushman 1995.

9 Romashko 2020, 120.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

2012) ilmapiiri koettiin suhteellisen vapaaksi ja suhteet länsimaihin hyviksi, jolloin länsimainen kulttuuri inspiraation kohteena oli myös hyväksyttyä.[10]

Ilmapiiri muuttui Putinin kolmannen presidenttikauden myötä. Putin, joka kahden ensimmäisen kautensa (2000–2008) jälkeen toimi pääministerinä, ilmoitti syyskuussa 2011 asettuvansa ehdokkaaksi seuraavan vuoden presidentinvaaleissa, mikä herätti suuttumusta etenkin suurkaupunkien väestössä. Kuohuntaa kiihdytti marraskuussa pidettyjen duuman vaalien epärehellisyys, joiden jälkeen Venäjällä nähtiin suurimmat mielenosoitukset sitten Neuvostoliiton loppuaikojen.[11] Putinin vastaus oli demokratian rajoittaminen. Uudet lait kavensivat sananvapautta ja lisäsivät yhteiskunnallista kontrollia. Näihin kuuluivat muun muassa lait ulkomaisista agenteista, homopropagandasta, uskovaisten tunteiden loukkaamisesta sekä valtiovallan ja valtiollisten symbolien halventamisen kieltämisestä.[12] Määritellessään ilmaisunvapauden rajoja toimet heijastuvat myös musiikkielämään. Viime vuosina musiikkia on ohjattu haluttuun suuntaan ennen muuta moniäänisyyden kitkemisellä.

Krimin miehitys ja sota Itä-Ukrainassa jakoivat musiikkikenttää voimakkaasti.[13] Kenties näkyvimmin kantaa otti Venäjän toimia voimakkaasti vastustanut laulaja Andrei Makarevitš (s. 1953).[14] Seurauksena oli lokakampanja valtiollisessa mediassa[15] sekä lukuisten esiintymisten peruuntuminen.[16] Juuri esiintymisten peruminen ja julkinen paine, samoin kuin kyseenalaiset oikeusprosessit, ovat keskeisiä kontrolloinnin työkaluja. Syynä ongelmiin joutumiselle ei aina ole hallinnon suora haastaminen, vaan valtio pyrkii ylipäätään rajoittamaan haitallisiksi kokemiensa yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyä. Oppositiomedia *Meduzan* mukaan vuoden 2018 lokakuun ja joulukuun välisenä aikana peruttiin

10 Biasioli 2021.
11 Pörsti 2018, 246.
12 Huttunen 2022.
13 "Rossijskije i ukrainskije" 2014.
14 Volkova 2014.
15 Ks. esim. dokumentti *13 druzei hunty* (2014, "13 juntan ystävää"), jossa Makarevitš esitettiin fasismin tukijana.
16 "Andrei Makarevitš rasskazal" 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ainakin 36 esiintymistä, useimmiten siksi, että artistit käsittelivät kappaleissaan itsemurhia ja päihteitä.[17]

Mediatietojen mukaan Venäjällä on levitetty listaa artisteista, joita ei tule palkata esiintymään,[18] ja helmikuun 2022 jälkeen useat muusikot ovat päätyneet myös ulkomaisten agenttien listalle.[19] Näissä olosuhteissa moni artisti on lähtenyt maasta.[20] Kuitenkin samaan aikaan on selvää, että merkittävälle osalle muusikoista sota ei vaikuta toimintaan ainakaan näkyvästi. Valtaosa artisteista pysyttelee erossa päivänpolitiikasta, mikä lienee opportunistisesti ajatellen paras valinta, sillä kriitikoilla ei ole uraa Putinin aikana, hänen tukijoillaan ei välttämättä hänen jälkeensä.

Sota edistää yhdenmukaistamista luomalla vaikutelmaa vaihtoehdottomuudesta, jolloin keskiöön nousevat taistelun, uhrautumisen ja jaetun tulevaisuuden kaltaiset teemat.[21] Venäläisen populaarimusiikin kentällä tämä näkyy valtion diskurssia tukevan musiikin roolin kasvuna, mitä tuskin voi pitää poikkeuksellisena. Shaman muistuttaa serbialaista laulajaa Baja Mali Knindžaa (oikea nimi Mirko Pajčin, s. 1966). 1990-luvulla Knindža asettui tukemaan äärimmäistä serbinationalismia, asennoitui vihamielisesti kroatialaisiin ja bosniakkeihin ja osoitti tukea Suur-Serbia-ajatukselle. Hän piti Serbiaa Jumalan valitsemana maana, jota ulkopuoliset pyrkivät hävittämään.[22] Myös esimerkiksi Yhdysvalloissa vuoden 2001 syyskuun 11. päivän terrori-iskuja seurasi etenkin country-musiikissa isänmaallisen ja paikoin hyvin sotaisan diskurssin esiinmarssi. Sen painotukset vaihtelivat Alan Jacksonin (s. 1958) sentimentaalisesta uhrien muistelusta[23] Charlie Danielsin (1936–2020) uhmakkuuteen[24] ja Hank Williams Jr:n (s. 1949) vakuutuksiin yhtenäisyydestä.[25]

Varsinaisena temaattisena käänteenä nationalistista ja propagandistista musiikkia Venäjällä ei voi pitää, mutta viime vuosien yhteiskunnallinen kehitys on korostanut sen painoarvoa. Tällä hetkellä valtiota

17 "V 2018 gody" 2018.
18 "Ne tolko «DDT»" 2022.
19 OVD-Info: (s.a.) Lista ulkomaalaisista agenteista.
20 Sonne & Marshall 2023.
21 Kormano 2014, 16.
22 Atanasovski 2015, 190.
23 Jackson, Alan: "Where Were You (When the World Stopped Turning)". *Drive* 2002.
24 Daniels, Charles: "This Ain't No Rag It's a Flag". *Live!* 2001.
25 Williams, Hank JR: "America Will Survive". *The Almeria Club Recordings* 2002.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tukevien artistien joukkoon kuuluu Polina Gagarinan (s. 1987) kaltaisia laulajia, jotka eivät suoraan lausu poliittisia mielipiteitään tai julkaise nationalistista musiikkia, mutta osallistuvat hallintoa ja sotaa tukeviin tapahtumiin.[26] Aktiivisesti nationalistisia teemoja tuotannossaan käsittelevät artistit ovat pääsääntöisesti miehiä, ja heidän musiikkinsa ja estetiikkansa on usein korostetun maskuliinista ja militaristista. Heidän joukkoonsa lukeutuu esimerkiksi Oleg Gazmanov (s. 1951), jonka kappaleissa pääosassa ovat usein sotilaat ja Venäjän kunniakas menneisyys.[27]

Shaman – popparista propagandistiksi

Jaroslav Dronov syntyi Tulan alueella Novomoskovskin kaupungissa. Hän opiskeli Moskovan maineikkaassa Gnesinin musiikkiakatemiassa ja haki läpimurtoa TV:n laulukilpailuista sijoittuen vuonna 2013 kolmanneksi *Faktor A* -ohjelmassa[28] ja vuotta myöhemmin toiseksi *The Voicessa*. Tosi-tv-tähteys ei realisoitunut valtavirran menestyksenä, vaan seuraavat vuodet Dronov lauloi cover-yhtyeessä julkaisematta omaa musiikkia.[29] Vuonna 2018 hän julkaisi version Maksim Fadejemin (s. 1968) kappaleesta ”Tantsy na stjoklah” (Tanssi lasin päällä).[30] Versio osoittautui suosituksi,[31] mutta kappale jäi ainoaksi julkaisuksi hänen omalla nimellään, eikä Dronov tämän jälkeen julkaissut musiikkia liki kahteen vuoteen.

Tammikuussa 2020 Dronov otti käyttöön nimen Shaman[32] ryhtyen samalla julkaisemaan musiikkia aiempaa aktiivisemmin. Elokuun 2020 ja tammikuun 2022 välisenä aikana hän julkaisi 15 kappaletta, jotka käsittelivät pääasiassa romanttista rakkautta. Syksyllä 2021 hän aloitti yhteistyön tuottaja Viktor Drobyšin (s. 1966) kanssa, joka on toiminut lukuisten laajaa menestystä saavuttaneiden artistien taustalla.[33] Yhteistyö

26 Ks. esim. Maailma ilman natsismia -konsertti. YouTube.
27 Gazmonov, Oleg: ”Nikto, krome nas!” YouTube; Gazmanov, Oleg: ”Vperjod, Rossija!” YouTube.
28 Venäjän versio X-Factorista.
29 ”Biografija Jaroslava Dronova” 2023.
30 Shaman: ”Tantsy na stjoklah”. YouTube.
31 Kappale keräsi YouTubessa yli 60 miljoonaa katselukertaa.
32 Vandenko 2023.
33 Viktor Drobyšin verkkosivut.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kesti noin vuoden, ja tuona aikana tapahtui Shamanin käänne ”tavallisesta” poptähdestä nationalististen tuntojen tulkiksi. Myöhemmin kumpikin on pyrkinyt mediassa väheksymään Drobyšin vaikutusta Shamanin musiikkiin, millä epäilemättä pyritään vahvistamaan ajatusta Shamanista autenttisena taiteilijana, jonka nationalistisuus perustuu aitoihin tunteisiin kaupallisen laskelmoinnin sijaan.[34] Samaa autenttisuuden korostamista voi nähdä myös siinä, että jokaisessa Shamanin YouTubessa julkaisemassa kappaleessa on nimen perässä teksti ”sanat ja musiikki Shamanin”. Tämä ei toki ole poikkeuksellista, sillä autenttisuuden vaikutelmaa on pidetty tärkeänä niin yleisön kuin kriitikoidenkin suosion saavuttamiselle. Autenttisuutta onkin pidetty populaarimusiikin merkittävimpänä arvona.[35]

Drobyšin lisäksi Shamanin rinnalla on toiminut muun muassa Anton Korobkov-Zemljanski (1984–2024), joka toimi aiemmin muun muassa poplaulaja Filipp Kirkorovin (s. 1967) managerina. Hänenkin täsmällistä rooliansa artistin taustalla on vaikea määrittää, mutta hänellä on huhuttu olleen sananvaltaa etenkin musiikkivideoiden suhteen. Kolmas merkittävä taustavaikuttaja on Shamanin tuottaja Igor Matvienko (s. 1960), joka sai maaliskuussa 2023 28,7 miljoonan ruplan valtionrahoituksen säveltämälleen oopperalle *Prinssi Vladimir*, jonka pääroolissa Shamanin oli alun perin tarkoitus esiintyä.[36]

Shamanin tukijat ovat kasvattaneet hänen suosiotaan ja varmasti vaikuttaneet hänen brändinsä kehitykseen. Shaman tuskin on sinänsä valtion PR-koneiston luoma tuote, vaan hänen imagonsa on rakennettu vapailla markkinoilla hyödyntämään sotaisaa ja nationalistista ilmapiiriä. Strategia on toiminut, sillä uuden imagon myötä hänen suosionsa on kasvanut räjähdysmäisesti: helmikuussa 2022 hänellä oli YouTubessa noin 300 000 seuraajaa, marraskuussa 2023 yli 2,3 miljoonaa,[37] ja suositussa sosiaalisen median palvelussa VK:ssa Shaman lukeutuu noin 550 000 seuraajallaan maan seuratuimpiin artisteihin.[38] Toisaalta on

34 Ks. esim. ”Viktor Drobyš rasstalsja” 2022.
35 Thornton 1995, 26.
36 ”Führer and his Shaman” 2023.
37 Mt.
38 Esimerkiksi Oleg Gazmanovilla noin 100 000 seuraajaa ja Polina Gagarinalla 270 000. Omassa luokassaan on rap-artisti Morgenstern, jolla on liki kolme miljoonaa seuraajaa.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

otettava huomioon myös Shamanin musiikkiin kohdistunut kielteinen suhtautuminen. Hänen kappaleitaan on kuunneltu noin viisisataa miljoonaa kertaa YouTubessa, mutta monet kappaleista ovat saaneet enemmän ei-tykkäyksiä kuin tykkäyksiä. Nationalistista käännettä edeltäneiden kappaleiden vastaanotto on näiltä osin positiivisempi kuin uudemman tuotannon.[39] Shamanin suosiosta puhuttaessa onkin pantava merkille, että merkittävä osa kuulijoista suhtautuu häneen kielteisesti tai vähintään ironisesti. Jälkimmäinen tendenssi näkyy hänestä tehtyjen humoristisen meemien leviämisessä ja hänen kappaleitaan parodioivissa videoissa.[40]

Aitoja fanejakin Shamanilla on, ja näistä tärkein on valtio. Se on asettanut hänet suositeltujen artistien listalle, mikä tarkoittaa, että on suotavaa palkata hänet esiintymään.[41] Shaman on saanut esiintyä korkean profiilin tilaisuuksissa, mikä kertoo poliittisen johdon osoittamasta arvostuksesta. Esimerkiksi syyskuussa 2022 hän esiintyi Vmeste navsegda! -juhlassa (Ikuisesti yhdessä) Punaisella torilla, johdattaen yleisön ja itsensä Putinin laulamaan kansallishymniä.[42] Pääsy televisioon, ennen kaikkea esiintyminen suositussa uudenvuodenlähetyksessä Putinin puheen jälkeen, on ollut maanlaajuisen tunnettuuden kannalta tärkeää.[43] Shaman on Venäjän lisäksi kiertänyt myös miehitetyillä alueilla Krimillä, Mariupolissa ja Luhanskissa.[44] Shamanin saamasta tuesta viestii ennen kaikkea se, että hänellä on ylipäänsä mahdollisuus julkaista musiikkia, kuvata videoita ja tehdä kiertueita tilanteessa, jossa ilmaisunvapaus on yhä useamman artistin kohdalla kadonnut.

Olen venäläinen – yhtenäisyys, usko ja totuus

Shamanin keskeinen sanoma liittyy yhtenäisyyden korostamiseen. Paikoin tämä tehdään suoraviivaisesti, esittämällä yhtenäisyys olemassa olevana kansan ominaispiirteenä, joka on yhtä totta kuin ympäröivät

39 Mt.
40 Ks. esim. Aleksandr Gudkov: "Ja uzkij". YouTube.
41 "Kreml predložil" 2022.
42 Shamanin esiintyminen Punaisella torilla. YouTube.
43 Shaman uudenvuoden TV-lähetyksessä 1.1.2024. YouTube.
44 Sidorova 2023a.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

luonnonilmiöt. Tätä tematiikkaa edustaa ennen kaikkea sotilasmarssia mukaileva kappale ”Da” (Kyllä).

> Kyllä, Venäjäni sanoo ”kyllä”
> Ja olemme yhtenäisiä aina
> Kuin aurinko, ilma ja vesi
> Olemme yhdessä[45]

Viestiä ei useinkaan ilmaista näin yksiulotteisesti. Lähempää tarkastelua ansaitsee hänen kenties tunnetuin kappaleensa ”Ja Russki” (Olen venäläinen), joka julkaistiin operaatio Barbarossan alkamisen vuosipäivänä 22.6.2022.[46] Kappale kertoo nimensä mukaisesti siitä, millaista on olla venäläinen. Kertojan määrittelemä venäläisyys rakentuu kolmen tekijän varaan. Ensinnäkin venäläisyys näyttäytyy positiivisena voimana, sillä kappaleen kertoja on ”kuin vapaa tuuli” eikä ”halua muuta kuin rakastaa ja hengittää”, eikä häntä voi rikkoa, koska hän on venäläinen. Toisekseen kappaleessa on myös uhmakas ja vastakkainasettelua tavoitteleva sävy, joka korostaa venäläisyyden erillisyyttä muusta maailmasta. Tämä käy ilmi kertosäkeessä:

> Olen venäläinen
> Menen loppuun saakka
> Olen venäläinen, vereni on isältäni
> Olen venäläinen ja olen onnekas
> Olen venäläinen, muun maailman kiusaksi
> Olen venäläinen[47]

Vastakkainasettelua Venäjän ja muun maailman kesken korostaa kohta ”Ja Russki, vsemu miru naszlo” (”Olen venäläinen, muun maailman kiusaksi”). Sana *naszlo*, jonka merkitys vastaa jonkin asian tekemistä ilkeyttään tai pahansuopuuttaan, oli mitä ilmeisimmin tarkoitettu ottamaan kantaa tapaan, jolla ”Länsi” on tuominnut Venäjän toimet Ukrainassa.

45 Shaman: ”Da”. YouTube.
46 Shaman: ”Ja Russki”. YouTube.
47 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kun Shamania haastettiin sanavalinnan tiimoilta TV-kanava *Rossija-24*:n haastattelussa, hän puolustautui sanomalla, ettei hänen tarkoituksenaan ollut käyttää sanaa ilkeässä tarkoituksessa. Sen sijaan hän väitti, jokseenkin ontuvasti, käyttäneensä sanaa samassa merkityksessä kuin sanoja *vopreki* tai *naperekor*, joiden merkitys on 'huolimatta'.[48]

Kolmas määritelmä venäläisyydelle on veriyhteys, joka ilmenee kertosäkeen lauseessa "vereni on isältäni". Veri venäläisyyden määrittäjänä sai tulalaisen kuulijan raportoimaan kappaleen viranomaisille ekstremismiä. Ilmoituksen seurauksena senaattori Jelena Afanasjeva (s. 1975) pyysi syyttäjänvirastoa tutkimaan kappaletta, jonka jälkeen Tulan sisäministeriö vaati artistilta vastausta syytöksiin. Shaman kiisti kappaleen syrjivän muita kansallisuuksia selittäen repliikin viittaavan taivaalliseen isään. Näin se ei sulje pois muita kansalaisuuksia, vaan venäläisyys tarkoittaa yhteisen kielen, historian, kulttuurin, ja henkisen sukulaisuuden jakamista etnisyyteen liittymättä.[49] Venäjän monikansallisen luonteen vuoksi vastaavanlainen tasapainottelu on tuttua myös valtionjohdolle. Eri ryhmien harmoninen yhteiselo on retorisella tasolla oleellista, mutta etnisillä venäläisillä on kuitenkin muita tärkeämpi asema, sillä he toimivat yhteiskunnassa "koossapitävänä" voimana.[50]

Shamanin julistuksen venäläisyydestään voi nähdä ennen kaikkea uskollisuuden osoituksena valtiolle, jolloin venäläiseksi tunnustautuminen on teko, joka osoittaa tietynlaisen aseman ottamista suhteessa Putinin Venäjän toimiin.[51] Näin ovat toimineet myös Putinin länsimaiset tukijat, kuten näyttelijät Steven Seagal (s. 1952) ja Gerard Depardieu (s. 1948), jotka ovat paitsi ylistäneet Putinin politiikkaa myös ottaneet Venäjän kansalaisuuden.[52] Tämä selittää osaltaan sen, miksi kappaletta on käytetty uudelleenkouluttamisen välineenä Putinin vastaisia toimijoita kohtaan. Maaliskuussa 2023 poliisi teki ratsian kahteen moskovalaiseen baariin, joiden epäiltiin rahoittavan Ukrainan armeijaa. OMON-miesten kerrottiin pakottaneen baarin asiakkaat laulamaan "Ja Russki" -kappaletta,

48 Vandenko 2023.
49 "Shaman wrote an explanatory" 2023.
50 Laine 2020, 44.
51 Caprio 2023.
52 Mt.; "Following Steven Seagal's" 2016.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

samoin kuin nationalistisen Ljube-yhtyeen tuotantoa.[53] Alkuvuodesta 2024 media raportoi kappaletta soitettavan aamuisin rangaistussiirtola IK-3:n vangeille, joiden joukkoon kuului muun muassa Aleksei Navalnyi (1976–2024).[54]

Perinteitä ja futurismia yhdistelevä musiikkivideo tukee ajatusta venäläisyydestä ideologiana. Videolla kuvataan vaatimattomaan mustavalkoiseen asuun pukeutunutta laulajaa kävelemässä viljapellolla ja suutelemassa ristiä kirkonkellojen soidessa taustalla. Toisaalta hänet nähdään esiintymässä ihailijajoukon keskellä meikkeineen ja glitter-takkeineen. Lopussa kuva siirtyy ”jonnekin päin Amerikkaa”, jossa afroamerikkalainen pariskunta ajaa autoa laulaen kappaleen tahdissa ”olen venäläinen”. Sen jälkeen matkataan vielä avaruuteen, jossa kappale sanomineen kelpaa myös avaruusolioille.[55]

Huhtikuussa 2023 julkaistun ”My” (Me) on teemoiltaan samankaltainen. Pyrkien ilmeisesti reagoimaan ”Ja Russki” -kappaleen aiheuttamaan kritiikkiin Shaman kertoi kappaleen olevan manifesti ”niille, jotka puhuvat ja ajattelevat venäjäksi, elävät täällä ja kokevat tämän kotimaakseen”.[56] Kuitenkin yhtenäisyyttä haettiin jälleen myös verestä, jonka tässä yhteydessä voi katsoa viittaavan niin menneisiin kuin nykyisiinkin sotiin, joissa veriuhri toimii siteenä kansalaisten välillä. Tämä side on kappaleen teeman mukaisesti ”meidän” menestyksemme salaisuus:

> Ikuisesti yhdistettynä verellämme
> me olemme sukupolvemme
> yhden taivaan yhdistämänä
> Sitä ei voi kukaan koskaan rikkoa
> Emme koskaan elä polvillamme
> Me olemme yksi ainoa totuus maailmassa, se me olemme[57]

53 ”V moskovskije bary” 2023.
54 Niinivuo 2014.
55 Shaman: ”Ja Russki”. YouTube. Viljapellolla kävely ja yleisön edessä esiintyminen toistuvat läpi videon. Ristin suutelu kohdassa 00.50–00.51, afroamerikkalainen pariskunta välillä 03.40–04.10, ufot 04.11–04.41.
56 Shaman: ”My” (ensimmäinen versio). YouTube.
57 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kappaleen kahdesta musiikkivideosta ensimmäinen julkaistiin samana päivänä singlen kanssa.[58] Skolkovon innovaatiokeskuksessa kuvattu video yhdistää menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kirjaimellisesti, sillä video alkaa tekstillä: ”Me olemme loistava menneisyytemme, nykyhetkemme ja tulevaisuutemme. Kaikki Venäjän tulevat menestykset, saavutukset ja voitot perustuvat uuteen sukupolveen. Lapset ovat Venäjän tulevaisuus.” Videolla esiintyy joukko yhtenäisiin tummiin asuihin pukeutuneita lapsia. He suorittavat erilaisia tehtäviä, joiden tarkoitus on alleviivata heidän rooliaan tulevaisuuden luojina. Lapsia nähdään näennäisen futuristisessa ympäristössä muun muassa kuntoilemassa, työskentelemässä laboratoriossa, pelaamassa shakkia, vääntämässä kättä ja harjoittelemassa judoa. He kulkevat samaan suuntaan samoissa vaatteissa ja pystyvät näin ollen mihin vain yhtenäisyytensä vuoksi. Yksi videolla esiintyvistä lapsista on Fjodor Simonenko.[59] Venäjän median mukaan 10-vuotias poika oli maaliskuussa 2023 palkittu kunniamerkillä hänen pelastettuaan kaksi muuta lasta Ukrainaa tukevien sabotöörien hyökkäykseltä.[60] Hänen lisäkseen kappaleessa on toinenkin yhteys Ukrainan tapahtumiin, sillä kappaleen alussa kuuluvista rytmikkäistä mehuudoista vastaa luhanskilainen kuoro.[61]

Samalla kun Skolkovon innovaatiokeskus kuvauspaikkana ja videon estetiikka edustavat tulevaisuutta, viittaavat lyriikat kansanperinteeseen. Säe ”S nami vera da ljubov” – usko ja rakkaus ovat kanssamme – käyttää ja-sanana sanan *i* sijaan vanhahtavaa *da*-sanaa. Säkeen muodon lisäksi huomiota voidaan kiinnittää myös sisältöön, jossa esitetään Jumalan olevan puolellamme. Uskonto on yleinen teema Shamanin tuotannossa, ja hän esiintyy lähes aina risti kaulassaan. Esimerkiksi kappaleen ”Vorony moi” (Korppini) videolla ristiä kuvataan toistuvasti, kappaleen lopussa soivat kirkonkellot ja videon päätteeksi enkeli noutaa Shamanin esittämän hahmon mukaansa korkeuksiin.[62]

58 Mt.
59 Kohdassa 00.58–01.04.
60 Stepanov 2023.
61 Sidorova 2023b.
62 Shaman: ”Vorony Moi”. YouTube. Risti kohdissa 00.00–00.02, 01.42–01.45, 01.51–01.55 ja 02.27–02.28. Enkeli välillä 03.26–03.29.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kappaleessa ”Ispoved” (Rippi) kertoja pyytää luojaa auttamaan häntä selviytymään elämässä. Videon alku sijoittuu kirkkoon, jonka sisällä Shaman on polvillaan papin edessä. Seuraavassa kohtauksessa Shaman kulkee ahdistuneena pimeässä ihmisjoukon keskellä, siirtyen välillä lumiselle pellolle, jossa hän kontaten pyytää Jumalalta voimia. Pellolta hän päätyy takaisin kirkkoon, jossa hän polvistuu papin eteen ojentaen tälle sakset.[63] Shamanin tyyliin oli tähän saakka kuulunut esimerkiksi kappaleen ”Ja Russki” -videolla nähty rastakampaus (ks. sivu 76).[64] Hänen mukaansa rastat edustivat venäläistä kansantyyliä symboloiden vehnäntähkää. Ajatus rastojen perinteisyydestä sai kuitenkin osakseen pilkkaa sosiaalisessa mediassa.[65] Videolla pappi leikkaa rastat pois, jonka jälkeen laulaja on uudelleensyntynyt: Shaman nousee ylös uudessa perinteisemmässä kampauksessaan kirkkaan valon ympäröimänä, mustan sijaan puhtaan valkoiseen pukeutuneena.[66]

Uuden kampauksen merkitys vaikuttaa koomiselta, mutta kyseessä oli tietoinen vastaus Shamanin saamaan kritiikkiin. Luopuminen eivenäläiseksi koetusta tyylistä, tavanomaisen miehiseen kampaukseen siirtyminen ja uskonnon ja hengenmiesten parantavan vaikutuksen korostaminen ovat lojaalisuuden osoitus uskonnolle ja perinteille. Kristinuskon symboliikkaan viittaamalla on mahdollista vedota suureen osaan kansasta, sillä ortodoksisuuden rooli venäläisten itseymmärryksessä on keskeinen: liki kolme neljäsosaa kansasta identifioituu ortodokseiksi, vaikkakin uskonto on arkielämän kannalta merkittävässä osassa alle puolelle.[67] Myös Putinin hallinto on toistuvasti korostanut kristinuskon ja ortodoksisen kirkon merkitystä.[68]

Tammikuussa 2024 julkaistu ”Živoi” (Elossa) yhdistää uskonnon totuuteen. Shaman laulaa sankarista, joka vastoinkäymisistä välittämättä taistelee totuuden puolesta. Videon alussa artistin esittämä valkoiseen pukeutunut vanki istuu sellissään hypistellen ristiä. Pian mustaan

63 Shaman: ”Ispoved”. YouTube.
64 Shaman: ”Ja Russki”. YouTube. Kuvakaappaus kohdasta 01.07.
65 ”Shaman nazval dredy” 2022.
66 Shaman: ”Ispoved”. YouTube. Papin eteen polvistuminen, hiusten leikkaus ja sitä seuraava ”uudelleensyntymä” välillä 02.10–02.57.
67 Levada Religious Beliefs 2023.
68 Aitamurto 2019.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



”Ja Russki” -hittikappaleen julkaisemisen aikaan Shamanin tyyliin kuuluivat rastakampaus ja glittertakki. Pysäytyskuva musiikkivideosta.

pukeutuneet pahaenteiset hahmot saapuvat noutamaan häntä teloitettavaksi. Matkalla teloituspaikalle vankilan käytävä on täynnä vihamielistä yleisöä, joka pui hänelle nyrkkiä, repii hänen vaatteitaan ja jopa sylkee hänen kasvoilleen. Ainoa sympatiaa osoittava sivustaseuraaja on pieni tyttö, joka poimii maasta ristin, joka vangilta on kaltoinkohtelun vuoksi pudonnut, ja palauttaa sen hänelle. Vanki pysyy tyynenä jopa silloin, kun tuomion lukua kuunnellessaan yleisö alkaa kivittää häntä. Tuomion julistamisen jälkeen hänet tyrkätään raivoisan väkijoukon revittäväksi,

https://doi.org/10.21435/skst.1511

mutta videon päätteeksi hän kuitenkin palaa takaisin elossa, siistittynä ja tyynenä, poimii käteensä ristin ja ripustaa sen kaulaansa.[69] Videon uskonnollinen symboliikka on hyvin alleviivattua, ja sen inspiraationa lienee ollut Jeesuksen Via Dolorosa.

Se, kenen totuudesta Shaman lauloi, oli vähemmän selvää. Kappale julkaistiin kolme vuotta sen jälkeen, kun Aleksei Navalnyi oli palannut Saksasta Venäjälle. Jotkut tulkitsivat säkeen ”S pobedoi vernulsja domoi” (palasi voitokkaana kotiin) viittauksena Navalnyiin, sillä Navalnyi palasi Venäjälle Pobeda-lentoyhtiön (Voitto) koneella. Shaman kielsi yhteyden jyrkästi: ”Ihmisten mielikuvitus on rajaton. Jokainen näkee sen, mitä haluaa nähdä. Kuten presidentti on sanonut: ’juoruja, joista ei ole mitään keskusteltavaa. Pelkkää roskaa!’.” Sen sijaan kappale oli hänen mukaansa omistettu ”niille, jotka kärsivät ja kärsivät totuuden puolesta: Venäjän tuhansia vuosia kestäneen historian sankareille ja maallemme, joka tänä kaikille vaikeana aikana marssii vakaasti kohti voittoa”.[70] Shamanin vastine on todennäköisesti paikkansa pitävä, sillä Navalnyin tukeminen merkitsisi massiivista poikkeamaa hänen aiemmasta linjastaan.

Totuudella viitattiinkin todennäköisesti juuri venäläisyyden ja totuudellisuuden yhdistelmään. Tähän kombinaation viitataan myös kappaleissa ”Vstanem”, ”My” ja ”Moi Boi”. Totuudella on merkittävä rooli venäläisessä propagandassa. Julistaessaan ”sotilaallisen erikoisoperaation” alkaneen 24.2.2022 Putin perusteli toimiaan totuudella: ”Me kaikki tiedämme, että meistä tekee vahvoja se, että totuus ja oikeus ovat puolellamme.”[71] Propagandassa on etenkin sodan alussa hyödynnetty lausetta ”sila v pravde” (totuus on voimaa),[72] jota symboloimaan muodostettiin paremmin tunnetun Z:n rinnalla käytetty V-symboli.[73] Lause pohjautuu vuoden 2000 elokuvaan *Veli 2*, jossa nuori Tšetšenian sodan veteraani matkaa Yhdysvaltoihin ystävänsä veljen avuksi.[74] Yhdysvalloissa hän joutuu vastakkain amerikkalaisten ja ukrainalaisten roistojen

69 Shaman: ”Živoi”. YouTube. Mustapukuiset hahmot 00.48–00.52, ristin ojentaminen 01.48–01.55, kivitys 02.18–02.20.
70 ”V sotssetjah obsuždajut” 2024.
71 Putin 2022.
72 Kerley 2022.
73 Maksimova 2022.
74 *Brat 2*. YouTube.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kanssa, ja välejä selvitellään verisesti. Eräässä kohtauksessa päähenkilö Danila Bagrov puhuttelee yhdysvaltalaista hahmoa: ”No, sano minulle, amerikkalainen, missä on voima? Rahassako muka? No, velikin sanoo, että rahassa. Sinulla on paljon rahaa ja mitä sitten. Minä luulen, että voima on totuudessa. Kenellä on totuus, se on vahvempi.”[75]

Suosituksi noussut elokuva esitti amerikkalaiset ja ukrainalaiset roistoina, Venäjän vastavoimina. Danila ei esitä selitystä sille, mitä totuus on. Elokuvan kontekstissa hänen teoriansa siitä, että voima syntyy totuudesta, kääntyy toisin päin – se, jolla on voimaa, määrittää totuuden. Toisaalta totuus syntyy jo itsessään vastakkainasettelusta toiseuden, esimerkiksi rahanhimoisen amerikkalaisuuden kanssa. Sekä Shamanin että Putinin viittaukset totuuteen tuleekin ymmärtää tässä samassa kontekstissa. Totuus ei ota kantaa minkään tietyn asian todelliseen olemukseen, vaan on jotain ”venäläistä”, joka ilmenee vastakkaisena läntiseen valheellisuuteen verrattuna.

Noustaan – Suuren isänmaallisen sodan muisto

Levada-tutkimuskeskuksen mukaan 89 prosenttia venäläisistä tuntee ylpeyttä suuressa isänmaallisessa sodassa saavutetusta voitosta eikä mikään muu historian tapahtuma yhdistä kansaa vastaavalla tavalla.[76] Myös Shamanin tuotannossa sodan muisto on tärkeässä roolissa. Tämä näkyi jo hänen ensimmäisessä nationalistisessa kappaleessaan, jonka hän julkaisi isänmaan puolustajien päivänä 23.2.2022. ”Vstanem” (Noustaan) ilmestyi päivää ennen Venäjän hyökkäystä Ukrainaan. Onkin ironista, että propagandistisen kappaleen saatteessa laulaja kertoi kappaleen tulleen hänelle yllättäen, ”kuin ylhäältä päin saneltuna”.[77] Kertoja pyytää muistamaan ”heitä, jotka menetimme tähän tuleen” ja niitä, ”jotka menivät kuolemaan ei mitalien, vaan vapauden tähden”. Sanoitusten voi katsoa liittävän sodan muiston nykymaailmaan, jossa edellisten sukupolvien uhraukset velvoittavat nykysukupolvea toimimaan, toisin sanoen ”nousemaan”.

75 Zygar 2016, 446.
76 Levada Memory and Pride 2020.
77 Shaman: ”Vstanem”. YouTube.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Noustaan,
ikuinen muistimme hakkaa rinnassamme,
noustaan
Venäjän sankarit pysyvät sydämissämme
loppuun saakka[78]

Yksi verbin *vstat* merkityksistä on nousta taisteluun tai puolustukseen. Ottaen huomioon vetoamisen sodassa kuolleisiin Venäjän sankareihin on ilmeistä, että kappaleen kontekstissa nouseminen tarkoittaa nousemista vihollista vastaan. Metaforana tämä ei ole ainutlaatuinen, hyödynsihän jo Sergei Eisensteinin (1898–1948) vuoden 1938 elokuva *Aleksandr Nevski* Sergei Prokofjevin (1891–1953) sävellystä "Vstavaite ljudi Russkije" (Nouse Venäjän kansa). Elokuvan kontekstissa tämä yhtäältä viittasi Nevskin 1200-luvulla käymiin saksalaisen ritarikunnan vastaisiin taisteluihin, toisaalta kyseessä oli rinnastus sen hetkiseen maailmanpolitiikkaan, jossa vastakkainasettelu Neuvostoliiton ja Saksan välillä oli voimakasta.[79]

Kappaleen alkuperäinen musiikkivideo on pelkistetty ja keskittyy kuvaamaan kappaletta esittävää artistia. Sen sijaan toinen, yhdeksän kuukautta myöhemmin julkaistu versio liittää kappaleen suoraan Ukrainaan. Tällä kertaa Shamanin rinnalla esiintyi muitakin nationalistisia artisteja, kuten Stas Mihailov (s. 1969), Oleg Gazmanov ja Larisa Dolina (s. 1955). Videolla kuvataan venäläisiä sotilaita halaamassa puolisoitaan ja lapsiaan sekä "vapauttamiaan" siviilejä. Video sisältää lisäksi kuvamateriaalia Donetskin Voitonpuistossa sijaitsevalta Enkelten kujalta.[80] Kyseessä on Itä-Ukrainan taisteluissa kuolleille lapsille omistettu muistomerkki, joka koostuu surmansa saaneiden lasten valokuvista sekä heille omistetuista yhteisestä hautakivestä ja patsaasta. Enkelten kuja on ollut runsaasti esillä venäläisessä propagandassa esimerkkinä "Kiovan hallinnon julmuudesta".[81] Väittämällä sodan lapsiuhrien olevan vain ja

78 Shaman: "Vstanem". YouTube.
79 Briley 1996, 532–533.
80 Mt. Suuren isänmaallisen sodan muistomerkkien ja enkelten kujan rinnastaminen kohdassa 01.45–02.06. Sotilaat halaamassa läheisiään 02.07–02.12. "Vapauttajien" vastaanottaminen välillä 03.20–03.26.
81 Ks. esim. "People bring flowers" 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ainoastaan Ukrainan syytä Venäjä pystyy sekä ylläpitämään valheellista kansanmurhakertomustaan että perustelemaan toimiaan alueella.

Enkelten kujan jälkeen kuva siirtyy donetskilaiseen toisen maailmansodan uhreja kunnioittavaan muistomerkkiin. Ukrainan sodan kehystäminen toisen maailmansodan kautta on Venäjän propagandan keskeinen instrumentti. Tavoitteena on luoda mielikuvaa Ukrainan sodasta ”pienenä isänmaallisena sotana”[82] tai Venäjän turvallisuusneuvoston varapuheenjohtajan, entisen presidentin Dmitri Medvedevin sanoin ”uutena isänmaallisena sotana”.[83] Vastaavat rinnastukset nykyhetken ja menneisyyden välillä toistuvat läpi videon kuvan siirtyessä toisen maailmansodan muistomerkeistä katsauksiin nykyhetken taistelevista venäläisjoukoista. Mielenkiintoinen yksityiskohta on kylttiä ”rangaiskaa Natoa, jumala suojelee teitä ja te suojelette minua” kantava siviili.[84] Video ei muutoin suoraan ota kantaa vihollisen luonteeseen, eikä Ukrainaa tuoda esiin. Nato-maininta osuu yhteen mediassa ja valtionjohdon puheissa esiintyvän narratiivin kanssa, jossa todellista sotaa käydään Ukrainan lisäksi myös Natoa tai yleisemmin länttä vastaan. Näin Putin toimi esimerkiksi ”erikoisoperaatiota” julistaessaan, jolloin hän mainitsi Ukrainan ensi kertaa vasta puheen puolenvälin jälkeen. Yhdysvallat hän sen sijaan nimesi tätä ennen negatiivisessa sävyssä useampaan otteeseen.[85]

Toisen version militantimpaa linjaa ilmentää myös artisti itse. Videon saatteeseen Shaman (tai hänen edustajansa) on kirjoittanut:

> Rakkaat ystäväni, isänmaamme on yli tuhatvuotisen historiansa aikana toistuvasti kohdannut uhan kansallista suvereniteettia kohtaan, se on ollut romahduksen ja tuhon partaalla. Ja joka kerta kansamme rohkeuden, epäitsekkyyden ja sankaruuden ansiosta onnistuimme puolustamaan oikeutta elämään, olemassaoloon, kulttuuriin ja kieleen. Jokainen, joka tuntee maan historian, tietää hyvin, että näin on aina ollut.[86]

82 Horbyk 2015; McGlynn 2023, 85.
83 Medvedev esitti väitteen Telegram-kanavallaan 21.1.2023.
84 Kohdassa 03.20–03.26.
85 Putin 2022.
86 Shaman i vse zvjozdy: ”Vstanem”. YouTube.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tämänkaltaista historiakäsitystä voi kuvailla Timothy Snyderin tapaan termillä ikuisuuden politiikka. Snyderin mukaan tämä on olennainen osa Venäjän valtionjohdon retoriikkaa. Valtaapitävillä ei ole halua eikä kykyä uudistaa maataan, joten sen sijaan, että he esittäisivät lupauksia paremmasta huomisesta, he painottavat syklisesti toistuvaa uhriutumistarinaansa. Aika on kuin kehä, jossa samat uhat nousevat esiin aina uudelleen. Näin menneisyydestä nousevan uhan torjuminen toimii valtaapitävien vallan oikeutuksena.[87]

Suureen isänmaalliseen sotaan viitataan myös heinäkuussa 2023 ilmestyneessä kappaleessa ”Moi Boi” (Taisteluni), jossa kertoja lupaa olla luovuttamatta, vaikka helvetti pääsisi valloilleen. Ainoa suunta on eteenpäin, ”ei askeltakaan taaksepäin”.[88] Kyseessä on viittaus suureen isänmaalliseen sotaan. Kun Saksan suurhyökkäys kesällä 1942 sai aikaan paniikkia neuvostojoukoissa, antoi Josif Stalin käskyn numero 227, jonka sanoma oli ”ei askeltakaan taaksepäin”. Käsky valtuutti NKVD:n sulkuosastot ottamaan kiinni ja ampumaan perääntyjät.[89] Kyseiseen käskyyn Shaman viittasi myös vähemmälle huomiolle jääneessä kappaleessaan ”Vyzov” (Haaste) lokakuussa 2022.[90] ”Moi Boi” -kappaleen videossa on runsaasti Ukrainaan sijoittuvaa materiaalia, sillä kuvissa näkyy tuhoutuneita rakennuksia ja ajoneuvoja, sotilaita tulittamassa rynnäkkökivääreillä, lääkintähenkilökuntaa ja lentoon lähtevä drooni. Kuvasto rinnastuu suuren isänmaallisen sodan aikaisiin uhrauksiin, joita videolla symboloivat jälleen Donetskin muistomerkit.[91]

Suuren isänmaallisen sodan ulkopuoliset historiaviittaukset ovat Shamanille harvinaisia. Poikkeuksen muodostaa ”Vorony moi” (Korppini), jonka video kuvastaa keskiaikaista taistelua. Haarniskaan pukeutuneen Shamanin olemus tuo mieleen venäläisistä kansantaruista tutun, ritaria muistuttavan bogatyr-hahmon.[92] Tämä on kuitenkin harvinainen poikkeus. Keskeinen historiallinen viitepiste on suuri isänmaallinen sota, jonka muiston vaaliminen resonoi parhaiten kansan keskuudessa.

87 Snyder 2019, 16.
88 Shaman: ”Moi Boi”. YouTube.
89 Luntinen 2015, 619.
90 Shaman: ”Vyzov”. YouTube.
91 Shaman: ”Moi Boi”. YouTube.
92 Shaman: ”Vorony Moi”. YouTube.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Fasismista saavutetun voiton kunnioittamisen lisäksi Shamanissa on kuitenkin puoli, joka vaikuttaa pitävän fasismin piirteitä arvossa.

Taisteluni – fasistinen tematiikka Shamanin musiikissa

”My”-videon Punaisella torilla kuvatulla toisella versiolla nahkatakkiin, maihinnousukenkiin ja käsivarsinauhaan pukeutunut artisti vaaleissa hiuksissaan kävelee aukion halki esittäen kappalettaan.[93] Natsismiin viittaava ulkoasu yhdistettynä torin symboliseen merkitykseen herätti epäilyjä artistin motiiveista. Ottaen huomioon Shamanin tavan ajoittaa julkaisunsa symbolisille päivämäärille, epäilyksiä lisäsi videon julkaisu Adolf Hitlerin syntymäpäivänä 20. huhtikuuta. Kappaleen herättämää paheksuntaa voidaan pitää laajana – jopa venäläismielinen ukrainalaispoliitikko Oleg Tsarev (s. 1970) sanoi videon shokeeranneen häntä.[94] Eräs entinen duuman jäsen näki videossa yhtymäkohtia vuoden 1972 elokuvaan *Cabaret*,[95] joka sijoittuu 1930-luvun Berliiniin ja kuvaa natsien nousua valtaan. Eräässä kohtauksessa vaaleahiuksinen, natsiunivormuun pukeutunut nuori mies esittää *biergartenissa* kappaleen ”Tomorrow Belongs to Me”, jolloin osa asiakkaista poistuu paikalta, mutta enemmistö liittyy mukaan laulamaan.[96] Shaman yhdistettiin laulajahahmoon osin siksi, että elokuvan nuori ja vaalea mies on ulkoisesti hieman Shamanin näköinen, mutta myös siksi, että kappaleiden tematiikka on samankaltaista. ”Tomorrow Belongs To Me” alkaa luonnon kuvailulla, rinnastaen sen sitten kansaan:

> Aurinko niityllä on kesäisen lämmin
> Hirvi metsässä juoksee vapaana
> Mutta kerääntykää yhteen tervehtimään myrskyä
> Tulevaisuus kuuluu minulle[97]

93 Shaman: ”My” (toinen versio). YouTube.
94 ”Führer and his Shaman” 2023.
95 ”Eks-deputata oštrafovali” 2023.
96 ”Tomorrow Belongs to Me”. YouTube.
97 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Shaman puolestaan aloittaa:

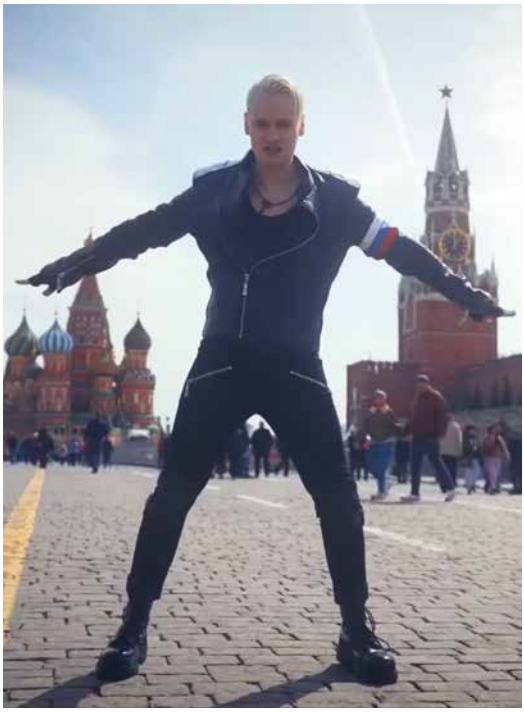
> Aurinko paistaa yllämme
> Ylpeästi lentää tuulen kanssa
> Tämä maamme on vapaa
> ikuisesti [98]

On mahdollista, että yhtäläisyydet ovat sattumaa: onhan yllä mainitun kaltainen luonnon ja isänmaallisuuden yhdistäminen Shamanille tyypillistä.[99] Sen sijaan on epätodennäköistä, että hän taustajoukkoineen olisi ollut tietämätön ulkoasun herättämistä mielleyhtymistä tai julkaisupäivän merkityksellisyydestä. Kuten sivun 84 kuvista[100] voidaan havaita, Shamanin ulkoisen olemuksen luomat mielikuvat ovat ilmeisiä. Ero hänen aiempaan tyyliinsä rastakampauksineen ja glittertakkeineen oli suuri (vrt. sivun 75 kuva).[101]

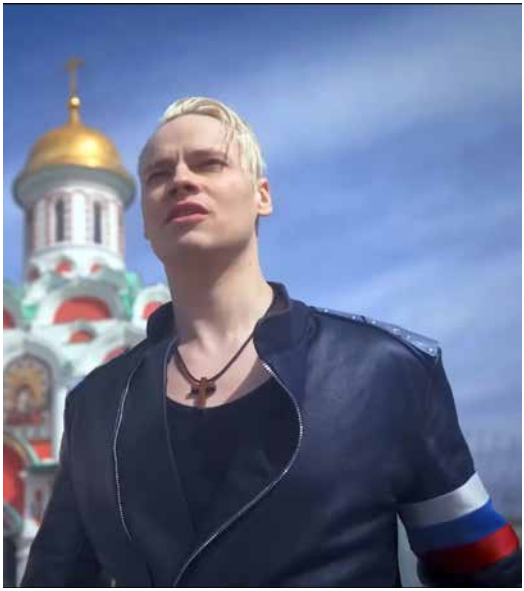
”My” ei myöskään ollut yksittäistapaus, vaan myös kappale ”Moi Boi” herätti vastaavaa keskustelua. Epäilyiden herättäjänä toimi jo kappaleen nimi, jonka voi suomentaa muotoon ”minun taisteluni” tai ”taisteluni”. Hitlerin *Mein Kampfin* venäjänkielinen käännös on *Moja borba*, mutta sama merkitys sisältyy myös sanapareihin ”mojo sraženije” ja ”moi boi”. Kohua epäilemättä voimisti se, että aluksi kappaleen *moj boi* -hokema oli YouTubessa käännetty saksaksi muotoon *mein Kampf*.[102] Tämänkaltainen toiminta on ristiriitaista artistilta, joka tukee Ukrainassa käytävää taistelua ”natsismia” vastaan. Mikäli verrataan Shamanin toimia Venäjän johdon toimiin, ei ristiriita ole huomattava, muistuttaahan Venäjä monen mielestä fasistista valtiota.[103] Tilannetta kuvaa Snyderin termi *skitsofasismi*: Venäjän retoriikassa fasismi tuomitaan ja sillä mustamaalataan maan toimiin kriittisesti suhtautuvia samalla, kun Venäjä toimii usein fasistien tapaan ja myös tukee eri maiden fasistisia liikkeitä.[104]

98 Shaman: ”My”. YouTube.
99 Teema toistuu kappaleissa ”Da”, ”Ja Russki” ja ”Moja Rossija”.
100 Shaman: ”My”. YouTube. Kuvakaappaukset kohdista 00.27 ja 02.49.
101 Shaman: ”Ja Russki”. YouTube. Kuvakaappaus kohdasta 01.07.
102 ”Führer and his Shaman” 2023.
103 Näin ovat väittäneet muun muassa historioitsija Timothy Snyder ja yhteiskuntatieteilijä Alexander Motyl, samoin Ukrainan ja Puolan presidentit. Laruelle 2022, 149.
104 Snyder 2019, 115.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Käsivarsinauhaan, nahkatakkiin ja maihinnousukenkiin pukeutuneen Shamanin ulkoasu herätti syytöksiä fasismista kappaleen ”My” videolla. Pysäytyskuva musiikkivideosta.



Shamanin ulkoinen olemus on muuttunut huomattavasti hänen alkuvuonna 2022 tapahtuneen läpimurtonsa jälkeen. Pysäytyskuva musiikkivideosta.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Viittaukset fasismiin eivät populaarimusiikissa ole tavattomia. Rammsteinin kappaleen ”Stripped”-kappaleen musiikkivideo koostuu natsien propagandaelokuvista tunnetun Leni Riefenstahlin (1902–2003) *Olympia*-elokuvan (1938) materiaalista, ja ”Links 2–3–4” -kappaleen musiikkivideossa viitataan hänen *Tahdon riemuvoitto* -elokuvaansa (1935). Myös Laibach on kappaleidensa ”Leben Heißt Leben” ja ”Geburt einer Nation” videoilla viitannut fasismiin. Kyseisten yhtyeiden tapauksessa itse viesti on fasistisen estetiikan hyödyntämisestä huolimatta kuitenkin monitulkintainen.[105] Venäjällä kuuluisin fasismiin yhdistetty muusikko lienee Jegor Letov (1964–2008), joka 1980-luvulla tuli tunnetuksi valtioon kriittisesti suhtautuvana punkmuusikkona. Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen hän toimi fasistisena pidetyssä Kansallisbolševistisessa puolueessa. Silti hänenkin toimintansa on nähty olleen monisyistä, ja hänen pitämistään fasistina on kritisoitu.[106]

Shamanin ja fasismin suhteesta mielenkiintoisen tekee se, ettei hänen toiminnastaan ole löydettävissä vivahteita, jotka osoittaisivat valintojen taustalla olevan parodia tai aatemaailman kritiikki. Shamanin nationalistisen sanoman alatekstinä toimii usein kansakunnan yhtenäisyyden ja militarismin korostaminen, myös yllä mainittuja vähemmän ilmeisten esimerkkien kohdalla. On esitetty, ettei fasistinen viesti enää rakennu poliittisten liikkeiden tai instituutioiden varaan, vaan nousee esiin mediakulttuurissa.[107] Tässä mielessä Shaman poptähtenä heijastelee jälleen Venäjän laajempaa kehitystä. Esimerkki tästä nähtiin syyskuun lopussa 2023, jolloin Punaisella torilla järjestettiin suuri konsertti juhlistamaan vuotta aiemmin Venäjään liitettyjä alueita. Shamanin painoarvoa lukuisten esiintyjien joukossa korosti hänen asemansa loppuhuipennuksena. Shaman päätti konsertin esittämällä ”Moi Boi” -kappaleensa, taustallaan konsertin nimi ”Yksi perhe, yksi kansa, yksi Venäjä” (*Odna semja, odin narod, odna Rossija*), joka hakemattakin tuo mieleen saksalaisen ”Yksi kansa, yksi valtakunta, yksi johtaja” (*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*) -sloganin.[108]

105 Garratt 2018, 182–184.
106 Steinholt ym. 2010.
107 Garner 2023.
108 ”Shaman na krasnoi ploštšadi 29.9.2023”. Dzen.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Ura valtiojohdon myötäilyn varassa

Ilmaisunvapautta on Venäjällä rajoitettu viime vuosina huomattavasti, mikä on vaikeuttanut etenkin Putinin hallintoon kriittisesti suhtautuvien artistien toimintaa. Samaan aikaan valtio on huomannut maan johtoon positiivisesti suhtautuvien artistien käyttökelpoisuuden. Erityisen merkittävään roolin on noussut Shaman, joka on saanut osakseen valtavaa mediahuomiota ja josta on tullut vakioesiintyjä valtiollisissa tilaisuuksissa.

Shaman välittää viestiä venäläisyyden yhdistävästä voimasta. Hän esittää venäläiset Jumalan suosiossa olevana kansana, jolla on totuus puolellaan. Totuuden sisällöksi typistyy vastakkaisuus lännen valheellisuudelle. Venäläisyyden voidaankin katsoa rakentuvan suurelta osin vastakkainasettelulle Venäjän ja ulkomaailman, ennen muuta lännen kanssa. Toisaalta venäläisyys ei väistämättä liity syntyperän, kielen tai kulttuuriin kaltaisiin seikkoihin, vaan edellyttää positiivista asennoitumista maan harjoittamaa politiikkaa kohtaan.

Venäläisiä yhdistää myös jaettu menneisyys, ennen kaikkea suuren isänmaallisen sodan muisto. Teema nousee esiin niin sanoituksissa kuin videoiden kuvastossakin. Sodan muisto on Venäjällä äärimmäisen tärkeä, minkä vuoksi sen korostamisen voi olettaa olevan toimiva tehokeino. Valtiojohdon tapaan Shaman pyrkii rinnastamaan Ukrainan sodan ja Natsi-Saksan vastaisen taistelun, jolloin Ukrainaa vastaan taistelevat sotilaat näyttäytyvät menneisyyden sankareihin rinnastuvina vapauttajina.

Samalla kun Shaman ylläpitää natsismia vastaan taistelleiden veteraanien muistoa, on hänen omassa toiminnassaan piirteitä fasismista. Hän korostaa kansakunnan järkähtämätöntä yhtenäisyyttä militarismin, kunniakkaan historian ja jopa veren kautta. Samalla rakkaus ja uskollisuus kotimaata kohtaan nousevat kaiken muun yläpuolelle. Myös hänen esteettisten valintojensa herättämät fasistiset mielleyhtymät ovat liian ilmeisiä ollakseen puhdasta sattumaa. On vaikea arvioida, onko Shamanin valintojen takana hänen henkilökohtainen maailmankuvansa vaiko pyrkimys maksimoida huomiota provokaation kautta. Todennäköisimmin kyseessä on jälleen pyrkimys heijastella Putinin arvomaailmaa. Shaman onkin suurelta osin rakentanut uransa valtiojohdon myötäilyn varaan,

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja hänellä on oletettavasti vakaa paikka venäläisen musiikkimaailman huipulla niin kauan kuin Putin pysyy vallassa.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Audiovisuaalinen aineisto

13 druzei hunty (2014). T: NTV. YouTube, 30 min. https://www.youtube.com/watch?v=t8HfTNc7uQg [viitattu 6.2.2026].
Asian World Music. Shaman: MY [Shaman: We] first MV. YouTube, 9.7.2024. https://www.youtube.com/watch?v=Ay7v9B3NOPQ [viitattu 8.6.2026].
Brat 2. (2000). O: Aleksei Balabanov. T: CTB Film Company. YouTube, 120 min. Viitattu 7.2.2020. https://www.youtube.com/watch?v=RoO3jnLvBxw [viitattu 6.2.2026].
Daniels, Charlie: "This Ain't No Rag It's a Flag". *Live!* 2001.
Gazmanov, Oleg: "Nikto, krome nas!" YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AT9CNOOImMo [viitattu 3.2.2024].
Gazmanov, Oleg: "Vperjod, Rossija!" YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r29k_T_09To [viitattu 30.11.2023].
Gudkov, Aleksandr: "Ja yzkij". 2022. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b7a1YSSoVko [viitattu 13.2.2024].
Jackson, Alan: "Where Were You (When the World Stopped Turning)". *Drive* 2002.
Maailma ilman natsismia -konsertti. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pa9_7dis174 [viitattu 6.2.2026].
Shaman i vse zvjozdy: "Vstanem". 2022. YouTube, sittemmin poistettu [viitattu 2.12.2023].
Shaman na krasnoi ploštšadi 29.9.2023. Dzen. https://dzen.ru/video/watch/65178ef51cf2387b252f6dbb [viitattu 6.2.2026].
Shaman uudenvuoden TV-lähetyksessä 1.1.2024. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 30.11.2023].
Shaman: "Da". YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 10.2.2024].
Shaman: "Ispoved", 2022. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 30.11.2023].
Shaman: "Ja Russki", 2022. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 30.11.2023].
Shaman: "Moi boi", 2023. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 10.2.2024].
Shaman: "Moja Rossija". YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 10.2.2024].
Shaman: "My" (ensimmäinen versio), 2023. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 2.12.2023].
Shaman: "My" (toinen versio), 2023. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 2.12.2023].
Shaman: "Tantsy na stjoklah", 2018. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 13.2.2024].
Shaman: "Vorony moi". 2022, YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 10.11.2022].
Shaman: "Vstanem". 2022, YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 2.12.2023].

Shaman: ”Vyzov”. 2022, YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 30.11.2023].
Shaman: ”Živoi”. YouTube, sittemmin poistettu. [viitattu 10.2.2024].
Shamanin esiintyminen Punaisella torilla. 30.11.2023. YouTube.
Shaman: ”Ja russki”. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=amF4NIwaUl4 [viitattu 8.6.2026].
”Tomorrow Belongs to Me”. Elokuvasta *Cabaret*. O: Bob Fosse. Säv. John Kander, san. Fred Ebb. Allied Artist 1972. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SDuHXTG3uyY [viitattu 6.2.2026].
Williams, Hank JR: ”America Will Survive”. *The Almeria Club Recordings* 2002.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Andrei Makarevitš rasskazal ob ugrozah organizatoram kontsertov ”Mašiny vremeni” v treh stranah Tsenralnoi. *Nastojaštšeje vremja* 30.10.2023. Verkkoartikkeli. https://www.currenttime.tv/a/makarevich-rasskazal-ob-ugrozah/32660391.html [viitattu 6.2.2026].
Biografija Jaroslava Dronova (Shamana). *Sekret Firmy* 28.12.2023. Verkkoartikkeli. https://secretmag.ru/enciklopediya/yaroslav-dronov-shaman.htm [viitattu 6.2.2026].
Caprio, Stefano (2023), Singing Russia’s identity. *Asianews* 22.4.2023. Verkkoartikkeli. https://www.asianews.it/news-en/Singing-Russia%E2%80%99s-identity-58243.html [viitattu 6.2.2026].
Eks-deputata oštrafovali za sravnenije pevtsa Shaman s maltšikom so svastikoi iz filma ”Kabare”. *OVD-Info* 8.6.2023. Verkkoartikkeli. https://ovd.news/express-news/2023/06/08/eks-deputata-oshtrafovali-za-sravnenie-pevca-shaman-s-malchikom-so-svastikoy [viitattu 6.2.2026].
Following Steven Seagal’s New Citizenship, Gerard Depardieu Remembers His Russian Patriotism. *The Moscow Times* 3.11.2016. Verkkoartikkeli. https://www.themoscowtimes.com/2016/11/03/following-steven-seagals-new-citizenship-actor-gerard-depardieu-wants-you-to-remember-his-russian-patriotism-a56014 [viitattu 6.2.2026].
Führer and his Shaman. How the Kremlin recreates Nazi aesthetics in music for war propaganda. *The Insider* 25.7.2023. Verkkoartikkeli. https://theins.ru/en/society/263728 [viitattu 6.2.2026].
Garner, Ian (2023), Russia’s Frighteningly Fascist Youth. *Foreign Policy* 21.5.2023. Verkkoartikkeli. https://foreignpolicy.com/2023/05/21/russia-fascist-putin-war-youth-ian-garner-book-z-generation/ [viitattu 6.2.2026].
Huttunen, Tomi (2022), Essee: Aikamme Raskolnikovit – Venäläisten kirjailijoiden hajaannus. *Le Monde Diplomatique* 4/2022. Verkkoartikkeli. https://mondediplo.fi/4-2022/essee-aikamme-raskolnikovit-venalaisten-kirjailijoiden-hajaannus/ [viitattu 6.2.2026].
Kerley, Paul & Greenall, Robert (2022), Ukraine war: Why has ‘Z’ become a Russian pro-war symbol? *BBC* 7.3.2022. Verkkoartikkeli. https://www.bbc.com/news/world-europe-60644832 [viitattu 6.2.2026].
Kreml predložil regionam I telekanalam podderžat v Novyi god «patriotitšnyh» artistov. *Meduza* 4.12.2022. Verkkoartikkeli. https://meduza.io/news/2022/12/04/kreml-predlozhil-regionam-i-telekanalam-podderzhat-v-novyy-god-patriotichnyh-artistov-v-spisok-popali-shaman-grigoriy-leps-zemlyane-i-byvshiy-voenkor-iz-mariupolya [viitattu 6.2.2026].

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Maksimova, Ksenija (2022), V Minoborony RF raskryli smysl latinskih bukv na rossijskoi voennoi tehnike, *Novaja Gazeta* 3.3.2022. Verkkoartikkeli. https://www.gazeta.ru/army/news/2022/03/03/17372431.shtml [viitattu 6.2.2026].

Ne tolko "DDT" i Maniža. "Fontanka" Publikujet spisok zapreštšennyh muzykalnyh ispolnitelei. *Fontanka* 7.7.2022. Verkkoartikkeli. https://www.fontanka.ru/2022/07/07/71472080/ [viitattu 6.2.2026].

Niinivuo, Samuli (2014), Kansallislaulu herättää vangitun Navalnyin joka aamu viideltä – sen jälkeen kaiuttimista pauhaa Putinin suosikkiartisti. *Helsingin Sanomat* 24.1.2014. Verkkoartikkeli. https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000010139493.html [viitattu 6.2.2026].

People bring flowers, toys to Alley of Angels in Donetsk. *Donetsk News Agency* 27.7.2023. Verkkoartikkeli. https://dan-news.ru/en/photos/people-bring-flowers-toys-to-alley-of-angels-in-donetsk/?lang=en [viitattu 6.2.2026].

Rossijskije i ukrainskije intelligenty provedut kongress protiv anneksii Kryma. *BBC* 14.3.2014. Verkkoartikkeli. https://www.bbc.com/ukrainian/ukraine_in_russian/2014/03/140314_ru_s_russian_intelligents_crimea [viitattu 6.2.2026].

Shaman nazval dredy «russkimi» iz-za šodstva s kolosjami i byl obrugam v seti. *Lenta* 14.9.2022. Verkkoartikkeli. https://lenta.ru/news/2022/09/14/shamankolos/ [viitattu 30.11.2023].

Shaman wrote an explanatory note to the Ministry of Internal Affairs after a complaint about inciting ethnic hatred in his song "I'm Russian". *Russian Free Press* 27.2.2013. Verkkoartikkeli. https://russianfreepress.com/2023/02/27/shaman-wrote-an-explanatory-note-to-the-ministry-of-internal-affairs-after-a-complaint-about-inciting-ethnic-hatred-in-his-song-im-russian/ [viitattu 30.11.2023].

Sidorova, Elena (2023a), Shaman prokommentiroval svoi vystuplenija v Mariupole i Lyganske. *Rossijskaja Gazeta* 16.1.2023. Verkkoartikkeli. https://rg.ru/2023/01/16/shaman-prokommentiroval-svoi-vystupleniia-v-mariupole-i-luganske.html [viitattu 11.11.2023].

Sidorova, Elena (2023b), V novoi pesne SHAMAN 'My' prozvytšat golosa žitelei Luganska. *Rossijskaja Gazeta* 19.1.2023. Verkkoartikkeli. https://rg.ru/2023/01/19/v-novoj-pesne-shaman-my-prozvuchat-golosa-zhitelej-luganska.html [viitattu 30.11.2023].

Sonne, Paul & Marshall, Alex (2023), For Russia's Pop Star Exiles, a Moral Stand and a Creative Climb. *The New York Times* 24.11.2023. Verkkoartikkeli. https://www.nytimes.com/2023/11/24/world/europe/monetochka-exiled-russian-pop-stars.html [viitattu 6.2.2026].

Stepanov, Aleksandr (2023), Brjanski Školnik Fedor Simonenko, spasši devotšek ot ukrainskih diversantov, polutšil nagradu "Za doblest i otvagu". *Rossijskaja Gazeta* 15.3.2023. Verkkoartikkeli. https://rg.ru/2023/03/15/u-starshih-bratev-eshche-net-medalej-a-mladshij-uzhe-zasluzhil.html [viitattu 30.11.2023].

V 2018 gody vlasti sorvali bolše 40 kontsertov. Posmotrite tablitsu. *Meduza* 28.11.2018. Verkkoartikkeli. https://meduza.io/feature/2018/11/28/po-vsey-strane-vlasti-sryvayut-kontserty-posmotrite-tablitsu-tam-uzhe-bolshe-20-sluchaev [viitattu 6.2.2026].

V moskovskije bary Underdog i La Virgen prišla politsija, posetiteljam grozili šokerami I zastavljali podpevat Shamanu i "Ljube". *Mediazona* 17.3.2023. Verkkoartikkeli. https://zona.media/news/2023/03/17/bar [viitattu 6.2.2026].

V sotssetjah obsuždajut teoriju, budto novyi klip Shamana posvjaštšen Navalnomu. Pevtsu prišlos vse oprovergat— tsitatoi iz Putina v pesne jest strotški: ”Ty, nepokorennyi sudboi, s popedoi vernulsja domoi, živoi”. *Meduza* 22.1.2024.
Vandenko, Andrei (2023), Shaman: Nu kakoi ja proekt? Moja istorija tšista i jestestvenna. *TASS* 13.3.2023. Verkkoartikkeli. https://tass.ru/interviews/17220491 [viitattu 6.2.2026].
Viktor Drobyš rasstalsja s Shaman posle patriotitšeskoi pesni ”Vstanem”. *Gazeta Kultura* 13.10.2022. Verkkoartikkeli. https://portal-kultura.ru/articles/news/345589-viktor-drobysh-rasstalsya-s-shaman-posle-patrioticheskoy-pesni-vstanem/ [viitattu 6.2.2026].
Volkova, Darja (2014), Makarevitš objasnil otmenu kontsertov zvonkami ”sotrudnikov v štatskom”. *RBK* 22.9.2014. Verkkoartikkeli. https://www.rbc.ru/society/22/09/2014/570422789a794760d3d4a62 [viitattu 22.5.2026].
YouTube Bans Pro-War Russian Artists. *The Moscow Times* 5.6.2024. Verkkoartikkeli. https://www.themoscowtimes.com/2024/07/05/youtube-bans-pro-war-russian-artists-a85615 [viitattu 6.2.2026]

Muu verkkoaineisto

Dmitri Medvedevin viesti Telegram-kanavalla 21.1.2023. Telegram. https://t.me/medvedev_telegram/253 [viitattu 6.2.2026].
Levada-tutkimuskeskuksen Memory and Pride -kyselytutkimus 5.11.2020. Levada. https://www.levada.ru/en/2020/11/05/memory-and-pride/ [viitattu 6.2.2026].
Levada-tutkimuskeskuksen Religious beliefs -kyselytutkimus 2.6.2023. Levada. https://www.levada.ru/en/2023/06/02/religious-beliefs/ [viitattu 6.2.2026].
OVD-info: Lista ulkomaalaisista agenteista. https://data-scripts.ovd.info/agents/ [viitattu 5.2.2024].
Valtiollisen VTsIOM-tutkimuskeskuksen kysely suosituimmista artisteista 2.10.2023 https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/lidery-rossiiskoi-ehstrady-2023 [viitattu 6.2.2026].
Viktor Drobyšin verkkosivut. https://drobysh.com/artists/ [viitattu 6.2.2026].
Vladimir Putinin puhe 24.2.2022. Kremlin verkkosivut. http://kremlin.ru/events/president/news/67843 [viitattu 6.2.2026].

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aitamurto, Kaarina (2019), Uuden vuosituhannen sinfonia? Ortodoksinen kirkko Venäjän politiikassa. Teoksessa *Uskonto ja maailmanpolitiikka*. Toim. Heikki Pesonen, Tuula Sakaranaho & Sini Paukkunen. Helsinki: Gaudeamus, 42–61.
Atanasovski, Srđan (2015), Recycled Music for Banal Nation: The Case of Serbia 1999–2010. Teoksessa *Relocating Popular Music*. Toim. Ewa Mazierska & Georgina Gregory. London: Palgrave Macmillan, 84–103.
Biasioli, Marco (2021), Russophone or Anglophone? The Politics of Identity in Contemporary Russian Indie Music. *Europe-Asia Studies* Vol. 73 (4), 673–690.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Briley, Ron (1996), Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution. *The History Teacher* Vol. 29 (4), 525–536.

Cushman, Thomas (1995), *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany: Suny Press.

Garratt, James (2018), *Music and Politics. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Horbyk, Roman (2015), Little Patriotic War: Nationalistic Narratives in Russian Media Coverage of the Ukraine-Russia Crisis. *Asian Politics and Policy* Vol. 7 (3), 505–511.

Kormano, Riitta (2014), *Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua*. Turku, Turun yliopisto. https://www.utupub.fi/handle/10024/101094 [viitattu 6.2.2026].

Laine, Veera (2020), *Nationalism as an argument in contemporary Russia. Four perspectives on language in action*. Helsinki, Helsingin yliopisto. http://hdl.handle.net/10138/333990 [viitattu 6.2.2026].

Laruelle, Marlena (2022), So, Is Russia Fascist Now? Labels and Policy Implications. *The Washington Quarterly* Vol. 45 (2), 149–168.

Luntinen, Pentti (2015), *Sota Venäjällä – Venäjä sodassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

McGlynn, Jade (2023), *Venäjän sota*. Alkuteos *Russia´s War* (2022). Suom. Kyösti Karvonen. Jyväskylä: Docendo.

Pörsti, Joonas (2018), *Propagandan lumo — Sata vuotta mielen hallintaa*. Helsinki: Teos.

Ramet, Sabrina, Samaschikov, Sergei & Bird, Robert (1994), The Soviet Rock Scene. Teoksessa *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Toim. Sabrina Ramet. New York: Routledge, 181–218.

Richardson, John (2017), Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista. *Etnomusikologian vuosikirja* Vol. 29 (1), 1–33. https://etnomusikologia.journal.fi/article/view/60949 [viitattu 6.2.2026].

Romashko, Tatiana (2020), Production of Cultural Policy in Russia: Authority and Intellectual Leadership. Teoksessa *The Industrialization of Creativity and Its Limits: Values, Politics and Lifestyles of Contemporary Cultural Economies*. Toim. Ilya Kiriya, Panos Kompatsiaris & Yannis Mylonas. Cham: Springer, 113–130.

Snyder, Timothy (2019), *Tie epävarmuuteen*. Alkuteos *The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America* (2018). Suom. Antero Helasvuo. Helsinki: Siltala.

Steinholt, Yngvar B. ja Paloposki, Päivi (2010), Letov ja lento yli ulottuvuuksien. *Idäntutkimus* Vol. 17 (2), 18–27.

Thornton, Sarah (1995), *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.

Zygar, Mihail (2016), *Putinin sisäpiiri: Nyky-Venäjän lyhyt historia*. Alkuteos *Vsja kremljonskaja rat* (2015). Suom. Jukka Mallinen. Helsinki: Otava.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Gospellaulajan sävelikäs vaikutusvalta

Mahalia Jackson ja musiikillisen aktivismin moniääniset mahdollisuudet

Nina C. Öhman

Mahalia Jackson (1911–1972) on afrikkalaisamerikkalaisen gospelmusiikin tunnetuimpia tienraivaajia. Lauluilmaisullaan Jackson auttoi gospelmusiikkia saavuttamaan maanlaajuisen suosion Yhdysvalloissa ja edisti gospelmusiikin kansainvälistä tunnettuutta. Esimerkiksi suomalaisiin levykauppoihin hänen esityksensä joululaulusta ”Silent Night, Holy Night” saapui jo vuonna 1952, ja siitä asti hänen musiikkinsa on ollut myös suomalaisten suosiossa.[1]

Kaupallisen menestyksensä lisäksi Jackson tunnetaan aktivismista afrikkalaisamerikkalaisen kansalaisoikeusliikkeen hyväksi. Yksi hänen uransa merkkitapahtumista oli esiintyminen Lincolnin muistomerkin portailla March on Washington -tapahtumassa 28.8.1963. Tämän mielenosoitusmarssin huipentumana Martin Luther King Jr. (1929–1968) piti kuuluisan I Have a Dream -puheensa, mutta ennen Kingin puhetta ja sitä edeltäviä rabbi Joachim Prinzin (1902–1988) sanoja Jackson loi osallistujiin taisteluhenkeä ja toivoa laulamalla spirituaalin ”I’ve Been Buked and I’ve Been Scorned” sekä gospel-laulun ”How I Got Over”.

1 Öhman 2024.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Yhtä aikaa kansalaisoikeusliikkeen toiminnan kanssa Jackson ylläpiti hyviä suhteita Yhdysvaltain korkean tason päättäjiin. Esimerkiksi vuonna 1961 presidentti John F. Kennedyn (1917–1963) virkaanastujaisgaalassa Jackson lauloi Yhdysvaltain kansallislaulun ”Star-Spangled Banner”.[2] Jacksonin esiintyminen tässä tapahtumassa on jäänyt historiaan hetkenä, jolloin gospelmusiikki sai kansallista tunnustusta. Tapahtuma oli myös alku Jacksonin ja Kennedyn hallinnon yhteistyölle ja vuoropuhelulle tasa-arvon saavuttamiseksi.

Edellä mainitut tapahtumat osoittavat Jacksonin osallistuneen Yhdysvaltain poliittiseen elämään monin eri tavoin. Jacksonin musiikillista osallistumista politiikkaan on kuitenkin aiemmassa tutkimuksessa tarkasteltu enimmäkseen kansalaisoikeusliikkeen toiminnan näkökulmasta ja osana afrikkalaisamerikkalaisen hengellisen musiikin merkityshistoriaa taistelussa tasa-arvon puolesta.[3] Hänen tiedetään tukeneen poliitikkoja Chicagossa jo 1930-luvulta lähtien, ja hänen osallisuutensa kaupungin poliittisissa piireissä kerrotaan vahvistaneen hänen asemaansa paikallisessa yhteisössä.[4] Hänen tunnetuimmat esiintymisensä valtiollisissa merkkitapahtumissa mainitaan aiemmassa tutkimuksessa.[5] Aikana, jolloin gospel oli suhteellisen uusi tyyli valtavirran musiikkityylien joukossa, hänen nousunsa genren edustajaksi valtiollisissa tapahtumissa oli merkittävä saavutus. Jacksonin toimintaa Yhdysvaltain valtiollisen politiikan tasolla ei kuitenkaan ole tarkasteltu lähemmin.

Jackson vaikutti gospelmusiikin kautta muutoksiin Yhdysvaltain yhteiskunnassa. Hänen työnsä tarkastelu tuottaa uutta tietoa sekä kansalaisoikeusliikettä käsittelevään tutkimukseen että laajemmin Yhdysvaltain historiankirjoitukseen. Tässä luvussa kuvatut tapahtumat syventävät ymmärrystä kulttuurin merkityksestä ”pehmeän vallan”[6] välineenä Yhdysvaltain sisäpolitiikassa, John F. Kennedyn presidenttikaudesta ja hänen vuorovaikutuksestaan kansalaisoikeusliikkeen kanssa. Samalla luku tarjoaa lisää tietoa siitä, millaisissa rooleissa naiset toimivat

2 Ks. Virkaanastujaisgaalan ohjelmakirja 19.1.1961.
3 Werner 2006, 4–15; Darden 2014, 119–135; Reagon 2016, 359–360.
4 Green 2007, 64; Burford 2020, 68–69.
5 Ks. esim. Heilbut 1997, 71; Southern 1997, 486; Boyer & Yearwood 2000, 91; Darden 2014, 36.
6 Ks. esim. Forsberg 2018, 135–137 ja ”pehmeä valta” -käsitteen alkuperästä ks. Nye 2004.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kansalaisoikeusliikkeessä ja Yhdysvaltain valtiollisessa politiikassa 1960-luvulla.[7]

Jackson oli gospelmusiikin taiteellinen suunnannäyttäjä. Hän kehitti mukaansatempaavan lauluilmaisun, jossa hyödynsi monia afrikkalaisamerikkalaiselle musiikille tyypillisiä ilmaisukeinoja. Hän rakensi melodisia huippukohtia ornamenteilla, huudahduksilla ja liukumalla nuotista toiseen sekä muokkasi rytmiä muun muassa hengittämällä sisään sanojen keskellä. Hän myös muunsi laulutyyliään eri yleisöjä silmällä pitäen. Jackson oli virtuoosimainen ja karismaattinen laulaja, joka toi gospelmusiikin valtiotason tilaisuuksiin musiikillisen ilmaisun ja hallinnon edustajien kanssa käytyjen keskustelujen kautta.

Tämä luku avaa uudella tavalla Jacksonin ja hänen musiikkinsa vaikutusta Yhdysvaltain poliittiseen elämään 1960-luvun alussa, jolloin Jackson oli saavuttanut aseman gospel-ikonina. Tästä asemasta käsin hän kykeni ylläpitämään vuoropuhelua Yhdysvaltain korkeimman hallinnon kanssa sekä nostamaan esille kansalaiskritiikkiä musiikin keinoin. Siten hänen toimintansa tarjoaa myös näkökulmia musiikkitähteyden ja valtiollisen toiminnan yhteyteen 1960-luvun Yhdysvaltain poliittisella areenalla. Kuten luku osoittaa, Jacksonin toiminnan kautta on mahdollista ymmärtää musiikilliseen aktivismiin liittyviä valintoja sekä kansalaisliikkeen ja valtiollisen päätöksenteon välisiä toimintatapoja.

Tutkimustani ohjaavat seuraavat kysymykset: Mitä Jacksonin musiikkiesitykset ja muut lähdeaineistot kertovat hänen osallistumisestaan kansallisiin poliittisiin tapahtumiin historiallisen muutoksen vuosina 1961–1963? Millä tavoin hän toimi musiikillisena aktivistina Yhdysvaltain poliittisessa elämässä? Millä tavalla hän kävi vuoropuhelua Yhdysvaltain korkeimman hallinnon edustajien kanssa? Minkälaiset valinnat ohjasivat hänen poliittista toimintaansa? Pohtimalla näitä kysymyksiä tämän luvun tarkoitus on avata uusia näkymiä musiikillisen aktivismin moniäänisiin mahdollisuuksiin. Samalla luvun laajempana tarkoituksena on nostaa esille historiallisia näkökulmia musiikilliseen aktivismiin monipuolisena toimintana politiikan eri areenoilla. Tavoitteeni on rikastaa

7 Lisää aiheesta ks. Henriksson 2021; Chafe 2018; Levingston 2017; Field 2015; Smith J. E. 2014, 110–175; Feldstein 2013; Collier-Thomas & Franklin 2001; Crawford, Rouse & Woods 1993.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ymmärtämystämme erilaisista malleista ja strategioista, joiden kautta muusikot ovat edistäneet yhteiskunnallista muutosta.

Tarkastelen musiikillista ja kirjallista arkistoaineistoa, jota käsittelen musiikki- ja tekstianalyysin avulla. Olen katsonut Jacksonin esitykset John F. Kennedyn virkaanastujaisten gaalassa[8], presidentti Abraham Lincolnin (1809–1865) julkaiseman vapausjulistuksen satavuotismuistojuhlassa Washington D.C.:ssä[9] sekä March on Washington -tapahtumassa[10]. Keskeinen alkuperäisaineistoni on kirjeenvaihto Mahalia Jacksonin ja Kennedyn hallinnon välillä. Käytössäni on myös muita arkistoaineistoja, kuten Kennedyn virkaanastujaisten ohjelmakirja ja sanomalehtiartikkeleita. Olen myös kuunnellut kirjailija ja journalisti Laurraine Goreaun tekemiä haastatteluja Jacksonin elämäkertaa (1984) varten. Yhdessä niiden kanssa käytän Goreaun kirjoittamaa elämäkertaa analyysini tukena.

Huomioin tarkastelussani Farah Jasmine Griffinin esittämän argumentin siitä, että afrikkalaisamerikkalaisille naislaulajille on Yhdysvaltain poliittisissa konteksteissa muodostunut kaksoisrooli sekä kansallisen yhtenäisyyden että kritiikin ilmaisijoina.[11] Griffinin teoreettisen näkemyksen tarjoamissa raameissa luku avaa näkymiä toimintaan ja tapahtumiin, jotka ovat vaikuttaneet tämän kaksoisroolin rakentumiseen. Griffinin mukaan afrikkalaisamerikkalaisten naisten lauluesityksistä on kehittynyt aikojen myötä symbolinen ilmaisukeino, joka yhdistetään amerikkalaisen demokratian ihanteeseen. Patrioottisina esimerkkeinä hän viittaa kolmeen ”Star-Spangled Banner” -kansallislaulun esitykseen: Whitney Houstonin (1963–2012) esitykseen Super Bowl 1992 -tapahtumassa Persianlahden sodan aikana, Aretha Franklinin (1942–2018) esitykseen demokraattien kansallisessa puoluekokouksessa 1992 ja Santita Jacksonin (s. 1963) esitykseen presidentti Clintonin virkaanastujaisissa 1997. Griffin myös mainitsee varhaisena esimerkkinä Marian Andersonin (1897–1993) konsertin Washington D.C.:ssä Lincolnin muistomerkin

8 Tällä hetkellä video on saatavilla vain yksityiseen käyttöön John F. Kennedyn presidentin kirjastosta.
9 Katsottavissa Yhdysvaltain kansallisarkistossa.
10 ”How I Got Over” 2008. YouTube; ”I’ve Been Buked and I’ve Been Scorned” 2015. YouTube.
11 Griffin 2004, 102–105.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

portailla 1939.[12] Toiseksi Griffin osoittaa, että protestikonteksteissa afrikkalaisamerikkalaisen naisen lauluesityksellä on ollut mahdollisuus tuoda riistetyn yhteisön jäsenien vaatimus yhdenvertaisesta kansalaisuudesta laajalti kuuluville. Yhtenä esimerkkinä hän mainitsee Mahalia Jacksonin lauluesityksen March On Washington -tapahtuman aikana.

Käyttämällä gospelia vaikuttamisen välineenä Jacksonin musiikillinen aktivismi kumpusi afrikkalaisamerikkalaisesta perinteestä, jossa uskonnollista musiikkia on käytetty vastarinnan ja taisteluhengen nostattamiseen. Orjuuden aikaan lauletut spirituaalit ja hymnit sekä myöhemmin kansalaisoikeusliikkeeseen kuulunut musiikki lukeutuvat protestilaulujen pitkään jatkumoon. Niiden esittämisessä yhdistyvät kristillisten lyriikoiden yhteisölliset merkitykset, hymnien laulamisen vahvistava yhteisöllinen vaikutus sekä spontaani ja monisävyinen lauluilmaisu.[13] Jackson myös laajensi gospelmusiikin vaikutusmahdollisuuksia; se ei ollut ainoastaan kritiikin väline hallintoa vastaan, vaan myös keino edistää muutosta yhdessä hallinnon kanssa. Griffinin määritelmän mukaan Jacksonin toiminta oli vaikuttavaa sekä isänmaallisesta että yhteiskuntakriittisestä näkökulmasta.

Valintojen tekeminen on musiikilliselle aktivismille muun poliittisen vaikuttamisen lailla olennaista. Poliittisten vaikuttajien tavoin myös musiikilliset aktivistit joutuvat tekemään valintoja sen suhteen, mitä he kannattavat ja minkälaisia toimintastrategioita priorisoivat. Heidän on sekä reagoitava yllättäviin tapahtumiin, kuten väkivallantekoihin, että vaikutettava pitkäkestoisiin prosesseihin, kuten lainsäädäntöön. Tämän huomion kautta tarkastelen Jacksonin musiikillista toimintaa erilaisilla poliittisilla areenoilla nojautuen tunnetun uskontotieteen professorin, afrikkalaisamerikkalaiseen kulttuurintutkimukseen erikoistuneen Eddie S. Glaude Jr:n esittelemään pragmaattiseen lähestymistapaan. Hän perustaa teoriansa John Deweyn pragmatismiin ja siinä keskeisessä roolissa olevaan käytännön toimintaan. Glauden mukaan elämän arvaamattomuus usein pakottaa yksilön tekemään valintoja, ei aina vain ”hyvän ja

12 Daughters of American Revolution -naisjärjestö oli kieltänyt Andersonin esiintymisen lähellä sijainneessa konserttisalissa Constitution Hallissa. Tuolloinen presidentin puoliso Eleanor Roosevelt (1884–1962) erosi järjestöstä vastalauseena päätökselle.

13 Reagon 2016.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

pahan" vaan usein myös kahden hyvän vaihtoehdon välillä.[14] Deweyn teoriaan lisäten Glaude huomioi rasismin haasteen demokratian toteutumiselle amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja tarjoaa uudelleen työstetyn "pragmatismin, joka on laitettu laulamaan bluesia".[15]

Mahalia Jackson laajentaa toimintaansa Yhdysvaltain poliittisella areenalla

1960-lukuun mennessä Jacksonilla oli mittava kokemus Yhdysvaltain poliittisesta elämästä. Hän oli esiintynyt poliittisissa kokouksissa, kuten demokraattien puoluekokouksessa vuonna 1956, ja pitänyt yllä hyviä suhteita joihinkin poliitikkoihin. Heihin lukeutui William Dawson (1886–1970), joka nousi kaupunginvaltuutetusta Yhdysvaltain edustajainhuoneen jäseneksi. Jackson oli laulanut hänen tilaisuuksissaan jo 1930-luvulla.[16] Dawsonin aloitteesta hän kampanjoi Chicagon tulevan kaupunginjohtajan Richard J. Daleyn (1902–1976) puolesta vuonna 1955, jolloin Daleysta tuli Jacksonin ihailija ja tukija.[17] Jackson oli myös auttanut Harry S. Trumania (1884–1972) tämän presidentinvaalikampanjassa vuonna 1948. Trumanin valinnan jälkeen Jackson kutsuttiin esiintymään Valkoiseen taloon.[18] Jacksonista tuli maanlaajuisesti tunnettu artisti, kun hän solmi levytyssopimuksen suuren Columbia-yhtiön kanssa vuonna 1954. Luvussa käsittelemäni tapahtumat sijoittuvat 1960-luvun alkupuolelle, jolloin Jackson oli uransa huipulla. Hän oli saavuttanut tähtiesiintyjän aseman kotimaassaan ja maailmanlaajuisesti. Monet hänen levytyksistään olivat myyntimenestyksiä, ja hän oli esiintynyt arvostetuissa konserttisaleissa kuten Carnegie Hallissa ja Royal Albert Hallissa sekä tunnetulla Newport Jazz -festivaalilla. Hän oli myös saavuttanut julkisuutta esiintymällä kansainvälisessä levityksessä olleissa elokuvissa sekä tullut tutuksi suurelle yleisölle radio- ja tv-ohjelmien välityksellä.

14 Glaude 2007, 20.
15 "Pragmatism must be made to sing the blues." Mt., 8.
16 Goreau 1984, 61.
17 Mt., 195.
18 Mt., 122–123.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jacksonin suosion noustessa Yhdysvalloissa poliittisesta osallistumisesta tuli yhä julkisempi osa hänen musiikillista uraansa. Hän oli osallistunut kansalaisoikeusliikkeen kannalta keskeisen Southern Christian Leadership Conferencen (SCLC) toimintaan 1950-luvun puolivälissä. Vuonna 1956 Jackson tapasi pastori Ralph Abernathyn (1926–1990) ja tutustui hänen kauttaan Martin Luther King Jr:iin.[19] Jackson jatkoi aktiivista toimintaansa kansalaisoikeusliikkeen hyväksi 1950- ja 1960-luvuilla. Hän esiintyi varainkeruutapahtumissa ja marsseilla sekä liputti lehtikirjoituksissa yhdenvertaisuuden puolesta. Hän kuitenkin aina muistutti yleisöään siitä, että rakasti kotimaataan Yhdysvaltoja.[20] Jacksonin isänmaallisuuden huomioi ainakin *Afro-American*-lehden toimittaja kesällä 1960 kirjoittaessaan Kennedyn vaalilupauksesta edistää kansalaisoikeuksia ja Harry Belafonten (1927–2023) palkitsemisesta Academy of Television Arts and Sciences -juhlatilaisuudessa. Jälkimmäisestä tapahtumasta toimittaja kertoo: ”Akatemia oli valinnut Jacksonin, suurenmoisen artistin, joka luo patriotismin henkeä kaikkiin esityksiinsä, laulamaan kappaleen 'America'.”[21]

Seuraavaksi keskityn Jacksonin poliittiseen toimintaan vuosien 1961 ja 1963 välisenä aikana. Ajanjakso sijoittuu kahden tärkeän tapahtuman, presidentti John F. Kennedyn virkaanastujaisgaalan (1961) ja Washingtonin-marssin (1963) väliin.

Kansallislaulu Presidentti Kennedyn virkaanastujaisgaalassa

Jacksonin kansallislauluesitys presidentti Kennedyn virkaanastujaisgaalassa 19. tammikuuta 1961 on gospelmusiikin historian virstanpylväs,

19 Laurraine Goreaun haastattelu Ralph Abernathyn ja Juanita Abernathyn (1931–2019) kanssa. Hogan Jazz Archive, Tulane University, New Orleans. Wernerin (2006, 5) mukaan Jackson tapasi Abernathyn ja Kingin National Baptist Conventionin kokoontumisessa Denverissä vuonna 1955.

20 Mahalia Jackson: ”I don't know any place but America and I love it.” ”A Singing Lady” 1963, 3; Mahalia Jackson: ”Sure, there are things to be corrected, (in the U.S.) we all know that; but I see a lot of things that are wrong all over the world. There is no country to live in any better than America.” Trott 1971, 20.

21 ”[T]he Academy chose Mahalia Jackson, as a great artist who puts a spirit of patriotism in all of her appearances, to sing 'America'”. ”Great race relations day” 1960, 8.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

joka toi genrelle virallista tunnustusta.[22] Kyseessä oli juhla valtion uuden johdon kunniaksi. Kansallislaulun voi nähdä edustavan valtion arvoja sekä tunteita, minkä lisäksi se on kansallinen symboli, jonka laulaminen on kansalaisia osallistava rituaali.[23] Virkaanastujaisten yhteydessä lauletun kansallislaulun voi ajatella myös heijastavan niitä ideaaleja, joita valtiossa tullaan uuden presidentin hallintokaudella vaalimaan.

Vaalikampanjassaan Kennedy oli esitellyt iskulauseenaan ”uuden rajaseudun” konseptin (*New Frontier*). Se oli vertauskuva Yhdysvalloille historiallisessa käännekohdassa: valtio oli uusien, toistaiseksi tuntemattomien tieteellisten ja yhteiskunnallisten mahdollisuuksien ja haasteiden äärellä. Kampanjan sanoma oli, että jos Kennedy valittaisiin presidentiksi, hän pyytäisi kansalaisia osallistumaan tulevaisuuden suurten kysymysten ratkaisemiseen. Virkaanastujaisgaalan ohjelma oli omistettu tälle konseptille.[24] Tähtiesiintyjien joukossa gospellaulutyylistään tunnetun Jacksonin kansallislauluesitys mahdollisesti edusti sävelillä maalattua uuden ajan visiota kansakunnalle. Hänen esityksensä suuntautui yleisölle, johon kuuluivat paikalle saapuneet valtiollisen eliitin jäsenet, muut demokraattisen puolueen kannattajat ja kansalaiset, jotka lukivat tapahtumasta sanomalehdistä.[25]

Virkaanastujaisgaala järjestettiin presidentti Kennedyn, hänen vaimonsa Jacqueline Kennedyn (1929–1994), varapresidentti Lyndon B. Johnsonin (1908–1973) ja hänen vaimonsa Claudia Alta ”Lady Bird” Johnsonin (1912–2007) kunniaksi. Samalla gaala oli varainkeruutapahtuma, jonka lipputulot käytettiin demokraattipuolueen hyväksi.[26] Gaalan sponsorina toimi virkaanastujaistapahtumien toimikunta, jonka taustalla oli demokraattien kansallinen komitea. Gaalan tuottivat tapahtuman isäntä, laulaja Frank Sinatra (1915–1998) sekä näyttelijä Peter Lawford (1923–1984). Esiintyjien joukkoon lukeutui suurimpia viihdemaailman tähtiä, mukaan lukien Leonard Bernstein (1918–1990), Harry Belafonte, Ella Fitzgerald

22 Heilbut 1997, 71; Boyer & Yearwood 2000, 91; Southern 1997, 486.

23 Mach 1994, 61; Daughtry 2006, 243, 245; Vile 2021, xxiv–xxx; Morgan 2021.

24 Virkaanastujaisgaalan ohjelmakirja, avaussanat, Barron Hilton 1961.

25 Tapahtuma oli tarkoitus lähettää NBC-televisiokanavalla. Se nauhoitettiin, mutta jostain syystä, mahdollisesti liittyen lumimyrskyn aiheuttamiin ongelmiin, sitä ei näytetty televisiossa.

26 Gaala, jossa Jackson esiintyi torstai-iltana, edelsi perjantaina pidettäviä presidentin virkaanastujaisia. Niiden jälkeen oli vielä viisi gaalaa.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

(1917–1996), Helen Traubel (1899–1972), Gene Kelly (1912–1996) ja Laurence Olivier (1907–1989). Jacksonin valintaan ovat saattaneet vaikuttaa todennäköisesti ainakin hänen tunnettuutensa gospel-laulajana ja se, että hän oli tukenut John F. Kennedyn vaalikampanjaa.[27]

Tapahtuman ohjelma yhdisteli patrioottisia perinteitä ja modernia viihdettä. Se jakautui kahteen osaan. Mahalia Jacksonin laulama kansallislaulu oli ohjelman ensimmäisessä osuudessa viidentenä numerona Philip Sousan (1854–1932) ”Stars and Stripes Forever” -kappaleen, muiden seremonioiden sekä presidenttiparin saapumisen jälkeen. Sitä seurasi monta muuta musiikki- ja tanssinumeroa. Väliajan jälkeen toisessa osuudessa puhui tuleva varapresidentti, ja loppuhuipentumana sai puheenvuoron virkaan astuva presidentti. Viimeisenä ohjelmanumerona oli ”Walking Down to Washington” -yhteislaulu, joka siivitti osallistujat seuraavan päivän virkaanastujaisiin.[28]

Kutsuvieraiden joukkoon lukeutui henkilöitä presidentin uudesta kabinetista, demokraattisenaattoreita, kuvernöörejä ja muita puolueen johtavia jäseniä. Lisäksi armeijan korkeimman kunniamitalin saaneille sotilaille ja heidän perheenjäsenilleen oli annettu 200 pääsylippua.[29] Sisäänpääsylippuja saattoi ostaa kuka vain verrattain korkeilla 100–1000 dollarin hinnoilla.[30] Lipun lunastaneille osallistujille tapahtuma tarjosi mahdollisuuden nähdä viihdemaailman tähtien esityksiä ja tavata heitä: muun muassa Jackson jakoi tilaisuudessa nimikirjoituksia.[31] Vaikka gaalaan oli uutisten mukaan odotettu 12 000:a osallistujaa, huomattavasti pienempi osa pääsi paikalle lumimyrskyn vuoksi.[32] Esiintyjilläkin oli vaikeuksia saapua paikalle, ja ohjelman aloitus viivästyi.

Useat tiedotusvälineet kertoivat tapahtuman tähtiesiintyjistä, ja Jacksonin nimi mainittiin toisinaan heidän joukossaan.[33] Muutamassa leh-

27 Mahalia Jacksonin sähke presidentti John F. Kennedylle 12.6.1963; Van Rijn 2007, 22.

28 Virkaanastujaisgaalan ohjelmakirja, 19.1.1961.

29 Democratic National Committee, Publicity Division, Washington D.C. News Release. January 8, 1963.

30 Norford 1961, 1; Calta 1961, 12.

31 Tapahtumassa otetussa kuvassa Jackson antaa nimikirjoituksia ihailijoille, kuten kuvatekstissä myös mainitaan. ”Inaugural Stars Really…”, 1961.

32 Wicker 1961, 1, 14.

33 Tapahtuma oli tarkoitus televisioida, mutta lähetystä ei toteutettu. Vasta vuonna 2017 gaalan valikoiduista esityksistä julkaistiin dokumentti *JFK: The Lost Inaugural Gala*. Valitettavasti sitä on näytetty vain Yhdysvaltain paikallisilla PBS-kanavilla, enkä ole kyennyt saamaan siitä tehtyä DVD:tä nähtäväksi. Dokumentissa ei siitä annettujen tietojen perusteella näytetä Jacksonin esitystä.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tiartikkelissa myös viitattiin häneen kansallislaulun esittäjänä.[34] Siten Jackson tuli yhä tutummaksi amerikkalaisille yli sosiaalisten rajojen.[35] Hänen laulunsa edusti tilaisuuden isänmaallista henkeä, ja hänen musiikkinsa loi yhteisöllisyyden tunnetta kuulijoille, jotka olivat saapuneet juhlistamaan uuden hallinnon astumista valtaan.

"Star-Spangled Banner" ei ollut Jacksonille helppo esitys. Se oli poikkeus hänen repertuaarissaan, koska yleensä hän pitäytyi kristillisessä musiikissa. Jacksonin oli harkittava, missä määrin hän voisi käyttää gospelin ilmaisukeinoja, jotta kuulijat pysyisivät vastaanottavaisina hänen esitykselleen. Nykyajan yhdysvaltalaiset yleisöt ovat tottuneet kuulemaan kansallislaulusta monenlaisia esityksiä, mutta 1960-luvun alussa gospelin ilmaisukeinoja hyödyntävä esitys oli vielä laajalle yleisölle melko uudenlainen tulkintatapa. 1950-luvun puolivälistä 1960-luvun alkupuolelle kansallislaulun virallisesta esitystavasta käytiin myös kiistoja, joihin sekä kansalaiset että poliitikot osallistuivat. Niissä keskusteltiin jopa lakiesityksestä, jonka mukaan jazz- ja populaariversioiden esittäminen olisi rangaistavaa.[36] Gospelin ilmaisukeinot, kuten välihuudahdukset ja melismaattinen sävelkulku, olivat vasta tulossa osaksi musiikin valtavirtaa, mikä näkyi muun muassa Ray Charlesin (1930–2004) esittämän, samankaltaisia tyylikeinoja käyttävän soul-musiikin kasvavana suosiona.

Jackson ei myöskään yleensä esiintynyt sinfoniaorkesterin kanssa. Gaalassa hänen esitystään säesti Nelson Riddlen (1921–1985) johtama sinfoniaorkesteri. Jackson oli tottunut esittämään gospel-lauluja ja spirituaaleja tavalla, jolle ominaista olivat melodian ja rytmiikan monenlaiset spontaanit muuntelut. Hänen tyylinsä tuntevat säestäjät osasivat mukautua Jacksonin tulkintaan. Laulaessaan sinfoniaorkesterin kanssa Jacksonin oli kuitenkin seurattava sävellyksen kulkua yhdessä orkesterin kanssa. Edellisenä vuonna hän oli saanut kokemusta sinfoniaorkesterin kanssa laulamisesta, kun hän levytti tuottaja Percy Faithin (1908–1976)

34 Coe 1961, D10; "Tan artists on" 1960, 15; "Stars to Perform" 1960, 22; McGrory 1961, 1, 4.

35 Boyer 1979, 5–6; *Sepia*-lehdessä Jacksonin kirjoittaman artikkelin yhteydessä on valokuva, jonka tekstissä Jacksonia sanotaan yhdeksi tapahtuman pääesiintyjäksi, ja kuvassa hän "rupattelee" (engl. *chat*) varapresidentti Lyndon Johnsonin tyttärien kanssa, Jackson 1961. Mahalia Jackson Papers, MSS 513. Folder 327. William Russell Jazz Collection. Williams Research Center. The Historic New Orleans Collection.

36 Ferris 2014, 196.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ohjaaman menestyksekkään albumin *Power and Glory*. Jacksonin elämäkerta kuvaa Faithin ohjanneen Jacksonia laulamaan sävelet täsmällisesti ilman nuottien välisiä liukuja.[37]

Gaalan jälkeen Jackson ei ollut kovin tyytyväinen omaan esitykseensä ja koki joutuneensa myöntymään järjestäjien toiveisiin. Jacksonin elämäkerran mukaan hän totesi: ”Lausuin sanat kuin englantilainen mies. He olisivat voineet antaa meidän laulaa lauluja, joista olimme tehneet meidän juttumme, ja saada jonkun mukavan tunnetun henkilön naapurustosta laulamaan 'Star-Spangled Bannerin'.”[38] Jackson oli kysynyt Laurence Olivierilta näkemyksiä sanojen ääntämisestä, ja hänen mielestään tämä oli antanut hyviä neuvoja. Eri ilmaisutyylistä lähtöisin olevien neuvojen noudattaminen saattaakin olla yksi syy siihen, että Jackson ei kokenut laulaneensa sanoja omalla tavallaan. Kansallislaulun vaatima tyyli ei tuntunut hänestä luontevalta verrattuna gospeliin. Sopivaksi esittäjäksi olisi hänen kommentistaan päätellen sopinut paremmin joku toinen, ehkä niin sanotusti ”tavallinen” kansalainen, joka oli tottunut laulamaan perusversion kansallislaulusta. Koska Jackson kuitenkin suostui tehtävään, hän näki tärkeäksi osallistua tapahtumaan järjestäjien toivomalla tavalla. Tämän valinnan kautta hän avasi oven myöhemmälle vuoropuhelulle.

Jacksonille tapahtuma tarjosi myös tilaisuuden tehdä yhteistyötä viihdemaailman uudistushenkisten tähtien kanssa. Gaalan järjestelyjä johtanut Frank Sinatra oli johtohahmo viihdetaiteilijoiden ryhmässä, jota kutsuttiin nimellä The Rat Pack. Kaksi viikkoa myöhemmin Sinatra sekä ryhmän jäsenet Sammy Davis Jr. (1925–1990) ja Dean Martin (1917–1995) järjestivät Carnegie Hallissa hyväntekeväisyyskonsertin, jonka tarkoituksena oli osoittaa viihdemaailman tukea Martin Luther Kingille ja tämän työlle tasa-arvon edistämiseksi sekä kerätä varoja Southern Christian Leadership Conferencelle (SCLC).[39] Gaalaan osallistuneista artisteista Harry Belafonte oli näkyvässä roolissa myös hyväntekeväisyys-

37 Goreau 1984, 272.

38 ”But they could have let us sing songs that we had made our thing and got a nice, known person in the neighborhood to sing 'The Star-Spangled Banner'.” Mt., 286. Ensimmäisessä elämäkerrassaan Jackson kertoo gaalasta ja sen järjestelyistä. Lauluesityksensä hän mainitsee vain lyhyesti. Hän kertoo pitäneensä silmät kiinni laulaessaan ja ihmisten kertoneen hänelle, että esitys meni hyvin (Jackson & Wylie 1969, 132–139).

39 Stathos 1961, 1; Slack 1961, 1.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

konsertissa, sillä hän piti sen aikana väliaikapuheen. Konsertin avasi Jackson, joka lehtitietojen mukaan aikoi laulaa kansallislaulun. Elämäkerran mukaan näin kävikin, mutta tapahtuman jälkeisen lehtiartikkelin mukaan hän avasi tapahtuman laulamalla ”Lord’s Prayer” -kappaleen (Isä meidän -rukous).[40] Todennäköisesti Jacksonilla oli varaa valita laulunsa johtuen tapahtuman erilaisesta luonteesta verrattuna presidentin virkaanastujaisiin.



Mahalia Jackson konsertoimassa Zürichissä 1.5.1961. Hänen vuorovaikutteinen gospellaulutyylinsä vetosi kuulijoihin ympäri maailmaa. Presidentti Kennedyn virkaanastujaisten jälkeen huhtikuussa 1961 Jackson lähti kahden kuukauden mittaiselle Euroopan konserttikiertueelle, jonka aikana hän vieraili Sveitsin lisäksi muun muassa Saksassa, Iso-Britanniassa, Ranskassa, Italiassa, Israelissa, Ruotsissa ja Tanskassa. Kuva: Comet Photo AG. ETH Library Zürich, Image Archive / Com_L10-0125-0004. CC BY-SA 4.0.

40 ”Add Poitier Belafonte” 1961, 13; ”Sinatra, Davis, Company” 1961, 2; Goreau 1984, 287; ”Here’s How ’Twas” 1961, 18.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Musiikillisia valintoja ja vaikuttamiskeinoja

Gaalan jälkeen Jacksonin yhteydenpito uuden presidentin ja hänen hallintonsa kanssa vahvistui kirjeenvaihdon ja esiintymisten myötä. Heidän vuorovaikutuksensa keskittyi tapahtumiin, joiden kautta presidentin hallinto ja kansalaisoikeusliike pyrkivät edistämään tasa-arvoa, kumpikin omilla tavoillaan. Heidän välisessään kirjeenvaihdossa Kennedyn hallinnon aloitteet kytkeytyivät toisinaan monisäikeisesti kansalaisoikeusliikkeen toimintaan.

Jacksonin kirjeenvaihtoa Kennedyn hallinnon kanssa voisi luonnehtia ystävällishenkiseksi neuvotteluksi muutosten tärkeysjärjestyksestä ja vaikuttamiskeinoista. On maininnan arvoista, että kirjeet eivät aina koskeneet virallisia tapahtumia. Esimerkiksi tammikuussa 1962 Kennedy lähetti Jacksonille lämpimän kiitoksen perheensä puolesta vastauksena Jacksonin sähkeeseen, jossa tämä oli toivottanut Kennedyn isälle nopeaa toipumista.[41] Yksi Kennedyn hallinnon järjestämistä merkkitapahtumista oli presidentti Abraham Lincolnin julkaiseman orjien vapautusjulistuksen (1.1.1863)[42] satavuotismuistojuhla. Siihen liittyneisiin tapahtumiin kuului syksyllä 1962 pidetty julkinen tilaisuus Lincolnin muistomerkin portailla Washington D.C.:ssä. Presidentin toiveesta Jackson kutsuttiin tapahtumaan laulamaan.

Tapahtuman lähestyessä kansalaisoikeusliikkeen toimihenkilöt SCLC:n Washingtonin-jaoston edustajan johdolla toivat esille tapahtuman järjestelyjen ongelmallisuuden. He uhkasivat boikotoida tapahtumaa, koska alkuperäisessä juhlatoimikunnassa tai suunniteltujen puhujien joukossa ei ollut ainuttakaan afrikkalaisamerikkalaista. Järjestelytoimikunnan mielestä Mahalia Jacksonin lauluesitys ja Marine Bandin esitys säveltäjä Ulysses Kayn (1917–1995) teoksesta edustivat afrikkalaisamerikkalaisia sopivassa määrin. Tämä suunnitelma vaikuttaa selvästi väheksyvältä, koska musiikillinen sisältö tuskin olisi puhutellut tai jopa haastanut kuulijoita sanallisen argumentoinnin tavoin. Lopulta

41 Presidentti John F. Kennedyn sähke Mahalia Jacksonille 7.1.1962.

42 Lincoln antoi presidentillisen vapautusjulistuksen (*Emancipation Proclamation*) jo liittovaltion sisällissodan aikana. Julistuksella hän muutti Yhdysvaltain orjuudessa elävän väestön statuksen vapaiksi kansalaisiksi. Sodan päättymisen jälkeen vuonna 1865 Yhdysvaltain perustuslakiin tehtiin 13. lisäys, joka kieltää orjuuden ja pakkotyön.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kennedyn hallinnon edustajat osallistuivat keskusteluun, ja järjestelytoimikunta päätti liittää kansalaisoikeusasianajajana tunnetun liittovaltion tuomari Thurgood Marshallin (1908–1993) ohjelmaan.[43]

Jackson joutui tahtomattaan hankalaan tilanteeseen, joka vaati häneltä tasapainottelua eri tahojen toiveiden välillä. Jackson ihaili Kennedyä ja tuki hänen hallintonsa edistyksellisiä pyrkimyksiä mutta puhui myös kansalaisoikeusliikkeen puolesta.[44] Esiintymisjärjestelyt oli aloitettu jo huhtikuussa 1962. Kirjeenvaihto Kennedyn hallinnon edustajien ja Jacksonin managerin välillä vahvistaa, että Kennedy toivoi Mahalia Jacksonin osallistuvan tapahtumaan. Kirjeenvaihto ei kerro, oliko presidentillä toiveita esityksen suhteen. Varhaisessa kirjeessä mainitaan, että toimikunta oli pyytänyt Jacksonia esittämään kansallislaulun.[45] Jacksonin esitys virkaanastujaisten gaalassa oli saattanut tehdä vaikutuksen presidenttiin. Kaiken kaikkiaan presidentin pyyntö oli tunnustus Jacksonin taiteelle.

Taustalla noussut kiista vaikeutti Jacksonin asemaa. Jacksonin tiedotus- ja suhdetoimintaa hoitanut Albert P. Weisman oli jo elokuussa 1962 kirjoittanut Valkoisen talon lehdistösihteerille Pierre Salingerille. Kertoessaan Jacksonin osallistuvan ilolla ohjelmaan hän myös tiedusteli, tulisiko Jackson saamaan presidentiltä kirjallisen kiitoksen, jonka lehdistö voisi julkaista.[46] Tämä osoitti, että Jacksonin taustajoukot halusivat tapahtuman avulla vahvistaa artistin myönteistä julkisuuskuvaa. Elämäkerran mukaan protestin vetäjänä toiminut piispa ja kansalaisoikeusaktivisti Smallwood E. Williams (1907–1991) oli jossain vaiheessa lähettänyt Jacksonille sähkeen, jossa pyysi tätä jäämään pois ohjelmasta. Jacksonille tilaisuus oli kuitenkin arvokas, eikä hän ollut valmis perumaan osallistumistaan varauksetta.[47]

43 Terry 1962a; Terry 1962b. Myöhemmin Thurgood Marshallista tuli Yhdysvaltain ensimmäinen afrikkalaisamerikkalainen korkeimman oikeuden tuomari.

44 Ensimmäisessä elämäkerrassaan Jackson osoittaa syvää ihailua Kennedyä kohtaan. Hänellä todennäköisesti oli suuri halu toteuttaa Kennedyn toive. Kyseisessä elämäkerrassa Jackson ei mainitse lainkaan vapausjulistuksen muistojuhlaa, eikä kirja muutenkaan nosta esille ristiriitoja Jacksonin ja Kennedyn hallinnon välillä. Tämän voi ymmärtää hienotunteisena valintana ottaen huomioon, että kirja julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1966, jolloin Presidentti Kennedyn traaginen menehtyminen oli vielä kansakunnan tuoreessa muistissa. (Jackson & Wylie 1969.)

45 Pierre Salingerin kirje William A. Burnham Jr:lle 25.5.1962; William A. Burnhamin kirje Pierre Salingerille 23.5.1962; Arthur Schlesingerin muistio Pierre Salingerille 20.4.1962.

46 Albert P. Weismanin kirje Pierre Salingerille 28.8.1962.

47 Goreau 1984, 333.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Yllä kuvatut jännitteet ja toimenpiteet tuovat esille Jacksonin kokemat ristiriidat. Jackson joutui miettimään, mikä hänen vaikutusvaltansa tässä tilanteessa oli ja mitä hänen tulisi tehdä, jotta eri osapuolet pääsisivät poliittisesti mahdollisimman onnistuneeseen ratkaisuun.[48] Tapahtumien taustakeskustelut ja niiden ajoitukset jäävät aineiston perusteella epäselviksi. Varmaa silti on, että presidentti lähetti 18.9.1962 kiitoskirjeen, jossa hän kiitti Jacksonia tulevasta osallistumisesta. Hän uskoi, että Jacksonin esiintymisen ansiosta tapahtuma tulisi olemaan unohtumaton päivä kaikille amerikkalaisille.[49] Kirje ilmestyi seuraavana päivänä *Chicago Sun-Times* -sanomalehden jutussa otsikolla ”Mahalia Lauded by Kennedy for Decision to Perform”.[50] Kaikesta päätellen Jackson halusi tehdä yhteistyötä Kennedyn hallinnon kanssa. Esiintymättä jättäminen olisi saattanut johtaa siihen, ettei häntä olisi kutsuttu myöhempiin vastaaviin tapahtumiin. Toisaalta esiintyminen myös vahvisti Jacksonin poliittista vaikutusvaltaa ja edesauttoi häntä ylläpitämään suhteita.

Esiintymisen jälkeen *The New York Times* kuvasi artikkelissaan Jacksonia tapahtuman kiistattomaksi tähdeksi. Ohjelmaan kuuluivat lisäksi nauhoitettu puhe presidentti Kennedyltä sekä lyhyt puhe New Yorkin kuvernööri Nelson Rockefelleriltä (1908–1979). Artikkelin mukaan Jackson sai yleisön yhtymään lauluun aloittamalla spontaanisti ”Battle Hymn of the Republic” -kappaleen täyteläisellä äänellään.[51] Kirjoittaja ei kerro tarkemmin, missä määrin Jackson käytti esityksessään gospeltyyliä. Jackson lauloi tapahtumassa myös kappaleen ”America”, jonka hän esitti hitaan arvokkaasti ja ilman huomattavia ornamentaatioita. Yleisö kuunteli vahvasti resonoivaa ilmaisua hiljaa paikallaan. Jackson oli selvästi tähtiesiintyjä; hänen astuessaan alas Lincoln Centerin portaita esityksen jälkeen hänet ympäröi joukko ihmisiä, jotka pyysivät häneltä nimikirjoitusta. Tämä mainittiin myös *NYT*:n artikkelissa. Valkoisessa talossa pidettiin 12. helmikuuta 1963 vapausjulistuksen satavuotismuistojuhlan kunniaksi järjestetty vastaanotto, johon Jackson sai kutsun osallistua vieraana.[52]

48 Mt., 332–333.

49 Presidentti John F. Kennedyn kirje Mahalia Jacksonille 18.9.1962.

50 ”Mahalia Lauded” 1962. Mahalia Jackson Papers. MSS 513. Folder 157. William Russell Jazz Collection. Williams Research Center. The Historic New Orleans Collection.

51 Hunter 1962, 1.

52 Kutsu Valkoiseen taloon 12.2.1963 klo 18. Mahalia Jackson -leikekirja. Laurraine Goreau papers. Hogan Jazz Archive, Tulane University.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jacksonin esiintyminen loi hyvää henkeä hänen ja Kennedyn välille, mihin tukeutuen Jackson saattoi pyytää presidentiltä apua seuraavan kevään protestien aikana. SCLC organisoi keväällä 1963 Alabaman Birminghamissa kampanjan, jonka tavoitteena oli rotuerottelun lopettaminen. Tähän ”Birmingham-kampanjaan” kuului muun muassa marsseja, istumalakkoja ja boikotteja. Vastaiskuna kaupungin hallinto kielsi protestit, minkä SCLC näki laittomana esteenä toiminnalleen. Tilanteen eskaloituessa Martin Luther King Jr. päätti saapua paikalle ja liittyä protestiin. King pidätettiin pitkäperjantaina huhtikuun 12. päivänä. Vankilassa istuessaan hän kirjoitti kuuluisan tekstinsä ”Kirje Birminghamin vankilasta”. Median ansiosta kampanjan näkyvimmäksi tapahtumaksi muodostui opiskelijoiden marssi 2. toukokuuta, jolloin poliisi käytti voimakeinoja yli tuhatta nuorta kohtaan. Poliisit hakkasivat nuoria pampuin ja käyttivät vesitykkejä marssin hajottamiseen. Kuvat väkivaltaisista poliiseista ja hyökkäävistä poliisikoirista levisivät televisiossa ja suurimpien sanomalehtien sivuilla herättäen kauhistusta kautta maan.[53]

Jackson lähetti tapahtumista järkyttyneenä presidentille sähkeen, jossa pyysi tältä kiireellistä ratkaisua tilanteeseen. Sähkeessään Jackson vetosi presidentin isänmaallisuuteen ja uskonnolliseen vakaumukseen sekä Yhdysvaltojen kuvaan maailmalla, painottaen tilanteen tarvitsevan presidentin johtajuutta.[54] Parin päivän kuluttua Jacksonin sähkeeseen vastasi presidentin erityisneuvonantaja Lee C. White (1923–2013), joka tuki presidenttiä kansalaisoikeuksiin liittyvissä asioissa. Hän sanoi presidentin tulevan arvostamaan Jacksonin näkemystä ja vakuutti viestin tavoittavan presidentin tämän palattua tapaamasta Kanadan pääministeri Lester B. Pearsonia (1897–1972).[55]

Samaan aikaan Jackson kehotti Kennedyn hallintoa osoittamaan käytännössä sitoumuksensa tasa-arvon puolesta käytyyn taisteluun. Keväällä 1963 Jackson oli järjestämässä Chicagossa suurta varainkeruutapahtumaa, joka pidettiin 27. toukokuuta uudessa Arie Crown -teatterissa McCormick Placessa. Tapahtuman tavoitteena oli kerätä 40 000 dollaria

53 Reagon 2016, 361.

54 Mahalia Jacksonin sähke presidentti John F. Kennedylle 8.5.1963.

55 Lee C. Whiten sähke Mahalia Jacksonille 10.5.1963. Pääministeri Pearson tuli epävirallisella vierailulle Yhdysvaltoihin 10.–11.5.1963. Hän saapui Hyannis Portiin, Massachusettsin osavaltioon. Presidentti Kennedy otti hänet vastaan Otis Air Force Base -lentotukikohdassa ja piti lyhyen tervetuliaispuheen.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

SCLC:n työn tueksi. Teatterin Jackson oli saanut käyttöönsä kaupunginjohtaja Richard J. Daleyn avulla. Lisäksi hän oli hankkinut tapahtumalleen laajaa tukea kaupungin yksityisen sektorin ja kirkkojen johtajilta. Jackson kutsui tilaisuuteen tähtiesiintyjiä, kuten pastori Ralph J. Abernathyn ja laulaja Aretha Franklinin.[56] Tilaisuudesta uutisoitiin maanlaajuisesti sanomalehdissä.[57]

Samoihin aikoihin kuin Jackson oli lähettänyt sähkeen presidentille, Jacksonin puolesta toiminut Weisman lähetti Kennedyn hallinnolle tiedustelun edustajan lähettämisestä varainkeruutapahtumaan. Presidentin erityisavustajalle Arthur Schlesingerille (1917–2007) lähettämässään sähkeessä Weisman luonnehtii Jacksonia heidän yhteiseksi ystäväkseen ja kertoo hyväntekeväisyyskonsertista.[58] Valkoisen talon virkailijat kävivät jonkin verran keskustelua Jacksonin puolesta tehdystä tiedustelusta, ja vastaus viivästyi heidän pohtiessaan, olisiko sopivaa lähettää edustaja tapahtumaan. Vasta tapahtuman jälkeen he lopulta lähettivät Jacksonille pahoittelevan vastauksensa. He totesivat lehdistön kertoneen tapahtuman menestyksestä ja korostivat Jacksonin työn arvoa kansalaisoikeusliikkeen tavoitteiden hyväksi.[59]

Presidentti Kennedy otti 11. kesäkuuta 1963 televisioidussa puheessaan virallisesti kantaa Birminghamin tapahtumiin ja jatkuviin yhteiskunnan jännitteisiin. Presidentti kutsui tapahtumia moraaliseksi kriisiksi, jota ei ratkaista väkivallalla, vaan poliittisilla päätöksillä ja lain puitteissa, mutta myös jokaisen kansalaisen omalla toiminnalla. Hän puhui yksilön vastuusta ja tilanteen ratkaisemisesta rauhallisin keinoin. Puheensa lopuksi hän myös sanoi tulevalla viikolla pyytävänsä kongressia kumoamaan rotuerottelun mahdollistaneet lait.[60] Televisiopuhe teki Jacksoniin vaikutuksen, ja hän lähetti Kennedylle sähkeen, jossa hän ilmaisi suuren

56 "Gospel Queen Mahalia" 1963, 12B; Hunter 1963, A1.

57 Muun muassa *Los Angeles Sentinel* kertoi, että John H. Johnson, joka oli Chicagossa menestynyt kustantaja, lupasi vuoden tilauksen *Ebony*-lehteä kaikille enemmän kuin kaksi dollaria maksavan lipun ostaville. "Mahalia Steers" 1963, A19; "SCLC Collects" 1963.

58 Albert P. Weismanin kirje Arthur Schlesinger Jr.:lle 8.5.1963.

59 Arthur Schlesinger Jr.:n kirje Lee Whitelle 10.5.1963; Arthur Schleshinger Jr.:n kirje Albert P. Weismanille 27.5.1963; Lee C. Whiten kirje Arthur Schlesinger Jr.:lle 31.5.1963; Arthur Schlesinger Jr.:n muistio Lee C. Whitelle 3.6.1963; Lee C. Whiten kirje Albert P. Weismanille 3.6.1963.

60 John F. Kennedy, televisioitu puhe 11.6.1963.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

arvostuksensa ja ylpeytensä presidenttiään kohtaan.[61] Vastauksena tähän presidentin toimisto lähetti Jacksonille lämminhenkisen kiitossähkeen.[62]

Keskustelut vahvistivat Jacksonin ja Kennedyn suhteita ja kertovat molemminpuolisesta kunnioituksesta ja vastavuoroisesta yhteistyöstä. Jackson oli tukenut Kennedyä tämän vaalikampanjan aikana, ja hänen tukijanaan Jacksonilla oli intressi auttaa häntä saavuttamaan vaalien aikana luvattuja tavoitteitaan.

Seuraavana vuonna Jackson lauloi Washingtonin-marssilla kansalaisoikeuksien puolesta. Washingtonin-marssin aikana 28. elokuuta 1963 Jackson esitti Lincolnin muistomerkin portailla hidastempoisen spirituaalin "I've Been Buked and I've Been Scorned" hartaan ornamentoidun hymnin kaltaisesti. Hänen laulunsa muistutti yleisöä spirituaalien historiallisesta merkityksestä afrikkalaisamerikkalaisen kokemuksen ilmaisuvälineenä ja loi samalla tapahtumaan kirkkokulttuurin yhteisöllistä henkeä. Gospelin "How I Got Over" hän lauloi bluesin ilmaisukeinoja hyödyntäen vauhdikkaalla otteella. Hän elävöitti laulun melodiaa erilaisilla äänenväreillä, taivutetuilla nuoteilla, dynamiikan vaihteluilla ja välihuudahduksilla sekä hänen laulamisensa tunnusmerkiksi muodostuneella kimmoisalla rytmillä. Jackson lauloi kuten oli laulanut kirkossa lukemattomia kertoja, jolloin hänen tehtävänään oli valmistella läsnäolijat kuulemaan pastorin saarnaa. Nytkin Jacksonin mukaansatempaava versio nostatti toiveikasta tunnelmaa ja auttoi yleisöä virittäytymään tapahtuman huippuhetkeä eli Kingin puhetta varten.

Kompromisseja ja vaikutusvaltaa

Jacksonin musiikillinen aktivismi vaikutti Griffinin kuvaaman symbolisen kaksoisroolin muotoutumiseen afrikkalaisamerikkalaisille artisteille. Kaikki Jacksonin päättäjille osoittamat aloitteet eivät tuottaneet hänen toivomaansa tulosta. Vuoropuhelun kautta hän kuitenkin viesti kansalaisoikeusliikkeen tavoitteita liittovaltion hallinnon tärkeimmille vallankäyttäjille. Hän esitti poliittisesti kantaaottavia lauluja erilaisille yleisöille

61 Mahalia Jacksonin sähke presidentti John F. Kennedylle 12.6.1963.
62 Presidentti Kennedyn (toimistolta) kirje Mahalia Jacksonille 21.6.1963.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja joutui sen vuoksi toisinaan tekemään tyylillisiä kompromisseja omaksi kokemansa gospellaulamisen ja valtiollisiin tapahtumiin sopivan esitystavan välillä. Taitavana huippuartistina hän kykeni muokkaamaan ilmaisuaan tarvittavin tavoin, mutta mukautuminen saattoi olla sekä taiteellisesti että hengellisesti haastavaa ottaen huomioon hänen vahvan vakaumuksensa sekä syvän taiteilijuutensa gospellaulajana.

Kompromissien avulla Jackson saattoi kuitenkin pitää yllä keskusteluyhteyttä liittovaltion johtoon ja vedota yhteisiin tavoitteisiin. Yhteistyön edetessä Jackson joutui tekemään valintoja vaihtoehtojen välillä, jotka eivät olleet selkeästi ”oikeita tai vääriä” tai sellaisia, jotka kaikki osapuolet olisivat täysin hyväksyneet.

Aineiston perusteella on vaikeaa arvioida, minkä verran Jacksonin myönnytykset tuottivat hänelle vaikutusvaltaa Kennedyn hallinnon päätöksenteossa tai missä määrin hänen musiikkinsa vaikutti muutoksiin yhteiskunnassa. Selvää kuitenkin on, että Jacksonin kontribuutio SCLC:n toimintaan nähtiin arvokkaana, koska hänet kutsuttiin toistuvasti esiintymään merkittäviin tapahtumiin. Yhtä lailla valtiollinen hallinto näki hänen musiikkinsa kansallisen politiikan merkkihetkien soivana symbolina. Siten Jacksonin rooli gospeltähtenä nivoutui monin tavoin osapuolten valta-asemiin ja poliittisiin tavoitteisiin historiallisella hetkellä. Jacksonin musiikin kautta Kennedyn hallinnolla oli mahdollisuus tavoittaa uusia kannattajia, ja Jackson puolestaan kykeni edistämään sekä omaansa että kansalaisoikeusliikkeen vuoropuhelua korkeimman hallinnon edustajien kanssa. Kaiken kaikkiaan hänen vaikuttavuuttaan todistaa se, että erilaisten tapahtumien kautta hän on jäänyt yhdysvaltalaisen yhteiskunnan kulttuuriseen muistiin kansalaisoikeuksien puolestapuhujana.

Jacksonin työ kansalaisoikeuksien edistämiseksi oli musiikin ohella myös keskustelua vaikutusvaltaisimpien päättäjien kanssa. Musiikillisena aktivistina Jacksonilla oli jonkin verran liikkumavaraa siinä, miten hän osallistui politiikkaan eri areenoilla. Jackson kulki ihailemansa Marian Andersonin jalanjäljissä esiintyessään sekä valtiollisissa että yhteiskuntakriittisissä tapahtumissa. Kulttuuri oli tärkeä alue, jolla Kennedyn hallinto pyrki vaikuttamaan esimerkiksi käymällä keskustelua taiteilijoiden kanssa, jotka joskus olivat vahvastikin eri mieltä muutokseen tarvittavista

https://doi.org/10.21435/skst.1511

toimenpiteistä.[63] On kuitenkin huomioitava, että taiteilijoilla oli monia eri tapoja osallistua aktivismiin; jotkut myös halusivat pysyä etäällä politiikasta.

Musiikki ja tähteys tarjosivat Jacksonille vaikutusvaltaa sekä kansalaisoikeusliikkeen puolestapuhujana että kansallisessa päätöksenteossa Yhdysvaltain poliittisella areenalla 1960-luvulla. Hänen musiikkiesityksensä ja kirjeenvaihtonsa presidentti Kennedyn hallinnon kanssa tuovat esille musiikilliseen aktivismiin liittyviä valintoja sekä vuoropuhelujen yksityiskohtia. Niiden kautta on mahdollista ymmärtää aktivismiin liittyviä viestinnän menetelmiä, intressejä, kompromisseja ja varsinkin erilaisia soivan ja sanallisen kanssakäymisen muotoja.

Jackson esiintyi valtiollisissa tapahtumissa käyttäen niitä alustana omalle aktivismilleen. Samalla hän esitteli afrikkalaisamerikkalaista kulttuuria suurelle yleisölle ja vaikutti gospelmusiikin arvostuksen nousuun ja sen ymmärtämiseen jopa kansallishengen ilmaisukeinona. Jacksonin musiikki poliittisissa tapahtumissa edusti myös amerikkalaisen yhteiskunnan yhtenäisyyttä ja kansalaisten kritiikkiä eriarvoisuutta kohtaan Griffinin kuvaaman symbolisen kaksoisroolin mukaisesti. Siten Jackson toi gospelmusiikin osaksi keskustelua sosiaalisesta moniarvoisuudesta ja työskenteli kohti demokraattisempaa yhteiskuntaa.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Audiovisuaalinen aineisto

”America”. Mahalia Jacksonin esitys 22.9.1962. Uutisfilmi, A ceremony in Washington, D.C. honoring the 100th anniversary of President Abraham Lincoln’s Emancipation Proclamation. Identifier 306-T-63. The U.S. National Archives, Moving Image and Sound Branch, College Park, Maryland. (Yhdysvaltain kansallisarkisto, audiovisuaalisten aineistojen osasto.)

”Excerpt from a Report to the American People on Civil Rights, 11 June 1963”. John F. Kennedy, televisioitu puhe. Digital Identifier**:** TNC-262-EX. https://www.jfklibrary.org/

63 Ks. esim. Feldstein 2013, 3–7.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

learn/about-jfk/historic-speeches/televised-address-to-the-nation-on-civil-rights [viitattu 21.11.2025]. John F. Kennedyn presidentin kirjasto ja museo.

”How I Got Over” 2008. Mahalia Jackson March on Washington -tapahtumassa 28.8.1963. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TALcOreZioA [viitattu 24.11.2025].

”I’ve Been Buked and I’ve Been Scorned” 2015. Mahalia Jackson March on Washington -tapahtumassa, 28.8.1963. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rZck6OXR_wE [viitattu 21.11.2025].

”Star-Spangled Banner”. Mahalia Jacksonin esitys, virkaanastujaisgaala 19.1.1961. John F. Kennedyn presidentin kirjasto ja museo.

Arkistolähteet

John F. Kennedyn presidentin kirjasto ja museo

Papers of John F. Kennedy. Presidential Papers. (Digitoidut arkistomateriaalit, luettavissa verkossa)

Presidentti John F. Kennedyn sähke Mahalia Jacksonille. 7.1.1962. President’s Office’s Files. JFKPOF-010-006-p0027.

Arthur Schlesingerin kirje Pierre Salingerille 20.4.1962. White House Central Subject Files. HU: Equality of Races (2): Executive, 1962: 1 August–25 December. Digital Identifier JFKWHCSF-0360-008-p0060.

William A. Burnhamin kirje Pierre Salingerille 23.5.1962. White House Central Subject Files. HU: Equality of Races (2): Executive, 1962: 1 August–25 December. Digital Identifier JFKWHCSF-0360-008-p0059.

Pierre Salingerin kirje William A. Burnham Jr:lle 25.5.1962. White House Central Subject Files. HU: Equality of Races (2): Executive, 1962: 1 August–25 December. Digital Identifier JFKWHCSF-0360-008-p0058.

Albert P. Weismanin kirje Pierre Salingerille 28.8.1962. White House Central Subject Files. HU: Equality of Races (2): Executive, 1962: 1 August–25 December. JFKWHCSF-0360-008-p0057.

Presidentti John F. Kennedyn kirje Mahalia Jacksonille. 18.9.1962. (Pierre Salingerin hyväksyntä mainittu kirjeessä.) HU: Equality of Races (2): Executive, 1962: 1 August–25 December. Digital identifier JFKWHCSF-0360-008-p0036.

Mahalia Jacksonin sähke presidentti John F. Kennedylle 8.5.1963, White House Central Subject Files. HU: 2: ST 1 (Alabama): General, 1963: 1 January–10 May. Digital identifier. JFKWHCSF-0367-004-p0002.

Lee C. Whiten sähke Mahalia Jacksonille 10.5.1963, White House Central Subject Files. HU: 2: ST 1 (Alabama): General, 1963: 1 January–10 May. Digital identifier. JFKWHCSF-0367-004-p0001.

Albert P. Weismanin kirje Arthur Schlesinger, Jr.:lle. 8.5.1963. HU:2:ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0021.

Arthur Schlesinger Jr:n kirje Lee Whitelle 10.5.1963. HU:2:ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0020.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Arhur Schlesinger Jr:n kirje Albert P. Weismanille. 27.5.1963 HU: 2: ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. HU:2:ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0019.

Lee C. Whiten kirje Arthur Schlesinger Jr:lle 31.5.1963 White House Central Subject Files. HU: 2: ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0018.

Arthur Schlesinger Jr:n muistio Lee C. Whitelle 3.6.1963; White House Central Subject Files. HU: 2: ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0017.

Lee C. Whiten kirje Albert P. Weismanille 3.6.1963. White House Central Subject Files. HU: 2: ST 11 (Hawaii) - ST 17 (Kentucky): General. Digital identifier JFKWHCSF-0368-007-p0016.

Mahalia Jacksonin sähke presidentti John F. Kennedylle 12.6.1963. White House Central Subject Files. Speeches (SP). Speeches: 3–86: Radio and TV address on civil rights, 11 June 1963: Executive. Digital identifier JFKWHCSF-0926-033-p0055. Julkaistu myös JFK Library Foundationin Twitter-kanavalla 26.10.2021. https://x.com/JFKLibraryFdn/status/1453062139015581699 [viitattu 21.11.2025].

Presidentti Kennedyn (toimiston) kirje Mahalia Jacksonille 21.6.1963. (Epäselvä leima allekirjoituksen paikalla.) White House Central Subject Files. Speeches (SP). Speeches: 3–86: Radio and TV address on civil rights, 11 June 1963: Executive. JFKWHCSF-0926-033-p0054.

Democratic National Committee, Publicity Division, Washington D.C. News Release. January 8, 1963.

Tulane University Special Collections, Hogan Jazz Archive, Tulane University, New Orleans, LA

Kutsu Valkoiseen taloon. 12.2.1963. Mahalia Jackson -leikekirja. Laurraine Goreau Papers.

Laurraine Goreau interviews and recordings. LG017. Part of: LG017 Interviews: Reverend Ralph Abernathy; Juanita Abernathy (3 objects).

Schomburg Center for Research in Black Culture, New York, the Manuscripts, Archives and Rare Books Division

Virkaanastujaisgaalan ohjelmakirja. Inaugural Gala program, Thursday 19 January 1961. Harry Belafonte Papers – Series II Politics and Activism. Schomburg Center for Research. Sc MG 933, b. 30, f. 29.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Add Poitier Belafonte to King Tribute. *New York Amsterdam News* 28.1.1961.

A Singing Lady, Mahalia Jackson Disturbed by Conflict Between Races. *Southern Illinoisan* 19.8.1963.

Calta, Louis (1961), Gypsy to Close for Capital Fete. *The New York Times*, 7.1.1961.

Coe, Richard L. (1961), Gala is Sure to Be One. *The Washington Post* 7.1.1961.

Gospel Queen Mahalia Jackson Promotes Benefit for Dr. King. *Call and Post* 18.5.1963.

Great race relations day. *The Afro-American* 2.7.1960.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Here's How 'Twas When Show Business Gave Its All for Rev. Dr. King. *New Journal and Guide* 11.2.1961.
Hunter, Bob (1963), Rev. King to Spark Mahalia's 'Freedom Show': Expect 5,000 At Benefit Rally for Dr. King Tonight. *Chicago Daily Defender* 27.5.1963.
Hunter, Marjorie (1961), Centennial Rites Hail Emancipator: Freeing of slaves is marked in Capital by Poetry, Song, and Kennedy Message. *New York Times* 23.9.1962.
Inaugural Stars Really Twinkled During Snowstorm. *The Evening Star* 20.1.1961.
Jackson, Mahalia (1961), People must have more than a full stomach to have happiness. Spiritual nourishment is needed too. Photos by Cliff Burress. *Sepia* 4/1961. Mahalia Jackson Papers. MSS 513. Folder 327. William Russell Jazz Collection. Williams Research Center. The Historic New Orleans Collection.
Mahalia Lauded by Kennedy for Decision to Perform. *Chicago Sun-Times* 19.9.1962. Mahalia Jackson Papers. MSS 513. Folder 157. William Russell Jazz Collection. Williams Research Center. The Historic New Orleans Collection.
Mahalia Steers $50,000 Fund Drive for SCLC. *Los Angeles Sentinel* 9.5.1963.
McGrory, Mary (1961), Nature the Impressario. No Biz like Snow Biz. *The Evening Star* 20.1.1961.
Norford, Thomasina (1961), Only Jim Crow Will Be Absent. Kennedy's Inaugural Will Top Them All. *New York Amsterdam News* 14.1.1961.
SCLC Collects $145,000 on six-city Tour. *Jet Magazine* 13.6.1963.
Sinatra, Davis, Company in Southern Conference benefit. *Atlanta Daily World* 3.2.1961.
Slack, Sara (1961), Sinatra's Clan Raises $35,000. *New York Amsterdam News* 4.2.1961.
Stars to Perform on Inaugural Stage Show. *Chicago Daily Defender* 19.12.1960.
Stathos, Harry (1961), Show Biz Aids Integration Bid. *The Chicago Defender* 4.2.1961.
Tan artists on inaugural show. *The Afro-American* 17.12.1960.
Terry, Wallace (1962a), Offer to Add Negro Speaker to Lincoln Program Made. *The Washington Post, Times Herald* 18.9.1962.
Terry, Wallace (1962b), Thurgood Marshall Named to Speak at Emancipation Ceremonies Here. *The Washington Post, Times Herald* 19.9.1962.
Trott, Walt (1971), America's Gospel Queen Still Packs 'em In, Still Holds 'em Spellbound. *The Stars and Stripes* 28.9.1971.
Wicker, Tom (1961), Weather Limits Crowds at Fetes. *The New York Times* 20.1.1961.

Muistelmateokset

Goreau, Laurraine (1984 [1975]), *Just Mahalia, Baby*. Gretna: Pelican Publishing Company.
Jackson, Mahalia & Wylie, Evan McLeod (1969 [1966]), *Movin' on up, Mahalia Jackson*. New York: Avon Books.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Boyer, Horace (1979), Contemporary Gospel Music. *The Black Perspective in Music* Vol. 7 (1), 5–58. https://doi.org/10.2307/1214427.
Boyer, Horace Clarence & Yearwood, Lloyd (2000), *The Golden Age of Gospel*. Urbana: University of Illinois Press.

Burford, Mark (2020 [2019]), *Mahalia Jackson & the Black Gospel Field*. New York: Oxford University Press.

Chafe, William H. (2018), History Matters. *American Studies in Scandinavia* Vol. 50 (1), 9–26. https://doi.org/10.22439/asca.v50i1.5691.

Collier-Thomas Bettye ja Franklin, V. P., toim. (2001), *Sisters in the Struggle: African-American Women in the Civil Rights-Black Power Movement*. New York: New York University Press.

Crawford Vicki L., Rouse, Jacqueline ja Woods, Barbara, toim. (1993), *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941–1965*. Bloomington: Indiana University Press. https://doi.org/10.2979/3346.0.

Darden, Robert (2014), *Nothing but Love in God's Water. Black Sacred Music from the Civil War to the Civil Rights Movement*. University Park: The Pennsylvania State University Press. https://doi.org/10.1515/9780271065731.

Daughtry, Martin J. (2006), Russia's New Anthem and the Negotiation of National Identity. Teoksessa *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. Toim. Jennifer C. Post. New York: Routledge, 243–260.

Feldstein, Ruth (2013), *How It Feels to Be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*. New York: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195314038.001.0001.

Ferris, Marc (2014), *Star-spangled Banner: The Unlikely Story of America's National Anthem*. Baltimore: John Hopkins University Press. https://doi.org/10.56021/9781421415185.

Field, Douglas (2015), JFK and the Civil Rights Movement. Teoksessa *The Cambridge Companion to John F. Kennedy*. Toim. Andrew Hoberek. Cambridge Companions to American Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 75–88. https://doi.org/10.1017/CCO9781107256699.008.

Forsberg, Tuomas (2018), Vallan käsite ja käsitteiden valta. Teoksessa *Valta ja politiikka: Juhlakirja Ilkka Ruostetsaarelle hänen 60-vuotispäivänään*. Toim. Elina Kestilä-Kekkonen & Tapio Raunio. Turku: Valtiotieteellinen yhdistys, 131–147.

Glaude, Eddie S. Jr (2007), *In a Shade of Blue. Pragmatism and the Politics of Black America*. Chicago: University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226298269.001.0001.

Green, Adam (2007), *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955*. Chicago: The University of Chicago Press.

Griffin, Farah Jasmine (2004), When Malindy Sings: A Meditation on Black Women's Vocality. Teoksessa *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. Toim. Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards & Farah Jasmine Griffin. New York: Columbia University Press, 102–125. https://doi.org/10.7312/omea12350-005.

Heilbut, Anthony (1997 [1971]), *The Gospel Sound: Good News and Bad Times. 25th Anniversary Edition*. New York: Limelight Editions.

Henriksson, Markku (2021), *Tähtilipun maa: Yhdysvaltain alueen historia*. Helsinki: Tammi.

Levingston, Steven (2017), *Kennedy and King: The President, the Pastor, and the Battle over the Civil Rights*. New York: Hatchette Books.

Mach, Zdzislaw (1994), National Anthems: The Case of Chopin as a National Composer. Teoksessa *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Toim. Martin Stokes. Oxford: Berg Publishers.

Morgan, Joseph E. (2021), The National Anthem: Performance, Ritual, Music. Teoksessa John R. Vile, *America's National Anthem: 'The Star-Spangled Banner' in U.S. History, Culture, and Law*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Nye, Joseph (2004), *Soft power: The means to success in world politics*. New York: PublicAffairs.

Reagon, Bernice Johnson (2016), The Civil Rights Period: Music as an Agent of Social Change. Teoksessa *Issues in African American Music. Power, Gender, Race, Representation*. Toim. Portia K. Maultsby & Mellonee V. Burnim. New York: Routledge, 343–367.

Smith, Judith E. (2016), *Becoming Belafonte: Black Artist, Public Radical*. Austin: University of Texas Press.

Southern, Eileen (1997 [1971]), *The Music of Black Americans. A History,* 3rd ed. New York: W.W. Norton & Company.

Van Rijn, Guido (2007), *Kennedy's Blues: African-American Blues and Gospel Songs on JFK*. Jackson: University Press of Mississippi.

Vile, John R. (2021), *America's National Anthem: 'The Star-Spangled Banner' in U.S. History, Culture, and Law*. Santa Barbara: ABC-CLIO. https://doi.org/10.5040/9798400610042.

Werner, Greg (2006), *A Change is Gonna Come. Music, Race & the Soul of America*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.179458.

Öhman, Nina C. (2024), Mahalia Jacksonin musiikin ja hänen gospellaulutyylinsä saapuminen Suomeen 1950–1960 luvuilla. *Musiikki* 1/2024. https://doi.org/10.51816/musiikki.144766.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Provokaation sähköiset tekniikat

Valvontayhteiskunnan kritiikki ja äänen politiikka Kraftwerk-yhtyeen *Computerwelt*-albumilla

Pertti Grönholm
https://orcid.org/0000-0003-2953-6901

Düsseldorfissa vuonna 1970 perustettu Kraftwerk oli vuonna 1974 noussut *Autobahn*-albumillaan niin länsieurooppalaisten, brittien kuin amerikkalaistenkin tietoisuuteen uuden saksalaisen popmusiikin edustajana. Albumit *Trans Europa Express* (1977) ja *Die Mensch-Maschine* (1978) vakiinnuttivat yhtyeen paikan yhtenä popin suunnannäyttäjänä. Kraftwerk on 1970-luvun jälkipuolelta lähtien nauttinut listamenestyksen, levymyynnin ja massojen suosion sijaan muusikoiden ja jopa maailmantähtien, kuten David Bowien (1947–2016) ja Michael Jacksonin (1958–2009) arvostuksesta. Kraftwerkin vaikutus amerikkalaisen hip hopin, elektron ja teknon syntyyn sekä eurooppalaisen syntetisoijapopin, industrial-musiikin ja electronic body musicin (EBM) muotoutumiseen on merkittävä.[1]

Kraftwerkia luonnehti 1970- ja 1980-luvuilla teknologiaan kohdistuvan uteliaisuuden ja kokeilunhalun lisäksi halu kommentoida sen menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuudenkin näkymiä. Kraftwerk oli kiinnostunut etenkin teknologian mahdollisuuksista, riskeistä ja hallintaan

1 Ks. esim. Albiez 2011, 139–162; Witts 2011, 163–180, Tolz 2011, 181–193, Duffett 2011, 194–213. Stubbs 2018, 221–249.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

liittyvistä kysymyksistä.[2] Yhtyeen kahdeksas studioalbumi *Computerwelt* (1981) käsittelee tieto- ja viestintätekniikan kehitystä muun muassa kotimikrotietokoneiden, dataverkkojen ja dataliikenteen näkökulmista. Albumi on sekä varoittava että inspiroitunut kannanotto digitalisoitumisen yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin vaikutuksiin.[3] *Computerwelt* on poliittisesti selväpiirteisempi kuin yhtyeen aiemmat julkaisut, mutta samalla se on teknologian käytön suhteen edelleen hyvin kaksijakoinen.

Albumilta olen valinnut tarkemman analyysin kohteeksi nimikappaleen ”Computerwelt”, joka kiteyttää muutamin sanoin ja äänin yhtyeen vision digitalisoituvan maailman murroksesta, uhkakuvista ja mahdollisuuksista. Tutkin myös Kraftwerkin albumilla käyttämiä ihmisäänen elektronisen manipuloinnin tapoja ja synteettistä, ihmisen puhetta muistuttavaa ääntä, joilla molemmilla on oma roolinsa valtakysymysten ja kriittisten näkökulmien esittämisessä. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten Kraftwerk käsitteli ihmisen ja tekniikan suhdetta *Computerwelt*-albumilla ja sen nimikappaleessa? Entä miten musiikki kytkeytyi aikansa poliittisiin tapahtumiin Saksan liittotasavallassa ja keskusteluun valtiovallasta, terrorismista ja valvonnasta? Vastaan tähän kysymykseen analysoimalla nimikappaleen teemoja, musiikkia, lyriikkaa ja äänimaailmaa sekä arvioimalla albumia suhteessa aikansa yhteiskunnallisiin vastakkainasetteluihin.

2. Millaisessa roolissa vokooderien ja muiden laitteiden avulla konemaiseksi käsitelty ihmisääni ja puhetta syntetisoivat laitteet olivat Kraftwerkin valtakriittisessä kappaleessa, ja mitä yhtye tavoitteli elektroniikan käytöllä? Esioletukseni on, että konemaisella ihmisäänellä oli tutkittavassa tapauksessa erityistä poliittista ilmaisuvoimaa tekniikan tuoreuden ja poikkeuksellisesti rakentuvan affektiivisuuden vuoksi.

Saksalainen kirjallisuuden ja popkulttuurin tutkija Uwe Schütte on tutkimusteemani kannalta keskeinen tutkija, joka on muun muassa kirjoittanut ja toimittanut Kraftwerkin musiikkia ja konseptia käsitteleviä teoksia sekä toimittanut kokoomateoksen saksalaisen popmusiikin historiasta ja antologian 1970-luvun Krautrock-ilmiöstä Länsi-Saksassa. Muita aiheen tutkijoita ovat brittiläiset Sean Albiez ja David Pattie, jotka

2 Grönholm 2017, verkkoartikkeli.

3 Ks. esim. Bussy 1993, 114; Schütte 2020, 144–153.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

toimittivat ensimmäisen Kraftwerk-tutkijoiden kirjoittaman antologian. Tälle teemalle erityisen merkittävä on brittiläinen musiikkitieteilijä Ian Biddle, jonka artikkelia Kraftwerkin vokalisointien affektiivisuudesta sekä esteettisistä ja kriittisistä strategioista käytän tulkintakehyksenä ihmiskoneen äänen analyysissani. Yhdysvaltalaisen musiikkijournalistin Dave Tompkinsin kirja *How to Wreck a Nice Beach* (2011) on ohittamaton perusteos vokooderien ja puhesynteesin kytköksistä sotilaalliseen viestintäteknologiaan. Kirjoittamani luku on ensimmäinen Kraftwerkin *Computerwelt*-albumia valtakriittisestä ja äänen poliittisuuden näkökulmista luotaava tutkimus.[4]

Luku jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä luon katsauksen vokooderien ja puhesynteesin tekniseen, poliittiseen ja sotilaalliseen historiaan sekä niiden omaksumiseen popmusiikissa. Toinen osa käsittelee Kraftwerkin tuotantoa ja *Computerwelt*-albumin syntyä sekä Saksan liittotasavallan yhteiskunnallista hajaannusta ja valtion terrorisminvastaisia toimia 1970-luvulla. Kolmannessa osassa syvennyn musiikki-, sointi- ja tekstianalyysin kautta ”Computerwelt”-kappaleen sisältöön ja sanomaan. Lopuksi yhdistän analyysini tulokset tulkintaani tekniikan ja politiikan kytkösten kriittisestä käsittelystä Kraftwerkin tuotannossa. Julkaistun musiikin ja äänitteiden lisäksi käytän kontekstoivana ja analyysia täydentävänä aineistona yhtyeen jäsenten julkaistuja haastatteluja ja muistelmateoksia sekä tutkimuksia Saksan liittotasavallan poliittisesta tilanteesta, terrorismista ja yhteiskunnallisesta ilmapiiristä 1970-luvulla.

Salauslaitteista popmuusikoiden työkaluiksi

Kun puhesyntetisoijat, vokooderit ja konepuhe alkoivat tulla kuuluville 1970-luvun elokuvissa ja musiikissa, oli ihmisäänen elektronisella muokkauksella ja puhesynteesillä jo pitkä historia takanaan.

Vuonna 1939 yhdysvaltalainen Bell Telephony Laboratories (BTL) esitteli New Yorkin maailmannäyttelyssä sähköisen puhesynteesijärjestelmän, nimeltään Voder (*voice operating demonstrator*), jota ihminen

4 Tämän luvun tutkimustyö on tehty osittain Puhuvat koneet – Elektroninen ihmisääni tunteiden ja itseymmärryksen tulkkina 1960–2020 -hankkeessa, jota rahoitti Koneen Säätiö vuosina 2018–2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ohjasi koskettimistolla ja pedaaleilla. Voder kykeni ahkerasti harjoitelleen käyttäjänsä avulla lausumaan yksinkertaisia sanoja ja lyhyitä lauseita yleisön huvitukseksi, mutta futuristista viihdettä merkittävämpää käyttöä sille ei vielä keksitty.[5] Voderin tekniikka pohjautui BTL:llä työskennelleen Homer Dudleyn (1896–1980) vuonna 1928 suunnittelemaan äänen analyysi- ja synteesijärjestelmään. Dudley tutki tarkoin ihmisen ääntöväylän eri osia ja tehtäviä sekä puheen taajuusjakaumaa. Seuraavaksi hän mallinsi puheen sähköisiksi analyysi- ja synteesitoiminnoiksi. Laite sai nimekseen ”vocoder”[6], ja sitä käytettiin puhelintekniikassa tiivistämään ääni-informaatiota jakelukanavien kaistanleveyden säästämiseksi sekä viestien sisällön salaamiseksi. Sama tekniikka sisältyy algoritmeina kaikkiin nykyisiin matkapuhelimiin.[7]

Toisen maailmansodan aikana Yhdysvaltain hallinto, armeijan signaalitiedustelu ja yritykset, kuten BTL, Westinghouse ja General Electric, kehittivät yhä parempia tutka-, häirintä-, viestintä-, salaus- ja kauko-ohjausjärjestelmiä. Dudleyn keksintö saikin merkittävän roolin radioaalloilla käytyjen keskusteluiden ja muun viestinnän salaamisessa. Vokooderi suodatti ja hajautti puheäänen perustaajuudet kymmenelle taajuuskaistalle sekä erilliselle sävelkorkeuden muutokset sisältävälle kanavalle, jotka sekoitettiin lähetyksen aikana äänilevyltä toistettuun kohinaan. Tämän jälkeen signaali pakattiin digitaalisesti ja lähetettiin radioaaltoina vastaanottajan päässä olevaan toiseen vokooderiin, joka pystyi suodattamaan kohinan ja syntetisoimaan vastaanotetusta signaalista ymmärrettävää puhetta. Digitointi toteutettiin pulssikoodausmodulaatiolla[8], jota käytetään nykyäänkin äänen ja videon digitoinnissa sekä datan siirrossa.[9]

BTL:n salaus- ja lähetystekniikan ympärille Yhdysvaltain armeija ja viranomaiset suunnittelivat vuodesta 1943 alkaen maailmanlaajuisen, SIGSALY-vokooderiterminaalien verkon, joka yhdisti länsiliittoutuneiden strategiset viestijärjestelmät toisiinsa reaaliaikaisesti. Western Electric -yhtiön rakentaman verkon avulla Yhdysvaltain presidentti Franklin D.

5 Tompkins 2011, 32–38.
6 Luvussa käytän laitteesta vakiintunutta yleisnimitystä vokooderi. Englanniksi laitteen nimi oli alun perin *voice coder*.
7 Mt., 40–52.
8 *Pulse code modulation*, PCM.
9 Mt., 40–48, 54.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Roosevelt (1882–1945) ja Britannian pääministeri Winston Churchill (1874–1965) saattoivat vaihtaa viestejä keskenään turvallisesti yli Atlantin. Myös Adolf Hitlerin (1889–1945) Saksa kehitti vokooderia sota-aikana, mutta vastaavaa järjestelmää natsit eivät ehtineet rakentaa. Sodan jälkeen Neuvostoliitossakin tutkittiin vokooderia muiden puheen salaustekniikoiden ja koneellisen puheentunnistuksen kanssa. Yhdysvalloissa vokooderista tuli keskeinen osa maan poliittisen ja sotilaallisen johdon viestintää ja sitä käytettiin muun muassa Kuuban ohjuskriisin aikana syksyllä 1962 sekä Vietnamin sodassa.[10]

Myös puheäänen mallintaminen digitalisoitui tietokoneiden kehittyessä 1950-luvulla. Nopeimmin tekniikka kehittyi Yhdysvalloissa, Britanniassa ja Länsi-Saksassa. 1960-luvulla digitaalinen puhesynteesi otti suuria harppauksia eteenpäin. Vuonna 1961 IBM 7094 -tietokone osasi puhua ja laulaa, vaikka ihmisääntä mallintava ohjelma ja koneen ääniominaisuudet olivat nykymittapuulla vaatimattomia. Tietokoneen tuolloin laulama ”Daisy Bell” jäi historiaan myös Stanley Kubrickin (1928–1999) *2001: A Space Odyssey* -elokuvassa (1968), jossa tekoälypersoonallisuudella varustettu HAL 9000 -tietokone toisti – näyttelijä Douglas Rainin (1928–2018) äänellä – oppimansa ”Daisy Bell” -laulun. Uneliaaksi sammallukseksi hiipuva laulu jäi elokuvassa koneen viimeiseksi äännähdykseksi ihmisälyn sammuttaessa vainoharhaisen tietoisuuden.[11]

Ihmisäänen muokkaustekniikan kytköksistä poliittisesti ja sotilaallisesti arkaluontoisiin operaatioihin oli 1970-luvulla vasta vähän tietoa julkisuudessa. Aiemmin tarkoin varjeltu vokooderi tuli taidemusiikin säveltäjien ulottuville jo vuonna 1959 Länsi-Saksassa, kun Siemens-yhtiö sisällytti laitteen rakentamaansa elektronisen musiikin studioon Münchenissä.[12] Laajemman yleisön kuuluville musikaalisen vokooderin ääni tuli 1970-luvun alussa. Yksittäisistä teoksista, joissa vokooderia käytettiin, lienee tärkein amerikkalaisen elektronimuusikko Wendy (ent. Walter) Carlosin (s. 1939) versio[13] Ludvig van Beethovenin (1770–1827)

10 Mt., 54–73, 76–82, 153–154; SIGSALY-järjestelmästä ks. tarkemmin *The start of the digital revolution: SIGSALY* s.a.; Weadon 2021.

11 Tompkins 2011, 162.

12 Siemens-Studio für Elektronische Musik. Ks. tarkemmin Tompkins 2011, 188–189.

13 Carlos, Walter: March from *A Clockwork Orange* (1972). Carlosin ja Moogin yhteistyöstä ks. tarkemmin Tompkins 2011, 159–166.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”Ode an die Freude” -ylistyslaulusta, joka on osa Beethovenin yhdeksännen sinfonian (1824) finaalia. Moog-syntetisoijalle sovitetussa ja Rachel Elkindin (s. 1939) laulamassa versiossa Friedrich Schillerin (1759–1805) vuonna 1785 kirjoittaman, vapautta ylistäneen runon vokalisointi oli aikanaan mieleenpainuva osa Stanley Kubrickin *A Clockwork Orange* -elokuvan (1971) ääniraitaa. Elkindin lauluosuudet muokattiin Robert Moogin (1934–2005) ja Carlosin yhdessä suunnitteleman, Dudleyn alkuperäisiin piirustuksiin perustuneen vokooderin prototyypin avulla. Vuonna 1978 Moog toi markkinoille juuri tähän tekniikkaan perustuvan vokooderin[14]. Toisessa luvun teemoihin kiinteästi liittyvässä elokuvassa *Colossus: The Forbin Project* (1970) vokooderin avulla luotiin rooliääni ydinsotaan myönteisesti suhtautuneelle supertietokoneelle.[15]

Vokooderin muokkaamaa laulu- ja puheääntä kuultiin 1970-luvun puolivälistä lähtien etenkin diskomusiikissa ja funkissa. Yhdysvalloissa muiden muassa Parliament, Funkadelic ja George Clinton (s. 1941) ottivat niin syntetisoijat kuin vokooderin käyttöön. Tunnetuimpia vokooderin käyttäjiä oli Herbie Hancock (s. 1940), joka esimerkiksi *Sunlight*-albumillaan (1978) popularisoi hienovaraisesti vokooderilaulua osana tunnelmallista yökerhojazzia. Monien diskotuottajien, kuten saksalaisten Giorgio Moroderin (s. 1940), Zeus B. Heldin (s. 1950) ja Frank Farianin (1941–2024), ihastus vokooderiin osui yhteen 1970-luvun jälkipuolen tieteis- ja avaruuselokuvien aallon kanssa. Näissä elokuvissa ja televisiosarjoissa robotti- ja androidihahmot saivat vokooderin tai muun elektronisen muokkauksen avulla ihmismäisen, mutta yhä koneelta kuulostavan äänen.

Tieteisfiktion äänimaailmoihin ihastuivat monet muutkin muusikot ja yhtyeet, kuten brittiläinen Electric Light Orchestra, jonka melodinen ja klassisia orkesterisoittimia hyödyntänyt poprock sai synteettisistä kuoroäänistä ja vokooderin avulla muokatusta sooloäänestä avaruudellista lisämaustetta. Saksalainen Kraftwerk-kvartetti mieltyi syntetisoijien ohella vokooderiin ja synteettisiin ihmisääniin 1970-luvun puolivälissä. Kun syntetisoijapop nousi myyntilistoille Britanniassa ja muualla vuosina 1980 ja 1981, monet uusista yhtyeistä rakensivat esikuvansa Kraftwerkin tapaan musiikkinsa pelkästään elektronisista rytmeistä ja soundeista.

14 Moog 16 Channel Vocoder.
15 Mt., 162.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Myös ihmisäänen muokkaus konemaiseksi oli tärkeä osa joidenkin muusikoiden äänimaisemaa.[16] Näiden joukossa oli myös yhteiskunnallisesti aktiivisia yhtyeitä ja artisteja, joista mainittakoon brittiläinen Cabaret Voltaire ja yhdysvaltalainen performanssitaiteilija ja muusikko Laurie Anderson (s. 1947).

Ihmisen ja tekniikan yhteinen tulevaisuus

Raunioituneeseen Saksaan sodan jälkeen syntyneet Ralf Hütter (s. 1946) ja Florian Schneider-Esleben (1947–2020) kokivat 1960-luvun lopulla edustavansa ”isättömien sukupolvea”, jolla ei ollut esikuvia eikä kulttuuria, johon samastua. Vuonna 1970 heidän perustamansa Kraftwerk oli osa taide- ja musiikinopiskelijoiden keskuudessa ja hippihenkisten alakulttuurien piirissä syntynyttä virtausta, jossa bluespohjaisen rockin ja popmusiikin sijaan inspiraatiota etsittiin eurooppalaisesta kansanmusiikista, Aasian, Lähi-idän ja Afrikan musiikkikulttuureista sekä klassisesta ja modernista taidemusiikista ja elektronisesta musiikista. Nuorison ja opiskelijoiden keskuudessa alettiin karsastaa angloamerikkalaisen populaarikulttuurin hegemoniaa, joka oli jatkunut Länsi-Saksassa 1950-luvun puolivälistä lähtien. Kehitys synnytti monimuotoisen mutta omaperäisen hybridi-ilmiön saksalaisessa populaarimusiikissa. Se sai nimekseen *Deutschrock*, mutta brittiläisessä lehdistössä se tunnettiin pian nimellä *Krautrock*. Saksalaisen rockin ensimmäinen aalto sysäsi käyntiin myös Kraftwerkin.[17]

Kraftwerk käsitteli 1970-luvun musiikissaan monia teknologisia kysymyksiä, jotka olivat muuttumassa poliittisiksi. Niitä olivat esimerkiksi ydinvoimaloiden rakentaminen sekä joukkoviestinnän ja mediajulkisuuden hallinta. Yleisemmin poliittisia teemoja Kraftwerkin tuotannossa olivat totalitarismin historia Saksassa sekä eurooppalaisen identiteetin ja imagon rakentaminen toisen maailmansodan jälkeen. Kraftwerk käsitteli ilmiöitä etäännyttävän ironisesti tai nostalgisesti ja vähintäänkin

16 Vokooderien omaksumisesta 1970- ja 1980-lukujen pop-, disko- ja funk-musiikkiin ks. esim. mt., 93–259; Stubbs 2018, 180–182.

17 Kraftwerkin alkuvaiheista ks. Schütte 2020, 1–28, 36–38. Kraftwerkin suhtautumisesta Länsi-Saksan kulttuuri-ilmapiiriin ks. tarkemmin Schiller 2018, 35–37. Krautrockista ks. Schütte 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

monitulkintaisesti, mikä aiheutti hämmennystä kriitikoiden ja todennäköisesti myös kuulijoiden keskuudessa.[18]

Toisin kuin Kraftwerkin aiemmat albumit, *Computerwelt* oli viestiltään avoimesti poliittinen. Kun *Die Mensch-Maschine* -albumi (1978) vielä leikitteli ironisesti 1900-luvun totalitarismin kuvastolla ja sanastolla vastauksena angloamerikkalaisen rocklehdistön yhtyeeseen projisoimiin saksalaisuuden stereotypioihin,[19] sen yhteydet uhkakuvaan valvontayhteiskunnan paluusta Saksan liittotasavallassa olivat korkeintaan viitteellisiä.

Computerwelt oli yhtyeen ensimmäinen albumi, jonka teema ei viitannut tekniikan historiaan eikä menneisiin tulevaisuusvisioihin, vaan oli kiinni nykyhetkessä ja ennakoi tulevaa. Julkaisua voidaan hyvällä syyllä pitää yhtyeen kaikkein eheimpänä konseptina ja futuristisimpana teoksena. Schütten mukaan albumi oli ”henkeäsalpaavan profeetallinen”, sillä se ennakoi tietokoneiden mahdollistamaa valvonta- ja tarkkailuyhteiskuntaa, kansalaisten keskinäisiä ja yksityisiä verkkoyhteyksiä, tietokonepelikulttuurin syntyä, koti- ja kämmentietokoneiden voittokulkua, ylirajaista digitaalista kapitalismia sekä julkishallinnon digitalisoitumista.[20]

Kun *Melody Maker* -lehden toimittaja Neil Rowland kysyi vuonna 1981 Ralf Hütteriltä, ”onko musiikkinne valvontayhteiskunnan musiikkia”, Hütter vastasi:

> Se, miten teemme tietyistä rakenteista läpinäkyviä ja tuomme ne etualalle, on provokaation tekniikkaa. Ennen kuin asioita voi muuttaa, on ensin ymmärrettävä, missä itse seisoo ja mitä ympärillä tapahtuu. Ajattelen, että me teemme asioista läpinäkyviä, ja että tämän läpinäkyvyyden myötä taantumukselliset rakenteet väistämättä kaatuvat.[21]

Puhe taantumuksellisista rakenteista ja provokaatiosta viittaa vasemmistoradikaalien käyttämään kieleen. Huolimatta keskiluokkaisesta ja

18 Kraftwerkin albumien vastaanotosta ks. tarkemmin esim. Schütte 2023, 1–24.

19 Kraftwerkin ulkomailla kohtaamista saksalaisuuden stereotypioista ks. tarkemmin Grönholm 2011, 73–74.

20 Schütte 2023, 22.

21 ”By making transparent certain structures and bringing them to the forefront – that is a technique of provocation. First you have to acknowledge where you stand and what is happening before you can change it. I think we make things transparent, and with this transparency, reactionary structures must fall.” Rowland 1981. Suomennos Pertti Grönholm.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

varakkaastakin taustastaan Hütter ja Schneider samastuivat vahvasti ainakin oman sukupolvensa sekä länsisaksalaisten yleiseen huoleen kansalaisvapauksien ja yksityisyyden suojan rapautumisesta.

Kraftwerk aloitti albumin ideoimisen ja musiikin työstämisen jo loppukesällä 1978, mutta teoksen valmistumista viivytti muun muassa yhtyeen studiotekniikan päivittäminen, joka kesti yli puoli vuotta. Myös albumin konsepti ja teemat hahmottuivat vasta studiosessioissa.[22] Kun *Computerwelt* ilmestyi kauppoihin toukokuussa 1981, ensimmäiset kotien videopelikonsolit ja mikrotietokoneet olivat juuri tulleet markkinoille.[23] Samaan aikaan Ranskan posti- ja telelaitos kehitti videotekstimuotoista puhelinnumeroluetteloa nimeltään Minitel. Se oli ensimmäinen kansalaisten käyttöön suunniteltu avoin tietoverkko, ja se otettiin käyttöön vuonna 1982. Kraftwerkin albumin kuuntelija saattoi aistia suuren muutoksen olevan ilmassa.

Kraftwerkin suhde tietotekniikan kehitykseen, käyttöön ja merkitykseen paljastuu albumilla moniulotteiseksi. Osa kappaleista, kuten ”Computerwelt” ja ”Nummern” kuvaavat numeroiden mahtia, datavirtojen nopeutta sekä henkilötietojen arveluttavaa käyttöä. Silti enin osa kappaleista – ”Taschenrechner”, ”Computerliebe”, ”Heimcomputer” ja ”It’s More Fun to Compute” – visioi sitä, miten tietoverkot ja tietotekniikka luovat mahdollisuuksia ja yhdistävät käyttäjiään sekä uusiin tietoihin ja taitoihin että toisiin ihmisiin. Tulevaisuus, *Zukunft*, on yksi käsitteistä niin ”Taschenrechner”- kuin ”Heimcomputer”-kappaleiden lyriikoissa. Erityisesti kaksi viimeksi mainittua kappaletta, jotka päättävät albumin B-puolen, avaavat salaperäisyyttä huokuvan sekä uteliaisuutta ja kokeilunhalua inspiroivan äänellisen ikkunan tulevaisuuteen. Albumin viimeisen kappaleen sävelkulut, harmoniat ja puhesynteesillä tuotettu ääni tuovat silti mukaan epäluuloa herättävää ja jopa pahaenteistä tunnelmaa.[24]

Myös albumin äänimaailma, rytmit ja soundit ovat vahvasti kiinni tulevaisuuden odotuksissa. Kraftwerk oli uudistanut sekä studiotaan että työtapojaan. 1970-luvun lopulla Kraftwerkin sävellys- ja sovitustyötä alkoivat muovata sekvenssereillä rakennetut rytmi- ja perkussioraidat

22 Bartos 2022, 308–309, 314–316, 318–320, 348.
23 Schütte 2024, 167–168.
24 Ks. myös Winne 2018, 128–131.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sekä ohjelmoidut basso- ja melodialinjat. Kraftwerkin Kling Klang -studio oli muuttunut tieto- ja äänitekniikan laboratorioksi, ”elektroniseksi puutarhaksi”, kuten he itse sitä kutsuivat.[25] Silti Kraftwerkilla ei ollut sävellystyössä käytössään tietokoneita. Tosin Schneider käytti jo tietokonetta puhesynteesin kehittämisessä.[26] Kraftwerkin tuolloisen jäsenen ja säveltäjän Karl Bartosin (s. 1952) mukaan Kraftwerk vieraili IBM-yhtiön Düsseldorfin keskuksessa saadakseen paremman käsityksen meneillään olleesta murroksesta.[27]

Albumin etukannessa on kuva tietokonepäätteestä[28], jonka kuvaruudussa näkyvät graafisesti tyylitellyt kasvokuvat Kraftwerkin neljästä muusikosta. Vaikka yhtyeen ja graafikon intentioista on vaikeata saada varmuutta, visuaalinen vaikutelma yhdistyy helposti ajatukseen siitä, että ihmisten henkilötiedot on tallennettu digitaaliseen tietovarantoon, kuvia myöten. Takakannessa ja sisäpussin molemmilla puolilla on seepiasävytettyjä valokuvia Kraftwerkin Kling Klang -studiosta, jossa yhtyeen jäseniä esittävät mallinuket ovat joko studiolaitteiden äärellä tai soittavinaan kämmenelle mahtuvia elektronisia laitteita, joita yhtye käytti niin albumin äänityksissä kuin sitä seuranneissa konserteissaan. Albumin väripaletti koostuu mustasta, valkoisesta ja huomiovärinäkin tunnetusta kirkkaankeltaisesta.

Albumi koostuu kuudesta kappaleesta, ja sen kokonaispituus on vajaat 35 minuuttia. Teemakonseptin johdantona toimii kahteen osaan jaettu ”Computerwelt”-nimikappale, joka aloittaa ja päättää albumin A-puolen. Jälkimmäinen osa eli ”Computerwelt 2” on aloituskappaleen instrumentaaliversio, mutta se toistaa edeltävän ”Nummern”-kappaleen numeraalisia mantroja eri kielillä. ”Computerwelt”-kappaleen kesto on 5.06 minuuttia, sen rytmi kulkee tahtilajissa 4/4 ja tempo on 129 iskua minuutissa. A- ja B-osien sävellaji on g-molli, ja kertosäkeistössä on sointukierto Em–Am–Em. Rakenne noudattaa säkeistöjen ja kertosäkeistön vuorottelua kaavalla: Intro–Ki–AB–KK–AiKi–AB–KK– AiKiAi.[29] Analogisilla syntetisoijilla

25 Brocker 2011, 110–112; Grönholm 2017, verkkoartikkeli.
26 Schütte 2020, 146.
27 Bartos 2022, 335. Ks. myös Schütte 2020, 146.
28 Kuvan Hazeltine 1500 -terminaali ei ole henkilökohtainen tietokone (PC), vaan keskustietokoneen näyttö- ja käyttöpääte.
29 Lyhenne A tarkoittaa A-säkeistöä, B tarkoittaa B-säkeistöä ja K kertosäkeistöä. Lyhenteen perässä oleva i tarkoittaa instrumentaalia.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Computerwelt-albumin CD-julkaisun kansi. Tietokoneterminaalin kuvaruudussa näkyvät yhtyeen jäsenten tietokonegrafiikalla piirretyt kasvot. Kuva: Pertti Grönholm.

tuotetut soitinäänet koostuvat kahdesta erilaisesta bassosoundista, joukosta perkussiosoundeja, kellomaisista melodiasoundeista sekä melodioita toistavista ja säestävistä, melko neutraaleista ja kuulaista ”mattosoundeista”.

Kappaleen lyriikka perustuu muutamiin sanoihin ja lauseisiin, joita esittää kolme erilaista ääntä: mieslaulaja (Hütter), taskukääntäjän[30] anonyymi miesääni ja vokooderilla[31] tuotettu miesääni (Schneider). Hütter laulaa A-säkeistön, taskukääntäjän ”vokalisti” lausuu B-säkeistön sanat, ja Schneider esittää vokooderin avulla kertosäkeistön tekstin.

30 Texas Instruments MTA0380 Language Translator.
31 Sennheiser Vocoder VSM-201. Brocker 2011, 111.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

On huomattava, että tiettyjen Kraftwerkin kappaleiden eri kieliversioiden sanoitukset poikkeavat sisällöllisesti toisistaan. Kraftwerk on vuodesta 1975 lähtien julkaissut albumeistaan sekä saksan- että englanninkieliset versiot.[32] Lisäksi yhtye on julkaissut ja esittänyt japanin-, espanjan-, ranskan- ja italiankielisiä versioita muutamista kappaleistaan. Tutkimuskohteena olevan ”Computerwelt”-kappaleen ja sen englanninkielisen version ”Computer Worldin” sanoituksissa on merkittäviä keskinäisiä eroja; saksankielisen sanoituksen teksti on yksityiskohtaisempi ja erityisesti saksalaista kuulijaa puhutteleva. Se toimii myös niukempaa englanninkielistä käännöstekstiä paremmin johdatuksena koko albumin tematiikkaan.

A-säkeistö (Hütter):

Interpol ja Deutsche Bank, FBI ja Scotland Yard
Flensburg ja BKA[33], pitävät meidän datamme siellä.
Interpol ja Deutsche Bank, FBI ja Scotland Yard
Verovirasto ja BKA, pitävät meidän datamme siellä.
Automaatit ja videopelit ohjaavat tulevaisuutta tänään
Tietokoneet pienyrityksiin, tietokoneet kotiin.

B-säkeistö (taskukääntäjä):

Numerot, lukumäärät, kauppa, ihmiset
Matkailu, aika, lääketiede, viihde.

Kertosäkeistö (Schneider ja vokooderi):

Tietokonemaailma
Tietokonemaailma, koska aika on rahaa. [34]

32 Tosin *Radio-Aktivität*-albumin kieliversiot erosivat toisistaan vain albumin ja kappaleiden nimien sekä kansitekstien osalta. Lauletuissa kappaleissa oli sekä saksan- että englanninkieliset säkeistöt itsessään.

33 *Bundeskriminalamt* eli Saksan liittotasavallan keskusrikospoliisi.

34 A-säkeistö (Hütter): ”Interpol und Deutsche Bank, FBI und Scotland Yard / Flensburg und das BKA, Haben unsere Daten da. Interpol und Deutsche Bank, FBI und Scotland Yard / Finanzamt und das BKA, Haben unsere Daten da. Automat und Telespiel, Leiten heut’ die Zukunft ein / Computer für den Kleinbetrieb, Computer für das Eigenheim.”
B-säkeistö (taskukääntäjä): ”Nummern, Zahlen, Handel, Leute / Reisen, Zeit, Medizin, Unterhaltung.”
Kertosäkeistö (Schneider ja vokooderi): ”Computerwelt / Computerwelt, Denn Zeit ist Geld.” Suomennos Pertti Grönholm.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Kuva ”Computer World” -kappaleen esityksestä Flow-festivaalilla Helsingin Suvilahdessa vuonna 2013. Yhtye päivitti englanninkielisen version lyriikkaa vuonna 1991 lisäämällä siihen säkeistön: ”CIA and KGB / Control the data memory”. Kuvassa vasemmalta Ralf Hütter, Henning Schmitz (s. 1953), Fritz Hilpert (s. 1956) ja Falk Grieffenhagen (s. 1969). Kuva: Pertti Grönholm.

”Computerwelt” tarjoaa näkymiä myös tietokoneiden ja dataverkkojen arkisemmasta ja inhimillisemmästä puolesta. A-osan kolmannessa kierrossa lyriikassa vihjataan mikroprosessorien kyllästämään tulevaisuuteen, johon viitoittavat tietä videopeliautomaatit ja kotitietokoneiden pelimahdollisuudet. Samassa säkeistössä arvellaan mikrotietokoneiden saapuvan pian niin pienyrityksiin kuin kotitalouksiin. A-säkeistön sanoituksessa voi kuulla myös huolta pääoman automatisoiduista liikkeistä, kun raha muuttuu valon nopeudella rajoja ylittäviksi biteiksi, mutta selvästi painavin varoitus koskee henkilödatan kokoamista turvallisuusviranomaisten käyttöön. Taskukääntäjän äänistä poimitut B-säkeistön käsitteet puolestaan laajentavat tietotekniikan käyttöalaa kaupasta ja kulutuksesta ajan säästöön ja vapaa-aikaan, terveyttä unohtamatta. Myös Schneiderin

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lausumassa kertosäkeistössä viitataan ajan säästöön laajalti länsimaissa tunnetun ”aika on rahaa” -aforismin kautta.

Teknokraattien utopia turvallisesta yhteiskunnasta

Kraftwerk oli mahdollisesti ensimmäinen länsimainen valtavirtapop-yhtye, joka varoitti valtion pyrkimyksistä saada haltuunsa, keskittää ja hyödyntää digitaalisesti kansalaisten yksityiskohtaisia henkilötietoja rikosten ehkäisemisen nimissä ja rikoksista epäiltyjen seuraamiseksi ja tutkimiseksi.

Saksan liittotasavallan kehityksen taustalla olivat jo 1970-luvun alussa alkanut keskusrikospoliisin (BKA) toiminnan tehostaminen sekä punaisen armeijakunnan (RAF, *Rote Armee Fraktion*) harjoittama terrorismi ryöstöineen, sieppauksineen ja murhineen. Tuolloisten valtapuolueiden sosiaalidemokraattien (SPD) ja vapaiden demokraattien (FDP) käsitystä sisäisestä turvallisuudesta hallitsi ajatus, jonka mukaan terrorismi ja muu väkivaltainen rikollisuus ovat uhka yhteiskunnalle ja väestölle, eivät niinkään valtiolle, kuten kristillisdemokraattisissa puolueissa (CDU ja CSU) ajateltiin. Willy Brandtin (1913–1992)[35] ja Helmut Schmidtin (1918–2015)[36] johtamat sosialidemokraatit uskoivat, että ennaltaehkäisy olisi paras keino reagoida terroriin. Jos yhteiskuntaa rakennettaisiin suunnitelmallisesti uusimman tekniikan avulla, rikollisuudesta päästäisiin eroon lisäämättä poliisien ja rikostutkijoiden määrää. Siihen tarvittiin kuitenkin lisää tietotekniikkaa ja luotettavaa tietoa väestöstä.[37]

Keskusrikospoliisi oli alkanut siirtyä digitaaliseen aikakauteen vuonna 1971 nimitetyn johtajansa Horst Heroldin (1923–2018) luotsaamana. ”Komissar Computer” -liikanimen saanut Herold oli toista maata kuin edeltäjänsä Paul Dickopf (1910–1973), joka oli saanut kyseenalaisen maineen kieltämällä tietokoneet virastossaan ja rekrytoimalla lukuisia entisiä puoluetovereitaan NSDAP:n ajoilta ja Hitlerin SS-joukoista, johon hän oli itsekin kuulunut. Saksan kommunistiseen puolueeseen (KPD) aiemmin

35 Liittokanslerina vuosina 1969–1974.
36 Liittokanslerina vuosina 1974–1982.
37 Hanshew 2012, 110–117. Ks. myös Biddle 2004, 87.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuulunut Herold oli sen sijaan innostunut kybernetiikasta ja vakuuttunut informaation ja tekniikan mahdollisuuksista parantaa yhteiskunnan turvallisuutta. Hänen johdollaan BKA:sta tuli 1970-luvulla todellinen keskusvirasto, joka pystyi voittamaan osavaltioiden vastustuksen ja yhteensopimattomat paikalliset tietojärjestelmät rekrytoimalla satoja uusia tietotekniikan ammattilaisia sekä hankkimalla koneita ja datayhteyksiä. Oikeusministeriössä ajateltiin, että niin rikollisesta toiminnasta epäillyt kuin epäilyttävät kansalaiset olisi mahdollista seuloa esiin yhdistämällä henkilötietoihin viranomais- ja muuta dataa. BKA keräsi muun muassa rikosten paikkatietoa, poliisiraportteja sekä epäiltyjen asiakas-, sosiaaliturva-, vakuutus-, työllisyys-, maksuväline- ja autorekisteritietoja. Yhdistämällä erillisiä tiedonmurusia etsityille oli mahdollista luoda profiileja, joiden perusteella kotietsintöjä ja kuulusteluita oikeutettiin. Lisäksi datasta oli mahdollisuus luoda verkostomalli, jonka avulla epäillyt tukijoineen ja sympatisoijineen voitiin paikantaa. Herold oletti, että kukaan ei haluaisi vastustaa rikostutkintaa aiemmin vaikeuttaneiden inhimillisten virheiden ja väärien tietojen eliminointia suurten datamäärien analysoimisella.[38]

Vuosina 1977–1980 julkisuuteen alkoi kuitenkin tulla tietoa oikeusministeriön ja poliisin laajamittaisesta terroristijahdista ja siihen liittyneistä, satojatuhansia kansalaisia koskeneista dataseulonnoista. Väittely henkilödatan keskittämisestä BKA:n datakeskukseen Pohjois-Saksan Flensburgissa kiihtyi mediassa, joka vertasi toimintaa natsi-Saksan ja Itä-Saksan valvontakoneistoihin. SPD:n ja FDP:n ministereitä ja korkeita viranomaisia syytettiin valvontayhteiskunnan rakentamisesta ja Gestapon menetelmien käyttämisestä. Syytöksiä tuli niin äärivasemmalta kuin oikeisto-oppositiosta, jossa vallan keskittäminen osavaltioilta liittovaltiolle koettiin federalismin heikentämisenä. Heroldin teknologiausko oli joutunut epäsuosioon jo syksyn 1977 aikana, sillä BKA ei ollut kyennyt ehkäisemään laajaa terroriaaltoa, jonka aikana RAF:n jäsenet murhasivat virkamiehiä, teollisuusjohtajia ja pankkiireja. Kriitikoille Herold ja hänen virastonsa näyttäytyivät utooppisena projektina, jossa usko teknisten järjestelmien kehitykseen korvasi jopa lain hengen ja kirjaimen.

38 Hanshew 2012, 118–121; Bauerkämper 2023, 81–84. BKA:n tietojärjestelmien digitalisaatiosta ks. myös Bergien 2017, 283–284.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Henkilödataan perustuvan valvonnan väitettiin ulottuneen myös radikaalifeministeihin, ympäristöliikkeeseen ja ydinvoiman vastustajiin.[39]

Poliittisten tunteiden vieroksuntaa ja käännös sisäänpäin

Terrorismi vastatoimineen sekä hallituspuolueiden retoriikka sosiaalisesta edistyksestä ja kansallisesta yhtenäisyydestä aktivoivat muitakin saksalaisia musiikintekijöitä. Esimerkiksi länsisaksalainen punk ja sen ympärille syntyneet autonomien ja anarkistien liikkeet pyrkivät sosiaalisesti ja poliittisesti etääntymään aiempien nuorisopolvien ja valtiokoneiston välillä tuolloin jo parikymmentä vuotta jatkuneiden protestien, vastarinnan ja vakauttamisen kierteestä. Katkeamispisteeksi muodostuivat syksyn 1977 väkivalta ja sitä seuranneet hätätilalait. Kulttuurihistorioitsija Florian Völker tulkitsee länsisaksalaisen punkin, postpunkin ja uuden aallon (NDW, *Neue Deutsche Welle*) emotionaalisena irrottautumisena sekä konservatiivisesta yhteiskunnasta ja valtakulttuurista että 1960-lukulaisen vasemmiston vaihtoehdoista. Völkerin mukaan irrottautuminen kuuluu 1970- ja 1980-lukujen vaihteen musiikissa, jossa korostuvat tunnekylmyys, itseen suuntautunut epäinhimillistäminen, vieraantuminen ja rappio, kurinalaisuus ja fyysinen funktionaalisuus, väkivalta ja ankaruus sekä kuolemaan, kovuuteen ja kylmyyteen liittyvät motiivit, kuten lumi ja jää, metalli ja teräs sekä robotit ja tietokoneet. Völker nimittää niin sanotun Vuoden 1978 sukupolven tunnoista kummunnutta musiikkia nimellä *Kälte-pop* eli ”kylmä pop”.[40]

Tähän aaltoon kuuluneet punk- ja postpunk-yhtyeet, kuten Abwärts, Mittagspause, Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) ja Deutsch Amerikanische Freundschaft (DAF) kokivat, että sekä tieto- ja valvontajärjestelmiinsä uskonut valtio että koston logiikalla toimineet terroristit olivat kierteessä, jota kukaan ei osannut katkaista. Näitä viestejä sisällytettiin yhtyeiden musiikkiin paitsi sanoina myös paranoiaa, väkivaltaa ja kaaosta ilmaisevina ääninä.[41] Esimerkiksi Abwärts-yhtyeen ensimmäisellä julkai-

39 Ks. tarkemmin Sow 2022, 612–614. Ks. myös Schütte 2017, 101; Bartos 2022, 266–268, 335–336.
40 Ks. tarkemmin Völker 2023, 1–5.
41 Ks. tarkemmin esim. Shahan 2017, 111–129.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sulla *Computerstaat* (EP, 1980) kuvattiin terrorismista ja kylmästä sodasta järkyttynyttä ja vainoharhaiseksi koettua yhteiskuntaa. Nimikappaleen teksti päättyy säkeisiin ”Stalingrad, Stalingrad, Saksa on katastrofivaltio / Elämme tietokonevaltiossa”[42]. Ensimmäisen albuminsa *Amok Koma* (1980) kappaleissa Abwärtsillä on muitakin sanoituksia, joissa suomitaan valvontaa ja sitä haluavia ihmisiä. Albumi jopa päättyy otteeseen Horst Heroldin puheesta.

Biddlen mukaan 1970-luvun alun poliittiskulttuurisen käänteen (*Tendenzenwende*) taustalla oli laajempi Länsi-Saksan kulttuuripiirien vieraantuminen poliittisesta sitoutumisesta 1970-luvun alussa. Vuoden 1968 sukupolven älymystö koki äärimmäisen radikalismin epäonnistuneen, ja sen tilalle tulivat *Neue Innerlichkeit* ja *Neue Subjektivität* eli uusi suuntautuminen itseen ja eksistentiaalisiin pohdintoihin. Biddlen mukaan juuri NDW ilmensi popmusiikissa tätä aaltoa ja oli samalla kulminaatiopiste, jossa nuoret muusikot kyseenalaistivat kaiken poliittisen sitoutumisen.[43]

Valvontaa ja tietojen keruuta koskevan väittelyn kärjistyttyä myös Kraftwerk mitä ilmeisimmin koki tarvetta käsitellä asiaa musiikissaan. Kraftwerkilla oli ensi käden kokemusta BKA:n operaatioista, sillä poliisi teki ratsian Florian Schneiderin asuntoon jo 1970-luvun alkuvuosina. Kotietsintä perustui virheellisen tietoon, jonka mukaan huoneistossa olisi majoitettu RAF:n terroristeja.[44] Myös Kraftwerkin perkussionistit Wolfgang Flür (s. 1947) ja Karl Bartos ovat molemmat kertoneet vastaavista tapauksista. Flürin mukaan hänet pidätettiin kuulusteluja varten kerran, sillä hänet oli väärin perustein tunnistettu terroristiksi.[45] Bartosin mukaan erään terrorisminvastaisen operaation aikana siviilipukuiset poliisit olivat pysäyttäneet yhtyeen ja tarkastaneet Hütterin auton Kling Klang -studion ulkopuolella Mintropstrassella keskellä Düsseldorfia. Hermostuneet poliisit tunnistivat kohteensa Kraftwerkin jäseniksi, minkä jälkeen yhtye kutsui poliisit vierailulle studioonsa.[46] Todennäköisesti myös Kraftwerkin jäsenille BKA ja johtajansa Herold näyttäytyivät

42 ”Stalingrad, Stalingrad, Deutschland Katastrophenstaat / Wir leben im Computerstaat.” Suomennos Pertti Grönholm.
43 Biddle 2004, 87–88.
44 Flür 2000, 78–80; Schütte 2017, 101; Schütte 2020, 150–151.
45 Flür 2000, 78–80.
46 Bartos 2022, 266–268.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

valvontayhteiskunnan uuden tulemisen airueina. Hütter, Schneider ja yhtyeen visualistina ja sanoittajana vuosina 1973–1981 toiminut Emil Schult (s. 1946) tiivistivät epäuskonsa ja kritiikkinsä ”Computerwelt”-kappaleessa muutamaan sanaan, joiden viesti oli ainakin saksalaisille selvä.

Albumin ilmestyttyä vuonna 1981 Kraftwerkin ääntä käytti julkisuudessa lähinnä Ralf Hütter, joka muutamissa haastatteluissa selosti hieman syvemmin yhtyeen näkemyksiä. Esimerkiksi Beacon Radion toimittaja kysyi Hütteriltä, miten Kraftwerk näkee tietokoneet maailmassa seuraavien 5–10 vuoden aikana. Hütter vastasi:

> Kyllä, niitä on jo kaikkialla. Ja valitettavasti monet valvontaintoiset ihmiset ovat käyttäneet tietokoneita muiden tietojen tallentamiseen ja hyödyntämiseen. Emme juurikaan pitäneet tästä. Saksassa on erittäin vahva valtion valvontakoneisto ja byrokraattinen järjestelmä. BKA:lla on tietääkseni miljoonien ihmisten tietoja tallennettuna. Tämä järkytti meitä kovasti. Olemme enemmän kiinnostuneita työskentelemään tietokoneiden kanssa muilla tavoin, luovemmin tai tuottavammin. Emme halua jättää niitä sellaisille ihmisille, jotka vain kompensoivat rakkauden tai henkilökohtaisen tunnustuksen puutettaan.[47]

Hütter luo vastauksessaan uskoa kansalaisten kykyyn ja mahdollisuuksiin käyttää tietotekniikkaa demokraattisesti, yhteiskunnan rakentamiseksi ja luovuuden edistämiseksi. Viesti ilmentää Kraftwerkin perustajille ja imagolle ominaista uskoa modernisaatioon ja myönteistä asennoitumista teknologian mahdollisuuksiin.[48]

47 ”Yes, they are everywhere already. And unfortunately a lot of control-oriented people have been using computers to store other people’s data and take advantage of it. We didn’t like that too much. In Germany there’s very strong state control, a very strong bureaucratic system. The BKA have, I think, millions of people’s data stored. This made us very upset. We’re more concerned with working with computers in other directions: more creatively or productively, and not leave it to these kind of people who are only into compensating for their lack of love or personal acknowledgement.” Beacon Radio 14.6.1981. Suomennos Pertti Grönholm.

48 Kraftwerkin modernismista ja futurismista ks. tarkemmin Grönholm 2015a, 285–290; Schütte 2020, 139–144, 153–156.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Vokooderit, puhesynteesi ja persoonaton toimijuus

Kraftwerkin konsepti ja musiikki perustuivat jo varhain elektroniselle äänelle. Yhtye omaksui syntetisoijat, elektroniset lyömäsoittimet ja ihmisäänen muokkauksen vuosina 1973–1975. Tuolloin Kraftwerk hylkäsi lopullisesti alkuvuosiensa bändisoittimet ja puhaltimet. Yhtyeen viides albumi *Radio-Aktivität* (1975) oli kokonaan elektroninen ihmisääntä lukuun ottamatta, ja sitäkin muokattiin muun muassa vokooderin avulla. Schneider suunnitteli ja rakennutti Kraftwerkin ensimmäisen vokooderin vuonna 1973, ja sitä kuultiin jo yhtyeen kolmannella albumilla *Ralf & Florian* (1973). Varsinaisen läpimurron popmusiikkiin vokooderi teki Kraftwerkin vuonna 1974 ilmestyneellä ”Autobahn”-singlellä, joka oli menestys Yhdysvalloissa ja Britanniassa. Siitä lähtien Kraftwerkin useimmissa lauletuissa kappaleissa on ollut mukana joko vokooderin tai muun laitteen muokkaamia vokalisointeja sekä synteesillä tuotettua puhetta tai laulua. Hütter ja Schneider ovat perustelleet valintaa ujoudellaan ja oman äänen tallentamiseen liittyneellä pelonsekaisella epäluulolla. Elektroniset laitteet auttoivat pääsemään ongelman yli, mutta niistä itsessään tuli myös tärkeä osa yhtyeen kokonaissoundia.[49]

Schneider oli tutustunut vokoodereihin ja puhesynteesiin opiskellessaan 1960-luvun jälkipuolella Remscheidin musiikkiakatemiassa Düsseldorfissa. On todennäköistä, että hän oli perillä myös elektronisesti muokatun tai tuotetun ihmisäänen roolista sota- ja tiedusteluteknologiassa. Hän esimerkiksi tunsi hyvin toisen maailmansodan jälkeisen Länsi-Saksan tärkeimmän puhesynteesi- ja vokooderitekniikan teoreetikon ja fonetiikan tutkijan Werner Meyer-Epplerin (1913–1960) tutkimuksia, johon kuului myös infraäänitekniikan ja äänitiedustelun kehitystyötä Saksan sotalaivastolle. Meyer-Eppler visioi vokooderin ja puhesynteesin musikaalisesta käytöstä ja oli mukana perustamassa Länsi-Saksan yleisradioyhtiön WDR:n elektronisen musiikin studiota Kölnissä vuonna 1950. Ääniteknologian historia tulee vahvasti esiin *Radio-Aktivität*-albumilla, jossa Schneiderin ihmisääneen kohdistuva kokeilunhalu kuuluu kaikkialla. Esimerkiksi ”Die Stimme der Energie” -kappaleen teksti on

49 Grönholm 2011, 75–76.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

mukailtu Meyer-Epplerin kirjoittamasta runosta, jonka hän oli jo itse esittänyt englanniksi vokooderin avulla vuonna 1949.[50] Schneider tiedosti kulkevansa polkua, jolla mallinnetaan ja ennakoidaan tulevaisuutta. Näin hän totesi *Bravo*-musiikkilehden haastattelussa vuonna 1975:

> Tietokoneet ja tekniikka määräävät arkista elämäämme yhä enemmän. Meidän taiteilijoiden täytyy ajatella tätä. Siksi me lähdemme uusille teille ja etsimme uusia äänellisiä mahdollisuuksia. Me aiomme opettaa tietokoneelle laulamista. [– –] Kaikki on muuttunut. Tekniikka on tuottanut valtaisaa edistystä. Silti musiikillisesti olemme yhä keskiajalla. Siksi me keksimme uusia soittimia, joilla voimme tehdä tulevaisuuden musiikkia.[51]

Juuri harvemmin haastatellun Schneiderin kommentit veivät yhtyeen imagoa kohti futuristista, edistysuskoista ja teknologiamyönteistä julkisuuskuvaa. Lisäksi Kraftwerk omaksui 1970-luvun puolivälissä aikansa rock- ja popmusiikille epätyypillisiä esiintymiseen ja julkisuuskuvaan liittyviä strategioita, jotka ovat yhä tunnusomainen osa bändin imagoa ja esiintymistä. Yksi näistä on Hütterin ja Schneiderin luoma kuva Kraftwerkista anonyymien ”musiikkityöläisten” (*Musik-Arbeiter*) muodostamana kollektiivina, jonka he väittivät hylänneen yksilöllisen tekijyyden ja taiteilijuuden merkityksen. Tätä ilmensivät itseironisesti esimerkiksi Kraftwerkin vuonna 1978 käyttöön hankkimat, yhtyeen jäseniä muistuttavat mallinuket, jotka korvasivat yhtyeen jäsenet *Computerwelt*-albumin kannessa ja promokuvissa. Toinen keskeinen strateginen elementti on Kraftwerkin irtautuminen popmusiikin kehollisuuden konventioista, kuten soittimen ja muusikon yhteyden fyysisyydestä sekä musiikin

50 Ks. tarkemmin Tompkins 2011, 184–199; Grönholm 2015b, 379–383; Schütte 2018, 246–247; Harden 2018, 222.

51 ”Computer und die Technik bestimmen unser tägliches Leben immer mehr. Darüber müssen auch wir Künstler nachdenken. Darum gehen wir neue Wege, suchen wir nach neuen Klangmöclichkeiten. Wir sind gerade dabei, einem Computer das Singen beizubringen. [– –] Alles im Leben hat sich geändert. Technisch wurden gewaltige Fortschritte gemacht. Nur musikalisch stehen wir noch im Mittelalter. Deshalb erfinden wir neue Instrumente, auf denen wir die Musik der Zukunft machen können.” ”Bald singt bei uns ein Computer” 1975, 10. Suomennos Pertti Grönholm. Uusilla soittimilla Schneider viittasi muun muassa patentoimaansa elektroniseen rumpusettiin, vuonna 1973 suunnittelemaansa vokooderiin, huilua muistuttavaan syntetisoijan ohjaimeen sekä puhesynteesin musikaalisiin sovelluksiin, joita hän tuolloin jo suunnitteli.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

virtuoosimaisesta ja tunnepitoisesta performanssista.[52] Tähän konseptiin kuuluivat myös Hütterin ilmaisullisesti vaatimaton puhelaulu (*Sprachgesang*) ja Schneiderin vokooderit ja puhesynteesilaitteet. Hütterin mukaan laulu, kieli ja sanat olivat Kraftwerkille vain yksi instrumentti muiden joukossa.[53]

Autobahn- ja *Radio-Aktivität*-albumeilla kuuluu jo selkeästi Hütterin ja Schneiderin työnjako vokalisteina: Hütterin laulu on säilynyt kaikilla myöhemmillä julkaisuilla tunnistettavana, vaikka sitä on esimerkiksi kompressoitu ja kaiutettu. Sen sijaan Schneiderin manipuloimatonta lauluääntä kuullaan viimeisen kerran *Radio-Aktivität*-albumilla. Myöhemmillä julkaisuilla hänen laulu- ja puheäänensä oli aina vokooderilla[54] tai jollakin muulla laitteella muokattua eli käytännössä koneen ja ihmisen hybridiääntä.[55] Lisäksi Schneider vastasi Kraftwerkissa kaupallisilla puhesynteesilaitteilla, kuten Votraxilla[56], luoduista vokalisoinneista. Votraxin äänipiiriä hyödyntäen hän kehitti 1980-luvulla Robovoxin, qwerty-näppäimistön ympärille rakennetun, puheäänteitä vastaavia komentoja syntetisaattorille syöttävän käyttöliittymän. *Computerwelt*-albumin puheääniä Schneider paitsi tuotti itse Votraxilla myös tallensi puhuvan taskukääntäjän (TI Language Translator)[57] ja lapsille suunnatun puhuvan pelija oppimisvälineen (Speak & Spell)[58] tuottamia sanoja. Näiden laitteiden sisältämät sanat ja lauseet oli mallinnettu ihmisen puheesta, mutta niitä tuottivat laitteisiin sisältyvät puhesyntetisoijat.

Ihmiskoneen ääni etäännyttämisen ja kritiikin välineenä

Entä elektronisten ihmisäänten affektiivisuus? Biddlen mukaan yksi Kraftwerkin esteettisistä ja kriittisistä strategioista on ollut emotionaalisen dynamiikan tahallinen latistaminen, etenkin yhtyeen käyttämien

52 Ks. tarkemmin Biddle 2004, 81–82; Grönholm 2011, 69–81; Harden 2018, 219–221.
53 Bussy 1993, 56.
54 Sennheiser Vocoder VSM-201 ja Electronic Music Systems EMS Vocoder 2000.
55 Schneiderin vokoodereista ja puhesyntetisoijista ks. Tompkins 2011, 184–185; Brocker 2011, 111.
56 Votraxista tarkemmin Tompkins 2011, 185.
57 Texas Instruments MTA0380 Language Translator.
58 Texas Instruments TMC0280. Länsi-Saksassa tätä "edutainment"-laitetta markkinoitiin nimellä Buddy.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ironisten merkityssiirtymien (*ironic displacement*) yhteydessä[59]. Tällaista huumoria tavataan luonnehtia kuivaksi ja älylliseksi, sillä se edellyttää yleisöltään oivallusta, mielikuvitusta ja tietoa aiheesta. Osaltaan juuri emotionaalinen typistäminen ja vähäeleinen ironia estivät sen, että Kraftwerk olisi leimattu huumoriyhtyeeksi. Tähän strategiaan kuuluivat Biddlen mukaan myös ”kyborgiset vokalisoinnit”, jotka olivat tärkeä osa yhtyeen imagoa dehumanisoivaa äänellistä, visuaalista ja fyysistä olemusta. Biddle näkee kuitenkin kiinnostavalla tavalla, että mainitut strategiat ja kriittinen irrottautuminen aiemmin mainituista tekijyyden ja poptähteyden konventiosta mahdollistivat inhimillisen toimijuuden uudistamisen osana kollektiivin ja automaation kautta rakentunutta ja teknisesti uudelleenmaterialisoitunutta toimijuutta.[60]

Ralf Hütterin hauras ja vähäeleinen laulu on *Computerwelt*-albumilla useimmiten vain lyhyellä viivekaiulla tehostettu, eikä ole sattumaa, että juuri hänen äänensä voidaan tulkita edustavan ”Computerwelt”-kappaleessakin ”tavallista ihmistä”. Vaikutelmaa vahvistaa Hütterin asemoituminen ”meidän tietomme” (*unsere Daten*) -ilmaisun kautta yhdeksi kansalaisista. Näin myös persoonaton lauluääni, olkoonkin vahvasti pop- ja rock-musiikin valtavirrasta poikkeava, rakentaa emotionaalista yhteyttä kuulijoihin.

Sen sijaan ”Computerwelt”-kappaleen vokooderiääni on varsin etäinen ja eteerinen, kuten aiemmin mainitun, monin tavoin kokeellisen *Radio-Aktivität*-albumin kappaleissakin. Vokooderin avulla luodut lauluosuudet ovat soinniltaan yhtäältä konemaisia, koska niissä äänihuulten värähtelystä syntyvä perusääni on korvattu synteettisellä äänellä tai kohinalla. Puheen suodatus vokooderissa korostaa tiettyjä ihmisen ääntöväylän piirteitä ja puheen taajuusalueita. Yleensä puhujan ja laulajan tunteet ilmenevät muun muassa äänen voimakkuuden, rytmin ja nopeuden, sävelkorkeuden ja painotusten sekä artikulaation vaihteluna, mutta Schneiderin laulussa nämä elementit jäävät taustalle. Schneiderin vokalisointi, toisin kuin yhtyeen kaupallisista puhekoneista ja puhelinvastaajista

59 Esimerkkinä Kraftwerkin käyttämistä sanaleikeistä mainittakoon se, että *Radio-Aktivität*-albumilla Kraftwerk viittaa radioaktiivisuudella sekä ydinreaktioihin liittyviin radioaktiivisiin aineisiin, kuten uraaniin, myös popyhtyeiden suosioon radioaalloilla. Kappale ”Radio-Sterne” puolestaan viittaa sekä radiotaajuuksilla voimakkaasti säteileviin neutronitähtiin että musiikillisiin radiotähtiin.

60 Ks. tarkemmin Biddle 2004, 81–82.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kaappaamat äänet, pyrkii inhimillisen tunneilmaisun neutraaliuteen. Schneiderin ”Computerwelt”-kertosäettä on lisäksi tehostettu miksaamalla fraasi tuplaten; vasemmassa kanavassa soi äänen kantoaaltona oskillaattorin värähtelyyn perustuva aaltomuoto, mutta oikeassa kanavassa vokooderin kantoaalto on valkoista kohinaa, joka tekee puheäänestä kuiskauksenomaisen ja samalla entistäkin aavemaisemman.

Kuten Biddle toteaa *Autobahn*- ja *Radio-Aktivität*-albumien konemaisia vokalisointeja tarkastelevassa ja tulkitsevassa artikkelissaan[61], Kraftwerk ja erityisesti Schneider ovat usein luoneet vokoodereilla oudon ja vieraannuttavan, mutta samalla hämmentävän intiimin tunnelman. Vokooderiin puhuttaessa tai laulettaessa mikrofonin on oltava hyvin lähellä vokalistin huulia, jolloin äänen kehollisuus tulee erikoisella tavalla esiin: esimerkiksi frikatiivit[62] ja hengitysäänet jättävät jälkensä sointiin, jossa korkeita taajuuksia sisältävät äänet tapaavat korostua voimakkaasti. Näin vokooderisolistin hengitys ja kapean raon läpi kulkevasta ilmasta syntyvät konsonantit kiinnittävät kuulijan huomion vokalisoinnin kehollisuuteen. Vokooderi toisin sanoen nostaa kuuluville sellaisia ihmisäänen piirteitä, jotka yleensä jäävät taustalle tai huomaamatta. Kraftwerk ei ole juurikaan pehmentänyt vokooderin efektiä kaiuttamalla, vaan ”ihmiskoneen” ääni tuntuu olevan hyvin lähellä kuulijaa, mikä luo jopa klaustrofobisen tunnelman. Usein Schneiderin puhe ja laulu kuulostavatkin siltä, kuin ääni syntyisi sisään- eikä uloshengittäessä.[63]

Konemaisten ja inhimillisten äänten outo ja kiehtova symbioosi on yksi Kraftwerkin eniten huomiota herättäneistä ilmaisukeinoista, ja sitä voisi nimittää vaikkapa kehon toiminnasta muuten riippumattoman ja irrallisen synteettisen äänen uudelleenmaterialisoitumiseksi ja -paikantumiseksi. Schneiderin perusteellinen paneutuminen[64] puhesynteesiin ja ihmisäänen muokkaukseen tuotti hybridisiä vokalisointeja, jotka kuvaavat usein jotakin ylevää ja yli-inhimillistä luonnonvoimaa, ihmisen teknologista saavutusta tai ikuista toimijaa. Näitä ovat ydinvoima (”Uran”,

61 Mt., 96.

62 Frikatiivit eli hankausäänistä syntyvät konsonantit jaetaan spirantteihin (rakoäänteet) ja sibilantteihin (suhuäänteet). Englannissa frikatiiveja ovat esimerkiksi äänteet [s], [z], [ʃ] ja [ʒ] ja saksassa esimerkiksi äänteet [β], [f], [v] ja [θ].

63 Ks. tarkemmin Biddle 2004, 96–97.

64 Ks. tarkemmin Bartos 2022, 413–414.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”Die Stimme Der Energie”), radiotähdet (”Radio Sterne”), rautateiden verkosto (”Trans Europa Express”), ”ikiaikainen” Eurooppa (”Europa Endlos”), avaruusasema (”Spacelab”) ja ihmiskone (”Die Roboter”, ”Die Mensch-Maschine”). Useimmissa näistä, kuten ”Computerwelt”-kappaleessakin, Schneiderin vokooderiääni toistaa kappaleen nimeä, mutta eräissä kappaleissa hän on päävokalisti, joka lausuu kaiken tai pääosan lyriikasta, esimerkiksi kappaleissa ”Die Stimme Der Energie” ja ”Die Roboter”.

Yhteistä Schneiderin konemaisille vokalisoinneille on tulkintani mukaan se, että ne antavat persoonallisen äänen luonnonvoimalle tai inhimillistetylle teknologialle. Vokooderin soundi yhdistettynä temaattisiin iskusanoihin luo vaikutelman ihmisestä riippumattomasta, mahdollisesti hallitsemattomasta toimijasta tai ilmiöstä, jolla on voimaa ja valtaa. Myös ”Computerwelt”-kappaleeseen on rakennettu samanlainen ylevä vaikutelma: digitalisoituvat yhteiskunnat rahavirtoineen ja tietovarantoineen muodostavat kokonaisuuden, verkottuneen maailman, jolla on omat, tavallisen ihmisen ulottumattomiin jäävät ja jopa salatut rakenteensa. Silti tietokonemaailma mahdollistaa monenlaista edistyksellistä ja mielekästä aktiviteettia yhteisöille ja yksilöille. Tietotekniikassa on siis potentiaalia niin hyvään kuin pahaan. Näin ”Computerwelt”-kappale koko albumin tavoin kuvaa yhtä Kraftwerkin suurista teemoista, tekniikan kaksijakoisuutta. Tekniikalla on maailmaa muokkaava voima, jota voidaan käyttää moniin tarkoituksiin. Näin ollen ihmisen tulisi olla tietoinen sen mahdollisuuksista ja riskeistä sekä ymmärtää, mistä tekniikka rakentuu ja miten sitä käytetään.

Kannanottoja ilman emotionaalista sitoutumista

Väitän, että Kraftwerkin poliittinen sanoma ja asemoituminen tiivistyvät *Computerwelt*-albumilla vokooderin muokkaamissa ja puhesyntetisoijien tuottamissa posthumaaneissa äänissä. Ihmisen valjastamat luonnonvoimat ja hänen rakentamansa tekniikka tulevat kuultaviksi, mutta niiden merkitys ei ole tulkittavissa vain teknistieteellisen utopian tai dystopian trooppien kautta. Pikemminkin ne ilmaisevat yhtyeen jäsenten ja

https://doi.org/10.21435/skst.1511

laajemminkin kansalaisten pitkään jatkunutta sisäänpäin kääntymistä Länsi-Saksan äärimmilleen polarisoituneessa tilanteessa. Biddle tulkitsee Kraftwerkin edustaneen 1970-luvulla saksalaista toisinajattelijuuden modernistista perinnettä, johon kuului esimerkiksi kirjailija Franz Kafka (1883–1924). Tämä ei ole kaukaa haettu ajatus, sillä Hütter ja Schneider ovat eräissä 1970- ja 1980-lukujen vaihteen haastatteluissa itsekin samastuneet omia polkujaan kulkeneisiin elokuvaohjaajiin Rainer Werner Fassbinderiin (1945–1982) ja Werner Herzogiin (s. 1942) sekä kirjailija Peter Handkeen (s. 1942).[65]

Biddlen mukaan Kraftwerk ilmaisi *Radio-Aktivität*-albumin dehumanisoiduilla vokalisoinneilla poliittista ja emotionaalista sitoutumattomuuttaan, vetäytyen itse luomaansa subliimiin, inhimillistettyjen koneiden kuvitteelliseen maailmaan, jossa Hütterin ja Schneiderin kaltaiset toimijat saattoivat löytää oman luovuutensa ja kokea sen merkitykselliseksi.[66]

Tämä on mielestäni osuva huomio, joka inspiroi pohtimaan asemaa, jossa yhtye oli vuonna 1981. *Computerwelt*-albumi kuvastaa mielestäni tilannetta, jossa elektronisen musiikin ympärille rakennettu turvapaikka nimeltä Kraftwerk oli kerryttänyt yhtyeen perustajille kulttuurista pääomaa ja vaikutusvaltaa. Näiden kahden albumin välissä yhtye oli käsitellyt niin eurooppalaisuuteen kuin saksalaisuuteen liittyviä teemoja, mutta kääntänyt sitten katseensa kotimaansa nykyisyyteen ja globaaliin tulevaisuuteen. Kraftwerk rohkaistui siis ottamaan askeleen kohti poliittista kannanottoa yhteiskuntaa jakaneessa suuressa kysymyksessä. Mielenkiintoista on myös se, että yhtye käytti albumilla samoja musiikillisia ja teknologisia välineitä, joita se oli aiemmin käyttänyt oman emotionaalisen ja intellektuaalisen turvapaikkansa rajaamiseen popmusiikin marginaalissa.

Biddlen mukaan Kraftwerk etsi 1970-luvun jälkipuolella emotionaalisesti sitoutumattomia ja polarisoitumista lieventäviä tapoja osallistua keskusteluun yhteiskunnan tilasta ja tulevaisuudesta. Tulkinta vahvistaa näkemystäni Kraftwerkin heräämisestä terrorismin ja sen vastatoimien synnyttämään epäluulon, pelon ja syytösten ilmapiiriin. Biddle näkee Kraftwerkin uudenlaisten kollektiivisuuksien, uusien suuntautumisten

65 Biddle 2004, 98. Ks. myös Grönholm 2015a, 294–296; Bohn 1981.
66 Biddle 2004, 91–92.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja samastumisten airueena, tulkintani mukaan hieman samaan tapaan, millaisina yhtä sukupolvea Kraftwerkin jäseniä nuoremmat postpunk- ja NDW-muusikot näkivät itsensä. Kun saksalaiset punkkarit löysivät oman vaihtoehtoisen tilansa tai ”kolmannen tiensä” marginaaleista ja alakulttuureista, oli Kraftwerkilla käytössään oma musikaalinen ja teknologinen tilansa, joka takasi heille niin taiteellisen autonomian, yksityisyyden kuin taloudellisen ja poliittisen vapauden. Yhtenä elementtinä tämän tilan rakentumisessa oli yhtyeen imagoon jo varhain sisältynyt ajatus anonyymista kollektiivista sekä symbioottiseksi kuvattu suhde Kraftwerk-muusikoiden, Kling Klang -studion ja elektronisten soittimien välillä.[67]

Kraftwerk, joka oli jo aiemmin luopunut persoonallisesta ja emotionaalisesti vahvasta ilmaisusta, kykeni tässä luvussa eriteltyjen posthumaanien vokaliteettien avulla kääntämään anonymiteettinsä ideologiseksi ja musiikilliseksi vahvuudeksi sekä kollektiivisen luovuuden ja jopa yhteiskunnallisen vastuun ja aktiviteetin eduksi. *Computerwelt*-albumilla dehumanisoivista ja etäännyttävistä vokalisoinneista tuli vaikuttavia ilmaisuvälineitä, jotka antoivat Kraftwerkille toimijuutta, sisälsivät affektiivisia, jopa intiimejä elementtejä ja loivat painokkuutta yhtyeen sanomalle ilman poliittisia sitoumuksia. Kraftwerkin sanoma vetosi yhtyeen jäsenten omaan sukupolveen eli noin 30-vuotiaisiin, radikalisoitumisen ja *Tendenzwenden* sekä sosiaalisen integraation kokeneisiin saksalaisiin. Kraftwerkin etäännyttävä, mutta uusia toimijuuden tapoja luonut soundi sekä eri näkökulmia sisältävä sanoma avautuivat myös kymmenen vuotta yhtyeen jäseniä nuoremmalle sukupolvelle.

Sen lisäksi, että Kraftwerkin *Computerwelt*-albumi ilmaisee tulevaisuutta kohti suuntautuvia odotuksia ja toiveita, se myös tutkii ja tulkitsee tekniikan vieraannuttavia ja voimaannuttavia vaikutuksia elämässämme, kuten Schütte on kirjoittanut.[68] Nyt voimme nähdä, miten Kraftwerk kuvasi aikaansa ja lähitulevaisuutta monin tavoin osuvasti, tekemättä silti tarkkoja ennustuksia. Esimerkiksi henkilötietojen massamittaiseen keräämiseen ja keskittämiseen liittyvät riskit olivat nähtävissä tuolloin ja ovat erittäin ajankohtaisia edelleen. Elämme 2020-luvun jälkipuolella maailmanyhteisössä, jonka kaupalliset ja muut toimijat tallentavat ja

67 Kraftwerkin suhteesta Kling Klang -studioonsa ks. Grönholm 2017, verkkoartikkeli.
68 Schütte 2020, 144–145.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

jakelevat joka sekunti ihmisymmärrykselle käsittämättömiä määriä niin anonyymia kuin tunnistettavaa tietoa maailman tapahtumista ja ihmisistä. Viranomaiset, yritykset, rikolliset ja erilaiset vaikuttajat ovat yhä kiinnostuneempia verkon palvelujen käyttäjistä sekä heidän rahoistaan, identiteeteistään ja tiedoistaan, jotka itsessään ovat muuttuneet kaupan, vallan ja vaikuttamisen välineiksi.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Musiikkitallenteet

Abwärts: *Amok Koma*, Zickzack ZZ 10, 1980. LP.
Abwärts: *Computerstaat*. Omakustanne, 1980. EP.
Carlos, Walter: March from *A Clockwork Orange* (Beethoven: Ninth Symphony: Fourth Movement, Abridged), *Walter Carlos' Clockwork Orange*, Columbia KC 31480, USA 1972. LP.
Herbie Hancock: *Sunlight*. Columbia JC 34907, 1978. LP.
Kraftwerk: *Ralf & Florian*. Philips 6305 197, 1973. LP.
Kraftwerk: *Autobahn*. Philips 6305 231D, 1974. LP.
Kraftwerk: *Radio-Aktivität*. EMI Electrola 1C 062-82 087, 1975. LP.
Kraftwerk: *Trans Europa Express*. EMI Electrola 1C 064-82 306, 1977. LP.
Kraftwerk: *Die Mensch-Maschine*. EMI Electrola 1C 058-32 843, 1978. LP.
Kraftwerk: *Computerwelt*. EMI Electrola 1C 064-46 311, 1981. LP.

Haastattelut, muistelmateokset ja muu aikalaisaineisto

"Bald singt bei uns ein Computer", *Bravo*, 9.10.1975. Transkriptio kirjoittajan hallussa.
Bartos, Karl (2022), *The Sound of the Machine. My Life in Kraftwerk and Beyond*. Alkuteos *Der Klang der Maschine: Autobiografie* (2017). Engl. Katy Derbyshire. London: Omnibuss Press.
Beacon Radio Birmingham (UK). Ralf Hütterin haastattelu 14.6.1981. Englanninkielinen transkriptio kirjoittajan hallussa.
Bohn, Chris (1981), A computer date with a showroom dummy. Kraftwerk feature. *New Musical Express*, 13.6.1981.
Flür, Wolfgang (2000), *Kraftwerk: I was a robot*. London: Sanctuary.
Rowland, Neil (1981), Electronic Zeitgeist, *Melody Maker*, 4.7.1981.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Albiez, Sean (2011), Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975–81. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 139–162.

Bauerkämper, Arndt (2023), The Internationalization of Left-Wing Terrorism and Counterterrorism. The Role of the Past in Debates About Security and Liberty in Western Europe, 1968–1978. *Culture as Text*, Vol. 1 (1–2), 73–95.

Bergien, Rüdiger (2017), "Big Data" als Vision. Computereinführung und Organisationswandel in BKA und Staatssicherheit (1967–1989). *Zeithistorische Forschungen*, Vol. 14 (2), 258–285.

Biddle, Ian (2004), Vox Electronica: Nostalgia, Irony and Cyborgian Vocalities in Kraftwerk's *Radioaktivität* and *Autobahn*. *Twentieth-Century Music*, Vol. 1 (1), 81–100.

Brocker, Carsten (2011), Kraftwerk: Technology and composition. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 97–118.

Bussy, Pascal (1993), *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. Wembley: SAF Publishing.

Duffett, Mark (2011), Average White Band: Kraftwerk and the Politics of Race. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 194–213.

Grönholm, Pertti (2011), Kraftwerk – the Decline of the Pop Star. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 63–79.

Grönholm, Pertti (2015a), Olipa kerran tulevaisuus. Nostalgian monet ulottuvuudet Kraftwerk-yhtyeen retrofuturismissa. Teoksessa *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Pertti Grönholm & Heli Paalumäki. Turku: Turun historiallinen yhdistys, 273–319.

Grönholm, Pertti (2015b), When Tomorrow Began Yesterday: Kraftwerk's Nostalgia for the Past Futures. *Popular Music and Society*, Vol. 38 (3), 372–388.

Grönholm, Pertti (2017), Musiikkityöläisten elektroninen puutarha. Kraftwerk-yhtyeen Kling Klang -studio modernistisena utopiana. *Ennen ja nyt*, Vol. 17 (2). https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108802/63798 [viitattu 6.2.2026].

Hanshew, Karrin (2012), *Terror and Democracy in West Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harden, Alexander (2018), Mensch oder Maschine? Kraftwerk und die Autentizität des Posthumanen. Teoksessa *Mensch, Maschinen, Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*. Toim. Uwe Schütte. Düsseldorf: C.W. Leske Verlag, 218–231.

Schiller, Melanie (2018), Wie klingt die Bundesrepublik? Kraftwerk, Autobahn und die Suchen nach der eigenen Identität. Teoksessa *Mensch, Maschinen, Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*. Toim. Uwe Schütte. Düsseldorf: C.W. Leske Verlag, 34–49.

Schütte, Uwe (2017), Kraftwerk – Industrielle Volksmusik between Retro-Futurism and Ambivalence. Teoksessa *German Pop Music: A Companion*. Toim. Uwe Schütte. Berlin: De Gruyter, 85–109.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Schütte, Uwe (2018), Kalium, Kalzium, Eisen, Magnesium. Anmerkungen zu Kraftwerks Texten. Teoksessa *Mensch, Maschinen, Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*. Toim. Uwe Schütte. Düsseldorf: C.W. Leske Verlag, 238–261.

Schütte, Uwe (2020), *Kraftwerk: Future music from Germany*. City of Westminster: Penguin Books.

Schütte, Uwe (toim.) (2022), *The Cambridge Companion to Krautrock*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schütte, Uwe (2023), From Defamation to Adoration: The Reception of Kraftwerk in the British Music Press, 1974–1981. *Angermion*, Vol. 13 (1), 1–24.

Schütte, Uwe (2024), *Wir sind die Roboter: Kraftwerk und die Erfindungen der elektronischen Pop-Musik*. München: Btb Verlag.

Shahan, Cyrus (2017), Fehlfarben and German Punk: The Making of 'No Future'. Teoksessa *German Pop Music: A Companion*. Toim. Uwe Schütte. Berlin: De Gruyter, 111–129.

Sow, Amadou Korbinian (2022), On Reaching a Crime Scene Ahead of the Criminal: Dreams of Police and Technology from the 1970s to Today. *German Law Journal* Vol. 23 (4), 597–624.

Stubbs, David (2018), *Mars by 1980. The Story of Electronic Music*. London: Faber & Faber.

The Start of the Digital Revolution: SIGSALY. Secure Digital Voice Communications in World War II. National Security Agency U.S.A. [ei julkaisuaikaa] https://www.nsa.gov/portals/75/documents/about/cryptologic-heritage/historical-figures-publications/publications/wwii/sigsaly.pdf [viitattu 6.2.2026].

Tolz, Joseph (2011), 'Dragged into dance' – the Role of Kraftwerk in the Development of Electro-Funk. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 181–193.

Tompkins, Dave (2011), *How to Wreck a Nice Beach: The Vocoder from World War II to Hip-Hop: The Machine Speaks*. New York & Chigago: Melville House & Stopsmiling Books.

Völker, Florian (2023), *Kälte-Pop. Die Geschichte des erfolgreichsten deutschen Popmusik-Exports*. München: De Gruyter Oldenbourg.

Weadon, Patrick D. (2021), Sigsaly Story. https://media.defense.gov/2021/Jul/13/2002761629/-1/-1/0/SIGSALY%20STORY.PDF [viitattu 6.2.2026].

Winne, Axel (2018), Computerwelt. Stunde Null des Techno. Teoksessa *Mensch, Maschinen, Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*. Toim. Uwe Schütte. Düsseldorf: C.W. Leske Verlag, 124–139.

Witts, Richard (2011), *Vorsprung durch Technik* – Kraftwerk and the British Fixation with Germany. Teoksessa *Kraftwerk: Music Non-Stop*. Toim. Sean Albiez & David Pattie. London: Continuum Books, 163–180.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

II
Identiteettejä ja yhteisöllisyyttä

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Muisti soi

Työväenliikkeen laulut yhteisöllisenä muistamisena Pohjois-Amerikan suomalaisyhteisöissä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa

Saijaleena Rantanen
https://orcid.org/0000-0003-4152-6984

Pohjois-Amerikkaan suuntautunutta siirtolaisuutta on tutkittu Suomessa paljon, mutta työväenliikkeessä aktiivisesti toimineiden, niin sanottujen ”punaisten” suomalaissiirtolaisten musiikista ja musiikillisesta toiminnasta tiedetään verrattain vähän.[1] Heidän musiikkikulttuuriinsa liittyvää aineistoa ei myöskään ole systemaattisesti tallennettu. Lisäksi tutkimuksen vähäisyyteen on todennäköisesti vaikuttanut ilmiö, josta amerikansuomalaista sosialismia tutkinut Peter Kivisto käyttää nimitystä *kollektiivinen muistinmenetys*[2]. Suomalaistaustaiset yhdysvaltalaiset puhuvat mielellään historiastaan ja perheidensä vaiheista, mutta menneiden sukupolvien poliittisuudesta tai aktiivisesta toiminnasta työväenliikkeessä on pitkään vaiettu.

Musiikki on ollut keskeinen osa työväenliikettä sen alkuvaiheista lähtien. Poliittiset laulut ovat mahdollistaneet toiminnan keskeisten

1 Ks. esim. Leary & Virtanen 2010; Pitkänen & Sutinen 2011. Tutkimuksen vähäisyys liittyy myös yhteiskunnallisesti painottuvan musiikin historian tutkimuksen hitaaseen yleistymiseen Suomessa. Tutkimuksen muutoksesta ks. esim. Kilpiö & Rantanen 2025; Sarjala 2002.

2 Kivisto 1984, 16.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tavoitteiden ja työväenluokan kohtaamien ongelmien ilmaisemisen tiivistetyssä ja ymmärrettävässä muodossa. Musiikilla on ollut tärkeä tehtävä myös erilaisten yhteiskunnallisten liikkeiden muotoutumisprosesseissa ja muussa sosiaalisessa toiminnassa. Samalla musiikin avulla on voinut ravistella rakenteita ja hahmottaa toisenlaisen yhteiskunnan mahdollisuuksia.[3] Monille Pohjois-Amerikkaan lähteneille suomalaissiirtolaisille työväenliike ja sen poliittiset, kantaa ottavat laulut olivat tuttuja jo Suomesta. Uudessa ympäristössä sekä poliittinen toiminta että siihen liittynyt musiikki saivat kuitenkin uusia muotoja.

Tässä luvussa tarkastelen, millä tavalla musiikkia on hyödynnetty muistamisen ja muistelemisen välineenä Pohjois-Amerikkaan muuttaneiden suomalaissiirtolaisten keskuudessa. Keskityn erityisesti sosialisteihin ja IWW:läisiin eli Chicagossa vuonna 1905 perustetun radikaalin ammattiyhdistysliikkeen Industrial Workers of the Worldin (Maailman teollisuustyöläiset) suomalaisiin jäseniin.[4] Tutkin, minkälaisia muistamisen prosesseja siirtolaisten musiikkikulttuuriin ja etenkin lauluihin liittyy paitsi laulujen tekohetkellä myös niiden välittymisessä ja myöhemmässä tarkastelussa. Esimerkkien avulla havainnollistan, minkälaisia laulut olivat ja miten niitä on hyödynnetty erilaisiin sosiaalisiin ja poliittisiin tarkoituksiin. Esittelen kolme laulurepertuaarissa toistuvaa temaattista kokonaisuutta, jotka liittyvät keskeisesti työväenliikkeessä tai sen liepeillä toimineiden siirtolaisten identiteetin muodostumiseen ja muovautumiseen uudessa kotimaassa. Tämän jälkeen syvennyn tarkemmin Suomen sisällissodan 1918 aikaisiin vankileirilauluihin, jotka levisivät myös Pohjois-Amerikkaan. Lopuksi pohdin vielä, millä tavalla siirtolaisten musiikkia muistellaan ja käytetään nykypäivänä.

Suhtaudun suomalaissiirtolaisten lauluihin muistitietoaineistona, joka perustuu laulujen tekijöiden kokemuksiin ja tulkintoihin niiden syntyhetkellä.[5] Musiikin ja laulujen avulla on mahdollista tavoittaa ilmiöitä,

3 Välimäki, Rantanen & Mononen 2020, 7; Saunio & Tuovinen 1978, 13.

4 Ks. esim. Kostiainen 2014, 131. Peter Kiviston mukaan suomalaiset siirtolaiset kuuluivat Yhdysvalloissa radikaalimpien siirtolaisryhmien joukkoon. He muodostivat suurimman kielijärjestön Yhdysvaltojen sosialistipuolueessa vuosina 1906–1918 ja olivat myös hallitseva ryhmä IWW:ssä vuoden 1910 jälkeen. Kivisto 1984, 16–17. Chicagossa vuonna 1905 perustetun IWW:n filosofiana ja toiminnan tavoitteena oli vallankumouksellisen teollisen ammattiyhdistysliikkeen perustaminen. Sen juuret olivat sekä sosialistisessa että anarkistisessa ideologiassa.

5 Muistitiedon määritelmistä ja tutkimuksesta ks. esim. Savolainen & Taavetti 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ihmisiä ja ryhmiä, joiden menneisyydestä emme tiedä paljoakaan. Ihmiset ovat kautta aikain purkaneet tuntojaan lauluihin, joita tarkastelemalla on mahdollista päästä käsiksi historiallisiin tapahtumiin sekä aikalaisten kokemuksiin ja näkemyksiin niistä. Laulut ovat eräänlaisia muistin paikkoja, jotka menneisyyden ohella ilmentävät muistin välittymistä eli menneisyyden läsnäoloa nykyhetkessä.[6] Samalla tavoin kuin konkreettiset muistomerkit, myös laulut ”aineettomina muistomerkkeinä” tallentavat ja palauttavat mieleen menneen ajan tapahtumia.[7]

Työväenliike on antoisa tutkimuskohde, sillä se oli erityisen aktiivinen kulttuuri- ja musiikkitoiminnan järjestäjä. Lisäksi liikkeen keskuudessa musiikkikäytännöt ja -valikoima yhdessä musiikin tekijöiden ja esittäjien kanssa muodostavat kiinnostavan ja monipuolisen tutkimuskokonaisuuden, jonka avulla on mahdollista päästä käsiksi siirtolaisten verkostoihin ja heitä ympäröivään yhteiskuntaan. IWW:n toiminnassa musiikki oli jopa niin tärkeä sosiaalisen ja poliittisen ilmaisun muoto ja väline, että liikkeestä käytettiin nimitystä ”The Singing Union” (Laulava Unioni). Suomalaisen työväenmusiikin tutkimuksen pioneerin Ilpo Saunion mukaan IWW oli luultavasti ensimmäinen työväenjärjestö, joka käytti musiikkia järjestelmällisesti toiminnassaan, ja sen julkaisemat punaiset laulukirjat (*Little Red Songbook*) levisivät ”jättiläispainoksina” kaikkialle Pohjois-Amerikkaan.[8]

Musiikki muistamisen välineenä – tutkimusaineisto ja teoreettinen viitekehys

Suomalaiset IWW:läiset, tai tuplajuulaiset, kuten he itseään kutsuivat, julkaisivat kolme suomenkielistä laulukirjaa: *Proletaarilauluja* (1918), *Raatajain lauluja* (1920) ja *Palkkaorjain lauluja* (1925). Nämä laulukirjat ovat aineistolähtöisen tutkimukseni keskeistä materiaalia. Lisäksi hyödynnän suomalaisten sosialistien laulukirjoja, siirtolaisten kokoamia

6 Muistin paikoista ks. esim. Peltonen 2003, 188–191.
7 Vainikainen 2023, 148.
8 Saunio 1974, 73.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

käsin kirjoitettuja laulukirjoja, sanomalehtiaineistoja sekä Suomessa tehtyjen työväenlaulukeräysten aineistoa.[9]

Suomessa työväenlauluja alettiin kerätä verrattain varhain. Ensimmäinen työväenlaulukeräys järjestettiin 1960-luvun puolivälissä silloisen Työväen Sivistysliiton pääsihteerin Olavi Hurrin (1927–2010) aloitteesta. Keräyksen toteutti Pekka Gronow. Keräyksen seurauksena Työväen Sivistysliitto ja Scandia julkaisivat yhdessä äänilevyn *Työväen lauluja 1* (1969), josta tuli myyntimenestys. Gronowin mukaan levy myös vakiinnutti työväenlaulun käsitteen Suomessa.[10] Kiinnostavaa on, että äänilevyn kappaleista puolet on Suomen sisällissodan aikaisia vankileirilauluja. Tämä kertoo keräysmateriaalin sisällöstä ja painotuksista, sillä keräys osui kohtaan, jolloin myös sisällissodan hävinneiden punaisten muistoja alettiin kerätä systemaattisesti talteen.[11] Vuonna 1971 keräyksen tuloksena ilmestyi vielä Gronowin laatima julkaisu *Laulukirja – Valikoima työväenlauluja*.

Toisen, laajemman keräyksen toteuttivat Työväen Sivistysliitto ja Kansan Sivistystyön Liitto vuosina 1976–1977. Keräyksen tavoitteena oli saada talteen vuosina 1890–1938 laaditut ja käytössä olleet työväenlaulut. Keräyksen tekijöinä ja tutkijoina olivat Ilpo Saunio sekä Timo Tuovinen, joka tutkii ja myös esittää työväenlauluja edelleen aktiivisesti. Mittavan keräysaineiston ohella he hyödynsivät myös siihen mennessä läpikäymätöntä arkistomateriaalia, joka sisälsi muun muassa arkkiveisuja, monisteita, laulukirjoja ja muita erilaisia laulukokoelmia. Materiaalin joukossa oli muun muassa useita kymmeniä vankilavihkoja eli Suomen sisällissodan vankileireillä muistiinkirjoitettuja lauluja ja runoja.[12]

Molempien keräysten yhteydessä tehtiin myös niin sanottuja muistitietoäänityksiä, joissa haastateltavat lauloivat nauhalle muun muassa vankileirilauluja. Etenkin Saunion ja Tuovisen keräyksen yhteydessä tallennettiin myös useampia siirtolaisten lauluja, sillä keräys koski tarkoituksella kaikkea suomenkielistä tai suomalaisten tekemää materiaalia

9 Luvussa syvennän aikaisemman tutkimukseni (Rantanen 2017) näkökulmaa analysoimalla kaikkia kolmea IWW:n julkaisemaa suomenkielistä laulukirjaa sekä muuta suomalaissiirtolaisten hyödyntämää musiikkikirjallisuutta.

10 Gronow 30.12.2023.

11 Ks. Peltonen 2003, 16–17.

12 Saunio & Tuovinen 1978, 9–11.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

riippumatta siitä, missä se oli tehty tai julkaistu. Keräyksen tuloksena Saunio ja Tuovinen esittivät myös, että suomenkielisissä laulukirjoissa ja lehdistössä julkaistiin vuoteen 1945 mennessä noin 1000 laulua, joista valtaosa Pohjois-Amerikassa.[13] Tähän on luonnollisesti suhtauduttava varauksella, ja tieto pitäisi tarkistaa, sillä ei ole varmuutta esimerkiksi siitä, minkälaisella tarkkuudella sanomalehtiä on ollut tuolloin mahdollista käydä läpi. Todennäköisesti myös laulukirjoja on keräyksen jälkeen löytynyt lisää. Arvio kertoo kuitenkin musiikin julkaisutoiminnan aktiivisuudesta siirtolaisten keskuudessa.

Teoreettinen viitekehykseni nojaa sosiologi Pinar Güran-Aydinin ja musiikkisosiologi Tia DeNoran *musiikillisen muistityön* käsitteeseen. Sen avulla on mahdollista tarkastella, millä tavoin eri siirtolaissukupolvet ovat käyttäneet musiikkia muistamiseen, muistojen säilyttämiseen sekä tiedon ja muistojen siirtämiseen eteenpäin tuleville sukupolville.[14] Tarkastelen siis paitsi siirtolaisten jokapäiväistä elämää myös laajemmin sitä, miten musiikin avulla tehty muistityö jäsentää muistin ja muistamisen toimintoja pidemmällä aikavälillä ylisukupolvisen kulttuurisen muistin kontekstissa, joka rakentuu erilaisten myyttien, symbolien ja seremonioiden varaan.[15] Tässä luvussa rajaudun erityisesti ensimmäisen ja toisen polven suomalaissiirtolaisiin, mutta kuten olen edellä todennut, luvun lopussa tuon esiin myös joitakin ajatuksia siitä, miten varhaisten siirtolaissukupolvien musiikkiperintö näkyy heidän jälkeläistensä elämässä nykypäivänä.

Güran-Aydin ja DeNora nostavat tutkimuksessaan esiin myös ajatuksen niin sanotusta kuvitteellisesta tilasta, jossa musiikillinen muistaminen ja muisteleminen tapahtuu ja jossa sitä ylläpidetään. Heidän mukaansa musiikki affektiivisena ja kollektiivisia muistoja herättävänä elementtinä mahdollistaa *kuvitellun tilan* (*imagined space*) muodostumisen, joka on eräänlainen (muisti)säiliö sisältäen kullekin siirtolaisryhmälle keskeisiä kulttuurisia elementtejä, joiden avulla on mahdollista ylläpitää yhteistä identiteettiä uudessa ympäristössä. Kuviteltu tila, jota itse olen kutsunut myös *jaetuksi äänelliseksi tilaksi*, vastaa erilaisiin tarpeisiin,

13 Mt., 9.
14 Güran-Aydin & DeNora 2016, 233–234.
15 Kulttuurisen muistin määrittelystä ks. esim. Assmann J. 2008; Assmann A. 2010 & 2011.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuten turvallisuuden ja yhteisöllisyyden tunteen muodostumisen tarpeeseen siirtolaisten keskuudessa muistuttamalla yhteisistä kokemuksista ja perinteistä – ja mahdollistamalla emotionaalisen yhteyden samaan ryhmään kuuluvien kesken.[16] Kuviteltu tai jaettu äänellinen tila on käyttökelpoinen työkalu ja lähtökohta myös suomalaissiirtolaisten toimintaa analysoidessa.

Oman tutkimukseni näkökulmasta folkloristi Susanne Österlund-Pötzschin tutkimus toisen ja kolmannen polven suomenruotsalaisten siirtolaisten identiteetin rakentumisesta Pohjois-Amerikassa on kiinnostava. Österlund-Pötzsch on tarkastellut ilmiötä kehittämänsä *pohjoisen tilan* (*Nordic space*) käsitteen avulla. Hänen määritelmänsä täydentää DeNoran ja Güran-Aydinin näkökulmaa huomioimalla myös fyysisen tilan osana siirtolaisten identiteetin muotoutumisprosessia. Fyysinen tila voi olla esimerkiksi paikkakunta, johon ensimmäisen polven siirtolaiset ovat asettuneet saapuessaan uuteen kotimaahan. DeNoran ja Güran-Aydinin tapaan Österlund-Pötzsch liittää pohjoisen tilan määritelmäänsä myös kuvitteellisen tilan elementtejä. Hän puhuu ”hetkellisestä” tilasta ja ”muistin” tilasta, joista ensimmäinen voi muodostua esimerkiksi tietylle siirtolaisryhmälle tyypillisissä juhlissa tai muissa rituaaleissa. Tähän tilaan osallistuminen ei vaadi pitkäaikaista sitoutumista, mutta se voimistaa yhteenkuuluvuuden tunnetta isompaan ryhmään tai verkostoon. Omakohtaisempi muistin tila rakentuu mielikuvista esimerkiksi jostakin tietystä asiasta, esineestä tai paikasta, jossa henkilö ei välttämättä ole itse käynyt.[17] Pohjoiseen tilan määritelmään liittyy keskeisesti nostalgia, joka on sidoksissa keholliseen muistiin. Aistit ovat Österlund-Pötzschin mukaan avainasemassa muistojen tavoittamisessa.[18]

Österlund-Pötzsch ei määrittele nostalgian käsitettä tarkemmin, mutta etenkin ensimmäisen polven siirtolaisten kohdalla hahmotan nostalgian *pohdiskelevaksi nostalgiaksi*. Politiikan tutkija Antto Vihman mukaan pohdiskeleva nostalgia ”analysoi ajan kulumista, ihmisen ja maailman muuttumista sekä muistojen sirpaleiden tuomaa lohtua”.[19] Kokemukseen

16 Güran-Aydin & DeNora 2016, 233–234.
17 Österlund-Pötzsch 2010.
18 Mt., 210.
19 Vihma 2021, 12.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

liittyy toisinaan kivuliaskin kaipauksen tunne, mutta samalla ymmärretään, että menneeseen ei välttämättä ole mahdollista palata.[20]

Musiikin kanonisoitu muisti

Güran-Aydinin ja DeNoran mukaan musiikki on ollut keskeisessä roolissa ylisukupolvisen kulttuurisen muistin muotoutumisessa siirtolaisyhteisöissä. Yhteisen ja jaetun kulttuurisen muistin avulla eri siirtolaissukupolvet ovat määritelleet suhdettaan menneisyyteen, nykyhetkeen ja tulevaisuuteen.[21] Myös Österlund-Pötzschin tutkimuksissa musiikki nousi esille esimerkkinä erityisen voimakkaasta muistojen herättäjästä ja säilyttäjästä.[22]

Suomessa kulttuurisen muistin rakentuminen ja musiikin historian tutkimuksen paradigmat ovat kulkeneet käsi kädessä. Tämä yhteys on keskeinen lähtökohta sille, miksi siirtolaisten musiikki on tähän saakka jäänyt tutkimuksessa vähäiselle huomiolle. Suomessa kulttuuriseen muistiin ovat musiikin näkökulmasta lähtökohtaisesti kuuluneet kansalliseen kaanoniin liitetyt teokset, kuten vaikkapa Jean Sibeliuksen (1865–1957) musiikki, kansalliset hymnit ja marssit sekä suomalaisuuteen kiinnitetyt, länsimaisen taidemusiikin estetiikan mukaisesti sovitetut kansanlaulut.[23] Samalla mainitut musiikkiteokset ovat valikoituneet suomalaisen identiteetin rakennuspalikoiksi ja määrittäneet käsitystämme siitä, minkälainen musiikki on ”tärkeää”. Näin on ollut viimeistään 1800-luvun lopulta alkaen, jolloin musiikki valjastettiin osaksi kansanvalistusta ja suomalaisuusaatteen voimistamista.[24]

Tunnettu kulttuurisen muistin käsitteen määrittelijä Jan Assmann on todennut osuvasti, että kulttuurisen muistin rakentumisella on luontainen taipumus elitismiin. Se ei koskaan ole yhdenvertaista tai

20 Vainikainen 2023, 149; Vihma 2021, 12.
21 Güran-Aydin & DeNora 2016, 243.
22 Österlund-Pötzsch 2010, 210.
23 Näihin lukeutuivat esimerkiksi ”Maamme-laulu”, ”Porilaisten marssi”, ”Suomen laulu” sekä kansanlauluista muun muassa ”Aamulla varhain” ja ”Tuoll’ on mun kultani”. Ks. esim. Kurkela 2009a.
24 Ks. esim. Kurkela 1989 ja Rantanen 2013.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tasa-arvoista.[25] Siirtolaisten musiikin näkökulmasta kansakunnan ”kaapin päälle” ovat Suomessa päässeet kuplettilaulaja ja lauluntekijä Hiski Salomaa (1891–1957) sekä harmonikansoittaja Viola Turpeinen (1909–1958)[26]. He ovat edelleen tunnetuimpia siirtolaismuusikoita ja usein myös ainoita, jotka osataan nimetä. Salomaan kappaleet on otettu etenkin työväenliikkeen käyttöön, ja hänen musiikkiaan kuullaan ja esitetään edelleen jatkuvasti.

Musiikin historian tutkimuksen näkökulmasta pohdinnat muistamisesta ja unohtamisesta ovat erityisen havainnollisia, sillä sen piirissä pitkään vaalittu länsimaisen taidemusiikin valkoinen kaanon miessäveltäjineen ja heidän teoksineen on vaikuttanut siihen, mitä musiikkia on kulloinkin paitsi tutkittu, myös muistettu, muisteltu ja tuotu esille. Näin ollen myös siirtolaisten musiikki on pitkäksi aikaa jäänyt unohduksiin, arkistojen kätköihin.

Musiikki ja sen merkitys siirtolaisyhteisöissä

Ensimmäisen sukupolven suomalaissiirtolaiset elivät tiiviisti omissa yhteisöissään. Syinä tähän olivat muun muassa vieras ympäristö ja kielitaidon puute. Toisaalta monen suomalaisen tarkoituksena oli vain käydä Pohjois-Amerikassa ja palata jonkin ajan kuluttua takaisin kotiin. Tämä jäi kuitenkin usein haaveeksi: lopulta Suomeen palasi arviolta noin viidennes lähtijöistä.[27] Musiikista tuli tärkeä kulttuurinen ja sosiaalinen työkalu suomalaissiirtolaisten keskuudessa. Sen avulla välitettiin ja jaettiin kokemuksia siirtolaisuudesta, voimistettiin yhteisöllisyyden tunnetta ja rakennettiin suomalaista identiteettiä uudessa ympäristössä sekä muisteltiin vanhaa kotimaata, sen luontoa ja ihmisiä.

Suomalaiset olivat aktiivisia musiikin harrastajia. Michiganin Kuparisaarella toimi jo vuonna 1884 suomalainen kuoro ja kaksi vuotta

25 Assmann 2008, 116.

26 *Helsingin Sanomat* uutisoi 30.4.2024, että Viola Turpeisen ja viulisti John Rosendahlin (1891–1932) levyttämä ”Kauhavan polkka” on valittu Yhdysvaltain Kongressin kirjaston ylläpitämään kansallisesti merkittävien äänitteiden luetteloon (*National Recording Registry*). Kotirinta 2024.

27 Kero 1996, 255.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

myöhemmin 1886 suomalainen soittokunta.[28] Monet olivat tuoneet Suomesta mukanaan soittimia, nuotteja ja laulukirjoja. He organisoivat suomalaisten seurantalojen kaltaisilla ”haaleilla” monipuolista kulttuuritoimintaa, kuten iltamia, tansseja, musiikkiesityksiä ja juhlia, joissa ylläpidettiin suomalaista kulttuuria ja välitettiin myös suomalaisia tapoja ja muistoja Pohjois-Amerikassa syntyneille toisen polven siirtolaisille. Esimerkiksi Clevelandissa toimi lapsille tarkoitettu musiikkiseura, jonka tarkoituksena oli edistää lasten musiikin harrastamista ja suomalaisen musiikin omaksumista.[29] Myös suomenkieliset koulut ylläpitivät suomen kielen ja kulttuurin säilymistä lasten englanninkielisen koulunkäynnin rinnalla. Tässäkin tosin ilmeni suuria eroja, sillä esimerkiksi työväenliikkeen aapisissa tavoitteena oli enemmänkin työväen aatteen edistäminen ja yhteiskunnan todellisen luonteen osoittaminen suomalaisten tapojen ja muistojen ylläpitämisen sijaan. Samat tavoitteet välittyivät myös lapsille opetetuissa lauluissa.[30] Ajan kuluessa irtaantumista tapahtui myös muun muassa IWW:n suomalaisjäsenten keskuudessa, joiden identiteetti alkoi yhä enemmän siirtyä kotimaan kaipuusta ja menneen muistelemisesta kohti radikaalimpia päämääriä. Tämä välittyi voimakkaasti musiikissa.

Sanomalehdet julkaisivat uutisia ja artikkeleita siirtolaisten musiikkielämästä. Usein niissä myös toivottiin musiikkiharrastusten vilkastumista. Yhdeksi keskeiseksi syyksi soittokuntien ja kuorojen musisoinnin alhaiseen tasoon nimettiin siirtolaisten liikkuva työ. Hugo Rossi kirjoitti *Työmies*-lehteen vuonna 1912, että itärannikon osavaltioissa musiikkiseurat olivat suhteessa parempia, koska tehdastyö tarjosi pitkäaikaisempia työsuhteita, jolloin myös sitoutuminen kuoroon tai soittokuntaan oli mahdollista. Rossi ehdotti, että musiikkiharrastusten aktivoimiseksi työväenopistoissa pitäisi aloittaa nuottikirjoituksen ja soittamisen opettaminen. Tämä olisi vastaus myös jatkuvaan musiikkitarjonnan puutteeseen suhteessa koko ajan kasvavaan huvitapahtumien määrään.[31]

28 Saunio & Tuovinen 1978, 37.
29 *Työmies* 6.8.1908.
30 Rantanen 2021.
31 *Työmies* 26.10.1912.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Musiikkikustannuksen läpimurron mukanaan tuoma laulukirjojen, nuottien ja soitto-oppaiden massatuotanto 1800-luvun lopulla edisti osaltaan musiikkikulttuurin kehittymistä ja ylläpitoa suomalaisyhteisöissä.[32] Uutta musiikkikirjallisuutta mainostettiin myös sanomalehdissä. Suomalaiset julkaisivat lukuisia laulukirjoja, ja lisäksi suomalaista musiikkia levytettiin. Suomesta tuotujen musiikkikappaleiden ohella laulukirjat ja äänilevyt sisälsivät myös siirtolaisten Pohjois-Amerikassa tekemää uutta musiikkia. Lisäksi siirtolaiset tallensivat laulujen sanoja aiemmin mainittuihin käsin kirjoitettuihin laulukirjoihin, joihin runoja ja lauluja kerättiin paitsi henkilökohtaisesti päiväkirjan tapaan myös kollektiivisesti.

Seuraavaksi esittelen kolme keskeistä temaattista kokonaisuutta, jotka nousevat esiin etenkin ensimmäisen polven siirtolaisten aineistoista. Samalla ne havainnollistavat kiinnostavasti siirtolaisten aktivoitumista työväenliikkeessä ja kiinnostuksen kohteiden muutosta erilaisten haasteiden edessä. Ensimmäinen teemakokonaisuus liittyy ikävöinnin tunteisiin – koti-ikävään ja Suomeen jääneen rakkauden kaipuuseen. Havainnollinen esimerkki on kappale nimeltään ”Petetyn pojan laulu”, joka on julkaistu Anton Holkon vuonna 1909 kokoamassa laulukirjassa *Kansanlauluja*. Kirjan kustantaja oli *Amerikan Sanomat* Ashtabulassa. ”Petetyn pojan laulun” sävelmä oli peräisin Suomessakin tunnetusta, amerikansuomalaisen Jooseppi Riipan (1868–1896) 1890-luvulla sepittämästä ”Kotimaani ompi Suomi” -laulusta, joka on ilmeisesti kansansävelmä.

Pohjolassa on kaunis Suomi,
Suomi on mun synnyinmaa,
Siellä pihlaja ja tuomi
kosken rannalla tuoksuaa.

Ahon laidat armahimmat
Mansikoista punestuu
Siell´ on immet ihanimmat,
Siellä kirkkahampi kuu.

32 Ks. Rantanen 2017.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kun mä lausuin: ”Kauvas lähden,
vaan sä muistat mua kai”,
Silloin vannoit sä Luojan nähden:
”Sua lemmin kuollessain.”[33]

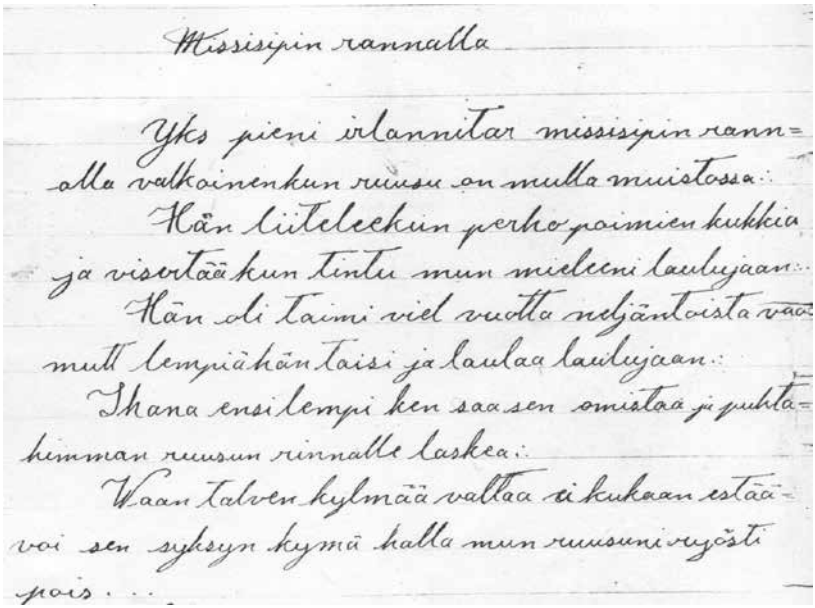
Kansanlaulut olivat kestosuosikkeja siirtolaisten keskuudessa. Aatteellisten näkökulmien voimistumisesta huolimatta kansanlaulut sekä isänmaalliset marssit ja hymnit pysyivät pitkään mukana työväenliikkeen julkaisemissa laulukirjoissa. Tunnettuja kansanlaulumelodioita sekä suomalaisia kansallishymnejä ja -marsseja hyödynnettiin myös uusien laulujen melodioina aina laulun tunnelman mukaan. Työväenliikkeen keskuudessa melodioita sävellettiin harvoin itse, sillä työväelle ei vielä 1900-luvun taitteessa tai alkupuolella ollut tarjolla muodollista musiikillista koulutusta. Lisäksi työväenlauluissa sanojen merkitys korostui suhteessa säveleen, mistä johtuen melodiaksi valittiin usein tuttu sävelmä, jotta laulaja saattoi keskittyä sanojen sisäistämiseen.

Rakkausaiheisia lauluja on siirtolaisten aineistoissa paljon. Esimerkkinä olevaan ”Petetyn pojan lauluun” on yhdistetty monta ensimmäisen polven siirtolaisten lauluille tyypillistä teemaa: Suomi-kaipuu – erityisesti luonto ja ihmiset – rakkaus ja ikävöinti nimenomaan kotimaahan jäänyttä heilaa kohtaan, Amerikkaan lähtö sekä kodin ja rakkaan jättäminen. ”Petetyn pojan laulussa” aiheena on myös kotiinpaluu, josta laulu on myös saanut nimensä: kuluu vuosia, mutta laulun päähenkilö pääsee kuin pääseekin palaamaan kotiin. Petolliseksi osoittautunut heila on kuitenkin tällä välin löytänyt uuden rakkauden.

Lähtölauluja Suomesta Pohjois-Amerikkaan löytyy runsaasti, samoin matkalauluja, jotka kertovat kuvauksia ja havaintoja eri paikkakunnilta Yhdysvalloissa. Myös muistoja paikallisesta rakkaudesta sepitettiin lauluiksi, kuten runo ”Mississipin rannalla”, joka löytyy muun muassa Esa Saikkosen Michiganin Nagauneessa vuosina 1912–1913 kokoamasta käsin kirjoitetusta laulukirjasta (kuva 12). Käsialasta päätellen kaikki tekstit olivat Saikkosen itsensä kirjoittamia.

33 Holkko 1909, 21–24.

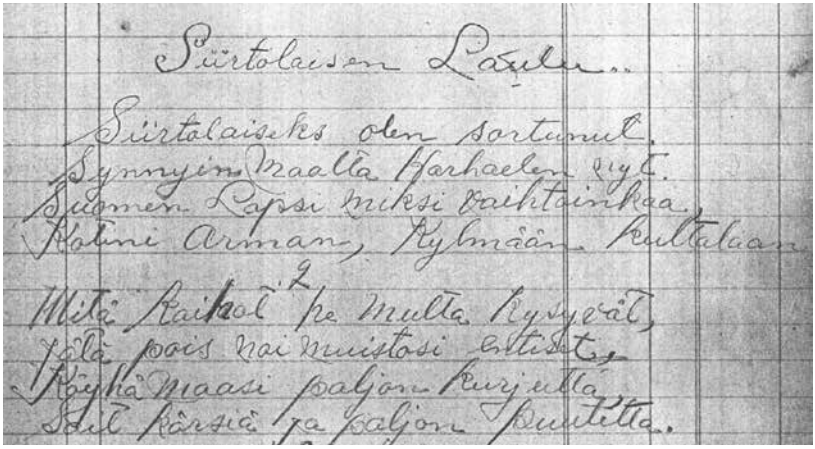
https://doi.org/10.21435/skst.1511



Mississipin rannalla

Yks pieni irlannitar mississipin rannalla valkoinenkun ruusu on mulla muistossa.
Hän liiteleekun perho poimien kukkia ja visertää kun tintti mun mieleeni laulujaan.
Hän oli taimi viel vuotta neljäntoista vaan mutt lempiähän taisi ja laulaa laulujaan.
Ihana ensilempi ken saa sen omistaa ja puhtaimman ruusun rinnalle laskea.
Vaan talven kylmää vallaa ei kukaan estää vai sen syksyn kymä halla mun ruusuni vyöstä pois . . .

Laulu ”Mississipin rannalla” Esa Saikkosen käsin kirjoitetussa laulukirjassa.
Lähde: Juha Niemelän yksityinen kokoelma.



Siirtolaisen Laulu.

Siirtolaiseks olen sortunut.
Synnyin maalla Karhaelen nyt.
Suomen Lapsi miksi vaihtainkaa,
Kotini Arman, Kylmään kultalaan.

Mitä Raikol[2] pe mulla kysyvät,
Jätä pois nai muistosi ettäst[ä],
Köyhä maasi paljon kurjuutta,
Sil kärsiä ja paljon puutetta.

”Siirtolaisen laulu” Henry Hillin käsin kirjoitetussa laulukirjassa.
Lähde: Juha Niemelän yksityinen kokoelma.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Voimakasta koti-ikävää ja nostalgiaa korostaa puolestaan Henry Hillin käsin kirjoitettuun laulukirjaan sisältyvä ”Siirtolaisen laulu” (kuva 13). Hill, ilmeisesti oikealta sukunimeltään Krusberg, oli metsätyömies Montanan Bonnerissa. Kollektiivisesti kerätty lauluvihko on vuosilta 1912–1916, ja kirjan etusivulla on teksti: Hill ”soitti concertiinaa ja lauloi kirjan lauluja”. Kuvauksen perusteella on mahdollista, että työpäivän päätyttyä metsätyöläiset ovat kokoontuneet tukkikämpälle kuuntelemaan musisointia ja ehkä myös laulamaan yhdessä. Samalla ”lokareiden” keskuudessa on saattanut kiertää Hillin tai jonkun toisen työtoverin lauluvihko, johon he ovat kirjoittaneet tarinoita, laulurunoja ja muita ulkoa muistamiaan tekstejä. ”Siirtolaisen lauluun” ei ole merkitty melodiaa, mutta sanat sopivat tunnettuun romani- ja kansansävelmään ”Mustalaiseks olen syntynyt”.

Toisena laulujen keskeisenä teemana erottuvat raskas työ ja vapauden kaipuu. Suomalaissiirtolaiset työllistyivät tyypillisesti fyysisesti vaativiin ammatteihin kaivoksiin, maatiloille, metsätöihin ja teollisuuden pariin. Pohjois-Amerikassa julkaistut laulukirjat sisälsivät alusta alkaen siirtolaisten omaa, Pohjois-Amerikassa sepittämää laululyriikkaa. Musiikki muodosti työläisille tärkeän ideologisen työkalun, jonka avulla otettiin kantaa erilaisiin siirtolaisten kohtaamiin ongelmiin, kuten huonoihin työskentelyolosuhteisiin. Tästä havainnollisena esimerkkinä on Santeri Mäkelän (1870–1938) vuonna 1909 kirjoittama ”Kaivantomiehen laulu”, joka kuvailee olosuhteita Michiganin kuparikaivoksilla verraten kaivoksia manalan pimeyteen. Laulu tuli sittemmin tunnetuksi myös Suomessa. Laulun sävel on perinteinen kansansävelmä.

> Niin musta on, musta on manalan syän,
> josta mä leipäni haen.
> Kapitaali mun orjakseen ostanut on,
> käs’varten ja verenikin.[34]

Repertuaarissa toistuvat vapausaiheet ja vapauden kaipuu eri muodoissaan, kuten sananvapaus, vapautuminen työnantajan sorrosta, ylipäätään

34 *Uusi Työväen Laulukirja* 1912, 31–32. Ks. myös Rantanen 2017.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vapaus liikkua ja päättää omista asioista. Viimeksi mainittu tavoite tulee esille myös ”Kaivantomiehen laulussa”:

> Minä ikävöin vapautta ihmiskunnan,
> proletaarien sorrettujen.
> Minä ikävöin taistohon tuimimpahan,
> veriruusuja katsomahan.[35]

Sanoituksessa esitetty tavoite – konkreettinen, fyysinen taistelu vapauden puolesta – on kiinnostava. Näin avoin väkivallan ihannoinniksikin tulkittava teksti on harvinainen sosialistien laulurepertuaarissa. Toisaalta se on havainnollinen esimerkki siirtolaisten maailmankuvan muutoksesta, jonka taustalla vaikuttivat erilaiset vaikeudet, etenkin huonot työskentelyolosuhteet. Työläisten aseman parantamisesta tuli toiminnan ensisijainen tavoite, joka voimisti työläisidentiteettiä. ”Ihmiskunta” työläisten synonyymina viitannee työläisten suureen lukumäärään kansainvälisen työväenliikkeen piirissä. ”Veriruusuilla” viitataan tässä todennäköisesti vuoden 1848 vallankumoukseen ja Pariisin kommuuniin 1871.

Kolmantena teemakokonaisuutena nostan esille naiset ja tasa-arvon. Työväenliikkeessä naiset perustivat yhdistyksiä, sanomalehtiä sekä suomen- ja englanninkielisiä kouluja ja kirjastoja. Suomalaistaustaiset naiset muodostivat aktiivisen ryhmän, jonka toiminta tarjosi malleja paitsi naisten järjestäytymiselle myös oman tahdon ilmaisemiselle. Naisten yhdistyksillä oli tärkeä tehtävä siirtolaisnaisten sivistämisessä ja kouluttamisessa. Lisäksi ne muodostivat tärkeitä verkostoja eri aloilla toimivien naisten kesken. Naisten aktiivisuutta havainnollistaa siirtolaisuustutkija Samira Saramon laskelma, jonka mukaan 1900-luvun alun sosialistisen työväenliikkeen naisjäsenistössä suomalaisten naisten osuus oli suurin sekä Yhdysvalloissa että Kanadassa.[36]

Siirtolaisnaiset olivat aktiivisia myös musiikin saralla, vaikka heidän toiminnastaan sen parissa tiedetään vain vähän. Naiset muun muassa lauloivat kuoroissa ja kirjoittivat lauluja. Naisasialiike osana muuta yhdistystoimintaa käynnistyi suomalaissiirtolaisten keskuudessa

35 *Uusi Työväen Laulukirja* 1912, 32.
36 Saramo 2011, 150.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Yhdysvalloissa 1800-luvun lopulla. Siihen kuuluivat tavoitteet parantaa naisten asemaa, saavuttaa äänioikeus ja tasa-arvo sekä lopettaa sukupuoleen perustuva vähättely. Liike korosti kulttuurin ja koulutuksen arvostusta ainoana tienä vapauteen ja valistukseen.[37]

Samat tavoitteet toistuivat naisten kirjoittamissa runoissa ja lauluissa. Naiset kirjoittivat lehtiin, ja heidän runojaan painettiin myös siirtolaisten laulukirjoihin. Naisten etujen ajamisen ohella suosittu teema oli naisten rohkaiseminen ja houkutteleminen mukaan toimintaan naisten oikeuksien ja toimintamahdollisuuksien parantamiseksi. Tämä välittyy New Yorkissa palvelijattarena toimineen Hanna Lehtisen runossa ”Oi, nouskaa!”. Lehtisen runo julkaistiin ensin sosialistisessa *Toveritar*-sanomalehdessä, sitten *Uudessa Työväen Laulukirjassa* vuonna 1912. Runossa Lehtinen vetoaa naisiin taistelussa sivistyksen ja vapauden puolesta.

> Me vaadimme leipää lapsillemme,
> Elämän onnea päälle maan
> Tasa-arvoisuutta itsellemme
> uusien lakien laadintaan.
>
> Suuri on, siskot, tehtävämme
> ennen kuin elämä uudistuu;
> Ennen kuin toivomme näkevämme
> Kuinka yhteiskunta puhdistuu.[38]

Laulu on muutosvoimainen. Sen poljennosta sekä tekstin puhuttelutavasta tulevat mieleen amerikkalaiset reippaat herätysliikkeiden hengelliset laulut. Lehtisen käyttämä me-puhuttelutapa on tehokasta, agitoivaa ja mukaansatempaavaa. Laulun keskiössä on utopia vallitsevan yhteiskunnan kritiikkinä ja paremman tulevaisuuden mahdollistajana. *Uudessa Työväen Laulukirjassa* runolle ei ollut osoitettu sävelmää. Näin tapahtui silloin, kun runoa pidettiin hyvänä ja se haluttiin painaa siinä toivossa, että sille keksittäisiin tai sävellettäisiin melodia.

37 Naisten musiikki- ja muusta kulttuuritoiminnasta ja verkostoista ks. Rantanen 2020 & 2026.
38 *Uusi Työväen Laulukirja* 1912, 95–96.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kiinnostavaa on, että IWW:n piirissä naiset olivat aktiivisia lakkotoiminnassa, jota vauhdittivat muun muassa lukuisat kaivosonnettomuudet. Niissä monet työläiset menettivät henkensä ja perhe jäi ilman toimeentuloa. Naisten aktiivisuus välittyy myös IWW:n lauluissa. IWW:n laulukirjoissa oli useita naisten kirjoittamia ja naisista kirjoitettuja lauluja. Nämä laulut eivät haikaile vanhaa kotimaata tai unohdettua rakkautta, vaan niissä keskiöön nousevat nykyhetki ja tulevaisuus: naisten aktiivisuuden korostaminen, edistäminen ja esiintuominen, tasa-arvon tavoite sekä naisten kohtaamat konkreettiset yhteiskunnalliset ongelmat, kuten prostituutio. IWW näki seksityöläiset kapitalistisen järjestelmän uhreina, ei moraalittomina ”langenneina” naisina.[39] Kanadaan muuttaneita suomalaisnaisia tutkinut Varpu Lindström on todennut, että Kanadassa suomalainen prostituoitu ei ollut ”nuori, harhaanjohdettu tyttö”, vaan tavallisesti noin 30-vuotias tai vanhempi siisti ja tyylikäs nainen, jolla oli usein myös korkeampi koulutus. Lisäksi heillä oli suhteellisen korkea palkka.[40]

Karumpi kuva seksityöläisen arjesta on tallentunut IWW:n julkaisemaan suomenkieliseen *Palkkaorjain lauluja* -kirjaan. ”Langenneen laulu” esittelee seksityöläisen häpeän ja halveksunnan leimaaman arjen: ”Minä leivän niin kallihin eestä, elon kaikkeni uhrata saan!” Toisinaan asiakkaina saattoivat olla samat henkilöt, jotka muuten paheksuivat heidän työtään äänekkäimmin:

> Elon hurjaa nyt esitän draamaa –
> Kas kun katselen verhojen taa:
> näen monta tääll’ ”pyhäinkin” naamaa,
> valevaatteet kuin väistyä saa.
>
> Nyt syöskää vain lokaanne, saastaa;
> Alemmaksi en vaipua voi!
> Mut verhot ken teiltäkin raastaa;
> sydänvertani näkee siell’ – oi![41]

39 Mayer 2018, 3.

40 Lindström 1991, 176. Lindström on arvioinut, että kahta asiakasta palveltuaan seksityöläinen saattoi tienata kotiapulaisen kuukausipalkan verran.

41 *Palkkaorjain lauluja* 1925, 73–74.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Ehkä tunnetuin naisten asemaa IWW:ssä korostava laulu on ”Rebel Girl”, joka IWW:n suomenkielisissä laulukirjoissa on suomennettu kahdella eri nimellä – ”Tyttö kapinan” ja ”Kumousnainen”. Se on liikkeen tunnetuimman lauluntekijän Joe Hillin (1879–1915) sanoittama ja poikkeuksellisesti myös säveltämä kappale, josta tuli eräänlainen ylistyslaulu liikkeessä toimineille naisille ja samalla kehotus saada lisää naisia mukaan toimintaan. Laulu on omistettu Hillin hyvälle ystävälle Elizabeth Gurley Flynnille (1890–1964), joka oli aktivisti, feministi ja yksi IWW:n johtohahmoista. Laulu on käännetty ja sisältyy kaikkiin kolmeen suomenkieliseen laulukirjaan:

> Vallankumous, vallankumous
> kas siinä kuin naisen on tunnustus.
> Rohkeutta ja tarmoa tuo,
> toverilleenkin intoa luo.
> – Meillä monta jo on.
> Lisää tarvis on
> saada naisia Suur’ Unioon.
> Niin suurta vain.
> On rinnakkain
> Käydä taistelohon.[42]

Laulusta välittyy liikkeen avoin suhtautuminen naisten mukana oloon. IWW tarjosi naisille muita järjestöjä laajemmat sosiaaliset ja poliittiset osallistumismahdollisuudet. Naiset toimivat tasa-arvoisina miesten rinnalla, eivät ainoastaan omissa osastoissaan, kuten esimerkiksi sosialistijärjestöissä samaan aikaan.[43] IWW näki naisissa mahdollisuuden liikkeen jäsenmäärän kasvattamiseen, sillä 1920-luvulla vain prosentti naisista kuului ammattiliittoon.[44]

42 *Proletaarilauluja* 1918, 73–74.
43 Mayer 2018, 3–4.
44 Saramo 2011, 156.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Sisällissodan 1918 vankileirilaulut ja siirtolaisuus

Sodat ja kapinat synnyttävät usein runoja ja lauluja, jotka välittyvät sukupolvelta toiselle.[45] Laulujen sisältönä on usein tapahtumien kertominen, muisteleminen ja esillä pitäminen. Tämä pätee myös Suomen sisällissodan (1918) kohdalla. Vankileirilaulut liittyvät kiinnostavalla tavalla suomalaissiirtolaisten musiikin historiaan, sillä lauluja sekä kirjoitettiin että julkaistiin siirtolaisten keskuudessa. Suomen sisällissotaa on tutkittu verrattain paljon, mutta etenkin punaisten musiikki on jäänyt vähäiselle huomiolle.[46] Seuraavaksi käyn lyhyesti läpi vankileirilaulujen olemusta. Tämän jälkeen selvitän siirtolaisten roolia laulujen historiassa ja muistamisessa.

Sekä valkoisten että punaisten puolella laulut olivat ensin keino kasvattaa ja ylläpitää mielialaa ja myöhemmin sodan jälkeen tapa muistella tapahtumia. Punaisilla lauluilla oli tärkeä rooli vastarinnan osoittamisessa valkoisen puolen ”sortoa” vastaan. Suomen sisällissodan aikana käytetyt laulut olivat kokoelma vanhempia, jo tunnettuja lauluja, kuten valkoisten puolella Suomen kansallislaulu ”Maamme”, Lutherin taisteluvirsi ”Jumala ompi linnamme” ja punaisten hyödyntämät, Euroopan vallankumousten yhteydessä tunnetuiksi tulleet ”Marseljeesi”, ”Internationaali” ja ”Varshavjanka”. Sisällissodan aikana ja sen jälkeen syntyi myös uusia lauluja.[47] Niistä tunnetuin lienee Jean Sibeliuksen valkoisen puolen jääkäreille säveltämä ”Jääkärimarssi”, joka nostettiin lähes välittömästi osaksi suomalaisen musiikin kaanonia. Marssi on suosittu ja soitettu yhä tänä päivänä. Muun muassa Suomen tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotto alkaa vuodesta toiseen ”Jääkärimarssilla”.

Vankileirilaulut saivat poikkeuksetta mallinsa ja muotonsa 1800-luvun kansanlaulusta, joka vankileirilaulujen myötä nousi uuteen ja samalla viimeiseen kukoistukseen. Laulujen melodioita lainattiin rekilauluista ja arkkiveisuista, joihin lauluntekijät sepittivät tarinoita kansanlaulun vanhoja rakenteita ja kerronnan tapoja noudattaen. Laulujen sävelmissä

45 Kurkela 2009b, 423.

46 Tässä yhteydessä on kuitenkin tärkeää mainita Timo Tuovisen ja Heikki Laitisen Surutyö-projekti, joka koostui Tuovisen keräämästä muistitietoaineistosta, Surutyö-nimisestä konsertista (1993) ja konsertin tallenteesta (1994).

47 Kurkela 2009b, 425–427; Heimo, Mustamo & Rantanen 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

oli lainoja myös venäläisistä romansseista ja keskieurooppalaisista operettisävelmistä, jotka olivat 1910-luvulla suosittuja koko Suomessa.[48] Valikoidut melodiat olivat lähtökohtaisesti surullisia ja haikeita, mollivoittoisia sävelmiä, jotka kuvastivat koettua surua ja tuskaa.

Oli tavallista, että vankileirilauluissa muisteltiin jotakin tiettyä epäoikeudenmukaisena koettua tapahtumaa tai yksittäistä henkilöä. Lauluihin tallennettiin arkkiveisumaisia kuvauksia sodan vaiheista myös tietoisesti jälkipolvia varten. Sodan aikana vankileirilauluja hyödynnettiin tiedon välittäjinä. Laulut levisivät nopeasti sekä käsin kirjoitettuina että suullisesti, vangeilta omaisille ja leiriltä toiselle.[49] Muistitiedon mukaan lauluja myös salakuljetettiin Yhdysvaltoihin mitä kekseliäimmin keinoin.[50] Todennäköisesti laulujen paljastumisen pelättiin aiheuttavan ongelmia rajalla. Levitessään laulut saivat laulajien ja muistelijoiden mukana uusia säkeistöjä, ja seurauksena oli suuri määrä erilaisia muunnelmia. Lauluissa oli samalla myös uutta. Vankileirilauluissa aatteen palo ja sorrettujen puolustaminen korvasi romanttisen rakkauden, joka esimerkiksi kansanlauluissa usein liitettiin kuolemaan ja kadonneen ikävöintiin. Rakenteestaan johtuen vankileirilaulut on usein määritelty tyylilajiltaan kansanlauluiksi, kuten monet muutkin varhaiset työväenlaulut.[51]

Sisällissodan aikana uusia lauluja ei syntynyt huomattavia määriä kummallakaan puolella, mutta sodan jälkeisinä kuukausina ja vuosina niitä sepitettiin paljon entisten punakaartilaisten sekä punaleskien ja -orpojen keskuudessa, jotka usein sijoitettiin sanoituksissa kertojan asemaan. Laulujen yhteisenä nimittäjänä oli poikkeuksetta suru ja katkeruus. Laulut kertoivat, kommentoivat ja muistelivat valkoisen terrorin kauhuja ja raakuuksia, kuten laittomina pidettyjä teloituksia ja kenttäoikeudenkäyntejä. Erityisesti naisten teloitukset järkyttivät. Sodan jälkeen vankileirilaulujen sepittäminen ja tapahtumien muistiin kirjoittaminen toimivat surun lievittämisen ja trauman purkamisen välineenä. Sisällissodan tappio ja sitä seuranneet teloitukset ja vankileirien joukkokuolemat olivat valtava trauma, eikä sen lievittämiseen ollut monia keinoja.

48 Saunio & Tuovinen 1978, 22. Ks. myös Kurkela 2009b, 435.
49 Saunio & Tuovinen 1978, 22.
50 Tuovinen 22.12.2023.
51 Kurkela 2009b, 435.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Musiikin historian tutkija Vesa Kurkelan mukaan runojen ja laulujen tekeminen oli luultavasti ensimmäisiä tapoja etsiä lohdutusta.[52]

Psykoanalyyttisen musiikintutkimuksen näkökulmasta musiikilla on ja on ollut keskeinen rooli yhteisöllisten traumojen julkisena esille tuojana, muistelijana ja käsittelijänä. Musiikintutkija Susanna Välimäki on todennut musiikkia ja traumaa käsittelevissä tutkimuksissaan, että taiteen yksi elintärkeä tehtävä yhteiskunnassa on käsitellä ja muistaa yhteisöllisesti ja julkisesti traumaattisia kokemuksia, joiden edessä tavanomainen arkiajattelu ja kieli eivät riitä. Musiikilla on samastumisen tunnetta ja empatiaa voimistavana elementtinä kyky vahvistaa yhteenkuuluvuutta ja edistää surutyötä.[53]

Kesti pitkään ennen kuin punaiset pääsivät julkisesti käsittelemään omia tuntemuksiaan ja pystyttämään omat muistomerkkinsä. Sisällissodan virallinen ja julkinen muistaminen keskittyi vuosikymmenien ajan vain valkoisen osapuolen tapahtumiin. Laulut mahdollistivat kuitenkin kollektiivisen surun käsittelemisen ja jakamisen. Samalla laulut ylläpitivät tapahtumien muistamista. Laulujen ja runojen kirjoittaminen on myös hyvin demokraattinen surun käsittelyn keino: jokaisella on vapaus kirjoittaa ajatuksiaan muistiin, kuunnella toisia ja jakaa yhteinen äänellinen tila.

Tietoinen tai tiedostamaton unohtaminen kuuluvat keskeisesti sisällissotaan liittyvään muistamiseen.[54] Esimerkiksi useimmat valkoisesta terrorista kertovat laulut jäivät kokonaan julkaisematta, sillä sodan jälkeen Suomessa punaisen puolen musiikkia ja lauluja ei ollut mahdollista esittää julkisilla paikoilla. Myös laulujen painamista laulukirjoihin rajoitettiin. Tämän seurauksena laulut ja niiden laulajat vetäytyivät maan alle, ja monet laulut hävisivät tekijöidensä kuoltua. Samalla laulut kuitenkin elivät ihmisten muistissa sekä käsin kirjoitetuissa vahakantisissa lauluvihkoissa, joihin laulujen ja runojen tekijät kirjoittivat muistiin omia ja toisten tekemiä lauluja sekä vanhemmista kirjoista peräisin olevien taistelulaulujen sanoja. Lauluja tallennettiin myös päiväkirjoihin ja kirjeisiin.

52 Mt., 433.
53 Välimäki 2019a & 2019b.
54 Peltonen 2003.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Huomionarvioista on, että vankileirilauluista kiinnostuttiin etenkin Yhdysvalloissa, jonne lähti tai pakeni monia punaisten puolella taistelleita suomalaisia. Yksi heistä oli Leo Kauppi (1900–1937), josta sittemmin tuli Yhdysvalloissa kenties menestynein suomalaistaustainen levylaulaja. Monen kollegansa tavoin Kauppi päätyi lopulta Neuvosto-Karjalaan ja katosi Stalinin vainojen aikana.[55]

Yhdysvalloissa vankileirilauluja julkaistiin laulukirjoissa ja äänilevyillä, joiden välityksellä laulut levisivät ihmisten koteihin. Julkaiseminen oli mahdollista, sillä Yhdysvalloissa työväenaktiiveihin ei kohdistunut laulujen suhteen samanlaista poliittista painetta kuin Suomessa. Ensimmäiset suomenkieliset levytykset Yhdysvalloissa tehtiin vuonna 1907, ja työväenlauluja alettiin levyttää vuodesta 1914 lähtien. Yhdysvallat oli 1900-luvun alussa maailman johtava äänilevyjen tuottajamaa, ja suomalaissiirtolaiset olivat aktiivisia äänilevyjen ostajia. Monen suomalaissiirtolaisen kotoa löytyi markkinoiden suosituin torvigramofoni Victrola ja iso pino ”rekordeja”, kuten äänilevyjä siirtolaisten keskuudessa kutsuttiin. Suomenkielisiä levyjä oli runsaasti saatavilla, ja teknologia oli soittimia myöten niin edullista, että myös työläisten oli mahdollista ostaa niitä.[56] Suomalaiset sanomalehdet sekä levy- ja gramofoniyhtiöt olivat taitavia markkinoinnissaan, ja tuotteita myytiin myös erilaisilla nostalgisilla mielikuvilla Suomesta (ks. sivu 170).

Laulujen julkaisemisen mukana levisi tieto hävinneen puolen kohtaloista, joista samaan aikaan Suomen julkisessa keskustelussa vaiettiin. Etenkin IWW julkaisi vankileirilauluja ja muita Suomen sisällissotaa käsitteleviä lauluja suomenkielisissä laulukirjoissaan. Ensimmäisessä, vuonna 1918 julkaistussa *Proletaarilauluja*-kirjassa näitä ei vielä ollut, sillä kirja julkaistiin jo maaliskuussa. Vuosina 1920 ja 1925 ilmestyneissä laulukirjoissa *Raatajain lauluja* ja *Palkkaorjain lauluja* julkaistiin noin 20 sisällissotaan liittyvää laulua, osa niistä molemmissa kokoelmissa. Vaikuttaa siltä, että kirjoihin painetut laulut olivat osittain tuttuja jo Suomesta, osittain Pohjois-Amerikassa sepitettyjä tai Suomesta tulleiden

55 Ilpo Saunion ja Timo Tuovisen mukaan vuosien 1931–1934 välisenä aikana tapahtunut vilkas muuttoliike Neuvosto-Karjalaan oli kuolinisku vasemmistolaiselle musiikkitoiminnalle Pohjois-Amerikassa, sillä tänä aikana Pohjois-Amerikkaan muodostunut työväenliike menetti tunnetuimmat lauluntekijänsä. Saunio & Tuovinen 1978, 38.

56 Gronow 2013.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Columbia-levy-yhtiön suomalaisille siirtolaisille suunnattu ilmoitus *Työmies*-lehdessä 11.12.1918.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

laulujen muokattuja versioita. Osaan lauluista oli merkitty erikseen, jos ne oli lähetetty Suomesta, mutta lauluja analysoidessa on kuitenkin syytä huomioida, että usein jopa kymmenien välikäsien kautta kulkeneen laulun alkuperää on toisinaan mahdotonta määritellä. Timo Tuovisen mukaan Pohjois-Amerikassa sepitetyt vankileirilaulut eroavat Suomessa kirjoitetuista siinä, että niissä on hiukan erilainen, etäisempi sävy.[57] On hyvin mahdollista, että Pohjois-Amerikassa vankileirilauluja ovat tehneet myös henkilöt, jotka eivät itse osallistuneet sotaan mutta olivat kuulleet siitä – tai menettäneet jonkun läheisensä sodan aikana.

Laulu nimeltään ”Punasenristin tyttö” on työväenrunoilija Kössi Kaatran (1882–1928) nimimerkillä ”Henkipatto” sepittämä tarina, jossa muistellaan sisällissodan aikana punaisten puolella toiminutta naishoitajaa. Sekä *Raatajain lauluissa* että *Palkkaorjain lauluissa* julkaistu laulu kuvastaa kiinnostavalla tavalla naisten aktiivisuutta sotatapahtumissa. Kaatra itse pakeni sisällissodan jälkimainingeissa Pohjois-Ruotsiin ja kirjoitti siellä lauluja sekä Yhdysvaltoihin että Neuvosto-Venäjälle. ”Punasenristin tytön” melodiaa hyödynnettiin myös aiemmin mainitun ”Langenneen laulun” sävelenä.

> Sua muistelen impeni illoin,
> sua aattelen aamuisin.
> Ja kyynel se kiiltävi silloin,
> mure murtavi mielenikin.
>
> Kera veljeis’ sa taistohon kuljit,
> sota synkkä kun Suomessa soi.
> Käsivarsiisi silvotut suljit,
> olit huoltaja hellä sä, oi.[58]

”Punakaartilaisen muistolle” on toinen laulu, joka julkaistiin molemmissa edellä mainituissa kirjoissa. Laulun sanoma ja sävy noudattelevat vankileirilauluille tyypillistä kaavaa:

57 Tuovinen 22.12.2023.
58 *Raatajain lauluja* 1920, 9–10; *Palkkaorjain lauluja* 1925, 29–30.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Taistojen taakan sä kannoit,
ikehen raskaimman.
Sä vapausaatteelle annoit
Sydänveresi kallihimman.

Kun lahtarit joukkomme saarti,
kun eessäsi surma ol' vaan;
Sä sankari suur' punakaartin
et nytkään käy vaalenemaan.

Mut' ruumiis jos haudassa maatuu
Sun aatteesi meille vain jää.
Vaikk' tuhannet taistossa kaatuu
– Viel' kerran me rynnistetään![59]

Yksi esimerkki Yhdysvalloissa sävelletystä ja sanoitetusta vankileirilaulusta on nimeltään "Muistoja Viipurin vankileiriltä". Se löytyy *Raatajain laulu*ista nimellä "Ikuinen muisto"[60]. Kappaleen sanoittaja Aku Päiviö (1879–1956) oli kanadansuomalainen toimittaja ja runoilija sekä merkittävä hahmo paikallisessa työväenliikkeessä. Laulun sävelsi Frank Lindroos (1874–1923), joka teki kiinnostavan musiikkiuran työväenliikkeen parissa Yhdysvalloissa. Pietarissa vuonna 1874 syntynyt Lindroos muutti vaimonsa ja kahden lapsensa kanssa Yhdysvaltoihin vuonna 1904. Sävellystyön ohella hän perusti soittokuntia ja toimi musiikinjohtajana sekä opettajana etenkin IWW:n piirissä.[61]

Laulun kerronta ei ehkä ole sävyltään niin henkilökohtainen kuin Suomesta saapuneiden vankileirilaulujen, mutta sen väkevä sanoma korostaa punaisten taistelijoiden urhoollisuutta:

59 *Raatajain lauluja* 1920, 33–34; *Palkkaorjain lauluja* 1925, 77–78.
60 *Raatajain lauluja* 1920, 65–66.
61 Pelto 1923, 23–25.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Nyt ryskyin huutaa ulvoo julmat tykkien suut
Kiväärit ne kohtaloiden ompi mittapuut,
Kumouksen sankarille suuri on se työ
Kun sortajien kanssa he kuolon arpaa lyö.[62]

Kiinnostavaa on, että vankileirilaulujen yleisestä synkästä sävystä riippumatta laulut lopulta säilyttivät ihmisyyttä ihannoivan aatteen. Lähes kaikissa lauluissa oli tavalla tai toisella toiveikas, tulevaisuuteen ja aatteen voittoon uskova loppu.[63] Tämä on nähtävissä myös ”Punakaartilaisen muistolle” -laulun kohdalla. Toiveikkuus sopi hyvin IWW:n tavoitteisiin, mikä voi osaltaan selittää laulujen julkaisemisen juuri IWW:n kirjoissa. Samalla järjestö tuli tehneeksi korvaamatonta muistityötä, sillä sittemmin vankileirilaulujen tallentaminen levyille ja laulukirjoihin osoittautui tärkeäksi laulujen säilymisen näkökulmasta.

Vankileiri- ja muiden sisällissodasta kertovien laulujen käyttötavoista Pohjois-Amerikan siirtolaisyhteisöissä ei ole tarkkaa tietoa. Sanomalehtikirjoittelun perusteella sisällissota-aiheet olivat esillä esimerkiksi suomalaisyhteisöissä järjestetyissä konserteissa ja näytelmissä. Todennäköisesti niiden avulla pyrittiin kertomaan entisen kotimaan tapahtumista; laulut saattoivat toimia tiedonvälittämisen keinoina samaan tapaan kuin Suomessa. Toisaalta laulut olivat todennäköisesti surun käsittelemisen välineitä myös siirtolaisten keskuudessa. Kuten edellä totesin, sisällissodan vaikutuksesta uusia tulijoita oli paljon, ja siirtolaisyhteisöissä oli useita, jotka menettivät sisällissodassa läheisiään. Laulujen avulla traumaattisia tapahtumia oli mahdollista käydä läpi. Vankileirilaulujen suosiosta kertoo se, että laulukirjoihin painamisen ohella niitä myös levytettiin useampia. Lauluja haluttiin kuunnella, ja niitä mahdollisesti myös esitettiin toisille – samalla muistellen menehtyneitä läheisiä ja aatetovereita.

62 Lindroosin ja Päiviön yhteistyönä syntyi myös ”Sorakumpujen vainajille” -niminen vankileirilaulu, jonka on levyttänyt suomalaisyhteisöissä tunnettu laulaja Aino Saari (1895–1963). Levytys tehtiin New Yorkissa, Columbia-levy-yhtiön studiolla 26.10.1926. ”Sorakumpujen vainajille” jäi tiettävästi Lindroosin viimeiseksi sävellykseksi ennen hänen kuolemaansa vain 49-vuotiaana vuonna 1923. (Pelto 1923, 65–66.)

63 Kurkela 2009b, 435.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Muistaminen siirtolaisten lauluissa

Selvää on, että musiikki oli alusta saakka keskeisessä roolissa siirtolaisten elämässä. Ensimmäisen polven suomalaissiirtolaiset sepittivät lauluja omissa yhteisöissään, omien sosiaalisten kehystensä sisällä, joissa he jakoivat yhteisen arvomaailman. Musiikki voimisti siirtolaisidentiteettiä ja loi tärkeän yhteenkuuluvuuden tunteen siirtolaisryhmien keskuuteen. Musiikin avulla – juhlissa, iltamissa, kodin piirissä, työmailla, harrastuksissa, mielenosoituksissa, suomenkielisissä kouluissa ja laulukirjoja julkaisemalla – siirtolaiset siirsivät tietoisesti ja todennäköisesti myös tiedostamattaan yhteisiä muistoja, kulttuuriperintöä ja muuta tietoa seuraaville sukupolville.

Laulut edustavat siirtolaisten kokemushistoriaa. Lauluista välittyvät siirtolaisten kiteytyneet elämänkertomukset ja vaiheet. Niissä on valtava samaistumispinta paitsi epäilemättä heille, jotka tekivät, kuuntelivat ja esittivät lauluja yli sata vuotta sitten, myös tutkijalle tässä päivässä. Lauluihin on kirjattu heidän tapansa määrittää maailmaa ja ympäristöään sekä henkilökohtaisella että yhteisöllisellä tasolla. Siirtolaisten lauluissa henkilökohtaiset muistot limittyivät niin ikään yhteisöllisiin kokemuksiin. Omakohtaiset laulut kehystävät siirtolaisten historiaa myös yleisemmin.

Käyttämäni aineiston valossa laulut kuvastavat kiinnostavalla tavalla ensimmäisen ja toisen polven siirtolaisten vaiheittaista kiinnittymistä pohjoisamerikkalaiseen yhteiskuntaan. Tämä ei kuitenkaan tapahtunut kivuttomasti, sillä useat raskaisiin ja vaarallisiin ammatteihin työllistyneet suomalaissiirtolaiset kärsivät ennen kaikkea huonoista työskentelyolosuhteista. Tilanne johti radikalisoitumiseen työväenliikkeessä, jolla puolestaan oli voimakas vaikutus heidän identiteettinsä muovautumiseen. Samalla laulujen aiheet vaihtuivat Suomesta, koti-ikävästä ja rakkaudesta vapauden ihannointiin, kapitalismikritiikkiin ja naisten oikeuksiin. Huomio kiinnittyi nykyhetkeen ja tulevaisuuteen menneisyyden sijaan. Siirtolaisten omaksuma ja sepittämä musiikki toimi utopistisena ajattelutyönä, joukkohengen luojana, trauman ja surun käsittelemisen välineenä, tarinankerrontana, tiedonvälittäjänä ja muistamisen muotona mutta myös huvituksena ja vapaa-ajan toimintana. Ajattelutavan

https://doi.org/10.21435/skst.1511

muuttumisesta huolimatta toiminta oman suomalaisen yhteisön sisällä, omalla kielellä ja omista lähtökohdista pysyi kuitenkin tärkeänä.

Sosiaalisen tilanteen muutos ei myöskään tarkoittanut entisen kotimaan unohtamista. Suomen tapahtumia seurattiin päinvastoin kiinnostuneena. Tästä kuvaavana esimerkkinä ovat sisällissodan vankileirilaulut, joita siirtolaiset halusivat tallentaa laulukirjoihin ja äänilevyille. Musiikki ja sen käyttö osoittavat, että sekä sisällissotaan osallistuneet – joihin tässä tapauksessa lukeutuivat etenkin sodan aikana tai pian sen jälkeen Pohjois-Amerikkaan muuttaneet siirtolaiset – että sitä etäältä seuranneet halusivat kertoa ja muistaa sodan tapahtumia sekä punaisten aatetoverien kohtaloita siirtolaisten keskuudessa.

Siirtolaislaulujen avulla on myös mahdollista tuoda menneisyyden tunnelmia esille nykypäivään, muistuttaen samalla historian tapahtumista. Tehokkain tapa lähestyä siirtolaisten historiallista musiikkia ja jaettua äänellistä tilaa on kuunnella tai tehdä musiikkia itse. Yksi siirtolaisiin liittyvän tutkimukseni keskeisistä tavoitteista on ollut rekonstruoida menneisyyttä tuomalla siirtolaisten unohdettua musiikkia kuultavaksi nykypäivässä. Tämä on tarkoittanut käytännössä tutkijan jalkautumista kentälle tekemään yhteistyötä muusikoiden kanssa. Olen käyttänyt tästä työskentelymenetelmästä muun muassa nimitystä *soiva etnografia* ja *historian kuunteleminen*. Lähihistoriassa siirtolaisuusaiheisia kokoonpanoja on ollut muutamia. J. Karjalaisen (s. 1957) Lännen Jukka -projekti on niistä varmasti tunnetuin. Myös laulaja-lauluntekijä Mikko Perkoila (s. 1950) on esittänyt siirtolaisten lauluja, samoin Aija Puurtinen (s. 1959) ja Brooklynin satu -yhtye.

Uusin tulokas on omien arkistolöydösteni perusteella koottu Paleface (s. 1978) ja Laulava Unioni, joka sovittaa ja esittää suomalaisten IWW:läisten musiikkia. Kiinnostavaa on, että IWW:n lauluja ovat esimerkiksi Yhdysvalloissa esittäneet sellaiset taiteilijat kuin Bruce Springsteen (s. 1949), Bob Dylan (s. 1941) ja Joan Baez (s. 1941), mutta Suomeen musiikki ei ole aikaisemmin rantautunut lukuun ottamatta Turun yliopilasteatterin lauluryhmän vuonna 1977 julkaisemaa *Joe Hillin lauluja* -levytystä. Tämä johtunee osittain siitä, että IWW:n toiminta ei varsinaisesti ulottunut Suomeen saakka, vaikka yksittäisiä lauluja kuitenkin löytyy suomalaisista työväen laulukirjoista.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Laulavan unionin ensikonsertti järjestettiin keväällä 2018. Ensimmäinen albumi *Tie vapauteen* julkaistiin loppuvuodesta 2019 ja toinen pitkäsoitto *Hoopon elämän mysteerit* keväällä 2025. Yhtye on herättänyt kiinnostusta myös Pohjois-Amerikassa. Yhdysvalloissa ilmapiiri tuntuu muutenkin jonkin verran vapautuneen suhteessa aikaisempaan, jolloin edeltävien sukupolvien punaisesta taustasta lähtökohtaisesti vaiettiin. Viime aikoina kuitenkin yhdysvaltalaiset tutkijat ovat yhä enemmän tarttuneet myös näihin aiheisiin. Esimerkiksi kesällä 2023 FinnFest-tapahtumassa Duluthissa työläisnäkökulma oli näkyvästi esillä muun muassa folkloristi Kirsti Salmi-Niklanderin johtaman, suomalaistaustaista radikaalia kirjoittajaa, runoilijaa ja lauluntekijää T-Bone Slimiä (1882–1942) käsittelevän hankkeen tiimoilta.[64]

Parhaimmillaan siirtolaisten laulut mahdollistavat tutkijan pääsyn ruohonjuuritasolle lauluntekijän ajatuksiin, arvomaailmaan, verkostoihin, ajankohtaisiin ongelmiin, tavoitteisiin sekä yleisesti siirtolaiskokemuksiin uudessa ympäristössä. Musiikki muodostaa eräänlaisen ”soivan sillan” nykyisyyden ja menneisyyden välillä. Sen avulla on mahdollista tavoittaa menneiden siirtolaissukupolvien kokemuksia ja tuoda niitä esille nykyhetkessä. Muisti ja muistaminen eivät ole pysyviä rakenteita, vaan ne muuttuvat jatkuvasti erilaisten sosiaalisten, poliittisten ja kulttuuristen tekijöiden vaikutuksesta. Emme siis pysty tavoittamaan menneisyyttä sellaisena kuin se on ollut, mutta musiikilla on kuitenkin kyky muodostaa kuviteltuja, jaettuja äänellisiä tiloja, joissa edellisten sukupolvien muistot ja tarinat on yhä edelleen mahdollista tavoittaa.

64 T-Bone Slim and the transnational poetics of the migrant left in North America. Koneen Säätiö 2022–2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Sanoma- ja aikakauslehdet

Kotirinta, Pirkko (2024), Viola Turpeinen nousi Yhdysvalloissa Abban rinnalle suomalaisella polkalla. *Helsingin Sanomat* 30.4.2024.
Pelto, Väinö (1923), Yleispiirteitä työläissäveltäjä Frank Lindroosin elämästä. *Tie vapauteen* 8 (5), 23–25. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.
Työmies 1908, 1912, 1918. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

Laulukirjat

Hill, Henry [Krusberg, Kaarle Victor] (1912), Käsin kirjoitettu lauluvihko. Montana: Bonner. Juha Niemelän yksityinen kokoelma.
Kansanlauluja (1909). Koonnut A. Holkko. Ashtabula: Amerikan Sanomat. Juha Niemelän yksityinen kokoelma.
Palkkaorjain lauluja (1925). Duluth: Workers Socialist Publishing Company.
Proletaarilauluja (1918). Duluth: Workers Socialist Publishing Company.
Raatajain lauluja (1920). Duluth: Workers Socialist Publishing Company.
Saikkonen, Esa (1912–1913), Käsin kirjoitettu lauluvihko. Michigan: Nagaunee. Juha Niemelän yksityinen kokoelma.
Uusi Työväen laulukirja. Kuudes uusittu painos (1912). Hancock: Työmies Kustannusyhtiö.

Haastattelut ja henkilökohtaiset tiedonannot

Gronow, Pekka. Henkilökohtainen tiedonanto 30.12.2023.
Tuovinen, Timo. Haastattelu 22.12.2023.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Assmann, Aleida (2010), Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past. Teoksessa *Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Toim. Karin Tilmans, Frank van Vree & Jay M. Winter. Amsterdam: Amsterdam University Press, 35–50. https://doi.org/10.1515/9789048512027-004.
Assmann, Aleida (2011), *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
Assmann, Jan (2008), Communicative and Cultural Memory. Teoksessa *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Toim. Astrid Erll & Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 109–118. https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.109.
Gronow, Pekka (2013), Kansivihko. Teoksessa *Proletaarit nouskaa! Amerikansuomalaisia työväenlauluja 1914–1931*. AMCD 1043. Helsinki, Artie Music Oy.

Güran-Aydin, Pinar & DeNora, Tia (2016), Remembering through music. Turkish diasporic identities in Berlin. Teoksessa *Routledge International handbook of Memory Studies*. Toim. Anna Lisa Tota. New York: Routledge, 233–246.

Heimo, Anne, Mustamo, Aila & Rantanen, Saijaleena (2022), The musical legacy of the 1918 Finnish Civil War on YouTube: Reconciliation and Agitation. *Culture Unbound* 1 (1). Linköping University Electronic Press. http://www.cultureunbound.ep.liu.se. https://doi.org/10.3384/cu.3974.

Kero, Reino (1996), *Suureen länteen. Siirtolaisuus Suomesta Pohjois-Amerikkaan*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.

Kilpiö, Kaarina & Rantanen, Saijaleena (2025), Johdanto. Toiminnallisen näkökulman yleistyminen musiikin historian tarkastelussa. Teoksessa *Sivuutetut soinnit. Näkökulmia musiikin historian tutkimukseen Suomessa*. Toim. Kaarina Kilpiö & Saijaleena Rantanen. Turku & Helsinki: Turun Historiallinen Yhdistys & Suomen musiikkitieteellinen seura, 7–31. https://doi.org/10.65871/thy.1844.

Kivisto, Peter (1984), *Immigrant Socialists in the United States. The Case of Finns and the Left*. London: Associated University Presses.

Kostiainen, Auvo (2014), Politics of the left and the right. Teoksessa *Finns in the United States. A History of Settlement, Dissent, and Integration*. Toim. Auvo Kostiainen. East Lancing: Michigan State University Press, 131–156.

Kurkela, Vesa (2009a), *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Sulasol.

Kurkela, Vesa (2009b), Sisällissodan laulut. Teoksessa *Suomen sisällissodan pikkujättiläinen*. Toim. Pertti Haapala & Tuomas Hoppu. Helsinki: WSOY, 425–440.

Kurkela, Vesa (1989), *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Leary, James P. & Virtanen, Hilary Joy (toim.) (2010), *Journal of Finnish Studies* 14 (1), teemanumero *Finnish-American Songs and Tunes, from Mones, Lumber Camps and Workers' Halls*.

Lindström, Varpu (1990), *Uhmattaret. Suomalaisten siirtolaisnaisten vaiheita Kanadassa 1890–1930*. Suom. Börje Vähämäki. Porvoo: WSOY.

Mayer, Heather (2018), *Beyond the Rebel Girl. Women and the Industrial Workers of the World in the Pacific Northwest 1905–1924*. Corvallis: Oregon University Press. https://doi.org/10.1353/book61481.

Peltonen, Ulla-Maija (2003), *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pitkänen, Silja & Sutinen, Ville-Juhani (2011), *Värssyjä sieltä ja täältä. Hiski Salomaan elämä ja laulut*. Helsinki: Teos.

Rantanen, Saijaleena (2026), Rise, All Women! Music of the Finnish North American Working-Class Women in the Early 20th Century. Teoksessa *Writing and Reading European Migrant Belonging in Early-20th-Century North America*. Toim. Saijaleena Rantanen, Kirsti Salmi-Niklander & Samira saramo. Turku: Siirtolaisuusinstituutti, 185–206.

Rantanen, Saijaleena (2021), "Pidä toveruus pyhänä" – Työläislasten maailmankuva koulujen lauluissa ja laulukirjoissa 1900-luvun alun suomalaisyhteisöissä Pohjois-

Amerikassa. Teoksessa *Toiminta soi! Kirjoituksia yhteiskunnallisesta, toiminnallisesta ja aktivistisesta musiikintutkimuksesta*. Toim. Kim Ramstedt. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. https://www.suoni.fi/fi/toiminta-soi/2021/1/19/pida-toveruus-pyhana [viitattu 6.2.2026].

Rantanen, Saijaleena (2020), Naiset mukaan! Siirtolaisnaiset aktiivisina toimijoina Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1900-luvun taitteessa. Teoksessa *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Toim. Sini Mononen, Janne Palkisto & Inka Rantakallio. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 27–61.

Rantanen, Saijaleena (2017), Suomalaisten ”tuplajuulaisten” laulut. *Ennen ja nyt* Vol. 17 (4). https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108840/63836 [viitattu 6.2.2026].

Rantanen, Saijaleena (2013), *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1960-luvulta suurlakkoon 1905*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Saramo, Samira (2011), ”A socialist movement which does not attract the women cannot live”: Finnish Socialist Women in Port Arthur, 1903–1933. Teoksessa *Labouring Finns. Transnational Politics in Finland, Canada, and the United States*. Toim. Michel S. Beaulieu, Ronald N. Harpelle & Jaimi Penney. Turku: Institute of Migration, 145–166.

Sarjala, Jukka (2002), *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saunio, Ilpo (1974), *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Saunio, Ilpo & Tuovinen, Timo (1978), *Edestä aattehen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Helsinki: Tammi.

Savolainen, Ulla & Taavetti, Riikka (2022), *Muistitietotutkimuksen paikka. Teoriat, käytännöt ja muutos*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. https://doi.org/10.21435/skst.1478.

Vainikainen, Topi (2023), Lauluihin varautunut menneisyys. Nostalgisen laulut muistin paikkoina KOM-teatterin esityksessä Baikalin lapset. *Historiallinen aikakauskirja* Vol. 212 (2), 148–161. https://doi.org/10.54331/haik.121400.

Vihma, Antto (2021), *Nostalgia: teoria ja käytäntö*. Helsinki: Teos.

Välimäki, Susanna, Rantanen, Saijaleena & Mononen, Sini (2020), Johdanto. Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana Suomessa 1800-luvun lopulta 2000-luvulle. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 7–48.

Välimäki, Susanna (2019a), War and Trauma in the Music of Bruce Springsteen: ”Born in the U.S.A.”, ”Devils & Dust”, and ”The Wall”. Teoksessa *On Popular Music and Its Unruly Entanglements*. Toim. Nick Braae & Kai Arne Hansen. New York: Palgrave Macmillan, 103–123. https://doi.org/10.1007/978-3-030-18099-7_6.

Välimäki, Susanna (2019b), Välittämisen asteikko. Luonto ja ympäristöhuoli suomalaisessa taidemusiikissa. Teoksessa *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: UTUkirjat, 35–66.

Österlund-Pötzsch, Susanne (2010), The Flexible Space: Finland-Swedish Descendants in North America. *ARV Yearbook of Folklore*, Vol 66. Toim. Arne Bugge Amundsen. Uppsala: The Royal Gustavus Adolphus Academy, 197–215.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Häveliäät köyhät ja kanssakansalaisettaret

Naiset osana Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyystoimintaa 1790–1808

Mikko Saira
https://orcid.org/0009-0005-0131-9368

Maaliskuussa 1795 Turun akatemian kaunopuheisuuden professori Henrik Gabriel Porthan (1739–1804) kertoi kirjeessään lainopin professori Matthias Caloniukselle (1738–1817), että Turun ja Porin läänin maaherra Ernst Gustaf von Willebrandin (1751–1809) vanhin tytär oli laulanut Turun Soitannollisen Seuran konsertissa oikein hyvin. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun Turussa nainen oli esittänyt julkisesti musiikkia. Porthan selosti Caloniukselle, että vanhan ennakkoluulon mukaan naiset eivät saaneet esiintyä seuran konserteissa. Hiljan seuran puheenjohtajaksi valittu von Willebrand oli kuitenkin antanut vanhimman tyttärensä, Wendla Sofia von Willebrandin (1779–1863), ”rikkoa jään ja laulaa yhden kappaleen”.[1] Vaikka Porthan kehui, kuinka Wendla Sofia oli esiintynyt hyvin, hän jatkoi: ”Nyt toivotaan, etteivät monet ottaisi hänestä mallia.”[2]

Myöhemmin keväällä Turun Soitannollinen Seura järjesti köyhien säätyläisten tueksi konsertin, jossa kahdeksan naista lauloi Giovanni

1 ”[– –] bryta isen och sjunga et stycke.” *Henrik Gabriel Porthans bref till Matthias Calonius – 1, Åren 1791–1796*, 168.

2 ”Nu hoppas man, at åtsk. andra ej skola taga i betänkande at följa hennes efterdöme.” Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Battista Pergolesin (1710–1736) *Stabat materin*. Porthan suhtautui aiempaa myötämielisemmin naisten esiintymiseen ja kirjoitti Caloniukselle: ”Kun silmät yhtä hyvin kuin korvatkin houkuttelivat kansaa, ei ollut ihme, että Akatemia täyttyi ja tulot olivat huomattavat.”[3] Akatemian psykologian dosentti Nils Magnus Tolpo (1770–1853) kirjoitti päiväkirjaansa, että naiset olivat laulaneet erinomaisesti, sekä huomautti konsertissa olleen tavallista enemmän väkeä.[4] Naisesiintyjät saivat julkisen huomionosoituksen, kun *Åbo Tidningar* -lehdessä julkaistiin runoilija Frans Michael Franzénin (1772–1847) runo, jossa hän ylisti *Stabat materin* laulaneita naisia.[5]

Vuonna 1790 perustettu Turun Soitannollinen Seura (jatkossa lyhennettynä TSS) oli säätyläistaustaisten amatöörimuusikoiden perustama yhdistys, jonka tarkoitus oli organisoida säännöllisiä julkisia konsertteja Turussa. Julkisia musiikkitilaisuuksia oli 1700-luvun aikana järjestetty kaupungissa satunnaisesti ennenkin, mutta Turun musiikkielämä keskittyi lähinnä kirkossa esitettyyn musiikkiin ja Turun akatemian omiin tilaisuuksiin, joiden musiikista vastasi vuonna 1747 perustettu akateeminen kapelli.[6] TSS:n ensimmäisellä toimintakaudella 1790–1808 oli kaksi merkittävää tekijää, jotka muuttivat kaupungin musiikkielämää suhteessa aiempaan. Ensinnäkin seura järjesti jäsenilleen viikoittain konsertteja, organisoi esityksiä kaupungissa vierailleiden muusikoiden hyväksi ja esitti vähintään kerran vuodessa konsertin kaupungin köyhien tai Ruotsissa tapahtuneiden kaupunkipalojen uhrien hyväksi. Seuran perustaminen tarkoitti siten säännöllistä julkisten konserttien järjestämistä Turussa. Toisekseen seuran tilaisuuksiin olivat tervetulleita kaikki, jotka kykenivät maksamaan seuran jäsenyydestä tai hyväntekeväisyyskonserttien[7] tapauksessa pääsylipun hinnan. Kaikki tämä mahdollisti aiempaa laajemmalle osalle säätyläisiä mahdollisuuden osallistua kaupungin musiikkielämään, joko amatöörimuusikon tai kuuntelijan roolissa.[8] Juuri

3 ”Då ögonen ej mindre än öronen lockade folk upp, var ej under at Acad. blef full, och recetten ansenlig.” Mt., 183.

4 Diarum År 1795, 3.4.1795, Coll. 528.1, Kansalliskirjasto (KK).

5 *Åbo Tidningar* 27.4.1795, n:o 17, 1.

6 Ks. esim. Korhonen 2015, 22–31; Dahlström 1995, 161–178.

7 Hyväntekeväisyys tarkoittaa tässä sekä muusikoiden että köyhien ja tulipalojen uhrien hyväksi järjestettyä konsertteja. Määrittelystä ks. Saira 2024, 13, 14.

8 Ks. esim. Andersson 1952, 126–128; Korhonen 2015, 33–37, 39–41.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

avoin pääsy konsertteihin ja muihin kulttuurielämän muotoihin maksua vastaan oli piirre, joka laajensi ihmisten mahdollisuuksia osallistua kulttuurielämään 1700-luvun Euroopassa.[9]

Julkisen ja puolijulkisen kulttuurielämän muotoutuminen 1700-luvulla limittyy Euroopan historiassa osaksi kehityskulkua, jonka tuloksena syntyi moderni, kaikille avoin julkisuus.[10] Tämän prosessin ilmenemistä on usein kutsuttu saksalaisen sosiologi Jürgen Habermasin jalanjäljissä käsitteellä ”porvarillinen julkisuus” (saks. *die bürgerliche Öffentlichkeit*). Käsitteellä hän tarkoittaa erityisesti uusia kanssakäymisen muotoja, joissa eri yhteiskunnallisista taustoista tulevat ihmiset keskustelevat kulttuurista, yhteiskunnasta ja politiikasta. Näitä muotoja olivat esimerkiksi sanomalehtien kirjallinen kulttuuri sekä kahvihuoneiden, teattereiden ja konserttisalien tarjoamat tilat kanssakäymiselle. Näissä käydyn keskustelun tuotteena syntyi Habermasin mukaan ”yleinen mielipide”, joka sai poliittista painoarvoa. Valtiollisten, poliittista päätösvaltaa hallinneiden instituutioiden rinnalle syntynyt porvarillinen julkisuus laajensi siten ihmisten mahdollisuuksia vaikuttaa yhteiskuntaan.[11] Varhaismoderni porvarillinen julkisuus ei koskettanut kuitenkaan kaikkia, vaan esimerkiksi Ruotsissa julkisuuden piirissä toimivat lähinnä säätyläiset eli aateli, papisto, porvaristo, akateemikot, virkamiehet sekä niin kutsutut vapaiden ammattien harjoittajat, kuten lääkärit ja asianajajat.[12]

Hyväntekeväisyys oli 1700-luvun porvarillisia piirejä leimannut hyve, jonka taustat olivat antiikin ja kristinuskon perinnössä sekä valistusfilosofian luomissa käsityksissä ihmisoikeuksista ja ihmisten tasa-arvoisuudesta.[13] Hyväntekeväisyyden ihanteeseen, erityisesti sen ranskankieliseen käsitteeseen *bienfaisance*, kuului taloudellisen hyvinvoinnin lisäksi sosiaalinen hyvinvointi, mikä tarkoitti esimerkiksi osallistamista kosmopoliittiseen seuraelämään ja toisten ihmisten huomioimista universaaleina pidettyjen kohteliaisuussääntöjen mukaan.[14] Taloudellisen ja sosiaalisen hyvinvoinnin edistäminen nähtiin valistusfilosofisessa

9 Ks. esim. Lindström 2016, 140–141.
10 Savolainen 2017, 52–59; Nurmiainen 2009, 58, 102–103; Habermas 1965, 41.
11 Havu & Huhtinen 2022, 10; Horn Melton 2001, 1–4, 8; Calhoun 1992, 6–9; Habermas 1965, erit. 38–41.
12 Säätyläisten määrittelystä ks. esim. Annola 2022, 11, 12; Artukka 2021, 33–36; Wirilander 1974, 15–22.
13 Duranton 2000, 15–16; Thamer 1998, 171–172; Rassem 1992, 595–609, Becker 1955, 1–31.
14 Artukka 2021, 42–43; Thamer 1998, 178; Mauzi 1960, 580–613.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kontekstissa yhteisen hyvän edistämisenä, minkä vuoksi hyväntekeväisyys oli keino yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen ja oman aseman korostamiseen.[15] Ranskalaisille radikaalifilosofeille inhimillisyyden ja yhteisen hyvinvoinnin ideaalit olivat kaikkein tärkeimpiä hyveitä, jotka korostivat ihmisten tasavertaisuutta sekä ideaalia yhteiskuntaa.[16] Tämä ajattelumalli teki julkisesta hyväntekeväisyydestä osan 1700-luvun yhteiskunnallista keskustelukulttuuria, jossa otettiin kantaa sosiaalisiin oikeuksiin ja rajanvetoihin.

Jürgen Habermasia on kritisoitu siitä, että hänelle porvarillinen julkisuus muodostui lähinnä miesten toiminnasta, vaikka yhtä lailla naiset osallistuivat julkisuuden rakentamiseen.[17] Tässä luvussa tarkastelen naisten roolia osana TSS:n hyväntekeväisyystoimintaa. Seura järjesti säännöllisesti, yleensä kerran vuodessa, konsertin köyhien säätyläisten avuksi. Näiden tilaisuuksien tuotoilla autettiin pääasiassa köyhiä säätyläisnaisia.[18] Autettujen henkilöllisyydestä tai sukupuolesta ei juuri kirjoitettu sanomalehdissä. Sen sijaan naisten esiintyminen hyväntekeväisyyskonserteissa tuotiin julkisuudessa esille, ja julkisuuskuvassa korostettiin naisten tärkeyttä hyväntekijöinä ja kerättyjen rahasummien mahdollistajina. Eurooppalaisen tavan mukaisesti naiset olivat siis tiiviisti osa seuran harjoittamaa hyväntekeväisyystoimintaa, sekä aktiivisina osallistujina että passiivisina avunsaajina.[19]

Julkinen konserttitoiminta oli osa porvarillisen julkisuuden rakentumista Turussa. Olen pro gradu -tutkielmassani osoittanut, että hyväntekeväisyyskonsertit olivat TSS:lle keino määritellä porvarillista maailmankuvaa ja käsityksiä sosiaalisista rajanvedoista. Seuran keskeinen päämäärä oli tähdentää säätyläisten tasa-arvoisuutta ja heidän yhteiskunnallista merkitystään.[20] Seuran julkisuuskuvassa naisilla oli merkittävä rooli, mikä on mielenkiintoista ottaen huomioon porvarillisen julkisuuden poliittisen merkityksen ja hyväntekeväisyyden yhteiskunnallisen viestinnän

15 Yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta ja oman aseman korostamisesta ks. Saira 2024, 68–70.
16 Duranton 2000, 11–12, 27–34; Thamer 1998, 174–183.
17 Ks. esim. Simonton 2023, 97–104; Artukka 2021, 101–118; Lilti 2015, 1–11; Steinrud 2008, 11–15, 127–131, 161–164; Horn Melton 2001, 13–15, 148–157.
18 Saira 2024, 40–41.
19 Naisista osana hyväntekeväisyyttä ks. esim. Porter 2002, 16–17; Jordansson 1998, 123–125; Höfer & Keilhauer 1996, 59; Stenius 1987, 268–272.
20 Saira 2024, 11–16, 37–44, 68–70.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Wendla Sofia von Willebrand (vuodesta 1796 Mannerheim) oli ensimmäinen nainen, joka esiintyi julkisessa konsertissa Turussa. Hän lauloi myös seitsemän muun naisen kanssa Giovanni Battista Pergolesin *Stabat Materin* Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyyskonsertissa pitkäperjantaina 1795. Wendla Sofia oli esiintyessään 16-vuotias. Josef Oleszkiewiczin maalaama muotokuva on vuodelta 1822. Lähde: Suomen kansallismuseon historialliset kokoelmat.

välineenä. Naisten toiminnalla TSS:n hyväntekeväisyyskonserteissa oli siten yhteiskunnallinen ulottuvuus, mitä ei ole aikaisemmassa tutkimuksessa tarkasteltu. Aiheen tutkiminen kertoo kuitenkin sukupuolen näkökulmasta valistusajan poliittisesta kamppailusta, jossa määriteltiin yhteiskunnallisia ihanteita ja sosiaalisia rajanvetoja. Siksi vastaan tässä luvussa seuraaviin kysymyksiin: Millainen rooli naisilla oli TSS:n hyväntekeväisyystoiminnassa? Miten naisten toimintaa osana hyväntekeväisyyttä

https://doi.org/10.21435/skst.1511

käsiteltiin julkisuudessa? Millä tavalla seuran hyväntekeväisyystoiminta limittyy valistusfilosofiseen ajatteluun (esimerkiksi millaisin käsittein naisia kuvataan julkisuudessa)? Entä miten seuran konsertit ja niiden julkisuuskuva ilmentävät naisten yhteiskunnallista liikkumatilaa 1700- ja 1800-lukujen vaihteen Ruotsissa?

Pääasiallinen lähdeaineistoni koostuu kahdesta eri kokonaisuudesta. Ensimmäisen kokonaisuuden muodostaa vuodesta 1791 alkaen ilmestynyt paikallinen *Åbo Tidningar* -sanomalehti[21], jossa julkaistiin TSS:n konsertti-ilmoituksia sekä muita tekstejä, jotka käsittelivät seuran hyväntekeväisyyskonsertteja. Sanomalehden numerot löytyvät Kansalliskirjaston digipalvelusta, johon on mahdollista tehdä sanahakuja. Olen kuitenkin käynyt läpi kaikki vuosina 1791–1808 julkaistut numerot, jotta olen löytänyt kaikki hyväntekeväisyyskonsertteja käsitelleet tekstit. Toinen kokonaisuus muodostuu Sibelius-museossa ja Kansalliskirjastossa säilytettävästä TSS:n arkistomateriaalista, joka sisältää esimerkiksi seuran säännöt sekä köyhien säätyläisten avuksi järjestettyjen konserttien listat, joihin lueteltiin seuralta apua saaneiden nimet. Näitä listoja on säilynyt vuosilta 1790–1799 sekä 1802–1804.[22] Keskeisenä analyysin välineenä minulla on käsitehistoriallisen tutkimussuuntauksen menetelmät.[23] Olen etsinyt aineistoistani aikakauden poliittisesti latautuneita käsitteitä, joiden käyttöä analysoimalla esitän tulkintani siitä, millaista viestiä TSS välitti hyväntekeväisyystoiminnallaan naisten yhteiskunnallisesta roolista.

Valistus ja naisten yhteiskunnallinen asema

Valistusfilosofiat vaikuttivat suuresti eurooppalaiseen tapaan hahmottaa maailma ja yhteiskunta 1600-luvun lopulta lähtien. Valistusajan filosofista ajattelua määrittivät enimmäkseen sellaiset tekijät kuin edistys, tasaarvo, suvaitsevaisuus, usko tieteeseen sekä mielipiteen vapaus. Valistus

21 Lehden nimi muuttui vuonna 1800 muotoon *Åbo Tidning*, mutta käytännössä lehti oli sama kuin ennen nimenmuutosta.

22 Listat löytyvät Kansalliskirjastosta. Ks. *Lista på fattiga som erh. understöd*, Coll. 501.1, KK; *Räkenskaper*, Coll. 501.1, KK.

23 Käsitehistoriasta ja käsitteistä osana aineiston tulkintaa ks. esim. Skinner 2006, 1–9, 96–102; Palonen 2003, 468–471; Hyvärinen ym. 2003, 10–12; Koselleck 2002, 20–29.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ei ollut kuitenkaan yhtenäinen aate, vaan se sai eri muotoja eri puolilla Eurooppaa.[24] Valistusfilosofinen ajattelu ja sen vaikutus ihmisten välisessä kanssakäymisessä näkyi kuitenkin siten, että säätyjen eriarvoisuutta kyseenalaistettiin laajalti Euroopassa.[25] Säätyjen välisiä raja-aitoja pyrittiin häivyttämään esimerkiksi seurallisuuden kulttuuriin kuuluneiden kohteliaisuussääntöjen sekä yhdistystoiminnan avulla.[26]

Valistusajan yhteiskunnallisessa keskustelussa käsiteltiin muiden tasa-arvoon liittyvien kysymysten ohella kysymystä naisten yhteiskunnallisesta roolista. 1700-luvun yhteiskunnallinen keskustelu koski erityisesti porvarillisten piirien naisia, ja heidän yhteiskunnallisesta asemastaan esitettiin toisistaan poikkeavia näkemyksiä. Yhtäältä naisen yhteiskunnallisen merkityksen nähtiin olevan kotona kasvattamassa lapsia, toisaalta naisille vaadittiin samankaltaisia oikeuksia kuin miehillekin.[27] Valistushenkinen seurallisuus, jota ohjasivat tiukkojen sääntöjen ja hovietiketin sijaan kosmopoliittiset ajatukset suvaitsevaisuudesta ja tasa-arvosta, näkyi porvarillisen julkisuuden toiminnassa. Miehet olivat yleensä keskeisiä organisoijia ja hoitivat erilaisten yhdistysten vastuutehtäviä, vaikka seuraelämää organisoitiin koko seurapiirin jäsenten eli myös naisten tarpeita varten.[28] Naiset harvoin toimivat yhdistysten päätäntävaltaa käyttävissä rooleissa tai olivat poliittisesti merkittävien yhdistysten jäseniä, vaikka jäsenyys oli yleensä avoin sukupuolesta riippumatta. Ruotsissa tärkeä esimerkki yhteiskunnallisesti aktiivisesta naisesta on kirjailija Hedvig Charlotta Nordenflycht (1718–1763), joka kuului oppineista koostuneeseen Tankebyggarordeniin 1700-luvun puolivälissä.[29] Porvarillisen julkisuuden kannalta merkittävää oli myös kulttuuritoiminta, ja esimerkiksi musisointi ja konserteissa käyminen olivat yhtä tärkeitä seurallisuuden muotoja niin miehille kuin naisille.[30]

Turun julkinen konserttielämä oli käytännössä miesten organisoimaa toimintaa kaupungin säätyläisiä varten. Miesten aktiivisuudesta seurassa

24 Ks. esim. Wolff 2011; Stuke 1979, 250–278.
25 Saastamoinen 2003, 38–46.
26 Ks. esim. Öhrberg 2014, 108–110; Koselleck 1988, 55–57, 76–97.
27 Pollak 2013; Brown 2013, 31–37; Höfer & Keilhauer 1996; Sewell 1988.
28 Artukka 2021, 101–102, 109–112.
29 Öhrberg 2011, 116, 123–131.
30 Wolff 2015, 425, 451.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kertoo sekin, että vuoteen 1795 saakka TSS:n jäseninä oli ainoastaan miehiä. Miessukupuolta ei mainita kriteerinä seuran jäsenyydelle, mutta jäseniin viitataan säännöissä ruotsin kielen maskuliinipronominilla *han*.[31] Vuoden 1795 köyhien säätyläisten avuksi järjestetyn konsertin jälkeen seuran jäseniksi otettiin myös naisia. Seuran naisjäsenet olivat pääasiallisesti naimattomia, mutta ensimmäisen toimintakauden aikana seuran jäseninä oli myös kaksi rouvaa ja kaksi leskeä.[32] Osa naisista liittyi seuraan ”musiikinystävinä” eli oikeutettuina osallistumaan konsertteihin kuuntelijoina.[33] Seura järjesti viikoittaisten konserttien lisäksi toisinaan myös konsertteja, joihin naisilla oli vapaa pääsy ilman jäsenyyttä.[34] Seuran tilaisuuksissa esiintyneet naiset olivat naimattomia, lukuun ottamatta turkulaiseen Baerin porvarissukuun kuulunutta Ottiliana Baeria (1776–1819). Hän esiintyi jo huhtikuussa 1795 köyhien säätyläisten avuksi järjestetyssä konsertissa, vaikka oli tammikuussa mennyt naimisiin Carl Reinholt Baerin (1759–1816) kanssa.[35] Yleensä naiset lopettivat julkiset esiintymiset mentyään naimisiin, mutta Baerin kohdalla avioituminen ei muodostunut esteeksi esiintymiselle, sillä hän esiintyi myöhemminkin seuran konserteissa.[36]

Naiset avun kohteina

Turun Soitannollinen Seura määritteli alkuvuonna 1791 käyttöönotetuissa säännöissään, että sen tuli järjestää vähintään kerran vuodessa konsertti ”kaupungin köyhien tai muiden puutteellisten ja tarvitsevien kanssaihmisten avuksi”.[37] Näitä konsertteja pidettiin yleensä pitkäperjantaina, kuten Tukholmassa vapaamuuraritkin olivat pitäneet 1760-luvulta

31 Musikaliska Sällskapets stadgar och matrikel, Luku 1 §3, SmP19248, Sibelius-museo (SM); Korhonen 2015, 37.
32 Musikaliska Sällskapets stadgar och matrikel, 74, 144, SM.
33 Mt., 144, SM.
34 Mt., Luku 2 §8, SM.
35 Mt., 74, SM; Hiski-tietokanta, Salo – vihityt: miehen sukunimi: Baer, sähköinen aineisto.
36 Korhonen 2015, 37.
37 ”[– –] till förmån för Stadens fattiga, eller til andra törftiga och behöfvande medmänniskjors hjelp.” Musikaliska Sällskapets stadgar och matrikel, luku 2 §6, SM.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

alkaen kerätäkseen varoja ylläpitämänsä lastenkodin hyväksi.[38] Seuran säännöissä mainituilla köyhillä ei viitattu keihin tahansa köyhiin, vaan käytänteeksi muodostui viimeistään vuodesta 1792 auttaa säätyläisköyhiä, ja näistä autetuista valtaosa oli naisia.[39]

Konserttien tuloilla autettujen sukupuolijakauma selviää TSS:n laatimista listoista, joihin oli kirjattu apua saaneiden nimet. Osassa näitä luetteloita on mainittu apua saaneiden, tai naisten tapauksessa heidän aviomiestensä, ammatit tai arvonimet. Yleensä listoissa mainittiin ainoastaan siviilisääty ja sukunimi, mutta aatelisnaisten kohdalle merkittiin myös aviomiehen aatelisarvo.[40] Vuoden 1795 pitkäperjantain konsertin jälkeen *Åbo Tidningarissa* julkaistussa Frans Michael Franzénin runossa taas viitataan siihen, että avustettavat henkilöt olivat joko leskiä tai orpoja.[41] Tämä kuvaa keskiajalle ja varhaismodernille ajalle tyypillistä ajattelutapaa, jossa leskien kärsimys nähtiin kerjäämisen oikeuttavana köyhyytenä.[42] TSS:n listoissakin on mainittu nimiä, jotka ovat tunnistettavissa leskiksi. Esimerkiksi maininta ”Fru Professorskan Wallenius” on todennäköisesti Turun akatemian matematiikan professori Martin Johan Walleniuksen (1731–1773) vaimo Renata.[43]

Lähdeaineiston perusteella ei ole löydettävissä selitystä sille, miksi seura järjesti konsertteja köyhien säätyläisnaisten avuksi. Hyväntekeväisyys oli yleisesti tavallista 1700-luvun ruotsalaisille porvarillisille yhdistyksille, ja näissä yhdistyksissä saatettiin myös tukea taloudellisesti omien miesjäsenten leskiä.[44] TSS:n konserttien taustalla näyttäisi myös vaikuttaneen köyhyyden häpeämiseen liittyvä ajatusmalli, jonka historia ulottuu myöhäisantiikin kirkkoisien teologiseen pohdintaan oikeanlaisesta köyhästä. Ranskankielisellä käsitteellä *pauvres honteux* (suom. häveliäät köyhät) viitattiin keskiajalla lähinnä aatelin edustajiin, mutta 1700-luvun aikana porvariston vaurastuminen johti siihen, että vähitellen myös porvariston jäsenten voitiin ymmärtää olevan ”häveliäitä

38 Svensson 2003, 325, 333; Andersson 1952, 78, 127, 137.
39 *Lista på fattiga som erh. understöd*, KK; *Räkenskaper*, KK.
40 *Lista på fattiga som erh. understöd*, KK; *Räkenskaper*, KK.
41 *Åbo Tidningar* 27.4.1795, n:o 17, 1.
42 Sharpe 1999, 221; Ajala 2013, 12–14.
43 *Lista på fattiga som erh. understöd*, 1791–1793, KK; Ylioppilasmatrikkeli, Martin Johan Wallenius, sähköinen aineisto.
44 Karlsson Sjögren 2014, 156, 158.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

köyhiä". 1800-luvulle tultaessa käsitteen ajateltiin tarkoittavan pääasiassa köyhää säätyläisnaista. *Pauvres honteux* limittyi käsitykseen oman säädyn kunniasta sekä pelkoon sosiaalisen aseman laskemisesta, minkä vuoksi köyhyys oli häpeällistä. Omasta köyhyydestä tuli vaieta, ja häpeällisyyden vuoksi hädänalaisia tuli auttaa salaisesti.[45] TSS itsekin viittasi käsitteellä autettuihin naisiin yhdessä lehti-ilmoituksessa, minkä lisäksi Henrik Gabriel Porthan käytti käsitettä kertoessaan Matthias Caloniukselle kirjeitse säätyläisköyhien avuksi järjestetystä konsertista.[46]

Käsitteen *pauvres honteux* liittäminen köyhiin säätyläisnaisiin korostaa ajatusta köyhien auttamisen oikeuttamisesta, mutta auttamisen taustalla lienee vaikuttanut myös leskinaisten toimeentulon vaikeutuminen. Euroopassa säätyläis- ja porvarisnaisille aviomiehen kuolema saattoi toki olla mahdollisuus itsenäisempään omaisuuden hallintaan ja liiketoiminnan pyörittämiseen, mutta samalla se siirsi vastuun itsensä ja kotitaloutensa elättämisestä leskelle.[47] Ei siis ole ihme, että TSS:n piirissä leskeys koettiin taloudellisesti vaikeaksi tilanteeksi, jossa ihmiset tarvitsivat ulkopuolista apua.

Köyhien säätyläisten listoista selviää, että konserttien tuotoilla autetut ihmiset edustavat säätyjen ja ammattien valossa samaa sosiaalista jakaumaa kuin seuran jäsenistö. Tämä seikka kertoo siitä, että säätyläisköyhien hyväksi järjestetyt esitykset rakensivat yhteisöllisyyden tunnetta keskeisellä tavalla porvarillisessa yleisössä.[48] Osaltaan tämä piirre ilmentää sääty-yhteiskunnassa vallinnutta ajatusta siitä, että vertaiset huolehtivat toisistaan.[49] Siinä missä aikaisemmin tällä käytännöllä vahvistettiin säätyjä ja ammattikuntia ihmisen omakuvan rakentajana, TSS:n köyhien säätyläisten konsertit pyrkivät osoittamaan julkisuudessa, että porvarillisen yleisön tulisi tuntea yhteenkuuluvuuden tunnetta säätyrajojen yli. Julkisuudessa autettavia nimitettiin ilman sääty-yhteiskunnan hierarkioihin liittyviä titteleitä: professoreiden tai tullikirjureiden sijaan he

45 Fontaine 2021, kappaleet 13 ja 26–50, sähköinen aineisto; Ricci 1983, 158–166; SAOB, *påver* (julkaistu 1955).
46 *Åbo Tidning* 4.6.1808, n:o 45, 3; *Henrik Gabriel Porthans bref* 1, 183.
47 Ling ym. 2017, 80–82, 87–88; Vainio-Korhonen 2002, 28–35.
48 Saira 2024, 43–44.
49 Fontaine 2021, kappale 17.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

olivat ”parempisäätyisiä köyhiä”. Avunsaajat nähtiin siten julkisuudessa keskenään tasa-arvoisena ryhmänä.

Aatehistoriallisesta näkökulmasta on olennaista, että sääntöjen mukaan seura kutsui autettavia käsitteellä *kanssaihminen* (ruots. *medmänniska*), joka on muunnelma käsitteestä *kanssakansalainen*[50]. Käsitteet liittyivät 1700-luvun ruotsalaiseen poliittiseen kielenkäyttöön, ja niillä viestittiin osallisuutta poliittiseen päätöksentekoon ja porvarilliseen julkisuuteen tai vaatimusta olla osallisina niissä. Varsinkin radikaalissa kielenkäytössä käsitteillä vaadittiin tasa-arvoisempia poliittisia oikeuksia säätyjen välillä. Käsitteillä viitattiin aktiiviseen osallistumiseen yhteiskunnassa sen sijaan, että ihmiset olisivat olleet epäitsenäisiä ja muista riippuvaisia *alamaisia* (ruots. *undersåte*).[51] Aikakauden ajattelumallissa köyhä ei voinut olla itsenäinen ja aktiivinen yhteiskunnan jäsen, vaan hän oli riippuvainen muista.[52] TSS luonnehti kuitenkin autettavia säätyläisköyhiä ”kanssaihmisiksi”, tarkoituksenaan osoittaa autettavien kuuluvan porvarillisen julkisuuden piiriin riippumatta siitä, että he olivat köyhiä ja kaupunkiyhteisön avun tarpeessa.

Seuran julkisuudessa välittämä viesti kuvastaa 1700-luvun ihanteisiin kuulunutta käsitystä, jossa hyväntekeväisyys edistää sekä auttajan että autettavan hyvinvointia. Ajattelumalli ilmenee seuran ainoassa konserttiilmoituksessa, jossa ilmaistiin köyhien säätyläisten olevan naisia:

> Tämä seura, joka on jo 13 vuotena pyrkinyt edistämään kanssakansalaistensa onnea, katsoisi menettävänsä suuren mielihyvän, jollei se pienen lohdun avulla voisi jatkaa onnettomienkin odotusten täyttämistä. Monilla näistä, erityisesti sairailla ja vanhoilla naisilla, on ollut jo pitkään eräänlainen vaatimus tai ainakin luottamus seuran tarjoamasta avusta. Mitään muuta iloa kuin sellaista, joka yhtäaikaisesti täyttää hyväntekijän ja viattomimman mielen,

50 *Kanssakansalainen* vastaa parhaiten 1700-luvun muunkielisiä käsitteitä kuten *medborgare*, *Staatsbürger*, *citoyen*, *citizen*, sillä käsite korostaa yhteisöllisyyttä. 1800-luvulla luotu ja nykykieleen vakiintunut suomennos *kansalainen* sisältää nationalistisen merkityksen kuulumisesta tiettyyn kansakuntaan, mikä ei sovellu 1700-luvun ajattelumaailmaan. Ks. Nurmiainen 2009, 24, 71; Saastamoinen 2003, 46–49.

51 Nurmiainen 2009, 180–184; Nurmiainen 2003, 173.

52 Sewell 1988, 106–113.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> ei voida pitää muita suurempana. Näin seura toivoo, että kaikki kaupungin asukkaat, jotka selviävät ilman pientä määrää rahaa, todistaisivat ihmisrakkautensa.[53]

Ilmoituksessa kerrotaan seuran olemassaolon perustuvan tehtävälle ”edistää kanssakansalaistensa onnea”. Köyhien säätyläisten ja naisten auttaminen koettiin olevan yhteisen hyvän ja onnellisuuden edistämisessä tärkeää, mikä vahvistaa ajatusta siitä, että seuralle hyväntekeväisyys oli keino muovata käsityksiä yhteiskunnasta ja sosiaalisista rajanvedoista. Avun kohteiden ja auttajien kutsuminen ”kanssakansalaisiksi” tai ”kanssaihmisiksi” viittasi ajatukseen tasa-arvoisesta yhteiskunnallisesta asemasta ja mahdollisuudesta toimia aktiivisina yhteiskunnan jäseninä. Hyväntekeväisyys korosti myös ajatusta siitä, että auttaja ja autettava kuuluivat ihmiskuntaan ja olivat siksi samankaltaisia.[54] Siten seuran järjestämät konsertit ja niiden myötä tarjottu apu ilmentävät myös valistusajan kosmopoliittisuutta, jossa suvaitsevaisuus ja yleisinhimillisyys määrittelivät ihmistenvälisen kanssakäymisen ihannetta.[55]

Naisten auttaminen hyväntekeväisyyskonserteissa kerätyillä tuloilla sekä autettujen käsitteellistäminen ”kanssakansalaisiksi” kertovat siitä, että seura halusi julkisuudessa korostaa säätyläisnaisten yhteiskunnallista asemaa porvarillisessa yhteisössä. Tämä ei tarkoittanut naisten näkemistä täysin tasa-arvoisessa asemassa suhteessa miehiin, ottaen huomioon, että suurin osa seuran jäsenistä oli miehiä eikä seuran vastuutehtävissä ollut yhtään naisia.[56] Seuran tarjoama apu ja julkisuudessa käyttämät käsitteet ilmentävät kuitenkin, kuinka naisten taloudellinen

53 ”Detta sällskap, som redan på 13 året sökt bidraga till ett ädelt nöje för de lyckligare af sina medborgare, skulle anse sig förlora en stor tillfredsställelse, om de icke kunde fortfara att med en liten hugnad uppfylla äfwen de olyckligares wäntan. Många av deβa, i synnerhet sjukliga och ålderstegna fruntimmer, äga redan genom en lång wana ett slags anspråk, åtminstone förtröstan, på ett årligt understöd genom sällskapet. Äfwen torde ingen förnöjelse kunna anses större, än den som på en gång uppfyller ett wälgörande hjerta och det oskyldigaste af wåra sinnen. Sällskapet gör sig derföre den förhoppning, att all de af stadens inwånare, som möjligen kunna umbära en liten penning, wid detta tillfälle skola wisa ett nytt prof af sin menniskjokärlek.” *Åbo Tidning* 21.5.1803 n:o 41, 3.

54 Inhimillisyyden käsitteestä ja ihmisten käsittämisestä samankaltaisina ks. Duranton 2002, 3–4.

55 Wolff 2024, 12–16; Wolff 2022, 25–28.

56 Ks. esim. Andersson 1952, 56–58.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

auttaminen nähtiin tärkeäksi tavaksi osoittaa naisten olevan tärkeä osa porvarillista julkisuutta.

Hyvää tekevät kanssakansalaisettaret

Huhtikuussa 1795 Turun Soitannollisen Seuran pitkäperjantain konsertissa kahdeksan naista lauloi Pergolesin *Stabat Materin*. Aiemmin teosta oli esitetty neliäänisesti Turun katedraalikoulun kuoron laulamana.[57] Konsertin avulla kerätty tuotto oli siihenastisista TSS:n keräyksistä suurin, ja vaikka naisten esiintymistä ei ollut mainostettu lehdistössä etukäteen, kerättyä summaa pidettiin naisten ansiona.[58] Maaliskuussa 1796 julkaistu, myöhemmän Turun piispan ja arkkipiispan, Jacob Tengströmin (1755–1832) kirjoittama seuran vuosikertomus korosti naisten merkitystä esityksen kokonaiskuvassa:

> Konsertissa, jonka Seura viime Pitkäperjantaina esitti Kaupungin Parempisäätyisten Köyhien avustukseksi, karttui moninkertaisesti suurempi Tuotto kuin koskaan ennen vastaavissa tilaisuuksissa olemme ottaneet vastaan, nimittäin 172:n Riikintaalerin ja 32:n killingin Summa; meidän Kaupungissamme tavallista suuremman keräyssumman vuoksi, sekä Seura että enemmänkin ne 41 tarvitsevaa, jotka tulivat muistetuiksi osallisina, saavat ensisijaisesti kiittää heitä kunnianarvoisia Naisia, jotka tässä tilaisuudessa viehättävästi yhdistivät äänensä Uskonnossa ja Inhimillisyydessä, yhdenvertaisten hädänalaisten avuksi, ja kevensivät ahdistuneiden Kanssaihmisten murheita, jotka syntyivät ja kasvoivat paremmassa Säädyssä, joiden ylhäinen syntyperä ja asema niin ikää estää valittamasta muille heidän hätäänsä, ja pyytää varakkaiden Kanssakansalaistensa myötätuntoa.
>
> Nämä arvoisat Kanssakansalaisettaret ovat myös liittyneet Seuraamme Musiikkia harjoittavina jäseninä, ja heidän nimensä ko-

57 Korhonen 2015, 52; Pajamo & Tuppurainen 2004, 173.
58 *Åbo Tidningar* 30.3.1795, n:o 13, 3.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> ristaa jo Matrikkeliamme, niin ikään ottavat heille kunnioitetun ja ansaitun tilansa Inhimillisyyden Aikakirjoissa.[59]

Vuosikertomuksessa käytetyt käsitteet kertovat siitä, että seura piti musiikkia esittäviä naisia tärkeinä porvarillisen julkisuuden henkilöinä. Ensinnäkin konsertissa laulaneita naisia kutsuttiin ”kanssakansalaisen” feminiinimuodolla ”kanssakansalaisetar” (ruots. *medborgarinna*). Käsite liittyi 1700-luvun lopun Euroopassa käytyyn julkiseen keskusteluun naisten poliittisista oikeuksista. Erityisen painoarvon käsite sai Ranskan vallankumouksen ensimmäisinä vuosina, sillä Ranskan ihmis- ja kansalaisoikeuksien julistuksessa (*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*) tai vuoden 1791 perustuslaissa naisille ei myönnetty poliittisia oikeuksia, kuten äänioikeutta. Naisia, niin kuin köyhiä tai palvelijoita, pidettiin ”aktiivisten kanssakansalaisten” (ransk. *citoyen actif*) sijaan ”passiivisina kanssakansalaisina” (ransk. *citoyen passif*).[60] Ranskalainen kirjailija Olympe de Gouge julkaisi oman, naisten poliittisia oikeuksia puolustaneen julistuksensa (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*), minkä myötä kanssakansalaisen feminiinimuoto yleistyi poliittisessa kielenkäytössä.[61] Kuten kanssakansalaisen käsitettä muutenkin, sen feminiinimuotoa käytetiin erilaisiin poliittisiin tarkoitusperiin eikä sillä automaattisesti viitattu naisten omiin oikeuksiin. Yksi tapa käyttää käsitettä oli osoittaa, että naisen oikeudet toteutuvat, kun hänen miehensä saa käyttää poliittisia oikeuksiaan.[62] Käsitteellä viitattiinkin eri

59 ”Wid den Concert, som Sällskapet sistl. Långfredag til understöd för Stadens Fattige af bättre Stånd upförde, inflöt en flerdubbelt större Recette, än wi någonsin tilförene wid dylika tilfällen emottagit, nämligen en Summa af 172 R:dl 32 β; för hwilket i wår Stad owanligen stora sammanskott, både Sällskapet, och än mer de 41 behöfwande, som med dealktighet deraf blifwit ihogkomne, förnämligast hawfa at tacka de aktningswärda Fruentimmer, som wid detta tilfälle behagade förena sina röster med Religionens och Mänsklighetens, til nödlidande likast hjelp, och at lätta deβa betrykta Medmänniskjors bekymmer, som födde och upfostade i bättre Stånd, af denna fin börd och belägenhet liksom hindras at för andras dörar klaga sin nöd, och anropa sina förmögnare Medborgares medlidande.
Deβa wärdiga Medborgarinnor hafwa äfwen, som Musikidkande Ledamöter gått in i wårt Sällskap, och deras namn pryda redan wår Matrikel, liksom de altid i Mänsklighetens Tideböcker skola intaga et dem hedrande och wälförtjent rum.” *Åbo Tidningar* 7.3.1796, n:o 10, 3.

60 Landes 2013, 139; Sewell 1988, 105–113.

61 Höfer & Keilhauer 1996, 57–61; Rétat 1988, 98. Olympe de Gouge mestattiin vastavallankumouksellisena vuonna 1793. Ks. esim. Pollak 2013, 8.

62 Höfer & Keilhauer 1996, 66–69.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

asiayhteyksissä joko yhteiskunnallisiin oikeuksiin tai yhteiskunnalliseen aktiivisuuteen.[63]

Ruotsissa kanssakansalaisettaren käsitettä käytti ensimmäisenä runoilija Bengt Lidner (1757–1793) runossaan ”Året M.DCC.LXXXIII” vuodelta 1784.[64] Runossa käsitellään vuoden 1783 tapahtumia, kuten Pariisin rauhansopimusta, jonka myötä Yhdysvaltojen itsenäisyys tunnustettiin. Lidner käyttääkin käsitettä kuvatessaan Washingtonin taistelevan vapauden puolesta tyranniaa vastaan. Kanssakansalaisettareksi hän kutsuu Yhdysvaltojen puolesta kaatuneen miehen äitiä, joka kykenee rohkaisemaan sotajoukkoa taistelemaan.[65] Runo ilmentää Lidnerin poliittisia näkemyksiä, kuten miehen ja naisen tasa-arvoisuutta. Tekstissä sekä miehet että naiset osallistuvat ihmisten vapautumiseen tyrannian kahleista ja luovat uuden maailman.[66] Lidneriä voidaan pitää yhteiskunnallisesti valveutuneena kirjailijana, joka välitti runoudessaan valistuksen ideaalia kosmopoliittisuudesta ja inhimillisyydestä. Tosin Lidner ei esimerkiksi kirjoittanut Ranskan vallankumouksesta, mutta osoitti ihailua valistunutta itsevaltiutta kohtaan.[67]

Huhtikuussa 1795 järjestetty konsertti ja siitä lehtiin kirjoitetut tekstit, erityisesti Tengströmin vuosikertomus, asettuvat osaksi naisen yhteiskunnallisesta roolista käytyä julkista keskustelua. Turussa 1780-luvun lopulla asuneen Lidnerin valistusfilosofiset ajatukset sekä Ranskan vallankumouksessa esitetyt sosiaaliset rajanvedot naisten asemasta olivat varmasti tuttuja TSS:ssä.[68] Toisin sanoen kanssakansalaisettaren käsitteen käyttö oli harkittua, ja sillä pyrittiin osoittamaan, että naiset kykenevät vaikuttamaan yhteiskuntaan ja edistämään yhteistä hyvää. Naisten roolista seuran hyväntekeväisyystoiminnassa kertoo sekin, että heidät mainitaan kanssakansalaisettarina juuri siinä vaiheessa tekstiä, kun heidän kerrotaan liittyneen TSS:n jäseniksi. Hyväntekeväisyys oli eurooppalaisittain yksi keskeisimmistä tavoista, joilla naiset osallistuivat

63 Andersson 2020, 32–33; Landes 2013, 139.
64 Cullhed 2013, 306.
65 Elovson 1937, 361–363.
66 Cullhed 2013, 304–306, 322–324.
67 Mt., 305; Josephson 1966, 7, 59–64.
68 Cullhed 2013, 319–322. Esimerkiksi Frans Michael Franzén oli kiinnostunut valistuksesta ja seurasi tarkasti Ranskan vallankumouksen tapahtumia. Ks. myös Klinge 2009, 15–20; Lamm 1963b, 120–121.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

yhteiskunnalliseen toimintaan 1700-luvulla. Tengström korosti vuosikertomuksessaan, että naisten esiintyminen konsertissa oli hyväntekeväisyyden muoto, mikä mahdollisti heidän jäsenyytensä seurassa. Teksti nivoi siten yhteen käsitykset musiikkitoiminnan sosiaalisesta merkitysestä sekä siitä, että julkinen musiikin esittäminen hyväntekeväisyyskonsertissa oli naisille soveliasta yhteiskunnallista aktiivisuutta.

Tengströmin laatimassa tekstissä esiintyjät, yleisö ja autettavat asetettiin käsitteellisesti tasavertaiseen asemaan. Esiintyjät olivat ”kanssakansalaisettaria”, yleisö ”kanssakansalaisia” ja autettavat ”kanssaihmisiä”. Tekstissä käsitteillä vaikuttaisi olevan semanttinen ero, jossa ”kanssakansalainen” ja ”kanssakansalaisetar” viittaavat aktiivisuuteen, ”kanssaihminen” taas passiivisuuteen. Naisesiintyjät ja konserttiin osallistunut yleisö toimivat yhdessä aktiivisesti sen eteen, että autettavat ”tulivat muistetuksi osallisina”. Säätyläisköyhät olivat vaarassa unohtua porvarillisen yhteisön jäseninä, mutta konsertin avulla heidät pidettiin edelleen vertaistensa joukossa. Tasavertaisuuden ideaalista huolimatta naisesiintyjät nostettiin jalustalle ja heidän lauluaan pidettiin inhimillisyyden osoituksena, minkä vuoksi he ansaitsivat paikkansa ”inhimillisyyden aikakirjoissa”. Käsitteellä ”inhimillisyys” korostettiin naisten osallisuutta ihmiskunnassa, mutta myös osoitettiin heidän myötätuntoista luonnettaan.

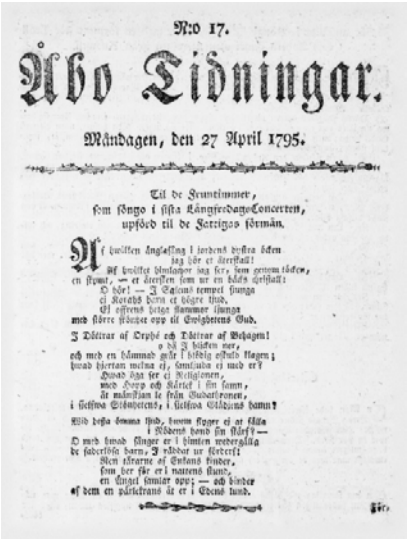
Vuoden 1795 pitkäperjantain konsertin jälkeen *Åbo Tidningarin* etusivulla julkaistiin Frans Michael Franzénin naisesiintyjiä ylistävä runo. Runon kieli ilmentää valistusajan tunteellista eli sentimentaalista kerrontatyyliä, jolla pyrittiin kommentoimaan yhteiskunnassa tapahtuvaa epäoikeudenmukaisuutta.[69] Tunteisiin vetoava taide liitettiin yleisesti porvarilliseen julkisuuteen ja valistusfilosofisiin ajatuksiin tasa-arvoisuudesta, ja lyriikka oli osa uudenlaisen porvarillisen maailmankuvan luomista. Ruotsissa tosin sentimentaalinen taide, erityisesti ooppera, oli myös osa kuningas Kustaa III:n (1746–1792) kulttuuripolitiikkaa, joka korosti hallitsijan valistuneisuutta. 1700- ja 1800-lukujen vaihteen tunnettuihin sentimentaalisiin runoilijoihin, joiden lyriikassa näkyi valistusfilosofinen ajattelu, kuuluivat esimerkiksi Lidner ja Franzén.[70] Alla ovat Franzénin runon kaksi viimeistä säkeistöä:

69 Denby 1994, 2, 3, 71–80, 96–97.
70 Cullhed 2011, 17–26; Lamm 1963a, 3–7, 42, 117, 231–232, 329, 454–455; Lamm 1963b, 364–368.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Te Tyttäret Orfeen ja sulotarten, / Oi, kun katseenne Te alas luotte / ja itkien hillitysti herkäss' viattomuudessanne valitatte, / Mi sydän heräis ei ja yhtyis lauluhunne? / Nää eikö silmä Uskonnon, / joll' helmassansa Toivo on ja Rakkaus, / Hymyyvän ihmisille valtaistuimelta Herran, / Its' ihanuuden, Ilon muodossa?

Suloääniä nyt kuunnellessa näitä, ken rientäis' ei / Kätehen Hädän antamaan ropoaan? / – Oi, lauluilla tän millä taivaass' palkitsevat / Nuo lapset isättömät, mi pelastitte suusta turmion! / Ja kyyneleet nuo kirkkaat poskipäiltä lesken, / Mi teiltä pyytelevi hetkell' synkän yön, / Kokoopi Enkeli – ja sitoo niistä / Hän teille helmikruunun lehdoss' Edenin.[71]



N:o 17.

Åbo Tidningar.

Måndagen, den 27 April 1795.

Til de Frutimmer,
som sjungo i sista Långfredags-Concerten,
upförd til de Fattiges förmån.

Af hwilken Anglasång I jordens dystra åsken
sig för er återspall!
Af hwilket himlahopp ing fer, som genom tåcken,
en flygt, — er återsken som ur en blåsts eldfall:
O hör! — I Salems tempel sjunga
ej Kerubs Horn ej högre ljud,
ej eljvens hetas flammor slungas
med större fröjder opp til Ewigheterns Gud.
I Döttrar af Orphé och Döttrar af Behagen!
o då I blicken ner,
och med en hämmad gråt i blödig oskuld klagen;
hwad hjertan wakna ej, sanljuda ej med er?
Hwad öga ser ej Religionen,
med Hopp och Kärlek i sin famn,
åt människan le från Gudathronen,
i sjelfwa Skönhetens, i sjelfwa Glädjens hamn?
Wid dessa ömma ljud, hwem flyger ej att fälla
i Nödens hand sin skärf? —
O, med hwad sånger Er i himlen wedergälla
de faderlösa barn, I räddat ur förderf!
Ren tårarne af Enkans kinder,
som ber för Er i nattens stund,
en Ängel samlar opp; — och binder
af dem en pärlekrans åt er i Edens lund.

Frans Michael Franzénin kirjoittama kiitosruno julkaistiin *Åbo Tidningar* -lehdessä 27.4.1795. Runossa Franzén kiittää ja ylistää naisia, jotka lauloivat Giovanni Battista Pergolesin *Stabat materin* Turun Soitannollisen Seuran järjestämässä hyväntekeväisyyskonsertissa pitkäperjantaina 1795. Lähde: Kansalliskirjasto.

71 "I Döttrar af Orphé och Döttrar af Behagen! / o då I blicken ner, / och med en hämmad gråt i blödig oskuld klagen, / hwad hjertan wakna ej, sanljuda ej med er? / Hwad öga ser ej Religionen / med Hopp och Kärlek i sin famn, / åt mänskjan le från Gudathronen, / i sjelwfa Skönhetens, i sjelwfa Glädjens hamn?
Wid dessa ömma ljud, hwem flyger ej att fälla / i Nödens hand sin skärf? / – O, med hwad sånger Er i himlen wedergälla / de faderlösa barn, / I räddat ur förderf! / Ren tårarne af Enkans kinder, / som ber för Er i nattens stund, / en Ängel samlar opp, - och binder / af dem en pärlekrans åt er i Edens lund."
Åbo Tidningar 27.4.1795, n:o 17, 1. Käännös Reino Honkakoski, ks. myös Andersson 1952, 141–142.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Franzénin runo kuvaa, kuinka naisten laulu saa ihmiset myötätuntoisiksi hädänalaisia kohtaan. Naisesiintyjät kokevat leskiä ja lapsia kohtaan samanlaista myötätuntoa, jota sentimentaalisissa teksteissä yleensä miehet kokivat naisia kohtaan.[72] Näin naisista muodostuu aktiivisia, muihin ihmisiin vaikuttavia henkilöitä, jotka saavat oman tunteellisuutensa ja leskiä kohtaan tuntemansa myötätunnon myötä runon kertojan lahjoittamaan rahaa. Lisäksi Franzén kutsuu runossaan naisia Orfeuksen tyttäriksi, mikä viittaa antiikin myyttiseen runoilijaan, joka oli osittain ihminen ja osittain jumalolento. Varhaismodernina aikana Orfeus symboloi länsimaisessa kulttuurissa musiikin voimaa, sillä antiikin kirjallisuudessa hän palauttaa musiikin avulla rakastettunsa Eurydikeen takaisin henkiin. Orfeuksen myytin myötä myös musiikki itsessään sai metaforisen merkityksen ihmiskunnan sivistäjänä ja pelastajana. 1700-luvun Euroopassa Orfeuksen nimi liitettiin yleensä musiikilliseen lahjakkuuteen ja musiikin voimaan vaikuttaa koko maailmaan.[73] Orfeus-vertauksellaan Franzén korostaa sitä, että TSS:n konsertissa esiintyneet naiset vaikuttivat ihmisiin ja saivat nämä lahjoittamaan rahaa köyhiä varten.

Paikallisesti TSS:n järjestämää konserttia ja naisten esiintymistä pidettiin niin tärkeänä, että ylistysruno ansaitsi paikan lehden etusivulla. Julkinen huomionosoitus on siinä mielessä mielenkiintoinen, että *Åbo Tidningarin* toimituksessa oli julkaisun aikaan TSS:n jäseniä. Lehden toimittamisesta vastasi seuran sihteeri Jacob Tengström ja seuran jäsenet Henrik Gabriel Porthan ja Franzén auttoivat toimituksessa.[74] Seura halusi itse siis viestiä julkisuudessa siitä, miten merkittävää naisten esiintyminen tilaisuudessa oli ollut, ja välittää ajatusta uudenlaisesta, yhteiskunnassa aktiivisesti toimivasta naisesta, ”kanssakansalaisettaresta”.

Naiset esiintyivät myöhemminkin TSS:n konserteissa ja saivat julkista kiitosta esiintymisistään. Esimerkiksi *Åbo Tidning* -lehdessä julkaistiin yli puolet lehden tilasta vienyt Franzénin kirjoittama runo Ottiliana Baerin kunniaksi, kun hän oli esiintynyt Kalmarin kaupunkipalon

72 Denby 1994, 84.

73 Harris 2001, 29–35. Orfeuksen nimellä viitattiin myös varhaismodernissa Euroopassa miesten väliseen rakkauteen, mutta Franzénin runossa tällaiseen ei viitata. Orfeuksesta ja homoseksuaalisuudesta ks. esim. Harris 2001, 25–48.

74 Tommila 1988, 62.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

uhrien hyväksi järjestetyssä konsertissa loppuvuonna 1800.[75] Vastaavanlaista kiitosta Baerille osoitti myös Kalmarin kaupunki. Lehti julkaisi tammikuussa 1801 kiitoskirjeen, jonka oli allekirjoittanut Kalmarin oikeuspormestari Johan Gabriel Roosval (1758–1832). Kiitoskirjeessään Roosval kiittää ”rouva B:tä”, joka lauloi Kalmarin hyväksi järjestetyssä konsertissa. Roosval kohotti kirjeessään Baerin erityiseen asemaan paitsi avun mahdollistajana myös esiintyvänä taiteilijana.[76] Julkisen kiitoksen osoittaminen saadusta avusta oli vanha tapa, mutta TSS:n julkaisemissa teksteissä välittyy myös 1700-luvun porvarillisille yhdistyksille tyypillinen piirre kiittää ja ylistää omia jäseniään tai muuten heidän toimintaansa osallistuneita ihmisiä. Tämä tapa kirjoittaa ylistystekstejä, joita esitettiin yksityisesti tai julkisesti, oli osa porvarillisen maailmankuvan luomista.[77]

TSS:n julkaisemat kirjoitukset, joissa kiitettiin ja ylistettiin konserteissa esiintyneitä naisia, ovat mielenkiintoisia, sillä niissä naisille annettiin tärkeä yhteiskunnallinen rooli. Julkiset kiitokset ovat mielenkiintoisia myös siltä kannalta, että naisille juuri laulaminen oli tyypillinen mahdollisuus musiikin julkiseen esittämiseen varhaismodernilla ajalla.[78] Tähän toimintaan seura halusi liittää merkityksen yhteisen hyvän edistämisestä.

Köyhien säätyläisten hyväksi järjestettyihin konsertteihin liittyi kristillinen eetos, joka ilmeni eri tasoilla. Ensinnäkin esityksiä pyrittiin järjestämään pitkäperjantaisin eli kristillisen pyhän aikoihin. Toisekseen konserteissa yleensä esitettiin *Stabat mater*, joka kuvaa Marian kärsimystä hänen katsoessaan ristiinnaulittua Jeesusta. Kolmanneksi tilaisuuksia koskevat lehtikirjoitukset sisälsivät paljon kristillistä retoriikkaa, kuten voidaan huomata Franzénin runosta tai vuonna 1797 julkaistusta tekstistä, jossa seura kehotti ihmisiä ”täyttämään sekä Inhimillisyyden että Kristinuskon velvollisuutta hädänalaista Lähimmäistä kohtaan” osallistumalla konserttiin.[79] Kristillisellä retoriikalla ei pyritty puhtaasti ilmentämään kristinuskon oppeja, vaan hyväntekeväisyyden ja kristillisen retoriikan yhdistämisellä oli tarkoitus korostaa hyväntekijöiden

75 *Åbo Tidning* 8.11.1800, n:o 48, 1–3.
76 *Åbo Tidning* 3.1.1801, n:o 1, 3.
77 Kyläkoski 2023, 177–178; Öhrberg 2014, 120–121.
78 Bowers & Tick 1987, 6.
79 ”[– –] at upfylla en öm bade Mänsklighets och Christendoms plikt emot den nödlidande Nästan [– –] ” *Åbo Tidningar* 24.4.1797, n:o 17, 3.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

yhteiskunnallista merkitystä, sillä köyhäinhoito oli ollut perinteisesti kirkon ja papiston vastuulla.[80] Sen vuoksi kristillinen retoriikka yhdistettynä hyväntekeväisyyteen oli keino osoittaa omaa yhteiskunnallista merkitystä.[81] Sukupuolen näkökulmasta on merkittävää, että naisiin yhdistettiin tällaista retoriikkaa, sillä se korosti naisten yhteiskunnallista roolia ja siten uudenlaisten sosiaalisten rajojen luomista.

Konsertit nostivat naiset näkyville

Turun Soitannollisen Seuran säätyläisköyhien avuksi järjestämät konsertit valottavat suhtautumista naisten liikkumatilaan musiikkimaailmassa ja laajemmin porvarillisessa julkisuudessa. Köyhien säätyläisten hyväksi järjestetyt konsertit olivat tärkeä osa turkulaista musiikkielämää 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, minkä vuoksi naisten rooli näissä tilaisuuksissa on merkittävää. Tilaisuuksissa naiset olivat sekä passiivisia avunsaajia että aktiivisia esiintyjiä, joille annettiin kunniaa hyväntekeväisyyden mahdollistamisesta.

Naisten toiminnasta kertovat dokumentit ovat kaikki miesten kirjoittamia, joten lähteet kertovat enimmäkseen siitä, miten miehet ovat suhtautuneet naisiin porvarillisessa julkisuudessa. TSS tarjosi toimintansa alkupuolella naisille lähinnä mahdollisuuden osallistua satunnaisesti konsertteihin, mutta alkoi myöhemmin suhtautua avoimemmin sekä naisten julkiseen musiikin esittämiseen että heidän jäsenyyteensä seurassa. Lähteet korostavat liikkumatilan avaamisessa miesten roolia. Lähteiden mukaan maaherra von Willebrand toimi aloitteentekijänä siinä, että naiset pääsivät lopulta esiintymään seuran julkisissa musiikkitilaisuuksissa. Säilyneet lähteet eivät kuitenkaan kerro esimerkiksi sitä, pyysivätkö tai vaativatko von Willebrandin tyttäret itse mahdollisuutta esiintyä konserteissa vai esiintyivätkö he isänsä pyynnöstä. Lähteet jättävät siis monia kysymyksiä auki.

Passiivisin rooli naisilla oli avun saajina. Yhtä lehti-ilmoitusta lukuun ottamatta autettavien sukupuolijakaumaa ei tuotu julki *Åbo Tidningarissa*.

80 Pulma 1985, 66–67.
81 Karlsson Sjögren 2014, 158–159.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Todennäköisesti TSS:n sisällä tiedettiin, vähintäänkin aktiivisten jäsenten keskuudessa, että konserttien tuotoilla autettiin pääasiassa köyhiä säätyläisnaisia. Autettavien sosiaalinen jakauma vastasi seuran jäsenistön sosiaalista jakaumaa, joten konserttien avulla on pyritty luultavasti osoittamaan, että naiset ovat yhtä lailla tärkeitä porvarillisen yhteisön jäseniä kuin miehet. Vähintään seuran valiokunnassa ja orkesterissa haluttiin taata naisille vuosittainen apu. Avustettujen naisten osallisuutta porvarillisessa yhteisössä korosti myös Tengströmin kirjoittama vuosikertomus, jossa tuensaajat ”tulivat muistetuiksi osallisina”.

Hyväntekeväisyys oli 1700-luvun ihanteena käytännön toimintaa, jolla pyrittiin edistämään yleistä hyvinvointia. Samalla se oli keino korostaa porvariston yhteiskunnallista merkitystä. Naisten auttaminen oli keino määritellä heidän roolinsa osana porvarillista yhteisöä, mutta tämän viestin välittäminen jäi julkisuudessa vähälle. Sen sijaan TSS korosti lehtikirjoituksissaan naisten roolia aktiivisina hyväntekijöinä. Julkisuudessa naisten laulaminen tulkittiin ensi sijassa tekona yhteisen hyvän eteen, eli seura halusi korostaa naisten julkisen musiikin esittämisen yhteiskunnallisia puolia. Käsitys naisten roolista julkisessa musiikkielämässä korosti siten heidän aktiivista rooliaan ja kykyä yhteiskunnalliseen, yhteistä hyvää edistävään toimintaan.

Vuoden 1795 köyhien säätyläisten avuksi järjestetty konsertti oli naisten musiikillisen ja siten yhteiskunnallisen toiminnan suhteen käänteentekevä. Olen tässä luvussa käsitellyt enimmäkseen juuri tämän konsertin julkisuuskuvaa, sillä tilaisuus herätti selkeää innostusta Turun Soitannollisen Seuran jäsenissä. Naisten esiintymisen käsittely julkisuudessa oli merkittävää, erityisesti siksi, että seura kutsui esiintyneitä naisia käsitteellä ”kanssakansalaisetar”, korostaen näin heidän yhteiskunnallista merkittävyyttään. Naiset esiintyivät myöhemminkin seuran toiminnassa ja saivat toisinaan julkista kiitosta esiintymisistään. Tärkein yksittäinen esitys on Kalmarin tulipalon uhreille järjestetty konsertti, jonka avulla kerätystä tuotosta kiitettiin julkisuudessa Ottiliana Baeria. Naisten yhteiskunnallisen vaikuttamisen näkökulmasta Baer on mielenkiintoinen esimerkki, sillä hän esiintyi amatöörimuusikkona naimisiinmenon jälkeen.

Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyystoiminta tarjosi naisille väylän osallistua porvarillisen julkisuuden rakentamiseen, ja seuran

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tapa käsitellä naisten toimintaa lehdistössä on merkittävää ja poikkeuksellista. Naisille annettiin tunnustusta toiminnastaan, ja erityisesti heidän esiintymisiään pidettiin yhteisen hyvän edistämisenä. Passiivisina avunsaajinakin naiset olivat osa porvarillista yhteisöä. Turun Soitannollisen Seuran toiminta ilmentääkin sitä, miten naisten yhteiskunnallista liikkumatilaa rakennettiin ja käsiteltiin osana porvarillisen julkisuuden muotoutumista. Naisten toiminta musiikkielämässä heijastelee laajempia yhteiskunnallisia, valistusfilosofiaan limittyviä ajatuksia, joissa määriteltiin naisten liikkumatilaa. Julkisuus oli edelleen pääasiassa miesten organisoimaa, mutta sen piirissä myös naisille avautui mahdollisuuksia ottaa aktiivinen yhteiskunnallinen rooli. Turun Soitannollisen Seuran toiminta osoittaa, että turkulaiset säätyläiset näkivät naisten esiintymisen hyväntekeväisyyskonserteissa tärkeänä tapana edistää yhteistä hyvää ja siten vaikuttaa yhteiskuntaan.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Arkistolähteet

Kansalliskirjasto (KK)
Käsikirjoituskokoelmat
Coll. 501 Turun Soitannollisen Seuran arkisto
Coll. 501.1 Handlingar 1790–1808
Lista på fattiga som erh. understöd
Räkenskaper
Coll. 528 Nils Magnus Tolpon Arkisto
Coll. 528.1 Diarum År 1795
Sibelius-museo (SM)
Arkivsamlingar (SmAark)
Pappersmaterial (SmP)
Musikaliska Sällskapets stadgar och matrikel (SmP19248)

Sanomalehdet

Åbo Tidningar (1791–1799).
Åbo Tidning (1800–1808).

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Lähdejulkaisut

Henrik Gabriel Porthans brev till Matthias Calonius. 1, Åren 1791–1796. Utgiven av Wilhelm Lagus. Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1886.

Tietokannat

Hiski, https://hiski.genealogia.fi/historia/.
Svenska Akademiens ordbok (SAOB), https://www.saob.se/.
Ylioppilasmatrikkeli (Helsingin yliopisto), https://ylioppilasmatrikkeli.fi/.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Ajala, Paavo (2013), *Suomen maalaisseurakuntien köyhäinhoito luterilaisen ortodoksian aikana (1571–1686)*. Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura.
Andersson, Maria (2020), *Framtidens kvinnor: Mognad och medborgarskap i svenska flickböcker 1832–1921*. Göteborg: Kriterium.
Andersson, Otto (1952), *Turun Soitannollinen Seura 1790–1808*. Turku: Kustannusliike Silta.
Annola, Johanna (2022), *Säädyttömät – Perheet ja murros pitkällä 1800-luvulla*. Tampere: Vastapaino.
Artukka, Topi (2021), *Tanssiva kaupunki – Turun seurapiiri sosiaalisena näyttämönä 1810-luvulla*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
Becker, Carl L. (1955), *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*. Yale: Yale University Press.
Bowers, Jane & Tick, Judith (1987), Introduction. Teoksessa *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Toim. Jane Bowers & Judith Tick. Chicago: University of Illinois Press, 3–14.
Brown, Kathleen M. (2013), The Life Cycle: Motherhood during the Enlightenment. Teoksessa *A Cultural History of Women in the Age of the Enlightenment*. Toim. Ellen Pollak. London: Bloomsbury, 29–44.
Calhoun, Craig (1992), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
Cullhed, Anna (2011), *Hör mänsklighetens röst. Bengt Lidner och känslans språk*. Lund: Ellerström förlag.
Cullhed, Anna (2013), A World of Fiction: Bengt Lidner and Global Compassion in Eighteenth-Century Sweden. Teoksessa *Sweden in the Eighteenth-Century World: Provincial Cosmopolitans*. Toim. Göran Rydén. Farnham: Ashgate, 301–324.
Dahlström, Fabian (1995), Isovihan jälkeen. Teoksessa *Suomen musiikin historia. 1, Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Toim. Fabian Dahlström & Erkki Salmenhaara. Helsinki: WSOY, 160–185.
Denby, David J. (1994), *Sentimental Narrative and the Social Order in France, 1760–1820*. Cambridge: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Duranton, Henri (2000), Humanité. Teoksessa *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*. Toim. Rolf Reichardt & Hans-Jürgen Lüsebrink. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 11–51.

Elovson, Harald (1937), *Samlade skrifter av Bengt Lidner. Femte häftet*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Fontaine, Laurence (2021), La catégorie de pauvre honteux en débat. Teoksessa *L'expérience du déclassement social. France-Italie, XVIe-premier XIXe siècle*. Toim. Michela Bardot, Jean-François Chauvard & Stefano Levati. École française de Rome. Sähköinen aineisto: https://books.openedition.org/efr/8717 [viitattu 6.2.2026].

Habermas, Jürgen (1965), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie einer bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH.

Harris, Ellen T. (2001), *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas*. Cambridge: Harvard University Press.

Havu, Kaarlo & Huhtinen, Johannes (toim.) (2022), *Ajatusten näyttämö: Julkisen keskustelun synty varhaismodernissa Euroopassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Horn Melton, James Van (2001), *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hyvärinen, Matti, Kurunmäki, Jussi, Palonen, Kari, Pulkkinen, Tuija & Stenius, Henrik (2003), *Käsitteet liikkeessä – Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Tampere: Vastapaino.

Höfer, Anette & Keilhauer, Annette (1996), Femme. Teoksessa *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*. Toim. Rolf Reichardt & Hans-Jürgen Lüsebrink. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 11–75.

Jordansson, Birgitta (1998), *Den goda människan från Göteborg – Genus och fattigvårdspolitik i det borgerliga samhällets framväxt*. Malmö: Arkiv förlag.

Josephson, Lennart (1966 [1947]), *Bengt Lidner*. Stockholm: Natur och Kultur.

Karlsson Sjögren, Åsa (2014), Citizenship, Poor Relief and the Politics of Gender in Swedish Cities and Towns at the Turn of the Nineteenth Century. Teoksessa *Gender in Urban Europe. Sites of Political Activity and Citizenship 1750–1900*. Toim. Krista Cowman, Nina Javette Koefoed & Åsa Karlsson Sjögren. New York: Routledge, 147–161.

Klinge, Matti (2009), *Napoleonin varjo: Euroopan ja Suomen murros 1795–1815*. Helsinki: Otava.

Korhonen, Kimmo (2015), *Sävelten aika: Turun Soitannollinen Seura ja Turun filharmoninen orkesteri 1790–2015*. Helsinki: Siltala.

Koselleck, Reinhart (1988), *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Alkuteos *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959). Engl. Victor Gourevitch. Oxford: Berg Publishers Limited.

Koselleck, Reinhart (2002), *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford: Stanford University Press.

Kyläkoski, Kaisa (2023), *Kanssakirjoittaminen Posttidningarissa ja Inrikes Tidningarissa 1729–1791*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lamm, Martin (1963), *Upplysningstidens romantik. Den mystiskt sentimentala strömmingen i svensk litteratur. Förra delen*. Enskede: Hammarström & Åberg bokförlag.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Lamm, Martin (1963) *Upplysningstidens romantik. Den mystiskt sentimentala strömmingen i svensk litteratur. Andre delen*. Enskede: Hammarström & Åberg bokförlag.

Landes, Joan B. (2013), Public and Private: Public and Private Lives in Eighteenth-Century France. Teoksessa *A Cultural History of Women in the Age of the Enlightenment*. Toim. Ellen Pollak. London: Bloomsbury, 121–142.

Lilti, Antoine (2015), *The World of the Salons: Sociability and Worldliness in Eighteenth-Century Paris*. Alkuteos *Le Monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (2005). Engl. Lydia G. Cochrane. Oxford: Oxford University Press.

Lindström, Dag (2016), Leisure culture, entrepreneurs and urban space: Swedish towns in a European perspective, eighteenth–nineteenth centuries. Teoksessa *Leisure cultures on urban Europe, c. 1700–1870*. Toim. Peter Borsay & Jan Hein Funrée. Manchester: Manchester University Press, 140–160.

Ling, Sofia, Hassan Jansson, Karin, Lennersan, Marie, Phil, Christopher & Ågren, Maria (2017), Marriage and Work: Intertwined Sources of Agency and Authority. Teoksessa *Making a Living, Making a Difference. Gender and Work in Early Modern European Society*. Toim. Maria Ågren. Oxford: Oxford University Press, 80–102.

Mauzi, Robert (1960), *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée francaise au XVIIIe siècle*. Paris: Armand Colin.

Nurmiainen, Jouko (2003), Gemensamma privilegier för ett odalstånd – Alexander Kepplerus som borgmästare och samhällstänkare. Teoksessa *Riksdag, kaffehus och predikstol – Frihetstidens politiska kultur 1766–1772*. Toim. Marie-Christine Skuncke & Henrika Tandefelt. Stockholm & Helsinki: Atlantis & Svenska litteratursällskapet i Finland, 171–190.

Nurmiainen, Jouko (2009), *Edistys ja yhteinen hyvä vapaudenajan ruotsalaisessa poliittisessa kielessä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki (2004), *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*. Helsinki: WSOY.

Palonen, Kari (2003), Politiikka. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä – Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Tampere: Vastapaino, 467–518.

Pollak, Ellen (2013), Introduction: Women Daring to Know in the Age of Enlightenment. Teoksessa *A Cultural History of Women in the Age of the Enlightenment*. Toim. Ellen Pollak. London: Bloomsbury, 1–28.

Porter, Dorothy (2002), Health Care and the Construction of Citizenship in Civil Societies in the Era of the Enlightenment and Industrialisation. Teoksessa *Health Care and Poor Relief in 18th and 19th Century Northern Europe*. Toim. Ole Peter Grell, Andrew Cunningham & Robert Jütte. Burlington: Ashgate, 15–31.

Pulma, Panu (1985), *Fattigvård i frihetstidens Finland. En undersökning om förhållandet mellan centralmakt och lokalsamhälle*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Rassem, Mohammed (1992), Wolhfahrt, Wohltat, Wohltätigkeit, Caritas. Teoksessa *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur Politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 7*. Toim. Otto Brummer, Werner Conze & Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 595–636.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Rétat, Pierre (1988), Citoyen-Sujet, Civisme. Teoksessa *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*. Toim. Rolf Reichardt & Hans-Jürgen Lüsebrink. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 75–108.

Ricci, Giovanni (1983), Naissance du pauvre honteux: Entre l'histoire des idées et l'histoire sociale. Ransk. Jacques Revel. *Annales: histoire, sciences sociales* Vol. 38 (1), 158–177.

Saastamoinen, Kari (2003), Johdatus poliittisiin käsitteisiin uuden ajan alun Ruotsissa. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä – Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Tampere: Vastapaino, 19–61.

Saira, Mikko (2024), *Kanssaihmisten hyväksi: Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyyskonsertit porvarillisen julkisuuden rakentajana 1790–1808*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.

Savolainen, Panu (2017), *Teksteistä rakennettu kaupunki. Julkinen ja yksityinen tila turkulaisessa kielenkäytössä ja arkielämässä 1740–1810*. Turku: Sigillum.

Sewell, William H. Jr (1988), Le citoyen/la citoyenne: Activity, Passivity and the Revolutionary Concept of Citizenship. Teoksessa *The French Revolution and the Creation of the Modern Political Culture. Volume 2. The Political Culture of the French Revolution*. Toim. Colin Lucas. Oxford: Pergamon, 105–123.

Sharpe, Pamela (1999), Survival strategies and stories: poor widows and widowers in early industrial England. Teoksessa *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*. Toim. Sandra Cavallo & Lyndan Warner. Harlow: Pearson Education Limited, 220–239.

Simonton, Deborah (2023), *Gender in the European Town. Ancien Regime to the Modern*. London: Routledge.

Skinner, Quentin (2006 [2002]), *Visions of Politics. Volume 1: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press.

Steinrud, Marie (2008), *Den dolda offentligheten. Kvinnlighetens sfärer i 1800-talets svenska högreståndskultur*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.

Stenius, Henrik (1987), *Frivilligt jämlikt samfällt: föreningsväsendets utveckling i Finland fram till 1900-talets början med speciell hänsyn till massorganisationsprincipens genombrott*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Stuke, Horst (1979), Aufklärung. Teoksessa *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur Politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1*. Toim. Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 244–342.

Svensson, Sten (2003), Barnhuskonserterna – En betydelsefull epok i svensk musikhistoria. Teoksessa *250 år i barmhärtighetens tjänst – Frimurarnas Barnhusverksamhet 1753–2003*. Toim. Stiftelsen Frimurare barnhuset i Stockholm. Stockholm: Ekblad, 325–344.

Thamer, Hans-Ulrich (1998), Soziale Semantik von Bonheur. Von der aufklärerischen Reflexion zur politischen Agitation. Teoksessa *Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 21*. Toim. Rolf Reichardt. Berlin: Duncker & Humbolt, 171–188.

Tommila, Päiviö (1988), Suomen sanomalehdistön alkuvaiheet. Teoksessa *Suomen sanomalehdistön historia 1. Sanomalehdistön vaiheet vuoteen 1905*. Toim. Päiviö Tommila, Lars Landgren & Pirkko Leino-Kaukiainen. Kuopio: Kustannuskiila Oy, 23–75.

Vainio-Korhonen, Kirsi (2002), *Ruokaa, vaatteita, hoivaa: Naiset ja yrittäjyys paikallisena ja yleisenä ilmiönä 1700-luvulta nykypäivään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Wirilander, Kaarlo (1974), *Herrasväkeä: Suomen säätyläistö 1721–1870*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
Wolff, Charlotta (2011), L'héritage des Lumières – The Enlightenment as an unfinished and morally demanding project. *Approaching Religion*, Vol. 1 (2), 26–30.
Wolff, Charlotta (2015), Musikkultur och musiksmak i 1700-talets Sverige – Ett bidrag till lyssnandets historia. *Historisk Tidskrift för Finland*, Vol. 100 (4), 420–452.
Wolff, Charlotta (2022), Conceptions of Cosmopolitanism in the Intellectual Culture of the Enlightenment. Teoksessa *Nationalism and Internationalism Intertwined: A European History of Concepts Beyond the Nation State*. Toim. Pasi Ihalainen & Antero Holmila. New York: Berghahn Books.
Wolff, Charlotta (2024), Valistus ja modernin eurooppalaisuuden alku. Teoksessa *Valistuksen haaste: kirjoituksia järjen ja tiedon merkityksestä*. Toim. Hemmo Laiho & Olli Koistinen. Helsinki: Gaudeamus, 21–34.
Öhrberg, Ann (2014), *Samtalets retorik: belevade kulturer och offentlig kommunikation i svenskt 1700-tal*. Höör: Brutus Östlings bokförlag Symposion.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Köyhälistön valistusta ja vapauslauluja

Suomalaiset poliittiset arkkiveisut vuosina 1899–1917

Tiina Huuskonen
https://orcid.org/0009-0003-5948-6500

> Nämä laulut owat kirjoitetut ilman sokeaa puoluekiihkoa, ilman mitään etutarkoituksia, pitäen silmällä yksinomaan tosiasioita. Lewittäminen tapahtuu siis wilpittömällä, intohimottomassa tarkoituksessa, antamalla wauhtia nykyistä paremman yhteiskunnan perustamiseksi. Ostakaa ja lewittäkää kaikkiin kansankerroksiin ihan eroituksetta.[1]

Näin nimimerkki Koito vetosi arkkiveisussaan *Muisto-Runo köyhälistön Suurlakosta Marraskuulla w. 1917*. Yleisölle osoitettu alkupuhe kuvaa hyvin sitä, millainen kuva arkkiveisuista haluttiin antaa kuulijoille: niitä kirjoitettiin, jotta kansa saisi paremman tulevaisuuden, ja niiden sisällön vakuutettiin olevan puolueetonta ja totta. Arkkiveisut ovat loistava lähdeaineisto yhteiskunnallisten muutosten ja historiallisten tapahtumien tarkasteluun. Tässä luvussa tutkin, mitä aiheita arkkiveisuissa käsitellään ja mitä ne kertovat omasta ajastaan. Arkkiveisujen tarkoituksena

1 Koito: *Muisto-Runo köyhälistön Suurlakosta Marraskuulla w. 1917*, 1917.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

oli viihdyttää ihmisiä, mutta niiden kautta oli myös mahdollista välittää tietoa ja valistaa. Aiheiden lisäksi tutkin, ketkä hyödynsivät arkkiveisujen suosiota oman viestinsä julkituomiseen ja miten kansaan pyrittiin vaikuttamaan niiden kautta. Tekijät valitsivat teksteihinsä aiheita, joiden uskoivat olevan kuulijan tai ostajan mielestä kiinnostavia, ajankohtaisia tai muuten tärkeitä. Arkkiveisut olivat siis ennen kaikkea kaupallisia tuotteita, vaikka valistus- ja herätystarkoituksessa julkaistuja painotuotteita jaettiin ilmaiseksikin.[2] Kansanmusiikin tutkija Anneli Asplundin mukaan painetulla tekstillä oli enemmän painoarvoa kuin lauletulla sanomalla, koska ihmisillä oli taipumus uskoa, että painotuotteessa olevan tekstin täytyi olla totta.[3]

Arkkiveisuilla[4] tarkoitetaan painotuotteita, jotka olivat kooltaan kokonaisen, puolen tai neljännespainoarkin kokoisia. Paperiarkki taiteltiin niin, että julkaisun nimilehti tuli päällimmäiseksi. Arkkiveisuja alettiin julkaista Euroopassa jo 1400-luvulla. Suomeen arkkiveisuperinne tuli pääasiassa Ruotsin kautta, ja ensimmäinen suomalaisessa kirjapainossa painettu arkkiveisu julkaistiin vuonna 1643. Aluksi veisujen tekijät olivat korkeasti koulutettuja henkilöitä, kuten pappeja ja opettajia. Ne sisälsivät muun muassa suullista kansanperinnettä, virsiä ja kertomalauluja eli uutisia, ihmetarinoita ja rakkauslauluja. Arkkiveisuissa oli sekä runoja että lauluja, ja ne voidaan sisältönsä puolesta jakaa hengellisiin ja maallisiin. Yksiselitteinen jaottelu on kuitenkin vaikeaa, sillä uskonnollinen sanoma oli pitkään vahvasti mukana kaikissa teksteissä.[5]

Arkkiveisut olivat yksinkertaisia, edullisia ja nopeita julkaista. Lähes jokainen arkkiveisu sisältää nimiösivun, jossa on kerrottu painotuotteen ja siinä olevien tekstien nimet, painopaikka ja -aika. Sen sijaan kirjoittajaa tai kustantajaa ei aina mainita, tai heistä kerrotaan vain nimikirjaimet.[6] Arkkiveisujen kirjoittaminen, kustantaminen ja myyminen siirtyi 1800-luvun aikana entistä enemmän alempien yhteiskuntaluokkien edustajille. Samalla arkkiveisujen sisällöt maallistuivat.[7] Tutkittavalla

2 Niinimäki 2007, 62–63.
3 Asplund 1994, 26.
4 Muita käytettyjä nimityksiä olivat arkkivirret ja arkkiviisut. Niinimäki 2007, 23.
5 Asplund 2006, 205–207; Niinimäki 2007, 57, 67–68, 81–82.
6 Hakapää 2013, 222.
7 Laurila 1956, 166; Asplund 2006, 257.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ajanjaksolla arkkiveisuja tehtiin siis pääosin kansalta kansalle.[8] Arkkiveisujen tekijät esittivät ja kauppasivat tuotteitaan markkinoilla, kinkereillä ja muissa paikoissa, missä ihmisiä oli koolla. Monet olivat liikkuvaa elämää viettäviä sekatyömiehiä ja käsityöläisiä. Tekijät eivät muodostaneet pysyviä myyntipisteitä tai -verkostoja, ja arkkiveisujen mainostaminen sanomalehdissä oli harvinaista.[9] Arkkiveisujen kulta-ajaksi kutsutaan ajanjaksoa 1870-luvulta 1920-luvun alkuun. Tuolloin arkkiveisut olivat Suomen yleisin painotuote.[10]

Arkkiveisut ovat sekä suullisia että kirjallisia tuotteita. Niitä ostettiin kotiin muistoksi tai muistin tueksi ja opeteltiin yhdessä.[11] Painotuotteet eivät sisältäneet nuotteja, vaan tekijä merkitsi lauluohjeen veisun oheen.[12] Laulun nimen jälkeen voi lukea esimerkiksi: ”Tanko laulun säwel”[13], ”Nuotti: Oi maamme Suomi synnyinmaa j.n.e.”[14], ”Lauletaan kansanlauluin nuoteilla”[15] tai ”Laulet. kuin ’Maamme’”[16]. Sävelmä kerrottiin siis joko laulun nimen, ensimmäisten sanojen tai musiikkilajin avulla. Kaikissa arkkiveisuissa ei kuitenkaan ole lauluohjetta. Tällöin teksti on tulkittavissa runoksi tai sen on voinut laulaa haluamallaan sävelellä.

Pirjo-Liisa Niinimäen mukaan arkkiveisujen lauluohje ohjasi tekijää muokkaamaan sisällön mukailemaan valittua sävelmää ja auttoi yleisöä muistamaan sanat. Tekijä valitsi sävelmiä, joista hän itse piti ja uskoi yleisönkin pitävän. Toisaalta sävelmän piti olla yleisesti ja laajasti tunnettu, jotta pelkkä ”lauletaan kuin” -ohjeistus riitti laulun aloittamiseen.[17] Sävelmän valinta saattoi vaikuttaa arkkiveisun kaupalliseen menestymiseen, koska tuttu tai helppo sävelmä helpotti laulun omaksumista ja leviämistä pelkän kuulomuistin varassa.[18] Ohjeesta huolimatta laulaja saattoi laulaa tekstin itse valitsemallaan sävelmällä tai jopa muuttaa tekstin sanoja. Laulut elivät omaa elämäänsä, ja tekstejä sekä sävelmiä

8 Enefalk 2013, 108.
9 Hakapää 2013, 232, 251; Asplund 2006, 209, 264; Jersild 1975, 12–14.
10 Hakapää 2013, 225–229.
11 Huhtala 1996, 240; Niinimäki 2007, 63.
12 Forss 2015, 14; Huhtala 1996, 240.
13 A. Nisunen: *Nuorison lauluja*, 1917.
14 Gustaf Rosenborg: *Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13.–14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa*, 1917.
15 J. J-ri.: *Eduskunnan hajotus ja Uusi waalitaistelu*, 1908.
16 Ee Vuu Wessu: *Arkkiveisuja n:o 2 Vaalivirsiä*, 1906.
17 Niinimäki 2007, 17, 150.
18 Hakapää 2013, 232, 251.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

yhdisteltiin uudestaan paikkakunnasta ja aikakaudesta riippuen. Vuosikymmenien tai -satojen kuluessa yhteys alkuperäiseen painotuotteeseen väheni.[19]

Tutkimukseni lähdeaineistona ovat Turun yliopiston kirjaston Fennica-kokoelman arkkiveisut, jotka käsittelevät poliittisia aiheita. Olen luokitellut poliittisiksi sellaiset tekstit, joiden taustalla on poliittinen aate tai jotka kuvaavat esimerkiksi eduskuntavaaleja. Olen rajannut aineistostani pois laulut, jotka käsittelevät venäläistämistoimenpiteitä.[20] Aineistoni sisältää 20 arkkiveisua, joissa on yhteensä 96 tekstiä. Käytän luvussa sanoja arkkiveisu, laulu ja runo. Arkkiveisulla tarkoitan painotuotetta, joka saattoi sisältää useita lauluja ja runoja. Käytän sanaa laulu tai runo, kun tarkoitan yksittäistä tekstiä arkkiveisun sisällä.

Olen jakanut tekstit sisältönsä perusteella erilaisiin teemoihin ja pyrkinyt löytämään niiden sisällöille tyypillisiä piirteitä. Tavoitteenani on saada aikaan tiivistetty ja yleinen kuvaus, jonka pohjalta on mahdollista tehdä johtopäätöksiä ja kytkeä tulokset laajempaan kontekstiin sekä aiempaan tutkimukseen. Arkkiveisuja tutkittaessa on tärkeää selvittää niiden kulttuurinen konteksti. Ajattelen tekstien olevan jonkun kommunikointia jollekulle jossakin historiallisessa, poliittisessa ja kulttuurisessa tilanteessa.[21] Arkkiveisuissa kertoja eli tekijä voi ilmaista mielipiteitään monin eri tavoin. Kertoja voi käyttää kielikuvia tai sanavalintoihin liittyvää liioittelua tai vähättelyä. Hän voi myös valita kertomuksensa tyyliksi esimerkiksi asiallisuuden, huumorin tai ironian.[22] Tekstit eivät koskaan kerro vain tapahtumia, vaan niissä on mukana myös kertojan omaa arviointia. Tapahtumien syitä ja seurauksia sekä niiden tekijöitä kuvatessaan kirjoittaja kertoo paitsi omistaan myös yhteiskunnan arvoista ja asenteista.[23] Kertojan osuus korostuu poliittisissa arkkiveisuissa, sillä ne on yleensä kirjoitettu tietystä näkökulmasta ja jotakin toista ryhmää

19 Niinimäki 2007, 17, 79, 150.

20 Pro gradu -tutkielmani aineisto sisälsi venäläistämistoimenpiteitä kuvaavat laulut. Yhtenä tutkimustuloksenani oli, että arkkiveisuissa ei käsitelty juurikaan venäläistämistoimenpiteitä, tai jos käsiteltiin, vastarinta kohdistui enemmän virkamiehiin kuin autonomian puolustamiseen. Huuskonen 2016, 87.

21 Tuomi & Sarajärvi 2013, 103–104; Apo 1990, 76.

22 Siikala 1984, 98.

23 Pietikäinen & Mäntynen 2009, 111.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vastaan.[24] Vaikka arkkiveisut olivatkin ensisijaisesti kansan hupia, on niillä usein ollut myös syvempi merkitys.

Arkkiveisut sisälsivät vaalivirsiä ja valistusta

Huhtikuun loppupuolella vuonna 1899 sanomalehdissä alettiin mainostaa arkkiveisua nimeltä *Laulu maanjakohommista eli kuinka Jukolan Jussin käwi*. Se kertoo Jussista, joka ei lue sanomalehtiä ja on sen takia tietämätön. Hän uskoo torppaansa vieraaksi tulleen muukalaisen kertomukset laista, jossa maat jaetaan uusiksi ja jokainen saa oman torpan peltoineen. Myöhemmin Jussi saa kuulla kouluja käyneeltä kyläläiseltä, etteivät uutiset olleet totta. Huhuja levittänyt huijari jää kiinni naapuripitäjästä ja nimismies kehottaa kyläläisiä ilmiantamaan kaikki vastaavia huhuja levittävät henkilöt.[25] Laulu kuvaa aikaa, jolloin helmikuun manifestin ja suuren adressin myötä maaseudulla oli alkanut liikkua huhuja, joissa kerrottiin keisarin antaneen käskyn maiden jakamisesta uusiksi Suomessa. Sivistyneistö laittoi nämä huhut maaseudulla kiertelevien ”laukkuryssien” syyksi. Kansan katsottiin olevan huhuille alttiita, koska he olivat tietämättömiä.[26]

Sivistyneistö pyrki taistelemaan huhuja vastaan järjestämällä luentotilaisuuksia ja jakamalla kansalle tietoa lentolehtisten ja muiden kirjoitusten muodossa.[27] Arkkiveisua mainostettiin lehdissä samaan aikaan kuin esimerkiksi Urjalassa alettiin toimia maanjakohuhuja vastaan.[28] Painotuotetta pystyi tilaamaan *Iltapuhteen* toimitukselta, mutta sitä jaettiin myös lehden tilaajille ilmaiseksi.[29] Mielestäni ajankohta ei ole sattumaa, vaan arkkiveisu on kirjoitettu varta vasten sivistyneistön tilauksesta. Laulun sisältö noudattelee sivistyneistön vastakampanjan antamaa kuvaa maanjakohuhuista ja tietämättömästä kansasta. Laulussa kuulijoita

24 Apo 1990, 76.
25 Totinen Tuomas: *Laulu maanjakohommista eli kuinka Jukolan Jussin käwi*, 1899.
26 Parikka 1997, 124–125.
27 Peltonen 1992, 262–263.
28 Suodenjoki 2010, 98.
29 Kotimaista Kaikellaista. *Pohjalainen* 28.4.1899; Turun kaupungista ja läänistä. *Uusi Aura* 26.4.1899; Ilmoituksia. *Iltapuhde 14*, 1899.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kehotetaan tarkkaavaisuuteen vastaavien tilanteiden varalta, eli samanlaisia ongelmia pyritään ennaltaehkäisemään.[30] Arkkiveisu on painettu Raittiuskansan Kirjapainossa. Sen on kirjoittanut suomalainen kirjailija Helmi Selin (1874–1918) nimimerkillä Totinen Tuomas. Sivistyneistön tarkoituksena on ollut pyrkiä tuottamaan valistusta tavalla, joka oli kansalle ennestään tuttu. Tekstin avulla vastakampanjan sanoma oli mahdollista saada leviämään kansan keskuuteen. Arkkiveisu ei sisällä lauluohjetta, joten se on saattanut olla enemmänkin luettavaksi tarkoitettu.

Toinen arkkiveisu, jossa tartutaan ajankohtaiseen aiheeseen ja yritetään vaikuttaa kansaan, on nimeltään *Kaksi Surullista Laulua*. Arkkiveisu sisältää laulut ”Wiaporin kapinasta” ja ”Suomalaisten Taistelusta”. Arkkiveisulla viitataan Viaporin varuskunnassa puhjenneeseen kapinaan ja sen yhteydessä Hakaniemen torilla 2.7.1906 tapahtuneeseen tulitaisteluun, jossa suojeluskunta pyrki hillitsemään raitiotielakon aiheuttamaa mellakkaa ja sai vastustajakseen punakaartilaiset ja venäläiset matruusit. Hakaniemen torilla kuoli seitsemän suojeluskuntalaista ja kaksi punakaartilaista.[31] Laulujen tekijä varoittaa ”Suomen poikia” sekaantumasta kapinaan ja esittää toiveen rauhasta. Tulitaistelua käsittelevässä laulussa tekijä esittää oman arvionsa, sillä hänen mielestään ”weljes wiha julma” ja puolueiden taistelu vallasta aiheuttivat tapahtumat. Kuitenkin hän asettautuu puolueettoman tarkkailijan ja valistajan rooliin kirjoittamalla:

> En aiwo käydä tuomitsemaan / Ken on oikeassa [– –] Wikaa tietysti / On molemmissa ollu. [– –] Ymmärtäkää puolueetkin / Toinen toisianne / Keskustelkaa sowinnosta / Yhteiset asianne. / Lyökäämme käsi kätehen / Sormet sormien lomaan / Olkaamme kaikki weljekset / Niin kuin perhe oma. / [– –] Oi lakatkaa jo kansalaiset / Rettelöistä noista / Että ei weri löylyä / Syntyisi enää toista.[32]

Laulujen sisältöä tulkitessa on otettava huomioon niiden tekijä. Johan Kangas oli entinen työläinen, joka julkaisi elämänsä aikana yhteensä 96

30 Totinen Tuomas: *Laulu maanjakohommista eli kuinka Jukolan Jussin käwi*, 1899.
31 Kujala 1989, 213, 217–233, 237.
32 J. Kangas: *Kaksi Surullista Laulua*, 1906.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

arkkiveisua. Hänelle arkkiveisut toimivat siis elinkeinona.[33] Arkkiveisun sisältö noudattelee uutiseksi luokiteltavien laulujen kaavaa, jossa ensin kerrotaan tapahtumat, minkä jälkeen tekijä puhuttelee kuulijaansa varoittamalla esimerkiksi synneistä.[34] Kangas on valinnut laulujensa sävelmiksi surumieliset ”Kansa muistaa kauhian” ja ”Sen ihanaisen Emman”. Sävelmävalinnoillaan hän on voinut pyrkiä vahvistamaan sanomaansa ja näin lisäämään painotuotteidensa myyntiä.

Poliittisen historian tutkija Anna Rajavuori on tutkinut sosialistien tekemää agitaatiota 1900-luvun alun Suomessa. Puhutulla agitaatiolla pystyttiin vaikuttamaan ihmisten mielipiteisiin ja tavoittamaan myös ne ihmiset, jotka eivät lukeneet sanomalehtiä. Työväenliike käytti agitaatiota yhteiskunnallisten epäkohtien sekä oman ideologiansa ja tavoitteiden julkituomiseen 1900-luvun alussa. Agitaattorit halusivat saada kuulijansa omaksumaan viestin ja toimimaan sen mukaisesti. Maalaisköyhälistö haluttiin saada mieltämään itsensä työväenluokkaan kuuluvaksi. Puheella oli suuri merkitys varsinkin silloin, kun kuulijan tiedot työväenliikkeestä ja sosialismista olivat vähäiset tai olemattomat, sillä kansa ymmärsi ja pystyi omaksumaan puhuttua sanaa paremmin kuin kirjoitettua tekstiä.[35]

Suomalainen yhteiskunta muuttui sääty-yhteiskunnasta kansalaisyhteiskunnaksi 1900-luvun alussa, minkä seurauksena ihmisten asemaa ei enää määrittänytkään syntyperän luomat edut.[36] Yhtenä vaikuttavana tekijänä muutokseen oli viikon kestänyt suurlakko loka-marraskuun vaihteessa vuonna 1905. Sen seurauksena kansa alkoi vaatia laajempia poliittisia oikeuksia. Sosiaalidemokraatit vaativat yleistä ja yhtäläistä äänioikeutta sekä yksikamarista eduskuntaa säätyvaltiopäivien tilalle. Lopulta uudistusvaatimukset menivät läpi, ja valtiollisen äänioikeuden ja -kelpoisuuden saivat kaikki täysi-ikäiset kansalaiset.[37] Risto Alapuron mukaan äänioikeus loi alempien luokkien edustajille tunteen siitä, että hekin ovat kansalaisia ja osa kansakuntaa. He alkoivat myös ajatella itseään omana luokkana.[38]

33 Kuismin 2021, 48–49.
34 Huuskonen 2016, 42.
35 Rajavuori 2012, 183, 192; Rajavuori 2013, 78.
36 Kuisma 2007, 29–30.
37 Alapuro 1995, 93–95; Kuisma 2007, 32.
38 Alapuro 1995, 146.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Vesa Kurkela ja Saijaleena Rantanen ovat tutkineet suurlakon aikaista musiikkiperinnettä. Heidän mielestään musiikilla oli tärkeä asema 1900-luvun alun suomalaisessa yhteiskunnassa. Laulut vahvistivat yhteistä kokemusta ja toivat varmuutta oman ryhmän tavoitteiden voitokkuudesta.[39] Tämä näkyy arkkiveisussa *Uudenajan Aamun koitto*, jonka on julkaissut nimimerkki Teräs vuonna 1906 Viipurissa. Painotuotteen ensimmäisessä laulussa ”Aamun sarastaessa” kehotetaan: ”Nouse kansa kaikkialla, / Uuteen aikaan alkawaan. / Nouse äänell’ wapahalla, / Lakkaamatta laulamaan, / Laula uuden ajan aamun, / Kauniimmasta koitosta. / Laula saadun sanan wallan, / Wapauden woitosta.” Laulun sävy ei ole väkivaltainen, vaan sen tekijä pyrkii päinvastoin hillitsemään kuulijaa esittämällä toiveen, ”ettei Suomen kansa, / Miekoin meinaa sotia, / Waan wakawalla sanallansa / Sortajansa sowittaa”.[40] Arkkiveisu on julkaistu suurlakon jälkeen, ja sen sisällössä näkyy edistysusko, jonka toivottiin valtaavan kansan. Heitä kannustettiin liittymään yhteen, jotta saataisiin luotua uusi aika, jossa ei ole enää sortoa tai ”orjuuden kahleita”. Sävelminä on käytetty isänmaallista kansansävelmää ja työväensävelmiä.

Eduskuntauudistusta oli ajanut erityisesti työväenliike. Uudistuksen voimaantulon jälkeen sosiaalidemokraattien puoluejohto alkoi rakentaa edustuksellista toimintatapaa.[41] Eduskuntauudistus lisäsi kiertävien puhujien määrää, koska heidän tarkoituksenaan oli houkutella uusia äänestäjiä. Sosialistiagitaattorit kertoivat työväenaatteesta, perustelivat yhteenliittymisen tärkeyttä ja kannustivat työväenyhdistysten perustamiseen.[42] Jari Ehrnrooth käyttää tästä järjestäytymättömien joukkojen agitaatiosta nimitystä herätysagitaatio. Suurlakon ja Viaporin kapinan jälkeen agitaatio kohdistettiin jäseniin ja kannattajiin sisällön muuttuessa valistavaksi. Herätysagitaatiota käytettiin silti yhä vaalien alla, kun haluttiin kertoa puolueen vaaliohjelmasta ja -lupauksista.[43]

Eduskuntauudistuksen valmistelu ja vahvistamisen seuraukset näkyvät monin tavoin arkkiveisuissa. Laulu ”Perustuslaillisten Riemumarssi” on julkaistu arkkiveisussa vuonna 1906 ja se kuvaa aikaa, jolloin ei ollut

39 Kurkela & Rantanen 2008, 177.
40 Teräs: ”Uudenajan Aamun koitto”. *Työwäen lauluja*, 1906.
41 Ehrnrooth 1992, 71.
42 Rajavuori 2016, 113–114.
43 Ehrnrooth 1992, 282–283.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vielä täyttä varmuutta eduskuntauudistuksen voimaantulosta. Laulussa kertojana on perustuslaillinen, jonka kuvataan suunnittelevan: ”Ja pidämme vielä sittenkin / Ne kammarit molemmat, [– –] Äänioikeuden annamme / Ja kammaria kaks´ / Myös naineillenkin naisille / Jos he siitä tulis paremmaks´ / Naimattomille ja naineille / Äänioikeus annetaan / Ja uniooni vanhoille piioille / Jos ne sitä vaatiikaan.”[44]

Laulun mukaan perustuslaillisille ”laki on keppihevonen, / Jolla ratsastelemme, / Ja Suomen kansan enemmistöä / Nenästä vedämme, / Ai, ai, petämme / Ja siitä elämme, / Ja köyhälistön niskoilla / Me ratsastelemme”. Laulu on ollut työväenliikkeen vaalilaulu, jossa puolueen tavoitteita tuodaan esiin epäsuorasti perustuslaillisia pilkkaamalla. Laulun on kirjoittanut ja julkaissut Kalle Jousinen (1852–1945), joka toimi kotipaikkakuntansa Forssan työväenyhdistyksessä. Laulun sävelohjeena on ”Lauletaan kuin Eklöf’in Augusti Porvoosta”. Kyseessä on kansansävelmä, joka oli 1900-luvun alussa suosittu tanssilaulu.[45] Sanojen sovittaminen aikakauden suosikkisävelmään on varmasti helpottanut laulun omaksumista. Timo Tuovisen mukaan ”Perustuslaillisten Riemumarssi” on suomenkielisistä arkkiveisuista tunnetuin. Sitä lauletaan nykyäänkin yhteislauluna esimerkiksi työväenlauluilloissa, ja muun muassa Jussi Raittinen (1943–2024), Paleface (s. 1978) sekä Mikko Perkoila (s. 1950) ovat esittäneet laulua keikoillaan.[46]

Ensimmäisten eduskuntavaalien alla Työväen kirjapainossa on painettu *Arkkiveisuja N:o 2. Vaalivirsiä*, ja se sisältää yhteensä 13 laulua tai runoa. Painotuotteen on tehnyt Edvard Valpas (1873–1937), joka toimi Työmiehen päätoimittajana vuosina 1901–1918 ja oli Sosialidemokraattisen puolueen (SDP) johdon jäsen ja kansanedustaja.[47] Valppaan omien tekstien lisäksi arkkiveisuun on painettu ”Kansain terveiset”, ”Lasalle-marssi”, ”Kevätmarseljeesi” ja ”Sosialistien marssi”, jotka ovat suomennoksia kansainvälisistä työväenlauluista.[48] Arkkiveisunsa teksteissä Valpas innostaa yleisöään äänestämään puhuttelemalla suoraan: ”Sä Suomen nainen, aika mies! / Käy taistoon suureen nyt sun ties. / Jo

44 *Perustuslaillisten Riemumarssi*, 1906.
45 ”Perustuslaillisten Riemumarssi”.
46 Tuovinen 2023; Savonrautia 2015.
47 Palmgren 1966, 137.
48 Ee Vuu Wessu: *Arkkiveisuja N:o 2. Vaalivirsiä*, 1906.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuntos, arvos tajua! / Jo ollos uljas, vaativa! / Paikalla / nyt riviin saa! / Käy yhteisliittoon ihmisten! / Maailma / sua odottaa, / kun alkaa valta oikeuden." Valpas tekee tekstiensä avulla vaalityötä ja kertoo, että sosiaalidemokraattien ohjelmaan kuuluu olojen parantaminen ja kurjuuden poistaminen. Hän kuvaa sosiaalidemokraattien pitävän äänestäjän puolta ja samalla mustamaalaa vastustajaa kuvaamalla Suomalaisen puolueen lupausten pettäjinä, jotka "kosii kansaa se. / Ja syötit monenmoiset / tuo aivan eteemme. / Se torppareille lupaa / jo monen talon maat, / luo muille omaa tupaa / ja laajat hevoshaat". Hän varoittaa porvareita tulevan eduskuntaan, "jos kansa nukkuu kauvan untaan".[49]

Valpas on kohdistanut tekstinsä työväenliikkeen kannattajakunnalle ja tuo niissä esiin puolueen vaaliohjelmaa. Hän luo kuvan paremmasta ajasta, jonka voi saavuttaa äänestämällä sosiaalidemokraatteja. Tällä tavalla hän käyttää arkkiveisuja herätysagitaatioon. Valpas on käyttänyt arkkiveisussaan sävelohjeina pääasiassa kansanlauluja, mutta yhdessä laulussa sävelohjeena on "Maamme". Lisäksi arkkiveisussa on paljon tekstejä, joille ei ole annettu lauluohjetta. Kansanlaulujen käyttäminen viittaa siihen, että sanoma haluttiin tuoda esiin kansalle tutuilla sävelmillä, mikä auttoi sisällön omaksumisessa ja muistamisessa.

Vaaliagitaation lisäksi Valpas käytti arkkiveisuja eduskuntatyöstä kertomiseen. Laulussa "Mehän köyhää" hän kuvaa:

> Sinä, minä ja muut kun yhdessä / vaan tahdomme oikein koittaa / sekä valistaa liittoomme lisiä, / niin pikemmin voimme voittaa, / saaden äänien enimmät, / valiten puolemme pitäjät / He eestämme suuta soittaa. / Hepä kertovat surumme, puutteemme / ja kaikkikin köyhäin huolet / sille uudelle eduskunnalle, / ja jos heitä on enimmät puolet, / silloin he ovat määrääjät, / lakeja silloin säätävät / ja poistavat sorron nuolet.[50]

Maaseudun väestölle äänestäminen oli tuntematon asia, joka saattoi herättää pelkoakin. Ensimmäisten eduskuntavaalien alla järjestettiin niin sanottuja harjoitusvaaleja, joissa perehdytettiin ihmisiä äänestys-

49 Mt.
50 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lippuihin, punaisen viivan käyttöön ja vaaliuurniin.[51] Tiedon jakaminen arkkiveisujen kautta oli tarpeen, sillä kaikilla äänestäjillä ei ollut tietoa käytännön asioista. Toisaalta suurlakon jälkeen ilmestyneiden laulujen sisällöt kertovat myös siitä, miten tärkeä asia yleisen äänioikeuden toteutuminen oli varsinkin työläisille. Uudistukseen ladattiin odotuksia ja toiveita paremmasta ajasta, jolloin ei ole enää huolia tai sortoa.

Valppaan arkkiveisussa on myös laulu ”Kumma laki”, missä ohjataan äänestämään miesehdokkaita. Tekstissä pohditaan naisten äänioikeuden tuomia muutoksia:

> Ja silloin siitä tuleepi / kai hyvin sievä keitto! / Jo akkavalta ainakin / ja juorusanain heitto. / [– –] ja lakeja kun naiset luo - / kas siinä sekasotku. / Työolot ehkä rajoittaa / he juuri sillä lailla, / ettei saa pitää kapakkaa, / vaan kahtatoista vailla / on miesten kotiin tultava / myös iltahuviloista.

Lopussa vedotaan naisiin, jotta nämä äänestäisivät miehiä. ”Te siten pahan vältätte, / kun valtaa tahdo ette, / sen suotte jäädä miehille, / vain meitä valitsette.”[52] Valpas oli mukana eduskuntauudistusta valmistelleessa komiteassa. Komiteassa oli jäseniä yli sääty- ja puoluerajojen, jotka vastustivat äänioikeuden ja erityisesti vaalikelpoisuuden antamista naisille. Laulutekstin perusteella voisi tehdä sen johtopäätöksen, että myös Valpas oli naisten vaalikelpoisuutta vastaan. Todellisuudessa hän piti naisten osallistumista luonnollisena asiana, mikä oli laajemminkin sosiaalidemokraattien mielipide.[53] Komiteassa oltiin kuitenkin huolissaan naisten määrästä tai jopa naisenemmistöstä eduskunnassa ja pohdittiin naimisissa olevien naisten asemaa suhteessa aviomiehiinsä. Tuohon aikaan vaimo oli aviomiehensä edusmiehisyyden alainen, mutta naimattomista naisista tuli täysivaltaisia 21-vuotiaana. Lopulta komitea päätyi esittämään naisille myös vaalikelpoisuutta.[54] Laulu kuvaa ajankohtaista keskustelua ja muutosta kohtaan tunnettuja pelkoja. Humoristinen sävy

51 Suodenjoki 2010, 247; Alapuro 1995, 145.
52 Ee Vuu Wessu: *Arkkiveisuja N:o 2. Vaalivirsiä*, 1906.
53 Sulkunen 2008, passim.
54 Koskinen 1997, 35.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

viittaa siihen, että laulun tarkoituksena on ollut saattaa muutosta vastustaneet tahot naurunalaiseksi. Kuitenkaan ilman kontekstia ei selviäisi, että Valpas tuki naisten pääsyä eduskuntaan.

Porvaristoa tukeviksi luokiteltavia arkkiveisuja on aineistossani vähemmän kuin työväenliikettä tukevia. Porvariston näkökulmaa edustavat arkkiveisut *Eduskunnan hajotus ja Uusi waalitaistelu* sekä *Kalamiesten laulu eli Akitaattorien saarnateksti*, jotka on molemmat julkaistu vaalivuonna 1908. ”Eduskunnan hajotus” ohjeistetaan laulamaan kansanlaulun nuoteilla, mutta toisessa arkkiveisussa ei ole sävelohjetta. Näyttäisi siltä, että painotuotteiden tekijä on sama, koska toiseen tekijäksi on laitettu J.J-ri, toiseen J.J. ja molemmat on painettu Porissa. Julkaisuajankohdan ja sisällön takia tulkitsen laulujen olevan osa Suomalaisen puolueen tai sen kannattajan tekemää vaalityötä.

”Eduskunnan hajotus” viittaa kevään 1908 tapahtumaketjuun, jossa perustuslaillinen senaatti sai epäluottamuslauseen eduskunnalta, minkä



Naisten marssikulkue matkalla yleistä ja yhtäläistä äänioikeutta tukevaan mielenosoitukseen Säätytalon edustalle Helsingissä vuonna 1905. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

seurauksena keisari hajotti eduskunnan ja määräsi uudet vaalit. Alkuperäisen epäluottamuslauseen oli laatinut SDP, mutta se tulikin koko eduskunnan päätökseksi, kun Suomalaisen puolueen edustajat äänestivät tyhjää. Nuorsuomalaiset katsoivat vanhasuomalaisten aiheuttaneen senaatin hajotuksen.[55]

Laulussa tapahtumat esitetään toisin. Siinä ”sosialistit hajottiwat Suomen uuden Duuman” ja ”Kun wiikingit[56] ja sosialistit yhtä köyttä weti, Niin eduskunta määrättihin hajoomahan heti”. Tekijä puhuttelee kuulijaansa:

> Näettekös torpparit jo sosialistien neron. / Parasta on weijareista tehdä pesä eron. / Ja miehiss’ naisiss’ saapukaamme waaliuurnan luokse, / Isänmaamme puolesta ei paljaan tawan wuoksi. / Ja koittakaamme wiiwallemme etsii sitä kohtaa / Mist’ suomalaisuus kansanwalta silmihimme hohtaa. / Ett’ ei suuret lupaukset saisi teitä pettää, / Mikäs niist’ on hyötyä kun ei ne pidä wettä.[57]

Laulun tekijä on halunnut paitsi selittää eduskunnan hajotukseen johtaneita syitä myös tehdä vaalityötä. Hän pyrkii saamaan Suomalaiselle puolueelle äänestäjiä kuvaamalla sosialistit lupausten pettäjinä ja Ruotsalaisen kansanpuolueen yhteistyökumppanina. Tekstissä kirjoittaja vetoaa torppareihin lupaamalla heille maata ja korostamalla suomalaisuuden sekä äidinkielen merkitystä.[58]

Arkkiveisun *Kalamiesten laulu eli Akitaattorien saarnateksti* nimi on suora viittaus sosialistiagitaattoreihin, jotka kiersivät maaseudulla kertoen työväenaatteesta. Laulun tekijä kuvaa: ”Ahneest’ akitaattorit taas / Saarnaa paukuttaa, / Joilta kansa monenlaista / Sielun ruokaa saa”. Mukana on hieman ironiaakin. Lueteltuaan yhdeksän muun agitaattorin lupaukset, tekijä jatkaa: ”Kymmenes sit koperoi / Mi jääpi toisilta. / Saarnaileepi satuja ja / Buddan oppia.”[59] Tällä tavalla kirjoittaja asettaa naurunalaiseksi sosialistiagitaattorit ja pilkkaa heidän vaalityötään.

55 Vares 2006, 29–30.
56 Viikingit olivat Ruotsalaisen kansanpuolueen jäsenistä käytetty pilkkanimitys. Vares 2006, 65.
57 J. J-ri: *Eduskunnan hajotus ja Uusi waalitaistelu*, 1908.
58 Mt.
59 J. J.: *Kalamiesten laulu eli Akitaattorien saarnateksti*, 1908.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tekijä kohdistaa osan laulustaan Suomalaiselle puolueelle:

> Kehoitan niin toimimaan. / Ett'ei jäisi täyttämättä / Prikkuakaan sen ohjelmaan! / Waan ensi kädes läpi wiekää / Suuri maalais Ohjelma, / Parantakaat sorretuiden / Huolettawa asema. / Laittain maata maattomill' ja / Warman turwan torppareill', / Sen köyhälistön puolesta ma / Suorastaan nyt lausun Teill'!!![60]

Ensimmäisissä eduskuntavaaleissa SDP oli saanut 80 paikkaa, Suomalainen puolue 59, Nuorsuomalainen puolue 26, Ruotsalainen Kansanpuolue 24, Maalaisliitto yhdeksän ja Kristillisen Työväen Liitto kaksi paikkaa. Vaalien tulos oli ollut yllätys niin voittajille kuin häviäjillekin. Alkuhuuman jälkeen kansan odotettiin tulevan järkiinsä, kun se huomaisi, etteivät sosiaalidemokraatit pitäneet lupauksiaan. Toisin kuitenkin kävi: sosiaalidemokraattien ja Maalaisliiton suosio kasvoi samalla kun Suomalaisen puolueen suosio laski.[61] Vanhasuomalaiset muuttivat taktiikkaansa ja alkoivat pyrkiä maanviljelijöiden, maalaisköyhälistön ja teollisuustyöväenluokan aseman parantamiseen.[62] Tämä näkyy myös *Akitaattorien saarnatekstissä*, jossa laulun tekijä esittää Suomalaiselle puolueelle toiveen torppareiden ja köyhälistön aseman parantamisesta. Tällä tavalla hän halusi houkutella sosiaalidemokraattien äänestäjiä. Pari vuotta aiemmin Valpas oli omassa arkkiveisussaan varoitellut työväestöä tästä Suomalaisen puolueen taktiikasta.

Työväenliikkeen poliitikot painattivat lauluja kansalle

Työläisten arkkiveisujen asema vakiintui 1900-luvun alussa.[63] Julkaisutapa sopi hyvin työväenluokan tiedotusvälineeksi, koska sanoman omaksuminen ei vaatinut kaikilta lukutaitoa. Riitti, että yksi luki tai lauloi ja muut kuuntelivat.[64] Työväenliikkeen oma laulukulttuuri pe-

60 Mt.
61 Vares 2006, 11–15.
62 Kuisma 2007, 26–27.
63 Saunio & Tuovinen 1978, 16–18.
64 Niinimäki 2007, 63.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

rustui teksteihin, ja monet työväenliikkeen johtohahmoista kirjoittivat ja käänsivät lauluja, mutta säveltäjistä oli pulaa. Tämän takia sävelmät lainattiin kansanlauluista tai ulkomailta. Samalla tuttu melodia auttoi sanoman omaksumisessa. Laulujen tehtävänä oli tukea työväenluokan järjestäytymistä.[65]

Hannu Sinisalo on tutkinut työväenkirjallisuuden arkkiveisuja kirjallisuudentutkimuksen pro gradu -tutkielmassaan. Hänen mukaansa arkkiveisut ovat tiukasti sidoksissa oman aikansa yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Työväenliike käytti arkkiveisuja välittämään työväestön asioita, yhteiskunnallisia ja aatteellisia muutoksia sekä suoranaista propagandaa. Arkkiveisut kuvasivat sekä toisaalta loivat niitä tehneiden kirjoittajien ja kohderyhmänä olleen työväenluokan maailmankuvaa.[66]

Aineistossani on työväen asemaa kommentoivia tekstejä jo vuodelta 1904. *Arkkiveisuja y.m. vetänyt viisi itse Ee vuu vessun* on julkaissut Edvard Valpas, ja se on painettu Työväen kirjapainossa. Valpas ottaa teksteissään usein toimijoiksi naiset kuvaten esimerkiksi piian ja emännän epätasa-arvoista suhdetta. ”Laulu lahdella” kertoo tytöstä, joka ”palveli nöyrä, norja / oikkuja emännän. / Illat ja yötä valvoi / käskystä rikkaiden. / Väsymys, kurjuus kalvoi / ruusuja kaunosen”, kunnes hän kuolee ”armaansa syliin”. Laulu ”Piijan jenkka” kuvaa piikaa, joka laulaa ja tanssii aamuyöhön asti, mutta kotiin tultuaan epäilee, että aamulla saa ”rouvalta toria”.[67] Laulut kuvaavat työläisten kurjaa asemaa verrattuna herroihin. Valppaalle työväen asioita käsittelevien arkkiveisujen painattaminen näyttää olleen osa politiikan tekemistä.

Edvard Valpas ei ollut ainoa poliitikko, joka kirjoitti arkkiveisuja. Svantte Sandelin-Vuorio (1890–1971) toimi ensin SDP:n poliitikkona ja myöhemmin Sosialistisen työväen ja pienviljelijäin vaalijärjestön (STPV) kansanedustajana. Hän on kirjoittanut arkkiveisun *Köyhälistön vapauslauluja*, joka on julkaistu vuonna 1909 ja sisältää yhdeksän laulua tai runoa. Tekstissä ”Matkamme” Sandelin-Vuorio kannustaa kuulijoita omaksumaan sosialismin ja liittymään yhteen: ”Sosialismi on matkamme määrä / ja kunnia kansallemme. / Ken aatteemme tuntee, ei tohdi hän jäädä

65 Forss 2015, 14–18; Rantanen 2017.
66 Sinisalo 1980, 3, 123–125; Saunio & Tuovinen, 1978, 16.
67 *Arkkiveisuja y.m. vetänyt viisi itse Ee vuu vessu*, 1904.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

/ vaan rientääpi matkallemme. / Yhtehen kaikki kun yhdymme riviin, / on matkamme lyhyt kulkee. / Mutt' yksin ken koittaa, / hän lankeepi kiviin / ja estehet tiensä sulkee." Tekstissä ei ole mukana sävelohjetta, joten se on mahdollisesti tarkoitettu laulamisen sijasta lausuttavaksi.

Arkkiveisun tekstit ovat kaikki melko lyhyitä ja ytimekkäitä. Laulu "Oikeuden vaadintaan" alkaa näin: "Nouse kansan sorron yöstä / oikeuden vaadintaan! / Nyt on aika sorto syöstä / orjajoukon harteiltaan. / Valheen valta murtamahan / rientäkäätte tarmolla, / jotta kerran juurtumahan / totuus pääsee kansassa! / Kun on valhe kytkettynä / sekä totuus vallassa, / niin on silloin syntynynnä / aika uusi maailmassa."[68] Tekstien tarkoituksena on ollut herätellä kansaa, kannustaa heitä liittymään yhteen ja luoda uskoa paremmasta tulevaisuudesta. Lauluohjeina Sandelin-Vuorio on käyttänyt kansansävelmiä, isänmaallisia lauluja ja työväenlauluja.

Kolmas arkkiveisuja kirjoittanut työväenliikkeen poliitikko on Juho Kujala (1878–1919). Hän liittyi työväenliikkeeseen vuonna 1905 ja toimi suurlakon jälkeen kiertävänä agitaattorina. Hänet valittiin eduskuntaan vuosina 1913 ja 1916. Kujala julkaisi Laulajapoika-nimellä vuosien 1907–1912 välillä viisi arkkiveisukokoelmaa, jotka sisältävät lähinnä yhteiskunnallista tilannetta ja totuttuja arvoja kritisoivia sekä erityisesti kirkkoa vastaan hyökkääviä lauluja.[69] Omassa aineistossani on kaksi Kujalan arkkiveisukokoelmista, ja ne on molemmat julkaistu 1910-luvulla.[70]

Aluksi yksikamarisen eduskunnan kansanedustajia oli yhdistänyt kehitys- ja sivistysusko sekä optimismin henki.[71] Vähitellen kuitenkin huomattiin, etteivät kansanedustajat pystyneet ajamaan uudistuksia läpi siinä määrin kuin olisi haluttu. Monet uudistusyritykset jäivät toteutumatta, koska lakien säätämiseen tarvittiin keisarin ja eduskunnan yhteinen päätös. Eduskuntatyötä vaikeutti myös keisarin oikeus hajottaa eduskunta, jolloin kaikki vireillä olleet asiat raukesivat ja käsittely aloitettiin alusta uusien vaalien jälkeen. Keisari käytti hajotusoikeuttaan usein, mikä tarkoitti sitä, että uudet vaalit järjestettiin jopa vuosittain.[72] Vaikeuk-

68 Svantte Sandelin-Wuorio: *Köyhälistön vapauslauluja*, 1909.

69 Saunio & Tuovinen 1978, 19.

70 Laulajapoika: *Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin kannel*, 1910; Laulajapoika: *Uusi Sioninkannel V Kuplettilauluja, runoja ja wirsiä*, 1913.

71 Vares 2006, 22.

72 Koskinen 1997, 39–40; Kuisma 2007, 32; Vares 2006, 15.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sista huolimatta Sosialidemokraattinen puolue päätti ensin vuoden 1909 puoluekokouksessaan keskittyä saamaan muutoksia aikaan eduskuntatyön avulla ja vuoden 1911 puoluekokouksessa luopua suurlakkoradikalismista, idän toivosta ja nationalistisuudesta ja ottaa tavoitteekseen eduskuntatyön toimintaedellytysten säilyttämisen.[73]

Kujala käsittelee arkkiveisuissaan muun muassa eduskuntatyön vaikeuksia. Hän kuvaa, miten sosialistit yrittävät saada läpi esimerkiksi vuokra- ja eläkelain uudistuksia tai kieltolakia, mutta suomettarelaiset eli vanhasuomalaiset tai yleisemmin porvarit estävät muutokset. Laulussa Wiinasenaatille senaattia kuvataan näin: ”Se musta woima se Ryssänmaan / wei sapelit tsuhnain[74] teille, / wei miljoonaryöstöjä hommaamaan. / wei wotkan woittamaan meille.” Lauluohjeena on ”Yks’ woima sydämehen kätketty on” eli laulu ”Isänmaalle”. Kujala on muokannut laulun sanoista uuden version, jossa rakenne on pysynyt samana, mutta esimerkiksi ”sydän” on korvattu sanalla ”senaatti” ja ”isänmaa” sanalla ”wiinasenaatti”.[75]

Kujalalla oli siis teksteissään tapana syyttää porvaripuolueita ja senaattia yhteistyöstä venäläisten kanssa. ”Senaattorin laulussa” hän kirjoittaa:

> Kun ne rakkaat ”säädyt maamme” / Wallastansa kaadettiin / Kansan wallan musta peikko / Hiukan palkat alensi / Kunnes Stolypiini[76] weikko / Apuhumme ennätti. / ”Punaset” kun palkkojamme / Moittimahan tuppailee / Silloin peruslaillisemme / Meidän surut soittelee / Ja kun onnen päiwän koitto / Idästä taas sarastaa / Silloin ryssän suuri soitto / Senaatista kajahtaa.[77]

Laulut sijoittuvat aikaan, jolloin vanhasuomalaisista koostunut vähemmistösenaatti oli eronnut vuoden 1909 lopussa. Uusi, niin kutsuttu sapelisenaatti, jouduttiin muodostamaan venäläisistä upseereista ja

73 Ehrnrooth 1992, 78–79, 83–84.

74 Tšuhna on venäläisten käyttämä haukkumasana suomalaisesta, virolaisesta, karjalaisesta sekä inkeriläisestä.

75 Laulajapoika: *Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin kannel*, 1910.

76 Venäjän pääministeri Pjotr Stolypin (1862–1911), jonka ministerikauden aikana alkoi toinen venäläistämiskausi.

77 Laulajapoika: *Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin kannel*, 1910.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

virkamiehistä, koska suomalaisten puolueiden edustajat kieltäytyivät osallistumasta siihen. Aiemmin myöntyväisyyslinjaa kannattaneet vanhasuomalaisetkin olivat muuttaneet toimintatapojaan, koska puolueessa todettiin, että linjasta ei ollut ollut hyötyä autonomian kannalta. Samaan aikaan eduskunnassa käytiin väittelyä, tuliko Venäjälle maksaa siitä, ettei Suomen kansalaisia kutsuttu asevelvollisiksi Venäjän armeijaan. Ensimmäisen venäläistämiskauden kutsuntalakkojen takia suomalaiset oli vapautettu asepalveluksesta, mutta heidän tuli maksaa rahallinen korvaus. Eduskunnan yleinen mielipide kääntyi vastustamaan maksuja vuonna 1909, mutta venäläistynyt senaatti maksoi korvaukset siitä huolimatta.[78]

Kujala käsittelee muitakin ajankohtaisia aiheita. Näyttää siltä, että hän on käyttänyt arkkiveisuja selittääkseen sosiaalidemokraattien kannattajakunnalle, miksi uudistuksia ei saada läpi. Esimerkiksi laulussa ”Tahworengin laulu Tuusulan herroille” aiheena ovat vaalit, joissa herrojen liput olivat ”lihawat / Ja työmiesten ol’ laihat / Siks’ ne herrat luokkawallan / Pyrrhos-woiton saiwat [– –] Näin ne yhteissointuisasti / Herrain pillit soiwat”.[79] Laulun taustalla on kiista kunnallishallinnon vaalitavasta. SDP halusi muuttaa tapaa, jossa henkilön äänimäärä oli porrastettu varallisuuden mukaan. Heidän muutosesityksensä oli hyväksytty eduskunnassa vuonna 1908, mutta se ei ollut tullut voimaan. Uudistus saatiin hyväksyttyä eduskunnassa lopulta vuoden 1917 heinäkuussa, mutta jälleen kerran eduskunta hajotettiin ennen lakien vahvistamista.[80]

Arkkiveisujen asetelmat ovat tuttuja sosiaalidemokraattien vaaliagitaatiosta, jossa pyrittiin muodostamaan vastakkainasettelua herrojen ja työläisten, köyhien ja rikkaiden tai sosialistisen ja kapitalistisen yhteiskunnan välille. Tällä tavalla saatiin aikaan luokkavihaa. Köyhille kerrottiin, että heidän kurjuutensa johtui kohtalon tai Jumalan tahdon sijaan ylemmistä luokista. Tätä korostamalla köyhien haluttiin kyseenalaistavan vallitseva järjestelmä. Sosialistinen yhteiskunta haluttiin kuvata maanpäällisenä paratiisina, missä riistäjät saisivat tuomion ja rangaistuksen.[81]

78 Vares 2006, 30–31, 35–36.
79 Laulajapoika: *Uusi Sioninkannel V Kuplettilauluja, runoja ja wirsiä*, 1913.
80 Virrankoski 2012, 608; Alapuro 1995, 176–177.
81 Ehrnrooth 1992, 284.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kujalan teksteissä vihan ja pilkan kohteena ovat myös herrat, papit ja virkamiehet. Hän kuvaa virkamiesten elämää:

> Lawiassa maailmassa / Oisko maata armaampaa / Kun on Suomi Pohjolassa / Wirkamiesten onnela / Parin tunnin päiwätyöllä / Tuhannet waan wirtailee / Nautinto on päiwäll' yöllä / 'Syö ja juo, ja riemuitse!' / Ei oo meillä wiisautta / äly ehk' on puuttuwa / Mut' on kullan runsautta / Kansan maasta kaiwamaa. [– –] kymmentuhantinen / meillä on 'wanhuuswakuutus' / Ei oo 'waiwaisawustusta' / Ei men äänioikeus.[82]

Poliittisten arkkiveisujen yleisvire on usein huumorin sävyttämä tai suorastaan pilkallinen. Lisäksi niissä on aistittavissa voimakasta herravihaa. Historioitsija Kustaa H. J. Vilkunan mukaan esiteollisen ajan kansankomiikan teemat jatkuivat myöhemmässä työväestön huumorissa. Säätyyhteiskunnassa oli vallinnut hierarkia, jossa ihmiset jaettiin herroihin ja rouviin sekä rahvaaseen. Eri ryhmien välistä ristiriitaa tuotiin esiin huumorin keinoin, jota sävytti joko herraviha tai asioiden kääntäminen nurinkurin.[83] Herravihaa purettiin kansanlauluissa, jotka liittyivät maatalousyhteiskuntaan ja joissa pilkattiin parempiosaisia tai vallanpitäjiä. Kansanlauluista aiheet siirtyivät arkkiveisuihin ja junttalauluihin, jotka olivat työn lomassa ja tahtiin laulettavia lauluja.[84]

Huumori sopi hyvin tilanteisiin, jossa rakennettiin yhteisöllisyyttä, usein herrojen ja kansan vastakkainasettelun kautta. Vilkunan mukaan huumorin, pilkan tai ivan avulla oli mahdollista purkaa epäreiluksi koetun tai hyödyttömän tilanteen aiheuttamaa harmia. Tilanteen aiheuttamat tunteet helpottuivat, kun ne sai purkaa yhteisellä naurulla.[85] Kujala luo teksteissään tietoista vastakkainasettelua herrojen ja kansan välille kuvaamalla näiden välistä epätasa-arvoista asemaa. Laulujen kautta on pystytty purkamaan turhautumista mutta myös herättelemään kansaa agitaation avulla. Hänen taustansa työläisagitaattorina on antanut

82 Laulajapoika: *Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin kannel*, 1910.
83 Vilkuna 2000, 34.
84 Tuovinen 2022, 22.
85 Vilkuna 2000, 37–39, 45–46.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

edellytyksiä kirjoittaa sanomaltaan tehokkaita ja kansaa puhuttelevia tekstejä.

Purevien sanavalintojen lisäksi Kujalan valitsemat sävelmät ovat toimineet tekstien tehokeinoina. Pappeja ja kirkkoa arvostellessaan hän on käyttänyt sävelmänä virsiä tai muita hengellisiä lauluja. Sen sijaan pilkatessaan senaattoreja ja hallitusta Kujala on sovittanut sanat isänmaallisiin lauluihin, jotka olivat todennäköisesti kansalle tuttuja.[86] Arkkiveisuissa pystyi ilmaisemaan mielipiteitään melko vapaasti, sillä niiden sensuroiminen ei ollut yhtä tarkkaa kuin esimerkiksi sanomalehtien. Kirjapainojen tehtävänä olisi ollut painettavien arkkiveisujen toimittaminen paikallisen sensuuriviranomaisen tarkistettavaksi. Käytännössä vain pieni osa arkkiveisuista toimitettiin sinne. Sensuuriviranomaisia laiminlyönti ei haitannut, koska he olivat kiinnostuneempia painotuotteista, jotka levisivät maanlaajuisesti. Arkkiveisut aiheuttivat lähinnä paikallisia skandaaleja, kun kirjoittaja meni liian pitkälle pilkassaan tai syyttäessään muita henkilöitä rikoksista.[87]

Omassa aineistossani on vain kolme arkkiveisua, joissa on sensuuriviranomaisen merkintä. Arkkiveisuun *Kaksi hauskaa kuplettia* sensuuriviranomainen on painattanut ”S. H.”, sensuurin hyväksymä.[88] Arkkiveisussa *Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13.–14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa* on leimasinmerkintä ajankohdasta, kun arkkiveisu on saapunut painoasiamiehelle.[89] *Arkkiveisuja y.m. vetänyt viisi itse Ee vuu vessussa* on merkintä ”Senssuurin [sic] hyväksymä, 28 p. Marraskuuta 1904, Helsingissä”.[90] Ne on kaikki julkaistu sota-aikoina, mikä voi selittää sensuurin tiukentumisen. Toisaalta se ei selitä sitä, ettei muita sota-aikoina julkaistuja arkkiveisuja ole tarkastettu. Kirjallisuustieteilijä Liisi Huhtalan mukaan arkkiveisuja ei arvostettu tai luettu vakavasti otettavaksi kirjallisuudeksi. Sen sijaan niitä pidettiin halpoina massakulttuurin

86 Laulajapoika: *Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin kannel*, 1910; Laulajapoika: *Uusi Sioninkannel V Kuplettilauluja, runoja ja wirsiä*, 1913.

87 Hakapää 2013, 234, 245.

88 R. Väinölä: *Kaksi Hauskaa kuplettia Raskas työpäivä, Herttainen tyttö sekä Köyhän laulu, vakava*, 1915.

89 Gustaf Rosenborg: *Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13.–14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa*, 1917.

90 *Arkkiveisuja y.m. vetänyt viisi itse Ee vuu vessu*, 1904.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tuotteina, joita myytiin sensaationhakuisilla aiheilla.[91] Tämän takia arkkiveisuissa näytti olevan vapaus sanoa melkein mitä tahansa.

”Sääliä ei enää meillä ole kohtaan sortajaa”

Sosiaalidemokraattien tavoitteena oli porvarillisen yhteiskunnan muuttaminen sosialistiseksi, jolloin luokkapohjaiset instituutiot ja luokat häviäisivät. Heille isänmaallisuus ja kansallinen etu tarkoittivat sitä, että ensin siirrytään harvainvallasta kansanvaltaan ja huolehditaan sorrettujen poliittisista, sosiaalisista ja taloudellisista oikeuksista. Tämän takia autonomian puolustaminen ei ollut puolueen tärkein tavoite. Puolueessa ajateltiin, että huolehtimalla kansan oikeuksien parantamisesta ja elintason kohottamisesta kansa saataisiin kiinnostumaan Suomen valtiollisista oikeuksista ja niiden puolustamisesta. Sosialistit ajattelivat, että porvarit naamioivat luokkaitsekkyyden isänmaallisuudeksi ja vaativat sen varjolla kansalta uhrauksia. Porvareille nationalismi oli kaikkea poliittista toiminta määrittelevä aate. Heidän mielestään sen takia jokaisen ryhmän tuli unohtaa omat erityistavoitteensa.[92]

Aineistostani on nähtävissä, että työläisten aseman kuvaaminen lisääntyy 1910-luvulla julkaistuissa arkkiveisuissa. Tekijät kuvaavat pelloilla ahertavia ”orjia” tai tehtaissa ja ratatyömailla raatavia työläisiä, joilla on huonot työolosuhteet ja alhaiset palkat.[93] Työläisten vastustajiksi mainitaan tehtaiden omistajat ja papit, jotka ”työwäen aatetta toisinaan, / haukkumaan käywät nuo mustatakit / ja koittawat kansaa nukkumaan”. Pilkka saatettiin kohdistaa myös talonpoikiin. Laulussa ”Leppälahtelaisten riemumarssi” tekijä kertoo, miten työläisten joukossa töitä on hakemassa myös ”talon Jussit”, vaikka näillä on ”suuret sapuskakuormat konien perässä”.[94]

91 Huhtala 1996, 238–239.
92 Vares 2006, 19.
93 Laulajapoika: *Uusi Sioninkannel V Kuplettilaluluja, runoja ja wirsiä*, 1913; Arvid Nisunen: *3:me Hauskaa Laulua*, 1916.
94 Arvid Nisunen: *3:me Hauskaa Laulua*, 1916.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Osa arkkiveisuista on kirjoitettu ensimmäisen maailmansodan aikana, jolloin töitä ei ollut tarjolla kaikille tarvitseville. Monien elintarvikkeiden saantia säännösteltiin, tuotantohinnat laskivat ja salakauppa kukoisti. Venäjällä helmikuussa 1917 tapahtunut vallankumous ja siitä aiheutuneet levottomuudet lisäsivät Suomessa työttömyyttä, laskivat rahan arvoa ja laajensivat elintarvikepulaa. Vallankumouksellinen liikehdintä levisi Suomeen ja työväenliike radikalisoitui. Kansan keskuudessa oli jo valmiiksi tyytymättömyyttä luokka- ja varallisuuserojen, pula-ajan keinottelun, kunnallisen demokratian puutteen ja parlamentarismin epäonnistumisen takia. Samalla myös työväestön ja porvariston väliset epäluulot vahvistuivat.[95] Yhteiskunnallinen tilanne heijastuu arkkiveisujen aiheisiin ja sisältöihin.

Arkkiveisuissa työläisten asemaa saatettiin tuoda esiin myös epäsuorasti. Laulun ”8-tuntisesta työpäivästä” nimetön kirjoittaja kertoo, miten maailmanjärjestys on muuttunut sosialistien saatua vallan. Hän ihmettelee:

> Miksikä he lyhensivät päivän työn / kun ennen teki päivän ja lähes koko yön / Auringon noususta alkoivat hoi / mikä heidän nuppiinsa älliä toi. / Päiväpalkka markka vähä aika taa / Nyt jo saman tunnilta vaativat ja saa. / [– –] Kahdeksan tuntia työnnetään nyt vaan / mitähän se loppu päivä toimitetaan. Laiskuus pääsee jo valloillehen / se merkkejä aikainko viimeisten.[96]

Työväestö oli jo pitkään vaatinut työajan lyhentämistä. Helmikuun vallankumouksen myötä vaatimus nostettiin uudestaan esiin, ja esitys eteni eduskunnassa kevään 1917 aikana.[97] Laulu on julkaistu arkkiveisussa *Neljä laulua*, joka on painettu Työväen kirjapainossa. Tekijä kääntää tarkoituksella asetelman päälaelleen ja esittää työläiset tyhminä, kun he ovat lähteneet vaatimaan työajan lyhentämistä ja palkan korotuksia. Tällä tavalla pilkka ja nauru kohdistuukin itse asiassa heihin, jotka ennen vaativat työläisiä tekemään töitä enemmän. Painotuote on julkaistu

95 Vares 2006, 72; Kuisma 2007, 34; Kuisma 2015, 159–161, 166.
96 Anon: *Neljä laulua*, 1917.
97 Alapuro 1995, 162–163.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

nopealla aikataululla, sillä kahdeksan tunnin työaikalaki vahvistettiin marraskuussa 1917.[98]

Vuodelta 1917 aineistossani on useampi arkkiveisu, joissa aiheena on työläisten nousu taisteluun. *Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13.–14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa* kertoo Venäjällä tapahtuneesta vallankumouksesta. Painotuotteessa on sensuuriviranomaisen merkintä lokakuulta 1917, eli arkkiveisu on painettu noin puoli vuotta tapahtumien jälkeen. Kirjoittaja kuvaa vallankumousta:

> Kansan wiha paisui niin. Ja sydän murtuipi. Nyt kansan joukot suuret mahtawat. Myös sotajoukot tuimat ylewät. Nyt kansan tahto julkaistiin. Piinaajat wangittiin. / Maaliskuun päiwä walkeni. Aurinko nousi sen. Säteillään hehkui kunniaa. Tää päiwä kansan mahtawan. Täll' päiwäl' waltaistuimet. Eest' kansan sortuiwat.[99]

Laulussa tapahtumia verrataan uuteen, kunnian aikaan, joka on koittanut kansan ansiosta. Kirjoittaja kääntää huomionsa myös siihen, miten tapahtumat ovat vaikuttaneet Suomeen. Hän kirjoittaa toivovansa "Että nyt wasta saatu wapaus, Ettei waan kaatais sitä riitaisuus. [– –] Tän asiamme hywäksi kaikk' puolueemme sais Toimia yhdessä ja sowussa. Näytettäis että osaa Suomenmaa järjestää, hoitaa asiat, Mi sille uskottiin".[100] Kirjoittaja viittaa tällä siihen, että vallankumouksen seurauksena autonomiaa koskevat rajoitukset oli poistettu Suomessa.[101] Laulun sävelohjeeksi on valittu "Oi maamme Suomi synnyinmaa", mikä vahvistaa entisestään tekstin viittauksia Suomen autonomiaan ja sen palauttamiseen.

Arkkiveisu on painettu aikana, jolloin levottomuudet ja eri yhteiskuntaluokkien väliset jännitteet olivat lisääntyneet. Tekstin kirjoittaja ei asetu kenenkään puolelle vaan ottaa puolueettoman kertojan roolin kuvatessaan asioita. Tältä osin arkkiveisun sisältö muistuttaa *Laulua Suomalaisten Taistelusta*, jossa pyrittiin hillitsemään puolueita ja antamaan

98 Vares 2006, 81.
99 Gustaf Rosenborg: *Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13. –14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa*, 1917.
100 Mt.
101 Alapuro 1995, 157.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ohjeita, jotta Suomi saisi pidettyä sille annetut oikeudet.[102] ”Laulun Vallankumouksesta” on kirjoittanut Gustaf Rosenborg, joka julkaisi 1910-luvun aikana muitakin arkkiveisuja, joiden aiheina olivat suuret uutiset kuten Titanicin uppoaminen ja ensimmäinen maailmansota.[103] Hänelle arkkiveisut näyttäisivät olleen enemmänkin tulojen lähde kuin keino tuoda julki työväenaatetta.

Neutraalit ja kuulijaa hillitsevät kuvaukset ovat kuitenkin vähemmistössä 1910-luvulla ilmestyneissä arkkiveisussa. Työväenliikkeen radikalisoituminen näkyy erityisesti kolmessa vuonna 1917 julkaistussa arkkiveisuissa: *Vallankumousrunoja ja vapaa-aatteisia lauluja II, Muisto-Runo köyhälistön Suurlakosta Marraskuulla w. 1917* ja *Ajan aallot*. Kaksi niistä on painettu Työväen kirjapainossa Helsingissä ja yksi Työkansan kirjapainossa Tampereella.[104] Yksikään näistä arkkiveisusta ei sisällä sävelohjetta, joten niitä on voinut joko laulaa omalla sävelmällä tai lausua runoina.

Tekstissä ”Ajan aallot” kuvataan, mitä tapahtuu, kun ”kansa näyttää”:

> Horjuu vallan tasapaino, / Vanha valta häviää. / Vastustust kyll koittaa vaino / Lahtaritkin heräjää. / Paikoiltansa vanha vääntyy, / Koittaa estää, mutt tuuli kääntyy, / Kuolon tuskissa he nääntyy / Mut voitto kansaa tervehtää. / Joukot vankat taistoon lähti / Rivit laskenut ken lie. / Vapaus on voiton tähti / Väärään ei sen viitta vie. / Kaikkialla yhteistoimin, / Tuli-innoin, hartain voimin, / Kansaan uskoon, aatetoimin / Kuoloon se tai voittoon vie.[105]

Teksteissään kirjoittajat vakuuttavat yleisölleen, että muutos uuteen aikaan tapahtuu, kun joukot lähtevät yhdessä taisteluun. Työväestölle on haluttu korostaa yhteenliittymisen tärkeyttä, jotta heidät saadaan mukaan toimintaan. Samanlaista herätysagitaatiota oli nähtävissä myös aiempien vuosien arkkiveisuissa. Nyt kuitenkin uutena on tullut mukaan viittaukset taisteluun ja kuolemaan.

102 J. Kangas: *Kaksi Surullista Laulua*, 1906.
103 Huuskonen 2016.
104 K. A. Gustafsson: *Ajan aallot*, 1917; Lauri Leivo: *Vallankumousrunoja ja vapaa-aatteisia lauluja I*, 1917, Koito: *Muisto-Runo köyhälistön Suurlakosta Marraskuulla w. 1917*, 1917.
105 K. A. Gustafsson: *Ajan aallot*, 1917.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tekstin ”Koston päivä” sanoma on jopa julma:

> Joukon suuren ken voi estää / lähes tuhat miljoonaa. / Koston julman ken voi kestää, / verta kun jo huutaa maa. / Pohjaan synkkään koston meren, / sortajat jo syöstä saa. / Miljoonien ihmisveren, / eestä käydään kostamaan. / Sääliä ei enää meillä, / ole kohtaan sortajaa. / Vuosituhansien teillä, / heiltä saatiin ruoskaa vaan.[106]

Tekstin on kirjoittanut Lauri Leivo (1890–1962), joka toimi muun muassa kustantajana ja arkkiveisujen kirjoittajana. Sami Suodenjoen mukaan Leivo ei ollut työväenliikkeen kannattaja, vaikka arkkiveisujen aiheet ja niiden painattaminen Työväen kirjapainossa olisivat voineet viitata siihen. Itse asiassa Leivo oli valkoisten valtiorikosoikeuden kuulusteluissa kertonut kirjoittaneensa arkkiveisut vain ansaitakseen rahaa ja välttääkseen punakaartiin joutumisen.[107] Ihmiset saattoivat toki valehdella oikeudenkäynneissä välttääkseen tuomion. Kuitenkin se, että Leivo kirjoitti arkkiveisuja tienatakseen ja valitsi niiden aiheeksi juuri työläiset ja vallankumouksen, kertoo siitä, että nämä aiheet olivat suosittuja. Sitä tukee myös se, että aineistossani oleva arkkiveisu on jo toinen painos.

Huvitusta, valistusta ja agitaatiota

Arkkiveisuille oli tyypillistä ilmaista asiat hyvinkin avoimesti, yksityiskohtaisesti ja kiertelemättä. Viranomaiset eivät pyrkineet järjestelmällisesti sensuroimaan arkkiveisuja toisin kuin esimerkiksi sanomalehtiä. Arkkiveisuja ei arvostettu, koska ne olivat pääasiassa tavallisen kansan tekemiä lauluja tavalliselle kansalle. Teksteistä on siis mahdollista löytää asenteita ja ajatuksia, jotka muuten saattoivat jäädä piiloon.

Aineistostani käy ilmi, että arkkiveisuja on käytetty tietylle kuulijakunnalle viestittäessä ja valistustarkoituksessa. Varsinkin työväenliikkeelle laulut olivat osa herätysagitaatiota. Sen sijaan porvaripuolueiden aatemaailmaa tukevia lauluja on aineistossani huomattavasti vähemmän.

106 Lauri Leivo: *Vallankumousrunoja ja vapaa-aatteisia lauluja I*, 1917.
107 Suodenjoki 2019, 244–248.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Näyttäisi siltä, että työväenliikkeen aatetta tukeviin arkkiveisuihin on painettu sävelohjeet, jolloin teksti ja sävel ovat muodostaneet kokonaisuuden. Sen sijaan porvaripuolueiden arkkiveisuissa sävelohjetta ei yleensä ole.

Arkkiveisuja on käytetty erityisesti, kun on haluttu innostaa kansa äänestämään ja antamaan äänensä jollekin tietylle puolueelle. Ne olivat entisajan vaalimainoksia, joissa kerrottiin puolueiden ohjelmaa ja tavoitteita. Tekijät pyrkivät tavoittamaan erityisesti maaseudulla asuvia äänestäjiä vetoamalla heille tärkeisiin asioihin. Niiden avulla myös mustamaalattiin vastustajapuolueita, jotta kansa ei äänestäisi heitä. Aineistostani ei selviä oliko esimerkiksi sosiaalidemokraattien puoluejohto käynyt keskustelua arkkiveisujen painattamisesta herätysagitaationa, mutta ainakin yksittäiset puolueen poliitikot päättivät hyödyntää tätä julkaisukanavaa.

Kaikkien arkkiveisujen kirjoittamisen taustalla ei kuitenkaan ollut mitään tiettyä tarkoitusta, vaan niitä tehtiin puhtaasti huvin vuoksi tai ansaitsemistarkoituksessa. Tuolloinkin aiheet ja sisällöt kertovat siitä, mikä kansalle oli tärkeää. Arkkiveisujen kirjoittajat olivat pääasiassa läheltä kansaa, joten he tiesivät, mistä aiheista kannatti kirjoittaa.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Arkkiveisujulkaisut

Turun yliopiston kirjasto (TYK)
Fennica-kokoelma
Arkkiveisut
Ajan aallot. Sisältää Ajan aallot – Kun ihminen muuttuu – Porvarien uni – Myrkkyjuomat. Kirjoittanut K. A. Gustafsson, 1917.
Arkkiveisuja N:o 2. Vaalivirsiä. Tehnyt Ee Vuu Wessu, 1906.
Arkkiveisuja y.m. vetänyt viisi itse Ee vuu vessu, 1904.
Eduskunnan hajotus ja Uusi waalitaistelu. Kirjoitti J. J-ri, 1908.
Hauskoja kuplettilauluja III Uusi Sionin Kannel. Kirjoitti ja kokoili Laulajapoika, 1910.
Kaksi Hauskaa kuplettia. Raskas työpäivä, Herttainen tyttö sekä Köyhän laulu, vakava. Kirjoittanut R. Väinölä, 1915.
Kaksi Surullista Laulua. Ensimmäinen Wiaporin Kapinasta. Toinen Suomalaisten Kapinasta Hakasalmen torilla Heinäkuun 2 p:nä 1906. Kirjoitti ja kustansi J. Kangas, 1906.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kalamiesten laulu. Eli Akitaattorien saarnateksti. Kirj. J. J., 1908.
Köyhälistön vapauslauluja. Kirjoitti ja kustansi Svantte Sandelin-Wuorio, 1909.
Laulu maanjakohommista eli kuinka Jukolan Jussin käwi. Kirjoittanut Tuomas Totinen, 1899.
Laulu Vallankumouksesta Venäjällä 13-14.3.1917 ja sen seurauksista Suomessa. Kirjoitti ja kustansi Gustaf Rosenborg, 1917.
Muisto-Runo köyhälistön Suurlakosta Marraskuulla w. 1917. Kirj. Koito, 1917.
Neljä laulua. Anon., 1917.
Nuorison lauluja. 1:nen wihko. Sisältää: 1) Taljakka laulu. 2) Waltion warsa. 3) Miesten surulaulu kun uusi naispuolue perustetaan. 4) Kilju laulu. 5) Juorukellot. 6) Moskowan rakkausmarssi. 7) Hanssin Jukka. Kokoili ja kustansi A. Nisunen, 1917.
Perustuslaillisten Riemumarssi. Anon., 1906.
Uudenajan Aamun koitto. Työwäen lauluja. Tehnyt Teräs, 1906.
Uusi Sionin kannel V Kuplettilauluja, runoja ja wirsiä. Toimitti ja kustansi Laulajapoika, 1913.
Vallankumousrunoja ja vapaa-aatteisia lauluja I. Nikolain valitusvirsi. Salomon korkia veisu y.m. Kirjoittanut Lauri Leivo, 1917.
3:me Hauskaa Laulua. Kokoili ja kustansi Arwid Nisunen, 1916.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Iltapuhde N:o 14 1899.
Kotimaista kaikellaista. *Pohjalainen* 28.4.1899.
Savonrautia, Pirjo (2015), Hakametsän illassa soivat työväenlaulut. *Vasen kaista* 11.10.2015. https://vasenkaista.fi/2015/10/hakametsan-illassa-soivat-tyovaenlaulut/ [viitattu 6.2.2026].
Tuovinen, Timo (2023), Perustuslaillisten riemumarssi. *Laulu ottaa kantaa* 27.1.2023. https://lauluottaakantaa.fi/ajankohtaista/perustuslaillisten-riemumarssi/ [viitattu 6.2.2026].
Turun kaupungista ja läänistä. *Uusi Aura* 26.4.1899.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Alapuro, Risto (1995), *Suomen synty paikallisena ilmiönä 1890–1930*. Helsinki: Hanki ja jää, 2. painos.
Apo, Satu (1990), Kertomusten sisällön analyysi. Teoksessa *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus.
Asplund, Anneli (1994), *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Asplund, Anneli (2006), Kirjallinen laulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Porvoo: WSOY, 200–271.
Ehrnrooth, Jari (1992), *Sanan vallassa, vihan voimalla. Sosialistiset vallankumousopit ja niiden vaikutus Suomen työväenliikkeessä 1905–1914*. Helsinki: Gummerus.

Enefalk, Hanna (2013), *Skillingtryck! Historien om 1800-talets försvunna massmedium*. Uppsala: Uppsala universitet. https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kau:diva-64200 [viitattu 16.6.2026].

Forss, Timo Kalevi (2015), *Toverit herätkää – Poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into Kustannus.

Hakapää, Jyrki (2013), Arkkiveisut. Lauletun ja kirjallisen kohtaaminen. Teoksessa *Kynällä kyntäjät. Kansan kirjallistuminen 1800-luvun Suomessa*. Toim. Lea Laitinen & Kati Mikkola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 221–252.

Hirvonen, Maija (2000), *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Huhtala, Liisi (1996), Arkkiveisu kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta. Teoksessa *Kirjahistoriaa. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen*. Toim. Tuija Laine. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 237–248.

Huuskonen, Tiina (2016), *Murhelauluja ja vallankumousrunoja. Suomalaiset arkkiveisut aikansa kuvaajina 1899–1917*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2016092824425 [viitattu 6.2.2026].

Jersild, Margareta (1975), *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Koskinen, Pirkko K. (1997), Äänioikeuden lainsäädäntöhistoriaa. Teoksessa *Yksi kamari – kaksi sukupuolta. Suomen eduskunnan ensimmäiset naiset*. Toim. Pirko Markkola & Alexandra Ramsay. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 26–41.

Kuisma, Markku (2007), Modernia Suomea rakentamassa. Teoksessa *Suomalaisen arjen historia 3. Modernin Suomen synty*. Toim. Kai Häggman, Markku Kuisma, Pirjo Markkola, Panu Pulma, Riitta-Liisa Kuosmanen, Ritva Forslund & Anssi Mäkinen. Porvoo: WS Bookwell Oy, 8–45.

Kuisma, Markku (2015), *Venäjä ja Suomen talous 1700–2015*. Helsinki: Siltala.

Kuismin, Anna (2021), Rahvas ja kirjallisuuden rikkaruohot: Arkkiveisujen tekijät, myyjät ja kuluttajat 1870-luvulta 1900-luvulle. *Ennen ja nyt* Vol. 21 (1), 44–62. https://doi.org/10.37449/ennenjanyt.90990.

Kujala, Antti (1989), *Vallankumous ja kansallinen itsemääräämisoikeus. Venäjän sosialistiset puolueet ja suomalainen radikalismi vuosisadan alussa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Kurkela, Vesa ja Rantanen, Saijaleena (2008), Laulava vallankumous. Teoksessa *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toim. Pertti Haapala, Olli Löytty, Kukku Melkas & Marko Tikka. Helsinki: Teos, 177–194.

Laurila, Vihtori (1956), *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana. 1 osa, Yleiset näkökohdat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Niinimäki, Pirjo-Liisa (2007), *Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa. Riimillisen laulun varhaisvaiheet Suomalaisissa arkkiveisuissa 1643–1809*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Palmgren, Raoul (1966), *Joukkosydän. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus I*. Helsinki: WSOY.

Parikka, Raimo (1997), "Varo veli, topora yksin matkustaa." Rahvas, vastarinta, politiikka. Teoksessa *Työväestö ja kansakunta*. Toim. Raimo Parikka. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 99–171.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Peltonen, Matti (1992), *Talolliset ja torpparit. Vuosisadan vaihteen maatalouskysymys Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Pietikäinen Sari & Mäntynen, Anne (2009) *Kurssi kohti diskurssia*. Tallinna: Tallinn Raamatutrükikoda.

Rajavuori, Anna (2012), Sosialistiagitaattorit villitysmatkoilla: Suullinen performanssi historiantutkimuksen kohteena. *Elore* (19), 181–193. https://doi.org/10.30666/elore.79021.

Rajavuori, Anna (2013), Oral Agitation through Written Sources: On studying Verbal Performances of the Early 20th Century Finland. *RMN Newsletter* (7), 78–85.

Rajavuori, Anna (2016), Sosialistiagitaattorit maaseututyöväestön valistajina ja opettajina. Teoksessa *Työväki ja sivistys*. Toim. Sakari Saaritsa ja Sinikka Selin. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 111–131.

Rantanen, Saijaleena (2017), Suomalaisten ”tuplajuulaisten” laulut. *Ennen ja nyt* Vol. 17 (4). https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108840/63836 [viitattu 6.2.2026].

Saunio, Ilpo & Tuovinen, Timo (1978), *Edestä aattehen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Helsinki: Tammi.

Siikala, Anna-Leena (1984), *Tarina ja tulkinta. Tutkimus kansankertojista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 404. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sinisalo, Hannu (1980), *Työväenkirjallisuuden yhteiskuntakriittiset arkkiveisut Suomessa vuosina 1905–1918*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Sulkunen, Irma (2008), Naisten voitto. Teoksessa *Kansa kaikkivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toim. Pertti Haapala, Olli Löytty, Kukku Melkas ja Marko Tikka. Helsinki: Teos, 75–96.

Suodenjoki, Sami (2010), *Kuriton suutari ja kiistämisen rajat. Työväenliikkeen läpimurto hämäläisessä maalaisyhteisössä 1899–1909*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suodenjoki, Sami (2019), Popular Songs as Vehicles for Political Imagination: The Russian Revolutions and the Finnish Civil War in Finnish Song Pamphlets, 1917–1918. *Ab Imperio* Vol. 20 (2), 228–250. https://urn.fi/URN:NBN:fi:tuni-202002071938 [viitattu 6.2.2026].

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2013), *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Tuovinen, Timo (2022), *Suomalainen työväenlaulu – Kisällilaulajien aikakausi*. Helsinki: Rosebud.

Vares, Vesa (2006), Demokratian haasteet 1907–1919. Teoksessa *Kansanvalta koetuksella*. Toim. Vesa Vares, Mikko Uola & Mikko Majander. Helsinki: Edita, 10–148.

Vilkuna, Kustaa H. J. (2000), Herranperkeleet ja nakumannit. Säätyläistön ja rahvaan välinen ristiriita suomalaisessa kansanomaisessa huumorissa 1550–1850. Teoksessa *Naurava työläinen naurettava työläinen. Näkökulmia työväen huumoriin*. Toim. Joni Krekola, Kirsti Salmi-Nikander & Johanna Valenius. Helsinki: Gummerus, 34–49.

Virrankoski, Pentti (2012), *Suomen historia. Maa ja kansa kautta aikojen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

III
Tunteita, muistoja ja kulttuurin politiikkaa

https://doi.org/10.21435/skst.1511

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”On jotain mistä kannattaa laulaa”

Suomalaiset isänmaalliset laulut merkityskamppailussa

Aila Mustamo
https://orcid.org/0000-0002-7968-987X

Vuoden 2024 presidentinvaalin ensimmäisen kierroksen alla odotin junanvaihtoa Tampereen rautatieaseman edustalla, kun häiritsevän kovaääninen kuoroversio Jean Sibeliuksen *Finlandiasta* alkoi kuulua rautatien alikulun suunnasta. Pian alikulusta ilmestyi henkilöauto, jonka katolla olivat äänentoistolaitteet ja peräkärryssä perussuomalaisten ehdokkaan Jussi Halla-ahon suuri vaalimainos. Poistuin paikalta rautatieaseman sisälle muistaen, että *Finlandiaa* hyödynnettiin myös vihreiden Pekka Haaviston vuoden 2012 vaalikampanjassa. Tuolloin Haaviston kannattajista koottu Mieskuoro Pekka esitti *Finlandian* flashmobina Helsingin rautatieasemalla, mistä kuvattu tallenne päätyi Haaviston kampanjan viralliseksi mainosvideoksi[1].

Finlandian tai muiden isänmaallisten laulujen käyttö poliittisen merkityskamppailun välineenä ei ole uusi asia. Tutkimusta varten haastattelemani entisen teekkarin kertomuksessa eräänä itsenäisyyspäivänä 1970-luvun alussa Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan kenties vasemmistohenkinen puheenjohtaja intoutui juhlapuheessaan puhumaan

1 Flashmob Finlandia 2012. Videotallenne.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

muistelijan mukaan ”ystävyydestä, yhteistyöstä ja muuta puppua”. Tällöin porvarillisemmin orientoitunut Polyteknikkojen Kuoro aloitti *Finlandian*, johon puheen mahdollinen jatko hukkui.[2] Vuoden 2023 eduskuntavaalien alla perussuomalaisten puheenjohtaja Riikka Purra puolestaan uhosi Twitterissä, että vasemmiston vaalihäirinnän estämiseksi perussuomalaisten vaalimainoksiin pitäisi liittää ”oikeistolaisia marssilauluja” soittava ”häirinnänestojärjestelmä”.[3]

Sibeliuksen *Finlandia*, erityisesti laulettuna, kuuluu suomalaisen isänmaallisen musiikin kaanonin ytimeen. Isänmaallisten laulujen käyttöä tutkiessani lähes jokainen haastateltava mainitsee sen, kun kysyn, mitä isänmaallisia lauluja haastateltaville tulee mieleen ja mitkä niistä ovat heille henkilökohtaisesti tärkeitä. Haastatteluaineistoissa *Finlandiaan* vetoavat sekä liberaalit että konservatiivit. He kokevat isänmaallisuuden myönteisenä arvona, mutta ovat eri mieltä siitä, mitä se merkitsee. Poliitikkoina Pekka Haavisto ja Jussi Halla-aho ovat arvokysymyksissä jokseenkin kaukana toisistaan. Silti kummankin kannattajat kokevat saavansa äänestäjät puolelleen hyödyntämällä vaalikampanjassa *Finlandiaa*.

Tämä luku on osa laajempaa suomalaisia isänmaallisia lauluja käsittelevää tutkimusta, joka perustuu haastattelu- ja muistitietoaineistoon sekä kirjallisiin lähteisiin. Luvussa pohdin haastatteluaineiston perusteella diskurssianalyyttisesta näkökulmasta, millaisia poliittisia positioita isänmaallisten laulujen käytöllä sekä sen muistelulla rakennetaan. Tarkastelen, millä tavalla suomalaisuus ja isänmaallisuus merkityksellistyvät ja muotoutuvat rajanvetojen kautta isänmaallisia lauluja koskevissa diskursseissa: mitä on suomalainen isänmaallisuus ja mitä se ei ole? Millainen on isänmaallinen laulu, ja millainen on sen merkitys kuuntelijalleen?

Politiikalla tarkoitan laajassa merkityksessä kamppailua merkityksistä.[4] Kulttuurien tutkimuksen näkökulmasta poliittiseen merkityskamppailuun ei tarvita kirjallista julkisuutta eikä poliittisia instituutioita, vaan käsitteet merkityksellistyvät tavallisten ihmisen välisessä vuorovaikutuksessa. Esimerkiksi Swat-laakson pataaneja 1960-luvulla tutkinut sosiaaliantropologi Fredrik Barth totesi, että (tuohon aikaan) sekavassa

2 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 23.10.2023.
3 Riikka Purran Twitter-päivitys 4.3.2023.
4 Ks. esim. Rossi 2010, 268–269.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

poliittisessa ja etnisessä ympäristössä pataani-identiteetti merkityksellistyi sosiaalisessa vuorovaikutuksessa hyveiden korostamisen kautta: tuomalla pataaneille ominaisia hyveitä esiin keskustelussa pataanit pyrkivät erottautumaan alueen muista etnisistä ryhmistä.[5]

Kysyn, millaisia poliittisia diskursseja suomalaisten isänmaallisten laulujen käyttöä koskevassa haastatteluaineistossa esiintyy. Miten oma poliittinen identiteetti muotoutuu suhteessa oletettuun valtavirtaan, ja mikä merkitys isänmaallisten laulujen kuuntelemisella tai esittämisellä on ollut siinä? Mitä oman position rakentaminen suhteessa muihin positioihin kertoo poliittisista hegemonioista eri yhteisöissä?

Olen tarkastellut isänmaallisia lauluja musiikkitieteilijä Philip V. Bohlmaniin[6] nojaten nationalistisena musiikkina, jolla rakennetaan rajoja eri kansakuntien välille. Haastatteluista käy kuitenkin ilmi, että isänmaallisia lauluja on käytetty ja käytetään rajanvetoon myös kansakunnan sisällä. Kansakunnat eivät ole yhtenäisiä, vaan niiden sisälläkin käydään poliittisia kamppailuja musiikin keinoin. Isänmaallisten laulujen käyttö tekee näkyviksi kansakunnan sisäiset jakolinjat ja poliittiset kamppailut.

Vaikka Bohlmanin nationalistisen musiikin määritelmä on toiminut löyhänä teoreettisena kehyksenä, haastattelutilanteissa tutkimuksen osallistujat ovat saaneet määritellä itse, mitä he tarkoittavat isänmaallisilla lauluilla. Lähes kaikki osallistujat nimesivät isänmaallisiksi lauluiksi ”Maamme-laulun” ja *Finlandian* sekä koulussa opitut maakuntalaulut. Varsinkin nuoremmille haastateltaville tärkeä ja tunteita herättävä on usein sotaveteraanien hautajaisissa laulettu ”Veteraanin iltahuuto”. Haastatteluissa nousivat esiin perinteiset sotilasmarssit ja isänmaalliset virret, mutta satunnaisesti myös iskelmät ja jopa suomalainen populaarimusiikki. Suurin osa mainituista lauluista on suosittuja kuorolauluja. Isänmaallisuus puolestaan merkitsi ylpeyttä kotimaasta ja oikeiksi koettujen arvojen puolustamista, olkoonkin että haastatelluilla oli varsin erilaisia käsityksiä siitä, mitä nämä arvot ovat. Haastatteluissa nousi esiin myös maanpuolustustahto ja sota-ajan muistelu, joskaan ei aivan ristiriidattomasti. Yleistäen voi todeta, että tutkimuksen osallistujien mielestä suomalainen isänmaallinen laulu kertoo Suomesta ja nostattaa

5 Barth 1969.
6 Bohlman 2004, 81–160.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

myönteisiä ajatuksia isänmaasta. Tutkimuksen osallistujat eivät siis määrittele isänmaallista laulua poliittisten rajanvetojen kautta, mutta rajojen rakentaminen käy ilmi, kun kuvaillaan laulujen käyttöä.

Isänmaalliset laulut ovat arkea ja juhlaa

Isänmaalliset laulut ovat kuuluneet suomalaisten elämässä muun muassa kouluopetuksessa, musiikkiharrastuksissa, armeijassa ja vuosijuhlissa, erityisesti itsenäisyyspäivänä. Vaikka armeija on luopunut viimeisistäkin hevosista viime vuosituhannella, ratsastuskilpailujen palkintojenjakomusiikkina soitetaan edelleen ”Ratsuväen marssia 30-vuotisesta sodasta”. Lasteni päiväkodin itsenäisyyspäiväjuhlassa lapset juhlivat itsenäisyyttä ”Jääkärimarssin” mieskuoroversion tahdissa, eikä päiväkodin aikuisten mielessä tainnut käydä, olisiko joku voinut pahoittaa mielensä siitä. Joka jouluaatto kello kahdeltatoista päivällä suomalaiset kerääntyvät Turun Brinkkalan talon edustalle tai vastaanottimien ääreen kuuntelemaan joulurauhan julistusta, jossa ei ajankohdasta huolimatta soiteta joulumusiikkia vaan kansallislaulu, ”Porilaisten marssi” ja usein patrioottiseksi tulkittu virsi ”Jumala ompi linnamme”.[7] Kuten haastatteluaineistostani käy ilmi, yleisössä kuitenkin ihmetellään vuodesta toiseen, miten nämä varsin sotaiset kappaleet oikeastaan liittyvät joulurauhaan.[8]

Isänmaalliset laulut ovat kuuluneet koko itsenäisyyden ajan suomalaisten arkeen ja juhlaan. Usein isänmaalliset laulut ovat niin kutsuttua arkipäivän nationalismia[9], eikä niiden merkitystä arjen ja juhlan rituaaleissa oikeastaan edes havaita, saati että sitä pohdittaisiin tai kyseenalaistettaisiin. Isänmaallisia lauluja on myös tutkittu ällistyttävän vähän. Aiemmassa tutkimuksessa on avattu esimerkiksi vuoden 1918 sisällissodan laulujen historiaa kummankin osapuolen näkökulmasta[10] sekä sukupuolen rakentumista isänmaallisten laulujen opetuksessa kouluissa[11].

7 Joulurauhan julistuksesta ja musiikkivalintojen taustoista ks. Kunttu 2015, 15, 39–45, 55, 57–61, 66.
8 Naiset, noin 55–60-vuotiaita, haastattelu 8.11.2023; Nainen, noin 30-vuotias, haastattelu 26.10.2023.
9 Arkipäivän nationalismin käsitteestä ks. esim. Hearn & Antonsich 2018.
10 Mustamo 2022; Heimo, Mustamo & Rantanen 2022; Kurkela 2009; ks. myös Kauhanen 2021, 16–18.
11 Leppänen 2011, 33–35.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Ylioppilaiden mielenosoitus J.V. Snellmanin patsaalla vuonna 1928, tuolloisen Valtionarkiston edustalla Helsingin Kruununhaassa. Ylioppilaskunnan Laulajat esittivät ”Herää Suomi” -laulun. Kuva: Museovirasto, Historian kuvakokoelma, Korttikeskuksen kokoelma. CC BY 4.0.

Musiikin identiteettejä rakentava merkitys sekä yksittäisille ihmisille että yhteisöille on kuitenkin todettu tutkimuksissa.[12] Musiikkia on käytetty poliittisen propagandan välineenä[13] ja poliittisten ääriryhmien sisäänheittotuotteena, jonka tehtävä on houkutella uteliaita syvemmälle liikkeen ideologiaan[14]. Tavallisille ihmisille patrioottiset laulut ovat olleet keino rakentaa kansallisia ja paikallisia identiteettejä sekä vastustaa valtiovaltaa.[15]

Esimerkiksi kuorolaulu on Suomessa kytkeytynyt jo 1800-luvun alkupuolelta nationalistisiin pyrintöihin. Ylioppilaiden lauluharrastus saapui tuontitavarana Ruotsin kautta Saksasta, missä sitä olivat innoittaneet 1800-luvun alun nouseva patriotismi ja vaatimukset yhteiskunnallisista uudistuksista. Ruotsissa ylioppilaslauluun liittyi myös kansallisromanttinen mielenkiinto kansakunnan myyttistä menneisyyttä kohtaan.[16]

12 Ks. esim. Hargreaves, Miell & MacDonald 2002.
13 Ks. esim. Dennis 2002.
14 Pieslak 2015, 9–10, 73–76, 95–98, 196–200.
15 Ks. esim. Jauregiondo 2019.
16 Sarjala 2020, 141–152.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Armeijoissa on soitettu musiikkia varhaisista ajoista lähtien, aluksi käytännön syistä joukkojen liikuttelemiseksi ja viestien välittämiseksi, mutta myös omien joukkojen taistelumielen kohottamiseksi ja vihollisen pelottamiseksi. Viimeistään toisessa maailmansodassa musiikilla nähtiin olevan propagandatehtävä ja merkitystä kansakunnan mielialan ylläpitämisessä. Sotilasmusiikin keskeiseksi tehtäväksi on tullut maanpuolustustahdon ylläpito sekä myönteisten isänmaallisten tunteiden ja mielikuvien muodostaminen.[17]

Koulujen laulunopetuksessa isänmaallisten laulujen kaanon, mukaan lukien maakuntalaulut, alkoi muodostua jo 1800-luvulla kansallisen heräämisen aikoihin. Itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä koulujen laulukirjoihin päätyi heimoaatetta kuvastavia lauluja sekä vuoden 1918 sisällissodan valkoisen osapuolen lauluja, kuten ”Jääkärimarssi”.[18] Taru Leppäsen mukaan 2010-luvun alussa koulujen musiikinopetuksessa korostuivat edelleen sisällöltään maskuliiniset ja militantit kappaleet.[19]

Haastatteluaineisto ja sen analyysi

Olen käyttänyt luvussa 16:a teemahaastattelua, joista suurin osa on toteutettu vuonna 2023. Yksi haastattelu on vuodelta 2024 ja yksi vuodelta 2025. Ne ovat yksilöhaastatteluja lukuun ottamatta yhtä, jossa haastateltavia oli kaksi. 17:stä tässä luvussa huomioidusta tutkimuksen osallistujasta kahdeksan on naisia ja yhdeksän miehiä. Nuorimmat osallistujat ovat noin 20-vuotiaita, vanhimmat noin 70-vuotiaita, loput varsin tasaisesti tältä väliltä. Haastattelut on tehty Pohjois-Suomessa ja pääkaupunkiseudulla. Haastatellut olen tavoittanut sosiaalisessa mediassa ja ilmoitustauluilla levitetyllä osallistumiskutsulla. Joitakin heistä olen tuntenut muista yhteyksistä jo ennen haastattelua.

Haastattelut on äänitetty ja litteroitu. Litteroinnin yhteydessä olen pseudonymisoinut ne, eli poistanut litteroinnista nimet ja muut tunnistettavat, analyysin kannalta tarpeettomat yksityiskohdat. Tätä lukua

17 Vuolio 2006, 7–8, 58–60; Laitinen 2020, 16–18.
18 Pajamo 1999, 24–26.
19 Leppänen 2011, 33–35.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

varten olen stilisoinut haastattelusitaatteja luettavampaan muotoon ja poistanut niistä haastateltujen yksityisyyden suojaamiseksi muun muassa murreilmaisuja.

Olen tulkinnut aineistoa diskurssianalyyttisesta näkökulmasta. Diskurssianalyysi on monenlaisia menetelmällisiä valintoja mahdollistava, varsin löyhä teoreettismetodologinen viitekehys. Diskurssianalyysissa tarkastellaan tekstejä todellisuutta rakentavana toimintana. Tästä näkökulmasta tekstit ovat kontekstisidonnaisia merkitysjärjestelmiä, joihin niitä käyttävät ihmiset ovat kiinnittyneet. Ihmisyhteisöissä on rinnakkain useita keskenään ristiriitaisia merkitysjärjestelmiä, jotka kilpailevat keskenään hegemonisesta asemasta. Diskurssianalyysi tarkastelee kieltä toimintaa aikaansaavana järjestelmänä, mutta ei ota kantaa siihen, millainen kielen kuvaama maailma todellisuudessa on.[20] Vaikka tässä luvussa käsittelemäni isänmaallisia lauluja koskevat diskurssit eivät kuvaa sitä, millaisia isänmaalliset laulut todellisuudessa ovat tai millaisia merkityksiä niihin pitäisi liittää, oletan kuitenkin, että ne viittaavat muuhunkin kuin itseensä. Lähtökohtani on representaatiotutkimuksen niin kutsuttu kulttuurinen lukutapa. Siinä oletetaan, että kielessä esitetyt representaatiot edustavat kulttuurisia ajattelutapoja, jotka on omaksuttu yhteisössä yksittäisiä representaatioita laajemmin.[21]

Diskurssianalyysissa valtaa tarkastellaan sosiaalisissa käytännöissä rakentuvana ilmiönä. Diskursseissa ihmisille muodostuu erilaisia valtapositioita, ja ne vaikuttavat siihen, mitä tulkintoja aletaan pitää tosina. Diskurssianalyyttisesti voidaan tutkia sekä diskurssien keskinäisiä valtasuhteita että vallankäytön rakentumista yksittäisissä, usein hegemoniseen asemaan nousseissa diskursseissa.[22] Tämän tutkimuksen kannalta oleellista on arkielämän poliittisen merkityskamppailun tarkastelu.

Olen erottanut haastatteluaineistosta kaksi diskurssia, jotka eroavat toisistaan eniten siinä, miten niissä määritellään isänmaallisuuden suhdetta muuhun yhteiskuntaan. Kutsun diskursseja *uusisänmaalliseksi diskurssiksi* ja *konfliktitietoiseksi diskurssiksi*. Uusisänmaallinen diskurssi on sisällöllisesti varsin yhtenäinen, kun taas konfliktitietoiseen diskurssiin

20 Jokinen, Juhila & Suoninen 2016, 17–18.
21 Törrönen 2010, 282–283.
22 Jokinen & Juhila 2016.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sisältyy keskenään vastakkaisia diskursseja, joita kutsun *liberaaliksi diskurssiksi*, *porvarilliseksi diskurssiksi* ja *kriittiseksi diskurssiksi*. On tärkeää huomata, että tutkimuksen osallistujat uusintavat puheessaan aineksia useammasta eri diskurssista, joten haastateltujen positioita ei voida yksiselitteisesti erotella diskurssien perusteella.

Uusisänmaalliselle diskurssille on leimallista kyseenalaistamaton suhtautuminen isänmaallisuuteen ja isänmaallisiin lauluihin. Isänmaallisuus koetaan yksiselitteisesti myönteiseksi asiaksi. Se yhdistyy puheessa ennen kaikkea toisen maailmansodan tapahtumiin ja veteraanien uhrausten kunnioittamiseen. Uusisänmaallisessa diskurssissa ei kiinnitetä huomiota yhteiskunnan sisäisiin jakolinjoihin – siihen, että joku toinen saattaisi olla eri mieltä isänmaallisten laulujen merkityksestä tai isänmaallisuudesta ylipäätään. Isänmaallisten laulujen merkitys nähdään tunteiden herättäjinä.

Konfliktitietoisissa diskursseissa kokemuksia isänmaallisista lauluista tai omaa isänmaallisuutta paikannetaan suhteessa ympäröivään yhteisöön tai poliittiseen ideologiaan, joiden nähdään olevan ristiriidassa keskenään. Huomionarvoista on, että useimmiten konfliktitietoinen diskurssi paikantuu tavalla tai toisella tutkimuksen osallistujan nykyiseen, entiseen tai omien vanhempien kokoomuslaiseen tai muutoin selvästi porvarilliseen maailmankatsomukseen. Näille haastatelluille isänmaalliset laulut, saati isänmaallisuus itsessään, eivät ole itsestään selviä tai ongelmattomia, vaan niiden nähdään edustavan porvarillisen Suomen kulttuuriperintöä, joka asettuu vasemmistolaista tai muutoin ei-porvarillista arvomaailmaa vastaan. Porvarillisessa diskurssissa porvarillisen Suomen kulttuuriperintöä puolustetaan, kun taas kriittisessä diskurssissa sitä luetaan vastakarvaan mutta kuitenkin osana omaa henkilöhistoriaa. Liberaalissa diskurssissa vastapuolena nähdään ennen kaikkea äärioikeistolainen tai oikeistopopulistinen liikehdintä, jonka kanssa liberaalit kamppailevat isänmaallisen kulttuuriperinnön omistajuudesta. Poikkeuksena porvarillisesta ja kriittisestä diskurssista liberaali diskurssi ei paikannu tiettyyn puolueeseen vaan liberaalien ja oikeistopopulististen arvojen kamppailuun.

Seuraavissa kappaleissa esittelen tarkemmin aineistossa esiintyvien diskurssien sisältöä.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Uusisänmaallisuus uusintaa suuria tunteita

Sisällöltään uusisänmaallinen diskurssi heijastelee niin kutsuttua uusisänmaallista käännettä. Sillä tarkoitetaan kylmän sodan lopulla ja jälkeen 1980- ja 1990-luvuilla tapahtunutta asennemuutosta, jonka myötä isänmaallisuus valtavirtaistui Suomessa.[23] Tämän tutkimuksen haastatteluaineistoissa uusisänmaallista diskurssia uusintavat ennen kaikkea nuorehkot, useimmiten alle 40-vuotiaat haastateltavat, joilla ei liene henkilökohtaisia muistoja kylmän sodan poliittisista jakolinjoista. Uusisänmaallista diskurssia ylläpitää kuitenkin myös noin 70-vuotias haastateltu, joka kertoo kiinnostuneensa sekä isänmaallisista lauluista että veteraanien asiasta vasta 2000-luvulla mieskuoroharrastuksensa ansiosta.

Uusisänmaallisessa diskurssissa isänmaallisten laulujen kuuntelu tai esittäminen esimerkiksi kuorossa liittyy erityisesti itsenäisyyspäivän viettoon, toisinaan myös urheiluun, satunnaiseen ”fiilistelyyn” tai arkisiin toimiin, kuten peltotöihin traktorin kopissa. Isänmaallisuus määritellään itsestään selvästi toisen maailmansodan tapahtumia vasten. Asennetutkimuksessa on todettu, että suomalaiset ovat ”hämmästyttävän yksimielisiä” kansallistunnetta ja maanpuolustusta koskevista väittämistä.[24]

Uusisänmaallisessa diskurssissa isänmaallisten laulujen tehtävä on herättää suuria tunteita, kuten ylpeyttä isänmaasta ja kiitollisuutta veteraanien ja lottien uhrauksista. Haastatellut kuvaavat liikuttumista ja herkistymistä, joita isänmaallisten laulujen kuuntelu tai esittäminen saa aikaan. *Finlandian* ja ”Maamme”-laulun lisäksi uusisänmaallisessa diskurssissa useimmiten nousee esiin ”Veteraanin iltahuuto”, jonka koetaan kiteyttävän veteraaneja kohtaan tunnetun kiitollisuuden ja liikutuksen tunteet. ”Veteraanin iltahuutoa” lauletaan usein sotaveteraanien ja lottien hautajaisissa, minkä sekä omaiset että esiintyjät ovat kokeneet hyvin koskettavaksi.

> Mun isoukki on, on siis sotaveteraani, tai oli, ja sitten ku hän kuoli [– –] siellä sitten mun isä ja hänen veljet ja sitten serkkupojat laulo

23 Kinnunen & Jokisipilä 2012.
24 Ks. esim. Pitkänen & Westinen 2018, 10–17.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> sen ”Veteraanin iltahuudon” ja yks heistä säesti sen [– –] niin se oli kyllä mieleenpainuva.
> AM: Millasia tunteita se herätti siinä?
> No kyllähän me kaikki varmaan itkettiin aikalailla siellä. Varmaan just semmonen kiitollisuus, ja semmonen ylpeys, että meidänkin suvussa, tai minunkin isoisoisä on siellä ollu tositoimissa.[25]

Haastattelujen perusteella kuorossa laulaminen on varsin yleinen tie isänmaallisten laulujen herättämien tunteiden äärelle. Haastatelluilla on kokemuksia muun muassa nuorisokuoroista, mieskuoroista sekä reserviupseerikoulun kurssin kuorosta. Isänmaallisista lauluista mieleen ovat jääneet erityisesti veteraaneille tai veteraanien hautajaisissa lauletut kappaleet. Yhdelle haastatellulle reserviupseerikoulun kuoro koskettavine itsenäisyyspäivän esiintymisineen merkitsi käännekohtaa, joka sai hänet kiinnostumaan muutenkin isänmaallisista lauluista.[26]

> Sen oon pannu merkille, että kun me oomme laulaneet ”Veteraanin iltahuudon” hautajaisissa siunaustilaisuudessa, niin yhtään ainutta kertaa ei oo laulettu sitä että siel ei oo kyynel mukana, ja se tahtoo, vaikka kuin monta kertaa minäkin sen oon laulanu niin se herkistää, et sille ei voi mittään. Ja sillon mun mielestä se on, jos se itestäkin tuntuu semmoselta herkältä ja juhlalliselta niin sillon se on mun mielestä se on niinkö, minä oon oikeutettu laulamaan sen, että se ei oo missään nimessä vastenmielistä.[27]

> Parhaiten on jääny mieleen just joku, no, on ollu varmaan joku veteraanijuhla jossa me [=kuoro] ollaan oltu esiintymässä [– –] me laulettiin just se Suomen laulu sillai, molemmat kuorot yhessä ja se oli jotenkin tosi hieno. [– –] Sitten tuli vielä ekstrana se tunnelma, kun oli veteraaneille se tilaisuus ja siellä oli veteraaneja tietysti paikalla ja sitten kun ne kuunteli tosi niinku herkistyneenä

25 Nainen, noin 30-vuotias, haastattelu 26.10.2023.
26 Mies, noin 20-vuotias, haastattelu 13.12.2023.
27 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 7.8.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> ja liikuttuneena sitä, niin se oli tosi hienoa ja varmaan heille vielä enemmän.[28]

Kulttuurisesti jaetut tunteet ovat merkityksellisiä. Viime vuosina kulttuurien tutkimuksessa on kiinnostuttu tunteista jopa siinä määrin, että on alettu puhua ”affektiivisesta käänteestä”. Tunteet, jotka yksilö kokee kehollisesti, ovat myös kulttuurisesti merkityksellistettyjä.[29] Kulttuurintutkimuksessa affektin katsotaan merkitsevän ulkoisen ärsykkeen laukaisemaa tunnereaktiota eli tiedostamatonta ja välitöntä kehollista reagointia, kuten ihastumista tai inhoa. Sen sijaan emootio ymmärretään yksilöllisten merkitysten tai yhteisöllisten käsitysten muovaamana, esimerkiksi tahdon tai muun motiivin synnyttämänä tunteena, kuten rakkaus tai viha. Käsitteiden suhde vaihtelee kuitenkin tieteenaloittain; rajanveto ei ole jyrkkä eikä aina tarpeellinenkaan.[30] Esimerkiksi Sara Ahmed määrittelee affektit kulttuurisiksi ja yhteiskunnallisiksi käytännöiksi, eräänlaisiksi rajapinnoiksi yksilöllisen ja yhteisöllisen merkityksellistämisen välillä. Affektit ovat poliittisia, koska ne aikaansaavat toimintaa ja määrittelevät, miten ihminen reagoi ympäröivään maailmaan.[31] Käytännössä kielellinen ja ruumiillinen, tietoinen ja tiedostamaton kietoutuvat kokemuksessa yhteen.

Uusisänmaallisessa ajattelussa isänmaallisuus merkityksellistyy pitkälti toisen maailmansodan tapahtumien ja sotaveteraanien perinnön kautta.[32] Sen sijaan esimerkiksi Suomen vuoden 1918 sisällissota sopii huonosti osaksi uusisänmaallista kertomusta, mikä näkyy myös vuoden 1918 valkoisen osapuolen laulujen saamissa merkityksissä.[33] Osa sisällissodan aikaisista lauluista ja marsseista on sulautunut uusisänmaallisen musiikin kaanoniin siinä määrin, ettei niiden historiaa sisällissodan lauluina tunnisteta. Esimerkiksi ”Jääkärimarssista” tuli osa koko kansakunnan itsenäisyyspäivän rituaaleja, kun sitä alettiin presidentti Martti Ahtisaaren kaudella soittaa itsenäisyyspäivän vastaanotolla ensimmäisenä

28 Nainen, noin 40-vuotias, haastattelu 7.11.2023.
29 Ks. esim. Rinne, Kajander & Haanpää 2022, 7–16.
30 Esim. Grönholm ym. 2022, 257–260.
31 Ahmed 2014.
32 Ks. esim. Kinnunen & Jokisipilä 2012, Torsti 2012, 66–67, 135, 154–155.
33 Mustamo 2022, 25–26, 28, 32–34.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sisääntulomusiikkina. Valkoisten kuplettilaulut ovat pitkälti kadonneet julkisesta käytöstä YouTuben kaltaisille sosiaalisen median alustoille, missä niitä käytetään myös äärioikeistolaisen ajattelun edistämiseen.[34]

Tämän tutkimuksen aineistossa uusisänmaallinen diskurssi on kaikkein yleisin ja sisällöltään yhtenäisin. Vaikka tutkimusten mukaan nuoret pitävät isänmaallisuutta ja toisen maailmansodan veteraaneja arvossa, herää kysymys, missä ovat kriittiset äänet. Nuorista haastatelluista vain yksi irtautui isänmaallisten laulujen kaanonista ja määritteli omaehtoisesti isänmaalliset laulut nostalgiaa herättäviksi suomalaisiksi lauluiksi ilman yhteyksiä isänmaallisten laulujen kansallisromanttiseen tai militaristiseen perintöön.[35] Todennäköisintä on, että isänmaallisia lauluja käsittelevä tutkimuskutsu ei puhuttele niitä nuoria, joille isänmaallisuus ei merkitse mitään. Silti tuntuu huomionarvoiselta, että ne nuoret aikuiset, joille isänmaalliset laulut ovat tärkeitä, merkityksellistävät niitä varsin yhdenmukaisesti tavoilla, jotka häivyttävät poliittisten ryhmien väliset ristiriidat yhteiskunnallisesta keskustelusta.

Liberaali isänmaallisuus ottaa etäisyyttä öyhöttäjiin

Toisin kuin uusisänmaallisessa diskurssissa, liberaalissa diskurssissa otetaan tietoisesti kantaa ja isänmaallisia lauluja kuunnellaan osin poliittisin motiivein. Liberaali diskurssi asemoi suomalaisen isänmaallisuuden ja isänmaalliset laulut osaksi arvoliberaalia kansainvälistä eurooppalaisuutta, mistä kertoo muun muassa se, että haastatellut määrittelivät EU:n epävirallisena tunnushymninä pidetyn ”Oodin ilolle” itselleen merkityksselliseksi isänmaalliseksi lauluksi. Liberaalissa diskurssissa ”Oodi ilolle” kuvastaa yleiseurooppalaista identiteettiä ja vapaamielisten, demokraattisten arvojen puolustamista.[36]

> Huomasin että mun isänmaallisuus on laajentunut EU:n kansalaiseksi, kun alkoi tää Ukrainan sota, ja kun mä kuulin että okei, nyt

34 Mt.
35 Nainen, noin 30-vuotias, haastattelu 15.12.2023.
36 Mies, noin 60-vuotias, haastattelu 30.8.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> EU aikoo tehdä oikeita pakotteita ja puolustaa demokratiaa, niin mä koin sellasta suurta isänmaallisuutta ja sitten mä kuuntelin monta kertaa ”Oodia ilolle”, joka on EU:n kansallislaulu.[37]

”Oodin ilolle” lisäksi liberaalissa diskurssissa nostetaan usein esiin *Finlandia*, joka koetaan toivoa antavaksi ja ei-militaristiseksi lauluksi. Erityisesti *Finlandian* tekstissä puhuttelevat ne kohdat, joissa puhutaan orjuuden karkottamisesta ja sorron vastustamisesta.

Liberaalissa diskurssissa isänmaallisten laulujen sotaisuus korostuu muutenkin vähemmän kuin uusisänmaallisessa diskurssissa. Keskeistä on isänmaan hyvien puolien korostaminen. Suurin osa tutkimuksen osallistujista nosti esimerkkinä isänmaallisista lauluista koulun musiikinopetuksesta kaikille tutut maakuntalaulut, joita ei haastatteluissa merkityksellistetty ollenkaan vastakkainasettelujen kautta vaan esimerkiksi kotiseudun luonnon ihailuna.[38] Isänmaallisina miellettyjen laulujen keskeisenä sisältönä rauhanomaisten arvojen ja luonnonihailun voi katsoa olevan ristiriidassa Bohlmanin määritelmän mukaisten erontekojen kanssa.

Liberaalissa diskurssissa on keskeistä etäisyyden ottaminen oikeistopopulismiin ja äärioikeistoon, joiden koetaan omineen isänmaallisuuden symbolit, mukaan lukien isänmaalliset laulut. Haastateltavan mukaan isänmaallisessa laulussa kerrotaan siitä, että Suomi on hyvä maa ja Suomessa on jotain, mistä kannattaa laulaa.[39] Koska suomalaisuus ja isänmaallisuus koetaan myönteisiksi ja puolustettaviksi asioiksi, liberaalissa diskurssissa pohditaan keinoja ottaa ne uudelleen haltuun omaan maailmankuvaan sopivalla tavalla.

> Tavallaan se et joku on ominu sitä kansallista tai isänmaallisuusjuttua niin, se on vähän väärin ja sit ehkä sen takii ois tärkeetä että niit isänmaallisii laulujakin ehkä käsiteltäis jotenkin tuoreella tavalla tai silleen että saatais niitä vähän niinku taas otettuu takasin.[40]

37 Mies, noin 40-vuotias, haastattelu 31.8.2023.
38 Maakuntalaulujen historiasta ks. Winstén 2010.
39 Mies, noin 40-vuotias, haastattelu 30.8.2023.
40 Nainen, noin 30-vuotias, haastattelu 29.8.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> Ehkä joskus kymmenisen vuotta sitte on tullu sellanen, et haluan kuunnella isänmaallisia lauluja itsenäisyyspäivään liittyen. Ehkä se on ajottunu jotenkin tähän tämmöseen minkä koen itse todella negativiiseksi niinku kansallismielisyyden nousuksi Suomessa, et sit on täytyny jotenkin hahmottaa, et mikä se oma arvomaailma niinku näiden keskustelujen suhteen on.[41]

Isänmaallisiin lauluihin äärioikeiston palveluksessa otti jyrkän kannan myös Polyteknikkojen Kuorossa laulanut ja sittemmin kuoron kannatusyhdistyksessä aktiivisesti toimiva mies, joka kertoi, että kuoron äänitteitä on käytetty ilman lupaa äärioikeiston mielenosoituksissa. Hän korosti, että kuoro on ”tavattoman inklusiivinen” eikä sen tuotannon käyttäminen syrjiviin tarkoituksiin ole hyväksyttävää.[42]

Vaikka liberaalissa diskurssissa otetaan kantaa oikeistopopulismia ja kansallismielistä öyhötystä vastaan, isänmaallisten lauluihin ei suhtauduta turhantarkasti. Ne nähdään aikansa tuotteina, jopa porttina aiempien sukupolvien ajatteluun ja tunteisiin ja sikäli hyödyllisinä välineinä ymmärtää toisten ihmisten ajattelua. Liberaalissa diskurssissa ei kritisoida laulujen sisältöä tai niiden historiaa vaan käyttökontekstia.

> Lähinnä tästä woke-teemasta, mä saan aina välillä niinkun näppylöitä siitä että kun mun mielestä, jotta me voidaan ymmärtää se että minkälaista on ollu menneiden sukupolvien ajattelu, niin meidän pitää ymmärtää se myös, että niin tuota, minkälaisia sanoja he käyttivät.[43]

> Semmonen hirveä paatoksellisuus siinä [isänmaallisissa lauluissa], että se on tietenkin korostunut, koska ne on aikansa tulkkeja. [– –] Tätä mä niinku mietin, et minkälainen kulttuurinen ja arvomaailmaero, että siinähän jokainen niinku heijastaa niinku omaa arvomaailmaansa.[44]

41 Nainen, noin 40-vuotias, haastattelu 15.12.2023.
42 Mies, ikä tuntematon, sähköpostiviesti 24.2.2025.
43 Mies, noin 60-vuotias, haastattelu 30.8.2023.
44 Nainen, noin 55-vuotias, haastattelu 21.9.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kuten näistä haastattelukatkelmista käy ilmi, konfliktitietoisissa diskursseissa kiinnitetään uusisänmaallista diskurssia enemmän huomiota isänmaallisiin lauluihin eri historian vaiheiden kuvastajina. Uusisänmaallisessa diskurssissa isänmaallisten laulujen historiallisella taustalla ei ole juurikaan merkitystä, vaan tulkinnoissa korostuu toinen maailmansota laulujen syntyvaiheista riippumatta.

Porvarit vasemmiston puristuksissa

Mitä kauemmas ajassa taaksepäin haastatteluissa mennään, sitä selvemmiksi tulevat erot poliittisten positioiden välillä. Siinä missä liberaalissa diskurssissa vastapuolena nähdään oikeistopopulismi ja äärioikeistolaiset ryhmittymät, porvarillisessa diskurssissa kokoomukseen tai muutoin oikeistolaisuuteen itsensä asemoivat haastatellut kertovat isänmaallisista lauluista oikeiston ja vasemmiston ristiriitojen peilinä tai vastapuolen ärsyttämisen välineenä. Vastakkainasettelun lietsominen isänmaallisten laulujen avulla oli erityisen kiihkeää poliittisesti aktiivisella 1970-luvulla, mutta niin kuin muun muassa aiemmin mainitusta Riikka Purran twiitistä käy ilmi, merkityksetöntä se ei ole nykyäänkään. Kuten isänmaalliselta maaseudulta punaiseen työväenkaupunkiin muuttanut nainen haastattelussa kertoo, suhtautuminen isänmaallisiin lauluihin tekee hyvin näkyväksi paikallisten arvomaailmojen erot.

> Täällähän on semmonen niinku arvomaailmaristiriita ylipäätään koskien isänmaallisia lauluja, että tuolla meilläpäin [paikkakunnalla] mistä mä oon kotosin, ne oli niinku sillä tavalla suuressa arvossa, ja täällä sitten tässä kylässähän [punainen teollisuuskaupunki] niin sanotusti niitä ei sitten taas harrasteta. Täällä on taas työväenlaulut, sillä tavalla et niinku eri maailma.[45]

Vaikka kylmän sodan aikana isänmaallisuuden ilmauksia säännösteltiin ulkopoliittisista syistä, 1970-luvun alkupuolelle saakka valkoisen

45 Nainen, noin 55-vuotias, haastattelu 21.9.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Suomen uskonnollinen, isänmaallinen ja oikeistolainen arvomaailma oli yleinen kouluissa etenkin maaseudulla. Vasemmistolainen ideologia sai koulutuksessa elintilaa 1960- ja 1970-lukujen radikalisoitumisen myötä.[46] Kuten 1950-luvulla syntynyt, valtion lyseossa koulunsa käynyt haastateltu muisteli, kouluopetukseen kuuluivat tuolloin perinteisistä isänmaallisista lauluista muun muassa ”Ateenalaisten laulu”, ”Lippulaulu” ja ”Jääkärimarssi”.[47] Itsekin äidinkielen opettajana työskennellyt kirjailija Eeva Tenhunen (oik. Palosuo) kuvaa rikosromaanissaan *Hyvän tytön hautajaiset* tavallista keskikoulun äidinkielen oppituntia 1960- tai 1970-luvulla. *Vänrikki Stoolin tarinoita* käsittelevän oppitunnin aluksi virittäydyttiin tunnelmaan ”Ateenalaisten laululla”:

> Noustiin seisomaan ja laulettiin ”Kaunis on kuolla / kun joukkosi eessä / urhona kaadut / taistellen puolesta maas’ / puolesta heimosikin”. Ja ne lauloivat innostuneina, täysin palkein. Ilmeisesti myös kanttori[48] joka sivutoimisesti opetti musiikkia alaluokilla, oli laulattanut sitä niillä.[49]

Aivan kaikkea tuolloinkaan ei voitu koulussa laulaa. Samainen 1960-luvulla oppikoulua käynyt haastateltu esitteli minulle sivuja, joiden hän kertoi olevan peräisin ”Parviaisen laulukirjasta”. Siitä piti sodan jälkeen poistaa liian suorasukaisena pidetty ja myös vuoden 1918 sisällissodan tapahtumiin yhdistetty isänmaallinen osio ”Uusia lauluja ja marsseja”.[50] Kuitenkin vielä keskikoulussa – lukiossa ei musiikinopetusta enää ollut – kouluopetuksen asenneilmasto vastasi hänen kotoa oppimaansa ja oikeaksi kokemaansa kantaa. Sen sijaan 1970-luvulla yliopistomaailmassa kävivät jo oikeistolais-isänmaallista hegemoniaa vastustavat tuulet. Teknillisen korkeakoulun opiskelijat olivat useimmiten joko kokoomuslaisia tai taistolaisia. Kuten edellä mainitsin, Polyteknikkojen kuoro esitti isänmaallisia lauluja jopa vaientaakseen vasemmistohenkisiä puheita.

46 Ks. esim. Holmila 2023, 172–182.
47 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 23.10.2023.
48 Romaanin fiktiivisen isänmaallisen kanttorin esikuva todellisessa elämässä lienee ollut isoisäni dir. cant. Eino Mustamo.
49 Tenhunen 1978, 17.
50 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 23.10.2023, ks. myös Pajamo 1999, 21.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Haastatellun mukaan isänmaallisia lauluja käytettiin vasemmistolaisten opiskelijoiden ärsyttämiseen, mutta myös protestiksi ”Tehtaankadun poikia” vastaan. Kylmän sodan maailmassa isänmaalliset laulut saivat totisen suurvaltapoliittisen merkityksen.

> 70-luvulla kun opiskelin Otaniemessä, niin Bottan lauluilloissa niin aina kun sinne tuli näitä huonosti suomea puhuvia pukupäällisiä kavereita istumaan baaripöytään niin sittenhän meillä oli tapana yhteislauluna laulaa näitä, Tehtaankadun poikien ärsytykseksi.[51]

Kylmän sodan muistikulttuuria tutkineen Antero Holmilan mukaan kylmän sodan muistoissa korostuu asetelma, jossa niin sanotut tavalliset ihmiset vastustivat valtionjohdon virallisia käsityksiä itänaapurista.[52] Porvarillisen diskurssin omaksuneet haastateltavat ovat säilyttäneet lapsuudessa omaksumansa poliittisen kannan nykyaikaan asti. Heille isänmaalliset laulut ovat edustaneet oman puolen kulttuuriperintöä ympäristössä, jonka arvot ovat päinvastaiset etenkin kylmän sodan aikana mutta punaisilla paikkakunnilla myös edelleen. 1960-luvulla syntynyt haastateltava kuvaa lapsuudenympäristön asenneilmapiiriä ja koulun musiikinopetusta myös ahdistavaksi, mutta pääosin isänmaalliset laulut ja esimerkiksi itsenäisyyspäivän rituaalit edustavat hänellekin myönteistä kulttuuriperintöä[53]. Porvarillisessa diskurssissa isänmaalliset laulut tekevät näkyviksi poliittisia kiistoja, mutta puhujissa ne eivät juuri herätä ristiriitaisia tunteita.

Juuret ja kulttuuriperintö on hyvä tuntea

Kaikille porvarillisissa kodeissa kasvaneille isänmaallisuus ja isänmaalliset laulut sen ilmentymänä eivät kuitenkaan edusta ongelmatonta, myönteistä kulttuuriperintöä. Kutsun kriittiseksi diskurssiksi merkityskokonaisuutta, jossa isänmaalliset laulut herättävät ristiriitaisia tunteita

51 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 23.10.2023.
52 Holmila 2023.
53 Nainen, noin 55-vuotias, haastattelu 21.9.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja pakottavat miettimään lapsuudenkodin perintöä, nykyisiä arvoja ja ympäröivää yhteisöä kriittisesti. Vaikka kriittisessä diskurssissa haastateltujen omat arvot ovat muuttuneet lapsuuden ajoista, he näkevät niillä kuitenkin olevan myös myönteistä merkitystä. He tiedostavat, että lapsuuden arvomaailma oli erilainen kuin monilla muilla, ja nykyisen tuttavapiirin kokemusmaailmaan verrattuna lapsuuden kokemusten muistelu saa aikaan myös vierauden tunteita.

Isänmaallisissa kodeissa kasvaneet naiset muistelivat haastattelussa hetkiä, joissa isänmaallisten laulujen ja marssien kuuntelu yhdistyi turvallisuudentunteeseen ja kokemukseen siitä, että kuuluu oikeaan yhteisöön.

> En mä niit sillon kyseenalaistanu, ne oli vaan reippaita ja semmosia niinku rytmikkäitä. Mä koin semmosta turvallisuutta, että mä oon täällä molempien isovanhempien kotipaikkakunnalla ja mulla on tämmönen yhtenäiskulttuuri ympärillä. [– –] Mä olin tosi ylpee niinku siitä sillä lailla, koska mulle se oli tarjoiltu niin monelta taholta se, se hieno Suomi ja mitä me edustetaan tässä nyt ja tämä musiikki siinä ympärillä.[54]

> Eikä siinä tullu niihin aikoihin mitään semmosta turvatonta oloa että kun tällasia sota-aiheisia, taikka tavallaan sotaan liittyvää musiikkia laulettiin taikka kuunneltiin että se oli jotenkin semmonen, maailma oli niin jotenkin erityyppinen sillon, että se päinvastoin toi ehkä turvallisuutta.[55]

Sittemmin haastatellut ovat kokeneet, että maailma ja heidän omakin ajattelutapansa on muuttunut, eivätkä lapsena opitut laulut ja marssit ole enää vastanneet heidän nykyistä ajatteluaan. Haastatteluissa nousi kuitenkin esiin, että vaikka osa lapsuuden elämismaailmasta tuntuu nyt vanhentuneelta, jokaisella pitäisi olla myös oikeus omaan elämäntarinaan ja omiin muistoihin. Toinen haastatelluista pohti, että esimerkiksi nykyisessä työpaikassa olisi voinut herätä ihmetystä, jos hän olisi ker-

54 Naiset, noin 55–60-vuotiaita, haastattelu 8.11.2023.
55 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tonut, millaiseen haastatteluun hän oli menossa muistelemaan lapsuuden kokemuksia. Isänmaalliset laulut ovat siis tuottaneet erilaisuuden kokemuksia lapsuudessa, mutta myös aikuisuudessa, kun ympäröivän yhteisön muistot ja kokemukset ovat erilaisia.

Haastatelluista erittäin isänmaallisessa lapsuuden ympäristössä eläneet naiset kokivat isänmaallisten laulujen kuuntelun jääneen uusisänmaallista käännettä edeltäneisiin vuosiin. Kylmän sodan päättymisen ja Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen sille ei enää ollut tarvetta, koska ei enää ollut sitä osapuolta, johon isänmaallisilla lauluilla otettiin etäisyyttä.[56] Sen sijaan hiukan mainittuja naisia iäkkäämpi, isänmaallisessa ympäristössä kasvanut ja saman vakaumuksen eläkevuosiin säilyttänyt haastateltava kertoi palaavansa lapsuudesta ja nuoruudesta tuttuihin isänmaallisiin lauluihin nykyään esimerkiksi YouTubessa. Haastatellun mielestä nimenomaan kylmän sodan päättyminen on mahdollistanut vapaamman isänmaallisuuden ilmaisemisen, minkä seurauksena aiemmin hyvinkin ristiriitaisia reaktioita aiheuttaneita, jopa kiellettyjä lauluja esitetään nykyisin yleisesti somealustoilla.[57] Jo kylmän sodan aikana isänmaallisiksi asemoituneiden haastateltujen kerronnasta puuttuvat uusisänmaalliselle diskurssille ominainen vaihtoehdottomuus ja tunnekokemusten korostaminen.

Vaikka kouluajan isänmaallisuus olisi pysynyt aikuisuudessakin myönteisenä arvona, sen ilmentymismuodot esimerkiksi koulun musiikinopetuksessa saattavat myöhemmin herättää ristiriitaisia tunteita. Esimerkiksi pääsääntöisesti hyvin isänmaallisessa ympäristössä kasvanut ja myöhemmin isänmaallisia lauluja Polyteknikkojen Kuorossa laulanut haastateltava kertoo perheessä käydyistä keskusteluista, jotka kuvastavat isänmaallisten laulujen uudelleenmerkityksellistymistä kulttuurisen kontekstin muuttuessa.

> Äiti muistelee sitä, että miten hän, [vuonna] neljäkymmentä syntyneenä, miten ala-asteella [po. kansakoulussa] laulettiin ”Ateenalaisten laulua” seisten pulpetin vieressä. Ja hän on sitä naureskellut, että jälkeenpäin kun ajattelee ja kuuntelee sanoja, niin että okei,

56 Mt.

57 Mies, noin 70-vuotias, haastattelu 23.10.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> että tämmöiset pienet pellavapäät laulettiin, että kaunis on kuolla kun joukkosi eessä…[58]

Haastateltujen nykyisistä poliittisista positioista riippumatta useampi heistä korosti, että isänmaalliset laulut ovat osa kulttuuriperintöä. Heidän mukaansa ne ovat arvokkaita ja hyviä tuntea siitä huolimatta, että ne joissakin elämänvaiheissa ovat herättäneet ristiriitaisia tunteita. Näin ajatteli esimerkiksi liberaalissa kodissa kasvanut ja myöhemmin isänmaallisautoritäärisen kulttuurin ja isänmaalliset laulut päiväkodissa kohdannut haastateltu.[59] Tätä voisi kutsua perinteelliseksi diskurssiksi. Siihen liittyy myös huoli siitä, pääsevätkö nykylapset ollenkaan kokemaan koulussa samoja suuria tunteita kuin haastatellut itse.

> Jotenki ehkä harmittaa, että se koko ajan vähenee se tämmönen isänmaallinen perinne tai tämmönen. Aika vähissähän se, tuntuu että se on, että saako nykylapset semmosia upeita kokemuksia näistä tällaisista lauluista tai marsseista.[60]

Yhtenä erontekojen muotona haastatteluissa nousi esiin miesten karnevalistinen laulukulttuuri. Erityisesti tilanteissa, joihin liittyy alkoholinkäyttö, miehet saattavat laulaa yhdessä esimerkiksi sisällissodan valkoisia lauluja. Punaisessa teollisuuskaupungissa elänyt nainen arveli, että aiempina vuosikymmeninä isänmaallisten laulujen hoilaaminen humalassa miesporukalla saattoi olla pyrkimystä osoittaa vasemmistolaisille, mitä mieltä heidän arvomaailmastaan oltiin. Haastateltu totesi moneen kertaan, että hänen mielestään isänmaalliset laulut ovat ylipäätään maskuliinisia, jopa vahingollisella tavalla.[61] Tästä muun muassa tutkija Taru Leppänen on herätellyt keskustelua.[62]

Isänmaallisten laulujen laulamisesta humalassa miesporukalla kertoi myös Pohjanmaalta kotoisin oleva haastateltava, jonka mielestä

58 Mies, noin 55-vuotias, haastattelu 16.5.2025.
59 Nainen, noin 35-vuotias, haastattelu 31.8.2023.
60 Nainen, noin 30-vuotias, haastattelu 26.10.2023. Myös mies, noin 50-vuotias, puhelinhaastattelu 22.9.2023.
61 Nainen, noin 55-vuotias, haastattelu 21.9.2023.
62 Leppänen 2011, 33–35, 38–39.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

isänmaalliset laulut nostattavat sekä patrioottisia että nostalgisia tunteita. Hänen mukaansa isänmaallisia lauluja laulavat armeijan käyneet miehet, ja esimerkkeinä lauletuista lauluista hän mainitsee ”Jääkärimarssin” sekä pohjalaiselle läheiset ”Vaasan marssin” ja ”Vöyrin marssin”. Näitä lauluja laulettaessa maskuliininen yhteisöllisyys merkityksellistyy kyseenalaistamatta osaksi valkoisen Suomen perintöä.

> Siinä vaiheessa, kun niitä yleensä lauletaan, niin varmaan semmoista jonkinlaista hurmoshenkisyyttäkin saattaa löytyä, että kun niitä pikkasen humalassa lauletaan ja porukalla ollaan, niin just semmonen ehkä jonkinlainen hurmoshenkisyyskin voi liittyä, mutta myös sitten semmonen ehkä tietynlainen haikeuskin, koska ihmiset saattaa muistella vaikka just nuoruuttaan tai jotain muuta siinä yhteydessä.[63]

Miesten laulukulttuurilla on kuitenkin myös puhtaammin karnevalistinen puoli. Kuten kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin on esittänyt, karnevaalissa yhteisön arvomaailma käännetään hetkeksi ympäri, minkä jälkeen se palaa ennalleen entistä vahvempana.[64] Tällainen karnevalismi ilmenee haastattelussa, jossa tutkimuksen osallistuja kuvaa perheensä rapujuhlia. Niissä on tapana laulaa yhdessä sisällissodan aikaisia lauluja.

> Aattele nyt sitä hetkee siinä, kun se rapukasa on siinä ja sitten otetaan snapsit käsiin ja alotetaan se pikkuryssä pietarissa näkee pahaa unta, niin helkkari soikoon että kivaa ottaa se snapsi sen jälkeen.[65]

Pohdintaa laulujen merkityksestä

Mikä on isänmaallisten laulujen poliittinen merkitys nykyään? Puoluepolitiikassa isänmaalliset laulut kuuluvat lähinnä Kokoomuksen perinteisiin, joskin myös oikeistopopulistit hyödyntävät isänmaallisia

63 Mies, noin 30-vuotias, haastattelu 16.4.2024.
64 Bahtin 1995, 7–14.
65 Mies, noin 60-vuotias, haastattelu 30.8.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lauluja poliittisessa viestinnässään. Kun sana ”poliittinen” määritellään laveammin taisteluksi merkityksistä, kuten kulttuurintutkimuksessa tavataan tehdä,[66] havaitaan, että isänmaallisten laulujen avulla rakennetaan monenlaisia identiteettejä yli poliittisen kentän. Tutkimuksen haastatteluaineistossa isänmaallisia lauluja muistellaan elämismaailman poliittisten railojen heijastajina, mutta myös ristiriidattomien uusisänmaallisten tunteiden herättäjinä ja voimistajina. Isänmaallisten laulujen monimerkityksisyyttä kuvaa *Finlandian* merkitykselistyminen protestiksi sekä vasemmistohenkisiä palopuheita että oikeistopopulismia vastaan.

1970-luvulle asti koululaisista pyrittiin kasvattamaan isänmaallisia kansalaisia laulattamalla itsestään selvien ”Maamme-laulun” ja ”Lippulaulun” lisäksi muun muassa ”Ateenalaisten laulua”. Tuolloin koululaitoksen isänmaallis-uskonnollis-oikeistolainen maailmankuva oli usein ristiriidassa oppilaan oman ja tämän vanhempien katsomuksen kanssa. Kylmän sodan aikana nuoruuttaan eläneille on ollut selvää, että isänmaalliset laulut eivät ole yhtä lailla kaikkien kulttuuriperintöä, vaan niiden avulla on rakennettu aatteellisia rajoja eri tavalla ajattelevien välin. Nykyään koulun merkitys isänmaallisuuteen kasvattajana on vähentynyt, ja kasvattajien asenteet isänmaallisia lauluja kohtaan ovat ristiriitaisia. Kuitenkin samaan aikaan ainakin tämän tutkimuksen aineistosta käy ilmi, että useimmat tutkimukseen osallistuneet nuoret aikuiset merkityksellistävät isänmaallisuutta itsestään selvän myönteisesti. Jatkossa olisi tärkeää tavoittaa tutkimuksessa kokonaiskuvan muodostamiseksi myös isänmaallisuuteen välinpitämättömästi tai kielteisesti suhtautuvat nuoret aikuiset.

Isänmaallisia lauluja koskevassa puheessa uusisänmaalliseksi diskurssiksi kutsumani merkityskokonaisuus tuo esiin banaalin ja arkipäiväisen nationalismin kyvyn häivyttää ristiriitoja. Uusisänmaallisessa puheessa katoavat poliittisten erojen lisäksi historian vaiheet. Kuten uusisänmaallisuudessa muutenkin, myös isänmaallisia lauluja koskevassa uusisänmaallisessa diskurssissa korostuvat toisen maailmansodan tapahtumien ja sotaveteraanien arvostamisen kaltaiset teemat.

66 Rossi 2010, 268–269.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tämän tutkimuksen aineistossa uusisänmaallisuus näyttäytyy rakentavana ja tasapainottavana voimana. Isänmaallisten laulujen merkitys on uusisänmaallisessa diskurssissa pikemminkin henkilökohtainen kuin yhteiskunnallinen. Ne herättävät myönteisiä tunteita, kuten kiitollisuutta ja kunnioitusta. Niitä ei pyritä käyttämään ainakaan tietoisesti ketään vastaan. Uusisänmaallisen diskurssin tunnuslauluna voidaan pitää tunteisiin vetoavaa, usein veteraanien hautajaisissa esitettyä ”Veteraanin iltahuutoa”.

Haastatteluaineistosta herää kuitenkin kysymys, mitä poliittisia – jälleen laajassa merkityksessä – seurauksia isänmaallisten laulujen ja isänmaallisuuden yksiäänisellä merkityksellistämisellä on. Ainakin on vaarana, että se häivyttää näkyvistä toisenlaiset poliittiset identiteetit ja elämismaailmat. Kuten historianopettajana työskennellyt haastateltu totesi, tutustuminen kaikkien poliittisten laitojen ajatus- ja tunnemaailmaan esimerkiksi isänmaallisten laulujen avulla auttaa ymmärtämään ihmisyyttä ja konfliktien taustoja.

Valtiotieteilijä Noora Kotilainen ja tutkija-taiteilija Susanna Hast ovat pyrkineet herättämään kriittistä keskustelua puolustusvoimien ja sotien poikkeuksellisesta asemasta suomalaisten itseymmärryksessä. Kotilaisen ja Hastin mukaan puolustusvoimiin, sotien muisteluun tai asevelvollisuudesta käytyyn keskusteluun liittyvää, usein sukupuolittunutta vallankäyttöä ei ole ollut suotavaa kritisoida, vaikka puolustusvoimat on merkittävä vallankäyttäjä ja mielipidevaikuttaja suomalaisessa yhteiskunnassa.[67]

On huomattava, että Kotilainen ja Hast ovat aloittaneet tutkimushankkeensa ennen Venäjän täysimittaista hyökkäystä Ukrainaan ja sitä seurannutta turvallisuuspoliittisen keskusteluilmapiirin muutosta. Tämänhetkisessä maailmanpoliittisessa tilanteessa on mielestäni täysin aiheellista pitää puolustusnäkökulmia esillä päivittäisessä yhteiskunnallisessa keskustelussa. Olipa yhteiskunnallinen kysymys mikä tahansa, yksiäänisyys ja vaihtoehdottomuus harvoin tuottaa laadukasta keskustelua, saati tilannearvioita, jotka kattaisivat koko yhteiskunnan todellisuuden.

67 Kotilainen & Hast 2022.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tämän tutkimuksen aineistossa ilmenevä uusisänmaallisuus ei suuntaudu avoimesti ketään vastaan, mutta se saattaa omalta osaltaan kaventaa mahdollisuuksia käsitellä julkisessa keskustelussa yhteiskunnan jakolinjoja tai lähihistoriaamme. Ongelma ei ole isänmaallisista lauluista keskusteleminen uusisänmaallisessa viitekehyksessä vaan muiden äänien puuttuminen. Osittain tämä johtunee haastateltavien valikoitumisesta. Isänmaallisiin lauluihin kielteisesti tai välinpitämättömästi suhtautuvilla nuorilla aikuisilla ei ole motivaatiota osallistua tutkimukseen. Toisaalta yli 40-vuotiaiden haastateltavien keskuudessa voi havaita mielipide-eroja ja kriittisiä näkemyksiä.

Haastatteluaineistossa isänmaallisista lauluista puhutaan kuitenkin myös tavalla, joka jättää tilaa erilaisille tulkinnoille. Yleisesti ottaen yli 40-vuotiaat haastatellut ovat kokeneet isänmaallisten laulujen merkityksen ristiriitaisemmaksi kuin nuoremmat, joskin aineistossa on poikkeuksia kumpaankin suuntaan. Kutsun konfliktitietoiseksi diskurssiksi merkityksellistämisen tapaa, jolla muistot isänmaallisista lauluista paikannetaan osaksi poliittisia valtakamppailuja. Olivatpa konfliktitietoiset mitä hyvänsä mieltä isänmaallisuudesta, he tiedostavat, että toisenlaisiakin merkitysmaailmoja on olemassa.

Konfliktitietoiset diskurssit tekevät näkyviksi yhteiskunnalliset erot ja poliittiset positiot. Esimerkiksi koulussa opetetut isänmaalliset laulut eivät ole aikanaan olleet kaikkien kulttuuria. 1970-luvun opiskelijapolitiikassa ääripäiden näkemykset olivat erittäin kärjistyneitä, ja isänmaallisia lauluja käytettiin erojen esille tuomiseen.

Nykyään puhutaan paljon yhtenäiskulttuurin murenemisesta, aivan kuin yhtenäiskulttuuri olisi aikaisempina vuosikymmeninä ollut kaikissa asioissa yhtenäinen. Kulttuurin voi määritellä jossain yhteisössä jaetuksi merkityksellistämisen tavaksi. Mikäli isänmaallisten laulujen merkityksellistämisen ajatellaan heijastavan suomalaisen yhteiskunnan jakolinjoja, kylmän sodan aika vaikuttaa olleen vähintään yhtä kuplautunut kuin nykytila. Päinvastoin varsinkin luokkatietoiset positiot ovat korvautuneet jokseenkin yksimielisellä uusisänmaallisella kulttuurilla, josta nousee esiin lähinnä satunnaisia parahduksia isänmaallisten laulujen maskuliinisuutta ja militarismia vastaan. Ehkä yhtenäiskulttuurin

https://doi.org/10.21435/skst.1511

hajoamisen sijaan pitäisi puhua siitä, että poliittinen polarisaatio on muuttanut muotoaan.

Haastatteluaineistossa isänmaalliset laulut herättävät monenlaisia tunteita ja muistoja, jotka liittyvät useimmiten omaan henkilöhistoriaan tai uusisänmaalliseen tapaan toisen maailmansodan muisteluun. Aineistossa näkyy sekä oikeistolaisia ja vasemmistolaisia että konservatiivisia ja liberaaleja tulkintoja. Sen sijaan isänmaallisten laulujen äärioikeistolainen merkityksellistäminen ja käyttö on läsnä ainoastaan toiseuden ja vastustamisen kautta. Laulujen sisältöä tai säveltämis- ja sanoittamisajankohtaa tärkeämpää haastatelluille on se, miten ja missä tilanteissa niitä on heidän kokemusmaailmassaan käytetty. Tämän vuoksi esimerkiksi *Finlandia* mainitaan kaikissa myös keskenään ristiriitaisissa diskursseissa. *Finlandiaa* voidaan merkityksellistää niin monenlaisilla tavoilla, että se taipuu myös kaikkien poliittisten näkemysten edistämiseen.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Julkaisematon haastatteluaineisto ja viestit (litteroinnit ja tekstit kirjoittajan hallussa)

Mies, noin 70-vuotias. Haastattelu 7.8.2023.
Mies, noin 60-vuotias. Haastattelu 30.8.2023.
Nainen, noin 35-vuotias. Haastattelu 31.8.2023.
Mies, noin 40-vuotias. Haastattelu 31.8.2023.
Nainen, noin 55-vuotias. Haastattelu 21.9.2023.
Mies, noin 50-vuotias. Puhelinhaastattelu 22.9.2023.
Mies, noin 70-vuotias. Haastattelu 23.10.2023.
Nainen, noin 30-vuotias. Haastattelu 26.10.2023.
Nainen, noin 40-vuotias. Haastattelu 7.11.2023.
Kaksi naista, noin 55–60-vuotiaita. Haastattelu 8.11.2023.
Mies, noin 20-vuotias. Haastattelu 13.12.2023.
Nainen, noin 30-vuotias. Haastattelu 15.12.2023.
Nainen, noin 40-vuotias. Haastattelu 15.12.2023.
Mies, noin 30-vuotias. Haastattelu 16.4.2024.
Mies, noin 55-vuotias. Haastattelu 16.5.2025.
Mies, ikä tuntematon. Sähköpostiviesti. 24.2.2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kirjallisuus

Tenhunen, Eeva (1978), *Hyvän tytön hautajaiset*. Porvoo: WSOY.

Verkkosivujen ja sosiaalisen median aineistot

MieskuoroPekka 30.1.2012. Flashmob Finlandia. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jaKko3VGAnY [viitattu 6.2.2026].

@ir_rkp [Riikka Purra] 4.3.2023. Twitter. Päivitys sittemmin poistettu. Kuvakaappaus tekijän hallussa. [viitattu 6.2.2026].

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Ahmed, Sara (2014 [2004]), *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bahtin, Mihail (1995), *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin laulu*. Alkuteos *Tvortšestvo Fransua Rable i narodjana kultura srednevekovja i renessansa* (1965). Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Taifuuni.

Barth, Fredrik (1969), Pathan Identity and its Maintenance. Teoksessa *Ethnic Groups and Boundaries*. Toim. Fredrik Barth. Oslo: Universitetsforlaget, 117–134.

Bohlman, Philip V. (2004), *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC Clio.

Dennis, David B. (2002), "Honor Your German Masters": The Use and Abuse of "Classical" Composers in Nazi Propaganda. *Journal of Political and Military Sociology* Vol. 30 (2), 273–295.

Grönholm, Pertti, Kuljuntausta, Petri, Kärki, Kimi, Männistö-Funk, Tiina & Sihvonen, Tanja (2022), Tunteita ja teknologiaa: Affektit ja emootiot näkökulmina tekniikan kulttuurihistoriaan. Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*. Toim. Rami Mähkä, Marika Ahonen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo & Marika Räsänen. Turku: Kulttuurihistorian seura, 253–270.

Hargreaves, David J., Miell, Dorothy & MacDonald, Raymond A.R. (2002), What are musical identities, and why are they important? Teoksessa *Musical identities*. Toim. Raymond A. R. MacDonald, David J Hargreaves & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press, 1–20.

Hearn, J., and Antonsich, M. (2018), Theoretical and methodological considerations for the study of banal and everyday nationalism. *Nations and Nationalism* Vol. 24 (3), 594–605.

Heimo, Anne, Mustamo, Aila & Rantanen, Saijaleena (2022), The musical legacy of the 1918 Finnish Civil War on YouTube: reconciliation and agitation. *Culture Unbound* Vol. 14 (2), 38–60.

Holmila, Antero (2023), *Suomalaisten kylmä sota*. Jyväskylä: Atena.

Jauregiondo, Amaia Lamikiz (2019), From folklore to patriotic and protest songs: Music, youth, and Basque identity during the 1960s. *Nations and Nationalism* Vol. 25, 1280–1295.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2016), Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyyttiset käsitteet. Teoksessa *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 25–50.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (2016), Valtasuhteinen analysoiminen. Teoksessa *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 75–104.

Kauhanen, Riku (2021), Katsaus valkoisten ja vapaussodan perintöön. *Ennen ja nyt* Vol. 21 (4), 3–29. https://doi.org/10.37449/ennenjanyt.109720.

Kinnunen, Tiina & Jokisipilä, Markku (2012), Shifting Images of "Our Wars". Finnish Memory Culture of World War II. Teoksessa *Finland in World War II: History, Memory, Interpretations. History of Warfare*. Toim. Ville Kivimäki & Tiina Kinnunen. Leiden: Brill, 435–482.

Kotilainen, Noora & Hast, Susanna (2022), Suomi ja kriittisen militarismitutkimuksen tarve. *Kosmopolis* Vol. 51 (4), 27–45.

Kunttu, Tapani (2015), Joulurauhan julistus – yhteinen kokemus. Teoksessa *Joulurauha Suomen Turusta*. Toim. Tapani Kunttu, Timo Soikkanen & Tarja Tuulikki Laaksonen. Helsinki: Otava, 12–71.

Kurkela, Vesa (2009), Sisällissodan laulut. Teoksessa *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Toim. Pertti Haapala & Tuomas Hoppu. Helsinki: WSOY, 425–440.

Laitinen, Kari (2020), *Piipareita, klarinetinpuhaltajia ja musikantteja. Sotilassoittajat Suomessa Ruotsin ajan lopulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Leppänen, Taru (2011), Soivia eroja. Sukupuoli ja kulttuurien kohtaaminen alakoulun musiikin oppikirjoissa. *Musiikkikasvatus* Vol. 14 (2), 29–40.

Mustamo, Aila (2022), "Ylös veljet valkoiset". Sisällissodan valkoisten laulujen historiapolitiikka YouTube-videoiden kommenteissa. *Kulttuurintutkimus* Vol. 39 (1), 18–35.

Pajamo, Reijo (1999), *Lehti puusta variseepi. Suomalainen koululauluperinne*. Porvoo: WSOY.

Pieslak, Jonathan (2015) *Radicalism and Music*. Middletown: Wesleyan University Press.

Pitkänen, Ville & Westinen, Jussi (2018), *Samat huolet, eri näkökulmat. Tutkimus suomalaisten asenteista ja identiteeteistä*. e2 & Suomen Kulttuurirahasto.

Rinne, Jenni, Kajander, Anna & Haanpää, Riina (2020), Johdanto: Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa. Teoksessa *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*. Toim. Jenni Rinne, Anna Kajander & Riina Haanpää. Helsinki: Ethnos ry, 5–30.

Rossi, Leena-Maija (2010), Esityksiä, edustamisia ja eroja: Representaatio on politiikkaa. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 261–275.

Sarjala, Jukka (2020), *Turun romantiikka. Aatteita, lukuvimmaa ja yhteistoimintaa 1810-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Torsti, Pilvi (2012), *Suomalaiset ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Törrönen, Jukka (2010), Kuvaus, näkökulma, ääni. Representaatioiden analyysi empiirisessä sosiaalitutkimuksessa. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 276–304.

Vuolio, Jukka (2006), *Soi raikuen torvet ja rummut. Suomen sotilasmusiikin perinteitä sanoin, kuvin ja sävelin*. Helsinki: Kaartin Jääkärirykmentin Kilta ry.

Winstén, Rosina (2010), *Laulun aate. Maakuntalaulujen historia ja käytäntö nationalistisen kansanopistoaatteen siivittämänä*. Tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”Talvipalatsin vihreä barokki”

Erik Tawaststjerna neuvostomusiikin tulkkina ja kulttuurin poliitikkona

Elina Viljanen
https://orcid.org/0000-0002-7937-4501

Pianistin diplominsa sodan aikana suorittanut musiikkitieteen professori Erik Tawaststjerna (1916–1993) aloitti kriitikkouransa Suomi–Neuvostoliitto-Seuran lehdessä. Ensimmäisen matkansa Neuvostoliittoon hän teki vuonna 1946, jolloin Suomesta oli vielä vaikea päästä maahan, eikä edes YYA-sopimusta ollut allekirjoitettu. Tawaststjerna meni tällöin tunnetun pianopedagogin Heinrich Neuhausin (1888–1964) oppilaaksi. Seuraavilla matkoillaan vuosina 1951 ja 1956 hän toimi konsertoivana pianistina vuoroin kansainväliseen kulttuuri- ja tiedeyhteistyöhön keskittyneen VOKSin[1] ja vuoroin Suomen suurlähetystön vieraana. Myöhemmillä matkoillaan 1970-luvulla Tawaststjerna toimi arvostelulautakunnan jäsenenä Tšaikovski-pianokilpailussa. Hänestä tuli vaikutusvaltainen neuvostoliittolaisen musiikin tulkki ja mediakommentaattori Suomessa.

Tarkastelen luvussa Tawaststjernaa kulttuurin poliittisena toimijana ja esimerkkinä Suomen ja Neuvostoliiton välisistä kulttuurisuhteista. Analysoin hänen välittämäänsä kuvaa neuvostoliittolaisesta kulttuurista

1 *Vsesojuznoje Obštšestvo Kulturnoi Svjazi s zagranitsei*, Neuvostoliiton ulkomaisten kulttuurisuhteiden yhdistys.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

hänen biografiastaan käsin Neuvostoliiton ja Suomen kulttuuripoliittisissa ja taidefilosofisissa konteksteissa.

Tawaststjernan Neuvostoliitto-kuvaa ei voida arvioida ilman tietoa siitä, mitä hän Neuvostoliitossa kohtaamastaan todellisuudesta ymmärsi. Siksi käsittelen myös Neuhausin opetuksen suhdetta Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaan. Neuhausin ei voida sanoa suoraan vaikuttaneen Tawaststjernaan, eikä häntä voi muutaman pianotunnin ottaneena edes kutsua Neuhausin oppilaaksi. Sen sijaan Tawaststjerna tutustui Neuhausin estetiikkaan hänen tunnettujen oppilaidensa myötä. Esittelenkin Neuhausin yleisenä esimerkkinä Neuvostoliiton taiteen filosofian, kulttuurin ja todellisuudesta, jota dominoi sosialistinen realismi.

Stalinin ajan Neuvostoliiton kulttuuritoimijat loivat taiteellista uraansa kiinteässä suhteessa valtion ajamaan kulttuuripolitiikkaan. Neuvostoliittolainen kulttuuri tuli tunnetuksi Suomessa 1940-luvulta lähtien taitavista muusikoistaan, joiden kasvatukseen Neuhaus osallistui vuonna 1932 Moskovan konservatorioon perustamallaan lahjakkaiden lasten ja nuorten luokalla. Hänen luokallaan opiskelivat muun muassa Svjatoslav Richterin (1915–1997), Jakov Zakin (1913–1976) ja Emil Gilelsin (1916–1985) kaltaiset pianistit, jotka toivat ulkomailla esille Neuvostoliiton kulttuurisia saavutuksia klassisen musiikin välityksellä osana Neuvostoliiton kulttuurivaihto-ohjelmaa ja ulkopolitiikkaa. Kysynkin, mitä Tawaststjerna tavoitti niistä esteettisistä, poliittisista ja ideologisista viesteistä, joita Neuhausin ja hänen kollegoidensa taiteellinen ja yhteiskunnallinen työ pyrki välittämään. Miten paljon Tawaststjernan välittämä kuva kulttuuriammattien harjoittamisen ja autoritäärisen politiikan suhteesta erosi siitä todellisuudesta, missä neuvostoliittolaiset taiteilijat elivät?

Analysoin myös Tawaststjernan poliittis-historiallista ymmärrystä ja poliittista toimintaa. Politiikalla en viittaa niinkään puoluepoliittisiin näkemyksiin, vaan häntä ohjanneisiin poliittisiin toimintalinjoihin ja strategioihin, joilla hän pyrki tiettyihin kulttuurisiin päämääriin. Siksi kutsun Tawaststjernaa kulttuurin poliitikoksi. Kysyn: minkälainen kulttuurin poliitikko Tawaststjerna oli? Mihin kulttuurisiin päämääriin Tawaststjernan toiminta Neuvostoliitossa tähtäsi, ja minkälaisia poliittisia argumentteja ja toimintatapoja hän käytti tämän päämäärän toteutumiseksi?

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Esittelen luvun aluksi metodologisen käsitteeni *kulttuurin politiikka*, joka perustuu ajatukseen kulttuuritoimijan aktiivisesta poliittisesta toimijuudesta oman kulttuurisen toimintansa mahdollistamiseksi. Sen jälkeen kerron Neuhausin pianopedagogiikan suhteesta politiikkaan ja analysoin tätä taustaa vasten Tawaststjernan kirjoituksia neuvostoliittolaisesta musiikista. Lopuksi tarkastelen häntä kulttuurin poliitikkona.

Ajatukseni kulttuurin politiikasta on velkaa politiikan tutkija Kari Palosen (2014) tavalle ajatella politiikkaa ja poliittista olemista toimintaperustaisena. Kulttuuripolitiikan sijaan tarkastelenkin kulttuurin politiikkaa yhtenä näkökulmana kulttuurin suhteelliseen autonomiaan. Tästä näkökulmasta käsin väitän, että kulttuurisuhteet välittävät Neuvostoliiton ja Suomen suhteiden historiasta erilaista kuvaa kuin poliittisen historian narratiivit.[2] Kulttuuri nähdään politiikan tutkimuksessa usein pehmeän vallan näkökulmasta politiikan välineenä eikä aktiivisena toimijana. Esimerkiksi yleisessä keskustelussa popularisoitunut ”suomettumisen”[3] käsite on ongelmallinen monitieteisen historiantutkimuksen terminä, koska se kuvaa maiden suhdetta etupäässä Neuvostoliiton poliittisen ja ideologisen vaikuttamisen näkökulmasta ja jättää huomiotta kulttuuriyhteistyössä olleet kulttuuriset merkitykset ja motivaatiot, kuten taidekulttuurin edistämisen Suomen näkökulmasta.

Tawaststjernan tapauksen kautta tarkastelenkin Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurisuhteiden merkityksiä Suomen historiassa poikkitieteellisestä historian-, politiikan- ja taiteentutkimuksen näkökulmasta. Tulkintani muodostaa dialogin kahden kulttuurin tutkimuksen tulkintamallin välille: ensimmäisessä musiikin esteettiset pohdinnat ja taiteen historialliset narratiivit erotetaan poliittisen historian narratiiveista ja kysymyksenasetteluista: kulttuuritoimijoiden työ nähdään poliittisista olosuhteista riippumattomana. Toisessa taas analysoidaan kulttuuritoimijoiden osallistumista poliittisen ideologian toteutumiseen. Näitä näkökulmia yhdistämällä tarjoan uuden näkökulman kulttuurin ja politiikan vuorovaikutukseen korostaen niiden *suhteellista* autonomiaa.

2 Kaisa Kinnunen (1998) ja Simo Mikkonen (2019) analysoivat kulttuurisuhteita lähinnä maiden kulttuuripolitiikan näkökulmasta – Kinnunen Suomi–Neuvostoliitto-Seuran osalta ja Mikkonen maiden välisiin muusikkovierailuihin keskittyen.

3 Suomettumisen termistä ks. Forsberg & Pesu 2016.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jos kulttuurilla ei olisi lainkaan autonomiaa suhteessa politiikkaan, se eläisi poliittisen totalitarismin alla ja lakkaisi olemasta myös politiikalle hyödyllinen osa-alue. Edes Neuvostoliitto ei ollut tässä kulttuurisessa merkityksessä aukottomasti totalitaristinen maa, vaikka kulttuurin autonomiaa kavennettiin radikaalisti etenkin Stalinin (1878–1953) ajan lopulla. 1970-luvulta alkaen kehittyneet revisionistiset ja jälkirevisionistiset mallit stalinismista kulttuurisena ja yhteisöllisenä ilmiönä ovat huomattavasti selitysvoimaisempia kuin perinteinen totalitarismiteoria. En kuitenkaan tulkitse stalinismia ”kulttuurina”, kuten jälkirevisionistinen historiantutkimus,[4] vaan Stalinin johtamana kommunistisen puolueen politiikkana. Stalinismi politisoi, hallitsi, terrorisoi ja hyödynsi kulttuuria, ja myös neuvotteli sen kanssa poliittisten päämääriensä toteuttamiseksi. Tawaststjernan artikkelit Neuvostoliiton musiikkikulttuurista ovatkin kiinnostavia juuri paitsi kulttuurin myös spesifimmin taiteen suhteellisen autonomian näkökulmasta. Hän keskittyi musiikin tulkintaan hyvin samalla tavalla kuin neuvostoliittolaiset uusformalistit. Ideologia ja politiikka asettuivat hänen analyyseissaan vain yhdeksi musiikin ja kulttuurin monista tulkinnallisista tasoista.

Kulttuuri, kulttuuripolitiikka, kulttuurin politiikka ja kulttuurin poliittisuus

Demokraattisissa yhteiskunnissa kulttuuriväen poliittinen toiminta nähdään yleensä julkisena interventiona.[5] Autoritäärisissä yhteiskunnissa kulttuurisen työn kriittinen poliittisuus noudattaa erilaista logiikkaa. Sitä tutkimalla voimme kuitenkin laajentaa ymmärrystämme siitä, miten kulttuurin poliittisuus toimii demokratioissakin. Kuvaan kulttuurin suhteellista autonomiaa termillä kulttuurin politiikka. Se viittaa kulttuuristen päämäärien edistämiseen poliittisin strategioin esimerkiksi omaksumalla valtion politiikan toimintatapoja, retoriikkaa ja käsitteistöä. Näin tapahtui pitkälti Stalinin hallitsemassa autoritäärisessä Neuvostoliitossa. Tämän luvun puitteissa ei ole ollut tilaa käsitellä Neuhausia kulttuurin

4 Esim. Kotkin 1995 ja Hoffman 2003.
5 Esim. Mouffe 2005, 8–10.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

poliitikkona Stalinismin kontekstissa. Tyydyn viittaamaan häneen kulttuurin poliittisena ”neuvottelijana”. Vaikka kulttuurin politiikan motivaatiot ja seuraukset vaihtelevat, kulttuurilla on itsenäinen päämäärä, jonka vuoksi kulttuuritoimijat tekevät yhteistyötä valtiopolitiikan kanssa.

Kulttuurin politiikka lähtee kulttuurintutkimuksellisista perusajatuksista. Kulttuuri määritellään aina erikseen sen käyttökontekstissa. Tarkastelen kulttuuria monikossa, mutta poliittinen valtiovalta ja myös kulttuuritoimijat monesti näkivät neuvosto- tai suomalaisen kulttuurin yhtenäisenä kokonaisuutena tutkittavana ajanjaksona.[6] Erottamalla kuitenkin kulttuurin politiikan valtion politiikasta tai sen ajamasta kulttuuripolitiikasta teen käsitteellisen eron kulttuurin ja politiikan välille. Samalla pyrkimykseni on osoittaa niiden monitasoisia ja kiinteitä yhteyksiä. Väitän, että kulttuurilla on oma politiikkansa, joka voidaan erottaa valtion politiikasta. Ajatukseni on saanut vaikutteita Antonio Gramscin (1999) ajatuksesta hegemonian alla elävistä kulttuureista ja Stuart Hallin (2019) ajatuksista kulttuurista vallan muovaajana. Sellaisenaan kulttuurin politiikka ei ole vastakkainen valtion politiikalle, vaan se toimii erilaiselta perustalta ja sillä on eri päämäärä. Tawaststjernan kohteena oli suomalaisen musiikkikulttuurin, pianismin ja musiikintutkimuksen edistäminen, jota voidaan tarkastella hänen poliittisten strategioidensa itsearvoisena kulttuurisena päämääränä. Kulttuurin politiikan käsite tunnistaa näin ollen kulttuurin oman poliittisuuden – ei pelkästään kulttuuristen ideoiden tuottajana, vaan myös poliittisten ideoiden aktiivisena, omalakisena käyttäjänä. Kulttuurista toimintaa ei voi silloin typistää poliittisiin päämääriin. Sen sijaan on tarkasteltava näiden kahden osa-alueen omalakisuutta, vuorovaikutusta ja kosketuspintoja.

Kulttuurin politiikan käsitteessä ajatukseni kulttuurista monialaisena kattokäsitteenä on velkaa Pierre Bourdieun sosiologiselle kenttäteorialle, jossa hän puhuu kulttuurisesta kentästä. Hän viittaa sillä historiallisen kehityksen ja yhteiskunnallisten valtarakenteiden kautta syntyneisiin kulttuurituotteisiin mutta myös niiden tuottajiin ja muihin kulttuuritoimijoihin sekä heidän strategioihinsa ja elämänkaariinsa.[7] Jälkimmäisistä Bourdieu puhuu habituksina viitaten yksilöiden sisäistämiin

6 Kulttuurista monikkona ks. Gomez-Muller & Rockwell 2011, 16.

7 Johnson 1993, 9.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

asenteisiin, makuihin ja tapoihin, jotka muovautuvat heidän sosiaalisen ympäristönsä ja kokemustensa myötä. Bourdieun kulttuurinen kenttä ja kulttuurinen pääoma ovat tärkeitä käsitteitä, kun kulttuuritoimijoiden yhteiskunnallista asemaa ja heille ominaista valtaa tarkastellaan suhteessa politiikan kenttään. Yhteiskunnallisen eriarvoisuuden ja vallan sijaan keskityn tässä luvussa kuitenkin kulttuurituotteiden sisältöihin ja vallan strategioihin, jotka tuottavat suhteellista autonomiaa kulttuurikentän sisällä. Kuten Bourdieu kirjoittaa, mikäli esimerkiksi kirjallisuuden ja taiteen kenttä menettäisivät autonomiansa, ne lakkaisivat olemasta.[8] Hänen mukaansa sosiaalisessa pääomassa on kyse yksilöllisestä, erilaisten kenttien sisällä käytävän kamppailun resurssista. Ne, joilla on samaa pääomaa, saattavat myös liittoutua. Tawaststjernalla oli sekä kulttuurista että sosiaalista pääomaa, joita voidaan pitää yhtenä kulttuurin poliittisen vallan edellytyksenä.

Korkea ja ylevä – poliittisuus ja ideologia neuvostoliittolaisessa pianopedagogiikassa

Neuhausin suhdetta kulttuuripolitiikkaan ja neuvostoideologiaan voidaan tarkastella hänen pääteoksensa *Pianonsoiton taide* (1958) kautta. ”Meidän aikoinamme on selvää, että konsertoiva pianisti voi ja hänen pitääkin – [sic] myös olla propagandisti, niin kuin kaikki muutkin taiteilijat. Onhan meissäkin hiven ’sielun insinööriä’.”[9] Neuhausin sanat on helppo tulkita ideologiseksi puheeksi, mutta millaista ideologiaa hänen ajatuksensa neuvostotaiteilijasta propagandistina edusti? Neuhausin kirjassa ei mainita Leniniä (1870–1924), Stalinia, sosialismia tai kollektiivista tajuntaa, ja Marxiinkin (1818–1883) viitataan vain sivumennen vaikutusvaltaisena ajattelijana. Mistä on kyse? Hän kirjoittaa:

> Richter ei ainoastaan propagoi laajalti neuvostoliittolaista, venäläistä ja länsimaista klassista musiikkia, vaan esittää myös tavan takaa Neuvostoliiton eri kaupungeissa Bachin kokoelman [*Das Wohl-*

8 Bourdieu 1993, 37–38.
9 Neuhaus 1986, 223.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> *temperierte Klavier*] kokonaisuudessaan [– –]. [H]än ei pelkästään tuota iloa suurelle yleisölle konserteillaan, vaan tarjoaa sille myös uusia näkymiä, esittää vähän tunnettuja, mutta huomattavia teoksia, laajentaen ja kehittäen siten jatkuvasti sen taiteellista sivistystä ja musiikillista näköpiiriä.[10]

Neuhaus kirjoittaa olevansa taiteen palvelija, eikä viittaa politiikkaan tai sosialistiseen kulttuuriin. Hän pohtii kirjassaan, mikä tekee soittajista paitsi teknisesti hyviä myös syvällisiä persoonallisuuksia, ja mikä on opettajan rooli ylevän taiteen toteuttamiseksi. Hän tekee sen johtopäätöksen, että hänen pedagogisena tehtävänään on johdattaa oppilastaan herättämään taiteen ikuiset arvot henkiin omalla, persoonallisella soinnillaan.[11] Gilels ja Richter olivat ammattitason pianisteja jo tullessaan Neuhausin oppilaiksi 1930-luvulla. Neuhausin vaikutus kummankin pianistin tekniikkaan oli minimaalinen.[12] Neuhaus ei ollut kiinnostunut opettamaan pianonsoiton tekniikkaa, vaan hän keskusteli oppilaidensa kanssa musiikillisista ideoista.[13] Hänen vaikutuksensa oppilaisiinsa oli ennen kaikkea taiteellinen ja kulttuurinen. Kuten Gilels huomauttaa, Neuhausin opetus oli monelle ”korkean” taiteen symboli.[14]

Vaikka Neuhaus kykeni puhumaan suuresta taiteesta marxilais-leniniläisen ideologian ulkopuolella, hän ei ollut neuvostopolitiikan ulkopuolinen toimija, vaan yksi sen keskushenkilöistä. Hän osasi asettaa sanansa sosialistisen realismin tarpeet huomioiden. Hän edisti pianonsoiton taidetta kokonaisvaltaisena älyllisenä kulttuurina ja neuvotteli sen osaksi virallista neuvostoliittolaista *kulturnostia* eli kulttuurista sivistyneisyyttä.[15] Neuvostoliiton sivistyspolitiikkaa voidaan tarkastella kulttuurin ja puolueen politiikan yhteispelinä, jossa kummallakin oli omat motivaationsa.

Saksalaispuolalainen Neuhaus astui Venäjän taidefilosofiseen piiriin suhteellisen myöhään vuonna 1915 valmistuttuaan ensin Berliinin musiikkiakatemiasta. Hän kuului siihen kansainväliseen modernistiseen

10 Mt.
11 Mt., 79.
12 Razumovskaya 2018, 161.
13 Wilson 2022, 141.
14 Mt., 160.
15 *Kulturnost* musiikissa ks. Viljanen 2022, 90–91.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

sukupolveen, joka sovitti oman tulkintansa klassisen musiikin kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta roolista bolševikkihallinnon kulttuuripoliittisiin linjauksiin 1920-luvulla. Kansalaissodan kontekstissa koulutusyhteistyö bolševikkien kanssa toi huippumuusikolle vakauden lisäksi taloudellista turvaa ja mahdollisuuden edistää laaja-alaista humanistista korkeakoulutusta musiikin saralla. Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa johtanut Anatoli Lunatšarski (1875–1933) kutsui Neuhausin Kiovan konservatoriosta (1919–1922) Moskovan konservatorioon jo vuonna 1922, minkä jälkeen hän toimi konservatorion johtajana (1934–1937) ja pianonsoiton professorina yli neljäkymmentä vuotta.[16]

Lenin sekä Nikolai Buharin (1888–1938) näkivät yhtenä neuvostokommunismin kulttuurisena tehtävänä korkeamman humanismin kehittämisen uudessa sosialistisessa muodossa.[17] Neuhaus osallistuikin kommunistihallituksen vetämään sivistyspolitiikkaan ja koulutusuudistukseen juuri ideoillaan taiteesta. Korkealuokkaisen taiteen aikakaudelta toiselle säilyviä ”ikuisia” arvoja puolustanut Neuhaus toteaa vuonna 1963 päiväkirjassaan, että näiden arvojen ymmärtäminen vaati itsessään sivistystä (*kultura*).[18] Hän kuului muun muassa vuonna 1927 perustettuun Beethoven-seuraan, jonka päämäärät soveltuivat Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan asettamaan kulttuurisen sivistyksen (*kulturnost*) kasvattamiseen vallankumouksellisen taiteen ja uuden arkipäivän (*novyi byt*) avulla.[19]

Myös Stalinin ajan sosialistinen realismi tähtäsi uuden korkeakulttuurin luomiseen. Doktriini nähtiin musiikkipiireissä aluksi jonkinlaisena kompromissina ja yhteistyöyrityksenä kiihkeän luokkataistelun jälkeen. 1930-luvun lopulla valtion poliittinen terrori alkoi kuitenkin koskea enenevässä määrin myös taiteentekijöitä, filosofeja ja kulttuuriteoreetikoita, jotka olivat syystä tai toisesta ”epäonnistuneet” kulttuuripoliittisten vaatimusten täyttämisessä. Yksi Stalinin musiikkipolitiikan keskeisimpiä piirteitä oli tuolloin vulgaarin ja modernistisen ”sekasotkun” sekä formalismin (taiteen omalakisuutta ja autonomiaa painottaneen suuntauksen)

16 Razumovskaya 2018, 51–57.
17 Oittinen & Viljanen 2022.
18 Nejgauz 2008, 124.
19 Bolševikkien sivistyspolitiikasta ks. Kaier & Naiman 2006, 4–5; David-Fox 2015, 116–117.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

asettaminen vastakkain neuvostoliittolaisen *kulturnostin* kanssa. Tämän politiikan näkyvin kampanja koski Dmitri Šostakovitšin (1906–1975) oopperaa *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth*, jonka dekadenteiksi mielletyt piirteet tuomittiin *Pravdan* sivuilla 28.1.1936.

Sivistysmissio näkyy myös Neuhausin *Pianonsoiton taiteessa*. "Propaganda" viittaa hänen käyttämänään massoille tarkoitettuun musiikilliseen propagandaan. Musiikillinen propaganda kytkeytyi "demokraattisen ja sosialistisen kulttuurin" ideaaliin, jonka tavoitteena oli koko kansan sivistäminen korkeakulttuuriselle tasolle. Käytännössä Neuhausin kaltaiset taiteilijat valmensivat huippumuusikoita konserttilavoille valtion tukemina. Nämä taiteilijat vietiin kansainvälisiin kilpailuihin, ja kylmän sodan aikana heistä muodostettiin edustusryhmiä, joiden avulla Neuvostoliitto profiloitui sivistysvaltiona ja korkeakulttuurina.[20] Samalla Neuhaus toteutti työssään oman filosofisen taiteellisen piirinsä filosofisia visioita, jotka hän sisällytti hallituksen ajamaan kulttuuripoliittiseen ohjelmaan uudenlaisen sivistyksen kehittämisestä. Minkälainen tämä visio oli ja mikä sen yhteys oli sosialistisen realismin kulttuuripolitiikkaan?

Musiikin pedagogina Neuhaus otti filosofisia vaikutteita omasta taidefilosofisesta piiristään ja teki oman synteesinsä. Hänen pedagogisen filosofiansa esittely oli kuitenkin kompleksista ja peiteltyä sosialistisen realismin kontekstissa. Sen lisäksi venäläisen modernismin filosofia, josta hänen ajattelunsa ammensi, oli alun alkaenkin hyvin esoteerista ja mystistä. Ylevän ja suuren taiteen tradition kehittäjänä Neuhaus puhui dialektisesta suhteesta menneisyyden mestarien kanssa ja kulttuurisen tason kohottamisesta.[21] Dialektiseen menetelmään viittaaminen yhdistetään neuvostokontekstissa heti marxismi-leninismiin, ja Neuhaus toki mukautti ajatteluaan erilaisin retorisin keinoin neuvostoliittolaisen dialektisen materialismin kontekstissa.

Filosofisessa ajattelussaan hän oli kuitenkin lähtökohtaisesti uuskantilainen. Dialektiikka menetelmänä tarkoitti hänelle Beethovenin ja muiden klassikkojen nerouden ymmärtämistä ja uudelleenluomista. Neuhausin ystäväpiiriin kuului filosofi Aleksei Losev (1893–1988), jonka ajatus myytin dialektiikasta kehitteli fenomenologista dialektiikkaa

20 Tomoff 2015; Mikkonen & Suutari toim. 2016; Mikkonen 2019.

21 Neuhaus, 2008, 190. Alkuperäinen julkaisu "O prostote v iskusstve", *Sovetskoe iskusstvo* 1936.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

subjektiivisen tajunnan menetelmänä, jolla se pyrkii kohti jumalallisia totuuksia.[22] Neuhaus, joka ei ollut varsinaisesti uskonnollinen, sovelsi myytin dialektiikkaa herättäessään henkiin ”myyttiset” taiteilijat, kuten Beethovenin. Taiteilija kykeni olemaan dialektisen ajattelun avulla yhteydessä tuonpuoleiseen ja luomaan menneisyyden uudelleen. Taiteilija herätti Beethovenin henkiin omaan elämänkokemukseensa perustuvalla tulkinnallaan: ”[P]ianistimme tulee pyrkiä esittämään Beethovenia ja Neuvostoliiton säveltäjiä niin, että kuulijasta tuntuu kuin hän kuulisi itse säveltäjää.”[23]

Neuhausin pianismin ytimen muodosti hänen visionsa persoonallisesta, omaelämäkerrallisesta musiikin tulkinnasta, jota hän kutsui autobiografisuudeksi. Siihen oli vaikuttanut symbolistisen runouden ajatus musiikista ja Neuhausin dialogi hopeakauden (1890–1917) ideoista vaikuttuneiden taiteilijoiden kanssa 1930-luvulla.[24] Nimi ”hopeakausi” on jälkikäteen annettu nimitys sille, että ajattelijat ”löysivät” ja tulkitsivat uudelleen niin sanotun kultakauden[25] runoilijoiden ajatuksia. Tässä uudelleentulkinnassa keskeistä oli uusi filosofinen ajattelutapa ja taiteilijan omaelämäkerrallisuus. Nämä olivat myös Neuhausin taidefilosofian keskeiset elementit, ja Beethoven edusti hänelle musiikillista kultakautta. Neuhausin estetiikkaa sijoittuu varsin ongelmitta 1800-luvun saksalaisen idealismin kehitykseen 1900-luvun modernismin hengessä. Häntä voidaan kuvata neuvostoajan musiikilliseksi symbolismiksi, jonka taustalla oli uusformalistinen teoria.

Neuvostoliittolaisten uusformalistien mukaan musiikilla on kahdet kasvot: puhtaan musiikilliset ja yhteiskunnalliset. Neuvostoliiton formalismia vastaan käymän virallisen taistelun vuoksi maassa eli virheellinen kuva siitä, mistä 1920-luvun formalistisessa taiteentutkimuksessa oli kyse. Musiikin formalismista onkin syytä käyttää nimitystä uusformalismi, jotta se ei sekoitu poliittiseen diskurssiin. Toisaalta Neuvostoliiton varhaisessa musiikkitieteessä oli pitkälti kyse Eduard Hanslickin

22 Marchenkov 2004, 174.

23 Emil Gilels, Neijgauz, *Sovetskoe Iskusstvo* 1936, 2008, 197.

24 Razumovzkaya 2018, 104–107.

25 Pjotr Pletnevin vuonna 1824 keksimä metafora kaunokirjalliselle aikakaudelle, jota hallitsi mm. Vasili Žukovski, Konstantin Batjuškov ja Aleksandr Puškin. Kirjailijat eivät itse hyväksyneet nimitystä, mutta kriitikot ottivat sen myöhemmin käyttöönsä. Ks. Khitrova 2019, 4–6.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

(1885–1924) klassisen formalismin uudelleentulkinnasta ja sen sovittamisesta uuden korkeakulttuurin rakentamiseen. Siinä missä Stalinin ajan poliittisessa ääritulkinnassa Hanslick nähtiin sisällyksettömän taiteen kannattajana, neuvostoliittolaisille taiteentutkijoille hän oli strukturalistisen tutkimuksen edelläkävijä.[26]

Neuvostoliittolaisen uusformalismin tunnetuimman teoreetikon Boris Asafjevin (1884–1949) mukaan musiikki herää henkiin autonomisena musiikillisena kommunikaationa, mutta kommunikaatioprosessi kertoo aina myös jotakin yhteiskunnasta ja sen arvoista. Oikoessaan Hanslickiin liittyviä väärinymmärryksiä Neuhausin ihailema musiikkitieteilijä propagoi ”musiikillista vallankumousta”, jossa oli kyse musiikin autonomisuuden ja omalakisuuden julistuksesta.[27] Samalla hänen piirinsä politisoi musiikin vallankumouksen korostamalla musiikin sivistyksellistä yhteiskunnallista tehtävää.

Asafjevin teoriassa esittävä taiteilija oli musiikin välittäjänä yksi musiikin keskeisistä kulttuurisista toimijoista. Neuhausin pääteos osoittaakin, että hän oli omaksunut Asafjevin peräänkuuluttaman roolin säveltäjän musiikillisen viestin lojaalina tulkkina, jolla oli myös yhteiskunnallinen tehtävä: uuden korkeakulttuurin kehittäminen. Sen keskiössä oli sinfonismin käsite. Neuhausin musiikin esittämiseen liittyvä käsite ”Aika-Rytmi” perustuu Asafjevin ajatukseen musiikista ”sinfonisena” muotona ja tämän muodon prosessina.[28] Sinfonismi on hyvä esimerkki terminologiasta, jonka uusformalistit sisällyttivät siihen kulttuuripoliittiseen diskurssiin, jossa luotiin uuden korkeakulttuurin musiikillisia ideaaleja poliittisin konnotaatioin.

Sinfonismi ei ollut koskaan pelkkä tyhjä ideologinen fraasi, jota toisteltiin musiikkikritiikissä, vaan sillä oli oma määritelmänsä: se ilmensi dynaamista ja jännitteistä uuden elämän luonnin periaatetta.[29] Beethovenin musiikin ”vallankumouksellisuus” oli puhtaan esteettistä eli sinfonistista. Vaikka hänen suhteensa Ranskan vallankumoukseen oli historiallinen tosiasia, hänen musiikkinsa poliittiset ja yhteiskunnalliset

26 Karnes 2008, 52–53.
27 Ks. Viljanen 2020.
28 Neuhaus 1986, 58.
29 Sinfonismi on käsite Asafjevin teoriassa, jonka hän esittelee teoksessaan *Musiikillinen muoto prosessina* (1930), 1971.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tulkinnat olivat lähinnä tulkintoja, kun taas ikuista hänen musiikissaan oli sen oma, uutta luova taiteellinen ideasisältönsä: hänen sinfoniansa olivat sinfonistisia. Uusformalistit loivat ajattelumallin, jonka mukaan ”ohjelmalliset” tulkinnat musiikista olivat mahdollisia, mutta eivät totuus musiikista. Kuten musiikin historioitsija Richard Taruskin kirjoittaa: se mikä teki Šostakovitšin musiikista ”maan salaisen päiväkirjan, ei ollut se mitä hän laittoi musiikkiinsa, vaan se miten hän salli ihmisten tulkita sitä.”[30]

Mutta heräsikö Beethoven henkiin neuvostoliittolaisten taiteilijoiden toimesta? Kuuluiko sinfonismi neuvostoliittolaisessa pianismissa? Jos kysymme Tawaststjernalta, vastaus on kyllä. Vuonna 1985 Tawaststjerna arvioi Gilelsin konsertin Helsingin yliopiston juhlasalissa ja kirjoitti:

> Laskeutuessaan Yliopiston juhlasalin lavalle johtavia portaita Emil Gilels oli kuin Hammerklavier-kauden Beethovenin inkarnaatio. [– –] [H]änen sisäinen Beethoven-metamorfoosinsa on jatkunut herkeämättä ja se kulminoitui hänen ryhtyessään tallentamaan levylle kaikkia Beethovenin pianosonaatteja.[31]

Neuhausin koulukunnan ajattelu välittyi myös maan rajojen ulkopuolelle. Juuri klassikoiden henkiin herättäminen uudella sinfonistisella energialla ja luovan persoonallisuuden tulkitsemana oli jotain, jonka Tawaststjerna myöhemmin kuuli sekä Šostakovitšin musiikissa että Neuhausin oppilaiden soitossa.

On epäselvää, tiesikö Tawaststjerna, että fyysinen terrori tai sen uhka koski myös neuvostoliittolaisia taiteilijoita, uskoiko hän terrorin olevan ohi, vai lähtikö hän kaikesta huolimatta Neuvostoliittoon. Neuhaus kuului stalinismin uhreihin. Tawaststjernan saapuessa vuonna 1946 Moskovaan opiskelemaan puoleksitoista kuukaudeksi oli kulunut vain muutama vuosi siitä, kun Neuhaus oli palannut Moskovaan sisäisestä karkotuksesta. Häntä oli kuulusteltu pahamaisessa Lubjankan vankilassa kymmenen kuukautta. Antineuvostoliittolaisesta toiminnasta syyllisiksi

30 Taruskin 1997, 475.

31 KA, F8 57/1, 60, Materiaalia suunniteltuja kirjoja varten, pianistit. Alkuperäinen julkaisu ”Gilelsin metamorfoosit”, *HS* 14.9.1985.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

todetuille ei määrätty yleensä näin lieviä rangaistuksia 1930–1940-luvuilla, ja musiikin historioitsijoilla ei ole täyttä selvyyttä siitä, miksi Neuhaus selviytyi Stalinin ajan saksalaisvainoista.[32] Stalin-palkintoa hänelle ei kuitenkaan koskaan myönnetty.

Jugend-ihminen matkustaa Neuvostoliittoon

Persoonallinen sointi ja virtuositeetti olivat Tawaststjernan tähtäimessä hänen lähtiessään Neuvostoliittoon. Hän oli kuullut Neuhausin pedagogiikasta luultavasti säveltäjä Dmitri Kabalevskilta (1904–1987), Suomessa käyneen kulttuuridelegaation johtajalta, joka vieraili myös Tawaststjernan kotona vuonna 1945.[33] Mutta jos pianonsoiton opiskeleminen olisi ollut Tawaststjernan ainoa syy matkustaa Neuvostoliittoon, hän olisi jättänyt myöhemmät matkansa tekemättä. Neuhausin mukaan Tawaststjernalla oli ”oikeat aivoitukset, mutta siinä missä tekniikan pitäisi olla marmoria se on vielä kipsiä”.[34] Kommentti sai Tawaststjernan ymmärtämään, ettei hänestä ollut huippupianistiksi.[35] Tawaststjernan konsertteihin suhtauduttiin Neuvostoliitossa kohteliaan diplomaattisesti, ja myöhemmin hänet noteerattiin etupäässä musiikkitieteilijänä. Hän oli tärkeä kontakti säveltäjille, jotka halusivat saada teoksiaan kuulluksi Neuvostoliiton ulkopuolella.[36]

Tawaststjernan suhdetta venäläiseen kulttuuriin voisi kuvata vanhan aatelissuvun ihailuksi korkeakulttuurisuutta kohtaan: ”Kuinka monta kertaa seisoinkaan myöhemmin tällä torilla syövyttääkseni sen näkymän silmäkalvoilleni: Talvipalatsin vihreä barokki, Eremitaasin karyatidit – yhden patsaan mahtavaan graniittisääreen pommin sirpale oli viiltänyt pitkän naarmun…”[37] Hän näki venäläisen kulttuurin vahvasti osana eu-

32 Vorobev 2008, 482.
33 Kabalevskin kirje Tawaststjernalle 25.7.1945. KA, F8, 56, Saapuneet kirjeet H–K; Vainio 2016, 122–123.
34 Tawaststjerna 1977, 5.
35 Vainio 2016, 77, 87–88.
36 Tawaststjernan tulkinnat Sibeliuksen pianomusiikista kuitenkin nauhoitettiin Neuvostoliitossa. Tawaststjerna 1992, 46, 88. Ks. myös Tawaststjerna: Dmitri Kabalevski – venäläinen sävellyyrikko. KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia; KA, F8, 56, Saapuneet kirjeet H–K.
37 Tawaststjerna 1992, 16. Alkuperäinen julkaisu ”Leningradin sielu on ylhäinen ja yksinäinen”, *SNS Kansansanomat* 1946.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

rooppalaista kulttuuria, vaikka ortodoksinen suuntaus teki siitä hänen mielestään erilaisen kuin roomalaiskatolilaisen uskonnon piirissä syntynyt kulttuuri.[38] ”Eremitaasi ei ole museo”, Tawaststjerna kirjoittaa, ”se on länsimaisen arkkitehtuurin uljaimpia luomia”.[39]

Se, mitä Tawaststjerna piti leimallisesti venäläisenä korkeakulttuurina, jatkoi hänen kirjoitustensa mukaan metafyysistä luomisvoimaansa Neuvostoliiton poliittisissa olosuhteissa. Myöhäisen stalinismin kulttuuripoliittisessa kontekstissa tämä ei ollut kaukaa haettu. Tawaststjerna tarkasteli Moskovaa *Boris Godunov* -oopperan silmin kaupunkina, jonka historia on raskaan valta-asetelman läpäisemä historiana ja toisaalta uuden poliittisen järjestelmän symbolina. Tawaststjernan mielestä kaupunki oli ”dynaamisen optimistinen, ylimielisenoloinen ja tietoinen uhkuvasta voimastaan”.[40] Leningradin katuja hän tulkitsi 1800-luvun ja 1900-luvun alun venäläisen kirjallisuuden ja oopperan kautta ja totesi kaupungin sielun säilyneen.[41]

Tawaststjerna käyttäytyi etenkin professorivuosinaan tavalla, joka henki myös vanhaa ajatusta aateliston synnynnäisestä oikeudesta yläluokkaiseen elämäntyyliin.[42] Hieman boheemi yläluokkainen elämäntyyli oli hänelle myös osa sitä esteettistä kulttuuria, jota hän tutki Sibelius-elämäkerrassaan, ja ihmistyyppiä, jota hän kuvaili eräässä televisiohaastattelussa seremonialliseksi ja hieman pinnalliseksi jugend-ihmiseksi. ”Minä olin jugend-ihminen jo kymmenvuotiaana”, hän totesi itsestään.[43]

Syvällisemmällä tasolla Tawaststjernan suhde tutkimaansa jugend-kulttuuriin näkyy kuitenkin siinä, että hänen ideaalinsa kirjoittajana oli tavoittaa musiikki mahdollisimman hyvin kirjallisesti. Hän viljeli dramatiikkaa omissa teksteissään ja luennoi opiskelijoilleen usein musiikin soidessa samanaikaisesti taustalla. Hän ihaili Anton Tšehovia (1860–1904)

38 *Itse asiassa kuultuna* 2023.

39 Tawaststjerna 1992, 16. Alkuperäinen julkaisu ”Leningradin sielu on ylhäinen ja yksinäinen”, *SNS Kansansanomat* 1946.

40 Mt., 13; Tawaststjerna 1992, 28. Alkuperäinen julkaisu ”Kuinka opinkaan rakastamaan tätä paikkaa. Boris Godunov Moskovan Suuressa teatterissa”, *SNS Kansansanomat* 1946.

41 Tawaststjerna 1992, 14. Alkuperäinen julkaisu ”Leningradin sielu on ylhäinen ja yksinäinen”, *SNS Kansansanomat* 1946.

42 Vainio 2016.

43 *Itse asiassa kuultuna* 2023. Erik T. Tawaststjernan mukaan hänen isänsä samastui Sibeliukseen. *Kansakunnan perilliset* K1, J6.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja kuvaili tämän klassikkonäytelmää *Lokki* (1896) sonaattimuotoiseksi.[44] Kirjallisuuden, musiikin ja kuvataiteen synteesi oli keskeinen 1900-luvun alun esteettinen ihanne, joka ilmeni etenkin Aleksander Skrjabinin (1872–1915) kaltaisissa säveltäjissä, joita Tawaststjerna kuvaili yhtä aikaa venäläisiksi ja eurooppalaisiksi.

Tawaststjerna oli noin kolmekymmentä vuotta nuorempi kuin Neuhaus, mutta heitä yhdistivät monet 1900-luvun alun modernismin ideaalit, kuten musiikin ja runouden kiinteä suhde, musiikin kielen omalakisuus ja ennen kaikkea korkeakulttuurinen taide. Impressionismi, ranskalaisen ja venäläisen modernismin sävelillä maalailu, pianistisen soinnin saattaminen kerronnalliseksi elementiksi olivat läsnä Tawaststjernan opiskeluvuosina. Tawaststjerna oppi arvostamaan ”venäläistä” pianokoulua opiskellessaan Ilmari Hannikaisen (1892–1955) johdolla, joka



Musiikkitieteilijä ja kriitikko Erik Tawaststjerna vuonna 1952. Kuva: Lennart Nilsson.

44 *Itse asiassa kuultuna* 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

oli puolestaan opiskellut 1916–1917 Sergei Rahmaninovia (1873–1943) opettaneen pianistin ja kapellimestarin Aleksandr Zilotin (1863–1945) oppilaana Pietarin konservatoriossa.[45] Sekä Ziloti että Hannikainen olivat tunnettuja impressionisteja. Heillä oli läheinen suhde, kunnes Ziloti emigroitui Suomen-vierailunsa (1917–1921) jälkeen Yhdysvaltoihin.

Tawaststjerna oli musiikkitieteilijänä humanistisen tieteen palvelija, mutta kriitikkona runoilija, ja kummassakin hän muistutti vanhempaa kollegaansa Asafjevia, joka koetti tavoittaa musiikin kirjallisesti. Tawaststjernaa luonnehdittiinkin myöhemmin tekstiensä, esitelmiensä ja radiokuunnelmiensa perusteella sanataiteilijaksi. Hänen tyylinsä oli pääasiassa maalailevaa ja runollista. ”Kaiken ilmaisun tuli olla kuin runoutta kerrassaan”, kuten hänen assistenttinaan toiminut Vainio kirjoittaa, ja kuten Tawaststjerna itse muotoili: ”Jokaisessa tekstissäni on sen lisäksi, mitä siinä varsinaisesti lukee, myös jotain muuta aivan samoin kuin jokaisen kirjoitetun nuotinkin takana: tulkinta. [Sibelius]-biografiassa pitää olla myös irrationaalinen ulottuvuus, joka tiedottomasti kulkeutuu lukijan mieleen.”[46]

Tarkkana romanttisen ja jälkiromanttisen musiikin kuuntelijana Tawaststjerna analysoi musiikin välittämiä puhtaan musiikillisia prosesseja. Näin hän tavoitti neuvostoliittolaisessa musiikkikulttuurissa viljellyn sinfonismin ihanteen. Tawaststjerna kuvasi Šostakovitšin musiikin sinfonismia niin Bachin (1685–1750) polyfonisuuden kuin Mahlerin (1860–1911) kautta, jonka mukaan sinfonian tulee olla yhtä kuin maailma.[47] Hän huomasi, että etenkin Šostakovitš rakensi jopa pianominiatyyrinsa sinfonistisiksi. Hänelle orkesteri ei ole paletti, Tawaststjerna toteaa, vaan sinfonisen idean ilmentäjä.

Sinfonismi oli toki yleiseurooppalainen käsite, joka liitettiin myöhäisromantikkoihin, kuten Mahleriin – yhteen Šostakovitšin esikuvista. Asafjevin muotoilemana termi ammensi kuitenkin saksalaisen Ernst Kurthin (1886–1946) energistisestä, lineaarisesta Bach-analyysista, joka jäi vaikuttavaksi teoriaksi Neuvostoliittoon. Tämä saatettiin ideologiseen

45 Tawaststjerna 1992, 192. Alkuperäinen julkaisu: ”Ilmari Hannikainen”, *Suomalainen Suomi* 8/1956.

46 Vainio 2016, 383.

47 KA, F8, 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”24 preludia: Shostakovitshin taiteen mikrokosmos”, *HS* 1952.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

muotoonsa Neuvostoliitossa Asafjevin toimesta, joka vastusti vertikaalista ”pysähtynyttä” ja ”elotonta” ”kapitalistista” tapaa hahmottaa musiikki. Kuten aiemmin on todettu, sinfonismista tuli Neuhausin opetuksessa tässä teoreettisessa muodossaan musiikin esittämiseen liittyvä filosofinen käsite. Tawaststjerna tavoitti horisontaalisuuden Neuhausin oppilaiden soitossa ja kirjoitti Gilelsin tulkitseman Brahmsin (1833–1897) pianokonserton B-duurissa korostavan esityksen polyfonisuutta. Arviossaan Richterin Bach-tulkinnoista hän taas nosti esiin esityksen lineaarisuuden ja sinfonisuuden.[48]

Tawaststjernaa kiinnosti venäläisen säveltaiteen ja pianokoulun erityislaatu. Neuvostoliiton varhaisessa musiikkitieteessä ja -kritiikissä sinfonismi lanseerattiin kansallisena uuden musiikin tyylipiirteenä. Musiikintutkimus oli ollut voimakkaasti nationalismin läpäisemää 1900-luvun alkupuolella. Niin suomalaiset kuin venäläiset modernistit halusivat irtautua vanhanaikaisesta kansallisromantiikasta ja luoda tilalle kansainvälisen tavan tarkastella oman kulttuurin sekä musiikillisten tyylipiirteiden ja ilmaisun ydinkysymyksiä. Venäjällä kehittyneessä formalismissa etsittiin taiteen omalakisia ilmaisukeinoja ja sen uudenlaisia maantieteelliset ja historialliset rajat ylittävistä kulttuurisia tulkintoja. Vaikka sinfonismin käsite sai Neuvostoliitossa ideologisen muotoilun, termin alkuperässä oli pitkälti kyse uudesta kansallisesta modernistisesta estetiikasta, jonka taustalla oli ajatus siitä, että venäläisessä musiikissa vaikutti vanha ortodoksisen monodian (yksiäänisen laulun) lineaarinen logiikka ennemmin kuin vertikaalinen harmonia.

Myös Tawaststjernan musiikkianalyysi pyrki eroon kansallisista stereotypioista, ja siinä oli (uus-)formalistisia piirteitä. Hän toi arvioissaan usein esiin omien tulkintojensa subjektiivisuuden ja antoi musiikille siten tilaa merkitä myös muuta. Tawaststjernan kirjoitukset edustivat musiikin hermeneuttista analyysia, joka oli tullut suomalaisessa musiikintutkimuksessa muotiin sodan jälkeen.[49] Hänen väitöskirjansa Sibeliuksen pianomusiikista asteli Ilmari Krohnin (1867–1960) hegeliläisen

48 KA, F8, 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Vuosisadan pianisti”, *HS* 6.3.1983; Tawaststjerna 1976, 125. Alkuperäinen julkaisu: ”Svjatoslav Richterin Bach-ilta Wienissä”, *HS* 1973.

49 Huttunen 2023, 30.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ajattelun jalanjälkiä pitkin.[50] Hän etsi lainalaisuuksia ja yhtäläisyyksiä neroina pitämiensä säveltäjien musiikista yli kansallisten koulukuntarajojen.[51] Häntä kiinnosti universaalin nerouden ilmeneminen persoonallisena tyylinä.[52]

Tawaststjernalle Brahmsin Paganini-muunnelmat ilmentävät säveltäjän tummaa, taituruuden demonien hallitsemaa puolta. Teoksessa kreikan jumalat, jotka Heinrich Heinen (1797–1856) runossa ilmestyvät taivaalle alati muuntuvien pilvimuodostelmien hahmossa, ovat jo jättäneet onnen ja mahdin päivät taakseen ja raahaavat perässään loistavaa kurjuuttaan. Paganinin teema on aktivoinut myös muun muassa Lisztin (1811–1886), Rahmaninovin ja Lutosławskin (1913–1994) mielikuvitusta. Brahmsin sielussa se koskettaa Tawaststjernan mukaan etenkin traagisia kerroksia.[53]

Säveltäjänerot ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka

Tawaststjernan symbolistinen ja kerronnallinen tulkintatapa sekä ajatus musiikin ja kirjallisuuden suhteesta oli sopusoinnussa sen materiaalin kanssa, jota hän tarkasteli. Etenkin Prokofjevin (1891–1953) musiikki nousi pitkälti hopeakauden taidekulttuurista. Hänen kerronnallinen tyylinsä perustui kirjallisen ilmaisun musiikillistamiseen täysin eri tavoin kuin 1800-luvun ohjelmallisessa musiikissa. Istuessaan vuonna 1946 Leningradin Malyi-teatterissa kuuntelemassa Prokofjevin oopperaa *Sota ja rauha* Tawaststjerna summasi ajatuksiaan Suomi–Neuvostoliitto-seuran jäsenlehteen:

> Onko tämä tosiaan Prokofjevia, vihlovien riitasointujen ja barbaarisen *Skyyttilaisen sarjan* säveltäjää? Musiikki on kauttaaltaan harmonista – kuitenkin siinä on Prokofjevin aivan omalaatuinen väritys – ja lauluääniä käsitellään harvinaisen linjakkaasti. [– –]

50 Mt., 41.

51 Vainio 2016, 129.

52 ”Jokainen säveltäjähän esiintyy sävellyksissään itsenäisenä persoonallisuutena.” Tawaststjernan haastattelu. KA F8 57/1, 50 Varhaisia kirjoituksia 1946–1970.

53 KA, F8 57/1, 50, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Vuosisadan pianisti”, *HS* 6.3.1983.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> [K]unnes Pierre Bezuhovin istuessa yksin työhuoneessaan oopperan sävy yhtäkkiä ja rajusti muuttuu. Uljas kapteeni astuu huoneeseen ilmoittaen, että vihollinen on ylittänyt rajan. ”Siis sota?” Pierre huudahtaa. Ja karmaiseva disharmoninen teema, aitoa ”barbaarista” Prokofjevia helähtää orkesterissa esiripun laskeutuessa.[54]

Tawaststjerna pyrki osoittamaan, että Prokofjev oli edelleen radikaalille tyylilleen uskollinen.

Tawaststjerna epäilemättä pohti Prokofjevin yhteydessä sitä, miten paljon kommunistisen puolueen poliittinen hyökkäys modernismia vastaan vuonna 1936 oli vaikuttanut Neuvostoliiton musiikkiin. Šostakovitšin musiikkia kritisoinut *Pravdan* artikkeli ja puoluejohtoinen sosialistinen realismi tunnettiin kansainvälisesti. Tawaststjerna ei musiikkikriitikkona kuitenkaan tehnyt poliittisia, sensaatiohakuisia paljastuksia, kuten hänen oppilaillaan, musiikkikriitikko Seppo Heikinheimolla ja myöhemmin Vesa Sirénillä oli tapana. Näin voi sanoa siitäkin huolimatta, että Tawaststjerna puhui erään artikkelinsa otsikossa Šostakovitšin ”salaisesta päiväkirjasta” ja keräsi 1970-luvulta lähtien lehtileikkeitä Neuvostoliiton säveltäjistä vallan hampaissa.[55]

Vaikka Stalinin harjoittama terrori tuli jo varhain julki Suomessa, Tawaststjerna ei ollut 1940-luvun lopulla vielä tietoinen sen mittakaavasta tai laadusta.[56] Hänellä ei ollut selkeää ymmärrystä siitä, miksi esimerkiksi sosialistisen realismin säännöistä puhuminen oli hänen tapaamalleen Šostakovitšille vaikeaa. Myöhäisen stalinismin aikaan vaara joutua teloitetuksi tai passitetuksi leirille oli todellinen. Tawaststjernaa, kuten kaikkia kutsuvieraita, kohdeltiin Neuvostoliitossa silkkihansikkain.[57] Kuuden viikon ensivierailulla häntä opasti tiiveimmin VOKSin musiikkijaoston johtajana 1942–1948 toiminut musiikkitieteilijä, pianisti ja säveltäjä Grigori Šnejerson (1901–1982), jota Tawaststjerna kuvailee

54 Tawaststjerna 1992, 24–25. Alkuperäinen julkaisu ”Prokofjevin Sota ja rauha”, *SNS Kansansanomat* 1946.

55 KA F8 57/1, 60, Materiaaleja suunniteltuja kirjoja varten, Shostakovich, pianistit.

56 KA, F8, 56, Saapuneet kirjeet T–Ö. Alkuperäinen julkaisu ”Neuvostovenäläisiä säveltäjäprofiileja”, *Työläisopiskelija* 3/1946.

57 Ks. Tawaststjerna 1992, 44–48. Ulkomaalaisia vieraita kohdeltiin hövelisti Neuvostoliitossa, jotta he muodostaisivat positiivisen kuvan Neuvostoliitosta. Ks. esim. David-Fox 2011, 28–60.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

”säkenöiväksi kulttuuripersoonallisuudeksi”.[58] Šnejerson ei ollut pelkästään musikaalinen, vaan hän osasi monia eurooppalaisia kieliä, oli toiminut ulkomaalaisten kanssa vuosien ajan ja oli propagandassaan monia muita hienostuneempi ja moniulotteisempi.

Pohtiessaan kommunistisen puolueen *Pravdassa* esittämää kritiikkiä Šostakovitšia oopperasta Tawaststjerna ei osannut myöskään lukea tapaukseen liittyvää todellista ristiriitaa: *Lady Macbethin* syvällistä ideologisuutta, jota vastaan stalinistinen järjestelmä yhtäkkiä syytti harhaoppisuudesta. Šostakovitš esitti aikansa vasemmistolaisen tulkinnan naisen yhteiskunnallisesta asemasta ja oli pyrkinyt omasta mielestään sosialistisen realismin mestariksi enemmän kuin sen uhriksi. Tawaststjernan mielestä oopperan tuomitsemisessa oli kyse lähinnä modernistisesta mausta, jota kommunistinen puolue ei suvainnut. Näin toki olikin, mutta yhtä suuri riski kytkeytyi oopperan esittämään venäläisen yhteiskunnan kritiikkiin siitäkin huolimatta, että kritiikki kohdistui maan historiaan. Artikkelissaan ”Neuvostovenäläisiä säveltäjäprofiileja”, jonka Tawaststjerna kirjoitti vuonna 1946 *Työläisopiskelijaan*, hän luonnehti Šostakovitšin tilannetta *Pravdan* kritiikin jälkeen näin:

> On huomattava, että hänen ulkonainen asemansa ei ollut uhattu: hän sai edelleen opettaa Leningradin konservatoriossa ja nauttia kaikkia neuvostovallan säveltäjille suomia etuja. Ei siis mielestäni ollut kysymys mistään nimenomaisesta sävellyskiellosta, ainoastaan kiihkeästä hyökkäyksestä arvostelijoitten ja yleisön taholta. Shostakovitsh olisi voinut jatkaa säveltämistään entiseen tapaansa. Mutta hän kielsi neljännen sinfonian esityksen [– –] ja päätti omaksua aivan uuden ”tyylin”. Ensimmäinen tulos tästä kääntymyksestä oli miltei beethovenmaisen selväpiirteinen viides sinfonia, jonka ensiesitys tapahtui v. 1937. [– –] Säveltäjä oli vapautunut ”individualistisesta kaaoksesta ja formalistisesta kokeilusta”.[59]

58 Tawaststjerna 1992, 14. Alkuperäinen julkaisu: ”Leningradin sielu on ylhäinen ja yksinäinen…”, *SNS Kansansanomat* 1946.

59 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Neuvostovenäläisiä säveltäjäprofiileja”, *Työläisopiskelija* 1946.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tawaststjernan musiikkikritiikit eivät olleet kuitenkaan pelkkää myönteistä hymistelyä Neuvostoliittoa kohtaan, kuten Vainio ja Mikkonen väittävät.[60] Hän oli myös kriittinen neuvostoliittolaista politiikkaa ja järjestelmää kohtaan. Hän kritisoi valtion taidepolitiikkaa jopa suoraan neuvostoliittolaisille kulttuuritoimijoille.[61] Tawaststjernan kaikkein kriittisimpiä tekstejä, kuten "Šostakovitš, neuvostomusiikin valttiässä ja enfant terrible", "Konfliktien puute neuvostovenäläisessä taiteessa" ja "Neuvostoliiton taidepolitiikka", ei kuitenkaan julkaistu SNS:n lehdessä. Kahdessa jälkimmäisessä Tawaststjerna kuvasi keskusteluja, joita hän kävi pääasiassa *Sovetskaja Muzykan* toimittajan Konstantin Sakvan (1912–1996) kanssa VOKSin tiloissa ja Moskovan radiotalossa vuonna 1951.

Julkaistuissa artikkeleissaan Tawaststjerna ilmaisi monesti kritiikkinsä Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan koventuneesta asenteesta tahdikkaasti, mutta julkaisemattomassa tekstissään hän arvosteli sitä, että valtiovalta puuttui taiteen olemukseen, samalla kun säveltäjät olivat riippuvaisia valtion rahoituksesta:

> Maassa, jossa ei vallitse valtionjohtoisuus sivistyksen ja talouselämän alalla, säveltäjä voi viitata kintaalla karvaalle arvostelulle, ja jos hänen kustantajansa pelästyy, hän voi siirtyä toisen kustantajan hoiviin – tai nyljettäväksi. Mutta jos valtio maksaa säveltäjälle palkkaa ja runsaat apurahat ja kustannuspalkkiot ja jos valtio on lisäksi ainoa määräävä elin kulttuurielämän alalla ja ainoa kustantaja, niin säveltäjän on vaikea sivuuttaa viralliselta taholta tullutta arvostelua.[62]

Tästä huolimatta Tawaststjerna ajoi Suomessa suurempaa valtiollista tukea muun muassa oopperalle.[63] Hän ei nähnyt kapitalistista systeemiä parempana taiteilijan näkökulmasta, ja tässä mielessä hän idealisoi neuvostoliittolaista systeemiä:

60 Mt.; Mikkonen 2019, 125.
61 Tawaststjerna 1992, 155–162.
62 Mt., 68.
63 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu "Oopperataiteen kriisi ja renessanssi. Meidän aikanamme on ooppera taidemuotona joutunut huonoon maineeseen eräissä piireissä", *SNS Kansansanomat* n. 1946–1949.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> [– –] [K]apitalistisessa maassa säveltäjä sangen useissa tapauksissa saa hajottaa voimansa hedelmättömään leipätyöhön, joutuu elämään vaikeuksissa ja kurjuudessakin, mikä ei kaikista ”todellinen kyky lyö aina itsensä läpi” iskusanoista huolimatta aina ole omiaan edistämään hänen tuotantoaan, vaan voi jopa tappaa sen. Neuvostosäveltäjille valtio tarjoaa mitä suotuisammat ulkoiset olosuhteet, Neuvostosäveltäjien liitto huolehtii kaikin mahdollisin tavoin heidän hyvinvoinnistaan.[64]

Jos Tawaststjerna olisi tiennyt, miten pitkälle Stalinin terrori ulottui sodan jälkeisinä vuosina, ei hän olisi ehkä oman, saati muiden turvallisuuden vuoksi todennut Sakvalle seuraavaa kritisoidessaan sosialistisen realismin tasapäistävää vaikutusta:

> Taiteilijan täytyy etsimällä löytää oma tiensä. Šostakovitš ei suinkaan poikennut traditiosta sen pitemmälle kuin voidaan pitää normaalina. Saattaahan tietysti olla, että Prokofjevilla on teoksia, joita voidaan tältä kannalta kritisoida. Mutta on erittäin arveluttavaa viedä kritisointi niin pitkälle kuin täällä nykyään tapahtuu.[65]

Tawaststjerna näki kommunistisen puolueen kulttuuripolitiikan ja sen lanseeraaman ”neuvostorealismin” säveltäjien vapautta rajoittavana tekijänä.[66] Julkaistussa artikkelissaan Tawaststjerna kirjoitti asiasta kuitenkin tahdikkaasti:

> Aiheet on mieluimmin valittava neuvostoelämästä, ja niitä on kehitettävä positiivisessa hengessä, pieni opettavainen tendenssi ei ole pahasta. Taideteos ei saa olla vain harvoja asiantuntijoita ja herkuttelijoita varten, vaan sen täytyy olla suuren yleisön omaksuttavissa.[67]

64 Tawaststjerna 1992, 68.
65 Mt., 159.
66 Mt., 156.
67 Mt., 35. Alkuperäinen julkaisu ”Piirteitä SSSR:n uudesta oopperataiteesta”, *SNS Kansansanomat* 1946.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tämä oli vaikuttanut hänestä siihen, että Šostakovitšin *Lady Macbeth* ja *Nenä* eivät olleet pysyneet ohjelmistossa. Toisaalta Tawaststjerna hyväksyi poliittisen ideologian yhtenä ulkoisena inspiraation lähteenä silloin, kun se perustui vapaaehtoiseen vakaumukseen ja maailmankuvaan. Hän ei kohdellut Šostakovitšia kommunismin uhrina tai sen yksisilmäisenä palvelijana kuten jotkut kylmän sodan ajan kriitikot. Tawaststjerna oli ennemminkin utelias poliittisen ideologian ulottuvuuksista säveltäjän musiikissa:

> Šostakovitš tulkitsee Leningrad-sinfoniassa ideologista kamppailua, poliittinen ideologia on hänellä inspiraation lähteenä. Tässäkin mielessä on seitsemäs sinfonia mielenkiintoinen teos. Voidaan sanoa, että sillä on suuri propaganda-arvo, ja juuri sen ideologinen paatos on saanut monet länsimaiset arvostelijat nyrpistämään nenäänsä tälle teokselle. Mutta loppujen lopuksi: miksei poliittinen vakaumus yhtä hyvin kuin jokin muu voisi olla säveltäjän innoittaja? Juuri uskonnon, maailmankatsomuksen puute voi olla huomattava syy länsimaisen musiikin rappioitumiseen vuosisadan vaihteesta lähtien ja erityisesti viime vuosikymmeninä, sillä jos olemme rehellisiä: mitä todella suurta musiikkia länsimaissa on luotu Debussyn ja Ravelin, Richard Straussin ja Sibeliuksen jälkeen?[68]

On kiinnostavaa, että Šostakovitšin nuorena säveltämät poliittiset satiirit, jotka säveltäjä oli tehnyt aidon ideologisen inspiraation vallassa, kuten balettisarja *Kultainen aika* (1930), eivät saaneet Tawaststjernan kritiikitöntä ihailua osakseen. Kyse oli kuitenkin enemmän teoksen esteettisestä tyylistä kuin politiikasta. Tawaststjerna kirjoitti vuonna 1946, että ”tuntuu sittenkin siltä, että Shostakovitsh liikkuisi kotoisammalla maaperällä suurissa sinfonioissaan ja sonaateissaan, ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden kuvaajana”.[69] On ironista, että hän oli kritisoimansa neuvostovallan musiikkikritiikin kanssa samoilla esteettisillä linjoilla. Tawaststjerna piti Šostakovitšin viidettä sinfoniaa ”nyky-Venäjän ja koko

68 Mt. 74.

69 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Shostakovitshin balettisarja 'Kultainen aika'”, *SNS Kansansanomat* 10/1946, No. 37.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

maailman musiikkitaiteen" suursaavutuksina ja kirjoitti Šostakovitšin olevan "atomifysiikan, sosiaalisen kamppailun, psykoanalyysin hermojännitteisen ajanjakson eksponentti", "joka ei totisesti ole vetäytynyt ylhäisen maailmanvieroksunnan kuoreen".[70]

Tawaststjerna korosti Šostakovitšin ja Prokofjevin persoonallisia tyylejä, jotka eivät hänestä kumartaneet auktoriteetteja tai kulttuuripiirien kapeakatseisuutta. Hän suhtautui Šostakovitšiin nerona ja seurasi mielenkiinnolla, miten säveltäjä ratkaisisi ristiriidan musiikkinsa nerokkuuden ja siihen epäreilusti puuttuneen poliittisen arvostelun välillä.[71] Tawaststjernan mielestä valtion taidepolitiikka vaikutti Šostakovitšiin, joka oli formalismikritiikin myötä muuttanut ilmaisuaan selkeämmäksi, mutta nerous näytti kasvonsa myös yksinkertaisuuden läpi.[72] Tässä arviossaan hän oli kuitenkin paikoin ristiriitainen seuraavina vuosikymmeninä ja huojui länsimaisen median poliittisten tulkintojen ja oman, hieman konservatiivisen maailmankuvansa ja musiikkimakunsa välillä.[73] Kirjoittaessaan Šostakovitšin nuoruuden räjähtävästä satiirisesta tyylistä hän arvioi, että jos säveltäjä olisi jatkanut tätä "rähjäystä" pitkään, on hyvin luultavaa, että länsimainenkin arvostelu olisi kyllästynyt siihen ja "alkanut vaatia vakavampaa musiikkia".[74]

Tawaststjernan Neuvostoliitto-kuva on kiinnostava erityisesti siitä syystä, että se perustui osittain hänen kulttuuriseen kuulokokemukseensa. Suurin osa hänen musiikkiartikkeleistaan, kuten myös hänen monografiansa *Sergei Prokofjevin ooppera Sota ja rauha* (1960) musiikkianalyysi perustui kuulomuistiin. Hän oli nähnyt oopperan partituurin ainoastaan kerran Prokofjevin luona vuonna 1946.[75] Verrattuna Tawaststjernan

70 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu "Mravinskin ja Leningradin filharmonikoiden jäähyväiskonsertti", *SNS Kansansanomat* 6/1946, No. 16.

71 Ks. Tawaststjerna 1992, 83–85. Alkuperäinen julkaisu "Eräiden Suomessa nähtyjen neuvostoelokuvien musiikista", *SNS Kansansanomat*, 1949.

72 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu "Shostakovitsin idyllinen yhdeksäs sinfonia", *SNS Kansansanomat*, n. 1946–1949.

73 Tawaststjerna seurasi muun muassa *The New York Timesia* ja ruotsalaista mediaa, joiden mukaan Šostakovitš oli saanut asemansa takaisin. Hän kommentoi kriittisesti muun muassa brittiläistä tulkintaa: "Gerald Abrahamin mielestä 5. sinfoniassa on eräänlaista ylipingottuneisuutta, joka ei tunnu aivan luonnolliselta, mutta ehkä tämä on vain porvarillista ennakkoluuloa, joka on syntynyt siitä tietoisuudesta, että säveltäjä tässä teoksessaan yrittää tavoittaa uuden, valtion suositteleman tyylin." Tawaststjerna 1992, 69.

74 Mt.

75 Tawaststjerna 1960, 68.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

1940-luvulla kirjoittamaan ooppera-arvioon, oopperan kontekstualisoinnissa näkyi nyt kuitenkin suojasään vaikutus neuvostoliittolaiseen musiikkikulttuuriin. Stalinistisen kulttuuripolitiikan henkistä terroria oli alettu käsitellä vakavammin Neuvostoliitossa 1950-luvun lopulla, ja myös Tawaststjerna totesi, että Prokofjev menehtyi vuonna 1953 parannellessaan oopperaansa viisi vuotta aiemmin saamansa formalismikritiikin mukaisesti. Šostakovitšin Tawaststjerna totesi sen sijaan kostaneen formalismikriitikoilleen vapaammassa ilmapiirissä ja saaneen asiassaan kommunistisen puolueen keskuskomitean tuen vuonna 1958.[76]

Suojasään vaikutus näkyi myös siinä, että Tawaststjerna osasi olla poliittisesti tahdikkaampi haastatellessaan Šostakovitšia vuonna 1958. Säveltäjän vastaukset olivat kuitenkin lähes koomisen pelkistettyjä, mikä myös osoittaa hänen omaksuneen uusformalistisen asenteen omaan musiikkiinsa. Tawaststjernan kysyttyä mitä säveltäjä on mieltä harvoin soitetusta ensimmäisestä pianosonaatistaan, Šostakovitš vastasi: ”En osaa sanoa: toinen osa on ehkä liian pitkä, finaalissa on aika paljon nuotteja.” Entä preludit, Tawaststjerna kysyi ja jatkoi: ”useimmat niistä on sävelletty Leningradissa, ja olen aina kuvitellut, että ne heijastavat kaupungin sielua: b-mollipreludi Talvipalatsin aukeaa, c-molli Moikajalla marssivien merisotilaitten askelten kaikua.” ”Olen syntynyt Leningradissa ja rakastan sitä”, Šostakovitš sanoi, ”[o]n hyvin mahdollista, että tämä rakkaus kuvastuu preludeistani”. Tawaststjernan kysyessä säveltäjän h-mollisonaatista tämä vastaa:

> Jos sonaattini mielestänne vaikuttaa traagilliselta, niin teillä on täysi oikeus tulkita se sillä tavalla. Monet orkesterijohtajat pitävät esimerkiksi Mahlerin ’Das Lied von der Erde’ -sinfonian finaalia traagillisena. Minusta se ei ole sitä, mutta tulkitsijalla on oikeus seurata näkemystään.[77]

76 Mt., 37–39. Tawaststjernan arkistosta löytyy artikkelit, joissa säveltäjä kirjoittaa ”formalismi”-termin käytön mielivaltaisuudesta, kuten *Työkansan Sanomissa* julkaistu artikkeli 3.7.1956 ”Eräitä säveltaiteen ajankohtaisia kysymyksiä” sekä *Pravdassa* (No. 251) 7.9.1960 julkaistu artikkeli ”O hudožnike naših dnei” (Nykypäivämme taiteilijasta). KA F8 57/1, 60 ”Materiaalia suunniteluja kirjoja varten, Shostakovitsch, pianistit”.

77 Tawaststjerna, *HS* 11.5.1958, 17.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Vaikka Šostakovitš tai Prokofjev eivät kumpikaan puhuneet Tawaststjernalle mitään merkittävää, hän profiloitui musiikkitieteen professorina, jolla oli haastatteluin koottua ensi käden tietoa. Hän analysoi musiikkia tutkijan ottein, säveltäjien mielenliikkeitä sen sijaan pitkälti romanttisen mielikuvituksen vallassa: ”Olin joskus aiemmin nähnyt [Šostakovitšin kasvojen] heijastavan hermostuneisuutta, sisäisen luomispaineen tuskaa. Nyt hän vaikutti vapautuneelta ja onnelliselta. Sanoin hänelle, että häntä katsellessani mieleeni tuli 15. sinfonian finaali, eikä hän suinkaan torjunut tätä näkemystä.”[78]

Tawaststjerna koki selvästi tarvetta puolustaa Šostakovitšia kylmän sodan vuosikymmeninä. Vuonna 1975 hän kirjoitti: ”Katerina Izmailova -kriisin jälkeen Shostakovitshin tyyli monumentalisoitui ja yksinkertaistui jossain määrin, mutta hän säilytti aina oman persoonallisuutensa.” Edelleenkään Tawaststjerna ei esittänyt Šostakovitšia Stalinia myötäilevänä tai vastustavana säveltäjänä, kuten Heikinheimolle oli myöhemmin tyypillistä, vaan totesi puhtaasti säveltäjän musiikkiin pohjautuen, etteivät vuoden 1948 taidepoliittiset tapahtumat varsinaisesti keskeyttäneet hänen musiikissaan jo 1920-luvun Leningradissa alkanutta kehitystä.[79]

Tawaststjernan Šostakovitš-elämäkertaa odotettiin Suomessa kuitenkin turhaan. Viimeisinä vuosinaan Tawaststjerna myönsi itsekin, että häneltä puuttui resursseja sen kirjoittamiseen, tärkeimpänä venäjän kielen taito. On mahdollista, että häntä vaivasi epävarmuus säveltäjän suhteesta politiikkaan. Tawaststjerna oli pyrkinyt ylittämään mustavalkoisen poliittisen luennan koko kriitikon uransa keskittymällä neron musiikkiin päivänpolitiikan yläpuolella. Heikinheimon tarttuessa Volkovin toimittamiin Šostakovitšin muistelmiin 1970-luvun lopulla Tawaststjernan kirja olisi luultavasti leimattu poliittisesti naiiviksi. Hänen vaikutuksensa näkyy kuitenkin Heikinheimossa, joka ihaili neuvostoliittolaisia säveltäjäneroja aivan kuten opettajansa.

78 Tawaststjerna, *HS* 11.8.1975, 13.
79 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kansallinen tyyli on persoonallista – Tawaststjerna kulttuurin poliitikkona

Kansainvälistyminen ja suhteiden luominen sivistyneiden ja uraa edistävien ihmisten kanssa oli keskeinen syy siihen, miksi nuori pianisti Katajanokalta, vanhan aatelissuvun ja sittemmin suomenruotsalaiseen sivistysporvaristoon lukeutuneen perheen puhuva vesa, matkusti Neuvostoliittoon heti toisen maailmansodan jälkeen. Suomessa tällaiseen eliittiin kuuluminen ei tarkoittanut pelkästään taloudellisia etuoikeuksia vaan myös arvovaltaisia ihmissuhteita. Tawaststjerna toki uskoi myös poliittisten jännitteiden liennytykseen kulttuurisuhteiden avulla, mutta hän oli etupäässä muusikko ja musiikkitieteilijä, joka edisti uraansa ja korkeakulttuurisia päämääriä. Tästä syystä Tawaststjernaa voidaan tarkastella kulttuurin poliitikkona, joka käytti poliittisia suhteitaan ja valtion politiikan toimintatapoja sekä oman uransa että suomalaisen musiikin ja musiikkitieteen edistämiseen – ja onnistui siinä.[80] ”Rikkaampi sivistyksellinen vuorovaikutus ulkomaitten kanssa on yhä edelleen oman kulttuurimme kehittymisen perusedellytyksiä”, hän kirjoitti SNS:n jäsenlehdessä vuonna 1946.[81]

Tawaststjernan lähtiessä Neuvostoliittoon maa oli elänyt enemmän tai vähemmän ulkomailta suljettua elämää jo miltei kaksikymmentä vuotta. Toisin kuin diplomaattinen Tawaststjerna antoi monesti myöhemmin ymmärtää, hän ei lähtenyt Neuvostoliittoon ilman poliittista vakaumusta. Hän oli etsimässä suurta taidetta ja luomassa kansainvälisiä suhteita, koska uskoi hyvien kulttuurisuhteiden ehkäisevän uutta sotaa.

Sodan estäminen ei ollut kuitenkaan ainoa Tawaststjernaa motivoiva seikka. Kuultuaan sodan aikana levytetyn Clevelandin orkesterin esittämän Šostakovitšin 5. sinfonian Tukholman radiossa hän kysyi SNS:n jäsenlehdessä, miten oli mahdollista, että tällainen ennen sotia suoraan

80 Tawaststjernan suhde Kekkosen perheeseen sekä lukuisiin suomalaisiin ja ulkomaalaisiin diplomaatteihin oli tiivis. Näin hän mm. markkinoi Sibelius-kirjojaan Suomen rajojen ulkopuolelle. Ks. Kekkosen kirjeet Tawaststjernalle KA, F8, 56, Saapuneet kirjeet H–K; KA, F8, 56, Saapuneet kirjeet T–Ö.

81 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Radio, Leningrad – Milano – Pariisi – Tukholma”, *SNS Kansansanomat* 46/1946, 4.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

rajojemme takana sävelletty sinfonia oli Suomessa tuntematon.[82] Hän näki suomalaisen musiikkikulttuurin joutuneen sodan aikana ”Kiinan muurin” ympäröimäksi, joka tulisi hävittää: ”Sodan aikana on oppinut kammoamaan kultturellista eristäytymistä enemmän kuin mitään muuta. Sitä groteskimpaa on, että neuvostovenäläinen musiikki oli suurin piirtein tuntematonta meille ennen sotia.”[83]

Jo Tawaststjernan 1940-luvun lopulla kirjoittamissa artikkeleissa korostuu hänen pyrkimyksensä päästä dialogiin neuvostoliittolaisten musiikki-ihmisten kanssa. Siksi Šnejerson oli musiikkivaihdon näkökulmasta huomattavasti parempi kontakti Tawaststjernalle kuin tavanomainen byrokraatti, joita hän toki myös tapasi ja jotka toistelivat sosialistisen realismin diskurssiin kuuluvia fraaseja. Neuvostoliiton näkökulmasta musiikkisuhteisiin kytkeytyi aina harkittuja kulttuuri-ideologisia ja poliittisia merkityksiä, mutta myös musiikin ammattilaiset toivat mukaan erityisalojensa taiteellisia kriteerejä.

Neuvostoliiton musiikkisuhteiden ylläpitämiseen liittolaisten kanssa rohkaistiin toisen maailmansodan aikana. Tämä tarkoitti pääasiassa nuottien vaihtoa.[84] Šnejersonia voidaan luonnehtia taitavaksi neuvottelijaksi musiikin ja politiikan välillä: hän raportoi neuvostoliittolaiselle yleisölle ulkomailla toimivien sosialistien musiikkikulttuurista.[85] Kansainväliset suhteet olivat tärkeitä neuvostomusiikille, eikä niiden oikeuttaminen ollut yksinkertaista. Šnejerson kykeni kuitenkin hyökkäämään länsimaista modernismia vastaan uskottavilla ideologisilla argumenteilla ja ammattitaitoisella musiikkianalyysilla. Tawaststjernan Sibelius-elämäkerran ensimmäinen osa käännettiin Venäjäksi juuri Šnejersonin toimittamana vuonna 1981.

Neuvostoliittoon lähteminen oli Tawaststjernalle sekä sosiokulttuurisesti että psykologisesti mahdollista, sillä vaikka sota kosketti kaikkia traagisella tavalla, Tawaststjerna ei osallistunut taisteluun rintamalla.[86]

82 KA, F8 57/1, Varhaisia kirjoituksia 1946–1970. Alkuperäinen julkaisu ”Shostakovitshin viides sinfonia”, *SNS Kansansanomat*, julkaisuajankohta n. 1946–1949.

83 Mt.

84 Fairclough 2016, 188, 197; Zora 2019, 368.

85 Ks. esim. Šnejerson 1951, 95–98.

86 Hänen sukulaisistaan menehtyi ainoastaan yksi serkku. Myös Carmen von Boehmin äiti Aino kuoli Helsingin pommituksissa 30. marraskuuta 1939.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Hän sai komennuksen suorittaa aseetonta palvelusta valtioneuvoston kanslian yhteyteen perustetussa Valtion tiedotuslaitoksessa välirauhan alusta maaliskuusta 1940 alkaen. Siellä hän toimi kääntäjänä ja toimittajana, tehtävänään esimerkiksi kääntää suomesta ruotsiksi presidentti Rytin (1889–1956) ja pääministerien radiopuheita. Kirjeissään vaimolleen Carmenille Erik kritisoi avoimesti sekä esimiehiään että Hitleriä, mikä oli poikkeuksellisen rohkeaa näinä aikoina.[87] Sen sijaan häneen puri Paasikiven (1870–1956) ja Kekkosen (1900–1986) ulkopoliittinen linja. Puheessaan vuonna 1945 Kekkonen totesi:

> Suomi-Neuvostoliitto-Seuran tarkoituksena ei ole harjoittaa poliittista toimintaa, eikä seura ole sitä varten perustettukaan. Mutta se päämäärä, jonka seura on omaksunut: hyvien ja luottamuksellisten suhteiden aikaansaaminen Suomen ja Neuvostoliiton välille, se päämäärä voi tietyissä olosuhteissa vaatia seuralta kannanottoa myös erinäisiin poliittisiin kysymyksiin.[88]

Tawaststjerna työskenteli vuosina 1945–1952 Suomi–Neuvostoliitto-Seuran musiikkikriitikkona osittain siksi, että kirjoittajapalkkiot tulivat tarpeeseen perheessä, jota Tawaststjerna elätti lähinnä antamalla yksityisiä pianotunteja. Toinen syy oli se, että SNS oli mukana luomassa naapuruuspolitiikkaa, joka sopi myös Tawaststjernan arvomaailmaan ja kansainvälisiin urasuunnitelmiin muusikkona. Porvarillisen rauhanopposition vahvistuminen vuonna 1943 erityisesti RKP:ssä vaikutti todennäköisesti siihen, että Tawaststjerna piti Suomen ja Neuvostoliiton hyviä suhteita ja rauhantyötä tärkeinä. Andrei Ždanovin (1896–1948) johtaman valvontakomission määräyksestä SNS perustettiin uudelleen vuonna 1944, ja sen johto porvarillistui.[89] Tässä mielessä hän ei ollut poliittisesti sitoutumaton, kuten esimerkiksi Mikkonen esittää, vaan kriittinen, avoimesti länsimaisia arvoja edustanut toimija, joka suoritti

87 Vainio 2016, 77, 87–88.

88 Kekkonen 1967, 152. Alkuperäinen julkaisu "Välirauhasopimuksen täyttäminen ja luottamuksen rakentaminen Suomen ja Neuvostoliiton välille 31.5.1945".

89 Kinnunen 1998, 69, 74–75.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

omalta osaltaan Paasikiven–Kekkosen linjan mukaista diplomatiaa.[90] Hän myös uskoi kulttuurisuhteilla vaikuttamiseen.[91]

Tawaststjernan positiivinen suhde YYA-henkiseen politiikkaan käy ilmi muun muassa hänen lämpimästä muistelustaan koskien isoisäänsä, historioitsija Werner Nikolaita (1848–1936), jota Erik kuvaa oikeutetusti ”pesunkestäväksi vanhasuomalaiseksi”[92]. Vanhasuomalaiseen ajatteluun kuului maltillinen asenne Venäjän sortopolitiikkaan sekä ajatus yhtenäisen suomalaisen kansakunnan luomisesta. Tawaststjernan suku suhtautui epäluuloisesti Venäjään, ja siksi Werneriä pidettiin suvun mustana lampaana. Erik kuitenkin samastui häneen ja kuvaili isoisäänsä länsieurooppalaisen mallin mukaisen modernin koululaitoksen kantavaksi voimaksi ja Suomen autonomian puolustajaksi.

Muistelmissaan Werneristä Tawaststjerna toisintaa Kekkosen puhetta vuodelta 1962, jossa tämä toteaa vanhasuomalaisuuden olleen Paasikiven ja myöhemmin Kekkosen oman linjan edelläkävijä. Tawaststjerna kirjoittaa:

> Kuten useimmat vanhasuomalaiset poliitikot, muiden muassa J. K. Paasikivi, myös isoisä katsoi, että tsaarin Venäjän ja Suomen autonomisen suurruhtinaskunnan suhteissa oli kaikesta huolimatta säilytettävä jonkinlainen *modus vivendi*, vaikka venäläishallinto olikin monin tavoin loukannut Suomen autonomiaa. Tämän vuoksi isoisä päätti opetella venäjän kieltä.[93]

Hänen mukaansa Werner uskoi sivistyneiden suhteiden olevan paras tae Suomen autonomialle: ”Omasta puolestani luulen hänen toivoneen, että hänen intelligenssinsä, kielitaitonsa, maailmantuntemuksensa ja laajojen historiallisten näkemystensä avulla voisi taivutella venäläistä osapuolta myötämielisemmäksi Suomea kohtaan.”[94]

90 Mikkonen 2019, 125.
91 Tawaststjerna korosti maidenvälisten suhteiden tärkeyttä Tallinnan-vierailunsa kuvauksessa. Tawaststjerna: Yöjuna Leningrad – Tallinna 13.–14.4.1952, 1992, 174.
92 Suomalainen puolue oli suomenmielinen ja konservatiivinen puolue, johtohahmoinaan Snellman ja Yrjö-Koskinen. Puolue vaikutti 1860-luvun jälkeen autonomisessa Suomen suuriruhtinaskunnassa.
93 Tawaststjerna 1990, 36, vrt. Kekkonen 1980, 61–64.
94 Tawaststjerna 1990, 38.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Poliittisesti keskitien kulkijana Tawaststjerna ei idealisoinut Saksaa toisen maailmansodan aikana, kuten jotkut porvarillisen eliitin jäsenet. Kriittisyys äärioikeistoa kohtaan näkyy muun muassa Sibelius-elämäkerrassa. Tawaststjernan tyyli ei ollut kuitenkaan koskaan moralisoiva tai alentuva hänen puhuessaan Sibeliuksesta tai neuvostoliittolaisista säveltäjistä, vaan hän pyrki kerronnassaan humanistiseen, ymmärtävään lähestymistapaan: ”Sibeliuksen kokemukset vapaussodan aikana olivat jättäneet kauhun kaikkea kohtaan, mikä vain vivahtikin punaiselta.”[95] Antipatia saksalaista äärioikeistoa kohtaan näkyy kuitenkin myös empaattisena suhtautumisena neuvostoliittolaisia kohtaan, mikä ilmenee hänen tulkinnoissaan Šostakovitšin Leningrad-sinfoniasta.

Juuri ei-tuomitsevan ja samalla ihmisen inhimillisiä puolia tarkastelevan lähestymistapansa vuoksi Tawaststjernan Sibelius-kuvaa voidaan pitää sankarillista suurmiesmyyttiä purkavana. Tämä näkyy myös hänen kirjoituksissaan neuvostoliittolaisista taiteilijoista. Samalla kuitenkin Tawaststjerna rakensi uudenlaisia myyttejä neroista taiteilijamiehistä, joille kyseenalaisetkin inhimilliset heikkoudet olivat sallittuja.

Musiikillisten nerojen välillä vallitsi poliittiset, sosiaaliset ja kulttuuriset rajat ylittävä universaali yhteys, ja juuri siksi Tawaststjerna kiinnostui myös Šostakovitšista. Hänen kirjallisena ihanteenaan oli kuvata neron persoonallinen musiikillinen kerronta. ”Minä pyrin olemaan silta musiikin ja yleisön välillä”, hän kirjoittaa. Kriitikkona hän sanoi olevansa aina taiteilijoiden puolella.[96] Tämä ei kuitenkaan pitänyt täysin paikkaansa: kritisoidessaan Sakvalle sosialistista realismia hän totesi, että Neuvostoliitto voisi antaa keskinkertaisuuksien tyydyttää musiikillisten tarpeiden ideologisen puolen ja jättää Šostakovitšin ja Prokofjevin kaltaiset nerot rauhaan.[97] Tawaststjerna oli nerojen puolella, ja juuri persoonalliseen nerouteen hänen uusi inhimillisempi suurmiesmyyttinsä perustuikin.

Vaikka Tawaststjerna tuki Kekkosen poliittista linjaa ja uskoi ystävällisten suhteiden vaikutusvaltaan, poliittisen autonomian säilyttäminen ei suinkaan ollut Tawaststjernan ainoa tavoite. Hänen toimintaansa voidaan

95 Sibeliuksen myönteinen suhtautuminen Lapuanliikkeeseen muuttui sen radikalisoiduttua. Tawaststjerna 1988, 310–311.

96 Tawaststjernan haastattelun käsikirjoitus. KA F8 57/1, 50. Varhaisia kirjoituksia 1946–1970.

97 Tawaststjerna 1992, 156.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kuvata enemmän *kulttuurin politiikaksi* kuin poliittiseksi toiminnaksi, jolla olisi ollut varsinaista relevanssia Suomen ja Neuvostoliiton poliittisissa suhteissa. Sen sijaan hänen poliittisilla suhteillaan oli vaikutusta hänen ajamiinsa kulttuurisiin päämääriin.[98]

Suhteissaan poliittisiin päättäjiin Tawaststjernan toiminta oli yksinkertaista ja suoraviivaista. Hän oli luonut henkilökohtaiset suhteet Kekkoseen jo 1950-luvulta lähtien, jolloin tämä toimi vielä pääministerinä. Pyrkimys luoda uudenlaista tulkintaa suomalaisuudesta tulee esiin hänen kirjeestään Kekkoselle vuodelta 1958. ”Kirjoitan paraikaa väitöskirjaa Sibeliuksen pianotuotannosta. Työni yhteydessä olen pohtinut ns. kansallisen taiteen ongelmaa. Tällöin olen havainnut, että yleispätevä kansallinen taide on ennen muuta persoonallista”, Tawaststjerna luonnehti.[99] Hänen mukaansa oli naiivia ajatella pelkästään kansanlaulun olevan suomalaista. Todellisuudessa Sibeliuksen musiikki ei kuvastanut niinkään Suomen luontoa, Kalevalan sankareitten mielentiloja tai historiallisia tapahtumia, vaan Sibeliuksen persoonallisuutta. ”Kuulijakunta identifioi itsensä sävellysten kanssa ja löytää niistä itsensä. Ne julistetaan kansallisiksi, vaikka ne tosiasiallisesti ilmentävät neron yksilöllistä näkemystä.”[100] Tawaststjernan mukaan suomalaisuus ilmeni myös vaikeissa päätöksissä ja tavassa toimia Suomen hyväksi. Näin hän tulkitsi myös Kekkosen politiikan. Lyyrisessä, jopa mielistelevässä katkelmassa Tawaststjerna kirjoittaa:

> Yllä oleva pätee nähdäkseni myös valtiomiestekojen suhteen. Suuri poliittinen linja, isänmaallisuuden toteutuma, on yksilön luoma. Vakuutuin jälleen kerran lukiessani J. K. Paasikiven teosta ”Toimintani Moskovassa ja Suomessa 1939–41”. Sallikaa minun sanoa, että samassa yhteydessä ajattelin myös Teitä. Tekin olette linjaa luova, isänmaallisuuden käsitteelle merkitystä ja sisältöä antava persoonallisuus. Teidänkin teosten kautta Suomen kansa tulee löytämään itsensä. Maamme kohtalonsinfoniaa johtaessanne olette jo useasti

98 Mikkonen (2019) osoittaa, että suomalainen ja neuvostoliittolainen musiikkikulttuuri hyötyivät monipuolisesti ystävyyssuhteista.

99 Tawaststjernan kirje Kekkoselle Helsingissä 25.11.1958. Urho Kekkosen arkisto, Urho Kekkosen vuosikirja 1958, vol. 7.

100 Mt.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

> moduloinut uhkaavasta mollista triumfinomaiseen duuriin. Poliittisen soitinnusopin mukaisesti tällaista modulaatiota säestävät piccolohuilujen kuviot – käyttihän Sibeliuskin niitä piirtäessään Calibanin muotokuvan. Lopuksi haluaisin lausua Teille, että teidänkaltaisenne presidentti on kannustin ja velvoittava esimerkki erikoisesti myös intellektuelleille. Omalta osaltani olen tuntenut eräänlaista henkilökohtaista vastuuta Teidän edessänne siitä lähtien, kun minulla ensi kerran oli kunnia tavata Teidät.[101]

Suhteillaan Kekkoseen ja eri maiden suomalaisdiplomaatteihin Tawaststjerna edisti niin uraansa pianistina tai Sibelius-tutkijana kuin suomalaisen musiikin ja musiikkitieteen asemaa laajemmin. Toisaalta hän edisti myös omia näkemyksiään suomalaisuudesta. Tawaststjerna oli tietoinen omasta kulttuurisesta vallastaan ja koki sen vastuuna.[102]

Johtopäätökset

Kulttuurisuhteita ei tulisi nähdä politiikasta irrallisina tai sille alisteisina. Suomen itsenäisyyden turvaaminen ja rauhantyö oli tärkeä syy Suomen ja Neuvostoliiton välisten kulttuurisuhteiden ylläpitoon osallistuneille kulttuuritoimijoille, kuten Tawaststjernalle. Se ei kuitenkaan ollut hänen ainoa perusteensa kannattaa Paasikiven ja Kekkosen YYA-politiikkaa, vaan se voidaan itsessään nähdä kulttuuritoimijan välineenä edistää kulttuurin päämääriä, omaa muusikon uraansa ja suomalaisen musiikkikulttuurin kansainvälistymistä. Sen sijaan kulttuurin politiikan ja poliittisuuden tunnistaminen ja sen tuominen poliittisen historian totunnaisiin narratiiveihin tuo uudenlaista ymmärrystä siihen, miten näemme kulttuurin ja politiikan vuorovaikutuksen ja niiden välisen valtasuhteen. Totunnaiset poliittisen historian tutkimuksen termit kuten ”stalinismi”, ”suomettuneisuus” tai ”kylmä sota”, ovat sangen huonoja termejä kuvaamaan historiaa taiteen ja kulttuurin sisältöjen ja toimijoiden näkökulmasta.

101 Mt.
102 *Itse asiassa kuultuna* 2023; *Monikasvoinen musiikkimies Erik Tawaststjerna* 2007.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tawaststjernan kirjoitukset Suomi–Neuvostoliitto-Seuran lehteen 1940–1950-luvun taiteessa eivät juurikaan eronneet musiikkikritiikeistä, joita hän kirjoitti pari vuosikymmentä myöhemmin *Helsingin Sanomiin*. Niistä kuvastuu hänen ihailunsa neroutta ja korkeakulttuuria kohtaan:

> Dmitri Shostakovitshin sinfoniat tuovat eteemme Leningradin: Talvipalatsin aukion perspektiivit, Rastrellin ja Zaharovin palatsien arkkitehtuurin, amiraliteetin auringossa kimaltelevan tornin huipun, Moikan kanavan yllä leijuvan usvan, unohtuneet syrjäkadut, joilla voisi odottaa tapaavansa Raskolnikovin ohitse marssivien merisotilaiden paraatimusiikin.[103]

Stalinin poliittisen kontrollin ja propagandan toimivuus näkyy siinä, ettei Tawaststjernalla tuntunut olevan ymmärrystä terrorin todellisesta luonteesta hänen vieraillessaan Neuvostoliitossa. Hän ei myöskään osannut lukea korkeakulttuurisia arvoja osana Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa ja ulkopolitiikan pehmeää valtaa. Sen sijaan Tawaststjerna vaikutti siihen, että neuvostoaikaista ”venäläistä” musiikkikulttuuria arvioitiin ja arvostettiin Suomessa jossain määrin Neuvostoliiton politiikasta irrallisena alueena. Tulevina vuosikymmeninä suomalaiset muusikot matkustivat opiskelemaan Neuvostoliittoon, koska musiikkikulttuurin tasoa pidettiin korkeana.

Tawaststjernan kokemukset Neuvostoliitosta olivat pitkälti sekoitus tulkkien suodattamaa tietoa ja hänen saksaksi ja englanniksi käymiään keskusteluja neuvostoliittolaisten kulttuuritoimijoiden kanssa. Mutta tämän lisäksi voidaan puhua puhtaasti kuuloaistinsa varaisesta musiikillisesta kokemuksesta, jota Tawaststjerna tulkitsi oman kulttuuritaustansa kautta. Hänen musiikintulkintansa perustui suurelta osin henkilökohtaisiin esteettisiin mieltymyksiin, kulttuurisiin arvostuksiin, ajan musiikin analyyttisiin parametreihin ja musiikin filosofiaan. Tawaststjerna ei tarkastellut tietoisesti taidemusiikin suhteellista autonomiaa, vaan välitti kuvaa sen esteettisistä sisällöistä, jonka kulttuurisia merkityksiä hän tulkitsi omasta korkeakulttuurisesta sivistyksestään käsin. Tässä

103 Tawaststjerna, *HS* no. 239, 25.9.1966, 19.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

piilee myös hänen yhtymäkohtansa Neuhausiin: kumpikin profiloitui korkeakulttuurin kehittäjänä, ja kummankin ajatus suuresta taiteesta perustui yksilökeskeiseen ”persoonallisuuteen”. Jaetusta yleiseurooppalaista estetiikasta ja aatemaailmasta käsin Tawaststjerna tavoitti musiikin kuuntelijana ”venäläisen” modernismin filosofiasta kumpuavia puhtaan musiikillisia ilmiöitä, kuten sinfonisuuden ideaalin.

Tawaststjernaa voidaan pitää musiikkikulttuurin aktiivisena toimijana ja kulttuurin poliittisena vaikuttajana. Kulttuurin poliitikkona Tawaststjerna pyrki kehittämään suomalaista kulttuuria kansainvälisempään suuntaan ja määrittelemään kansallisen taiteen uudella tavalla, persoonallisena neroutena. Tämän ajatuksen hän myös toi ilmi kirjeessään Kekkoselle.

Pyrkimyksessään ja strategiassaan luoda ja ylläpitää suhteita poliittiseen eliittiin edistääkseen omaa uraansa ja kehittääkseen suomalaista musiikkikulttuuria Tawaststjerna ei juurikaan eronnut 1920–1930-luvuilla toimineista neuvostoliittolaisista kollegoistaan. Korkeakulttuurisia arvoja vaalittiin Stalinin Neuvostoliitossa valtion politiikan ja kulttuurin politiikan neuvotteluna aina 1940-luvulle asti. Neuhaus oli taitava neuvottelija, jonka pedagogiikalla oli yhteys Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan korkeakulttuurisiin arvoihin.

Avaamalla monimutkaisen Neuvostoliiton kulttuuripoliittisen todellisuuden muodostumisen logiikkaa Stalinin Neuvostoliitossa olen pyrkinyt osoittamaan, että modernismin taidefilosofiset ideat eivät eläneet Neuvostoliitossa ainoastaan maan alla tai politisoituneina retorisina ilmauksina, vaan Tawaststjerna myös kuuli ne Neuvostoliiton musiikissa.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Arkistolähteet

Kansallisarkisto
Erik Tawaststjernan kokoelma (F8)
Sarja 56: Saapuneet kirjeet
H–K
T–Ö
Sarja 57/1
50: Varhaisia kirjoituksia 1946–1970
60: Materiaalia suunniteltuja kirjoja varten, Shostakovitsch, pianistit
Urho Kekkosen arkisto
Vuosikirjat
1958, vol. 7
Tawaststjernan kirje Kekkoselle Helsingissä 25.11.1958.

Audiovisuaalinen aineisto

Itse asiassa kuultuna. Professori Erik Tawaststjerna (1983), 2023, Yle Areena https://areena.yle.fi/1-63397699. [viitattu 6.2.2026].

Kansakunnan perilliset. Erik Tawaststjerna, K1, J6 3.10.2005, Yle Areena, https://areena.yle.fi/1-2095989 [viitattu 6.2.2026].

Monikasvoinen musiikkimies Erik Tawaststjerna, 8.7. 2007, Yle Elävä arkisto, https://yle.fi/aihe/a/20-90843 [viitattu 6.2.2026].

Sanoma- ja aikakauslehdet

Tawaststjerna, Erik (1977), Kaipaan kontakteja opiskelijoihin. *Äänitorvi* 1/1977.

Tawaststjerna, Erik (1975), Dmitri Shostakovitshin kehrääjälintu vaikeni. *Helsingin Sanomat*, 11.8.1975.

Tawaststjerna, Erik (1966), Sisäistynyt monumentaalisinfoonikko. Dmitri Shostakovitsh 60-vuotias. *Helsingin Sanomat* 25.9.1966.

Tawaststjerna, Erik (1958), Käynti Dmitri Shostakovitshin luona. *Helsingin Sanomat* 11.5.1958.

Kirjallisuus

Tawaststjerna, Erik (1992), *Scenes Historiques. Kirjoituksia vuosilta 1945–59*. Otava, Helsinki.

Tawaststjerna, Erik (1990), *Voces intimae. Muistikuvia lapsuudesta*. Otava, Helsinki.

Tawaststjerna, Erik (1976), *Esseitä ja arvosteluja*. Helsinki: Helsingin Sanomat.

Tawaststjerna, Erik (1960), *Sergei Prokofjevin ooppera Sota ja rauha*. Helsinki: Otava.

Tawaststjerna, Erik (1988), *Jean Sibelius*. Vol. V, Helsinki: Otava.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Asafiev, B. V. (1971), *Muzykalnaja forma kak proess*. Toinen painos, Orlova, Elena (toim.) Leningrad: Muzyka.

Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity.

David-Fox, Michael (2015), *Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

David-Fox, Michael (2011), *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*. Oxford: Oxford University Press.

Fairclough, Pauline (2016), *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven: Yale University Press.

Forsberg, Tuomas & Pesu, Matti (2016), The "Finlandisation" of Finland: The Ideal Type, the Historical Model, and the Lessons Learnt. *Diplomacy & Statecraft* Vol. 27 (3), 473–495.

Gomez-Muller, Alfredo & Rockhill, Gabriel (toim.) (2011), *Politics of Culture and the Spirit of Critique: Dialogues*. New York: Columbia University Press.

Gramsci, Antonio (1999), *Selections from the Prison Notebooks*. Toim. Quintin Hoare & Geoffrey Nowell Smith. London: Lawrence & Wishart.

Hall, Stuart & Du Gay Paul (1996), *Questions of Cultural Identity*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Huttunen, Matti (2023), *Musiikki, aatteet, historia. Tekstejä 1990–2022*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hoffmann, David (2003), *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity 1917–1941*. Ithaca: Cornell University Press.

Johnson, Randal (1993), Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. Teoksessa Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity, 1–28.

Kaier, Christina & Naiman, Eric (2006), *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*. Bloomington: Indiana University Press.

Karnes, Kevin (2008), *Music, Criticism and the Challenge of History*. Oxford: Oxford University Press.

Kekkonen, Urho (1980), Suomen ja Neuvostoliiton suhteet. Teoksessa Urho Kekkonen, *Suomen turvallisuuspolitiikka. Tasavallan presidentti Urho Kekkosen turvallisuuspoliittisia puheita vuosilta 1943–1979*. Helsinki: Puolustushallinto, 61–64.

Kekkonen, Urho (1967), Välirauhasopimuksen täyttäminen ja luottamuksen rakentaminen Suomen ja Neuvostoliiton välille [1945]. Teoksessa *Urho Kekkonen. Puheita ja kirjoituksia I. Puheita vuosilta 1936–1956*. Toim. Tuomas Vilkuna. Helsinki: Weilin+Göös, 152–156.

Khitrova, Daria (2019), *Lyric Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature*. Madison: University of Wisconsin Press.

Kinnunen, Kaisa (1998), *Suomi-Neuvostoliitto-seuran historia 1944–1947*. Jyväskylä: Gummerus.

Kotkin, Stephen (1995), *Magnetic Mountain: Stalinism as a civilization*. Oakland: University of California Press.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Marchenkov, Vladimir (2004), Mythos and logos in Losev's absolute mythology, *Studies in East European Thought* Vol. 56 (2–3), 173–186.
Mikkonen, Simo (2019), *"Te olette valloittaneet meidät!" Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Mikkonen, Simo & Suutari, Pekka (toim.) (2016), *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*. London: Routledge.
Mouffe, Chantal (2005), *On the Political*. London: Routledge.
Nejgauz, Genrikh Gustavovitš (2008), *Doklady i vystuplenija. Besedy i seminary. Otkrytye uroki. Vospominanija*. Toim. Andrei Hitruk. Moskova: Deka.
Neuhaus, Heinrich (1986), *Pianonsoiton taide*. Alkuteos *Die Kunst des Klavierspels* (1969). Suom. Arja Gothoni. Helsinki: Kirjayhtymä.
Oittinen, Vesa & Viljanen, Elina (2022), The Antifascist Cultural Theory of Nikolai Bukharin and the Concept of Socialist Humanism. Teoksessa *Stalin Era Intellectuals: Culture and Stalinism*. Toim. Vesa Oittinen & Elina Viljanen. London: Routledge, 175–201.
Palonen, Kari (2014), *The Struggle with Time. Conceptual History of 'Politics' as an Activity*. Berlin: LIT.
Razumovskaya, Maria (2018,) *Heinrich Neuhaus. A Life beyond Music*. Rochester: University of Rochester Press.
Šnejerson, Grigori (1951), Novoe pobezhdaet. *Sovetskaja Muzyka* Vol. 9 (154), 95–98.
Taruskin, Richard (1997), *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. New York: Princeton University Press.
Tomoff, Kiril (2015), *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945–1958*. Ithaca: Cornell University Press.
Vainio, Matti (2016), *"Onko kaikki farssia vain": Erik Tawaststjernan elämä*. Helsinki: Otava.
Viljanen, Elina (2020), The Formation of Soviet Cultural Theory of Music (1917–1948). *Studies in East European Thought* Vol. 72, 135–159. https://doi.org/10.1007/s11212-020-09357-3 [viitattu 6.2.2026].
Viljanen, Elina & Oittinen, Vesa (2022), Introduction: Soviet Intellectual Culture during the Stalin-era. Teoksessa *Stalin Era Intellectuals: Culture and Stalinism*. Toim. Vesa Oittinen & Elina Viljanen. London: Routledge, 1–21.
Viljanen, Elina (2022), A Theory of Popular Musical Kul'turnost and the Stalinist turn. Teoksessa *Stalin Era Intellectuals: Culture and Stalinism*. Toim. Vesa Oittinen & Elina Viljanen. London: Routledge, 90–113.
Vorobev, Andrei (2008), Genrih Gustavovitš Neigauz v turme. Teoksessa *G. G. Neigauz. Razmyšlenija, vosponinaija, Dnevniki, Stati*. Toim. R.A. Tamurov, A.F. Hitruk, M.P. Rahmanov &. E.A. Movčan. Moskova: Deka-VS, 482-483.
Wilson, Elizabeth (2022), *Playing with Fire: The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*. New Haven: Yale University Press.
Zora, Viktoria (2019), Cultural Propaganda and Anglo-Soviet Music Exchanges 1941–1948. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* Vol. 368, 183–189. https://doi.org/10.2991/icassee-19.2019.36.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Pysähtymisen ja hiljaisuuden politiikka

Suruaktiot historiallisena katkoksena Elokapinan ja Äitikapinan performatiivisissa protesteissa

Sini Mononen
https://orcid.org/0000-0001-7171-5634

Keväällä 2024 Ison-Britannian Extinction Rebellion keräsi Bathissa kaduille satoja ihmisiä ”luonnon hautajaisiin”. Hautajaisissa nähtiin punaisiin asuihin sonnustautunut, hitaasta katuperformanssista tunnettu Red (Rebel) Brigade[1] sekä mustiin pukeutuneita mielenosoittajia ”saattoväkenä”.[2] Eräänlaisesta surusaattueesta oli kyse myös Hollannissa syksyllä 2023 järjestetyssä aktiossa, jossa lähes 180 orkesterimuusikkoa ja kuorolaista esitti Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) *Requiemin* (1791) osaa ”Dies Irae” (Vihan päivä) moottoritiellä järjestetyssä katusulussa.[3] Siinä missä messun osa merkitsi symbolisesti viimeistä tuomiota ja ilmastokadon edessä koettua tunnetta, oli se myös allegoria kuolemalle, menetykselle ja luopumiselle. Katusulun sijainti, A12-moottoritie, oli niin ikään merkityksellinen: tie johtaa Haagiin, joka tunnetaan erityisesti YK:n Kansainvälisestä tuomioistuimesta.

1 Red Rebel Brigade -verkkosivu.
2 Extinction Rebellion UK 2024.
3 *NL Times* 9.9.2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Isossa-Britanniassa ja Hollannissa järjestettyjen aktioiden kaltaisia esityksellisiä, dramatisoituja ja symbolisia suruprotesteja on nähty viime vuosina myös Suomessa. Esimerkiksi Elokapina on pysäyttänyt liikennettä musiikin tahdissa Helsingin vilkkaissa solmukohdissa ja tuonut Suomessa Veriprikaatina tunnetun Red (Rebel) Brigade -performanssikonseptin hiljaisen protestin useaan otteeseen julkiseen tilaan. Näissä aktioissa on hyödynnetty Bathin ja Haagin tapaan surun symboliikkaa, jossa ympäröivä elämä on joko konkreettisesti pysäytetty tai sen äärelle on hiljennytty suremaan.

Tarkastelen tässä luvussa Elokapinan ja Äitikapinan suruaktioita ja niiden musiikkia symboleina, joiden avulla liikkeet positioivat itseään protestikulttuurin historialliseen jatkumoon ja viestivät identiteettiään ja arvomaailmaansa.[4] Siinä missä aktioiden musiikki ja muut symboliset objektit voivat rakentaa kansanliikkeiden kontekstissa kollektiivista kulttuuria ja ylisukupolvisia traditioita, ne voivat myös ilmentää katkosta, jolloin liike kääntyy symbolien avulla poispäin jostain traditiosta.[5] Aktiolla tarkoitetaan tässä yhteydessä protestikulttuuriin kuuluvaa toimintaa tai tekoa, joka tehdään mielenosoitustarkoituksessa. Suruaktio puolestaan tarkoittaa aktiota, jossa surulla ja sen ilmaisulla on keskeinen rooli.

Symbolinen *katkos* ymmärretään tässä luvussa sekä historian ja merkityksen näkökulmasta. Protestikulttuurissa käytetyt symbolit ovat luonteeltaan monimerkityksellisiä. Ne on suunniteltu usein suurelle yleisölle helposti avautuviksi, vaikka niistä voidaan jäljittää samaan aikaan monenlaista merkityksenantoa sekä aate- ja kulttuurihistoriallisia viitepisteitä.[6] Kulttuurissa laajemmin vakiintuneita symboleja saatetaan myös kierrättää, muokata tai ”kääntää nurin”, jolloin ne saavat edelleen uusia merkityksiä.[7] Näin periaatteessa yksinkertaisilla, mutta moneen suuntaan yhtä aikaa viittaavilla symboleilla voidaan ilmaista identiteettiä, johonkin kuulumista tai erimielisyyttä.

4 Hofman 2020, 90.
5 Eyerman & Jamison 1998, 4.
6 Kershaw 1997, 256.
7 Esimerkiksi kansainvälisten situationistien (SI) *détournement* merkitsi olemassa olevan merkityksen kääntämistä tai kaappaamista, jolloin voidaan luoda uusia merkityksiä. Ks. Kiziltunali 2020.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Historiallinen katkos hahmottuu suhteessa laajempaan kulttuuriseen ja aatteelliseen katkokseen, jota suruprotestit ilmentävät symboliikallaan. Sitä voidaan hahmottaa esimerkiksi suhteessa ympäristöliikkeen musiikkikulttuurin perinteiseen musiikilliseen valtavirtagenreen, jota on pitkään edustanut protestilaulu. Tällöin katkos hahmottuu symbolien tasolla ilmenevänä erontekona esimerkiksi protestilaulun edustamaan aatteellis-poliittiseen traditioon. Eronteon sijaan olen tässä luvussa kuitenkin kiinnostuneempi siitä, mitä kohti liike kääntyy ottaessaan etäisyyttä johonkin toiseen traditioon. Keskityn suruaktioiden musiikkiin, johon kuuluu sekä aktivistien itsensä säveltämää instrumentaalimusiikkia että länsimaisessa taidemusiikkikaanonissa vakiintuneita sävelteoksia. Kontekstoin musiikillista surusymboliikkaa liikkeiden nykykulttuuriin ja kulttuurihistoriallisiin juonteisiin ja hahmottelen, millaisiin historiallisiin, aatteellisiin ja poliittisiin jatkumoihin suruaktioissa kuultava musiikki liikkeet ankkuroi.

Historiallista katkosta tarkasteltaessa on huomattava, että esimerkiksi Elokapina ei ole liikkeenä homogeeninen eikä sillä ole jäseniä tai erityistä yhtenäistä ”linjaa”, josta käsin liike suunnittelisi keskusjohtoisesti toimintaansa. Näin ollen myös aktivismissa käytetyillä symboleilla on moninaisia merkityksiä liikkeen sisällä. Elokapina ja Äitikapina edustavat verkostomaisia kansanliikkeitä, joiden luova toiminta syntyy yhtäältä erilaisten valmiiden konseptien ja toisaalta pienten lähiryhmien ja yksilöiden oman aktiivisuuden myötä. Järjestämällä aktioita, säveltämällä musiikkia ja soittamalla katusuluissa aktivistit rakentavat ympäristöliikkeen nykyhetkeä, joka toimii siltana menneisyyden ja tulevaisuuden välillä ja nivoutuu osaksi ympäristöliikkeen ja luonnonsuojeluaatteen monipolvista soivaa traditiota.[8]

Ihmisen luontosuhteesta ja sen tuhovoimasta huolestunut liikehdintä on saanut erilaisia nimiä eri aikoina: 1800-luvun lopulla puhuttiin luonnonsuojeluaatteesta, 1960- ja 1970-lukujen liikehdintään viitataan usein puhumalla ympäristöliikkeestä ja 2000-luvulle tultaessa ilmastonmuutokseen liittyviin protesteihin ja kansalaistoimintaan on viitattu ilmastoliikkeenä.[9] Elokapinan ja Äitikapinan kaltaiset liikkeet lainaavat

8 Garton Ash 1999, xii.
9 Stranius 2006, 24–27.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

repertuaariinsa erilaisia toiminnan muotoja muilta liikkeiltä ja yhteenliittymiltä. Artivistinen eli taidetta ja aktivismia yhdistävä repertuaari voi ammentaa myös erilaisista taidemuodoista, jo olemassa olevista taideteoksista ja taidekentän käytännöistä, kuten esityksellisyydestä tai dramaturgisesta ajattelusta. Aikaisempi tutkimus on kuvannut, kuinka suomalainen ympäristöliike on saanut erilaisia ilmenemismuotoja paikallisten kamppailujen, transnationaalisten liikehdintöjen, vakiintuneiden yhdistysten ja spontaanien kansanliikkeiden aallokossa. Narratiivina se koostuu useista eri vaiheista, joista osa on pidempiaikaisia ja osa lyhytikäisiä. Tämän lisäksi luontoon ja ilmastonmuutokseen liittyviä kysymyksiä käsitellään usein osana muita sosiaalisen oikeudenmukaisuuden kysymyksiä, kuten rauhanliikettä, ihmisoikeusliikettä ja demokratian puolustamista.[10]

Luvussa hahmoteltava merkityskatkos heijastelee suruaktioiden musiikin symboloimaa tarvetta pysähtyä ja uudelleenmääritellä käynnissä oleva kulttuurinen suunta. Merkityskatkos liittyy Elokapinan kontekstissa liikkeen tapaan ottaa etäisyyttä luonnonvaroja ja inhimillisiä resursseja ylikuluttavasta kulttuurista. Pysähtyminen on keskeinen osa Elokapinan kansalaistoimintaa, ja se saa liikkeessä erilaisia muotoja symbolisesta hiljaisuudesta jokapäiväisen elämän keskelle seisahtumiseen. Pysähtymisen viestiä artikuloidaan liikkeen toiminnassa muun muassa protestein, joita järjestetään ympäristöliikkeen näkökulmasta kulttuurisesti ratkaisevien tai haitallisten instituutioiden läheisyydessä, kuten hallinnollisten rakennusten edustalla, lentokentillä, suuryritysten ja mediatalojen pääkonttoreilla sekä finanssialan keskittymissä.[11]

Julkisella suremisella on pitkä historia mielenilmaisun keinona. Yleisesti ottaen surumusiikilla on keskeinen rooli useissa kulttuureissa vainajien hyvästelemisen rituaalina. Esimerkiksi New Orleansin jazzhautajaissaattueet ovat politisoituneet yhteiskunnan rakenteellisesta sorrosta monin tavoin kärsivän väestön performatiiviseksi mielenilmaukseksi.[12] Toisaalta hautajaiset ovat olleet jo 1800-luvulla tärkeä mobilisaation paikka, ja niissä aktivoitiin ihmisiä myös esimerkiksi Palestiinassa ensimmäisen intifadan aikana 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa.

10 Harkki 2021, 72.
11 O'Shea 2023, 26.
12 Regis 2001, 755.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Niin ikään Etelä-Afrikan rotuerottelun vastaisissa mielenosoituksissa hautajaisrituaalit olivat keskeinen julkisen protestin muoto.[13]

Suruprotestia voidaan pitää myös yhteiskuntakriittisenä tekona, jolloin surraan julkisesti sitä, mikä ei muuten olisi asetettu yhteiskunnassa suruliputuksena tai muistokonserttina institutionalisoidun surun arvoiseksi. Judith Butler on tuonut esiin, kuinka julkinen ja kollektiivinen suru yhdistyy mielenilmauksissa usein yhteiskunnassa marginaalisessa asemassa olevan suremiseen. Marginalisoidut subjektit, kuten sodan keskellä elävät ja kansanmurhassa kuolevat lapset tai ilmastokriisistä kärsivät luonnonpaikat saavat tällöin protestikulttuurin kontekstissa kollektiivisen tunnustuksen. Samalla suruprotestit ja niissä kuultava musiikki toimivat symbolisina muistomerkkeinä menetetyille tai uhan alla oleville elämille. Butler tuo esiin kollektiivisen surun merkityksen muistutuksena sosiaalisesta vastuusta.[14] Jokainen elämä ihmisistä luonnonympäristöihin tarvitsee ympärilleen kannattelevia rakenteita, jotka huolehtivat elämän edellytyksistä ja pitävät niitä yllä.

Käsitellessäni surua käytän rinnakkain *tunteen* ja *affektin* käsitteitä, jotka viittaavat tunteisiin ja kehollisiin tuntemuksiin. Ne molemmat kuvaavat musiikin luonnetta sekä käsitteellisesti hahmotettavana että kehollisesti koettavana symbolina. Näistä tunne viittaa kulttuurissa käsitteellisesti jaettuun ymmärrykseen siitä, mitä esimerkiksi suru tarkoittaa. Tunne on siis jotain, jonka merkitys ja kokemuksellisuus voidaan jakaa ainakin jossain määrin muiden kanssa. Affekti puolestaan viittaa johonkin epämääräisempään, keholliseen kokemukseen, joka voi olla tiedostetusti yhdistetty sanallisesti tunnistettuun tunteeseen. Affekti on tunnetta hahmottomampi ja usein käsitteellisesti vielä paikantumaton, kuten epämääräinen jännitystila tai outo olo siitä, että jokin ”vaivaa”.[15] Kokemuksellisesti tunteet ja affektit sekoittuvat toisiinsa: tunne tuntuu kehossa. Osa tutkijoista ei erota tunnetta ja affektia kategorisesti toisistaan, vaan saattaa puhua tunteista ja affekteista yhteisellä tuntemuksen käsitteellä.[16]

13 Tarrow 2011, 45–46.
14 Butler 2010, 13–14.
15 Mononen 2023, 14.
16 Pihkala 2018.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Erilaisia protestikulttuurissa ilmaistuja tunteita ja affekteja voidaan tarkastella ainakin osin tiedostettuina symbolisina ja strategisina valintoina. Esimerkiksi elokapinalaiset pyrkivät muovaamaan kollektiivista tunnekulttuuria suunnittelemalla sitä, millaista tunnelmaa eri aktioihin halutaan esimerkiksi musiikin avulla luoda. Suruaktiot ovat hyvä esimerkki tilanteista, joissa tunteet ovat usein esillä sekä aktioon osallistujien tunteenilmauksina että musiikin ja muiden surun symbolien avulla tehtynä viestintänä ja kulttuurisena merkitystyönä.

Tarkastelussani keskeisiä käsitteitä ovat *protestin performatiivisuus* sekä *symboliset objektit*.[17] Protesteihin on kuulunut aina oma performatiivinen elementtinsä. Protestikulttuuriin kuuluva performatiivisuus tarkoittaa tässä yhteydessä kehon politiikkaa, jossa ihmiset asettuvat julkiseen tilaan mielenilmaukseen. Olen omaksunut Judith Butlerin filosofiasta ajatuksen performatiivisuudesta toimintana, joka viestii identiteettiä, kulttuurista identifioitumista sekä suhdetta kulttuurisiin normeihin. Butlerin sosiologisen määritelmän lisäksi performatiivisuus on etenkin suruprotestin kaltaisissa artivistisissa mielenilmauksissa pitkälti esityksenkaltaista ja usein dramatisoitua. Tällaisessa performatiivisuudessa yksittäisten kansalaisten kehot sijoittuvat julkisen tilan ”näyttämöllä” osaksi esityksenkaltaista protestia ja sen rakentamaa symboliikkaa.[18]

Symboliset objektit ovat osa kansanliikkeiden esityksellistä tarpeistoa, joiden avulla liikkeet kehystävät vaatimuksia, poliittisia tavoitteita sekä protestin positioitumista protestikulttuurin historiaan ja arvomaailmaan – kuten oikeisto–vasemmisto-akselia tai vähemmistöpositiota. Siinä missä Elokapina on tuonut 2010-luvun lopulta lähtien dramatisoituja, artivistisia ja esityksellisiä protesteja suomalaisen protestikulttuurin valtavirtaan, symboliset ja esitykselliset elementit olivat läsnä varmistetusti jo ainakin Ranskan vallankumouksessa, jossa julkisella esiintymisellä ja asuilla oli oma symbolinen merkityksensä.

Kun poliittiset marssit yleistyivät 1800-luvulla, niissä vakiintui tapa käyttää erilaisia symboleja ja muuta rekvisiittaa osana marssien julkista rituaalia.[19] Symbolit voivat saada erilaisia muotoja musiikkikappaleista

17 Abrams & Gardner 2023, 6–11.
18 Kershaw 1997; Butler 2015; Barnett 2017.
19 Tarrow 2011, 98.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

banderolleihin tai tilaan asettuneisiin kehoihin: 1800-luvulla yksi protestin keskeisistä symboleista oli väkijoukko. 1900-luvulla protestikulttuurin esitysluonne vahvistui erityisesti joukkotiedotusvälineiden kehittymisen myötä, jolloin luovien keinojen viestinnällinen merkitys korostui. Samalla erilaisista symbolisista, luovista ja dramaturgisista keinoista tuli keskeinen tapa kiinnittää huomiota liikkeeseen, sen luonteeseen, identiteettiin ja tavoitteisiin. Internetillä on ollut 2000-luvulla suuri vaikutus protestikulttuurin esitysluonteen muovaajana ja mielenilmausten viraaliin leviämiseen aihetunnisteiden, videoiden ja erilaisten sosiaalisen median julkaisujen muodossa.[20] Samalla protesteissa ei korostu enää välttämättä suuren väkijoukon merkitys, vaan vaikuttavatkin protestit voivat olla pienen joukon toteuttamia.

Aineisto ja tutkimusmenetelmät

Tämä tutkimus sijoittuu ilmastoliikkeen musiikkikulttuurin tutkimuksen, ekomusikologian, kansanliikkeiden symbolisen ja esityksellisen repertuaarin tutkimuksen ja ilmastoliikkeen musiikin historian tutkimuksen risteykseen.[21] Se on saanut vaikutteita myös affektien ja emootioiden tutkimuksesta ja tunteiden kulttuurihistoriallisesta tarkastelusta.[22] Tutkimusta luonnehtii sen kiinnostus ilmastoliikkeen nykyhetkeä kohtaan. Historiantutkimuksessa nykyhetken tai lähihistorian tarkastelu mahdollistaa erilaisten tapahtumien käsittelyn jo silloin, kun ne ovat käynnissä. Nykyhetkestä kiinnostunutta historiaa kirjoitetaan usein esimerkiksi journalismin menetelmin, jolloin kirjoittajan omat kokemukset ja havainnot nivoutuvat osaksi aikalaishaastatteluissa kerrottua tarinaa.[23]

Tämä osatutkimus on osa laajempaa etnografista tutkimushanketta, jonka keskeinen aineisto on kerätty ilmastoliikkeen musiikkikulttuuria havainnoimalla ja aktivisteja haastattelemalla. Tutkimusmenetelmänä etnografia soveltuu kulttuuristen ilmiöiden, merkitysten ja kokemusten

20 Gerbaudo 2012, 2–3.
21 Ks. esim. Kershaw 1997; Garton Ash 1999; Torvinen & Välimäki 2009; Allen 2016; Abrams & Gardner 2023.
22 Plamper 2012.
23 Garton Ash 1999, xv.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tarkasteluun.[24] Laajempaa tutkimusprojektia varten tehdyt haastattelut muodostavat tässä luvussa käsittelemälleni tutkimuskohteelle tärkeän tausta-aineiston, joka rakentaa esiymmärrystä surun symbolien merkityksestä, käyttöyhteyksistä ja laajuudesta liikkeissä. Tutkimusprosessin aikana syntynyttä kuvaa suruprotesteista ja niiden symboliikasta kontekstoidaan edelleen yksittäisten aktivistien näkemyksiin ja kulttuurihistorialliseen viitekehykseen, jolloin pyritään nostamaan esiin erilaisia historiallisia jatkumoja suruaktioiden menneisyydestä. Osa näistä jatkumoista voi olla aktivistien piirissä tiedostettuja. Usein symbolit päätyvät kuitenkin liikkeisiin intuitiivisesti eräänlaisina ajan kuvina ja (lähi)historiasta omaksuttuina vaikutteina.

Aikaisempi tutkimus on osoittanut, että kansanliikkeet omaksuvat toimintarepertuaariinsa erilaisia keinoja protestin historiasta, paikallisista ja transnationaalisista verkostoista sekä muilta liikkeiltä. Repertuaarin eri muodot syntyvät osittain traditiossa – toimitaan kuten ennenkin on toimittu – ja osin nykyhetkessä käytössä olevia resursseja hyödyntämällä ja uutta luomalla. Tarjolla olevan repertuaarin symbolinen merkitys voi vaikuttaa siihen, miksi joitakin muotoja suositaan ja toisista päätetään pidättäytyä. Toisaalta samankaltaisilta vaikuttavat repertuaarit voivat saada erilaisia merkityksiä eri aikoina ja erilaisissa paikallisissa yhteyksissä: esimerkiksi tässä luvussa tarkastelun kohteena oleva surumusiikki liittyy välillisesti hautajaissaattueisiin protestin muotona, mutta se saa myös muita merkityksiä aktivistien keskuudessa.

Kansanliikkeiden tutkimuksessa etnografia suoritetaan usein niin sanottuna alhaalta ylös -etnografiana tai ”analyyttisena etnografiana”, minkä tarkoituksena on kuvata monipuolisen laadullisen aineiston avulla liikkeisiin liittyvää laajempaa ilmiötä kuten kulttuurisia piirteitä.[25] Myös tässä tutkimuksessa haastattelut ja havainnointi ovat keskeiset aineistonkeruumenetelmät, joiden lisäksi tutkimuskohteena olevasta liikkeistä rakennetaan käsitystä kenttäpäiväkirjojen ja muistiinpanojen, liikkeistä kirjoitettujen lehtiartikkelien, liikkeiden julkisten someprofiilien sekä erilaisten kentällä käytyjen epävirallisten keskustelujen avulla.[26]

24 Moisala 2013, 10.
25 Snow, Morrill & Anderson 2003, 182.
26 Lofland 1996, 367.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Oleellinen osa etnografista tutkimusta on tutkijan oma sijoittuminen kentälle, siellä tehdyt havainnot ja eletyssä elämässä hankitut kokemukset. Etenkin affektiivisen ilmaisun tutkimuksessa tutkijan on lähes mahdotonta erottaa omaa kokemustaan tutkimuskohteesta. Tämä usein feministisesti orientoituneeseen etnografiaan liitetty omakohtainen kokemus ja sen reflektio kuuluu alavireenä myös omaan tutkimukseeni.

Etnografien kentälle sijoittuminen nähdään usein jatkumona, jonka toisessa päässä on ulkopuolisen tarkkailijan positio ja toisessa päässä sisäpiiriläisyys. Osa etnografeista korostaa rajatun ajan kestävää sisäpiiriläisyyttä, ja toiset rakentavat kenttäsuhdetta pidempänä prosessina, joka voi rakentua myös yhtenäisten kenttätyöjaksojen sijaan monista lyhyemmistä jaksoista.[27] Omassa tutkimuksessani olen päätynyt tekemään syklistä, monista lyhyemmistä kenttäjaksoista koostuvaa etnografiaa, joka on tätä kirjoittaessa kestänyt kokonaisuudessaan noin kolme vuotta. Kentällä oloani määrittää osittainen ulkopuolisuus, joka vaihtuu aika ajoin sisäpiiriläisyydeksi. Tällainen osittainen ulkopuolisuus kuvaa myös usean tutkimukseeni osallistuneen omaa kokemusta: Elokapina tai Äitikapina eivät ole suljettuja staattisia ryhmiä, vaan jokainen voi osallistua niiden toimintaan vapaasti ilman sidonnaisuuksia. Toisaalta esimerkiksi Elokapinassa toimii erityisen aktiivisia toimijoita, joilla saattaa olla vahva sisäpiiriläisyyden kokemus liikkeeseen kuulumisesta. Lopulta löyhäkin verkosto on taipuvainen ryhmäytymään jossain määrin, ainakin mikäli toisia ihmisiä tapaa toistuvasti rumpuja soittaen, yhdessä laulaen, aktioita suunnitellen tai marssien.

Eräs omakohtainen muistoni on määrittänyt tutkimukseni muovautumista. Varhainen kosketukseni Elokapinaan syntyi vuonna 2021 seisoessani Helsingissä Kruununhaan ja Hakaniemen kaupunginosat yhdistävällä Pitkälläsillalla. Elokapinalla oli käynnissä Syyskapina-niminen kampanjaviikko, minkä osana se pysäytti liikenteen Kaisaniemestä Hakaniemeen. Lokakuinen ilta oli lumeton ja pimeä. Joukko hiljaisia aktivisteja istui Pitkänsillan yli johtavalla ajoradalla pidellen käsissään banderolleja.

27 Järviluoma 2013, 100.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Muistosta teki erityisen voimakkaan sillalla soinut musiikki. Aktivistien seassa kulki ihmisiä, jotka soittivat kukin omaa soitintaan. Ajoradalla käyskenteli verkkaiseen tahtiin ainakin viulisteja, kitaristi, basisti, käyrätorvensoittaja, huilisti, saksofonisti ja harmonikansoittaja. Jollakin oli mukanaan ukulele. Paikalla olleiden soittavien ja laulavien ihmisten tarkkaa määrää on vaikea arvioida, sillä osa aktivisteista saapui paikalle ja poistui sieltä omaan tahtiinsa. Sillalla saattoi oleskella musisoivan väkijoukon lomassa: ihmiset kuljeskelivat rauhallisena virtana soittaen ja laulaen musiikkia, joka polveili eteenpäin tyynenä. Jossain vaiheessa osa aktivisteista alkoi laulaa melodian sekaan sanaa ”katoaa”.[28] Muistan ajatelleeni, että en ollut kuullut vastaavaa hartaan rauhallista musiikkia aikaisemmin mielenosoituksissa tai marsseilla, joissa äänimaisema oli kokemukseni mukaan usein voimakas, huutojen myötä osin aggressiivinenkin. Ihmettelin musiikin luomaa pehmeää tunnelmaa ja sitä, kuinka se toi mieleeni hautajaismarssin tai surumielisen kansanmelodian.[29]

Myöhemmin sillalla kuultu melodia tuli vastaan monessa yhteydessä. Aktio toistettiin Pitkälläsillalla jälleen vuosi myöhemmin, lokakuussa 2022. Tutkimushaastatteluja tehdessäni moni tutkimukseeni osallistunut otti puheeksi Pitkänsillan aktion ja muisteli sitä itselleen tärkeänä kokemuksena. Opin myös, että melodia oli Vimma-yhtyeen kosketinsoittaja Aino Kallion (s. 1998) opintojaan varten säveltämä ja että se oli päätynyt sattumusten kautta osaksi Elokapinan musiikillista repertuaaria.[30] Moni elokapinallinen kertoi haastatteluissa soittaneensa melodiaa eri aktioissa tai muisteli tarinoita sen kuuntelusta. Tutkimuksen edetessä melodia alkoi hahmottua osana laajempaa Elokapinan kulttuuria, jossa esiin piirtyivät erilaiset hoivan ja kollektiivisen surunilmaisun piirteet. Aloin liittää melodian mielessäni myös osaksi nykyiseen ilmastoliikkeeseen kuuluvaa surun symboliikkaa, johon liittyvät myös Veriprikaatin hiljaiset performanssit, sukupuuttoon kuoleville lajeille laulaminen, eri lokaatioissa

28 Lotta Hagfors laulaa aktiossa soitetun melodian Surumusiikkia barrikadeilla -podcastjakson aluksi. Mononen 2025.

29 Olen tarkastellut Pitkänsillan aktiossa kuultavaa musiikkia aiemmin affektiivisena muutoskommunikaationa. Mononen 2023.

30 Mononen 2023, 27.

https://doi.org/10.21435/skst.1511



Kapinaorkesteri soittaa Elokapinan katusulussa Helsingin Pitkälläsillalla 14.10.2022. Kuva: Satu Söderholm, Elokapina.

toteutetut *die in* -aktiot, Äitikapinan hiljaiset mielenilmaukset sekä kapinaorkesterin ja jousiorkesterin[31] eri aktioissa soittama surumusiikki.

Tutkimuksen aloittamisen jälkeen olen osallistunut monen muun elokapinalaisen tavoin liikkeen toimintaan osittain omasta arjestani käsin ja ottamalla osaa mielenosoituksiin, koulutuksiin ja tapahtumiin. Talvella 2023 osallistuin Elokapinan perehdytykseen, jolloin sain tietoa liikkeen perustoimintatavoista. Olen myös tehnyt yhteistyötä liikkeen kanssa. Keväällä 2024 olin mukana Elokapinan järjestämässä taideinstituutioille suunnatussa Sanoista tekoihin -työpajassa yhtenä alustajana. Vuosina 2024 ja 2025 tuotin tutkijayhteisölleni podcast-sarjaa, johon tein yhden jakson nykyisen ilmastoliikkeen surukulttuurista.[32] Myös tuo kokemus

31 Elokapinassa soittavien muusikoiden verkostoon viitataan tässä luvussa kapinaorkesterina ja Äitikapinassa soittavaan verkostoon jousiorkesterina.

32 Mononen 2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ja yhdessä jakson vieraiden, muusikko Lotta Hagforsin ja ilmastotunteiden tutkija Panu Pihkalan kanssa käyty keskustelu suruaktioiden musiikista muovasi käsitystäni tarkastelun kohteena olevasta ilmiöstä.

Olen haastatellut nykyisen ilmastoliikkeen toimintaan osallistuneita ihmisiä kahdessa eri tutkimushankkeessa vuosina 2022–2023 ja jälleen vuonna 2025.[33] Tämän käsikirjoituksen työstäminen alkoi varhaisemman tutkimushankkeen aikana ja jatkui samalla kun keräsin uutta aineistoa. Haastateltavia etsittiin molemmissa tutkimusprojekteissa kyselylomakkeen avulla, jossa sai kertoa musiikin soittamisesta tai laulamisesta ilmastoliikkeessä. Vanhemmassa aineistossa painottui Elokapina, mutta uudemmassa keruussa lomakkeeseen vastasi sekä Elokapinassa että Äitikapinassa mukana olleita ihmisiä. Vastaaminen oli mahdollista ilman suorien tunnistetietojen antamista, mutta lomakkeeseen saattoi jättää yhteystietonsa, mikäli halusi osallistua tutkimushaastatteluun.

Haastattelut olivat etnografiseen tutkimukseen suunniteltuja puolistrukturoituja teemahaastatteluja, joissa haastateltavalla on ollut mahdollisuus vaikuttaa keskustelun kulkuun nostamalla esiin häntä itseään kiinnostavia kysymyksiä.[34] Haastattelutilanteet on pyritty rakentamaan kiireettömiksi ja rauhallisiksi, jotta niissä olisi mahdollisuus puhua turvallisessa ympäristössä usein stressaaviksi koetuista aiheista, kuten katusuluissa istumisesta tai surumusiikin esittämisestä keskellä vilkasta liikennettä. Yksittäisen haastattelun kesto on ollut 20–90 minuuttia. Haastattelut on litteroitu sanasta sanaan.[35] Vanhemmassa haastatteluaineistossa kaikki haastateltavat on anonymisoitu. Uudemman keruun aikana haastateltavilla oli mahdollisuus vaikuttaa anonymisointiin, ja moni aktivismia harjoittava esiintyvä taiteilija ja ammattimuusikko valitsi esiintyä tutkimuksessa omalla nimellään. Vanhempi haastatteluaineisto tuhotaan tutkimuksen päätteeksi, mutta uudempi tallennetaan Musiikkiarkiston kokoelmiin tulevaa tutkimusta varten.

33 Varhaisempi haastatteluaineisto on kerätty osana tutkimushanketta Musiikintutkijat yhteiskunnassa: aktivistinen musiikintutkimus yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden edistäjänä (2020–2025, Koneen Säätiö, v.t. Juha Torvinen, N=9) ja uudempi aineisto osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta Muutoksen äänet: musiikki kansalaistoiminnan välineenä suomalaisessa ympäristöliikkeessä 2000-luvulla (9/2024–8/2028, v.t. Sini Mononen, N=17 [tilanne marraskuussa 2025]).

34 Huttunen & Homanen 2017, 131.

35 Uudemman haastatteluaineiston on litteroinut *Muutoksen äänet* -hankkeessa tutkimusavustajana työskennellyt Seela Kallio. Vanhemman aineiston litterointi kirjoittajan.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Elokapina ja Äitikapina

Elokapina on kansainvälisen ilmastoliike Extinction Rebellionin (XR) autonominen paikallinen verkosto. XR perustettiin Isossa-Britanniassa keväällä 2018, ja Suomen Elokapina aloitti toimintansa saman vuoden syksyllä. Elokapina voidaan sijoittaa 2000-luvun johtajattomien ja horisontaalisten liikkeiden piiriin, joiden katsotaan yleistyneen viime vuosikymmenten aikana erilaisten antiautoritääristen, antimilitarististen, antikapitalististen ja antirasististen liikkeiden myötä.[36] Elokapina pyrkii vaikuttamaan paikalliseen poliittiseen päätöksentekoon ja yhteiskunnan keskeisiin instituutioihin ilmastonmuutoksen hillitsemiseksi sekä oikeudenmukaisen vihreän siirtymän varmistamiseksi.

Kansainvälinen XR mainitsee liikkeen käsikirjassa *This is not a Drill* esikuvinaan 1800-luvun kansalaistottelemattomuuden isän ja ympäristöfilosofi Henry David Thoreaun ja Mahatma Gandhin, jonka Satyagraha-filosofia yhdistetään Etelä-Afrikan rotuerottelun sekä brittikolonialistien Intian luonnonvaroja riistäneen politiikan vastustamiseen. Keskeinen esikuva on myös Martin Luther King ja tämän johtamat 1950- ja 1960-lukujen kansalaisoikeustaistelut. Esipuheen käsikirjaan on kirjoittanut ekofeminismin pioneeri Vandana Shiva asemoiden liikkeen edelleen 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa syntyneen ekofeminismin piiriin.[37] Kansainvälisen XR:n ja Elokapinan toimintatavoissa voi nähdä yhteyden myös 1900-luvun alun suffragetteihin, jotka hyödynsivät toiminnassaan väkivallatonta kansalaistottelemattomuutta, suoraa toimintaa ja luovia keinoja.

Elokapina julkaisi pian toiminnan aloittamisen jälkeen vaatimukset, joissa se edellytti Suomen hallitukselta totuuden puhumista ilmastokriisin laajuudesta, ekologista jälleenrakennusta ja hiilineutraaliutta vuoteen 2025 mennessä sekä kansalaisfoorumin perustamista.[38] Toiminnan tavoitteet oli kiteytetty Britannian XR:ää mukaillen kolmeen kohtaan: ”Kerro totuus”, ”Toimi nyt” ja ”Laajennetaan demokratiaa”.[39] Myöhem-

36 Dixon 2014, 2.
37 Farrell, Green, Knights & Skeaping 2019.
38 Reponen 2021, 168.
39 Nykänen, Kotiranta, Kukko & Seppälä 2023, 285.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

min Elokapina julkaisi uudistetut tavoitteensa, joissa kolmas kohta oli täsmennetty muotoon ”Vahvistetaan demokratiaa” ja neljäntenä vaatimuksena oli lisätty edellä mainittujen joukkoon ”Oikeudenmukainen muutos”.[40]

Väkivallaton kansalaistottelemattomuus ja häiriön aiheuttaminen ovat Elokapinan keskeistä perusrepertuaaria, ja katusulut ovat kenties liikkeen näkyvin toiminnan muoto. Näiden lisäksi Elokapina käyttää toiminnassaan kampanjoita, joissa se keskittyy erilaisiin ajankohtaisiin ilmastopoliittisiin teemoihin. Elokapina on erityisen luova liike, jossa harjoitetaan paljon taiteen ja aktivismin keinoja yhdistävää artivismia.[41] Taiteen keskeistä asemaa Elokapinan keinovalikoimassa heijastaa syksyllä 2023 myönnetty Koneen Säätiön rahoitus. Hankkeen ”Metsän vuoro – Elokapinan väliintulo metsäkeskusteluun” kuvauksessa mainitaan toiminnan keinoina erityisesti taideperformanssit, osallistavat mielenosoitukset ja tieteen jalkauttaminen keskustelutilaisuuksissa.[42]

Elokapinan vahvan artivistiselle kulttuurille voidaan löytää vertailukohtia aktivismikulttuurien lähihistoriasta. Isossa-Britanniassa ympäristöliikkeitä tutkinut Julia Ramirez Blanco kuvaa 2000-luvun aktivismia taiteellisen ja luovan käänteen käsitteellä. Blanco yhdistää taiteellisen käänteen synnyn 1990-luvun sosiaalisesti sitoutuneen taiteen esiinnousuun sekä taiteen kentän ja aktivistisen kulttuurin väliseen suhteeseen, jossa aktivismi vaikutti taiteen muotoihin ja vastaavasti aktivistinen kulttuuri omaksui taiteen ilmaisukeinoja. Blanco kuvaa, kuinka erilaiset symboliset eleet, performatiiviset aktiot ja esteettisesti luova toiminta ovat vakiintuneet osaksi aktivismikulttuuria.[43]

Nykyisen, voimakkaan artivistisen kansanliikkeen juuria voidaan jäljittää myös suomalaisen ympäristöliikkeen historiaan, kuten 1970- ja 1980-lukujen vaihteen Koijärvi-liikkeeseen ja Alta-Kautokeino-protesteihin.[44] Nämä protestit saivat myös esityksellisiä piirteitä, kun Alta-Kautokeino-protesteihin osallistuneet taiteilijat pystyttivät muun muassa performatiivisen kodan Norjan suurkäräjien edustalle ja huusivat

40 Elokapina, Our Demands.
41 Mononen 2023, 16.
42 Koneen Säätiö.
43 Blanco 2013.
44 Nykänen, Vinkka & Lehtola 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

iskulauseita Norjan kansallissymbolin, leijonapatsaan luona.[45] Erityisesti Alta-Kautokeino-protestit muistetaan monitaiteisina ja huomiota herättävinä. Liikkeessä toimivat muun muassa muusikko ja runoilija Nils-Aslak Valkeapää sekä runoilija ja kuvataiteilija Synnøve Persen. Alta-kiistojen yhteydessä pidettiin myös taidenäyttelyitä, jotka toimivat sysäyksinä usean saamelaistaiteilijan ammattiuralle.[46]

Tämän luvun toinen tarkasteltava liike, Äitikapina, on Elokapinan läheisyydessä toimiva, mutta siitä itsenäinen verkosto, joka pyrkii rakentamaan turvallista tilaa emotionaalisesti ja sosiaalisesti kuormittavan ilmastonmuutoksen keskelle. Yhdysvalloissa vuonna 2022 toimintansa Mothers' Rebellion -nimellä aloittaneen ja kansainvälisen XR-liikkeen liittolaisena toimivan Äitikapinan ytimessä on tunteiden käsittely ja erityisesti surun ja toivon ilmaisu lasten ja tulevien sukupolvien puolesta.[47] Liike tunnetaan hiljaisista mielenilmauksistaan, joissa mielenosoittajat istuvat piirissä, selkä piirin keskustaa kohti. Suomen Äitikapina teki ensimmäisen, verkoston toiminnan aloittamisesta tiedottavan Instagram-julkaisunsa 11.7.2023.[48]

Tunteet ja niiden käsittely kuuluvat sekä Elokapinan että Äitikapinan ytimeen. Molempia liikkeitä luonnehtii kollektiivisen hyvinvoinnin kulttuuri, jossa aktivistien hyvinvointiin kiinnitetään huomiota esimerkiksi vetäytymällä yhteiseen purkuun aktioiden jälkeen (engl. *debriefing*).[49] Keskeinen osa Elokapinaa on niin sanottu uusiutuvan kulttuurin periaate, jossa ekokatastrofi ymmärretään laajasti sekä planeettaa että sen resursseja koettelevana että sosiaalisena, henkisenä ja kulttuurisena kriisinä. Uusiutuvan kulttuurin periaatteeseen liittyy ajatus siitä, että planeetan lisäksi on huolehdittava myös sen asukkaista ihmisistä eläimiin, kasvimaailmaan ja muihin lajeihin. Ylikulutus voi siis kohdistua muuhunkin kuin luonnonvaroihin, ja luonnonvarojen säästämisen ohella myös esimerkiksi sosiaalisia, emotionaalisia ja kulttuurisia varantoja tulisi suojella.[50]

45 Mt., 179–185.
46 Hautala-Hirvioja 2013, 144.
47 Mothers' Rebellion.
48 Äitikapina. Instagram-julkaisu 11.7.2023.
49 Jokela, Kettunen & Luhtakallio 2024, 140.
50 Westwell & Bunting 2020, 546; Harms 2022, 517.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Uusiutuvan kulttuurin ja hoivan aktivismin historiallisia juonteita voidaan jäljittää eri puolilta transnationaalista aktivismikenttää. Huolenpito ja hoiva on liittynyt aina jossain määrin protestin historiaan, ja sillä on ollut vahva asema erilaisissa feministisissä, antirasistisissa ja queer-aktivismin muodoissa. Toisaalta Elokapinan ja Äitikapinan kollektiivista hyvinvointia korostavat kulttuurit ovat sukua 2000-luvun johtajattomissa verkostomaisissa kansanliikkeissä suosituille affektiivisen organisoitumisen tavoille. Ne korostavat ystävällisyyttä, inklusiivisuutta sekä emotionaalista ja psykologista turvallisuutta aktivismiin kuuluvina eettisinä valintoina. Liikkeissä aktivismin eettisiin periaatteisiin kuuluu kaikkien mahdollisuus osallistua tasavertaisina liikkeiden toimintaan riippumatta mahdollisesta traumataustasta tai vaikeista elämänkokemuksista. Kollektiivista hyvinvointia korostavat kulttuurit voidaan yhdistää myös niin sanotun machoaktivismin kritiikkiin, jossa suhtaudutaan kriittisesti omasta hyvinvoinnista luopuvaan ja aatteen vuoksi itsensä uhraavaan aktivismiin.[51]

Affektiivisen organisoitumisen periaatetta on sovellettu maailmalla erilaisissa liikkeissä marginaalisten ja rakenteellisesta sorrosta kärsivien ihmisryhmien tukemiseen. Elokapinassa affektiivinen organisoituminen liittyy ekososiaalisen oikeudenmukaisuuden lisäksi ilmastotunteiden käsittelyyn. Toisaalta Elokapinassa ekologinen kriisi hahmotetaan laajasti kulttuurisena, sosiaalisena ja eettisenä kriisinä, joka kytkeytyy luonnonvarojen ylikulutuksen lisäksi muun muassa militarismiin, pakolaisuuteen ja laajaan inhimilliseen ja muunlajisten kärsimykseen. Suruaktiot ovat esimerkkejä Elokapinan ja Äitikapinan solidaarisuuden kulttuureista, joissa ekokatastrofiin liittyvien monimutkaisten tunteiden käsittely ja toivo liittyvät kiinteästi ilmastoaktivismin harjoittamiseen.

Surun symbolit

Helsingin Mannerheimintiellä oli syyskuussa 2024 ruuhkaa. Elokapina ja ruotsalainen Återställ Våtmarker olivat värjänneet edellisenä päivänä

51 Dixon 2014, 112.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

eduskuntatalon pylväikön punaiseksi. Uutiskuvissa vesiliukoisella maalilla värjätyt pylväät näyttivät siltä, kuin ne olisi tahrittu vereen, joka valuu talon fasadista alas portaikkoon. ”Veriset” pylväät olivat monen mielessä, kun syyskuun jatkunut Kiehumispiste huipentui suureen mielenosoituspäivään. Senaatintorilta käynnistynyt tukimielenosoitus oli siirtynyt kulkueena eduskuntatalolle, jossa osa kapinallisista sulki jo Mannerheimintietä. Veriprikaati liikkui tukimielenosoituksena eduskuntatalon edustalla.

Aktion järjestäytymiseen vaikutti jonkin verran vesisade, joka jatkui raskaana ja lähes yhtäjaksoisena tuntien ajan. Sateesta huolimatta noin kymmenhenkinen kapinaorkesteri (paikalla oli ainakin viuluja, kontrabasso, nokkahuilu ja klarinetti) soitti Musiikkitalon lipan alla: ohjelmassa oli Jean Sibeliuksen (1865–1957) *Andante Festivo* (1922/1938) ja Frédéric Chopinin Surumarssi (*Marche Funèbre*) (1837–1839). Musiikkia oli aluksi vaikea kuulla katusululle, mutta se tavoitti lähistöllä seisovien mielenosoittajien lisäksi ainakin perjantain konserttiin saapuvan yleisön. Sivummalla oli myös noin parikymmenhenkinen Elokuoro, joka lauloi huudatuksia ja kenties jonkun itse sepittämän laulun. Elokapinan verkkosivuilla Kiehumispisteen tavoitteeksi mainittiin saada Suomen hallitus luopumaan ympäristölle haitallisista tuista sekä lopettamaan ilmastolain ja Pariisin sopimuksen rikkominen.[52] Liike kiinnitti huomiota vaatimuksiin jo Elokapinan aikaisemmista kampanjoista tutuiksi tulleilla tavoilla, eli häiriötä aiheuttamalla sekä erilaisilla symbolisilla keinoilla, jotka saattoivat olla affektiivisesti ravistelevia tai tyynnyttäviä.

Elokapinassa on ollut Kiehumispisteen perjantaina nähdyn katusulun kaltaisia suruaktioita jo liikkeen varhaisesta vaiheesta lähtien. Kesällä 2019, noin puoli vuotta ensimmäisen Elokapinan järjestämän tapaamisen jälkeen, liike järjesti Meidän veremme -performanssin Helsingin Kansalaistorilla Suomen EU:n puheenjohtajuuskauden kynnyksellä.[53] Saman vuoden joulukuussa Jyväskylässä vietettiin Monimuotoisen maapallon muistotilaisuutta, ja seuraavan vuoden huhtikuussa Fortumin pääkonttorilla Helsingissä kokoontui puolestaan ”sururyhmä”.[54] Neljä

52 Elokapina. Kiehumispiste-syyskampanja.
53 Elokapina. Instagram-julkaisu 30.6.2019.
54 Elokapina. Instagram-julkaisut 1.12.2019 ja 23.4.2020.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vuotta myöhemmin Oulun lentokentällä järjestettiin Maapallon hautajaiskulkue, ja saman vuoden marraskuussa Helsingissä oli Black Friday -päivänä Maapallon hautajaiset -performanssi, jossa pallo poltettiin Jean Sibeliuksen *Finlandia*-hymnin (1899/1900) soidessa taustalla.[55] Näiden ja monien muiden suruprotestien lisäksi Elokapinassa on nähty lukuisia *die in* -aktioita, joissa yksi tai useampi mielenosoittaja asettuu maahan makaamaan teeskennellen nukkuvaa tai kuollutta.

Surun symboliikka merkitsee aktivisteille eri asioita. Erilaiset merkityksenantotavat tulevat ilmi muun muassa siinä, miten aktivistit puhuvat Elokapinassa ja Äitikapinassa kuultavasta musiikista. Musiikkitalon aktiota läheltä seurannut anonyymi aktivisti arveli, että musiikki oli valittu sinne osin siksi, että se olisi soittajille suhteellisen helposti omaksuttavaa ja näin ollen aktivistien näkökulmasta inklusiivista repertuaaria.[56] Eräs toinen, Veriprikaatissa vaikuttanut anonyymi aktivisti korosti haastattelussa musiikin ilmentämien tunteiden viestinnällistä ominaisuutta. Iloisten ja mieltä kohottavien esimerkkien lisäksi hän mainitsi erikseen aktiot, joissa teemana on suru. Hän toi esiin, että siinä missä iloinen musiikki voi viestiä yhteisöllisyyttä, surullinen musiikki voi olla kuitenkin ekokatastrofin käsittelyn yhteydessä soveliaampaa.[57] Pitkälläsillalla vuonna 2021 soittanut aktivisti sen sijaan toi esiin, kuinka surullinen, paikallaan ”leijuva” musiikki auttoi aktivisteja pitämään kiinni vakaumuksestaan.[58]

Aktivistien näkemykset muistuttavat Irlannin Red (Rebel) Brigadea tutkineen Janet O’Shean huomioita siitä, että surumusiikkiin liittyy solidaarisuutta, sosiaalista omaatuntoa ja etiikkaa heijastavia merkityksiä. O’Shea yhdistää Irlannin XR-liikkeen *die in* -aktiot samaan kulttuurihistorialliseen jatkumoon 1980-luvulla San Franciscossa alkunsa saaneiden ACT UP! -mielenosoitusten sekä 2000-luvun Black Lives Matter -liikkeen protestien kanssa. Näissä molemmissa on käytetty *die in* -aktioita surun ja solidaarisuuden osoituksena yhteiskunnallisesti prekaarissa asemassa olevien puolesta.[59] 1980-luvun alussa levinnyt AIDS-epidemia käynnisti

55 Elokapina. Instagram-julkaisut 19.4.2024 ja 30.11.2024.
56 Haastattelu 1/2023.
57 Haastattelu 12/2022.
58 Haastattelu 9/2022.
59 O’Shea 2023, 29.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

vuosien 1986 ja 1987 aikana Yhdysvalloissa ACT UP! -vastarintaliikkeen, joka kiinnitti huomiota tautiin ja sitä sairastavien asemaan kansalaistottelemattomuuden, disruptiivisten eli häiriötä aiheuttavien taktiikoiden, *die in* -aktioiden ja katuperformanssien avulla.[60] Liike kehysti vaatimuksiaan muun muassa aktioilla, joissa mielenosoittajat makasivat kaduille levitetyillä ”sairaspedeillä”. Niiden äänimaisemasta kirjoittanut Katrin Köppert kuvaa, kuinka visuaalinen surun ilmaus sekoittui aktioissa raivostuneen väkijoukon huutoon, joka kohotettiin vastalauseena hallinnon hiljaisuudelle.[61]

Myös osassa Elokapinan suruaktioita surumusiikki ja hiljaisuus limittyvät aktivoivaan ja toisinaan jopa aggressiiviseen tunnemaisemaan. Tällainen huudon, hiljaisuuden ja hartaan musiikin rytmittämä suuren mittakaavan suruaktio nähtiin kesäkuussa 2024 Senaatintorilla osana Elokapinan Myrskyvaroitus-kampanjaa. Suurikokoisena satojen ihmisten *die in* -aktiona järjestetty dramatisoitu suruaktio oli jo aiemmin päivällä käynnistynyt eduskuntatalolta, josta kulkue oli edennyt Aleksanterinkatua pitkin Senaatintorille. Olin itse torilla ja näin, kuinka Veriprikaati oli paikalla ottamassa vastaan mielenosoittajia: punaisiin asuihin sonnustautuneet prikaatilaiset liikkuivat hitaissa muodostelmissa tuomiokirkon edustalla jo ennen kuin mielenosoitus ehti paikalle. Veriprikaatin läsnäolo kiinnitti lämpimänä kesäpäivänä torilla liikkuvien ohikulkijoiden huomion, joista osa jäi seuraamaan mielenkiinnolla mitä tuleman pitää. Toria lähestyvän mielenosoittajien joukon saattoi kuulla jo kaukaa, sillä väkijoukko saapui paikalle huutaen katkeamattomalla tasaisella rytmillä sloganeita. Aina kun yksi esihuudattaja väsyi, toinen jatkoi huudattamista muodostaen jatkuvan rytmikkäänä etenevän huutojen virran. Huutojen saattelemana väki asettui torin laidalle kasvot kohti aukiota. Mielenosoitus hiljeni yhteisestä merkistä ja ihmiset asettuivat makaamaan maahan *die in* -asetelmaan. Hiljaisuudesta nousi kapinaorkesterin soittama rauhallinen melodia, joka sulki maassa makaavat ihmiset ja aktiota seuraavat ohikulkijat sisäänsä. Tunnelma särkyi aika

60 Gould 2009, 4.
61 Köppert 2018, 75.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ajoin mustissa asuissa paikalla liihottelevien Oil Slick -ryhmän[62] hahmojen huutoihin.

Siinä missä Senaatintorin ja Pitkänsillan aktioissa surun tunne syntyi elokapinalaisten itsensä säveltämän musiikin avulla, Musiikkitalon aktiossa ja syksyllä 2025 Helsingin Kampissa järjestetyssä Äitikapinan hiljaisessa Gaza-mielenosoituksessa suru oli läsnä länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa kanonisoitujen kappaleiden myötä. Olin paikalla aktiossa tilannetta seuraavana jalankulkijana. Kampissa mielenilmaus oli jatkoa Helsingin Keskuskadulla 9.8.2025 järjestetylle Gaza-aktiolle. Molemmissa aktioissa mukana ollut ja niiden suunnitteluun osallistunut muusikko ja musiikkipedagogi Kaisa Saarikorpi (s. 1977) kertoi haastattelussa, että jousiorkesteri soitti aktioissa Samuel Barberin (1910–1981) *Adagion jousille* Op. 11 (1936), Johann Sebastian Bachin (1685–1750) orkesterisarjan D-duuri no. 3 osan 2 (1730), joka tunnetaan nimellä *Air* sekä Edvard Griegin (1843–1907) Peer Gynt -orkesterisarjan no. 1 op. 46, osan 2, *Åsen kuolema* (1888). Saarikorven mukaan esimerkiksi Bachin *Air* valittiin aktioissa soitettavaksi nimenomaan siksi, että moni tunnistaa sen hautajaismusiikiksi, jolloin mielenilmauksessa kuultaviin säveliin liittyy myös henkilökohtaisia muistoja.

> Hautajaismusiikki herättää usein tunnemuistoja. Moni on ollut hautajaisissa ja surrut siellä. Munkin isoisäni hautajaisissa soi *Air*. Nämä ovat tosi voimakkaita kappaleita meille länsimaisille ihmisille, ja surun kokemus ehkä nousee vielä voimakkaammin esiin sellaisella musiikilla, joka on surullisen kuuloista.[63]

Kaikki Äitikapinan Gaza-mielenilmauksissa kuultavat kappaleet ovat vakiintuneet joko ohjelmamusiikkina tai muun käyttöyhteytensä perusteella länsimaisessa kulttuurissa laajasti jaetuiksi surun ilmaisuiksi. Erityisesti Barberin *Adagio jousille* on tunnettu angloamerikkalaisessa maailmassa populaarina surun symbolina siitä huolimatta, että Barber

62 Elokapina. Instagram-julkaisu 9.7.2024.
63 Haastattelu 10/2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

ei tiettävästi säveltänyt sitä alun perin hautajaismusiikiksi.[64] Sittemmin sävellys on vakiintunut surun ikoniseksi merkiksi. BBC:n Today-radio-ohjelman kuulijat äänestivät *Adagion* vuonna 2004 kaikkien aikojen surullisimmaksi, ja sävellys on vakiintunut merkitsemään julkisen surun hetkiä, kuten järkytyksen ilmaisua syyskuun 11. päivän terroritekojen jälkeen.[65] Yhdysvalloissa kappale on kuultu usein merkkihenkilöiden kuolinuutisten yhteydessä, kuten presidentti Franklin D. Rooseveltin (1882–1945) kuoltua sekä presidentti John F. Kennedyn (1917–1963) hautajaisten uutislähetyksessä.[66]



Äitikapinan hiljainen Gaza-mielenosoitus Helsingissä 28.9.2025. Taustalla jousiorkesteri. Kuva: Satu Söderholm, Elokapina.

64 Howard 2007, 52.
65 Pegley 2017, 60.
66 Howard 2007, 53, 54.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Elokapinan ja Äitikapinan kaltaisten kansanliikkeiden kontekstissa *Adagion*, *Airin* ja *Åsen kuoleman* tapaisten sävelteosten symbolinen merkitys on kuitenkin jossain määrin erilainen kuin kuultuna yhteiskunnan vakiintuneissa instituutioissa, kuten radiossa tai konserttisaleissa. Yhtäältä teokset liittyvät transnationaalisen liikkeen kulttuuriin. Teosten päätymiselle osaksi Äitikapinan mielenosoitusta voi etsiä vertailukohtaa Hollannin A12-moottoritien sulusta ja sen Mozart-aktiosta. Toisaalta tällaiset taideteokset ovat vahvasti institutionalisoituneita ja ne mielletään kuuluvaksi perinteisesti ylempien yhteiskuntaluokkien kulttuuriperintöön, ja horisontaaliset kansanliikkeet suhtautuvat tyypillisesti kielteisesti vakiintuneisiin instituutioihin. Siten ne eivät täysin sovi osaksi kansanliikkeiden perussymboliikkaa sellaisenaan.[67]

Vakiintuneiden ja kanonisoitujen teosten hyödyntäminen ei ole kuitenkaan aivan ennenkuulumatonta Elokapinan kaltaisissa verkostoissa. Esimerkiksi ilmastoliike Just Stop Oil nousi julkisuuteen syksyllä 2022 liikkeen tehtyä disruptiivisia iskuja länsimaisiin taidemuseoihin, joissa aktivistit heittivät tomaattikeittoa ikonisten maalausten suojalasien päälle.[68] Näitä aktioita on rinnastettu 1900-luvun alun suffragettiliikkeen taidemuseoissa suorittamiin iskuihin, joissa suffragetit rikkoivat vasaralla maalausten suojalaseja.[69] Syksyllä 2022 Lontoon National Galleryyn kohdistunutta iskua seuranneessa aktioiden sarjassa Just Stop Oilin, transnationaalisen XR:n ja The Next Generationin aktivistit iskivät erillisissä aktioissa taidemuseoiden lisäksi myös taidemusiikin instituutioihin, kuten Sveitsin Lucerne-festivaalin Bruckner-konserttiin syksyllä 2023 ja saman vuoden joulukuussa Rooman Accademia Nazzionale di Santa Cecilian joulukonserttiin.[70] Aktioihin muun muassa liikkeiden sosiaalisessa mediassa yhdistetyn sloganin ”No art on a dead planet” voidaan tulkita tarkoittavan, että ilman elinkelpoista planeettaa ei ole myöskään taidetta jälkipolville säilytettäväksi.

67 Chantal Mouffe on kirjoittanut horisontaalisten kansanliikkeiden antagonistisesta ja agonistisesta politiikasta sekä taiteesta politiikan tekemisen välineenä. Ks. Mouffe 2013.

68 Gayle 2022.

69 Oberoi 2021, 126–127.

70 *Wanted in Rome* 22.12.2023; Roberts 2023.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tuomalla kanonisoidut säveltaideteokset suruaktioiden yhteyteen Elokapina näyttäytyy taidemuseoihin kohdistettuja taideiskuja maltillisempana liikkeenä. Samalla se kuitenkin yhdistää Just Stop Oilin iskujen tavoin planeetan suojelemisen ajatuksen kulttuuriperinnön säilyttämiseen. Toisinaan ajatus kulttuuriperinnön säilyttämisestä liittyy suoraan instituutiokritiikkiin. Tämä näkökulma korostui etenkin elokapinalaisten piirissä taidemusiikkikulttuurista tulevien aktivistien kohdalla. Osa heistä toi esiin tyytymättömyytensä taidemusiikki-instituutioiden kykyyn reagoida ekokatastrofiin, jolloin taidemusiikin historiassa kanonisoitujen kappaleiden soittaminen aktivismikontekstissa on eräänlainen instituutiokriittinen teko.[71]

Toisaalta Äitikapinassa mukana olevat aktivistit korostivat Gaza-mielenosoituksista puhuttaessa musiikin merkitystä nimenomaan tunteen ilmaisun muotona, jossa surumusiikki näyttäytyy tukimielenosoituksen ja solidaarisuuden osoittamisen tapana.[72] Kenties tämä surumusiikin tunnemaisemaan liittyvä merkitys on myös sellainen, joka avautuu useimmiten aktioita ulkoapäin seuraavalle yleisölle. Aktivistien omassa kulttuurissa surun symbolit voivat liittyä kuitenkin edelleen myös kollektiiviseen huolenpitoon. Esimerkiksi Vimma-yhtyeen laulaja Eeva Rajakangas (1998) on puhunut yleisesti aktioissa soitetusta musiikista ”jäsenkorjauksena”, joka konkreettisesti hoitaa ihmisten kehoja ja mieliä.[73] Tässä mielessä myös suruaktioiden musiikin merkitys voi hahmottua kollektiivisen hyvinvoinnin kulttuurin ilmentymänä sekä erityisesti ilmastonmuutokseen liittyvien ahdistavien tunteiden käsittelynä ja tapana merkitä kollektiivisen surun avulla suojelun tarpeessa oleva.

Elokapinan ja Äitikapinan surunilmaukselle löytyy viitekohta myös suomalaisesta protestihistoriasta. Kaisa Lassinaro on liittänyt Elokapinan feministis-affektiiviset aktiot samaan historialliseen jatkumoon kuin suomalainen 1980-luvun naisten rauhanliike, joka oli osin vastausta Naton ja Neuvostoliiton väliseen asevarusteluun kylmän sodan aikana sekä sen aiheuttamalle ahdistukselle. Hän mainitsee niin sanotut Itkijänaiset, jotka sovelsivat vuonna 1987 Eduskuntatalon istuntakauden

71 Haastattelut 2/2025 ja 3/2025.
72 Haastattelu 10/2025.
73 Haastattelu 7/2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

avajaisissa suoritetussa antimilitaristisessa mielenilmauksessa karjalaista itkijäperinnettä ja sen perinteeseen liitettyä naisten roolia ”esi-itkijöinä”. Itkijänaisten mielenilmaus sisälsi muun muassa mustiin pukeutuneiden naisten dramatisoidun aktion, jossa itkevät aktivistit pudottivat yli 200 nenäliinaa eduskunnan lehteriltä kansanedustajien päälle.[74]

Katkos ja sen uudelleenneuvottelu

Kysymys ympäristöliikkeen musiikillisesta ja poliittisesta historiasta on monisyinen ja vaikeasti yhdistettävissä varmuudella mihinkään tiettyihin historiallisiin pisteisiin. Elokapinan väkivallattoman kansalaistottelemattomuuden ja suruaktioiden historian alkupisteen voi halutessaan jäljittää aina antiikin Kreikkaan ja Sofoklen Antigoneen tragediaan (442 tai 441 eaa.), jossa Antigone uhmaa tyrannia hautaamalla soturiveljensä. Kansainvälinen XR asemoi itsensä käsikirjassaan muun muassa romantiikasta virinneeseen väkivallattoman kansalaistottelemattomuuden periaatteeseen ja toisaalta feminismin eri traditioihin. Sen repertuaarin tarkempi tarkastelu ehdottaa myös lukuisia muita lähihistorian kiinnekohtia, joihin liike symbolisesti kiinnittyy aktioiden ja niissä olevien luovien keinojen avulla. Suruaktioita voisi lukea ajattomina ja puoluepolitiikan ylittävinä symboleina. Toisaalta niiden historialliset viitepisteet voidaan asettaa antirasistiseen ja feministiseen protestiperinteeseen niin paikallisella kuin transnationaalisella tasolla. Tämä perinne nivoutuu osaksi mielenosoituskulttuurin emotionaalista, symbolista ja musiikillista kerrontaa.

Suomalaisen ympäristöliikkeen valtavirtaisen historian voidaan katsoa alkavan vaihtelevasti eri historiallisista ajankohdista. Riippuen valitusta ajankohdasta sille mainitaan erilaisia keskeisiä sävelteoksia ja symbolisia kiinnekohtia, joista jokainen ehdottaa erilaisia tapoja identifioitua ja sijoittua osaksi mielenilmausten historiallista jatkumoa. Esimerkiksi Merja Minkkinen mainitsee varhaisena modernina suomalaisena ympäristölauluna Arvo Salon (1932–2011) sanoittaman ja Kaj Chydeniuksen

74 Lassinaro 2023, 50–51.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

(1939–2024) säveltämän kappaleen *Hiljainen kevät*, joka asemoi ympäristöliikkeen musiikillisen perinnön 1960-luvun rauhanliikkeen ja ympäristöliikkeen allianssiin. Kappaleen nimi viittaa puolestaan yhdysvaltalaisen biologi Rachel Carsonin kirjaan *Äänetön kevät* (alkukielellä *Silent Spring*, 1962), jonka julkaisu mielletään aikakauden ympäristöliikkeen liikkeellepanevaksi voimaksi.[75]

Toisaalta Minkkinen on tuonut esiin, kuinka ympäristölauluja on sepitetty laajalti erilaisissa yhteyksissä, kuten vihreän liikkeen, poliittisten ja hengellisten järjestöjen, luonnonsuojelujärjestöjen sekä yksityisten säveltäjien ja kansalaisten parissa. Moni on saattanut laulaa ympäristölauluja myös rippikoulussa osana laajaa, lähes koko ikäluokkaa koskettavaa sukupolvikokemusta. Osa ympäristölauluista ja -musiikista on syntynyt paikallisesti, osa on omaksuttu aiempien liikkeiden repertuaarista ja kansainväliseltä kentältä. Tavallista on ollut myös muokata olemassa olevien laulujen sanoituksia ympäristöliikkeen tarkoitukseen sopiviksi.[76]

Suomalaisen ympäristöliikkeen symbolisesti keskeisenä musiikillisena traditiona voidaan kuitenkin pitää ennen kaikkea proletaarista työväenmusiikkia tai 1960- ja 1970-lukujen perintöä, joka syntyi kansainvälisen ympäristöliikkeen politisoitumisen vanavedessä ja kuului Suomessa kulttuuriradikalismin ja taistolaisuuden perintöön, jossa kantaaottavuus, mobilisointi ja poliittinen tunnustaminen olivat ilmaisun kannalta keskeistä.[77] Suomessa 1960- ja 1970-lukujen kantaaottavuuden näkyvänä musiikillisena instituutiona toiminut laululiike saa yhä tänäkin päivänä voimakkaan aseman protestimusiikin kulmakivenä siitä huolimatta, että liike vaimeni 1980-luvulla.[78]

Love Recordsin, KOM-teatterin, Agit Propin ja Koiton Laulun ympärille rakentuneen liikkeen musiikki fuusioi useita musiikkigenrejä ottaen vaikutteita niin kalevalaisesta laulusta, jazzista, avantgardesta kuin teatterikentällä suositusta kabaree-lauluperinteestäkin. Eetokseltaan laululiike oli työväenaatteeseen sitoutunut ja voimakkaan vastakulttuurinen.[79] Liikkeen henkeä ilmentää YK:n kansainvälisen

75 Minkkinen 2020, 472–473.
76 Minkkinen 2020, 479.
77 Rautiainen 2001, 174.
78 Saunio 1986, 53; Forss 2015, 347.
79 Saunio 1986, 26.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

luonnonsuojeluvuoden (1970) innoittamana julkaistu Love Recordsin kokoelmalevy *Suojele luontoa, ihmistäkin* (1971), jonka laulut käsittelevät ajan tunnettujen muusikoiden tulkitsemana luonnon saastumista ja ihmisoikeuksia iskelmän, folkin ja avantgardistisen ilmaisun avulla.[80]

Siinä missä Elokapinankin piirissä lauletaan perinteisiä lauluja, suruaktioissa kuultava musiikki heijastaa varsin toisenlaista protestimusiikin historiaa kuin aikaisempi historiankirjoituksen valtavirta on antanut ymmärtää. Suruaktiot laajentavat protestimusiikin repertuaaria perinteisistä lauluista yhtäältä aktivistien itse säveltämillä ja toisaalta länsimaisen taidemusiikin kaanonista lainatuilla sävelteoksilla. Nämä taidemusiikkikulttuuria edustavat ja kansansävelmiin viittaavat musiikilliset symbolit saavat aktivistien kesken monia erilaisia merkityksiä affektiivis-kehollisesta huolenpidosta instituutiokritiikkiin sekä solidaarisuuden ja vakaumuksen osoittamiseen. Vaikka niissä on vastakulttuurisia elementtejä, ne eivät asetu välttämättä affektiivisesti jyrkkään vastakkainasetteluun valtakulttuurin kanssa, vaan viittaavat jaettuihin ja laajasti tunnistettuihin surun kokemuksiin. Samalla Elokapinassa ja Äitikapinassa aiemmin pitkälti protestimusiikin marginaalissa ollut musiikki elää perinteisten musiikillisten ilmaisumuotojen kuten protestilaulujen rinnalla.

Elokapinassa ja Äitikapinassa harjoitettavien suruaktioiden kulttuurihistorialliselle käänteelle voi etsiä monia syitä. Kyse voi olla Elokapinan inklusiivisesta ja johtajattomasta kulttuurista, joka syntyy aktivistien omista ideoista käsin. Toisaalta instrumentaali- ja taidemusiikin käytölle voi löytää selviä transnationaalisen liikkeen sisäisiä innoittajia, kuten Hollannin XR:n A12-moottoritien sulun.

Yhtä hyvin katkoksessa voi olla kyse sukupolvien välisestä kuilusta. Suomalaisen protestimusiikin valtavirran paikkaa pitkään pitänyt laululiike on monen elokapinalaisen isovanhempien kulttuuria. Vaikka musiikki voi rakentaa kansanliikkeissä sukupolvien välistä siltaa ja toimia näin kollektiivisena muistina[81], Elokapinassa vaikuttavat sukupolvet ovat tuoneet liikkeen repertuaariin mukaan heidän omaa arvomaailmaansa heijastavia musiikillisen ilmaisun muotoja.

80 Välimäki, Rantanen & Mononen 2020, 39.
81 Eyerman & Jamison 1998, 6–7.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tuomalla kulttuurihistoriallisesti arvokkaana pidetyn taidemusiikkiperinnön osaksi protestia suruaktiot jakavat 2000-luvun horisontaalisten liikkeiden ajatuksen ilmastoaktivismista työnä, jossa planeetan lisäksi suojellaan ihmistä, tulevia sukupolvia, kaikkia lajeja sekä kulttuuriperintöä. Samalla ne asettuvat kulttuurisesti marginalisoidun protestin historiaan, feministisen ja ekofeministisen liikehdinnän sekä antimilitaristisiten rauhanmielenosoitusten jatkumoon, jossa valtakulttuurissa ohitettu ja sivuutettu halutaan kohdata tänään.

Lähteet

ALKUPERÄISAINEISTO

Haastattelut

Haastattelut (litteroinnit kirjoittajan hallussa)
Haastattelu 9/2022. Ryhmähaastattelu. Helsinki.
Haastattelu 12/2022. Henkilöhaastattelu. Helsinki.
Haastattelu 1/2023. Henkilöhaastattelu. Helsinki.
Haastattelu 2/2025. Henkilöhaastattelu: Kaisamaija Uljas. Helsinki.
Haastattelu 3/2025. Henkilöhaastattelu: Kaisamaija Uljas. Helsinki.
Haastattelu 7/2025. Ryhmähaastattelu: Roope Jokinen, Pessi Jouste, Aino Kallio, Santeri Kettu, Vilho Louhivuori, Kalle Outila ja Eeva Rajakangas. Helsinki.
Haastattelu 10/2025. Henkilöhaastattelu: Kaisa Saarikorpi. Helsinki.

Media-aineisto, sosiaalisen median postaukset, tiedotteet, podcastit ja käsikirjat

Elokapina. Kiehumispiste-syyskampanja. elokapina.fi. Verkkoartikkeli. S.d. https://elokapina.fi/sv/news/press-release/2024/09/02/kiehumispiste-syyskampanja-on-kaynnistynyt-elokapinan/ [viitattu 6.2.2026].
Elokapina. Our demands. elokapina.fi. Verkkoartikkeli. S.d. https://elokapina.fi/our-demands/ [viitattu 6.2.2026].
Elokapina 30.6.2019. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/BzVRMSYHypv/?img_index=1 [viitattu 6.2.2026].
Elokapina 1.12.2019. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/B5h028Vlm8_/?img_index=1 [viitattu 6.2.2026].
Elokapina 23.4.2020. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/B_UicPlDDs9/ [viitattu 6.2.2026].

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Elokapina 19.4.2024. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/C58_Ukht1bc/?img_index=1 [viitattu 6.2.2026].
Elokapina 9.7.2024. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/C9Mcd5ntu3G/?img_index=1 [viitattu 6.2.2026].
Elokapina 30.11.2024. Instagram-julkaisu. https://www.instagram.com/p/DDAMwxJsCSI/?img_index=1 [viitattu 6.2.2026].
Elokapina Äitikapina. Äitikapina yhdistää maailman äidit koskettavaan mielenilmaukseen ilmasto-oikeudenmukaisuuden puolesta. *elokapina.fi*. Verkkoartikkeli. https://elokapina.fi/news/press-release/2023/05/12/aitikapina-yhdistaa-maailman-aidit-koskettavaan/ [viitattu 12.5.2026].
Extinction Rebellion UK 19.4.2024. Mass procession as streets of Bath flooded in red for 'Funeral for Nature'. *extinctionrebellion.uk*. Verkkoartikkeli. https://extinctionrebellion.uk/2024/04/19/mass-procession-as-streets-of-bath-flooded-in-red-for-funeral-for-nature-saturday-20-april-2pm-4pm/ [viitattu 6.2.2026].
Farrell, Clare, Green, Alison, Knights, Sam & Skeaping, William (toim.) (2019), *This Is Not A Drill. An Extinction Rebellion Handbook*. Lontoo: Penguin.
Gayle, Damian (2022), Just Stop Oil Activists Throw Soup at Van Gogh's Sunflowers. *The Guardian*, 14.10.2022. https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/14/just-stop-oil-activists-throw-soup-at-van-goghs-sunflowers [viitattu 6.2.2026].
Koneen Säätiö. Metsän vuoro – Elokapinan väliintulo metsäkeskusteluun. Verkkosivu. https://koneensaatio.fi/apurahat-ja-residenssipaikat/metsan-vuoro-elokapinan-valiintulo-metsakeskusteluun/ [viitattu 6.2.2026].
Mononen, Sini (2025), Surumusiikkia barrikadeilla. *Toiminta soi!* -podcastin jakso, *Spotify* 3.12.2025. Tuotanto ja toimitus Sini Mononen. Vieraina Lotta Hagfors ja Panu Pihkala. https://www.suoni.fi/fi/podcast [viitattu 6.2.2026].
NL Times 9.9.2023. XR climate activists block the A12 in The Hague, stopped by police. https://nltimes.nl/2023/09/09/xr-climate-activists-block-a12-hague-stopped-police [viitattu 6.2.2026].
Red Rebel Brigade. Verkkosivu. https://redrebelbrigade.com/ [viitattu 6.2.2026]
Roberts, Maddy Shaw (2023), Conductor Vladimir Jurowski tells audience to 'let climate protestors speak' as they interrupt Bruckner symphony. *Classic FM* 11.9.2023. https://www.classicfm.com/composers/bruckner/vladimir-jurowski-audience-climate-protestors-speak/ [viitattu 6.2.2026].
Wanted in Rome 22.12.2023. Climate activists interrupt Christmas concert in Rome. https://www.wantedinrome.com/news/italy-climate-activists-rome-christmas-concert.html [viitattu 6.2.2026].
Äitikapina. Instagram-julkaisu 11.7.2023. https://www.instagram.com/p/CukLyt-NXsI/?img_index=5 [viitattu 6.2.2026].

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Abrams, Benjamin & Peter Gardner (toim.) (2023), *Symbolic Objects in Contentious Politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.11722857.

Allen, Aaron S. (2016), Ecomusicology between Poetic and Practical. Teoksessa *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Toim. Hubert Zapf. Berlin: De Gruyter, 644–663. https://doi.org/10.1515/9783110314595-035.

Barnett, Joshua Trey (2017), Thinking ecologically with Judith Butler. *Culture, Theory, and Critique* Vol. 59 (1), 20–39. https://doi.org/10.1080/14735784.2017.1392881.

Blanco, Julia Ramirez (2013), Reclaim the Streets! From Local to Global Party Protests. *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture* Vol. 1 (1), 171–180.

Butler, Judith (2004), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Lontoo: Verso.

Butler, Judith (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press. https://doi.org/10.4159/9780674495548.

Dixon, Chris (2014), *Another Politics: Talking across Today's Transformative Movements*. Oakland: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520958845.

Eyerman, Ron & Jamison, Andrew (1998), *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. New York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511628139.

Forss, Timo Kalevi (2015), *Toverit herätkää: poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into.

Garton Ash, Timothy (1999), *History of the Present: Essays, Sketches, and Dispatches from Europe in the 1990s*. New York: Random House.

Gerbaudo, Paolo (2012), Introduction. Teoksessa *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*. Toim. Paolo Gerbaudo. Lontoo: Pluto Press, 1–17. https://doi.org/10.2307/j.ctt183pdzs.4.

Gould, Deborah B. (2009), *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against AIDS*. Chicago: The University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226305318.001.0001.

Harkki, Sini (2021), Haagan liikenneympyrästä tuomiokirkon portaille. Teoksessa *Viimeinen siirto: Suomalainen ympäristöliike nyt eli kuinka mahdoton tehdään*. Toim. Teemu Vaarakallio. Helsinki: S&S, 59–84.

Harms, Arne (2022), Beyond dystopia: Regenerative cultures and ethics among European climate activists. *American Anthropologist* Vol. 124 (3), 515–524. https://doi.org/10.1111/aman.13751.

Hautala-Hirvioja, Tuija (2013), Saamelainen kuvataide Suomessa – kolmen kuvataiteilijasukupolven kautta tarkasteltuna, *Tahiti* Vol. 3 (4). https://tahiti.journal.fi/article/view/85506/44456 [viitattu 6.2.2026].

Hofman, Ana (2020), Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia. *Ethnomusicology* Vol. 64 (1), 89–109. https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.1.0089.

Howard, Luke (2007), The Popular Reception of Samuel Barber's *Adagio for Strings*. *American Music* Vol. 25 (1), 50–80. https://doi.org/10.2307/40071643.

Huttunen, Laura & Homanen, Riikka (2017), Etnografinen haastattelu. Teoksessa *Tutkimushaastattelun käsikirja*. Toim. Matti Hyvärinen, Pirjo Nikander & Johanna Ruusuvuori. Tampere: Vastapaino, 131–152.

Jokela, Maija, Kettunen, Jenni & Luhtakallio, Eeva (2024), Reluctant Rebels: The New Climate Movement and the Individual Activists. Teoksessa *Youth Participation and*

Democracy: Cultures of Doing Society. Toim. Eeva Luhtakallio & Veikko Eranti. Bristol: Bristol University Press, 138–158. https://doi.org/10.2307/jj.12348181.13.

Järviluoma, Helmi (2013), Etnomusikologia ja etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 97–118.

Kershaw, Baz (1997), Fighting in the Streets: Dramaturgies of Popular Protest, 1968–1989. *New Theatre Quarterly* 13 (51), 255–276. https://doi:10.1017/S0266464X00011126X.

Kiziltunali, Gizem (2020), Détournement in social media visuals for a shared activist identity and imagery. *Visual Communication*, 19 (1), 99–120.

Köppert, Katrin (2018), The Sound of ACT UP!: AIDS Activism as Sound(e)scape and Sound-Escapade. *Interference Journal* 6, 74–82.

Lassinaro, Kaisa (2023), Articulating Political Feelings – The Social Aesthetics in Feminist Antimilitarism and Queer Environmentalism. *Lambda Nordica* Vol. 28 (4), 46–70. https://doi.org/10.34041/ln.v28.918.

Lofland, John (2017 [1996]), *Social Movement Organizations. Guide to Research on Insurgent Realities*. Lontoo: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315129624.

Minkkinen, Merja (2020), Suojele luontoa, ihmistäkin: Suomalaiset ympäristölaulut 1970-luvulla. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana: Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 471–486.

Moisala, Pirkko (2013), Etnomusikologian uudet haasteet. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 9–25.

Mouffe, Chantal (2013), *Agonistics: Thinking the World Politically*. Lontoo: Verso.

Mononen, Sini (2023), Engaging Emotions? Music and Sound as Affective Transformative Communication in the Artivism of the Extinction Rebellion Finland. *Musiikki* Vol. 53 (3), 10–35. https://doi.org/10.51816/musiikki.137803.

Nykänen, Tapio, Kotiranta, Sami, Kukko, Johan-Erik & Seppälä, Tiina (2023), Suomen Elokapina 2020-luvun kansalaistottelemattomuutena – liike, oikeutus ja merkitys. Teoksessa *Tottelematon kansa: poliittisen vastarinnan muuttuvat muodot*. Toim. Tapio Nykänen, Johan-Erik Kukko & Petri Koikkalainen. Tampere: Vastapaino, 285–325.

Nykänen, Tapio, Vinkka, Birgitta & Lehtola, Veli-Pekka (2023), Kansalaistottelemattomuutta ja taiteellista protestointia – Altan ja Tenon kiistat ja saamelaisten vastakehitys. Teoksessa *Tottelematon kansa: poliittisen vastarinnan muuttuvat muodot*. Toim. Tapio Nykänen, Johan-Erik Kukko & Petri Koikkalainen. Tampere: Vastapaino, 173–209.

Oberoi, Gursimran (2021), Victorian Paintings Under Attack. The Earliest Act of Suffragette Iconoclasm (1913). Teoksessa *Women's Suffrage in Word, Image, Music, Stage and Screen: The Making of a Movement*. Toim. Christopher Wiley & Lucy Ella Rose. Lontoo: Routledge, 127–147. https://doi.org/10.4324/9780429344534-10.

O'Shea, Janet (2023), A Beautiful Disruption: Extinction Rebellion's Red [Rebel] Brigade and a Theory of Emotional Representation in Protest. Teoksessa *Politics as Public Art: The Aesthetics of Political Organizing and Social Movements*. Toim. Martin Zebracki & Z. Zane McNeill. Lontoo: Routledge, 26–42. https://doi.org/10.4324/9781003231141-5.

Pegley, Kip (2017), Public mourning, the nation and Samuel Barber's *Adagio for Strings*. Teoksessa *Singing Death: Reflections of Music and Mortality*. Toim. Helen Dell & Helen M. Hickey. Lontoo: Routledge, 61–75. https://doi.org/10.4324/9781315302119-5.

Pihkala, Panu (2018), Johdatus ympäristöahdistukseen: ympäristöongelmien psyykkiset vaikutukset. *Tieteessä tapahtuu* Vol. 36 (6), 31–38.

Plamper, Jan (2012), *The History of Emotions: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Rautiainen, Tarja (2001), *Pop, protesti, laulu: korkean ja matalan murroksia suomalaisessa 1960-luvun populaarimusiikissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Regis, Helena A. (2001), Blackness and the Politics of Memory in the New Orleans Second Line. *American Ethnologist* Vol. 28 (4), 752–777. https://doi.org/10.1525/ae.2001.28.4.752.

Reponen, Tuulia (2021), Elokapinaa! Teoksessa *Viimeinen siirto. Suomalainen ympäristöliike nyt eli kuinka mahdoton tehdään*. Toim. Teemu Vaarakallio. Helsinki: S&S, 164–194.

Saunio, Ilpo (1986), Lähtökohtia 1970-luvun laululiikkeen tutkimiseen. Teoksessa *Äänetön pauhu. Hahmotelma 1970-luvun poliittisesta laululiikkeestä*. Toim. Philip Donner. Helsinki: Työväen musiikki-instituutin julkaisuja 6, 25–86.

Snow, David A., Morrill, Calvin & Anderson, Leon (2003), Elaborating Analytic Ethnography: Linking Fieldwork and Theory. *Ethnography* Vol. 4 (2), 181–200. https://doi.org/10.1177/1466138103004002.

Stranius, Leo (2006), *Ympäristöliikehdinnän aallot. Suomalaisen ympäristöprotestin tilanneanalyysi uudella vuosituhannella*. Ympäristöpolitiikan pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Tarrow, Sidney (2011 [1994]), *Power in Movements. Social Movements and Contentious Politics*. New York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511973529.

Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna (2019), Musiikki, luonto ja ekomusikologia. Teoksessa *Musiikki ja luonto: Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*. Toim. Juha Torvinen & Susanna Välimäki. Turku: Utukirjat, 1–32.

Välimäki, Susanna, Rantanen, Saijaleena & Mononen, Sini (2020), Johdanto. Teoksessa *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana: Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Toim. Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 7–48.

Westwell, Emily & Bunting, Josh (2020), The regenerative culture of Extinction Rebellion: self-care, people care, planet care. *Environmental Politics* Vol. 29 (3), 546–551. https://doi.org/10.1080/09644016.2020.1747136.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Jälkisanat

Risteyskohdan mahdollisuuksista

Kaarina Kilpiö
https://orcid.org/0000-0002-4732-6580
Pertti Grönholm
https://orcid.org/0000-0003-2953-6901
Simo Mikkonen
https://orcid.org/0000-0002-4104-534X

Pohdimme kirjan aloituksessa lyhyesti Yhdysvaltain Voice of America -radiokanavien historiallista roolia erityisesti jazzmusiikin levittäjänä ympäri maailmaa sekä sen viimeaikaista ajautumista maan kiivaiden poliittisten kulttuurikamppailujen kurimukseen. Jälkisanoja kirjoittaessamme VOA:n kymmenillä kielillä lähetyksiä tuottavat kanavat on kytketty tiiviisti nykyisen hallinnon päämääriin: uutissisältöjä tuottavat konservatiiviset tahot, ja henkilökuntaan on tehty massiiviset leikkaukset, joilla on lamautettu presidentin ”radikaaliksi propagandaksi” leimaama sisällöntuotanto.

Muutosprosessin aikana musiikki korvasi useiden Aasiassa ja Lähi-Idässä toimineiden kanavien uutisohjelmiston.[1] Tarkkaa tietoa siitä, mitä musiikkia kanavilta lähetettiin tai siitä, oliko musiikkisisältö samaa

1 Enrich 2025.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

kaikilla alueilla, ei ole saatavissa. Ratkaisun tehneiden tahojen voidaan kuitenkin olettaa tavoitelleen tyynnyttävää, ”neutraalia” ja viihdyttävää vaikutelmaa. Esimerkiksi Neuvostoliitossa lähetykset korvattiin erityistilanteissa aina Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlammella*. Ratkaisu oli tarkoitettu rauhoittamaan katsojia, mutta käytännössä kaikki osasivat lukea ohjelmavirtaa niin, että ymmärsivät jotain poikkeuksellista olevan tapahtumassa.

Radiokanavilla toteutetussa siirtymässä tyynnyttelytavoite saattoi toteutuakin. Yleistä kuitenkin on, että musiikilla, sitä käyttävillä ja tekevillä ihmisillä sekä siihen liittyvillä ilmiöillä voi olla tarjolla yllätyksiä. Tämän voi päätellä monista kirjamme luvuista. Esimerkiksi Mahalia Jacksonin hengelliset laulut kiteyttivät 1960-luvun Yhdysvalloissa hyvin monitahoisia yhteiskunnallisia merkityksiä. Se, miten ne kussakin yhteydessä tulkittiin, riippui esitysyhteydestä ja kuulijasta. Jackson itse vaikutti tärkeiksi näkemiinsä poliittisiin teemoihin paitsi musiikkinsa myös verkostonsa välityksellä. Hän käytti musiikilla saavuttamaansa pääomaa poliittisten tavoitteiden edistämiseen, mikä osaltaan vaikutti myös hänen teostensa tulkintaan. Myöhempi tutkimus onkin hahmottanut hänen rakentaneen varsin erityislaatuista julkista kaksoisroolia syrjityn vähemmistön edustajana.

Lopulta varsin samankaltainen ilmiö toisessa ajassa ja hieman toisesta näkökulmasta ovat monet 1970-luvun rock-ikonit, joille musiikin kautta ansaittu maine on antanut varsin runsaasti poliittistakin pääomaa. He ovat onnistuneet vieraannuttamaan entisiä yleisöjään tukemalla jääräpäisesti tavoitteita, joihin nämä eivät ole valmiita sitoutumaan. Muusikko voi kytkeä itsensä ajan poliittisiin virtauksiin, kuten venäläinen artisti Shaman, joka ikään kuin keksi itsensä uudelleen Venäjän hyökättyä laajamittaisesti Ukrainaan helmikuussa 2022. Hän julkaisi videoita nimenomaan patrioottisista teemoista hyödyntäen videoissaan ja kappaleissaan politisoituneita teemoja, joihin venäläisten oli helppo kiinnittyä.

Kirjamme vahvuusaluetta ovat siinä tehdyt avaukset todellisen ja kuvitellun yhteisöllisyyden musiikilliseen perustaan. Voimme myös todeta, että musiikillisia menneisyyksiä tarkastelevia tutkijoita työskentelee Suomessa runsaasti. Monilla heistä on laajaa kiinnostusta musiikkikulttuurisiin ilmiöihin myös muualla kuin kotimaansa rajojen sisällä. Käytännössä tämä merkitsee, että alan tutkijoilla on oltava kunnioitettavaa

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lukeneisuutta ja kattava kielitaito. Tämänkin kirjan lukujen lähteistöön lukeutuu suomen, ruotsin, englannin, saksan ja venäjän kielillä kirjoitettua tekstiä ja musiikkilyriikoita. Lisäksi monet tutkijoista pyrkivät tarkastelemaan kansalliset ja kulttuuriset rajat ylittäviä ilmiöitä. Tässä kokoelmassa käsitellyistä esimerkiksi Erik Tawaststjerna oli ylirajainen toimija, joka pyrki yhteistyöhön ja kulttuuriseen kanssakäymiseen.

Johdannossa esitimme haastavan kysymyksen siitä, voiko politiikan, historian ja musiikin tutkimuksen aloja yhdistelevä tutkimus auttaa näkemään jotain sellaista, mitä alojen perinteinen tutkimus ei kykenisi havaitsemaan. Voimme ainakin todeta, että kuva menneisyydestä syvenee tällaisessa risteyskohdassa työskentelevän tutkimuksen avulla, joka parhaimmillaan avaa uusia ulottuvuuksia myös musiikkikulttuurisiin ulottuvuuksiin nykyhetkessä. Muusikot ovat usein onnistuneet tulkitsemaan kuulijakuntansa tuntoja ja jopa esittämään varoituksia. Esimerkiksi Kraftwerk-yhtyeen musiikki luotasi digitalisoituvaa tulevaisuutta ja peilasi 1980-luvun alussa länsisaksalaisten keskuudessa laajalti jaettua huolta valtion pyrkimyksistä keskittää kansalaisten henkilötietoja viranomaisten rekistereihin.

On myös nähtävissä musiikin välityksellä rakennettavaan yhteisöllisyyteen pohjautuvaa, uudenlaista liikehdintää, joka ei ohita totunnaisia protestilauluja mutta ottaa musiikilliset elementit laajemmin mukaan toimintaansa.[2] Yhteisöt, jotka näkevät musiikin toiminnalleen keskeisenä, yllättävät valtaapitävät ja poliittisen keskustelun yhä uusilla tavoilla. Kirjassamme Sini Mononen päättää lukunsa pohtien historiallista ja nykyistä musiikinkäytön tapaa yhdistävää kansalaisliikehdinnän piirrettä, todeten seuraavasti: ”valtakulttuurissa ohitettu ja sivuutettu halutaan kohdata tänään”. Kohtaamisen (ja kohtaamaan painostamisen) välineinä tämän hetken poliittiset liikkeet käyttävät toistuvasti tietoverkon ja sosiaalisen median mahdollisuuksia. Tämä notkea teknologian hyödyntäminen soveltuu hyvin hajautettua ja horisontaalista rakennetta edustaviin liikkeisiin, joissa jäseninä on huomattavasti useammin nuoria kuin vakiintuneissa puolueorganisaatioissa. Elokapinan tapaisten ympäristö- ja rauhanliikkeiden ohella esimerkkeinä voi mainita miljoonien

2 Kuten James Garratt toteaa kirjassaan *Music and Politics*, nykyaktivismin musiikillinen ominaisluonne ”ylittää protestilaulun” (*beyond protest song*). Garratt 2019, 143.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

K-pop-musiikkiin kiinnittyneiden fanien monet joukkoistetut kampanjat poliisiväkivallan ja äärikonservatiivisten poliitikkojen vastustamisessa[3], Taylor Swiftin faniyhteisön nostattaman vastarinnan Argentiinan vuoden 2023 presidentinvaaleissa[4] tai YouTuben tehokkaan käytön Black Lives Matter -liikkeen musiikillisen sanoman levittämisessä.[5]

Kirjan länsimaihin, Eurooppaan ja Suomeen keskittyvän maantieteellisen fokuksen voi tässä mielessä nähdä kotipesänä, josta on aiheellista ponnistaa kohti ylirajaisempaa historiaa. Tulevaisuudessa katseen kääntäminen pois länsimaisesta näkökulmasta voisi tuottaa kiinnostavia havaintoja globalisaatiosta, sen vastavoimista ja ylipäätään kulttuurien kohtaamisista. Musiikin roolit ihmisten poliittisessa toiminnassa lomittuvat lähes aina viihdyttäviin, funktionaalisiin ja itseilmaisuun kytkeytyviin rooleihin. Yksi näkökulma onkin harvoin tarpeeksi selittämään, mitä musiikin poliittisuus tai epäpoliittisuus kulloinkin sisältää ja tarkoittaa. Risteyskohtien tutkimusta tarvitaankin juuri lisäämään monitahoista ymmärrystä ja valaisemaan uusia yhteyksiä kulttuuristen ja poliittisten ilmiöiden välillä.

Lähteet

Cho, Michelle (2022), Anonymous, QAnon, Tik-tok teens, K-pop fans. *European Journal of Media Studies* Vol. 11 (1), 169–193. https://necsus-ejms.org/anonymous-qanon-tik-tok-teens-k-pop-fans/ [viitattu 13.5.2026].

Enrich, David (2025), As Voice of America Goes Dark, Some Broadcasts Are Replaced by Music. *The New York Times* 16.3.2025. https://www.nytimes.com/2025/03/16/business/voa-trump-dismantle.html [viitattu 13.5.2026].

Garratt, James (2019), *Music and Politics. A Critical Introduction*. Cambridge University Press.

Gonzalez, Shonte S. (2024), *The Use of Rhetoric to Promote Activism on Social media: A Content Analysis of Protest Music Surrounding the Black Lives Matter Movement*. Virginia Beach: Regent University. https://www.proquest.com/openview/092b4a787d1c4f343cfab321a71f9f6a/ [viitattu 13.5.2026].

Liska, María Mercedes (2025), *Music celebrities, fans and politics: Swiftie activism in Argentina's 2023 presidential elections*. Comunicação Mídia e Consumo Vol. 22 (64), 218–241. https://doi.org/10.18568/cmc.v22i64.3038 [viitattu 13.5.2026].

3 Cho 2022.
4 Liska 2025.
5 González 2024.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kirjoittajat

Pertti Grönholm, FT (yleinen historia), on yleisen historian dosentti ja historian yliopistonlehtori Turun yliopistossa. Grönholm on tutkinut populaarikulttuurin kentällä muun muassa elektronista pop- ja tanssimusiikkia, *krautrockia* eli saksalaista 1970-luvun rockmusiikkia sekä suomalaista elektronista musiikkia.

https://orcid.org/0000-0003-2953-6901

Tiina Huuskonen, FM (Suomen historia), on Turun yliopiston ohella opiskellut Itä-Suomen yliopiston asiakirjahallinnan ja arkistoalan maisteriohjelmassa. Hänen tutkielmansa ovat käsitelleet arkkiveisuja sekä Suomen sisällissodan arkistoaineistojen keräystyötä. Huuskonen on kiinnostunut erityisesti siitä, miten aikalaiset kokivat 1900-luvun alun yhteiskunnalliset tapahtumat ja miten heidän näkökulmiinsa pyrittiin vaikuttamaan.

https://orcid.org/0009-0003-5948-6500

Kari Kallioniemi, FT (kulttuurihistoria) on kulttuurihistorian dosentti (Turun yliopisto). Hän on erikoistunut brittiläisen popmusiikin historiaan ja julkaissut useita teoksia liittyen politiikan ja populaarimusiikin välisiin yhteyksiin.

https://orcid.org/0000-0001-8665-1338

Kaarina Kilpiö, VTT (sosiaalihistoria) toimii yliopistonlehtorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös musiikin sosiaalihistorian dosentti (Turun yliopisto). Hänen tutkimuskiinnostuksensa liittyvät musiikin käyttöön arjessa, painottaen äänellisten elementtien hyödyntämistä audiovisuaalisissa viesteissä, kaupallisissa äänimaisemissa sekä musiikinkuuntelijoiden päivittäiskäytännöissä.

https://orcid.org/0000-0002-4732-6580

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kimi Kärki, FT (kulttuurihistoria), on kulttuuriperinnön tutkimuksen dosentti (Turun yliopisto) sekä alue- ja kulttuurintutkimuksen dosentti (Helsingin yliopisto). Hän on kulttuurisen musiikintutkimuksen lehtori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sekä European Popular Culture Associationin presidentti. Kärki on julkaissut ennen muuta populaarikulttuurin historiaan ja kulttuurintutkimukseen liittyen. Hän on myös kansainvälisesti esiintyvä ja levyttävä kitaristi useissa yhtyeissä.

https://orcid.org/0000-0001-7485-6969

Simo Mikkonen, FT (yleinen historia) on sosiokulttuurisen muistamisen professori Itä-Suomen yliopistossa. Hänen erikoisalaansa on Neuvostoliiton kulttuurihistoria, erityisesti ylirajaiset verkostot, sekä eri taiteenalojen rooli kansainvälisessä vuorovaikutuksessa. Mikkonen toimii myös *Historiallisen Aikakauskirjan* päätoimittajana.

https://orcid.org/0000-0002-4104-534X

Sini Mononen, FT (musiikkitiede) on taiteen tutkija ja vapaa kirjoittaja Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa. Hän on kiinnostunut musiikin ja nykytaiteen yhteiskuntasuhteesta. Mononen tarkastelee tällä hetkellä suomalaisen ilmastoliikkeen musiikkikulttuuria sekä toimii vapaana nykytaidekirjoittajana.

https://orcid.org/0000-0001-7171-5634

Aila Mustamo, FT (kulttuurien tutkimus), on poliittiseen antropologiaan ja alakulttuuritutkimukseen erikoistunut kulttuuriantropologi, joka on tutkinut isänmaallisten laulujen lisäksi black metal -alakulttuuria sekä huumeiden käyttöön liittyviä kysymyksiä. Häntä innostavat erityisesti yllättävät kulttuuriset merkitykset sekä yksilön, (ala)kulttuurin ja yhteiskunnan välisten luovien vuorovaikutusten pohtiminen.

https://orcid.org/0000-0002-7968-987X

Antti Okko, FT (yleinen historia), on tutkija, jonka tutkimusintressit liittyvät ennen kaikkea Neuvostoliiton ja Venäjän vaiheisiin. Hän on keskittynyt erityisesti populaarikulttuurin poliittisiin ja yhteiskunnallisiin merkityksiin. Lisäksi hän on kiinnostunut siitä, kuinka menneisyydestä

https://doi.org/10.21435/skst.1511

tehtäviä tulkintoja hyödynnetään nyky-Venäjällä länsivastaisen mielialan nostattamiseen.

https://orcid.org/0000-0002-8493-0218

Saijaleena Rantanen, MuT, toimii musiikin historian tutkijana ja kulttuurisen musiikintutkimuksen professorina Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on myös musiikkitieteen dosentti Helsingin yliopistossa, tutkimusyhdistys Suoni ry:n perustajajäsen ja tämänhetkinen puheenjohtaja. Rantanen on kiinnostunut musiikin poliittisista, kulttuurisista ja sosiaalisista merkityksistä. Hänen tämänhetkinen tutkimuskohteensa on Pohjois-Amerikkaan ja sieltä edelleen Neuvosto-Karjalaan lähteneiden suomalaissiirtolaisten musiikki ja sen yhteiskunnalliset vaikutukset.

https://orcid.org/0000-0003-4152-6984

Mikko Saira, FM (Suomen historia), on väitöskirjatutkija Turun yliopistossa. Sairan väitöstutkimus käsittelee Turussa vuosina 1790–1827 esitettyä musiikki- ja teatteriohjelmistoa sekä ohjelmiston sirkulaatiota Pohjois-Euroopassa.

https://orcid.org/0009-0005-0131-9368

Elina Viljanen, FT (musiikkitiede), on Venäjän aate- ja kulttuurihistorian dosentti. Hän johtaa Aleksanteri-instituutin aatehistorian tutkimusverkostoa (ARGIH) ja CUPOLA tutkimusryhmää Helsingin yliopistossa. Viljanen on kiinnostunut kulttuurin ja politiikan välisestä suhteesta ja tutkii parhaillaan humanististen tieteiden asemaa Neuvostoliitossa.

https://orcid.org/0000-0002-7937-4501

Nina C. Öhman, PhD (etnomusikologia), MBA, on apurahatutkija Helsingin yliopistolla. Hänen tutkimustyönsä keskittyy naisten musiikilliseen johtajuuteen ja luovuuteen erityisesti afrikkalaisamerikkalaisessa gospelmusiikissa, amerikkalaisessa populaarimusiikissa sekä varhaisen jazzmusiikin kentällä Suomessa. Öhman toimii Suomen Yhdysvaltain tutkimuksen seuran hallituksen puheenjohtajana, sekä muun muassa Suomen etnomusikologisen seuran hallituksen varapuheenjohtajana. Hän on myös *Musiikin suunta* -lehden päätoimittaja.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Abstraktit ja asiasanat

Sävelten voima ja sitkeys. Musiikki politiikan välineenä ja kohteena

Kokoomateos kuvaa ja analysoi valikoitujen tapaustutkimusten kautta sitä, miten musiikki ja politiikka ovat historiallisesti toisiinsa kietoutuneita. Musiikki on liittynyt usein vahvasti yhteiskunnallisiin murroksiin, poliittisiin kamppailuihin, sotiin ja poliittiseen väkivaltaan mutta myös rauhallisiin muutoksiin. Musiikki on toiminut vallan välineenä, elänyt sensuurin ja hegemonioiden rajoittamana ja pukenut säveliksi ihmisten toivoa ja unelmia, kuten vapauden, oikeudenmukaisuuden ja tasa-arvon tavoittelua. Ihmiset ovat musiikin kautta ilmaisseet arvojaan, tunteitaan ja identiteettiään sekä poliittisia sitoumuksiaan.

Teoksen lähtökohtana on ajatus musiikista historiallisena ja yhteiskunnallisena voimana, joka voi sekä haastaa että ylläpitää valtaa ja vallitsevia arvoja. Yhtäältä musiikki on toiminut ylirajaisena muutosvoimana suurissa murroksissa ja vallankumouksissa. Toisaalta musiikin avulla on vakautettu yhteiskuntajärjestystä sekä tuettu hegemonioita ja valtaideologioita. Musiikilla on ollut konkreettista ja symbolista merkitystä esimerkiksi kansalaisoikeusliikkeissä, itsenäistyvien kansakuntien ja valtioiden pyrkimyksissä sekä rauhankysymyksissä. Musiikki on luonut uskoa tulevaisuuteen ja edistänyt uusia ideoita ja ajatuksia.

Sävelten voima ja sitkeys käsittelee musiikkia, historiaa ja politiikkaa yhdessä, sellaisten ilmiöiden kautta, joissa musiikin voima näkyy niin musiikin tuotannossa ja käytössä kuin musiikin vastaanotossa ja merkityksissä. Teoksen toimittajat ja kirjoittajat kysyvät myös, millä tavoin musiikki itsessään voi toimia poliittisen toiminnan ja yhteiskunnallisen vuorovaikutuksen areenana.

Musiikin yhteiskunnallisen ja poliittisen merkityksen historiallinen tutkimus on monitieteistä, ja siinä sovelletaan erilaisia lähestymistapoja, menetelmiä ja paradigmoja sekä ammennetaan käsitteitä ja menetelmiä esimerkiksi historiatieteistä, sosiologiasta, antropologiasta, etnologiasta, psykologiasta ja kieltentutkimuksesta. Teos pohtii, millaisia haasteita ja mahdollisuuksia eri alojen yhdistämiseen liittyy ja voisiko monitieteinen

https://doi.org/10.21435/skst.1511

lähestymistapa auttaa havaitsemaan jotain uutta musiikin, historian ja politiikan välisistä yhteyksistä. Samalla se kysyy, millaista alojen välinen vuorovaikutus voi tutkimuksen tasolla olla, ja pyrkii edistämään tätä vuoropuhelua.

Kaikki musiikin ja musiikkielämän menneisyyttä tarkasteleva historiantutkimus pyrkii ymmärtämään ja tulkitsemaan kohdettaan kontekstissaan eli ihmisyhteisöissä. Tässä teoksessa pidetään esillä myös kysymystä siitä, millä ehdoin ja miltä pohjalta tuon kontekstin poliittisuus määrittyy.

Asiasanat: musiikki; musiikin historia; poliittinen historia; aktivismi; poliittiset liikkeet; sukupuolihistoria; työväenmusiikki; politiikka

Kimi Kärki ja Kari Kallioniemi

Rock-aateli, populismi ja taistelu vastakulttuurin perinnöstä. Roger Waters ja Venäjän hyökkäys Ukrainaan.

Rock-yhtye Pink Floydin entinen jäsen Roger Waters puhui YK:n yleiskokoukselle 8.2.2023. Venäjä pyysi puhujaksi rocktähteä, joka väitti jo syyskuussa 2022 Venäjän Ukrainassa tekemiä sotarikoksia valheiksi. YK:n edessä hän sentään tuomitsi Venäjän hyökkäyksen, mutta näki sen johtuneen lännen provokaatioista. Waters on 1960-luvun vastakulttuurin kasvattama rocktähti, jonka oma todellisuuskertomus koostuu antiamerikkalaisuudesta, kapitalismin vastaisuudesta ja kattavasta uskosta sananvapauteen. Tähän liittyy myös rock-kulttuurin dramatiikka ja kärjistäminen, joka ei välttämättä piittaa faktoista. Miten Svengaavan Lontoon, brittipopin ja 1960-luvun vastakulttuurinen agenda piti sisällään nykypäivään johtaneen populismin siemenet ja miten sen perintö näyttäytyy digitaalisessa mediatodellisuudessa. Onko eksentrinen ekstremismi tuhonnut osalta rock-tähdistä heidän urallaan hankitun vastakulttuurisen pääoman? Tarkastelemme tätä taustaa vasten Watersin viime vuosien haastatteluja ja mediakommentteja.

Asiasanat: Rock-tähteys, populismi, Ukrainan sota

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Antti Okko

”Olen venäläinen”. Shamanin nationalistinen popmusiikki hyökkäyssodan aikana

Nimellä Shaman esiintyvä popmuusikko Jaroslav Dronov nousi vuonna 2022 Venäjällä nopeasti sekä suuren yleisön että vallanpitäjien suosioon. Aiemmin konventionaalisiin popmusiikin teemoihin keskittyneen artistin tuotanto alkoi tuolloin käsitellä nationalistisia aiheita, jolloin hänen kappaleidensa keskiöön nousi ajatus uskosta ja totuudesta venäläisiä yhdistävinä tekijöinä. Hänen tuotannossaan kansaa yhdistää myös Venäjän kunniakas menneisyys. Shaman pitää yllä erityisesti suuren isänmaallisen sodan muistoa kehystämällä Ukrainan sodan sen toisinnoksi. Samalla kun Shaman toistaa Venäjän johdon narratiivia käynnissä olevasta denatsifikaatiosta, hänen omassa toiminnassaan on kuitenkin fasistisia piirteitä. Shamania tarkastelemalla voidaan analysoida laajempia pyrkimyksiä valjastaa populaarikulttuuri Venäjän nykyhallinnon ideologian tueksi.

Asiasanat: Venäjä, populaarimusiikki, propaganda, fasismi

Nina C. Öhman

Gospellaulajan sävelikäs vaikutusvalta. Mahalia Jackson ja musiikillisen aktivismin moniääniset mahdollisuudet

Luku avaa uusia näkymiä gospellaulaja Mahalia Jacksonin (1911–1972) työskentelyyn amerikkalaisen poliittisen elämän eri areenoilla. Jackson on afrikkalaisamerikkalaisen gospelmusiikin tunnetuimpia tienraivaajia, hänet tunnetaan myös merkittävästä työstä kansalaisoikeusliikkeen hyväksi, mikä onkin häntä käsittelevässä kirjallisuudessa vahvasti esillä. Jackson kuitenkin myös toimi jatkuvasti Yhdysvaltain politiikan korkeimmalla tasolla. Hän toi gospelmusiikin valtiotason tilaisuuksiin sekä musiikillisen ilmaisun että hallinnon edustajien kanssa käytyjen keskustelujen kautta. Öhman analysoi arkistoaineistoon perustuen Jacksonin esiintymisiä kansallisissa tapahtumissa ja hänen vuoropuheluaan presidentti John F. Kennedyn hallinnon kanssa. Tarkastelu rikastaa ymmärtä-

https://doi.org/10.21435/skst.1511

mystämme erilaisista malleista ja strategioista, joiden kautta muusikot ovat myötävaikuttaneet yhteiskunnalliseen muutokseen.

Avainsanat: gospelmusiikki, kansalaisoikeusliike, Yhdysvallat, valtiolliset tapahtumat

Pertti Grönholm

Provokaation sähköiset tekniikat. Valvontayhteiskunnan kritiikki ja äänen politiikka Kraftwerk-yhtyeen Computerwelt*-albumilla*

Saksalainen popyhtye Kraftwerk julkaisi kahdeksannen albuminsa *Computerwelt* vuonna 1981. Teema-albumi ennakoi digitaalisen tietotekniikan syvällisiä vaikutuksia yhteiskuntaan, työhön ja vapaa-aikaan. Samalla se kyseenalaisti valtion viranomaisten ja suuryritysten kasvavan vallan sekä nosti esiin kansalaisten tietoturvaan kohdistuvat uhat. Tässä luvussa tarkastellaan, miten Kraftwerk hahmotteli digitaalisen aikakauden sarastusta Saksan liittotasavallassa. Analyysi kohdistuu erityisesti albumin nimikkoraitaan. *Computerwelt* kytkeytyi polarisoituneeseen julkiseen keskusteluun kansalaisten valvonnasta, jota määritti vuosikymmenen kestänyt konflikti äärivasemmistolaisten terroristien ja liittovaltion viranomaisten välillä. Pohtiessaan ihmisen, teknologian ja vallan välisiä suhteita Kraftwerk vältteli emotionaalisia ilmauksia ja poliittisia sitoumuksia. Yksi sen keskeisistä välineistä olivat yhtyeelle ominaiset elektronisesti tuotetut, etäännyttävät vokalisoinnit. Luvussa myös analysoidaan, miten ja miksi *Computerwelt* puhutteli samanaikaisesti sekä vuoden 1968 vallankumouksellista sukupolvea että poliittisen polarisaation ja väkivallan turruttamaa punkin jälkeistä nuorisokulttuuria.

Asiasanat: Kraftwerk; valvontayhteiskunta; elektroninen pop

Saijaleena Rantanen

Muisti soi. Työväenliikkeen laulut yhteisöllisenä muistamisena Pohjois-Amerikan suomalaisyhteisöissä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa

Luvun tutkimuskohteena ovat amerikansuomalaisen työväenliikkeen laulut. Saijaleena Rantanen kysyy, millä tavalla musiikkia on hyödynnetty

https://doi.org/10.21435/skst.1511

muistamisen ja muistelemisen välineenä Pohjois-Amerikkaan muuttaneiden suomalaissiirtolaisten keskuudessa. Pääasiallisena tutkimusaineistona ovat radikaalin Industrial Workers of the World (IWW) -liikkeen suomalaisjäsenten laulut. Rantanen pohtii, minkälaisia muistamisen prosesseja siirtolaisten musiikkikulttuuriin ja etenkin heidän lauluihinsa liittyy paitsi laulujen tekohetkellä myös niiden välittymisessä ja myöhemmässä tarkastelussa. Esimerkkien avulla Rantanen havainnollistaa, minkälaisia laulut olivat ja miten niitä on hyödynnetty erilaisiin sosiaalisiin ja poliittisiin tarkoituksiin. Tarkastelu kohdistuu työväenliikkeessä aktiivisesti toimineiden suomalaissiirtolaisten musiikkiin ja musiikilliseen toimintaan, jota on tutkittu verrattain vähän. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys nojaa musiikillisen muistityön käsitteeseen.

Avainsanat: muistitieto; siirtolaisuus; työväenliike; musiikki; IWW

Mikko Saira

Häveliäät köyhät ja kanssakansalaisettaret. Naiset osana Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyystoimintaa 1790–1808

Turun Soitannollinen Seura perustettiin vuonna 1790 tarjoamaan Turun säätyläisille julkista konserttitoimintaa. Seura järjesti ensimmäisellä toimintakaudellaan 1790–1808 säännöllisesti hyväntekeväisyyskonsertteja, joiden tuotoilla autettiin useimmiten köyhiä säätyläisnaisia. Samoissa konserteissa naiset pääsivät esiintymään laulajina, mikä huomioitiin paikallisessa *Åbo Tidningar*-lehdessä. Tässä luvussa tutkimuksen kohteena ovat Turun Soitannollisen Seuran vuosina 1790–1808 järjestämät hyväntekeväisyyskonsertit sekä naisten yhteiskunnallisen asema ja liikkumatila 1700- ja 1800-lukujen vaihteen Ruotsissa. Seuran omat arkistoaineistot sekä *Åbo Tidningar*issa julkaistut tekstit osoittavat, että porvarillisissa piireissä naisten esiintyminen nähtiin yhteiskunnallisesti merkittävänä toimintana. Samaan aikaan säätyläisnaisten auttaminen konserttien tuotoilla koettiin yhteiskunnallisesti tärkeäksi. Turun Soitannollisen Seuran hyväntekeväisyyskonsertit ja niiden julkisuuskuva asettuvat siten osaksi 1700-luvulla käytyä valistusfilosofista keskustelua yhteiskunnallisista oikeuksista ja sosiaalisista rajanvedoista.

Asiasanat: hyväntekeväisyyskonsertti; sukupuoli; valistus

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tiina Huuskonen

Köyhälistön valistusta ja vapauslauluja. Suomalaiset poliittiset arkkiveisut vuosina 1899–1917

Luvussa tutkitaan vuosina 1899–1917 Suomessa julkaistuja poliittisia arkkiveisuja. Tutkimusaineistona käytetään Turun yliopiston kirjaston Fennica-kokoelmasta löytyviä arkkiveisuja. Luku tarkastelee, mitä aiheita arkkiveisut sisältävät ja ketkä pyrkivät arkkiveisujen kautta vaikuttamaan niiden yleisöön. Sekä arkkiveisujen tekijät että yleisö olivat usein alemmista yhteiskuntaluokista eli niitä tehtiin kansalta kansalle. Arkkiveisut olivat ennen kaikkea kaupallisia tuotteita, joten niissä käsiteltiin aiheita, jotka kiinnostivat mahdollisimman laajaa kuulijakuntaa. Luvusta käy kuitenkin ilmi, että arkkiveisuja käytettiin myös puhtaasti valistamiseen ja propagandaan. Erityisesti Sosialidemokraattisen puolueen poliitikot tai kannattajat näyttävät hyödyntäneen lauluja esimerkiksi eduskuntavaalien alla tai yhteiskunnallisesti levottomina aikoina.

Asiasanat: arkkiveisut; työväestö; politiikka; valistus

Aila Mustamo

”On jotain mistä kannattaa laulaa”. Suomalaiset isänmaalliset laulut merkityskamppailussa

Isänmaalliset laulut ovat olleet monella tapaa mukana suomalaisten arjessa ja juhlassa. Kuitenkin suomalaisilla on hyvin erilaisia käsityksiä siitä, millaisiin poliittisiin merkityksiin isänmaalliset laulut paikantuvat. Haastatteluaineistoon perustuvassa tutkimuksessa selvitetään diskurssianalyyttisesti, mitä ne ovat merkinneet haastatelluille eri elämänvaiheissa ja millaisia poliittisia positioita ja vastakkainasetteluja ne tekevät näkyviksi. Etenkin nuorempien haastateltujen puheessa korostuu uusisänmaallinen diskurssi, jossa isänmaalliset laulut yhdistyvät toisen maailmansodan muisteluun ja voimakkaisiin tunnekokemuksiin. Iäkkäämpien haastateltujen puheessa toistuu konfliktitietoinen diskurssi, jossa keskeisiä ovat erilaiset poliittiset vastakkainasettelut kylmän sodan aikana ja kamppailu isänmaallisuuden omistajuudesta oikeistopopulismin suosion myötä.

Asiasanat: isänmaalliset laulut; isänmaallisuus; diskurssianalyysi

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Elina Viljanen

”Talvipalatsin vihreä barokki”. Erik Tawaststjerna neuvostomusiikin tulkkina ja kulttuurin poliitikkona

Erik Tawaststjerna (1916–93) oli vaikutusvaltainen neuvostoliittolaisen musiikin mediakommentaattori Suomessa. Luvussa tarkastellaan Tawaststjernaa esimerkkinä Suomen ja Neuvostoliiton välisistä kulttuurisuhteista, ja kysytään mitä hän ymmärsi Neuvostoliiton taiteilijoiden poliittisesta asemasta. Entä mihin kulttuurisiin päämääriin Tawaststjernan toiminta Neuvostoliitossa tähtäsi ja minkälaisia poliittisia argumentteja ja toimintatapoja hän käytti tämän päämäärän toteutumiseksi? Luvun tarjoama metodologinen käsite *kulttuurin politiikka* perustuu ajatukseen kulttuurin omalakisesta poliittisesta toimijuudesta. Luvussa väitetään, ettei kulttuurisuhteita tulisi nähdä itsenäisinä politiikasta irrallisina, mutta ei myöskään alisteisina suhteina. Sen sijaan *kulttuurin politiikan* ja *poliittisuuden* tunnistaminen ja sen tuominen poliittisen historian totunnaisiin narratiiveihin, kuten *suomettuminen* tai *stalinismi*, tuo uudenlaista ymmärrystä siihen, miten näemme kulttuurin ja politiikan vuorovaikutuksen ja niiden välisen valtasuhteen.

Asiasanat: musiikkitiede, *kulttuurin politiikka*, musiikkikritiikki

Sini Mononen

Pysähtymisen ja hiljaisuuden politiikka. Suruaktiot historiallisena katkoksena Elokapinan ja Äitikapinan performatiivisissa protesteissa

Luku käsittelee surun symboliikkaa Elokapinan ja Äitikapinan performatiivisissa protesteissa keskittyen erityisesti soiviin surun symboleihin liikkeiden musiikkikulttuurissa. Symbolit ymmärretään yhtä aikaa esityksellisinä ja viestinnällisinä elementteinä, joiden avulla liikkeet kommunikoivat muun muassa identiteettiään. Etnografiseen tutkimukseen perustuva luku huomioi, kuinka Elokapina ja Äitikapina hyödyntävät surun symboliikkaa rakentaessaan mielikuvia itsestään rauhanomaisina koko kansan liikkeinä. Samalla suru muodostaa liikkeiden kontekstissa yleismaailmallisen affektiivisen symbolin, joka ylittää perinteiset puolue-

https://doi.org/10.21435/skst.1511

poliittiset jakolinjat. Tässä mielessä surun ilmaisu toimii myös historiallisena katkoksena suhteessa suomalaisen ilmastoliikkeen musiikilliseen perintöön, joka nojaa vahvasti 1960- ja 70-lukujen laululiikkeeseen ja sen tunnustukselliseen vasemmistolaisuuteen.

Asiasanat: ilmastoliike, suruaktio, Elokapina

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Abstracts and keywords

Sounds of Power and Resilience. Music as an Instrument and Object of Politics

This edited volume explores, through a selection of case studies, the ways in which music and politics have been historically intertwined. Music has often been closely connected to social transformations, political struggles, wars, and political violence, but also to peaceful processes of change. Music has served as an instrument of power, existed under the constraints of censorship and hegemonies, and given musical expression to people's hopes and aspirations, including the pursuit of freedom, justice, and equality. Through music, people have expressed their values, emotions, identities, and political commitments.

The volume is based on the idea of music as a historical and social force that can both challenge and sustain power and prevailing values. On the one hand, music has functioned as a transnational force for change in times of major transformations and revolutions. On the other hand, it has been used to stabilize social orders and maintain hegemonies and dominant ideologies. Music has had both concrete and symbolic significance in, for example, civil rights movements, the aspirations of nations and states seeking independence, and questions of peace. Music has fostered hope for the future and advanced new ideas and perspectives.

Sounds of Power and Resilience approaches music, history, and politics together, through phenomena in which the power of music becomes visible in musical production and use as well as in reception and meaning. The editors and contributors also ask how music itself can function as an arena for political action and social interaction.

Historical research on the social and political significance of music is interdisciplinary, drawing on diverse approaches, methods, and paradigms, as well as concepts and methods from fields such as history, sociology, anthropology, ethnology, psychology, and linguistics. The volume considers the challenges and possibilities involved in bringing these fields together and asks whether an interdisciplinary approach can

https://doi.org/10.21435/skst.1511

help us identify something new about the connections between music, history, and politics. At the same time, it explores what interaction between disciplines can mean at the level of research and seeks to promote such dialogue.

Historical research on music and musical life in the past seeks to understand and interpret its subject within its context, that is, within human communities. This volume also keeps in view the question of how, and on what grounds, the political character of that context is defined.

Keywords: music; music history; political history; activism; political movements; gender history; workers' music; politics

Kimi Kärki and Kari Kallioniemi

Rock Aristocracy, populism, and the struggle over the legacy of the counterculture. Roger Waters and the Russian invasion of Ukraine.

Former Pink Floyd member Roger Waters addressed the United Nations General Assembly on February 8, 2023. Invited by the Russian Federation to speak, the rock star had already claimed in September 2022 that reports of Russian war crimes in Ukraine were fabrications. In his speech before the UN, Waters condemned Russia's invasion but argued that it had been provoked by the West. Waters is a rock star shaped by the counterculture of the 1960s. His personal narrative of reality is built on anti-Americanism, opposition to capitalism, and a broad commitment to freedom of speech. This worldview is also intertwined with the drama and hyperbole characteristic of rock culture, which may sideline the factual evidence. How did the agendas of "Swinging London", British pop, and the 1960s counterculture contain the seeds of today's populism? How is their legacy manifested in a digital media environment where eccentric extremism has, for some rock stars, eroded the countercultural capital they accumulated throughout their careers? Against this backdrop, we examine Waters's interviews and media comments from recent years.

Keywords: Rock stardom; populism; Russo-Ukrainian War.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Antti Okko

"I am Russian": Shaman's nationalist pop music during the war of aggression

Pop musician Yaroslav Dronov, known as Shaman, gained popularity among both the Russian public and those in power in 2022. Having previously focused on conventional pop-music themes, the artist began to address nationalist subjects, with faith and truth emerging in his songs as forces uniting Russians. Russia's glorious past also serves as a source of national unity in his work. In particular, Shaman focuses on the memory of the Great Patriotic War by framing the war in Ukraine as its repetition. However, while Shaman echoes the Russian leadership's narrative of an ongoing "denazification," his own activities display fascist characteristics. Examining Shaman provides a means of analysing broader efforts to harness popular culture in support of the ideology of Russia's current leadership.

Keywords: Russia; popular music; propaganda; Fascism

Nina C. Öhman

Gospel singer's soundful dialogue: Mahalia Jackson and multiphonic possibilities of musical activism

The chapter opens new views on gospel singer Mahalia Jackson's (1911–1972) work in different arenas of American political life. Jackson is one of the best-known gospel music pioneers, who is also known for her significant work for the Civil Rights Movement, which features prominently in scholarship about her. In parallel, Jackson contributed, through musical activities, to the highest level of politics. She brought gospel music to official events, both through performances and discussions with government representatives. Öhman examines archival materials about Jackson's performances at national-level events and her dialogue with president John F. Kennedy's administration. The article enriches our understanding of the various models and strategies through which musicians have contributed to change in society.

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Keywords: gospel music, Civil Rights Movement, United States, state events

Pertti Grönholm

Electronic techniques of provocation. A critique of the surveillance society and the politics of sound in Kraftwerk's Computerwelt

In 1981, the German pop music band Kraftwerk released their eighth studio album, *Computerwelt*. This concept album anticipated the pervasive effects of digital information technology on society, work, and leisure, while interrogating the growing power of state authorities and large corporations, and highlighting threats to cybersecurity and citizen privacy. This chapter examines how Kraftwerk envisioned the dawn of the digital age in the Federal Republic of Germany, focusing specifically on the album's title track. *Computerwelt* served as a critical intervention in a polarized public debate surrounding citizen surveillance—a discourse shaped by a decade-long conflict between far-left terrorists and federal authorities. In exploring the nexus of humanity, technology, and power, Kraftwerk eschewed emotional expressions and explicit political commitments. A key instrument in this approach was the band's signature use of electronically produced, alienating vocalizations. Furthermore, this chapter analyzes how and why *Computerwelt* resonated simultaneously with the revolutionary 1968 generation and a post-punk youth culture numbed by political polarization and violence.

Keywords: Kraftwerk; surveillance society; electronic vocalities

Saijaleena Rantanen

Remembering Through Song. Songs of the labour movement as a form of collective remembrance in Finnish communities in North America at the turn of the 19th and 20th centuries

The chapter focuses on the songs of the Finnish North American labour movement. Saijaleena Rantanen examines how music was used as a tool for remembrance and reflection among Finnish immigrants at the turn

https://doi.org/10.21435/skst.1511

of the 19th and 20th centuries. The main research material consists of songs of the Finnish members of the radical Industrial Workers of the World (IWW) movement. Rantanen considers the remembrance processes associated with the immigrants' musical culture, particularly their songs, in terms of both the time of composition and subsequent transmission and interpretation. Rantanen illustrates the nature of the songs and how they were utilized for various social and political purposes. The chapter focuses on the music and musical activities of Finnish immigrants active in the labour movement with a theoretical framework based on remembering through music.

Keywords: oral history, immigration, labour movement, music, IWW

Mikko Saira

The respectably poor and the citizenesses. Women's roles in charity practices of the Turku Musical Society 1790–1808

The Turku Musical Society was founded in 1790 to offer public concerts for the local gentry of Turku. During the period 1790–1808 the Society organized regular charity concerts to raise money for the poor, and in most of the cases, for the impoverished bourgeois women. Sometimes women performed as singers at these concerts, which was acknowledged by the local newspaper, *Åbo Tidningar*. In my chapter, I discuss the charity concerts, as well as the social status and the social space of women in Sweden at the turn of the century. The society's own archive materials and articles published in *Åbo Tidningar* show that in bourgeois circles, women's performances were seen as a socially significant activity. At the same time, the aim to raise money for needy bourgeois women was also considered important. Therefore, the charity concerts expressed the public debate on social rights that was ongoing in Europe at the age of Enlightenment.

Keywords: charity concert; gender; enlightenment

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Tiina Huuskonen

Enlightenment of the poor and songs of freedom. Finnish political song pamphlets 1899–1917

The chapter examines political song pamphlets published in Finland between 1899 and 1917. Pamphlets come from the Fennica collection of the University of Turku Library. The chapter examines what topics the song pamphlets contain and who seeks to influence their audience through them. Both the authors and the audience were often from the lower social classes, meaning pamphlets were made by the people for the people. The pamphlets were primarily commercial products, so they dealt with topics that were of interest to the widest possible audience. However, the chapter shows that pamphlets were also used purely for enlightenment and propaganda. Politicians or supporters of the Social Democratic Party seem to have utilized the songs, for example during parliamentary elections or in times of social unrest.

Keywords: song pamphlets; working class; politics; enlightenment

Aila Mustamo

"We have something to sing about." Finnish patriotic songs amidst the struggle over meaning of patriotism

Patriotic songs have, in many ways, been intertwined with both the everyday lives and festivities of Finns. However, Finns hold highly diverse views on the political meanings in which these songs are situated. Drawing on interview data, this study utilizes discourse analysis to examine what these songs have signified for the interviewees during different stages of their lives, and what political positions and polarizations they render visible. Especially in the discourse of younger interviewees, a neo-patriotic discourse shifts into focus, where patriotic songs are connected to the commemoration of World War II and intense emotional experiences. Conversely, the discourse of older interviewees frequently evokes a conflict-aware discourse, centered around various

https://doi.org/10.21435/skst.1511

political divisions during the Cold War era and the struggle over the ownership of patriotism in the wake of rising right-wing populism.

Keywords: patriotic songs; patriotism; discourse analysis

Elina Viljanen

"The Green Baroque of the Winter Palace": Erik Tawaststjerna as an Interpreter of Soviet Music and as a Politician of Culture

Erik Tawaststjerna (1916–1993) was an influential Finnish commentator on Soviet music in the media. This chapter examines Tawaststjerna as an example of Finnish-Soviet cultural relations and asks what he understood about the political position of artists in the Soviet Union. It also explores the cultural objectives underlying Tawaststjerna's activities in the Soviet Union, as well as the political arguments and modes of action he employed in pursuing these objectives. The methodological concept of *the politics of culture* developed in the chapter is based on the idea that culture possesses an autonomous form of political agency. The chapter argues that cultural relations should be understood neither as autonomous from politics nor as subordinate to it. Instead, identifying the *politics of culture* and its political agency, and incorporating them into conventional narratives of political history, such as *Finlandization* or *Stalinism*, offers new ways of understanding the interaction between culture and politics and the power relations between them.

Keywords: musicology, politics of culture, music criticism

Sini Mononen

The politics of silence and suspension. Mourning actions as historical ruptures in the performative protests of XR Finland and Mother's Rebellion Finland

This chapter examines the symbolism of grief within the performative protests of the climate movement Elokapina (Extinction Rebellion Finland) and Äitikapina (Mothers' Rebellion Finland). The article focuses specifically on sonic symbols of grief within the movements' musical

https://doi.org/10.21435/skst.1511

cultures. These symbols are understood as simultaneously performative and communicative elements through which the movements express, for instance, their identity. Based on ethnographic research, the article explores how Elokapina and Äitikapina utilize the symbolism of grief to negotiate an image of themselves as peaceful, inclusive movements. At the same time, grief serves as a universal affective symbol that transcends traditional partisan political divides. In this sense, the expression of grief also marks a historical departure from the musical culture of the Finnish climate movement, which relies largely on the legacy of the 1960s and 1970s Singing Movement and its Leftist conviction.

Keywords: climate movement, mourning protests, Extinction Rebellion Finland

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Henkilöhakemisto

Abernathy, Juanita 98
Abernathy, Ralph J. 98, 108
Abraham, Gerald 289
Afanasjeva, Elena 72
Ahmed, Sara 249
Ahtisaari, Martti 249
Alapuro, Risto 213
Al-Assad, Bashar 52
Albertine, Viv 57
Albiez, Sean 118
Anderson, Laurie 123
Anderson, Marian 95–96, 110
Anderson, Pink 45
Armstrong, Louis 8
Asafjev, Boris 276, 281–282
Asplund, Anneli 208
Assmann, Jan 155

Bach, Johann Sebastian 271–272, 281–282, 323
Baer, Carl Reinholt 187
Baer, Ottiliana 187, 197–198, 200
Baez, Joan 175
Bahtin, Mihail 259
Baja Mali Knindža (taiteilijanimi) ks. Pajčin, Mirko
Ball, James 52
Baranovich, Nimrod 22
Barber, Samuel 323–324
Barrett, Roger Keith ”Syd” 45, 47
Barth, Fredrik 240
Bartos, Karl 126, 133
Batjuškov, Konstantin 275
Beethoven, Ludvig van 121–122, 274–277, 285
Belafonte, Harry 98–99, 102
Bernstein, Leonard 99
Biddle, Ian 119, 133, 137–139, 141
Biden, Joe (Joseph) 41, 51
Blair, Tony 47
Blanco, Julia Ramirez 317
Bohlman, Philip V. 241, 251
Bojarinov, Denis 64
Bolsonaro, Jair 51
Bono (oik. Paul David Hewson) 25
Bourdieu, Pierre 270–271
Bowie, David (oik. David Jones) 24, 57–58, 117
Brahms, Johannes 282–283
Brandt, Willy 130
Brown, Gordon 58
Bruckner, Anton 325
Buharin, Nikolai 273
Bush, Kate 57
Butler, Judith 308–309

Calonius, Matthias 180–181, 189
Carlos, Wendy (ent. Walter) 121–122
Carson, Rachel 328
Charles, Ray 101
Ching-chih, Liu 22
Chopin, Frédéric 320
Churchill, Winston 121
Chydenius, Kaj 327
Clapton, Eric 57–58
Clinton, Bill 95
Clinton, George 122
Conover, Willis 8
Corbyn, Jeremy 50
Council, Floyd ”Dibber Boy” 45

Daley, Richard J. 97, 108
Daltrey, Roger 42, 58
Daniels, Charlie 67
Davis Jr., Sammy 102
Dawson, William 97
Debebe, Eskinder (kuvaaja) 54
Debord, Guy 44, 56
Debussy, Claude 288
DeNora, Tia 153–155
Depardieu, Gerard 72
Dewey, John 96–97

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Dickopf, Paul 130
Dolina, Larisa 79
Dronov, Jaroslav Jurjevitš (taiteilijanimi Shaman) 29, 63–85, 336
Drobyš, Viktor 68–69
Drummond, Bill 44
Dudley, Homer 120, 122
Dylan, Bob (Robert) 47, 175

Ehrnrooth, Jari 214
Eisenstein, Sergei 79
Elkind, Rachel 122
Eno, Brian 26

Fadejem, Maksim 68
Faith, Percy 101–102
Faithfull, Marianne 57
Farage, Nigel 58–59
Farian, Frank 122
Fassbinder, Rainer Werner 141
Fitzgerald, Ella 99
Flür, Wolfgang 133
Frank, Anne 50
Franklin, Aretha 95, 108
Franzén, Frans Michael 181, 188, 194–198

Gabriel, Peter 25, 57
Gagarina, Polina 68, 69
Gandhi, Mahatma 316
Gazmanov, Oleg 68, 69, 79
Geldof, Bob 25
Gilels, Emil 267, 272, 277, 282
Gilmour, David 45–46, 55, 57
Glaude Jr., Eddie S. 96–97
Goreau, Laurraine 95, 98
Gouge, Olympe de 193
Gramsci, Antonio 270
Grieffenhagen, Falk 129
Griffin, Farah Jasmine 95–96, 109, 111
Grieg, Edvard 323
Gronow, Pekka 152
Grossberg, Lawrence 23
Gurley Flynn, Elizabeth 165
Güran-Aydin, Pinar 153–155

Haavisto, Pekka 239–240
Habermas, Jürgen 182–183
Hagfors, Lotta 313, 315
Hall, Stuart 270
Halla-aho, Jussi 239–240
Hancock, Herbie 122
Handke, Peter 141
Hannikainen, Ilmari 280–281
Hanslick, Eduard 275–276
Hast, Susanna 261
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 282
Heikinheimo, Seppo 284, 291
Heine, Heinrich 283
Held, Zeus B. 122
Herold, Horst 130–131, 133
Herzog, Werner 141
Hill (Krusberg), Henry 160–161
Hill, Joe 165, 175
Hilpert, Fritz 129
Hitler, Adolf 14–16, 82–83, 121, 294
Hlyvnjuk, Andri 55
Hohloch, Nicole 24
Holkko, Anton 158
Holmila, Antero 255
Houston, Whitney 95
Huhtala, Liisi 226
Hurri, Olavi 152
Huxley, Aldous 47
Hütter, Ralf 123–125, 127–129, 133–138, 141

Jackson, Alan 67
Jackson, Mahalia 29, 92–111, 336
Jackson, Michael 117
Jackson, Santita 95
Jagger, Mick 24
Jakelski, Lisa 21
Jeesus 77, 198
Johnson, Claudia Alta "Lady Bird" 99
Johnson, John H. 108
Johnson, Lyndon B. 99–101
Jones, Cliff 47–48
Jones, Kenney 58
Jousinen, Kalle 215

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Kaatra, Kössi 171
Kabalevski, Dmitri 278
Kafka, Franz 141
Kallio, Aino 313
Kallio, Seela 315
Kangas, Johan 212–213
Kannisto, Väinö Aleksi (kuvaaja) 17
Karjalainen, J. (Jukka) 175
Karmunin, Oleg 64
Kauppi, Leo 169
Kay, Ulysses 104
Kekkonen, Urho 294–298, 300
Kelly, Gene 100
Kennedy, Jacqueline 99
Kennedy, John F. 29, 93, 95, 98–100, 103–111, 324
King Jr., Martin Luther 92, 98, 102, 107, 109, 316
Kirkorov, Philip 69
Kivisto, Peter 149
Knindža, Baja Mali ks. Mirko Pajčin
Koito (nimimerkki) 207
Kojo (oik. Timo Tapio Kojo) 25
Korobkov-Zemljanski, Anton 69
Kotilainen, Noora 261
Krohn, Ilmari 282
Kubrick, Stanley 121–122
Kujala, Juho (nimimerkki Laulajapoika) 222–226
Kurkela, Vesa 168, 214
Kurth, Ernst 281
Kustaa III 195
Kyslytsja, Serhi 53
Köppert, Katrin 322

Laitinen, Heikki 166
Lassinaro, Kaisa 326
Laulajapoika ks. Kujala, Juho
Lawford, Peter 99
Lehtinen, Hanna 163
Leivo, Lauri 231
Lenin, Vladimir 271, 273
Leppänen, Taru 244, 258
Letov, Jegor 85
Lidner, Bengt 194–195
Lincoln, Abraham 95, 104
Lindroos, Frank 172–173
Lindström, Varpu 164
Liszt, Franz 283
Losev, Aleksei 274
Lukács, György 44
Lunatšarski, Anatoli 273
Lutoslawski, Witold 283

Maduro, Nicolás 56
Mahler, Gustav 281, 290
Makarevitš, Andrei 66
Mandela, Nelson 25
Mannerheim, Wendla Sofia ks. Willebrand, Wendla Sofia von
Maria (pyhimys) 198
Marshall, Thurgood 105
Martin, Dean 102
Marx, Karl 44, 271
Mason, Nick 45, 55
Matvienko, Igor 69
May, Brian 57
Mazierska, Eva 21
Medvedev, Dmitri 65, 80
Meyer-Eppler, Werner 135–136
Mihailov, Stas 79
Mikkonen, Simo 286, 294, 297
Mills, Richard M. Jr. 53
Minkkinen, Merja 327–328
Moog, Robert 121
Morgenstern (oik. Alisher Tagirovich Morgenshtern) 69
Moroder, Giorgio 122
Morrison, Van (oik. George Ivan Morrison) 42, 58
Morrissey (oik. Steven Patrick Morrissey) 43, 58
Mozart, Wolfgang Amadeus 304, 325
Mularski, Jedrek 21
Mustamo, Eino 254
Mäkelä, Santeri 161

Navalnyi, Aleksei 73, 77

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Neuhaus, Heinrich 32, 266–268, 271–278, 282, 300
Niemelä, Juha 160
Niinimäki, Pirjo-Liisa 209
Nilsson, Lennart (kuvaaja) 280
Nordenflycht, Hedvig Charlotta 186

Oleszkiewicz, Josef 184
Olivier, (Sir) Lawrence 100, 102
Orbán, Viktor 52
Orwell, George 47, 52
O'Shea, Janet 321

Paasikivi, Juho Kusti 294–295, 297–298
Paganini, Niccoló 283
Pajčin, Mirko (taiteilijanimi Baja Mali Knindža) 67
Paleface (oik. Karri Miettinen) 175, 215
Palonen, Kari 268
Pattie, David 118
Pearson, Lester B. 107
Pedelty, Mark 22, 25
Pergolesi, Giovanni Battista 180–181, 184, 192, 196
Perkoila, Mikko 175, 215
Persen, Synnøve 318
Pihkala, Panu 315
Pletnev, Pjotr 275
Porthan, Henrik Gabriel 180–181, 189, 197
Powell, Enoch 57–58
Prinz, Joachim 92
Prokofjev, Sergei 79, 283–284, 287, 289–291, 296
Purra, Riikka 240, 253
Putin, Vladimir 41, 47, 51, 55–56, 59, 63–67, 70, 72, 75, 77–78, 80, 86–87
Puškin, Aleksandr 275
Puurtinen, Aija 175
Päiviö, Aku 172–173

Rahmaninov, Sergei 281, 283
Rain, Douglas 121
Raittinen, Jussi 215
Rajakangas, Eeva 326
Rajavuori, Anna 213
Rantanen, Saijaleena 214
Ravel, Maurice 288
Richardson, John 65
Richter, Svjatoslav 267, 271–272, 282
Riddle, Nelson 101
Riefenstahl, Leni 85
Riippa, Jooseppi 158
Rockefeller, Nelson 106
Roosval, Johan Gabriel 198
Roosevelt, Eleanor 96
Roosevelt, Franklin D. 120–121, 324
Rosendahl, John 156
Rosenborg, Gustaf 230
Rossi, Hugo 157
Roszak, Theodor 47
Rowland, Neil 124
Ryti, Risto 294

Saari, Aino 173
Saarikorpi, Kaisa 323
Saikkonen, Esa 159–160
Sakva, Konstantin 286–287, 296
Salinger, Pierre 105
Salmi-Niklander, Kirsti 176
Salo, Arvo 327
Salomaa, Hiski 156
Samson, Polly 55
Sandelin-Vuorio, Svantte 221–222
Saramo, Samira 162
Saunio, Ilpo 151–153
Scherba, Olexander 51–52, 54–55
Schiller, Friedrich 122
Schlesinger, Arthur 108
Schmidt, Helmut 130
Schmitz, Henning 129
Schneider-Esleben, Florian 123, 125–127, 129, 133–139, 141
Schult, Emil 134
Schütte, Uwe 118, 124, 142
Seagal, Steven 72
Selin, Helmi (nimimerkki Totinen Tuomas) 212
Shaman ks. Dronov, Jaroslav

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Shiva, Vandana 316
Sibelius, Jean 155, 239–240, 278–279, 281–282, 288, 293, 296–298, 320–321
Simonenko, Fjodor 74
Sinatra, Frank 99, 102
Sinisalo, Hannu 221
Siren, Vesa 284
Skabejeva, Olga 54
Skrjabin, Aleksandr 280
Smerconish, Michael 51
Šnejerson, Grigori 284–285, 293
Snellman, Johan Vilhelm 243
Snyder, Timothy 81, 83
Sofokles 327
Šostakovitš, Dmitri 18, 274, 277, 281, 284–292, 296, 299
Sousa, Philip 100
Springsteen, Bruce 175
Stalin, Josif 14, 16–19, 81, 169, 267, 269, 271, 273, 276, 278, 284, 287, 290–291, 299–300
Stewart, Rod 58
Sting (oik. Gordon Matthew Sumner) 57
Stolypin, Pjotr 223
Strauss, Richard 288
Street, John 11
Suodenjoki, Sami 231
Swift, Taylor 338
Söderholm, Satu (kuvaaja) 314, 324

Taruskin, Richard 277
Tawaststjerna (von Boehm), Carmen 294
Tawaststjerna, Erik 32, 266–300, 337
Tawaststjerna, Werner Nikolai 295
T-Bone Slim (oik. Matti Huhta) 176
Tengström, Jacob 192, 194–195, 197, 199
Tenhunen, Eeva (oik. Eeva Palosuo) 254
Teräs (nimimerkki) 214
Thatcher, Margaret 43, 48–49, 58
Thoreau, Henry David 316
Tolpo, Nils Magnus 181
Tompkins, David "Dave" 21, 119
Torvinen, Juha 315
Totinen Tuomas ks. Selin, Helmi
Traubel, Helen 100
Trump, Donald 7, 8, 41, 51, 52, 59, 335
Truman, Harry S. 97
Tsarev, Oleg 82
Tuovinen, Timo 152–153, 166, 171, 215
Turpeinen, Viola 156
Tšaikovski, Pjotr 336
Tšehov, Anton 279

Vainio, Matti 281, 286
Valkeapää, Nils-Aslak 318
Valpas, Edvard 215–218, 220–221
Vattimo, Gianni 46
Verdi, Giuseppe 16
Vergilius 58
Vihma, Antto 154
Vilkuna, Kustaa H. J. 225
Volkov, Solomon 291
Välimäki, Susanna 168
Völker, Florian 132

Wagner, Richard 15
Wallenius, Martin Johan 188
Wallenius, Renata 188
Waters, Roger 28, 41–59
Weglarz, Kristine 22
Weisman, Albert P. 105, 108
White, Lee C. 107
Willebrand, Ernst Gustaf von 180, 199
Willebrand, Wendla Sofia von 180, 184
Williams Jr, Hank 67
Williams, Smallwood E. 105
Wills, Rick 58
Wright, Richard 45–46

Yrjö-Koskinen, Yrjö Sakari 295

Zak, Jakov 267
Zelenska, Olena 53
Zelenskyi, Volodymyr 41, 53, 83
Ziloti, Aleksandr 281
Ždanov, Andrei 294
Žukovski, Vasili 275

Österlund-Pötzsch, Susanne 154–155

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Asiahakemisto

Abwärts (yhtye) 132–133
Afganistan 26
afrikkalaisamerikkalainen kansalaisoikeusliike 92–94, 98, 104, 109–111
Afro-American 98
Agency for Global Media (USAGM) 7
Amerikan Sanomat 158
Agit Prop (yhtye) 328
aktivismi 57, 92, 94, 96, 109, 111, 317, 319
Amnesty International 25
anarkosyndikalistinen liike 30
antiformalismikampanja 18
antisemitismi 14–15, 26, 44, 50, 55
Anzio 49
Argentiina 24, 48, 338
Ashtabula (Ohio) 158

Bath 304–305
Beacon Radio (yhtye) 134
Beatbox (yhtye) 55
Beatles, The (yhtye) 24
Bon Jovi (yhtye) 64
Beethoven-seura 273
Bell Telephony Laboratories (BTL) 119, 120
Berliini 49, 82, 272
Betlehem 49
Birmingham (Alabama) 107–108
Birmingham (Iso-Britannia) 58
Black Lives Matter (BLM) 52, 321, 338
blues 97, 109, 123
Bonner (Montana) 161
Boomtown Rats (yhtye) 25
Boycott, Divestment and Sanctions (BDS) 26, 49–50
Bravo 136
brexit 58
Britannian konservatiivipuolue 58
Britannian Labour-puolue 25
Britannian Reform UK -puolue 59
British Broadcasting Company (BBC) 26
Brooklynin satu (yhtye) 175

Cabaret Voltaire (yhtye) 123
Cable News Network (CNN) 51
Campaign Against Antisemitism (CAA) 50
Central Intelligence Agency (CIA) 129
Chicago 93, 97, 107, 150
Chigago Sun Times 106
Chile 21
Cleveland 157, 292
Clevelandin orkesteri 292
Columbia / CBS Records 27, 97, 170, 173

Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF) (yhtye) 132
Deutsche Bank 128
deutschrock 123
Donetsk 79–81
Doors, The (yhtye) 24
Duluth 176
Düsseldorf 117, 126, 133
duuma (Venäjän Federaation parlamentti) 66, 82, 218

Ebony 108
Electric Light Orchestra (yhtye) 122
electronic body music (EBM) 117
elektro 117
Elokapina 32, 304–306, 309, 312, 314–322, 325–327, 329, 337
Etelä-Afrikka 25, 308, 316
Etiopia 24
Euroopan unioni (EU) 41, 250–251, 320
Everything is Made in China (yhtye) 65
Extinction Rebellion (XR) 304, 316, 318, 321, 325, 327, 329

Faktor A 68
Falklandin saaret 24, 48
fasismi 29, 50, 57, 82–86
Federal Bureau of Investigation (FBI) 128
feminismi 132, 165, 312, 316, 319, 326–327, 330

https://doi.org/10.21435/skst.1511

FinnFest (tapahtuma) 126
Flensburg 128, 131
Flow-festivaali 129
Foreigner (yhtye) 58
Forssa 215
Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) (yhtye) 132
Funkadelic (yhtye) 122

General Electric 120
Georgia (valtio) 19
glasnost 65
gospel-musiikki 29, 92–94, 96, 98, 100–101, 109, 111

Haag 304–305
Harrogate 24–25
Helsingin Sanomat 299
Helsingin yliopiston ylioppilaskunta 239
Helsinki 17, 27, 52, 129, 218, 226, 230, 239, 243, 277, 293, 305, 314, 319–321, 323–324
hip hop 23, 117
hippiliike 45
Hollanti 304–305, 325, 329
hyväntekeväisyys 25, 30, 46, 49, 55, 57, 102, 108, 180–201

ihmiskone 119, 137, 139
ihmisoikeusliike 307
Iltapuhde 211
imago (julkisuuskuva) 20, 25, 57–58, 69, 92–93, 123, 134, 136, 138, 183, 185, 336
industrial music 117
Industrial Workers of the World (IWW) 150–152, 157, 164–165, 169, 172–173, 175
International Business Machines (IBM) 121, 126
International Criminal Police Organization (Interpol) 128
Irak 25
Iran 26
Irlanti 25, 58, 321
iskelmä 241, 329
Iso-Britannia 14, 24–28, 42, 47–51, 57–59, 103, 121–123, 135, 289, 304–305, 316–317
Israel 25–26, 44, 49, 51, 103
isänmaallisuus 227, 240–241, 246–247, 249–251, 255, 257
Italia 16, 46, 49, 103, 128
itkijänaiset 326–327
Itävalta 51, 55

jazz 8–9, 13, 20, 22, 97, 101, 307, 335
Just Stop Oil (liike) 325
Jyväskylä 320

Kalmari 197–200
Kanada 107, 162, 164, 172, 178–179
Kansallinen Kokoomus 246, 254
Kansan Sivistystyön Liitto 152
Karjala 26–27, 169, 175, 223, 327
Kiina 22, 26, 51, 53, 293
Kiova 79, 273
Kirgisia 18
KLF, The (yhtye) 44
Koiton laulu (kuoro) 328
Koijärvi-liike 317
KOM-teatteri 328
K-pop 26, 338
Kraftwerk (yhtye) 30, 117–119, 122–130, 133–142, 337
krautrock 28, 118, 123
Kreikka 327
Krim 66, 70
Kristillinen Työväenliitto 220
kulturnost 272–273
Kuuba 121
kylmä pop (Kälte-pop) 132
kylmä sota 19–22, 27, 32, 133, 247, 253–262, 274, 288, 291, 298, 326
Köln 135

Laibach (yhtye) 85
Laulava unioni (yhtye) 175–176
Leningrad Cowboys (yhtye) 27
Leningradin filharmonia 20
Levada 78
Ljube (yhtye) 73
Love records 328–329

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Luhansk 70, 74
Länsi-Saksan yleisradioyhtiö (WDR) 135

Maalaisliitto 220
Marine Band (orkesteri) 104
Mariupol 70
Martha and the Vandellas (yhtye) 24
Massachusetts 107, 202
Meduza 66
Melody Maker 124
Moog (yritys) 122
Michigan 116, 156, 159, 161, 177–178
Mieskuoro Pekka 239
Mississippi 116
Mittagspause (yhtye) 132
Montana 161, 177
Moskova 18, 68, 72, 267, 273, 277, 279, 286, 297

Neue Deutsche Welle, NDW 132–133, 143
Neuvostoliiton kommunistinen puolue (NKP) 17, 285–286
Neuvostoliiton säveltäjäliitto 17
Neuvostoliiton turvallisuuspalvelu (NKVD, KGB) 81, 129
Neuvostoliiton ulkomaisten kulttuurisuhteiden yhdistys (VOKS) 266, 284
Neuvostoliitto 8, 14–21, 27, 32, 49, 53, 56, 65–66, 79, 85, 121, 171, 257, 266–303, 326, 336
New Orleans 307
New York 106, 119, 163
Next Generation (liike) 325
Norja 221, 317–318
Novomoskovski 68
Nuorsuomalainen puolue 220

oikeistopopulismi 32, 251–253, 260
On The Go (yhtye) 65
ostrock 28
Oulu 13, 321
Pakistan 240
Palestiina (myös Gaza, Länsiranta) 25–26, 49, 52, 307, 326
Pariisi 194, 320
Pariisin kommuuni 162
Parliament (yhtye) 122
Persianlahti 95
Perussuomalaiset 240
Pietari (myös Leningrad) 18, 172, 279, 281, 285, 288, 290, 291, 299
Pink Floyd (yhtye) 28, 45–49, 51, 53, 55–56
Pohjois-Atlantin Puolustusliitto (NATO) 41, 51, 80, 326
Pohjois-Irlanti 25
Pohjois-Korea 26
Polyteknikkojen kuoro 240, 252, 254, 257
Pompeya (yhtye) 65
pop 21–26, 46–47, 63–69, 85, 117–119, 123, 130, 133, 135–136, 138, 141, 241, 338
Pori 218
Pravda 272, 284–285
puhesynteesi 119, 121, 126, 135, 137, 139
Puna-armeijan kuoro 27
Punainen armeijakunta (RAF) 30, 130, 131–132
punk 23, 57, 85, 132
Puola 21, 83

radikaalifeminismi 132
Radio Free Afghanistan 7
Radio Free Asia 7
Radio Free Europe (RFE) 7
Radio Liberty (RL) 7
Rammstein (yhtye) 85
Rat Pack, The (yhtye) 102
Ranska 16, 103, 125, 183, 193–194, 276, 280, 309
rauhanliike 307, 326
Reichskulturkammer 14
Reichsmusikkammer (RMK) 14
Remscheidin musiikkiakatemia 135
Reserviupseerikoulun kuoro 248
rock 8, 21–29, 41–59, 64–65, 118, 122–124, 136, 138, 336
Rolling Stones, The (yhtye) 24
Rock Against Racism (RAR) (liike) 58
Rooma 325

https://doi.org/10.21435/skst.1511

Rossija-24 72
Ruotsalainen kansanpuolue (RKP) 220, 294
Ruotsi 31, 103, 171, 181–187, 194–195, 208, 243, 319

Saksan demokraattinen tasavalta (myös Itä-Saksa, DDR) 21, 28, 131
Saksan kansallissosialistinen työväenpuolue (NSDAP) 14, 130
Saksan keskusrikospoliisi (BKA) 128, 130–132, 134
Saksan kommunistinen puolue (KPD) 130
Saksan kristillisdemokraattinen liitto (CDU) 130
Saksan kristillissosiaalinen liitto (CSU) 130
Saksan salainen valtionpoliisi (Gestapo) 131
Saksan liittotavalta (myös Länsi-Saksa, BRD) 14–16, 19, 21, 24, 26–28, 30, 56–57, 77, 79, 81, 83, 85–86, 103, 117–143, 243, 275, 296
Saksan sosialidemokraattinen puolue (SPD) 130
Saksan vapaat demokraatit (FDP) 130
San Francisco 321
Saudi-Arabia 26
Scandia 152
Scotland Yard 128
Serbia 67, 90
Sex Pistols (yhtye) 26
Siemens 121
sinfonismi 276–277, 281–282
Sleepy Sleepers (yhtye) 26
Smiths, The (yhtye) 43
Sosialidemokraattinen puolue (SDP) 213, 215–216, 219–221, 223, 225, 232
Sosialistisen työväen ja pienviljelijäin vaalijärjestö (STPV) 221
sosialistinen realismi 17, 267, 272–274, 284–285, 287, 293, 296
Southern Christian Leadership Conference (SCLC) 98, 102, 104, 107, 108, 110
Sovetskaja Muzyka 286
suffragetit 316
Suomalainen puolue 220
suomettuminen 268
Suomi 27, 133, 158–159, 180–201, 207–232, 239–263, 268–270, 278, 281, 283–285, 291–300
Suomi-Neuvostoliitto-Seura (SNS) 27, 266, 285, 292, 294
Sveitsi 53, 103, 325
syntetisoijapop 117, 122
Syyria 52

taidemusiikki 103, 121, 123, 155–156, 299, 306, 325–326, 329
taistolaisuus 254, 328
Taiwan 51
Tampere 230, 239
Tankebyggarorden (yhdistys) 186
tekno 117
Tendenzwende 133, 142
Tesla Boy (yhtye) 65
thatcherismi 42
The Elders 25
The New York Times 106
The Singing Union ks. Industrial Workers of the World (IWW)
Toveritar 163
Tšetšenia 77
Tukholma 187, 292
Turku 187, 199
Turun katedraalikoulun kuoro 192
Turun soitannollinen seura (TSS) 30, 180–181, 183–185, 187–194, 196–201
Turun ylioppilasteatterin lauluryhmä 175
Tuusula 224
Twitter 240
Työläisopiskelija 285
Työmies 157
Työkansan kirjapaino 230
Työväen kirjapaino 230–231
työväenliike 150–151, 213–214, 221, 228
Työväen sivistysliitto 152
tähteys 8, 22, 25, 42–44, 51, 47, 57–59, 63, 68, 97, 99–100, 102, 106, 108, 111, 117, 138

https://doi.org/10.21435/skst.1511

U2 (yhtye) 25
Ukraina 18–19, 28–29, 41–45, 51–55, 59–60, 63, 66, 71–72, 74, 77–83, 86, 250, 261, 336
Urjala 211
uusformalismi 275–276
uusisänmaallisuus 247, 261–262

valvontakomissio 294
Vanhasuomalainen puolue 220
vanhasuomalaisuus 295
vapaamuurarit 187
vastakulttuuri 28–29, 41, 44–45, 47, 56
Venäjä 16–19, 26, 28–29, 41–45, 51–55, 59, 63–87, 209–212, 223–229, 233–234, 261, 271–295, 336–337
Venäjän kansallisbolševistinen puolue 85
Venäjän poliisivoimien liikkuvat erikoisjoukot (OMON) 72
Veriprikaati (Red/Rebel Brigade) 32, 305, 321–322
Vietnam 23, 121
Vihreät 239
Viipuri 172, 214
Village People (yhtye) 59
Vimma (yhtye) 313, 326
Viro 18, 26, 223
VKontakte 69
Voice of America (VOA) 7, 8, 20, 335

Washington D.C. 92, 95–96, 100, 104, 109
Western Electric 120
Westinghouse 120
Who, The (yhtye) 42, 58

ydinvoiman vastustus 132
Yhdistyneet kansakunnat (YK) 41, 42, 47, 51, 53, 54, 328
Yhdysvallat 7–9, 19–21, 24, 28–30, 41, 46–47, 53, 59, 73, 77–80, 92–111, 117, 121, 123–124, 138, 140, 143, 149–151, 154–155, 159, 161, 163, 168–169, 172, 175, 178–179, 184–186, 191, 195, 202, 217, 261, 265, 270, 287, 302, 304, 315, 336
Ylioppilaskunnan laulajat 243
ympäristöliike 32, 307
YouTube 65, 69, 70, 83, 250, 257, 338

Åbo Tidningar 195–199
Återställ våtmarker 319

Äitikapina (Mothers' Rebellion) 304–306, 312, 314–316, 318–319, 321, 323–326, 329
äänilevy 24, 27, 44–48, 92, 97, 101, 117, 120, 152, 158, 169–170, 173, 175, 277, 292, 329