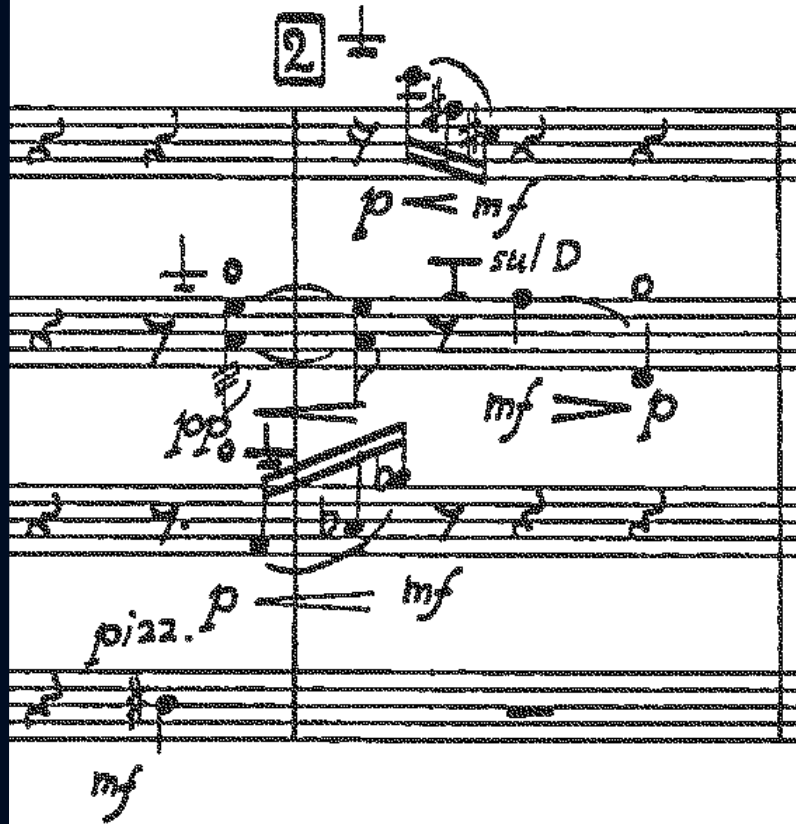




"HOLLYWOOD-SYNDROMI", JAZZIA JA DODEKAFONIAA

Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa



Anu Juwa



Anu Juva

- 1960 syntynyt Säkylässä
1982 pianonsoitonopettajan tutkinto,
Turun konservatorio
1985 FM, Åbo Akademi, musikvetenskap
1995 *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista.*
Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
2005 FL, Åbo Akademi, musikvetenskap

Kannen julistekuvat: Suomen elokuva-arkisto

Takakannen kuvat:

- Jaakko Salo (Suomen elokuva-arkisto)
Osmo Lindeman (Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)
Usko Meriläinen (Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)
Pentti Lasanen (Suomen elokuva-arkisto)

Nuotti: Usko Meriläisen Neljä bagatellia jousikvartetille.
(Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus)

Kansi: Tuulevi Paakkanen

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FI-20500 ÅBO, Finland

Tel. int. +358-2-215 3292

Fax int. +358-2-215 4490

E-post: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

PB 33, FI-21601 PARGAS, Finland

Tel.int. +358-2-454 9200

Fax int. +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

"HOLLYWOOD-SYNDROMI", JAZZIA JA DODEKAFONIAA.

”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa.

Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä
1950– ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa.

Anu Juva

Åbo 2008

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Juva, Anu

"Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa : elokuvamusiikin funktio-analyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa / Anu Juva. – Åbo : Åbo Akademis förlag, 2008.
Diss.: Åbo Akademi.
– Sammanfattning. – Summary.
ISBN 978-951-765-429a-6

ISBN 978-951-765-429-6
ISBN 978-951-765-430-2 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2008

SISÄLLYSLUETTELO

Kiitokset	7
1. Johdanto	8
Tutkimuksen kysymyksenasettelu	10
Teoreettinen ja metodologinen viitekehys.....	11
Tutkimusmateriaali	15
Suomalainen elokuvamusiikki tutkimuskohteena	21
Elokuvamusiikki eri musiikkilajien välimaastossa	24
Elokuvasäveltäjänä Suomessa.....	26
Elokuvatuotanto.....	28
Tutkimuksen rakenne	31
2. Elokuvamusiikin funktioanalyysi.....	32
Elokuvamusiikin funktiot mykkäelokuvassa	33
Klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventiot	36
Semioottinen elokuvamusiikintutkimus	39
Elokuvamusiikin funktioanalyysistä omaksi työkaluksi	41
I Elokuvamusiikin kokemukselliset funktiot.....	43
II Elokuvamusiikin sisältöfunktiot	45
III Elokuvamusiikin rakenteelliset funktiot	49
IV Elokuvamusiikin ulkoiset funktiot.....	52
3. <i>Lasisydän</i>	54
Iskelmäkulttuuri 1950-luvulla.....	54
Laulu ja iskelmä suomalaisessa elokuvassa.....	61
<i>Lasisydän</i> syntyy ja herättää vastakkaisia mielipiteitä	65
"Scandia-saundia" elokuvaan.....	68
<i>Lasisydämen</i> henkilöt ja tapahtumat	73
<i>Lasisydämen</i> teemat.....	74
<i>Lasisydämen</i> kerronta.....	74
Analyysi <i>Lasisydämen</i> musiikista	77
" <i>Lasisydän</i> "-iskelmä.....	77
Beguine	89
Roolihenkilöiden mielenliikkeet ja tunnetilat	91
Komedia ja viihde	97
<i>Lasisydän</i> : yhteenveto.....	104
4. <i>Komisario Palmun erehdys</i>	109
Kassila studioelokuvaa tekemässä	109
Oivaltavaa musiikkia Osmo Lindemanilta	111
Elokuvan henkilöt ja tapahtumat	115
Analyysi <i>Komisario Palmun erehdyksen</i> musiikista	119
Alkumusiikki	119
Bruno Rygseck tappaa kissan.....	122
Alli Rygseckin murha	127
Neiti Vanteen murhayritys	129
Loppumusiikki	131
Jännityksen luominen ja jännittävien tapahtumien korostaminen.....	132

Leppeää tunnelmointia	138
Komediallisuus	139
Hiljaisuus	142
<i>Komisario Palmun erehdys</i> : yhteenveto	143
5. Yksityisalue	145
Modernin taide-elokuvan airut	145
Kurkvaaran suhde elokuviensa musiikkiin	150
Dodekafoniaa kohti sotienjälkeisessä Suomessa	152
Dodekafonikko elokuvasäveltäjänä	157
<i>Yksityisalueen</i> henkilöt ja tapahtumat	159
Analyysi <i>Yksityisalueen</i> musiikista	161
Musiikkiaiheet	161
Alkumusiikki (Musiikki III tahdit 10–14)	161
Musiikki I	162
Musiikki II	162
Musiikki III	163
Musiikki IV	163
Analysoidut kohtaukset	164
Ennen kuvaa	164
Kiiralassa	167
Kosken ystävä Mäkelä kertoo	169
Vaara tapaa rouvan ja menee rakennustyömaalle	171
Vaara löytää maskotin	172
Vaara saa kirjeen	173
Koski saa maskotin	174
Vaara menee Kiiralaan ja hautajaisiin	175
Yhtymäkohtia klassisen elokuvan musiikkiin	177
<i>Yksityisalue</i> : yhteenveto	178
6. Kesällä kello 5	180
Uusia tuulia 1960-luvun alussa	180
Jazzharrastaja elokuvaohjaajana	183
"Modernin musiikin tunnettu nimi"	187
Henkilöt ja tapahtumat	190
Kerronta	193
Analyysi <i>Kesällä kello 5</i> :n musiikista	194
Yksinäinen kitara	194
Saksofonisoolo	196
Kaupunkiteema	198
Kuvakoostemusiikit	204
Soutelukohtaus	207
Loppu	210
<i>Kesällä kello 5</i> : yhteenveto	211
7. Yhteenveto ja johtopäätökset	216
Lähteet	228
Sammanfattning	245
English Summary	254

Kiitokset

Omistan tämän väitöskirjan äidilleni Kaija Mäntyrannalle, joka johdatti minut elokuvien pariin, sekä isälleni Esko Mäntyrannalle, jonka mielestä tohtorinhattu on aina hyvä olemassa. Lämmin kiitos molemmille suuresta tuestanne tämän projektin kestäessä! Samoin sisareni Leena Hofmann on ollut loistava henkinen tuki ja kannustaja sekä myös käytännön apu erityisesti saksankielisten tekstien metsästyksessä ja hankalien kohtien kääntämisessä. Kiitokset hänelle, samoin kuin Samuli Juvalle, joka on pyyteettömästi nauhoittanut käyttöni satoja elokuvia ja tukenut joka käänteessä.

Kiitos Sten Dahlstedtille ja Barbro Qvistille, joiden kanssa käydyt keskustelut työn alkuvaiheessa olivat aivan keskeisiä tutkijan työn hahmottamisessa. Kimmo Laineelle kiitos monista elokuvatutkimukseen liittyvistä konsultoinneista ja hauskoista hetkistä. Kiitokset Suomen elokuva-arkistoon asiantuntija-avusta Antti Alaselle, Juha Seitajärvelle, Tommi Partaselle, Timo Matoniemelle, Otto Suuroselle ja kaikille muille, joita olen vuosien varrella vaivannut. Seija de Rybelille kiitokset YLE:en asiantuntija-avusta. Kotikentälle Sibelius-museoon kiitokset Inger Jakobsson-Wärnille monenlaisesta avusta sekä ystävyyydestä vuosien varrella, samoin kuin kaikille muille, jotka siellä luovat miellyttävän työympäristön. Hyvin kiitollinen olen tutkimukseni rahoituksesta AVEK:lle, Waldemar von Frenckellin säätiölle ja Åbo Akademin rehtorille.

Suurkiitos kaikille haastatelluille, erityisesti Matti Kassilalle, Maunu Kurkvaaralle ja Pentti Lasaselle, jotka lukivat ja kommentoivat tekstiäni. Kiitokset heille myös erittäin arvokkaista ja valaisevista keskustelutuokiosta. Samoin hyvin arvokkaita olivat esitarkastajien, Helmi Järviluoman ja Hannu Salmen lausunnot, joiden pohjalta pystyin vielä parantamaan työtäni. Lämpimät kiitokset heille sekä myös Pirkko Moisalalle ja Johannes Brusilalle, kärsivällisille ohjaajilleni.

Kiitos myös Henri Terholle suomenkielisen ja Martin Segerstrålelle ruotsinkielisen tekstin oikoluvusta sekä Tuulevi Paakkaselle taitosta ja kannen suunnittelusta.

Erikoiskiitokset Bruce Johnsonille englanninkielisen tiivistelmän tarkastamisesta, monista elokuvaan liittyvistä antoisista keskusteluista, henkisestä tuesta ja elämäni rikastamisesta niin monin tavoin. Ida ja Johannes, kiitos hyvistä keskusteluista, kärsivällisyydestä, kannustuksesta ja siitä ilosta minkä tuotte elämäni.

1. Johdanto

Tutkijalla on usein ilo saada olla kanssakäymisissä perusasteen opiskelijoiden kanssa ja heitä opettaessaan tarkistaa samalla omia näkemyksiään. Näin on minunkin laitani, ja kerron tässä muutaman esimerkin. Tutkimukseni perusajatus on, että elokuvamusiikilla on tiettyjä keskeisiä funktioita, joista kaikki olemme tietoisia, vaikka emme niitä sen tarkemmin olisikaan tulleet ajatelleeksi. Syksyllä 2006 tein Åbo Akademin musiikkitieteen laitoksella pitämälläni elokuvamusiikkikurssilla yksinkertaisen kokeen. Opiskelijat kuuntelivat kuvaa näkemättä alun Michael Caton-Jonesin vuonna 1995 ohjaamasta elokuvasta *Rob Roy (Rob Roy)*. Carter Burwellin musiikki alkaa miltei kuulumattomalla rummutuksella, joka voimistuu vähitellen. Mukaan tulee naisääni, joka laulaa valituksenomaisesti joiun tapaan ilman sanoja. Laulu ja rummutus kaikuvat kuin isossa tilassa esitettynä. Laulun vaiettua puhallinpitoinen sinfoniaorkesteri soittaa hitaan yksinkertaisen nousevan kulun rummutuksen jatkuessa kaiken aikaa taustalla.

Kuunneltuaan musiikin opiskelijat kertoivat, mitä heidän mielestään elokuvan alussa tapahtui. Musiikki antoi heidän mukaansa ymmärtää, että tapahtumapaikkana on jokin vieras kulttuuri, vaikkakin päähenkilöt ovat länsimaisia. Tapahtumat sijoittuvat menneeseen historialliseen aika-kauteen. Kuvassa on joukko miehiä, tai jos mukana on naisia, he ovat pieni vähemmistö. Miehet kulkevat jalan luonnossa. Näkymä on avara.

Tämän jälkeen katsoimme 1700-luvun alkuun sijoittuvan *Rob Royn* ensimmäisen kohtauksen, jossa viisi kilttiasuista miestä etenee ripeästi Skotlannin ylämaalla harvassa muodostelmassa jotakin etsien. Opiskelijat, joista osa oli musiikkitieteen, osa kirjallisuustieteen opiskelijoita, olivat siis kuvaa näkemättä hahmottaneet väljästi ottaen kuvassa olijat ja heidän sukupuolensa sekä minkälaisessa paikassa he olivat ja mitä tekivät. Samoin he olivat selvillä kuvarajauksesta. Ennakko-odotuksistani huolimatta olin yllättynyt nuorten kuulijoideni korvien tarkkuudesta ja heidän jakamastaan elokuvamusiikkikompetenssista.

Teimme myös toisen yksinkertaisen, kommutaatiotestiksi kutsutun kokeen. Näytin opiskelijoille toistakymmentä kertaa saman lyhyen elokuvajakson, mutta vaihdoin joka kerta musiikin. Pyysin opiskelijoita kirjoittamaan muistiin kunkin esimerkin kohdalle, oliko kohta elokuvan alusta vai lopusta, kulkiko kuvan mies päättäväisesti vai vetelehtien, olivatko kuvassa näkyvien henkilöiden välit ystävälliset vai kireät, oliko ilmassa esimerkiksi uhkaa, jännitystä, rakkautta tai naurua, minkä maalainen elokuva oli tai mihin genreen se sijoittui.¹ Tulokset olivat ryhmän eri jäsenten kohdalla hyvin yhteneväiset. Elokuvakatkkelma tuntui kaikkien mielestä

1. Kiitokset professori Bruce Johnsonille tämän testin suunnittelusta ja siihen käytetyistä materiaaleista.

muuttuvan täysin musiikin vaihtuessa. Opiskelijat olivat itsekin hämmästyneitä siitä, miten musiikki muutti heidän käsityksiään sinänsä neutraalin kuvasarjan sisällöstä.

Nämä pienet kokeet tein vain havahduttaakseni opiskelijani huomamaan musiikin voiman elokuvassa. En kartoittanut enkä tilastoinut tuloksia. Laajempia empiirisiä testejä ovat tehneet esimerkiksi musiikintutkijat Philip Tagg ja Bob Clarida, joiden laaja tutkimusraportti ilmestyi vuonna 2003. Omatkin testini osoittivat kuitenkin selkeästi todeksi sen, että liikkuvaan kuvaan yhdistetyllä musiikilla on runsaasti funktioita, joista olemme yleisesti ottaneet kaikki selvillä. Niiden tunteminen on yhtä arkista kuin liikennesääntöjen tunteminen, vaikka tiedostamisen taso ehkä olisikin alhaisempi.²

Elokuvamusiikki tarjoaa tutkijalle verrattoman rikkaan ja monipuolisen tutkimuskentän. Musiikki itsessään on inhimillisessä kulttuurissa niin voimakkaasti vaikuttava tekijä, että sen tutkiminen on kiitollinen tehtävä. Elokuvamusiikin kohdalla on puolestaan elokuvan maailmaan heittäytyminen välttämätöntä. Koska musiikkia ei mielestäni voi tutkia muusta elämänmenosta irrallisena ilmiönä, on tarpeen lisäksi kartoittaa ympäröivää yhteiskuntaa ja kulttuurikenttää ja nostaa sieltä esiin elokuvamusiikkiin liittyviä tekijöitä.

Tutkimukseni kohteena on suomalaisten 1950- ja 1960-luvun vaihteen elokuvien musiikki. Sitä tekemässä oli tuolloin monia taustaltaan hyvin erilaisia henkilöitä. Mukana oli niin kokeneita kuin tuoreitakin viihdemusiikin ammattilaisia, sinfonikkoja, ooppera-, baletti- ja teatterisäveltäjiä sekä muusikoita uransa eri vaiheissa. Tämä monipuolinen joukko käytti erilaisia tyyllilajeja, ilmaisukeinoja, sointivärejä ja tekniikkoja. Verrattuna edeltävään tai myöhempään aikaan oli suomalaisen elokuvamusiikin lajivalikoima tuolloin todella laaja.

Yleisradion ainoana viihdemusiikkitoimittajana työskennelleen Erkki Melakosken (30.1.1996³) mukaan suurin osa suomalaisista kuunteli 1950-luvun lopussa mieluiten iskelmiä. Iskelmällä on keskeinen sija Matti Kassilan ohjauksessa *Lasisydän*, joka on ensimmäinen analyysikohteeni. Elokuva on vuodelta 1959, ja musiikin siihen teki Jaakko Salo.

Erityistä kiinnostusta vuosikymmenen vaihteen elokuvamusiikin tekijöissä herättää monipuolinen säveltäjä Osmo Lindeman, joka sopeutti taitonsa hyvinkin vaihtelevasti aina kulloisenkin elokuvan mukaan. Matti Kassilan *Komisario Palmun erehdys* vuodelta 1960 antaa tästä hyvän esimerkin. Dodekafonisen musiikin käytöstä elokuvassa ei alan kirjallisuudessa

-
2. Philip Taggin kotisivuilla on (5.1.2008) linkkejä YouTubeen, jonne hän on laittanut muutamia tekemiään kommutaatiotestejä. Ks. esim. "Emmerdale commutations" sivulla <http://www.tagg.org/ptavmat.htm>
 3. Merkitsen viittaukset tekemiini haastatteluihin päivämäärien mukaan, esim. Kivikoski 16.9.1998.

löydy paljonkaan esimerkkejä, ja niissäkin on yleensä kysymys vain osasta jonkin elokuvan musiikkia. Vuonna 1962 syntynyt Usko Meriläisen dodekafoninen sävellys Maunu Kurkvaaran elokuvaan *Yksityisalue* valikoitui sen tähden helposti tutkimukseni kohteeksi. Nuoren Erkko Kivikosken selkeästi ”uuteen aaltoon” (ks. s. 14) lukeutuva ensiohjaus vuodelta 1963 tarjoaa kuultavaksi Pentti Lasasen jazzia. *Kesällä kello 5* kuulostaa omalla tavallaan valtavirrasta poikkeavalta ja tuoreelta.

Nämä neljä elokuvaa ja niiden analyysit muodostavat tutkimukseni ytimen.

Tutkimuksen kysymyksenasettelu

Kuunnellessani 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaista elokuvatuotantoa huomioni kiinnittyi toistuvasti nimenomaan musiikkityylien ja ilmaisutapojen kirjoon. Kiinnostuin siitä, kuinka musiikki näin erilaisilta kuulostavissa elokuvissa toimii. Tarkastelenkin tässä työssä erityisesti sitä, mitkä ovat lähianalyysin kohteiksi valitsemiä elokuvien musiikkien funktiot.

Mielenkiintoista kyllä, elokuvamusiikin funktion määritelmiä on aiemmista tutkimuksista vaikea löytää. Termiä on kuitenkin käytetty esimerkiksi elokuvamusiikin teorioita pohdittaessa tai käytännönläheisesti elokuvia analysoitaessa. Sveitsiläisen elokuvamusiikintutkija Hansjörg Paulin (1978, 31) näkemys on, että koska elokuvamusiikki on funktionaalista, pitää sitä tutkia nimenomaan funktioista käsin. Hän on myös pohtinut funktion määritelmän sisältöä. Pauli (1981) erottaa toisistaan elokuvamusiikin funktion ja metafunktion. Funktio on hänen mukaansa se tehtävä, minkä musiikki määrätyn elokuvan yhteydessä sitä katsottaessa konkreettisesti suorittaa. Metafunktio taas on irrallaan elokuvasta tehtäväänsä suorittavalla musiikilla. (Ibid., 195.) Musiikintutkija Claudia Bullerjahn (1997) on työssään tutkinut elokuvamusiikin vaikutuksia, ja hänen mukaansa elokuvamusiikin funktiot voidaankin määritellä ”elokuvamusiikin tarkoitetuiksi vaikutuksiksi” (”intendierte Wirkungen von Filmmusik”). Bullerjahnin mukaan tällöin on kuitenkin otettava huomioon yleisön kompetenssi ja lisäksi musiikki on tulkittava historiansa valossa. (Ibid., 59.)

Tässä tutkimuksessa elokuvamusiikin funktiolla tarkoitetaan tehtävää, joka musiikilla on elokuvakokemuksessa, elokuvan osatekijöiden kokonaisuudessa tai ympäröivään kulttuuriin nähden, ja se määritellään aina elokuvan kautta. Funktio voi olla tekijöiden tarkoin suunnittelema tai sattumanvaraisempi. Olennaista on kuitenkin se, mikä musiikin funktio on elokuvan kerronnassa, katselu- ja kuuntelukokemuksessa sekä yleisemmin elokuvamusiikin asemassa kulttuurin kentällä.

Teen myös huomioita tutkimukseni kohteena olevien elokuvien suhteesta muihin joko tutkimusajankohtaa ennen, sen aikana tai sen jälkeen valmistuneisiin elokuviin. Suomessa 1950-luvulla ja osittain sen jälkeenkin vallinneet yleiset elokuvamusiikkikäytännöt ovat verrattavissa esimerkiksi

Hollywoodissa 1930- ja 1940-luvuilla vakiintuneisiin käytäntöihin. Kuten Einar Englund haastattelussaan 6.4.1990 sanoi elokuvasäveltäjästä, ”kaikkilahan meillä oli Hollywood-syndromi”, eli yleisesti ottaen säveltäjät pitivät hänen mukaansa amerikkalaisia elokuvia jonkinlaisena mittapuuna.

Jotta määritelmäni mukaisia elokuvamusiikin funktioita pystyy tulkitsemaan, täytyy itse elokuvan lisäksi tuntea ne olosuhteet, joissa se on syntynyt. Elokuvan kulttuurihistorialle ominaisen lähestymistavan mukaan tutkinkin myös sitä, miten nämä erilaiset musiikit elokuvaan valikoituivat sekä mikä kunkin elokuvan musiikin asema oli suomalaisen musiikki- ja elokuvakulttuurin kentällä. Elokuvamusiikin funktioita selvittäessäni kysyn myös, mikä saa musiikin kuulostamaan vertailumateriaaliin nähden ”uudelta” tai erilaiselta. Näiden kysymysten avulla pystyn muodostamaan kokonaisvaltaisen käsityksen *Lasisydämen*, *Komisario Palmun erehdyksen*, *Yksityisalueen* ja *Kesällä kello 5:n* musiikeista itse elokuvissa sekä lisäksi niiden asemasta erityisesti musiikki- ja elokuvakulttuurin kentällä.

Teorettinen ja metodologinen viitekehys

Työni teoreettiset lähtökohdat ovat toisaalta kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen (1993) esittelemässä elokuvatutkimuksen kulttuurihistoriallisessa suuntauksessa sekä toisaalta uusformalistiseksi kutsuttua tutkimussuuntausta edustavassa elokuvatutkijapari David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (1993) näkemyksessä, jonka mukaan elokuvan eri osatekijöillä on kokonaisuuden kannalta jokin tietty funktio.

Salmen mukaan (1993, 45) elokuvan kulttuurihistoria on yhteisnimike elokuvan kulttuurisuhdetta tutkivalle historialle, jossa yhdistyvät esteettinen, taloudellinen, sosiaalinen, tekninen ja mentaalinen elokuvan historia. Sille on hänen mukaansa ominaista laaja selitysperspektiivi, eli tutkimuksessa tulisi ottaa huomioon elokuvan ”monimutkainen yhteiskunnallinen olemistapa” (ibid.) ja käyttää monipuolista lähdeaineistoa. Tämä on myös oman tutkimukseni lähtökohta. Vaikka olenkin kiinnostunut siitä, miten musiikki yksittäisissä elokuvissa toimii, en halua tässä tutkimuksessa lähestyä sitä mestariteosperspektiivin mukaisesti vain ympäristöstään irrotettujen teosten lähilukuna. Lähiluvun tulokset olisivat virheellisiä, jos tekisin päätelmiä vain itse elokuvan ja mahdollisen nuottikuvan perusteella.⁴

Salmen mukaan elokuvat käyvät samanaikaisesti kahta dialogia: toisaalta perinteensä, muiden elokuvien kanssa, toisaalta ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Elokuvan kulttuurihistorian tehtävä on hänen mukaansa näiden dialogien yhdistäminen. (Salmi 1993, 42.)

Toinen työni teoreettisista perusajatuksista liittyy osittain juuri dialogiin, jota elokuvamusiikki käy muiden elokuvien kanssa. Tehdessäni lähianalyysi-

4. Näiltä osin tutkimuksellani on yhtymäkohtia myös Pirkko Moisalan ja Taru Leppäsen (2003) näkemykseen kulttuurisesta musiikintutkimuksesta.

sejä pyrin tarkastelemaan elokuvaa kokonaisuutena, jossa sen eri osatekijöillä on kokonaisuuden toimivuuden kannalta jokin tietty funktio. Näiden funktioiden perusteella voin myös vertailla hyvinkin erikuuoloisia elokuvia keskenään. Tämänkaltaista lähestymistapaa ovat elokuvatutkimuksessa käyttäneet esimerkiksi venäläisten formalistien työlle tutkimuksensa pohjaavat ns. uusformalistit, kuten David Bordwell ja Kristin Thompson (1993).⁵ He esittävät, että jos elokuvan muoto koostuu sen eri osatekijöiden keskinäisistä suhteista, voidaan olettaa, että jokaisella osatekijällä tässä kokonaisuudessa on yksi tai useampia funktioita. Heidän mukaansa tällainen funktio pitää kuitenkin tulkita vain elokuvan kerronnan perusteella. Bordwellin ja Thompsonin (ibid., 55–56) mukaan Dorothy voi *Ihmemaa Oz*-elokuvassa (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming 1939) laulaa laulun ”Over the Rainbow”, koska tuottaja halusi Judy Garlandin eli Dorothyyn esittäjän siten saavan aikaan menestysiskelmän. Se on Bordwellin ja Thompsonin mukaan kuitenkin tuotantohistoriaa eikä kerronnallinen funktio. Itse en näe asiaa näin yksioikoisesti. Esimerkiksi *Lasisydämässä* samannimisen iskelmän eräänä tehtävänä on luoda tietynsuuntaista ajankuvaa. Tätä en voisi tietää, ellen olisi tehnyt vertailevaa tutkimusta edeltävien ja samalta ajalta olevien elokuvien ja iskelmien parissa sekä haastatteluja.

Tässä tutkimuksessa elokuvamusiikin funktio on siis tehtävä, joka musiikilla on sekä elokuvakokemuksessa ja elokuvan osatekijöiden kokonaisuudessa että ympäröivässä kulttuurissa. Toisinaan funktion eli toiminnon tai tehtävän elokuvamusiikille ovat suunnitelleet elokuvan säveltäjä ja ohjaaja, usein kyseessä olevan lajityypin ehdoilla. Hyvä käsikirjoittaja voi jo suunnitteluvaiheessa antaa musiikille omia tehtäviä, mutta usein niitä luomassa ovat ohjaaja ja säveltäjä.⁶ Myös tuottaja saattaa esittää musiikin suhteen toivomuksia tai vaatimuksia. Tämä koskee erityisesti studioajan suomalaisia elokuvia (ks. esim. Seitajärvi 2002). Paljon riippuu tietenkin tuotantotavasta, onko esimerkiksi kysymys ison Hollywood-studion tuotannosta vai riippumattoman suomalaisen ohjaajan pientuotannosta.

Kaikkien esimerkkielokuvieni kohdalla ohjaaja ja säveltäjä ovat yhdessä luoneet niiden musiikin. Ohjaaja on saattanut määrätä kohdat, joissa musiikkia on käytetty, ja keskustella säveltäjän kanssa musiikin laadusta. Vuorovaikutus on ollut tärkeää. Tästä johtuen kirjoittaessani tekijyydestä tarkoitan esimerkkieni kohdalla ohjaajaa ja säveltäjää. Funktio saattaa epäilemättä syntyä myös tekijöiden intentiosta poikkeavasti, tahattomasti ja tarkoittamatta. Heterogeenisen yleisön yksittäisten edustajien kohdalla voi syntyä tulkinta funktioista, joita tekijät eivät ole tulleet ajatelleeksikaan.

5. Suomalaisen elokuvan tutkimuksessa uusformalistista metodia on käyttänyt mm. Ari Honka-Hallila (1995), joka lisensiaatintyössään vertailee Aleksis Kiven Nummisuutarit-näytelmän kolmea eri elokuvasovitusta.

6. Elokuvamusiikin tekijyydestä ks. esim. Levinson 1996.

Tässä työssä analysoimieni elokuvien musiikille nimeämäni funktiot ovat minun tulkintojani. Tutkimuksen kohteena olevan aikakauden käsitteitä ja kokemuksia en voi enää esimerkiksi empiirisiin kokeihin todellisilla koehenkilöillä testata. Musiikin konventionaalisten funktioiden lisäksi olen kuitenkin ottanut tulkinnassa mahdollisuuksien mukaan huomioon myös aikalaistulkinnat, joita olen jäljittänyt haastattelujen, arkistojen sekä julkaisujen avulla.

Länsimaisen elokuvamusiiikin ja sen sovellutusten levittyä laajalti ympäri maapalloa voi äkkiseltään tuntua siltä, että tietyt keskeiset elokuvamusiiikin funktiot ovat yleismaailmallisia ja itsestäänselvyksiä koko ihmiskunnalle. Kuitenkin on niin, että aivan kuten elokuvaa pitää oppia katsomaan pystyäkseen ymmärtämään siihen sisältyvän kerronnallisen logiikan – tai havaitakseen, että sellainen puuttuu –, täytyy sitä myös oppia kuuntelemaan pystyäkseen ymmärtämään tietyt musiikin ja elokuvan tarinan väliset yhteydet.

David Bordwell (1985) pohjaa esityksensä elokuvan katsomiskokemuksesta konstruktivistiseen ajattelutapaan, jonka mukaan ihminen on aktiivinen havainnoitsija, eli hän oppii kaiken aikaa uutta, joka vaikuttaa myöhempiin havaintoihin. Bordwell näkee katsojakokemuksen dynaamisena psykologisena prosessina, jossa toimii kolme tahoa: havainnointikapasiteetti; aikaisempi tieto ja kokemus sekä kyseisen elokuvan materiaali ja rakenne. Havainnointikapasiteetti sisältää katsojan fyysiset ominaisuudet, joita tarvitaan elokuvan katsomisessa. Kun esimerkiksi esitetään 24 pysähtynyttä kuvaa sekunnissa peräkkäin, voi ihminen rajallisen havainnointikykynsä takia nähdä kuvassa jatkuvaa liikettä. Aikaisempi tieto ja kokemus jokapäiväisestä elämästä, muista taiteista ja muista elokuvista vaikuttaa katsomistapaamme. Teemme kokemuksen perusteella oletuksia, luomme odotuksia, ja joko vahvistamme tai hylkäämme hypoteesin. Elokuvassa kaikki, esineiden tunnistamisesta puheen ymmärtämiseen ja tarinan kulun käsittämiseen hyödyntää aiempaa tietoa. Tiettyä elokuvaa seurattessamme sen materiaali ja rakenne vaikuttavat tietenkin tapaamme tulkita sitä. Kerrovaokuva kannustaa katsojaa rakentamaan mielessään tarinaa elokuvan antamien tietojen ja vihjeiden perusteella. (Ibid, 32–33.)

Käytän oman työni perustana Bordwellin näkemystä katsojakokemuksesta. ”Katsoja”-sanalla viitataan tässä työssä sekä äänelliseen että visuaaliseen kokemukseen, en vain näköhavaintoon. Esimerkiksi Bordwellin (1985) ja Kassabianin (2001) käyttämä ”perceiver” on audiovisuaalisiin medioihin hieman paremmin sopiva termi, mutta kääntyy huonosti suomeksi; ”havaintaja” kuulostaa varsin oudolta. Mieluiten käyttäisin ”kokija”-sanaa, joka välittäisi käsityksen elokuvasta kokonaisvaltaisena katsojakokemuksena. Sekin vaikuttaa niin teennäiseltä, että tyydyn aiemmassa elokuvakirjoituksessa vakiintuneeseen ”katsoja”-sanaan.

Elokuvamusiiikin funktiot ovat siis eräitä musiikin fysiologisia vaikutuksia lukuun ottamatta oletettuja, opittuja ja kulttuurisidonnaisia. Katsoja-

kuulijan tausta ja aikaisempi elämäkokemus vaikuttavat aina funktioiden määrittelyyn. Määrätyn elokuvan tietyn kohtauksen yhteydessä voidaan siis harvoin puhua faktoista; useimmiten kysymys on tutkijan tulkinnasta.⁷ Mielestäni on kuitenkin mahdollista löytää funktioita, joista vallitsee niin suuri yksimielisyys, että niiden tutkiminen on mielekäästä.

Elokuvamusiikin funktioanalyysin⁸ avulla pyrin systemaattisesti kirjoittamaan tutkimuskohteeni, neljän 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisen elokuvan musiikin funktioita sekä myös niiden keskinäisiä eroja ja yhtäläisyyksiä. Näin pystyn suhteuttamaan niitä toisiinsa ja vertailumateriaaliin. Olen kehittänyt aiemmin käytettyjä metodeja edelleen ja katsonkin tarpeelliseksi osoittaa, mihin oma esitykseni pohjautuu. Tästä syystä esittelen metodin laajemmin omassa luvussaan.

Kuulokuvan muutosta koskeva tutkimuskysymykseni edellyttää sekin lähilukua ja havaintojen tekemistä elokuvien musiikkityyleistä, soitinnuksesta, soittotavoista, soinnutuksesta sekä esimerkiksi musiikin osuudesta elokuvan äänimaailmassa. Mikä elokuvissa kuultavien musiikkilajien asema oli aikansa kulttuurin kentällä sekä se, miten musiikit elokuvaan valikoituivat, ovat puolestaan historiallisia kysymyksiä ja vaativat toisenlaisen lähestymistavan. Hannu Salmen (1993, 48) esittelemän elokuvan kulttuurihistorian mukaisesti tutkimuksella on oltava laaja perusta. Hän pohjustaa lähestymistapaa Pierre Sorlinin (1977, 313–315) näkemyksellä, jonka mukaan elokuvatutkimuksessa pitää ottaa huomioon sekä elokuvan kulttuurisen olemistavan tarkastelu (tuotanto ja vastaanotto) että elokuvan analyysi (lähiluku). Salmi tulkitsee Sorlinin jaottelun niin, että ”elokuvan historiallisessa tarkastelussa on otettava huomioon sekä elokuvan ’sisäinen’ historia (itse elokuvaan taltioitunut tieto menneisyydestä) että ’ulkoisen historia’ (elokuvan kulttuurinen olemistapa). Edellisessä lähteenä on elokuva, jälkimmäisessä myös muut, esimerkiksi kirjalliset, lähteet.” (Salmi 1993, 48.) Tämä lähestymistapa sopii erittäin luontevasti omaan tutkimukseeni ja asettamieni tutkimuskysymysten tarkasteluun.

Edelleen Salmi (1993, 48) toteaa olevan ymmärrettävää, että tällaisessa tarkastelussa kohteeksi valikoituu helposti vain yksi tai muutama elokuva. Hän huomauttaa, että elokuvan kulttuurihistoria voi olla lähtökohdiltaan kuitenkin myös synteettistä, laajojen linjojen tutkimukseen tähtäävää. Tutkimusmateriaalin määrän takia omaankin työhöni valikoitui lopulta vain nel-

7. Ks. myös Maas – Schudack 1994, 31.

8. Elokuvamusiikin funktioanalyysiä ei pidä sekoittaa funktionalistiseen kulttuuri-teoriaan, joka oli eurooppalaisessa antropologiassa hallitseva suuntaus 1920-luvulta 1960-luvulle asti. Tämän koulukunnan edustajat käsittivät maailman kulttuurien olevan lähes autonomisia sosiaalisia, paikalleen pysähtyneitä kokonaisuuksia, joilla ei ollut historiaa eikä suhdetta itsensä ulkopuolelle. Itse haluan päinvastoin tarkastella elokuvamusiikkia vankasti ympäröivään kulttuuriin liittyvänä ja historiallisesti muuttuvana ilmiönä, samalla kun analysoin musiikin funktioita elokuvan kokonaisuudessa.

jä tapaustutkimusta, mutta pyrin niiden avulla tekemään myös laajemmalle ulottuvia havaintoja koko kyseisen ajan elokuvamusiikkikulttuurista.

Elokuvan kulttuurihistorian metodia laajan aineiston tutkimiseen ovat käyttäneet esimerkiksi Mervi Pantti ja Kimmo Laine, Pantti kotimaisen elokuvan valtiontukeen keskittyvässä väitöskirjassaan *Kansallinen elokuva pelastettava* (2000) ja Laine väitöskirjassaan *Pääosassa Suomen kansa* (1999), jossa hän tarkastelee Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden toimintaa kansallisen elokuvan rakentajana 1930-luvulla. Myös musiikintutkija Antti-Ville Kärjä on väitöskirjassaan *Varmuuden vuoksi omana sovituksena* (2005) käyttänyt samankaltaista metodologiaa tutkiessaan populaarimusiikkia 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa.

Elokuvan kulttuurihistorian metodin keskeisin lähtökohta on Salmen (1993, 51) mukaan kontekstien etsintä. Tämän teen toisaalta selvittämällä eri musiikkien (iskelmä, klassinen, jazz) aseman aikansa kulttuurikentässä, toisaalta tutkimalla, miten nämä musiikit ovat elokuvaan valikoituneet, sekä lisäksi asettamalla kunkin säveltäjän, ohjaajan ja elokuvan historialliseen yhteyteensä. Osittain tällöin on kysymys jo materiaalin tulkinnasta, kuten Kärjäkin (2005, 39) toteaa.

Kyettäkseni tekemään tulkintoja 1960-luvun vaihteen musiikista ja elokuvista katson siis tarpeelliseksi tutkia myös asioiden taustoja ja nähdä laajemmin ne syyt, jotka tilanteeseen vaikuttivat. Tästä syystä liitän funktionaalisen elokuvamusiikkianalyysin ohkeen kulttuurihistoriallisen kontekstin, joka antaa vahvuutta funktioiden määrittämiselle. Siinä missä elokuvan ja musiikin kulttuurihistoriallinen konteksti auttaa täsmentämään funktioita, auttaa funktioiden analysointi puolestaan tulkitsemaan, kuinka kulttuuriset seikat vaikuttavat niihin. Esimerkiksi tietty musiikki on saatettu valita siksi, että juuri se voi täyttää jonkin tietyn tehtävän elokuvassa tai jossakin sen kohtauksessa. Tai elokuvamusiikin jonkin funktion pystyy tulkitsemaan sen perusteella, mikä asema kyseisellä musiikilla on kulttuurin kentällä. Tällä tavoin nämä tulkinnat tukevat toisiaan.

Tutkimusmateriaali

Tutkimukseni kohteena on erityisesti murroskaudella tehdyn neljän elokuvan – *Lasisydän*, *Komisario Palmun erehdys*, *Yksityisalue* ja *Kesällä kello 5* – musiikki. Taustamateriaalina on kuitenkin koko Suomessa 1950–63 tehty pitkien, teatterilevityksessä olleiden näytelmäelokuvien tuotanto. Ensimmäiset oli kyseisellä ajanjaksolla 277. Tutkimusmateriaaliini eivät siis kuulu dokumentti-, mainos- eivätkä lyhytelokuvat, joita tehtiin 1950-luvulla runsaasti. Niiden musiikki äänitettiin usein levyiltä, mutta jonkin verran käytettiin myös originaalisävellyksiä. Rajasin kyseiset elokuvat tutkimukseni ulkopuolelle, koska ne eroavat kerronnaltaan ja tarkoitukseltaan näytelmäelokuvista. Lisäksi jo muutoinkin mittava tutkimusmateriaali olisi paisunut mahdottomaksi hallita.

Aikarajauksen olen tehnyt niin, että se sisältää studioelokuvakauden 1950-luvun kukoistuksen. Suomalainen elokuvatuotanto kärsi sodan jälkeen jatkuvasti tuontirajoituksista johtuvasta materiaalipulasta, esimerkiksi raakafilmiä ei saatu tarpeeksi. Vuoteen 1952 mennessä nämä esteet poistuivat. Näin tuotanto pystyi vastaamaan kysyntään, joka oli kova kaikilla viihteen aloilla. Ankarasta verotuksesta huolimatta elokuvien tuottaminen oli kannattavaa. 1954 ensi-iltansa sai 28 pitkää näytelmäelokuvaa, vuonna 1955 jopa 29. Vuosikymmenen lopulla useat syyt – kotimaisten elokuvien ylituotanto, taloudellinen taantuma, mahdollisuus osamaksukauppaan, uusi liikkuva elämäntapa ja televisio – vaikuttivat siihen, että katsojaluvut romahtivat ja elokuva-ala kääntyi tappiolliseksi. Tämä vaikutti tuotantolukuihin, jotka eivät enää nousseet edellä mainitulle tasolle. (Uusitalo 1981, 12–16, 30.)

Tuotantotavan muutos näkyi tutkimuksen kohteena olevalla ajanjaksolla. Vuosina 1950–52 tehtiin 58 näytelmäelokuvaa, joista viisi kolmen suurimman tuotantoyhtiön ulkopuolella. Vuosina 1961–63 valmistettiin studioissa 32 elokuvaa (Suomen Filmiteollisuus 24, Fennada-Filmi viisi ja Suomi-Filmi kolme) ja pientuotantoina 18 elokuvaa, eli yhteensä 50. Maunu Kurkvaara tuotti tällöin neljä elokuvaa; yhden tai kahden elokuvan tuottajia oli kymmenen.⁹ Erityisen kiinnostukseni kohde, 1960-luvun vaihde, on siis suomalaisen elokuvan murrosaikaa. Vuonna 1963 murros oli ”valmis”: vanhat tuotantoyhtiöt olivat lopettaneet pitkien näytelmäelokuvien säännöllisen tekemisen ja alalla oli tapahtunut sukupolvenvaihdos. Vuonna 1964 ensi-iltansa sai enää kahdeksan pitkää näytelmäelokuvaa, joista vain yksi oli ”vanhan tuotantoyhtiön”, tässä tapauksessa Suomi-Filmin, nimissä valmistettu. (Ibid.)

Käytän ajanjakson 1950–63 kaikkia elokuvia taustamateriaalina, johon vertaan varsinaisen murroskauden uusien säveltäjien töitä. Työllistetyimpiä elokuvaohjaajia kyseisenä aikana olivat Toivo Särkkä, Matti Kassila, Valentin Vaala, Ville Salminen, Arne Tarkas, Edvin Laine, Hannu Leminen, Armand Lohikoski, uraansa lopettelevat Roland af Hällström ja Ilmari Unho sekä tuoreemmat Jack Witikka, William Markus ja Maunu Kurkvaara. Monet ohjaajista, kuten Laine ja Witikka, vierailivat elokuvassa teatterin puolelta. Särkkä oli elokuvatuotantoyhtiön toimitusjohtaja, samoin kuin Kurkvaara omassa pienemmässä yhtiössään, vaikka hän ei sellaiseksi itseään kutsunut. Kurkvaaraa lukuunottamatta kaikilla näillä ohjaajilla oli sopimus Suomi-Filmin, Suomen Filmiteollisuuden tai Fennada-Filmin kanssa. Muutamia ”irtofilmejä” saatettiin toteuttaa pienen tuotantoyhtiön puitteissa, joista jatkuvaa tuotantoa tällä ajanjaksolla oli oikeastaan vain Veikko Itkosella. Hän tuotti 15 pitkää näytelmäelokuvaa ja myös ohjasi joitakin. (Ibid.)

9. Suomen kansallisfilmografia 6 (1991) ja 7 (1998) passim.

Seuraavassa taulukossa ovat tutkimuksen kohteena olevan ajanjakson tuotteliaimmat pitkien näytelmäelokuvien säveltäjät:

säveltäjä	elokuvat 1950–1963	elokuvia kaikkiaan ¹⁰	vuosina
Toivo Kärki	45	50	1941–1962, 1973
Harry Bergström	37	76	1936–1961, 1977
Heikki Aaltoila	30	56	1944–1962, 1968, 1970
George de Godzinsky	21	52	1938–1962
Einar Englund	15	15	1952–1962
Ahti Sonninen	11	14	1947–1962
Kalevi Hartti	11	12	1952–1964
Osmo Lindeman	11	11	1959–1963
Tauno Pylkkänen	9	14	1944–1957
Erkki Melakoski	8	9	1961–1964

Taulukkoon on otettu mukaan vain pitkät näytelmäelokuvat. Kyseiset säveltäjät kirjoittivat musiikkia myös lyhyt-, dokumentti- ja mainoselokuviin. Toivo Kärki, Heikki Aaltoila ja Erkki Melakoski sävelsivät miltei pelkästään Suomen Filmiteollisuuden tuotantoihin, kun taas muut työskentelivät vaihtelevasti eri tuotantoyhtiöissä. Ajankohdan tuotteliaimmista elokuvasäveltäjistä Toivo Kärjellä, Harry Bergströmillä, George de Godzinskylla, Kalevi Hartilla ja Erkki Melakoskella oli vahva tausta viihdemusiikissa, Hartilla ja Melakoskella tosin lyhyempi kuin vanhemmilla kollegoillaan. Kärjen laajasta tuotannosta suurin osa on komediallisia tai viihde-elokuvia, joukossa on vain muutama vakava draama. Muita säveltäjiä käytettiin yhtäläisesti vakaviin ja viihde-elokuviin. Einar Englundilla ja Osmo Lindemanilla oli huippuammattilaisen ote viihdemusiikkiin. Heillä oli kuitenkin lisäksi klassisen musiikin säveltäjän opinnot takanaan, ja he tekivät uransa nimenomaan taidemusiikin saralla. Ahti Sonninen toimi samoin klassisen musiikin piireissä, Tauno Pylkkänen puolestaan on suomalaisen musiikkihistorian puhdasverisin oopperasäveltäjä.

Lähianalyysieni kohteiksi valikoitui neljä elokuvaa niiden kuulokuvien perusteella: ne tuntuvat sisältävän jotakin uutta, joka ei vielä kuulu varhaisemmassa 1950-luvun elokuvien musiikissa. Tästä syystä esimerkiksi

10. Olen laskenut mukaan myös elokuvat, jotka on sävelletty yhteistyössä jonkun kanssa. Näin esimerkiksi Valentin Vaalan *Dynamiittityttö* (1944) on mukana sekä Bergströmin että de Godzinskyn luvussa. Tällainen yhteistyö merkitsee yleensä sitä, että toinen tekijöistä on säveltänyt elokuvaan sisältyvät laulut ja toinen muun musiikin. Tämä ei Suomessa ole ollut yleistä, toisin kuin esimerkiksi Hollywoodissa.

Hartti ja Melakoski jäivät pois valittujen säveltäjien joukosta. He ovat tehneet elokuviin musiikkitaustaansa nähden yllättävän perinteisen kuuloisia sävellyksiä.

Kokenut ohjaaja Matti Kassila teki elokuvan *Lasisydän* pienimmällä mahdollisella kuvausryhmällä studiojärjestelmän ulkopuolella. Musiikin teki Jaakko Salo. Kuultavissa on ajan hermolla oleva angloamerikkalaistyylinen viihdemusiikki, joka on tietoinen vastakohta päähenkilön mielikuville idyllisestä suomalaisuudesta. Aiemmin angloamerikkalaisia viihdemusiikkivirtauksia oli suomalaisessa elokuvassa kuultu esimerkiksi joissakin Tapio Ilomäen, Georg Malmsténin tai Olli Hämeen yksittäisissä kappaleissa. George de Godzinskyn tuotannossa taas kuultaa kautta linjan läpi eurooppalaisen viihdemusiikin vaikutteet ja Toivo Kärjen musiikissa, erityisesti soinnutuksessa, on havaittavissa jazzin piirteitä¹¹. Einar Englund puolestaan sävelsi elokuvia paitsi sinfoniseen, myös amerikkalaiseen viihdemusiikkityyliin nojautuen, kuten musiikki- ja tanssielokuvaan *Aidittömät* (Jack Witikka 1958). Jaakko Salon musiikki erottuu näistä kaikista kuitenkin tuoreudellaan vuoden 1959 tuotannossa.

Kassilan seuraava ohjaus, *Komisario Palmun erehdys* vuodelta 1960 tehtiin puolestaan huolellisesti valmistellen, kaikkia suuren tuotantoyhtiön etuja hyväksi käyttäen. Osmo Lindemanin elokuvamusiikki on hyvin oivaltavaa ja kiinteästi elokuvan kerrontaan liittyvää. Hän on etsinyt ennakkoluulottomasti uusia ratkaisuja sekä musiikissa että soitinkokoonpanoissa ja toteuttanut ne taitavasti. *Komisario Palmun erehdyksessä* hän tosin käyttää elokuvamusiikillisia kliseitä hyväkseen, mutta tekee senkin yllätyksellisellä tavalla.

Vaikka edellä mainitut elokuvat ovat saman, musiikin keinoja tietoisesti hyväkseen käyttävän henkilön ohjaamia, poikkeavat ne toisistaan huomattavasti esimerkiksi kerronta-, tuotanto- ja valmistustavaltaan. Valitsemalla molemmat tutkimukseni kohteeksi pystyn tekemään huomioita näiden eroavaisuuksien vaikutuksesta elokuvien musiikkiin. Jos Kassilan osuus musiikin suunnittelussa on hyvin vahva, saattavat tulokset olla samankaltaiset. Toisaalta säveltäjät ja tuotannot ovat kuitenkin hyvin erilaiset. Jos näiden elokuvien musiikit tästä huolimatta muistuttavat toisiaan, on sekin mielenkiintoinen tutkimustulos ja osoitus elokuvamusiikin monimutkaisuudesta olemistavasta verrattuna tavallisiin sävellyksiin.

Maunu Kurkvaaran *Yksityisalue* vuodelta 1962 on pienen tuotantoyhtiön moderni taide-elokuva, johon Usko Meriläinen teki dodekafonisen musiikin jousikvartetille. Elokuva herätti tuoreeltaan huomiota moderniuudellaan, johon harvinaislaatuinen musiikkityyli osana kuului. Vastaavankaltaista ei juuri ole elokuvissa kuultu. Huomattava on, että kysymyksessä on suomalaiselle dodekafonialle ominainen joustava sävellysmetodi, joka salli esimerkiksi oktaavit ja lyhyiden musiikkiaiheiden toistot.

11. Toivo Kärjen musiikillisesta tyylistä ks. Henriksson – Kukkonen 2001.

Kesällä kello 5 on Erkko Kivikosken ensimmäinen pitkä elokuvansa. Se on pienen tuotantoyhtiön minimaalisella kuvausryhmällä tehty, selkeästi eurooppalaiseen ”uuteen aaltoon” liittyvä elokuva. Elokuvatutkija Sakari Toiviaisen (1995) mukaan käsite ”uusi aalto” syntyi Ranskassa 1950-luvun lopulla ja vakiintui vuonna 1959 merkitsemään samoihin aikoihin tapahtuvaa elokuvan murrosta, jonka myötä julkisuuteen tuli lukuisia uusia ohjaajia, muita elokuvantekijöitä, tuotantotapoja ja elokuvakerronnan keinoja. Ilmiö levisi myös muualle Eurooppaan ja muihin maanosiin, ja Toiviainen toteaa käsitteen laajassa mielessä viittaavan koko tähän uudistumisliikkeeseen. ”Uuden aallon elokuva” on kiistanalainen käsite. Pyrin tässä työssä käytännönläheisyyteen ja hyödynnän Toiviaisen jälkimmäistä, väljää määritelmää.

Pentti Lasasen pienelle yhtyeelle tekemä, runsaasti cool jazzin piirteitä sisältävä musiikki peilaa aikaansa ja roolihenkilöitä. Vaikka jazz usein mielletään nimenomaan uudelle aallolle ominaiseksi musiikiksi, oli se suomalaisissa elokuvissa harvinaista.

Pelkän kuulokuvan perusteella olisi tutkimukseen voinut valita useita elokuvia, esimerkiksi miltei koko Osmo Lindemanin elokuvamusiikkituotannon. Täsmentävänä valintaperusteena oli vielä itse elokuva, sen tuotanto- ja kerrontatavat.

Lasisydän on kokeneen studio-ohjaajan pienellä kuvausryhmällä tekemä, uutta ilmettä etsivä elokuva. *Komisario Palmun erehdys* on kokeneen studio-ohjaajan suuressa elokuvayhtiössä huolellisesti valmisteltu elokuva, jonka tekemisessä on hyödynnetty koko ”koneistoa”. *Yksityisalue* on määrätietoisesti moderniin taide-elokuvaan pyrkineen, jo muutamia elokuvia tehneen ohjaaja-tuottaja-käsikirjoittajan ja hänen pienen työryhmänsä teos. *Kesällä kello 5*:n tekeminen muistuttaa *Lasisydämen* valmistusta, mutta nyt asialla on nuori ohjaaja, jolla on selkeästi eurooppalaiseen uuden aallon elokuvaan liittyvät ihanteet.

Lähianalyysieni joukkoon olisi voinut kuulua esimerkiksi Eino Ruutsalon vuonna 1962 ohjaama *Tuulinen päivä*, johon Henrik Otto Donner sävelsi dodekafonista musiikkia jazzkokoospanolle. Valitsin kyseistä musiikinlajia ja taide-elokuvaa edustamaan kuitenkin Ruutsaloo laajemman tuotannon luoneen Kurkvaaran *Yksityisalueen*, jonka musiikki on ajankohtaista klassista nykymusiikkia. *Yö vai päivä* vuodelta 1962 saattaa puolestaan olla kiinnostava näyte ohjaajaparin Jarva – Pakkasvirta varhaistuotannosta, mutta sen musiikin on tehnyt uraansa aloitteleva Kari Rydman, ja sen teemat on sovittanut Pentti Lasanen. Mieluummin valitsin Lasasen oman sävellystyön *Kesällä kello 5*, jossa soi hänelle tuolloin ominainen cool jazz.

Muu tutkimusmateriaali käsittää ensinnäkin trailerit elokuvista *Yksityisalue* ja *Kesällä kello 5*. Jostakin syystä *Lasisydäimestä* ja *Komisario Palmun erehdyksestä* ei sellaista tehty. Kaikista elokuvista tehtiin julisteita. Käsikirjoitus on ollut käytössäni elokuvista *Komisario Palmun erehdys* ja *Kesällä kello 5*. Nä-

mä materiaalit ovat Suomen elokuva-arkistosta, samoin kuin eri elokuvia, ohjaajia ja säveltäjiä koskeva lehtileikeaineisto. Lehtiaineisto sisältää niin elokuvien ennakkomainontaa, arvosteluja kuin myös laajempia artikkeleja esimerkiksi elokuvan tilasta tai ohjaajien tuotannosta. Lehtikritiikkejä käyttäessäni olen mahdollisuuksien mukaan pyrkinyt taustoittamaan kirjoittajan esimerkiksi vanhemman tai uudemman polven edustajaksi, jotta kyseisen mielipiteen merkitystä voisi paremmin arvioida.

Elokuvamusiikkikäsikirjoitus on löydettävissä elokuvaan *Lasisydän* (Jaakko Salon perikunnan arkisto) ja *Komisario Palmun erehdys* (Kansalliskirjaston arkisto). Yksityisalueen musiikista tehty konserttisarja sisältää muutamaa lyhyttä kohtaa lukuun ottamatta elokuvan musiikin sellaisenaan. Nuotit ovat saatavissa Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksesta. ”Lasisydän”-iskelmästä on lisäksi olemassa painettu nuotti.

Lehdet ovat tärkeä lähde edes jonkinlaisen aikalaiskäsitteksen synnyttämiseksi. Olenkin käynyt läpi erilaisten elokuva-, musiikki- ja televisiolehtien vuosikertoja 1950-luvun alusta vuoteen 1963 Turun yliopiston kirjastossa, Suomen elokuva-arkiston kirjastossa sekä Suomen Jazz & Pop Arkistossa. Mukana on sekä alan eri yritysten asiakaslehtiä, kuten esimerkiksi Levytukun Musiikkirevyö (1955–1958) ja äänilevy-yhtiö Scandiaan läheisesti liittynyt Iskelmä (1960–1963), viihdelehtiä, kuten Elokuva-Aitta (1951–1963) ja Ajan sävel (1955–1956), että aiheeseensa vakavammin suhtautuvia julkaisuja, joista tärkein on ranskalaista Cahier du Cinémaa esikuvanaan pitänyt Projektio (1960–1965). Televisiolähetysten lisääntymistahdista kertoo TV-uutiset (1957–1963).

Painetuista lähteistä olen lisäksi jonkin verran käyttänyt myös muistelmia (esim. Matti Kassilan ja Toivo Kärjen) samoin kuin *Komisario Palmun erehdyksen* pohjana olevaa Mika Waltarin samannimistä romaania. Käsikirjoista tärkeimmät ovat olleet *Suomen kansallisfilmografia* -sarja sekä Suomen musiikin historia -sarjaan kuuluva, Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan kirjoittama *Populaarimusiikki*.

Tärkeä osa tutkimusmateriaalista koostuu tiedoista, jotka olen saanut elokuvien tekijöiltä itseltään. Tämä on tapahtunut haastatteluin, puhelin keskusteluin sekä kirjeitse. Vuosien varrella olen tehnyt useita tekijähaastatteluja, kuten esimerkiksi Harry Bergströmin (1984–1985) ja Einar Englundin (6.4.1990) kanssa. Laajan haastattelumateriaalin keräsin kirjaani *Valkokangas soi!* varten vuosina 1994–1995. Haastattelin tuolloin kolmisenkymmentä suomalaista elokuvasäveltäjää, ohjaajaa, tuottaja, äänittäjää, leikkaajaa tai heidän omaistaan. Osan haastatteluista tein puhelimitse, mutta suurin osa niistäkin on nauhoitettu. Väitöskirjassani olen tuosta materiaalista hyödyntänyt Matti Kassilan haastattelua (25.11.1993) ja Jaakko Salon puhelinhaastattelua (19.4.1994). 1950- ja 1960-luvun vaihteen elokuvamusiikista kirjoittamiani artikkeleita, lisensointityötäni ja tätä väitöskirjaa varten haastattelin uudelleen Matti Kassilaa (22.8.1995), Jaakko Saloa kahdesti

(16.1.1996 ja 6.5.1999), jazzmuusikko-säveltäjä-radiotoimittaja Erkki Melakoskea (30.1.1996), äänittäjänä toiminutta Aarre Eloa (5.3.1996), Osmo Lindemanin vaimoa Sirkka Lindemania (18.5.1998) sekä Erkko Kivikoskea (16.9.1998). Lisäksi kävin eräiden haastateltavien kanssa puhelinkeskusteluja, ja Jaakko Salolta sain myös valaisevia kirjoituksia.

Haastattelut olivat vapaasti strukturoituja. Pysin asettamaan kysymykseni niin laajoiksi (”kerro yhteistyöstä ohjaajan ja säveltäjän välillä”, ”mikä on näkemyksesi musiikin osuudesta elokuvassa”), että saisin kuuluviin haastateltavan oman äänen. Lopuksi tein vielä tarkentavia kysymyksiä. Haastattelujen ongelma on ymmärrettävästi se, että ne on tehty useita vuosikymmeniä myöhemmin kuin analysoitavat elokuvat. Haastateltavien näkemykset ovat saattaneet muovautua paljonkin elokuvan tekemisen jälkeen, ja myöhemmät kokemukset ja tapahtumat saattavat värittää myös muistoja. Tämä on inhimillistä, ja se pitää ottaa haastattelujen tulkinnoissa huomioon. Materiaalia suomalaisen elokuvamusiikin tekemisestä 1950-luvun ja 1960-luvun vaihteesta on kuitenkin niin vähän, että nämä jälkeensä tehdyt haastattelut ovat arvokkaita.

Kassila, Kurkvaara ja Lasanen tarkistivat käsikirjoituksesta oman osuutensa paikkansapitävyyden faktatietojen kannalta keväällä 2008. Kurkvaara ja Lasanen antoivat palautteensa puhelimitse, Kassila lähetti tunnin pituisen äänikirjeen (11.2.2008). Tässä hän kertoi, kuinka tekstini oli palauttanut hänet syvälle näiden elokuvien tekohetkeen ja sen aikaisiin tunteihin. Korjauksia hän ei kuitenkaan ehdottanut, lukuun ottamatta oman osuutensa näkemistä suurempana *Lasisydämen* musiikin uudistumattomissa piirteissä. Kurkvaaralla ja Lasasellakaan ei ollut työstäni tai näkemyksestäni huomautettavaa.

Suomalainen elokuvamusiikki tutkimuskohteena

Musiikki elokuvassa, elokuvamusiikki, poikkeaa tutkimuskohteena sekä musiikista että elokuvasta sellaisina kuin ne viime aikoihin asti on tutkijoiden piirissä ollut tapana nähdä. Elokuvatutkimuksessa on keskitytty elokuvaan tavalla, jossa musiikilla ei yleensä ole osuutta. Myös lähianalyysissä on keskitytty usein kaikkiin muihin osatekijöihin paitsi musiikkiin. On vaikea sanoa, mistä tämä johtuu. Mahdollisesti elokuvatutkijat ovat pitäneet musiikkia erillisenä erikoisalana, eivätkä ole halunneet puuttua siihen. Elokuvan muiden osatekijöiden analysoimiseen tai tulkitsemiseen annetaan ohjausta yliopistojen elokuvatutkimukseen liittyvissä oppiaineissa, mutta musiikki jätetään usein huomiotta. Musiikki on kuitenkin aivan olennainen osa elokuvaa ja sen kerrontaa. Sen avulla voidaan mm. luoda erilaisia tunnelmia, ilmaista ja syventää roolihenkilöiden tunteita ja ajatuksia, rytmittää ja selventää kerrontaa, vahvistaa rakennetta tai suunnata elokuva tietyille kohdeyleisöille, vain joitakin esimerkkejä mainitakseni.

Kiinnostus musiikkia kohtaan on elokuvatutkimuksen piirissä viime aikoina jonkin verran lisääntynyt. Tähän on mielestäni ainakin kolme syytä. Ensinnäkin elokuvien äänimaailma on viime vuosikymmeninä muuttunut huomattavasti. Tehosteäänien määrä on lisääntynyt, ja niitä on usein vaikea erottaa musiikista. Äänitystekniikan kehittyessä äänimaailma on tullut yhä tärkeämmäksi osaksi elokuvaa ja kiinnittänyt siten huomion itseensä. Toiseksi, musiikki yhdistetään kuvallisen ilmaisun eri muotoihin – mm. elokuva, televisio, internet, pelit – nyky maailmassa yhä useammin, joten määrällisestikin se muodostaa merkittävän tutkimuskohteen. Kolmanneksi, populaarimusiikin tutkijat ovat lähestyneet elokuvatutkijoita ja alkaneet yhteistyössä niittää tätä sarkaa.

Elokuvamusiikilla pitäisikin olla paikkansa myös musiikin tutkimuksen kentällä. Kuten identifikaatiota elokuvamusiikissa tutkinut Anahid Kassabian (1993, 63) toteaa, elokuvamusiikin vastaanottamisen konventiot vaikuttavat myös muiden musiikinlajien hahmottamiseen ja ymmärtämiseen. Semiotiikkaa hyödyntävä televisio- ja populaarimusiikintutkija Philip Tagg (2003, 35) puolestaan toteaa musiikillisen ”lingua francan” eli – länsimaisen kulttuurin piirissä – yleisimmin osatun kielen olevan angloamerikkalaisen rock- tai popmusiikin ohella elokuvamusiikki. Elokuvamusiikilla on ollut ja on edelleen valtava yleisö, ja kuten musiikintutkija J. K. Donnelly (2001, 1) huomauttaa, ei elokuvamusiikki tarjoa meille vain rikasta, monipuolisesti vaihtelevaa tutkimuskohdetta vaan joiltain osin myös mielenkiintoisinta ja liikuttavinta musiikkia, mitä 1900-luvulla tuotettiin.

Suomalaisen populaarimusiikintutkimuksen uranuurtaja Pekka Gronow (1991, 282) puolestaan on havainnut, että Suomessa tärkein iskelmämusiikkivaikutteiden antaja ennen 1960-luvun alkua oli elokuva. Ennen sitä äänilevyjä tuotettiin vähän ja ne olivat kalliita. Uskallan laajentaa tämän näkemyksen koskemaan koko musiikillista repertoaaria. Yleisradio lähetti enimmäkseen klassista musiikkia, mutta se ei ollut kuulijoiden suosiossa. Elokuvaliput olivat edullisia ja teattereita oli runsaasti, joten tämä musiikin välityskanava oli laajalti yleisön tavoitettavissa ja käytössä. Elokuvamusiikki puolestaan on, usein elokuvan genrestä riippuen, saattanut olla yhtä hyvin klassisen kuin iskelmämusiikin piiriin kuuluvaa. Nämä ovat erittäin painavia syitä tutkia elokuvamusiikkia, jolla tähän asti on ollut vain minimaalinen osa musiikintutkimuksessa.

Elokuvamusiikin tutkimus poikkeaa enemmän musiikintutkimuksesta kuin elokuvatutkimuksesta, jonka piirissä elokuva yleensä käsitetään monien tekijöiden summaksi. Näitä osatekijöitä ovat mm. käsikirjoitus, ohjaus, näyttelijäntyö, puvustus, maskeeraus, kuvaus, lavastus, valaistus, tehosteet, musiikki, äänitys, miksaus ja leikkaus. Musiikintutkimuksen parissa työskennelleille on joskus tuottanut vaikeuksia ymmärtää tai tehdä tutkimuksessaan näkyväksi se, että musiikki ei elokuvassa olekaan riippumaton vaan suuremmalle kokonaisuudelle alisteinen tekijä. Asenteisiin vaikuttaa

myös se, että ihmisten kyky tai tapa tiedostaa musiikin osuus elokuvassa on kovin vaihteleva. Tutkimuksissa (ks. esim. Cohen 2000, 366) on todettu, että osa yleisöstä ei jälkeempään muista edes kuulleensa mitään musiikkia, kun osalle se taas saattaa olla eräs merkittävimmistä elokuvalla sisältöä antavista elementeistä. Viimeaikaisessa elokuvamusiikintutkimuksessa on kuitenkin pidetty selvyytenä, ettei sitä pidä tutkia irrallaan elokuvasta (ks. esim. Donnelly 2001, 3). Tämä asettaa haasteita musiikkitieteen laitoksilla yleistyvälle elokuvamusiikin, samoin kuin televisiomusiikin, musiikkivideon ja esimerkiksi peleissä käytetyn musiikin tutkimukselle.

Suomalaista elokuvamusiikkia on tutkittu vain vähän. Toistaiseksi laajin yleisesitys aiheesta sisältyy omaan popularisoituun tietokirjaani *Valkokangas soi!* (1995). Yleistajuinen on myös Tommi Saarelan (2000) 1990-luvulla aktiivisten kotimaisten elokuvasäveltäjien haastatteluihin pohjautuva kirja *Selluloidi soikoon!* Antti-Ville Kärjä on väitöskirjassaan *Varmuuden vuoksi omana sovituksena* (2005) tutkinut kansallisen identiteetin rakentumista 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikissa. Kärjän tutkimusmateriaali on pieneltä osin samaa kuin omani mutta keskiössä ovat populaarikulttuuri ja suomalaisuus. Kaarina Kilpiö (2005) on puolestaan väitöskirjassaan tutkinut suomalaisen mainoselokuvamusiikin historiaa 1950-luvulta 1970-luvulle.

Muusta suomalaisesta tutkimuksesta mainittakoon Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000) ja Juha Herkmanin *Audiovisuaalinen mediakulttuuri* (2001). Ne eivät kuitenkaan elokuvamusiikkia juurikaan käsittele. Teosten otsikoista huolimatta "audio" jää heidän töissään hie-man lapsipuolen asemaan. Samoin on useissa musiikkivideotutkimuksissa, poikkeuksena esimerkiksi musiikintutkija Antti-Ville Kärjän (2001) lähestymistapa. Musiikkivideot poikkeavat kuitenkin estetiikaltaan, kerronnaltaan, käyttötarkoitukseltaan ja musiikiltaan huomattavasti elokuvista. Niillä on jo oma vahva perinteensä ja myös vähitellen vahvistuva oma tutkimusperinteensä.

Ulkomaisessa, kiihtyvällä vauhdilla runsastuvassa elokuvamusiikintutkimuksessa aiheet vaihtelevat mykkäelokuvasta (esim. Siebert 1990, Altman 2005) ja klassisesta Hollywood-elokuvasta (esim. Gorbman 1987, Kalinak 1992, Flinn 1992) äänilevy- ja elokuvateollisuuden yhteyksiin (Smith 1998), musiikkikognitioon (Cohen 2000), identifikaatioon (Kassabian 2001) tai populaarimusiikkiin (esim. Inglis 2003). Myös metodien kirjo on laaja.

Omassa työssäni olen kokenut tärkeäksi kerätä tutkimusmateriaalia tekijähaastatteluilla. Näissä haastatteluissa tulee toistuvasti esiin joidenkin elokuvantekijöiden muutoksen halu 1950-luvun lopulla. Toisen maailmansodan jälkeen koettiin Euroopan elokuva-alalla voimakkaita muutoksia. Suuret elokuvastudiot jatkoivat toimintaansa, mutta rinnalla kyti muutos. Italian neorealistit toivat tavallisen ihmisen arjen elokuvan aiheeksi. Samoin tekivät ranskalaiset uuden aallon ohjaajat. Molemmat suuntaukset

pyrkivät pois studioelokuvien kaavamaisuudesta. Ranskalaiset, kuten esimerkiksi Claude Chabrol ja Jean-Luc Godard, pyrkivät murtamaan perinteisen elokuvakerronnan tiukan syy ja seuraus -logiikan. He halusivat tuulettaa alaa perusteellisesti ja valitsivat ohjauksiinsa myös uudenlaista musiikkia – toisin kuin neorealistit. Tämä murros ulottui myös Suomeen. Sen havaitsee selvästi niin useiden elokuvien musiikissa kuin niiden muisakin osatekijöissä jo 1950- ja 1960-luvun vaihteessa.

Musiikkia käytetään elokuvassa nykyään toisin kuin esimerkiksi vuosikymmeniä sitten. Yllättävän paljon, genrestä riippuen, löytyy kuitenkin myös yhtäläisyyksiä. Tiedyt musiikilliset keinot ovat säilyttäneet asemansa. Hollywoodin elokuvatuotanto on ensimmäisen maailmansodan jälkeen dominoinut maailman elokuvamarkkinoita. Tämä on kouluttanut yleisön tunnistamaan tietynlaisia valtaelokuvalla tyypillisiä, toistuvia musiikillisia keinoja elokuvan kerronnassa. Näitä keinoja ovat suomalaisetkin elokuväsäveltäjät käyttäneet runsaasti 1960-luvun alkuun asti. Tämän jälkeen ne komedioita ja muutamia muita poikkeuksia lukuun ottamatta vaikuttavat jääneen unohduksiin parin vuosikymmenen ajaksi. Samoihin aikoihin elokuvista poistuivat sinfoniaorkesterit ja isot viihdeorkesterit palatakseen myöhemmin, aluksi eeppeihin suurelokuviin.

Suomessa, kuten monessa muussakin valtiossa, yhteiskunta muuttui perusteellisesti 1960-luvun alkuun tullessa. Se vaikutti oleellisesti sekä siihen, minkälaiset valmiudet elokuvayleisöllä oli ottaa vastaan uusia vaikutteita, että siihen, millaisin eväin varustettuja elokuvan tekijät olivat. Oman tutkimukseni aikarajat saavat perustelunsa elokuvatuotannosta. 1950-luku asettaa elokuvat, tapahtumat ja ilmiöt kontekstiinsa. Vuonna 1963 elokuvateollisuuden romahdus oli tosiasia, ja ”uusiokuva” edustikin jo itse asiassa ”valtaelokuvaa”.

Elokuvamusiikki eri musiikkilajien välimaastossa

Suomessa 1950-luku koettiin vielä raskaana sodanjälkeisenä aikana.¹² Eri taiteen aloilla alkoivat kuitenkin uudet tuulet voimakkaasti ravistella vaikiintuneita toimintamalleja. Klassisen musiikin ja elokuvan modernismit liittyivät kaikkia taiteenaloja koskettavaan uudistusliikkeeseen. Viihdemusiikin kentällä yleisö oli puolestaan melko yhtenäinen, elettiin yleiskelman valtakautta (Kurkela 2003, 463).

Suomen musiikkikulttuuri oli 1950-luvulla erittäin jyrkästi jakautunut korkeaan ja matalaan, taide- ja populaarimusiikkikulttuuriin. Teoriassa nämä kaksi tahoja eivät juuri kohdanneet, mutta käytännössä esimerkiksi nuoret klassisen musiikin säveltäjät saattoivat elantonsa ansaitakseen toimia ravintolamusikikkoina. (Esim. Sirkka Lindeman 18.5.1998, Englund

12. Suomen sodanjälkeisen ajan sosiologiasta ja kulttuurista ks. Pertti Alasuutari 1996. Suomen modernisoitumisesta 1950- ja 1960-luvun vaihteessa ks. esim. Alanen 1991.

1997, 212) Elokuvaan säveltäminen tarjosi mahdollisuuden käyttää kaikkia kykyjä monipuolisesti. Elokuvaliput olivat halpoja ja elokuvissakäynti suosittu harrastus: lippuja myytiin vuosittain 25–30 miljoonaa (Keto 1974, 64). Yleisö ei käynyt ainoastaan katsomassa filmejä vaan myös kuuntelemassa niiden musiikkia. Tämä on ehkä eräs selitys siihen, että laulunäytelmämuotoiset elokuvat olivat niin yleisiä ennen vuotta 1963. Vuosien 1948–60 kotimaisista elokuvista 40 % sisälsi iskelmän, jonka esittäjä on yleensä sama kuin levytetyn version (Gronow 1996, 48).

Erilaiset laulemat ja ”rallit” olivat iltama- ja lavayleisön mieleen. Tapio Rautavaara, Toivo Kärki, Esa Pakarinen ja Reino Helismaa kuten myös lukuisat muut esiintyjät kiersivät ohjelmistoinen ympäri Suomea. Iskelmät lisäsivät suosiotaan koko 1950-luvun ajan. 1950-luvulla kehittyi myös iskelmälaulajien tähtikultti, suomalaisessa mittakaavassa melko vaatimattomana. Henry Theel jo edellisellä vuosikymmenellä, Olavi Virta ja vuosikymmenen loppupuolella useat naislaulajat kuten Annikki Tähti olivat esillä aivan eri tavalla kuin aikaisemmat laulajat. Musiikin osalta ulkomaiset vaikutteet näkyivät selvästi italialaistyyppisen iskelmän suosiossa ja jonkin verran myös amerikkalaistyyppisen jazziskelmän yleistymisessä. Suomalainen tango aloitti voimakkaan voittokulkunsa 1960-luvun alussa. (Ks. esim. Kurkela 2003.)

Television yleistyminen vaikutti osaltaan elokuvissakäyntiin. Alkuvuosina televisio-ohjelmat näkyivät vain suurimmissa kaupungeissa, mutta näkyvyysalue laajeni nopeasti. Vuonna 1959 TV-lupia lunastettiin 34 259 kappaletta, kaksi vuotta myöhemmin 190 132 ja vuonna 1963 jo 475 687 kappaletta (Uusitalo 1981, 23). Kun elokuvakäyntejä oli vuonna 1957 kaikkiaan vielä 31 253 000, oli vuoden 1963 käyntimäärä enää 13 156 000 kappaletta (ibid., 35). Suomessa, toisin kuin esimerkiksi muissa Pohjoismaissa, esitettiin televisiossa runsaasti elokuvia (ibid., 23–26).

Television tehtiin isoja ja kalliita musiikkiohjelmia, jotka tarjottiin katsojille suorina lähetyksinä. Jaakko Salo, joka työskenteli äänilevy-yhtiö Scandiassa, oli mukana näiden ohjelmien suunnittelussa ja toteutuksessa. Hänen mukaansa tarkoituksena oli esitellä kansainvälistä viihdemusiikkikulttuuria (Salo 16.1.1996). Radion viihdeorkesteri esiintyi televisiossa, ja mainostelevisio lähetti sponsoroituja ohjelmia, joissa usein esiteltiin eri äänilevy-yhtiöiden tuotantoa (ibid., Elo 5.3.1996). Käytännöllisesti katsoen kaikki näiden televisio-ohjelmien orkestereiden johtajat – jotka lisäksi sovittivat ja mahdollisesti sävelsivät musiikin – työskentelivät myös elokuvan parissa. Useat heistä kokivat itsensä jazzmuusikoiksi. Jazzilla ei kuitenkaan ollut Suomessa kovin laajaa kuulijakuntaa, vaikka se jonkinlaisena urbaanina muoti-ilmiönä koettiin vuosikymmenen vaihteessa. Tekemieni haastattelujen mukaan rockmusiikillakaan – johon tutustuttiin elokuvien välityksellä (Kurkela 2003, 464) – ei Suomessa ollut laajemmalti sijaa ennen englantilaisen Shadows-kitarayhtyeen tyyppisten ”rautalanka-

bändien” yleistymistä 1960-luvun alkupuolella. Harrastus oli satunnaista ja paikallista.¹³

Vain pieni osa suomalaisista oli aktiivisia klassisen musiikin harrastajia. Kuitenkin esimerkiksi kansanvalistusperiaatteen mukaisesti toiminut Oy Yleisradio Ab teki parhaansa sivistääkseen yleisöään esittämällä lähetyksissään pääsääntöisesti klassista musiikkia ja salonkimusiikin kaltaista viihdemusiikkia. Populaarimusiikin määrä lähetyksissä lisääntyi hyvin hitaasti 1950-luvulla, eikä radio näin ollen tarjonnut paljoakaan laulelma- ja iskelmäyleisölle. (Helistö 1992, 102, Kurkela 2003, 346–347.) Klassisen musiikin piirissä tapahtui suuria muutoksia 1950-luvulla. Karkeasti yleistäen voidaan todeta, että sodan jälkeen osa säveltäjistä jatkoi työtään vielä enemmän tai vähemmän kansallisromanttiselta pohjalta, ja modernistit sävelsivät uusklassista musiikkia (ks. Heiniö 1995). 1950-luvun loppupuolella, kulttuuri-ilmapiirin hieman vapautuessa, kiinnostuttiin Suomessa kaikista läntisen taidemusiikin moderneista muodoista.

Elokuvasäveltäjänä Suomessa

Elokuvasäveltäminen kuten klassisen musiikin säveltäminenkään ei 1950- ja 1960-luvulla ollut Suomessa kenenkään päätoimi. Valtion taidekomitean kyselyyn 1960-luvun alussa jättämässään vastauskirjeessä Suomen Säveltäjät r.y. toteaa, että yksinomaan säveltämisellä toimeentulevia taidesäveltäjiä Suomessa ei ollut yhtäkään. (Marvia 1970, 112.) Ammattitaitoiset säveltäjät, joita oli n. 60, hankkivat toimeentulonsa esimerkiksi opettajina, arvostelijoina, kuoron- tai orkesterinjohtajina, muusikkoina tai muilla vakinaisilla tai tilapäisillä ansioilla. Palkkataso oli yleensä huono, jonka vuoksi toimia täytyy olla useita. Sävellystilauksia tuli niin harvoin, ettei niillä ollut käytännön merkitystä elatusta ajatellen. ”Eniten on filmimusiikkitalauksia, mutta ne antavat vain poikkeustapauksissa mahdollisuuden taidemusiikin piiriin kuuluvalle sävellystyölle. Suomalaisen taidemusiikin kustannustoiminta on vähäistä ja rajoittuu etupäässä kuoro- ja yksinlauluihin.” (Ibid.) Klassisen musiikin säveltäjinä tunnetuiksi tulleet säveltäjät ovat Suomessa usein tarttuneet myös elokuvasävellystyöhön. Esimerkiksi Hollywoodissa tämä on erittäin harvinaista, ja amerikkalaisen elokuvasäveltäjän on ollut miltei mahdoton tulla hyväksytyksi vakavasti otettavana taidemusiikin säveltäjänä (Thomas 1973, 40). Englannissa Kordan studioiden musiikillinen johtaja Muir Mathieson houkutteli 1930- ja 1940-luvulla merkittäviä säveltäjiä elokuvan pariin. Niinpä Ralph Vaughan Williams, William Walton, Arthur Bliss, Arnold Bax ja Arthur Benjamin muiden muassa kuuluvat myös elokuvan historiaan. (Huntley 1947, 37–39.) Neuvosto-Venäjällä puolestaan esimerkiksi Šostakovitš ja Prokofjev tekivät mielenkiintoisia elokuvatöitä, kuten monet myöhemmätkin klassisen musiikin säveltäjät.

13. Esim. Melakoski 30.1.1996. Ks. myös Kurkela 2003, 460, 463–464.

Suomalaisten elokuvien tekijätietoja tutkiessa havaitsee, että jollakin tavalla erityisen merkittäviksi – taiteelliselta, valistavalta, sota-aikana moraalin kohottamisen kannalta – koettuihin elokuviin on pyydetty maineensa vakiinnuttaneita klassisen musiikin edustajia, jotka eivät välttämättä muuten olleet aktiivisia elokuvamusiikin säveltäjiä. Esimerkkejä löytyy sellaisilta säveltäjiltä kuin esimerkiksi Uuno Klami (esim. *Ne 45 000*, Erkki Karu 1933), Leevi Madetoja (*Taistelu Heikkilän talosta*, Teuvo Tulio 1936), Helvi Leiviskä (*Juha*, Nyrki Tapiovaara 1937), Tauno Pylkkänen (*Ryysyrannan Jooseppi*, Roland af Hällström 1955), Nils-Eric Fougstedt (*Sylvi*, Toivo Särkkä 1944), Einar Englund (*Valkoinen peura*, Erik Blomberg 1952) ja Taneli Kuusisto (*Kirkastettu sydän*, Ilmari Unho 1943). Näistä jotkut sävelsivät vain yhden elokuvan, mutta mm. sinfonikko Einar Englund ja oopperasäveltäjänä profiloitunut Tauno Pylkkänen jatkoivat elokuvien parissa taide-elokuvien ohella myös viihteellisissä produktioissa.

Päätoiminen elokuvasäveltäjäyys on Suomessa ollut erittäin poikkeuksellinen, ellei suorastaan mahdoton ammatti. Harry Bergström oli 1930-luvun lopulla muutaman vuoden ajan Suomi-Filmin palkkalistoilla¹⁴. Seuraavan kerran päätoimisuus tuli mahdolliseksi 1950- ja 1960-luvun vaihteessa, kun myös televisio ja radio tarjosivat tehtäviä työllistämään mm. Pentti Lasasen. Kysymys oli hänen mukaansa tällöin usein sovittamisesta eikä niinkään varsinaisesta säveltämisestä – sovitus tehtävät tosin saattoivat olla yhtä työläisiä kuin alkuperäissävellykset (Lasanen 29.1.1996). Työtilanne parani oikeastaan vasta television kanavauudistuksen myötä 1990-luvulla, josta lähtien televisio-, mainos- ja elokuvatyöt ovat saattaneet työllistää kokopäiväisesti joitakin harvoja muusikoita (ks. esim. Saarela 2000).

Yleisesti ottaen elokuvasäveltäminen – kuten sävellystyö ylipäänsä – on siis aina ollut sivutoimi. Elokuvatöihin ovat Suomessa tarttuneet niin viihde- kuin taidemusiikin säveltäjät. 1930-luvulta 1960-luvun vaihteeseen asti elokuvissa käytettiin jonkinlaista orkesteria, joten nopea nuottienkirjoitustaito oli välttämätön edellytys tehtävien hoitamiseksi. Tästä johtuen elokuvamusiikkia säveltävien viihdemusiikoidenkin taustalta löytyi aina konservatorio-opintoja tai jonkinlainen klassisen musiikin koulutus.

Musiikki syntyi studioajan elokuvaan yleensä niin, että aluksi ohjaaja tai tuottaja valitsi säveltäjän. Säveltäjä sai nähdäkseen viimeistelemättömän, ehkä väljästi leikatun version elokuvasta, josta mahdollisesti vielä puuttuivat muut äänet. Hän tapasi kerran ohjaajan, joka saattoi kertoa toiveistaan ja näkemyksistään tai pelkästään ilmaista luottavansa täysin säveltäjän ammattitaitoon. Säveltäjä sai viikon verran aikaa säveltää, sovittaa ja orkestroida elokuvan musiikin sekä kirjoittaa puhtaaksi kaikki stemmat. Sitten hän harjoitutti tehtävää varten kootun orkesterin väliaikaisessa äänitysstudiossa ja johti orkesteria äänitystilanteessa. Äänitys saattoi kestää pari päivää tai yötä – äänityksiä tehtiin usein öisin tiloissa, jotka päivisin olivat

14. Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

muussa käytössä. Usein säveltäjä oli läsnä vielä elokuvan miksauksessa, jossa äänet viimeisteltiin. (Ks. Juva 1995.)

Elokuvasäveltäjällä oli siis Suomessa melko vapaat kädet, mutta hyvin vähän aikaa toteuttaa näkemyksensä. Kunnianhimoisten säveltäjien ihanteet hukkuivat miltei aina kiireeseen ja ohjaajan kyvyttömyyteen musiikin mahdollisuuksien edessä. Esimerkiksi Heikki Aaltoila (Marvia 1966, 278) ja Einar Englund (Englund 6.4.1990) ovat ilmaisseet pettymyksensä elokuva-alaan. Ohjaajista Matti Kassila on saanut säveltäjiltä poikkeuksellisesti kiitosta musiikin käytöstä draaman osana (Kinolehti 4/1956). Kassila on jo käsikirjoitusta laatiessaan kirjoittanut siihen musiikkipaikat valmiiksi ja pohtinut musiikin käyttöä ja merkitystä elokuvan kokonaisuudessa. Myös Valentin Vaalan käsikirjoituksissa on tällaisia merkintöjä, samoin Erkki Kivikosken¹⁵.

Musiikin osuutta elokuvassa ei kyseenalaistettu (mm. Melakoski 30.1.1996), vaikka elokuvan budjetti olisi ollut hyvinkin tiukka. Sitä pidettiin itsestäänselvänä ja välttämättömänä. Lisäksi elokuvia haluttiin – tai olosuhteiden pakosta niitä täytyi – tehdä mahdollisimman laajalle yleisölle (Laine 1995, 123), ja musiikki koettiin yleisesti viihdyttävyyttä lisääväksi tekijäksi. Kriitikko saattoi esimerkiksi todeta kokeneensa muutoin kehnon elokuvan jopa viihdyttävänä Harry Bergströmin musiikin ansiosta (ks. esim. Kurkela 2003, 433).

Säveltäjien musiikillinen tyyli vaihteli karkeasti ottaen kansallisromantiikan ja uusklassismin välillä. Musiikki mainitaan miltei kaikissa 1950-luvun elokuva-arvosteluissa. Sinfoninen lähestymistapa katsottiin niissä joskus liian elegantiksi tai liian huomiota herättäväksi itse filmiin nähden. Toisaalta taas, kun suositut kansanomaiset hahmot ja heidän esittämänsä ”rallit” siirrettiin *Rovaniemen markkinoilla* -elokuvaan (ohj. Jorma Nortimo 1951; mus. Toivo Kärki), kriittikkokunta paheksui asiaa syvästi ja kiivaastikin (ks. Kivimäki 1998). Viesti oli selvä: massojen kulttuuria ei pitänyt esitellä elokuvissa. Näin kuitenkin tehtiin jatkossakin.

Elokuvatuotanto

Suomessa toimi vuosien 1950–63 aikana kolme oloissamme suurta elokuvatuotantoyhtiötä.¹⁶ Suomi-Filmi Oy:n, Oy Suomen Filmitoiminnan ja Fennada-Filmi Oy:n toimintaa voidaan verrata Hollywoodin studiojärjestelmään, vaikka ne toimivatkin amerikkalaiseen järjestelmään verrattuna hyvin pienessä mittakaavassa.

Suomi-Filmi (S) aloitti toimintansa Suomen Filmikuvaamo Osakeyhtiö-nimisenä vuonna 1919.¹⁷ Jo 1920-luvulla se teki yli puolet kotimaisista

15. Esimerkiksi Vaalan käsikirjoituksessa elokuvaan *Gabriel, tule takaisin* ja Kivikosken *Kesällä kello 5*. Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

16. Suomalaisesta elokuvastudiojärjestelmästä ks. Laine 1995.

pitkistä ja yli kolmasosan lyhyistä elokuvista. Se hankki itselleen studio-tilat ja oman filmilaboratorion, jota jatkossa vuokrattiin ulkopuolistenkin käyttöön. Vuonna 1926 se sai hallintaansa elokuvateatteriketjun ja pystyi näin hoitamaan sekä elokuvien valmistuksen että niiden levityksen. Tässä vaiheessa on jo oikeutettua puhua ”studiojärjestelmästä”. Yhtiö alkoi tehdä dokumenttielokuvia tilauksesta sekä tuoda maahan ja vuokrata elokuvia. 1930-luvulla Suomi-Filmillä oli jo useita yhtäaikaan työskenteleviä kuvausryhmiä. Yhtiö jatkoi toimintaansa monialaisena ja turvasi näin taustansa ailahtelevilla markkinoilla. 1930-luvulla Suomi-Filmin yhtiöön tuli aluksi tuotantopäälliköksi ja pääohjaajaksi Risto Orko, josta sittemmin tuli toimitusjohtaja 1960-luvulle saakka. Orko perheineen hankki myös yhtiön osake-enemmistön. (Uusitalo 1994, passim.)

Oy Suomen Filmitoiminta (SF) aloitti toimintansa vuonna 1933, kun Erkki Karu alkoi rakentaa uutta yhtiötä jouduttuaan jättämään Suomi-Filmin.¹⁸ Karun elämä päättyi yllättäen vuonna 1935, jolloin Toivo Särkkä otti ohjat. Hän toimi yhtiön toimitusjohtajana ja pääohjaajana ja oli yhtiön keskeisin ja näkyvin hahmo sen toiminnan päättymiseen asti. Toiminta alkoi vauhdikkaasti. 1930-luvun lopussa Suomen Filmitoiminnalla oli jo neljä kuvausryhmää, ja elokuvia valmistui enemmän kuin Suomi-Filmillä. Suomen Filmitoiminnan toiminta ei ollut niin laaja-alaista kuin Suomi-Filmin. Sillä oli oma laboratorio ja se teki jonkin verran lyhytelokuvia, mutta pääasiallisesti se keskittyi pitkien näytelmäelokuvien valmistamiseen. Näin se oli hyvin haavoittuva, eikä sitten selvinnytkään 1960-luvun alun kriiseistä. Yhtiön toiminta loppui vuonna 1965. (Uusitalo 1975 b, passim.)

Fennada-Filmi Oy perustettiin vuonna 1950, kun Adams-Filmi ja Fenno-Filmi yhdistivät voimansa.¹⁹ Adams-Filmi oli vuonna 1912 toimintansa aloittanut merkittävä vuokraamo, jolla oli myös teattereita ja elokuvanvalmistustoimintaa. Fenno-Filmi oli vuonna 1942 perustettu tuotantoyhtiö, joka valmisti muutaman elokuvan vuodessa. Fennada-Filmin toimitusjohtajaksi nimitettiin Mauno Mäkelä. Uuden yhtiön tuotanto käynnistyi reippaasti, ja tuotannon määrässä se ohitti pian Suomi-Filmin. Vuosikymmenen lopulla senkin tuotantovauhti alkoi hiipua. Fennada-Filmi sinnitteli pitkien elokuvien tuottajana 1970-luvun lopulle asti. 1980-luvun alussa se fuusioitiin Yleisradioon. (Suomen kansallisfilmografia 1–8, passim.)

Vuosina 1950–63 Suomen Filmitoiminta tuotti 134, Suomi-Filmi 33 ja Fennada-Filmi 51 näytelmäelokuvaa. Kaiken kaikkiaan tuona aikana tehtiin yli 250 pitkä elokuvaa, eli tuotanto oli runsasta. 1950-luvulla elokuvissakäynti oli erittäin suosittua huvia niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa (Sorlin 1991, 86). Amerikkalaiset filmit olivat kaikkein suosituimpia

17. Suomi-Filmi Oy:n historiasta ks. Uusitalo 1994.

18. Suomen Filmitoiminnan historiasta ks. esim. Uusitalo 1975 b.

19. Fennada-Filmistä ks. Mäkelä 1996.

(Uusitalo 1978, 15). Vuonna 1956 tehdyn kyselyn mukaan maaseudulla yli puolet katsojista piti eniten kotimaisista elokuvista, kun taas kaupungeissa ulkomaiset elokuvat olivat kolme kertaa kotimaisia suosituimpia (Uusitalo 1989, 20).

Pitkien elokuvien tuotanto oli Suomen Filmiteollisuudessa ja Fennadassa jakaantunut jokseenkin kahtia. Toisaalta tehtiin ”vakavia”, näyttäviä elokuvia, joihin panostettiin aikaa ja rahaa; toisaalta taas saatettiin tuottaa nopeasti ja pienellä budjetilla esimerkiksi kevyitä komedioita. Kalliilla prestisiifilmeillä tuotantoyhtiöt tavoittelivat korkeampaa statusta koko elokuva-alalle. Erityisesti 1950-luvulla samaa tavoiteltiin sillä, että elokuvissa käytettiin aiheita, jotka olivat jo menestyneet kirjoina tai näytelminä. Näin toivottiin ainakin osan niiden jo saamasta arvostuksesta siirtyvän myös elokuvaan. Tällaiset tuotannot olivat yleensä taloudellisesti kannattavia; niistä pitivät sekä yleisö että vanhemman polven kriitikot. (Laine 1995, 82–83, 117.) Nuorempi kriitikkokunta koki kirjallisen taustan vieraannuttavana ja vaati elokuvallisempaa ilmaisua (Pantti 1998, 44–45).

Suurten elokuvayhtiöiden pienin kustannuksin tekemät komediat ja farssit tuomittiin kritiikeissä usein roskana tai niistä ei kirjoitettu lainkaan. Niitä, kuten muitakin halpatuotantoja, tehtiin 1950-luvulla runsaasti. Tuotot kattoivat tavallisesti kulut, joten niiden tekemisellä voitiin ylläpitää studioimintaa. Yleisö menetti kuitenkin vähitellen kiinnostuksensa, ja vuonna 1957 suomalainen elokuva oli kriisissä. Tuotantoyhtiöt olettivat sen menevän ohi vallinneen lamakauden päätyttyä, mutta niin ei käynyt kään. Elokuvissakäynti ei enää ollut sellainen kaiken kansan huvi kuin muutamaa vuotta aiemmin. Ihmiset kuluttivat rahansa ja aikansa muuhun. Lisäksi televisiossa näytettiin paljon elokuvia, ja sitä paitsi kaikki uutuuksiaan viehättävät TV-ohjelmat kiinnostivat katsojia, jotka näin pysyivät kotona. Isot elokuvastudiot yrittivät elvyttää tuotantoa, mutta turhaan. Vuonna 1963 ne kaikki lopettivat säännöllisen pitkien elokuvien tuotannon. (Ks. Uusitalo 1991.)

Suomalaisen elokuvan modernismi alkoi muutamilla kokeiluilla 1950-luvulla – merkittävimpana ohjaajatuottajana Maunu Kurkvaara – ja laajeni seuraavalla vuosikymmenellä. Kokeellisimpia elokuvia tekivät pienet, riippumattomat tuottajat. Isot tuotantoyhtiöt, jotka työllistivät laajan henkilökunnan, eivät voineet tehdä kovin riskialttiita produktioita. 1950-luvun eräänä ihanteena oli italialainen neorealismi ja vuosikymmenen vaihteessa vaikutteita saatiin erityisesti ranskalaisista uuden aallon elokuvista.

Neorealismiksi oli alettu kutsua Italiassa sodan jälkeen virinnyttä suuntausta, jossa elokuvien aiheet valittiin jokapäiväisestä arjesta ja kuvauspaikoiksi haettiin luonnollisia ympäristöjä studioiden sijaan. Ulkomaisten neorealististen ja uuden aallon elokuvien lisäksi saatiin vaikutteita myös kotimaasta, muilta taiteenaloilta. Suomalaisten nuorten elokuvantekijöi-

den ideaalit olivat pitkälti samat kuin esimerkiksi kirjallisuuden puolella jo hieman varhaisemmassa vaiheessa.²⁰

Suomen valtio oli tiedostanut elokuva-alan kriisin ja reagoinut siihen aluksi verohelpotusten muodossa. Vuonna 1961 perustettiin valtion elokuvapalkinto, joka jaettiin jälkikäteen muutamalle elokuvalla vuosittain. Rahallinen palkinto oli tarkoitettu korkealaatuiselle elokuvalle. Tämän palkinnon kriteerit syntyivät mielenkiintoisella tavalla. Koko 1950-luvun ajan ryhmä elokuvakriitikkoja oli kuuluttanut modernin suomalaisen elokuvan perään ja kritisoinut vallitsevia tyyliuuntauksia ja työtapoja. Mervi Pantti (1998, 49) kirjoittaa ”taistelevasta elokuvakritiikistä” ja toteaa, että tämänkaltainen kritiikki kaavamaisuutta, epärealistisuutta ja huonoa makua kohtaan ottaa vertailukohteekseen korkeakulttuuriset genret ja tyylit, kuten neorealismien tai dokumenttielokuvat. Näihin verrattuna kotimaiset viihde-elokuvat voitiin helposti nähdä epäuskottavina. Konflikti kahden elokuvakritiikkoryhmän – konservatiivien ja radikaalien – välillä laajeni 1960-luvun alussa.

Taistelu aina vain voimistuvaa Hollywoodin viihdeteollisuutta vastaan koettiin myös erittäin tärkeäksi, kuten muuallakin Euroopassa. Andrew Higsonin (1989, 41) mukaan tässä kamppailussa käytettiin taiteen, kulttuurin, laadun ja kansallisen identiteetin käsitteitä perusteluina valtiollisille suojele- ja tukitoimille. Pantin (1998, 53) mukaan samat käsitteet olivat käytössä silloin, kun suomalaisen elokuvatuotannon pieni epäkaupallinen osa alettiin nähdä kansallisena elokuvana ja tuen arvoisena. Radikaalikritikoiden elokuvataidekäsitelmä voitti siis siinä mielessä, että se lopulta määritteli kriteerit, joiden perusteella valtion elokuvapalkinto myönnettiin. Moderni taide-elokuva oli pienen osayleisön elokuvaa, samoin kuin modernilla klassisella musiikilla tai jazzilla oli oma pieni yleisönsä.

Tutkimuksen rakenne

Olen kehittänyt käsillä olevaa tutkimusta varten edelleen eurooppalaisissa tutkimuksissa 1960-luvulta lähtien käytettyä elokuvamusiikin funktioanalyysimenetelmää. Seuraavassa luvussa esittelen metodini muodostumiseen vaikuttaneita tekijöitä sekä lopuksi itse metodin. Tämän jälkeen sovellan tutkimusmetodiani neljään tutkimustapaukseen. Luvun 3 elokuva, Matti Kassilan ohjaama ja Jaakko Salon säveltämä pienimuotoinen *Lasisydän* (1959) on suomalaisen elokuvan uudistumispyrkimysten alkuvaiheilta. Luvussa 4 analyysin kohteena oleva studioelokuva *Komisario Palmun erehdys* (1960) sisältää paljon moderneja piirteitä, joita ohjaaja Kassila ei omien sanojensa mukaan olisi kyennyt ymmärtämään ilman edeltävää *Lasisydäntä*. Osmo Lindeman teki elokuvaan erittäin omaleimaisen musiikin.

20. Uuden aallon elokuvan historiasta ja estetiikasta ks. Bordwell – Thompson 1993, 479–485 ja Toiviainen 1995.

Maunu Kurkvaara on pientuotantaja tehnyt suomalaisen modernismin esitaistelijä elokuva-alalla. Luku 5 esittelee erään hänen keskeisimmistä töistään, *Yksityisalueen* (1962), jonka Usko Meriläinen sävelsi dodekafonisessa vaiheessaan. Nuoren Erkki Kivikosken ensiohjaus *Kesällä kello 5* (1963) ja Pentti Lasasen siihen säveltämä musiikki ovat keskiössä viimeisessä analyysissäni. Kassila ja Kurkvaara olivat jo kokeneita elokuvantekijöitä, Kivikoski puolestaan edustaa tässä joukossa nuoruutta. Hänen uransa saa alkunsa vaiheessa, jolloin uudenlainen estetiikka on jo vakiinnuttanut paikkansa osassa eurooppalaista tuotantoa. Työni lopuksi puin analyysistä tekemiäni johtopäätöksiä.

2. Elokvamusiikin funktioanalyysi

Elokvamusiikin käyttötapoja pohdittiin jo mykkäelokuvan aikakaudella. Silloin mm. myytiin elokuvien säestyskäyttöön nuotteja, jotka oli luokiteltu aiheiden ja sopiviksi katsottujen käyttötarkoitusten mukaan. Myöhemmin alettiin tehdä varsinaisia elokvamusiikin funktioanalyysiin liittyviä tutkimuksia. Uranuurtaja tällä saralla oli Zofia Lissa (1965), jonka alun perin puolaksi 1950-luvun lopulla kirjoittama ja käännöksen yhteydessä korjama laitos *Ästhetik der Filmmusik* (1965) on paitsi estetiikkaan, myös elokvamusiikin funktioihin paneutuva tutkimus. Hänen työtään ovat jatkaneet mm. Hansjörg Pauli (1975, 1981 ja 1993), Norbert J. Schneider (1986), Georg Maas (1994) ja Claudia Bullerjahn (2001). Myös Philip Taggin (1979, 1989, 1992 ja 2003) semiotiikkaan perustuvat tutkimukset pohjaavat osittain tälle traditiolle. Jerrold Levinson puolestaan (1996) sivuaa elokvamusiikin funktioita tutkiessaan elokvamusiikin tekijyyttä. Näiden tutkijoiden työ on ollut oman metodini pohjana.

Käytän Claudia Gorbmanin (1987) klassisessa Hollywood-elokuvassa identifioimia elokvamusiikin käyttötapoja vertailukohtana tutkiessani suomalaisia elokuvia. Kuten Neumeyer ja Buhler (2005, 13–14) toteavat, on Hollywood antanut mallin, laadun ja tyylin, johon muut, esimerkiksi eurooppalaiset taide-elokuvat, ovat pyrkineet tai josta ne ovat erottautuneet. Siksi teen analyysissäni huomioita myös kulloisenkin musiikin suhteesta klassisen elokuvan musiikkikonventioihin.

Eri elokvien musiikeilla voi olla lukuisia, ainutkertaisiakin funktioita. Keskeisissä elokvamusiikin funktioissa on kuitenkin mielestäni kysymys sellaisista musiikin toiminnoista tai vaikutuksista, jotka elokvan tekijä, kokija ja tutkija – joka on myös kokija – todennäköisesti ymmärtävät samalla tavalla. Kyse on siis elokvamusiikillisten konventioiden tiedostamisesta. Aihetta ovat empiirisesti tutkineet esimerkiksi Tagg ja Clarida (2003).

Jokaisella katsojalla on tietenkin omat musiikki- ja elokvakokemuksensa, jotka vaikuttavat elokvamusiikin funktioiden ymmärtämiseen.

Ne eivät kuitenkaan sulje pois konventionaalisia ymmärtämistapoja, jotka ovat yleisesti tunnettuja. Esimerkiksi käy Nacio Herb Brownin 1920-luvun²¹ iskelmä ”Singin’ in the Rain”, jota ohjaajapari Stanley Donen – Gene Kelly käytti samannimisessä musikaalissa (suom. *Laulavat sadepisarat*, 1952) ilmentämässä elämäniloa ja tyytyväisyyttä. Sama kappale kuullaan Stanley Kubrickin elokuvassa *Clockwork Orange – Kellopeleappelsiini* (*Clockwork Orange* 1971) mielipuolisen kidutuskohtauksen yhteydessä. Keskiwertokatsoja kuitenkin ymmärtää, että yleensä vastaavissa kohtauksissa ei soi tällainen musiikki. Juuri tähän sen teho elokuvassa perustuukin: sen poikkeuksellisuuteen, sen mieleen tuomiin auvoisiin tunnelmiin vastakohtana oksettavalle pahoinpitelylle. Vaikka katsoja olisi kuullut ”Singin’ in the Rain”-kappaleen ensimmäistä kertaa elämässään Kubrickin elokuvan yhteydessä, hän silti luultavasti tietää, että tämä musiikki on tässä kohtauksessa ”väärää”. Vaikka Kubrickin kohtaus myöhemmin olisikin katsojan mielessä vahvana, sitä ei käydetä oletusarvona muita elokuvia katsottaessa.

Esittelen seuraavassa funktioanalyysimetodini muodostumiseen vaiuttaneita lähtökohtia sekä lopuksi oman näkemykseni siitä, minkälainen elokuvamusiikin funktioanalyysimetodi parhaiten palvelee tutkimustani.

Elokuvamusiikin funktiot mykkäelokuvassa

Elokuvamusiikin funktioiden pohdiskelu sivuaa vahvasti elokuvamusiikin perimmäisiä kysymyksiä: miten elokuvamusiikki on syntynyt ja miksi elokuvamusiikkia ylipäätään on olemassa? Nämä kysymykset eivät ole nousseet esiin vasta äänielokuvan myötä, vaan niitä on luonnollisesti pohdittu jo mykkäelokuvan aikoina.²²

Jo varhaiset elokuvaesitykset kilpailivat muiden viihteellisten attraktioiden kanssa. Varieteessa, erilaisissa dioraamoissa ja teattereissa soi yleensä musiikki. Alkuaikoina elokuvia esitettiin muun musiikkipitoisen ohjelman joukossa erilaisissa huvipaikoissa. Oli siis luonnollista, että musiikkia käytettiin myös lyhyiden elokuvaesitysten yhteydessä. On mahdollista, että parin ensimmäisen vuosikymmenen ajan elokuvia saatettiin esittää joskus myös ilman säestystä. Musiikin ohella mykkäelokuvien elävöittämiseen käytettiin mahdollisesti myös tehosteääniä ja selostajaa.²³

Aluksi äänekäs filmiprojektori sijaitsi samassa tilassa katsojien kanssa. Tällöin musiikilla voitiin peittää projektorin häiritsevä rätinä. Elokuvateatterilaitoksen vakiinnuttua sijoitettiin projektori pian paloturvallisuusmääräystenkin takia erilliseen koppiin, ja meluhaitta pieneni. Siebertin (1990, 92–93) mukaan elokuvamusiikin säveltäjä ja orkesterinjohtaja Hans Erdmann kirjoitti lehtiartikkelissa vuonna 1924, että projektorin ääntä ei

21. Iskelmä esiintyi ensi kerran elokuvassa *Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner 1929).

22. Ks. esim. *London 1936*, 33–37 ja *Gorbman 1987*, 31–69.

23. Mykkäelokuvakauden äänimaailmasta ks. esim. *Altman 2004*.

enää voinut pitää perusteluna musiikin esittämiselle elokuvan yhteydessä. Pätevämpänä syynä varhaiselle elokuvamusiikille hän piti sitä, että äänettämyys valkokankaan tapahtumia katsellessa vaikutti luonnottomalta. Viimeksi mainittuun kiinnitti samana vuonna huomiota myös elokuvakriitikko ja -teoreetikko Béla Balázs. Hänen mukaansa musiikki saattoi myös toimia dialogiäänänen puuttuessa sen ”sijaisena” valkokankaan ja yleisön välisen tilan täyttäjänä. (Ibid., 93.)

Hansjörg Paulin (1981, 43) mukaan mykkäelokuva on tuntunut todemalta, kun sitä on myötäillyt elävä musiikki. Elävät muusikot puhalsivat äänettämiin kuviin henkeä. Lisäksi hän huomauttaa, että uutta elokuvassa oli nimenomaan ajan kulumisen tuntu, kun kuvat liikkuvat. Musiikin kuuleminen elokuvan yhteydessä helpotti ajan kulun havainnoimista. Vaikka otosten väliset ajalliset suhteet tulivat ilman ääntäkin ymmärretyiksi, ne koettiin kuitenkin musiikin myötä paljon todellisemmiksi.

Jo ensimmäisissä elokuvamusiikkia käsittelevissä kirjoissa kiinnitettiin huomiota musiikkiin rytmittävänä tekijänä elokuvaesityksessä. Sekä Hans Erdmann ja Giuseppe Becce (1927) että Kurt London (1936) esittivät tärkeimmäksi syyksi musiikin esittämiselle elokuvan yhteydessä sen, että molemmat ovat ajassa esitettävää taidetta. Musiikki antoi elokuvalle sen kaipaaman akustisen rytmityksen ja Londonin mukaan myös yksilöllisen rytmin, joka määräsi elokuvan muodon. London käsitteli kirjassaan sekä mykkä- että äänielokuva. Musiikki antoi hänen mukaansa mustavalkoiselle filmille myös ”väriä”. (London 1936, 35.)

Elokuvan ollessa mykkä musiikki ja välitekstit korvasivat osittain puhe- ja taustaaänet. Tärkeimmät repliikit ja muu informaatio annettiin toki väliteksteissä. Mykkäelokuvamusiikin ilmaisumahdollisuuksia ja käytännön ongelmia pohdittiin muusikoiden ammattilehdissä jo 1910-luvulla, mutta erityisesti 1920-luvulla. Näissä julkaisuissa käytettiin paljon tilaa keskusteluun siitä, kuinka rakennetaan hyvä musiikkiohjelma elokuvaan. (Siebert 1989, 29) Elokuvaorkesterit käyttivät apuna yksin kansiin koottuja ”kinoteekkeja”, nuottikokoelmia, joihin oli vuodesta 1909 lähtien koottu eri-ilmeisiä pikkukappaleita klassisesta ja salonkimusiikkiohjelmistosta (Prendergast 1977, 6). Nämä kappaleet oli lajiteltu oletettujen elokuvakohtausten sisällön tai luonteen mukaan. Esimerkiksi Ernö Rapéen (1924) kokoelma *Motion Picture Moods For Pianists and Organists* sisältää ehdotuksia seuraavanlaisiin tilanteisiin: lentokone, soittokunta, taistelu, lintuja, kutsuhuutoja, lörpöttelyä, lapsia, kellot; tansseja: gavotteja, marsseja, masurkkoja, menuetteja, polkkia, tangoja, hitaita valsseja, valsseja; nukkeja, juhlat, tulipalo – tappelua, hautajaiset ja groteski. Näiden hakusanojen avulla päästään sivulle, jossa on vielä lisäehdotuksia. ”Tulipalo – tappelua” -sivun kappale on saanut otsikon ”Kiire n:o 2”, ja sitä ehdotetaan käytettäväksi ”kohtauksiin, joissa on suurta jännitystä, kaksintaistelua, tappeluita jne.”

Suomessa Fazerin musiikkikaupan mainoslehdessä *Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille*²⁴ vuodelta 1927 on myytävänä olevat nuotit jaoteltu kolmella eri tavalla. Kappaleet on lueteltu aakkosjärjestyksessä ensin kappaleiden luonteen mukaan, toiseksi säveltäjien nimen mukaan, ja viimeisenä on luettelo kotimaisista sävellyksistä. Kappaleille on kinoteekkien tapaan määritelty tietty luonne, kuten esimerkiksi ”häminki”, ”meteli”, ”varkaus”, ”kiinalaista” ja ”vakavaa”.

Elokuvayleisöä on siis miltei alusta asti totutettu liittämään tietynlainen musiikki tietynlaiseen tunnelmaan tai tapahtumaan elokuvassa. Monet näistä konventioista olivat peräisin teatterista²⁵, joten ne saattoivat olla katsojille myös entuudestaan tuttuja.

Tiettyä elokuvaa varten sävellettiin harvoin omaa musiikkia, koska sen sovittaminen ja painaminen samoin kuin erillisen musiikin harjoittaminen erikokoisten teattereiden hyvinkin vaihteleville orkestereille oli kallista. Joihinkin kokonaisuun elokuvaan musiikki kuitenkin tehtiin, ensimmäisenä Camille Saint-Saënsin sävellys Calmettesin ja Le Bargyn ohjaukseen *Guisen herttuan murha (L'Assassinat du Duc de Guise)* vuonna 1908 ja eräänä maineikkaimmista Edmund Meiselin musiikki Sergei Eisensteinin ohjaukseen *Panssarilaiva Potemkin (Bronenosets Potjomkin)*²⁶ vuonna 1925 (Prendergast 1977, 6, 14–15). Armas Järnefelt puolestaan teki vuonna 1919 musiikin Ruotsissa Mauritz Stillerin suomalaisaiheiseen ohjaukseen *Laulu tulipunaisesta kukasta (Sången om den eldröda blomman)*.

Edellä esitetyn mukaan voidaan jo mykkäelokuvamusiikille määrittää useita eri funktioita, jotka toimivat edelleen. Ensinnäkin musiikki voi antaa elokuvalle tietyn rytmin. Tämä seikka saattaa saada vaatimattoman osan tai puuttua joskus kokonaan nykyisistä elokuvamusiikkiteksteistä. Tekijähaastatteluissani se on kuitenkin toistuvasti tullut esiin eräänä tärkeimmistä, ellei tärkeimpänä musiikin antina elokuvalle.

Musiikki peitti elokuvan alkuvuosina projektorin äänen ja antoi eloa valkokankaan äänettömille tapahtumille, jolloin henkilöhahmotkin tuntuivat elävämmiltä. Orkesterin soidessa oli helpompi uppoutua elokuvan tarinaan, joka näin tuntui uskottavammalta. Musiikki antoi kaksiulotteiseen elokuvaan kolmannen tason ja ikään kuin levitti elokuvan koko katsomon yli. Tällainen katsojan sulauttaminen elokuvan maailmaan onkin edelleen eräs keskeinen elokuvamusiikin funktio.

Kinoteekkien perusteella voidaan todeta, että musiikkia käytettiin kerronnan tukena luomaan jännitystä ja erilaisia tunnelmia ja tunnetiloja, luonnehtimaan henkilöhahmoja ja tapahtumapaikkoja sekä antamaan ääni kuvassa näkyvälle puheelle tai toiminnalle. Näin on myös äänielokuvassa, vaikkakin

24. Sibelius-museon kokoelmat.

25. Ks. esim. Manvell – Huntley 1975, 16.

26. Tähän elokuvaan ovat tehneet musiikin useat muutkin säveltäjät, kuten esim. Dmitri Šostakovitš.

viimeksi mainitut seikat toimivat siinä tietysti eri tavalla. Musiikilla on kuitenkin sijansa vieläkin erityisesti toiminnan tehostajana ja korostajana.

Klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventiot

Claudia Gorbman (1987) on tutkimuksessaan koonnut klassisen amerikkalaisen elokuvan sävellystä, miksausta ja leikkaamista koskevia käytäntöjä.²⁷ Hän määrittelee klassisuuden 1930- ja 1940-luvun Hollywoodin institution kaltaisen studiojärjestelmän kautta, jonka tuotteita ovat esimerkiksi sellaiset elokuvat kuin *King Kong* (*King Kong*, ohj. Merian C. Cooper – Ernest B. Schoedsack, mus. Max Steiner 1933), *Hyökkäys erämaassa* (*Stagecoach*, ohj. John Ford 1939), *Maltan haukka* (*The Maltese Falcon*, John Huston, Adolph Deutsch 1941), *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, Max Steiner 1943) ja *Syvä uni* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, Max Steiner 1946). Mitään yksittäistä elokuvaa ei välttämättä voida pitää klassisuuden perikuvana, mutta klassisiksi mainitut elokuvat sisältävät kuitenkin monia helposti tunnistettavia yhteisiä piirteitä. Klassiselle elokuvalle on ominaista pyrkimys kaikin puoleiseen sujuvuuteen, jonka ansiosta katsoja voi omaksua tarinan mahdollisimman vaivattomasti. (Ibid., 70–72.) Yleisesti ottaen klassinen elokuva käsitetään esimerkiksi modernin taide-elokuvan vastakohtaksi.

Myös suomalaisessa elokuvassa on ollut havaittavissa pyrkimys vastaavanlaiseen estetiikkaan (ks. esim. Laine 2000, 280). Koska olen tehnyt omat lähianalyysini murrosvaiheen elokuvista, on kiinnostavaa verrata niitä klassisen elokuvan ideaaleihin, jotka vielä tuolloin vaikuttivat vahvasti. Nykyäänkin ne ovat elinvoimaisia erityisesti valtaelokuvan kohdalla. Siksi esittelen vielä kohta kohdalta Gorbmanin määrittämät klassiselle elokuvamusiikille tyypilliset käytännöt. Osa niistä on mukana myös omassa elokuvamusiikin funktioesityksessäni.

Gorbman esittelee musiikkikäytännöt periaatteellisina, ei tiukkoina normeina. Nämä periaatteet ovat joissakin tilanteissa hyvinkin saattaneet tulla kumotuiksi, jos on löydetty paremmin sopiva vaihtoehto. Gorbman on jakanut käytännöt seitsemään pääkohtaan, joissa on tarkentavia alakohtia.

1) Klassinen elokuvamusiikki on Gorbmanin mukaan näkymätöntä, koska ei-diegeettisen musiikin tuottamisen välineet eivät ole tarinatilassa. Diegeettisen musiikin kohdalla asia on tietenkin toinen. Gorbman määrittelee diegeettiseksi musiikin, jonka lähde on tarinatilassa (orkesteri soittaa, radio soi, roolihenkilö viheltelee), kun taas ei-diegeettinen musiikki on roolihenkilöiden kuulumattomissa tarinatilassa ulkopuolella. Käytän itse näitä termejä samoissa merkityksissä.

2) Klassinen elokuvamusiikki on myös ”kuulumatonta” siinä mielessä, että musiikin ei Hollywood-mallissa pidä kiinnittää katsojan huomiota

27. Apuna hänellä on ollut mm. Leonid Sabaneevin (1935) käsikirja *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*.

itseensä. Se on aina alisteinen tarinalle: musiikin muoto on aina riippuvainen kerronnan muodosta ja musiikki väistyy dialogin tai muiden kerronnan kannalta merkittävien äänten kohdalla. Lisäksi se alkaa ja loppuu huomaamattomasti ja sen tunnelman pitää olla sama kuin kohtausten. Musiikillisen kielen pitää olla perin pohjin tuttua ja miellelyhtymien syntyä refleksin omaisesti, jotta se toimisi klassisen elokuvan vaatimalla huomaamattomalla tavalla. (Ibid., 73–79.)

3) Gorbman toteaa klassisen elokuvamusiikin antavan tunnetta ja syvyyttä kuvassa näkyville tapahtumille. Ei-diegeettinen musiikki voi tuottaa tunnelmia ja korostaa tunteita, joita kerronnassa on tuotu esille, mutta ennen kaikkea se on tunteen itsensä osoittaja. Se laajentaa objektiivista kuvaraitaa ja antaa sille sisäistä syvyyttä. (Ibid., 79.)

Edelleen musiikki auttaa klassisessa elokuvassa "hypnotisoimaan" katsojan ja vähentämään vastustusta elokuvan maailmaa kohtaan. Erityisesti näin on kauhu-, scifi- ja fantasiaelokuvien kohdalla. Lisäksi runsassointinen ja maalaileva myöhäisromanttinen tyyli voi kuvassa näkyvän kerronnan kanssa saada aikaan eräänlaisen eepisen tunteen. Gorbmanin mukaan tämä perustuu ilmeisesti ihmisen yhteisöllisissä rituaaleissaan kaipaamaan yhteisesti koettuun rytmiiin ja lauluun. Klassisessa elokuvassa tätä ominaisuutta käytetään hyväksi tuottamaan tunnetta ja mielihyvää. Sopiva musiikki voi kohottaa elokuvahahmot yksityisistä yleisiksi, elämää suu-remmiksi ja kohtalon johtamiksi. (Ibid., 79–82.)

Alkumusiikki määrittää klassisen elokuvan lajityypin ja luo yleistunnelman. Se toimii myös signaalina: nyt tarina alkaa. Alku- ja loppumusiikissa esitellään ja kerrataan usein elokuvassa käytettyjä musiikkiteemoja ja vahvistetaan näin elokuvan muotoa. (Ibid., 82.)

4) Gorbmanin mukaan musiikilla voidaan luonnehtia aikaa, paikkaa ja henkilöitä. Klassinen elokuvamusiikki antaa viittaavia ja kerronnallisia vihjeitä esimerkiksi vahvistaen roolihenkilön luonnekuva. Musiikki voi myös ilmaista kerronnan näkökulman, kenen kannalta tapahtumat koetaan. Kamera-ajo tai zoomaus roolihenkilön kasvoihin saa katsojan yhdistämään musiikin juuri häneen. Esimerkiksi tietty musiikki palauttaa roolihenkilön mieleen jonkin aiemman tapahtuman, johon siirrytään. Tällöin kerronta takautumassa tapahtuu hänen näkökulmastaan. (Ibid., 83.)

Musiikkia käytetään klassisissa elokuvissa Gorbmanin mukaan myös tekemään konnotatiivisia viittauksia esimerkiksi roolihenkilön moraaliiin, yhteiskuntaluokkaan tai etniseen alkuperään. Musiikki saattaa myös viitata kuvassa jo selvästi näkyviin seikkoihin, kuten liikkeeseen. (Ibid., 84.)

Gorbman toteaa monien musiikin sisältämien merkitysten periytyneen pitkästä eurooppalaisesta traditiosta, jonka viimeisimmät edustajat olivat 1800-luvun lopun teatteri-, operetti- ja populaarimusiikki. Edellisestä poikkeava musiikillinen kieli kantoi itsessään konnotaatioita jo pelkästään olemalla epätavallista. Monet orkestraatioon ja melodiaan liittyvät konven-

tiot sekä esimerkiksi musiikillisten kliseiden käyttäminen (ns. stock music, "varastomusiikki"), kuten rakastuneen parin yhteydessä kuultava parin tahdin häämarssikatkelma, ovat tyypillisiä klassisen elokuvan musiikki-ilmaisulle. (Ibid., 85–86.)

5) Gorbmanin mukaan klassinen elokuvamusiikki täyttää kerronnan tyhjiä hetkiä ja luo jatkuvuutta otosten ja kohtausten välille. Klassinen elokuva haluaa piilottaa elokuvassa tarvittavan tekniikan, ja niinpä leikkauskohdat ja siirtymät usein naamioidaan musiikilla. Sen jatkuvuus kompensoi kuvallista epäyhtenäisyyttä. Tyypillisesti esimerkiksi tulevan kohtausten musiikki alkaa hiukan ennen edellisen loppua sulauttaen nämä yhteen. Pidempi musiikki saattaa myös moduloitua uuteen sävellajiin uuden kohtausten lopussa. Montaasijaksot, joissa nopeasti vaihtuvien kuvien avulla esitetään tapahtumat ja ajan kuluminen hyvin lyhyesti, klassinen elokuva säännönmukaisesti varustaa musiikilla. (Ibid., 89–90.)

6) Musiikki luo Gorbmanin mukaan klassisiin elokuviin yhtenäisyyttä, joka on klassisen elokuvakerronnan peruspyrkimys. Alku- ja loppumusiikki toimivat yleensä tässä tehtävässä, mutta suurin yhdistävä voima klassisen elokuvan musiikissa on musiikkiteemojen käyttö. Tämä luo teeman ja variaatioiden avulla sisäänrakennetun yhtenäisyyden, niin kuin myös semioottisen alasynteesin, jossa tutuksi tulleella sävelilaiheella on helppo viitata asiaan, johon se liittyy. Teemojen toisto, vuorovaikutus ja variaatio läpi elokuvan myötävaikuttavat suuresti dramaturgian ja elokuvan rakenteen selkeyteen. (Ibid., 90–91.)

7) Gorbman huomauttaa vielä, että mitä tahansa edellä esitettyä periaatetta vastaan on klassisissa elokuvissa voitu rikkoa, jos se esimerkiksi on hyödyttänyt tarinan selkeää kerrontaa, joka on kaiken lähtökohta (ibid., 91).

Gorbmanin päätelmiä on kritisoinut mm. Kassabian (2001). Hänen mukaansa Gorbman analysoi elokuvamusiikkia (score) irrotettuna historiallisista ja subjektiivisista kuunteluolosuhteista, eikä siten anna tilaa erilaisille vastaanotto- ja havaintotavoille. Kassabianin mukaan näin tapahtuu siksi, että Gorbman tutkii elokuvaa vain tekstinä. Hänen mukaansa Gorbman on analysoinut elokuvaa "hetkeä ennen sen jähmettymistä". (Ibid., 41.)

Gorbman tutkii Hollywoodin tuottamaa elokuvamusiikkimallia valittujen elokuvien avulla. Hän teoretisoi tutkimuksensa alussa lyhyesti elokuvamusiikin vaikutustapoja, mutta varsinaisesti hän ei tee elokuvamusiikin vastaanottotutkimusta. Siksi sitä ei mielestäni pidä hänen tutkimuksestaan etsiäkään. Kassabian itse esimerkiksi ei analysoi elokuvamusiikin kerronnallisia elementtejä (ibid.), joten hänen työnsä ei ole keskeinen omalle tutkimukselleni, vaikkakin osittain inspiroiva.

Semioottinen elokuvamusiikintutkimus

Tämän vuosituhannen toistaiseksi laajin tutkimus liikkuvan kuvan musiikista on Philip Taggin *Ten Little Title Tunes* (2003), jonka hän toteutti yhteistyössä Bob Claridan kanssa. Taggin²⁸ (2003, 47) lähtökohta on semiotiikka, jolla on hänen mukaansa paljon annettavaa musiikintutkimukselle. Koska semioottinen lähestymistapa on antanut vaikutteita myös omaan tutkimukseeni, käsittelen Claridan ja Taggin tutkimusta lyhyesti seuraavassa.

Laajimmillaan käsitettynä musiikin semiotiikka käsittelee Taggin mukaan musiikillisiksi (musical) kutsumiemme äänien sekä niiden funktioiden, käyttöjen, vaikutusten, arvojen ja merkitysten välisiä suhteita. Koska semiotiikka ainakin teoreettisesti on tekemisissä enemmän merkityksenannon (signification) kuin esteettisen arvotuksen kanssa, semioottista lähestymistapaa käytettäessä ei musiikkilajeja tarvitse arvottaa. Lisäksi se ottaa huomioon, että tutkittavana oleva musiikillinen teksti sisältää sosiohistorialliseen kontekstiin asetettuna paljon enemmän kuin vain äänet, joiden välityksellä viestitään. Tagg toteaa, että musiikillinen teksti ei ole olemassa vain rakenteena tai syntaksina vaan myös intentioina, reaktioina ja funktioina sosiokulttuurisessa kontekstissään. (Ibid., 50.)

Tutkimustaan varten Tagg kehitti semiotiikan pohjalta erilaisia työkaluja: Museemi (museme) on pienin musiikillisen merkityksen yksikkö, jollainen on esimerkiksi Kojakin tunnusmusiikin alussa esiintyvä käyrätorvilla esitetty oktaavihyppy (ibid., 94). Tämän museemin rakennetta voidaan vertailla muuhun, samalta kuulostavaan musiikkiin, jota Tagg kutsuu *interobjektiiviseksi vertailuaineistoksi* (interobjective comparison material). Havaituista rakenteellisista yhtäläisyyksistä voidaan esittää hypoteesi *musiikillisestä koodista* (items of musical code). Tämän jälkeen aineistoa vertaillaan *paramusiikillisten konnotaatioiden kenttään* (paramusical field of connotations), johon sisältyvät esimerkiksi laulujen sanat, otsikko, samanaikainen kuva- ja tapahtuva toiminta, funktiot ja yleisö. Tähän liittyvät myös ko. aiheista puhuminen ja kirjoittaminen. Tagg huomauttaa, että tutkimusmateriaalin täytyy kuulua samaan musiikkikulttuuriin kuin sen kuuntelija-testaajien, koska muuten konnotaatiot voivat olla harhaanjohtavia. (Ibid, 96.)

Esimerkiksi TV-sarjan *Monty Pythonin lentävä sirkus* (*Monty Python's Flying Circus*) tunnusmusiikki sai vertailuaineistokseen musiikkia, joka oli esitetty samankaltaisella orkesterilla tai jossa oli samanlaisia marssinkaltaisia melodioita. Joissakin oli samoja intervallihyppyjä, sama tempo ja rytmi tai sama yksinkertainen soinnutus. Paramusiikillisiä yhteisiä nimittäjiä olivat mm. hauskuus, julkinen esitys, huumori, juhla, vanhat ajat ja paraati sekä jäätelö, lapset, sirkus ja sota. (Ibid., 97.)

28. *Ten Little Title Tunes* on Taggin ja Claridan yhteistyötä, mutta Tagg on tutkinut samaa aihetta jo vuodesta 1979, jolloin ilmestyi hänen Kojakin tunnusmusiikkia käsittelevä väitöskirjansa. Lisäksi hän on ko. kirjassa ilmoittanut, mitkä jaksot ovat kenenkin kirjoittamia. Näistä syistä viittaan jatkossa ajoittain vain Taggiin.

Tagg teki useita musiikin vastaanottoa mittaavia testejä tarkistaakseen, että hänen havaitsemansa yhteydet ovat länsimaisen kulttuurin piirissä yleistettävissä. Tutkimusmateriaaliksi valittiin yhdeksän TV-sarjan tai elokuvan tunnusmusiikkia sekä vertailun vuoksi yksi Deep Purplen kappaletta. Testiryhmät muodostuivat Taggin opetustunneille tai seminaareihin vv. 1979–1985 osallistuneista henkilöistä, joista suurin osa oli ruotsalaisia ja 7 % latinalaisamerikkalaisia. Kaikki kymmenen koe-esimerkkiä kuuli 105 henkilöä tutkimuksiin osallistuneista 607:stä. Suurin osa kuuli vain kolme kappaletta. (Ibid., 115–117.)²⁹

Metodina oli *visuaalisverbaalinen assosiaatio* (visual-verbal association), jossa koehenkilöitä pyydettiin nopeasti kirjoittamaan muistiin musiikin aiheuttamia mielleyhtymiä (ibid., 117–118). Nämä vastaukset luokiteltiin osittain Zofia Lissan funktiokategorioiden ja osittain teemojen mukaisesti luokitellun ”katalogimusiikkia”³⁰ (”library music”) esittelevien luetteloiden perusteella (ibid., 121–142).

Taggin testituloksia voidaan tutkia monesta näkökulmasta. Hän ottaa esimerkiksi musiikissa kuuluvat sukupuolierot. Tutkimuksen mukaan tietynlainen musiikki assosioitui kuulijoiden mielessä selvästi maskuliiniseksi ja tietynlainen feminiiniseksi musiikiksi. (Ibid., 669.) Tuloksista ilmenee, että naiset yhdistetään selvästi useammin ulkoilmaan, vuodenaikoihin tai säätilaan, maalaisympäristöön, rauhaan, hiljaisuuteen ja rakkauteen kuin miehet. Naiset eivät näissä musiikin johdatteluissa assosiaatioketjuissa koskaan ole epäsosiaalisia eivätkä kannata aseita mutta ovat usein surullisia, melankolisia tai nostalgisia. Miehet puolestaan ovat huomattavasti kaupunkilaisempia, oleilevat useammin sisätiloissa, klubeissa ja baareissa, kokouksissa, paraateissa ja autossa ja ovat voimakkaampia kuin naiset. Miehet eivät näiden musiikkien mukaan tulkittuina oleile yksinäisillä paikoilla eivätkä ole surullisia mutta voivat olla epäsosiaalisia ja kantaa aseita. (Ibid., 674–675.)

Tekijät ovat tietoisia siitä, että konservatiiviset stereotypiat tulivat esiin osittain stereotyyppisten musiikkien takia. He halusivat kuitenkin testata juuri suuren yleisön suosimaa musiikkia, ei erikoistapauksia. (Ibid., 675.)

Tagg pyrkii semioottisella lähestymistavallaan samaan kuin minäkin: löytämään sekä elokuvan- ja musiikintutkijoille sopivan yhteisen tutkimusmetodin että laajentamaan musiikkianalyysiä käsittämään myös sosiokulttuurisen kontekstin, ei vain esimerkiksi itse tekstin. Kokemukseni mukaan itse metodi sopii hyvin lyhyiden musiikkijaksojen, kuten juuri tunnusmusiikkien tai esimerkiksi mainosmusiikin tutkimukseen. Pitkien elokuvien ja erityisesti niiden musiikillisen kerronnan kokonaistutkimukseen se on mielestäni kuitenkin liian raskas väline.

29. Tagg ja Clarida (2003) ovat dokumentoineet kaikki koetilanteet.

30. Valmiina ostettavaa musiikkia esimerkiksi televisio-ohjelmien ja lyhytfilmin tekijöiden käyttöön.

Taggin lähtökohta on nimenomaan musiikki, ei elokuva tai TV-ohjelma, ja hän käyttää vertailumateriaalina runsasta määrää perinteisesti absoluuttiseksi luokiteltua musiikkia. Esimerkiksi osoittamalla yhtäläisyyksiä moniin klassisen tyylin pastoraaleihin hän antaa selityksen sille, miksi TV-sarja *Emmerdalen* musiikki tuntuu meistä seesteiseltä (ibid., 517). Oma tutkimukseni on edennyt tästä asteen edemmäs. Huomioni tuntuvat liikkuvan laajemmalla tasolla kuin Taggin yksityiskohtiin voimakkaasti kiinnittyvä analysointitapa. Otan työssäni kokonaisvaltaisemmin huomioon itse elokuvan ja elokuvan kulttuurihistorian.

Joka tapauksessa Taggin ja Claridan massiivinen (898 sivua) tutkimus on merkittävä taustalähde omalle työlleni. Se on äärettömän mielenkiintoinen ja lukemattomine käytännön esimerkkeineen merkittävä inspiraation ja tiedon lähde. On hyödyllistä ja mielenkiintoista saada tietoa musiikin synnyttämistä miellelyhtymistä ja esimerkiksi siitä, kuinka selkeästi testiryhmät kokivat sukupuolen kuuluvan musiikissa. Tämän kaltaista materiaalia voin hyödyntää myös omassa tutkimukseni määrittäessäni elokuva-musiikin funktioita tietyn elokuvan kokonaisuudessa, tietyssä tarinavirran kohdassa.

Elokuvamusiikin funktioanalyysi omaksi työkaluksi

Elokuvamusiikilla voi siis olla elokuvasta riippuen lukemattomia erilaisia funktioita. Omaan analyysimalliini olen koonnut ne keskeisiksi kokemani elokuvamusiikin funktiot, joiden avulla pystyn vastaamaan asettamaani tutkimuskysymykseen: mitkä olivat elokuvamusiikin funktiot 1950- ja 1960-luvun vaihteen murroksessa. Näiden funktioiden tarkka luokittelu on ongelmallista mutta esitykseni selkeyttämiseksi olen kuitenkin jakanut ne eri ryhmiin.

Elokuvamusiikilla on epäilemättä monia funktioita, jotka eivät suoraanaisesti liity esimerkiksi elokuvan kerrontaan tai sisältöön, mm. musiikin sulauttaessa katsojan elokuvan maailmaan. Vaikka en mitenkään voi tutkia ja todentaa 1960-luvun vaihteen elokuvayleisön kokemuksia, voin kuitenkin tehdä jonkinlaisia yleisiä huomioita tutkimuksen kohteena olevista elokuvista. Siksi kartoitan aluksi lyhyesti musiikin vaikutuksia elokuva-kokemuksen yhteydessä eli elokuvakokemuksellisia funktioita.

Sisältöfunktio musiikilla on silloin, kun se liittyy elokuvan tarinasisältöön esimerkiksi ilmaisten roolihenkilön tunnetilan. Muotoon ja rakenteeseen vaikuttava funktio voidaan synnyttää millaisella musiikilla tahansa esimerkiksi nopeasti vaihtuvan kuvasarjan yhteydessä, jolloin se sitoo jakson yhtenäiseksi. Ulkoinen funktio taas irrottautuu elokuvan kerronnasta ja toimii varsinaisen esitystilanteen ulkopuolella esimerkiksi houkutellen katsomoon tietynlaista yleisöä.

Samalla musiikilla voi yhtäaikaisesti olla monia eri funktioita. Esimerkiksi johtoaiheen käytöllä saattaa olla sekä rakenteellinen että sisällöllinen funktio. Vaikka ryhmittelyä ei siis pystykään tekemään tyhjentävästi, hyödyttää ja selkeyttää se kuitenkin tutkimustani ja siitä kirjoittamista.

I Elokuvamusiikin kokemukselliset funktiot

Elokuvamusiikin kokemukselliset funktiot liittyvät sellaisiin elokuvamusiikin tehtäviin, jotka koskevat katsomiskokemusta yleisesti, eivät esimerkiksi elokuvan kerronnan syventämistä tai tunnelman luomista.

Ensinnäkin musiikilla voi elokuvassa olla viihdyttämisen ja esteettisen nautinnon funktio.³¹ Elokuvamusiikintutkijat kirjoittavat yllättävän vähän musiikin viihdyttävyydestä tai sen tuottamasta esteettisestä elämyksestä, poikkeuksena esimerkiksi Richard Dyerin (2002) viihteeseen (entertainment) keskittyvä tutkimus. Sen sijaan tuottajat, ohjaajat ja kriitikot käyttävät usein elokuvamusiikin yhteydessä näitä käsitteitä. Esimerkiksi 1930–1940-luvun kotimaisten elokuvien viihdyttävyydelle musiikilla oli tärkeä merkitys: vakavissakin tarinoissa oli usein laulunumeroita. Samoin taide-elokuvien musiikkia säveltämään haluttiin ansioituneita klassisen musiikin säveltäjiä, jotta musiikki lisäisi esteettistä nautittavuutta. Tällainen musiikki on myös mahdollista välineellistää yleisöön suuntautuvaksi ulkoiseksi funktioksi: elokuvaan valittu musiikki viestii yleisölle tiettyjä arvoja, synnyttää kiinnostusta ja elokuvaan kohdistuvia odotuksia.

Arviot elokuvamusiikin esteettisyydestä tai viihdyttävyydestä saattavat poiketa huomattavasti riippuen siitä, tarkastellaanko sitä musiikin estetiikan vai elokuvan estetiikan mukaan. Sinänsä kömpelö musiikkiesitys saattaa jossakin tietyssä kohtauksessa palvella elokuvaa mainiosti. Musiikin ei tarvitse olla yleisesti ymmärrettyssä merkityksessä viihdyttävää, kunhan se vain elokuvan yhteydessä koetaan sellaiseksi.

Psykoanalyttisiin näkemyksiin pohjautuvissa teoksissa (esim. Gorbman 1987, 60–63 ja Flinn 1992) puhutaan usein musiikin tuottamasta mielihyvästä. Kassabian (2001) pohtii, mikä on syy siihen mielihyvään, jota elokuvayleisö esityksissä kokee. Hänen mukaansa aiemmissa psykoanalyttisissä elokuva-analyyseissä on täysin ohitettu ajatus siitä, että elokuvamusiikki on kuulijoilleen osa musiikillisten kokemusten jatkumoa.

[H]avainnoitsijoilla on aikaisempia suhteita niihin musiikin lajeihin, joita he kuulevat elokuvassa – country, blues, rock jne. Lisäksi heillä varmasti on pitkäaikainen suhde itse elokuvamusiikin genreen. Sikäli kuin kyseisessä genressä tietyn tyyppisellä musiikilla on tietyn tyyppisiä merkityksiä, havainnoitsija voi saada mielihyvää elokuva-musiikkikatkelmasta, koska se palauttaa mieleen aikaisempiin eloku-

31. Viihdyttämisen ja esteettisen nautinnon funktiosta musiikissa ks. esim. Merriam 2000 (1964), 223.

vakokemuksiin pohjautuvien merkitysten kertymän. (Kassabian 2001, 87–88.)³²

Kassabianin huomautus on tärkeä. Esimerkiksi melodramaattisia piirteitä sisältävissä elokuvissa sitkeästi pysyttelevät melodiset pääaiheet saavat osan viehätyksestään niistä kokemuksista, joita yleisöllä ennestään on nautintoa tuottaneista, vastaavalla tavalla musiikkia sisältävistä elokuvista tai vastaavasta muusta musiikista.

Musiikki elokuvassa tuottaa mielihyvää joskus myös siksi, että sillä saattaa olla terapeutin ja katarttinen vaikutus. Tietyntyylinen musiikki voi tuottaa vapauttavan elämyksen jostakin aiemmin ahdistaneesta seikasta. Musiikin laatu riippuu jokaisen katsojan henkilökohtaisesta historiasta, mutta monelle vapauttavana toimii juuri esimerkiksi melodramaattinen, tunteisiin vetoava musiikki.

Toiseksi: musiikki voi sulauttaa katsojan elokuvan maailmaan.

Elokuvamusiikintutkija Hansjörg Pauli (1993, 9) kutsuu tällaista funktiota nimellä ”die persuasive Funktion von Filmmusik”. Hänen mukaansa yleisö kuulee usein alkumusiikin ja ehkä 5–20 minuuttia elokuvan alusta ennen kuin antautuvat tarinalle. Hän on havainnut, että elokuvissa, joissa operoidaan lyhyillä yksittäiskappaleilla, on ensimmäisen neljänneksen aikana huomattavasti enemmän musiikkia kuin sen jälkeen. Samoin hänen mukaansa propagandafilmeissä ja elokuvissa, jotka sijoittuvat ajallisesti tai tilallisesti kauas yleisön arkipäivästä, käytetään runsaasti musiikkia. (Ibid.)

Valkokankaalla liikkuvat kaksiulotteiset kuvat muuttuvat eräällä tavalla kolmiulotteisiksi, kun mukaan lisätään koko katsomon yli levittäytyvä musiikki. Tällöin katsoja voi kokea kuuluvansa elokuvan tarinamaailmaan ja sulautua siihen. Tässä musiikki toimii monella tavalla. Jo mykkäelokuvan yhteydessä esitetty musiikki teki henkilöhahmot elävämmiksi ja tapahtumat todellisemmiksi. Gorbman (1987, 58) puolestaan kirjoittaa musiikin rauhoittavasta ja rentouttavasta vaikutuksesta, joka tekee katsojasta ongelmatonta (untroublesome) katsojasubjektin. Tämä toimii Gorbmanin mukaan aina, koska musiikki vaikuttaa ilman kontrollia suoraan psyykeen. Samoin hänen mukaansa musiikin kerrontaa selventävä ja sen rosoisuutta silotteleva vaikutus auttaa katsojaa pysyttelemään elokuvan tarinamaailmassa.

Gorbmanin (ibid., 58) mukaan intiimi identifikaatiomusiikki tempaa katsojan sisälle tarinaan. Kassabian (2001) on tutkinut juuri musiikin vaikutusta tässä identifikaatioprosessissa. Hänen mukaansa varta vasten sävel-

32. ”...that perceivers have prior relationships with music of the genres they hear in scores – country, blues, rock, etc. Moreover, they surely also have a relationship of long standing with the film music genre itself, insofar as, within this genre, specific types of music have specific meanings, a perceiver may derive pleasure from an instance of film music because it evokes an accumulation of meanings from previous film experiences.”

letty kerronnallinen elokuvamusiikki tuottaa assimiloivia eli edellä kuvattun kaltaisia sulauttavia identifikaatioita. Nykyelokuviissa suosituksi tullut tapa käyttää jo olemassa olevaa populaarimusiikkia puolestaan tuottaa Kassabianin mukaan affilioivia eli yhteen liittäviä identifikaatioita, jolloin yleisön omat edeltävät, yksilölliset kokemukset ovat voimakkaammin mukana osana katsojakokemusta. (Ibid., 2–3.)³³

Elokuvamusiikkia tutkinut psykologi Annabelle Cohen (2001) huomauttaa, että loogisesti ajateltuna ei-diegeettisen musiikin pitäisi olla vieraannuttavaa, koska se ei selity tarinatilassa. Mutta asia onkin päinvastoin: se lisää elokuvan todellisuuden tuntua, kunhan katsoja pystyy yhdistämään sen tarinaan (ibid., 253). Cohenin (ibid., 254) mukaan esimerkiksi puhetta kuunnellessa ihminen välittää suuren osan tunnetta koskevasta informaatiosta puheen intensiteetillä ja intonaatiolla, ei niinkään sanoilla. Kuulija keskittyy kuitenkin viestin merkitykseen ja on tietämätön saamansa informaation lähteestä.

Caryl Flinn (1992, 9) puolestaan lähtee klassisen elokuvamusiikin tutkimuksessaan liikkeelle siitä, että musiikilla on utooppinen funktio: musiikki tarjoaa jotakin kokonaisempaa ja täydellisempää kuin todellisuus tässä epätäydellisessä maailmassa. Hänen mukaansa tämä ajatus on erityisen hedelmällinen elokuvamusiikkiin sovellettuna.

Ohjaaja Maunu Kurkvaaran (17.11.1993) mukaan hänen elokuvansa ovat niin naturalistisia, että ne vaativat musiikkia niitä kannattelemaan. Usko Meriläinen (29.4.1999) muisteli Kurkvaaran todenneen, että vasta musiikki tekee ”runon” elokuvaan. Kurkvaaran ohjauksissa kuvataan tavallista elämää edeltäviin studioelokuviin verrattuna hyvinkin realistisesti. Pienimuotoisen musiikin ei voida niissä katsoa kohottavan tapahtumia ”elämää suuremmiksi”, vaan katsoja pysyy arjen tasolla kaiken aikaa.

Musiikki ei jäänyt elokuvista pois uudenlaista, realistista estetiikkaa tavoittelevissa elokuvissa 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Sitä käytettiin yleisesti eri maiden ”uuden aallon” elokuvissa, tosin mahdollisesti määrällisesti vähemmän ja lisäksi pienimuotoisemmin tehtynä kuin klassisissa elokuvissa. Musiikin avulla haluttiin mahdollisesti – Kurkvaarankin ajatuskulun mukaan – säilyttää jonkinlainen elokuvallisuus. Esimerkiksi 1990-luvun dogma-elokuvasuuntauksessa näkemys oli toinen: musiikkia ei niissä katsottu tarpeelliseksi.

Kolmanneksi: musiikki voi kohottaa elokuvan tapahtumat yksityisistä yleisiksi. Usein erityisesti suurimuotoiset johtoaiheet pyrkivät vakuuttamaan katsojat siitä, että kysymys on laajempaakin merkitystä ja yleisinhimillisiä piirteitä sisältävistä tapahtumista. Gorbmanin (1987, 64–68) mukaan laajamuotoisempi speaktaakkelimusiikki kohottaa tapahtumat eepisiksi ja vie katsojan tarkastelemaan tapahtumia ulkopuolelta, kommentoi niitä ja sitoo katsojan pikemminkin muihin katsojiin kuin roolihenkilöiden

33. Kassabianin näkemystä kritisoi esim. Kärjä 2005, 343–345.

tunteisiin. Tällainen musiikki voi yhdessä kuvallisen kerronnan kanssa kohottaa yksittäiset henkilöhahmot yleismaailmalliseen merkitykseen tehden heistä elämää suurempia, kohtalon omia. ”The appropriate music will elevate the story of a man to a story of a Man.” (Ibid., 81.)

Neljänneksi: musiikki voi ilmaista tekijöiden näkökulman aiheeseensa ja kommentoida tapahtumia. Tällöin musiikki ei anna tietoa itse tarinasta, vaan siitä, miten tekijät haluavat yleisön sen ymmärtävän, jotta kertomus tulisi ymmärrettäväksi ja loogiseksi. Musiikki voi esimerkiksi tyylillään tai instrumenttivalinnallaan välittömästi kommentoida tapahtumia. Komedioissa saattaa vaikkapa vetopasuuna suoranaisesti matkia naurua. Kuten Lissa (1965, 158–163) elokuvaa kommentoivasta musiikista toteaa, ei musiikki tällöin ole vain esteettisen elämyksen lähde, vaan se kaivautuu syvälle monimutkaisiin elokuvan, elokuvan tekijöiden ja yleisön välisiin suhteisiin.

II Elokuvamusiikin sisältöfunktiot

Elokuvan kerrontaan liittyvät, tarinasisällöstä informaatiota antavat funktiot olen nimennyt sisältöfunktioiksi.

Ensinnäkin musiikki voi ilmaista, syventää tai selventää roolihenkilön tunteita ja mielenliikkeitä.³⁴ Billy Wilderin *Kesäleski* (*Seven Year Itch* 1955) on siitä harvinainen elokuva, että sen päähenkilö puhuu koko ajan itsekseen, jolloin katsoja pystyy vaivattomasti seuraamaan hänen vauhdikasta ajatuksenjuoksuaan. Vastaavaan tarkkuuteen ajatustenluvussa päästään vain kertojaa tai sisäistä puhetta käyttämällä. Molemmissa tapauksissa ääni tulee jostakin kohtauksen ulkopuolelta, eli tarinatilassa ei kukaan näytä puhuvan. Musiikki ilmaisee roolihenkilön mielenliikkeitä, esimerkiksi mielialan lepouisuutta tai hermostuneisuutta, yleensä huomattavasti yleisemmällä tasolla. Johtoaihetekniikalla voidaan tuoda julki ajatusten kohde tarkemminkin, vaikka tämä – tai se – ei olisikaan kuvallisesti läsnä. Samoin lainauksilla tunnetuista kappaleista voidaan kertoa henkilön ajattelevan tiettyä asiaa, kuten jotakin paikkaa, ihmisryhmää tai uskonnollista toimitusta.

Gorbman (1987, 79) toteaa klassisen elokuvamusiikin tärkeimmän tehtävän olevan juuri tunteen esittäminen. Se tulee korostetusti esiin melodraamoissa, joissa roolihenkilöiden tunnekuohujen uskottavuus vaikuttaa ratkaisevasti elokuvakokemukseen. Gorbman analysoi Michael Curtizin ohjausta *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce* 1945), joka kertoo liike-elämässä menestyneen, äidinroolissa epäonnistuneen naisen traagisesta kohtalosta. Hyväuskoiset naishahmot Valentin Vaalan Waltari-filmatisoinnissa *Gabriel, tule takaisin* (1951) puolestaan tulevat ymmärrettäväksi juuri musiikin avulla luodattujen tunteittensa kautta muuten komediallisessa elokuvassa (ks. Juva 2004).

34. Ks. edellä Lissa ja Gorbman.

Toiseksi: musiikki voi ilmaista kohtauksen tunnelman.³⁵ Yksittäisen roolihenkilön tunteen ohella musiikilla voidaan elokuvassa ilmaista tai syventää myös kohtauksen yleistä tunnelmaa. Elokuvan tekijä haluaa usein musiikilla vaikuttaa siihen, miten yleisö jonkin kohtauksen tulkitsee. Muun kerronnan osalta neutraaliinkin kohtaukseen voidaan musiikilla ladata mitä moninaisimpia tunteita. Näin on erityisesti silloin, kun kerronta muuten on luonut jonkinlaisia odotuksia.

Musiikki aiheuttaa ihmisessä erilaisia fyysisiä reaktioita, kuten pulssin kiihtymistä ja rauhoittumista, ja tätäkin voidaan käyttää hyväksi johdateltaessa yleisöä kokemaan elokuva ohjaajan suunnitelman mukaan. Nopea, rytmikäs musiikki kohottaa helposti pulssia ja jännitystä monissa toiminta-elokuvissa, kun taas rauhallisemmalla musiikilla voidaan katsoja taas rentouttaa.

Kohtauksessa, jossa mukana on useita henkilöitä, tuodaan näiden henkilöiden väliset suhteet usein julki tai niitä syvennetään juuri musiikin avulla. Samoin vallitseva mieliala, ilmapiiri, kuuluu usein musiikissa. Joskus tekijä haluaa musiikin avulla erottaa toisistaan elokuvan kohtauksen tunnelman ja elokuvakatsomon tunnelman. Näin on esimerkiksi silloin, kun kuvassa vallitsee idyllinen rauha ja roolihenkilöt selvästi rentoutuvat ja ovat onnellisia, mutta musiikki enteilee jotakin paha tapahtuvaksi esimerkiksi matalilla, voimistuvilla äänillä. Joskus eroa korostetaan käyttämällä kahta musiikkia päällekkäin, kuten elokuvassa *Valkoinen peura* (1952). Sen hääkohtauksessa soi sekä virsi diegeettisenä, että noitamainen pahuutta ilmaiseva musiikki ei-diegeettisenä kuvaamassa päähenkilön sisäistä maailmaa. Samalla musiikki ennustaa ikävyyksiä juuri solmittavalle liitolle.

Kolmanneksi: musiikilla saattaa olla elokuvassa symbolisen representaation funktio, kuten erilaisissa sitaatin kaltaisissa musiikkiaiheissa, jotka yleisö liittää ennestään tuttuun tilanteeseen (stock music). Nuorenparin yhteydessä vilautettu muutaman tahdin pätkä häämarssista antaa vihiä yhteisestä tulevaisuudesta tai sen toiveesta. Max Steiner käyttää Casablancan (Michael Curtiz 1942) alussa Ranskan alennustilan symbolina Marseljeesin mollimuunnelmaa.

Elokuvassa on myös oopperan tapaan mahdollisuus käyttää musiikkia henkilöihin tai asioihin viittaavina johtoaiheina: jokin musiikillinen teema tai aihe esitetään toistuvasti tietyn henkilön tai esineen tai asian yhteydessä, jolloin yleisö alkaa yhdistää ne toisiinsa. Tällöin näihin henkilöihin tai asioihin voidaan viitata musiikilla, vaikka näyttämöllä olisikin aivan muita henkilöitä ja toinen tilanne. Tällaisia musiikin mahdollisuuksia voidaan hyödyntää myös elokuvassa. Tapaa on kritisoitu ankarasti (esim. Adorno – Eisler 1947) silloin, kun se on johtanut musiikin kaavamaiseen käyttöön. Kuitenkin, taitavasti toteutettuna, johtoaihetekniikka antaa suuria

35. Ks. edellä Lissa ja Gorbman.

mahdollisuuksia elokuvan kerronnan syventämiseen, selkeyttämiseen ja toisaalta monipuolistamiseen. John Williamsin oivaltavasti kehittänyt *Tappajahain* (*Jaws*, Steven Spielberg 1975) kahdella sävelellä alkava teema kytkeytyy nopeasti tähän kauhua herättävään eläimeen ennakoiden sen ilmestymistä niin säännönmukaisesti, että ilman musiikkia hyökätessään se säikäyttääkin ylenpalttisesti. Moniulotteisemmin johtoaihetta on käyttänyt esimerkiksi Franz Waxman Alfred Hitchcockin *Rebekassa* (*Rebecca* 1940). Elokuvan kuollut nimihenkilö on kerronnassa läsnä erityisen voimakkaasti juuri oman musiikkiteemansa kautta.

Symbolisen representaation funktio on kysymyksessä myös silloin, kun tietystä musiikissa kiteytyy koko elokuvan teema. Usein tällöin on kyse laulusta, jonka viesti välittyy sanoituksessa. Kuuluisin esimerkki tästä lienee Dmitri Tiomkinin säveltämä ”Do Not Forsake Me, Oh My Darlin’” elokuvassa *Sheriffi* (*High Noon*, Fred Zinnemann 1952). Päähenkilön ajatukset kiteyttävä laulu kuullaan psykologisesti latautuneessa kohdassa, jossa hänen onnensa ja samalla koko kylän tulevaisuus on vaakalaudalla.

Neljänneksi: musiikki voi ilmaista roolihenkilön ominaisuuksia, kuten esimerkiksi luonnetta, moraalialueita, yhteiskuntaluokkaa tai etnistä alkuperää (ks. esim. Maas 1994, 39 ja Gorbman 1987, 83). Ulkoisesti vaatimattoman, mutta henkisesti ryhdikkään henkilön yhteydessä voidaan esittää jämkää musiikkia, joka tällöin tuo esiin hänen piilossa olevat ominaisuutensa. Tällaisissa yhteyksissä käytetyn musiikin tulkitseminen vaatii herkkää korvaa. Jonkun toisen kuulijan mielestä samainen musiikki voikin ilmaista, että henkilö on jäykän kaavamainen ja ankara. Samoin esimerkiksi etnisyydestä viestivän musiikin piti erityisesti menneinä vuosikymmeninä usein olla yksinkertaistettua, jotta länsimainen yleisö olisi sen pystynyt toivotulla tavalla tulkitsemaan.

Risto Jarvan ohjauksessa *Mies, joka ei osannut sanoa ei* (1975) päähenkilönä on pappi, joka on työskennellyt muutaman vuoden Yhdysvalloissa. Tätä 1970-luvulla vielä erikoiseksi koettua seikkaa luonnehtii Markku Kopiston hänelle säveltämä country-tyyppinen, slide-kitaralla soitettu teema.

Viidenneksi: musiikilla voidaan ilmaista aikakausi, ajankohta tai paikka.³⁶ Musiikki on edullinen kulissi, joka nopeasti luo illuusion jostakin katsojalle ennalta tutusta tilanteesta. Usein tämä toteutuu diegeettisen musiikin kohdalla, kun kuulemme jonkin musiikki- tai tanssikohtauksen, mutta myös ei-diegeettinen musiikki onnistuu välittämään informaatiota – tai illuusiota – tarinatilasta. Carol Reedin ohjauksessa *Kolmas mies* (*The Third Man* 1949) Anton Karasin sitramusiikki muistuttaa, että tarina tapahtuu eteläisellä saksankielisellä alueella, vaikka sodan hävittämää Wieniä katsellessa sitä muuten on välillä vaikea muistaa. Michael Nyman on puolestaan käyttänyt sekä itse säveltämänsä että Henry Purcellin cembalomusiikkia

36. Ks. esim. Lissa 1965, 145–151 ja Gorbman 1987, 83.

Peter Greenaway'n 1700-luvulle sijoittuvassa elokuvassa *Piirtäjän sopimus* (*The Draughtsman's Contract* 1982). Jane Campionin ohjaukseen *Piano* (*The Piano* 1993) Nyman kirjoitti uutta pianomusiikkia 1850-luvulle sijoittuvaan tarinaan sopivaa tyyliä mukailen. Toisenlaista ajankuvaa luodaan Jay Roachin ohjaamissa Austin Powers -komedioissa, joissa 1960-luvun "swinging London" tulee hyvin esille Mike Myersin esittämän päähenkilön taistellessa pahuutta vastaan twistaten ja popaten.

Kuudenneksi: musiikilla voidaan ennakoida tulevia tapahtumia (ks. esim. Lissa 1965, 209–214). Musiikilla voidaan antaa yleisölle vihiä tulevista tapahtumista. Ilmeisin enteilyn paikka on jännitys- ja kauhuelokuvissa, joissa halutaan luoda tietynlaisia odotuksia. Esimerkiksi Stanley Kubrickin kauhuokuva *Hohto* (*The Shining* 1980) alkaa neutraalilla kuvalla autosta, joka ajaa kauniissa syksyisessä maisemassa auringon paistaessa. Kuvasisältö on siis positiivinen. Musiikkina on kuitenkin gregoriaaninen hymni "Dies irae", "Vihan päivä", joka on kauhuelokuvan genreen sopivaa mutta kuvailmaisuun "sopimatonta" musiikkia. Näin se ennakoi ikävyyksiä autossa ajelevalle perheelle. Samalla musiikki luo yleisöön genreen sopivan vireen.

Neumeyer ja Buhler (2001, 59) käyttävät hyvänä esimerkkinä Steven Spielbergin *Kadonneen aarteen metsästäjien* (*Raiders of the Lost Ark* 1981) alkua, jossa päähenkilö Indiana Jonesista saa kuvallisen informaation avulla erittäin kyseenalaisen vaikutelman. Hänen päästessään pakenemaan tukalasta tilanteesta lävyyttää orkesteri esiin John Williamsin säveltämän heroisen päätteeman, joka ilmaisee katsojille päähenkilön todellisen luonteen. Näin musiikki ennakoi tulevaa kauan ennen kuin tarinasta muuten olisi voinut vastaavaa päätellä.

Seitsemänneksi: musiikilla voidaan kaksintaa jonkin muun elokuvan osatekijän kuten kuvan tai äänen ilmaisu.³⁷ Näin voidaan selkeyttää kertontaa ja korostaa keskeisiä seikkoja. Tällaisten funktioiden merkitys on ollut suurimmillaan äänielokuvan alkuaikoina. Ääriesimerkkinä tästä on nk. "Mickey Mousing", Mikki Hiiri -efekti, jossa musiikki seuraa pikkutarkasti kuvassa näkyvää liikettä, kuten varhaisissa *Silly Symphonies* -lyhytelokuvissa³⁸ ja lukuisissa muissa animaatioissa. Toimintaelokuvissa on kautta aikojen käytetty musiikkia tehostamaan miehen tai auton liikkeiden voimaa ja nopeutta.

Reaaliäänien tyyllittely, esimerkiksi lintujen viserrys huilulla tapailtuna tai oven sulkeutumisesta aiheutunut pamaus säestettynä musiikin äkillisellä korostuksella on klassiselle elokuvalla ominainen tehokeino. Uudemmassa elokuvassa sitä on käytetty säästeliäämmin. – Reaaliäänten musiikillisellä käsittelyllä voidaan synnyttää myös koomisia tehoja.

37. Ks. erit. Tagg 2003, 99–100 ja Lissa 1965, 116–124 sekä Gorbman 1987, 84.

38. Silly Symphonies -lyhytelokuvia tehtiin Walt Disney'n studioilla 75 kappaletta vuosina 1928–1939. www.IMDb.com, luettu 19.2.2008.

Nykyäänkin on tavallista, että musiikki jollakin tavoin toistaa esiteltäviä näkymiä, esimerkiksi korkea huilun ääni saattaa toistaa välkkyvän veden kirkkautta. Tagg (2003, 254–256) esittää mielenkiintoisen ajatuksen siitä, että musiikki voi myös toistaa kuvassa näkyviä muotoja esimerkiksi kerratessaan lempeästi kumpuilevia maaseutunäkymiä.

Kahdeksanneksi: musiikilla voidaan ilmaista tilaa (ks. Lissa 1965, 131–145). Musiikki voi ilmaista tapahtumapaikan akustisen tilan olemuksen, ollaanko kohtauksessa esimerkiksi suuressa kaikuisassa salissa tai pienessä kamarissa. Careyn ja Hannanin (2003) mukaan tilaa ilmaiseva musiikki voi olla vain diegeettistä (ibid., 60). Mielestäni asia on toisin: tilaa ilmaistaan tavan takaa myös ei-diegeettisellä musiikilla. Tietynlainen eppinen musiikki säästää usein avaria näkymiä, joita tarkastelemaan elokuva hetkeksi pysähtyy. Esimerkiksi *Jäniksen vuodessa* (Risto Jarva 1977) tunturimaiseman avaruutta ilmentää Markku Kopiston musiikki, jossa rauhallisen saksofonin äänet saavat kaikua.

Akustinen tila saattaa myös sijaita kuvaannollisesti roolihenkilön sielunmaisemassa. Ahdistuneen henkilön mielessä voi soida ”tukkoinen”, suljetusta ja kaiuttomasta tilasta muistuttava musiikki. Edellä mainittu *Jäniksen vuoden* musiikki puolestaan luotaa myös päähenkilön vapauden tunnetta.

III Elokuvamusiikin rakenteelliset funktiot

Rakenteellinen funktio musiikilla on silloin, kun se täyttää elokuvan rakenteeseen ja muotoon vaikuttavan tehtävänsä pelkällä olemassaolollaan. Tällöin musiikin sisällöllä ei ole merkitystä. Musiikki voi esimerkiksi sitoa elokuvan kohtauksia toisiinsa riippumatta siitä, onko kysymyksessä rockrevitys vai sinfonisten sävelten hyöky. Musiikin tempolla on merkitystä sikäli, että sen avulla voidaan säädellä ajan kulumista (ks. alla).

Ensiksikin musiikki voi rytmittää elokuvan. Kassilan, kuten monen muunkin elokuvantekijän, mielestä musiikin tärkein anti elokuvassa on juuri sen tarjoamat mahdollisuudet elokuvan rytmittämiseen (Kassila 25.11.1993). Elokuva voidaan jakaa esimerkiksi musiikin tempon vaihtelun avulla nopeammiksi ja rauhallisemmiksi jaksoiksi.

Mielenkiintoista on, että jo mykkäelokuvakaudesta kirjoittavat, kuten esimerkiksi Erdmann (1927) ja London³⁹ (1936) ovat pitäneet musiikin kykyä rytmittää elokuva yhtenä sen tärkeimmistä ominaisuuksista. Myöhemmin sen ovat keskeisenä ottaneet esiin mm. Prendergast (1977, 4) ja Gorbman (1987, 38). Osa tutkijoista katsonee sen sisältyvän elokuvan muotoon vaikuttavaan funktioon. Esimerkiksi Neumeyer ja Buhler (2001) toteavat musiikin muiden äänien tavoin antavan kuvavirrälle tunnun välttämättömyydestä sekä auttavan sitä ottamaan leimallisen ja lopullisen muotonsa. Heidän

39. London kirjoittaa myös varhaisesta äänielokuvasta.

mukaansa pelkkä musiikkiaiheiden ilmestyminen, poissaolo ja taas ilmentyminen merkitsee, että musiikilla on potentiaalia vaikuttaa elokuvalliseen muotoon yhtä olennaisesti kuin millä tahansa muulla jäsentävällä vastakaisuudella, kuten esimerkiksi kuva ja vastakuva, sisä- ja ulkokuva tai dialogi ja toiminta. (Ibid., 32.) Neumeyer ja Buhler siis kirjoittavat muodosta, jolla he tarkoittanevat samaa kuin esimerkiksi Kassila rytmityksellä.

Toiseksi: musiikilla voidaan kontrolloida ajan kulumisen kokemista. Elokuva ja musiikki tarvitsevat molemmat aikaa esittäytyäkseen. Kuten esimerkiksi Schneider (1986) on havainnut, musiikki vaikuttaa ajan kulumisen kokemiseen. Elokuvan kohtaukseen halutaan ehkä luoda viipyilevä tunnelma, minkä luo paikoillaan pysyvän tuntuinen musiikki, jossa ei ole tuntuvaa sykettä tai syke on hidas. Kun esimerkiksi laiva liikkuu hitaasti läpinäkymättömässä sumussa elokuvassa *King Kong* (1933), koostuu kohtauksen musiikki rauhallisista sointukuluista, joissa ei ole etenevän melodian tuntua. Näin musiikki korostaa paikoillaan pysymistä. Toisinaan tarinaan tai kohtaukseen pitää saada lisää vauhtia, ja sekin onnistuu musiikin avulla. Toimintaelokuvien kiihkeiden takaa-ajojen vauhdin kokemusta lisätään usein nopeatempoisella, sopivasti aksentoidulla musiikilla.

Tämä funktio on sukua ensiksi mainitulle elokuvan rytmittämiseksi. Ajan kulumisen kokeminen elokuvassa on kuitenkin eräänlainen kertova rakenteellinen funktio, toisin kuin elokuvan rytmittäminen musiikilla.

Kolmanneksi: musiikin avulla voidaan luoda elokuvaan yhtenäisyyttä ja selkeyttä sen muotoa ja rakennetta.⁴⁰ Neumeyer ja Buhler (2001) esittävät jopa, että vaikutelma elokuvallisesta yhtenäisyydestä, tuntu jonkinlaisesta kokonaisuudesta, on riippuvainen siitä, kuinka kuva ja ääni jäsentävät aikaa yhdessä (ibid., 32). Musiikin pitää kuitenkin yleensä olla jokseenkin samankaltaista läpi elokuvan, jotta sillä olisi elokuvaa koossapitävä vaikutus. Erityisesti klassiselle elokuvalle tyypillinen varta vasten siihen sävelletty musiikki yleensä täyttää tämän tehtävän, kun soitinnus, soinnutus, rytmitys ja melodiat ovat tyyllisesti johdonmukaisia. Samoin on pop scoren, pop-elokuvamusiikin laita, jos valitut kappaleet ovat samantyyliisiä. Ne voivat olla saman esittäjän, kuten Simonin ja Garfunkelin esittämä, Paul Simonin säveltämä musiikki Mike Nicholsin ohjauksessa *Miehuuskoe* (*The Graduate* 1967), tai samalta tunnistettavalta aikakaudelta, kuten 1960-luvun alun suosikkikappaleet George Lucasin elokuvassa *American Graffiti – Svengijengi '62* (*American Graffiti* 1973).⁴¹ Yleisesti ottaen musiikki on elokuvissa usein eklektistä. Samassa elokuvassa voidaan diegeettisenä kuulla hyvinkin monenlaista musiikkia ilman, että sen vaihtelevuus koetaan häiritsevänä tai ihmeteltävänä.

40. Ks. esim. Lissa 1965, 214–223 ja Gorbman 1987, 90–91.

41. Ks. myös esim. Erkki Pekkilä (2005) ”Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa Tuliikkutehtaan tyttö”.

Elokuvan rakennetta voidaan selkeyttää myös tietynlaista musiikkia tai johtoaihetta käyttämällä. Tiettyihin teemoihin elokuvan kerronnassa saatetaan palata toistuvasti, ja musiikkia voidaan käyttää nostamaan tätä seikkaa esille. Klassisessa elokuvassa merkittäviä teemoja esitellään usein jo alkumusiikissa ja ne kerrataan lyhyesti vielä loppumusiikissa. Elokuvan muotoa vahvistetaan usein alku- ja loppumusiikin samankaltaisuudella. Esimerkiksi Max Steiner kirjoitti Victor Flemingiin ohjaukseen *Tuulen viemää* (*Gone with the Wind* 1939) kymmeniä teemoja, joista syntyy oma verkostonsa polveilevassa kerronnassa. Melodramaattinen "Tara"-teema muistuttaa aika ajoin siitä, mikä Scarlett O'Haralle lopulta on tärkeintä. Se esitellään leveästi orkestroituna jo alkumusiikissa ja siihen palataan vielä elokuvan päättyessä.

Alku- ja loppumusiikilla voi olla muitakin funktioita. Neumeyer ja Bühler (2001, 35) esimerkiksi huomauttavat alku- ja loppumusiikin erottavan elokuva-ajan ympäristöstään ja siirtävän näin katsojan elokuvassa vallitsevaan, normaalista poikkeavaan aikaan ja siitä pois.

Neljänneksi: musiikilla voidaan sitoa sekä elokuvan osia toisiinsa että hyppäyksiä kerronnan ajassa ja paikassa ja luoda näin jatkuvuutta. Elokuva jaetaan narratologiassa usein ensinnäkin lyhyisiin otoksiin, toiseksi näistä koostuviin kohtauksiin sekä kolmanneksi useita kohtauksia käsittäviin jaksoihin. Musiikki voi sitoa kerrontaa kaikilla näillä tasoilla.

Sujuvuuteen pyrkivässä ilmaisussa pahojakin leikkauskohtia voidaan silotella näkyvää katkoa tai hyppäystä peittävällä, jatkuvalla musiikilla. Musiikki tukee kerronnan jatkuvuuden tuntua. Aistit kompensoivat toisiansa: musiikin jatkuvuus paikkaa kuvakerronnan rosoisuutta. Myös nopeita kuvakollaaseja sitomaan käytetään miltei säännöllisesti musiikkia. Tunnettu esimerkki tästä on Orson Wellesin ohjaus *Kansalainen Kane* (*Citizen Kane* 1941). Avioparin tunteiden kuihtuminen kuvataan nopeasti toistuvilla aamiaskuvilla, joiden välissä tapahtuu ajallinen hyppäys. Tätä kavalkadia säestää Bernard Herrmannin valssi, jonka sävy muuttuu tarina-ajan kuluessa.

Viidenneksi: musiikilla voidaan korostaa jotakin kerronnassa keskeistä seikkaa, esimerkiksi tarinan käännettä tai kohtauksen kohokohtaa. Tarinan mukaan Hitchcock ei alkuaan halunnut musiikkia *Psykon* (*Psycho* 1963) suihkumurhakohtaukseen. Bernard Herrmann teki kuitenkin ehdotuksen, jonka nähtyään Hitchcock totesi erehtyneensä: musiikki lisää selvästi kohtauksen tehoa. (Ks. esim. Timm 2002, 187.) Musiikki kuvailee veitseniskuja ja se voidaan ymmärtää esimerkiksi tyyliteltyksi kirkunaksi (sisältöfunktioita), mutta samalla se korostaa keskeistä kohtausta ja nostaa sen esille tarinavirrasta. Kassilan (25.11.1993) mukaan musiikilla voi huomaamattain ohjata yleisön mielenkiintoa: vähentää jonkin seikan merkitystä ja lisätä jonkin toisen painoarvoa.

Ääriesimerkki musiikillisesta korostuksesta on äkillinen "stinger", kun halutaan kiinnittää huomio johonkin yksittäiseen seikkaan. Kun komisario

kumppaneineen *Komisario Palmun erehdyksessä* marssii poliisilaitokselle pitkän ja kostean lounaan jälkeen, ilmoittaa johtaja heille, että on tapahtunut uusi murha. Tämän toteamuksen yllättävyyttä korostaa vaskien äkillinen ja voimakas yksittäinen signaali. Myös äkillinen hiljaisuus voi toimia stingerinä, kuten esimerkiksi Gorbman (1987, 89) on todennut. Kassilan (25.11.1993) mukaan musiikin loppuminen nostaa muutenkin seuraavan tapahtuman esiin, ikään kuin tarjottimelle. Musiikki siis auttaa rajaamaan tehokeinona käytettyä hiljaisuutta.

Leikkauskohtiakin halutaan joskus häivyttämisen sijaan tietoisesti korostaa, esimerkiksi siirryttäessä tilassa tai ajassa, tunnelmasta toiseen. Tällöin voi musiikki äkillisesti alkaa tai loppua tai vaihtua toiseksi.

IV Elokuvamusiikin ulkoiset funktiot

Musiikilla on ulkoinen funktio silloin, kun sen vaikutus ulottuu varsinaisen esitystilanteen ulkopuolelle. Tällaisia tehtäviä ovat esimerkiksi elokuvan markkinointiin liittyvät funktiot.

Elokuvamusiikista voidaan lukea lehdistä, erilaisista julkaisuista ja nykyään myös internetistä, josta on mahdollista myös kuunnella musiikinäytteitä. Elokuvia esittelevissä trailereissa kuullaan useimmiten myös musiikkia. Äänielokuvan historian alusta asti on monen elokuvan musiikkia, erityisesti lauluja, myyty nuotteina ja levyinä. Nuottien merkitys on viime vuosikymmeninä vähentynyt, kun taas julkaistujen levytysten määrä on huikasti noussut. Yksittäisen elokuvan musiikista tehty soundtrack-levytys lienee nykyisin enemmän sääntö kuin poikkeus.

Ulkoiset funktiot olen jakanut kolmeen ryhmään. Ensiksikin markkinoinnin kannalta on hyötyä esimerkiksi Maasin (1994, 39) mainitsemasta genreen sitoutumisesta. Tämä tarkoittaa sitä, että yleisö todella saa rahojensa vastineeksi vahvasti melodramaattisia piirteitä sisältävän perinteisen kertovan elokuvan tullessaan elokuviin katsomaan ”nyyhkyleffaa”. Musiikilla on tässä merkittävä osuus. Monen katsojan kohdalla klassinen elokuvamusiikki edesauttaa huomattavasti ”nyyhkimistä” oikeissa kohtauksissa. Elokuvan tarinavirrassa esimerkiksi Maurice Jarren melodramaattinen ”Lara”-teema David Leanin ohjauksessa *Tohtori Živago* (*Doctor Zhivago* 1965) täyttää tehtävänsä mainiosti. Jos sen sijaan on lähdetty katsomaan kiinnostavaa dokumentinomaista elokuvaa Siperian nenetsien vaatavasta elämäntavasta, voisi yleisö kiemurrella vaivaantuneena joutuessaan seuraamaan elokuvaa tässä yhteydessä ylen äitelläksi koetun ”Lara”-teeman soidessa.

Toiseksi: elokuva saatetaan suunnata tietyille kohderyhmälle⁴² sisältönsä, roolihenkilöidensä, tapahtumapaikkansa, tekotapansa tai musiikin avulla. Tyypillisiä esimerkkejä ovat twist-, rock- tai rap-elokuvat, joiden musiikki

42. Ks. esim. Pauli 1981, 185–191 ja Maas 1994, 38–39.

houkuttelee faneja elokuvateattereihin. Toisaalta esimerkiksi modernin taide-elokuvan kohderyhmää voidaan vielä tarkentaa valitsemalla siihen erittäin eksklusiivinen musiikki, olipa se sitten vaikkapa modernia jazzia tai klassista, joka tapauksessa keskivertokuulijan ”vaikeana” kokemaa musiikkia.

Tietylle kohderyhmälle suuntaamisesta on kysymys myös silloin, kun elokuvan musiikissa viitataan toisiin elokuvaan tai esimerkiksi populaarikulttuuriin. Tällainen transtekstuaalinen viittaus aukeaa mahdollisesti vain osalle vihkiytynyttä katsojakuntaa.

Pienelle osayleisölle valmistetun filmin markkinointi on erilaista kuin genren perusteella yleisemmällä tasolla tapahtuva markkinointi. Elokuva voidaan auttaa ”löytämään oma yleisönsä” mainostamalla esimerkiksi tietynlaista jazzmusiikkia ja tiettyjä esiintyjä, mutta melodraamalle tai toimintaelokuvalla tyypillistä musiikkia ei tällaiseen markkinointiin käytetä.

Tähän liittyy myös kolmas ja viimeinen ulkoisista funktioistani. Elokuvan tuottaja tai tekijät saattavat valmistaa tasokkaan elokuvan, jolle *hakevat arvostusta* eri tavoin. Sen käsikirjoitus saattaa pohjautua kiitettävyn romaaniin tai arvostelumenestyksen saaneeseen näytelmään, jolloin osan jo saavutetusta prestiisistä toivotaan siirtyvän myös elokuvaan. Musiikki toimii samalla tavoin: elokuvan säveltäjäksi valitaan henkilö, joka on jo saavuttanut mainetta musiikkielämässä. Niinpä esimerkiksi Leevi Madetoja on säveltänyt Johannes Linnankosken novelliin pohjautuvan elokuvan *Taistelu Heikkilän talosta* (Teuvo Tulio 1936) ja Taneli Kuusisto puolestaan sellaiset elokuvat kuin sodan uhrauksien puolesta vetoavan *Kirkastettu sydän* (Ilmari Unho 1943) ja Sillanpää-filmatisoinnin *Ihmiset suviyössä* (Valentin Vaala 1948).

Olen jakanut elokuvamusiikin keskeiset funktiot analyysiäni varten neljään ryhmään, jotta keskustelu musiikin funktioista elokuvassa helpottuisi. Musiikilla voi toki olla paljon muitakin tehtäviä kuin tässä mainitut: jokainen elokuva voi tarjota uusia, erilaisia tapoja hyödyntää musiikkia. Mielestäni on tärkeää huomata, että näiden funktioiden joukossa on vain muutama, joka ei voisi periaatteessa olla myös elokuvan muilla äänillä. Tehosteäänä voidaan käyttää esimerkiksi rakenteellisesti siinä kuin musiikkiakin, vaikka se vaatii enemmän kekseliäisyyttä ja vaivannäköä tekijöiltä. Tarinasisältöön liittyviä funktioita on kuitenkin hankala toteuttaa äänimaailman elementeillä ilman musiikkia. Tosin musiikin ja muiden äänien lähestyttyä viime aikoina toisiaan on niiden välinen raja usein häilyvä.

Toinen tärkeä seikka on, että elokuvamusiikin funktiot toteutuvat miltei aina yhteistyössä elokuvan muiden osatekijöiden kanssa ja tarinan etenemiselle asetettujen odotusten mukaan tulkittuina. Lisäksi musiikki palvelee usein monta tarkoituspää yhtaikaa ja liikkuu notkeasti vaihtelevissa tarinatilissa kerronnan eri tasoilla.

Seuraavissa luvuissa sovellan funktioanalyysimetodiani neljään murroskauden elokuvaan. Pysin analyysien avulla saamaan vastauksen tutkimus-

kysymykseeni elokuvamusiikin funktioiden mahdollisesta muuttumisesta. Tarkastelen lisäksi elokuvia kulttuurisen musiikintutkimuksen, elokuvan kulttuurihistorian ja elokuvatutkimuksen kautta. Nämä näkökulmat parantavat edellytyksiäni määrittää musiikin keskeisiä funktioita samalla, kun ne tarjoavat vastauksia muihin tutkimuskysymyksiini: kuinka tietyt musiikit näihin elokuviin valikoituivat sekä miksi ne kuulostavat aikansa tuotannossa tuoreilta. Lisäksi teen huomioita esimerkkielokuvieni musiikin käytöstä suhteessa klassisen elokuvan musiikkikäytäntöihin.

3. Iskelmä keskiössä – *Lasisydän* (1959)

Lasisydän edustaa tutkimuksessani ensinnäkin kokeneen elokuvantekijän irtiottoon ja uudistumiseen pyrkivää ilmaisua eräässä elokuvan murrosvaiheessa. Toiseksi se edustaa tässä vaiheessa harvinaista pientä työryhmää ja pientä, riippumatonta tuotantoyhtiötä. Kolmanneksi *Lasisydän* nostaa esiin ajalle ominaisen voimakkaan iskelmäkulttuurin sekä äänilevyteollisuudessa menestyneen iskelmämusiikin ja tanssimusiikkijazzin taitajan, Jaakko Salon, joka sävelsi elokuvaan ensimmäistä kertaa.

Taustoittaakseni *Lasisydämen* lähianalyysiä aloitan luvun kontekstualisoimalla sen 1950-luvun voimistuvaan iskelmäkulttuuriin kartoittaen yhtymäkohtia äänilevyteollisuuden, lehdistön, radion, nopeasti yleistyvän television ja elokuvakulttuurin välillä. Tarkastelen lyhyesti myös iskelmän käyttöä suomalaisessa elokuvassa. *Lasisydämen* syntyvaiheet ja vastaanotto saavat omat pienet osionsa.

Varsinaisessa analyysijaksossa teen aluksi muutamia huomioita elokuvan teemoista ja kerronnasta. Sen jälkeen teen kehittämäni elokuvamusiikin funktioanalyysimetodin avulla tulkintoja valituista *Lasisydämen* kohtauksista. Teen huomioita myös klassisen elokuvan konventioihin viitaten. Luvun yhteenvetoon kokoan tarkastelujeni tulokset.

Iskelmäkulttuuri 1950-luvulla

Suomen kansan suosikkimusiikkia oli 1950-luvulla ja seuraavan vuosikymmenen vaihteessa iskelmämusiikki. Sen merkitys suomalaisessa populaarikulttuurissa kasvoi koko 1950-luvun ajan, jolloin kehittyi monimuotoinen iskelmäkulttuuri. Tällöin vallitsi eräänlainen kaikenikäisten yleisiskelmämuoti. Eriytymistä nuorisomusiikkiin ei varsinaisesti tapahtunut ennen kuin vasta 1960-luvun alussa twistin ja rautalankamusiikin vallatessa osan yleisöstä. Yleisiskelmän puitteissa tapahtui kuitenkin vaihtelua. 1950-luvun alun suomalaiskansallisen iskelmän kauden jälkeen vallitseviksi tulivat käännösiskelmät, ja tämä suuntaus huipentui vuosikymmenen lopussa. (Ks. esim. Kurkela 2003.)

LASISYDÄN
Glasiärrät

Iskelmän
„LASISYDÄN” laulaa
Brita Kolvunen

JUSSI JURKKA - AILA PILVESSALO
TOIVO MÄKELÄ OHJAUS: **MATTI KASSILA**
REGI:

KUVAUS: **OSMO HARKIMO** MUSIIKKI: **JAAKKO SALO** TUOTANTO: **KASSILA - HARKIMO**
FOTO: MUSIK: PRODUKTION:

VUOKRAA - UTHYR
SUOMEN FILMITEOLLISUUS

SF

PARAS SAUNEN EF

TRUVHARJU

Iskelmien ympärille alkoi 1950-luvulla syntyä monenlaista viihdetoimintaa. Järjestettiin iskelmä- ja iskelmälaulajakilpailuja, iskelmätähdet ”syntyivät”, samoin iskelmäkulttuuriin keskittyvät aikakauslehdet. Radiolla ja televisiolla oli merkittävä osa tämän kulttuurin leviämässä, samoin elokuvalla. Kaikilla mainituilla osa-alueilla, joita luonnehdin lyhyesti seuraavassa, oli monia yhtymäkohtia.

Merkittävin yksittäinen vaikuttaja 1950-luvun iskelmämusiikissa oli Toivo Kärki. Hän oli sitä sekä sävellyksiensä ja sovituksiensa että äänilevytuottajan roolinsa takia. Kärki oli ahkera viihdesäveltäjä, joka kävi kiertueilla orkesterinsa kanssa ja sävelsi ja sovitti iskelmiä ja elokuvamusiikkia.⁴³ Hän oli aloitellut elokuvasäveltäjän uraa Suomen Filmiteollisuudessa jo 1940-luvun puolella, ja näiden töiden määrä lisääntyi. Vuosina 1953–1960 hän sävelsi melko tarkkaan viisi elokuvaa vuodessa ja 1960-luvun alkuvuosinaikin vielä muutamia. Kärki oli muuntautumiskykyinen populaarimusiikin säveltäjä, mikä tulee ehkä parhaiten esille hänen elokuvamusiikkituotannossaan, jossa hän liikkuu sujuvasti tyylilajista toiseen erilaisia mukaelmia kirjoittaen. Esimerkkeiksi ääripäistä sopivat runsaasti kansanomaisia, melko silottelemattomia aineksia sisältävä *Hei, rillumarei!* (Armand Lohikoski 1954) ja toisaalta tyylielitympää, eurooppalaista kepeyttä edustava musiikki Walentin Chorellin näytelmään pohjautuvaan elokuvaan *Rakas varkaani* (William Markus 1957).

Huomattavan suuri osa levymyyntilistojen kärjessä olevista ja muista suosituista iskelmistä oli Kärjen sävellyksiä. Gronow (1996, 70) onkin nimennyt 1950-luvun alkupuolen Suomessa ”Kärki-soundin” ajaksi.

Olavi Virran suosio nousi koko 1950-luvun ajan. Vuonna 1954 hän oli levymyyntilistoilla kolmen kärkikappaleen esittäjänä, ja niistä Kärki oli säveltänyt kaksi. (Gronow 1996, 70.) Virta oli levyttänyt runsaasti eri yhtiöille, mutta äänilevy-yhtiö Levytukun houkuteltua hänet levytyspäälliköksen vuonna 1955 hän levytti vielä enemmän ottaen itse esitettäväkseen miltei kaikki mahdolliset käännösiskelmät. Tämän massiivisen tuotannon ja suosion takia Gronow (1996, 70) on nimennyt 1950-luvun puolivälin ”Olavi Virta -soundin” ajaksi.

Iskelmäilmasto kansainvälistyi Suomessa 1950-luvun kuluessa. Vuosikymmenen alussa kotimaiset sävellykset olivat Gronowin mukaan vielä selkeästi levytysten enemmistönä (2/3 vuonna 1950), mutta vähitellen käännösiskelmien määrä alkoi kasvaa. Vuonna 1954 levytykset jakaantuivat tasan, mutta sen jälkeen käännökset olivat ehdottomana enemmistönä. (Ibid., 76.) Gronow ei nimeä suoria syitä tällaiseen käännteeseen. Mahdollisesti jo valmiiksi suositun ulkomaisen iskelmän suomenkielisen version valmistaminen oli riskittömämpää kuin uuden kotimaisen iskelmän levyttäminen. Kurkela (2003, 442) pitää tärkeimpänä syynä kiristynyttä kilpailua. Elokuvissakin kuultiin uutuusmusiikkia maailmalta, usein jo

43. Kärki levytti 1340 eri sävellystä. Henriksson – Kukkonen 2001, 12.

ennen kuin mahdolliset levyt ilmestyivät kauppoihin. Lisäksi saatiin elävä kosketus ulkomaisiin muusikoihin, kun he alkoivat ulottaa vierailukiertuensa Suomeenkin. Tärkeä käänne ulkomaisen ohjelmiston yleistymisessä on äänilevytuonnin vapautuminen vähitellen vuosikymmenen puolivälissä. Vuonna 1956 levyjä tuotiin ulkomailta jo 350 000 kappaletta, kun määrä vuotta aiemmin oli ollut vielä vaatimaton 37 000. Levymyynti myös nousi 620 000:sta 910 000:een (luvut ovat arvioita). (Gronow 1996, 65.)

Gronowin (ibid., 69) mukaan 1950-luvun lopulla äänilevy-yhtiöistä menestyi se, joka ensimmäisenä sai oikeudet suositun ulkomaisen iskelmän kääntämiseen ja levyttämiseen suomeksi. 1950-luvun lopulla Suomessa vallitsi Gronowin mielestä ”Scandia-soundi” (ibid., 70). Suositut iskelmä-tähdet Annikki Tähti, Brita Koivunen, Vieno Kekkonen ja Laila Kinnunen olivat tuona aikana äänilevy-yhtiö Scandian kirjoilla. Äänitysten tekninen taso oli lisäksi parempi kuin kilpailevilla yhtiöillä. Scandiassa tuolloin äänittäjänä työskennelleen Aarre Elon (5.3.1996) mukaan ulkomaisia levyjä kuunneltiin tarkasti ja omiin äänityksiin pyrittiin kehittämään samanlaisen ”soundi” esimerkiksi kaiuttamalla. Näin saatiin pienemmätkin soittajistot kuulostamaan täyteläisemmiltä. Myös Salon, Lasasen ja Melakosken haastatteluissa tuli esille, että 1950- ja 60-luvun vaihteessa äänitystekniikka kehittyi nopeasti ja vaikutti myös musiikkiin. Äänittäjät koulutettiin Yleisradiossa siihen, että ääntä ei saa muuttaa, vaan se täytyy taltioida sellaisenaan. Äänilevy-yhtiöissä oltiin kuitenkin toista mieltä. (Salo 16.1.1996.) Kysymyksessä oli siis eräänlainen äänitystekniikan murros, jolla oli vaikutuksensa myös elokuvamusiikin äänitykseen.

Scandialla ei ollut omia kotimaisia nimikkosäveltäjiä, mutta se menestyi erityisesti käännösiskelmillä.⁴⁴ Jaakko Salo oli taitava sovittaja ja Saukki (Sauvo Puhtila) oivaltava sanoittaja, joka sai käännösiskelmien sanoitukset istumaan suomalaisen todellisuuteen. Scandia kehitteli edelleen mm. amerikkalaistyylisiä jazz-iskelmää, jollainen oli ollut jo Brita Koivusen ”Suklaasydän” (Erkki Melakosken sovitus) vuonna 1955. Jazz-iskelmälle oli yleisöä pehmitetty koko 1950-luvun ajan. Esimerkiksi lähes kaikki helsinkiläiset tanssiyhtyeet koostuivat jazz-muusikoista (Kurkela 2003, 400) ja *Tanssimusiikin vuosikirjan* mukaan kaikissa yhtyeissä oli instrumentteina rummut ja kontrabasso. Piano, haitari ja vibrafoni olivat usein vaihtoehtoisia; tanssipaikkojen pianot olivat yleensä niin huonokuntoisia, että mieluummin otettiin mukaan oma soitin. Puhaltimia oli mukana vaihtelevasti: tenorisaksofoni ja trumpetti olivat yleisiä, ja joissakin yhtyeissä oli veto-pasuuna, alttosaksofoni, klarinetti tai huilu. Neljässä yhtyeessä oli sähkökitara – silloiselta kutsumanimeltään ”elge”⁴⁵, joka siis vasta teki tuloaan tanssi- ja jazzorkestereihin. (Borg et al. 1959, 102.)

44. Scandia-yhtiön menestyksestä ks. esim. Kurkela 2003, 445–457.

45. Haavisto 1991, 33; Jaakko Salon sähkökitarastemmat elokuvaan *Lasisydän*.

Jazz sinänsä ei ollut erityisesti yleisön suosiossa, kiinnostus lähti muusikoista itsestään. Keikkamuusikkoina työskennelleet Erkki Melakoski, Jaakko Salo ja Pentti Lasanen toteavat haastatteluissaan, että joka keikalla soitettiin aina ensimmäinen tunti jazzia, vaikka kukaan ei tanssinut eikä vaikuttanut kiinnostuneelta (ks. myös Kurkela 2003, 398). Tähän käytäntöön tuli muutos vasta 1960-luvulla. Jazzillisia piirteitä oli Lasasen (29.1.1996) mukaan löydettävissä myös tunnin ”alkusoittoa” seuraavassa tanssimusiikissa. Suomen jazzarkiston perustaja ja kotimaisen jazz-historiikin kirjoittaja Jukka Haavisto (1991, 5) onkin nimennyt koko 1950-luvun tanssiorkesterijazzin ajaksi. Kurkelan (1993, 445) mukaan jazziskelmän suosio vakiintui vuosikymmenen lopulla niin, että voidaan puhua ”swingin kansallistamisesta, modernin amerikkalaisen rytmimusiikin suomalaistamisesta.”

Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon (1986) mukaan tanssipaikkojen määrä ei Suomessa ole milloinkaan ollut suurempi kuin 1950-luvulla.

Joka niemessä, notkossa ja saarelmassa kökötti paikallisen yhdistyksen lava. Useimmiten tanssittiin oman kylän soittajavoimien tahtiin, mutta vierailut ”suoraan Helsingistä” eivät nekään olleet harvinaisia. Lupaus helsinkiläisestä solistiosuudesta veti väkeä kauempaakin. Vaihtoehtoinen vetonaula oli näyttäytyminen elokuvassa, ”suomifilmissä”. (Ibid., 294.)

Tanssilavakulttuurin kukoistaessa tanssiyhtyeet ja iskelmäsuosikit heittäivät kiinnostusta. 1950-luvun alussa oli ainakin levyjä ostavan kotimaisen yleisön mielestä vielä muutamaa poikkeusta – lähinnä Henry Theel, Tapio Rautavaara ja Olavi Virta – lukuun ottamatta samantekevää, kuka suositun kappaleen esitti, mutta vuosikymmenen puolivälin tienoilla alkoi jo iskelmätahtikulttuuri orastaa (Gronow 1996, 68).

Huomattava osa uusista iskelmätahtidistä 1950-luvun puolivälin jälkeen oli naisia.⁴⁶ Aiemmin tunnetuimpia olivat olleet naispuoliset lauluryhmät, Harmony Sisters ja Metro-tytöt, eivätkä laulajattaret olleet tehneet varsinaista soolouraa, vaikka yksittäisiä levytyksiä silloin tällöin ilmestyikin. Tämä naisten esiinmarssi selittyi Hakasalon ja von Baghin (1986, 295, 303) mielestä toisaalta sillä, että naisten työelämään sijoittuminen helpottui huomattavasti juuri tänä ajankohtana, ja toisaalta sillä, että amerikkalaisten elokuvien laulavat sankarittaret, kuten Doris Day, tulivat tutuiksi. Naiset näkyivät ja kuuluivat Suomessakin huomattavasti suuremmalla volyymillä kuin aikaisemmilla vuosikymmenillä. Vuonna 1959 helsinkiläisissä tanssiyhtyeissä solistina oli jo pääsääntöisesti nainen, vain yhdessä neljästätoista orkesterista tämä puuttui (Borg et al. 1959, 102).

Iskelmätahtien haastatteluja ja kuvia saattoi ihaila uusissa, populaareissa iskelmälehdissä. Kirjoitukset olivat varsin herttaisia ja ”tähtien” harras-

46. Naislaulajien suosion noususta ks. Kurkela 2003, 444–457.

tukset kotoisia kirjallisuudesta koruompeluun. Vuodesta 1955 ilmestynyt Ajan sävel oli riippumaton, mutta muita iskelmälehdiä julkaisivat eri äänilevy-yhtiöt. Nämä lehdet kertoivat suoraan iskelmiin liittyvistä asioista sekä populaarikulttuurista yleensä, kuten elokuvista. Lehdissä oli elokuvamusiikkipalstat ja silloin tällöin valokuvasarjoin kerrottuja filmikertomuksia. Esimerkiksi Levytukun Musiikki-revy, Fazerin Musiikkiviesti ja Scandiaan liittynyt Iskelmä julkaisivat silloin tällöin aukeamia, joissa oli jostakin kotimaisesta elokuvasta kuutisen valokuvaa ja niiden alla juoniselostus.⁴⁷ Tuleviakin tapahtumia uutisoitiin, kuten Musiikkiviestin Valkokankaan kuulumisia -palstalla. Iskelmälehdissä saatettiin julkaista iskelmien sanoja, kuten myös Elokuva-Aitan "Laulava filminauha" -palstalla vuonna 1957. Iskelmälehdet luonnollisesti myös mainostivat levyuutuuksia, ja näissä yhteyksissä sai usein elokuvakin julkisuutta. Esimerkiksi Musiikki-revyyn 1/1955 kannessa keimailee Leila Lampi elokuvasta *Minä ja mieheni morsian* (Valentin Vaala 1955) – lehti tosin nimeää elokuvan sen työnimellä "Mieheni morsiameksi" –, ja teksti kertoo, että elokuvassa kuultavat Usko Kempin iskelmät on levytetty Triola-levymerkille.

Yleisradion suhde iskelmä- ja tanssimusiikkiin oli kaksijakoinen: yleisöä haluttiin sivistää suosimalla klassista musiikkia, mutta samaisen yleisön painostuksesta kevyen musiikin määrää oli pakko lisätä. Toivottujen iskelmälevyjen sijaan kuultavaksi tarjottiin viihdemusiikkia, joka oli lähinnä salonkimusiikin kaltaista. Iskelmiä ei kuultu kuin ehkä muutamia päivittäin. (Kurkela 2003, 346–347.) 1950-luvulla Yleisradion toiminnalle oli tyypillistä "vakavan" ja "kevyen" musiikin rajojen korostaminen.

Arvokkuus, kasvatus, sinfoninen rukiinen leipä olivat radiomusiikin ohjenuorana. Maan musiikkikoulutus oli nykyiseen verrattuna aivan alkuasteella, mutta radiomusiikki leijui jossakin keskivertoyleisön saavuttamattomissa. Se pysytteli korkeuksissaan vuoteen -63, Sävelradion perustamiseen saakka. (Helistö 1992, 102.)

Iskelmäviihde ulottui myös uuteen televisioon. Esimerkiksi Musiikki-Fazer sponsoroi TES-vision ohjelmaa "Iskelmäikkuna" jo vuonna 1957. (Musiikkiviesti 6/1957.) Television musiikkiohjelmien sovittajina ja säveltäjinä esiintyivät esimerkiksi myös elokuväsäveltäjinä toimineet Jaakko Salo, Erkki Melakoski, Harry Bergström, George de Godzinsky ja Pentti Lasanen. Jaakko Salo löytää kuitenkin eroja myös elokuvamusiikin ja televisioon tehtyjen musiikkiohjelmien välillä. Elokuvamusiikin tekemisessä otettiin hänen mukaansa yleisö huomioon, ja pyrittiin sovittamaan se "tuupien kansalle". Televisiossa, jonka näkyvyys rajoittui aluksi vain suuriin

47. Esimerkiksi Musiikki-revy 10, 11 ja 12/1955: "Villi ja kesytön Pohjola. Elokuvakertomus Fennada-elokuvasta 'Villi Pohjola' ". Musiikkiviesti 9/1957: "Rakas varkaani. Kuvakertomus SF-elokuvasta Rakas varkaani". Iskelmä 3/1960: "Iskelmäkaruselli pyörii".

kaupunkeihin, pyrittiin tuomaan esiin uusinta eurooppalaista ja amerikkalaista viihdekulttuuria, ja musiikkinumerot sovitettiin niin hienoiksi kuin mahdollista.⁴⁸ Kuten Salo (19.4.1994) toteaa, katsojaluvuista ei tuolloin vielä tarvinnut välittää: tuore TV-yleisö katsoi tarkoin kaikki ohjelmat.

Yleisradiokin rahoitti uutta TV-viihdettä runsaskätisemmin kuin radioviihdetoimintaa, mikä käytännössä merkitsi mahdollisuutta isompaan orkesteriin (ibid.). Sellainen oli tietenkin tarkoituksenmukainenkin isoja show-numeroita esitettäessä. De Godzinsky toteaa muistelmissaan, että televisio toiminnan alkuaikoina hän sai vapaasti käyttää johtamaansa Radion viihdeorkesteria televisioesiintymisissä (Franck 1992, 117).

Elokuvia on markkinoitu niihin sisältyvien laulujen avulla aina, kun se vain on ollut mahdollista. Joistakin elokuväsävelmistä on tullut maailmanlaajuisia suosikkeja, kuten Anton Karasin musiikista elokuvaan *Kolmas mies* (1949). Se tunnettiin Suomessakin, kuten todetaan Rytmi-lehden 1/1950 "Nuottiuutuuksia"-palstalla: "Fazerin tämän hetken menestysiskelmä on eittämättä The Harry Lime Theme (Anton Karas), jonka tyhjäänpäiväisen melodian teho perustuu miltei yksinomaan sen asemaan elokuvassa 'Kolmas mies'."

Saadakseen katsomoihin yleisöä ovat tuottajat Suomessa saattaneet suosia laulunumeroita elokuvissa, mutta eivät itse ole hyötäneet mahdollisesti lisääntyneestä levymyynnistä esimerkiksi amerikkalaisten kollegojensa tavoin (ks. Smith 1998). Suomi-Filmillä tosin oli hetken aikaa oma tytäryhtiö Ris-ko Leijona-merkkisten äänilevyjen tuottamiseen, mutta se toimi vain vuosina 1950–55 eikä tuottanut moniakaan elokuväsävelmiä (Gronow 1996, 74).⁴⁹ Paljon enemmän elokuvia ja niissä soivia lauluja tuotti Suomen Filmiteollisuus, joka ei suoraan hyötynyt niiden levytyksistä. Säveltäjät hoitivat itse levyttämisen ja nuottien julkaisun. Tässä aktiivisimpia olivat viihdemuusikot, kuten esimerkiksi Toivo Kärki ja Harry Bergström, joiden ansiot muodostuivat moninaisista alan tehtävistä. Heikki Aaltoila, jolla oli vakituinen työpaikkansa Suomen Kansallisteatterin kapellimestarina (1945–73), ei levyttänyt elokuväsävelmiään. Aaltoilan elokuväsävellyksiin ei sisällykään laulunumeroita siinä määrin kuin Kärjen ja Bergströmin, jotka ehkä palkattiin juuri silloin, kun lauluja kaivattiin. Tämä on saattanut olla myös imagokysymys: Aaltoila halusi mahdollisesti pitää julkisuuskuvasa "klassisena".

48. Iskelmien orkesteriosuus siis sovitettiin uudelleen yhtä tiettyä TV-ohjelmaa varten.

Tämä oli työstä ja aikaa vievää ja esimerkiksi Pentti Lasanen muistaa sovittaneensa kappaleita joidenkin muiden muusikoiden "isännöimiin" ohjelmiin (Lasanen 10.4.1996). Kappaleet äänitettiin kuitenkin edeltä käsin ja esitettiin playbackina, koska äänen laatu saatiin näin huomattavasti paremmaksi. (Salo 16.1.1996, Elo 1960, 15.)

49. Suomi-Filmin elokuvissa ei ollut paljonkaan iskelmiä 1950-luvun alkupuolella. Usko Kempin iskelmät Suomi-Filmin tuottamiin elokuviin Huhtikuu tulee (Valentin Vaala 1953) ja Minä ja mieheni morsian (Valentin Vaala 1955) levytettiin Triola-levymerkille. Suomen filmografia 6, 77,302.

Amerikkalaisten suurten elokuvayhtiöiden massiivista ja aggressiivista markkinointitapaa äänilevyjen avulla esimerkiksi soittamalla niitä elokuvateatterien auloissa ja suorissa radiolähetyksissä (ks. Smith 1998, 60) ei olosuhteiden takia voitu Suomessa käyttää: markkina-alue oli pieni, äänilevyt eivät vielä olleet kaikkien ulottuvilla, yksityisiä radioasemia ei ollut ja Yleisradion lähetyksiin oli hankala saada levyjä kuuluviin tai päästä esiintymään. Suomen mittakaavassa toimittiin kuitenkin aktiivisesti. Äänilevyjä, kuten nuottejakin, myytiin elokuvan avulla. Levyn etiketissä tai nuottien kansilehdellä saattoi lukea, mistä elokuvasta iskelmä oli peräisin. Radiossakin soitettiin sentään aina jotakin uutuuksia. Kuullessaan levyn soivan kuulija muisti elokuvan, joka saattoi olla samanniminenkin kuin iskelmä. Näin niin elokuva- ja äänilevyteollisuus kuin myös kustannusala hyödynsivät toistensa julkisuutta. Lisäksi elokuva- ja iskelmälehdet kirjoittivat uutuuksista, mahdollisuuksien mukaan jo etukäteen. Myös elokuvakriitikot kirjoittivat miltei aina jotakin myös musiikista, joka tuntuu olleen heille tärkeä ja luonnollinen osa elokuvaa.

Laulu ja iskelmä suomalaisessa elokuvassa

Koko suomalaisen äänielokuvan olemassaolon ajan siinä on vähän väliä soinut laulu, elokuvan genrestä riippumatta.⁵⁰ Draamaelokuvissakin saattaa olla mukana laulunumeroita, kuten esimerkiksi Edvin Laineen ohjauksessa *Niskavuori taistelee* (mus. Heikki Aaltoila 1957), jossa kuullaan niin solo-, kvartetti- kuin kuoroesityksiäkin. Esitykset kuuluvat tarinaan; elokuvan henkilöt ovat tilanteissa, joissa ne kuullaan. Tyypillistä elokuvien laulu- ja soittoesityksille on se, että toiminta pysähtyy täysin laulun ajaksi – näin ei tietenkään ole aina – ja että musiikkiesitystä jatkuu varsin pitkälti. Kun Harald Selmer-Geethin alkuperäisteoksessa päähenkilö esittää lauluja, niin *Siltalan pehtoori* -elokuvassa (Risto Orko; mus. Jooseppi Rautto⁵¹ 1934) hän laulaa vähintään yhden pitkähkön sävellyksen niin, että kaikki kuuntelevat. Elokuvassa *Näkemiin Helena* (Lasse Pöysti; mus. Einar Englund 1955) puolestaan Junkkerin taloon tulee vieraisille pariskunta, jonka rouva esittää vauhdikkaan laulunumeron hänen miehensä säestäessä flyygelillä. Jos halutaan kertoa yleisölle, että tarinan mukaan kohtauksessa on lauluesitys, voitaisiin toki tyytyä muutamaan alkutahtiin ja sen jälkeiseen häivytykseen, ja siirtyä seuraaviin tapahtumiin. Näinkin on suomalaisessa elokuvassa tehty, mutta usein esitetään jonkinlainen kokonaisuus, kuten Leif Wagerin laulaessa Nils-Eric Fougstedtin ”Romanssin” Ossi Elstelän ohjauksessa *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943).

Musiikkinumerolla voi tietenkin olla muukin tarkoitus kuin yleisön hetkellinen viihdyttäminen. Edellä mainittu Junkkerilla vieraileva rouva

50. Ks. myös Jalkanen 1992, 38–41.

51. Kyseessä on Josef Rautenbacherin nimimerkki.

on iskenyt silmänsä Junkkerin isäntään ja laulaa tälle. Musiikki puolestaan on modernia ja sofistikoitua viihdettä, josta puuttuu kaikki maalaisuus ja lämpö, kuten esittäjästänsäkin. Näyttelijä Rauni Smedsin matalana lauluäänenä kuullaan Rita Elmgreniä, joka myös levytti kappaleen. Musiikki siis luonnehtii esittäjäänsä ja antaa tälle mahdollisuuden luoda Junkkerin Arttuun vietteleviä katseita.

Johtoaiheisia iskelmiä ovat käyttäneet elokuvatoissaan useat säveltäjät, esimerkkinä vain ikivihreiksi muodostuneet George de Godzinskyn ”Sulle salaisuuden kertoa mä voisin” elokuvassa *Kyökin puolella* (Risto Orko 1940), Harry Bergströmin ”Seitsemän tuntia onnehen” Valentin Vaalan ohjauksessa *Morsian yllättää* (1941), Heikki Aaltoilan ”Sävel sinulle” elokuvassa *Toukokuun taika* (Ville Salminen 1948) ja Toivo Kärjen nimimelodia elokuvaan *Köyhä laulaja* (Ville Salminen 1950). Viimeksi mainittu on esimerkki elokuvasta, jossa kuultava iskelmä on tullut tutuksi jo ennen elokuvan ensi-iltaa. Se oli tässä tapauksessa Helsingissä 28.4.1950, kun taas levytyks on saman vuoden tammikuulta.⁵²

Suomessa elokuvaan sijoitetut laulut ja iskelmät kirjoitti yleensä sama säveltäjä, joka teki niiden muunkin musiikin. Esimerkiksi Hollywoodissa näihin töihin laitettiin studiokaudella eri henkilöt (ks. esim. Prendergast 1977). Meillä eniten käytetyt iskelmäsäveltäjät elokuvissa olivat 1930-luvulla aloittanut kriitikoiden arvostama⁵³ Harry Bergström ja seuraavalla vuosikymmenellä aloitellut Toivo Kärki.

Iskelmien käyttö viihde-elokuvissa lisääntyi 1950-luvulla, jolloin tehtiin paljon musiikkielokuvia. Huippunsa se saavutti vuosina 1959–61, jolloin jonkinlainen iskelmä tai laulelma oli miltei joka elokuvassa. Varsinaisia musiikkielokuvia, joissa oli useita laulu- ja tanssinumeroita, tehtiin 1950-luvun alkupuolella runsaasti. Ne edustivat niin tukkilaisaiheita kuin epookkielokuviaakin. Vuosikymmenen puolivälissä tämä aalto hieman laantui, mutta 1950- ja 1960-luvun vaihteessa tehtiin musiikkielokuvia taas entistä runsaammin. Gronow on laskenut, että 40 prosenttia vuosien 1948 ja 1960 välisenä aikana tehdyistä elokuvista sisälsi iskelmiä, jotka julkaistiin myös levyillä. (Gronow 1996, 75.) Iskelmien ja laulelmien todellinen lukumäärä on siis suurempi, koska kaikkia ei levytetty.

Tuottajan rooli saattoi elokuvien musiikkitarjonnassa olla hyvinkin huomattava. Erityisesti Suomen Filmiteollisuuden T. J. Särkkä vaati viihde-elokuvaan usein kymmeniä lauluja. Toivo Kärki valittaa muistelmissaan, että mielekkäämpää ja elokuvan kannalta tarkoituksenmukaisempaa olisi ollut

52. Joissakin tapauksissa on vaikea sanoa, kumpi on ollut ensin, iskelmä vai elokuva. Iskelmää on saatettu esittää keikoilla, vaikka levytyks olisi tehty vasta elokuvan tuoman julkisuuden myötä. Toisaalta sävelmä on saatettu tehdä elokuvaan, jonka ensi-ilta on viivästynyt, ja näin melodia on saattanut tulla tutuksi etukäteen, vaikka onkin varta vasten elokuvaan sävelletty.

53. Ks. esim. Kurkela 2003, 433.

tyytyä neljään viiteen lauluun (Niiniluoto – Kärki 1982, 164). Vaikka yksittäisten iskelmien saama mainos sinänsä saattoi olla Kärjelle tervetullutta, oli hänelle niin kuin yleensä muillekin elokuvaäveltäjille kokonaisuus kuitenkin tärkeämpi. T. J. Särkkä oli hyvin itsevaltainen ja ehdoton henkilö, jolla oli oma näkemyksensä siitä, mikä oli suomalaisen kassamenestyselokuvan resepti. Myös esimerkiksi George de Godzinsky närkästyi Särkän ”diktatuuriin” (Franck 1992, 64).

Suomen kansallisfilmografian mukaan⁵⁴ vuoden 1959 katsotuimmat kotimaiset elokuvat olivat *Vatsa sisään, rinta ulos* (Aarne Tarkas) sekä *Yks’ tavallinen Virtanen* (Ville Salminen 1959) ja vuoden 1960 suosituimmat *Komisario Palmun erehdys* (Matti Kassila; mus. Osmo Lindeman); *Kankkulan kairolla* (Toivo Särkkä – Aarne Tarkas 1960); *Oho, sanoi Eemeli* (Ville Salminen 1960) sekä *Molskis, sanoi Eemeli, molskis!* (Ville Salminen 1960). Kassilan ohjausta lukuun ottamatta kaikkiin näihin elokuviin teki musiikin Toivo Kärki, kuten myös useisiin muihin näiden vuosien filmeihin. Jos siis ajatellaan Gronowin (1991, 282) tavoin, että elokuva oli vielä vuonna 1959 tärkein iskelmämusiikin vaikuttaja Suomessa, niin Suomi eli tuolloin edelleen erittäin vahvaa Toivo Kärki -kautta. Elokuviissa ”Scandia-soundi” taas oli vähäistä, toisin kuin äänilevyteollisuudessa. Tässä on kuitenkin otettava huomioon katsojakunnan mahdollinen jakaantuminen: kaupunkilaisyleisö katsoi televisiota ja osti levyjä, kun taas toistaiseksi television ulottumattomissa oleva maalaisyleisö kävi vielä elokuvissa. Voidaan olettaa, että Kärjen musiikki tenhosi vielä maaseudulla.

Samaan aikaan, kun uudenlainen elokuvaestetiikka teki tuloaan Suomeen 1950- ja 1960-luvun vaihteessa, koettiin todellinen iskelmäelokuvien vyöry⁵⁵. Tämän ajan erikoisuutena olivat ns. iskelmäketjuelokuvat, joissa eri iskelmälaulajat esittivät 20–30 laulunumeroa miltei peräperää viitteellisen kehyskertomuksen sitomana. Hyvätasoinen ääni saatiin edullisesti valmiilta äänilevyiltä. Ensimmäisenä tällaisen elokuvaidean sai Veikko Itkonen, jonka tuottama *Suuri sävelparaati* (Jack Witikka 1959) koottiin Jaakko Salon avustuksella. Mukaan mahtui 31 suosittua tai ainakin ajankohtaista iskelmää, jotka esitetään ”hyväntekeväisyyskonsertin harjoituksissa”. Tarmo Manni toimii lyhytsanaisena esittelijänä, ja joissakin kohdin kulissimiehet Repe ja Eemeli (Reino Helismaa ja Esko Toivonen) esittävät muutamia sketsejä.

Gronow mainitsee *Suuren sävelparaatin* muistuttavan muodoltaan enemmän televisio-ohjelmia, Musiikki-Fazerin julkaisemia ”Toivelauluja”-vihkosia tai 1980-luvun musiikkivideoita kuin perinteisiä elokuvia (Suomen kansallisfilmografia 6, 280). Vastaavantapaiset iskelmäketjut olivat kuitenkin olleet suosittuja lavoilla ja estradeilla kautta 1950-luvun. Salon mu-

54. Kari Uusitalon esityskertaindeksin mukaan laskettuna (ks. esim. *Suomen Kansallisfilmografia* 6 [1991], 9).

55. Ks. esim. *Suomen kansallisfilmografia* 6 ja Kärjä 2005.

kaan Paavo Einiö kehitteli 1950-luvun alkupuolella amerikkalaistyylistä lavaohjelmaa, jossa esiintyi useita eri solisteja. Nämä ”iskelmäkarusellit” tekivät myös kiertueita ja esiintyivät kesäisin Linnanmäellä. Ohjelma ei kylläkään ollut yhtä pelkistetty kuin *Suuressa sävelparaatissa*, ja se oli usein kehitelty jonkin teeman ympärille. Musiikista vastasi Eino Virtanen. (Salo 16.1.1996.) Einiö (1954) raportoikin Ajan sävel -lehdessä Helsingissä olleen vuonna 1954 27 eri iskelmäketjuiltaa, jonka lisäksi ohjelma kiersi muissa kaupungeissa. Esiintyjinä olivat mm. Brita Koivunen, Annikki Tähti sekä jazz-kokoonpanoja.

Suuri sävelparaati ei ollut kassamenestys, mutta tuotti kuitenkin kohutuullisesti, koska valmistuskustannukset olivat alhaiset. Tämä sai muutkin kiinnostumaan ideasta, myös äänilevy-yhtiöt, jotka näkivät tässä oivan keinon markkinoida tuotteitaan. Niinpä samana vuonna sai ensi-iltansa vielä *Iskelmäketju* (Hannes Häyrinen 1959), jossa esiintyi lähinnä Pohjoismainen Sähkö Oy:n (PSO) laulajia. Seuraavina vuosina tehtiin vielä muutamia iskelmäketjuelokuvia, mm. *Iskelmäkaruselli pyörä* (Harry Orvomaa 1960) Scandian voimin, mutta ne eivät olleet enää niin suosittuja kuin ensimmäinen *Suuri sävelparaati*, jota esitettiin kauan eri teattereissa.

Iskelmäketjujen lisäksi tehtiin myös runsaasti elokuvia, joissa näyttelijät esittivät (yleensä aloittelevia) iskelmälaulajia tai iskelmälaulajat näyttelivät. Tällaisia olivat esimerkiksi *Yks’ tavallinen Virtanen* (1959), *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* (Aarne Tarkas; mus. Jaakko Salo 1960) sekä Mauno Kuusiston laulajanuraa hyödyntävä *Kertokaa se hänelle...* (Åke Lindman; mus. Erkki Melakoski 1961). Teatterimusikaalitähti Liisa Tuomi sai laulaa latinalaisrytmejä elokuvassa *Myöhästynyt hääyö* (Edvin Laine; mus. Harry Bergström; laulujen sovitus Pentti Lasanen 1960), ja laulava missi Pirkko Mannola oli vuosikymmenen vaihteessa Suomen Filmiteollisuudessa kuu-kausipalkkaisena näyttelijänä esiintyen useissa elokuvissa, joissa myös yleensä lauloi. Suurin musiikkielokuvarooli Mannolalla oli saksalaiseen romaanikäsitelmään perustuvassa musikaalissa *Tyttö ja hattu* (Aarne Tarkas; mus. Harry Bergström 1961).

Tavallisiin tuon ajan kertoviin elokuvainkin sisältyy usein jonkinlaisia laulunumeroita, kuten esimerkiksi pääosanesittäjä Leif Wagerin kahteen otteeseen esittämä ”Pariisi ja kevät” elokuvassa *Olin nahjuksen vaimo* (Aarne Tarkas; mus. Kalevi Hartti 1961) tai Herbert Katzin jazzin seassa soivat Lasse Liemolan levytykset elokuvassa *Autotytöt* (Maunu Kurkvaara 1960). Tässä filmissä aikansa nuorisotähti Lasse Liemola ei esiintynyt itse, mutta oli mukana muutamassa muussa, kuten esimerkiksi elokuvassa *Nuoruus vauhdissa* (Valentin Vaala; mus. Erkki Ertama 1961), jossa myös iskelmälaulajatar Laila Kinnunen oli yhdessä päärooleista.

Iskelmät eivät hävinneet suomalaisista elokuvista studiojärjestelmän hajottua. Laulua on käytetty niin uutta estetiikkaa etsivissä taide-elokuvissa kuin yhteiskunnallisesti osallistuvissa töissäkin. Laulun funktio on kuitenkin saattanut vaihdella viihteestä julistukseen ja takaisin.

Vuonna 1959 siis iskelmä- ja tanssilavakulttuuri kukoistivat Suomessa, naislaulajattaret olivat nousseet suosioon, amerikkalaistyylistä jazziskelmää synnytettiin äänilevy-yhtiö Scandiassa ja sähkökitara alkoi saada sijaa orkestereissa. Yleisesti ottaen elokuvissa vallitsi vielä ”Toivo Kärki -soundi”. Kassila halusi elokuvaansa iskelmän, mutta oli kuitenkin kiinnostuneempi uudesta ”Scandia-soundista”, Jaakko Salosta ja Brita Koivusesta. *Lasisydän* käsitteli ajankohtaisia aiheita, ja viihdekulttuurin osalta se oli todella ajan hermolla.

***Lasisydän* synty ja herättää vastakkaisia mielipiteitä**

Fennadan Mauno Mäkelä oli houkutelut Matti Kassilan ohjaamaan *Punaisen viivan*. Tämän työn valmisteluun hän oli saanut paljon aikaa. Aihe ei kuitenkaan Kassilan mielestä istunut hänelle, ja seuraavaksi hän halusi kokeilla jotakin aivan muuta. Muistelmissaan hän käyttää *Lasisydäimestä* luonnehdintaa ”itsekeskeinen komedia”, sillä siinä on paljon yhtymäkohtia hänen omaan elämäänsä. (Kassila 1995, 206.) Elokuvan päähenkilö on lasitaiteilija, joka on luonut toinen toistaan onnistuneempia esineitä, huippuna maailman kauneimmaksi arvostettu lasimalja, joka on juuri palkittu Milanon triennalessa. Menestyksen humussa hän kokee hermoromahduksen. Koko elämä on ollut pelkkää lasia, ihmissuhteet ovat jääneet hoitamatta ja pysyvään suhteeseen sitoutuminen kammottaa kypsymätöntä taiteilijaa. Elokuvina traaginen *Punainen viiva* ja komediallinen *Lasisydän* ovat kovin erilaiset, mutta niitä yhdistää päähenkilön kyvyttömyys hallita elämäänsä. Huvittavuudessaankin *Lasisydän* on lopulta traaginen, koska päähenkilö on elokuvan lopussa samankaltaisessa umpikujassa kuin sen alkaessa.

Kassilan mukaan sen paremmin Fennadassa kuin Suomen Filmitoimikunnan suodussakaan ei innostuttu komediasuunnitelmasta. Hän päätti tuottaa elokuvan itse yhdessä kuvaaja Osmo Harkimon kanssa. Alkuperäiskäsikirjoituksen hän teki Tauno Yliruusin kanssa. Oikeastaan Kassila ei halunnutkaan tehdä studioelokuvaa vaan kokeili mieluummin uudenlaista tekotapaa hyvin pienellä kuvausryhmällä. Kassilakin kertoo kiinnostuksella katsoneensa uusia italialaisia ja ranskalaisia elokuvia. (Kassila 1995, 206.) Suomessa ensimmäinen kevyellä mykkäkameralla tehty, jälkiäänitetty pitkä elokuva oli Ralf Rubinin *Kasvot kuvastimessa* vuodelta 1953 (Suomen kansallisfilmografia 5, 104–105), ja myöhemmin Maunu Kurkvaara toimi samoin pienimmällä mahdollisella kalustolla ja kuvausryhmällä. Kassila oli kuitenkin aivan eri tilanteessa kuin nuoret, aloittelevat filmintekijät. Nämä eivät saaneet tilaisuutta tehdä studioelokuvia ja olivat isojen tuotantoyhtiöitten tukea vailla pakotettuja vähentämään kustannukset minimiin. Kassilalle pieni työryhmä oli sen sijaan vaihtelua ja vapaehtoista valintaa.

Lasisydän tehtiin neljän hengen kuvausryhmällä. Mukana olivat ohjaaja, kuvaaja, järjestäjä ja apuäänien ottaja. Kamera oli mykkä ja kevyt, ääni nauhoitettiin tavallisella kotimagnetofonilla. Tämän apuäänien pohjalta tehtiin



Matti Kassila.

jälkiäänitys studiossa. Äänen laatu jäi kuitenkin heikoksi, ja sitä moitittiin arvosteluissa. Jälkiäänityksen tekeminen oli hankalaa: kohtauksissa otettu ääni oli suttuinen ja epäselvä, ja toisaalta kohtaukset eivät välttämättä noudattaneet käsikirjoitusta, koska työtä tehtiin paljolti improvisoiden. (Ks. esim. Tervasmäki 1959.)

Kassila on kutsunut *Lasisydäntä* "kuljeskeluelokuvaksi" (Kassila 22.8.1995) ja "kävelyfilmiksi" (Kassila 1995, 207), jonka esikuvana oli eurooppalainen uusi avantgarde-elokuva. Näissä elokuvissa näkyi sodanjälkeisen Euroopan ihmisten irrallisuus; henkilöt kuljeskelevat ja ajautuvat kohtauksesta toiseen ilman, että tapahtumia on nivottu tiukasti jatkuvaksi juoneksi. Kassilan varhaisemmistakin elokuvista voi havaita jonkin verran tällaisia pyrkimyksiä. Esimerkiksi *Elokuu* (1956) oli jo muodoltaan hieman väljempi verrattuna aikaisempiin, raskaampiin syy ja seuraus -juonikuviin.

Kotimaisessa elokuvassa uudenlaista muotoa oli 1950-luvulla etsitty joitakin kokeiluja tehden. Esimerkiksi vuonna 1953 Fennada-Filmi tuotti elokuvan *Kolmiapila*, jossa kolme uutta ohjaajaa esittäytyi lyhyiden filminovellien kautta. Vuonna 1955 taas Jack Witikka ohjasi ja Suomen Filmiteollisuus tuotti elokuvan *Nukkekauppia ja kaunis Lilith*, joka pohjautui Walentin Chorellin kuunnelmaan. Se on eräänlainen poliittinen satiiri, aikuisten satu, kaikilta ratkaisuiltaan hyvin erikoinen ja tyyllitelty. Aivan erilainen, dokumenttielokuvista ammentava arkinen alkoholistikuvaus on jo *Mies tältä tähdeltä* (Jack Witikka 1958). Sen loppu jää avoimeksi ja katsojan pohdittavaksi jää, millaiseksi päähenkilöiden tulevaisuus muodostuu. Joitakin uusia näytelmiä filmattiin myös, kuten Walentin Chorellin musikaalinomainen *Äidittömät*, jonka Witikka ohjasi Suomen Filmiteollisuudelle 1958.

Uudistushenkisin kotimaisen elokuvan ohjaajista oli Maunu Kurkvaara, joka myös tuotti omat elokuvansa. Muun muassa *Tirlittan*-elokuvan (1958) päähenkilö todella ajelehtii tapahtumasta toiseen, kuten jo Oiva Paloheimon samannimisessä alkuperäisteoksessa.

Mikään näistä edellä mainituista elokuvista ei suuremmin kiinnostanut yleisöä. Sen sijaan *Mies tältä tähdeltä* oli arvostelumenestys. (Suomen kansallisfilmografia 5–6 passim.) Samoin kävi *Lasisydämen*. Tuottajat Kassila ja Harkimo pääsivät omilleen vasta televisioesityksen myötä, vaikka T. J. Särkkä otti elokuvan teatterilevitykseen hyvin edullisin ehdoin (Kassila 22.8.1995). Lehdistö puolestaan ilahtui Kassilan uutuudesta. Raimo Oksa kirjoitti kulttuurilehti Arinaan (4/1959) pitkän artikkelin ”Särkyneitä sydämiä”, jossa hän käsitteli kotimaista elokuvaa ja erityisesti *Lasisydäntä* sekä toista uutuutta, Jack Witikan ohjausta *Virtaset ja Lahtiset*. Oksa piti Kassilan *Punaista viivaa* epäonnistuneena työnä ja kiitti sen sijaan *Lasisydäntä*.

Vapautuneena merkittävyyden muodostamista kahleista, leppoisissa suvitunnelmissa Kassila loi viime kesänä elokuvan, jonka suomalainen elokuvan historia varmasti tulee merkitsemään muistiin. – – – Lasisydämen tarina, kirjallisesti esitettyinä, ei ole millään tavalla merkittävä. Merkityksensä se saa vasta, kun se kerrotaan elokuvan kielellä, filmikuvina. Kuva, filmi-ilmaisun perusyksikkönä, on Lasisydämessä ensimmäistä kertaa sitten 1930-luvun puolivälissä valmistuneen, Erik Blombergin kuvaaman ja Teuvo Tulion ohjaaman, parhaimman näkemäni suomalaisen elokuvan, Siljan, päässyt jo käsikirjoitusvaiheessa sille kuuluvaan arvoon. Lasisydämessä vitsit kerrotaan kuvissa, ei tekstissä. (Oksa 1959.)

Oksan mielestä *Lasisydän* ei kuitenkaan ollut kokonainen ja ehjä taide-teos. Samalla kannalla olivat useiden päivä- ja viikkolehtienkin kriitikot. Esimerkiksi elokuvailmaisun uudistumisen puolesta taisteleva Kansan Uutisten kriitikko Martti Savo piti elokuvaa positiivisena mutta hieman puolivalmiina (Kansan Uutiset 18.10.1959). Jaakko Hurmeen mukaan (Helsinki-Lehti 16.10.1959) “[T]arvitaan aimo annos rohkeutta ja reipasta pojanmieltä lähtiessä aukomaan uusia uria kotimaiselle komedialle juuri tällaisella tyyllillä, joka eräissä piireissä saattaa herättää jakamatonta ihastusta ja taasen toisaalla päänpudistuksia.” Osa kritiikeistä oli yksinomaan kiittäviä (mm. Savon Sanomien Erkki Savolainen 1.12.1959; Uuden Suomen Leo Nordberg 18.10.1959), mutta muutamat eivät pitäneet näkemästään ollenkaan: ”Valittaan on todettava, että muutamat kotimaiset filmintekijät ja nimekkäät sellaiset ovat vielä tänä päivänä palanneet kehityksen kulussa taaksepäin, kyhäämällä tasoltaan ja sisällöltään heikoimman kotimaisen elokuvan, mitä aikoihin on täällä nähty. – – [K]äsikirjoitus on ollut sellaista soppaa, ettei sen pohjalta ole saatu syntymään mitään kunnollista ohjaustyötä.” (Turun Päivälehti 18.10.1959.)

Nämä esimerkit osoittavat, millaisessa murrosvaiheessa sekä elokuvailmaisuus että tietoisuus elokuvasta olivat. Osa kriitikoista yhdisti *Lasisydämen* heti Jacques Tatin ohjauksiin – vaikkakaan ei nähnyt sitä kopiona – pitäen sitä eurooppalaisena elokuvana, jossa aihetta on käsitelty modernisti ja ennakkoluulottomasti, kuitenkin vankasti suomalaisuudessa pysyen. Osa taas näki siinä miltei ainoastaan vanhojen kotimaisten puskakomedioiden perusaineiksia heikosti yhteen punottuna. Yleisesti ottaen komediaa pidettiin tavallista korkeatasoisempänä, ”älykkäämpänä”. Näyttelijäsuorituksia kiiteltiin pieniä sivuosasuorituksia myöten.

Parikymmentä vuotta myöhemmin kriitikko Markku Tuuli arvioi *Lasisydämen* enteilleen jo omalla tavallaan kotimaisen elokuvan uutta aaltoa, joka 1960-luvulla toi uusia suuntauksia suomalaiseen elokuvataiteeseen (Katso 15.–21.6.1981). Mielestäni *Lasisydän* ei ”enteile” vaan on selkeästi osa kotimaisen elokuvan esteettiseen uudistumiseen pyrkivää liikettä. Markku Tuulikin toteaa samaisessa kirjoituksessa: ”Eikä – – ‘Lasisydän’ ollut vain vähän tuoreempi työ, vaan se oli kokonaan erilainen komedia, mihin meillä oli totuttu.”

”Scandia-soundia” elokuvaan

Jaakko Salon kokemus elokuvamusiikista oli ennen *Lasisydäntä* liittynyt lähinnä sen soittamiseen. Hän oli muusikkona joissakin 1950-luvun elokuvissa, kuten hanuristina Harry Bergströmin säveltämässä *Hilja, maitotytössä* (Toivo Särkkä 1953). Lisäksi hän oli ollut mukana tekemässä Jack Witikan ohjaamaa iskelmäkimaraa *Suuri sävelparaati* (1959).

Tutkija Pekka Jalkanen (1992, 118) luonnehtii Saloa jazzmuusikkona swing-, mainstream- ja bebop-sukupolveen kuuluvaksi. Salo itse kuvaili haastattelussaan 6.5.1999 sota-ajalta perinnöksi jäänyttä iltamakulttuuria, johon kuuluivat sellaiset perisuomalaiset elementit kuin esimerkiksi Kauko Käyhkö, Tapio Rautavaara, Repe Helismaa, Toivo Kärki ja saksalais-slaavilainen viihdemusiikkiperinne. Salon mukaan hänen sukupolvensa käänsi katseensa länteen, josta runsaan saksalaistuotannon vastapainoksi jo sotavuosina saatiin nähtäväksi tuotantoyhtiö Metro Goldwyn Meyerin musiikkielokuvia.⁵⁶ Salo näki kiinnostuksen jazziin eräänlaisena läntisten kontaktien aukeamisen symbolina. Hänen esikuvinaan olivat jazzpitoisia levysovituksia tehneet Matti Viljanen ja Erik Lindström. Nuoremman polven edustajista tärkeitä olivat Erkki Melakoski ja Ossi Malinen. Esiintyvistä orkestereista erityisesti Olli Hämeen kvintetti oli Salon mielestä uusien suuntien edelläkävijä. (Salo 6.5.1999.)

56. Myös Jalkanen on tutkimuksissaan päätynyt samankaltaiseen populaarimusiikin kehityshistoriaan Suomessa. Saksalais-slaavilaisessa perinteessä on Jalkanen mukaan kuitenkin säilynyt suomalaisia kansanmusiikkivaikutteita. Jalkanen 1992, 9–12.

Huomattavaa on, että haastateltavieni mukaan Suomessa uudesta jazzista kiinnostuneet harrastajat ja ammattilaiset saivat paljon vaikutteita nimenomaan elokuvien, niin pitkien näytelmäelokuvien ja musikaalien kuin musiikkiin pohjautuvien lyhytelokuvienkin kautta (Salo 16.1.1996, Lasanen 10.4.1996). Tämä ei tosin ollut mitään uutta. George de Godzinsky kuvaa muistelmissaan, kuinka hän 1930-luvulla istui ystäviensä pyynnöstä elokuvateatterissa nuotintamassa Charles Trenet'n pariisilaisiskelmiä (Franck 1992, 47–48). Jazzin ammattilaiset ostivat ulkomaisia alan levyjä mahdollisuuksien mukaan, kuuntelivat niitä tarkasti ja pyrkivät jäljittelemään esikuviaan – Gerry Mulligania, Miles Davisia ja Charlie Parkeria (Jalkanen 1992, 88).

Vuonna 1957 Salo nimitettiin äänilevy-yhtiö Scandian levytyspäälliköksi, jolloin hän vastasi mm. Annikki Tähten, Laila Kinnusen, Pirkko Mannolan ja Seija Karpion levytyksistä (Salo 19.4.1994). Salon levy-yhtiöuran alku osui suotuisaan hetkeen, jolloin Suomessa vallitsi todellinen iskelmäbuumi. Kassila hyödynsi tätä tehdessään *Lasisydämen* käsikirjoitusta ja sijoitti siihen muodikkaan iskelmän, joka kaikuu juhannusaattona tanssilavalta veden yli.

Salo itse oli siis mukana kehittämässä erityisesti amerikkalaistyylistä jazz-iskelmää. Salon mukaan Scandian varsinainen ideanikkari oli toimitusjohtaja Harry Orvomaa, joka oli syvälinen jazzin tuntija ja jazzlevyjen keräilijä. Lisäksi tämä tunsu hyvin mm. 1930-luvun suomalais-slaavilaisen populaarimusiikin perinteen ja venäläiset romanssisävelmät sekä juutalaisen kansanmusiikkiperinteen, joiden pohjalta jazz-iskelmiä tehtiin. (Salo 6.5.1999.) Brita Koivusen ja Olli Hämeen kvintetin vuonna 1955 levyttämä ”Suklaasydän” oli ensimmäinen tunnetuksi tullut lajinsa edustaja Suomessa. Siitä tuli niin suosittu, että se sai kultalevyn, joka tuolloin jaettiin yli 30 000 kappaleen myynnin ylittäneille. Keskimäärin uusia kotimaisia levyjä myytiin 2000–2500 kappaletta. (Gronow 1996, 73.) Iskelmätahteyden rakentamiseen tietoisesti panostava Scandia oli amerikkalaisen esikuvan mukaan alkanut jakaa kultalevyjä, kun Annikki Tähti menestyi Erik Lindströmin säveltämällä ”Muistatko Monrepos'n” -kappaleella, josta tuli vuosikymmenen suosituin levytys (von Bagh – Hakasalo 1986, 309–310).

Lasisydämeen Salo kirjoitti ”Suklaasydämen” tyyllisen, tahallisesti hieman plagioivankin kappaleen (Salo 19.4.1994) Brita Koivusen esitettäväksi. Se myös levytettiin, ja kriitikko Valma Kivitie kirjoittaa (Elokuva-Aitta 21/1959): ”’Lasisydän’ tuo uuden nimen filmimusiikin säveltäjien kehään: Jaakko Salon, joka tunnetaan kevyen musiikin tekijänä. Hänen tähän filmiin säveltämänsä iskelmä ’Lasisydän’ kuullaan radio-ohjelmassa nykyään ainakin keran päivässä.” Koska iskelmiä ei tuohon aikaan radiosta montakaan päivässä kuulunut, lienee Kivitie esittänyt arvionsa suurpiirteisesti liioitellen.



Jaakko Salo.

Yleensä Salo ei levyttänyt omia sävellyksiään, toisin kuin esimerkiksi Toivo Kärki Musiikki-Fazerilla. Hän katsoi tilanteen muodostuvan moraalisesti arveluttavaksi, koska oli itse valitsemassa levytykseen pääseviä kappaleita. Salon kappaleita levytettiin poikkeuksellisesti joskus, ja tällöin oli kysymys musiikista, joka oli tehty elokuvaa tai televisio-ohjelmaa varten. Päivätyössään Salo siis keskittyi käänösiskelmien sovittamiseen. Niiden tuotanto oli huipussaan juuri Scandiassa, jolla ei ollut omaa kotimaista säveltäjää. Fazerin tuotanto nähtiin Scandiassa liian sisäänpäin lämpiävänä; uudet tuulet ja monet mielenkiintoiset ulkomaiset ilmiöt jäivät Salon mukaan Fazerilta havaitsematta ja hyödyntämättä. (Salo 6.5.1999.)

Salo siis tunsu iskelmät, mutta elokuvaan säveltäminen oli hänelle kuitenkin vierasta. Hän kertoikin olleensa kiitollinen Kassilalle, joka pikaisesti perehdytti hänet aiheeseen ja jolla oli hyvä kokonaisnäkemys elokuvasta. Salo ei halunnut työskennellä niin kuin studioelokuvien äänityksissä oli tehty. Hän tunsu Kalevi Hartin ja Osmo Lindemanin, jotka olivat myös tehneet elokuvamusiikkia, ja heiltä hän oli oppinut, että kotimaisen elokuvamusiikin ei välttämättä tarvitse olla sinfonisen orkesterin kanssa maalailtua. Salo mainitsi myös ulkomaisista elokuvista, esimerkiksi ranskalaisista tai ruotsalaisista, saattaneen tulla vaikutteita. Hän keräsi tutuista muusikoista big bandin, joka todellisuudessa oli kylläkin melko pieni: sellainen, jota hän äänilevyjä tehtäessä oli tottunut käyttämään. Lasi aiheeseen tuntuivat Salon mukaan sopivan vibrafoni – jonka valintaan vaikutti myös Modern Jazz Quartetin ihannoiti – ja huilu, maalaisidylliin ja rakkauskohtauksiin puolestaan neljä viulua. (Salo 19.4.1994.)

Myös Toivo Kärki oli pyrkinyt pois tarpeettoman suuren orkesterin käytöstä, jonka kannalla mm. tuottaja T. J. Särkkä oli (Kärki – Niiniluoto 1982, 162–163). Salon (16.1.1996) mukaan Kärki oli äänilevyteollisuudessa tottunut karsimaan pois turhat kulut ja työskentelemään tarkoituksenmukaisen, ”pröystäilemättömän” orkesterin kanssa. Tämä vähensi myös työn määrää: pienemmän orkesterin tai yhtyeen kanssa on helpompi synnyttää musiikkia. Kirjoittaminen, orkesterin harjoittaminen ja äänittäminen käyvät nopeammin. Salo kertookin tehneensä elokuviensa musiikin yleensä ilman suuria partituureja. Äänitysstudioon mentäessä nuotinos tai sovituskappaleesta ei ollut vielä täydellinen, vaan sitä rakennettiin soittajien kanssa sillä pyrkimyksellä, että nämä tekivät persoonallisia lisäyksiään ja toivat esille omaa osaamistaan. Tällaista työtapaa Salo sovelsi elokuvamusiikin tekemiseenkin. Hänen mukaansa näin olivat toimineet aiemmin ainakin jo mainitut Kalevi Hartti ja Osmo Lindeman. Menetelmänsä puolesta tämä oli Salon mukaan uuden sukupolven musiikintekemistä. (Ibid.)

Samanlaisia työmenetelmiä on kirjannut tutkija Jeff Smith (1998) amerikkalaisen pop-elokuvamusiikin (”pop soundtrack”, ”pop score”) tutkimuksessaan. Hänen mukaansa eräs pop-elokuvamusiikille tunnusomainen piirre on perinteistä elokuvamusiikkia suurempi vapaus rytmin ja melodian käsittelyssä sekä eri muusikoille ominaiset soitto- ja laulutyyliessä erotuvat äänen värit. Tästä syystä äänen sointivärien käyttömahdollisuudet ovat Smithin mukaan paljon laajemmat kuin klassisen musiikin edustajilla. Rytmisektion osuutta ei usein edes ole kirjoitettu nuotteihin, vaan soittajat saavat itse hakea luontevan, kyseiselle sävelkielelle ominaisen rytmitystavan. Smith toteaa, että nämä popmusiikille tunnusomaiset piirteet ovat traditionaalisen länsimaisen nuottikirjoituksen tavoittamattomissa. Oikea tuntuma musiikkiin tulee vasta esitysprosessissa. (Smith 1998, 8–10.) Smithin kuvaus pop-elokuvamusiikista sopii Salon kertomukseen hänen omista työtavoistaan. Smith keskittyy tutkimuksessaan Blake Edwardsin ohjaamaan ja Henry Mancinin säveltämään *Aamiainen Tiffanylla* -elokuvaan (*Breakfast at Tiffany's*) vuodelta 1961. Voidaan siis ajatella, että Salo työmenetelmineen on ollut mukana kansainvälisessä trendissä ajallaan.

Musiikin sovittamisen elokuvaan Salon piti kuitenkin edelleen laskea sekuntikellon kanssa. Elokuvan musiikkiaiheet saattavat kuulostaa improvisatorisilta, mutta niiden pituus on tarkoin ennalta määrätty ja laskettu. *Lasisydämeen* Salo kirjoitti suurimman osan melodia-aiheista etukäteen.⁵⁷ Salo käytti samoja muusikoita, joita hän siihen aikaan käytti levytyksissään, kulloisestakin levy-yhtiöstä riippumatta.

57. Salo säilytti nuottikäsitteiden stemmoineen arkistossaan. Vain muutaman musiikkiaiheen nuotit puuttuvat. Osa nuoteista on sutaistu nopeasti kuulakärkikynällä, ne ovat vasta äänityksessä tehtyjä. Pääosa nuoteista on kirjoitettu puhtaaksi musteella. Salo arveli käsialan kuuluvan Unto Haapa-aholle, joka on ilmeisesti tullut auttamaan säveltäjää kiireessä. Salon kirje 8.3.1999.

Altosaxofonia ja klarinettia soitti Leo Kähkönen, tunnettu sodan jälkeisen ajan virtuoosi. Tenorisaxofonia ja klarinettia Joel Lahti, baritonisaxofonia ja bassoklarinettia Unto Haapa-aho, huilua kaiketi edesmennyt Reino Veijalainen. Trumpetti kuulostaa Jörgen Peterseniltä, ja pasuunoissa tuon ajan käytetyimmät Jussi Aalto – Seppo Peltola. Viuluryhmää ei tuohon aikaan juuri voitu ajatella ilman Pauli Granfeltiä konserttimestarina. Kitara ja sähkökitara: Heikki Laurila, basso: Erkki Seppä ja rummut: Erkki Valaste, kahden viimeksimainitun kuullessa tanssiorkesteriini, jolla tuohon aikaan tein keikkaa. Vibrafonia luulin soittaneeni itse elokuvan äänityksissä, koska tuo instrumentti tuohon aikaan oli pääsoittimeni. Kuuntelun perusteella tunnistaninkin, että homman hoiti ylivertainen taituri Rainer Kuisma, joka soitti myös marimbaa (= xylofoni). Rainer Kuisma ostettiin myöhemmin meiltä Ruotsiin Norrköpingin sinfoniaorkesterin lyöjäksi. (Salon kirje 15.3.1999.)

Äänitykset tehtiin Kulttuuritalolla sijaitsevassa Alppi-elokuvateatterissa, jonne Scandia seuraavana vuonna rakensi kiinteän äänitysstudion. Äänittäjänä oli Aarre Elo, joka toimi elokuvien äänittäjänä miltei koko 1950-luvun ja siirtyi vuosikymmenen lopulla Scandia-äänilevy-yhtiöön. (Elo 5.3.1996.)

Kritiikki oli elokuvan musiikille yleisesti ottaen suopeaa, esimerkkinä Leo Nordberg Uudessa Suomessa (18.10.1959): ”’Lasisydämen’ musiikin on onnistunut nimisävelmää myöten laatinut Jaakko Salo, jonka palveluksia kotimaisen elokuvan tulisi ehdottomasti käyttää vastaisuudessakin.”

Salo oli iloinen siitä, että oli voinut tehdä muutaman elokuvan Matti Kassilan kanssa⁵⁸. Hän koki, että Kassilalla oli selvä käsitys musiikin erityisestä tehtävästä elokuvassa. Esimerkiksi kuvarytmiä voitiin rakentaa ajatellen, että musiikki kantaa sitä. Joissakin kohtauksissa kuvaleikkaus tehtiin hänen mukaansa vasta valmiiksi äänitettyyn musiikkiin. (Salo 19.4.1994.) Näin tehden musiikki saatiin toimimaan yhteen muiden elokuvan osatekijöiden kanssa.

Kassila totesi äänikirjeessään 11.2.2008, että musiikkia on *Lasisydämessä* liikaakin, johtuen hänen omasta innostaan selittää toivomuksiaan Salolle runsain sanakääntein. Kuvallinen ilmaisu olisi hänen mukaansa vaatinut hienovaraisemman äänimaailman, joka olisi nostanut enemmän esiin tarinassa piilevää surumielisyyttä (ibid.).

58. Lasisydämen lisäksi Salo on säveltänyt Kassilan ohjauksiin Päämaja (1970) ja Meiltähän tämä käy (1973), johon myös Toivo Kärki sävelsi lauluja.

Lasisydämen henkilöt ja tapahtumat

Jussi Jurkka – lasitaiteilija
 Toivo Mäkelä – psykiatri/kulkuri (kaksoisrooli)
 Aila Pilvessalo (myöh. Arajuuri) – bussiemäntä
 -matkaopas-opiskelija
 Matti Aulos – kauppaneuvos
 Mai-Brit Heljo – sihteeri
 Uljas Kandolin – bussinkuljettaja
 Anja Hatakka – maalaistyttö
 Maikki Länsiö – Mirja, "Mirri"
 Toivo Lahti – Mirrin isä
 Leo Jokela – kauppias
 Pentti Irjala – humalainen pyöräilijä

Milanon triennalessa menestynyt, elämänsä lasille pyhittänyt suomalainen lasitaiteilija kokee hermoromahduksen ja saa psykiatrilta neuvon lähteä lomalle maalle tapaamaan ihmisiä ja iskemään tytöille silmää. Taiteilija noudattaa neuvoja ja lähtee automatkalle halki Suomen. Hän tapaa viehättävän bussiemäntä-matkaoppaan, joka osoittautuu yliopisto-opiskelijaksi. Taiteilija kuitenkin livistää, kun huomaa bussiemännän tunnistaneen hänet. Taiteilija kokee maalaistanssit ja joutuu jopa erään tytön aittaan saatille mutta pakenee kauhuissaan paikalta. Mikään ei ole sellaista, kuin hän oli etukäteen kuvitellut.

Telттаilevan lasitaiteilijan matkaseuraksi ilmestyy hyvin sivistynyt kulkuri. He elävät jonkin aikaa kalalla ja löytävät metsästä pontikkapannun, josta saadaan varastetulle kanalle palan painiketta. Juhannusaattona he pelastavat bussiemännän ahdistelevan bussinkuljettajan kynsistä. Lasitaiteilija vaihtaa auton veneeseen, ja bussiemäntä-opas viettää juhannusaattoon kulkuriparin seurassa vesillä. Hän ja lasitaiteilija ihastuvat toisiinsa ja viettävät yön yhdessä. Seuraavana päivänä miehet livistävät vähin äänin. Lasitaiteilija havaitsee kuitenkin rakastavansa bussiemäntää. Matka jatkuu Helsinkiin, jossa miehet etsivät bussiemännän käsiinsä. Tämä on vihainen, eikä ole näkevinäänkään lasitaiteilijaa. Taiteilija on kuitenkin sitkeä ja taivuttaa lopulta bussiemännän luokseen.

Epilogissa rikastunut kulkuri tulee tapaamaan pariskuntaa, jolla nyt on vauva. Lasitaiteilijan hermot ovat jälleen romahtaneet. Vaimo tukee häntä lempeästi.

Lasisydämen teemat

Lasisydämen keskeisin teema on lasitaiteilijan kypsymättömyys ja kyvyttömyys elää itsensä ja muiden kanssa. Elämä on ollut niin kiireistä ja lasiin keskittynyttä, että se on joillakin tasoilla jäänyt elämättä. Taiteilija ei ole ehtinyt tutustua itseensä eikä ilmeisesti ole selvittänyt itselleen elämän perusasioita. Nyt ”maailman kauneimman esineen” luomisen jälkeen voimat ovat lopussa. Taiteilijalla ei enää ole mitään, mistä ammentaa uuteen luovaan työhön.

Elokuvassa nousee selvästi esiin myös toinen teema: suomalaisen identiteetin ja elämänmuodon muuttuminen. Vastakkain ovat kaiken aikaa toisaalta vanhat kansalliset perinteet – tai kaupunkilaisten nostalgiset mielikuvat perinteisestä maalaiselämästä – ja toisaalta urbanisoituva, kansainvälinen ja nuorison osalta amerikkalaistuva kulttuuri. Kaupunkilaistuminen on vielä melko uusi asia, kuten käy ilmi psykiatrin oletuksesta: ”On kai teillä joku serkku tai setä maalla, jonka luokse voitte mennä!” Maaseutu on kuitenkin muuttunut siitä, millaiseksi lasitaiteilija sen mielessään kuvittelee. Uudet keksinnöt ovat jo maalaisserkkujenkin arkipäivää. Maalaistyttö Mirrin kotitalossakin on ”kaikki reilassa”, kuten hänen isänsä toteaa: ”On puhelimet, on pesukoneet, on jääkaapit, on raktorit. Televisioo vaan odotellaan, antennikin on jo katolla!” Mirri ja Mirrin äiti haluavat muuttaa kaupunkiin.

Bussiemäntä on aktiivinen kiinnostuksessaan suomalaista kulttuuria kohtaan. Hän opiskelee suomen kieltä, kotimaista kirjallisuutta ja kansanrunoutta ja on innostunut kansantänhuista ja muista laulujuhlien esityksistä. Hän toteaa: ”Ainoa turvallisuus tulee itsensä tuntemisesta. Se sopii kansoihin aivan yhtä hyvin kuin yksilöihinkin.” Tällä repliikillä hän osuu elokuvan molempiin teemoihin: suomalaisen identiteetin tilaan ja toisaalta lasitaiteilijan henkilökohtaisiin ongelmiin.

Lasisydämen kerronta

Lasisydämen tapahtumat sijoittuvat vuoden 1959 nykyaikaan. Ajan kulumista on vaikea määritellä, koska sitä ei elokuvassa kolmea heräämiskohtausta lukuun ottamatta ilmaista juuri muuten kuin ristivaihdoilla, joissa edellisen kohtauksen loppu ja seuraavan alku kaksoisvalotetaan lyhyesti, jolloin ne näkyvät yhtäaikaa. Joka tapauksessa tapahtumat oletettavasti sijoittuvat samaan kesään. Epilogi tapahtunee vuotta tai paria myöhemmin.

Elokuvassa ei mainita henkilöiden nimiä. Mainitaan mm. lasitaiteilija, kauppaneuvos, bussiemäntä, puskajussi, ystävä ja matkatoveri mutta ilman nimiä. Henkilöiden identiteetti ei siis ole nimestä kiinni. Ainoastaan tyhjöpäinen, lörröttelevä nuori tyttö Mirri kertoo nimensä ja lempinimensä. Lisäksi Brita Koivunen esittää omaa itseään lavalaulajana.

Paikkakunnista Helsinki esitetään selvästi tunnustettavana. Bussiemäntä kertoo linja-autossa matkustavaisille Kokemäen laulujuhlista, joita esitellään elokuvassa melko pitkään. Samoin hän ilmoittaa heidän saapuvan Mäntykosken kauppalaan, jossa vietetään juhannusta. Tämän nimistä paikkakuntaa ei Suomessa todellisuudessa ole. Kulkuri ja lasitaiteilija puolestaan poikkeavat Kotkassa ja suuntaavat taas Helsinkiin. Suomi, sen luonto ja kaupungit ovat hyvin esillä.

Lasisydämessä ei ajan eikä henkilöiden määrittäminen ole tärkeää. Henkilöistä tiedetään vain välttämätön, jotta roolihahmot olisivat uskottavia. Paljon pitää pelkästään päätellä sivulauseista tai kuvassa näkyvästä. Menneisyydestään ja itsestään kertovat jonkin verran vain lasitaiteilija psykiatrin vastaanotolla ja bussiemäntä lasitaiteilijalle.

Kerronnaltaan elokuva on varsin irtonainen. Syitä ja seurauksia ei lasitaiteilijan henkilöhistoriaa lukuun ottamatta etsitä eikä osoitella, ajan kulumista ei kerronnasta pysty päättämään, kuten ei aina myöskään kohtausten keskinäistä logiikkaa. Lasitaiteilija kulkuri toverinaan ajautuu tapahtumasta toiseen. Elokuvassa on paljon tarkasti piirrettyjä tyyppejä, jotka liittyvät lasitaiteilijan edesottamuksiin vain löysästi. Hän kohtaa matkallaan avioparin, jonka auto on rikki, nuorelta naiselta näyttävän tytön, jonka jalassa on rakko, Mirrin ja tämän perheen, kauppiaan ja juhannusyönä pyöräilevän humalaisen. Kaikki nämä henkilöt hän tapaa vain kerran, eikä heitä mainita ennen kohtaamista eikä sen jälkeen. Ainoastaan bussiemäntä, bussinkuljettaja ja kulkuri ovat mukana pitkin elokuvaa. Samoin irrallisina tapahtumina lasitaiteilija käy latotansseissa ja aamu-uinnilla, ja kulkurin kanssa hän huvittelee autiotalossa pontikkapannun löytymisen jälkeen. Seuraavana aamuna miehet kilpailuttavat tukkeja jokiuomassa, ja kulkuri kuvittelee tukin tien esimerkiksi New York Timesiksi, joka kulkeutuu kotiin jossa syödään erinomaisen hienoja ruokia. Kohtaukset liittyvät toisiinsa kevyesti, mutta kuitenkin nykykatsojan silmin luontevasti.

Lasisydän ei selittele asioita monisanaisesti, vaan luottaa katsojan ymmärrykseen ja päättelykykyyn. Esimerkiksi elokuvan loppupuolella kulkuripari veneilee Helsinkiin, jossa taiteilija vaihtaa veneen autoon. Tässä lyhyessä kohtauksessa ei käytetä ollenkaan repliikkejä eikä musiikkia, pelkkä henkilöiden viittilöiminen riittää selvittämään asian. Seuraa lyhyt kohtaus, jossa miehet ajavat Helsingissä eduskuntatalon ohitse. Seuraavassa kohtauksessa kulkuri odottaa autossa matkatoimiston edessä, kun lasitaiteilija tulee ovesta, ja kysyy: "No?" Taiteilija vastaa: "Ei ollut, mutta sain osoitteen." Näistä tapahtumista lähtien elokuvan loppu koostuu monesta lyhyestä kohtauksesta, joissa vuorosanojen käyttö on hyvin niukkaa. Informaatio tulee lähinnä kuvallisessa, jossain määrin myös musiikillisessa muodossa. Tällainen ilmaisu on tyyppillistä koko elokuvalle, vaikka se korostuukin muutamissa kohtauksissa, kuten juuri elokuvan lopussa.

Lasisydämen yleisilme on kepeä ja paikoitellen jopa farssimainen. Elokuvan henkilöhahmot esitetään bussiemäntää lukuun ottamatta miltei järjestään koomisina, sivuosia myöten. Lasitaiteilijan ongelmaa käsitellään komedian keinoin. Hän yrittää elää psykiatrin ohjeiden mukaan ja koettaa selviytyä – ja nauttia – maaseudusta ja tytöistä, vaikka ennakkoasenteidensa takia erehtyykin useamman kerran. Jussi Jurkan ilmeet, liikkeet, toimet ja monet vuorosanatkin tekevät taiteilijan hahmosta koomisen. Kohtauksissa, joissa hän rakastuu bussiemäntään, hän on normaalin viehättävä. Toivo Mäkelän liioitteleva esiintyminen psykiatrina on puhdasta farssia. Hänen kulkurihahmonsansa on uudenaikainen tyylielmä, joka muistuttaa enemmän Chaplinia kuin kotimaisten elokuvien perinteisiä reippaita kulkijoita, jotka elokuvan todellisuudessa usein olivat kreivejä tai insinöörejä. Itse asiassa tämänkin elokuvan työtä kaihtava elämäntaiteilija on todellinen herrasmies. Maalaisyttö Mirri ja hänen isänsä ovat farssimaisesti tyypiteltyjä, kyläkauppias ja myöhäinen polkupyöräilijä taas liioittelemattoman huvittavasti esitetty. Viimeksi mainitut ovat toden tuntuista hahmoja, niin kuin myös bussiemäntä ja bussinkuljettaja, jotka ovat myös melko arkisia. Paikoitellen tekniikaltaan ontuva jälkiäänitysikin on kokeneilta näyttelijöiltä onnistunut miltei kautta linjan, vain kokematon Pilvessalo usein lausuu repliikkejään normaalin puhumisen sijaan.

Elokuvassa nauretaan myös juupoille ja veteen putoamisille, kuten niin monissa vanhemmissakin kotimaisissa elokuvissa. Kohtaukset vain saattavat olla toisen näköisiä, kuten pieni, mutta elävä muotokuva humalaisesta polkupyöräilijästä juhannusyössä. Toiminnallista huumoria on useissa kohtauksissa. Huvittavuutta synnyttää myös katsojan ennakko-odotusten rikkominen: arvostettu lasitaiteilija varastaa kanan ja on innoissaan tapahtuneesta, rääsyinen kulkuri on hyvin sivistynyt ja gourmet-ruuan tuntija, auto vaihdetaan ”häätätapauksen” niin vaatiessa veneeseen ja vene taas autoon – aina edellistä huonompaan.

Elokuvan sinänsä traaginen loppukin on hauska kerrottu: uudelleen hermokimpuksi muuttunut lasitaiteilija esitetään eräänlaisena suurena lapsena, jota bussiemäntä, nykyinen vaimo, nyt hoitaa ja tyyntyyttää. Kulkuriveri puolestaan on kokenut täydellisen muodonmuutoksen. Hänestä on kehkeytynyt vuosisadan alkupuolelta pukeutumismallinsa ottava tyylikäs herrasmies. Hän puhalttaa savut sikaristaan ja toteaa kameralle elokuvan viimeiseksi repliikiksi: ”Joo. Se on sellainen LUONNE.” Elokuvan alkupuolella taiteilijan ahdistuksesta on kerrottu hänen omasta näkökulmastaan. Elokuvan lopussa hän on jälleen samassa tilassa, mutta kerronta ei enää ole henkilökohtaista, vaan se tapahtuu etäämpää. Lasitaiteilijan ongelma on muuttunut mittasuhteiltaan arkipäiväiseksi vaimon ja kulkuriverin sitä tarkastellessa. Elokuvan rakenne on kehämäinen, tai oikeammin spiraalimainen: sen lopussa ollaan kuitenkin eri tasolla kuin alussa.

Analyysi *Lasisydämen* musiikista

Lasisydän on syvälinen komedia, jonka musiikissa on niin reippaita ja koomisia kuin haikealtakin tuntuja aiheita. Musiikki nousee ajoittain hyvin esiin, ja katsojasta saattaa tuntua, että sitä olisi enemmänkin kuin vajaa kolmannes elokuvan kestosta, mikä on todellinen määrä. Musiikin teostomerkintä on 28'50" ja elokuvan kesto 97 minuuttia. Useissa kohtauksissa musiikki ei kuitenkaan soi jatkuvana vaan esiintyy lyhyinä kommentteina tai tehosteina.

Saadakseni esille olennaiset piirteet *Lasisydämen* musiikista tarkastelen sitä kolmelta eri kannalta. "Lasisydän"-iskelmä on elokuvassa hyvin keskeinen, ja aloitankin tutkimalla sen erilaisia käyttötapoja. Toiseksi valotan musiikin käyttöä roolihenkilön mielenliikkeiden ilmaisijana. *Lasisydämässä* on runsaasti pieniä musiikkiaiheita, jotka ilmaisevat ja syventävät roolihahmojen sisäisiä kokemuksia. Kolmanneksi kirjoitan musiikista komedian synnyttäjänä ja vahvistajana. Teen myös havaintoja musiikin rakenteellisesta käytöstä ja vaikutuksesta.

"Lasisydän"-iskelmä

"Lasisydän" kuullaan instrumentaaliversiona heti alkumusiikissa. Musiikki alkaa n. 10 sekuntia ennen kuvaa reipastempoisella big band -alukkeella C-duurissa. Musta kuva vaihtuu ristivaihdolla otokseksi hyllyllä olevasta hieman lasisydämen muotoisesta maljakosta, ja pian syttyy siihen suunnattu kohdevalo. Malja taittaa valoa kauniisti ja ikäänkuin syttyy itsekin. Musiikki tukee tapahtumaa kolmella rauhallisesti nousevalla vibrafoniäänellä (g^1 , g^2 ja g^3), joista keskimmäisen kohdalla kohdevalo syttyy.

Reipastempoinen big band jazz -aluke luo odotuksia vauhdikkaasta, modernista amerikkalaistyyppisestä viihde-elokuvasta, jossa on toimintaa ja nopeita leikkauksia ja josta heinäsuovakohtaukset puuttuvat. Yksittäiset nousevat vibrafonisävelet rauhoittavat tilanteen, ja yhdessä kohdevalon kanssa ne korostavat lähikuvassa olevan lasimaljan tärkeyttä: se on siis keskeinen elokuvassa. Itse asiassa tätä kyseistä maljaa ei elokuvassa myöhemmin nähdä, se esiintyy vain piirrettynä elokuvan lopussa.

Vibrafonisävelten jälkeen alkaa "Lasisydämen" laulumelodia c-mollissa pehmeästi hieman rauhallisemmassa tempossa, mutta hyvin rytmikkäänä instrumentaaliversiona – sovitus on vaihteleva soolo- ja tutti-osin. Samalla alkavat alkutekstit suomeksi ja ruotsiksi. Kamera perääntyy hieman, malja jää keskelle valoon ja muu ympäristö on salaperäisen varjoisa. Tekstit vaihtuvat ristikuvina. Tuottajan ja elokuvan nimen jälkeen kamera kääntyy hieman oikealla noutamassa Jussi Jurkan, joka asettuu hyllyn taakse tarkastelemaan maljaa, kasvot sen yläpuolella kameraan päin. Hän saa nimensä kuvaan, samoin Aila Pilvessalo ja Toivo Mäkelä, jonka jälkeen Jurkka vetäytyy näkymättömiin. Kamera perääntyy ja näyttää koko hyllykön, joka on täynnä taidelasiesineitä. Sivuosanäyttelijät ilmoitetaan pienemmällä

LASISYDÄN

Sanat: SAUKKI

JAAKKO SALO

Medium-tempo

REFR.

1. Lin-na pääl-lä la-si-vuo-ren kut-suu kul-ki-jaa:
 2. Lin-na pääl-lä la-si-vuo-ren sy-dä-me-si-on.

Ku-ka luok-se nei-don nuo-ren y-lös rat-sas-taa? Prins-ses-sa vain
 Mil-lä voi-tan la-si-kuo-ren, o-len neu-vo-ton. Mik-si tor-jut

kat-soo kuin-ka rin-teet ki-mal-taa, la-si-vuur-ta ri-ta-rit ei
 rak-kau-den, kun het-ki sii-hen ois, mik-si kaik-ki kau-nit sa-nat

saa-ta val-loit-taa. Mut-ta ssa-puu vuo-ren al-le pai-men-poi-ka vain,
 kar-koi-tat sä pois? La-si-sy-dän tait-taa va-lon, vä-rit ki-mal-taa.

Copyright 1959 by Scandia-Musiikki Oy., Helsinki. KS-320-

Lasisydän. Jaakko Salon jazziskelmä vuodelta 1959.

Copyright Warner Chappell Music Finland. Julkaistu kustantajan luvalla.

tekstillä kuin edelliset, pääosanesittäjät. Taustakuvat vaihtuvat otoksiin lasinpuhaltajista työssään. Viimeiseksi näyttelijöiden teksteissä on suurella ”sekä Brita Koivunen”. Ilmeisestikin elokuvaa haluttiin myydä tämän suosituksen iskelmälaulajan avulla. Tekstit etenevät käsikirjoittajista kuvaukseen ja lavastukseen. Näiden aikana musiikki jättää iskelmäaiheen ja tapaileekin lyhyesti toista, ”matkamusiikiksi” nimeämäni musiikkiaihetta. Musiikki- ja äänitystekstien aikana vibrafoni soittaa yksin suurista tersseistä rakentuvan ylöspäisen kulun, joka loppuu kitarasointuun. ”Lasisydän”-teema alkaa uudelleen ja tekstit etenevät viimeiseksi Suomen Filmitoimintasuuteen. Se hoiti elokuvan levityksen ja sai siksi oikeuden käyttää SF-tunnusta alkutekstien lopussa. Alkumusiikissa on selkeä loppu. Aivan viimeisenä on mollivoittoinen sointu, jonka aikana SF häipy ristikuvaan.

Alkumusiikki esittelee ”Lasisydämen” lisäksi hyvin lyhyesti myös muutamia muita elokuvan musiikkiaiheita, klassisen elokuvan alkumusiikeille yleiseen tapaan. Alkupuolella tehosteenomaiset vibrafonisävelet luovat heti yhteyden kuvassa olevan lasiesineen ja vibrafonin äänen välille ja synnyttää näin symbolisen funktion. Vibrafoni soi hieman lasin tavoin, ja sen äänenväri on kirkas kuin lasi, vaikkakin hieman pehmeämpi. Nouseva vibrafonikulku toistuu alkumusiikin puolivälissä ja saa aikaan hieman odottavan, salaperäisen tunnelman. Nämä yksittäiset äänet ilman koko orkesteria luovat mielleyhtymiä nimenomaan tietyille tai tietyille yksittäisille henkilöille tapahtuviin asioihin, jotka ovat näille yksilöille merkittäviä ja syviä. Henkilö on tällaisen musiikin ajan ikään kuin lähikuvassa. Tällainen intiimi musiikki on vastakohta eepiselle, lavealle kerronnalle ja runsaalle musiikille. Gorbmanin (1987) mukaan tällainen intiimi ”identifikaatiomusiikki” on huomaamatonta ja vetää katsojan sisään kerrontaan ja tuntuu henkilökohtaiselta. Eepinen ”spektaakkelimusiikki” taas nousee enemmän esille ja etäännyttää katsojan yhdistäen hänet enemmänkin toisiin katsojiin kuin elokuvan henkilöihin. (Gorbman 1987, 68.) Tässäkin alkumusiikissa koko orkesterin käyttäminen tuntuu siirtävän tarkastelun kohteen hieman kauemmaksi. Puolivälissä kuullaan myös muistuma ”matkamusiikki”-aiheesta, joka on rytmitetty ontuvaksi. Tällaisena se johdattaa ajatukset sirkukseen tai muuhun farssinkaltaiseen kohellukseen. Se viittaa komediaallisuuteen mutta samalla ennustaa, että vetävän iskelmän siloisuus ei jatku itsestään, vaan elokuvan tapahtumissa on myös karikoita.

Alkumusiikki täyttää klassisen elokuvamallin mukaiset perinteiset tehtävät: se ilmoittaa, että jotakin on alkamassa, ja antaa myös vihiä alkamassa olevan elokuvan genrestä tai tunnelmista. Mielestäni musiikin synnyttämä tunnelma on energinen ja vahvasti elävä mutta hieman haikea tai surumielinen. Ensimmäinen säe, joka toistuu laulun lopussa, on kirjoitettu luonnolliseen molliin. Toisen säkeen sekvenssinomaisessa kertauksessa 7. sävel on korotettu. Melodia muistuttaa joitakin itäeurooppalaisia kansansävelmiä, joista myös tehtiin iskelmäsovituksia. Esimerkiksi Grigori Ponomarenkon

venäläisestä kansanlauluaiheesta kirjoittama "Huopikkaat" on samantapainen, samoin Jacques Hallandin "Lalaika", jonka Salo myöhemmin vuonna 1962 sovitti Ann-Christinelle ja Four Catsille. Melodia siis sinänsä on kansanlaulunomainen, ja sovitus ja instrumentointi ovat ne piirteet, jotka synnyttävät mielle yhtymiä ajankohtaiseen amerikkalaiseen elokuvaan ja jazz- ja iskelmämusiikkiin. Samoin elokuvassa esiintyvä Brita Koivunen oli kotimaassa ajankohtainen iskelmätahti, joka lavoilla lauloi miltei ainoastaan amerikkalaista jazz-pitoista ohjelmistoa. Ollaan siis ajan hermolla, ja elokuvan henkilöt ovat todennäköisesti tällaista musiikkia harrastavia, nuoria tai nuorehkoja ihmisiä. "Lasisydämen" pääteema toistuu jo alkumusiikissa niin monta kertaa, että se varmasti jää heti katsojan mieleen. Näin se palvelee elokuvan rakennetta luoden yhtenäisyyttä toistuessaan eri yhteyksissä ja vielä päättäessään elokuvan.

Alkumusiikilla on siis useita funktioita. Kokemuksellisiin kuuluvat viihdyttämisen ja elokuvan maailmaan sulauttamisen funktiot. Sisältöfunktioista selkeitä ovat tunnelman luominen, symbolinen representaatio, aikakauden ilmaiseminen sekä ennakointi. Rakenteellisia funktioita ovat muodon selkeyttäminen, kohtauksen sitominen sekä korostus, joka tässä ei tapahdukaan voimakkaalla äänellä vaan muuta musiikkia huomattavasti hiljaisemmilla vibrafoniäänillä. Ulkoinen funktio on viihde-elokuvan genreen sitoutuminen.

Alkumusiikin jälkeen "Lasisydän" kuullaan seuraavan kerran kohtauksessa, jossa juhlavastaanotolta paennut lasitaiteilija pohtii tilannetta kotonaan. Hän istuu synkkänä nojatuolissa lasiesinettä tuijottaen, kun musiikki alkaa. Hän hätkähtää ja kääntyy ikkunaa kohti. Brita Koivunen laulaa. Taiteilija nousee ja avaa ikkunat apposen auki, jolloin musiikki voimistuu ja osoittautuu näin diegeettiseksi. Hän painaa päänsä ja sulkee tuskaisasti silmänsä, kun Koivunen laulaa "lasivuorta ritarit ei saata valloittaa". Kamera kuvaa viereisen kerrostalon isolla parvekkeella ilmeisesti äänilevyn tahdittamana Tanssivaa neljää pariskuntaa. Heti tanssijoiden takana näkyy Suurkirkko illan hämärässä. Suurin leikkauksin siirrytään vielä näkymiin satamasta, Katajanokalta ja Uspenskin katedraalin suuntaan. Öinen Helsinki on kaunis, mutta lasitaiteilija ei näe sitä, koska hän kärsii pää painuneena. Koivusen laulaessa "sydän nuori palkaksensa" taiteilija sulkee nopeasti ikkunat ja kääntyy tuskaisena. Musiikki loppuu heti, kun ikkunat sulkeutuvat. Näin sen diegeettisyys korostuu.

Kohtauksessa kuullaan siis vain alku "Lasisydäimestä" mutta tarpeeksi, jotta taiteilija ja yleisö yhdistävät laulun lasitaiteilijaan ja hänen ongelmaansa. Musiikki ja toisaalta taiteilijan tuska ovat korostetusti esillä. Taiteilijan ahdistus lisääntyy selvästi hänen kuunnellessaan laulun sanoja. Tästä lähtien kappaletta tai osia siitä voidaan käyttää viittaamaan lasitaiteilijaan. "Lasisydän" myös sitoo yhteen otokset Helsingistä. Ne osoittavat taiteilijaa ympäröivän kauneuden, josta hän ei pysty nauttimaan. Muut huvittelevat kutsuilla tanssien, hän on yksin, ahdistuneena.

Musiikilla on tässä kohtauksessa erityisesti symbolinen funktio. Lisäksi se kepeydellään ja tanssillisuudellaan ilmaisee huvittelevan seurueen tunnelman. Toisaalta se samalla korostaa vastakkaisuudellaan lasitaiteilijan ahdinkoa, jota sanat puolestaan myötäilevät.

Eräänlaisena viittauksena "Lasisydän"-teeman alku on kohtauksessa, jossa lasitaiteilija matkalle lähtiessään odottaa bussin väistyvän ja kohtaa bussiemännän ensimmäisen kerran. He vaihtavat muutaman sanan, mutta lasitaiteilijan kiinnostusta ei mitenkään korosteta kuvallisessa ilmaisussa. Kun linja-auto lopulta toisen kerran peruuttaa, alkaa reipastempoinen musiikki. Se luo iloisen matkalle lähdön tunnelmaa kuviin, joissa auton ympärillä hyörii matkalaisia kyytiin pääsyä odotellen. Kun lasitaiteilija lopulta pääsee ajamaan ja ohittaa samalla bussiemännän, jatkuu musiikki tämän kohdalla suoraan "Lasisydän"-teemaksi vaihtuen. Huilu soittaa rauhallisen lempeästi puolet ensimmäisestä säkeestä eli kahdeksan ensimmäistä säveltä.

Musiikki on siis ei-diegeettistä, joten se on joko tarkoitettu yleisön tunnelmaa luomaan, tai sitten se kertoo roolihenkilön tunnoista. Koska lasitaiteilija ei kuvassa osoita erityisen huomattavaa kiinnostusta emäntään, saattaisi musiikki olla eräänlainen tulevien tapahtumien ennakointi elokuvayleisölle. Samoin kuin kohdevalo ja vibrafonisävelet alkumusiikissa antavat ymmärtää lasimaljan olevan elokuvassa keskeinen, kohdistaa muistuma "Lasisydämeestä" tässä kohtauksessa katsojan huomion bussiemäntään.⁵⁹ Teema loppuu kesken muttei väkivaltaisesti. Loppuessaan dominanttisäveleen se luo odotusta: seuraa vielä jotakin, joka saattaa teeman päätökseen.

Seuraavan kerran "Lasisydän" soi maalaistyttö Mirrin aitassa, jossa tämä aikoo soittaa Tommy Steelen levyn mutta päätyykin "Porsliinisydämeen", joka osoittautuu "Lasisydämeeksi". Hetken kuunneltuaan hän hihkaisee: "No nyt tanssitaan!" mutta lasitaiteilija on jo karannut. Kohtaus ilmaisee, että "Lasisydän" on niin suosittu iskelmä, että se on löytänyt tiensä Elvis Presleytä ja Tommy Steeleä kuuntelevan hupakon kokoelmiinkin. Lisäksi kappaleen tanssimusiikkifunktio vahvistuu. Musiikki soi kohtauksessa levyiltä, eikä sillä ole sellaisia tehtäviä kuin esimerkiksi edellisessä teemuistumassa, joka kuului ei-diegeettisenä. Aittakohtaus asettaa "Lasisydämen" myös ironiseen valoon. Mirri joutuu nimittäin ajamaan ikkunasta pois lehmän, joka tunkee kuulemma päätään sisään aina, kun hän soittaa tätä levyä. Ironista on tietenkin myös se, että helsinkiläiselämänsä pakeneva lasitaiteilija joutuu romanttiseksi kuvittelemassaan maalaisympäristössä kuuntelemaan lasista kertovaa tuttua, epämieluisaa iskelmää. Musiikki tuntuu pilkkaavan häntä, kun hän pakenee autolleen.

59. Suuri osa yleisöstä on mahdollisesti tuntenut Aila Pilvessalon jo ennestään ja havainnut alkuteksteistä tai jo mainoksista, että hän on yhdessä elokuvan pääosista. Elokuvan sisäisessä dynamiikassa ei tietysti tällaisia seikkoja kuitenkaan oteta huomioon.

Musiikki siis luo kohtauksessa ajankuvaa ja muistuttaa huvittavalla tavalla elokuvan teemasta.

Kokonaan, kaikkine sanoineen, "Lasisydän" kuullaan vain juhannusajelu kohtauksessa. Lasitaiteilija ja bussiemäntä, joka on osoittautunut kesätyötä tekeväksi yliopisto-opiskelijaksi, viettävät juhannusaattoa yhdessä, kulkuri kolmantena. Veneajelulla he ohittavat tanssilavan, jolla Brita Koivunen juuri esiintyy. Veden yli kuuluu aluksi alkumusiikista tuttu repäisevä big band -alkusoitto. Vasta kun Koivunen alkaa laulaa, leikkaa kuva veneilijöistä tanssijoihin, joiden takaa erottuu Koivusen pää, vähän basistia ja paria muuta soittajaa. Myöhemmistä otoksista käy ilmi, että tanssiorkesteriin kuuluvat lisäksi ainakin kitaristi ja rummut. Puhaltimet puuttuvat tästä kokoonpanosta, tai ainakaan niitä ei näy, joten yhtye ei liene se, mikä ääniraidalta kuuluu. Aiempina vuosikymmeninä tuiki tavallisen käytännön mukaan kuvassa näkyvät soittimet, olivat ne sitten mitä tahansa, antavat "luonnollisen" oikeutuksen suureinkin ääniraidalta kuuluvaan orkesteriin.⁶⁰

Tällä kertaa pitkäkö iskelmä kuullaan aivan kokonaan alusta loppuun. Näkymät vaihtelevat sen aikana tanssilavasta Koivuseen lähi- tai puolilähikuvassa, järvimaisemaan sekä lasitaiteilijaan ja bussiemäntään, jotka istuvat vierekkäin veneen perässä ja selvästi nauttivat olostaan ja toisistaan. Loppusoiton aikana bussiemäntä hymyilee keimaillen lähikuvassa. Edeltävistä kuvista ei selviä, kenelle hän hymyilee, eikä seuraavistakaan. Aiempiin veneotoksiin nähden lasitaiteilija olisi väärällä puolella. Tämä pieni tutkielma bussiemännän kasvoista on erityisen tehokas kahdesta syystä. Ensinnäkään se ei ole kiinnittynyt muihin otoksiin ja nousee muusta kerronnasta irrallisuudellaan. Toiseksi, elokuvassa ei roolihenkilöistä juuri lähikuvia käytetä, joten harvinaisuudessaan se korostuu. Tässäkin suhteessa siis Brita Koivunen on näkyvästi esillä täyttäessään useita lähikuvia laulunsa aikana.

"Lasisydämellä" on tässä kohtauksessa monia funktioita. Lavatanssit veden äärellä kuuluvat suomalaisen juhannuksen peruskuvastoon. Lavalla ei kuitenkaan soi enää haitari – vaikka sitäkin kuullaan veneajelun aikana –, vaan nykyaika on saavuttanut maaseudun tässäkin suhteessa, ja lavalta raikuu jazziskelmä koväänisten kautta. Se luo siis ajankuvaa. Lisäksi iskelmä sitoo yhteen otokset tyypillisistä suomalaisista juhannusriennoista. Ilmeisestikin sen aikana myös päähenkilöiden välit lämpenevät, joten iskelmä antaa heidän suhteelleen aikaa kehittyä. Tärkeä funktio iskelmällä on elokuvan sisällön kiteyttäjänä. "Miksi kaikki kauniit sanat karkoitat sä pois?" kysyy Koivunen laulussaan ja lopettaa: "Lasisydän särkynyt vain rakkauden saa." Elokuvassa lasitaiteilija pakenee lämpenevältä vaikuttavaa ihmissuhdetta toistuvasti ja särkee lopulta omankin sydämensä aiheu-

60. Altman (1987) kutsuu tätä käytäntöä nimellä "audio dissolve". Ks. *ibid.*, 110.

tettuaan ensin saman bussiemännälle. Tässä vaiheessa kuultuna iskelmä siis sanoituksellaan ennakoii tulevia tapahtumia.

”Lasisydän”-aihe kuullaan vielä toistamiseen juhannusaaton tapahtumien yhteydessä. Juhannusveneilijät ajelevat, taustalla soi haikea haitarivalssi. Kulkuri tarkkailee rannalla olijoita, lasitaiteilija ja bussiemäntä keskustelevat innokkaasti. Musiikki loppuu keskustelun aikana. Taiteilijan mielestä Luojalla olisi nyt syytä kadehtia häntä. Hän ja bussiemäntä katsovat toisiinsa. Seuraavaksi lähikuvassa on kaksi ruskettunutta reiden päällä lepäävää kättä, joiden pikkurillit lähestyvät hieman toisiaan. Musiikki alkaa keskeltä ”Lasisydän”-teemaa, huilu soittaa melodiaa pehmeästi kitaran ja vibrafonin säestäessä. Lopulta taiteilija tarttuu emännän käteen ja he suutelevat puolilähikuvassa. Samalla hetkellä viulut ottavat vauhtia glissandolla alhaalta päin ja soittavat teeman toiseksi viimeisen säkeen voimakkaasti, viimeisiä tahteja hidastaen. Teema jatkuu loppuun mutta hiljenee ja tyynyy viimeisen säkeen ajaksi pehmeämmäksi ja hiljaisemmaksi; klarinetti, bassoklarinetti ja kitara säestävät. Kohtauksessa on siis selkeä musiikillinen lopuke, jonka jälkeen kohtaaus vaihtuu äkillisesti ristivaihdolla seuraavaan, ja myös musiikki vaihtuu yhtäkkiä.

”Lasisydämen” toiseksi viimeinen säe toimii tässä rakastumassa olevan miehen ja naisen tunnekuohon ilmentäjänä. Se auttaa katsojaa ymmärtämään tämän suudelman merkityksen roolihenkilöille ja heidän kokemansa tunteen syvyyden. Glissando säkeen alussa ja selvästi edeltävää suurempi äänenvoimakkuus antavat lisämerkitystä suudelmalle, samoin jouset, joilla melodia nyt soitetaan. Rakastumisen tunteita on elokuvissa perinteisesti vahvistettu viulusektiolla, ja Salokin on luottanut tähän keinoon. Lisäksi teema esitetään pehmeämmin kuin svengaavassa Koivusen lauluesityksessä. ”Lushy strings” on tuttu amerikkalaisesta elokuvasta: suurella jousistolla luotu runsas musiikki on pehmeää kuin sametti. Tässä jousia on vain neljä, mutta vaikutelma on samankaltainen kuin useiden amerikkalaisten elokuvien musiikissa, mikä osoittaa sovituksen ja äänityksen toimivuuden. Musiikki saa myös aikaan tunteen siitä, että elokuvan tarina kohoaa yksityiseltä tasolta yleiselle, elämää suuremmaksi elokuvaksi.

Edeltävässä lavaesityksessä kuullaan myös iskelmän verse eli C-osa, jossa Koivunen lähikuvassa laulaa ”Tänä iltana muistelen tarinaa...”. Lähikuva kiinnittää katsojan huomion tähän iskelmän kohtaan. Se saattaaakin jäädä kuulijan mieleen niin, että hän osaa yhdistää sanoihin kohtauksen, jossa lasitaiteilija ja bussiemäntä nauttivat aurinkoisesta juhannusaamusta saaren rannalla. C-osan aloittaa klarinetti vibrafonin ja hiljaisen kitaran säestyksellä, kun taiteilija pitää seuralaistaan rintaansa vasten, ja tämä huokaisee onnellisena: ”Tämän minä muistan aina. Sittenkin, kun sinä olet minut jättänyt.” Taiteilija mumisee kysyvästi. Musiikki muuttuu hieman liikkuvammaksi, kun emäntä vastaa reippaammin: ”Ei mitään. Mennään uimaan!”

Välikkeenomainen, tanssillisen keinuva molliaihe kahdella klarinetilla ja kitaralla soi edelleen, kun pari hyppää kimmeltävään veteen rantakiveltä. Saman aiheen alku toistuu viuluilla ja jatkuu piccolohuilulla, kun kuva leikkaa rannalta veteen siirtyvään sorsapariskuntaan. Piccolo tuntuu kertaavan vedessä välkkyvää valoa. Kulkuri kömpii haukotellen veneen hytistä. Viulut aloittavat "Lasisydän"-teeman toiseksi viimeisen säkeen klarinetin, vibrafonin ja kitaran pehmeästi säestämänä, kun bussiemäntä ja lasitaiteilija seisovat kirkkaan kesäaamun valoa heijastavassa vedessä. He katsovat toisiaan ja taiteilija sanoo: "Tämän minä muistan aina. Sittenkin, kun olemme olleet naimisissa 20 vuotta." Teema loppuu vibrafonin säestämän huilun pehmeästi soittamana. Bussiemännän katse on täynnä rakkautta hänen katsoessaan taiteilijaa, jonka kasvoja ei näy. Teeman lopputtua he kumartuvat harkitusti suutelemaan toisiaan. Musiikki hidastuu viuluilla soitettuun kaksi oktaavia nousevaan murtoointuun ja päättyy vibrafonilla soitettuun perussäveleen. Tämän lopukkeen aikana tapahtuu ristivaihto kulkuriin, joka kärtyisenä heräilee veneessä.

"Lasisydämen" C-osalla on siis tässä kohtauksessa ennakoiva funktio. Bussiemäntä olettaa, että tästä tulee lasitaiteilijalle vain ohimenevä episodi, jota hän tulee kaihoisana muistelemaan. Tulevaisuutta optimistisemmin tarkastelevan lasitaiteilijan repliikin aikana kuullaan taas jo tutummaksi tullutta pääteemaa. Viuluilla soitettuna toiseksi viimeisestä säkeestä on nyt muodostunut lasitaiteilijan ja nuoren naisen välisen rakkauden täyttymyksen ilmentymä, voimakkaan tunnetilan osoittaja.

Rakkauden täyttymyksestä ei ole tietoa, kun bussiemäntä juhannusretken jälkeen kiiruhtaa hotellihuoneeseensa vaihtamaan vaatteita. Miehet ovat luvanneet odottaa alhaalla, mutta kiivetessään rappuja ylös bussiemäntä huomaa ikkunasta heidän karkaavan hyvää vauhtia. Sitoutumista pelkäävä, ihmisenä kypsytön lasitaiteilija katkaisee jo syventyneen suhteen väkivaltaisesti ja hyvin loukkaavalla tavalla: hän rikkoo lupauksensa ja poistuu paikalta ilman selityksiä. Bussiemäntä ei kuitenkaan raivostu, sellaiseen ei viittaa hänen ilmeensä eikä musiikkikaan. Hänhän oli aavistanut tämän jo ennalta. Hän pysähtyy pettyneenä, ja vibrafoni soittaa hitaasti korkealta viisi säveltä "Lasisydämen" alusta, kolme viimeistä kaksiaanisesti. Säe jää kesken, ja sanat muistava huomaa, että sanakin jää kesken: "Linna päällä la-".

Bussiemäntä näyttää lähinnä surumieliseltä, ja sellaiselta kuulostaa rauhallinen, pehmeä mollissa soiva musiikkikin, joka näin kommentoi tilannetta. Bussiemännän ja lasitaiteilijan yhteinen tarina näyttää loppuvan äkillisesti kesken kaiken. Teeman viisi ensimmäistä säveltä lienee vähimmäismäärä, jolla sen varmasti tunnistaa "Lasisydämeksi", eli muistuma on lyhyin mahdollinen. Musiikilla on selkeä symbolinen funktio samalla, kun se ilmaisee bussiemännän tunnetta.

Lasitaiteilija on harmissaan tapahtuneesta ja jatkaa vaitonaisena matkaa veneellä kulkurin kanssa. Aamulla hän katselee merelle autiolla kallioran-

nalla ja näkee näyn: bussiemäntä kävelee lempeänä häntä kohti ja avaa sylinsä. Kohtaus on toteutettu ristivalotuksena merimaiseman päälle. Vibrafoni soittaa pehmeästi ja rauhallisessa tempossa puolet "Lasisydämen" ensimmäisestä säkeestä kaksiäänisesti ja vielä pari ylimääräistä säveltä lopukkeeksi.

Kuva leikkaa lyhyesti puolilähikuvaan hieman hämmästyneen näköisestä lasitaiteilijasta. Sitä seuraa laaja yleiskuva rannalta, jossa hän seisoo yksin ja huutaa: "Minä olen hullu! Minä olen tolo! Mies ilman aivoja tulkaa katsomaan vielä ehtii! 100 markkaa!" Sitten hän ryntää herättämään kulkuria ja ilmoittaa tälle: "Minä rakastan häntä, ymmärrätkö?"

Ilmestyksenomaisuutta korostavat merellä tulviva valo ja siinä hohtava bussiemännän hahmo. Vibrafonin kirkas äänenväri lisää valon tuntua. Se on myös elokuvan alusta asti yhdistetty lasiin. Mahdollisesti lasitaiteilija on jollakin tavoin yhdistänyt intohimonsa lasiin ja tämän naisen. Pehmeästi soitettuna musiikki vahvistaa mielikuvaa bussiemännästä lempeänä ja hyvänä olentona.

Lasitaiteilijan ja bussiemännän suhde ei tässäköön kohtauksessa johda täyttymykseen, ja heidän rakkauteensa yhdistetty musiikkiaihe on kesken-eräinen, vaikkakaan ei niin pahasti kuin edellisessä kohtauksessa. "Linna päällä lasivuoren..." on jo jonkinlainen kokonaisuus, ja nousevan lopukkeen kaksi ääntä luovat positiivista odotuksen tuntua. Musiikilla on tässä ilmestyksessä voimakas symbolisen representaation funktio. Samalla se ennakoii.

Koko ensimmäinen säe "Lasisydäimestä" kuullaan melkein elokuvan lopussa, kun bussiemäntä alkaa lopulta hieman pehmetä lasitaiteilijan katumusharjoitusten johdosta. Käsitän teeman esiintymisen nimenomaan niin, että taiteilijan ja bussiemännän yhteinen tulevaisuus on tässä kohtauksessa taas mahdollinen. Bussiemäntä saa taiteilijalta litteän lasisydämen, joka on särjetty kolmeen osaan. Aluksi hän lukee mukana olevan lapun: "Katso mitä olet tehnyt minulle! Voitko tehdä tälle mitään? PS. Olen ulkona jälleen." Kun bussiemäntä nostaa lapun ja näkee lasisen särkyneen sydämen, alkaa "Lasisydän" heti. Teema soi hitaana ja rauhallisena kaksiäänisesti.

Bussiemäntä huokaa ja menee ikkunaan. Lasitaiteilija vilkuttaa hänelle varovasti kadulta. Bussiemäntä kuvataan nyt ikkunassa ulkoa päin. Hän näyttää hyvin surulliselta ja myötätuntoiseltakin. Hän nyökkää hitaasti ja huokaa raskaasti.

"Lasisydämen" ensimmäinen säe jatkuu hidastelevana katkeamatta vielä seuraavassa kohtauksessa, jossa lasitaiteilija odottaa kadulla leikkisästi kiemurrellen bussiemännän reaktiota tämänkertaiseen lahjaansa, kansallispukuihin nukkepariskuntaan. Emäntä hymyilee iloisesti ja vilkuttaa taiteilijalle nuket kädessään. Tässä kohtaa "Lasisydämen" ensimmäinen säe on jo loppunut, ja sitä seuraa pieni lopuke: kolme nousevaa vibrafonisäveltä, joista viimeinen on jo seuraavan kohtauksen puolella.

Ristikuva siirtää kerronnan ajassa eteenpäin, kamera kuvaa edelleen neidin ikkunaa ulkoa alhaalta päin. Musiikin viimeinen helähdys kuuluu, kun bussiemäntä on ikkunassa sormusrasian kanssa. Hän vetää syvään henkeä. Taiteilija viittilöi häntä tulemaan alas, ja bussiemäntä suostuu. Heidän lähestymistään tehostetaan musiikilla sähkökitaran kaksintaessa lasitaiteilijan nousevat askeleet ja vibrafonin laskevien kulkujen myötäillessä portaita laskeutuvaa bussiemäntää. Kun he lopulta ovat kasvokkain, tarttuu taiteilija bussiemännän ojentamiin käsiin. Kitarasointu korostaa tätä kosketusta. Musiikki on siis kuvailevaa ja lisää tapahtuman merkitystä ja jännitettä. Kamera leikkaa puolilähikuvaan parista, ja he suutelevat. Suudelmalta antaa tunnetta sama musiikki kuin heidän ensisuudelmalleenkin: "Lasisydämen" toiseksi viimeinen säe. Glissando alussa antaa taas lisämerkitystä kohtaukselle. Kuva leikkaa välillä ulkona odottavaan kulkuriin, joka on liikuttunut, ja palaa sitten rappukäytävään. Säe ja musiikki loppuvat, kun bussiemäntä ja lasitaiteilija irrottautuvat ja alkavat keskustella. Säe on jännitteeltään odottava, se vaatisi tyydyttäväksi täydennyksekseen vielä viimeisen säkeen. Sitä ei kuitenkaan kuulla, vaan musiikki loppuu ikään kuin kesken. Pari alkaa selvitellä välejänsä. Musiikki saa tavallaan lopukkeensa repliikeissä, kun lasitaiteilija toteaa olleensa hullu jättäessään bussiemännän, ja tämä puolestaan kertoo, että häntä saatellut nuori mies oli hänen veljensä.

Musiikilla on siis tässä kohtauksessa symbolisen representaation funktion lisäksi merkittävä tunteen ilmaisun funktio. Lisäksi sillä on kuvaileva funktio. On mielenkiintoista, että bussiemännän askelia kuvaa vibrafoni eikä esimerkiksi Hollywood-perinteen mukaiset jouset. Lasitaiteilijaa myötäilevä sähkökitara puolestaan tuli yleisesti miestä kuvailevaksi vasta 1960-luvun puolivälissä (ks. esim. Tagg 2003, 366–373). Musiikki myös sitoo eri kohtaukset tehden lyhyistä katkelmista eräänlaisen kehityskertomuksen. Näin tehdessään se peittää ajallisia hyppyjä.

"Lasisydämen" loppusäe kuullaan vasta aivan viimeisessä kohtauksessa, jossa muodonmuutoksen kokenut tyylikäs kulkuri toteaa lasitaiteilijan tilasta suoraan kameralle: "Joo. Se on sellainen LUONNE" ja puhalttaa sikarinsavut suoraan kameraan. Toiseksi viimeisen säkeen viimeinen sävel alkaa edellisessä otoksessa, jossa entinen bussiemäntä, nykyinen lasitaiteilijan vaimo, rauhoittaa hermostunutta miestänsä ja haluaa tätä. Entisen köyhän kulkurin, nykyisen rikkaan elämäntaiteilijan kommentin jälkeen musiikki ottaa vauhtia pikkurummulla ja jatkuu vauhdikkaana ja räväkkänä big band -sovituksena "Lasisydämen" viimeisestä säkeestä. Sitä seuraa vielä lyhyt lopuke, kun kuvat vaihtuvat ristileikkauksella ensin pelkäsi savuksi ja sitten piirretyksi kuvaksi elokuvan alussa nähdystä lasimaljasta. Maljan keskellä lukee "Loppu". Kamera ajaa maljaa kohti, kunnes se täyttää kuva-alan, ja sitä seuraa ristikuva mustaan. Otokset ovat hyvin lyhyitä, ja musiikki loppuu pian kuvan mustumisen jälkeen.

Musiikki vahvistaa elokuvan muotoa ja rakennetta: pääteema kuullaan vielä kerran, ja musiikissa on kunnan lopuke, joka päättää koko elokuvan. Rakkauden täyttymystä aiemmin elokuvassa ilmentäneestä "Lasisydämen" toiseksi viimeisestä säkeestä riittää tässä elämänvaiheessa ilmeisesti viimeinen sävel, eivätkä viulutkaan ole enää soittamassa. Big bandilla esitettyä "Lasisydän" ei vetoa helliin tunteisiin vaan tarjoaa viihdettä: tämä oli vauhdikas komedia ja viihde-elokuva. Teatterista poistuva yleisö muistaa viimeiseksi tämän musiikin energisen sykkeen. Lisäksi musiikissa toistuvat mielleyhtyminä elokuvan nimi ja kiteytettynä koko sisältö.



Lasisydän. Lasitaiteilija ja bussiemäntä viettävät juhannusyön yhdessä. Jussi Jurkka ja Aila Pilvessalo (myöh. Arajuuri).

Yhteenveto "Lasisydän"-iskelmän käytöstä

"Lasisydän"-iskelmä toimii elokuvassa monin eri tavoin. Aloittaessaan elokuvan se alkaa myös katsojan sulauttamisen elokuvan maailmaan ja viihdyttää kuulijaa. Se kohottaa monta kohtausta erityisiksi ja viulusektion korostamissa rakkauskohtaamisissa se kohottaa ne myös yksityisistä yleisiksi kiinnittäen ne lukemattomien vastaavien kohtausten ketjuun.

Iskelmä itse sekä instrumentaaliversiona esitetyt teemat tai teemamuistumat luovat tunnelmaa, joka kuitenkin vaihtelee suuresti soitinnuksen, sovituksen, tempon, äänialan ja äänenvoimakkuuden vaihtelun myötä. Big band -sovitus luo mielikuvan vauhdikkaasta, urbaanista elämänmenosta,

kun taas yksittäisellä vibrafonilla soitetut aiheet luotaavat roolihenkilöiden sisintä. Rakkauskohtauksessa puolestaan soi amerikkalaisista rakkauskdraamoista tuttu pehmeä ja sileä klassisen elokuvan musiikille tyypillinen sovitus viuluineen. Gorbman (1987, 80) huomauttaa, että klassisen elokuvan sankaritar oli ”romantic Good Object”, jonka läsnäoloa valkokankaalla ilmennettiin sointuisalla jousiorkesterilla. Salokin on luottanut tähän tyylikeinon omaan tapansa sovittaen.

Erityisesti jazziskelmäsovitus luo ajankuvaa 1950-luvun lopulta. Tanssimusiikkijazz oli yleistä tanssilavoilla ainakin pääkaupunkiseudun orkestereiden esiintyessä, ja esimerkiksi Brita Koivusen laulamana sellainen oli myös levymyyntitilastojen kärjessä, kuten ”Katinka” vuonna 1959. Elokuvan tanssilavakohtaus on hyvin todenmukainen, jopa dokumentaarisen oloinen.

Iskelmän käyttö tukee elokuvaa rakenteellisesti. Se luo yhtenäisyyttä toistuessaan, sitoo eri otoksia kohtauksien sisällä toisiinsa sekä peittää ajallisen hyppäyksen juhannusajeluoktauksessa. Iskelmän sanoituksessa mainitun särkyneen sydämen lasिताiteilija tekee myös näkyväksi ja lähettää lasisen, vertauskuvallisen kappaleen rakastetulle. Musiikki kertaa kuvassa näkyvän sydämen mutta muistuttaa myös niistä kohtauksista, joissa teema on kuultu rakkauden täyttymyksen hetkellä. Elokuvan mitaan syntyykin elokuvan sisäisten viittausten verkosto, joka on ominaista johtoaiheen käytölle. Huomattavaa on, että Salo käyttää tätä sävelaihetta varsin lyhyesti, usein viittauksenomaisesti silloin, kun se esiintyy eidiageettisenä. Edes rakkausteemana se ei jää soimaan pitkään, vaan yksi laulun säkeistä riittää voimakkaan tunnekuohon julkituomiseen ja toisen sen jälkimaininkeihin. ”Lasisydän”-aihe suo katsojalle tyydytyksen toistuksessaan tunnistettavasti, mutta tämä vaihe ohitetaan aina nopeasti. Kaiken kaikkiaan Lasisydän käsittelee aihettaan varsin viileästi. Se ei ole mikään tunteileva elokuva. Tunteita luotaa tosin ”Lasisydämen” lisäksi toinenkin, haikeampi sävelmä, jota käsittelen seuraavassa luvussa.

Periaatteessa mitä tahansa musiikillista pääteemaa voitaisiin käyttää samoin kuin Salo on käyttänyt ”Lasisydäntä”. Sanoituksensa ansiosta se toimii kuitenkin huomattavasti selkeämmin kuin pelkkä musiikkiaihe toimi. Ilman sanoja siltä puuttuisi lisäksi kyky kaikkein oleellisimpaan: elokuvan teema, lasिताiteilijan onneton elämäntilanne, kiteytyy musiikissa nimenomaan sanoituksen kautta. Vibrafonilla soitettuna teema luo miellelyhtymän lasiin ja lasिताiteilijaan sekä luo lisäksi tietynlaisen tunnelman, mutta ilman sanoja musiikki ei täsmällisesti tai edes vertauskuvallisesti pysty kertomaan lasिताiteilijan tarinaa.

Beguine

Toinen Salon käyttämä pitkä musiikkiteema on haikea beguine-tyyppinen melodia⁶¹. Bussiemäntä on saapunut ryhmänsä kanssa Mäntykoskelle juhannusta viettämään. Asiakkaiden poistuttua bussista kuljettaja alkaa ahdistella emäntää ja lopulta suutelee tätä väkisin. – Kohtaus on saanut kiinnostavan musiikillisen käsittelyn: ahdistelun alussa kuullaan perinteistä jousivärjyntää jännittävän tapahtuman ennakkointina, ja sitä säestää vielä vääristynyt jenkkamelodianpätkä kaiuttomalla vibrafonilla.

Musiikki loppuu kuitenkin lyhyeen, ja ahdistelu jatkuu ilman musiikkia. Tämä musiikin käyttämättä jättäminen arkistaa kohtauksen ja erottaa lähestymistavan esimerkiksi melodraamasta. – Bussiemäntä pääsee lopulta karkuun ahdistelijansa kynsistä ja ryntää ulos autosta. Ristivaihdolla siirrytään seuraavaan, hyvin lyhyeen kohtaukseen, jossa hän tulee ulos hotellin ovesta. Bussiemännän virkapuku on vaihtunut arkivaatteisiin. Haitari soittaa lyhyen, haikean mollisävyisen musiikkiaiheen, joka päättyy ylös dominanttiin. Se on viittaus haikeaan beguine-teemaan, joka kuullaan kokonaisuudessaan myöhemmin elokuvassa.

Musiikki kuvastaa bussiemännän mielialaa: on juhannus, mutta ilosta ja mukavasta seurasta ei ole tietoa. Matkan aikana tavatut miehetkin ovat osoittautuneet surkimuksiksi tai roistoiksi. Lähitulevaisuus näyttää ikävältä ja yksinäiseltä. Toisaalta voidaan ajatella, että elokuvan tekijät ovat tunteneet myötätuntoa nuorta naista kohtaan, ja haluavat välittää asenteen yleisöllekin.

Seuraavissa kohtauksissa lasitaiteilija ja kulkuri heräilevät autiotalossa ja kilpailevat jokirannassa, kumman nimikkotukki kulkee nopeammin ja oikeaan suuntaan. Yhtäkkiä taiteilija huomaa töyrään takana lahdenpoukaman, jossa bussiemäntä on menossa uimaan. Hän jää salaa katselemaan näkyä ja saa kulkurinkin seurakseen, vaikka tätä eivät naiset kiinnostakaan. Kun bussiemäntä menee veteen, alkaa musiikki: haikean beguinen A-osa soi alusta loppuun viulujen soittaessa melodiaa. Otokset vaihtuvat kylpijästä vakoilijoihin. Lasitaiteilijaan näky tuntuu vaikuttavan hypnoottisesti, kulkuri on kyllästynyt ja bussiemäntä luulee olevansa yksin. Musiikin lisäksi kuuluu veden ääni. Musiikki on selkeä kokonaisuus lopukkeineen, joten se on merkittävä myös kohtauksen rakenteellisena tekijänä. Kokonaisuus antaa aiheen ajatella, että kohtaus on leikattu musiikin mukaan.

Haikea beguine on salaperäinen ja kiehtova; se alkaa laskeutuvalla ylinousevalla murtosoinnulla ja välttää perussäveltä. Beguine poikkeaa tonaliteetiltaan yksinkertaisesta, valoisammasta ”Lasisydämeestä”. Se on

61. Elokuvassa esiintyvistä nimettömästä instrumentaaliteemasta tuli melko pian nimeltään ”Savukuva”, kun Saukki (Sauvo Puhtila) teki siihen sanat. Vieno Kekkonen ja Scandia-orkesteri levyttivät sen vuonna 1960 (Scandia KS-351). Seuraavana vuonna se kuultiin myös valkokankaalla, kun Laila Kinnunen esitti sen Valentin Vaalan ohjauksessa *Nuoruus vauhdissa*.

kromaattisuudessaan alakuloinen ja kaunis, haikea. Sen voi tulkita tunnelmaksi, jonka vallassa bussiemäntä puhdistautuu kaikesta päivän mittaan tarttuneesta liasta, kuten bussinkuljettajan kosketuksesta. Emäntä ei kuitenkaan ole kohtauksessa yksin, vaan kuvassa ovat enimmäkseen lasitaiteilija ja kulkuri. Kulkuri ei ole tilanteessa ajan tasalla, hänhän ei tiedä, että taiteilija ja kylpijätär ovat tavanneet ennenkin. Eikä hän ylipäänsä ymmärrä, miksi joku on kiinnostunut naisista, joita hän on karttanut koko ikänsä. Tämä musiikki siis ei kosketa häntä, mutta kylläkin lasitaiteilijaa, joka lumoutuneena seuraa bussiemännän uintiretkeä. Mahdollisesti häntä kaduttaa, että hän karkasi typerästi laulujuhlilta. Sellaisen tempun jälkeen olisi vaikea hakeutua uudelleen tämän viehättävän naisen seuraan. Kyseessä on siis eräänlainen saavuttamaton onni.

Saavuttamattoman onnen melankolisena ilmaisijana beguine toimii mielestäni myös lasitaiteilijan ja bussiemännän välisen suhteen musiikillisena kuvana sekä elokuvan tapahtumien tässä vaiheessa että myöhempienkin tapahtumien valossa. Lähinnä lasitaiteilijan kypsymättömyyden takia heidän suhteensa tulee aina sisältämään ristiriitoja, ja onnenhetketkin saattavat olla epäilysten sävyttämiä, katkeransuloisia, kuten tämä musiikki. Tällainen tunne vahvistuu seuraavien kohtauksien aikana. Musiikki siis ennakoi.

Lasitaiteilijan ei tarvitse mieltä, uskaltaisiko ilmaista itsensä bussiemännälle, kun laiturille ilmestyyvä bussinkuljettaja ahdistelee taas bussiemäntää. Tämä huutaa apua, ja taiteilija ja kulkuri ryntäävät töyräältä alas rantaan. Naurettavan taistelun jälkeen he ajavat järvessä kastuneen kuljettajan pakosalle. Musiikin käyttö on jälleen kiinnostava: beguinen jälkeen seuraa heti hyvin lyhyt ja kevyt jousitremolo, kun kuljettaja ilmestyy kuvaan. Sen jälkeisen ahdistelun ja tappelun aikana ei musiikkia kuullakaan. Runsaan sekunnin mittainen jousivärjyntä toimii ikään kuin signaalina elokuvamusiikinsa tuntevalle yleisölle: bussinkuljettajalla on pahat aiheet.

Taiteilija toteaa: "Tapaamisemme sattui hieman yllättävällä tavalla." Bussiemäntä vastaa puolilähikuvassa: "Niinkuin erommekin." Samoin puolilähikuvassa lasitaiteilija nyökkää nolona ja ynisee jotakin. Kulkuri reagoi puolestaan: "Niin, mikäli ymmärrän oikein, olette tavanneet ennenkin?" Musiikki alkaa lauseen "olette tavanneet ennenkin" alussa. Beguine alkaa välisoitolla, mukana ovat huilu, kitara ja vibrafoni. Varsinainen teema alkaa viuluilla, kun lasitaiteilija huomattavan kohteliaasti esittelee kulkurin: "Ystäväni ja matkatoverini." Seurue alkaa kävellä tielle päin. Kulkuri pulppuilee puhetta, joka kuuluu selvästi, mutta beguine soi myös voimakkaana. Musiikilla ei tunnu olevan mitään tekemistä kulkurin arkisen ja hyväntuulisenkin jutustelun kanssa. Bussiemäntä ja lasitaiteilija vaikenivat suurimmaksi osaksi. Käsitän musiikin heidän tunteidensa ilmentäjäksi. Kulkurin jutustelu ei nyt ole päällimmäisenä mielessä, vaan eron haikeus. Musiikki loppuu, kun seurue saapuu autolle. He pakkautuvat autoon ja lähtevät ajamaan. Bussiemäntä kysyy, miksi lasitaiteilija pa-

keni kruunuhäistä. Tämä vastaa taiteilijaluonnon suojelevan itseään. Tällä kertaa tilanne on toinen, herrat suojelevat neitiä. Musiikki alkaa taas, kun auto ajaa maisemassa. Tällöin kuullaan uudelleen beguinen B-osa, jossa on vähemmän kromatiikkaa ja joka siksi vaikuttaa hieman valoisammalta kuin melankolinen A-osa. Tunnelma vaikuttaa keventyneen, vaikka onkin vielä aavistuksen surumielinen.

Huilulla, kitaralla ja bassolla soitettu teema loppuu ennen A-osan kertausta, kun matkalaiset saapuvat neidin hotellin eteen. Musiikki tuntuu loppuvan hieman kesken, kun lasिताiteilijan repliikki täyttää ääniraidan. Hän pyytää neitiä viettämään juhannusta kulkurin ja itsensä seurassa.

Näissä jaksoissa musiikki ei liity äänessä olevan kulkurin repliikkeihin. Hän on näiden hetkien ulkopuolella; sisäpuolella ovat bussiemäntä ja lasिताiteilija, jotka setvivät ajatuksiaan ja tunteitaan. Ilmeisesti he molemmat ”kuulevat” tai ”tuntevat” tämän saman musiikin. Kysymyksessä siis olisi heidän yhteinen sisäinen diegeettinen äänensä, heidän tunteidensa osoittaja.

Haikea beguine kuullaan elokuvassa vielä kerran seurueen ruokaillessa juhannusaattona. Bussiemäntä on suostunut juhannusseuraksi lasिताiteilijalle, vaikka arvaakin, että voi saada pahoja kolhuja tunne-elämäänsä. Hän nauttii kuitenkin illasta, vaikka nautinto on katkeransuloinen.

Roolihenkilöiden mielenliikkeet ja tunnetilat

Lasisydämässä on mielenkiintoisella tavalla käytetty musiikkia ilmaisemaan roolihenkilöiden sisäisiä tunteita, mielialoja, mielentiloja tai ajatuksia. Osassa näistä kohtauksista musiikkia on käytetty melko perinteisesti, tunnelma-musiikin tapaisesti, joissakin taas esimerkiksi ääniefektinomaisesti.

Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa lasिताiteilija – jonka ammattia katsoja ei vielä tiedä – astuu kärsivän näköisenä lentokoneesta ja on ilmeisen juhlistu henkilö. Valokuvaajat parveilevat ympärillä ja puhe sorisee voimakkaana. Hälinää ja kohua korostaa hieman kaaosmaiselta kuulostava meluisa marssimusiikki. Mukana on paljon vaskia, jotka soittavat nopeassa tempossa reippaasti ja äänekkäästi. Säestyksen takapotku antaa kiireen ja eteenpäinmenon tuntua. Kaaosmainen farssin vaikutelma syntyy riitasoinnuista, melodian harhautumisesta omille teilleen – esimerkiksi klarinetille on partituurissa vain sointumerkit –, vaskien vapaasta fraseerauksesta sekä rytmien tökkimisestä. Tuloksena on eräänlainen Sostakovitsin marssien ja varhaisten jazz-improvisaatioiden kaltainen sekoitus.

Musiikki jatkuu katkeamatta, kun kohtaus vaihtuu ristikuvana seuraavaan, jossa lasिताiteilija on lentokentän sisätiloissa. Hän irvistää hymyä lehtikuvaajille samaan aikaan, kun myöhemmin kauppaneuvokseksi osoittautuva pyylevä keski-ikäinen herra vastaa innokkaana haastattelijoiden kysymyksiin. Lasिताiteilija itse vaikenee. Meuhkaava musiikki vaimenee, kun kaunis nainen, ilmeisestikin lasिताiteilijan hyvin tuntema, lähestyy tätä rauhallisesti. Hän hymyilee itseensä tyytyväisenä, eikä selvästikään mieles-

tään kuulu hällisevään joukkoon vaan lasitaiteilijan sisäpiiriin. Taiteilija itse ei näytä sen tyytyväisemmältä hänen läheisyydestään. Musiikki keskeytyy huomaamattomasti hetkeksi, ja esiin nousee haastattelukysymyksiä, joihin kauppaneuvos vastailee. Aiheet liikkuvat inspiraatiosta naisiin ja Grand Prix'hin. Esiin nousee myös kauppaneuvoksen repliikki: "Mutta kaunis se on, vihreä maljakko."

Lasitaiteilija seuraa kaunista naista autoon, kauppaneuvos tulee perässä. Sama musiikki alkaa uudelleen, kun autonkuljettaja avaa heille oven. Sävelkorkeus on sama, mutta tempo on nopeampi. Musiikki vaimenee hieman, kun kauppaneuvos vetää auton oven perässään kiinni. Tämä kohta antaa ymmärtää, että musiikki on ilmentänyt julkisuuden kohua nimenomaan auton sisällä olijoiden, lähinnä lasitaiteilijan, kannalta. Oven sulkeutuessa osa melusta ja melskeestä jää ulkopuolelle. Musiikki kuitenkin jatkuu ajon aikana vaimeampana, lisäksi kuuluu auton moottorin ääni. Kaunis nainen kiehnää kärsivän näköisen lasitaiteilijan kyljessä. Sekavahko marssimusiikki ei tunnu sopivan naisen mielialaan, kuten ei kauppaneuvoksenkaan, joten jäljelle jää lasitaiteilija: musiikki on siis hänen kokemuksensa tapahtumista. Kaunis nainen luulee olevansa sisällä hänen maailmassaan mutta onkin todellisuudessa jotakin, jota lasitaiteilija haluaisi välttää, ja osaltaan hän vain lisää tämän ahdistusta. Musiikki loppuu, kun seurue astuu sisään Suomen Lasiyhtymän tiloihin.

Näissä elokuvan ensimmäisissä kohtauksissa musiikki toimii sekä kohtauksen yleisen tunnelman että roolihenkilön sisäisen tunteen ilmentäjänä. Roolihenkilön sisäisten tuntemusten tulkiksi sen voi aavistaa jo heti alussa tämän kärsivän ilmeen takia, mutta varsinaisesti asia selvenee vasta autoon siirryttäessä, osan kohusta jäädessä auton ulkopuolelle. Farssimainen musiikki on meluisuudessaan hyvin tehokas ja antaa lisää uskottavuutta lasitaiteilijan ympärillä pyörivälle joukolle, joka on melko pieni – vaikka ehkä Suomen mittakaavassa vastaakin todellisuutta. Lisäksi musiikki on hyvä vastakohta taiteilijan vaikenemiselle ja se ilmentää tunnelmia hyvin ilman vuorosanojakin. Samoin se saa elokuvan ensimmäisen kohtauksen vauhtiin välittömästi, heti ensi sekunneilla. Katsoja on keskellä lasitaiteilijan tunnelmia elokuvan maailmaan sulauttavan musiikin ansiosta. Musiikki myös sitoo kohtauksia ja peittää ajallisia hyppyjä.

Sisällä Suomen Lasiyhtymän tiloissa on paljon ihmisiä samppanjalasi kädessään, ja puheensorina täyttää ääniraidan. Se kuitenkin vaimenee, kun kamera liikkuu eteenpäin laseja kohottavaa ihmisjoukkoa kohti ja kuullaan erilaisia instrumenttejä. Vibrafoni soittaa hitaasti muutamia intervaleja, huilu lurauttaa kerran, vibrafoni soittaa yksittäisen soinnun, bassoklarineti ääntelehtii vuorostaan, vibrafoni soittaa pienen sävelkulun. Sen jälkeen huilu soi lyhyesti varsin hiljaa, ja lopuksi seuraa vielä vibrafonisointu ja lisää hiljaisia huilusäveliä.

Koska musiikki kuuluu selvästi voimakkaampana kuin puheensorina

ja vaikuttaa pienimuotoisuutensa – yksittäisten instrumenttien, hyvin lyhyiden musiikkiaiheiden – takia henkilökohtaiselta, tulkitseen sen taiteilijan sisäiseksi ääneksi. Hän on ajatuksissaan jossakin tämän hälyn ulkopuolella. Myös kuvaus, joka ilmentää lasitaiteilijan katsetta, tukee tätä: kamera liikuu kuvaten samalla otoksella vierasjoukkoa edestakaisin mihinkään kohdistumatta ennen kuin pysähtyy kauppaneuvoksen päälakeen. Ääniraita vahvistaa kokemusta, että taiteilija ei oikein ole tilanteessa läsnä: puheensorinasta ei erotu mitään selkeää, ennen kauppaneuvoksen puhetta. Tällöin kamera kuvaa tyytyväisyyttä uhkuvan kauppaneuvoksen puolilähikuvassa, kärsivän näköinen lasitaiteilija on hänen takanaan vasemmalla. ”Hyvät naiset ja herrat! Tässä me nyt olemme saapuneina suoraan Milanon triennalesta, sieltä, misä mestareita tehdään, hähähää, missä meidät on palkittu grand prix’llä!” Kauppaneuvos painottaa ”mestareita”-sanaa samalla, kun vilkaisee lasitaiteilijaan, ja vibrafoni soittaa yksittäisen äänen. Vieraat antavat aplodit palkitulle sankarille. ”Mestari”-sanalla on selvästi jokin erityinen vaikutus lasitaiteilijaan, koska se herättää hänessä vibrafonisävelellä ilmaistun ajatuksen tai ajatuksen häiveen.

Juhlinnan kohde itse on seuraavaksi lähikuvassa. Hän voi selvästikin huonosti ja hikoilee kovasti. Hän yrittää surkeasti hymyillä. Ääniraidalta kuuluu pitkä urkupiste Hammond-uruilla vibratolla soitettuna, kaksi ääntä kahden oktaavin päässä toisistaan. Kuva leikkaa juhlavieraisiin, jotka katsovat häntä odottavasti, ja nyt myös arvostelevasti. Kuva vaihtuu ristikuvana otokseksi samasta huoneesta tyhjänä. Urkupisteen lisäksi kuuluu muutamia kitaranäppäilyjä ja murtosointuja vibrafonilla.

Aivan ilmeisesti lasitaiteilijan hermot ovat kiristyneet äärimmilleen niin, että korvissa soi ja näkökin on valikoiva; taiteilija on kääntynyt sisäänpäin. Hän ryntää kummastuneen väkijoukon halki pois juhlavastaanotolta, ja tunnelmaa kiristänyt Hammond-urkupiste laukeaa big bandilla soitettuun lopukkeeseen, joka pyöristää ja päättää kohtauksen. Kadulla kuuluu vain liikenteen melua. Lopuke toimii myös välkkeenä seuraaviin kohtauksiin, joissa lasitaiteilija kuluttaa aikaansa kaupungilla. Välkkeen instrumentointi poikkeaa täysin taiteilijan ”sisäisestä” musiikista, mikä antaa ymmärtää, että on taas siirrytty seuraamaan häntä ulkopuolelta.

Elokuva on siis edennyt tähän asti ilman, että päähenkilö on vielä sanonut sanaakaan. Kuitenkin katsoja on melko hyvin selvillä hänen mielen tilastaan ja osittain ajatuksenkulustaankin. Hänen ilmeensä, asentonsa ja puhumattomuutensa antavat informaatiota asioiden tilasta, mutta viimeisen reaktion voimakkuus – juhlavastaanotolta pakeneminen – on musiikin ansiosta helpompi ymmärtää. Alun tapahtumat käydään läpi varsin nopeasti, niin että toivottu vaikutus katsojaan on tehtävä lyhyessä ajassa. Ilman musiikkia se olisi hankala toteuttaa uskottavasti.

Lasitaiteilija viettää päivän kaupungilla ja palaa iltamyöhällä asunnolle. Täällä ”sisäinen musiikki” jatkuu hänen astellessaan tyylikkäässä olo-

huoneessaan mietiskellen. Vibrafoni, huilu ja klarinetti vuorottelevat esitel-
len lyhyitä aiheitaan kuin lasitaiteilijan päässä pyöriviä ajatuksia. Seuraa
kohtaus, jossa karrikoidun traagisen hahmon tavoin elehtivä lasitaiteilija
kuuntelee naapuritalon parvekkeelta kantautuvaa ”Lasisydän”-iskelmää ja
sulkee ikkunat, jolloin iskelmä lakkaa täysin kuulumasta. Taiteilija kääntyy
tuskaisena, ja sisäinen musiikki alkaa jälleen: Hammond-uruilla soitettu
urkupiste ilmaisee hermojen taas kiristyneen äärimmilleen. Kitara ja vib-
rafoni tuovat pienillä aiheillaan lisäväriä kohtaukseen: jokin vielä liikkuu
taiteilijankin päässä. Lasitaiteilija ei avaa ovea vihaiselle kauppaneuvoksel-
le ja kauniille naiselle, joka ilmeisesti on tämän sihteeri. Musiikki vaikenee
heidän repliikkiensä ajaksi lasitaiteilijan odottaessa heidän poistuvan. Kun
he lähtevät, taiteilija huokaa helpotuksesta, mutta Hammond-ääni alkaa
uudelleen. Kitara elehtii hieman. Taiteilija pyörittää puhelinnumeroita ja
sillä välin musiikki loppuu. ”Haloo? Onko tohtori? Tilaisin vastaanoton.”

Tähän päättyy elokuvan ensimmäinen jakso, jossa vuorosanoilla, koti-
maisessa elokuvassa perinteisesti niin tärkeällä elokuvailmaisun osalla, on
ollut erittäin vähäinen merkitys. Kerronta kirjaa ulkoisia tapahtumia mutta
keskittyy lasitaiteilijan sisäiseen maailmaan. Kerronnan toteuttamisessa
musiikilla on huomattava osa Jussi Jurkan vakuuttavan näyttelemisen,
liikkuvan kuvauksen, tiiviin leikkauksen ja ohjauksen lisäksi.

Jatkossa vuorosanoja on runsaammin kuin alussa, vaikka niiden turhaa
käyttöä vältetäänkin. Heti seuraavassa kohtauksessa lasitaiteilijan puhe
pulppuaa, kun hän kertoo ongelmistaan psykiatrille, joka puolestaan on
erittäin puhelias. Psykiatri hypnotisoi taiteilijan, ja koko hypnoosin ajan soi
keskustelun taustana atonaalisia sävelkulkuja Hammond-uruilla.

Urkujen ääntä on käytetty ennenkin sisäisten tuntemusten ilmentäjänä
niin ulko- kuin kotimaisissakin elokuvissa. Esimerkiksi päähenkilö Maija
elokuvassa *Maija löytää sävelen* (Matti Kassila; mus. Ahti Sonninen 1950)
potee muistinmenetystä, ja hänen outoa oloaan osoittaa juuri atonaalinen
urkumusiikki Hammond-urkujen ääntä muistuttavalla äänikerralla tai säh-
köuruilla. Hammond-urut olivat kuitenkin *Lasisydäntä* tehtäessä aivan uu-
det; ne oli hankittu Scandiaan jotakin tiettyä käänösiskelmää varten (Salo
16.1.1996). Sähköurut eivät vielä tuolloin kuuluneet tanssiorkestereiden
kokoontanihin (Kurkela 2003, 521), joten niiden äänenväri on saattanut
olla yleisölle melko outo huolimatta urkujen käytöstä joissakin levytyksissä
(ibid.). Siinä tapauksessa se palveli hyvin tehtävässään outojen tai kiristy-
neiden sisäisten tuntemusten ilmentäjänä.

Hypnoosikohtauksessa atonaalisten sävelkulkujen eteneminen taukoaa
välillä repliikkien ajaksi, joista muutamaa korostetaan huilulla ja mahdol-
lisesti cembalolla⁶² soitetulla ääniefektillä. Urut jatkavat vielä viimeisten
repliikkien alla, ja musiikki loppuu ristileikkaukseen, jolla siirrytään ajassa

62. Itse en tunnistanut cembalon ääntä, mutta Salo muistelee käyttäneensä tätä soitinta.
Salo 16.1.1996.

vähän eteenpäin: seuraavassa kohtauksessa psykiatri tekee diagnoosinsa ja antaa hoito-ohjeet.

Sähköurku-urkupiste toistuu vielä lyhyesti elokuvan lopussa, jossa avioituneen, isäksi tulleen lasitaiteilijan hermot ovat jälleen kiristyneet, ja hän aikoo taas tilata ajan psykiatriltä. Hänen mielentilansa selviää katsojalle heti tämän musiikillisen ääniefektin ansiosta. Se vahvistaa myös elokuvan kehämäistä rakennetta: ollaan taas samassa pisteessä, josta aloitettiin.

Lasitaiteilijan sisäiseksi ääneksi tulkitsen myös muutamat äänet elokuvan loppupuolen kohtauksissa, joissa hän taivuttelee bussiemäntää puoleensa. Kuvailevia, lyhyitä musiikkiaiheita on heti ensimmäisissä otoksissa, joissa miehet Helsinkiin saavuttuaan odottavat bussiemäntää tulevaksi kotiin. Kaksi klarinettia, bassoklarinetti, ksylofoni ja sähkökitara soittavat pieniä, ajatuksenomaisia musiikkiaiheita.



Lasisydän. Lasitaiteilija pettyy, kun bussiemäntä tulee kotiin toisen miehen saattamana. Kulkuriystävä on hämmästynyt. Toivo Mäkelä, Jussi Jurkka.

Emäntä saapuukin myöhään illalla nuoren miehen kanssa, joka myöhemmin osoittautuu hänen veljekseen. Lasitaiteilija suuttuu ja pettyy, mutta ristivaihdon jälkeisessä valoisassa aamussa hän – kulkuri seuranaan – on taas valmis yrittämään. Sähkökitara soittaa yhden äänen. Seuraavaksi huilu soittaa yksin pitkän pärisevän puhalluksen, frulaton, kun bussiemäntä tulee ulos kerrostalon ovesta. Sitä seuraa lyhyt aihe kahdella huilulla taiteilijan juostessa emännän perään seuraavan korttelin edustalle. Kamera jää kuvaamaan tapahtumaa melko kaukaa, paikoilleen jääneen kulkurin

takaa. Kun taiteilija saavuttaa emännän, bassoklarinetti esittää hyppivää säestyskuviota. Nainen ei ole näkevinään häntä. Kuuluu auton ääni ja vaimea äänimerkki. Ksylofoni esittää nopeatempoisen hyörivän kuvion bassoklarinettisäestyksen jatkuessa, kun taiteilija pyörii naisen ympärillä ja yrittää pysäyttää tämän. Lopulta taiteilija polvistuu kadulle, ja bassoklarinetti soittaa yhtä pitkää ääntä. Neiti ohittaa miehen kuin ei näkisi tätä. Kaiuton vibrafoni aloittaa bassoklarinetin edellä soittaman kuvion, sitten bassoklarinetti jatkaa lyhyesti ja lopettaa pitkään ääneen, kun lasिताiteilija palaa kulkurin luo pää painuksissa. Yksinäinen sähkökitaran näppäys sinetöi hänen epäonnistumisensa.

Näillä lyhyillä musiikkiaiheilla on useita funktioita. Ne lisäävät kohtausten koomisuutta korostaessaan sen eri käännteitä, eli ilmaisevat kohtausten tunnelman. Lisäksi musiikki ilmaisee lasिताiteilijan ajatuksia, sisäistä tai todellista puhetta. Kuvassa ei näy, puhuuko hän bussiemännälle. Saattaa olla, että hän esittää suullisen anteeksipyyntöä tai rakkaudentunnustuksen, joka ei kuitenkaan kuulu tältä etäisyydeltä. Musiikki vahvistaa kohtausten sisäistä jännitettä, vaikka onkin hajanaista. Se on myös pienimuotoista ja hillittyä, kuten kohtausten muukin ilmaisu – kuvaaminen kaukaa, esimerkiksi – joten kohtauksesta ei synny riemukasta farssia vaan tyyliä komediaa.

Seuraavassa kohtauksessa ristivaihdon jälkeen kamera on bussiemännän asunnon sisällä, ja ikkunan ulkopuolelle laskeutuu suuri plakaatti, jossa lukee: "Rakastan sinua. Tulen kohta tapaamaan sinua." Plakaatin laskeutuessa kuuluu kummallista heilumista ja laskeutumista kuvailevaa ääntä, kvintti-intervallit laskeutuvat puoli sävelaskelta kerrallaan. Huoneessa bussiemäntä laittaa kukkia maljakkoon ja huomaa plakaatin. Hän kohauttaa olkapäitään, ja vibrafoni soittaa korkealta laskevan kvinttin, ensimmäisen äänen "kuivana" ja toisen kaikuvana. Neiti ei näytä tyytyväiseltä. Vibrafonihelähdykset ilmaisevat mielestäni bussiemännän ajatuksia, mahdollisesti lasिताiteilijaan liittyviä. Näin on myös seuraavassa kohtauksessa, kun lasिताiteilija taas kerran lähestyy bussiemäntää, tällä kertaa lahjuksin.

Lasिताiteilija seisoo asennossa puistonpenkin edessä ja katsoo bussiemännän ikkunaan. Klarinetti soittaa yhtä pitkää ääntä voimakkaasti. Kuva leikkaa bussiemäntään, joka virkapuvussaan on ilmeisesti juuri astunut asuntoonsa. Klarinetin huuto kuuluu vielä, kun yleiskuvassa näkyy pöytä, jolla on monta maljakollista kukkia. Ääni loppuu, kun emäntä huomaa jotakin, ja suu aukeaa hämmästyksestä. Sivupöytä on täynnä kauniita lasiesineitä. Neiti ihastuu vähän, huomaa kortin, jonka ottaa kummastuneena. Kortti näkyy lähikuvassa: "Koko tähänastisen tuotantoni omistan Sinulle, jota rakastan. Näet minut ikkunasi alla." Neidin ottaessa kortin kuuluu samanlainen vibrafonikvintti kuin edellisessä kohtauksessa. Hän menee ikkunaan ja näkee alhaalla lasिताiteilijan, joka vilkuttaa hyvin varovasti.

Klarinettiäni toistuu. Neiti nyökkää ja rävyttää silmänsä suuriksi kuin ei uskoisi tällaista julkeutta. Samalla kuuluu vielä vibrafonikvintti. Neidin ilmeessä on myös aavistus hymystä tai voitonriemusta.

Mielestäni vibrafonin helähdykset kuvastavat tässäkin bussiemännän ajatuksia tai reaktiota, mielenliikettä. Pitkä klarinettiäni on kuin huuto-merkki: ilmaus lasitaiteilijan hädestä ja tuskasta. Se muistuttaa elokuvan alussa kuultua Hammond-uruilla soitettua ääntä mutta on kuitenkin elävämpi tunnistettavan instrumentin johdosta. Näin esitettynä nämä tehostenomaiset äänet lisäävät kohtausten koomisuutta, kuten myös edellään mainitut kuvailevat äänet. Replikkien puuttuessa ne tulevat erittäin hyvin esiin kerronnan tärkeänä osana.

Seuraavassa kohtauksessa, jossa bussiemäntä saa taiteilijalta särkyneen lasisydämen, kuullaan aluksi klarinetin säestyskuviota, joka kuvaa sadetta. Tämä miellelyhtymä syntyy kuvasta ja musiikista ja lisäksi Salo on kirjannut sateen nuottikäsitteilyyn. Lasitaiteilija seisoo sateessa samalla, kun kulkuri juoksee penkiltä puun alle olemattomaan suojaan. Sisällä asunnossaan bussiemäntä avaa rasiaa. Sähkökitara soittaa klarinettisäestyksen päälle hyvin sekavia kaiuttomia näppäilyjä. Ne muistuttavat taas enemmän puhetta kuin musiikkia. Sähkökitara instrumenttina on elokuvassa aiemmin liittynyt erityisesti lasitaiteilijaan, joten syntyy miellelyhtymä hänen hermostuneeseen mielialaansa, vaikka kuvassa onkin nainen. Vibrafoni taas on miltei koko ajan yhdistetty bussiemäntään. Tässä kohtauksessa kuullaankin lopulta hidaskäsitteilyä ”Lasisydämeästä” vibrafonilla soitettuna. Vibrafonin ääni on eeterinen, herkkä ja hauras. Lisäksi se on valoisa, ja kaiutettuna, pehmeästi soitettuna siihen saadaan lämpöäkin. Tuntuu siltä, että vibrafoni voi ilmaista, että nainen on ”romantic Good Object” (Gorbman 1987).

Komedia ja viihde

Lasisydämessä on useissa kohtauksissa komedioille ja farsseille ominaista kuvailevaa tai kuvassa jo näkyvälle huvittavuutta antavaa musiikkia. Lisäksi musiikissa kuullaan koomisia välitteitä sekä kommentteja tapahtumiin. Musiikki luo koomisen tunnelman välittömästi heti ensimmäisessä kohtauksessa lasitaiteilijan kavutessa ulos lentokoneesta. Kovaäänisessä kaaosmarssimusiikissa on farssimaisia piirteitä; ”pumppuorkesteri” tuntuu soittavan varsin rennosti, huvittavan suurellisesti. Klarinetille on partituurissa merkitty vain sointumerkit ja ”ad lib.”, ”mielen mukaan”. Trumpettikin käsittelee rytmiä melko vapaasti, ja baritoni puolestaan töräyttelee matalia ääniä. Musiikki antaa katsojalle tekijän toivoman suhtautumistavan tähän kohtaukseen, samalla kun se toimii tunnelman ja tunnetilan ilmaisijana.

Bussiemännän ja lasitaiteilijan välinen rakkaus on vakava asia tässä elokuvassa, kaikesta muusta tehdään pilaa – ja viimein rakkaudestakin eloku-

van lopussa. Musiikki erottaa selvästi nämä kahdenlaiset kohtaukset toisistaan. Kun kohtauksissa soi "Lasisydän"- tai beguine-aihe sisäistä tunnetta ilmentävänä musiikkina, katsoja suhtautuu vakavammin näkemäänsä. Tekijä on ilmeisesti halunnut, että yleisö kykenee samastumaan tähän pariin ja heidän rakastumiseensa. Samoin elokuvassa on jonkinlainen vakavampi pohjavire, kun lasitaiteilijan kaikki toimet eivät ole huvittavia. Tarina on näin uskottavampi, ja se imaisee hetkittäin katsojan myötäelämään roolihenkilöiden tunnelmia. Pelkkä koominen ja farssimainen lähestymistapa etäännyttäisivät katsojan, ja kokemus jäisi pinnallisemmaksi.

Elokuvassa on myös kohtauksiin yleistä tunnelmaa luovaa musiikkia, joka voi olla hyväntuulista tai haikeaa, kuten esimerkiksi juhannusaaton eri kohtausten haitarimusiikki. Kulkurin jenkankaltainen teema on hyvän-tuulinen ja "matkamusiikki" puolestaan hieman koominenkin. Takapotku säestävässä rytmissä antaa vauhtia matkanteolle, ja melodia hyppelehtii hilpeästi.

Sama musiikki saa lisää koomisia sävyjä toverusten kanavarkauden jälkeen, jolloin se on äänekkäämpää ja lopussa kuuluu klarinetin naurunkaltainen luritus. Tämä "matkamusiikki" on välikkeenomainen sikäli, että siitä ei tunnu syntyvän erityistä kokonaisuutta.

Varsinaisia välikkeitä elokuvassa on useita. Lyhyt ja tehokas välike korostaa esimerkiksi leikkausta ja ajan kulumista, kun lasitaiteilija tilaa ajan psykiatrilta, ja seuraavassa kohtauksessa istuu jo hänen vastaanotollaan. Ajan kulumisen ilmaistaan myös ristivaihoilla. Lyhyt, muutaman sävelen viihdeorkesterivälike kuulostaa siltä, kuin joku huutaisi "blää blää". Tämä johtuu sävelkorkeudesta joustavasta soittotyylisestä, joka ei välity nuottikuvasta. Salo on tosin merkinnyt aaltoviivaa sävelestä toiseen liukumisen merkiksi. Puhaltajat eivät siis soita perinteisen klassisen musiikin esitystavan mukaan puhtaasti ja tarkasti oikeassa sävelessä pysyen, vaan päätyvät tähän oikeaan puhtaaseen säveleen löysän koukkauksen kautta.

Mielestäni tämä letkeä välisoitto antaa vihiä siitä, mitä tuleman pitää kyseisen psykiatrin vastaanotolla. Mahdollisesti tekijä on halunnut varmistaa yleisön toivotunlaisen asennoitumisen tähän farssimaiseen kohtaukseen railakkaalla välikommentilla. Siinä tapauksessa se todella olisi tekijän välikommentti, hänen mielipiteensä psykiatrista. Samankaltaiset selventävät, sitovat ja jännitettä ylläpitävät musiikilliset välikkeet eri kohtausten välillä ovat sittemmin tulleet tutuiksi esimerkiksi lukuisista amerikkalaisista TV-sarjoista. Neumeyerin ja Buhlerin (2001, 35) mukaan tällaisten kohtausten välisiin siirtymiin sijoittuvien musiikkivälikkeiden alkuperä on 1800-luvun melodraamassa, ja niitä käytettiin hyväksi erityisesti radiossa ja myöhemmin juuri televisiossa. On mahdollista, että Salo sai idean niihin amerikkalaisista televisiosarjoista, jotka vuonna 1959 jo näkyivät pääkaupunkiseudun lähetyksissä. Vastaavanlaisia välikkeitä on käytetty myös animaatioelokuvissa.

Selkeä musiikillinen kommentti kuullaan esimerkiksi elokuvan alkupuolella, kun lasitaiteilija ottaa toistamiseen kontaktia vastakkaiseen sukupuoleen, ensimmäisen yrityksen surkeasti epäonnistuttua. Hän ottaa kyytiin ujon nuoren naisen, jolla on rakko kantapäässä. Neiti ei oikein intoudu keskustelemaan. Jäädessään pois kyydistä hän niiaa ja kiittää "setää", jolloin taiteilija kysyy hänen ikäänsä. "Kolmetoista", vastaa tyttö ja niiaa uudelleen. Unisonossa soivat viulut kommentoivat heti pilkaten museruneelta näyttävää "setää". Soittotapa on taas sävelkorkeudesta joustava, hieman koukkiva, mikä saa aikaan nauramista tai lällättämistä vastaavan äänen. Salo on merkinnyt nuottiin soitto-ohjeen "irvokkaasti", ja viulus-temmaan on vielä lisätty "ma non troppo". Lisäksi sävelten välissä on vinot viivat koukkimista ilmaisemassa.



Lasisydän. Maalaiselämä ei olekaan aivan sellaista kuin lasitaiteilija oli kuvitellut. Mirri ja Mirrin isä vaikuttavat hieman päällekyviltä. Vas. Toivo Lahti, Maikki Länsiö, Jussi Jurkka.

Paljon musiikillista huumoria sisältyy lasitaiteilijan ja maaseudun idyllin kohtaamiseen. On vaikea päätellä, onko kysessä tekijän parodinen – käytän termiä sen yleismerkityksessä – näkökulma asiaan vai lasitaiteilijan vilpitön maaseudun ihannointi, joka tämän tästä saa kolhuja. Näin on esimerkiksi lasitaiteilijan kokiessa maalaistanssit. Latotansseissa on tungosta ja taiteilija hikoilee tanssittaessaan tyttöjä. Kamera kuvaa hieman yläkulmasta tätä ahtautta ja hämääryyttä kolmella lyhyellä otoksella, joiden välissä tapahtuu ajallinen hyppäys ja tanssilaji muuttuu. Musiikki on

kuitenkin jatkuvaa ja yhdistää eri otokset. Haitari soittaa hirveää riitasointua ja epävireinen viulu soittaa riitaista, muutamalla sävelellä jankuttavaa melodiantapaista. Kitara soi vaimeasti säestäen. Ensimmäisessä otoksessa lasitaiteilija on menossa mukana hymyilevänä. Seuraavassa otoksessa taiteilijan partneri on vaihtunut, ahtaus jatkuu, taiteilijalla on hiki, tanssi on tällä kertaa rynnkyttävää foxia. Viimeisessä otoksessa taiteilija on jo uupunut ja näyttää puolitiedottomalta. Hidas valssi soi, ja autuaalta näyttävä neiti on ripustautunut hänen kaulaansa. Ahtaus ja säestys ovat pysyneet samoina, tahtilaji vain on vaihtunut, ja melodia soi hieman matalammalta ja enemmän mollissa. Tanssimusiikki häipyy seuraavaan ristivaihtoon, jolla siirrytään autossa ajeleviin maalaistytö Mirriin ja lasitaiteilijaan.

Parodia tanssimusiikista on oivaltavasti toteutettu. Tulkitsen kohtauksen niin, että lasitaiteilijalla on positiiviset odotukset oikeista maalais-tansseista, mutta siellä soitetun musiikin hän kuitenkin kokee niin kuin se elokuvayleisöllekin esitetään, eli kaikki kappaleet ovat miltei samanlaisia ja yhtä huonosti soitettuja. Näin tulkittuna kysymyksessä olisi lasitaiteilijan sisäinen kuuloaistimus. Toisaalta kysymyksessä voi myös olla tekijän käsitys maalaistansseista. – Epäilemättä taiteilija ei myöskään ollut arvannut, että tanssit kävisivät näin voimille.

Seuraavat kohtaukset Mirrin kanssa sisältävät myös musiikillisia parodioita. Lasitaiteilija ajaa Mirrin kotiin. Tämä kertoo asuvansa maalais-talossa, mikä kiinnittää lasitaiteilijan huomion ja tuntuu hänestä erityisen viehättävältä. Taustalla soi kansanlaulumelodia ”Humalamäen sillalla”, soitettuna hitaasti ja hartaasti viuluilla unisonossa. Kun he pääsevät Mirrin kotitalolle ja nousevat autosta, lasitaiteilija toteaa päärakennuksesta suorastaan hartaasti: ”Todella kaunis”. ”Onks toi muka kaunis?” kysyy Mirri hämmästyneenä ja hetkeksi vaiennut musiikki alkaa uudelleen muodonmuutoksen kokeneena: vibrafoni ja kitara käsittelevät samaa kansanlaulumelodiaa jazz-aiheena, jota saksofoni kommentoi improvisoiden.

Viuluilla hempoesti soitettu kansanlauluversio liittyy lasitaiteilijan mielikuvaan maaseudusta, maatalosta, sikäläisestä elämänmuodosta, siellä asuvista ihmisistä ja Mirristä. Mirrin kysymyksen jälkeen kuuluu kärjistetty todellisuus: nykyaika on saavuttanut perinteistä rikkaan maatalonkin, ja Mirrin aitassa kuunnellaan levyiltä jazzia ja iskelmiä eikä laulella kansansävelmiä. Tämä asetelma korostuu vielä samoilla musiikin keinoilla Mirrin raahatessa taiteilijan väkisin aittaansa, jossa on uudenuutukainen levysoitin ja filmi- ja iskelmätähtien kuvia seinillä.

Seuraavana aamuna lasitaiteilija kohtaa luonnon. Nämä otokset ovat täynnä sanatonta huumoria. Jurkka esittää lasitaiteilijan edesottamukset eläytyvästi mimiikan keinoin. Musiikki ilmentää joko hänen maaseutua ja luontoa kohtaan tuntemaansa paatoksellista tunnetta tai tekijän suhtautumista tähän roolihahmoon, tai molempia. Lisäksi musiikki kommentoi kaiken aikaa taiteilijan toilauksia. Aurinko paistaa kirkkaasti, ja kuvassa

on kasaan painunut Soppu-telttä heinikon ja rantapajukon keskellä. Kasan keskelle nousee äkillisesti kohouma. Tätä tehostaa yksinäinen sähkökitaranäppäys, joka kaikuu hieman vibratoa. Telttakasassa näkyy myllerrystä. Viulut soittavat unisonossa sanoilla ”Mökin pienen ja puisen mä rannalle” alkavan kansanlaulun. Viulut pysähtyvät ja sähkökitara soittaa kaksi nousevaa säveltä liukuen äänestä toiseen. Tauon jälkeen teltan keskeltä kurkottaa ulos käsi. Huilu soittaa viulujen aloittamasta laulusta seuraavan säkeen, ja kitara jatkaa sen jälkeen omaa asteikkoaan ylöspäin kahden säveln verran. Möngintä teltassa jatkuu ja tällä kertaa viulut soittavat seuraavan säkeen laulusta. Kitara on malttamaton ja jatkaa asteikkoa ylöspäin jo viulujen aikana. Ksylofoni soittaa ilman kaikua ”Siniristilippumme” – juuri tämän sanan verran – ja teltan huipulla nököttävä pikkuruinen Suomen lippu tulee paremmin näkyviin. Tämä musiikillinen sitaatti päättyy iloiseen lopukkeeseen, jonka aikana lasitaiteilijan pää puskee tihrustamaan ulos lipun alta.

Musiikki antaa tälle kohtaukselle farssimaisen luonteen, ja se tekee taas pilaa kaihoisasta maaseudun ihannoinnista. Samalla se antaa ryhtiä kohtaukselle ja korostaa kuvassa tapahtuvia seikkoja kiinnittäen katsojan huomion niihin. Esimerkiksi pientä Suomen lippua ei välttämättä huomaa ennen kuin musiikki tuo sen esiin. Lopuke pyöristää koko kohtauksen saattaen telttäepisodin päätökseen.



Lasisydän. Lasitaiteilija luonnonrauhassa, joka pian rikkoutuu. Jussi Jurkka.

Seuraavaksi lasitaiteilija haukottelee nautinnollisesti, viulut soittavat herkästi "Kotimaani ompi Suomi" – kymmenen metrin päässä laiduntava lehmä ammuu – "Suomi armas synnyinmaa." Tähän väliin tulee viihteellinen säestyslopuke, jossa on mm. blue note.

Lopuke kommentoi tilannetta: idylli ei ole aivan pesunkestävä, sillä kaupunkilaistaiteilijan käsitys Suomen maaseudusta on pahasti harhainen. Lasitaiteilija väentäytyy ylös ja nauttii hiljaisuudesta, kunnes kovaääninen linja-auto huristelee läheltä ohi. Auton ääntä korostaa ja tilannetta kommentoi klarinetti, joka räkättää korkealta säkeen "Siellä valkolatva tuomi". Erityinen soittotapa on merkitty nuotteihin sanalla "comics!" Taiteilija ärsyyntyy häiriöstä ja heittää karahkan autoa kohti. Musiikki tehostaa heittoa kuvailevasti: sähkökitara kuvaa ylöspäin liukuvalla äänellä heiton, ja pienen tauon jälkeen vielä maahan putoamisen pitkällä, matalammalla äänellä. Karahkan putoamista ei näytetä kuvassa, se kuuluu vain musiikkitehosteessa. Lasitaiteilija juoksee kaislikkoon ja hyppää pienen tiheikön yli takamuksilleen veteen. Klarinetti jatkaa laulua: "Ahon laittaa reunustaa." Taiteilija nousee vedestä, joka onkin hyvin matalaa. Ilmeisesti kankkuun koskee. Klarinetti jatkaa säettään vouaten viimeistä säveltä ja soittaa yhä uudelleen kaksi säveltä, perussävelen ja sitä ennen yhtä sävelaskelta korkeamman. Soitto tökkii ja vouaa kuin viallinen vanha levysoitin. Musiikki selvästikin kommentoi epäonnistunutta uimahyppyä ja pilkkaa ankarasti taiteilijaa.

Lasitaiteilija jatkaa urheasti uintiretken yritystä. Hän kävelee kaislikossa työnnellen kaisloja tarmokkaasti tieltään kuin rintaa uiden. Kitara soittaa yksinäisen soinnun. Viulut soittavat unisonossa "Taivas on sininen ja valkoinen". Kun ne pääsevät kohtaan "Niin on nuori sydämeeee - -" vaikenee musiikki samassa, kun lasitaiteilija on päätenyt komean laiturin tuntumaan. Hän kääntää päätään ja näkee oletettavasti laiturien omistajat komean huvilan edustalla. Kuva leikkaa mieheen ja poikaan, jotka katsovat häntä hölmistyneinä. Sähkökitara korostaa liukuvalla äänellä hetkeä, jolloin taiteilija huomaa rannalla olijat. Kitara jatkaa epämääräisellä teemalla, kun kuva leikkaa rannalla oleviin miehiin. Se jatkaa vielä, kun taiteilija poistuu samaa tietä kuin tulikin. Uintikohtaus päättyy tähän.

Musiikki sitoo näissä sanattomissa kohtauksissa tapahtumia toisiinsa, korostaa ja ryhdistää niitä, kommentoi niitä, tekee pilaa avuttomasta kaupunkilaisturistista, mahdollisesti myös ilmaisee tekijän suhtautumistavan näihin kohtauksiin. Tarkoitus on huvittaa yleisöä ja taas kerran vahvistaa lasitaiteilijan maaseudun idylliä kohtaan tuntemien odotusten ja toisaalta todellisuuden vastakohtaisuutta. "Stock music" -tekniikka, jossa lainataan ennestään tuttua musiikkia, oli yleinen Hollywoodissa erityisesti äänielokuvan alkuaikoina ja myöhemminkin komedioissa.

Näin pitkät kohtaukset ilman repliikkejä, yhden henkilön varassa, ovat melko harvinaisia vanhemmassa kotimaisessa äänielokuvassa. Lyhyempiä

vastaavia kohtauksia toki on, ja ne on usein musiikillisesti käsitelty samantapaisin keinoin kuin mitä Salokin käyttää tässä elokuvassa.

Paikoittainen farssimainen sävy *Lasisydämen* muussa ilmaisussa on saat-
tanut antaa Salollekin ajatuksen käyttää rohkeasti tavallisuudesta poikke-
avia ääniä ja soittotapoja. ”Nauravia”, koukkien soittavia puhaltimia on
aiemminkin kuultu kommentoimassa farssitoilauksia sekä ulko- että koti-
maisissa elokuvissa. Samoin joidenkin roolihenkilöiden meuhkaamisen ja
vouhkaamisen määrää on lisätty käyttämällä musiikissa puhallinyhtyettä,
joka luo konnotaation suurissa yleisötapauksissa usein käytettyyn torvi-
soittoittokuntaan (ks. esim. Tagg 2003). Soitinyhtyeen kokoonpano ja soin-
nutus ovat Salon musiikissa kuitenkin tuoreen kuuloiset: pohjana on big
band jazz eikä eurooppalainen viihdemusiikki, uusklassinen tai romantti-
nen musiikki. Samoin sähkökitaran esiintyminen soolona huomattavassa
ja kuuluvassa osassa ei-diegeettistä musiikkia on uutta. Komediaa raken-
taessaan Salo toimii yleisesti ottaen melko niukoin keinoin – esimerkiksi
käyttäen vain yksittäisiä soittimia tai vain yhtä soittoa tai paria ääntä – ,
vaikka elokuvan kohtauksiin tuntuu mahtuvan monenlaisia oivalluksia.
Tilanteisiin reagoiminen on myös huomattavan notkeaa.

Eräs mielenkiintoinen piirre Salon farssimaisessa musiikissa on se, että
se muistuttaa usein puheilmaisua. Eri instrumentit käyvät vuoropuhelua,
välillä vain muutaman sävelen repliikein. Lasitaiteilijan uintiretken lopussa
soiva musiikki kuulostaa hämmentyneen ihmisen nolostuneelta yksinpu-
helulta. Todelliset repliikit musiikki korvaa kahdessa kohtauksessa: kun
lasitaiteilija ja kulkuri ostavat veneen ja kun kulkuri vaativana asiakkaana
hikoiluttaa kauppiasta. Veneenostokohtauksessa miehet juoksenteleivät
touhuissaan rannalla ja etsiskelevät myytävänä olevaa venettä. Musiikissa
kuullaan ajatuksenomaisia, lyhyitä musiikkiaiheita kiireen tuntua tuovan
klarinettikuvion päälle. Mukana on muutama pikkuruinen muistuma ”La-
sisydämestäkin”, ikään kuin muistuttamassa, kenen takia tässä hyöritään.
Ostotilanteessa bassoklarinetti ja sähkökitara soittavat klarinettikuvion
päälle nousevan intonaation mukaisia kysymyksiä ja laskevan intonaation
mukaisia vastauksia ja kommentteja. Keskustelun jatko soitetaan kaiutto-
malla vibrafonilla ja huilulla. Kaupankäynnin lopputulos selviää kulkurin
ja taiteilijan lyhyestä keskustelusta.

Seuraavaksi miehet tekevät ruokaostoksia bussiemännän kanssa, tai oi-
keastaan kulkuri hoitaa valitsemisen ja on hyvin vaativa asiakas, kauppias
hikoilee. Klarinetti alkaa soittaa säestyskuviota, sähkökitara ”höpistä” ja
bassoklarinettikin ”puhella”, kun kulkuri ja kauppias ovat siirtymässä kak-
siosaisessa kaupassa siirtomaapuolelle lasin taakse. Lasin takainen puhe ei
kuulu, vaan musiikki voimistuu ja ottaa vuorosanojen tilan ääniraidalla.
Kaiuttomalla vibrafonilla soitettu lopuke päättää kohtauksen.

Puheenomaista instrumentin käyttöä esiintyy joissakin vanhemmissa
kotimaisissa elokuvissa. Esimerkiksi Tauno Marttinen on kirjoittanut mu-

siikillista juopuneen jorinaa Regina Linnanheimon ”suuhun” Teuvo Tulion melodramassa *Olet mennyt minun vereeni* (1956). Heikki Aaltoila taas ilmensi miesjoukon murinoita musiikilla Kassilan *Pastori Jussilaisessa* (1955).

Lasisydän: yhteenveto

Lasisydän on kokeneen ohjaajan neljän hengen kuvausryhmällä toteuttama ”kuljeskeluelokuva”. Suomen Filmitoimiston Särkkää ei kiinnostanut Matti Kassilan halu uudistaa ilmaisuaan, joten tämä tuotti elokuvan itse yhdessä kuvaaja Osmo Harkimon kanssa. Kassila teki myös käsikirjoituksen yhteistyössä Tauno Yliruusin kanssa. Tarina kerrotaan suurelta osin kuvin. Perinteisessä kotimaisessa elokuvatuotannossa keskeisiä repliikkejä on keskimääräistä huomattavasti vähemmän. Kohtaukset liittyvät toisiinsa usein kevyesti uuden aallon kerrontatavan mukaisesti, ja siirtymiset ajassa ja paikassa tapahtuvat ilman selittäviä välikuvia. Replikointi muistuttaa vielä paikoitellen teatteri-ilmaisua vanhahtavuudellaan. Osittaista kömpelyyttä selittää myös jälkiäänitys, kuvattaessa otettiin vain apuääni.

Elokuva sai ristiriitaisen vastaanoton. Se nähtiin joko eurooppalaisen uuden aallon läikähdyksenä tai kehnona puskakomediana, mahdollisesti arvioijan harrastuneisuuden mukaan.

Kassila halusi elokuvan keskiöön nykyaikaisen iskelmän. Hän pyysi musiikin tekijäksi elokuvaauralla toistaiseksi kokemattoman Jaakko Salon, joka oli menestynyt äänilevytuotannossa ja uudentyyppisen musiikin säveltäjänä ja sovittajana. Salo työskenteli äänilevy-yhtiö Scandiassa, jossa kehiteltiin uudenlaista jazziskelmää. Se tuli niin suosituksi, että Gronow (1996) on kuvannut 1950- ja 1960-luvun vaihdetta ”Scandia-soundin” aikakaudeksi. Tätä edeltänyt ”Toivo Kärki -soundi” jatkui kuitenkin vielä vahvana viihde-elokuvissa, joissa ”Scandia-soundi” oli harvinainen.

Salon työtapana oli hänen omien sanojensa mukaan ”uuden polven musiikintekemistä”: soitinyhtye oli pieni eikä varsinaista yhtenäistä musiikkikäsikirjoitusta ollut. Sen sijaan Salo oli kirjoittanut musiikkiaiheita, jotka täydentyivät soittotilanteessa. Tuttujen soittajien kesken kommunikointi toimi hyvin, ja soittajat toivat musiikissa esille omaa osaamistaan aivan toisella tavalla kuin perinteisessä orkesterissa soittava ”pulttimuusikko”.

Lasisydämen musiikissa yhdistyvät iskelmä- ja jazzmusiikki. Soitinyhtyeen kokoonpano ja soittajien fraseeraustyyli on ns. tanssiorkesterijazzille ominainen. Kotimaiselle elokuvalla aiemmin tavallisesta pienestä sinfoniaorkesterityyppisestä tai viihdeorkesterikokoonpanosta muistuttavat kuitenkin esimerkiksi neljä viulua, jotka yleensä unisonossa esittävät viitteitä vanhaan kotimaiseen tai amerikkalaiseen elokuvamusiiikkiin. Lisäksi kokoonpanoon kuuluvat bassoklarinetti, huilu ja juuri Scandiaan hankitut Hammond-urut.

Soinnutus perustuu usein jazzille ominaiseen harmonian käsittelyyn, vaikkakin mukana on myös paljon perinteistä tonaalista musiikkia esi-

merkiksi maaseuturomantiikkaa sisältävissä jaksoissa. Jazzille ominaista improvisaatiota ja irtonaista musisointia kuullaan lyhyesti vain muutamissa kohdissa, kuten maatalon pihalla Mirri-tytön houkutellessa lasitaiteilijaa aittaansa. Äänilevyiltä kuuluva big band musisoi kohtauksessa, jossa bussiemäntä ja lasitaiteilija palaavat linja-autolle Kokemäen laulujuhlilla. Toisaalta tehosteenomaisissa, pienissä musiikkipaloissa tulee esiin myös jazzille ominainen fraseeraus, samoin kuin yksittäiset instrumentit, kuten Suomessa tuolloin tuore sähkökitara.

Jazzelementit ei-diegeettisessä elokuvamusiikissa olivat 1950-luvulla kansainvälisestäkin tarkasteltuna tuore ilmiö. Vuosikymmenen kuluessa esimerkiksi Elmer Bernstein, Alex North ja Henry Mancini toivat niitä amerikkalaiseen elokuvaan. Vähitellen jazzsävytteisestä musiikista tuli vartenotettava tyylillinen vaihtoehto klassisesti suuntautuneelle sinfoniselle musiikille.

Lasisydämen musiikki soi miltei 29 minuuttia, kolmanneksen koko elokuvan pituudesta. Useissa tilanteissa, joissa vanhemmissa kotimaisissa elokuvissa yleensä on musiikkia, kuten tappelukohtauksissa, sitä ei kuulla. Kuitenkin musiikkia tuntuu olevan runsaasti, koska se nousee hyvin esiin ja osallistuu usein kerrontaan. Koko elokuvan jälkiäänitys on saattanut aiheuttaa sen, että musiikkia on pitänyt autenttisen äänen puutteessa käyttää enemmän kuin alun perin on ajateltu. Jokaisella musiikkiaiheella on kuitenkin selvä funktio, musiikkia ei *Lasisydämässä* ole käytetty väkinäisesti.

Musiikilla on *Lasisydämässä* tärkeä merkitys muuttuvan suomalaisen identiteetin ilmentäjänä. Suomalaiset lasitaiteilijat menestyvät ulkomailla, tanssit hoidetaan jazzin tai jazziskelmän tahdissa, nuoriso kuuntelee Tommy Steeleä ja Elvis Presleytä. Toisaalta perintönä olisi tarjolla kansanmusiikkia, tanhuja ja haitarisävelmiä. Tämä kaikki tuodaan elokuvassa esille diegeettisenä ja ei-diegeettisenä musiikkina sekä vuorosanoissa musiikista keskusteltaessa.

Monin paikoin elokuva osuu nykyhetkensä ytimeen. Sota vaikuttaa vielä ihmisten elämässä – esimerkiksi bussiemännän isä on kaatunut sodassa –, kansainvälistyminen on alkanut ja maalta muutetaan kaupunkiin. Mirrin kotitalossakin on kaikki nykyajan mukavuudet toistaiseksi toimetonta TV-antennia myöten. Myös musiikki on ajalle ominaista. Jazziskelmän kukoistus on huipussaan Suomessa, ja Brita Koivusen laulama ”Katinka” Jaakko Salon sovituksena on myyntitilastojen kärjessä. Salon säveltämä ja sovittama ”Lasisydän” Koivusen esittämänä soi ilmestyttyään elokuvan ohella myös levyiltä ja radiossa.

”Lasisydän”-iskelmän merkitys elokuvassa on keskeinen. Valitettavasti käsikirjoituksesta ei ole löytynyt kopioita, joten siitä ei voi tutkia alkupe räisiä suunnitelmia iskelmän eri käyttötavoista. Lopullisessa versiossa se nivoutuu monin tavoin sekä diegeettisenä että ei-diegeettisenä elokuvan eri kohtauksiin. Iskelmän sanoituksessa kiteytyy elokuvan keskeisin teema, lasitaiteilijan tunne-elämän patoutumat.

Jaakko Salon musiikki *Lasisydämeen* on selkeästi Jeff Smithin (1998) kuvaileman ”pop scoren” kaltainen. Elokuvassa esiintyy pitkäkököjä iskelmällisiä musiikkikokonaisuuksia, kuten ”Lasisydän” ja beguine. Ne toimivat myös itsenäisenä musiikkina irrallaan elokuvasta. Iskelmäaiheita käytetään lisäksi myös muistumina tai viittauksenomaisesti. Täydennyksenä on esimerkiksi äänitehosteen kaltaista musiikkia ja myös muita musiikin lajeja, kuten perinteistä haitarimusiikkia. Kuten Smithkin toteaa, elokuvamusiikki on elokuvan kerrontaa tukiessaan tai siihen osallistuessaan ollut kautta aikojen melko eklektistä, eikä tämän tapainen ”pop score” siinä suhteessa ollut poikkeus. Analyysissään Henry Mancinin säveltämästä elokuvasta *Aamiainen Tiffanylla* (1961) Smith (1998, 69–99) päätyy monessa suhteessa samankaltaisiin huomioihin kuin mitä olen edellä kirjoittanut *Lasisydämeestä*.

Smith tosin keskittyy siihen, kuinka Mancini myi musiikkiaan elokuvien ja levyjen avulla, mikä ei suinkaan ollut Jaakko Salon päämäärä elokuvamusiikin teossa. Halutessaan hän olisi kylläkin kyennyt kokoamaan *Lasisydämeestä* levyalbumin, mutta sellainen ei Suomessa ollut tuolloin tapana. ”Lasisydän”-iskelmä ilmestyi singlenä.

Smithin (1998, 78, 99) mukaan Mancini ei varsinaisesti tuonut elokuvamusiikkiin mitään ratkaisevasti uutta, vaan lähinnä yhdisti kaksi 1950-luvulla Yhdysvalloissa vaikuttanutta elokuvamusiikkisuuntausta: jazzin ja monotemaattisen, iskelmään pohjautuvan musiikin. Jaakko Salon voidaan sanoa tehneen saman Suomessa. Jazzkokoontanolla soitettua musiikkia oli kuultu aiemminkin kotimaisessa elokuvassa, mutta vain lyhyinä jaksoina perinteisen musiikin seassa.

Salo käytti hyväkseen klassisen elokuvan käytäntöjä monella tavalla, kuten johtoaihetekniikkaa. Tämän hän kuitenkin teki omaleimaisesti, usein lyhyen viittauksen omaisesti. Tämän lisäksi Salo käytti esimerkiksi yksittäisiä instrumenttiäänä uudella tavalla.

Musiikki on keskeinen osa *Lasisydämen* kerrontaa, ja funktioitakin sillä on useita, kuten kaikkia keskeisiksi kirjaamiani kokemuksellisia funktioita. Musiikki sulauttaa katsojan elokuvan maailmaan, kohottaa tapahtumat rakkauskohtauksissa lyhyesti yksityisistä yleisiksi. Se myös viihdyttää esimerkiksi iskelmillään, ja lisäksi se ilmaisee erityisesti lyhyillä kommenteiltaan tekijän suhtautumisen aiheeseensa.

Myös sisältöfunktioita on useita. Musiikki ilmaisee usein kohtauksen tunnelman. Esimerkiksi ”matkamusiikki” osoittaa kulkijoiden olevan hyvillä mielin. Enemmän kuin tunnelmaa, ilmaisee musiikki tässä elokuvassa kuitenkin roolihenkilöiden tunteita ja mielenliikkeitä. Lasिताiteilijan ahdistusta kuvastavat yksittäiset instrumenttiäänät, rakastavaisten tunnetta haikeansävyinen ”Lasisydän”-iskelmä tai vielä haikeampi beguine. Latotanssikohtaus tarjoaa mielenkiintoisella tavalla sisäänpääsyn taiteilijan henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan musiikin soidessa selvästikin hänen subjektiivisen tajuntansa kautta.

Lasisydämen musiikilla on useita symbolisia funktioita. Heti alkumuusiikissa lasi yhdistetään vibrafonin ääneen. Myöhemmin vibrafoni vaikuttaa viittaavan bussiemännän ajatuksiin, kun taas sähkökitara yhdistyy lasitaiteilijaan. ”Lasisydän”-iskelmällä puolestaan on elokuvassa vahvasti symbolinen funktio. Se yhdistyy aluksi lasitaiteilijan ongelmaan, sitten lasitaiteilijan ja bussiemännän väliseen rakkauteen. Symbolinen funktio on myös erilaisten 1950- ja 1960-luvun vaihteessa vielä kaikille tuttujen kansansävelmien tai ”Siniristolippumme” vilahtaessa musiikkikerronnassa.

Musiikki ilmaisee omaa aikaansa tuoreen kuuloisella jazziskelmällä. Toisaalta se edellä mainituilla lasitaiteilijan näkökulmaa edustavilla kansanlauluilla ilmaisee mennyttä aikaa, joka on jo ohitse. ”Lasisydän”-iskelmässä kristallisoituu elokuvan teema, ja se toimii johtoihmisesti muodostaen eräänlaisen viittausten verkoston. Se luo myös ajankuvaa uudistumassa olevasta Suomesta.

Musiikki kaksintaa usein elokuvan muita osatekijöitä, kuten liikettä. Kun taiteilija hyppää uimaan, saa liike vahvistuksen musiikissa. Kun hän päätyykin mutalätäkköön, kuullaan se ensin vain musiikissa kaislapehkon takaa. Useissa kohtauksissa musiikki ilmaisee tällä tavoin myös näkymättömyyttä ja korvaa esimerkiksi puheen sitä jäljittelevällä äänellä. Ääniefektin ja musiikin raja on tällöin häilyvä.

Rakenteellisesti musiikki rytmittää elokuvan hitaampiin ja nopeampiin jaksoihin. Sama ”Lasisydän”-aihe alku- ja loppumuusiikissa selkeyttää rakennetta ja luo myös yhtenäisyyttä, kuten ”Lasisydämen” ja beguinen sekä tiettyjen samojen instrumenttien käyttö pitkin elokuvaa. Kohtauksissa, jotka toimivat kuvallisen ja musiikillisen ilmaisun varassa, on musiikilla muun ohella kerronnallista jännitettä ylläpitävä tehtävä. Tämä ei kuitenkaan yleensä tapahdu jatkuvalla musiikilla vaan pienillä, joskus yksittäisillä musiikkieleillä. Joskus – ei kuitenkaan säännöllisesti – musiikki sitoo kohtaukset toisiinsa, peittää ajallisen hyppäyksen tai päättää kohtauksen. Musiikki korostaa elokuvassa olevia koomisia elementtejä, kuvailee, tehostaa, kommentoi ja parodioi.

Lasisydämen musiikilla on vielä ulkoisia funktioita. Se sitoutuu genreensä käyttämällä komedioille ominaisia tyylikeinoja. Muodikas jazziskelmä suuntaa elokuvaa pikemminkin moderneille kaupunkilaisille kuin maalaisille. Suositun Brita Koivusen laulamasta ”Lasisydän”-iskelmästä tehty äänilevy ja sen soittaminen toistuvasti radiossa todennäköisesti lisäsivät kiinnostusta elokuvaan.

Iskelmiä oli suomalaisessa elokuvassa käytetty ennen 1950- ja 1960-luvun vaihdettakin runsaasti. Harvoin yhdellä iskelmällä on kuitenkaan ollut niin keskeistä asemaa kuin ”Lasisydämellä” tässä elokuvassa. Vielä harvemmin tällaista iskelmää on käytetty johtoihmisesti niin monipuolisesti kuin *Lasisydämessä*.

MIKA WALTARI'ⁿ KOMISARIO PALMUN EREHDYS

MESTARILLINEN JÄNNÄRI
HENKEÄSALPAAVAN
KARMIVANA ELOKUVANA!
DEN MÅSTERLIGA DECKARRO-
MÅNEN SOM EN ANDLÖST
SPÄNNANDE FILM!

JOEL RINNE

ELINA POHJANPÄÄ - SAARA RANIN
ELINA SALO - AINO MANTSAS
JUSSI JURKKA - MATTI RANIN
PENTTI SIIMES - LEEVI KUURANNE
MATTI ORAVISTO - LEO JOKELA
LEO RIUTTU - ARVO LEHESMAA

OHJAUS REGI
MATTI KASSILA

Kuvaus: OLAVI TUOMI
Foto: OSMO LINDEMAN
Musik: OSMO LINDEMAN

MYSTERIET RYGSECK



SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

4. *Komisario Palmun erehdys* (1960)

Komisario Palmun erehdys poikkeaa muista lähianalyysieni kohteista monessa suhteessa. Se on ainoa, joka on tehty perinteikkäässä elokuvayhtiössä voimavaroja säästämättä. Sitä ei ole kuvattu kevyellä mykkäkameralla studioiden ulkopuolella. Kerronnaltaan se edustaa monilta osin klassista elokuvaa, vaikka sisältääkin koko joukon tuoretta ilmaisua.

Musiikin osalta taustaluvuksi sopisi *Yksityisalueen* yhteydessä esiteltävä taidemusiikkikentän kuvaus, mutta koska Osmo Lindeman irtautui dodekafoniasta jo hyvin varhaisessa vaiheessa eikä tietävästi käyttänyt metodia elokuvatuotossaan, jätän sen tästä yhteydestä pois. Lindemanin tuotanto on niin omaleimaista, että sitä olisikin vaikea taustoittaa millään yhdellä tietyllä suuntauksella.

Lähianalyysin aloitan valituilla kohtauksilla, jonka jälkeen kokoa vielä jännitystä ja tunnelmaa luovista sekä komediallisista musiikkielementeistä omat lukunsa, samoin kuin hiljaisuudesta.

Kassila studioelokuvaa tekemässä

Suomen Filmitoimisto oli aikoinaan ostanut filmausoikeudet Mika Waltarin salapoliisiromaaniin *Komisario Palmun erehdys* (1940), mutta se ei ollut kiinnostanut ohjaajia (Suomen kansallisfilmografia 6, 461). Matti Kassila kertoo muistelmissaan ottaneensa Särkän tarjoaman työn vastaan, koska muutakaan ei ollut tiedossa. Murhaajaa mahdollisimman pitkään piilotteleva perinteisen dekkarin juoni ei vaikuttanut elokuvalliselta. Kassila suostui muutamin ehdoin: tarina sijoitetaan 1930-luvulle, jolloin kirjakin oli kirjoitettu, ja puvustukseen ja lavastukseen käytettäisiin aikaa ja varoja. Hän halusi myös tarinaa hieman komediallisemmaksi. Lisäksi Kassila halusi valovoimaiset näyttelijät. Särkkä myöntyi kaikkeen, ja Kassila ryhtyi käsikirjoitustyöhön. (Kassila 1995, 210, 213.)

Kassila kertoi innostuneensa työstä käsikirjoitusvaiheessa päästessään käsittelemään Waltarin värikkäitä ihmistyyppejä. Aikaa valmisteluihin hänellä oli silloisen näkemyksen mukaan runsaasti, marras-joulukuusta 1959 seuraavan vuoden toukokuulle. Kertomansa mukaan hän sai myös työryhmän innostumaan asiasta. (Kassila 22.8.1995.)

Engelinaukiolta löytyi vuorineuvos Grönblomin talo, josta saatiin ulkokuvat. Interiöörit rakennettiin Suomen Filmitoimiston studioon huolellisesti, Bruno Rygsekin uima-allasta myöten. Hienoja pukuja ompelutettiin ”oikeilla” räätäleillä ja ompelimoissa, eikä tyydytty vain studion omiin puvustajiin. (Kassilan TV-haastattelu 28.11.1991, Nosferatu.) Kuvaaja Olavi Tuomi kehittäli erikoisen valaistuksen.



Komisario Palmun erehdys. Kutsuvierasesitys Bio Rexissä 9.9.1960. T. J. Särkkä, Mika Waltari, Matti Kassila, Joel Rinne.

Hän [Tuomi] päätyi omalaatuiseen valaistusratkaisuun. Kaivoi esille jostain ullakolta jo hyljätyt ”padat”, joissa oli monta lamppua yhdessä kuupassa, ripusti ne kattoon ja sai aikaan voimakkaan, valkoisen valon, joka tuli ylhäältä. Se oli päävalo ja sitä tasoitettiin ja lisättiin muilla valoilla. Ensín epäilin, mutta se toimi hyvin ja mielestäni kuuluu nyt oleellisena ensimmäisen Palmun imagoon. (Kassila 1995, 213.)

Tämä ajankohdalle epätyypillinen valaistus vaikuttaa suuresti elokuvan tunnelmaan. Se muistuttaa monille film noir -elokuville⁶³ ominaista valon ja varjon leikkiä, joka synnyttää välillä jopa 1930- tai 1940-luvun kauhuelokuville tyypillisiä tehoja.

Waltarin ihmistyyppit ovat hyvien tarinoiden ohella Kassilan (ibid., 214) mielestä se jokin, mikä tekee Palmu-elokuvien sarjan kestäväksi ajan saatossa. Hän sai haluamansa tähtikaartin näyttelämään, ja henkilöhahmoihin paneuduttiin huolellisesti (ibid., 213).

Helsinkiläinen miljöö, nimenomaan sen eteläiset kaupunginosat, ovat keskeisiä kaikissa Palmu-elokuvissa. *Komisario Palmun erehdyksessä* näh-

63. Film noiria on hankala määritellä (ks. esim. Bordwell, Steiger, Thompson 1994 [1985], 75–77). Viitataan tässä sellaisiin elokuviin kuin *Kirje* (*The Letter*, William Wyler 1940), *Maltan haukka* (*The Maltese Falcon*, John Huston 1941), *Laura* (*Laura*, Otto Preminger 1944), *Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz 1945) ja *Syvä uni* (*The Big Sleep*, Howard Hawks 1946).

dään Eiran kaupunginosaa poliisien liikkua Rygseckin talon seutuvilla, Senaatintori on keskeinen heidän työpaikkamiljöössään, huvittelunhaluiset nuoret taas kokoontuvat ravintola Kappelin ympäristöön. Kaupunki esitetään näissä elokuvissa ihmisten luontaisena asuinpaikkana ilman arvotavia ”kaupunki paha – maaseutu hyvä” -kannanottoja, joita vielä esiintyi 1950- ja 1960-luvun vaihteen kotimaisissa elokuvissa.

Oivaltavaa musiikkia Osmo Lindemanilta

Kassila oli kiinnostunut uusista säveltäjistä ja teki *Punaisen viivan* (1959) Osmo Lindemanin kanssa. Osmo Lindeman (1929–1987) aloitti muusikonuransa jazzpianistina, minkä jälkeen hän siirtyi latinalaisamerikkalaisen musiikin kautta viihdemusiikkiin ja lopulta kokonaan klassiseen musiikkiin. Hän opiskeli Sibeliuksen Akatemiassa sävellystä Nils-Eric Fougstedtin johdolla, ja jo opiskeluaikainen ”Jousitrio” (1958) herätti positiivista huomiota. Mikko Heiniön (1995, 147) mukaan Lindemanin instrumentaali-musiikin kehitys kulki väljästi tulkittuna uusklassismin kaltaisesta dodekafonian ja kenttäteknikan kautta avantgardismiin. Lindemanin lahjakkuus tunnustettiin yleisesti, mutta hänen avantgardistisuutensa ei varsinkaan vanhoillisemmilta säveltäjiltä ja kriitikoilta saanut ymmärrystä. Einojuhani Rautavaaran haltioitunut kuvaus Lindemanin toisesta pianokonsertosta – vaikka onkin myöhäisemmältä ajalta – sopii monelta osin myös hänen elokuvasävellyksiinsä.

Se on mielestäni tämän mitä lahjakkaimman säveltäjän ehdoton voitto: kokonainen, jännevä, oikein jäsenneily sävellyks, joka elää sekä kokonaisuutena että detaljeissaan tarkasteltuna. Lindeman kasvattaa laajat sävelpintansa orgaanisesti toistensa sisästä ja löytää niiden ekspansiolle rajattomasti tilaa rehevästi kukkivassa musiikissaan. Säveltäjän orkestraalinen aisti ja suuri taito sen toteuttamisessa värittävät tämän vegetaation riemastuttavan uudesti, joskus oudosti, ei aina ”kauniisti” – kuitenkin ”oikein”; kuten luonnonvärit ainakin. (Heiniö 1995, 147.)

Kassilan mukaan ohjaaja ja säveltäjä keskustelivat paljon *Punaisen viivan* musiikista, ja Lindeman muun muassa tarjosi joitakin instrumenttiäänä jo ennen kuvauksia. Hastattelussa Kassilan (22.8.1995) kommentti tästä ohjaustyöstä oli, ettei hän pidä sitä oikein itsensä näköisenä työnä, mutta on tyytyväinen, että sai työstää sen huolellisesti. Lindemanille ensimmäinen elokuvasävellyks oli täysosuma. Kritiikit olivat yksimielisen kiittäviä.

”Osmo Lindeman, --, har gjort en sparsam, men känslomässigt verkningfull musik. Här har vi äntligen en kompositör som kunnat genomdriva sina egna intentioner ifråga om filmmusik.” ”Punaisen viivan’ säestys on ratkaistu rohkeasti. Nuori säveltäjä Osmo Lindeman on hylännyt orkesterit ja valinnut vain muutaman harvan instrumentin.”



Osmo Lindeman.

”Osmo Lindemanin musiikki on käsittääkseni intelligenteintä ja tehokkainta mitä koskaan on kuultu suomalaisessa filmissä.”

”Osmo Lindemans musik är banbrytande inom vår film: den utgör för en gångs skull en viktig, berikande del av helheten”⁶⁴

Kriitikoiden lausunnot sopisivat mielestäni moneen myöhempäänkin Lindemanin elokuvasävellystyöhön. Hän sai *Punaisen viivan* musiikista Jussi-palkinnon.

Kassilan ja Lindemanin yhteistyö oli siis sujunut erittäin hyvin. Seuraava yhteinen työ oli *Komisario Palmun erehdys* (1960). Kassila oli *Punaisen viivan* jälkeen jo tehnyt modernin ”kuljeskeluelokuvansa” *Lasisydämen* studioiden ulkopuolella, pienimmällä mahdollisella työryhmällä autenttisilla kuvauspaikoilla liikkuen. Hänellä oli edelleen suuri uudistumisen tarve, joka koski myös musiikkia.

Kassilan (25.11.1993) mukaan musiikin funktio elokuvassa muuttui tuohon aikaan, vaikka vielä esiintyikin perinteistä, ”krouvimpaa” musiikin käyttöä, joka oli helpompaa tehdä kuin mitä modernimpi, hienovaraisempi elokuva vaati. 1950- ja 1960-luvun vaihteessa Kassila joka tapauksessa pyrki uudistamaan elokuviensa kerrontaa ja musiikin osuutta siinä.

Lindeman oli Kassilalle aivan uudenvuodenlainen säveltäjä. Hänen mukaansa Lindeman tajusi, ettei yleisölle tarvitse kuin antaa vähän viitteitä. (Kassila

64. Lainaukset Osmo Lindemanin leikekirjasta. Valitettavasti leikekirjasta puuttuivat lehtien nimet ja päiväykset.

22.8.1995.) Esimerkiksi *Tulipunaisessa kyyhkysessä* (1961) Lindeman käytti Kassilan mielestä oivaltavasti vain muutamaa soitinta. Yksi ääni, joka jää soimaan, antaa tilan tuntua ja tukee hienosti Tauno Palon pienieleistä näyttölemistä. Tällainen musiikin käyttö antaa tilaa ja katsojalle vapauden, "ei tarvitse väkisin niinkuin näissä amerikkalaisissa lyödään ikään kuin ruuvipenkkiin, musiikki ohjaa tiettyyn suuntaan." (Ibid.) Kassilakin halusi siis erkaantua vanhoista, perinteisistä elokuvamusiikin käyttötavoista, jotka liittyvät klassiselle elokuvalle ominaiseen kerrontatapaan. Kassilan mukaan Lindeman oivalsi hyvin jokaisen elokuvan ominaislaadun; jokaisella on oma erilainen musiikkinsa. Lindemanilla oli hänen mielestään myös kyky kehittää musiikilla draamallista jännitettä säilyttäen samaan aikaan kuitenkin eräänlaisen haurauden. Lisäksi hänen huumorin ja tilan käytön tajunsa sopivat hyvin yhteen Kassilan käsitysten kanssa. Kassila iloitsi myös Lindemanin kyvystä ymmärtää musiikki laajasti, niin että hän saattoi käyttää instrumenttiäänä ääniefektin tapaan. Esimerkiksi *Tulipunaisessa kyyhkysessä* kolikolla vetaistut pianonkieliarpeggiot saavat tehoa sellaisenaan. (Kassila 22.8.1995.)

Ilmeisesti Lindeman on Kassilan kanssa yhteistyötä tehneistä säveltäjistä parhaiten ymmärtänyt hänen tarkoituksensa luoda musiikilla tietynlainen ilmavuus, joka jättää tilaa elokuvan muille osatekijöille.⁶⁵

Kassila teki jo *Komisario Palmun erehdyksen* käsikirjoitukseen⁶⁶ huomattavan määrän merkintöjä elokuvan musiikista. Itse asiassa suurin osa musiikkikohdista on kirjattu koneella vuorosanojen ja muun selostuksen joukkoon. Tämä on Kassilallekin poikkeuksellista. Hän kertoi tehneensä Lindemanin kanssa niin perusteellista pohdiskelutyötä *Punaisen viivan* tekemisen yhteydessä, että musiikilliset keinot tuntuivat olevan hallussa ehkä paremmin kuin ennen. Käsikirjoittamiseen käytettävissä ollut aika taas edesauttoi taitojen hyödyntämistä. (Puhelinkeskustelu Kassila 12.2.1999.)

Osmo Lindeman oli siis säveltänyt kritiikin kiittämän musiikin Kassilan edelliseen studioelokuvaan, *Punaiseen viivaan*. *Komisario Palmun erehdyksen* tekemisen aikoihin hän opiskeli sävellystä Münchenissä Carl Orffin johdolla. Hän tuli kuitenkin Suomeen tekemään musiikin elokuvaan.

Yhteistyö sujui niin hyvin, että Kassila ei jälkeempäin haastateltaessa osannut sanoa, kumpi keksi mitäkään. Hänen mielestään Lindeman tajusi täysin ohjaajan pyrkimyksen: "tehdään jännittävää ja pikkuisen parodiaa, samalla leikitellen kuin tosissaan ollen" (Kassila 22.8.1995). Kassilan mukaan myös Lindemanin jazzmuusikon kyvyt olivat kullannarvoisia Palmuelokuvissa. Instrumentit valittiin Lindemanin ehdotuksista, jotka Kassila hyväksyi tai hylkäsi. (Ibid.)

65. Äänikirjeessä 11.2.2008 Kassila mainitsee tyylillisesti sopivaksi yhteistyökumppaniksi Heikki Aaltoilan.

66. Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

Komisario Palmun erehdys oli vuoden yleisömenestys elokuvien *Kankulan kaivolla* ja *Oho, sano! Eemeli* ohella. (Suomen kansallisfilmografia 6 passim.) Toisin kuin viimemainittujen kohdalla, myös kriitikot innostuivat *Palmu*-elokuvasta. Suomen kansallisfilmografian mukaan se oli vuoden 1960 arvostelumenestys (Suomen kansallisfilmografia 6, 460). Sitä ei pidetty sellaisena saavutuksena kuin *Elokuuta* tai *Punaista viivaa* mutta kiitettiin hyvänä viihteenä. Ilmeisesti komediallista jännitysaihetta ei voitu käsitellä taiteena, vaan siitä tuli arvosteluissa ”huolellista käsityötä”.

Vanhemman polven kriitikko Valma Kivitie kirjoittaa Elokuvataitossa (19/1960) otsikon ”Kassilan hyvä tempaus” alla, että ”Matti Kassila on tehnyt hyvää ja huolellista työtä ja hänellä on ollut hauskaa siinä puuhassa.” Hän kiittää toisella katselukerralla paremmin havaitsemaansa ”Osmo Lindemanin mukavaa musiikkia, joka yhtyy keskusteluun juuri silloin kun tarvitaan ja sulautuu sanonnallaan täydellisesti muuhun silmin nähden ja korvin kuultavaan sanontaan.” (Ibid.)

Samainen kriitikko kertoo elokuvan osakseen saamasta suosiosta. ”Hyvä kotimainen elokuva. Arvostelijat kiittävät. Yleisö täyttää katsomot ja on tyytyväinen. Enemmän tällaista, hyvä tuotantojohto!”

Kivitie mainitsee myös, että elokuvateatteri Rexin äänentoistolaitteet pauhasivat voimallisesti kutsuvieraiden ja arvostelijoiden näytöksessä. Vika ei kuitenkaan ollut äänityksessä, hän totesi käytyään katsomassa elokuvan toistamiseen.

Tämä voi osaltaan selittää suuret erot elokuvan musiikin arvioinneissa. Eri kriitikot ovat nimittäin kuulleet musiikin hämmästyttävän eri tavoin: jonkun mielestä musiikki on ”ställvis onödigt påträngande” (Hufvudstadsbladet 17.9.1960), toisen mielestä Lindeman on laatinut musiikin ”nykyisin muodissa olevan hillityn suuntauksen mukaisesti” (Helsingin Sanomat 17.9.1960).

Elokuvailmaisun uudistamisen puolesta taisteleva Martti Savo ei ole ymmärtänyt koko *Komisario Palmun erehdyksen* ideaa, mutta ei varsinkaan sen musiikkia: ”Filmin miinuspuolelle lienee laskettava sen musiikki, jota on ensinnäkin liikaa ja joka on liian ’alleviivaavaa’ (niin huono ei ’Palmu’ ole, että sitä täytyisi ’pelastaa’ primitiivisillä musiikkiefekteillä.)” (Kansan Uutiset 18.9.1960.)

Tämän elokuvan musiikista ei kirjoitettu niin runsaasti ja eritellen kuin mitä poikkeuksellisesti tehtiin *Punaisen viivan* kohdalla. Itse elokuvakin oli tietysti toisenlainen: kepeällä otteella tehty dekkarikomedia, jota ei osattu pitää taiteena toisin kuin kansalliskirjallisuuden pohjalta filmattua *Punaista viivaa*.

Useammatkin kriitikot havaitsivat kuitenkin Kassilan kokeilevan uusia elokuvallisia keinoja. Inkeri Liuksen mukaan ”[p]arasta Kassilan uudessa jännityselokuvassa on sen uudella kokeileva luonne hauskaa näyttelemistä, musiikkia sekä ääniefektejä myöten. Filmistä otettuja kuvia selailemalla huomaa selvimmin miten paljon Kassila on rakentanut pelkän kuvan va-

raan niin kuin eräät ranskalaiset ja italialaiset.” (Suomen Sosialidemokraatti 20.9.1960). Kassila (1995, 221) itse toteaa muistelmissaan kuitenkin Palmuelokuvien olleen pikemminkin siihen asti kertyneen osaamisen kooste kuin varsinaisesti uutta. Lius kiinnittää huomiota myös musiikki-instrumentteihin: ”Osmo Lindemanin valitsemat instrumentit, ksylofonia muistuttava meksikkolainen marimba, harppu ja lyömäsoittimet sekä ääniefekteinä toistuva lasien kilinä alleviivaavat läpi koko filmin Rygseckien ja Rykämöjen taipumusta perverssiin kuolemaleikkiin.” (Ibid.)

Elokuvan henkilöt ja tapahtumat

Joel Rinne – komisario Palmu
 Elina Pohjanpää – Irma Vanne
 Matti Ranin – Toivo, Palmun apulainen
 Leo Riuttu – kirjailija K. V. Laihonen
 Leo Jokela – etsivä Kokki
 Jussi Jurkka – Bruno Rygseck
 Elina Salo – Airi Rykämö
 Matti Oravisto – insinööri Erik Vaara
 Pentti Siimes – Aimo Rykämö
 Saara Ranin – Amalia Rygseck
 Leevi Kuuranne – hovimestari Veijonen, ”Batler”

Eletään 1930-lukua. Helsinkiläinen playboy Bruno Rygseck, rikkaan teollisuussuvun vesa, järjestää kotonaan päivälliskutsut, joiden aiheena on rikos. Vieraina ovat hänen nuoret serkkunsa Airi ja Aimo Rykämö, vuorineuvoksen tytär Irma Vanne ja insinööri Erik Vaara, joka seurustelee Airi Rykämön kanssa. Hovimestari Veijonen, ”Batler”, hoitaa tarjoilun. Isäntä itse on naamioitunut Kuolemaksi. Seuraavana aamuna komisario Palmu komennetaan tutkimaan Bruno Rygseckin hukkumista kylpyhuoneeseensa. Palmun apulainen, Toivo⁶⁷ ja etsivä Kokki lähtevät mukaan.

Perillä odottaa yllätys: Bruno Rygseck ei olekaan kuollut, vaan hänet on elvytyksen jälkeen viety sairaalaan. Palmu aloittaa kuitenkin kuulustelupöytäkirjojen teon. Paikalla ovat Airi ja Aimo Rykämö, insinööri Vaara, miehestään Brunosta erossa asuva rouva Alli Rygseck sekä Brunon täti, neiti Amalia Rygseck. Sairaalasta soitetaan, että Bruno Rygseck on kuollut. Komisario apulaisineen ryhdistäytyy silmin nähden, alkaa rivakasti jaella määräyksiä ja lähtee tutkimaan kylpyhuonetta, joka itse asiassa on pienoinen uimahalli. Batler kertoo isäntänsä tavoista ja kertoo aamuisten tapahtumien kulun. Isäntä oli ilmeisestikin liukastunut saippuaan,

67. Palmun apulainen on Waltarin romaanien minä-kertoja, eikä hänen sukunimensä tule tässä elokuvassa koskaan esille.

lyönyt päänsä ja hukkunut. Palmu huomaa, että kylpyhuoneen oven saa helposti lukittua ulkopuolelta pienellä langanpätkällä. Kun Batler on kertonut kaiken, toteaa Palmu, että murhaaja tekee aina erehdyksen. Batlerin änkyttäessä tapaturmasta Palmu vahvistaa kyseessä olevan murha.

Batler esittelee poliiseille kellarikerroksen, ja hiilikellarista löytyvät neiti Vanne ja kirjailija K. V. Laihonen vilkkaaseen keskusteluun syventyneinä. He kauhistuvat, kun kuulevat Brunon kuolleen.

Aimo Rykämö ja insinööri Vaara tulevat alas. Batlerin kanssa he esittävät uudelleen aamun tapahtumat kylpyhuoneen oven murtamisineen. Miehet ryntäävät sisään ja samalla Batler kiertää sähkönappulaa. Kylpyhuoneessa palaa valo. Vaara ymmärtää tämän tietävän ikävyyksiä ja väittää, että Batler ei voi muistaa kääntäneensä sähkönappulaa. Aimo kuitenkin muistaa selvästi sen tapahtuneen. Insinööri Vaara suuttuu ja uhkailee Batleria, joka ei luovu kannastaan.

Neiti Rygseck tulee alas ja kysyy, mitä Palmu etsii. Hän säikähtää ja haukkuu Palmua hulluksi, kun tämä kertoo sillä hetkellä etsivänsä noin 70 sentin pituista langanpätkää. Neiti ja rouva Rygseck lähtevät. Palmu apulaisineen menee puutarhaan haastattelemaan Batleria, joka kaivaa hautaa neiti Rygseckin rakkaalle kissalle. Batler kertoo edellisillan tapahtumista, kuinka hän oli meluisan päivällisseurueen juopuneen isännän pyynnöstä vienyt ruokasaliin lautasellisen kermaa. Bruno oli kaatanut siihen myrkyä ja antanut kissalle, joka kuoli. Neiti Rygseck oli saapunut juuri tämän jälkeen, nähnyt kuolleen kissansa ja sanonut, että Bruno saa seuraavana päivänä vastata kaikesta.

Batler kertoo, että hän edellisessä työpaikassaan hotellissa syylistyi varkauteen. Palmu arvelee, että Batler salaa jotakin muuta ja uhkailee häntä hieman. Poliisit menevät sisään ja saavat pian esimieheltään tiedon, että tutkimukset on lopetettava näytön puuttuessa. Rykämön konsernin johtaja on suhteillaan saanut tämän aikaan. Kirjailija Laihosesta tapahtumat ovat kiinnostavia ja hän kutsuu neiti Vanteen ja poliisimiehet Kämpiin lounaalle. Laihonen tilaa kabinettiin pianistin. Neiti Vanne kertoo heille aarteenetsintäleikistä, ja miten Bruno oli saanut houkuteltua heidät tekemään rikoksia, joita ei voisi ilmoittaa poliisille. Hän kertoo, miten itse varasti Laihosen uuden käsikirjoituksen. Edellisiltana katsottiin, kenen rikos oli paras. Insinööri Vaara toimi tuomarina. Aimo oli varastanut neiti Rygseckin kissan, Airi oli tehnyt jotakin, jota Bruno väitti siveellisyysrikokseksi, mutta mitä he eivät voineet kertoa muille. Itse hän näytti vain insinööri Vaaralle oman rikoksensa. Tämä palasi hurjistuneena Brunon huoneesta, ilmoitti

Brunon voittaneen ja lähti. Bruno alkoi riidellä toisten kanssa eikä palauttanut käsikirjoitusta. Neiti Vanne oli kirjoittanut Laihoselle sopien tapaamisen aamulla Bruno Rygseckin talon kohdalla, ja he olivat tulleet sisälle kellariin juttelemaan.

Etsivä Kokki esittää kabinetissa laulun. Poliisit palaavat asemalle, jossa päällikkö odottaa vihaisena: on tapahtunut toinen kuolemantapaus, eronnut rouva Rygseck on kuollut. Poliisit kiiruhtavat takaisin Rygseckin taloon. Paikalla ovat samat henkilöt kuin aamulla, rouva Rygseck kuolleena. Insinööri Vaara kertoo, mitä tapahtui. Alli Rygseck oli juonut Aimon tarjoilemaa absinttia ja todennut kumastellen sen maistuvan mantelilta. Sitten hän oli kuollut tuskasta huutaen ja kurkkuaan pidellen. Myrkkyä ei ollut löytynyt.

Neiti Rykämöä kuulustellaan. Etsivä Kokki esittää Toivolle oman teoriansa murhaajasta, ja Palmu löytää myrkkypullon eteishallista. Murharyhmä häärii salissa. Palmu katselee Brunon huoneessa tämän ”punaista kirjaa”, jossa valokuvausharrastuksen tuloksena on lukuisia alastonkuvia naisista.

Poliisit palaavat toimistoonsa. Rykämön konsernin johtaja kutsuu Palmun luokseen, esittää itsemurhateoriansa kuolemaan johdaneista tapahtumista ja tarjoaa Palmulle hyvää työpaikkaa yhtymässään. Lähtiessään Palmu Toivo-apulaisineen kiertää insinööri Vaaran työhuoneen kautta ja saa insinöörin paljastamaan, että Bruno oli näyttänyt hänelle alastonvalokuvan Airi Rykämöstä. Tutkittaessa kuva osoittautuu väärennökseksi. Palmu saa sovun aikaan insinööri Vaaran ja neiti Rykämön välille. Palmu saa tiedon, että Batler on hävinnyt.

Poliisit siirtyvät kirjailija Laihosen luo, jossa kahvitellaan ja neiti Vanne kertoo jääneensä yöksi Brunon vierashuoneeseen, jotta voisi varastaa käsikirjoituksen takaisin Brunon kylpiessä. Hän ei kuitenkaan lopulta mennyt huoneeseen, koska kuuli sieltä ääntä – insinööri Vaara oli juuri rikkomassa Brunon valokuvauslaitteita. Neiti poistui takaovesta tapaamaan kirjailija Laihosta.

Poliisit palaavat asemalle. Palmu lähettää apulaisensa Toivon hakemaan punaista kirjaa Rygseckin talosta sekä kierrokselle asianomaisten luo kertomaan, että neiti Vanne tietää jotakin murhasta. Palmu on tiennyt murhaajan jo kauan, mutta ei ole suostunut paljastamaan sitä muille.

Neiti Rygseck on muuttanut Rygseckin taloon ja sanoo pelkäävänsä olleensa siellä yksin. Toivo antaa hänelle aseensa, joka heti laukeaa vahingossa. Toivon lähdettyä neiti Rygseck soittaa neiti Vanteelle ja pyytää tätä avukseen tutkimaan Batlerin tavaroita. Neiti Vanne tulee. Häntä alkaa pelottaa, kun hän äkkiä huomaa jääneensä yksin.

Palmu odottaa poliisilaitoksella, että murhaja lähtisi liikkeelle. Hän saa selville neiti Vanteen jättäneen kiellosta huolimatta asuntonsa ja lähteneen Rygseckin taloon. Poliisit ajavat kiireesti perässä. Kokki kollegoineen partioi talon ulkopuolella ja kertoo neiti Vanteen tulleen jo puoli tuntia sitten, eikä Palmu ollut kieltänyt päästämästä ketään sisään. Poliisit hajaantuvat.

Sisällä neiti Vanne on löytänyt neiti Rygseckin ja he menevät tutkimaan kellaria. Neiti Rygseck aikoo ampua neiti Vannetta selkään, mutta tämä aavistaa jotain ja ehtii juosta karkuun kellari-varastoon. Poliisit ryntäävät sisään. Neiti Rygseck aikoo ampua Palmun, mutta Toivo heittäytyy eteen ja haavoittuu olkapäähän. Pian tilanne on ohi.

Johtaja Rygseck tulee avuksi noutamaan mielenvikaista neiti Rygseckiä, joka käsirauchoissa ihmettelee lempeästi, miten ase pääsi vahingossa laukeamaan. Laihonen ehdottaa, että seurue siirtyisi Kämpiin. Siellä Palmua odottaa yllätys: vietetään kirjailija Laihosen ja neiti Vanteen kihlajaisia. Palmu selostaa Neiti Rygseckin mielisairautta, miten tämä kuvitteli kissan osaksi itseään. Alli Rygseck taas oli todistanut istuneensa neiti Rygseckin kanssa Brunon salissa murha-aamuna, vaikka todellisuudessa neiti Rygseck oli poistunut salista välillä. Rouva Rygseck aikoi kiristää neitiä ja vaatikin pesänselvityksessä taloa itselleen. Kovasti etsitty ensimmäinen murha-ase osoittautuu Amalia Rygseckin sateenvarjoksi, jossa on raskas karhun pään muotoinen nuppi.



*Komisario Palmun erehdys. Kaikki alkaa Kappelista. Esplanadilla soittaa torvisoittokunta, kuten Kassila on kirjoittanut jo käsikirjoitukseen.
Vas. Matti Oravisto, Elina Salo, Jussi Jurkka, Elina Pohjanpää, Pentti Siimes.*

Analyysi *Komisario Palmun erehdyksen* musiikista

Analysoidakseni *Komisario Palmun erehdyksen* musiikin funktiot olen valinnut tutkittavakseni alku- ja loppumusiikin sekä kolme jännitysdraaman kannalta tärkeää kohtausta. Kokonaiskäsitelmän saamiseksi kirjoitan myös komediallisuuden ja toisaalta jännityksen luomisesta ja korostamisesta, lempeämmän tunnelman luomisesta sekä hiljaisuudesta.

Alkumusiikki

Elokuva alkaa musiikilla, ja nelisen sekuntia kuva on musta. Musiikki siis ehtii hetken tehota yksinään: marimballa hitaassa tempossa soitettu tritonuskulku patarummulla tehostettuna luo oudon tunnelman. Tässä vaiheessa musiikki on kolmijakoista ja instrumentit soivat samassa rytmissä. Ensimmäisestä kuvasta lähtien ne erkanevat kuitenkin rytmisesti toisistaan ja noudattavat itsenäisesti eri tempoja. Musiikista ei erotu perinteistä melodiaa, ja se vaikuttaa pysähtyneeltä. Kuvassa näkyy kokokuva kaksikerroksisesta komeasta kivitalosta. On pimeää, katuvalo luo vaimeaa hohdetta oikealta, ja talon ensimmäinen kerros on valaistu. Kamera tarkastelee kohdettaan suoraan edestä.

Alkutekstit ilmestyvät kuvan päälle: ensin tuotantoyhtiö ”SF” ja sitten ”Komisario Palmun erehdys”. Tässä kohden musiikkiin tulee mukaan symbaali, joka helisee voimakkaan crescendon. ”Mysteriet Rygseck” -tekstin kohdalla se on jo häipynyt. Tekstit seuraavat toisiaan, ja musiikkiin liittyy vielä vetopasuunalla soitetut neljän viiden sekunnin pituiset crescendot, jotka vähitellen voimistuessaan luovat jännitystä ja odotusta, vaikka mitään varsinaista melodiaa vetopasuunoiden puhalluksista ei synnykään. Sivuosanäyttelijöiden kohdalla marimba jättää tritonuskulkunsa ja soittaa nopeat, ryöpsähtelevät sävelkulut pasuunoiden kanssa vuorotellen. Voimakkaat, matalahkot pasuunan äänet ja marimbaryöpyt ajoittaisten patarumputremoloiden tai symbaalihelistysten kanssa saavat aikaan kaaosmaisen vaikutelman.

Kun kuvaan tulee teksti ”Ohjaus Matti Kassila”, alkaa kamera liikkua. Se ajaa lievästi heilahdellen eteenpäin ja oikealle, alas rautaporttiin, jonka molemmissa puoliskoissa on kirjaimet BR. Ohjaajatekstien kohdalla marimba ottaa patarummun tehtävän toistaen rytmikkäästi yhtä säveltä. Samalla mukaan tulee harppu, joka soittaa ylinousevaa sointua parin oktaavin alalta edestakaisin. Porttikuvaa seuraa leikkaus talon sisäportaikkoon, jota pitkin miespalvelija sulavasti laskeutuu. Hänellä on kädessään kuusihaarainen kynttilänjalka, jossa kynttilät palavat. Kynttelikön helisevien kristallien ääni soi häipyvän musiikin päällä ja voimistuu vallitsevaksi: on siirretty elokuvan diegeettiseen äänimaailmaan.

Riitasointuista tritonus-intervallia (ylinouseva kvartti) on perinteisessä musiikissa käytetty ilmaisemaan pahan tai itse paholaisen läsnäoloa. Myös elokuvamusiikista löytyy esimerkkejä. Hans-Christian Schmidt (1982, 91–92)

mainitsee Leonard Rosenmanin musiikin elokuvaan *Pyörteitä* (*The Cobweb*, Vincente Minnelli 1955), jossa tämä on käyttänyt kaksitoistasäveltekniikkaa ja tritonuskulkuja luomaan jännitystä ja neuroottista tunnelmaa. *Komisario Palmun erehdyksen* musiikissa voi havaita yhtymäkohtia myös Herrmannin musiikkiin Hitchcockin elokuvassa *Vertigo – punainen kyynel* (*Vertigo* 1958), jossa siinäkin käsitellään ongelmaista mieltä. Lindemanin musiikilla on sisällöllinen funktio: pahuus ja mielisairaus, jotka vallitsevat talossa, saavat ilmiasun musiikissa. Kuulija ei tosin tarkalleen vielä tiedä, mistä on kysymys, mutta viitteet ovat selvät. Musiikki luo salaperäistä jännitykseen ja kauhuun viittaavaa tunnelmaa.

Claudia Gorbman kirjoittaa irrationaalisen representoinnista käyttäen esimerkkinä Max Steinerin musiikkia elokuvaan *King Kong* (*King Kong* 1933). Tarina kerrotaan aluksi ilman musiikkia, joka alkaa soida vasta, kun roolihenkilöt lähestyvät jättiläisapinoiden asuttamaa Skull Islandia. Näin se edestauttaa hypnotisoimaan katsojan hyväksymään saaren mielikuviuksellisen maailman ja vähentää hänen vastustustaan. Gorbmanin (1997, 79) mukaan ei-diegeettinen taustamusiikki yhdistyy nimenomaan irrationaaliseen, uneen ja kontrollin menetykseen vastakohtana logiikalle, arkipäivän realismille ja kontrollille, ja siksi sitä käytetään niin runsaasti nimenomaan kauhu-, science fiction- ja fantasiaelokuvissa.

Perinteisessä länsimaisessa musiikissa luodaan jännitteitä ja puretaan niitä tiettyjen sointufunktioiden avulla. Lindemanin musiikki elokuvan alussa ei luo mitään tällaista jatkuvuutta. Kuulijan on mahdoton arvata, mitä musiikissa tulee seuraavaksi tapahtumaan. Tällainen musiikki, jossa ei ole sävellajituntua, melodiaa eikä kiinteää rytmiä, luo epävakaan tunnelman. Tuttujen elementtien puuttuminen aiheuttaa turvattomuuden tunnetta, rohkeammassa kuulijoissa uteliaisuutta.

Tutkija Royal S. Brown (1994, 154) kirjoittaa elokuvasäveltäjä Bernard Herrmannin yhteydessä melodian olevan musiikin rationaalisin elementti. Hän katsoo, että Herrmannin pyrkimys olla käyttämättä varsinaisia pitkiä melodioita saattaa johtua yhteistyöstä ohjaaja Alfred Hitchcockin kanssa, tämän elokuvallisesta tyylistä. Lyhyet fraasit sopivat paremmin näiden elokuvien irrationaalisuuteen (ibid., 148–174). Lindemanin tuotannossa voidaan nähdä vastaavia piirteitä.

Brownin (1994, 152–153) mukaan Bernard Herrmann alkoi eristää terssi-intervallia perinteisestä länsimaisesta duuri–mollitoneliteetista. Brown nimeää mm. ”hitchcock-soinnun”, jossa on kaksi suurta ja yksi pieni terssi. Hän huomauttaa, että tämän tyyppisiä sointuja esiintyy jatkuvasti modernissa jazzissa. Kun näitä ”ei-mihinkään-kuuluvia” sointuja yhdistellään, ei synny perinteistä sävellajituntua. Brownin mukaan irrationaaliseen siirtymisen mahdollisuus tuntuu vaanivan jatkuvasti Herrmannin säveltämissä Hitchcockin elokuvissa nimenomaan näiden uudenlaisten sointuvärien ansiosta. (Ibid.)

Näissä huomioissa on paljon yhteistä Lindemanin *Komisario Palmun erehdykseen* säveltämän musiikin kanssa. Lindemanin soinnut esiintyvät tosin vielä pelkistetympinä kuin Herrmannin musiikissa, jossa usein kuitenkin kuullaan jonkinlaisia toistuvia motiiveja tai melodioita. Jazzvaikutteet taas ovat ilmeiset esimerkiksi Kämp-kohtauksen pianomusiikissa ja sitä seuraavassa jatsiyhtyeen versiossa ”Tummista silmistä”. Näiden kohtauksien soinnutus on kuitenkin melko perinteistä, vaikkakin niistä voi aistia häivähdyksen third stream -vaikutteista. 1950- ja 1960-luvun modernista jazzharmoniasta muistuttavat enemmän esimerkiksi muutamat vaskijaksot, kuten kohtauksessa, jossa komisario Palmu ja Toivo ovat menossa tapaamaan johtaja Rygseckiä. Samoin valoisassa celestajaksossa Kämpin kabinettiin siirryttäessä syntyy vaikutelma third stream -suuntauksesta, jossa pyritään yhdistämään jazzia ja uusklassista musiikkia.

Brownin mukaan Herrmann rikkoi miltei uransa alusta asti perinteisiä elokuvamusiikkikäytäntöjä vastaan, erityisesti amerikkalaista elokuvaa hallitsevaa wieniläistä traditiota. Tämän hän teki ottamalla harmonian ja instrumenttivärit musiikkinsa tärkeimmiksi elementeiksi. Hän antoi niille tehtäviä, jotka tavallisesti annettiin musiikkiteemoille ja motiiveille. (Ibid., 153) Tähän on lisättävä, että Herrmannille ominaisia, usein Hitchcockin ohjauksista tunnistettuja piirteitä löytää jo säveltäjän varhaisemmasta tuotannosta, esimerkiksi radio-ohjelmista tai RKO- ja Twentieth Century Fox -yhtiölle tehdyistä elokuvista.⁶⁸

Myös Lindeman teki heti ensimmäisessä elokuväsävellystyössään pesäeron perinteiseen kotimaiseen elokuvamusiikkiin, kuten *Punaisen viivan* kritiikeistäkin voidaan lukea. *Komisario Palmun erehdyksessä* hän lisäsi välimatkaa. Jos Lindeman oli ”uudenlainen” säveltäjä Kassilalle, niin sitä hän oli myös elokuvayleisölle. Sointuvärit ovat hyvin merkittäviä tässä Palmuelokuvassa, instrumenttivärien, rytmiikan ja agogiikan lisäksi. Marimban sävelet muodostavat usein sointuja, vaikkakin se toimii myös rytmi-instrumenttina samaa ääntä toistaessaan. Vetopasuunat ja trumpetit esiintyvät aina kaksiäänisesti ja sävelkuluista muodostuu sointuja, kuten myös celestan ja harpun sävelistä. Rumpu ja fagotti esiintyvät aina yksiäänisinä.

Kotimaisessa elokuvassa kuvatun kaltainen musiikki on tuiki harvinaisen. Mitään sen kaltaista ei 1950- ja 1960-luvun vaihteessa löydy muista kuin Lindemanin omista töistä, poikkeuksena jotkin mielenhäiriötä ilmentävät yksittäiset kohtaukset.

Elokuvan ensi-iltavuonna 1960, kun tällainen sävellystapa oli uusi, kirjoitti Yrjö Kemppi Iltasanomien ”Elokvakatsauksessa”, että ”[r]unsaas musiikki on Osmo Lindemanin, ja jos sen tarkoituksena on ollut korostaa kummitusmaista tunnelmaa, voidaan säveltäjän katsoa onnistuneen erinomaisesti.” Alkumusiikki täyttää siis sekä rakenteellisen tehtävän elokuvan

68. Kiitokset Antti Alaselle tästä muistutuksesta.

aloittajana ja sisällöllisen funktion jännitystä luovana ja ennakoivana elementtinä että ulkoisen funktion genrekohtaisiin odotuksiin vastatessaan.

Bruno Rygseck tappaa kissan

Bruno Rygseck tietää tätinsä Amalian olevan mieleltään sairas. Hän aavis-
taa tädin ja tämän kissan välisen erikoisen siteen. Koska täti haluaa sulkea
Brunon johonkin laitokseen, vaikkei tämä holtittomista elintavoistaan huoli-
matta suinkaan ole mielenvikainen, haluaa Bruno kiusata tättiään, ellei
suorastaan kosta. Hän saa serkkunsa Aimo Rykämön varastamaan kissan
ja myrkyttää sen vieraidensa nähden näiden vastustelevista huudahduk-
sista huolimatta. Katsojalle tämä tapahtuma näytetään takautumana kui-
tenkin vasta elokuvan kerronta-ajan seuraavana päivänä, kun Batler kertoo
Palmulle tapahtumasta haudatessaan kissaa puutarhaan.

Koko puutarhakohtauksen ajan ympäristön äänet kuuluvat kerronnan
nykyhetkessä selvästi: varpusten sirkutus, autot, lapset, jokin pilli.

Marimba soittaa atonaalisia ja vapaarytmisiä sävelkulkuja jo komisario
Palmun, hänen apulaisensa Toivon ja etsivä Kokin siirtyessä talon keittiöstä
puutarhaan. Kuuluu myös vaimeaa symbaalihelistystä. Batlerin ilmoitusta,
että hän kaivaa hautaa, seuraa lyhyt kommentti patarummulla. Batler alkaa
kertoa edeltävän illan tapahtumista, ja mukaan tulee fagotti, joka soittaa
osittain kromaattisesti etenevää atonaalista melodiaa. Marimba, symbaali,
patarumpu ja fagotti soivat koko Batlerin kertomuksen ajan.

Aikatasot vaihtelevat kohtauksen kuluessa edellisillasta kerronnan ny-
kyhetkeen. Batlerin kertojaääni kuuluu toisinaan takautuman päällä sa-
maan aikaan kuin takautuman äänet kuuluvat vaimeampina. Välillä Batler
vaikenee ja takautuman äänet nousevat esiin.

Batler kertoo isäntänsä olleen illalla naamioitunut. "Miksi?" kysyy Pal-
mu. "Kuolemaksi", vastaa Batler. Hänen sanojaan seuraa patarummun
kolme lyöntiä. Ensimmäisellä lyönnillä tapahtuu suora leikkaus edellisil-
taan, Aimon saapumiseen. "No niin", sanoo Batler ja jatkaa kertomustaan.
Rumpu lyö vielä muutaman kerran. Kertomus jatkuu fagotin, symbaalin ja
marimban myötäillessä. Symbaalin helinä ja pieni tauko Batlerin puheessa
ennen kissan nimen mainitsemista korostavat sitä, että Aimolla oli muka-
naan kissa, Prinsessa Adeline. Pieni huipennus patarummulla taas korostaa
Palmun ihmetystä siitä, että vuorineuvos Vanteen tytär olisi varastanut
K. V. Laihosen käsikirjoituksen. Ihmetystä korostaa myös äkillinen leikkaus
nykyhetkeen sekä musiikkia seurannut hiljaisuus.

Musiikki vaikenee vähäksi aikaa, ja Batler kuuntelee takautumassa las-
sien helinää hyllyssä: joku kulkee portaisissa tarjoiluhuoneen yläpuolella.
Insinööri Vaara on laskeutunut portaita Brunon kanssa ja poistuu raivois-
saan paikalta. Hyvin juopunut Bruno pyytää Batlerilta kermaa kissalle, ja
pian lasit helisevät jälleen. Pian selviää, että Bruno käy tuolloin hakemassa
myrkkypurkin.

Kissan myrkyttämiskohtaus on tehty hyvin dramaattiseksi. Ilmeisenä syynä se, että tapahtuma on syynä seuraaviin murhiin. Tappamalla kissan langettaa Bruno tietämättään oman kuolemantuomionsa.

Batler vie kerman tarjoiluhuoneesta ruokasaliin, ja musiikki alkaa uudelleen. Kermalautanen hopeatarjottimella on kuvassa etualalla täyttäen sen. Patarumpu säestää. Bruno ottaa esiin myrkkypurkin, joka käväisee lähikuvassa, ja fagotti kommentoi neljän sävelen aiheella. Seurue hälisee ja yrittää kieltää Brunoa, jolloin rummutuksen tempo kiihtyy. Bruno laittaa myrkyä kissan kermaan, ja fagotti kommentoi jälleen neljällä sävelellä, tällä kertaa kvinttiä ylempää. Bruno asettaa kissan kermalautasen ääreen symbaalin helistessä patarummun jatkaessa edelleen. Rummutus kiihtyy tremoloksi kissan kuolinkamppailun ajaksi. Sitä ei kuitenkaan näytetä, vaan kuvassa ovat Batlerin kasvot, jotka kielivät vastenmielisestä näystä. Rummutus voimistuu, peittää lopulta seurueen äänet ja loppuu korostettuun lyöntiin. Sitä seuraa syvä hiljaisuus. Samalla tapahtuu leikkaus kuolleeseen kissaan kermalautasen vieressä seurueen säärrien ympäröimänä. Sääret kävelevät hitaasti pois kuvasta.

Koko tämän musiikkijakson ajan, kermalautasesta lähtien, musiikki on hallitsevin ääni. Diegeettiset äänet kuuluvat kyllä selvästi mutta kuitenkin vaimeampina kuin musiikki. Musiikkia ja hälyä seuranneen pysähtyneen hetken rikkoo ovikellon soitto. Patarumpu alkaa rummuttaa suurta terssiä korkeammalta, kun Batler rientää sulavasti avaamaan ovea kameran seurattessa häntä läpi huoneiden.

Elokuvassa on useita hienoja kamera-ajoja, ja kamera liikkuu muutenkin hyvin mielenkiintoisella tavalla. Juuri ennen kuin Batler avaa oven neiti Amalia Rygseckille, alkaa symbaalin helinä ja marimban ryöpyttely, jotka loppuvat hidastuen, kun hän on astunut sisään. Ruokasalista kuuluu vaimeaa puheensorinaa ja väittelyä. Kamera seuraa tättä ja Batleria läpi huoneiston. Fagotti soittaa kaksi kolmisävelistä motiivia, joita kumpaaikin seuraa kolme patarummun lyöntiä kokosävelaskelta matalammalta kuin eteiskohtauksessa. Kun Bruno näkee tätinsä ja alkaa hihittää, kuuluu symbaalin voimakasta helinää. Kokosävelaskelta äskeistä korkeampi patarumputremolo korostaa hetkeä, jolloin tätti huomaa kuolleen kissansa. Patarumpu ja symbaali soivat, kun tätti sanoo lähikuvassa vakaasti: "Bruno. Huomenna saat vastata tästä ja kaikesta muusta." "Tästä"-sanon kohdalla tapahtuu leikkaus yleiskuvaan seurueesta, ja fagotti soittaa matalan kuusisävelisen aiheen. Sitten tätti käskää Batlerin haudata kissan puutarhaan. Tätä seuraa leikkaus kerronnan nykyhetkeen.

Musiikki on tässäkin jaksossa voimakkain ääni lukuun ottamatta Amalia-tädin repliikkejä. Niiden yhteydessä kuultavan fagotin ääni on yhtä voimakas kuin puheääni. Ohjaaja Matti Kassila on suunnitellut jo käsikirjoitukseen tämänkin jakson musiikin keston. Samoin Amalia-tädistä on merkintä "musiikki kuvaa hänen huomionsa" (kohtaus 186), kun hän näkee kuolleen kissansa.



Komisario Palmun erehdys. Bruno Rygseck on juuri myrkyttänyt neiti Rygseckin kissan. Neiti ilmoittaa Brunon saavan seuraavana päivänä vastata kaikesta. Saara Ranin, Pentti Siimes, Elina Salo, Jussi Jurkka, Elina Pohjanpää. Kassilan käsikirjoitussivu ja Osmo Lindemanin fagottisoolo samasta kohtauksesta.

FAGOT

~ KOMISARIO PALMUN EREHDYS ~

Handwritten musical score for Fagot (Bassoon). The score is written on four staves. The first staff has a box containing the number 14. The second staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *mf*. The third and fourth staves continue the musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata over a final note.

Kissa kuollessa kermalautesen vierellä, jalkoja ympärillä.

sekunnin hiljaisuus, sitten vaat ovikellonsoitto.

Nopea ajo läpi salin ja hallin ulko-
ovelle, jonka Batlerin käsi avaa:
lähikuvassa Amalia-neiti. Pienen het-
ken hän vain seisoo, sitten pois ku-
vasta.

ja musiikki taas esiin.

Nopea ajo Amalian takana avoimesta
ovesta saliin kohden seuruetta. Hän
pysähtyy etualalle - katsoo ihmisiä
edessään, katsoo alas lattialle -
- menee, nostaa kissan, tulee kohden,
pysähtyy profiiliin, silittää kissaan-
sa, kääntyy Brunoön päin.

musiikki kuvaa hänen huomionsa

Amalia: (ikäänkuin sanoisi) Bruno
huomenna saat vastata tästä ja ka-
kesta muusta.

Kääntyy, tulee kohden kameraa, ojen-
taa kissan.

Amalia: Batler, haudatkaa prinsesi
Adeline Katzendorf-Kopfberg - puu-
haan.

Amalia lähtee kuvasta.

Talon puutarhassa.

187.

Lk. Batler lopettamassa kertomus-
taan - pieni ajo: kuvassa myös Pal-
mu, joka on kuunnellut tarkkaavai-
sesti.

musiikki alenee

Batler: Sitten ei olekaan paljon
tomista...

Batler kertoo vielä illasta ja muutamien takautumien aikana kuullaan patarumpua. Näitä korostuksia ei ole käsikirjoituksessa, jota on tältä kohden muutettu. Seuraavista tehostuksista sen sijaan on merkintä. Palmu ryhtyy pelottelemaan salaperäisen tuntuista Batleria luulotellen olettavansa tämän olevan murhaaja. Batlerin säikähdyksiä korostetaan kamera-ajolla ja pianonkieli- tai harpunkielivetäisyillä ja patarummulla. Kun Batler rentoutuu, loppuu tehostemusiikkikin.

Tämän tapahtumasarjan aikana kuultavassa musiikissa on paljon samoja elementtejä kuin alkumusiikissakin: instrumentteina marimba, symbaali ja patarumpu, äkilliset crescendot, vapaarytmisyys ja sävellajitunnun puuttuminen. Vetopasuunat ja harppu (juuri mainittuja tehosteenomaisia vetoja lukuun ottamatta) eivät ole näissä kohtauksissa⁶⁹ mukana, mutta lisänä on fagotti. Myös lasin helinä toimii salaperäistä tunnelmaa luovana musiikkitehosteena.

Juonelliset tapahtumat vaikuttavat musiikkiin ja musiikki vaikuttaa niihin. Voidaan kuitenkin sanoa, että myös näissä kohtauksissa musiikilla on kaiken aikaa sisällöllinen funktio, koska se selvästi luo jännittynyttä ilmapiiriä. Samoin katsoja saa jo osoituksen siitä, mikä funktio oudolla musiikilla näkymättömän ilmaisijana voisi olla: Bruno leikkii kuolemaa ja myrkyttää kissan julmasti, eikä seurueen muissa jäsenissä ole tarpeeksi ryhtiä sitä estämään. – Kukaan ei tosin pitänyt kissasta.

Kohtausten musiikissa on useita pieniä dramaattisia aksentteja korostamassa repliikkejä ja painottamassa niiden tärkeyttä juonen kannalta. Patarumpu on hallitsevin instrumentti. Se ”esittää” myös kissan kuolinkamppailun, joka kuvassa näkyy vain Batlerin reaktiona. Urkupisteenomaisesti soiva rumputremolo korostaa dramaattisesti tapahtumaa voittaen lopulta kaikki muut äänet. Viimeinen korostettu lyönti markeeraa ilmeisestikin kissan kuolinhetkeä.

Kassilan käsikirjoitusmerkinnöistä voi lukea, että hän on suunnitellut jaksoon kaikki musiikilliset efektit lukuun ottamatta fagottimotiiveja. Selostuksen kohdalla lukee (kohtaukset 179–186): ”Lk. [lähikuva] Batler on kauhuissaan. Sen näkee vaikka hän yrittääkin pitää kasvoillaan pidättyväisyyden naamion. Hänen kasvoiltaan luemme tapahtuman.”

Repliikkisarakkeessa lukee samalla kohdalla: ”Musiikki kuvaa kissan kuolemaa. Päättyy purkaukseen.” Musiikki siis ilmaisee kuva-alassa näkymätöntä. Purkauksesta on Lindemanin käsittelyssä tullut aksentoitu rummunisku.

Kumahteleva rumpu kohtalon ja kuoleman ennustajana on varsin tavallinen elokuvissa, vaikkakaan ei ehkä määrällisesti näin runsaasti käytettynä. Esimerkiksi ranskalaiseen film noiriin lukeutuvassa synkässä elokuvassa *Varjojen yö* (*Le Jour se lève*, Marcel Carné 1939) Maurice Jaubert on

69. Lasken tässä olevan kaksi kohtausta: ensimmäisessä Bruno tappaa kissan ja toisessa tati saapuu toteamaan tapahtuneen.

käyttänyt rumpua huomiota herättävästi tappoon syyllystyneen miehen ahdistusta ilmaistessaan. Näissä kohtauksissa huomaa selvästi, kuinka jännitystä kiristetään tai lievennetään rummun ääntä voimistamalla tai vaimentamalla.

Fagotti on näissä kohtauksissa hyvin mielenkiintoisessa tehtävässä. Sen äänenväri ja atonaalinen, rytmisestikin vapaa soitanto vaikuttavat synkistävästi. Martin Skiles on kerännyt televisio- ja elokuvamusiikin sävellysooppaaseensa taulukon tavallisimmista orkesterisoittimista ja niiden aikaansaamista assosiaatioista (länsimaisissa, kirj. huom.) kuulijoissa. Fagotti keski- ja matalassa rekisterissä on hänen mukaansa voimallinen, melodinen, salaperäinen ja dramaattinen, matalassa rekisterissä myös lystikäs, korkeassa taas valittava. (Schmidt 1982, 61–62.) Musiikin laadusta, sen atonaalisuudesta ja vapaarytmisyydestä johtuen lystikkyys ei näissä Palmu-elokuvan kohtauksissa tule kysymykseen. Pikemminkin fagotti toimii pahuuden, paholaisen äänenä.

Kun Bruno ottaa esiin myrkkypurkin, on sitä musiikissa edeltänyt tauko, jonka lasinhelinä on katkaissut. Kermalautanen on tuotu ruokasaliin patarummun kumahtelun säestyksellä. Fagotin nelisävelinen aihe, joka kommentoi myrkkypurkin esilleottoa, tulee hyvin selvästi esiin. Myrkyn laittaminen kermaan tuntuu aiheuttavan toisen fagottikommentin, ja jännitystä kiristetään elokuvamusiikissa tutulla keinolla: aihe toistuu kvinttiä ylempää. Sitten fagotti vaikenee, kunnes neiti Rygseck saapuu. Erityisen merkityksen saa kuusisävelinen aihe, joka tuntuu kommentoivan tädin repliikkiä Brunon vastuuseen saattamisesta, varsinkin kun se voimakkuudeltaan on tasaveroisin tädin puheäänien kanssa.

Fagotilla on mielestäni sisällöllinen funktio näkymättömän ilmaisijana, olkoon se sitten vaikkapa pahuus tai häiriintynyt mieli. Musiikki luo myös yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta näihin kahteen kohtaukseen, koska instrumentit ja sävelkieli pysyvät vaihtelevuudestaan ja tauoista huolimatta samoina.

Alli Rygseckin murha

Komisario Palmu, apulainen Toivo ja etsivä Kokki palaavat uudelleen Rygseckin taloon. Kuollut rouva Rygseck näytetään ilman erityisiä tehosteita. Insinööri Vaara alkaa kertoa, miten kaikki kävi, ja pian siirrytään ristikuvan kautta takautumaan, jossa pysytään koko kohtauksen ajan. Ääni leikkaa tarjoiluvaunun rahinaan: Aimo Rykämö jakaa juomia pesänselvitykseen tulleelle seurueelle. Rouva Rygseck haluaa absinttia, kuten aina. Aimo päivittelee ja kysyy, eikö se maistu ihan anikselta. Rouva vastaa puolilähikuvassa: ”Ei. Tämähän maistuu aivan... (kummastuneena) mantelilta.” Samassa hän vetää kauhistuneena huutaen henkeä silmät suurina, suu avoinna. Kamera ajaa erikoislähikuvaan, jota seuraa nopeasti leikkaus kokokuvaan seurueesta. Kuva näyttää olevan kallellaan alas oikealle noin 45

asteen kulmassa. Rouva Rygseck huutaa kauhistuneena oikealla keskellä alkaen nousta tuolista, kun muut kauhistelevat taaempaan vasemmalla. Kaamean huudon jatkuessa nähdään pikaiset lähikuvat neiti Rygseckistä, Airista, Aimosta, insinööri Vaarasta ja Batlerista. Tähän asti otokset ovat vaihtuneet hyvin nopeasti. Lähikuvien jälkeen seuraa kokokuva yhä vinos- ta kulmasta, rouva Rygseck kohoaa hidastettuna kokonaan ylös nojatuolista ja jymähtää raskaasti lattiaan. Kamera leikkaa lattiatasoon, sitten seuraa lähikuva rouvan kädestä ja kaatuneesta absinttilasista matolla, käsi oikeenee.



Komisario Palmun erehdys. Rouva Rygseckin myrkyttymistä harjoitellaan. Aino Mantsas, kameroiden takana Matti Kassila ja kuvaaja Olavi Tuomi.

Kassila (1995, 214) itse käyttää tätä kohtausta esimerkkinä kirjoittaessaan ajasta: "Aika on tärkeä elementti: joskus se kuluu niin nopeasti, että on nopeutettava kerrontaa, näytettävä sarja pysäytettyjä kuvia, joskus sitä taas on venytettävä kuten rouva Rygseckin kuolemassa, kun hän syanidia saatuaan kaatuu kuolleena lattialle. Se kestää normaalia kauemmin: kun kyseessä on eräänlainen 'tajunnan laajeneminen', niin aikakin laajenee." (Ibid.)

Musiikki alkaa hetki sen jälkeen, kun rouva Rygseck alkaa huudon ja kamera- ajon hänen kasvoihinsa, ja loppuu, kun hän kolahtaa lattiaan.

Patarumpu soittaa tremoloa, marimba soittaa nopeatempoisia atonaalisia sävelaiheita. Huuto loppuu, kun rouva on kohonnut tuolista koko pituuteensa. Silloin soivat sähisevät symbaalit, ja vetopasuunat soittavat hälytyksenomaisen äänen. Nämä äänet korvaavat huudon. Rouvan pudotessa lattiaan musiikki loppuu äkillisesti, ja seuraa äänettömyys. Lähikuva rouvan kädestä ja lasista seuraa suora leikkaus samaan lasiin, joka on edelleen matolla, ja insinööri Vaaran jalkoihin sen takana. On palattu kerronnan nykyhetkeen.

Tämän kohtauksen musiikki on funktioltaan samanlainen kuin kissan kuolemaa tehostanut rummutus: dramaattinen aksentti korostaa kuolinkamppailua ja sitä seuraavaa hiljaisuutta. Vetopasuunoja voi verrata tuomiopäivän torviin, varsinkin kun ne korvaavat rouvan huudon ja ilmeisesti vahvistavat hänen kuolleen. Musiikilla ei mielestäni tässä kohtauksessa kuitenkaan ole niin merkittävää tehtävää kuin kissan myrkytyksessä. Siihen vaikuttaa tietysti se, että tapahtuma näytetään katsojille, eikä sitä luetta jonkun roolihenkilön reaktioista. Lisäksi kuvakulma on harvinainen, tehokas ja dramaattinen, kuten on myös rouvan ilme ja huuto. Hidastus ja äkillinen kameraleikkaus lattiatasoon tuovat lisää tehoa. Musiikki joka tapauksessa tukee tätä ”tajunnan laajentumista” ja syventää sitä seuraavaa hiljaisuutta.

Neiti Vanteen murhayritys

Neiti Vanteen murhayritys ja murhaajan paljastuminen elokuvan lopussa on kohtaus, johon on ladattu mahdollisimman paljon jännitystä. Tunnelman kiristäminen alkaa jo edeltävästä kohtauksesta, jossa neiti Rygseck soittaa neiti Vanteelle ja houkuttelee tämän illalla luokseen tutkimaan Batlerin tavaroita. Kuvassa ei nähdä neiti Rygseckistä muuta kuin hänen sormuksen koristama vanha kätensä, joka kuva-alan vasemmassa reunassa kiertää numerot ja hivelee sitten puhelinta kuullessaan neiti Vanteen äänen. Puhelimen oikealla puolella näkyy vain tummaa sohvaa kauempana puhelinpöydästä. Keskustelun aikana kuullaan marimbatritonuskulkuja, patarumpua ja vetopasuunoita. Musiikki on samankaltaista kuin alkumusiikki nousevine sävelkulkuihin, joita soitetaan pasuunalla. Kun neiti Rygseck ehdottaa, ”tutkisimme yhdessä”, kuuluu äkillinen voimakas pasuunacrescendo. Kamera on jo lähtenyt kulkemaan omia teitään Rygseckin talossa. Ensin kuva siirtyy neidin kädestä huoneen oveen, sitten se ohittaa kylpyhuoneen ovea korjaavan kirvesmiehen kellarin käytävää nopeasti perääntyessään – taas oivaltava kamera-ajo. Kohtaus on jotenkin puistattava, koska kamera ei tunnu välittävän talossa olevista ihmisistä. Tädistä näytetään vain käsi; kirvesmies sivuutetaan nopeasti, eikä hänkään käy kuva-alassa keskeisenä. Lisäksi kamera tuntuu mukailevan jonkin elävän olennon katsetta, koska se on niin liikkuva ja määrätietoinen. Alkumusiikin tapaan musiikki tehostaa tässäkin kohtauksessa salaperäistä, hieman kauhunomaista jännitystä

kehittelevää tunnelmaa. Kamera perääntyy nopeasti pitkän käytävää taka-ovea kohti. Sitä seuraa ristikuva Senaatintorille, jonka katuvalot syttyvät juuri korkeahkojen marimbasävelien ja symbaalin helistuksen tehostamina. Kohtauksen lopettaa arkisempi, vaikkakin jännittynyt kohtaus poliisilaitoksella, jossa Palmun työhuoneen kello antaa äänitehosteen.

Rygseckin talossa neiti Vanne on tutkinut Batlerin huoneen ja huomaa vanhan neiti Rygseckin kadonneen. Häntä alkaa hieman pelottaa. Tarjoilu-huoneessa lasit helisevät ja heti perään kuullaan ”stinger”: äkillinen korostusääni marimballa, symbaalilla ja pianonkielillä tai harpulla. Marimba jää soimaan korkealta, ääni muistuttaa lasien helinää, ja patarumpu lyö muutama kerran. Musiikissa on pieni tauko, kun hätääntynyt neiti Vanne toteaa keittiön ulko-oven olevan lukossa. Sitten marimba jatkaa taas korkealta, symbaali helisee vaimeasti, patarumpu kumisee ja alkaa tremolon – neiti Vanne on jatkanut kulkuaan. Vetopasuunat soittavat ison crescendon, kun neiti Vanne hiipii peloissaan pimeähkössä ruokahuoneessa. Musiikki loppuu äkillisesti, kun hän huudahtaa pelästyneenä nähdessään neiti Rygseckin, joka kehrää: ”Täällähän te olette neiti. Olen etsinyt teitä. Tulkaa!” Huudahdusta on seurannut nopea kamera-ajo vanhan neidin ystävällisiin kasvoihin. Tätä seuraa kohtaus talon ulkopuolella, jonne komisario Palmu saapuu. Poliisit hajaantuvat, Palmu ja Toivo lähtevät takaovelle. Patarumpu kumahtelee ja sitoo leikkauksen seuraavaan kohtaukseen.

Sisällä Amalia Rygseck on houkutellut neiti Vanteen tutkimaan kellarin käytävää, ja lähettää tämän edellään alas pimeähköjä portaita. Neiti Rygseck kohottaa pistoolin ja aikoo ampua neiti Vannetta selkään. Tämä kuitenkin aavistaa jotain, vilkaisee taakseen, kirkaisee ja juoksee portaita alas karkuun. Laukaus menee harhaan, ase suuliekki näkyy selvästi. Edellisestä kohtauksesta suoraan jatkunut rummun pauke voimistuu, kun neiti Vanne pelkoa nieleskellen laskeutuu portaita. Ensimmäisen laukauksen jälkeen musiikki voimistuu hallitsevaksi ääneksi: patarumpu kumisee ja vetopasuunat soittavat terävästi aksentoiden aggressiivista rytmiä. Musiikki on kuitenkin vain osa kohtauksen äänimailmaa. Selkeänä kuuluu myös neiti Rygseckin kirkuna: ”Tulkaa takaisin!” Vanhan neidin hysteerinen kirkuna jatkuu koko kohtauksen ajan. Neiti Vanne kirkuu aluksi pelosta, ja nyyhkii sitten kauhuissaan, kun pelastautuu uima-allashuoneeseen pelkäämään lukitun oven taakse. Poliisit ryntäävät äänekkäästi sisään. Neiti Rygseck ampuu komisario Palmua, mutta Toivo heittäytyy eteen ja kaatuu lattialle. Vanha neiti kirkuu kirkumistaan, ja etsivä Kokki vangitsee hänet. Palmu kolkuttaa kylpyhuoneen ovea ja huutaa: ”Neiti Vanne! Neiti Vanne! Avatkaa! Täällä on Palmu! Kaikki on ohi!” Neiti Vanne tulee ulos ja painautuu nyyhkien komisarion rintaa vasten. Palmun ääni on noussut voimakkaammaksi kuin musiikki, joka nopeasti vaimenee riitasointuisiin, laskeviin vetopasuunan ääniin ja loppuu ristikuvaan Aimosta, joka naureskellen tarjoaa haavoittuneelle Toivolle konjakkia Rygseckin talon salissa.

Kun neiti Rygseck soittaa neiti Vanteelle, on musiikilla selvästi tunnelmaa lataava vaikutus, joka outoon kuvaukseen yhdistettynä tekee kihelmöivän vaikutelman. Jännitys kohoaa, kun neiti Vanne jää yksin tarjoi-luhuoneeseen ja säikähtää lasien helinää. Musiikki muistuttaa varsinkin laukauksen jälkeen hallitsevaksi muututtuaan amerikkalaisten 1940- ja 1950-luvun tummasävyisten rikoselokuvien musiikkia vaskipuhaltimien. Musiikin huomattava voimistuminen antaa ymmärtää, että kohtauksen dramaattinen huippukohta on lähellä, aivan samoin kuin kissanmyrkytyskohtauksessa. Molemmissa tapauksissa musiikki kohoaa voimakaimmaksi ääneksi diegeettisten äänien jäädessä sen alle – tai hävitessä kokonaan, kuten ensin mainitussa kohtauksessa. Tällä tavoin tapahtumat kohoavat esiin hyvin merkityksellisinä muun kerronnan joukosta. Loppukohtauksessa ne erottuvat siitä myös vauhdikkuudellaan: ihmiset liikkuvat nopeasti, lyhyet otokset seuraavat toisiaan nopeilla leikkauksilla.

Kohtaus on varsin lyhyt, mutta siinä ehtii tapahtua paljon. Musiikki korostaa tätä toimintaa, lisäten äänen ja liikkeen runsautta. Nimenomaan vaskien terävästi aksentoidut, nopearytmiset korostukset kuuluvat perinteisten amerikkalaisten rikoselokuvien ”kuulokuvastoon”: valkokankaalla on karskeja poliisimiehiä ja toimintaa. Kathryn Kalinak (1992, 13) kirjoittaa elokuvamusiikin konventioista: ”Horns, with their martial heritage, ... Because of their link to pageantry, the military, and the hunt, horns are often suggested heroism.” (Ibid.)

Komisario Palmun erehdyksessä ei varsinaisia toimintajaksoja ole kuin tämä yksi ainoa, eikä siinä esiintyviä miespuolisia henkilöitä ole esitetty erityisen sankarillisiksi, pikemminkin päinvastoin. Aiemmissa kohtauksissa kuulija on saattanut liittää tehostemusiikissa esiintyvät vasket kuolemaan (rouva Rygseck) tai valtaan (johtaja Rygseck) – mikä voidaan mieltää maskuliiniseksi – tai pelkästään voimakkaaksi ääneksi, kuten useissa äkillisissä musiikkikorostuksissa.

Tulkitsen siis vaskien esiintymisen tämän elokuvan musiikissa yleensä ja tässä kohtauksessa erityisesti nimenomaan rikoselokuvamusiikin konventioiden tarkoituksellisenä käyttönä. Oikeastaan koko kohtaus voisi olla jostakin film noir -elokuvasta: jyrkkäsävyinen valaistus, juoksevat poliisit, hysterinen kirkuna ja aggressiiviset vasket lataavat aitoa ”mustan” toimintaelokuvan tunnelmaa.

Loppumusiikki

Neiti Vanteen murhayrityskohtauksen jälkeen elokuvassa ei olekaan musiikkia ennenkuin aivan viimeisen kuvan aikana alkava lyhyehkö loppumusiikki. Siirtyminen Rygseckin talosta epilogiin Kämpissä tapahtuu ristikuvan kautta. Sitä tehostavat äänet: Rygseckin talossa ampumakohtauksessa haavoittunut Toivo älähtää kivusta ja neiti Vanne voivottelee säälistä, kun Palmu taputtaa Toivoa reippaasti olalle. Kämpissä kuullaan heti

onnellista ja iloista naurua – samppanja juhlistaa neiti Vanteen ja kirjailija Laihosen yllätyskihlajaisia.

Rikosta setvitään vielä vähän aikaa, ja lopulta Palmu pyytää Kokkia tuomaan asean, jolla Bruno Rygseck kolkattiin. ”Amalia Rygseckin sateenvarjo”, toteaa Palmu. Hän ja Kokki pitelevät huvittuneina sateenvarjoa keskellään. Kamera ajaa sateenvarjon karhun muotoiseen jykevään kädensijaan. Musiikki alkaa kamera-ajon tehostuksella: patarumpu- ja marimbatremololla. Vetopasuunat soittavat samankaltaisia aiheita kuin on kuultu edellisessä kellarikohtauksessa: ensin terävyyttä ja sitten pitkiä ääniä, kun seuraa ristiinleikkaus pieneen Suomen Filmitoimiston logoon karhunpään keskellä. SF suurenee lähikuvan kokoiseksi. Pian pasuunat ja patarumpu jäävät pois – pasuunat lopettavat matalaan pitkään ääneen. Harppu soi muutamia tehosteenomaisia vetoja, marimba siirtyy tremolosta atonaalisiin sävelkulkuihin. SF häipyä kuvasta, joka jää mustaksi. Pasuunat töräyttävät vielä kerran matalan äänen, jonka jälkeen harppu jää yksin soimaan ylinousevaa sointua arpeggiona edestakaisin parin oktaavin alalta. Mielleyhtymät film noir -elokuvaan vahvistuvat, samoin Bernard Herrmannin musiikkiin. Esimerkiksi Alfred Hitchcockin elokuvissa *Vertigo* – *Punainen kyynel* (1958) ja *Vaarallinen romanssi* (1959) Herrmann on käyttänyt harppuglissandoja.

Elokuva itsessään loppuu onneen ja iloon, mutta ilmeisesti katsoja on kuitenkin haluttu jättää väristysten valtaan ja lopussa muistutetaan elokuvassa paikoin vallinneesta ahdistuneesta tunnelmasta. Tällaisena se vahvistaa elokuvan rakennetta toistaessaan alkumusiikin tunnelmia.

Jännityksen luominen ja jännittävien tapahtumien korostaminen

Komisario Palmun erehdyksessä voidaan eritellä useita jännitystä kohottavia tekijöitä, jotka yhdessä luovat tälle elokuvalla ominaisen kihelmöivän, usein kauhun ja jännityksen sekaisen tunnelman. Henkilöhahmot on luotu tässä mielessä kiinnostaviksi. Degeneroitunut, ilkeä, häijy ja paha Bruno Rygseck leikkii kuolemalla ja saa seuralaisensa innostumaan rikosten tekemisestä. Hän tappaa kylmäverisesti tätinsä kissan ja pitää tapahtumaa huvittavana. Jostain syystä hän haluaa rikkoa serkkunsa Airin ja insinööri Vaaran välit ja tuhota heidän onnensa.

Kultivoitunut Batler on salaperäinen hahmo, jolla on epämääräinen menneisyys. Rouva Alli Rygseck on luoksepääsemättömän arvoituksellinen. Neiti Amalia Rygsäck on hirveä vanha nainen, jolta voi odottaa mitä tahansa, vaikkei ehkä ovelaa murhaa. Insinööri Vaara vaikuttaa suoralta ja ryhdikkäältä, mutta toisaalta hän oli Brunolle raivoissaan ja sitäpaitsi halusi lopettaa tutkimukset kesken ensimmäisen murhan jälkeen. Neiti Airi Rykämö vaikuttaa kiltiltä tytöltä, mutta miksi hänellä on Brunon takaoven avain? Neiti Vanne on toimen nainen, ja hänkin salaa, että on yöpynyt Brunon talossa. Aimo Rykämö on ainoa, jossa ei tunnu olevan salaperäisyyden (eikä järjen) häivääkään, mutta toisaalta hän voisi olla yllättävä.



Komisario Palmun erehdys. Palmu keskustelee neiti Amalia Rygseckin kanssa. Taustalla apulainen, joka ei ymmärrä mitään. Matti Ranin, Joel Rinne ja Saara Ranin.

Aiemmin mainittiin jo Olavi Tuomen suunnittelema valaistus. Tällainen amerikkalaisissa 1940- ja 1950-luvun film noir -elokuviissa käytetty ja trillereitä muistuttava outo valo luo osaltaan elokuvaan ainutlaatuisen ilmapiirin. Myöhäissyksyn ulkokuviissakaan ei aurinko paista. Film noirin suuntaan viittaavat myös takautumat ja kertojääni – vaikkakaan tässä elokuvassa ei käytetä yhtä minä-kertojaa vaan useita kertojia – ja toisaalta mielenterveydeltään järkkyneet henkilöihahmot.

Elokuvatutkija Matti Salo (1982) luonnehtii amerikkalaista film noiria mm. jyrkästi valaistuksi, voimakkaita kontrasteja käyttäviksi melodramaattisiksi elokuviksi, joiden perusvire on vähintään alakuloinen, ja miljöönsä tavallisesti amerikkalainen suurkaupunki, etenkin sen öinen alamaailma. Hän muistuttaa, että film noirilla saattaa olla myös komediallinen puolensa, kuten elokuvassa *Arsenikkia ja vanhoja pitsejä* (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra 1944). Suomen oloihin sovitettuna *Komisario Palmun erehdys* sopii hyvin tähän määritelmään.

Joskus myös kuvakulmat luovat jännitystä. Esimerkiksi keskustelun aikana kamera saattaa kuvata alhaalta puhujien vyötärön korkeudelta heidän

kasvojaan kohti. Liikkuva kamera sinänsä luo jännitteen moniin kohtauksiin. Kassila itse kirjoittaa liikkeestä yleisesti, ei vain kameran liikkeestä seuraavasti:

Liike on elokuvassa tärkeä, joko ulkoinen tai sisäinen, usein molemmat. Käytän liikettä, liikkeelle lähtöä, tuloja dramaturgisesti. Liike lataa odotusta, valmistaa tulevaan, valpastaa katsojan vastaanottavaksi. Kun liike päättyy ja tulee pysähdys – katsoja kuuntelee, ja silloin asiansa voi esittää. Katsoja on virittäytynyt, voi jopa kuiskata. Liikkeen vastakohta, vähäeleisyys puree silloin. (Kassila 1995, 212.)

Tämä luonnehdinta sopii yllättävästi myös musiikkiin ja muistuttaa itse asiassa Kassilan haastattelussaan antamaa käsitystä musiikin käyttötavoista. Hänen mukaansa myös musiikin loppuminen nostaa kuin tarjottimella esille sitä seuraavan kohtauksen, varsinkin jos loppu tapahtuu äkillisesti (Kassila 25.9.1993).

Voidaan ajatella, että hieman samankaltainen teho saavutettaisiin musiikkia tai vaihtoehtoisesti kameran liikettä käyttämällä. Kohtauksessa, jossa Palmu ja Toivo vierailevat johtaja Rygseckin (Arvo Lehesmaa) luona, on pitkä otos, jonka aikana johtaja Rygseck on yksin äänessä ja kertoo Brunon kuolemanvietetistä. Palmu ottaa tilanteen rennosti, mutta jännitystä on luonut poliisipäällikön huolestunut muistutus jo elokuvan alussa, että johtaja Rygseck on tärkeä herra, jota ei saa hermostuttaa. Lisäksi Palmun ja Toivon kävellessä Rygseckin konsernin toimistorakennusta kohti kuvaa kamera komeaa rakennusta ylhäältä alas, ja vetopasuunat soittavat lyhyehkön, riitasointuisen ja loppua kohti laskevan sävelkulun, jonka viimeiset äänet kuuluvat vielä, kun ristikuva näyttää Palmun sytyttämässä nojatuolissa sikaria, ja johtaja aloittaa yksinpuhelunsa. Johtaja istuu suuren kirjoituspöytänsä takana vaikuttavana hahmona. Kamera kiertää hitaasti vasemmalta oikealle hänen kertoessaan. Kirjoituspöydällä johtajan edessä olevat esineet ovat kuvan alalaidassa ja johtaja keskellä kuva-alaa. Seuraa nopea leikkaus Palmuun ja takaisin johtajaan, joka puhuu edelleen. Nyt kamera perääntyy suoraan hänen edessään niin, että Palmu tulee mukaan kuvan oikeaan laitaan.

Kameran liike pitää tiukasti jännitettä yllä kohtauksessa, joka muuten saattaisi olla pitkästyttävä, huolimatta muutamista leikkauksista Palmuun. On mahdollista, että oikeanlaatuisella musiikilla saataisiin aikaan samankaltainen lopputulos.

Elokuvien musiikki toimii usein yhdessä kameran kanssa. *Komisario Palmun erehdyksessään* on esimerkiksi lukuisia kohtauksia, joissa roolihenkilöiden reagointia toistensa repliikkeihin korostetaan kamera-ajolla tai zoomauksella ja musiikilla. Säikähtynyt, pelästynyt tai kauhistunut ilme saa samanaikaisesti tuekseen marimba- tai patarumputremolon, vetopasuunan äänen tai symbaalin helistysten. Tällainen jännityksen korostus-

keino on elokuvissa tuiki tavallinen, suorastaan klisee – ja sellaisena sitä on mielestäni käytetty tässäkin elokuvassa.

Kohtauksessa, jossa Palmu apulaisineen löytää kirjailija Laihosen (Leo Riuttu) ja neiti Vanteen hiilikellarista, on kohta, jossa on yhdistetty kameran liike, musiikki ja kirjailija Laihosen repliikit. Palmu kertoo heille, että Bruno Rygseck hukkuu kylpyammeeseensa sillä aikaa, kun he juttelivat hiilikellarissa. Kohtauksen alussa neiti Vanne on kuvassa keskellä, Palmu oikealla ja kirjailija Laihonen vasemmalla. Kamera alkaa kiertää vasemmalle, ja pian Palmu on replikoimassa puolikuvassa hieman kamerasta vasemmalle kääntyneenä kirjailija Laihonen hänen edessään selin kuva-alan vasemmassa reunassa. Palmun repliikin jälkeen patarumpu alkaa kumista, marimba soittaa atonaalisia nopeita sävelkulkuja, ja hetken kuluttua symbaali helisee. Kamera alkaa kiertää Laihosen selän takaa niin, että hänen vasemmalla puolellaan seisovan neiti Vanteen kasvot tulevat lähikuvaan samalla, kun Laihonen sanoo aran kauhistuneesti: ”Ajatella, meidän täällä juttellessamme surmattiin ihminen!” Kamera jatkaa liikettä vasemmalle, kunnes lähikuvassa on kirjailija Laihosen profiili suoraan sivulta. Hän jatkaa: ”Sehän on kuin taivaan tuomio.”

Kamera jatkaa kääntymistä vasemmalle, kunnes etsivä Kokki on puolikuvassa. Samaan aikaan kuuluu Palmun kireä repliikki: ”Surmattiin? En minä niin sanonut.” Tätä seuraa leikkaus Palmuun, joka lähikuvassa irvistelee: ”Minä sanoin, että hän hukkuu kylpyammeeseensa.” Tällöin kuullaan vielä viimeiset marimban äänet. Kohtauksen jännitys laskee, kun Batler rykäisee ja alkaa kertoa neiti Vanteelle aamun tapahtumista. Samalla musiikki loppuu. Kellarin valaistus, ahdas huonetila täynnä ihmisiä, uhkaava rumpu ja outo musiikki, kameran kiertävä liike, Laihosen ja neiti Vanteen kauhistuneet ilmeet ja jälkimmäisen pelokas äänensävy sekä repliikkien sisältö ovat kaikki seikkoja, jotka lisäävät kohtauksen jännittävää tunnelmaa.

Kämp-kohtauksen pianisti (Toivo Mäkelä), josta sinänsä on tehty koominen hahmo, luo soitollaan sekä jännittäviä että koomisia tunnelmia, joskus molempia yhtäaikaan. Hän ”säestää” neiti Vanteen kertomusta aartenmetsästyksestä ja Bruno Rygseckin rikosillasta myötäillen kertomuksen sävyä ja tapahtumia. Soitto alkaa iloisena ja reippaana saksalaistyyppisenä jatsina, mutta muuttuu sävyltään kertomuksen sisällön myötä. Soitto hidastuu ja saa improvisoivan sävyn. Välillä pianonsoitto vaikennee, ja pianisti kommentoi kertomusta ilmeillään.

Kassila on suunnitellut muuttuvia tunnelmia kabinetissa kuultavaan pianomusiikkiin jo käsikirjoitusvaiheessa. Esimerkiksi ”Hiljaista – sitten taas piano, nyt surumielinen melodia” (kohtaus 248); ”Pianomusiikki soi hetken lementunnelmissa” (kohtaus 294); ”Pianosta dramaattinen, matala ääni” (kohtaus 295) sekä ”Hiljaisuus [sic] pianonäppäily on miettelään hetken taustana”.

Lindeman on toteuttanut nämä omalla tavallaan: surumielinen melodia on hieman bluesin sukuinen ja siinä esiintyy blue note. Lindeman improvisoi 1920- ja 1930-luvun tyylistä jatsia värittäen sitä aavistuksen 1950- ja 1960-luvun vaihteelle ominaiselle third stream -suuntaukselle. Neiti Vanteen kertoessa Bruno Rygseckin rikosillallisista pianosta tosiaan lähtee ”dramaattinen, matala ääni”. Lindeman improvisoi bassossa yksiaänisen, kromatiikkaa sisältävän sävelkulun. Sävellajittomuus, kromaattisuus ja matala ääniala muistuttavat edellä kuvattuja fagottimotiiveja. Voidaan ajatella, että pianon bassorekisteri korvaa tässä fagotin pahuuden ilmaisijana.



Komisario Palmun erehdys. Kirjailija Laihonen löytää pyörtynyttä teeskentelevän neiti Vanteen ovensa edestä. Kohtauksessa soi Kämpin kabinetin pianistin esittämä, tarinaan kiinteästi osallistuva musiikki, jota todellisuudessa esittää taitava improvisoija Osmo Lindeman. Leo Riuttu, Elina Pohjanpää.

Kohtaus, jossa neiti Vanne varastaa käsikirjoituksen, on totutettu pianomusiikin "säestämänä". Piano soi mietiskelevästi bluesin tapaan, jossa on hieman third stream -jazzin vaikutteita. Neiti Vanne kävelee kuvassa kadulla, menee kirjailija Laihosen rappukäytävään laskeutuen ylemmästä kerroksesta Laihosen oven eteen ja teeskentelee pyörtyvänsä siihen juuri, kun Laihonen on tulossa kotiin. Pianisti (joka todellisuudessa on tietenkin Lindeman itse) myötäilee musiikillaan neidin liikkeitä, soittaa nopeita sävelkulkuja, kun neiti juoksee, alaspäistä sävelkulkua, kun neiti laskeutuu portaita, ja korostaa neidin "pyörtymistä". Tempot vaihtelevat neiti Vanteen liikkeiden mukaan.

Tällainen musiikillinen kuvailu oli yleistä amerikkalaisissa elokuvissa 1930-luvulla, mutta se jäi myöhemmin kliseisenä pois käytöstä komediaalisia kohtauksia ja animaatioelokuvia lukuun ottamatta.

Tähän asti musiikin luoma tunnelma on ollut vain lievästi alakuloinen ja mykkäelokuvankaltaisuudessaan osin hauskaakin. Kun neiti Vanne alkaa kertoa Brunon rikosillasta, soittaa piano matalassa rekisterissä aleatorista, tummasävyistä kromatiikan sävyttämää sävelmää, joka antaa tapahtumille paljon vakavamman ja pelottavamman sävyn. Kun kerronta siirtyy takaisin nykyhetkeen, jatkuu taas kevyempi bluesvaikutteinen musiikki.

Pelkästään musiikin luoma jännitys on voimakkein kohtauksessa, jossa neiti Vanne kertoo aamusta Bruno Rygseckin talossa. Ilmenee, että hän on ollut liikkeellä yhtäaikaan murhaajan kanssa. Takautumassa on kuultu fagottia, patarumpua, marimbaa ja symbaalia, mutta kun neiti Vanne poistuu kellariin, kuullaan vain patarummun kumahtelua, korkeammalta kuin aiemmin. Rummutuksessa on tauko, kun neiti kuulee jostain narinaa, kääntyy ympäri muttei näe ketään. Hän jatkaa matkaa, mutta kamera jää kellariin ja ajaa kuin itsekseen eteenpäin patarummun kumhdellessa hyvin voimakkaasti vielä korkeammalta, ja vetopasuunat puhaltavat pitkän, voimakkaan äänen. Rummunlyönnit voimistuvat entisestään, kun kamera suuntaa rappukäytävään, josta murhaaja ilmeisesti on juuri tulossa. Jännityksen ollessa korkeimmillaan tapahtuu suora leikkaus Palmuun, kerronnan nykyhetkeen, ja musiikki loppuu yhtäkkiä.

Kuva itsessään on melko neutraali, vaikkakin "itseksensä" liikkuva kamera tekee oudon vaikutelman. Lisäksi katsoja tietää, että kellarissa on tapahtunut murha, mikä tietysti vaikuttaa kohtauksen tulkintaan.

Rummutus kiristää tunnelmaa tehokkaasti sekä säveltasoa nostamalla etä voimistumalla fortissimoon. Se vaikuttaa tunnelmaa luovana ja kohokohtaa korostavana tekijänä (mielenkiintoinen kohtaus, siis: kohokohta on kohtauksen jälkeen, eikä sitä näytetä ollenkaan) sekä fyysisesti kiihdyttämällä kuulijan sydämenlyönnejä, niin että jännityksestä tulee pakahduttavaa.

Jännitystä luodaan tämän elokuvan musiikissa siis varsin perinteisin keinoin: samaa ääntä toistavana tremolona tai urkupisteenä, rummun iskuin, äkillisin voimistuksin ja korostuksin. Sekä edellä mainitut että erityisesti

aggressiiviset vasket ja harppuglissandot tai -arpeggiot luovat konnotaatioita film noiriin, erilaisiin rikos- ja ”dekkarielokuviin”. Musiikki ennakoi, alleviivaa, korostaa äkillisesti (”stinger”), saa aikaan fyysisiä reaktioita. Se luo tunnelmaa sekä nostaa ja laskee jännitettä.

Sävellajittomuus sekä aleatorinen rytmin ja harmonian käsittely luovat epävakaita tunnelmaa ja tuntuvat viittaavan pahuuteen, mielenhäiriöön ja rikokseen. Muutamassa pienessä kohtauksessa kuullaan perinteistä soinnutusta ja jopa melodiantapaistakin. Nämä lyhyet välähdykset tuttuine piirteineen tuntuvat muistuttavan ”normaalista maailmasta” ja vahvistavat muun musiikin tehoa.

Leppeää tunnelmointia

Vastakkainen tunnelma on merkitty käsikirjoitukseenkin kohtauksessa, jonka aikana siirrytään Rygseckin talosta Kämpiin tutkimusten keskeydyttyä. Kassila kirjoittaa käsikirjoituksessa kirjailija Laihosen lounaskutsuun viitaten (kohtaus 231): ”Palmukin jo hämmästyä moisesta anteliaisuudesta. Mutta tunnelman se kyllä keventää yhdellä iskulla.” Tämän vierellä lukee: ”Sen kuulee heti musiikistakin.” Tunnelma tosiaan kevenee äkillisesti, ja se havainnollistetaan nimenomaan musiikilla. Yksittäiset celestalla soitetut murto-soinnut luovat valoa jo lähdeäessä Rygseckin talosta ja jatkuvat ristikuvan jälkeen Kämpin kabinetissa.

Käsikirjoituksen mukaan (kohtaus 233)⁷⁰ Kämpin kabinetissa ”[a]lkaa soida soittorasiainen kepeä musiikki, joka jonkinverran [sic] muistuttaa ’Nyt ylös sieluni’ -sävelmää, mutta on maallisempi ja iloisempi.” Lopullisessa versiossa melodia on kuitenkin hylätty. ”Soittorasiainen” celesta on kuitenkin ulotettu edellisen kohtauksen musiikkiin.

Kassila kirjoittaa käsikirjoituksessa (kohtaus 233): ”Viisi huurtunutta cocktail-lasia täynnä lupaavannäköistä nestettä kiittää tarjottimella kameran seurattessa. Ne lasketaan alas ja Irman kasvot ja yksi laseista hänen ohuitten sormiensa pitelemänä jää kuvaan. Hän odottaa hetken, että muut ovat saaneet lasin, kohottaa sen sitten.”

Lindeman käyttää celestalla soitettuja asteittain nousevia sointuja, jotka saavuttavat duurin johtosävelen, kun laseja tuodaan. Seuraa pieni tauko, jonka jälkeen ei kuullakaan toonikaa, vaan alaspäisiä kulkuja roolihenkilöiden tarttuessa laseihin.

Kassila jatkaa käsikirjoitusta (kohtaus 234): ”Tiiviinä rykelmänä kohoavat lasit ja viisiparia [sic] silmiä katsoo toisiinsa niiden yli, nyökytellään kohteliaita tervehdyksiä.”

Tällä kohden celesta soittaa muutaman ylöspäisen soinnun luoden odotusta. Kassila kuvaa, miten ”[m]usiikki pysähtyy, kun lasit koskettavat huulia” ja lisää toisessa sarakkeessa: ”Maistetaan laseista, todetaan, että

70. Lopullisesta elokuvasta puuttuu lyhyt kohtaus 232, jossa Palmu ja apulainen vaihtavat muutaman repliikin autossa matkalla Kämpiin.

hyvää oli.” Musiikkiselostus jatkuu: ”– ja päättyy kevyesti.” Näin myös tapahtuu elokuvassa: maistamisen jälkeen kuullaan kolme hidasta ylöspäistä murtosointua, eräänlainen moderni lopuke.

Celesta luo jo äänenvärillään hyvin erilaisen tunnelman kuin edellä kuvattu muu musiikki. Se synnyttää mielikuvan jostakin liikuttavasta, kuten juuri lapsen soittorasiasta. Tuottaako siis alkoholi Kassilan mukaan roolihenkilöille samanlaista lohtua kuin soittorasian ääni lapselle?⁷¹ Haastattelussa hän kertoi juuri tästä olevan kysymys (Kassila 25.11.1993).

Nousevat, nopeat sointukulut drinkkitarjottimen yhteydessä luovat mielikuvan miellyttävän kiihtyneestä odotuksesta. Hiljainen hetki maistamisen kohdalla korostaa tätä tapahtumaa, ja sitä seuraavat raukeat soinnut tuntuvat kuvailevan ”lupaavannäköisen nesteen” nautinnollista valumista alas kurkusta. Sointujen valoisa luonne vaikuttaa tunnelmaan keventävästi ja pehmentävästi. Musiikin funktiot tuntuvat siis vaihtelevan roolihenkilöiden tunnetilan ilmaisemisesta tapahtumien musiikilliseen kuvailuun samalla, kun se myös ilmaisee kohtauksen tunnelman.

Viimeisen soinnun aikana Kokki alkaa jo repliikkinsa Bruno Rygseckin kylpyhuoneen ovesta, jossa maali oli hankautunut lukon vierellä. Palmu tekee hänestä pilaa ja alkaa selostaa tapausta Irma Vanteelle. Kassilan suunnitelman mukaan musiikki häivyttää puheäänien. Celesta jatkaa ja sitoo ylöspäisillä sointukuluilla myös ajallisen hyppäyksen, jonka aikana seurue on siirtynyt lounaspöytään.

Kassila kirjoittaa (kohtaus 235), että ”[m]usiikki hurmaantuu kynttilöistä”, ja tapahtumia kuvaavassa sarakkeessa: ”[k]irjailija Laihosen silmälasit loistavat kilpaa kynttilöiden kanssa, kun hän kohottaa snapsilasin.” Seuraa Laihosen repliikki: ”Kaikkien maanantaipäivien kunniaksi! (pieni tauko) Elämä on kaunis.” Selostussarakkeessa Kassila jatkaa: ”Irma Vanne on edukseen – ei, se on liian laimeata, hän kukkii, –”

”Kynttilöistä hurmaantuva musiikki” on toteutunut celestalla, joka nyt soittaa rauhallisen, lempeän ja lohdullisen soinnuista muodostuvan melodian. Tähänastisen elokuvassa esiintyneen epämelodisen musiikin jälkeen tällä on suuri vaikutus. Katsoja voi seurata diatonista, tutunomaista melodianmuodostusta mielihyvällä. Kaiken atonaalisuuden, kromatiikan ja rytmisten vaihtojen jälkeen tonaalinen musiikki synnyttää suorastaan onnen tunteen, jota edesauttaa instrumentin äänenväri. Suuri osa tästä vaikutuksesta lankeaa neiti Vanteelle, joka puolilähikuvassa hohtaa kukkien ja kynttilän välissä.

Komediallisuus

Kuten jännitys, myös komiikka syntyy *Komisario Palmun erehdyksessä* suu-relta osin henkilöhahmoista. Monet niistä ovat jonkinasteisia karikatyyre-

71. Kassila (1995) kirjoittaa avoimesti omasta runsaasta alkoholinkäytöstään.

ja: englantilaistyyppinen hovimestari, kärtyisä vanhapiikatäti, huoliteltu rouva Rygseck ja osittain Palmukin. Hahmot sinänsä eivät ole koomisia, vaan karikatyyrinen lähestymistapa tuntuu vaativan maneerista näyttelijätyöskentelyä. Tästä huolimatta roolihahmot ovat neiti Rygseckiä lukuun ottamatta uskottavia.

Häivähdys koomisuutta on äitinsä vartioiman kirjailija Laihosen arassa henkilöahhossa, johon on otettu piirteitä Mika Waltarilta. Sen sijaan Palmun apulaiset ovat nimenomaan huvittavia hahmoja. Kassilan mukaan "[h]e kommentoivat Palmua usein äänettömällä käyttäytymisellään, johon saatiin helposti huumoria. Toinen on lakia opiskeleva 'hyvän perheen hölmö poika' (Ranin), kuten häntä määrittelin, toinen taas käytännössä kouliintunut stadin kundi (Jokela)." (Kassila 1995, 212.) Komisario Palmun huumorintaju antaa myös aiheen hymyyn silloin tällöin, kuten pelkästään hänen ilmeestään voi päätellä hänen seuratessaan kolmen miehen uusintaesitystä kylpyhuoneen oven murtamisesta.

Musiikillisesti elokuvan komediallinen ote ilmenee parodisessa yleisilmeessä. Esimerkiksi pelkistetyt äkilliset paisutukset ilman edeltävää melodiaa tekevät huvittavan vaikutelman samalla, kun ne toimivat jännityksen luojana.

Selvimmän musiikki lisää elokuvan koomisuutta kuitenkin juuri Kämpkohtauksessa. Ensinnäkin kirjailija Laihosen paikalle tilaama pianisti (Toivo Mäkelä) on hilpeä hahmo, joka tervehtii seuruetta heti saapuessaan maailmojasyyleivän hulvattomasti, vaikkakin äänettömästi. Hän säestää neiti Vanteen kertomusta aarteenetsinnästä ja rikosten tekemisestä myötäillen kaiken aikaa kertomuksen sävyjä. Välillä hän keskeyttää soiton hetkeksi ja kommentoi kertomusta ilmeellään. Vaikuttaa huvittavalta, kun pianisti osallistuu kertomuksen esittämiseen niin tosissaan, erityisesti jaksossa, jossa neiti Vanne takautumassa varastaa kirjailija Laihosen uuden käsikirjoituksen. Siinä pianisti panee parastaan ja säestää neidin liikehdintää kuvailevasti.

Aivan erityinen jakso kotimaisen elokuvamusiikin historiassa on *Komisario Palmun erehdyksen* kohta, jossa etsivä Kokki laulaa Kämpin kabinetissa Usko Kempin vuodelta 1930 olevan foxin "Silmät tummat kuin yö", jonka jälkeen kolmen humaltuneen poliisimiehen ryhmä marssii rai-lakkaasti poliisiaseman käytävillä saman sävelmän instrumentaaliversi-
on tahdittamana. Etsivä Kokin laulusitys on puhtaasti koominen, vaikka hän esittääkin sen hyvin tosissaan pianistin säestäessä. Koko kohta on kuvattu suoraan edestä, kokokuvassa Kokki ja pianisti pianoineen. Waltarin kirjassa kerrotaan, että "[e]tsivä Kokki paljasti kuiluja luonteenlaadustaan laulamalla meille 'Ostroonitytön' ensimmäisestä säkeistöstä viimeiseen" (Waltari 1976 [1940], 129). Kassila valitsi lauluksi kuitenkin muodissa olevan humppavillityksen mukaan Usko Kempin foxin, jonka hän sattui kuulemaan radiossa. (Kassila 25.11.1993) Kohtauksessa kuullaan Kokin esityksen viimeinen säkeistö, jolloin hän hieman humaltuneena on jo täydessä

vauhdissa, keinuen ja heilutellen käsivarttaan musiikin tahdissa. Kertausta hän tuntuu hakevan koko vartalonsa avulla.

Käsikirjoituksessa (kohtaukset 316–317) on tämän jälkeen kohta, jossa Kokki näyttää neiti Vanteelle ja Toivolle, kuinka oven voi saada langanpät-
kän avulla lukkoon ”väärtä” puolelta. Elokvasta tämä on jäänyt pois, ja marssiin leikataan suoraan Kokin saamista aplodeista.

Ovi aukenee ja kolmikko marssii sisään. Marssii on aivan oikea sana, sillä heidän menossaan on määrätietoisuutta kuten sellaisilla ihmisillä jotka ovat menossa tietystä paikasta tiettyyn paikkaan toimittamaan tärkeitä asioita. Palmulla on sammunut sikaari suupielessään ja Kokin ja Apulaisen silmäluomet ovat laskeutuneet aavistuksen verran, vaikka heidän katseessaan muuten on teräksistä päättäväsyyttä. – Kamera ajaa heidän mukanaan läpi päivystyshuoneen – siellä kyllä otetaan pieni välähdyks parista poliisimiehestä, jotka pöydän takaa nostavat katseensa – niin, ja läpi piiii-itkän käytävän, joka tekee mutkankin jossakin välis-
sä, mutta siitäkkin selvittää, vaikka Kokki kurvaakin kahdella pyörällä ja jää vähän jälkeen, mutta ottaa taas kiinni – noniin, ja tullaan lopulta Palmun huoneen ovelle, joka aukaistaan samanlaisella päättäväsyydel-
lä. Mutta sitten tuleekin pysähdys. (Kohtaukset 318–320.)

Lopullisessa versiossa käytävä ja päivystyshuone ovat vaihtaneet paik-
kaa, ja Kokin esiintyminen on hillitympää – mahdollisesti edellämäinitun näyttelijävaihdoksen myötä. Käsikirjoituksen mukaan marssijoita saatte-
lee hilpeä pianomusiikki, mutta Lindeman sovitti humpasta 1930-luvun
oloisen ”jatsiorkesteriversion”, joka kuullaan heti Jokelan esityksen pe-
rään. Tämän musiikin pituiseksi rakennettiin lavasteisiin ”poliisilaitoksen
käytävät”, joita pitkin herrat hiprakassa marssivat; eli mitattiin, kuinka
pitkälle ehtii musiikin kestäessä marssia, ja rakennettiin sitten sen pituiset
käytävät. Poliisit päätyvät johtajan oven eteen juuri, kun musiikki loppuu.
Käytännössä Lindeman teki kuvauksiin jonkinlaisen apuäänien, jonka mu-
kaan marssi saatiin rytmitettyä, ja lopullisen sovituksen vasta elokuvan
leikattuun versioon. (Kassila 25.11.1993.)

Tällainen vaivannäkö musiikilla saavutettavan tehon takia on erittäin
harvinaista tavallisissa kertovissa suomalaisissa elokuvissa. Musikaalit
ovat tietenkin asia erikseen.

Suosionosoitusten aikana kuva leikkaa muuhun seurueeseen ja nopeasti
sen jälkeen poliisilaitoksella marssivaan kolmen miehen ”osastoon”. Mu-
siikki on jatkunut samana melodiana, nyt esittäjänä 1930-lukulainen ”jatsi-
orkesteri”, jonka soittajat tuntuvat myös olevan jonkin aineen vaikutuksen
alaisia. Soolosaksofoni (altto) soi letkeästi, fraseeraus on suurpiirteistä ja
sisältää paljon vibratoa ja koukkauksia. Piano liruttelee improvisoiden
diskantissa. Tuuba ja banjo soittavat suurin piirtein perussatsia, samoin
rumpali. Musiikki loppuu tuuban matalaan, voimalliseen töräykseen, joka
on perinteisen koominen. Kuvassa on vihainen poliisipäällikkö (Risto Mä-

kelä). Töräyksen voi tulkita Palmun mielipiteeksi esimiehestä, joka määräsi keskeyttämään murhatutkimukset.

Marssikohtauksen musiikki kuvailee hyvin niitä tunnelmia, joissa miehet pitkäksi venyneen kostean lounaan jälkeen ovat. Samalla se tuudittaa katsojan entistä hauskempaan tunnelmaan ja tehostaa näin huomattavasti seuraavaa äkillistä käännettä: on ilmennyt uusi kuolemantapaus.

Hiljaisuus

Ohjaaja Matti Kassila käyttää myös hiljaisuutta tehostamaan repliikkejä tai tapahtumia. Joskus sitä syventää edeltävä musiikki, mutta toki hiljaisuus tehoaa ilman musiikkiakin. Tärkeässä kohtauksessa, jossa Palmu ilmaisee insinööri Vaaralle ja Aimolle, että kysymyksessä on murha, ei kuulla musiikkitehosteita lainkaan. Samalla ilmaistaan katsojalle, miksi Palmu näin väittää. Insinööri Vaaran, Batlerin ja Aimon esitettyä hänelle kylpyhuoneen oven murtamisen hän lausuu: "Huomiotani kiinnitti jo Batlerin kertomuksessa eräs seikka, eräs hyvin merkillinen seikka: se, että kylpyhuoneessa palaa valo." Viimeiset sanat hän lausuu harvakseltaan ja mietteliäästi. Hetken hiljaisuus repliikin jälkeen antaa katsojallekin aikaa ajatella valon merkitystä, ellei hän ole sitä aiemmin tehnyt. Batler kiersi sähkönappulaa, mutta kylpyhuoneessa palaa silti valo.

Hiljaisuuden merkitystä voidaan tarkastella myös elokuvamusiikin perinteen valossa potentiaalisten musiikkikohtien kannalta. Komisario Palmun erehdys sisältää esimerkiksi kaksi lemменparia, mutta heidän yhteydessään kuullaan vain muutama diatoninen, pehmeästi soitettu soitin. Insinööri Vaaran ja Airi Rykämön kohdalla ne kuullaan harpulla soitettuina ja neiti Vanteen ja kirjailija Laihosen kohdalla celestalla. Tässäkin sekä äänen väri että harmonia ovat tärkeitä. Mutta perinteisesti naista ilmaisevat romanttiset viulut puuttuvat, ja kaikkinaisen tunteilu musiikissa loistaa poissaolollaan.

Hiilikellarissa vain lämpimät katseet ja neiti Vanteen lempeä äänensävy kielivät hänen ja kirjailijan välisen suhteen tulevasta kehityksestä. Realismi on huipussaan, kun lopun Kämp-kohtauksessa vietetään heidän kihlajaisiaan ilman musiikkia, jopa silloin, kun pari näkyvästi suutelee⁷². Ensimmäisessä Kämp-kohtauksessa valaistus tunnelmoi ja korostaa neiti Vanteen ihastuttavuutta.

Elokuvan musiikki siis välttää kaikkinaista tunteilua, lukuun ottamatta jännityksen ja kauhun herättämistä. Muilta osin elokuvan lähestymistapa on viileä. Tätä kuvastaa hyvin kohtaus, jossa Palmulle apulaisineen näytetään myrkkyyneen kuollut rouva Rygseck. Rouva makaa vierashuoneen sän-

72. Kassila on käsikirjoitukseen suunnitellut musiikkia kohtauksiin 545–549 Kämpin kabinetissa: "Seurue on koolla jälleen, sama paikka ja sama seurue. Selin oleva pianisti joka soittaa juuri iloisen fanfaarin, josta jatkuvat Mendehlssonin 'Häämarssin' muutamat tahdit". Lopullisesta versiosta tämä musiikki puuttuu.

gyllä, ja hänestä nähdään puolilähikuvakin, ilman musiikkia. Mahdollisesti tämä kuvastaa myös poliisimiesten suhdetta työhönsä: rouva Rygseck ei ollut miellyttävä ihminen, johon olisi syntynyt mitään poikkeuksellisia siteitä, ja ruumiit kuuluvat rikospoliisien työhön.

Kaiken kaikkiaan Kassila on suhtautunut hiljaisuuteen luontevasti. Hänellä ei ole ollut pakonomaista tarvetta täyttää kohtauksia tai niiden ylimenoja yhdentekevällä musiikilla. Kun musiikkia on käytetty, on sillä vähintään yksi tärkeä funktio, ellei useampia.

Komisario Palmun erehdys: yhteenveto

Komisario Palmun erehdys on huolellisesti valmisteltu studioelokuva, joka tehtiin kokeneen henkilökunnan voimin. Ohjaaja Matti Kassila teki käsikirjoituksen Mika Waltarin romaanin pohjalta. Kriitikot kiittivät elokuvaa ja löysivät siitä eurooppalaisiin taidefilmeihin verrattavaa moderniutta, mutta Kassila itse sanoo kysymyksessä olleen ennemminkin kaiken opitun osaamisen käyttäminen. Kerronnalliset ratkaisut ovat usein kekseliäitä, esimerkiksi lukuisiin takautumiin siirrytään ja niistä palataan kerronnan nykyhetkeen monin eri tavoin.

Ohjaajan ja säveltäjän yhteistyö on tämän elokuvan kohdalla ollut Suomen oloissa poikkeuksellista. Kassila on suunnitellut musiikille tehtäviä jo käsikirjoitukseen. Musiikkia on elokuvassa *Komisario Palmun erehdys* käytetty hyvin määrätietoisesti, ja siksi sen kulloisetkin keskeiset funktiot on helpompi päätellä kuin monesta muusta elokuvasta. Jo käsikirjoitukseen on merkitty lukuisia musiikissa esiintyviä dramaattisia korostuksia, muutamia musiikilla luotuja tunnelmia, kohtausten sitomisia sekä kaksi pelkästään musiikilla ilmaistavaa tapahtumaa.

Osmo Lindeman oli Kassilalle uudenlainen säveltäjä, joka osasi työkennellä hienovaraisesti pelkillä musiikillisilla viitteillä. Kassila halusikin uudistaa kerrontaansa tähän suuntaan. *Komisario Palmun erehdyksessä* tosin perinteinen jännityselokuvan genreen kuuluva kertomus on todennäköisesti kaivannut enemmän musiikkia kuin jonkin muun lajin edustaja. Esimerkiksi saman työparin yhteistyönä tekemässä elokuvassa *Tulipunainen kyyhkynen* vuodelta 1961 on huomattavasti vähemmän ja pienimuotoisempaa musiikkia.

Säveltäjä Osmo Lindeman on käyttänyt omaleimaisia instrumentteja ja sävelkieltä, jota voi verrata esimerkiksi Bernard Herrmannin tuotantoon. Molempien töissä äänenvärit ovat erittäin tärkeitä. Molemmat käyttävät soinnutusta, joka poikkeaa täysin perinteisestä ja yhdistelee jazzille ja modernille taidemusiikille ominaisia tyylejä. Lindeman tosin on tässä radikaalimpi kuin Herrmann samoin kuin käyttämiensä sävelaiheiden lyhydessä tai niiden puutteessa.

Instrumenttivalikoima on pienehkö, mukana on lyömäsoittimia kuten aikanaan eksoottisen kuuloinen marimba, puhaltimia ja piano. Jouset puut-

tuvat. Lindemanin käyttämä sävelkieli on jokseenkin atonaalista lukuun ottamatta Kämp-jakson kellopelistointuja ja pianomusiikkia.

Komisario Palmun erehdyksen musiikilla on kokemuksellisia funktioita: se sulauttaa katsojan jännittävään tarinamaailmaan heti alkuteksteistä lähtien ja auttaa tapahtumien tekemisessä uskottaviksi. Erityisesti tämä on havaittavissa silloin, kun musiikki peittää alleen kaikki muut äänet. Kissanmyrkytyskohtauksessa ja ampumakohtauksessa realismi on häivytetty ja syventynyt katsoja todennäköisesti eläytyy voimakkaasti tapahtumiin. Musiikki myös kohottaa tapahtumat erityisiksi ja lisäksi Kämp-kohtauksen pianomusiikki viihdyttää.

Sisällöllisistä funktioista vahvimmin ovat esillä tunnelman luominen tai ilmaiseminen. Eräs kriitikko arvioi musiikin ”kummitusmaiseksi”. Se ennakoii vahvasti ikävyyksiä heti alussa. Musiikki ilmaisee myös tekijän suhtautumistavan. Roolihenkilön tunteita tai ajatuksia ei juuri musiikilla luodata, eikä katsojia haluta kietoa eppiseen tunteeseen. Musiikilla ilmaistaan mielestäni näkymätöntä, pahuutta, joka on rikosten takana. Samoin se ilmaisee tapahtuma-ajankohtaa 1930-luvulle ominaisella iskelmällä sekä vanhanaikaiseksi tyylytellyllä pianojatsilla. Musiikki kaksintaa muutamien kohdin kuvassa näkyvää liikettä ja stimuloi rytmikällään ja agogiikällään myös fysiologisesti.

Komisario Palmun erehdyksen musiikilla on monenlaisia rakenteellisia funktioita. Se luo elokuvaan yhtenäisyyttä ja selkeyttä sen eri jaksoiden havaitsemista. Kämp-kohtaus rajautuu musiikilla omaksi kokonaisuudekseen. Musiikki myös sitoo muutamit muut jaksot kokonaisuuksiksi ja joitakin otoksia toisiinsa, samoin kuin eräitä kohtauksia. Perinteiset alku- ja loppumusiikki vahvistavat elokuvan muotoa. Musiikki myös korostaa usein yllätyksellisiä repliikkejä ja tapahtumia sekä eräiden kohtausten huippukohtia. Lindeman ei käytä johtoaiheita, mutta joidenkin toistuvien instrumenttivalintojen, kuten marimban, voidaan ajatella täyttävän samankaltaista koherenssia tuovaa ja sisällöstä muistuttavaa tarkoitusta.

Elokuvan musiikki vaikuttaa katsojan ajan kokemiseen erityisesti muutamissa takautumajaksoissa, joissa se yhdessä kertojaäänien kanssa saa aikaan vaikutelman yhtenäisesti ajassa jatkuvista tapahtumista. Kuten tavallista, tässäkin tapauksessa hidas musiikki tuntuu vähentävän tapahtumien vauhtia, kun taas nopea musiikki vaikuttaa lisäävän sitä, kuten lopun ampumakohtauksessa. Elokuvan musiikilla on myös ulkoinen funktio: se on genrenmukaista ja täyttää odotukset.

Klassisessa Hollywood-elokuvassa on musiikin avulla pyritty vangitsemaan katsoja elokuvan maailmaan ja peittelemään elokuvailmaisuu- väistämättä kuuluvia heikkouksina pidettyjä teknisiä ominaisuuksia, kuten leikkauksia ja siirtymiä. *Komisario Palmun erehdyksessä* näin tapahtuu muutamissa kohtauksissa, mutta mitään pakonomaisuutta musiikin käytössä ei ole. Jännite pysyy ja pitää ilman musiikkiakin muilla keinoilla luotuna.

Musiikilla ei myöskään pyritä kohottamaan tapahtumia yksityisestä yleiseksi, eikä katsojaa yritetä saada eläytymään roolihenkilöiden tunteisiin. Tällainen populaareille draamaelokuville nykyäänkin tyypillinen musiikin käyttö on tälle elokuvalle ja Lindemanille vierasta.

Huomiota herättävintä elokuvan ei-diegeettisessä musiikissa on sen luoma jännityksen ja suorastaan kauhun tunne. Useat jännitystä luovat korostukset saavat aikaan myös koomisen vaikutelman kliseisinä toistuessaan. Kämp-jaksossa kuultava pianomusiikki synnyttää ajoittain lievempiä jännityksen kokemuksia ja ajoittain taas rentoutuneen tunnelman tuttuudellaan.

Musiikkinsa puolesta *Komisario Palmun erehdys* on siis puhdasverinen jännityskomedia. Perinteet eivät tunnu sitä rasittavan, vaan niistä on hyödynnetty tarkoituksenmukaisia musiikillisia keinoja sinänsä moderniin ilmaisuun.

5. Yksityisalue (1962)

Yksityisalueessa (1962) kohtaavat kaksi omaleimaista taiteilijaa, ohjaaja Mautu Kurkvaara ja säveltäjä Usko Meriläinen. Kurkvaara halusi muovata elokuvan kuvataiteensa tulkiksi, Meriläinen taas oli säveltäjäntyössään tinkimätön. Onkin mielenkiintoista, että hän koki elokuvan haastavaksi ja tarttui säveltäjän kannalta niin epäitsenäiseen tehtävään. Omasta säveltäjänlaadustaan hän piti kuitenkin tiukasti kiinni.

Suomalaisen taidemusiikin historiassa 1950- ja 1960-luvun vaihde oli hyvin erikoinen ajanjakso. Kartoitan tilannetta osoittaakseni, kuinka leveä pohja elokuvamusiikkina huippuharvinaisella dodekafoniolla oli taidemusiikin kentässä.

Koska Meriläinen on käyttänyt samoja musiikkijaksoja useassa elokuvan eri kohdassa, aloitan varsinaisen lähianalyysin eri musiikkien esittelyllä. Sen jälkeen tarkastelen niiden käyttöä valituissa kohtauksissa.

Modernin taide-elokuvan airut

Kurkvaara (s. 1926) on merkittävä modernin taide-elokuvan airut suomalaisen elokuvan historiassa. Alkuaan kuvataiteilijana Kurkvaara oli erittäin kiinnostunut uudenlaisten taidekäsitusten soveltamisesta elokuvaan. Hän oli toiminut apulaisohjaajana studiokauden elokuvissa, kuten *Kaunis Veera* (Ville Salminen 1950) ja *Kesäillan valssi* (Hannu Leminen 1951). Omissa elokuvissaan hän halusi irtautua vanhasta tekemisen tavasta ja kokeilla uutta. Pääasia oli päästä eroon vanhasta studioelokuvamentaliteetista. Hän kertoo olleensa taidemaalarina niin modernistisen suuntauksen edustaja, ettei elokuvantekijänäkään voinut sitä väistää yrittäessään tosissaan olla taiteen

MAUNU KURKVAARA

esittää tiivistunnelmaisen elokuvan
maailmankuulun miehen yksityiselämästä:
ELOKUYA, JOSTA KESKUSTELLAAN

KALERVO NISSILÄ
KYLIIKKI FORSELL
JARNO HILLOS KORPI
SINIKA HANNULA
PEHR-OLOF SIREN
SOINTU ANGERVO

MUSIIKKI
USKO MERILÄINEN



yksityis- alue privatområde

VUOKRAAMO



litto-print



Maunu Kurkvaara.



Usko Meriläinen.

kanssa tekemisissä. Hän halusi avartaa uusia väyliä ja toteaa rajojen kokeilemisen oikeastaan olevankin taiteilijan tehtävä. (Kurkvaara 17.11.1993.)

Kurkvaaran kohdalla voidaan perustellusti puhua ”tekijyydestä”, sillä hän hallitsi elokuviensa tekemistä niin monella osa-alueella kuin mahdollista. Hän käsikirjoitti, tuotti, ohjasi ja leikkasi suurimman osan elokuviin itse. Tämä johtui kahdesta syystä. Pyrkinessään tekemään nimenomaan taidetta hän halusi pitää käsissään mahdollisimman suuren osan elokuvan tekemisestä. Näyttelijöiden, vuorosanojen, taustamusiikin ja ympäristön oli Kurkvaaran mukaan palveltava ohjaajan näkemystä ja alistuttava siihen. Toisaalta kustannukset oli pidettävä mahdollisimman pieninä, koska taustalla ei ollut suurta tuotantoyhtiötä vaan oma rahoitus. Hän valmisti vain yhden elokuvan vuodessa. Kurkvaara totesi lehtihaastattelussa vuonna 1962, että ”parhaat tulokset saa aikaan pieni hiljainen työryhmä, joka noudattaa omaa aikatauluaan”, ja jatkaa: ”Vain sillä tavoin voidaan tavoittaa se intensiivinen sävy, johon pyrin.” (Elokuva-aitta 21/1962.)

Lukuisten lyhytelokuvien lisäksi Kurkvaara ohjasi kaikkiaan 20 pitkää elokuvaa 1955–1986. Ensimmäisen niistä, *Onnen saari* (1955), hän korjattuna ja uudelleen leikattuna versiona saattoi uusintaensi-iltaan seuraavana vuonna nimellä *Ei enää eilispäivää*. Uudenlaisen elokuvaestetiikan etsintää Kurkvaara jatkoi seuraavilla ohjauksillaan *Tirlittan* (1958) sekä *Patarouva* (1959), jotka molemmat perustuvat Oiva Paloheimon teksteihin. Rahoittaakseen työtään Kurkvaara teki elokuvan myyväksi ajattelemastaan aiheesta, liftarityttöjen löyhään moraaliin keskittyvän ongelmaelokuvan

Autotytöt (1960). Vaikka tämä ohjaus ei ehkä ollut hänen ominta itseään, osoitti se kuitenkin, että ajankohtaiseen alkuperäisaiheeseen perustuva käsikirjoitus voi toimia hyvänä pohjana uudistumiseen pyrkivässä ilmaisussa. Tällä linjalla Kurkvaara jatkoikin. *Rakas..* (1961) oli enemmän sitä, mihin Kurkvaara taiteellisilla pyrkimyksillään tähtäsi. Se aloitti myöhemmin trilogiaksi luonnehditun elokuvasarjan modernin, kaupungistuneen sivistyneistön hämmennyksen tilasta. Sarjan täydensivät myöhemmin *Yksityisalue* ja *Meren juhlat* (1963). Musiikin *Rakkaaseen* teki Osmo Lindeman, *Meren juhliin* Usko Meriläinen.

Rakas.. herätti kiinnostusta ja pahennusta. Elokvakritiikkipiireissä ilmeni voimakasta liikehdintää. Suomalaisen uuden elokuvan syntyä odottavat nuoret tahot olivat uudesta avauksesta tyytyväisiä ja tahtoivat mm. antaa elokuvalla neljä Jussi-palkintoa. Vanhempi polvi ei asialle lämmennyt. Koska ensin mainittu katsantokanta kuitenkin voitti Jusseja jakavan Elokvajournalistit ry:n äänestyksen, päättivät vastustajat lopettaa koko yhdistyksen toiminnan. He perustivat uuden Filmiaura ry:n, jolle ilmoittivat myös Jussien jakamisoikeuden siirtyneen. (Uusitalo 1981, 179.)

Pahennusta vanhemmassa polvessa herätti myös se, että *Rakas..* sai edustaa suomalaista elokuvaa myös ulkomailla, esimerkiksi Lontoossa. Sen uudenlainen estetiikka nähtiin harrastelijamaisena. Kurkvaara muistelee kirjoittelun olleen 1960-luvun alussa hyvin negatiivista. ”Yleisönosastolla kirjoitettiin, ’Elokuvan tekniset ry’ antoi julkilausuman siitä, että *Rakas..* antaa väärän kuvan ulkomailla suomalaisesta elokuvasta, jos tällöinen amatöörimäinen elokuva menee sinne. – – ’Variety’n’ arvostelun lopussa luki, että filmi on teknisesti perfekt...” (Kurkvaara 17.11.1993.)

Se murros oli niin voimakasta, semmoista ei ole ollut myöhemmin. Nykyihmisen vaikea käsittää sitä, mitä se oli siihen aikaan. Siis näyttelminenkin, piti yrittää valita semmosia näyttelijöitä, jotka ei näytellyt niin hirveesti. Viedä ne kameran eteen olemaan näyttelystä ja sanoa, että jos ne ajattelee oikealla tavalla, niin se näkyy. – – Jo kuvaamisessa piti ajatella kaikki uudella tavalla, puhumattakaan siitä taloudellisesta paineesta, joka koko ajan oli päällä. Siihen nähden se murros oli todella suuri, mutta kyllä se 60-luvulla meni koko tähän meidän kenttään, että kyllä sen jälkeen oli helpompi työskennellä. Mikään ei aiheuttanut sellaista voimakasta reaktiota. (Kurkvaara 17.11.1993.)

Yksityisalue oli Kurkvaaran kuudes elokuva. Hän hoiti itse tuotannon, käsikirjoituksen, ohjauksen, kuvauksen, leikkauksen ja lavastuksen. Kuvauksia ei tehty studioissa vaan autenttisilla tapahtumapaikoilla: arkkitehtitoimistossa, rakennuksella, asunnoissa ja kesämökillä. Kuvausryhmä käsitti vain muutaman hengen. Kamerana oli kevyt, liikkumavaraa antanut mykkä Arriflex. Replikitkin jälkiäänitettiin. (*Suomen kansallisfilmografia 7*; Kurkvaara 17.11.1993.)

Elokuvan teemoina ovat yhteiskunnallinen ongelma – rakennetaan paljon ja halvalla, jolloin laatu kärsii – sekä yksilön kriisi. Depressioon vai-punut keski-ikäinen arkkitehti ei enää pysty uudistumaan ja on toisaalta väsynyt piirtämään rakennuttajien vaatimia ikäviä asuntoja. Avioliittokin on kuihtunut. Ulospääsy löytyy vain itsemurhasta, joka puolestaan askar-ruttaa jäljelle jääneitä.

Yksityisalue kuvaa muutaman viikon talvista jaksoa vuoden 1962 ny-kyajassa. Tapahtumapaikkoina ovat kesämökki saarella sekä Helsinki, jossa liikutaan kaduilla, kahviloissa, kodeissa, rakennustyömailla ja ark-kitehtitoimistossa. Kaupunkilaissivistyneistön arkea kuvataan elävästi ja vaihtelevasti. Esimerkiksi normaalin työpaikan tapahtumat ja äänet arkki-tehtitoimistossa luovat toden tuntua. Replikointi on melko vapaata, vaikka jälkiäänitys vähän vaikeuttaakin sen tuoreuden välittymistä. Toimiston henkilökunta kutsuu toisiaan etu- ja lempinimillä, kuten Topi ja Pena.

Elokuva ei noudata tiukkaa syy ja seuraus -logiikan tapaista kerrontata-paa, vaan kohtaukset alkavat usein keskeltä tilannetta ilman, että siihen on varsinaisesti johdateltu. Tapahtumat kerrotaan usein takautumina. Niihin siirrytään joskus kertojaäänien tai musiikin johdattamana. Eri aikatasot lo-mittuvat kiinnostavasti, kun elokuvan nykyhetken keskustelu tai kerronta kuuluu yhtäaikaan takautuman dialogin tai tehosteäänien kanssa.

Elokuva vaikuttaa melko raskaalta. Tämä johtuu epäilemättä itse aiheen lisäksi myös paljolti musiikista, josta tutut tonaaliset keinot puuttuvat. Kuitenkin myös muu kerronta on melko raskasta. Talviset päivät ovat har-maita ja sisävalaistus valju. Päähenkilö, nuori arkkitehti, on ahdistunut ja vaikuttaa välillä aggressiiviseltakin tiukatessaan ihailemansa esimiehen tunteneilta henkilöiltä merkkejä tämän itsemurhaan johtaneesta epätoivos-ta. Vain muutamissa takautumissa on hetkellisesti kepeä, leikkilinen sävy. Selkeää ratkaisua elokuvassa ei löydy, vaan loppu jää avoimeksi.

Nuoremman polven taholla Kurkvaaran uutta elokuvaa odotettiin suu-rella mielenkiinnolla. *Yksityisalue* täyttikin suurelta osin odotukset. Aika-laiskriitikot kiittelivät esimerkiksi *Yksityisalueessa* saavutettua toden tun-tua. Martti Savo mainitsee kritiikissään ensi-illan jälkeen: ”Tuntuu totta puhuen oudolta nähdä valkokankaalta tavallista ihmisten kieltä puhuvia helsinkiläisiä, jotka liikkuvat ja elehtivät kotimaiselle filmille suorastaan ’luonnottomalla’ luonnollisuudella.” (Kansan Uutiset 7.10.1962.) Kurkva-aaran henkilöohjausta ei sinänsä kuitenkaan kiitelty. Hän käytti sekä ammat-tilais- että amatöörinäyttelijöitä. Tästäkin johtuen suoritukset olivat epäta-saisia. Teatteritausta näkyi usein ohjaajan pyrkimyksistä huolimatta.

Yksityisalue keräsi kuitenkin kriitikoiden kiitoksia laajalti. Helsingin Sanomien Paula Talaskiveä miellytti elokuvallinen ilmaisu. ”Yksityisalue on ennen kaikkea täyttä filmiä, kuvauksellisesti antoisa, ilmeikästä, viitse-lliästä ja kekseliästäkin.” (Helsingin Sanomat 6.10.1962.) Elokuvassa nähtiin myös yhteyksiä alan ulkomaiseen uuteen aaltoon. Bengt Pihlström

intoutui: "Äntligen en inhemsk film av internationell klass! ... Först med Kurkvaaras Privatområde presenterar vi en film som stilistiskt följer och utvecklar strömningarna i modern film sådana vi t. ex. upplever dem i fransk film." (Nya Pressen 8.10.1962.)

Eero Tuomikoski totesi Kauppalehdessä (29.1.1963): "Kurkvaaran kerrota on hiljaista, toteavan mielteliästä, sävyjä ja tunnelmia etsivää. – – Kurkvaara on moderni kertoja siinä mielessä, että hän lavastaa näkyville vain tietyn kompleksisen elämäntilanteen ja tietyn miljöön. Tämän näkyville saaminen on se taiteilijan tehtävä, jossa Kurkvaara on onnistunut."

Yksityisaluelle myönnettiin valtion elokuvapalkinto, jonka se jakoi kolmen muun elokuvan kanssa. Se edusti Suomea Berliinin elokuvajuhlilla vuonna 1963. Kurkvaara ei halunnut ottaa vastaan hänelle tarjottua Jussi-palkintoa (Kurkvaara 17.11.1993), mutta Meriläiselle sellainen annettiin.

Kaiken kaikkiaan *Yksityisalue* nähtiin Kurkvaaran siihen asti parhaana ja ehjimpänä elokuvana. Samankaltaisia arviointeja on esitetty myös jälkikäteen koko Kurkvaaran tuotannon valossa. Markku Varjola tarkasteli elokuvaa kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin ja totesi Kurkvaaran luoneen uutta aaltoa samaan aikaan kun sitä luotiin esimerkiksi Ranskassa ja Puolassa. Muuttuvan minuuden etsintä, vastausten sijaan löytyvät uudet kysymykset, avoimuus ja määrittämättä jättäminen tekevät Kurkvaarasta Varjolan mukaan modernin elokuvantekijän. (Varjola 1991, 553.)

Varjolan (1991, 552) mukaan modernin suomalaisen elokuvan synnyn voi havaita tutkimalla Kurkvaaran elokuvia kronologisesti. Vähitellen Kurkvaara siirtyy kerrontamuodon (suljettu–avoin) sekä ihmiskuvan ja moraalin osalta vanhasta uuteen. Kerronta kehittyy lineaarisesta kerroksiiseen, mosaiikkimaiseen, vapaasti assosioituun tai spiraaliseen kerrontaan, joka on modernille ominaisella tavalla subjektiivista, sisäistä ja tajuntaista. *Rakkaassa* ja *Yksityisalueessa* Kurkvaara Varjolan (ibid.) mukaan vielä käy ensin läpi perinteen, jonka kuitenkin rikkoo.

Myös Sakari Toiviainen (1975, 84) kirjoittaa Kurkvaaran elokuvien uudentyyppisten antisankarihahmojen sisältäpäin nähdystä ongelmista. Kurkvaara tuo suomalaiseen elokuvaan uudenlaisen ihmistyyppin, kaupunkilaisen älymystön edustajan, joka on todellisempi kuin mihin aiemmin oli totuttu.

Kurkvaaran suhde elokuviensa musiikkiin

Kurkvaara on Suomalaisen elokuvan 60-luku -seminaarissa (Suomen elokuva-arkisto) vuonna 1998 todennut, että elokuvissa vain kuva on merkinnyt hänelle jotakin, ei esimerkiksi musiikki. Musiikilla on kuitenkin niin merkittävä osa hänen elokuvissaan, että oletan lausuman poleemiseksi ja ilmaisuksi siitä, että Kurkvaara ei kokenut itseään niin ammattitaitoiseksi musiikin kuin muiden elokuvan osatekijöiden parissa. Lisäksi hän on kokenut itsensä aina ensisijaisesti kuvataiteilijaksi. Liikkuva kuva on ollut vain tämän alueen laajentuma. Kaikissa Kurkvaaran

elokuviissa on musiikkia, ja hän on pitänyt sitä niissä välttämättömänä (Kurkvaara 17.11.1993).

Kurkvaaran elokuva- ja elokuvamusiikki-ihanne on klassisesta Hollywood-mallista poikkeava. Omien sanojensa mukaan hän on kiinnostunut abstraktista ilmaisusta, ei kiinteästä kertomuksesta. Tämän vuoksi Kurkvaara on kokenut abstraktin musiikin – vaikka toteaa siitäkin epäilemättä yritettävän muodostaa kertomuksia – niin kiinnostavaksi elokuvan yhteydessä. Hän halusi käyttää sitä säästeliäästi elementtinä, joka toisinaan luo oman tasonsa kerrontaan. Käytännön syyt kuitenkin joskus aiheuttivat kompromisseja, ja hän käytti musiikkia esimerkiksi tukemaan kohtauksia, jotka eivät muuten olisi kantaneet. (Kurkvaara 17.11.1993.) Kurkvaaran käsitys musiikista elokuvan osana vastaa esimerkiksi Erkko Kivikosken näkemyksiä.

Koska Kurkvaara vielä 1960-luvun alussa työskenteli mykkäkameralla, piti koko äänimaailma luoda jälkikäteen. Tämä mahdollisesti vaikutti musiikin määrään ja tarpeellisuuteen. Elokuvailmaisussa ei-diegeettinen musiikki on kuitenkin yleisön luonnolliseksi kokema osa normaalia elokuvaa ja toimii usein paremmin kuin paikoitellen kömpelöllä tekniikalla äänitetyt – tai kokonaan puuttuvat – tehosteet.

Säveltäjiä valitessaan Kurkvaara toteaa suurin piirtein tienneensä, milaista musiikkia on tulossa, ja ottaneensa riskin juuri valintavaiheessa. Hän on omien sanojensa mukaan jossain vaiheessa käyttänyt melko ”vaikeitakin” säveltäjiä ja saanut sillä tavalla korostumaan elokuvan pienoisen abstraktisuuden tai uuden ulottuvuuden mukaantulon. Kurkvaara toteaa pyrkineensä elokuviensa rakenteessa tiettyyn abstraktisuuteen. Tämä pyrkimys ei välttämättä aina välity yleisölle, mutta se oli hänelle itselleen taiteilijana tärkeää. Musiikki saattoi Kurkvaaran mukaan joskus tarkoitukseksi ja hieman ärsyttävästikin irrota elokuvan naturalistisuudesta, josta Kurkvaara pyrki musiikin avulla kohoamaan. Esimerkiksi *Meren juhliin* (1963) Kurkvaara oli tyytyväinen, kun sen eri tasot tulivat ilmi esimerkiksi niin, että musiikki nousi joissakin kohdissa etualalle. (Ibid.)

Se on aina semmonen pieni jännitysmomentti ohjaajalle, kun hän saa miksauspyödyssä elokuvan ja musiikin yhteen. Aina semmonen pikku yllätys kuitenkin. Se voi saada aivan oman merkityksensä se musiikki siinä, semmosen mitä ei ollut ajatellutkaan. Joskus tietysti toisin päin. (Ibid.)

Yksityisalueen musiikkina Kurkvaara käytti Meriläisen sävellysten lisäksi diegeettistä musiikkia, jota kuunnellaan elokuvassa äänilevyiltä: arkitekhti Koski kuuntelee mökillä J. S. Bachin konserttoa viululle, jousille ja continuolle, sihteeri puolestaan Herbert Katzin ”Bluesia”. Nämä valinnat ovat loogisia roolihenkilöjen taustaan nähden, mutta ne tukevat myös tuntua uuden aallon elokuvasta, jonka ulkomaisissa versioissa usein kuultiin barokkimusiikkia tai jazzia. Kurkvaaran mukaan hän ei kuitenkaan tietoi-

sesti ottanut musiikkivaikutteita ulkomaisista elokuvista, kuvallisesti ehkä jonkin verran. (Ibid.)

Dodekafoniaa kohti sotien jälkeisessä Suomessa

Kalevi Aho (1996, 78) tiivistää Suomen luovan säveltaiteen kehityksen toisen maailmansodan jälkeen seuraavasti: ”Ensimmäinen yhtenäinen vaihe kesti vuodesta 1940 suunnilleen 1960-luvun puoliväliin. Tälle vaiheelle oli ominaista kehitys myöhäisromantiikasta (Tauno Pylkkänen, Ahti Sonninen) uusklassisten vaikutteiden kautta (Einar Englund, Joonas Kokkonen, Usko Meriläinen) 12-sävelmusiikkiin (Erik Bergman, Paavo Heininen ym.) ja 1960-luvun alun kokeelliseen avantgardeen (nuori Erkki Salmenhaara).”

Suomen sodanjälkeisessä musiikkielämässä vaikuttivat siis vielä vahvasti romanttiset virtaukset. Konserteissa soitettavat teokset olivat pääsääntöisesti romantiikan ajalta ja sitä edeltäviltä tyylikausilta. Suomalaisista säveltäjistä esillä oli hallitsevasti Sibelius. Uutena, innostavana suuntauksena koettiin uusklassismi. Tämän sävellystyylin omaksuneiden esikuvina eivät niinkään olleet varsinaiset klassisen aikakauden säveltäjät, vaan ulkomaiset aikalais säveltäjät kuten Stravinsky, Prokofjev, Šostakovitš, Bartók ja Hindemith. Osaan heistä oli tutustuttu jo 1920- ja 1930-luvuilla⁷³, mutta esimerkiksi Bartókin tuotantoa esitettiin Suomessa vasta sotien jälkeen. Tällaisia ihanteita oli mm. nuoren säveltäjäpolven Einar Englundilla, Matti Rautiolla, Joonas Kokkosella, Einojuhani Rautavaaralla ja Usko Meriläisellä. Kahden ensin mainitun tuotannossa tyyliuunnasta jäi koko sävellysuran aja kestänyt voimakas vaikutus. Jälkimmäisillä se oli vain eräs vaihe uuden etsinnässä. Kaikki säveltäjät eivät kuitenkaan innostuneet uusklassismista, vaan esimerkiksi Nils-Eric Ringbom, Nils-Eric Fougstedt ja Erik Bergman siirtyivät romantiikasta suoraan kohti kromaattisempaa ilmaisua. (Salmenhaara 1996 ja Heiniö 1995 passim.)

Elokuvamusiikkia säveltäessään Rautio ja Englund käyttivät uusklassista sävelkieltä, jälkimmäinen tosin hyvin vaihtelevasti ja käyttäen hyväksi myös viihdemusiikkiosaamistaan. Fougstedt puolestaan erikoistui historiallisiin draamoihin, joihin hän teki erilaisia tyyliin sopivia pastisseja. 1960-luvulla aloittanut Meriläinen pitäytyi 12-säveljärjestelmässä.

Heiniön mukaan suomalainen uusklassismi alkoi jo 1930-luvun alkupuolella loitota perinteisestä tonaalisuudesta ja kehittyä pandiatonisuuden kautta kromatiikan suuntaan. Sävelkielen kromatisoitua tritonusten ja pienten sekuntien osuus kasvoi. (Ibid., 23).⁷⁴ Heiniön mielestä tämä kehitys,

73. Suomessakin olivat uusklassisen tyylin mukaisia teoksia säveltäneet jo ennen sotia esimerkiksi Uuno Klami, Aarre Merikanto ja Sulho Ranta. Salmenhaara 1996 passim.

74. Pianon avulla ajateltuna pandiatonisuus tarkoittaa ”valkoisten koskettimien musiikkia”; kromatisoituminen taas sitä, että myös pianon mustat koskettimet otetaan käyttöön valkoisten lisäksi. Tritonus ja pieni sekunti kuulostavat riitaisilta intervaleilta.

sekä pyrkimys lineaariseen ja kontrapunktiseen kudokseen ja motiivitekniiseen keskitykseen johtivat 12-sävelmusiikkiin⁷⁵.

Dodekafonista 12-säveltekniikkaa olivat kehittäneet wieniläiset Arnold Schönberg, Alban Berg ja Anton Webern 1920-luvulla. Suomessa siihen tutustuttiin aluksi vain kirjallisissa esittelyissä, ei soivana musiikkina. Schönbergin ja erityisesti Bergin nimet tulivat kuitenkin tutuiksi. 1950-luvulla useat säveltäjät tutustuivat saatavissa oleviin 12-säveltekniikan oppikirjoihin. Elävät musiikkikosketukset piti hankkia ulkomailta, esimerkiksi nykymusiikkijuhlilta. (Heiniö 1995, 70–72). Vuonna 1956 Nykymusiikkiyhdistys järjesti konsertin, jossa esitettiin vanhemman dodekafonikkopolven Schönbergin, Bergin ja Webernin teoksia sekä nuorten Pierre Boulez'n, Luciano Berion ja Henri Pousseurin sävellyksiä. Ainoastaan Schönbergiä oli kuultu Suomessa tätä ennen. Heiniö (1995, 67, 74) lainaa senaikaista kritiikkiä: "Koska ohjelma oli huomattavan raskas ja vaikeatajuinen, soitettiin päänumerot kahteen kertaan väliajan molemmin puolin." Konsertin jälkeen kuultiin paljon epäileviä ääniä (ibid.).

Vuonna 1958 esitettiin Suomessa ensimmäisen kerran Bergin ja Webernin orkesteriteoksia ja Schönbergin viulukonsertto. Bergin viulukonsertto ja Webernin "Kuusi orkesterikappaletta" herättivät paljon myönteistä huomiota. Ajan liikkeessä olevaa henkeä kuvastaa se, että esimerkiksi Schönbergin viulukonsertton esitys vuonna 1958 herätti ainakin kriitikoissa kovin vastakkaisia ajatuksia: erään mielestä teosta kauniiksi kehuneet olivat snobeja, kun taas toisen arvion mukaan Schönbergin muotoratkaisut olivat jo vanhanaikaisia. Suomessa laajimman suosion sai Berg, koska hänen musiikkinsa koettiin lyrisemmäksi ja melodisemmaksi kuin toisten dodekafonikkojen usein teoreettisilta kuulostavat sävellykset. (Heiniö 1995, 75.)

Darmstadtissa vuosittain järjestettävät kesäkurssit antoivat mahdollisuuden saada omakohtaisen tuntuman 12-säveljärjestelmään ja sen tekniikkaan. Kurssit käynnistyivät 1946, ja ensimmäisinä suomalaisina siellä vierailivat Usko Meriläinen, Gottfried Gräsbeck ja Eero Nallinmaa 1956 sekä Erik Bergman ja Seppo Heikinheimo 1957. Tällöin he tutustuivat samalla kertaa sekä 12-säveljärjestelmään, sarjallisuuteen, että elektronisen ja konkreettisen musiikin suuntauksiin.⁷⁶ Osittain tästä syystä termeissä esiintyi epäselvyyttä, ja kaikenkattavaksi uusien musiikkisuuntausten nimikkeeksi jäi "darmstadtalaisuus". (Heiniö 1995, 77–78.)

75. Atonaalisessa musiikissa ei ole sävellajituntua eikä sävellajin perussäveltä, joka olisi musiikin keskiössä. Dodekafoniassa kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä ovat samanarvoisia, ja lisäksi säveltäjä asettelee ne riviksi haluamaansa järjestykseen. Sävelet toistuvat aina samassa järjestyksessä. Tosin riviä voitiin käyttää myös lopusta alkuun sekä peilikuvana.

76. Sarjallisuus tarkoittaa sävellystekniikkaa, jonka 12-säveljärjestelmän mukaan muodostetuissa riveissä myös sävelen kesto, äänen voimakkuus ja esimerkiksi esitystapa ovat määrättyjä. Ks. esim. Castrén 1991. Elektroninen musiikki on äänigeneraattoreilla tuotettua, kun taas konkreettinen musiikki on mikrofoneilla äänitettyä materiaalia.

Euroopan ajankohtaisimmat säveltäjät, mm. Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio ja Luigi Nono tulivat Darmstadtin-kävijöille tutuiksi. Matkoista raportoitiin lehtiin. Kotimaahan tuotiin tuliaisina myös ääninauhoja, joita kuunneltiin esitelmien yhteydessä esimerkiksi Jyväskylän Kesässä tai Suomen Musiikkinuorison⁷⁷ järjestämissä tilaisuuksissa. Säveltäjästä Stockhausen vieraili Suomessakin useita kertoja. Vuonna 1958 hän esitelmöi Helsingissä ja Turussa ja herätti suurta kiinnostusta. Vuosina 1961–62 hän vieraili Jyväskylän kulttuuripäivillä ja esitteli nauhalta uusimpia teoksiaan. Heiniön mukaan oltiin siis ajan hermolla, esimerkiksi Stockhausenin keskeinen teksti ”Keksiminen ja löytäminen musiikissa” (1961) ilmestyi täällä heti Saksan jälkeen. (Heiniö 1995, 80–81.) Myös Luigi Nono vieraili Suomessa vuonna 1962.

Dodekafonia herätti 1950-luvun jälkipuoliskolla aluksi erityisesti nuorempien suomalaisten säveltäjien keskuudessa suurta kiinnostusta. Se tarjosi monelle ulospääsyn tilanteessa, jossa mikään entinen ei tuntunut tyydyttävän uudistumisen tarvetta. Esimerkiksi Usko Meriläinen, Osmo Lindeman ja Erik Bergman löysivät 12-säveljärjestelmästä avun uudistukseen. Meriläiselle uusi materiaalin lähestymistapa oli tärkeä ”leikkuri”: uusklassinen suunta katkesi ja tilalle löytyi uusi maaperä, joka osoittautui Meriläiselle hedelmälliseksi. (Meriläinen 29.4.1999.) Samalla tavalla esimerkiksi Kassila kokeili uusia tekniikoita *Lasisydämässä Punaisen viivan* jälkeen. Kysymyksessä ei kuitenkaan ollut niin täydellinen irtiotto kuin monella muusikolla. Uteliaisuuden ohella herätti 12-säveltekniikka Suomessa myös sosiaalisia paineita, sillä muutamassa vuodessa se oli saavuttanut erityisesti nuorempien säveltäjien, kriitikoiden ja musiikkivaikuttajien keskuudessa ”ainoan oikean sävellystekniikan” aseman.

Bergman (1960, 64–65) totesi vuonna 1960: ”Schönbergin kaksitoista-säveljärjestelmä on melko laajassa mittakaavassa korvannut aina viime vuosisadalta saakka möyhennetyt tonaalisuuden. Ja nykyään voi tuskin yksikään säveltäjä ohittaa sitä ottamatta siihen kantaa ja esittämättä näkökohtiansa sen suhteen. Tämä koskee myös kypsyneeseen ikään ehtineitä säveltäjiä.”

Uuden sävellystekniikan käyttämisestä tuli nuoremman ja vanhemman musiikkiväen (säveltäjät, kriitikot, soittajat jne.) välinen kiistanaihe. Meriläinen toteaa, että asiaa korostettiin tavattoman paljon. Ajateltiin suorastaan, että jos säveltäjä ei pystynyt uudistumaan ja omaksumaan 12-säveltekniikkaa, ei hän ollut mikään säveltäjä. (Meriläinen 29.4.1999.) Konkreettisia esimerkkejäkin diskriminoinnista oli. Vielä 1950-luvun alkupuolella juhlitun Einar Englundin sävellystyylä alettiin julkisuudessa vieroksua ja vähätellä, ja hän lopetti klassisten teosten säveltämisen useaksi vuodeksi. – Elokuvamusiikkia kuitenkin syntyi tänäkin ajanjaksona. Englundin mu-

77. Matti Raution ja Seppo Nummen aloitteesta perustettu yhdistys, joka sai nimensä kansainvälisestä esikuvastaan Jeunesses Musicales.

siikin vastaanotossa nopeasti tapahtunut muutos äärilaidasta toiseen kuvastaa 1950-luvulla tapahtunutta valtavaa murrosta ja sen nopeutta.

Se, että dodekafonia sopi – vaikkakin hetkellisesti – niin monen suomalaissäveltäjän tarpeisiin, johtui ilmeisesti siitä, että he noudattivat metodia harvoin kirjaimellisesti. Esimerkiksi Meriläinen (29.4.1999) mainitsee opettajansa Wladimir Vogelien todenneen, että 12-sävelmusiikkia voi toki kirjoittaa ilman riviä ja järjestelmää. Tekniikkaa tai metodia käsiteltiin meillä melko vapaasti, ja mukana oli paljon esimerkiksi erilaisia tonaalisia aineksia, jotka teorian mukaan olivat kiellettyjä. Suomalaisten 12-sävelrivit olivat yleensä melodisin kriteerein rakennettuja. Niistä irrotettiin lyhyempiä soluja, joita käsiteltiin motiiveina. Horisontaalinen dodekafonia, jossa käytetään koko rivi kerrallaan vaakasuoraan, oli harvinaista. Samoin harvinaista oli vertikaalinen dodekafonia eli rivin sävelien hajottaminen eri ääniin. (Heiniö 1995, 84.)

Heiniön (1995, 83) mukaan dodekafonia omaksuttiin nimenomaan sävellysmetodinä eikä niinkään sävellystyylinä, kuten uusklassismi aikoinaan. Tämä olisi vaatinut pidemmän aikajänteen ja mahdollisuuden tutustua laajasti dodekafoniseen konserttiohjelmistoon, mikä ei Suomessa ollut mahdollista. Toisaalta koko suuntaus alkoi olla maailmalla ohi, ennen kuin se ehti kehittyä Suomessa. Heiniö (1995, 85) kirjoittaa ”klassisesta dodekafoniasta” tarkoittaen Wienin koulukuntaa: Schönbergiä, Bergiä ja Weberniä. Suomalaiset säveltäjät omaksuivat hänen mukaansa nimenomaan näiden opit eivätkä niinkään sarjallisuutta, joka ei ehtinyt Suomeen muutamia teoksia lukuun ottamatta. Suomalaiselle dodekafonialle ominaisia olivat tonaaliset ainekset, jopa kolmisoinnut. Heiniön mukaan vielä ratkaisevampia piirteitä olivat yksinkertainen poljento, rytmikka ja kudokset sekä pitäytyminen sinfonisen lajiperinteen sanelemiin tempokaraktereihin ja muotoajatteluun. (Ibid., 84–86.) ”Sävellysteknisessä mielessä 12-säveltekniikan aika (n. 1955– n. 1965) on Suomen musiikin historian yhtenäisimpiä kausia. Loppujen lopuksi Einar Englund ja Matti Rautio olivat tunnetuimmista säveltäjistä ainoat, joiden musiikkia dodekafonia ei koskettanut millään tavalla. Melko yhtenäisenä rintamana tekniikasta myös luovuttiin.” (Ibid., 83.)

Nopeista muutoksista moderneissa musiikillisissa ilmiöissä kertoo se, että samassa ”Kirkko ja Musiikki” -lehdessä (7–8/1961) jatkuu Kari Rydmanin kirjoittama 12-säveltekniikan havainnollinen esittelysarja, ja toisaalla Kaj Chydenius välittää György Ligetin terveiset Darmstadtin nykymusiikkikursseilta, jossa tämä on todennut sarjallisen musiikin kuuluvan jo menneisyyteen. Uutisella on peräti viisi otsikkoa erilaisin kirjaisin: ”Rakoileva Darmstadt: Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! »Meidän on löydettävä uusi tie!» Avantgardismi ristiaallokossa” sekä ”Unkarilainen pakolaissäveltäjä György Ligeti luennoinut Darmstadtissa”.

Säveltäjien ja kriitikoiden nuorin polvi julisti dodekafoniainkin vanhan-aikaiseksi jo siinä samassa, kun se oli juuri ehtinyt tulla tutuksi maassamme. Konserttiyleisö ja klassisen musiikin harrastajat eivät tahtoneet pysyä uusien virtausten perässä. Meriläinen kirjoittaa:

Suomalainen yhteisö vaalii kernaasti perinteitä ja tähän liittyy eräänlaista kulttuurin omaleimaisuuden ylikorostustakin. On selvää, että nämä radikaalit uudistuspyrkimykset laajensivat kuilua säveltäjän ja yleisön välillä, ja säveltäjä puolustautui vetämällä auttamattomat johtopäätöksensä musiikin elitistisyydestä. Nämä musiikilliset aatteet sisälsivät myös selvää traditionaalisuuden diskriminointisävyä, joka varmasti oli omiaan aiheuttamaan tuskallistakin pohdiskelua monessa säveltäjäkammiossa. (Meriläinen 1976, 107.)

Klassisen musiikin kentän liikehdinnällä oli yhtymäkohtia elokuvakulttuurin uudistumiseen. Nuoret kriitikot kirjoittivat kärkeviä vaatimuksia esittäen, vanhoja suuntauksia ei juuri arvostettu eikä niitä haluttu kehittää vaan pyrittiin johonkin täysin uuteen ilmaisuun. Molemmilla aloilla saatiin ulkomailta vaikutteita, joihin suuren yleisön oli vaikea tutustua. Yleisö olikin jossain määrin tavoittamattomissa pienehköä kaupunkilaista, koulutettua nuorta kohderyhmää lukuun ottamatta. 12-säveljärjestelmä läpäisi miltei koko säveltäjien kentän, kun taas uuden elokuvaestetiikan edustajat olivat vähemmistönä. Uusi linja ”voitti” kuitenkin siinä vaiheessa, kun elokuvan valtionpalkinnon kriteerit määriteltiin (ks. esim. Pantti 2000). Säveltäjät puolestaan luopuivat dodekafoniasta ja osa kovaäänisimmistä puolestapuhujista heilahti toiseen äärilaitaan, kuten esimerkiksi populaarimusiikkilainoihin (Heiniö 1995, 153).

Säveltäjä Erik Bergman huomautti Suomen musiikin vuosikirjassa julkaistussa radioesitelmässään⁷⁸, että samoin kuin siirryttäessä kirkkosävellajeista duuri–molli-tonaliteettiin, pitää myös atonaaliseen musiikkiin tottua. Kuuntelutapoja pitää muuttaa ja totuttautua siihen, mikä kuulostaa epätavalliselta. Sillä tavalla hänen mukaansa oppii vähitellen tuntemaan nykymusiikin arvon. (Bergman 1960, 62.)

Totuttautuminen on saattanut tuottaa 1960-luvun vaihteen keskiverto-kuuntelijalle huomattavia vaikeuksia. *Suomen musiikin vuosikirjan* 1959–60 ”Katsauksia”-osastolla todetaan, että esimerkiksi julkaistut nuotit ovat miltei pelkästään vokaaliteoksia, kuten kuoroteoksia ajankohtaisilta säveltäjiltä. Joukossa on muutama urkuteos, muuten kotimaista instrumentaalimusiikkia ei juuri julkaistu. (Ibid., 96.) Näin ollen sitä on ollut mahdoton esittää konserteissakaan muuten kuin käsikirjoituksista. Vähäisistä suomalaisen musiikin levytyksistä (Fennica-levysarja) mainitaan niiden olevan teknisesti niin heikkotasoisia, etteivät ne tehneet oikeutta sävellyksille.

78. Radio-ohjelmasarja ”Mihin uskomme vuosisatamme musiikissa?” 1960.

Säveltäjäniminä esiintyivät erityisesti Sibelius, mutta myös mm. Klami, Aarre Merikanto, Palmgren, Kilpinen ja Melartin. Levytyksiä tehtiin siis vuosisadan alkupuolella syntyneistä teoksista, mutta ajankohtaiset säveltäjät eivät olleet edustettuina. (Ibid., 99–100.)

Uudet vaikutteet levisivät lähinnä konserttiesitysten kautta koti- ja ulkomailta. Uutta musiikkia ei juuri lähetetty radiossa, vaikkakin eräät säveltäjät kertovat kuulleensa joidenkin heille merkittävien teosten esityksiä Ruotsin radiosta. (Meriläinen 1976, 105; Heiniö 1995, 47.) Missään käyttämissäni lähteissä ei kerrota levykuuntelun tuottamista elämyksistä.

Suurelle yleisölle dodekafonia jäi vieraaksi ilmiöksi. Eräänä kriteerinä musiikkilajin omaksumista tutkittaessa voidaan pitää sen käyttöä elokuvissa. Suomessa tätä vapaasti tulkittua 12-säveltekniikkaa käytettiin vain muutamassa elokuvassa, mikä kuitenkin maailmanlaajuisesti tarkasteltuna on paljon. Dodekafoniasta ei siis säveltäjien miltei täydellisestä antautumisesta huolimatta tullut mikään ”yleisölaji”.

Dodekafonikko elokuvasäveltäjänä

Usko Meriläinen (1930–2004) opiskeli sävellystä, orkesterinjohtoa ja pianonsoittoa Sibelius-Akatemiassa vuosina 1951–56 opettajinaan mm. Aarre Merikanto ja Leo Funtek. Vuonna 1956 Meriläinen oli ensimmäisten suomalaisten joukossa Darmstadtin kesäkursseilla tutustumassa uusklassisuudesta poikkeaviin sävellystekniikoihin. Hän kiinnostui asiasta siinä määrin, että matkusti Einojuhani Rautavaaran innoittamana vielä kesällä 1958 Sveitsiin opiskelemaan 12-säveltekniikkaa Wladimir Vogelín johdolla.

Meriläisen 12-sävelkausi oli intensiivinen mutta lyhyt. Konsertossa orkesterille (1956) oli jo osittain dodekafonisia piirteitä, mutta erityisesti baletista Arius tuli uusien kokeilujen kohde. Sen muotoutuminen kesti kauan: teos palkittiin Wihurin säätien sävellyskilpailussa jo vuonna 1958, mutta lopullisesti se valmistui vasta 1961. Ensimmäinen pianosonaatti vuodelta 1960 on jo lähtökohdiltaan dodekafonista musiikkia, samoin *Neljä rakkauslaulua* (Pekka Lounela 1961) sekä lapsille suunnattu pianokappaleita sisältävä *Riviravi*. Viimeisenä tämän kauden teoksena pidetään *Kamarikonserttoa viululle ja jousille* (1963). Muutamaa vuotta myöhemmin ensiesityksensä saanut 1. jousikvartetto on kuitenkin sekin selkeästi dodekafonista musiikkia.

Meriläinen ei ollut mukana Suomen musiikkielämän murroksen pahimmissa myrskyissä, koska asui Tampereella ja seurasi tilannetta hieman sivusta. Hän toimi Tampereen Työväen Teatterin kapellimestarina 1957–61. Teatterissa hän työskenteli hyvinkin erilaisten musiikkityylien parissa, mikä ei kuitenkaan vaikuttanut hänen muuhun sävellystyöhönsä. Heiniö (1972, 67) mukaan Meriläinen onlitaiteilijaneetokseltaan tinkimätön muusikko, joka ei kumarrellut muodin mukaan vaan seurasi omaa uudistustarvettaan.

Meriläinen itse on kirjoittanut seuraavasti:

Jos tunnustamme yleisön sävelteoksen lopulliseksi kohteeksi, törmäämme väistämättä musiikin välittymisen ongelmaan. Säveltäjän mielessä kummittelevat halu tulla teoksellaan ymmärretyksi ja toisaalta tarve uudisraivaajan tavoin vallata itselleen uusia ennen polkemattomia ilmaisualueita. Traditionaalinen sointi tarjoaa kuulijalle välittömän kosketuskohdan musiikkiin, 'ymmärtämisen' ongelmaa ei muodostu. Uushakuiset pyrkimykset sen sijaan tuottavat säveltäjälle sekä pään että sielun vaivaa, joka luonnollisesti toistuu myös vastaanottajan taholla. 50-luvun dodekafonikko totesi, joskus hieman korskasävyisestikin, ei pyrkivänsä populaarisuuteen; uuden struktuurijat- telun kautta musiikki on kohotettu korkeammalle tasolle elitistiseksi musiikkikäsitukseksi. Tähän dodekafoniseen ajattelutapaan sisältyi paljon spontaania virettä, ja se oli jollakin tavalla välttämätöntäkin. (Meriläinen 1976, 106.)

Tässä kuvauksessa on yhtymäkohtia tilanteeseen elokuva-alalla. Nuorilla ohjaajilla oli halu uudistua, mutta uusi elokuvaestetiikka ei tullut läpikäyvästi vallitsevaksi suuntaukseksi kuten dodekafonia säveltäjien keskuudessa. Uudistajista Kurkvaara pyrki tekemään nimenomaan taide-elokuvia. Niiden vastaanotto oli ristiriitainen.

Meriläisen mukaan Kurkvaara otti häneen yhteyttä ja tarjosi elokuvamusiikin säveltämistehtävää. Meriläinen ei itse mitenkään pyrkinyt elokuvatyöhön, mutta oli tilaisuuden tarjoutuessa siihen varsin halukas. Hänestä tuntui kiinnostavalta tutkia, miten musiikki toimisi elokuvassa. Näytelmi- en säveltäminen oli hänelle jo tuttua ja tämä oli tavallaan jatkoa sille työlle. (Meriläinen 29.4.1999.)

Usko Meriläisen musiikkia jousikvartetille elokuvaan *Yksityisalue*. "Musiikki III".

Meriläinen huomasi kuitenkin, että musiikin kirjoittaminen elokuvaan, Meriläisen sanoin "kuvan ja tekstin" yhteyteen, oli kuitenkin aivan oma asiansa. Hän oli katsonut paljon elokuvia, mutta ei ollut ajatellut niitä ammatillisesti. Nyt *Yksityisalue* toi muassaan uusia näkemyksiä ja vaati uudenlaista lähestymistapaa sävellystyöhön. Meriläinen olikin tyytyväinen,

että tuli tehneeksi elokuvatoita. Se, että musiikin tulee liittyä siihen, mitä kankaalla tapahtuu, oli hänestä tavattoman mielenkiintoinen ja monisyinen asia. Meriläisen sanoin: "... on pakko katsoa, mitkä asiat tarvitsevat sen musiikin henkistyttävän aineksen ja mitkä ei." (Ibid.)

Meriläisen mukaan hän ja Kurkvaara keskustelivat paljon elokuvamusiiikista. Hän muistaa Kurkvaaran todenneen, että musiikkihan sen elokuvan lopulta tekee, antaa siihen atmosfääriin. Tähän Meriläisen oli helppo yhtyä. He olivat yhtä mieltä myös siitä, että musiikin ei pidä soida koko ajan elokuvan taustalla, vaan hyvin harkitusti, tarkoin valituissa kohdissa. Molempien mielestä musiikki toimii yhtenä osana elokuvan kokonaisu-dramaturgiassa. (Ibid.)

Yksityisalue oli Meriläisen mielestä hyvä elokuva. Siinä oli hänestä järkeä, sen ajatussisältö oli hyvä ja se oli hyvin rakennettu. Meriläisen muistaman mukaan Kurkvaara näytti hänelle keskeneräisen, väljästi leikatun version elokuvasta ja kertoi viimeistelysuunnitelmistaan. Säveltäjä kirjoitti muistiin joitakin ajoituksia ja totesi ohjaajalle musiikista syntyvän aivan oma dramaturgiansa. Ne kohdat, joihin hän laittaisi musiikin, korostuisivat ehdottomasti kerronnassa. Kurkvaara antoi Meriläisen mukaan hänelle vapaat kädet muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. (Ibid.) Voidaan ajatella, että Meriläisen lähestymistapa on sopinut hyvin Kurkvaaralle, joka halusikin musiikin kohoavan omalle tasolleen kerronnassa.

Yksityisalueen musiikki äänitettiin Yleisradion Tampereen studiossa. Sibelius-kvartetti oli ainoa kvartetti, jonka Meriläinen tunsu. Hän esitteli sävellystään kvartetissa soittaneelle Anja Ignatiukselle, joka kieltäytyi tehtävästä pitäen sitä liian modernina. Soittajisto koottiinkin Tampereen kaupunginorkesterin muusikoista, ja ykkösviulistiksi tuli Eero Bister. Meriläinen ei muista, että soittamisessa olisi ollut mitään ongelmia. Muusikot olivat tottuneet studiotyöskentelyyn, soittamaan palan kerrallaan. (Ibid.)

***Yksityisalueen* henkilöt ja tapahtumat**

Kalervo Nissilä – arkkitehti Toivo Koski
 Jarno Hiilloskorpi – Pentti Vaara,
 Kosken toimiston nuori arkkitehti
 Sinikka Hannula – Kaisu, toimiston sihteeri
 Kyllikki Forssell – rouva Margit Koski
 Pehr-Olof Sirén – Mäkelä, Kosken ystävä
 Sointu Angervo – Soili, Kosken nuori ystävätär

Arkkitehti Koski on tehnyt itsemurhan kesämökkillään. Vaara, rouva Koski ja lääkäri ovat ymmällään teon syistä ja odottavat viranomaisia. Rouva pyytää Vaaraa selvittelemään, löytyisikö itsemurhaan joku syy. Viralliseksi kuolinsyyksi sovitaan sydänhalvaus.

Vaara saattaa rouvan kotiin. Vaara on yhtä ymmällään kuin rouva ja ahdistunut asiasta. Koski oli ollut hänelle esikuva.

Seuraavana päivänä toimistoon tulee Koskea etsimään tämän ystävä Mäkelä. Vaara kutsuu tämän ravintolaan kertomaan jotakin Koskesta. Mäkelä arvaa, että tämä oli tehnyt itsemurhan. Hän kertoo Kosken vieneen hänet ajelulle katsomaan uutta asuntoaluetta, jonka oli suunnitellut alle 30-vuotias arkkitehti. Kosken mielestä alue oli hyvä, eikä hän uskonut, että suunnittelija tyytyisi tulemaan töihin hänen toimistoonsa. Mäkelä kertoo, kuinka Koski oli ollut tyytymätön äskettäisen arkkitehtikilpailun tulokseen. Vaara yllättyy tiedosta. Koski oli voittanut, mutta Mäkelä pyytää Vaaraa miettimään, oliko se paras kilpailuun osallistuneista töistä.

Vaara tapaa rouva Kosken vielä kerran muttei osaa kertoa mitään. Rouva osoittautuu kalseaksi. Vaara tapaa myös rakennusurakoitsijan, joka ei hyväksy Kosken tekemiä muutoksia, koska ne kohottavat hintoja. Vaara yrittää puolustaa ratkaisuja.

Toimistolla sihteeri Kaisu kertoo Vaaran tiukatessa tietoja vietäneensä Kosken kanssa illan, jolloin tämä jätti kilpailutyönsä. Ilta kului viattomissa merkeissä jutellen.

Tuomari saapuu tarkastamaan Kosken paperit. Vaara auttaa ja löytää laatikosta pienen lelumaskotin, joka tuo hänen mieleensä Koskea toimistoon tapaamaan tulleen nuoren naisen. Vaara näkee tytön uudelleen Brasiliaa esittelevässä näyttelyssä. Hän saa tietää tytön, Soilin, antaneen maskotin Koskelle muutamaa viikkoa aiemmin. Soili ei vastaa Vaaran tunkeileviin kysymyksiin ja juoksee järkyttyneenä pois tämän kertoessa Kosken kuolinsyyn. Hän lähettää kuitenkin päiväkirjansa sivuja Vaaralle. Siitä selviää hänen ja Kosken tapaamisella saarella, kaupungilla ja arkkitehti-toimistossa. Ensitapaamisella Koski oli kevyeen sävyyn pyytänyt tyttöä muusakseen.

Vaara kirjaa tapahtumia muodostaakseen niistä kokonaisuuden. Sihteerin mukaan Koski katui kilpailutyön jättämistä ja uhkasi lakkauttaa koko arkkitehtitoimiston. Vaaralle Koski oli tuskaillut rahan keskinkertaistavaa vaikutusta arkkitehtuuriin. Soilin tavatessaan Koski oli sanonut olevansa liian vanha ja väsynyt ja tavanneensa muusan liian myöhään. Hän hyvästelee Soilin ja sanoo lähtevänsä pois. Koski pyytää Vaaraa tulemaan mökilleen, ellei häntä kuulu tiistaihin mennessä. Vaara menee ja löytää hänet kuolleenä sängystä.

Vaara seuraa Mäkelän kanssa etäältä hautajaisväkeä Hietaniemessä. Mäkelä sanoo Kosken saavutuksissa olleen tarpeeksi yhdelle miehelle. Vaara huomaa kauempana Soilin ja menee tämän luo. Hän kävelee tytön kanssa hitaasti pois pitkin koivukujaa lumisessa maisemassa.

Analyysi Yksityisalueen musiikista

Musiikkiaiheet

Yksityisalue on 83 minuuttia pitkä ja siinä on musiikkia 17 minuuttia 15 sekuntia. Osan tästä ajasta soi valmis musiikki: J. S. Bachin *Konsertto viululle, jousille ja continuolle* sekä Herbert Katzin säveltämä Blues. Yli kymmenen minuutin ajan kuullaan Meriläisen säveltämää musiikkia. Meriläinen kokosi tästä aineistosta sarjan *Neljä bagatellia jousikvartetille*.⁷⁹ Koska kyseisessä teoksessa on muutamaa tahtia lukuun ottamatta sama sävellysmateriaali kuin elokuvan musiikissa ja eri bagatellit esiintyvät sellaisenaan elokuvassa, käytän teoksen nuottikuvaa apuna analyysissäni. Numeroiduista bagatelleista puhuminen elokuvan yhteydessä saattaa kuitenkin synnyttää virheellisiä mielleyhtymiä, joten niiden sijaan käytän ilmaisuja ”musiikki I, II, III ja IV”.

Elokuva alkaa katkelmalla musiikki III:n keskeltä, ja musiikki III kuullaan kokonaisuudessaan vasta myöhemmin elokuvassa. Meriläinen on saattanut säveltää musiikit muussa kuin numerojärjestyksessä, mutta koska niitä kuullaan useaan otteeseen, ei viittauksista *Neljään bagatelliin jousikvartetille* mielestäni ole vahinkoa. Päinvastoin, se selkeyttää kokonaisuuden hahmottamista.

Keskeisin elokuvassa on musiikki I, joka esiintyy kokonaisena tai paloina kuudessa eri yhteydessä. Musiikki II kuullaan kolme eri kertaa. Musiikki III kuullaan yhdessä kohtauksessa, ja lisäksi sen keskeltä otettu lyhyt jakso avaa koko elokuvan. Musiikki IV esiintyy vain kerran elokuvan viimeisissä kohtauksissa. Tarinaan keskittyvän katsojan on todennäköisesti hyvin vaikea erottaa musiikkeja toisistaan niiden samankaltaisen harmonian ja toisaalta eri musiikkien sisäisen vaihtelevuuden takia. Sama musiikki voi lisäksi esiintyä aivan erilaisissa kohtauksissa, joten logiikkaa tiettyjen, mahdollisesti tunnistettavien motiivien esiintymiselle on vaikea löytää. Tämän vuoksi esittelen eri musiikit ensin pelkän kuulo- ja nuottikuvan perusteella. Musiikit esiintyvät elokuvan alkupuolella numerojärjestyksessä, poikkeuksena osa musiikista III, joka soi alkumusiikkina jo valkokankaan ollessa musta. Samaa logiikkaa käytän esittelyjärjestyksessä.

Alkumusiikki (Musiikki III tahdit 10–14)

Elokuva alkaa korkealla äänellä 1. viulussa: cis² aloittaa musiikin ja jatkuu koko jakson ajan. Siihen yhtyvät sellossa pitkään soivat G ja fis, jotka toistuvat staccatona ja sitten taas pitkänä. Tämän jälkeen seuraa vielä pitkä gis. Näitä pitkiä ääniä vasten 2. viulu soittaa sitoen ja pehmeän lyyrisesti sävelet ais¹ – h – ais¹ ja ¼-tauon jälkeen vielä h – f, jonka jälkeen se jatkaa lähinnä alaspäin suuntautuvia kulkuja. Altoviulu jatkaa ykkösviulun f:n jälkeen

79. Nuottikopio Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksesta.

nousevalla nopealla kululla, jossa on suuria hyppyjä ja josta muodostuu riitaisia harmonioita. Alton osuus loppuu äkillisesti ääriäänten väliseen ylöspäiseen kulkuun. Musiikin III tahdista 14 jää puuttumaan viimeinen tahdinosa.

Musiikki I

Musiikin I tekstuuri on hyvin vaihtelevaa. Ensimmäinen tahti alkaa sointuisasti kolmessa äänessä c:llä, jota toisessa tahdissa heti seuraa suuria hyppyjä, nopeita liikkeitä ja riitaisia intervaleja. Musiikki jatkuu samankaltaisen vaihtelevana muodostaen melodiakulun tapaisia pieniä motiiveja eri äänissä. Tempot vaihtelevat maltillisesti eri jaksoissa. Voimakkuuden vaihtelut ovat melko suuria, mikä ei välttämättä välity katsojalle, koska musiikki säätty dialogin kohdalla aina hiljaisemmaksi. Välillä sello soittaa säestäviä rytmikuvioita samalla kun 1. viulussa soi pitkä riitaisa ylinouseva kvintti; väliäännet liikehtivät.

Motiivintapainen erottuu kahdessa kohdassa, joissa musiikki liikkuvamman osan jälkeen rauhoittuu. Melodiaa tuntuu muodostavan ensin alttoviulu (tahdit 14–15), joka soittaa rauhallisesti legatossa $\frac{1}{4}$ -nuotteja $dis^1-e^1-ais^1-gis^1$. Muut äänet säestävät, kuuntelevat ja vastaavat. Myöhemmin (tahdit 22–23) 1. viulu muodostaa samoin rauhallisen motiivin $a^1-h^1-ais^2-gis^2$, joka fraseerataan ais^2 :iin voimistuvaksi, loppuun hiljeneväksi. Tässäkin muut äänet odottavat ja kommentoivat.

Muusta tekstuurista on vaikea löytää mitään korvaan tarttuvaa melodiikkaa. Eri äänet liikehtivät itsenäisesti mutta hallitusti muodostaen yhteisiä kuvioita ja harmonioita muiden äänien kanssa. Mistään mielivaltaisesta kakofoniasta ei siis 12-säveljärjestelmälle tyypillisestä soinnista huolimatta ole kysymys. Pikemminkin musiikista välittyy ankara kurinalaisuus, jossa eri äänet vuorottelevat, kuuntelevat toisiaan ja kommentoivat.

Kokonaisuuteen kuuluu kertaus tahdista 8 tahtiin 15, jossa alttoviulun äsken kuvatun motiivin jälkeen on lyhyt tauko, jonka jälkeen kuullaan erittäin riitaisa sointu (fis, e^1, c^2, h^2) pianissimossa. Sama toistuu toisen tauon jälkeen Sointuun sisältyy mm. tritonus.

Musiikkia I kuullaan siis kuudessa eri kohtauksessa: heti elokuvan alussa, kun itsemurhan tehnyt arkkitehti on löydetty kesämökiltä, Vaaran mennessä arkkitehdin lesken luota rakennustyömaalle, sihteerin takautumassa, Vaaran löytäessä Kosken työhuoneesta maskotin, takautumassa, jossa Soili antaa samaisen maskotin Koskelle sekä hautajaiskohtauksessa.

Musiikki II

Musiikki II on liikkuvampi kuin musiikki I. Erityisesti erottuvat pienistä sekunneista eli erittäin riitaisista intervaleista muodostuvat nopeat $\frac{1}{16}$ -kulut. Musiikissa on suuria hyppyjä ja rytmistä vaihtelevuutta. Loppupuolella musiikki rauhoittuu lyyriseksi tahdeissa 19–24. Niiden jälkeen seuraa

vielä tiivistä tekstuuria muutaman tahdin verran, kunnes jakso päättyy lyhyen tauon jälkeen voimakkaana pizzicatona soitettuun sointuun e, h, h², e². Konsonoiva sointu yllättää, mutta se ohitetaan näppäilyinä, ilman tonaalista ennakointia niin nopeasti, että sointuisuutta tuskin ehtii elokuvan tarinavirrassa havaita.

Musiikkia II kääytetään kolmesti: kun Vaara pohdiskelee toimistolla tapahtumia, kun hän myöhemmin saa toimistolla Soilin kirjeen ja menee kotiin sitä lukemaan sekä takautumassa, jossa Soili ajaa Kosken kanssa ravintolaan.

Musiikki III

Musiikki III on lyhyt, vain 18 tahtia. Neljä tahtia keskeltä on siis otettu alkumusiikiksi. Huomio koko musiikin kestäessä kiinnittyy samaan lyyriseen kohtaan, josta koko elokuva alkoi, tahtiin 10, jossa 2. viulun "kysymys" ais¹-h¹-ais¹ saa seuraavassa tahdissa tauon jälkeen legatossa esitetyn "vastauksen" h¹-f. Levollisen vaikutelman kuitenkin tarvelee heti seuraavaksi alttoviulun nopea, kompleksinen kulku. Osa loppuu 1. viulun h¹-ais¹-h¹-kulkuihin, joihin alto luo kirpeää harmoniaa samaan tahtiin etenevillä cis¹-d¹-cis¹-kuluilla muodostaen suuren septimin ja ylinousevan kvintin, perinteisesti erittäin riitaisiksi luokitellut intervallit. Soittotapa on kuitenkin lyyrinen, pehmeä ja hiljainen. Lopussa E, cis¹, e², e³ ja g¹ muodostavat sointuisan lopetuksen. Tämä tapahtuu ilman mitään edeltävää kadenssinomaista valmistelua, joten konsonanssia hädin tuskin huomaa. Viimeiset äänet soitetaan myös hiljaa, Meriläisen ohjeen mukaan "sul ponticello" eli lähellä tallaa, jolloin syntyy herkkä ja sähisevä ääni. Tämä on esimerkki modernille soitinnukselle ominaisesta tavasta synnyttää uusia äänenvärejä.

Musiikkia III on käytetty kohtauksessa, jossa Kosken myöhemmin Mäkelä-nimiseksi osoittautuva ystävä kertoo Vaaralle viimeisestä tapaamisestaan Kosken kanssa.

Musiikki IV

Musiikki IV on hyvin levoton ja vaihteleva. Se alkaa jousien soittaessa voimakkaasti "col legno" eli jousen puuosalla. Rytmiosoitukset vaihtelevat jopa tahdista toiseen: 7/8, 2/4, 3/4, 3/8, 5/8, 4/4. Tahtilajien vaihtuvuuteen ei kylläkään elokuvan yhteydessä kiinnitä huomiota, sillä se ei synnytä erityisen outoa tai epävakaata vaikutelmaa. Eri äänet muodostavat nopeita kuvioita, kunnes tahdista 11 alkaen tekstuuri on hieman rauhallisempaa. Tahdissa 18 alkavat taas nopeat kulut sekstoleina. Musiikki kerrataan alusta tahtiin 10 asti, jonka jälkeen tulee tahdin pituinen coda, jossa jouset soittavat "col legno battuta" eli jousen puuosalla staccatoa hiljaa lyöden nopeasti toistuvat soinnut g, a, f¹, g¹, g¹, f¹, a, g¹.

Musiikin tekstuuri on tiheää ja harmonia riitaista. Siinä ei voi havaita minkäänlaista musiikillista resoluutiota tai kevennystä loppuakaan koh-

den. Sointuharmoniat eivät purkaudu, musiikki ei seesty.

Musiikki IV kuullaan elokuvan lopussa, kun Vaara menee takautumassa mökille.

Seuraavassa käsittelen viittä eri kohtausta, joissa on käytetty näitä musiikkeja.

Analysoidut kohtaukset

Ennen kuvaa

Musiikki III, tahdit 10–14, alkaa, kun valkokangas on vielä musta. Korkea, soimaan jäävä cis² kuulostaa jatkuessaan hätähuudolta, kun se saa seurakseen riitaista harmoniaa muodostavia muita ääniä. Väliäänessä erottuu lyyrisenä pieni motiivi: yksiviivaiset ais–h–ais ja tauon jälkeinen vastaus h–f. Instrumenttivalinta viittaa klassisuuteen ja dodekafonia elokuvan ensi-illan nykyhetkeen. Kumpikin viittaa koulutukseen ja sivistykseen: kysymyksessä on musiikki, joka ei välttämättä avaudu asiaa harrastamattomille.

Jousikvartettia on perinteisesti pidetty korkeakulttuurisena, hienostuneena ”instrumenttina” ja jousikvartettoa on pidetty sisäistyneenä, intiiminä sävellysmuotona. Vaikka kokoonpano on pieni, voidaan sille kirjoittaa monikerroksista kudosta, jossa jokaisella äänellä on tärkeä tehtävä. Murtomäki (2007) toteaa romantiikan ajan saksalaisalueen kamarimusiikista kirjoittaessaan, että “[k]amarimusiikin mahdollistama intiimisyys teki etenkin jousikvartetosta lajin, joka kirjoitti persoonallisia, itsetilityksellisiä ja tunnustuksellisia teoksia. Beethovenin myöhäistuotantoon, erityisesti viimeisiin kvartettoihin, palautuu myös se perinne, jossa kamarimusiikkia pidettiin traumaattisten kokemusten, henkilökohtaisten tunnustusten ja salaisten tai puolijulkisten ohjelmien alueena.”⁸⁰

Meriläinen on ollut näistä jousikvartettiin liitetyistä konnotaatioista tietoinen, kuten kuka tahansa klassisesti koulutautunut muusikko. Hänen mukaansa *Yksityisalueessa* on kysymys ihmisen sisäisestä miljööstä, arkitehdin ajatusmaailmasta. Näin ollen ei kaivattu mitään ulospäin suuntautuvia tehoja, vaan tietynlaista intiimiyttä. Musiikinkin piti olla sisäistynyttä, ja jousikvartetti tuntui oikealta valinnalta. Meriläinen ei ennen ollut kirjoittanut tälle kokoonpanolle. Hän huomasi sen mahdollisuudet hyvin monipuolisiksi ja mielenkiintoisiksi. (Meriläinen 29.4.1999.) Murtomäen luonnehdinta tästä kokoonpanosta sopii täsmälleen *Yksityisalueen* tarinassa esitettyyn problematiikkaan.

Meriläisen *Yksityisalueessa* käyttämälle jousikvartetille ei suomalaisessa elokuvamusiikissa ole edeltäjiä eikä jäljittelijöitä. Lähimmäksi ulottuu

80. Murtomäki (2007): ”Kamarimusiikista konserttimusiikiksi & varhaisromanttisia kamarisäveltäjiä.” Artikkelisarjassa ”Romantiikan kamarimusiikki saksalaisella alueella.” Sibelius-Akatemian Musiikinhistoriaa verkossa -sivusto (24.4.2007).

Roland af Hällströmin ohjaama Sillanpää-filmatisointi *Poika eli kesäänsä* (1955), johon Tauno Pylkkänen kirjoitti musiikkia jousiorkesterille. Tarinassa kuvataan lukiolaispojan kehittymistä ja kasvamista, ja tämä saattaa olla syy herkkien äänenvärien valintaan. Jousisoitinten äänten on toistuvasti todettu muistuttavan ihmisääniä, ja ne tuntuvat sopivan syvimpien tunteiden tulkiksi. *Poika eli kesäänsä* vertautuu *Yksityisalueeseen* myös siinä, että molemmissa musiikilliset muodot tuntuvat saaneen enemmän sijaa kuin elokuvamusiikissa yleensä. Molemmissa musiikki soi toistuvasti jonkinlaisia pidempiä kokonaisuuksia. *Yksityisalueesta* tätä on tosin perinteisten lopukkeiden puuttuessa vaikea hahmottaa.

Pylkkäsen ja Meriläisen sävelkielet poikkeavat toisistaan huomattavasti. Pylkkänen kirjoitti Sillanpää-filmatisointiin romantiikan sävyttämään uusklassis tyyliin, kun taas Meriläisen sävellys edustaa väljästi toteutettua dodekafoniaa, jossa melodiantapaista löytyy vain harvoin ja jossa harmoniat ovat erittäin dissonantteja. Meriläinen muistelee käyttäneensä säveltäessään jonkinlaista riviä (ibid.), joka ei kuitenkaan nuottikuvasta helposti avaudu. Musiikki sisältää esimerkiksi oktaaveja ja kertauksia, jotka eivät periaatteessa ole dodekafonisessa musiikissa sallittuja. Ne ovat kuitenkin suomalaiselle dodekafoniale tavallisia (Heiniö 1995, 84).

Useat tutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että voimakkaimmin musiikki elokuvassa ilmaisee roolihenkilöiden tunteita ja vaikuttaa tunnelmaan.⁸¹ Gabrielsson ja Lindström (2001) ovat tutkineet musiikin rakenteiden vaikutusta tunteen ilmaisuun (emotional expression). He osoittavat useisiin empiirisiin tutkimuksiin viittaamalla, että kuulijoilla on selvästi taipumus yhdistää rauha ja sopusointu tonaaliseen melodiaan, konsonoiviin, sointuisiin intervalleihin ja rauhalliseen tempoon, kun taas hitaat molli- tai kromatiikkaa sisältävät melodiat assosioituvat suruun. Iloisiksi koetut melodiat ovat usein hyvin tonaalisia ja rytmisesti vaihtelevia. Vihaisiksi koetuissa melodioissa on monimutkainen rytmi ja harmonialtaan ne viittaavat kromatiikkaan tai atonaalisuuteen. Yksinkertainen, konsonoiva soinnutus assosioidaan sellaisiin mielikuviin kuin onni, rentous, ystävällinen, seesteinen, unenomainen, arvokas ja majesteettinen. Monimutkainen dissonoiva soinnutus yhdistetään kiihtymykseen, jännitteisiin, vihaan, surullisuuteen ja epämiellyttävyyteen. (Gabrielsson ja Lindström 2001, 223–244.)

Viimeksi mainitun kaltaisia ajatuksia *Yksityisalueenkin* musiikki epäilemättä herättää. Atonaalinen, riitasointuinen musiikki ei suinkaan ole keskivertokatsojalle 1960-luvun alussakaan ollut vierasta. Sellaista oli jo aiemmin käytetty lukuisissa elokuvissa, vaikkakin useimmiten vain tietyissä kohtauksissa. Ekspressiivistä, romanttisesta sävelkielestä huomattavasti poikkeavaa musiikkia kuultiin elokuvien yhteydessä jo varhain. Kuten Brown (1994, 118) huomauttaa, jo äänielokuvan alkuvaiheilla kuunneltiin teattereissa myös viihde-elokuvien yhteydessä sujuvasti musiikkia, joka

81. Ks. esim. Gorbman 1987, Kalinak 1992, Cohen 2000.

olisi aiheuttanut skandaalin konserttisaleissa. Sellaisissa sisällöltään arkipäivästä poikkeavissa elokuvissa kuin *King Kong* (1933) tai *Frankensteinin morsian* (*The Bride of Frankenstein*, ohj. James Whale, mus. Franz Waxman 1935) säveltäjät saattoivat tietyissä kohtauksissa käyttää runsasta kromaatiikkaa, dissonansseja ja epätavallista soinnutusta.

Ensimmäisenä varsinaisena 12-säveljärjestelmään perustuvaa musiikkia sisältävänä elokuvana mainitaan elokuvamusiikkialan kirjallisuudessa Vincente Minellin ohjaus *Pyörteitä* (1955), jonka tapahtumapaikkana on psykiatrinen hoitolaitos. Leonard Rosenman sävelsi dodekafonista musiikkia kuvastamaan mielen ongelmia. Rosenmanin mielestä neuroottisuus oli elokuvassa liian vähän esillä, ja sitä hän pystyi tämänkaltaisella musiikilla lisäämään. Hän halusi mieluummin ilmentää roolihenkilöiden sisäisiä tunteja kuin jotakin ulkoista, kuvassa näkyvää. (Prendergast 1977, 119.) Rosenman on käyttänyt muutamassa kohdassa isoa orkesteria, mutta suurimmaksi osaksi kohtauksissa kuullaan pienempiä kokoonpanoja. Musiikki on perinteisesti rytmitetty, kuten Meriläisenkin. Meriläisen ja Rosenmanin musiikit kuulostavat kuitenkin hyvin erilaisilta. Rosenmanin ratkaisussa on mukana pehmentäviä tekijöitä, kuten pidempiä melodialinjoja. Musiikki kuulostaa eittämättä Hollywoodin valtavirrasta poikkeavalta, mutta se ei ole niin juuriaan myöten riitasointuista kuin Meriläisen musiikki *Yksityisalueeseen*. Brown (1994, 177) huomauttaa *Pyörteitä*-elokuvan musiikin atonaalisuudestaan huolimatta vaikuttavan Hollywoodille ominaisella tavalla tunteisiin vetoavalta, kuten melodramaattiseen tarinaan sopiikin.

Waxman käytti atonaalista musiikkia edellä mainitun *Frankensteinin morsiamen* jälkeekin, elokuvasta riippuen, esimerkiksi Fred Zinnemanin *Nunnan tarinassa* (*The Nun's Story* 1959). Psykiatrisen hoitolan potilaan hyökätessä nuoren kokemattoman nunnan kimppuun ilmentää 12-sävelmusiikki nunnan paniikkiaan.

John Huston ohjasi vuonna 1962 kuvitteellisen jakson Sigmund Freudin elämästä. Elokuva sai nimekseen ytimekkäästi *Freud* (*Freud*), ja Jerry Goldsmith sävelsi siihen paitsi nostalgisia ja lyyrisiä jaksoja, myös atonaalista musiikkia. Brittisäveltäjä Benjamin Frankel puolestaan käytti 12-sävelteknikkaa tehdessään musiikkia Terence Fisherin ohjaamaan kauhuelokuvaan *The Curse of the Werewolf* (1961). Suurelta osin musiikki kuulostaa perinteiseltä, mutta ihmissusi elokuvan aiheena on kuitenkin houkuteluttu käyttämään joissakin kohdin modernia sävellystapaa.

Atonaalista tai dodekafonista musiikkia on siis usein käytetty elokuvissa lyhyinä jaksoina. Riitaiselta kuulostavalla harmonialla ja kromaatiikkaa sisältävillä melodiakuluilla on toistuvasti ilmennetty joko ulkoista tai mielensisäistä kaaosta. Koko elokuvan läpäisevä musiikin atonaalisuus on kuitenkin harvinainen taiteellinen ratkaisu. Vertailukohteita *Yksityisalueelle* ei juuri löydy. Lähimpänä ovat samana vuonna ensi-iltansa saanut Eino Ruutsalon ohjaus *Tuulinen päivä* (1962), johon Henrik Otto Donner

teki dodekafonista musiikkia jazzkokoospanolle, sekä Kurkvaaran ja Meriläisen seuraava yhteistyö *Meren juhlat* (1963). – Kiinnostavaa ajankuvan kannalta on, että Einojuhani Rautavaaran dodekafoninen ooppera *Kaivos* (1957–60/62) sai ensiesityksensä televisiossa.

Haastattelujen mukaan Kurkvaara halusi *Yksityisalueessa* musiikin alkavan ennen kuvaa ja sen katkeamisen äkillisesti, kun kuva lumessa näkyvistä jalanjäljistä syttyy valkokankaalle. Musiikin väkivaltaisella katkeamisella Kurkvaara halusi ilmentää elokuvan keskushenkilön itsemurhaa. (Kurkvaara 17.11.1993, Meriläinen 29.4.1999.) Katsojahan ei vielä tässä vaiheessa itsemurhasta tiedä. Musiikin äkillinen loppuminen ei välttämättä kuulijaa ihmetytä, koska siitä on puuttunut kaikki tonaalisuus ja siihen liittyvät ennalta tutut sointukulut lopukkeineen. On siis vaikea päätellä, oliko musiikki tauotessaan ”kesken” vai oliko se mahdollisesti jo ”tullut valmiiksi”. Joka tapauksessa musiikin päättyminen korostaa sitä seuraavaa tapahtumaa. Tässä tapauksessa se on luminen kuva yksinäisistä askelista, joiden päälle ilmestyy Kurkvaaran logo. Tästä jatkuvat mustat alkutekstit valkealla lumella hiljaisuuden vallitessa.

Alkumusiikilla on kokemuksellinen funktio, se johdattaa katsojan sisälle elokuvan maailmaan. Sillä on myös rakenteellinen funktio, kuten alkumusiikilla aina. Poikkeuksellinen on sen äkillinen loppuminen, joka korostaa seuraavia tapahtumia. Musiikilla on myös sisällöllinen funktio voimakkaan tunnelman luojana. Lisäksi musiikki ennakoii suuria ristiriitaisuuksia tarinassa.

Kiiralassa

Kun viimeinenkin alkuteksti on hävinnyt näkyvistä, nousee kamera ja alkaa rauhallisesti panoroida talvista järvenselkää tai merenlahtea vasemmalle. Koira haukkuu. Kun kamera tavoittaa jonkin matkan päässä olevan kesämökin, alkaa musiikki I jousinäpäyksellä, joka korostaa kuvassa näkyvän mökin ilmestymistä näkökenttään.

Ulkokuvasta siirrytään suoralla leikkauksella sisälle yksinkertaiseen hirsimökkiin, jossa näytetään kuollut mies vuoteessa. Kuuluu naisen ääni: ”Minä en käsitä...” Kuvassa on istuva nainen (rouva Koski), joka jatkaa puhettaan: ”Minä en käsitä miksi hän teki tuon...” Seuraavissa kuvissa on istuva rouva Koski ja kaksi miestä, jotka seisovat (Pentti Vaara ja lääkäri). He välttävät katsomasta toisiaan, ja lääkäri odottaa kärsimättömänä viranomaisia. Rouva esittää kysymyksiä, joihin ei saa vastausta. ”Mutta minä en ymmärrä. Miksi hän teki tämän? Miksi hän tuli juuri tänne?” Kun ensin Vaara ja sitten rouva on lähikuvassa, kuuluu viulun lyyrinen, pehmeä $a^1-h^1-ais^2-gis^2$ -kulku. Lääkärikään ei ymmärrä tekoa, vaikka on tuntenut miehen yli 30 vuotta.

Musiikki jatkuu kaiken aikaa, vaikka vuorosanoja on melko paljon. Se ei korosta mitään yksityiskohtia eikä esimerkiksi lääkärin hermostuneisuutta vaan ilmentää kaikkineen tilanteen suurta järkyttävyyttä.



*Yksityisalue. Elokuva alkaa keskeltä tarinaa ilman johdatteluja.
Kyllikki Forssell, Kalervo Nissilä, Jarno Hiilloskorpi.*

Viranomaiset tulevat. Vaara tarjoaa apuaan rouvalle, joka kysyy häneltä mahdollista syytä itsemurhaan. Hän mainitsee Vaaran pitäneen miehestään, ja tämä vastaa Kosken olleen hänelle enemmän kuin... Lääkäri keskeyttää Vaaran, kaikki on valmista. Kuva siirtyy ulos, ja lumisella polulla taivaltaa mustalta näyttävä jono miehiä paareineen, lääkäri, rouva ja Vaara. Alto soittaa rauhallisen dis¹-e¹-ais¹-gis¹-kulun. Kuva leikkaa tummiin pilviin, koira haukkuu. Musiikki loppuu lyhyisiin riitaisiin sointuihin, kun kuva leikkaa suoraan liikkuvassa autossa istuvan rouvan sivulähikuvaan.

Meriläisen elokuvalla harvinainen sävelkieli tuntuu sopivan tarinaan. Koska elokuva alkaa heti itsemurhan toteutumisesta ja sen aiheuttaman hämmennyksen ilmaisemisesta, on katsoja valmis hyväksymään musiikin järjellisenä osana elokuvan kerrontaa. Musiikista puuttuu sävellajituntu, se ei tunnu kiinnittyvän mihinkään ja aiheuttaa levottomuutta, jota riitaiset intervallit vielä lisäävät. Tarina siis vaikuttaa musiikkiin: musiikki tuntuu sopivan tähän aihepiiriin ja tähän ahdistukseen. Burt (1994, 48) tosin toteaa, että teatteriyleisö hyväksyy musiikin, jota se ei kuuntelisi konserttisalissa, koska se seuraa tarinaa eikä keskity musiikkiin.

Dodekafonia on siis houkutelut säveltäjiä silloin, kun elokuvassa on ollut kysymyksessä jokin irrationaalinen teema, kuten mielen järkkäminen tai jokin muu "normaalista" poikkeava tila. *Yksityisalueessa* sellaisia ovat itsemurha ja sen aiheuttama hämmennys. Elokuvatarinan äärimmäinen

ratkaisu on saanut ilmentäjäkseen äärimmäisen musiikin. Meriläisen sävelmaailma on jatkuvan jännitteistä eikä siinä ole tonaalisia, "sointuisia" purkauksia tai lopukkeita. Musiikki luo mökkiin tiiviin, järkyttyneen tunnelman.

Musiikki painuu välillä dialogin alla vaimeaksi ja nousee sitten taas esiin vuorosanojen tauotessa. Meriläisen mukaan musiikin ajoitus oli suunniteltu niin, että koko mökkikohtauksen ajan soi yksi musiikki. Musiikin kestäessä ei ollut mitään erillisiä kohtia, mitä musiikki olisi tukenut tai korostanut. (Meriläinen 29.4.1999.)

Taustalla on koko ajan se mies, joka teki väkivaltaisen teon. Siinähan sävy ei ole raju, vaan päinvastoin on pyritty siihen, että se ilmaisisi sen asian sisältöä. Siinä ei ole sitä väkivaltaista ajatusta. - - Sitten se päättyy niihin semmisiin klangeihin, jatkuu tämä arkielämä... (Meriläinen 29.4.1999.)

Kiirala-kohtauksessa soivan musiikin tärkeimmät funktiot ovat sisällöllisiä. Musiikki jatkaa jo alkumusiikissa alkanutta tunnelman luomista. Tämä tuntuu entistä voimakkaampana, kun katsojan tietoon tulee arkkitehti Kosken kohtalo. Samalla musiikki vaikuttaa luotaavan roolihenkilöiden ahdistusta ja järkytystä. Lisäksi se liittää musiikin näihin henkilöihin määrittellen heidät sivistyneiksi ja moderneiksi. Musiikki toimii myös rakenteellisesti sitoen kohtauksen yhdeksi kokonaisuudeksi.

Kosken ystävä Mäkelä kertoo

Kosken ystävä Mäkelä tulee toimistolle ja saa kuulla tämän kuolleen. Vaara juoksee hänen peräänsä kadulle ja pyytää saada keskustella hänen kanssaan. Mäkelä suostuu, ja he menevät ravintolaan lasilliselle. Mäkelä ei ole kovin innokas pohtimaan Kosken tilannetta, mutta muuttaa mielensä kuullessaan Vaaran kiihkeän vetoituksen: "Jonkunhan on täytynyt huomata se. Täytyy olla joku, joka on voinut nähdä hänet!" Mäkelä myöntyy. "No hyvä on. Vaikka minä en käsitä, mitä se hyödyttää. Mutta se oli ennen sen kilpailun ratkeamista..." Musiikki III hiipii vaimeana sisään "mutta"-sanan kohdalla. Mäkelä kertoo, kuinka hän muutama viikko sitten meni tapamaan Koskea toimistoon. Kuva siirtyy takautumaan, jossa kamera lähestyy Koskea ikään kuin Mäkelän silmin. Ääni jää aluksi pelkkään nykyhetkeen, kun Mäkelä takautumassa kameran silmin näkee ja nykyhetkessä kertoo Kosken piirtäneen paperilleen vain muutamia voimakkaita viivoja. Koski pyörittää paperirullan kiinni ja pyytää Mäkelää kanssaan ajelulle. Hänen ääntään ei kuulu, vain Mäkelän kertomus.

Kuva leikkaa autoon, miehet ajavat uudelle asuntoalueelle ja tarkastelevat sitä. Heidän palattuaan autoon Koski kysyy takautuman lähikuvassa: "Mitä pidät?" "Ei hassumpi", Mäkelä vastaa ja hänen äänensä jatkaa nykyhetkessä: "En osannut juuri muutakaan sanoa, sillä rakennus oli hyvä."



Yksityisalue. Pentti Vaara tiukkaa Mäkelältä syitä Kosken masennukseen. Pehr-Olof Sirén, Jarno Hiilloskorpi.

Koski jatkaa takautumassa: "Ja mies on vielä alle kolmenkymmenen." "Niinhän hän itsekin oli tehdessään Merijoen kirkon", kommentoi Mäkelä nykyajassa ja jatkaa takautumassa: "Ajattelitko häntä ehkä toimistoosi?" "Häntäkö?" Musiikki loppuu vaimeana korkeaan, pitkään ääneen.

"Luuletko hänen tulevan? E-ei," vastaa Koski katkeraan sävyyn. "Mitä sitten?" "Sitä vain, että se oli hyvä." "Senkö vuoksi ajoit tänne." "Sen." Mäkelä kertoo vielä, että hänen takaisin ajettaessa esittämänsä kysymys kilpailutyöstä ei ollut Koskelle mieleen. Vaaraa tämä ihmetyttää. Kuva, Kosken ankan näköinen sivulähikuva autossa, pysyttelee takautumassa vielä tämän keskustelun ajan.

Kuva siirtyy kerronnan nykyhetken ravintolaan. Mäkelä vastaa Vaaran ihmetykseen: "Oletkos kysynyt joltakin, kumpaa pitää parempana, ensimmäisen vai toisen palkinnon voittanutta?" Vaara närkeästy, ja Mäkelä muistuttaa, että toiseksi tuli juuri tuo samainen 30-vuotias.

Kuva leikkaa ravintolan ulkopuolelle, jossa miehet toteavat hautajaisten ajankohdan ja hyvästelevät. Musiikki loppuu heidän puhuessaan.

Edellä kuvattu kohta on todella mielenkiintoinen eri tasoilla kulkevalla kerronnallaan. Takautuma on aluksi mykkä, vaikka Kosken suun liikkeet näkyvät. Äänen tulo takautumaan ikään kuin painottaa repliikkien sisältöä. Mäkelän kommentit kerronnan nykyhetkessä nivoutuvat saumattomasti takautuman vuorosanojen lomaan. Musiikki soi kaiken aikaa lisäten kerrontaan oman tasonsa. Vaikka jo dialogi kulkee kahdella tasolla, on Kurkvaara siis hyväksynyt kohtaukseen vielä täysipainoisen musiikin.

Musiikki hiipii huomaamattomasti kerrontaan ja siitä pois. Se ei ole kerronnan osana millään yksityiskohtaisella tasolla, vaan sitoo eri kohtaukset ja eri aikatasot yhteen ja synnyttää tunnelmaa. Meriläisen sanoin: "Siellä taustalla koko ajan leijuu sen asian mieli... - - Se on sen arkkitehdin mieli, joka heijastuu siinä..." (Meriläinen 29.4.1999.) Arkkitehti on väsynyt, haluton, masentunut ja elämäänsä pettynyt. Tämä tulee kerronnassa julki osittain vuorosanoissa ja näyttelijäntyössä. Arkkitehdin mielen syvyyksiin päästään kuitenkin musiikin kautta.

Meriläinen kertoi haastattelussaan pitävänsä hyvänä näytelmä- ja elokuvamusiikkina sellaista, joka liittyy kuvaan ja tekstiin ja joka alkaa ja loppuu ikään kuin varkein. Se elää omaa elämäänsä tekstin ja kuvan kanssa vähän aikaa, mutta sillä ei ole kunnollista alkua ja loppua. (Ibid.) Tässä hänen näkemysensä on klassisen elokuvamusiikin ideaalien mukainen.



Yksityisalue. Turhautunut Koski näyttää Mäkelälle nuoremman kilpailijan onnistuneen työn. Kohtauksessa lomittuvat repliikit eri aikatasoilla ja musiikki. Kaleroo Nissilä, Pehr-Olof Sirén.

Vaara tapaa rouvan ja menee rakennustyömaalle

Tuomari Salin hoitaa käytännön asioita rouva Kosken luona. Hänen lähdeTTYään rouva leikkaa sanomalehdestä kirjoituksia miesvainajastaan ja puhuu ystävättärensä kanssa puhelimesta. Ovikello soi, ja rouva avaa oven Vaaralle, jonka kutsuu sisään. He keskustelevat hetken ja Vaara vakuuttaa, että kukaan ei tiedä itsemurhasta. Hän tympääntyy pian keskusteluun ja alkaa tehdä lähtöä. Hän kertoo erään ystävän käyneen Koskea etsimässä.

Tuntomerkeistä rouva päättelee: "Oi Mäkelä, se retku!" Hän toteaa tämän käyttäneen miehensä hyvänsuopaisuutta hyväkseen ja että tämän voi ajaa pois toimistolta. Rouva kertoo miesten olleen opiskelutovereita. Vaara näyttää ällistyneeltä. Hänen hämmästystään lisää musiikki I, joka samassa alkaa "stingerin", äkillisen korostuksen lailla voimakkaalla näpäyksellä, jonka jälkeen se jää soimaan pitkänä. "Onko *hän* arkkitehti?" kysyy Vaara. "Se on liian kaunis sana hänelle", toteaa rouva Koski. He hyvästelevät.

Kuva leikkaa talon ulko-ovelle. Vaara astuu ulos ja kulkee mietteissään hitaasti raput alas. Hän jatkaa hitaasti pitkin talvista, lumista jalkakäytävää. Taustalla kuuluu musiikin lisäksi lasten ja rakentamisen ääniä. Kun Vaaran askeleet muuttuvat päättäväisemmiksi, muuttuu musiikki nopeammaksi ja selossa kuuluu rytmikäs, toistuva sävelkulku. Kuva leikkaa Vaaraan, joka on nousemassa raitiotievaunuun, ja sitten vaunussa istuvaan, pohdiskelemaan Vaaraan. Rytmikäs musiikki jatkuu.

Kuva leikkaa suoraan rakennustyömaalle, ja samalla musiikki leikkautuu pois. Kuuluu rakennustyömaan ääniä. Musiikki on koostunut musiikista I tahtiin 12 asti, jatkona muutama tahti musiikin keskeltä.

Musiikki alkaa tässä jaksossa mielenkiintoisella tavalla. Se korostaa voimakkaasti Vaaran ällistystä, elokuvan muuhun kerrontaan nähden oikeastaan suhteettomastikin. Tarinan kannalta ei liene niin merkityksellistä, että Mäkelä on opiskellut arkkitehtuuria. Joka tapauksessa se ilmentää sillä hetkellä käynnistynyttä Vaaran ajatteluprosessia, joka jatkuu rakennustyömaalle asti. Meriläinen kertoi ottaneensa idean rytmikkääseen musiikkiin raitiotievaunun kolkkeesta ja halunneensa korostaa hetken ulkoista tunnelmaa. Musiikki alkaa tosin jo muutama sekunti ennen raitiotievaunukohtausta, mutta rytmin muutos sopii myös Vaaran kävelytahdin muutokseen. Katsoja yhdistää musiikin varmimmin Vaaran mielenliikkeisiin, semminkin kun alkusysäys on niin voimakas. Ikään kuin uusi tiedonjyvänen olisi käynnistänyt aivan uuden ajatusprosessin, mihin viittaa Vaaran vitkasteleva kulku ja miettelias ilme. Musiikki myös sitoo siirtymisen Kosken kotoa rakennustyömaalle.

Vaara löytää maskotin

Tuomari Salin tulee toimistoon selvittelemään Kosken papereita. Vaara auttaa häntä ja löytää erään kaapin laatikosta pienen karvaisen lelumaskotin. Musiikki I alkaa tahdistista 31, kun maskotti näkyy hänen auki vetämässään laatikossa. Vaara vilkaisee Salinia ja piilottaa maskotin taskuunsa. Kuva leikkaa suoraan ulos kadulle, jossa Vaara silittää maskottia mietteissään. Takautumana kuuluu Kosken ääni, joka pyytää Vaaraa odottamaan toimistossa ja avaamaan oven eräälle vieraille. Kuvakin siirtyy takautumaan, jossa Soili tulee toimistoon ja istuu Kosken pöydän taakse.

Tähän kohtaukseen Meriläinen halusi voimakkaasti ilmaisevan romanttissävyyisen musiikin, joka sisältää kohtauksen idean: mitä pieni maskotti

merkitsi Koskelle? Hänen mielestään tämä on koko elokuvan avainkohtaus. Hän halusi arkkitehdin ja nuoren tytön orastavan ystäväyden kuuluvan musiikissa.

Meriläisen mielestä oli kuitenkin väärin väittää musiikin sisältävän jotakin tunnetta. Esimerkiksi Beethovenin 3. sinfonian surumarssi on hänen mukaansa sublimoitunut musiikilliseksi ilmaisuksi, jolla ei ole suoranaista tekemistä surun kanssa. Enemminkin sitten jokin Haydnin iloinen finaali kykeni tekemään Meriläisen iloiseksi. Musiikki on yhtä monikirjoista kuin ihmisen tunne-elämäkin, eikä hän nähnyt niiden välillä suoraa yhteyttä. Liittymäkohta ihmisen mielen ja musiikin välillä voi hänen mielestään löytyä ainoastaan joissakin rakenteissa. Jos ihminen suuttuu, hänen äänensä nousee, rytmi tihentyy, hän huutaa voimakkaasti ja äänenvoimakkuus nousee. Näin saattaa rakentua myös esimerkiksi jokin Beethovenin kehittyjäso. Toisaalta, jos ollaan herkällä, hellällä mielellä, puhutaan kuiskaten, hiljaa ja hitaastikin. Voidaan tehdä myös vastaavanlaista musiikkia. Meriläinen ymmärsi, että yleisö saattaa kokea jonkin musiikin tunnepitoisesti, mutta katsoi sen olevan itselleen mahdotonta ammattilaisuutensa vuoksi. (Meriläinen 29.4.1999.) Meriläisen ajatus ja perustelut tunteiden välittymisestä musiikin rakenteissa on kiinnostava. Hän kuitenkin ohittaa esimerkiksi erilaiset konventionaaliset elokuvamusiikin funktiot, joihin yleisö on vuosien varrella kouliintunut.

Musiikki soi kohtauksen alussa pehmeästi rauhallisessa tempossa. Vaikka sen voi havaita lyyriseksi ja sisäistyneeksi, voi romanttisten sävyjen löytyminen olla kuulijalle hyvin vaikeaa riitaisien harmonioiden takia. Niiden osalta tämä musiikki ei eroa elokuvan muusta musiikista.

Meriläisen Yksityisalueeseen tekemiä musiikkeja tutkiessa voi havaita keskinäisiä eroja tempossa, rytmissä ja lyyrisyyden tasossa. Kaiken kaikkiaan musiikki on kuitenkin niin elokuvamusiikin ja musiikin valtavirrasta poikkeavaa, että se kuulostaa vain "toiselta", liian erilaiselta, jotta yksityiskohdat erottuisivat tuosta vieraalta kuulostavasta "muusta". Tämän kohtauksen musiikin havaitseminen erityisen romanttiseksi vaikeutuu myös siksi, että sitä on jo kuultu aiemmin elokuvassa useampaan otteeseen, aivan erilaisissa yhteyksissä.

Musiikin tärkein funktio kohtauksessa on tunnelman luominen, ja se välittyykin melko pehmeänä. Riitasoinnut kuitenkin vievät ajatukset suhteen vaikeuksiin ja elämän ristiriitoihin.

Vaara saa kirjeen

Vaara istuu toimistossa töissä. Kuuluu arkisia työn ääniä. Sihteeri tuo Vaaralle pienen valkoisen kirjekuoren. Vaara availee kirjettä, ja musiikki II alkaa. Kuvassa näytettävä kirje on käsin kirjoitettu ja monta sivua pitkä. Vaara laittaa kirjeen takaisin kuoreen ja ottaa takin naulakosta. Kuva leikkaa ulos kadulle, jossa Vaara epäröi suuntaa. Kuva leikkaa taas suoraan

Vaaran kotiin, jossa hän kiireissään riisuu takin. Tähän kohtaan osuu pieni lyyrinen motiivi. Vaara istuu pöydän ääreen ja ottaa kirjeen esiin. Musiikki loppuu pizzicatoon, ja Soilin ääni alkaa lukea kirjettä. Kuvassa ovat edelleen Vaaran kasvat. Soilin äänen lukiessa kuva vaihtuu takautumaan, Soilin ja Kosken tapaamiseen kesämökkisaaressa.

Musiikki sitoo otokset Vaaran siirtymisestä toimistolta kotiin. Musiikki tuntuu ilmentävän myös Vaaran kiihtymystä ja jännitystä hänen havaittuaan, että Soili on sittenkin päättänyt kertoa hänelle suhteestaan Koskeen. Musiikki II kuullaan kokonaan. Se alkaa nopeilla rytmikuvioilla ja erittäin riitaisilla intervaleilla mutta rauhoittuu puolivälin jälkeen taas kiihtyäkseen. Kuvallista vastinetta näille muutoksille ei löydä, lähinnä musiikin havaitsee löysästi myötäilevänä Vaaran lievästi kiihtyneen tunteen merkinä.

Koski saa maskotin

Vaara kertalee tietojan Kosken viimeisistä elinviikoista. Soilin takautumassa kesämökillä kuullaan Bachia ja sihteerin kotiin sijoitetussa takautumassa jazzia, molempia levyiltä. Vaara muistelee vielä, kuinka hän ajeli Kosken kanssa kaupungilla ja kuunteli tämän katkeraa vuodatusta arkki-tehtuurin alennustilasta. Tämä esitetään takautumassa, joka jatkuu vielä käynnillä Kosken kotona. Vastaanotto on tyly, ja miehet lähtevät saman tien. Oven sulkeutumisesta leikataan suoraan kerronnan nykyhetkeen ja Vaaran kasvoihin. Musiikki I alkaa. Kuuluu vielä Kosken ääni, joka toistaa otteita jo aiemmin nähdystä takautumista: ”Ja mies oli vielä alle 30... Sitä vain, että se oli hyvä.”

Musiikki jatkuu, kun kuva leikkaa Vaaran kirjoittavaan käteen ja siitä takautumaan. Koski istuu masentuneena toimistossa piirustusten äärellä. Puhelin soi, Koski vastaa neljännellä hälytyksellä. Hän ilahtuu soitosta ja pyytää soittajaa tulemaan toimistoon. Musiikki muuttuu liikkuvammaksi puhelun aikana. Koski nousee ylös, kävelee mietteissään huoneen poikki ja istuu toiseen tuoliin. Istuutumisen kohdalle osuvat jousipizzicatot kuin toimintaa korostaen, minkä jälkeen musiikki rauhoittuu. Syvissä mietteissä oleva Koski on kuvattu viistosti sivulta. Tämän ja seuraavan lähikuvan kohdalla kuullaan lyyrinen motiivi musiikista I. Kun Koski kuulee liikettä, leviää hänen kasvoilleen hymy.

Soili tulee, istuu Kosken syliin ja heiluttaa hänen edessään maskottia: ”Se on sinulle.” Molemmat hymyilevät. Musiikissa kuuluu lyyrisen oloinen lyhyt motiivi. Soili suutelee Koskea, joka vastaa suudelman ja kysyy: ”Mistä hyvästä tämä?” Musiikki häipyä pois. ”No kun minä olin niin ilkeä viimeksi...”, alkaa Soili selittää ja sanoo olleensa väärässä väittäessään, että Koski on vanha eikä osaa tanssia. Koski selittää olevansa liian vanha ja että muusa tuli liian myöhään. Koski selittää pitävänsä Soilista hyvin paljon ja toivoo, että olisi 10 vuotta nuorempi. Hän pyytää Soilia olemaan keskeyttämättä ja kertoo, kuinka mikään elämässä ei enää kiinnostanut.

Hän sanoo jättävänsä kilpailutyön ja sitten lähtevänsä pois. Soili on hämmästynyt, mutta hyväksyy ajatuksen, että he eivät ehkä enää tapaisi. Hän toivottaa Koskelle hyvää matkaa ja tämä kiittää. Soili on vielä kuvassa, kun ääni leikkaa häneen lukemassa kirjettä. Sitten kuva leikkaa Vaaran kirjoittavaan käteen ja siitä Vaaran kasvoihin.

Tämän musiikin kesto on hankala motivoida. Se alkaa ennen kohtausta ja loppuu keskustelun alla. Teknisesti rajakohdat on motivoitu: alku osuu yksiin kuvassa näkyvän leikkauksen kanssa ja lopun häivytyks tapahtuu myös klassiseen Hollywood-tapaan.

Koski tuntuu olevan hyvin syvissä ajatuksissa, joiden sävyä musiikki ilmentää. Ilmeisestikin hän on juuri tehnyt alustavan itsemurhapäätöksen. Soili kuitenkin ilahduttaa vielä niin paljon, että Koski jaksaa hymyillä. Heidän keskinäinen lämpönsä ja hellyytensä säteilevät osittain myös musiikkiin, josta korvaan tarttuu pieni lyyrinen kohta. Muuten musiikki ei juuri tunnu eroavan muusta elokuvan musiikista. Meriläisen haastattelun mukaan juuri musiikissa I pitäisi ilmentyä Kosken ja Soilin välinen suhde, Meriläinen puhuu jopa "romanttisävyisestä" musiikista. (Meriläinen 29.4.1999.) Tämä ei kyllä välttämättä välity, niin kaukana ollaan elokuva-musiikin konventionaalisista sävyistä. Musiikki viestii voimakkaista risti-riidoista, ei lämmöstä.

Vaara menee Kiiralaan ja hautajaisiin

Vaara istuu edelleen kotona pöydän ääressä. Hän ottaa silmälasit pois ja kuulee vielä Kosken äänen: "Minä lähden nyt Kiiralaan. Jollei kuulu takaisin tiistai-iltaan mennessä, tulkaa sinne." Kuva leikkaa suoraan takautumaan, jossa Vaara taivaltaa lumisessa maisemassa mökkiä kohden. Musiikki IV alkaa samasta leikkauksesta. Musiikki on liikkuvaa mutta rauhoittuu, kun Vaara lähestyy mökkiä. Vaara nousee lumiset portaat mökkiin ja koputtaa oveen. Hän avaa varovasti oven. Musiikissa kuuluva pysähdys alleviivaa tätä. Vaara menee sisään. Seuraavassa kuvassa hän tulee sisään mökkiin ja huomaa ruumiin. Pysähdys musiikissa tuntuu taas korostavan havaintoa. Vaara kokeilee Kosken rannetta. Musiikissa on taas pysähdys, kun kuva leikkaa mökin ulkopuolella liehuviin lumisiin kaisloihin. Kuuluu rauhallinen, lyyrinen ele musiikista I. Kamera nousee kaisloista mökin ovelle, josta Vaara tulee juuri ulos. Hän katsoo lähikuvassa kaukaisuuteen ja nielaisee hämmentyneenä.

Seuraa suora leikkaus Hietaniemen hautausmaalle, jossa Vaara ja Mäkelä seuraavat hautajaisväkeä pienen matkan päästä. Musiikki soi rauhallisessa tempossa. "Eläessä ei mitään, kuoltua haetaan!" kommentoi Mäkelä Kosken sukulaisia. Hän muistuttaa vielä, että Kosken parhaissa töissä on tarpeeksi saavutuksia yhdelle miehelle.

Vaara huomaa kauempana Soilin ja lähtee tätä tapaamaan. Mäkelä hymyilee ymmärtäväisesti. Musiikki on edelleen rauhallista ja riitasointuista.

Kun Vaara kohtaa tytön, hymyilee hän valjusti ja kohottaa hattuaan tervehdykseksi. Kun hän laskee hatun päähänsä, kuuluvat musiikin viimeiset pizzicatot, ja musiikki loppuu. Tyttö hymyilee varovasti ja nyökkää. Vaara katsahtaa tyttöön vakavasti ja arvioiden, kun he lähtevät kävelemään hitaasti pois pitkin talvista koivukujaa. Hetken kuluttua kuva valottuu valkoiseksi ja siihen ilmestyy Kurkvaara-filmin logo.

Meriläisen musiikissa on monenlaisia pieniä pysähdyksiä, jotka osueensa sopivaan kohtaan tuntuvat korostavan jotakin tarinan kerronnassa. Esimerkiksi tässä jaksossa musiikin pysähdys Vaaran avatessa mökin ovea vahvistaa tulkintaa hänen varovaisuudestaan ja tarkkailevasta asenteestaan. Meriläinen tosin kertoi ajoittaneensa vain musiikkien alkamiset ja päättämiskohdat eikä mitään siltä väliltä.

Kysymys saattaakin olla siitä, että kun musiikki sattuu sopimaan johonkin kuvassa näkyvään tai tarinassa ymmärrettävään, kiinnittyy katsojan huomio siihen, vaikka muissa kohdissa sama musiikki ei tuntuisi vaikuttavan mitenkään. Psykologian tutkija Cohen (2001) on testeissä todennut, että tietynlainen musiikki suuntaa katsojan kiinnostuksen tietynlaisiin muotoihin elokuvassa. Samoin esim. kehtolaulu todennäköisesti kiinnittää katsojan huomion kuvassa mahdollisesti olevaan kehtoon. (Ibid., 256–260.) Cohen päättelee, että antaessaan emotionaalista informaatiota ei-diegeettinen musiikki auttaa katsojaa luomaan elokuvasta johdonmukaisen tarinan. Voidaan siis olettaa, että katsoja poimii musiikista ne kohdat, jotka sopivat hänen henkilökohtaiseen ”elokuvanmuodostusprosessiinsa”. (Ibid.)

Tämän jakson musiikki on etenkin loppupuolella hyvin riitasointuista ja tiheää, mikä tekee siitä raskaan oloista. Voisi kuvitella, että hautajaisiin päästyä ja tilanteen jossakin määrin Vaaralle selvittyä tunnelma hieman kevenisi tai seestyisi. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Musiikin kromaattisuus ei tunnu sopivan yhteen Mäkelän hymyn kanssa, kun hän katseellaan suopeasti saattelee Vaaran Soilia tapaamaan. Minkäänlaista tonaalista ”sovitusta” ei kuulla edes elokuvan lopussa.

Cohen (2001) raportoi Bullerjahnin ja Gülderingin (1994) tekemästä kokeesta, jossa ammattisäveltäjät sävelsivät viisi erilaista taustamusiikkia esimerkiksi rikoselokuvan tai melodraaman tyyliin. Sekä kvantitatiivinen että kvalitatiivinen analyysi osoittivat, että eri musiikit tuottivat eri arvioita tunnetiloista, genrestä, roolihenkilöiden toiminnan syistä sekä odotuksista elokuvan lopun suhteen. Esimerkiksi melodramaattisen musiikin päättyminen duurisointuun merkitsi koehenkilöiden mielestä sitä, että tilanne päättyi sopuun, vaikka roolihenkilöt olivat juuri riidelleet. (Ibid., 255.)

Yksityisalueen musiikki ei muutu tonaalisemmaksi loppua kohden. Tässä mielessä elokuva on musiikinkin estetiikan puolesta hyvin moderni: loppu jää avoimeksi. Seestyminen tapahtuu pikemminkin kuvailmaisissa. Nuoret astelevat lumista koivukujaa pitkin kirkkaassa auringonpaisteessa, kauniissa maisemassa, joka vähitellen muuttuu pelkäksi valoksi.

Yhtymäkohtia klassisen elokuvan musiikkiin

Yksityisalueen musiikille voi löytää jonkinlaisia vertauskohtia myös aivan tavallisista klassisista Hollywood-elokuvista. Martin Marks (2000) pohtii mm. Hustonin *Maltan haukan* (*The Maltese Falcon* 1942) suhdetta Hollywoodin tuolloiseen, klassiseksi nimettyyn elokuvamusiikkikauteen. Säveltäjä Adolph Deutsch on miltei eliminoinut teemat musiikistaan kyseiseen elokuvaan. Huston ja Deutsch olivat yhtä mieltä siitä, että hyvän leikkauksen tapaan musiikin ei pitänyt muutamia erityisiä hetkiä lukuun ottamatta kiinnittää huomiota itseensä. (Ibid., 179.) Marksin mukaan Deutsch toteuttaa tätä näkemystä erityisesti kahdella tapaa. Ensinnäkin useimmat musiikit alkavat ja loppuvat, kun näytetään päähenkilön siirtymisiä paikasta toiseen montaasin avulla. Musiikki hiipii kuuluville, kun Spade lähtee liikkeelle, ja se häivytetään, kun seuraava vuoropuhelu alkaa. Toiseksi musiikillisesta materiaalista on erittäin vaikea saada otetta. Varsinaisia melodioita ei erotu yhtä lukuun ottamatta. Lähinnä Deutsch käyttää parin tahdin mittaisia temaattisia fragmentteja, joita hän muuntelee niin, ettei perusmuotoa tunnu löytyvän. (Ibid.)

Elokuvan keskiössä olevaan Maltan haukkaan, aarteeseen, liittyvän pääteeman Marks toteaa olevan kromaattinen ja harmonisesti monimutkainen, ilman tonaalista keskusta. Se esiintyy useaan kertaan jo alkumusiikissa, jossa myös rytmi ja soitinnus on erittäin vaihteleva. Teema osoittautuu Marksin mukaan yhtä hankalasti tavoitettavaksi kuin itse haukka. (Ibid., 179–180.)

Maltan haukan musiikki voidaan rinnastaa *Yksityisalueen* musiikkiin. Deutschin musiikki eroaa Meriläisen musiikista määrältään, soinnutukseltaan sekä siinä, että se korostaa usein yksityiskohtaisesti kerrontaa. Voimakkaasti soivat vasket nostavat Deutschin musiikin usein esiin, mutta koko musiikin käyttö on nivottu elokuvaan niin, ettei sitä välttämättä muista jälkeenpäin. Myös Meriläinen on pyrkinyt saamaan musiikkinsa luontevaksi osaksi kerrontaa, ja musiikin alut ja loput tapahtuvat Hollywood-ideaalin mukaisesti ”huomaamattomasti”, yleensä yhdistyen johonkin muuhun tai muihin osatekijöihin. Molemmissa elokuvissa sidotaan eri kohtauksia toisiinsa musiikin avulla. Spaden siirtymiset paikasta toiseen on tuettu musiikilla täsmälleen samoin kuin Vaaran siirtyminen toimistolta kotiin hänen saatuaan kirjeen. Molempiin elokuvaan on luotu sointumaailma, joka tehoaa enimmäkseen ilman selviä teemoja. Samoin niiden musiikki keskittyy roolihenkilöiden sisäisten tuntemusten luotaamiseen ulkoisten seikkojen korostamisen sijaan.

Elokuvamusiikin tärkeimpiä funktioita ovat tunteen osoittaminen ja tunnelman luominen. Sekä *Maltan haukka* että *Yksityisalue* käyttävät hyvin intensiivistä musiikkia voimallisella tavalla täyttämään nämä funktiot.



Yksityisalue. Soili kertoo Penalle ystävyystään Kosken kanssa. Sointu Angervo, Jarno Hiilloskorpi.

Yksityisalue: yhteenveto

Yksityisalue on suomalaisen modernin elokuvan edelläkävijän Maunu Kurkvaaran, kuudes elokuva. Tyypilliseen tapansa Kurkvaara tuotti, käsikirjoitti, kuvasi ja leikkasi elokuvan itse. Elokuva sai positiivisen vastaanoton uuden elokuvaestetiikan edustajana. Tapahtumien käsittelytapa on realistinen ja kerronnan kohteena on arkinen elämä tragedian jälkeen. Roolihenkilöitä ei ole maskeerattu ja replikointi on arkista, vaikkakin jälkiäänitys hieman kangistaa sitä. Kuvauksia on tehty autenttisilla tapahtumapaikoilla, kuten arkkitehtitoimistolla tai rakennustyömaalla.

Yksityisalueen musiikin valmistusprosessi on perinteinen: säveltäjä on katsonut raakaversion ohjaajan kanssa ja keskustellut musiikista, mennyt sitten kotiin ja kirjoittanut musiikin nuotti nuotilta, vienyt valmiit nuotit äänitysstudioon muusikoille, jotka ovat soittaneet sen, mitä nuoteissa on, ja lopulta äänitys on yhdistetty filminauhaan. Usko Meriläisen musiikki on väljään 12-säveljärjestelmään sävellettyä. Instrumenttina on jousikvartetti, jonka soittajat koottiin Tampereen kaupunginorkesterin muusikoista. Lopputulos kuulostaa muuhun ajan elokuvamusiikkiin verrattuna radikaalilta mutta huolitellulta. Kurkvaaran taiteilijaidentiteetti sopii hyvin, että musiikin tyyli ja sen ilmiäisun huolellinen viimeistely tukee käsitystä korkeakulttuurisesta musiikista. Samoin hänen haaveensa elokuvailmaisun jonkintasoisesta abstraktisuudesta saa apua dodekafonisesta, sävellajeihin

kiinnittymättömästä musiikista. Tosin katsoja pyrkii löytämään analogioita elokuvan eri osatekijöiden ja tarinan välillä. Tässäkin voidaan sanoa Meriläisen musiikin kuvastavan itsemurha-ajatuksiin vaipunutta arkkitehti Koskea: ulkoisesti kurinalainen ja hallittu, sisäisesti erittäin ristiriitainen.

Dodekafonia oli *Yksityisalueen* syntyäikoihin vallitseva klassisen musiikin sävellysmetodi Suomessa. Se löysi tiensä kuitenkin vain muutamaankin elokuvaan. Vastaavaa elokuvamusiikkia on vaikea ulkomailtakaan löytää. Esimerkiksi ranskalaisen uuden aallon ohjaajat olivat kiinnostuneempia jazzista kuin uudesta klassisesta musiikista. Amerikkalainen harvinaisuus, 12-säveljärjestelmällä sävelletty *Pyörteitä* kuulostaa lähinnä ekspressiiviseltä eikä niinkään dodekafoniselta. Samoin siinä on viihteellisyyden leima, mikä täydellisesti puuttuu Meriläisen musiikista. Mielenkiintoisempia vertailukohteita saattaisi löytyä amerikkalaisten B-filmien joskus kokeellisista musiikeista.

Meriläinen kertoi haastattelussaan kirjoittaneensa *Yksityisalueen* musiikin kiinteästi draamaan liittyväksi. Tämä tulee elokuvassa esille rakenteellisesti musiikin jaksotuksessa eli siinä, milloin musiikki alkaa ja loppuu. Kiinteää draamaan liittyvää yhteyttä on satunnaisia kohtia lukuun ottamatta vaikea havaita, erityisesti kun samoja musiikkijaksoja on käytetty sisällöltään aivan erilaisissa kohtauksissa.

Meriläisen säveltämät erilaiset musiikkijaksot eivät välttämättä juuri-kaan erotu toisistaan elokuvan kuluessa. Niissä on kaikissa sekä hitaahkoja lyyrisiä että nopeampia rytmikkäitä osia. Saattaa olla, että ainoastaan jokin muutaman sävelen mittainen motiivi jää toistuessaan katsojan mieleen. Säveltäjä kirjoitti mielestään selvästi toisistaan erottuvia musiikkeja, kuten rakkauteen ja hellyyteen liittyvän jakson. Näitä eroja ei kuitenkaan välttämättä havaitse, päällimmäisenä huomion kiinnittää jatkuva riitasointuisuus. Gabrielssonin ja Lindströmin (2001) tutkimuksen mukaan tulkittuna Meriläisen säveltämä musiikki viittaisi koko elokuvan ajan kiihtymykseen, jännitteisiin, vihaan, suruun ja epämiellyttäviin asioihin. Näin joka tapauksessa toteutuu säveltäjän ajatus siitä, että kaiken aikaa keronnan yllä lepää epätoivoisen arkkitehdin mieli.

Dodekafonista musiikkia on käytetty elokuvissa aiemminkin, mutta vain pieninä jaksoina. Katsoja pystyy kuitenkin yhdistämään *Yksityisalueen* musiikin vanhoihin elokuvakokemuksiinsa ja hyväksyy näinkin radikaalin musiikin, koska se tuntuu sopivan itsemurhan käsittelyyn. Tarinaa seurattaessa lisäksi informaation lähde hämärtyy (Cohen 2001, 256). Katsoja tajuaa elokuvassa esitetyn ahdistuksen, vaikkei osaisikaan sanoa syytä tulkintaansa. Musiikki ei siis "häiritse", koska se sopii järjellisen tarinan osaksi.

Elokuvan kohtauksissa käytetty diegeettinen musiikki on puolestaan toonaalista ja kertoo kuuntelijansa identiteetistä. Arkkitehtitoimiston sihteerin kuuntelee modernia jazzia viihdytyksekseen ja masentunut johtaja taas "Bachia, aina vain Bachia". Voimme päätellä sihteerin seuraavan aikaansa ja

kulttuurisesti sivistyneen arkkitehdin etsivän vapahdusta ”viidennen evan-
kelistan” tuotannosta. Kysymyksellään ikävästä musiikista profiloituu ark-
kitehdin muusaehdokaskin musiikin avulla eri kulttuuripiiriin kuuluvaksi.

Musiikilla on tässäkin elokuvassa useita eri funktioita, myös kokemuk-
sellisia. Se sulauttaa katsojan tarinaan synnyttäessään riitasoinnuillaan
tarinaan sopivaa ahdistusta, samalla kun se sulauttaa katsojan elokuvan
maailmaan. Musiikilla on vahva sisältöfunktio sen luodessa ristiriitojen
täyttämää, ahdistunutta tunnelmaa. Tässä suhteessa sitä voidaan verrata
jopa sellaisiin voimakkaalla musiikilla luodun tunnelatauksen sisältäviin
klassisiin elokuvaan kuin *Maltan haukka* (1941), jonka musiikillinen kieli vält-
telee tonaalisuutta. Joskus musiikki tuntuu toimivan ajatusten herättelijänä
tai osoittajana nuoren arkkitehdin pohtiessa tapahtumia. Musiikki peilaa
aikaansa: dodekafonia ja muut modernit tekniikat olivat lähes poikkeuk-
setta klassisen musiikin säveltäjien metodeja vuoden 1961 Suomessa.

Rakenteellisesti musiikki rytmittää elokuvaa ja lisäksi sitoo muutaman
siirtymän. Muutaman kerran se tuntuu korostavan yksityiskohtia joko
kuuluessaan tai tauotessaan. Ei-diegeettistä musiikkia ei elokuvassa ole
paljon. Se soi elokuvassa vain runsaat 10 minuuttia eli noin 1/9-osan ajasta.
Sillä on kuitenkin huomattava yhtenäisyyttä edistävä vaikutus. Musiikki
luo elokuvaan voimakkaan tunnelman, jota vasten tarinaa keritään auki.

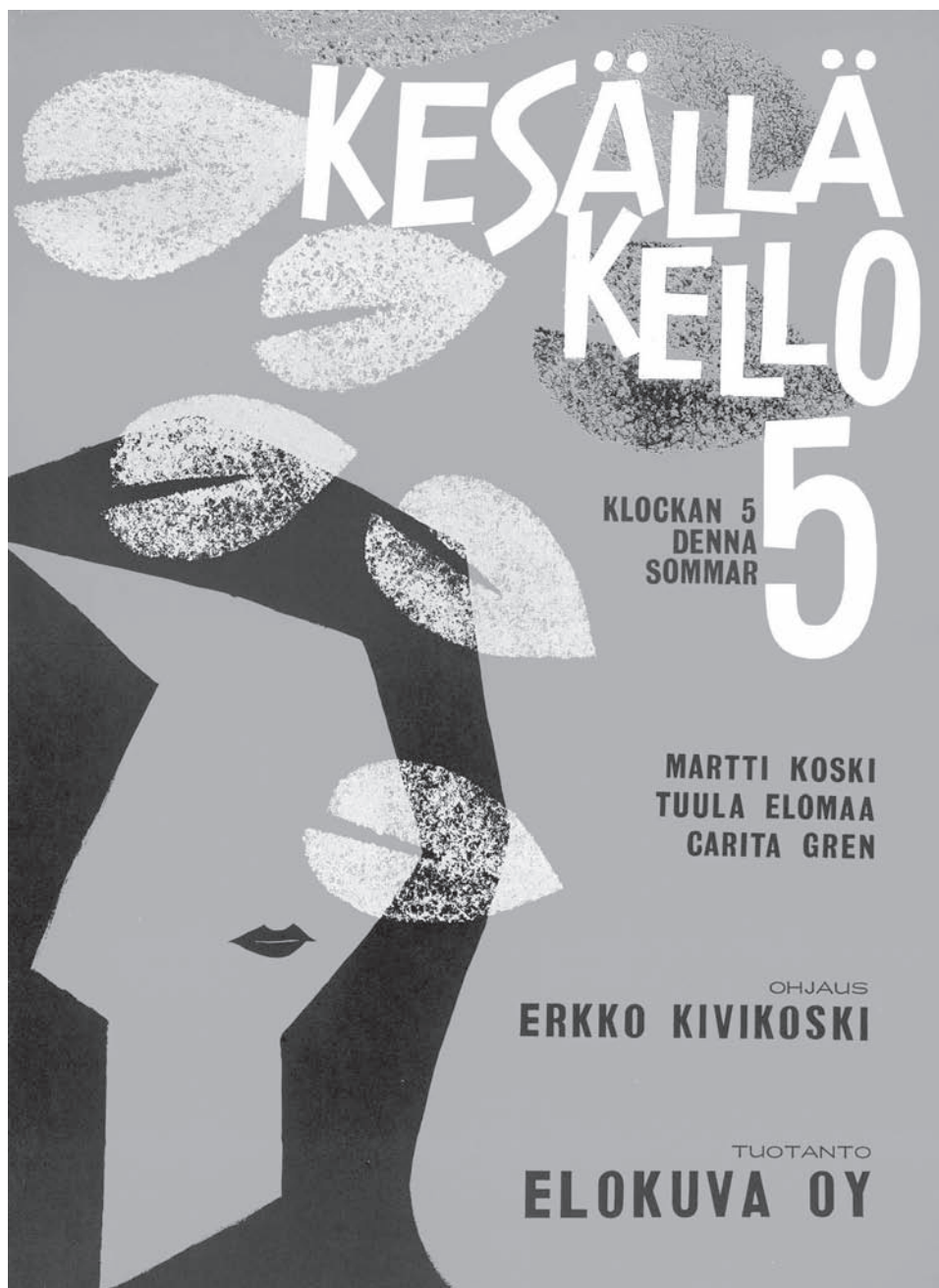
Yksityisalue saa lisäarvoa ajankohtaisesta klassisesta musiikista, joka koh-
distaa elokuvan modernista kulttuurista kiinnostuneelle katsojaryhmälle.

6. *Kesällä kello 5* (1963)

Kesällä kello 5 on esimerkkielokuvistani selkeimmin määriteltävissä uuden
aallon elokuvaksi. Nuoret tekijät ovat etsineet omanlaistaan ilmaisua hyvin
pienellä työryhmällä amatöörinäyttelijöiden voimin. Musiikin osalta luku
tavallaan jatkaa siitä, mihin *Lasisydän*-luku päättyi. Kartoitankin aluksi
musiikin kenttää vain lyhyesti. Cool jazzin kaltainen musiikki oli uutta suo-
malaisessa pitkässä näytelmäelokuvassa. Esittelen musiikin teemat yhden
kerrallaan ja tutkin, miten niitä on elokuvan eri kohdissa käytetty.

Uusia tuulia 1960-luvun alussa

Vuotta 1963 pidetään käännekohtana suomalaisen populaarimusiikin his-
toriassa (ks. esim. Kurkela 2003). Eräänlainen yleisiskelmävaihe, jonka yh-
tenä juonteena jazziskelmäkin ilmeni, oli ohi, ja populaarimusiikin kenttä
tuntui ensi kertaa pirstaloituvan. Nuorison keskuudessa suosituksi oli tul-
lut kitarayhtyeiden soittama rautalankamusiikki ja heidän tanssi-illoissaan
soi muotitanssi twist. Samaan aikaan maaseudun lavoilla vallitsi todellinen
tangobuumi. Vuosi 1963 oli myös Beatlesien läpimurtovuosi, mutta se ei



heti tuntunut Suomessa, jossa koettiin kansainväliseenkin menestykseen yltäneen letkajenkan huuaa.

Vuosien 1962–1963 suurimpia suomalaisia hittejä olivat Veikko Tuomen laulama Pentti Viherluodon ”Musta ruusu” ja Reijo Taipaleen levyttämä Unto Monosen ”Satumaa”. Viimeksi mainitun seitsemän vuotta aiemmin ilmestynyt Henry Theelin levytys ei vielä ollut herättänyt erityistä kiinnostusta. Vuonna 1963 tangobuumi oli hyvässä vauhdissa ja jatkui vielä muutaman vuoden. (Ibid., 464–465, 473.) Mitään erityisiä tangoelokuvia ei buumista huolimatta tehty, vaan iskelmiä sisältävien elokuvien repertoaari oli monipuolinen.

Tango sopi vielä 1950-luvulta jatkuneen iskelmän suosion puitteisiin, mutta rautalankamusiikki oli aivan uudenkuuloinen suuntaus. Vuonna 1962 oli Suomeen saatu ensimmäiset sähköbassot, ja niiden ja sähkökitaroiden suosio levisi räjähdysmäisesti. Murroksen nopeutta kuvaa, että jo seuraavana vuonna Helsingissä oli ainakin 30 ja Tampereelläkin 25 rautalankayhtyettä, joiden instrumenttikokoonpanoon kuului yleensä soolokitara, rytmikitara, sähköbasso ja rummut. (Ibid., 468.)

Myös jazzmusiikkona tunnettu Erkki Melakoski työskenteli radiossa, jossa koettiin selvästi jotakin uutta olevan menossa, kun rautalankayhtyeet, Elvis Presley ja sittemmin Beatles nousivat pinnalle. Nuoriso ei juuri ollut kiinnostunut jazzista, enemmänkin juuri rautalangasta. Koko kansaan se ei Melakosken mukaan juuri vaikuttanut, vaan oli aluksi marginaalinen ilmiö. ”Iskelmät olivat musiikkia siihen aikaan.” (Melakoski 30.1.1996.)

Uudenlaista äänellistä estetiikkaa luotiin myös nauhakaikulaitteella, joka oli edellytys ajanmukaisen rautalankasaundin luomiseksi. Tämä vaati uutta teknistä osaamista, joka ei ollut vanhemman polven äänittäjien hallussa. Tästä johtuen kyseisen saundin tallentaminen levyille tai filmille tuotti aluksi suuria vaikeuksia ja tulos oli huono. (Kurkela 2003, 469, Lasanen 29.1.1996, Melakoski 30.1.1996.)

Rautalankamusiikki kulkeutui myös suomalaiseen elokuvaan jo vuonna 1962. Tuottaja-ohjaaja Veikko Itkonen pyysi teini-ikäisen poikansa Jussin rautalankayhtyettä The Strangers tekemään musiikin elokuvaan *Vaarallista vapautta*. Tarinan päähenkilöt ovat vakavien asioiden kanssa painiskelevia nuoria, ja rautalanka rakentaa elokuvassa ajankuvaa. Musiikki on suurimaksi osaksi ei-diegeettistä, mutta The Strangers myös esiintyy eräässä ravintolakohtauksessa.⁸² Yksittäisiä rautalanka- ja twistkappaleita kuultiin myös muissa elokuvissa, kuten Åke Lindmanin ohjauksessa *Jengi* (1963), johon Erkki Melakoski teki ajanmukaista musiikkia.

Myös jazz oli musiikinkuulijoiden vaihtoehtona, mutta sen harrastajamäärä oli kaiken aikaa hyvin pieni (esim. Lasanen 29.1.1996, Kivikoski 16.9.1998). Koska useilla tanssiryhmillä oli kuitenkin jonkinlainen kosketus jazziin, ja ainakin helsinkiläiset orkesterit soittivat kiertueillaankin aina

82. *Vaarallista vapautta* -elokuvan musiikkia on tutkinut Antti Ville Kärjä (2005 passim.).

ensimmäisen tunnin jazzia, oli se tanssivalle yleisölle tuttua koko 1950-luvun ajan. Television tulon myötä jazztyyliset sovitukset tulivat tutuiksi kaikille katsojille. Esimerkiksi Jaakko Salo ja Pentti Lasanen sovittivat televisio-ohjelmiin kappaleita big bandille. (Salo 16.1.1996, Lasanen 29.1.1996.) Tanssiorkesterijazz levisi myös Yleisradion kautta, kun sen palkattuna tanssiorkesterina oli big band (Kurkela 2003, 465).

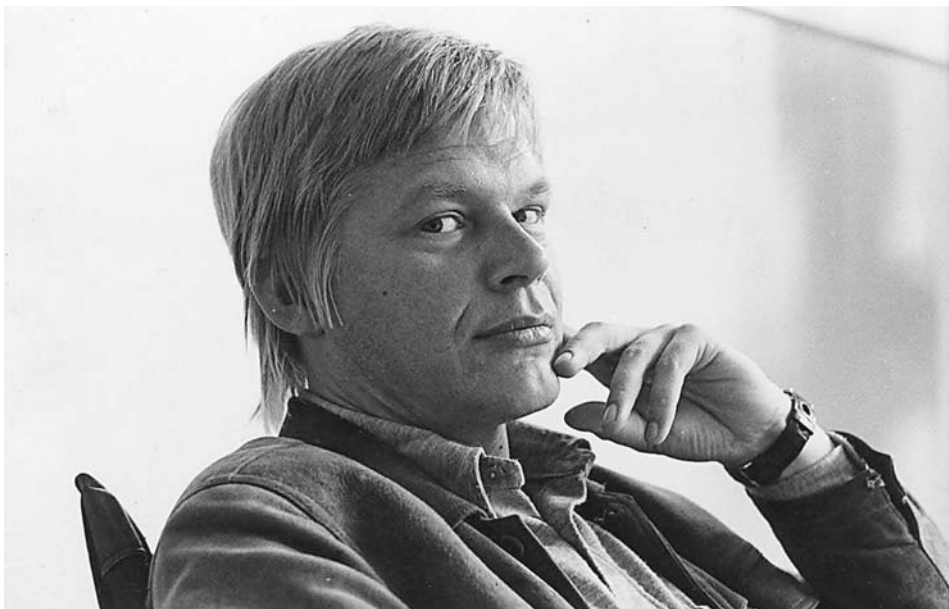
Tilannetta voi kuvata erikoiseksi: tarjontaa oli ja se otettiin vastaan, siihen totuttiin, mutta sitä ei omaksuttu. Oma harrastajaryhmänsä jazzilla kuitenkin oli. Esimerkiksi Kivikoski (16.9.1998) sanoo valinneensa Lasanen musiikin ensimmäiseen pitkään elokuvaansa siksi, että se oli nimenomaan ohjaajan omaa musiikkia.

Jazzharrastaja elokuvaohjaajana

Ohjaaja Erkko Kivikoski suunnitteli musiikin käyttöä elokuvissaan jo käsikirjoitusvaiheessa. Hän oli harrastanut musiikkia aktiivisesti nuorena ja soitti lukioaikana seinäjokisessa tanssiryhdyessä Isku-pojat, joka keikkaili kolmisen kertaa viikossa. (Kivikoski 16.9.1998.) Kivikoski sanoi pitäneensä erityisesti Miles Davisista ja Charlie Parkerista. Tämä mieltymys kuuluu myös *Kesällä kello 5:ssä*.

Helsinkiin muutettuaan Kivikoski sai työpaikan Fennada-Filmistä. Siellä hän oli ensin assistenttina, pääsi kuvaamaankin ja lopulta pitkien elokuvien filmausryhmän kamera-assistentiksi. Sellaisena hän toimi mm. Matti Kassilan ohjaamassa *Kaasua, komisario Palmu!* -elokuvassa (1961). Hän sanoi arvostaneensa Kassilaa paljon, koska tämä oli vakavasti kiinnostunut elokuvasta, eikä toiminut minkään vanhojen mallien mukaan. Yleisesti ottaen studiotyöskentely oli Kivikoskesta kuitenkin liian teatterimaista ja lavasteisiin sidottua. Häntä kiinnosti saada näyttelemisen lähemmäs arkielämää ja viedä kamerat ulos studioista, aidoille tapahtumapaikoille. Tälläkin päästäisiin lähemmäs arkipäivän realismia. (Ibid.) Hän oli kiinnostunut tekemään kokeiluja erityisesti elokuvan kielen ja muodon suhteen. Ura ei niinkään alkanut tarinan kertomisen pakosta. "Olin rivimies, en ajatellut mitään hienouksia. Minua kiinnosti, mitä sillä välineellä voisi tehdä, liikkeen ja pysähtymisen vastakohta ja miten niitä yhdessä analysoimalla voidaan muodostaa jännitettä. Silloin se oli tärkeää." (Kivikoski 16.9.1998.)

Kokeiluja Kivikoski teki lyhytelokuvillaan. Jo niissä ilmenee kiinnostus kuvan ja äänen yhteisvaikutukseen. *EP-X-503* (1962) kertoo kuvitteellisen tarinan jazzlevyn painamisesta ja sen tiestä kuuntelijan kotiin. *Tori* (1962) on kuvan ja jazzmusiikin avulla tehty tutkielma Helsingin Kauppatorista. Pentti Lasanen teki kokoamansa yhtyeen kanssa musiikin ensimmäiseen ja kitaristi Heikki Laurila yhtyeineen jälkimmäiseen elokuvaan. (Lasanen 29.1.1996; puhelinkeskustelu 10.3.2008, Kivikoski 16.9.1998.)



Erko Kivikoski.

Kivikosken kuvausryhmässä oli kaksi tai kolme henkeä, ja lisäksi kaksi näyttelijää. Hänen mukaansa tämä pienimuotoinen tuotanto oli realistinen vaihtoehto, koska tekeminen oli niin edullista, että se kiinnosti tuottajaakin. Eniten tekotapaan vaikutti kuitenkin halu kokeilla, kuinka kamera liikkuu ja menee mukaan arkipäiväiseen elämään. (Kivikoski 16.9.1998.)

Kivikoski toteaa Kurkvaaran ja Eino Ruutsalon tehneen ajan hengen mukaan samankaltaisia pienimuotoisia töitä kuin hänkin. Sitä kautta etsittiin jotakin uutta. Tilanne näyttäytyi kuitenkin erilaisena vanhoille tuotantoyhtiöille.

Elokuvan ongelma on Suomessa aina ollut käsikirjoitus, ja silloinkin itse kukin ehkä lähti vähän liian heppoisin eväin tekemään filmiä. Isot studiot olivat eri aaltopituudella ja ehkä ajattelivat, että pienet studiot kuolevat pois. Särkkä kävi katsomassa jonkin filmin ja tuli jälkeinpäin juttelemaan. Totesi positiivisen palautteen jälkeen pojilla olevan liian heppoiset aiheet, pitäisi olla enemmän dramatiikkaa. Särkkä näki, ettei Suomen kansa tule tällaista hyväksymään. Itse näin, että siinä oli tämän murrosvaihe. (Kivikoski 16.9.1998.)

Kotimaiset kriitikot ja yleisö olivat kuitenkin Kivikosken kannalla ja ottivat *Kesällä kello 5:n* innostuneesti vastaan. Elokuvan puutteet huomattiin, mutta kuitenkin sitä pidettiin erittäin tärkeänä uudenaikaisen, kevyen ja raikkaan otteensa takia. *Aamulehden* nimimerkki E.L. (1963) kirjoittaa Kivikoskesta:

Nyt on valmistunut hänen ensimmäinen kokoillan työnsä ”Kesällä kello 5”, joka edustaa uudistuvaa suomalaista elokuvaa ja jonka tekijä lähtee samasta koko elokuvamme tulevaisuudelle ensiarvoisen tärkeästä asenteesta kuin Maunu Kurkvaara ja ”Yö ja päivä” -filmin (po. Yö vai päivä, kirj. huom.) tekijät: elokuvamme on ennen muuta rakennettava vaativille tavoitteille ja pohjauduttava nimenomaan kuvalliseen ilmaisuun. (E.L. 1963)

Myös valtiovalta suhtautui Kivikosken esikoisohjaukseen myönteisesti. *Kesällä kello 5* sai siihen asti suurimman, 70 000 markan suuruisen valtion elokuvapalkinnon.

Elokuva herätti kansainvälisestikin jonkin verran kiinnostusta, koska Kivikoski oli voittanut hopeakarhun Berliinin elokuvajuhlilla vuonna 1963 lyhytelokuvallaan *Tori*. Lauri Karén raportoi Uudessa Suomessa 2.7.1964 Daily Telegraphin kirjeenvaihtaja Eric Shorterin kommenteista otsikolla ”’Kesällä klo 5’ Englannin lehdistössä” mm. seuraavasti:

Filmi on täynnä virheitä. Se on liian pitkä. Se on liian hidas. Sen mietiskelyt tuppaaavat olemaan Antonionin tyhjää jäljittelyä, ja koska dialogi voitaisiin tiivistää luultavasti synopsiksen tavoin postimerkin alalle, on taustalle ollut pakko sijoittaa runsaasti enimmäkseen saksofonista jazz-musiikkia. - - Mutta vilpittömyys antaa anteeksi koko joukon amerismeja ja tämä elokuva on liikuttavan vilpiton. - - Kaiken kaikkiaan tämänvuotisten filmifestivaalien tähän mennessä merkittävin ja perusteellisesti taiteettomin filmi. (Karén 1964)

Shorterin kärjistetyt huomiot osuvat kohdalleen ”pakollista” musiikkia lukuun ottamatta. Mielestäni *Kesällä kello 5*:ttä ei voi kutsua esimerkiksi moderniksi taide-elokuvaksi, kuten monia uuden aallon ohjauksia. Sellaiseen ohjaaja ei ole edes pyrkinyt (Kivikoski 16.9.1998). Se on vilpittömyydessään, raikkaudessaan ja uudenlaisia esteettisiä näkemyksiä edustavana elokuvana hyvin moderni vuoden 1963 Suomessa ja sellaisena merkittävä. Musiikkia ei todellisuudessa ole kovin runsaasti, mutta esiintyessään se on hyvin kuuluvilla.

Paitsi kuvaustapojen ja aiheiden uudistamista oli elokuvan murroksessa 1950- ja 1960-luvun vaihteessa Kivikosken mukaan kysymys nimenomaan myös siitä, että yhdellä henkilöllä todella olisi kokonaisvastuu ja näkemys kaikista osatekijöistä. Kivikosken mukaan studiotöissä yleinen käytäntö, jonka mukaan ohjaaja jätti musiikin kokonaan säveltäjän huoleksi, sisälsi ristiriidan. Yhdellä henkilöllä pitäisi olla näkemys kaikista teoksen osatekijöistä ja siitä, kuinka ne vaikuttavat siihen kokonaisuuteen. Tilanne oli Kivikosken mukaan pelottava, jos ohjaaja vain ohjaa, ja leikkaus, sävellys ja tehosteäänät syntyvät joidenkin muiden näkemysten mukaan. Siitä ei voinut Kivikosken mielestä syntyä eheää kokonaisuutta. (Kivikoski 16.9.1998.)

Myös musiikin osalta on ohjaajan kokonaisnäkemys Kivikosken mukaan elokuvan onnistumisen kannalta ratkaiseva. Vaikka säveltäjä ymmärtäisi musiikkia paremmin kuin ohjaaja, saattaa hänen näkemyksensä kuitenkin olla erilainen kuin ohjaajan, jolloin musiikki ja muu elokuva ovat eriparisia, jotenkin ristiriidassa. Näin on Kivikosken mielestä esimerkiksi silloin, kun kaikki muu elokuvassa on hyvin pienimuotoista ja musiikki pauhaa sinfoniaorkesterilla soitetuna. (Ibid.)

Uuden aallon ohjaajat eri maissa kaihtoivat perinteistä elokuvamusiikkia. Monet heistä, elokuvakerhojen älykköjä, tunsivat vetoa moderniin jazziin. Kivikoski ei liittynyt elokuvakerhotoimintaan mutta oli kiinnostunut (ks. esim. Eteläpää 1964) mm. Michelangelo Antonionin ja Roman Polanskin elokuvista. Lehtihaastattelussa hän mainitsee viimeainitun uutuuden *Veitsi vedessä* (*Nóz w wodzie* 1962, mus. Krzysztof T. Komeda). Myös arvosteluissa viitattiin muistumana esimerkiksi Antonionin *Yöhön* (*La Notte* 1961, mus. Giorgio Gaslini), vaikkakaan Kivikosken ei katsottu jäljittelevän mitään ulkomaisia esikuvia. Molemmista mainituista elokuvista on samantapaista musiikkia kuin *Kesällä kello 5:ssä*. Polanskin purjehdus-elokuvan jazzvaikutteinen viihdemusiikki on ei-diegeettistä. Antonionin *Yössä* taas pieni jazzkoonpano soittaa teollisuusjohtajan juhlissa, ja monet tärkeät kohtaukset saavat näin ”luonnollisen” taustamusiikin. Molemmat elokuvat kertovat päähenkilöiden sisäisistä kriiseistä ja epäselvistä ihmissuhteista monen muun modernin taide-elokuvan tapaan.

Kivikosken elokuvamusiikki-ideaali poikkeaa ratkaisevasti Hollywoodin elokuvastudioiden musiikkiosastojen näkemyksistä. Ohjaaja itse kuvailee sitä seuraavasti:

Kun musiikki säestää kuvaa ja se koetetaan saada tarkkaan kohdistettua ja pyritään syventämään niitä tunteita tai sitä ajatusta mikä siinä on, niin se on minusta epäitsenäistä. Silloin jos musiikki on kuin eri tasolla, itsenäisempänä, niin ne yhdessä voivat toimia yhdistelmänä, paljon jännittävämmän. Näen sen vaativampana, kuin että jos tehdään kuvaa myötäillen.

Se on sama jos tekee filmin jostain kirjasta. Jos pyrkii tarkkaan seuraamaan kirjan henkeä, siitä tulee vain sen kirjan kuvitus. Itsenäisellä elokuvalla on enemmän vaatimuksia. Jos musiikki tehdään ihan sitä elokuvaa myötäillen, niin se on minusta vähän kuin elokuvan musisointia. Jos elokuvan ohessa on itsenäisempi musiikki, yhdistelmä on mielenkiintoisempi. (Kivikoski 16.9.1998)

Sen sijaan, että musiikki olisi kuvalliselle ilmaisulle täysin alisteista ja siitä riippuvaista, toivoo Kivikoski sille siis omatoimisempaa asemaa. Tämä välittyy myös *Kesällä kello 5:n* musiikissa, joka useassa kohtauksessa nousee itsenäisenä esiin. Kivikosken näkemyksellä on ollut kannattajia modernin elokuvan tekijöissä yleisemminkin. Musiikintutkija Ansa Lønstrup (1989) toteaa, että modernissa elokuvassa musiikki saattaa olla paljon klassisen

elokuvan musiikkia tietoisempaa itsestään. Sen ei tarvitse "vietellä" katsojaa sisään kuvaan, vaan se voi toimia täydentävänä elementtinä ja "sanoa" jotain omaa. Lønstrup kirjoittaa 1970- ja 1980-luvun elokuvasta, mutta tämä kehitys on toki alkanut jo aiemmin.

Royal S. Brown (1994: 186) mainitsee Miles Davisin musiikista Louis Mallen elokuvaan *Hissillä mestauslavalle* (*Ascenseur pour l'échafaud* 1957–58), että ranskalaisen uuden aallon filmien musiikin tapaan se pyrkii siellä täällä irtautumaan kuvasta ja kerronnasta omaksi esteettiseksi osatekijäkseen. Musiikin siis katsottiin tuovan elokuvaan omaa ilmettään, vaikuttavan yleisilmeeseen pikemminkin kuin yksittäisiin kuvien tarjoamiin yksityiskohtiin.

"Modernin musiikin tunnettu nimi" *Kesällä kello 5:een*

Kivikoski oli siis harrastanut musiikkia, soittanut itsekin ja piti sitä hyvin oleellisena osana elokuvaa. Hän mietti musiikin käyttöä jo elokuvaa suunnitellessaan ja merkitsi käsikirjoitukseen⁸³ musiikkipaikkoja, instrumentteja ja musiikkityylejä.

Voisi sanoa, että elokuvassa etsii niille osatekijöille sitä yhtä ja oikeata asetelmaa, missä palaset menee kohdalleen kaikkein parhaiten. Itsellä täytyy olla näkemys, mistä lähdetään liikkeelle, mutta on myös hyvin tärkeää, että jättää muille mahdollisuuden antaa parantavia ehdotuksia ja olla vastaanottavainen, ettei puske päätä seinään. Muut innostuvat työstä, ja kun siinä kuuntelee tarkalla korvalla, voi saada todella hyviä ideoita. (Kivikoski 16.9.1998.)

Tätä periaatetta Kivikoski toteutti myös *Kesällä kello 5:n* musiikin kohdalla. Kivikosken käsikirjoitukseen tekemät suunnitelmat eivät aina toteutuneet sellaisenaan.

Ohjaaja ei etsinyt varta vasten jazzpitoista musiikkia elokuvaansa, mutta koki Lasasen musiikin omakseen.

Ajattelin, että olisi todella hienoa, jos hän tekisi musiikin, koska hän oli ikäisteni keskuudessa todella arvostettu. En miettinyt että olisiko esimerkiksi klassista musiikkia, vaan tämä valinta tuntui luontevalta, kun siinä oli nuoria ihmisiä, kun halutaan olla tässä päivässä. Ei siinä tullut sellaista valintatilannetta eteen. (Kivikoski 16.9.1998.)

Pentti Lasasella oli jonkin verran kokemusta elokuvamusiikin tekemisestä ennen *Kesällä kello 5:n* säveltämistä, hän oli sovittanut Kari Rydmanin teemat elokuvaan *Yö vai päivä* (Jarva – Pakkasvirta 1962). Lasanen oli jo tuolloin hyvin tunnettu ja suosittu sovittajana ja jazzmuusikkona ja soitti Ronnie Kranckin orkesterissa. Lisäksi hän lauloi Four Cats -lauluyhtyeessä, jolle

83. *Kesällä kello 5:n* käsikirjoitus, Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

8

Kamera panoroi LK:saan teltan ympäristöä:
vespa - tulipaikka, jonka päällä kahvi-
pannu - uimapuvut - virveli - joku viik-
kolehti nurmikolla - panorointi pysähtyy
teltan kiinni vedettyyn oviaukkoon joka
jää hetkeksi kuvaan

Musiikki loppuu

9

Pitkä PLK Juhaniesta, joka rakaa seläl-
lään teltassa (ajatus kuuluu)
ei-e-kun-kun-vaihtes

... Tääh EI voi jatkua näin ...
ei o kun kaks vaihtoehtoa: panta-
va päikki kokonaan tai ... mentä-
vä naimisiin ... (syttyttä savuk-
keen)... ei, ei siitä kyllä tulis
mitään... me ei sovita sillelailalla
toisillemme... eihän sitä pysty
edes taloudellisesti ... (vetää
pitkät sauhut) Äää... kyl tätä on
kestänyt ihan liian kauan, nyt
siitä on paras tehdä loppu...
kertakaikkiaan...

kääntyy katsomaan tyttöä

10

LK tyttö nukkuu

11

PLK Juhani kääntää päänsä ja nousee varo-
vaisesti ulos teltasta.

12

KK (teltan ulkopuolella) Juhani tulee
ulos teltasta - venyttelee, katsoo ylös
- ottaa kahvipannun ja pyyhkeen lähtee
(musiikki alkaa)

(Musiikki: sordinoitu trumpetti
rauhallisessa blues-tespossa)

13

pitkä PLK-panorointi metsässä Juhaniin
mukana - J kääntyy ja kussartuu



Pentti Lasanen kuvassa huilun kanssa. Kesällä kello 5:n alussa soi hänen soittamanaan kuitenkin alttosaksofoni.

myös sovitti, sekä teki erilaisia TV-töitä. Lasasta ei mainita *Kesällä kello 5:n* julisteissa, mutta kylläkin Helsingin Kinopalatsin lehti-ilmoituksissa yhtä suurella tekstillä kuin pääosien esittäjät. Itse asiassa Lasanen oli koko tekijäjoukon tunnetuin henkilö. Kaikissa arvosteluissa mainitaan hänen musiikkinsa. Osittain tämä johtuu ehkä tuon ajan arvostelukulttuurista, mutta osittain myös siitä, että hän oli "modernin musiikin tunnettu nimi", kuten Turun Sanomien kritiikissä kirjoitettiin (13.11.1963).

Lasasen mukaan hän oli lähtökohtaisesti jazzmuusikko, mutta koska jazzin ystävien joukko oli suhteellisen harvalukuinen, työllistivät hänetkin pääasiassa iskelmät ja tangot. "Päivätöikseen" hän teki sovituksia Pohjoismaiden Sähkö Oy:lle, mm. taustoja Veikko Tuomelle. (Lasanen 16.6.1997.) Toisaalta Ronnie Kranckin yhtye teki Rauno Lehtisen "Letkiksestä" sen levytyksen, joka menestyi ympäri maailmaa.

Lasasen mukaantulon ajankohta ei ole selvillä, mutta hänen tulonsa elokuvan säveltäjäksi on jo sinällään saattanut tuoda tiettyjä mahdollisuuksia musiikin tyylivalintoihin. Säveltäjä on tuonut esille myös omia ideoitaan. (Lasanen 16.6.1997, Kivikoski 16.9.1998.) Ohjaaja ja säveltäjä kävivät elokuvan Lasasen mukaan hyvin tarkkaan kohta kohdalta läpi. Pohdittiin, mihin tulee musiikkia, mihin ei, kantaako kohtausta muilla äänillä. Tavoitteena oli käyttää musiikkia mahdollisimman vähän. (Lasanen 16.6.1997.) Kivikosken (16.9.1998) mielestä niukasti käytetty musiikki on paljon vaikuttavampaa kuin ylenpalttisen runsas sävelmaalailu.

Elokuva sinänsähän on kuin musiikkia. Silloin kuin zoom-objektii- vi tuli, niin monet käyttivät niitä joka toisessa kuvassa, jolloin sen teho laski. Mutta joku oikein taitava käyttäjä, kuten Akira Kurosawa, käyttää ehkä yhden zoomauksen parin tunnin aikana, ja se on niin oleellisessa ja merkittävässä kohdassa, että se todella menee tänne ihmisen tajuntaan. Musiikissa on mielestäni vähän sama juttu, eli jos sitä on niukasti, se sopii paremmin pieneen muotoon, ja jos se sopii juuri siihen oikeaan kohtaan, on sen merkitys paljon suurempi kuin jos musiikkiraita soisi koko ajan. Tavallaan se on tehokeino ja syventää sitä. (Kivikoski 16.9.1998.)

Kesällä kello 5 on kokonaan jälkiäänitetty, ja musiikin Lasanen sävelsi uimarantakohtausta lukuun ottamatta valmiiseen kuvaan. Äänitys tehtiin Fennadan pikkuruisessa äänityskopissa, jonne ei Lasanen mukaan bassokaan tahtonut mahtua, eikä akustiikasta kannattanut puhua. Soittamassa olivat Heikki Laurila, kitara; Jörgen Petersen, trumpetti; Paul "Nacke" Johansson, vibrafoni; Ilpo Kallio, rummut; mahdollisesti Heikki Annala, basso sekä säveltäjä itse, joka soitti alto- ja tenorisaksofonia, huilua ja klarinetia. Lasanen oli ajatellut kokoonpanoon pianoa, mutta koska se ei olisi mahtunut piskuiseen äänityskoppiin, valitsi hän tilalle vibrafonin ja piti ratkaisua jälkikäteen onnistuneena. (Pentti Lasanen puh.haast. 3.2.1997.)

Elokuvassa ei kuulla paljonkaan diegeettistä musiikkia. Nimeltä mainitsematon toinen tyttö soittaa levyltä big band -lopukkeen ja Mozartia. Muutamat henkilöt laulahtavat, hyräilevät tai viheltävät lyhyen pätkän. Linnanmäki-kuvakoosteen rockmukaelma kuuluu teknisesti ei-diegeettisenä, mutta musiikin lähde saattaisi olla paikan päällä. Suurin osa musiikista on kuitenkin perinteisen "taustamusiikin" tapaan ei-diegeettistä.

Henkilöt ja tapahtumat

Martti Koski – Juhani, "Jussi", mainospiirtäjä

Tuula Elomaa – Ritva Järvinen

Carita Gren – tyttö 2

Nuoret Ritva ja Juhani telттаilevat Hangossa. Juhani herää aamulla ja pohtii parin tulevaisuutta. Hän tulee tympääntyneenä siihen tulokseen, että koska naimisiinmeno ei tunnu hyvältä ratkaisulta, on paras lopettaa koko suhde. Ritva yrittää herättyään saada Juhania paremmalle tuulelle mutta ei onnistu. He lähtevät uimarannalle, jossa helteisellä säällä on paljon väkeä. Tuttavat yrittävät houkuttella heitä lavatansseihin, mutta Juhani haluaa Helsinkiin.

Skootterimatkan päätyttyä Ritvan asunnon alaovelle Juhani sanoo, ettei enää halua jatkaa seurustelua. Ritva pysyy ulkoisesti

tyynenä. Juhani vaihtaa vaatteet ja lähtee ulos. Kamera kiertää Linnanmäen huvipuistossa. Ritva yrittää soittaa puhelinkioskista Juhanielle, muttei tavoita tätä. Hän on luottavainen: Juhani ja hänen välit selviävät kyllä. Juhani istuu ravintolassa Vanhalla Ylioppilastalolla. Samaan pöytään asettuu tuttava kahden tytön kanssa. Ritva puolestaan istuu pimeässä Juhaniin asunnon ulkopuolella sijaitsevan puistotien penkillä. Hän muistelee kesäistä päivää maalla, jolloin Juhani on puhunut elämisen ja ihmissuhteiden vaikeudesta ja itsensä kehittämisestä. Muisto jatkuu soutu-uretkellä.

Tällä välin Juhani on päätenyt toisen tytön kanssa tämän asunnolle, jossa he kuuntelevat levyjä. Juhani yrittää lähennellä tyttöä. Ritva taas istuu pimeässä Juhaniin asunnon ulkopuolella ja odottaa. Juhani on nyt hyväilemässä toista tyttöä tämän sängyssä ja haluaa riisua tämän rintaliivit. Lopulta tyttö suostuu.

Ritva havahtuu puiston penkillä humalaisen kyselyihin. Hän päättää hyväksyä eron, ja lähtee reippaasti kävelemään. Hän lähtee äkillisesti ylittämään katua, jolloin lähestyvän auton jarrut kirskuvat. Ritva kauhistuu päälle ajavaa autoa.

Juhani herää tymeänä toisen tytön sotkuisessa asunnossa. Kun hän on pukeutunut ja lähdössä, kääntyy tyttö sängyssä. Juhani hymyilee. Parilla sanalla he sopivat tapaavansa "Vanhalla". Kamera seuraa liikennepoliisien työskentelyä ja liikenteen vilinää. Juhaniin työpaikalla mainostoimistossa työtoverit vitsailevat tälle naisjutuista. Ritvan kanssa asunnon jakava Raija soittaa Juhanielle huolissaan, koska Ritva ei ollut tullut yöksi kotiin eikä myöskään töihin konttorille aamulla. Juhani lupaa soittaa, jos kuulee jotain.

Illalla Juhani on saman edellisiltaisen seurueen kanssa Vanhalla Ylioppilastalolla. Raija soittaa hänelle sinne ja kertoo, että Ritva on Marian sairaalassa. Juhani lupaa mennä heti katsomaan. Hän lähtee käymään sairaalassa, mutta myöhäisestä ajankohdasta johtuen häntä ei päästetä sisälle. Hän uskottelee itselleen, että Ritvalle ei käynyt kovin pahasti, ja lähtee takaisin ravintolaan, vaikka menisi mieluiten kotiin.

Juhani kävelee iloisesti juttelevan toisen tytön kanssa tämän asunnon alaovelle, jossa sanoo, että hänen täytyy nyt lähteä. Tyttö jää hämmästyneenä ja haavoittuneen näköisenä ovelle ihmettelemään.

Juhani makaa vuoteellaan tupakoimassa ja palaa muistoissaan samaan soutu-uretkeseen, jota Ritva oli muistellut aiemmin. Retken jälkeen hän kuulee Ritvan vanhempien keskustelun, kun isä ihmettelee, mikä mainospiirtäjä voi olla miehiään. Juhani havahtuu muistoistaan ja alkaa nukkua. Hän näkee unta, jossa hän ja Ritva

ovat Suomenlinnan raunioilla tuulisena kesäpäivänä. Tunnelma on iloinen, Ritva on juossut Juhania karkuun ja tämä juoksee perään. Kun Juhani tavoittaa Ritvan ja he aikovat suudella, kirkaisee Ritva kauhusta. Juhani herää säikähtyneenä.

Juhani menee aamulla katsomaan Ritvaa sairaalaan ja saa kuulla, ettei onnettomuus ollut kovin vakava. Hän puhelee helpottuneena Ritvalle, pyytää tätä unohtamaan sunnuntain ja lupaa tulla uudelleen katsomaan päivällä. Ritva ei vastaa, mutta kun Juhani on lähtenyt, katsoo hän perään onnellisena hymyillen.

Juhanin työpaikalla kollegat pilailevat jälleen. Kamera tutkii talojen ikkunoita, seiniä ja savupiippuja. Juhani on kadulla ja ostaa neilikoita. Hän menee sairaalaan ja havaitsee järkyttyen Ritvan sängyn olevan tyhjä. Henkilökunta siirtää toista vuodetta, jonka potilas on peitetty lakanalla. Tuttu hoitaja havaitsee käytävässä surevan Juhanin ja lohduttaa Ritvan olevan vain pienessä leikkauksessa, parin viikon kuluttua voisivat jo vaikka hääkellot soida. Juhani sopertelee kiitollisena ja lähettää Ritvalle terveisiä, että hän tulee joka päivä tätä katsomaan.

Kolmen viikon kuluttua Juhani odottaa Vespallaan Ritvan ikkunan alla. He ajavat tyytyväisinä ja onnellisina ulos Helsingistä, maalle.



Kesällä kello 5. Ritva ja Juhani Hangon hiekkarannalla. Amatöörinäyttelijät Tuula Elomaa ja Martti Koski.

Kerronta

Erkko Kivikosken lähtökohta oli siis elokuvallisen ilmaisutavan kokeileminen ja uudistaminen. Tuoretta elokuvakerrontaa ja tekotapaa hän muiden "etsijöiden" tapaan toteutti kevyellä kuvauskalustolla. Se mahdollisti entistä liikkuvamman, kevyemmän ja raikkaamman estetiikan, jota saatettiin vielä korostaa amatöörinäyttelijöillä. Suomessa tähän tuli pakkokin, kun teatterinäyttelijät ryhtyivät lakkoon saadakseen paremman korvauksen elokuvarooleistaan sekä korvauksen televisiossa esitettävistä elokuvista. Tämä lakko kesti vuoden 1963 alusta vuoden 1965 kesään ja vaikutti ratkaisevasti kotimaiseen elokuvatuotantoon. Oikeita näyttelijöitä vaativat draamaelokuvat jätettiin tekemättä tai lykättiin hamaan tulevaisuuteen.

Myös Kivikoski joutui näyttelijäkysymyksen eteen tehdessään ensimmäistä pitkää elokuvaansa. Päähenkilöitä esittävät Martti Koski, Tuula Elomaa ja Carita Gren olivat amatöörejä, joille ei voinut kirjoittaa vaativaa tekstiä. Toisaalta he olivat "aitoja", maneerittomia nuoria, joista sai hyviä kuvia. Ohjaaja teki käsikirjoituksen itse, dialogin kehittivät Juha Tanttua ja Marja-Leena Mikkola. Kivikoski pitäytyi aiheessa, josta hänellä itselläänkin oli kokemusta, eli nuorten seurustelussa.

Tarina on kerrottu toteavasti ilman suurta tunnelatausta. Tunteita tai tapahtumia ei korosteta erityisin tehokeinoin, kuten erikoisin kamerakulmin, valaistusratkaisuin, tunteikkaalla musiikilla tai äänitehosteilla. Ainoastaan Juhani luullessa Ritvan kuolleen zoomaa kamera sairaalavuoteeseen ja kitara soittaa äkillisen korostuksen. Tämäkin kohta ohitetaan nopeasti. Musiikkia tosin käytetään tunnelmien kuvaamiseen, mutta koska kaiken aikaa pysytellään cool jazziin, dixielandiin, tanssirytmieihin tai impressionismiin viittaavissa musiikkityyleissä, ei musiikkia koe erityisen tunteisiin vetoavana alun haikeaa saksofonisooloa mahdollisesti lukuun ottamatta. Päinvastoin, musiikki luo omalta osaltaan vaikutelmaa tunteiden peittämisestä ja sentimentaalisuuden välttämistä, kuten vakiintunut termi "cool jazz" antaa ymmärtää.

Elokuvan kohtaukset liittyvät toisiinsa kevyesti, pääsääntöisesti ilman selittäviä siirtymisiä. Esimerkiksi Ritva ja Juhani kuvataan lähtemässä telttapaikalta, mutta heidän ei näytetä saapuvan uimarannalle. Kamera tuntuu tavoittavan heidät siellä myöhemmin miltei sattumalta sekalaisten otosten jälkeen. Ohjaaja itse kertoi Kainuun Sanomien haastattelussa 28.11.1963: "Pääpaino on filmin käsittelytavassa. Vältin käyttämästä juonta. Sen sijaan esitin päähenkilöni eri tilanteissa. Katsojan mielessä punoutuu pikkuhiljaa yhtenäinen kuva, juttu rakentuu sillä lailla." Tällainen käsittelytapa oli tyyppillinen modernille taide-elokuvalle, jossa juoni ei usein ollutkaan keskeinen, vaan henkilöt. Ulkoisen toiminnan sijaan keskitytään subjektiiviseen todellisuuteen, henkilöiden sisäiseen minuuteen.

Myös *Kesällä kello 5* esittää päähenkilönsä Juhani (Martti Koski) ja Ritvan (Tuula Elomaa) usein mielteliäinä. Ajatukset voi arvailla ulkomuo-

dosta, joskus jossain määrin musiikista, tai sitten ne kuullaan sisäisenä puheena, ei-diegeettisenä äänenä.

Ulkoinen maailma esitetään vauhdikkain kuvakollaasein Hangon uimarannalta, Linnanmäeltä, Helsingin liikenteen vilinästä tai kerrostalosta. Näitä kohtauksia ei erityisesti sidota päähenkilöihin, eivätkä he edes esiinny kolmessa viimeainituksessa. Ja vaikka he esimerkiksi ovat mukana uimarannalla, kohtaaminen ei esitä rantaa heidän kokemanaan, vaan ikään kuin ulkopuolelta. Tämä korostaa modernille taide-elokuvalle ominaisesti ohjaajan osuutta. Murrosajalle kuvaavaa on, että tuon ajan lehtikirjoituksissa näitä kollaasikohtauksia pidetään hauskoina, virkistävinä ja hyvin tehtyinä, mutta ei oikein ymmärretä niiden irrallisuutta (ks. esim. Saure 1963).

Elokuvassa on myös paljon perinteisen kauniita maisemia ja kuvia. Kuvaaja Virke Lehtinen teki työnsä kuitenkin kliseitä välttämällä. Hänet ja Kivikoski palkittiinkin Jussilla vuoden lupaavimmasta esikoistyöstä. Myös leikkaaja Juho Gartz sai Jussi-palkinnon osittain tämän elokuvan ansiosta.

Analyysi *Kesällä kello 5:n* musiikista

Esittelen seuraavaksi erilaisten musiikkiaiheiden käyttöä *Kesällä kello 5:n* eri kohtauksissa. Aloitan kitarasooloista, jatkan saksofonisooloilla, kaupunkiteemaksi nimeämälläni cool jazz -yhtymämusiikilla, sotelukohtauksiin liittyvillä teemoilla ja lopuksi tarkastelen erikseen vielä elokuvan päättävää swing-dixieland-musiikkia.

Yksinäinen kitara

Kesällä kello 5:ssä on käytetty solistista sähkökitaraa kahdessa kohtauksessa: elokuvan alkumusiikkina ja Juhanin ja tyttö 2:n sänkykohtauksessa.

Elokuva alkaa muutamalla kitarasoinnalla, kun kuva on vielä kymmenisen sekuntia musta. Sitten kuvaan ilmestyy teksti "Elokuva esittää", jonka jälkeen kuva on taas muutaman sekunnin musta. Sähkökitara aloittaa pehmeästi jazztyylisen, mollissa kulkevan hieman alakuloisen musiikin, josta alkutekstien aikana muodostuu blues choruksen mukaelma. Kuva aukeaa pienen alkusoiton jälkeen melodian alkaessa. Alkutekstit esitetään tyyliteltyä maalatun merenrantamaiseman päällä.

Kitaristi soittaa rauhallisesti, tempoa vapaasti käsitellen. Teema, jota kitaristi muuntelee, kuullaan elokuvassa myöhemmin muutamaan kertaan erilaisina cool jazz -tyyppisinä sovituksina. Niitä kuitenkin välttämättä tähän alkukitarointiin yhdistä, koska soitinnus, tempo ja käsittelytapa ovat niin erilaiset.

Yksinäinen kitara, soiton pehmeys, lyhyt kaiku ja käytetty mollivoittoinen bluesasteikko luovat intiimin, hieman surumielisen mutta lohdullisen tunnelman. Laiskahko pulssi tekee musiikista mietiskelevän oloista. Nämä vaikutelmat siirtyvät myös odotuksiin alkavasta elokuvasta: pienimuotoin-

suus ja mahdollisesti ihmisten mielenliikkeet ovat keskeisiä, ei niinkään eepisyys, repivä draama tai vauhdikas toiminta.

Alkumusiikiksi instrumenttivalinta on mielenkiintoinen. Kaikenlainen huomiota herättävyys on tästä kaukana. Musiikki tuntuu soivan jonkinlaisessa yksityisessä, ei julkisessa tilassa. Perinteiselle alkumusiikille usein ominaisesta speaktaakkelimaisuudesta poiketen tekijät ovat halunneet elokuvalle pehmeän alun, joka jollakin tavalla tuntuu heti siirtävän katsojan elokuvakokemuksen keskelle sen sijaan, että se johdattelisi siihen vähitellen.

Yksikseen soitteleva kitaristi soittaa tavallaan tietyllä kohderyhmälle, mahdollisesti kaupunkilaisille nuorille tai nuorehkoille jazzharrastajille, koska soittotyylillä sekä bluesvaikutteinen asteikko ja melodianmuodostus liittyvät jazziin. Soitto on kuitenkin niin pehmeää, että esimerkiksi iskelmämusiikin ystävänkään tuskin tuntevat vierautta. Sähkökitaran ja modernin jazzvaikutteisen musiikillisen kielen käyttö luovat kuitenkin vahvaa ajan-kohtaisuuden tuntua.

Musiikin ei voi havaita reagoivan esille tuleviin teksteihin. Se päättyy arpeggiona soitettuun edeltäviin sointukulkuihin nähden outoon sointuun Eb, A, Db, F, Ab, C. Se ei raasta korvia, mutta jättää musiikin lopun ikään kuin avoimeksi. Kun alkutekstien loputtua musiikki vaihtuu, seuraava saksofonisoolo alkaa osittain samoin sävelin. "Outo" sointu on siis silotellut tietä tulevalle musiikille. Gorbmanin (1987, 90) mukaan Hollywood-studioiden musiikkiosastojen nyrkkisääntö oli, että musiikin pitää olla poissa vähintään 15 sekunnin ajan, jotta sen voi huomiota herättämättä aloittaa toisessa sävellajissa.

Kesällä kello 5:n alkumusiikin funktiot ovat siis perinteiset. Se ilmoittaa – vaikkakaan ei fanfaarein –, että elokuva alkaa ja vaikuttaa näin voimakkaasti elokuvan rakenteeseen. Tämä korostuu, kun kuvassa näkyy aluksi vain mustaa. Toiseksi, se johdattaa tulevan elokuvan tunnelmiin ja antaa tietoa elokuvan genrestä: pienimuotoinen, pohdiskelleva ihmissuhde-elokuva, ei vauhtia, ei suurta draamaa, mahdollisesti miellyttävää pehmeyttä tai lohdullisuutta. Klassisten Hollywood-elokuvien tapaan se esittelee yhden elokuvan keskeisistä musiikkiteemoista. Kolmanneksi, se luo ajankuvaa ollen vahvasti kiinni nykyhetkessä. Neljänneksi, musiikki toimii rakenteellisesti sitoen alkutekstijakson yhteen. Viimeinen sointu sitoo sen myös elokuvan tarinan alussa kuultavaan musiikkiin samalla, kun se avoimuudellaan antaa tilaa tarinan monille mahdollisuuksille, niin kuin useissa moderneiksi kutsutuissa elokuvissa tapahtuu.

Yksinäinen kitara palaa ääneen Juhaniin ja tyttö 2:n peuhatessa sängyssä. He suutelevat ja Juhani haluaa riisua tytön rintaliivit. Tyttö vastustelee mutta suostuu lopulta. Melodia on toinen kuin alkumusiikissa. Ensimmäiset ja viimeiset tahdit ovat hieman espanjalaistyylliset ja luovat jännittyneitä odotusta. Tyyliltään tämä ei muistuta mitään muuta musiikkia tässä elokuvassa. Keskellä musiikkia, tytön vastustellessa, kuullaan muuhun musiikkiin enemmän liittyvää eloisa jazzin kaltaista sävelkieltä ja fraseerausta.

Tämän kohtauksen musiikin funktioita on hankala arvioida. Soolokitara sinänsä luo intiimin tunnelman ja kohottaa kohtauksen naturalistisuuden yläpuolelle. Espanjalaistyylinen soinnutus luo jonkinlaista jännitystä, ja kysymys saattaisikin olla Juhaniin jännityksestä hänen yrittäessään aloittaa uutta suhdetta. Joka tapauksessa musiikki sitoo kohtauksen otokset yhteen.

Saksofonisoolo

Soolosaksofonia on käytetty elokuvan kahdessa kohtauksessa. Musiikki on molemmissa sama, toisessa se vain loppuu hieman kesken.

Alkumusiikin jälkeen musiikissa on lyhyt tauko, kun kuva muuttuu maalauksesta oikeaksi maisemaksi. On aurinkoinen kesäaamu, ja kamera vaeltelee Hangon merimaisemassa pysähtyen hetkeksi tyhjiin uimakop-
pirivistöön hylätyn näköisellä uimarannalla. Alttosaksofoni improvisoi kuville sisältöä cool jazz -tyyliin miltei ilman vibratoa. Se alkaa huutoa tai valitusta muistuttavalla viiden sävelen aiheella, joka jää pieneksi hetkeksi kaikumaan maisemakuvan yllä korostaen sen avaruutta ja toisaalta autittua. Mollin tuntu ja kromatiikka luovat melankolisen vaikutelman. Ääni vaikuttaa myös kimpoavan vedestä kaikuisuutta. Siitä soolo jatkaa levottomasti improvisoiden. Sävellaji vaihtuu koko ajan, eikä minkäänlaista kiinnekohtaa löydy muutaman kerran toistuvia viittauksia viisisäveliseen "valitukseen" lukuun ottamatta. Musiikkia kuunnellessa ei voi aavistaa sen tulevaa suuntaa. Se on täysin epävakaa, vaikkakin se kuulostaa aivan luontevalta. Soittaja hallitsee instrumenttinsa hyvin ja soittaa taitavasti kliseitä kaihtaen. Soittotapaa voi verrata esimerkiksi merkittävän cool jazz -vaikuttaja Stan Getzin tyyliin. Myös musiikin tempo elää koko ajan. Se vaihtelee rauhallisesta hyvin nopeisiin pyrähtelyihin, kiihtyen ja hidastuen vapaan luontevasti.

Diegeettisiä ääniä ei kuulu. Kamera panoroi vasemmalta oikealle lahdelman rantoja myötäillen zoomaten lopulta lyhyesti erään niemen keskelle ja siirtyy sen jälkeen suoralla leikkauksella kuvaamaan pientä yhden teltan leiripaikkaa. Aluksi kamera on pitkään paikoillaan näyttäen yleiskuvaa paikasta. Sitten se panoroi hitaasti pitkin nuotiota, uimapukuja ja teltaa pysähtyen teltan suljettuun vetoketjuun. Musiikki rauhoittuu teltaa lähesyttäessä ja päättyy viisisäveliseen "valitukseen". Kuva siirtyy suoralla leikkauksella sisälle teltaan, jossa Juhani pohdiskellee pysähtynyttä suhdettaan Ritvaan. Sisäinen puhe jatkaa luontevasti saksofonisooloa.

Juhani miettii tympääntyneenä tulevaisuutta: mennäkö naimisiin, mikä ei tunnu oikealta, vai erota lopullisesti – mikä ei sekään miellytä. Mahdollisesti katsoja kokee oivalluksen: Hangon maisemien ja leiripaikan yhteydessä kuultu musiikki olikin siis johdantoa tähän, se tulkitsi Juhaniin tunnelmia.

Hangon maisemien yhteydessä olisi muutamaa vuotta varhaisemmassa suomalaisessa elokuvassa todennäköisesti kuultu jotakin muuta musiikkia. Taggin ja Claridan (2003, 670–671) empiirisissä testeissä kuulijat liittivät luontomielikuvat tonaalisiin sävelmiin, eivät ollenkaan jazziin, joka ei tuonut mieleen myöskään vettä tai ulkoilmaa. Jazz kauniin luontokuvan äänenä on siis uusi ilmiö, ja se antaa vaikutelman modernista elämänmuodosta ja kaupunkilaisuudesta. Se viittaa myös koulutustasoon, koska jazzharrastajien pieni joukko kehittyi lähinnä oppikouluissa ja lukioissa (Kurkela 2003, 398–399). Kuvan siirtyessä Juhaniin katsoja yhdistää nämä assosiaatiot häneen.

Jazzhistorioitsija Bruce Johnson yhdistää modernin urbaaniuden jazziin ja siihen olennaisesti kuuluvaan improvisaatioon: kaupunkilaistuneessa elämänmuodossa meidän pitää koko ajan suhteuttaa tekemisiämme muihin ihmisiin ja olla valmiita muutoksiin, esimerkkinä vaikkapa tavallinen kadulla liikkuminen (Johnson 2000, 182).⁸⁴ Myös Nettelbeck (2000, 183) vertaa modernia jazzia 1960-luvun alun (pariisilaiseen) nykyelämään. Voidaan siis ajatella musiikin korostavan ja tuovan esiin erityisesti Juhanin, mutta muidenkin elokuvan henkilöiden kaupunkilaisuutta ja modernille elämälle ominaisia ongelmia.

Lasanen muisteli saksofonisoolon, kuten elokuvan muunkin musiikin, kuvastaneen aika paljon sitä musiikkia, jota hän ylipäättään siihen aikaan teki. Hän oli mielestään melko vanhanaikainen tuossa vaiheessa, koska kiinnitti tavanomaista enemmän huomiota melodiseen linjaan, mikä ei hänen mukaansa ollut niin suosittua. Toisaalta hänen muusikkoutensa pohjautuu swingmusiikkiin, joten rytmi oli hänelle kuitenkin erityisen tärkeä. (Lasanen 16.6.1997.) Koko jazzin kenttää ajatellen *Kesällä kello 5:n* musiikki on kuitenkin lähellä tuolloista modernia jazzia, joten aikanaan Lasasen musiikki on epäilemättä kuulostanut hyvinkin tuoreelta. Soolo on lisäksi jatkuvien sävellajivaihdostensa takia harvinainen ja kokeileva.

Alun ”valitus”, ”cry”, on jazzille ominaista ilmaisua ja viittaa alun perin mustien kokemaan epäoikeudenmukaisuuteen, mutta on sitten levinnyt kuvastamaan ihmisen olemassaolon tuskaa yleisemminkin. Vastaavanlainen kohta on esimerkiksi Komedan jazzvaikutteiseen viihdemusiikkityyliin säveltämässä elokuvassa *Veitsi vedessä*. Purjehtimaan lähtevän modernin pariskunnan ja liftarin lähtiessä lipumaan alkaa musiikki samankaltaisella saksofonin ”valituksella”, joskaan ei melankolisuudestaan huolimatta yhtä tuskaisella kuin Lasasen musiikissa. Sävelmä ja soinnutus ovat tonaliteetiltaan perinteisempiä ja harmonisemman oloisia. Tämän puolalaiselokuvan ensi-ilta oli Suomessa 26.4.1963⁸⁵.

84. Jazzin ja modernisaation yhteydestä ks. Johnson 2006.

85. Ulkomaisten elokuvien esitystiedot on otettu Suomen elokuva-arkiston ja Valtion elokuvatarkastamon Elonet-internetsivustolta www.elonet.fi 2.7.2007.

Lasanen huomauttaa, että saksofonisoolo ei ollut laiskuutta, vaan suunniteltu teho, joka olisi moniäänisellä kudoksella menetetty. Tunnelmassa piti kuulua autius ja jonkinlainen riipaisevuus. "Kun suhde ei mennyt hyvin, piti saada kuuluviin se ristiriita, että tämä ei tunnu kivalta. Musiikilla haettiin jonkinlaista dramatiikkaa." (Lasanen 16.6.1997.)

Kivikoski on käsikirjoitukseen merkinnyt yksinäisen alakuloisen sellon. Lopputuloksena on kuitenkin Lasasen ominta osaamista, kompleksinen saksofonisoolo, joka tyyllillisesti jatkaa alkumusiikin jazzkategoriasa. Kivikoski sanoikin olleensa erittäin tyytyväinen kaikuvan saksofonin ääneen. Musiikki miellytti häntä itseään, ja se oli "synkassa" kuvallisen ilmaisun kanssa. (Kivikoski 16.9.1998.)

Elokuvan ensimmäisen kohtauksen musiikilla on useita funktioita. Ensimmäkin se luo tunnelman. Toiseksi, se vahvistaa kaiullaan alun merimaiseman avaruutta ja rannan tyhjyyttä, eli ilmaisee tilaa. Kolmanneksi, yksinäinen instrumentti myös muistuttaa elokuvan pienimuotoisuudesta ja intiimiydestä, sen genrestä. Neljänneksi, valittu musiikillinen kieli, instrumentti ja improvisoitu soittotapa luovat vahvaa ajan ja paikan tuntua modernissa kaupunkilaisuudessaan. Viidenneksi, musiikki sitoo elokuvan alun esittelevät otokset yhteen johdattaen katsojan luontevasti Hangon yleiskuvista pieneen teltaan. Kuudenneksi, Juhanin sisäistä puhetta kuunnellessa huomaa edeltävän musiikin kuvan Juhaniin mielen leptomuutta.

Täsmälleen sama musiikki kuullaan elokuvassa myöhemmin, kun Ritva koko yön Juhania odotettuaan nousee puiston penkiltä ja sisäisessä puheessaan ilmaisee luovuttavansa: ero on tosiasia, joka on vain hyväksyttävä. Aurinko paistaa, Juhanin asunto on autio ja skootteri yksinäinen. Musiikki häipyä jään hieman alussa kuultua improvisaatiota lyhyemmäksi. Tällä kertaa se valittaa Ritvan puolesta ja ilmaisee hänen tyhjyyden ja sisäisen autiuden tunnettaan. Samalla se muistuttaa koko tarinan alusta ja vertauttaa Ritvan tunnetilaa Juhanin alussa kokemaan tilanteeseen. Musiikki siis viittaa elokuvan sisällä itseensä.

Ohjaaja on käsikirjoituksessa suunnitellut kohtaukseen Harry Warrenin ja Al Dubinin kappaletta "The Boulevard of Broken Dreams". Kyseinen kappale on alun perin vuodelta 1933, mutta se oli hyvin suosittu 1950- ja 1960-luvun vaihteen Suomessa. Oman levytyksensä siitä tekivät Seija Karpio vuonna 1959, Jörgen Petersen kaksi vuotta myöhemmin ja Eija Pellinen vuonna 1962. Laulajattaret esiintyivät suomeksi otsikolla "Särkyneen toiveen katu". Tekijänoikeudellisista, tyyllillisistä tai muista syistä tämä kappale on saanut antaa tilaa Lasasen omalle saksofonisoololle.

Kaupunkiteema

Alkumusiikissa kitaralla soitettu melodia kuullaan siis elokuvan kuluessa muutamaan otteeseen erilaisina cool jazz -tyyliin toteutettuina muunnok-

sina. Olen nimennyt sen tässä muodossaan kaupunkiteemaksi. Kun Juhani alun pohdiskelujen jälkeen lähtee teltasta, alkaa musiikki uudelleen: tahkeasti, hieman pulssista jäljessä etenevä ryhmitön versio alkumusiikkiteemasta. Yhtyeen kokoonpanona on sordinoitu trumpetti, sähkökitara, vibrafoni ja akustinen basso. Musiikki määrittää Juhaniin kaupunkilaiseksi tässä maalaismaisemassa ja on edeltäviin suomalaisiin elokuviin verrattuna ilmeinen vastakohta kuvassa näkyvälle luonnolle. Musiikin velttous antaa vihiä myös Juhaniin tympeästä mielentilasta. Hän käy lähteelle, puhdistaa ja täyttää kahvipannun ja jatkaa merenrantaan, jonne päästyään musiikki loppuu.

Cool jazz sai alkunsa 1940- ja 1950-luvun vaihteessa reaktiona bebopille. Eräs cool jazzin keskeisistä hahmoista oli trumpettisti Miles Davis, jonka nonettolevytyksille tuolta ajalta annettiin jälkeinpäin nimi "Birth of Cool". Kind of Blue -albumilla vuonna 1959 oli suuri vaikutus jazzin kentällä. Davis soitti miltei ilman vibratoa, painotti yksinkertaisuutta ja lyyrisyyttä sekä vältti ylärekisterin käyttöä. (Ks. esim. Gridley 1988.) Jörgen Petersenin soitto muistuttaa tyylillisesti Miles Davisin soittoa. Lasasen (16.6.1997) mukaan Suomessa Petersenin lisäksi vain hän itse osasi soittaa elokuvassa kuultavaan tyyliin, mutta ei yhtä taitavasti. Myös sordino oli samanlainen kuin mitä Davis käytti ensimmäisenä Kind of Blue -albumin kappaleissa.

Vauhdikkaana ja rytmikkäänä kaupunkiteema kuullaan ensimmäisen kerran, kun Ritva ja Juhani ajavat ulos Hangosta kohti Helsinkiä, ja sordi-



Kesällä kello 5. Pahantuulinen Juhani ja hämmentynyt Ritva palaavat Hangosta kaupunkiin Pentti Lasasen jazzin soidessa. Tuula Elomaa, Martti Koski.

noitu trumpetti, sähkökitara, akustinen basso ja rummut soivat. Kyseessä on hyvin paljon *EP-X-503* -lyhytelokuvan aiheen kaltainen energinen jazz, joka vie ajatukset kiireiseen kaupunkiin ja siellä asuviin uudenaikaisiin ihmisiin. Musiikki kuulostaa päämäärätietoiselta. Lasasen mukaan hän on käyttänyt ajalle ominaisia sointuja sekä lisäsäveliä, jotka antavat musiikkiin mielenkiintoisen sävyn. Käytössä on mm. osa kokosävelasteikkoa, muunneltuja pienseptimisointuja sekä bluesasteikko.

Tämä on sen ajan bluesvoittoista soinnutusta. Vastasi sitä, missä pisteessä mainstream oli, ei mitään edistyksellistä, päinvastoin tietynlaista tuttua kamaa. Halusin sen ilmeen, että se todella herättäisi keskivertokatsojassa hänen tunteitaan jollain lailla. Tämä on kuitenkin palveluammatti. Toisaalta tuskin olisin osannutkaan perin edistyksellistä. Tietysti olisi voinut pyrkiä kunnianhimoisempaan, mutta se olisi helposti mennyt siihen, että olisin yrittänyt jotain, mikä ei ole omaa. (Lasanen 16.6.1997.)

Musiikki kuuluu kohtauksen äänistä voimakkaimmin, mutta myös liikenteen äänet kuuluvat vaimeina. Musiikki päättyy samaan aikaan kun Juhani pysähtyy Ritvan asunnon alaovelle. Musiikki on leikattu kuvan mukaan, pieni lopuke kuullaan blueskaavan kahdeksannen tahdin lopussa.

Mielenkiintoinen vertailukohde tälle musiikille on ajelumusiikki ruotsalaiselokuvassa *Metsien hurjat* (*Pojken i trädets*, Arne Sucksdorff 1961), johon Quincy Jones teki musiikin hänelle ominaiseen jazztyyliin, tässä tapauksessa big bandille. Elokuva nähtiin Suomessa tuoreeltaan, ensi-illalla 15. joulukuuta vuonna 1961. Jonesin amerikkalaistyylinen, äänekäs musiikki korostuu ehkä suhteettomastikin ruotsalaisten luontokuvien ja levottoman poikajoukon yhteydessä. Vaikka pojat ajavatkin autolla, räikeä musiikki ei oikein vaikuta kuuluvaan samaan tarinaan. *Kesällä kello 5:n* musiikki on yhtä pienimuotoista kuin elokuvan muukin ilmaisu ja vaikuttaa tehtävässään luontevammalta. Tämä oli myös Lasasen tietoinen pyrkimys:

Ei ole hyvä laittaa hirveästi ruutia sinne, missä sitä ei tarvita. Tämä on arkipäiväinen, pieni tarina, näiden pitää liikkua käsi kädessä. Parasta musiikkiahan et seuraa musiikkina, vaan tunnelman luoja, jota voidaan kyllä musiikinakin kuunnella, mutta ei niin että unohdat kuvat ja rupeat kuuntelemaan sitä musiikkia. (Lasanen 16.6.1997.)

Edellistä tyylillisesti täysin muistuttava musiikkiaihe pulpahtaa esiin muutamia kertoja erilaisissa siirtymissä, kun Juhani kulkee Helsingin kaduilla. Kun Juhani lähtee yöllä Vanhalta Ylioppilastalolta Marian sairaalaan, nähdään hänet kaupungin kaduilla cool jazzin soidessa. Kohtaus on lyhyt, mutta musiikki ehtii muodostaa pienen lopukkeen, kun Juhani ehtii sairaalan pihalle. Seuraavana aamuna Juhanin kiiruhtaessa kotoa sairaalaan kuullaan taas sama musiikkiaihe, joka loppuu sairaalan pihaan. Mo-

lemmilla kerroilla soitinkokoonpanossa ovat mukana sordinoitu trumpetti, alttosaksofoni, vibrafoni, sähkökitara, akustinen basso ja rummut. Melodia on erilainen kuin edellisissä kohtauksissa, mutta niin samankaltainen, että se voisi sisältyä samaan kappaleeseen.

Lasanen assosioi kaupunkiteemakohdat leikkisästi *Peter Gunn* -televiosarjaan (Lasanen 16.6.1997), ja niissä onkin samankaltaista soittotapaa, rytmikkyyttä ja aksentointia kuin kyseisessä Henry Mancinin TV-sarjamusiikissa 1950-luvun lopulta. Tämä toimintaelokuvaan ja -televiosarjoihin viittaavuus saakin musiikin kuulostamaan hillitystä cool-tyyppisestä toteutuksesta huolimatta maskuliiniselta ja päämäärätietoiselta. Taggin ja Claridan (2003, 670) testien mukaan koehenkilöt kokivat musiikin maskuliiniseksi, kun se oli rytmikästä, jos siinä oli esimerkiksi synkooppeja ja jos instrumentteina olivat esimerkiksi rummut ja kitara. Lasanen muistaa korostaneensa rytmiä ja kuuluvaa pulssia tavallaan ylikin, jotta saisi musiikin ”menevyyden” varmistettua (Lasanen 16.6.1997). Musiikki vaikuttaa sopivan menevältä tyypiltä vaikuttavan Juhani kumppaniksi, mutta kiltin perhetytön oloinen, miltei meikkaamaton Ritva vaikuttaa kuitenkin hieman eksyneeltä tässä modernissa älymusiikissa.

Kaupunkiteema kuullaan silloin, kun Juhani on tehnyt päätöksensä jättää Ritvan tai kun Juhani kulkee päämäärätietoisena kaupungilla. Vaikuttaa siltä, että Juhani ja Ritva, joiden ajatuksista osa käy selville sisäisenä puheena, pyrkivät nojaamaan enemmän järkeen kuin tunteeseen. Suuria tunteita ei elokuvassa muutenkaan esitetä. Jo nimeään myöten ”viileä” musiikki tukee tätä vaimennettua tunneskaalaa ollen pikemminkin älylistä kuin tunteikasta.

Mark C. Gridley (1988) esittää cool-nimitystä käytettävän erilaisista 1940- ja 1950-luvun vaihteesta syntyneistä modernin jazzin tyyleistä, jotka ovat hillittyjä, hiljaisia tai emotionaalisesti viileitä. Monet soittajat tosin vastustivat nimeä, koska kyseinen tyyli on yhtä vaativaa soitettavaa kuin mikä tahansa jazz, eikä se suinkaan heidän mielestään ole vailla tunnetta. Verrattuna esimerkiksi tunteikkaaseen romanttiseen orkesterimusiikkiin, kuten Tsaikovskiin, lienee cool jazzin tunteita esittävä skaala keskiverto-kuulijalle kuitenkin huomattavasti kapeampi.

Hitaampaa, mutta hieman saman oloista musiikkia kuullaan lyhyt päätelmä, kun Juhani pohdiskelee tilannetta öisellä kadulla tultuaan torjutuksi Marian sairaalan portilla. Hän ei tiedä, kuinka Ritvan on käynyt, eikä hän oikeastaan haluaisi mennä takaisin ravintolaan. Sordinoitu trumpetti soittaa mietiskelevää cool jazzia ilmentäen Juhani ajatusten kulun ja tunnelman. Se ei kuitenkaan ole ainoa ilmaisija, koska Juhani ajatukset kuullaan myös sisäisenä puheena. Vaellusta säestää hänen tunnetilaansa sopiva vapaa improvisaatio. Trumpettisoolo alkaa blues-rakenteella, mutta irtautuu asteittain kiinteästä muotorakenteesta muuttuen enemmän soolon kaltaiseksi, entistä levottomammaksi ja atonaalisemmaksi. Kuulijan on vaikea ennustaa, mihin musiikki törähdyksineen on milloinkin menossa.

Kun Juhani lopulta päättää lähteä takaisin ”Vanhalle” tyttö 2:n seuraan, jatkuu musiikki saumattomasti samantyyllisenä, mutta rytmikkäämpänä ja iloisempana kuin edeltävät kaupunkiteema-musiikit, ja mukaan tulevat sähkökitara, akustinen basso ja rummut. Vaihdoskohdassa kuva leikkaa otokseen, jossa Juhani kohtaa ystävänsä Kolmen sepän patsaalla, ja heti perään otokseen, jossa hän saattaa tyttö 2:a tämän asunnon alaovelle. Musiikki vaikuttaa ilmaisevan Juhanin toimintatunnelmaa, ja pian sen loputtua Juhani yllättäen jättää tytön ja lähtee kotiin ajattelemaan Ritvaa.

Kaupunkiteemalla on siis monia eri funktioita. Ensinnäkin rakenteellisesti se sitoo erilaisia siirtymisiä yhtenäisiksi. Toiseksi, se vaikuttaa ajan kulumisen kokemiseen, nopeuttaen näitä siirtymiä kohtauksesta toiseen. Kolmanneksi, se ilmaisee ajankuvaa ja paikkaa, kaupunkia sekä neljänneksi, seluonnehtii henkilöitä, jotka ovat nykyaikaisia, koulutettuja kaupunkilaisnuoria. Viidenneksi, se luo tunnelmia ja kuudenneksi, se luotaa mielialoja ja ajatuksia. Seitsemänneksi, se vaikuttaa myös toimivan eräänlaisena Juhanin omana teemana, joka toistuessaan luo elokuvaan koherenssia.

Kesällä kello 5:n cool jazzin tapaista musiikkia oli Suomessakin kuultu elokuvissa erityisesti 1960-luvun alusta lähtien. Yksittäisiä kappaleita oli niin koti- kuin ulkomaisissakin elokuvissa, vaikkakin kotimaisissa hyvin harvoin. Olli Hämeen kvintetti musisoi Aarne Tarkaksen vuonna 1952 ohjaaman *Yö on pitkä* -elokuvan muutamassa kohtauksessa. Kalevi Hartti sai jazzin lyhyesti kuuluville saman ohjaajan komediassa *Paksunahka* vuonna 1958 samoin kuin Tarkaksen nuorisodraamassa *Nina ja Erik* vuodelta 1960. Nuorisomusiikkia George Shearingin tyylinen pianojazz ei viimeksi mainitussa ole, vaan sitä soitetaan toisen päähenkilön isän 42-vuotissyntymäpäivillä. Lasasen (16.6.1997) mukaan kohtaus esittelee ajan käytäntöjä täysin totuudenmukaisesti. Erkki Melakoski laittoi ajanmukaista jazzia lyhyesti Åke Lindmanin ohjaukseen *Jengi*, johon hän muuten omien sanojensa mukaan ”joutui tekemään rautalankamusiikkia” (Melakoski 30.1.1996).

Näistä esimerkeistä huomaa, että mainitut säveltäjät, jotka haastattelujen perusteella kokivat itsensä ensisijaisesti jazzmuusikoiksi, kirjoittivat elokuvaan enimmäkseen muuta kuin ominta musiikkiaan. Ilmeisesti he kokivat Lasasen sanoin olevansa palveluammattissa ja katsoivat elokuvien vaativan erilaisen lähestymistavan. Heidän säveltämiään elokuvia tarkastellessa huomaakin, että ne edustavat kerronnaltaan hyvin perinteistä linjaa.⁸⁶

86. Olli Häme (oik. Hämäläinen) sävelsi myös elokuvat *Hän tuli ikkunasta* (Hannu Leminen 1952) ja *Viettelysten tie* (Kaarlo Nuorvala 1955); Hartti sävelsi musiikin esimerkiksi elokuvaan *Kuningas kulkureitten* (Roland af Hällström 1953), *Tyttö lähtee kasarmiin* (Aarne Tarkas 1956) ja *Olin nahjuksen vaimo* (Aarne Tarkas 1961); Melakoski mm. elokuvaan *Kertokaa se hänelle...* (Åke Lindman 1961), *Kun tuomi kukkii...* (Åke Lindman 1962), *Hän varasti elämän* (Aarne Tarkas 1962) ja *Villin Pohjolan kulta* (Aarne Tarkas 1963).

Suomessa nähtiin myös ulkomaisia uutta esteettistä näkemystä edustavia elokuvia, joiden musiikillisena kielenä oli ajanmukainen jazz. Erityisesti ranskalainen uuden aallon elokuva tuli tunnetuksi jazzin käytöstään. Colin Nettelbeck (2004) toteaa, että jo ennen Louis Mallen käännekohtana pidettyä ohjausta *Hissillä mestauslavalle* vuodelta 1957 oli Ranskassa tehty runsaat parikymmentä elokuvaa, joissa jazzilla oli merkittävä osuus. Ranskalaisissa uuden aallon elokuvissa jazzista tuli erittäin yleinen, ja ohjaajat käyttivät valmiita levytyksiä tai liveäänityksiä sekä amerikkalaisilta että ranskalaisilta muusikoilta. (Ibid., 165–166.)

Nettelbeckin mukaan jazzin käyttöön Ranskassa oli useita syitä. Ensinnäkin se oli sosiaalisena ilmiönä suosionsa huipulla ja oli luontevaa, että tämä hallitseva äänimaailma tuli esille myös elokuvissa. Toisaalta se oli monelle amerikkalaista elokuvaa ihailevalle ohjaajalle myös Amerikan symboli, joka synnytti mielle yhtymiä energisyyteen, rehentelevään voimaan, kauniiden naisten glamouriin, isoihin autoihin, väkivaltaan ja gangsterismiin sekä tietysti elokuvaan itseensä. Jotkut kokivat jazzin myös esteettisesti innostavana ja näkivät yhteyksiä toisaalta jazzin improvisaation ja toisaalta persoonallisten elokuvien tekemisen välillä. (Ibid., 167.)

Suomessa jazz ei ollut niin laajalti suosittu kuin Ranskassa, joten sillä ei täällä ollut samanlaista statusta. *Kesällä kello 5:n* yhteydessä käytettynä jazzin on vaikea ajatella olevan merkki amerikkalaisuuden ihannoimisesta, vaikka se jollain piilotasolla sitä saattaisi ollakin. Energisyyteen se epäilemättä rytmikkäästi esitettyä viittaa, vaikkakaan ei väkivaltaan, Peter Gunn -muistumista huolimatta. Isoista autoistakaan ei elokuvassa ääneen haaveilla: skootteri on se menopeli, jolla ”saa naisia”, kuten asiantunteva pikkunaskali toverilleen elokuvassa selittää.⁸⁷ *Kesällä kello 5:een* jazzia ei valittu musiikilliseksi kieleksi varta vasten erityisten tai uusien tehojen etsimiseksi vaan siksi, että se oli ohjaajan ja hänen kuvittelemiensa roolihenkilöiden ominta musiikkia.

Louis Mallen ohjaus *Hissillä mestauslavalle* vuodelta 1957 sai ensi-iltansa Helsingissä 4.11.1960. Miles Davisin siihen tekemä musiikki kuuluu samaan cool-kategoriaan kuin Lasasen musiikki *Kesällä kello 5:een*. Toisin kuin *Kesällä kello 5*, *Hissillä mestauslavalle* sisältää vain musiikkikatkelmia, ei musiikkia, jolla olisi jonkinlainen muoto.

Nettelbeckin mukaan Davisin musiikki oli kumouksellista siinä, että se ei vain säestänyt kuvaa tai luonut tunnelmia, vaan toimi itsenäisenä osana elokuvaa tuoden kokonaisuuteen oman ulottuvuutensa. Mallen mukaan musiikki piti yllä tietynlaista sävyä koko elokuvan ajan antaen sille yhtenäisyyttä. Nettelbeck kokee, että Davis on näin nostanut elokuvasta esille piirteitä, jotka muuten olisivat jääneet huomaamatta. Davis ei hänen

87. Suomessa nuorisolla ei juuri autoja ollut käytössäänkään tuohon aikaan, joten skootterin omistaminen oli myös realismia.

mielestään ole lisännyt musiikkia elokuvaan, vaan hän soittaa elokuvan kanssa, ikään kuin se olisi toinen instrumentti. Lopputuloksena on miltei jazzin ja elokuvan keskinäiset jamit. (Nettelbeck 2000, 170.)

Myös erityisesti Kurkvaara ja Kivikoski etsivät elokuvaansa musiikkia, joka nousisi omalle tasolleen. *Kesällä kello 5:n* musiikki tuo elokuvaan oman tasonsa ja luo siihen yhtenäisyyttä. Samoin se esiintyy monessa kohtauksessa tasaveroisena kuvallisen ilmaisun kanssa, mutta ei kuitenkaan vedä huomiota pois siitä. Erityisesti alun saksofonisoolo, soutilukohtaus ja lopun swing-dixieland ovat tällaisia kohtia, mutta myös kaupunkiteema, vaikkakin hieman vaimeammin.

Jean-Luc Godard puolestaan käytti ranskalaisen Martial Solalin säveltämää jazzia esikoisohjauksessaan *Viimeiseen hengenvetoon* (*A bout de souffle*) vuonna 1960. Se sai ensiesityksensä Suomessa vasta 11.9.1964, joten *Kesällä kello 5:ttä* tehtäessä ohjaaja ja säveltäjä eivät todennäköisesti olleet sitä nähneet. Sitä voi kuitenkin käyttää vertailuesimerkinä.

Solal kirjoitti eri henkilöille omia teemoja, joita käytetään johdonmukaisesti. Nettelbeck (2000, 182) vertaa musiikkia ja Godardin esteettistä lähestymistapaa: välillä kerronta on jäsentynyttä, välillä taas elokuva on lähinnä irrallisten kuvien ja äänien virtaa. Tässä mielessä elokuva muistuttaa aivan *Kesällä kello 5:ttä*. Lisäksi Nettelbeckin mukaan vain modernein, kompleksinen jazz voi vertautua Godardin elokuvan tavoittelemaan aikansa nykyelämään. Hän vertaa elokuvaa be-boppiin ja free jazziin. (Ibid., 183.)

Kesällä kello 5 on puolestaan verrattavissa cool jazzin hillittyyn ilmaisuun. Helsinkiläinen moderni elämä ja erityisesti tämän elokuvan tapahtumat ovat rauhallisempia kuin Godardin elokuvassa, johon free jazz tuo oman vireensä. Toisaalta Solal on kirjoittanut naispäähenkilölle sointuisan viihdemusiikkiteeman, jossa ei free jazzin levottomuudesta ole tietoaakaan. Mahdollisesti tyttö edustaa päähenkilölle sellaista (utooppista) rauhaa, joka ilmenee erityisesti tytön musiikkiteemassa. *Kesällä kello 5:ssä* vastaavanlainen osa on soutilukohtauksen musiikilla.

Kuvakoostemusiikit

Nuoret lähtevät myöhemmin yleiselle uimarannalle, joka on jo täynnä väkeä. Siirtyminen teltalta rannalle tapahtuu modernille elokuvalle tyypillisellä tavalla: nuoret lähtevät teltalta kävellen, mutta heidän ei näytetä saapuvan rantaan, vaan kuva kiertelee muissa rannallaolijoissa pitkään, ennen kuin ”huomaa” heidät muiden joukossa.

Aurinkoisella rannalla kamera nappaa etsimeensä monenlaisia vapaa-päivän viettäjiä: on voimisteleva vanhus, aurinkoa ottavia kaunottaria, rantaleijona, karhukävelyä harrastava pienokainen, kannettavan levysoittimen vieressä twistaavia tyttöjä sekä lihava setä, joka ei tahdo uskaltaa kastaa itseään kokonaan. Käsikirjoituksen mukaan ”[t]ämä sarja koostuu enimmäkseen salaa otetuista kuvista – tarkoituksena on hauska uimaran-

tatunnelma nopealla kuvatempolla musiikin mukaan – lopullinen tulos riippuu siitä millaisia kuvia onnistutaan saamaan.”

Kohtaus on pitkä ja leikeltä lyhyehköiksi irrallisiksi otoksiksi. Sitä pitää koossa iloinen ja reipas rautalankamusiikkia tyyllittelevä twist, johon jazzillisia piirteitä tuovat instrumentointi, soittotapa, vuorottelevat soolot ja improvisointi. Saksofoni muistuttaa myös rock’n’ rollista. Kutsun tätä musiikkia rantatwistiksi. Se etenee 12 tahdin blues choruksen mukaan. Paikoitellen musiikki tuntuu kevyesti myötäilevän kuvassa olevien liikkeitä. Mukana on myös diegeettisiä ääniä, erityisesti lasten ilakointia. Se on kuitenkin ei-diegeettisesti käytettyä taustääntä. Suoraan kuvaan liitettävää ääntä ei kuulla, kuten esimerkiksi levysoittimen ääntä. Kuvat ovat hauskoja, ihmiset tuntuvat viihtyvän helteisellä rannalla, ja musiikki tukee tunnelmaa. Se vaikuttaa luovan yhteisöllisyyttä lomaviettäjäiden keskuuteen. Pahantuuliset Juhani ja Ritva erottuvat joukosta, sillä muiden iloisuus tuntuu korostavan heidän tympeyttään. Juhani katselee vieraita naisia. ”Rantatwistin” vauhti pysyy hyvin yllä 12 blues choruksen verran, kunnes Ritvan ja Juhaniin tuttavat tulevat kyselemään kuulumisia ja musiikki häipyä. Tuttavat kehottavat tulemaan illalla paikalliselle tanssilavalle, sillä ”onhan se kiva kattoo, kun maalaiset twistaa”. Poika näyttää esimerkkiä ja iloinen uimarantatwist tulee uudelleen kuuluviin. Tuttavien lähdettyä Juhani ja Ritva riitelevät. Twist jatkuu vielä hetken, tasan siihen asti, kun lihava setä lopulta sukeltaa. Läiskäystä korostaa kitaran leveä loppusointu.

Kamera on kiinnostunut rannan tapahtumista yleensä ja kastautumista aristelevasta sedästä yhtä paljon kuin elokuvan päähenkilöistä. Tämä korostaa ohjaajan asemaa: hän voi näyttää katsojille mitä huvittaa, hänen ei suinkaan tarvitse pitäytyä keskeisissä roolihenkilöissä ja johdonmukaisen tarinan esittämisessä.

Mitä musiikki tekee tässä kohtauksessa? Epäilemättä se pitää koossa pitkäkököä kuvasarjaa. Elokuvassa on kylläkin toisaalla samankaltainen hauska jakso helsinkiläisistä liikennepoliiseista ruuhkan keskellä, ja se on toteutettu ilman musiikkia voimakasta liikenteen ääntä ei-diegeettisesti käyttäen. Kivikoski on käsikirjoitukseen merkinnyt ”jazz blues” -musiikkia, mutta se on lopullisesta toteutuksesta jäänyt pois. Muutamassa ravintolakohtauksessa puolestaan soi ei-diegeettisenä voimakas äänten sorina, jolloin dialogi ei kuulu. Nämä kyseiset kohtaukset ovat kuitenkin huomattavasti lyhyempiä kuin uimarantakohtaus.

Mahdollisesti ohjaaja on halunnut vähän lisävauhtia hitaasti alkaneeseen filmiin, kuten ”nopea kuvatempo musiikin mukaan” antaa ymmärtää. Musiikki rytmittää pitkän kuvasarjan iskeväksi ja luo tunnelmaa tuntuaan lisäävän ihmisten viihtyvyyttä ja iloa. Toisaalta se korostaa Juhaniin ja Ritvan epäsopeutta ja pahaa tuulta vastakkaisuudellaan. Rannalla voisi todellisuudessa soida twist, kuten kannettavassa levysoittimessa pyörivä levy ja tanssijat osoittavat. Kysymyksessä on siis ajanmukainen musiikki.

Se on kuitenkin viihteellisempää kuin edeltävä kaupunkiteema. Twist on ajanvietemusiikkia, joka sopii huolettomaan, rannalla vietettyyn hellepäivään. Kivikoski on käsikirjoituksessaan suunnitellut käyttävänsä kohtauksen musiikkina iloista cha-cha-chata, mutta twistiin Lasanen sai idean rannalla tanssivista tytöistä. Tämän musiikin kohdeyleisö on laajempi ja todennäköisesti toinen kuin cool jazzilla.

Musiikki siis ensinnäkin sitoo kohtauksen yhteen ja toiseksi, se vaikuttaa ajan kulumisen kokemiseen. Kolmanneksi, se rytmittää kohtausta ja neljänneksi, se luo tunnelmaa. Viidenneksi, se korostaa päähenkilöiden vastakkaista tunnelmaa sekä kuudenneksi, se ilmaisee aikakautta. Seitsemänneksi, se ilmaisee elokuvan henkilöiden, tässä tapauksessa siis rannalla olijoiden, sosiaalista statusta "suurena yleisönä" verrattuna cool jazzin pieneen harrastajajoukkoon.

Lasanen kertoi, että rantatwist on leikattu musiikin mukaan. Hänellä oli käytössään karkeasti leikattu kopio, jonka mukaan hän teki musiikkia. Voimisteleavan vanhuksen liikkeet ratkaisivat tempon. Jaksot olivat melko selvät, mutta esimerkiksi molskahdukset leikattiin tarkasti musiikin mukaan. (Lasanen 16.6.1997.)

Samantapaisena "paikallistunnelman" määreenä soi myöhemmin Linnanmäellä viimeistelemättä jätetty rock-tyylinen lyhyt katkelma (Lasanen itse ulvoo: "Hey little baby, would you come and rock!"). Juhani on jättänyt Ritvan ja lähtenyt kaupungille. Häntä itseään ei näy Linnanmäki-kuvissa, joten katsojalle ei selviä, onko hän menossa mukana vai onko kyseessä vain kameratutkielma erään kansanosan illanvietosta. Musiikin lähde ei myöskään ole selvä: toisaalta se on ei-diegeettistä, toisaalta se tuntuu kumpuavan Linnanmäen meluisuudesta.

Kivikoski suunnitteli käsikirjoitusvaiheessa Linnanmäkikohtaukseen latinalaisamerikkalaista musiikkia, jolla olisi ollut merkittävä rooli kuvakoosteen leikkauksessa ja korostuksissa. Jostain syystä tämä ei ole toteutunut, vaan rock-tyylitelmä on mukana hieman erillisenä, ei tarkasti kuviin liittyen.

Kolmas kuvakoostemusiikki kuullaan Juhaniin mieltiessä sairaalakäynnin jälkeen työpaikallaan suhdettaan Ritvaan. Kohtauksen alussa ja lopussa nähdään tuijottava Juhani. Elokuvasa ei näytetä, että Juhani katsoisi ikkunasta, vaan tutkielma seinistä, ikkunoista ja syöksytörvistä esitetään irrallisena. Sen aikana kuullaan atonaalinen ja vapaasti improvisoitu vibrafonisoolo. Se muistuttaa hieman *Komisario Palmun erehdyksen* alkumusiikin marimbasooloa.

Tulkitsen vibrafonin syöksähtelyjen kuvastavan Juhaniin ajatusten myllerrystä. Musiikki ilmaisee myös ajan tiivistettyä kulumista: tutkielman alussa on aamu ja lopussa iltapäivä, eli musiikki on sitonut ajallisen hyppäyksen.

Soutelukohtaus

Elokuvan rakenteen kannalta mielenkiintoinen on soutelukohtaus, joka näytetään kahdesti. Juhanin pyöriessä kaupungin tarjoamissa iltariennoissa Ritva istuu puiston penkillä hänen ikkunansa alla ja muistelee puolinukuksissa heidän onnenhetkiään maalla, Ritvan vanhempien luona. Muistoon leikataan suoraan nykyhetkestä. Alussa Juhani, makaillen kalliolla Ritva kainalossaan, pohdiskelee rakentavasti elämän kauneutta, ihmiseksi kasvamista, ihmissuhteiden vaikeutta ja itsensä kehittämistä. Sitten Ritva haastaa Juhanin juoksemaan kilpaa soutuveneelle. He juoksevat alas kalliota reippaan swingin tahdissa. Musiikki on huoletonta ja iloista, toisin kuin cool jazz. Juhani kompastuu, ja kun Ritva kääntyy, muuttuu musiikin tempo hitaaksi kuvastaen Juhanin hidasta ontumista rantaan. Klarinetti fraseeraa liu'utellen, niin että syntyy humoristinen vaikutelma. Musiikki loppuu kesken choruksen.

Musiikin ja koko tämän elokuvallisen "välkkeen" funktio on kuvastaa sitä iloista ja kevyttä tunnelmaa, jonka vallassa nuoret ovat. Musiikki myös kaksintaa liikettä, alun vauhtia ja lopun ontumista korostaen sen huvittavaa puolta tarjoten näin tekijän näkökulman tapahtuneeseen.

Nuoret lähtevät soutelemaan. Kun vene lipuu veteen, alkaa kitara soittaa pehmeästi rauhallista walking base -säestyskuviota, joka muistuttaa vanhoista venelauluista, vaikka onkin tasajakoinen. Muutaman tahdin kuluttua tulee säestykseen mukaan vibrafoni, ja taas muutaman tahdin



Kesällä kello 5. Kesäidylli, joka nähdään sekä Ritvan että Juhanin muistikuvana.

kuluttua aloittaa huilu lempeän soolonsa. Instrumenttivärit korostavat kesäistä kirkkautta ja veden välkettä ja väreilyä. Musiikki on tyyliältään ja tunnelmaltaan vahvasti cool jazzista poikkeavaa. Melodia, joka kuulostaa lähinnä impressionistiselta⁸⁸ pastoraalilta – säestyskuvio, lyömäsoitinten puuttuminen, huilu instrumenttina –, sisältää kuitenkin myös jazzin piirteitä. Myös soitinnus ja soittotapa yhdistävät sen elokuvan muuhun musiikkiin, eikä sitä koe erityisen poikkeavaksi. Lasasen kertoman mukaan hän kirjoitti musiikin valmiiksi, mutta esitystapa oli hyvin vapaa eikä sitä harjoiteltu. Hän muistelee ehkä kerran näyttäneensä, mitä halusi. (Lasanen 16.6.1997.)

Kuvat aurinkoisesta maisemasta ja veneessä olevista nuorista ovat kauniita. Musiikki vaikuttaa staattiselta. Se alkaa As-duurissa, käväisee pikaisesti Des-duurissa ja palaa taas alkuperäiseen sävellajiin. Musiikin rytmi on sama kuin Ritvan airojen, joiden ääni kuuluu, kuten veden loiskeenkin. Kun Ritva kohottaa aivot ja antaa veneen lipua soutamatta, kamera tutkii vuorotellen suoraan edestä kummankin kasvoja, jotka vaikuttavat raikailta ja vilpittömiltä. Niiltä kuvastuu lämmin onni. Musiikin säestyskuvio on tauonnut, ja huilu improvisoi kepeästi antaen lisänsä onnen hetkeen. Se soittaa pyrähdyksiä, jotka vibrafoni- ja sähkökitarasointujen tukemana kuulostavat läikähdyksenomaisilta. Walking base on vaiennut, pulssia ei ole, ja kohoavan sävelkulun myötä musiikki ikään kuin heittäytyy ilmaan ja pysyttelee siellä vapaassa tempossa tämän huiluimprovisaation ajan. Huilun äänenväri korkeassa oktaavialassa lisää valon ja kirkkauden tuntua. Improvisointi tässä kohtauksessa ei vaikuta sekavalta tai eksyneeltä, kuten muutamat muut elokuvan improvisaatiot. Musiikki kuulostaa riemunpurkauksilta tai läikähdyksiltä, rentoutuneilta mutta selkeän soinnutuksensa ja duurisävellajien takia hallituilta. Ritva alkaa taas soutaa, ja säestyskuvio tulee heti rytmittäjäksi.

Nuorten rakkaus on kuvattu puhtaaksi ja lämpimäksi, mitä tukevat sekä kuvat että musiikki. Kysymyksessä ei kuitenkaan ole romanttinen tunnekuuhu, vaan selkeä ja kirkas pastoraalityyppinen melodia. Tagg on nimennyt TV-sarja *Emmerdale Farmin* tunnusmusiikkia käsittelevän luvun "Pastorality 'as it always has been'" eli pastoraalisuus "niin kuin se aina on ollut" viitaten tutkimustuloksiin, joiden mukaan pastoraalityyppinen musiikki tuottaa mielikuvia maaseudun ohella myös pysyvyydestä. Todennäköisesti Taggin koeryhmät olisivat tulkinneet soutilumusiikin myös feminiiniseksi, koska se on lähinnä romantiikan ajan klassisen musiikin perinteiden mukaisesti soinnutettu ja koska siitä puuttuvat lyömäsoittimet sekä sen säestyskuvion takia (Tagg – Clarida 2003, 670).

Tämän kohtauksen musiikin tärkein funktio on tunnelman luominen. Musiikki on hyvin levollista ja perinteisen soinnutuksensa takia turvallisen

88. Lasanen (16.6.1997) kertoi tutkineensa tuohon aikaan paljon Ravelin soitinnusta ja soinnutusta.

kuuloista. Tämä on se hyvä tunnelma, jota molemmat nuoret vaalivat muistoissaan. Toiseksi, musiikki kuvastaa nuorten onnen tunteita. Kolmanneksi, se rytmittää kohtauksen yhdessä kuvallisen ilmaisun kanssa. Neljänneksi, musiikki sitoo koko kohtauksen yhteen. Viidenneksi, se kaksintaa kuvassa näkyvää veden ja valon leikkiä.

Rantaan päästyään pari pyrähtää taas juoksuun. Saman tien alkaa reipastahtinen latinoamerikkalainen viihteellinen jazz. Musiikin neljä ensimmäistä tahtia on muistumaa Gene de Paulin ”I Remember April” -kappaleesta. Lasasen (16.6.1997) mukaan tämä oli aikansa tyyppillistä musiikkia. Se luo vastakohtan kohtauksessa muuten noudatettavalle suomalaiselle elokuvaperinteelle: nuoret kirmaavat suomalaisessa metsämaisemassa, mutta sen yhteydessä ei kuullakaan perinteistä sinfoniseen tai kansanomaiseen viittaavaa musiikkia vaan ajanmukaista kaupunkilaista viihdemusiikkia. Lyhyt kohtaus, kahdeksan tahtia musiikkia, päättyy pitkiin suudelmiin heinikossa.

Musiikki luo taas vastakohtan äskeisille, staattisen oloisille soutelukuville. Liikkeen rytmi on muuttunut, samoin tunnelma taas leikkisäksi ja ilakoivaksi. Musiikki siis luo tunnelmaa, kaksintaa kuvassa näkyvää ja sitoo juoksukohtauksen yhteen.

Nuorten souturetken kuvaus, sinne meneminen, siellä oleminen ja sieltä tuleminen on musiikilla rytmitetty selkeämmäksi. Musiikki myös ilmentää nuorten vaihtelevia tunnetiloja, toimintaa kaipaavasta hauskuudesta rauhalliseen onneen ja takaisin.

Samainen soutelu nähdään uutena versiona myöhemmin elokuvassa Juhani muistelemassa. Hän on rakastellut tyttö 2:ta, saanut tietää Ritvan loukkaantumisesta ja lopulta yhtäkkiä hylännyt tyttö 2:n ja lähtenyt kotiin nukkumaan. Tällöin hän alkaa muistella samaista kesäpäivää. Hänen muistonsa alkaa suoraan soutelusta saman musiikin soidessa. Ritvan lausuessa Koskenniemen runoa musiikki vaimenee hieman. Lausunnan loputtua kohtaus jatkuu miltei samoin kuin edellä kuvatussa Ritvan muistossa: soutamista rytmittävä musiikki, kasvotutkielmat huilumprovisaatioin, vesi ja valo. Kuvat on hieman eri tavalla leikattu, ja Juhani kuvia on vähemmän. Tällä kertaa uni jatkuu vielä Ritvan muiston lyhennelmältä vaikuttavien latinalaisrytmien jälkeen muutamalla tahdilla soutelumusiikkia, kun nuoret käsi kädessä astuvat Ritvan kotitalon tai huvilan pihaan. Pastoraalitunnelma tuntuu jatkuvan edelleen. Se katkeaa, kun nuoret menevät sisään ja Juhani kuulee vahingossa, kuinka Ritvan isä ihmettelee vaimolleen, mikä Juhani oikein lienee miehiään ja mikä oikein mahtaa olla mainospiirtäjä. Äiti kehuu poikaa mukavaksi ja sanoo Ritvan pitävän tästä kovasti.

Loppu

Viimeisen kohtauksen alussa Juhani odottaessa Ritvan ikkunan alla on kuvan päällä teksti: "Kolme viikkoa myöhemmin." Juhani tuottaa Vespän äänitorvea, Ritva vilkuttaa ikkunassa ja musiikki alkaa. Ritva häviää ikkunasta, ja kuva laskeutuu talon ulkoseinää pitkin samassa tahdissa kuin Ritva laskeutuu portaita talon sisällä. Juhani kaappaa toipuneen Ritvan syliinsä, antaa tälle suukon ja istuttaa tytön skootterin kyytiin. He ajavat ulos kaupungista katsahdellen hyvillään toisiinsa ja neuvottelevat menosuunnasta. Nuoret valitsevat yhden tien, kamera toisen: katsojan ja nuorenparin tiet eroavat tässä.

Loppu on taide-elokuvalle tyypillisen avoin: katsoja ei saa tietää, miten parin lopulta käy, vaikka he tässä vaiheessa ovatkin taas yhdessä. Kivikoski on käsikirjoituksessaan suunnitellut käyttävänsä 1920-luvulta peräisin olevaa Kalmarin, Rubyn ja Snyderin iskelmää "Who's Sorry Now", mutta Lasanen musiikki tähän avoimeen loppuun on iloista ja reipasta, swingin ja dixielandin sekoitusta. Tosin myös mainittua kappaletta on usein esitetty reippaassa tempossa dixielandyyliin, ja saattaa ollakin, että Lasanen on siitä saanut idean loppumusiikkiin. Musiikkiaihe on kuultu jo aiemmin Ritvan soutelu-unen alussa, mutta tässä se esiintyy työstetympänä. Tällä kertaa instrumentteina ovat iloisesti yhteen improvisoiva trumpetti ja klarinetti sekä sähkökitara, basso, rummut ja vibrafoni. Dixielandiin sekoittunut swing on turvallisen vanhanaikaisen oloista musiikkia tähän palautettuun yhteisymmärrykseen. Monen mielestä se on myös jazz-idio-meista iloisin.

Myös rakenteeltaan musiikki on perinteistä, tyypillisesti 1930-luvun iskelmien kaltaista. Musiikki on sointukulultaan helposti ennakoitavaa, selkeää ja iloista. Soinnutus on sama kuin esimerkiksi 1920-luvun hauskaksi mielletyn tanssin musiikissa, "Charlestonissa".

Kohtauksessa ei ole dialogia. Musiikki soi melko voimakkaasti ja ikään kuin peittää kaikki muut äänet vaimeaa skootterin ääntä lukuun ottamatta. Trumpetti soi ensimmäistä kertaa elokuvan aikana ilman sordinoa, ikään kuin jokin tukos olisi nyt saatu puhdistettua pois Juhani ja Ritvan suhteesta.

Ritva ja Juhani tuntuvat olevan kovin tyytyväisiä toisiinsa ja tartuttavat hyvän tuulensa – suurelta osin musiikin avulla – katsojaankin.

Lasanen itse pitää loppukohtauksen musiikkivalintaansa hieman huvittavana, koska kysymyksessä on 1930-luvun musiikki. Hän toteaa kuitenkin, että sitä soitettiin 1960-luvun alussa paljon, eikä se suinkaan ollut kuulijoille vierasta. Hän muistaa, että tähän musiikkityyliin kuulunut piano ei mahtunut äänitysstudioon ja pitää loppuratkaisua parempana, ilmavampana. Persoonalliseksi musisoinnin teki soittajien oma osaaminen. Hän huomauttaa, että he olivatkin ainoita, jotka tuohon aikaan osasivat soittaa tällaista Benny Goodmanin ja Artie Shaw'n kaltaista perusswingiä. (Lasanen 16.6.1997.)

Elokuvassa ei ole lopputekstejä. Kun kamera on lähtenyt omille teilleen, muuttuu kuva joksikin aikaa mustaksi musiikin vielä soidessa. Musiikki loppuu 1920-luvun dixielandille tyypilliseen lopukkeeseen.

Jazzin kenttää ajatellen on loogista, että loppumusiikiksi tuli tämänkaltaisen swing-dixielandmusiikki. Cool, free, progressiivinen tai juuri mikäään muukaan jazzin laji ei voisi ilmaista sellaista huoletonta iloa ja onnea, josta tässä kohtauksessa on kyse.⁸⁹ Musiikki on perinteisesti soinnutettua ja tuntuu siksi tutulta ja turvalliselta. Se välittää katsojalle, että kaikki on tällä hetkellä hyvin päähenkilöiden välillä. Musiikin jatkuminen hyvän aikaa vielä liikkuvan kuvan loppumisen jälkeen vihjaa, että tilanne tulee sellaisena myös jatkumaan. Voidaan ajatella, että kuvan ollessa musta yleisö poistuu elokuvateatterista musiikin soidessa vieden iloisen tunnelman muassaan vielä teatterin ulkopuolellekin.

Tämän musiikin funktiot ovat tunnelman luominen sekä elokuvan kohtauksessa että yleisön joukossa, koko elokuvan lopun sitominen yhteen sekä perinteisen loppumusiikin tapaan elokuvan lopetus. Viimeksi mainittu korostuu, kun kuva on musta.

Kesällä kello 5: yhteenveto

Erkko Kivikosken ensimmäinen pitkä elokuva *Kesällä kello 5* tuotettiin pienyhtiössä. Nuori ohjaaja teki itse käsikirjoituksen käyttäen apua dialogin kirjoituksessa. Elokuva liittyy kerronnaltaan ja estetiikaltaan 1950-luvun lopulla levinneeseen elokuvan uuteen aaltoon. Kivikoski oli kiinnostunut liikkuvan kuvan mahdollisuuksista, kuten kuvassa tapahtuvan liikkeen ja liikkumattomuuden vuorottelun dynamiikasta. Haastattelun perusteella voisi luonnehtia hänen suhdettaan elokuvaan käytännölliseksi: häntä kiinnosti elokuva elokuvana, ei taiteena.

Ohjaajan tekijyys on elokuvassa voimakkaasti esillä, kuten esimerkiksi irrallisissa kohtauksissa, joissa päähenkilöillä ei suoranaisesti tunnu olevan osaa. Elokuva päättyykin kameran lähtiessä omille teilleen. Elokuvassa on moderniin taide-elokuvan estetiikkaan usein yhdistettyä kerrontaa, jossa on esimerkiksi pitkiä kuvia roolihenkilöistä tai jossa siirrytään suoralta leikkauksella kohtauksesta toiseen ilman, että välissä on selittäviä lähtemis- tai saapumiskuvia. Kerronnan apuna on käytetty sisäistä puhetta.

Näyttelijälakon takia pääosatkin roolitettiin amatöörinäyttelijöihin. Heidän työnsä on lähinnä luontevana olemista, ilmaisun tunneasteikko ei ole kovin laaja. Heitä ei ole maskeerattu, kuvauspaikkoja ei ole lavastettu eikä erityisellä tavalla valaistu. Replikointi on melko luontevaa puhekieltä, johon jälkiäänitys tuo hieman jäykkyyttä. Kuvauksessa ei ole käytetty

89. Tagg (2003, 581) huomauttaa, että ennen II maailmansotaa Hollywoodissa ohjeistettiin käyttämään jazzia vain kevyissä ajanvietefilmeissä, koska se oli niin iloista ja duurivoittoista musiikkia.

erikoisia kuvakulmia, linssejä tai muita tehokeinoja unikohtauksen muuttamiseksi lyhyttä hidastusta lukuun ottamatta. Ohjaaja on pyrkinyt välttämään teatraalisuutta ja sen sijaan välittämään jotakin silloisten nykynuorten todellisesta arjesta. Elokuvassa onkin ajankohtaisuuden, nykyhetken tuntu, jossa musiikilla on tärkeä osuus. Se luo aikakauden ilmapiiriä ja kiinnostaa osaltaan henkilöt vuoden 1963 Suomeen.

Kivikoski suunnitteli musiikille roolin jo käsikirjoitusvaiheessa. Suunnitelma muuttui hieman toteutuksessa. Ohjaaja valitsi elokuvaansa jo Suomessa hyvin tunnetun nuoren muusikon, Pentti Lasasen, jonka musiikista Kivikoski piti. Tavoitteena oli käyttää musiikkia mahdollisimman vähän. Muutamassa kohtauksessa on esimerkiksi ravintolayleisön äänten sorinaa tai liikenteen melua käytetty ei-diegeettisen musiikin tapaan. Ohjaaja päätti musiikin kohdat, jotka hän kävi säveltäjän kanssa tarkkaan läpi. Tässä mielessä häntä voi verrata Matti Kassilaan.

Lasasen musiikillinen lähtökohta soinnutuksen ja instrumentoinnin suhteen oli main stream jazzin suuntaus, jota yleisesti kutsutaan ”cool jazziksi”. Vaikka instrumentit vaihtelevat ja mukana on soolojakin, on tämä kokoonpano aina kuitenkin implisiittinen. Musiikin lajilla ja käyttötavalla on yhtymäkohtia useiden ulkomaisten, erityisesti ranskalaisten uuden aallon elokuvien musiikin kanssa. Lasanen koki olevansa palveluammattissa ja halusi joka tapauksessa tehdä musiikkia, joka olisi tunnistettavaa ja herättäisi kuulijoissa tunteita.

Lasanen kirjoitti musiikin melodiat ja soinnut muistiin, mutta ei partituureja eikä stemmoja eri soittajille. Hän saattoi näyttää soittajille mallin, jonka mukaan soitettiin. Osa musiikista on improvisoitua. Lasanen hyödynsi tutujen muusikoiden ja omaa osaamistaan, aivan samoin kuin Lindeman ja Salokin. Tämä musiikin tekotapa poikkesi huomattavasti aikaisemmasta käytännöstä, jossa partituuri ja stemmat kirjoitettiin valmiiksi. Soitinyhtye oli pieni ja instrumentit määrättiin osittain piskuinen äänitysstudio, jonne piano ei mahtunut. Mukana oli kuusi soittajaa ja kahdeksan eri instrumenttia.

Musiikin tärkein funktio tässä elokuvassa on sisällöllinen: tunnelmien ja tunnetilojen ilmentäminen. Lasanen käyttää sellaista musiikillista tunteasteikkaa, joka sopii ohjaajan näkemykseen. Musiikki pitäytyy hillityssä ilmaisussa, joka tukee amatöörinäyttelijöiden hyvin ohjattua työtä. Tunteita ei erityisesti esitetä kuvallisessakaan ilmaisussa. Lasanen mainitsee, että cool jazzin lisäksi hän ja soittajisto olisivat osanneet latalalaisamerikkalaisia rytmejä. ”Se olisi kuitenkin ollut liian tehokasta, ei tarpeeksi neutraalia tähän elokuvaan” (Lasanen 16.6.2007).

Lasanen hylkää periaatteessa klassisen elokuvamusiikin käytännöt, mutta ottaa ne ajoittain käyttöön. Hänen musiikilleen on ominaista tietty älyllisyys. Vaikka hän käyttääkin musiikkia roolihenkilöiden tunteiden tulkkinä, ei hän koskaan yritä saada katsojaa kriitikittömästi uppoutumaan samoihin tunteisiin, kuten perinteinen melodraamamusiikki. Mutta tässä elokuvassa ei liioitella mitään, ei tapahtumia eikä henkilöitä. Kun Juhani



Kesällä kello 5. Kuvausta Munkkiniemessä. Virke Lehtinen, Tuula Elomaa, Erkko Kivikoski.

ilmoittaa jättävänsä Ritvan, menee tämä rauhallisesti sisään huoneeseensa. Hän näyttää hillityn lamaantuneelta, mutta hänen tunteitaan ei korosteta musiikilla. Sitä kohtauksessa ei ole. Tyttö no 2 esitetään aivan tavallisena, hauskana nuorena eikä minään viettelijättärenä. Hän jää hauraan näköisenä silmät kostuen ihmettelemään, kun Juhani yhtäkkiä jättää hänet kadulle. Tätäkään tarinan käännettä ei ole korostettu musiikilla.

Elokuvan dramaattisin käänne tapahtuu sairaalassa, kun Juhani luulee Ritvan kuolleen. Tätä oivallusta korostaa kamerazoomaus tyhjään vuoteeseen ja stingerinä toimiva yksittäinen kitarasointu. Juhaniin surua ei ole musiikilla suurenneltu, mahdollisesti myös siksi, että se pian paljastuu turhaksi.

Musiikki on sikäli itsetietoista, että se muodostaa muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta jonkinlaisen kokonaisuuden, kun se kerran alkaa soida. Sillä on miltei aina oma musiikillinen muotonsa, on se sitten blues-kaavan kertausta – olkoonkin, että kaavaa ei aina käydä loppuun asti – tai soutu-kohtauksen A-B-A rakenne. Rantatwist on leikattu musiikin mukaan. Tällainen musiikillisen muodon ajattelu on klassiselle Hollywood-tyylille vieras. Musiikki ei kietoudu kerronnan joka käännteeseen, vaan pysyttelee omalla tasollaan, kuten ohjaajan tarkoitus oli. Se sopeutuu kuitenkin elokuvan kokonaisuuteen eikä pyri eri suuntaan kuin ohjaus.

Rakenteellisesti musiikkia on käytetty klassisen elokuvamusiikin konventioiden mukaan, mutta sitä on määrällisesti huomattavasti vähemmän. Alku- ja loppumusiikki toimivat perinteisesti, musiikki luo yhtenäisyyttä ja synnyttää jatkuvuuden tuntua esimerkiksi muutamassa siirtymässä. Suurin osa niistä tapahtuu kuitenkin ilman musiikkia, eli minkäänlaisesta tyhjien paikkojen täytteestä ei ole kyse. Monessa sellaisessa kohtauksessa, jossa perinteisesti olisi käytetty musiikkia, ei sitä tässä ole, kuten esimerkiksi ravintolakohtauksissa tai unijaksossa, lukuun ottamatta paria tehos-teenomaista vibrafonin ääntä viimeainitussa. Ohjaajan lähtökohtana oli käyttää elokuvassa mahdollisimman vähän musiikkia.

Kesällä kello 5 -elokuvan musiikilla on muutamia kokemuksellisia funktioita. Sitä on ensinnäkin käytetty viihdyttämiseen, erityisesti pitkässä uimarentakohtauksessa. Musiikki ilmaisee tekijän suhtautumisen aiheeseensa yleisellä tasolla sillä, että hän on valinnut musiikiksi lähinnä cool jazzia, jolloin tunneasteikko jää melko kapeaksi. Erityisesti tämä funktio on vain yhden kohtauksen lopussa.

Valitun musiikillisen tyylin takia musiikki ei samalla tavalla pyri sulauttamaan katsojaa elokuvan maailmaan kuin esimerkiksi romanttinen, johtoaiheita hyväkseen käyttävä musiikki. Musiikki on pienimuotoista, kuten elokuvan muukin ilmaisu, eikä siinä ole eppisiä piirteitä.

Musiikilla on useita sisältöfunktioita. Se ilmaisee, syventää tai selventää roolihenkilöiden tunteita ja mielenliikkeitä useissa kohtauksissa. Määrällisesti niitä on kuitenkin vähän verrattuna klassiseen elokuvamusiikkiin.

Kohtauksen yleisen tunnelman välittäjänä musiikki toimii usein: hiekkarannalla ja Linnanmäellä, souturetkellä ja lopun ajelukohtauksessa. Mielinkiintoinen on rantatwist, joka selvästi välittää rantayleisön aurinkoisia lomatunnelmia, mutta toisaalta taas korostaa päähenkilöiden täysin vastakkaista mielentilaa.

Musiikki viittaa usein jonkin henkilön tunnetilaan alun saksofonisoolosta lähtien. Esimerkiksi kaikki kaupunkiteeman sisältävät kohtaukset tulkitsevat jollakin tavalla päähenkilöiden mielentilaa, vaikka ne sisältäisivätkin viitteen kaupunkilaisesta elämänrytmistä.

Musiikilla ei ole merkittäviä symbolisen representaation funktioita, mutta se ilmaisee erityisesti päähenkilöiden ominaisuuksia sekä aikaa ja paikkaa. Se määrittelee elokuvan päähenkilöt hyvin koulutetuiksi kaupunkilaisnuoriksi. Lasanen musiikista välittyy myös ajan henki; se kiinnittää henkilöt ja tapahtumat vankasti kiinni vuoden 1963 nykyhetkeen.

Musiikki ennakoi alkumusiikissa ja ensimmäisessä saksofonisoolossa tulevan elokuvan luonnetta. Se kaksintaa jonkin verran kuvassa näkyvää liikettä ja valoa. Alkukohtauksen saksofonisoolo ilmaisee tilaa, merimaiseman avaruutta.

Musiikilla on *Kesällä kello 5:ssä* tärkeitä rakenteellisia funktioita. Musiikin toinen keskeinen funktio tässä elokuvassa on mielestäni juuri rakenteellinen: yhtenäisyyden ja kiinteyden luominen elokuvaan. Lähtökohtana on 1960-luvun alun cool jazzille ominainen soinnutustapa ja instrumenttivalinta, jotka antavat ilmeensä koko elokuvalle. Ja vaikka Lasanen käyttää instrumentteja vaihtelevasti, yhdistää kuulija ne kuitenkin mielessään aina samaan peruskokoonpanoon. Samankaltaisten musiikkiaiheiden käyttö useissa kohdissa, olipa se sitten ensi kuulemalta tunnistettavissa tai ei, luo myös koherenssia. Alku- ja loppumusiikki, eri kuvakoostemusiikit sekä cool jazz toistuessaan rytmittävät osittain tiettyjä kohtauksia mutta myös koko elokuvaa.

Erityisesti rantatwist vaikuttaa ajan kulumisen kokemiseen: pitkä kohtaus tuntuu rytmikkään ja vaihtelevan musiikin ansiosta lyhyemmältä. Musiikki sitoo eri kohtauksia kokonaisuuksiksi sekä siirtymissä lisäksi eri tiloissa tapahtuvia kohtauksia toisiinsa. Musiikki ei erityisesti korosta elokuvan eri kohtia lukuun ottamatta yksittäistä kitarasointua, joka korostaa stingerinä Juhanin järkytystä hänen luullessaan Ritvan kuolleen.

Musiikilla on myös ulkoisia funktioita. Se sitouttaa elokuvan eräänlaiseen genreen, pienimuotoiseen ihmissuhde-elokuvaan. Musiikilliseksi kieleksi valittu cool jazz suuntaa elokuvan nuorisolle. Pentti Lasanen oli Kivikosken mukaan erittäin arvostettu muusikko ohjaajan ikäisten keskuudessa, joten hänen saamisensa elokuvan säveltäjäksi epäilemättä lisäsi elokuvan arvostusta nuorison ja nuorten aikuisten keskuudessa. Lasanen oli ainoa laajasti Suomessa tunnettu henkilö koko elokuvan tekijäkaartissa.

7. Yhteenveto ja johtopäätökset

Suomalaisissa 1950–1960-luvun vaihteen pitkissä näytelmäelokuvissa soi toisinaan aiemmasta tuotannosta huomattavasti poikkeava musiikki. Olen tutkinut tätä ilmiötä neljän tapaustutkimuksen avulla käyttäen taustamateriaalina koko vuosien 1950–1963 kotimaista pitkien näytelmäelokuvien tuotantoa. Valitsemani elokuvat ovat *Lasisydän* (ohj. Matti Kassila, mus. Jaakko Salo 1959), *Komisario Palmun erehdys* (Matti Kassila, Osmo Lindeman 1960), *Yksityisalue* (Maunu Kurkvaara, Usko Meriläinen 1962) ja *Kesällä kello 5* (Erkko Kivikoski, Pentti Lasanen 1963). Kiinnostukseni kohdistui erityisesti siihen, kuinka musiikki toimii näissä hyvin erilaisissa elokuvissa.

Tutkimus on tehty käyttäen elokuvamusiikin funktioanalyysiä ja tarkastellen elokuvan kulttuurihistoriallisia lähtökohtia. Päättökysymykseni mukaan olen pyrkinyt selvittämään, mitkä kunkin esimerkkielokuvani funktiot ovat. Tutkimustani varten kehitin aiempia elokuvamusiikin funktioanalyysimenetelmiä. Niiden avulla on ollut mahdollista myös tehdä huomioita lähianalyysikohteideni suhteesta edeltäviin ja saman ajan muihin elokuviin. Vahvistin funktioanalyttistä metodia elokuvan kulttuurihistorian metodeilla, jotka antoivat välineitä tutkia musiikkien valikoitumista elokuviin ja erilaisten musiikinlajien asemaa kulttuurin kentällä. Tätä edellytti toinen alakysymyksistäni. Elokuvamusiikin lähitarkastelua vaati puolestaan viimeinen alakysymyksistäni eli kysymys siitä, mikä saa näiden elokuvien musiikin kuulostamaan uudelta tai erilaiselta aikansa tuotannossa.

Zofia Lissan mukaan klassisen elokuvan ideaalista poikkeavat modernit elokuvat eivät ole niin funktionaalisia kuin edeltäjänsä, eikä elokuvamusiikin funktioanalyysillä näin ollen ole niin suurta käyttöä näiden elokuvien tutkimisessa. Näin voisikin akkiseltään ajatella, kun vertaa esimerkiksi *Yksityisalueen* musiikkia johonkin klassisen elokuvan musiikkiin. Tutkimukseni yhtenä teoreettisena lähtökohtana oleva David Bordwellin ja Kristin Thompsonin näkemys kumoaa kuitenkin Lissan ajatuksen. He edustavat uusformalistista elokuvatutkimustapaa, jonka mukaan elokuvan jokaisella osatekijällä on sen kokonaisuudessa yksi tai useampia funktioita. Vaikka siis musiikkia olisi määrällisesti vähemmän tai se ei olisi kerronnan eri yksityiskohdissa niin notkeasti mukana kuin useissa klassisissa ohjauksissa, on se *edelleen* kuitenkin yksi elokuvan osatekijöistä ja sillä on *edelleen* elokuvan kokonaisuudessa jokin funktio. Tämä ominaisuus ei häviä musiikin muodon ja määrän muuttuessa.

Mielestäni tämä tutkimus osoittaa, että elokuvamusiikin funktioanalyysimetodi on sovellettavissa myös eri esteettisin perustein tehtyjen elokuvien tarkasteluun. Samoin se osoittaa, että eri elokuvien keskinäiset erot musiikin funktioiden kannalta ovat pienemmät kuin eroavaisuudet kuuloelokuvassa. Vaikka esimerkiksi *Yksityisalueen* musiikki eroaa huomattavasti

Lasisydämen musiikista soinniltaan, on niillä molemmilla tärkeä funktio yhtenäisyyden luoja. *Yksityisalueessa* musiikkia on vähemmän, mutta se toimii tässä mielessä jopa paremmin, koska se on itsessään yhdenmukaista.

Tutkimuskohdettani olisi epäilemättä voinut lähestyä muillakin tavoilla. Esimerkiksi Philip Taggin kehittämällä, semiotiikkaan perustuvalla metodilla olisi todennäköisesti päässyt vielä yksityiskohtaisempiin tuloksiin esimerkkielokuvissa käytettyjen musiikkien alkuperästä ja suhteesta muuhun musiikkiin, mutta toisaalta se olisi neljään pitkään näytelmäelokuvaan sovellettuna ollut liian työläs. Musiikin merkitysten analysoiminen puolestaan olisi vienyt työn yleisemmälle tasolle ja laajempiin yhteyksiin, jolloin tutkimus olisi pitänyt kohdistaa vain muutamiin tarkasti rajattuihin kysymyksiin. Halusin kuitenkin saada kokonaiskäsityksen kustakin elokuvasta. Uudistettu elokuvamusiikin funktioanalyysi elokuvan kulttuurihistorian metodeilla täydennettynä soveltui siis paremmin tämän työn puitteisiin. Sen avulla olen pystynyt myös tekemään vertailuja sekä eri tapaustutkimusteni että vuosien 1950–1963 muun kotimaisen elokuva-tuotannon kesken.

Toinen tutkimukseni teoreettisista lähtökohdista on ollut Hannu Salmen esitys elokuvan kulttuurihistoriasta, jonka tehtävänä olisi yhdistää dialogit, joita elokuvat käyvät toisaalta perinteensä, toisaalta ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Käyttämäni kulttuurihistorialliset metodit ovat palvelleet juuri tässä tehtävässä. Monipuolinen tutkimusaineisto, kuten lehdet ja haastattelut sekä laaja elokuvamateriaali ovat antaneet pohjan kulttuurihistoriallisille tulkinnoilleni. Elokuvamusiikin funktioanalyysien tulokset ovat myös elokuvan kulttuurihistorian avulla tulleet paremmin ymmärrettäviksi ja perustelluiksi.

Tutkimani ajanjakso oli monen murroksen aikaa. Koko yhteiskunta alkoi hengittää vapaammin, kun sodista oli kulunut aikaa ja elintasokin alkoi vähitellen nousta. Erityisesti nuoremman polven taiteilijat eri aloilla pyrkivät voimakkaasti irti vanhoista, kankeiksi kokemistaan kaavoista. 1950-luvulla eri kulttuurilajeissa tapahtui niiden retoriikan kevenemistä ja *in medias res*-muodon omaksumista. Pyrkimystä tähän oli myös joillakin elokuvantekijöillä. Elokuvasssa haluttiin tuoda esiin ihmisten arki sellaisena kuin se todellisuudessa oli, ilman muodollisuuksia, joita elokuvan tekemisessä edustivat esimerkiksi studio-olosuhteet, maskeeraus, teatraalinen replikointi ja näyttelytapa sekä kiinteä syy ja seuraus -suhteinen juonenkuljetus.

Arkipäiväistäminen tulee esiin myös esimerkkielokuvieni kohdalla. *Lasisydän*, *Yksityisalue* ja *Kesällä kello 5* on tehty autenttisilla kuvauspaikoilla kevyellä mykkäkameralla pienen kuvausryhmän voimin, ja niiden tarina kiertyy auki ilmapasti yhteen liitettyjen kohtausten myötä. Viimeksi mainitussa on käytetty myös amatöörinäyttelijöitä. Tämä sopi hyvin ohjaajan näkemykseen vaikka tapahtuikin itse asiassa olosuhteiden pakosta teatterinäyttelijöiden lakkoillessa. *Komisario Palmun erehdys* on studioelokuva, mut-

ta senkin eri piirteissä on uudenlaista keveyttä, johon ohjaaja Matti Kassila ei kertomansa mukaan olisi pystynyt, ellei olisi ensin tehnyt *Lasisydäntä*.

Analysoimieni elokuvien ohjaajat, Kassila, Kurkvaara ja Kivikoski, pyrkivät uudistamaan elokuvailmaisua. Heille musiikki oli olennainen osa elokuvaa, toisin kuin esimerkiksi myöhemmille dogma-elokuvien tekijöille. Osasyynä tähän saattavat olla kullekin ajalle ominaiset käsitykset siitä, mitä elokuva ylipäänsä on. Mahdollisesti myös mykkäkameran käyttö ja siitä seuraava äänimaailman rakentaminen jälkikäteen olivat puolustamassa musiikin käytön tarpeellisuutta. Otokseni ohjaajilla oli kenties myös kollegoihinsa nähden poikkeuksellisen vahva näkemys musiikin mahdollisuuksista elokuvassa. Esimerkiksi Kivikosken mukaan elokuvan modernismissa oli kysymys juuri siitä, että yhdellä henkilöllä oli kokonaisnäkemys ja -vasuu elokuvasta kaikkine osatekijöineen. Ehkäpä nämä ohjaajat lisäksi intuitiivisesti kokivat sen, minkä tutkimukset ovat myöhemmin osoittaneet: ei-diegeettinen musiikki lisää elokuvan todellisuuden tuntua, kunhan se on jollakin tavalla yhdistettävissä elokuvan sisältöön.

Romanttisesta tyylistä, uusklassismista tai perinteisestä iskelmämusiikista ammentava sävelkieli oli ominainen valtaosalle suomalaisia 1950-luvun elokuvia. Iskelmämusiikki oli tutkimani ajanjakson suosituin musiikinlaji kansan keskuudessa ja se kuului myös elokuvissa. Toivo Kärki oli mukana säveltäjänä ja iskelmien tekijänä useissa Suomen Filmiteollisuuden tuotannoissa. Hänen säveltämänsä elokuvat olivatkin katsojatilastojen kärjessä. Äänilevyteollisuudessa, erityisesti Scandia-yhtiössä, oli kuitenkin alettu kehittää jazziskelmää, joka levyillä ja lavoilla ohitti suosiossa Kärjen suomalaiskansallisemmän tyylin. Tämä ei kuitenkaan kuulunut näytelmäelokuvis- sa kuin poikkeuksellisesti, kuten Jaakko Salon säveltämässä *Lasisydänessä*, johon Kassila halusi tuoreen kuuloisen iskelmän. Vaikka äänilevyteollisuudessa siis vallitsi 1950- ja 1960-luvun vaihteessa tutkija Pekka Gronowin käsittein ilmaistuna ”Scandia-soundi”, soi suosituimmista suomalaisista elokuvissa vielä sitä äänilevyillä edeltänyt ”Toivo Kärki -soundi”.

Klassisen musiikin kentän tilanne oli vuosikymmenen vaihteessa mielenkiintoisen jakautunut. Muutamaa yksittäistä poikkeusta lukuun ottamatta kaikki suomalaiset klassisen musiikin säveltäjät käyttivät metodina suomalaisittain väljästi tulkittua 12-säveljärjestelmää. Tällä metodilla sävellettyä musiikkia ei kuitenkaan juuri voinut kuulla radiossa, konserteissa tai levyillä, eikä nuottejakaan painettu. Musiikkiyleisö kuunteli varhaisempiin tyyliisuuntauksiin kuuluvaa musiikkia. Dodekafoninen musiikki ei löytänytään tietään esimerkiksi elokuvaan ennen kuin ohjaaja Maunu Kurkvaara pyysi Usko Meriläistä säveltämään *Yksityisalueen*. Kurkvaara oli alkuaan kuvataiteilija, joka halusi kehittää nimenomaan taide-elokuvaa. Hän etsi koko ohjaajanuransa ajan uutta ilmaisua, ja Meriläisen musiikki edisti tätä tarkoitusperää.

Vaikka dodekafoninen ja atonaalinenkin musiikki olivat suuren musiikkiyleisön tavoittamattomissa, olivat ne kuitenkin elokuvayleisölle tuttuja lukuisista kohtauksista, joissa niitä oli käytetty viimeistään 1930-luvulta alkaen erilaisten mielenhäiriöiden ja muun kaaoksen ilmaisijana. Tutkimuksissa on todettu perinteisen tonaliteetin mukaan riitasointuiseksi käsitetyn musiikin edustavan kuulijoilleen mm. jännitettä, vihaa, surua ja epämiellyttävyyttä. Tällaiset määreet sopivat myös itsemurhaa käsittelevään elokuvaan. Nämä seikat yhdessä selittänevät sen, että esimerkiksi kriitikot eivät olleet ällikällä lyötyjä, kun maailmanlaajuinen harvinaisuus, dodekafoninen jousikvartetilla esitetty musiikki, kaikui elokuvateatterissa. Se ohitettiin arvioissa lyhyin maininnoin.

Myös Osmo Lindemanin musiikki Kassilan ohjaukseen *Komisario Palmun erehdys* on huomattavalta osaltaan modernia ja klassisen musiikin kenttään nähden aikaansa edellä. Se on radikaalimpaa kuin esimerkiksi Bernard Herrmannin elokuvamusiikki, johon sitä voidaan sointuväreiltään ja käyttötavoiltaan verrata. Lindemanin musiikki on tässä elokuvassa erittäin innovatiivista, mutta samalla kuitenkin tiukasti kiinni klassisen elokuvamusiikin perinteessä. Hänen muun elokuvamusiikkituotantonsa perusteella voidaan aiheellisesti ajatella, että tämä on elokuvan genreen, komedialliseen jännityselokuvaan, perustuva tietoinen valinta. Hän ikään kuin leikittelee kärjistetyillä Hollywood-kliseillä.

Cool jazz ja siihen viittaavat musiikinlajit olivat marginaalissa Suomessa vuonna 1963, mutta jonkinlaista sukulaisuutta oli havaittavissa esimerkiksi musiikkiin, jota kuultiin muusikoiden jazztaustasta johtuen tanssilavoilla runsaasti ennen varsinaisen tanssin alkamista. Myös useissa eri maiden uuden aallon elokuvissa oli käytössä cool jazzin kaltainen sävelkieli, joten se oli ainakin osalle yleisöstä tuttua. Ohjaaja Erkki Kivikoskelle se oli omaa mielimusiikkia, joten hän halusi sitä ensimmäiseen pitkään näytelmäelokuvaansaakin, jonka nimeksi tuli *Kesällä kello 5*. Pentti Lasanen oli muiden jazzmuusikoiden tapaan työllistynyt monenlaisissa eri musiikinalojen työtehtävissä ja olikin jo laajalti kotimaassa tunnettu. Tavoittaakseen yleisön hän halusi käyttää jo tunnistettavissa olevaa musiikillista kieltä, mutta esimerkiksi hänen oma saksofonisoolonsa elokuvan alussa on todella moderni jatkuvine muutoksineen tonaalisen keskuksen puuttuessa.

Analysoimani elokuvat kuulostavat aikansa tuotannossa tuoreilta uusien käyttötapojen lisäksi myös uusien instrumentti- ja sointuvärien sekä soittotapojen ansiosta. Sähkökitara, marimba ja sähköurut olivat kuulijoille uusia instrumentteja, samoin uusia elokuvan yhteydessä olivat edeltäviin elokuviin verrattuna pienet soitinkokoonpanot. Erityisesti jazzin mutta myös dodekafonian kautta elokuvien musiikeissa oli uusia sointuvärejä. *Yksityisaluetta* lukuun ottamatta elokuvien musiikissa on lisäksi jätetty tilaa soittajien omalle osaamiselle, joka kuuluu lopputuloksessa. Tällainen ”pop scorelle” tyypillinen musiikin tekotapa, joka toki oli tuttu levyäänityksistä, oli tuore myös esimerkiksi Hollywoodissa.

Kaikkien tutkimustapausteni soitinnus poikkeaa huomattavasti klassisen elokuvan musiikin konventioista. Naisen läsnäolo valkokankaalla on perinteisesti ilmaistu viuluille kirjoitetulla musiikilla. Vaikka *Lasisydämässä* kuullaan rakkauskohtauksissa lyhyesti muutamaa viulua, yhdistetään nainen kuitenkin lähinnä vibrafoniin. Mies on puolestaan saanut ilmaisukseen sähkökitaran, jonka voittokulku miehisyyden korostajana alkoi kansainvälisessä elokuvatuotannossa vasta muutamaa vuotta myöhemmin. *Komisario Palmun erehdyksessä* naista ei kuvata millään instrumenttiäänellä, mutta miehisen toiminnan tehostajina ovat kuitenkin esimerkiksi amerikkalaisista toimintaelokuvista tutut vasket. *Yksityisalueen* musiikissa on pelkkiä jousia, mutta niillä ei ilmaista naisen läsnäoloa perinteiseen tapaan. *Kesällä kello 5:ssä* naispäähenkilön olemista ryydittää tyypillisten jazzinstrumenttien lisäksi huilu, joka tosin viittaa myös veden ja auringon kirkauteen.

Nämä valinnat voi tulkita kuuluvaksi osana uudistukseen, jossa pyritään pois vanhasta elokuvailmaisusta. Samoin niiden voidaan ajatella kertovan pyrkimyksestä jonkinlaiseen arkisuuteen, tunteita ei ole haluttu paisutella melodraaman keinoin musiikissakaan.

Neljän keskenään kovin erilaisen ja eri kuulaisen elokuvan musiikkien yhteismitallinen tutkiminen on metodisesti haasteellinen tehtävä. Käytännönläheinen elokuvamusiikin funktiotutkimus, jolla on perinteitä erityisesti eurooppalaisessa elokuvamusiikintutkimuksessa, tarjosi elokuvan kulttuurihistorian tutkimusmetodeilla täydennettynä ratkaisun. Funktiotyyppien löyhä ryhmittely helpotti ratkaisevasti musiikkien tarkastelua ja niistä kirjoittamista. Ryhmiä on neljä: kokemukselliset, sisällölliset, rakenteelliset ja ulkoiset funktiot. Kokemukselliset funktiot liittyvät mihin tahansa katsomiskokemukseen yleisesti, eivät erityisesti tietyn elokuvan kerrontaan: musiikki esimerkiksi sulauttaa katsojat elokuvan tarinamaailmaan erilaisin keinoin. Sisältöfunktiot antavat nimensä mukaisesti informaatiota tarinan sisällöstä. Musiikin lajista riippumatta musiikkia voidaan elokuvassa käyttää monin tavoin rakenteellisesti, kuten sitomaan otoksia tai kohtauksia toisiinsa. Ulkoisten funktioiden vaikutus ulottuu varsinaisen esitystilanteen ulkopuolelle esimerkiksi käytettäessä musiikkia elokuvan markkinoinnissa.

Esitin kehittämäni funktioanalyttisen metodin ryhmittelyperusteineen luvussa 2, joten sen toistaminen tässä ei enää ole tarpeellista. Sen sijaan on tärkeää tehdä muutama kriittinen huomio analyysimetodin soveltuvuudesta. Ensinnäkin on selvää, että jokainen elokuva voi sisältää uusia, erilaisia tapoja käyttää musiikkia. Toiseksi, miltei kaikki nämä funktiot voisi täyttää myös elokuvan muilla äänillä. Kolmanneksi, elokuvamusiikin funktiot toteutuvat miltei aina yhteistyössä muiden osatekijöiden kanssa ja tarinan etenemiselle asetettujen odotusten mukaan tulkittuina. Neljänneksi, samalla musiikilla voi olla useita funktioita yhtäaikaan. Viidenneksi, musiikin funktio on useimmiten riippumaton siitä, onko musiikki diegeettistä vai ei-diegeettistä.

Kaikissa analysoimissani esimerkkielokuvissa toteutui useita kokemusellisia funktioita. Esimerkiksi Maunu Kurkvaara katsoi elokuviensa yleisesti ottaen olevan niin naturalistisia, että tarvittiin musiikkia niitä kannattelemaan. Tällöin musiikilla on nimenomaan kokemusellinen funktio. Elokuvamusiikintutkija Hansjörg Pauli on todennut, että mikä tahansa musiikki edesauttaa elokuvan maailmaan uppoutumista. Esimerkkielokuvieni kohdalla tämä tuntuu tapahtuvan eri tavoin. *Lasisydämen* pienimuotoiset musiikkiaiheet ja yksittäiset instrumenttiäänät ohjaavat selvästi katsojan identifikaatiota; musiikki vaikuttaa ilmaisevan roolihenkilöiden tunteja ja edesauttaa katsojan samastumista roolihenkilöihin. Esimerkiksi *Komisario Palmun erehdyksessä* tällainen musiikki toimii eri tavalla. Pienimuotoisenaakaan se ei mene niin lähelle roolihenkilöitään kuin *Lasisydämen* musiikki. Katsoja jätetään Palmu-elokuvassa ulkoapäin asioiden kulkua tarkastelevaksi, eikä hän samastu roolihenkilöihin samalla tavalla kuin *Lasisydämen* joissakin kohtauksissa.

Tarinasisällöstä informaatiota antavia sisältöfunktioita on kaikkien elokuvien musiikeilla runsaasti. Musiikki ilmaisee usein kohtauksen tunnelman kaikissa neljässä elokuvassa. Erityisesti *Komisario Palmun erehdys* ja *Yksityisalue* hyödyntävät vahvasti musiikkia, ensimmäinen sekä komediallisen että jännittävän tai kammottavan, toinen ahdistavan tunnelman luomisessa. Elokuvat ovat kerronnaltaan ja estetiikaltaan hyvin erilaisia, mutta musiikki on erittäin voimakas tekijä kummankin elokuvan kokonaisilmeessä. Kahden muun elokuvan musiikki on luonteeltaan ilmavampaa ja kevyempää ja antaa niiden kerronnalle ja ilmeelle erilaisen leiman. Klassisen elokuvaestetiikan mukaan musiikin tärkeimmät tehtävät elokuvassa ovat tunteen ja tunnelman ilmaisu, ja näin on näissäkin elokuvissa.

Roolihenkilöiden tunteita ja mielenliikkeitä musiikki ilmaisee jollakin tasolla kaikissa esimerkkielokuvissa, kuitenkin hyvin eri tavoin. *Lasisydämen* musiikki seurailee hahmojaan usein tarkasti, kun taas muissa elokuvissa musiikki toimii yleisemmällä tasolla. Salon hyödyntämät musiikilliset keinot saattavat poiketa aikansa käytännöistä huomattavasti, kuten esimerkiksi pitkät yksittäiset instrumenttiäänät ilmaisemassa lasitaiteilijan henkistä hätää. *Lasisydämessä* esiintyy selkeänä myös symbolisen representation funktio, jossa tietty musiikki yhdistetään johonkin tiettyyn kerronnan seikkaan. Vibrafonin ääni yhdistetään lasiin hyvin selkeästi heti elokuvan ensi hetkillä. Lisäksi katsoja oppii elokuvan alussa yhdistämään ”Lasisydän”-teeman lasitaiteilijan tunne-elämään ja pian myös hänen ja matkoppaan suhteeseen. Musiikki kaksintaa kuvassa näkyvää monin paikoin molemmissa Kassilan ohjauksissa. Tämä liittyyneen elokuvien genreen, sillä komediaa ja toimintaa vahvistetaan usein juuri kuvailmaisua, tehosteäänäitä tai repliikkejä myötäilevällä musiikilla.

Käytetyn musiikin sisällöstä riippumattomia rakenteellisia funktioita on kaikissa esimerkkielokuvissa. Elokuvia on selvästi rytmitetty musiikin

avulla. Mielenkiintoinen on *Komisario Palmun erehdyksen* Kämpin kabinetissa tapahtuva jakso, joka on selvästi rennompina kuin muu elokuva, ja se saa myös kevyemmän musiikillisen käsittelyn. Se erottuu omaksi kokonaisuudekseen pianomusiikin avulla. Lisäksi sen sisällä erottuu vielä osissa kerrottu Esplanadin puisto -jakso, jossa musisoi torvisoittokunta. Musiikki auttaa katsojaa pysymään kerronnassa mukana lukuisista ajallisista hypäyksistä huolimatta.

Musiikin määrällisistä eroista huolimatta se luo selvästi yhtenäisyyttä kaikkiin lähianalyysikohteisiin. Tyyli tai instrumentointi pysyy diegeettisiä osuuksia lukuun ottamatta kaiken aikaa samankaltaisena, ja kuulija pitää musiikkia samasta lähteestä tulevana. Erityinen on juuri Kämpissä tapahtuva kohta, jonka ajassa edestakaisin liikkuvaa kertomusta nimenomaan muusta elokuvasta poikkeava musiikki pitää koossa.

Tutkimissani elokuvissa musiikki vaikuttaa myös ajan kulumisen kokemiseen. *Komisario Palmun erehdyksen* jännittävää, kammottavaakin tunnelmaa luova musiikki heti alussa tuntuu myötäilevän jotakin olevaa, ei tapahtuvaa. Rauhalliset äänet kutsuvat tarkkailemaan tilannetta ajan kanssa. Lopun toimintajaksossa nopeatempoisen, voimakas musiikki puolestaan lisää kohtauksen vauhtia. Esimerkiksi *Yksityisalueessa* musiikki ei toimi tällä tavalla. Jokaisessa neljässä erilaisessa musiikkiaiheessa on tempovaihteluita, joiden syytä ei useinkaan löydy kuvallisesta ilmaisusta. Tässäkin elokuvassa on kuitenkin muutamia kohtauksia, joihin lyyrinen musiikki-jakso luo hetkittäin rauhallisen tunnelman.

Molemmissa Kassilan ohjauksissa käytetään musiikkia runsaasti korostuksiin, toisin kuin *Yksityisalueessa* ja *Kesällä kello 5:ssä*. Elokuvien genrellä lienee tähän vaikutuksensa, sillä korostuksia käytetään usein juuri komedioissa ja jännityselokuvissa.

Elokuvamusiikin ulkoisten funktioiden vaikutus ulottuu esitystilanteen ulkopuolelle. Kaikkien tutkimieni elokuvien musiikki vastaa genrekohdaisiin odotuksiin. Tiettyä erityistä, ilmiselvää kohderyhmää ei tunnu luontealta nimetä Kassilan ohjauksille. Niiden voidaan katsoa olevan laajan yleisön elokuvia, vaikka *Lasisydän* saattaisikin viitata kaupunkilaiskatsojiin, jotka viihtyvät amerikkalaistyyllisen viihdemusiikin ja jazziskelmän parissa. Tätä ajatusta tukee Toivo Kärjen musiikin suosio muissa saman ajan elokuvissa. *Yksityisalueen* kohderyhmänä on sen sijaan epäilemättä taiteesta kiinnostunut yleisö, jolle dodekafoniakin saattoi olla tuttua. *Kesällä kello 5* on puolestaan suunnattu nuorehkolle yleisölle. Sen cool jazziin viittaava musiikki on sellaista, jota niin elokuvan nuoret roolihenkilöt kuin elokuvan yleisökin kuuntelivat.

Lasisydäntä voitiin markkinoida levytetyn ”Lasisydän”-iskelmän avulla, jota soitettiin radiossakin. Brita Koivunen oli erittäin suosittu laulajatar, ja hän on elokuvassa merkittävästi esillä omana itsenään. Esimerkkielokuviini on haettu musiikilla myös arvostusta, vaikkakaan ei ehkä samaan suo-

raviivaiseen tapaan kuin esimerkiksi suurimuotoisissa prestiisielokuvissa. Voidaan kuitenkin ajatella, että halutessaan kohottaa musiikilla elokuvansa taiteellista tasoa Kurkvaara samalla myös hankki elokuvalleen lisää arvostusta. Kivikoski puolestaan kertoi Lasasen olleen todella arvostettu ohjaajan ikäisten keskuudessa, joten omalle kohdeyleisölle musiikilla epäilemättä oli merkitystä arvostuksen mittaamisessa. Pentti Lasanen olikin suurelle yleisölle tunnetuin elokuvan tekijöistä, sillä hän oli jo vakiinnuttanut maineensa kriitikon sanoin ”modernin musiikin tunnettuna nimenä”.

Pinnallisesti tarkasteltuna vaikuttaa siltä, että tutkimustapauksistani *Lasisydän* ja *Komisario Palmun erehdys* ovat lähellä klassisen elokuvan käytäntöjä, kun taas *Yksityisalue* ja *Kesällä kello 5* olisivat niistä kaukana. Osittain näin tietysti onkin, mutta yllättävän paljon kuitenkin löytyy myös yhtäläisyyksiä. Meriläisen intentio oli esimerkiksi luoda ”hellyttävää” musiikkia tiettyihin arkkitehti Kosken ja nuoren tytön välistä suhdetta kuvaaviin kohtauksiin, samoin kuin raitiotievaunun liikettä kuvaavaa musiikkia nuoren arkkitehdin sillä matkatessa – eri asia on, kuinka helposti tällaiset kohdat voi lopputuloksessa havaita, varsinkin kun sama musiikkia on käytetty useaan kertaan erilaisissa kohdissa. Musiikkien alkamisen ja päättymisen hän suunnitteli nimenomaan klassisen elokuvan käytäntöjen mukaan.

Myös Lasanen halusi luoda nimenomaan yleisöä puhuttelevaa musiikkia. Siinä voidaan havaita runsaasti klassisen elokuvan musiikin konventioita, vaikka valitun musiikillisen kielen takia ne ehkä välittyvät vaimeampina kuin klassisissa elokuvissa. Ihmisten tunne-elämää luodetaan näiden elokuvien musiikeissa kaiken kaikkiaan klassisen elokuvan musiikki-ilmaisuuun verrattuna poikkeavalla tavalla. Kaikkiin tapauksiin sisältyy esimerkiksi rakkaustarina, *Yksityisalueessa* tosin lienee kysymys pikemminkin hellistä tunteista. *Lasisydämässä* rakkauden synnyttämä tunnekuuhu ohitetaan hyvin nopeasti ja esimerkiksi *Komisario Palmun erehdyksessä* ei vastavaa musiikkia ole lainkaan. *Yksityisalueessa* sitä ei muun dodekafonisen musiikin seasta erota, ja *Kesällä kello 5:ssä* rakkautta ilmentävää musiikkia lähimmäksi tulevat latinalaisrytmit ja rauhallinen soutelumusiikki. Edellä mainitut piirteet voidaan ehkä nähdä osana sitä kulttuurin kentällä tapahtuvaa liikettä, jossa haluttiin korostaa tavallisen ihmisen arkea juhlavien näytösten sijaan.

Ohjaajien musiikkiin liittyvät pyrkimykset ovat myös kiinnostavia. Kasila halusi eron katsojaa johdatteluvasta ”ruuvipenkistä”, jonka perinteiset elokuvamusiiikkikäytännöt synnyttivät. *Lasisydämen* ja *Komisario Palmun erehdyksen* musiikki ohjaa kohtausten tulkintaa paikoitellen tarkastikin, mutta ei pakonomaisesti. Genre lienee osaltaan vaikuttanut tarvittavaan musiikin määrään: *Lasisydän* on komedia, jossa keskeistä on uudenlaisen kuvallisen ilmaisun avulla kertominen. Kun kuvaukset lisäksi tehtiin mykkäkameralla ja jälkiäänitettyä dialogia on useissa kohtauksissa vain vähän tai ei ollenkaan, on kerrontaan osallistuvalla musiikille ollut ehkä tavan-

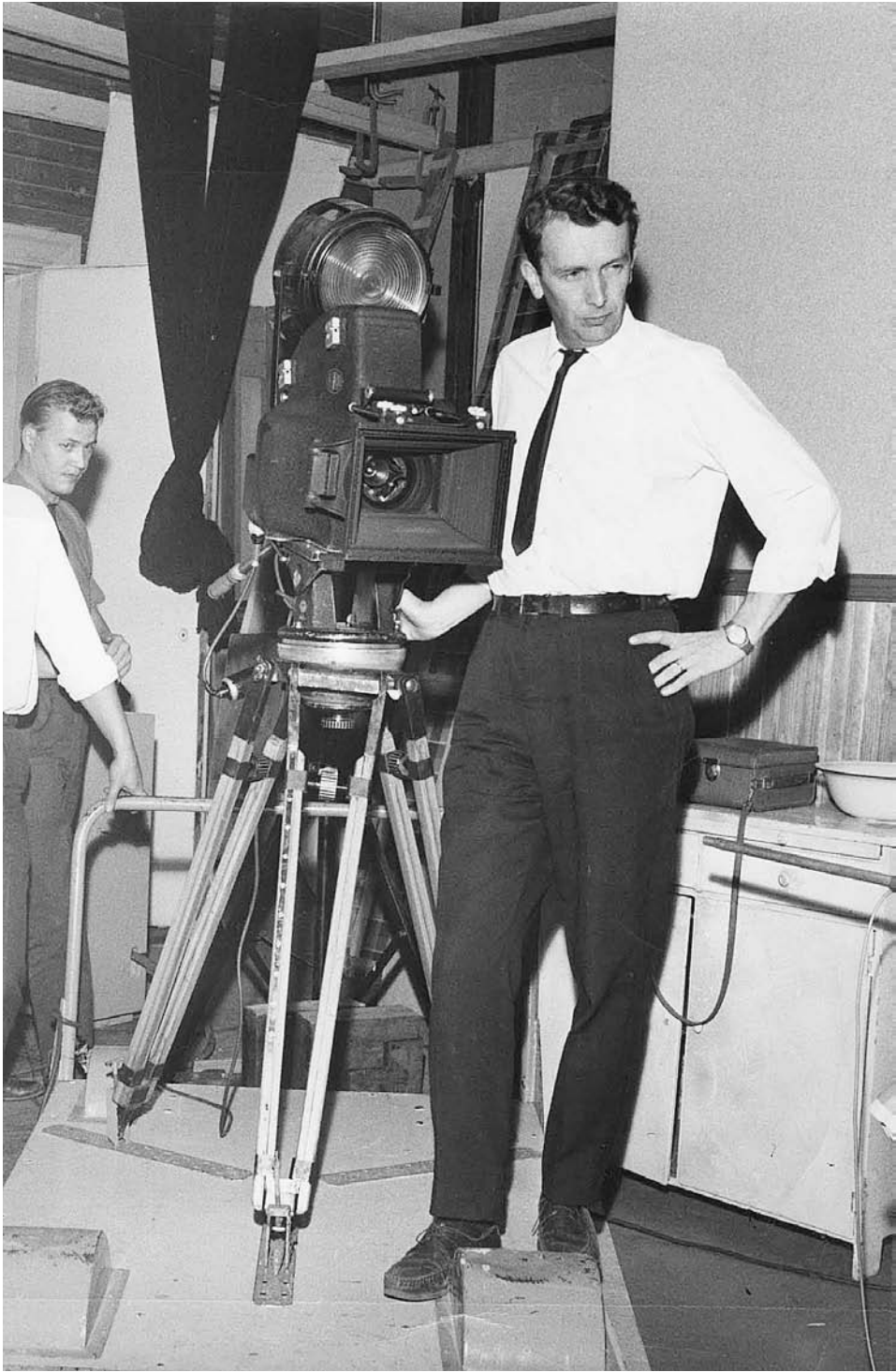
omaista suurempikin tarve. *Komisario Palmun erehdys* on puolestaan jännityskomedia, jossa komediaa ja toisaalta jännitystä ja kauhutunnelmaa on luotu paljolti musiikilla. Esimerkiksi Kassilan seuraava työ, hänen omaan alkuperäiskäsikirjoitukseensa perustuva *Tulipunainen kyyhky* (1961), sai Lindemanilta huomattavasti niukemman ja väljemmän käsittelyn.

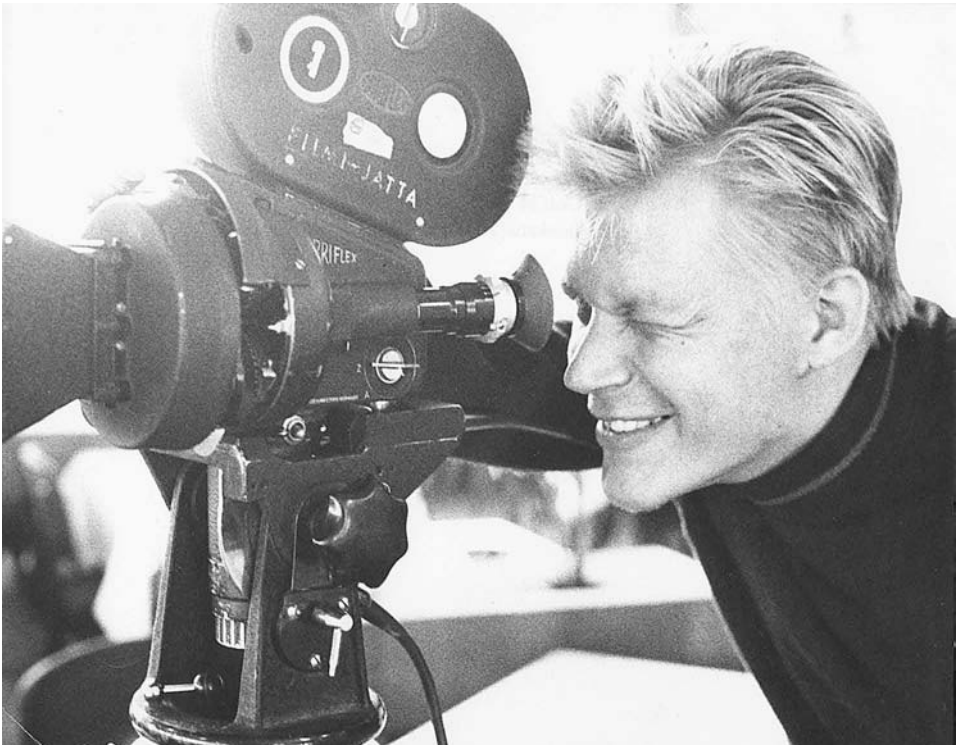
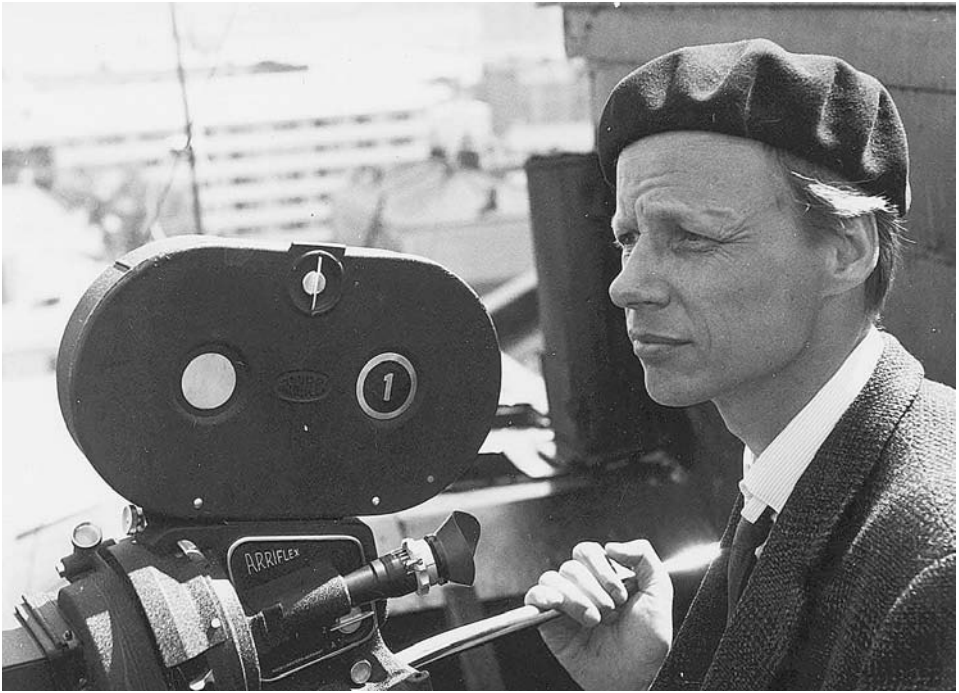
Olen tarkastellut myös sitä, paljonko musiikin keinoista kiinnostunut ja niitä suunnitellut ohjaaja on edellä mainituissa elokuvissa vaikuttanut musiikilliseen ulkoasuun. Kassila itse on sitä mieltä, että hän vaikutti liikaa *Lasisydämen* musiikkiin opastaessaan ylenpalttisesti tuoretta elokuväsäveltäjää elokuvamusiikin mahdollisuuksien suhteen. Lasitaiteilijan hahmon traagisuus peittyi musiikilla korostettuun komediallisuuteen, vaikka ta-soittavina musiikkiaiheina onkin kaksi melankolisempaa iskelmäteemaa. Kurkvaara ja Kivikoski puolestaan toivoivat musiikin elokuvissaan nousevan kerronnassa aivan omalle tasolleen. *Yksityisalueen* ja *Kesällä kello 5:n* pitkät, usein jonkinlaisen musiikillisen kokonaisuuden muodostavat teemat ovatkin hieman irrallaan muusta kerronnasta. Ne eivät lomitu elokuvien muuhun ilmaisuun, vaan muistuttavat estetiikaltaan pikemminkin kerrontaa löyhästi myötäilevää mykkäelokuvamusiikkia. Jättäessään katsojalle perinteistä klassisen elokuvan musiikkia enemmän tulkinnanvapautta näiden elokuvien musiikin voidaan katsoa liittyvän samaan murrokseen, jossa elokuvan kerronta oli. Suljetusta klassisesta ideaalista pyrittiin molemmilla alueilla avoimeen, monia tulkintoja mahdollistavaan ilmaisuun.

Tutkimani ajanjakso on ollut suomalaisen elokuvamusiikin rikasta aikaa. Niin instrumentoinnissa, soinnutuksessa, musiikin tyylivalinnassa kuin myös musiikin käytössä kerronnan osana tuntuu vallinneen suurempi valinnan vapaus kuin koskaan ennen tai jälkeen 1950- ja 1960-luvun vaihdetta. Musiikillisen monipuolisuuden mahdollisti ehkä tuotantotavan murros: pienten tuotantojen ei tarvitse miellyttää laajaa yleisöä, vaan ne voivat valita osan yleisöstä kohteekseen. Nuoretkin studioelokuvaan säveltäneet jazztaustaiset muusikot sopeuttivat tyyliinsä laajan yleisön tarpeisiin. Jaakko Salon mukaan elokuvamusiikkia tehtiin yleensä ”tupien kansalle” toisin kuin uuden television musiikkiohjelmiä, joissa pyrittiin esittelemään kansainvälisiä virtauksia mahdollisimman hyvin tehtynä.

Voidaan myös ajatella, että uudenlainen elokuvamusiikki edellytti estetiikaltaan uudenlaista elokuvaa. Epäilemättä se helpotti uudistusten tekemistä, mutta päätelmänä tämä on kuitenkin yksinkertaistettu, kuten esimerkiksi Osmo Lindemanin elokuvatyöt osoittavat. Ensimmäisestä, Kassilan ohjaamasta suuresta studiotuotannosta *Punainen viiva* (1959) lähtien jokainenokuva sai Lindemanilta osakseen omintakeisen innovatiivisen käsittelyn. Keskeisiä ovat siis ohjaajan ja säveltäjän tahto ja toisaalta kyvykkyys.

Analysoimieni elokuvien musiikissa risteilevät iskelmäkentän ja klassisen musiikin kentän uudistuksiin sekä elokuvan esteetiikan, teko- ja tuotantotavan uudistuksiin pyrkivät suuntaukset. Ulkomaisiinkin elokuvaan nähden oltiin näiden elokuvamusiikkien osalta ajan tasalla, osittain jopa edellä. On mielenkiintoista, että maailmalla 1950-luvulla virinnyt uuden aallon elokuvan liike ei kelpuuttanut ajankohtaista klassista musiikkia elokuviinsa, vaan se on tullut tunnetuksi lähinnä jazzin ja romantiikan aikaa edeltäneiltä aikakausilta peräisin olevan klassisen musiikin käytöstään. Kaiken kaikkiaan voidaan olettaa, että suuren yleisön tietoisuudessa hallitsevat musiikkilajit tutkimani ajanjakson Suomessa olivat iskelmä ja elokuvamusiikki. Tämä seikka kannustaa niiden laajempaankin tutkimiseen.





LÄHTEET

Arkistot

Johan "Mosse" Vikstedtin leikekirja. Suomen Pop ja Jazz Arkisto.

Osmo Lindemanin leikearkisto. Sirkka Lindemanin henkilökohtainen arkisto.

Suomen elokuva-arkiston leikearkisto.

Åke Granholmin leikekirja. Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Internet-tietokannat

Elonet. www.elonet.fi

Internet Movie Database. www.IMDb.com

Painamattomat lähteet

Kassila, Matti: Käsikirjoitus elokuvaan *Komisario Palmun erehdys*. Suomen elokuva-arkisto.

Kivikoski, Erkki: Käsikirjoitus elokuvaan *Kesällä kello 5*. Suomen elokuva-arkisto.

Kivimäki, Ari 1998: *Intohimojen karuselli. Elokuvajournalismin julkisuuspelit Suomessa 1950–1962*. Lisensiaatintyö, Turun yliopiston historian laitos.

Lindeman, Osmo: Nuottikäsikirjoitus elokuvaan *Komisario Palmun erehdys*. Helsingin yliopiston kirjaston kokoelmat.

Salo, Jaakko: Kirjeet 8. 3. 1999, 15. 3. 1999. Anu Juvan kokoelmat.

Salo, Jaakko: Nuottikäsikirjoitus elokuvaan *Lasisydän*. Jaakko Salon perikunnan hallussa.

Suomi-Filmin palkkalistat 1936–1942. Suomen elokuva-arkisto.

Vaala, Valentin–Waltari, Mika: Käsikirjoitus elokuvaan *Komisario Palmun erehdys*. Suomen elokuva-arkisto.

Painetut lähteet

Lehdet

Ajan sävel 1955–1956

Elokuva-Aitta 1951–63

Iskelmä 1960–1963

Iskelmämusiikki 1959–1963

Kinolehti 1951, 1952, 1959, 1961–1963

Kirkko ja musiikki 1959–1963

Musiikkikauppa 1963

Musiikki-revy 1955–1958

Musiikkiviesti 1957–1960

Projektio 1960–1965

Rytmi 1951–64

Suosikki 1961–1963

TV-uutiset 1957–1963

Edellisen aukeaman kuvat: Matti Kassila, Maunu Kurkvaara ja Erkki Kivikoski.

Pienpainatteet

Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterielle.
Fazerin musiikkikauppa 1927.

Nuotit

Rapée, Ernö 1970 [1924]: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists. A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces.*
New York: Arno Press.

Lasisydän. Säv. Jaakko Salo, san. Saukki. Scandia-musiikki Oy.

Haastattelut

Haastattelut ja äänikirje Anu Juvan henkilökohtaisessa arkistossa:

Elo, Aarre 5.3.1996

Englund, Einar 6.4.1990

Kassila, Matti 25.11.1993; 22.8.1995; puhelinkeskustelu 12.2.1999.

Äänikirje 11.2.2008

Kivikoski, Erkko 16.9.1998

Kurkvaara, Maunu 17.11.1993

Lasanen, Pentti 29.1.1996, 10.4.1996, puhelinkeskustelu 10.3.2008

Lindeman, Marjaana puhelinkeskustelu 24.3.1994

Lindeman, Sirkka 18.5.1998

Melakoski, Erkki 30.1.1996

Salo, Jaakko puhelinhaastattelu 19.4.1994, haastattelu 16.1.1996;
6.5.1999

Suomen Jazz & Pop Arkiston haastattelut:

Raimo Henriksson (haastattellut Jari Muikku 9.6.1998)

Lars-Olof Landén (haastattellut Jukka Haavisto 8.2.1990)

Annikki Tähti (haastattellut Terttu Setkänen 19.5.1997)

Ulkomaiset elokuvat

*Elokuvan suomenkielinen nimi (elokuovan alkuperäinen nimi),
ohjaaja, ensiesitysvuosi / säveltäjä*

*Aamiainen Tiffanyllä (Breakfast at Tiffany's), Blake Edwards 1961 /
Henry Mancini*

American Graffiti – Svengijengi '62 (American Graffiti), George Lucas 1973

*Arsenikkia ja vanhoja pitsejä (Arsenic and Old Lace), Frank Capra 1944 /
Max Steiner*

*Austin Powers – agentti joka tuuppasi minua (Austin Powers: The Spy Who
Shagged Me), Jay Roach 1999 / George S. Clinton*

*Austin Powers ja Kultamuna (Austin Powers in Goldmember), Jay Roach
2002 / George S. Clinton*

*Austin Powers – kumma jätkä (Austin Powers: International Man of Mystery),
Jay Roach 1997 / George S. Clinton*

Casablanca (Casablanca), Michael Curtiz 1942 / Max Steiner

- Clockwork Orange* – *Kellopeliappelsiini* (*Clockwork Orange*), Stanley Kubrick 1971 / Wendy Carlos, Rachel Elkind, ym.
- (*Curse of the Werewolf*), Terence Fisher 1961 / Benjamin Frankel
- Frankensteinin morsian* (*The Bride of Frankenstein*), James Whale 1935 / Franz Waxman
- Freud* (*Freud*), John Huston 1959 / Jerry Goldsmith
- Guisen herttuan murha* (*L'Assassinat du duc de Guise*), André Calmettes – Charles Le Bargy 1908 / Camille Saint-Saëns
- Hissillä mestauslavalle* (*Ascenseur pour l'échafaud*), Louis Malle 1957–58 / Miles Davis
- Hohto* (*The Shining*), Stanley Kubrick 1980 / Wendy Carlos ym.
- Hyökkäys erämaassa* (*Stagecoach*), John Ford 1939
- Kirje* (*The Letter*), William Wyler 1940 / Max Steiner
- Kadonneen aarten metsästäjät* (*Raiders of the Lost Ark*), Steven Spielberg 1981 / John Williams
- Kansalainen Kane* (*Citizen Kane*), Orson Welles 1941 / Bernard Herrmann
- Kolmas mies* (*The Third Man*), Carol Reed 1949 / Anton Karas
- King Kong* (*King Kong*), Ernest B. Schoedsack – Merian C. Cooper 1933 / Max Steiner
- Laulavat sadepisarat* (*Singin' in the Rain*), Stanley Donen – Gene Kelly 1952 / Laulut: Nacio Herb Brown ym.
- Laulu tulipunaisesta kukasta* (*Sången om den eldröda blomman*), Mauritz Stiller 1919 / Armas Järnefelt
- Laura* (*Laura*), Otto Preminger 1944 / David Raksin
- Maltan haukka* (*The Maltese Falcon*), John Huston 1941 / Adolph Deutsch
- Metsien hurjat* (*Pojken i trädet*), Arne Sucksdorff 1961 / Quincy Jones
- Miehuuskoe* (*The Graduate*), Mike Nichols 1967 / Paul Simon
- Mildred Pierce – amerikkalainen nainen* (*Mildred Pierce*), Michael Curtiz 1945 / Max Steiner
- Nunnan tarina* (*The Nun's Story*), Fred Zinneman 1959 / Franz Waxman
- Panssarilaiva Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*), Sergei Eisenstein 1925 / mm. Edmund Meisel
- Piano* (*The Piano*), Jane Campion 1993 / Michael Nyman
- Piirtäjän sopimus* (*The Draughtsman's Contract*), Peter Greenaway 1982 / Michael Nyman
- Psyko* (*Psycho*), Alfred Hitchcock 1963 / Bernard Herrmann
- Pyörteitä* (*The Cobweb*), Vincente Minnelli 1955 / Leonard Rosenman
- Rebekka* (*Rebecca*), Alfred Hitchcock 1940 / Franz Waxman
- Rob Roy* (*Rob Roy*), Michael Caton-Jones 1995 / Carter Burwell
- Sheriffi* (*High Noon*), Fred Zinnemann 1952 / Dmitri Tiomkin
- Syvä uni* (*The Big Sleep*), Howard Hawks 1946 / Max Steiner
- Tappajahai* (*Jaws*), Steven Spielberg 1975 / John Williams
- Tohtori Živago* (*Doctor Zhivago*), David Lean 1965 / Maurice Jarre
- Tuulen viemää* (*Gone with the Wind*), Victor Fleming 1939 / Max Steiner

Vaarallinen romanssi (North by Northwest), Alfred Hitchcock 1959 /
Bernard Herrmann
Varjojen yö (Le Jour se lève), Marcel Carné 1939 / Maurice Jaubert
Veitsi vedessä (Nóż w wodzie), Roman Polanski 1962 /
Krzysztof T. Komeda
Vertigo – punainen kyynel (Vertigo), Alfred Hitchcock 1958 /
Bernard Herrmann
Yö (La Notte), Michelangelo Antonioni 1961 / Giorgio Gaslini

Suomalaiset elokuvat

Elokuvien videokopiot ovat katsottavissa Suomen elokuva-arkiston videoarkistossa.

Elokuvan nimi, ohjaaja, ensiesitysvuosi, (tuotantoyhtiö) / säveltäjä
Käytetyt lyhenteet: F (Fennada-Filmi Oy), S (Suomi-Filmi Oy),
SF (Suomen Filmitoimittajain Oy)

Autotytöt, Maunu Kurkvaara 1960 (Kurkvaara-Filmi Oy) / Herbert Katz
EP-X-503, Erkko Kivikoski 1962 (Fennada-Filmi Junior) / Pentti Lasanen
Ei enää eilispäivää, Maunu Kurkvaara 1956 (Filmi-Ahjo) /
Leonid Bashmakov

Elokuu, Matti Kassila (1956) (F) / Ahti Sonninen
Gabriel, tule takaisin, Valentin Vaala 1951 (S) / George de Godzinsky
Hei, rillumarei!, Armand Lohikoski 1954 (SF) / Toivo Kärki
Hilja, maitotyttö, Toivo Särkkä 1953 (SF) / Harry Bergström
Hän tuli ikkunasta, Hannu Leminen 1952 (SF) / Olli Häme
Hän varasti elämän, Aarne Tarkas 1962 (SF) / Erkki Melakoski
Ihmiset suviyössä, Valentin Vaala 1948 (S) / Taneli Kuusisto
Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut, Aarne Tarkas 1960 (SF) / Jaakko Salo
Iskelmäkaruselli pyörii, Harry Orvomaa 1960 (Oy Filmi-Tria Ab)
Iskelmäketju, Hannes Häyrinen 1959 (F)
Jengi, Åke Lindman 1963 (SF) / Erkki Melakoski
Juha, Nyrki Tapiovaara 1937 (Aho & Soldan) / Helvi Leiviskä
Jäniksen vuosi, Risto Jarva 1977 (Filminor) / Markku Kopisto
Kaasua, komisario Palmu! Matti Kassila 1961 (F) / Osmo Lindeman
Kankkulan kaivolla, Toivo Särkkä – Aarne Tarkas 1960 (SF) / Toivo Kärki
Katariina ja Munkkiniemen kreivi, Ossi Elstelä 1943 (SF) /

Nils-Eric Fougstedt

Kaunis Veera, Ville Salminen 1950 (SF) / Harry Bergström
Kertokaa se hänelle..., Åke Lindman 1961 (SF, F) / Erkki Melakoski
Kesäillan valssi, Hannu Leminen 1951 (SF) / Oskar Merikanto –
Martti Similä
Kesällä kello 5, Erkko Kivikoski 1963 (Elokuva Oy) / Pentti Lasanen;
käsikirjoitus Erkko Kivikoski, dialogi Juha Tanttu – Marja-Leena
Mikkola, kuvaus Virke Lehtinen, äänitys Tuomo Kattilakoski, leikkaus
Juho Gartz, lavastus Anja Paloheimo, tuottaja Annelma Vuorio

Kesällä kello 5 traileri

Kirkastettu sydän, Ilmari Unho 1943 (S) / Taneli Kuusisto

Kolmiapila, Esko Töyri–Kyllikki Forssell–Roland af Hällström 1953 (F) /
Tauno Pylkkänen

Komisario Palmun erehdys, Matti Kassila 1960 (SF) / Osmo Lindeman;
käsikirjoitus Matti Kassila, kuvaus Olavi Tuomi, äänitys Pentti

Hämäläinen, leikkaus Elmer Lahti

Kun tuomi kukkii, Åke Lindman 1962 (SF) / Erkki Melakoski

Kuningas kulkureitten, Roland af Hällström 1953 (F) / Kalevi Hartti

Kyökin puolella, Risto Orko 1949 (S) / George de Godzinsky

Köyhä laulaja, Ville Salminen 1950 (SF) / Toivo Kärki

Lasisydän, Matti Kassila 1959 (Kassila & Harkimo) / Jaakko Salo;

käsikirjoitus Tauno Yliruusi–Matti Kassila, ohjaajan apulainen Jarno

Hiilloskorpi, kuvaus Osmo Harkimo–Esko Nevalainen, äänitys Evan

Englund, äänitysassistentti Aarre Elo–Tuomo Kattilakoski, leikkaus

Nils Holm, lavastus Jorma Lindfors

Meren juhlat, Maunu Kurkvaara 1963 (Kurkvaara-Filmi Oy) /

Usko Meriläinen

Mies, joka ei osannut sanoa ei, Risto Jarva 1975 (Filminor) /

Markku Kopisto

Mies tältä tähdeltä, Jack Witikka 1958 (Veikko Itkonen) / Tauno Marttinen

Minä ja mieheni morsian, Valentin Vaala 1955 (S) / Usko Kemppi

Molskis, sanoi Eemeli, molskis!, Ville Salminen 1960 (SF) / Toivo Kärki

Morsian yllättää, Valentin Vaala 1941 (S) / Harry Bergström

Myöhästynyt häilyö, Edvin Laine 1960 (SF) / Harry Bergström

Ne 45 000, Erkki Karu 1933 (S, SF, Suomen Tuberkuloosin

Vastustamisyhdistys) / Uno Klami

Nina ja Erik, Aarne Tarkas 1960 (SF) / Kalevi Hartti

Niskavuori taistelee, Edvin Laine 1957 (SF) / Heikki Aaltoila

Nukkekauppias ja kaunis Lilith, Jack Witikka 1955 (SF) / Simon Parmet

Nuoruus vauhdissa, Valentin Vaala 1961 (S) / Erkki Ertama

Näkemiin Helena, Lasse Pöysti 1955 (F) / Einar Englund

Oho, sanoi Eemeli, Ville Salminen 1960 (SF) / Toivo Kärki

Olet mennyt minun vereeni, Teuvo Tulio 1956 (Teuvo Tulio) /

Tauno Marttinen

Olin nahjuksen vaimo, Aarne Tarkas 1961 (SF) / Kalevi Hartti

Onnen saari, Maunu Kurkvaara 1955 (Filmi-Ahjo) / Leonid Bashmakov

Paksunahka, Aarne Tarkas 1958 (Fennada-Filmi Oy) / Kalevi Hartti

Pastori Jussilainen, Matti Kassila 1955 (SF) / Heikki Aaltoila

Patarouva, Maunu Kurkvaara 1959 (Kurkvaara-Filmi Oy) /

Leonid Bashmakov

Poika eli kesänsä, Roland af Hällström 1955 (F) / Tauno Pylkkänen

Punainen viiva, Matti Kassila 1959 (F) / Osmo Lindeman

- Rakas..*, Maunu Kurkvaara 1961 (Kurkvaara-Filmi Oy) /
Osmo Lindeman
- Rakas varkaani*, William Markus 1957 (SF) / Toivo Kärki
- Ryysyrannan Jooseppi*, Roland af Hällström 1955 (F) / Tauno Pylkkänen
- Siltalan pehtoori*, Risto Orko 1934 (S) / Jooseppi Rautto
- Suuri sävelparaati*, Jack Witikka 1959 (Veikko Itkonen)
- Sylvi*, Toivo Särkkä 1944 (SF) / Nils-Eric Fougstedt
- Taistelu Heikkilän talosta*, Teuvo Tulio 1936 (Adams Filmi Oy) /
Leevi Madetoja
- Tirlittan*, Maunu Kurkvaara 1958 (Kurkvaara-Filmi Oy) /
Leonid Bashmakov
- Tori*, Erkki Kivikoski 1962 (Elokuva Oy) / Heikki Laurila
- Toukokuun taika*, Ville Salminen 1948 (SF) / Heikki Aaltoila
- Tulipunainen kyyhkynen*, Matti Kassila 1961 (SF) / Osmo Lindeman
- Tuulinen päivä*, Eino Ruutsalo 1962 (Eino Ruutsalo) / Henrik Otto Donner
- Tyttö ja hattu*, Aarne Tarkas 1961 (SF) / Harry Bergström
- Vaarallista vapautta*, Veikko Itkonen 1962 (Filmi-Kuva Oy) / The Strangers
- Valkoinen peura*, Erik Blomberg 1952 (Junior-Filmi Oy) / Einar Englund
- Vatsa sisään, rinta ulos*, Aarne Tarkas 1959 (SF) / Toivo Kärki
- Viettelysten tie*, Kaarlo Nuorvala 1955 (Kaarlo Nuorvala) / Olli Häme
- Villin Pohjolan kulta*, Aarne Tarkas 1962 (SF) / Erkki Melakoski
- Virtaset ja Lahtiset*, Jack Witikka 1959 (Veikko Itkonen) / Eino Virtanen
- Yksityisalue*, Maunu Kurkvaara 1962 (Kurkvaara-Filmi Oy) /
Usko Meriläinen; käsikirjoitus, kuvaus, leikkaus ja tuotanto
Maunu Kurkvaara, äänitys ja miksaus Tuomo Kattilakoski
- Yksityisalue*, traileri
- Yks' tavallinen Virtanen*, Ville Salminen 1959 (SF) / Toivo Kärki
- Yö vai päivä*, Risto Jarva–Jaakko Pakkasvirta 1962 (Filminor Oy) /
Kari Rydman (sov. Pentti Lasanen)
- Yö on pitkä*, Aarne Tarkas 1952 (Junior-Filmi Oy) / Olli Häme
- Äidittömät*, Jack Witikka 1958 (SF) / Einar Englund

Televisio-ohjelmat

- Matti Kassilan TV-haastattelu 28. 11. 1991. Nosferatu 1991.
- Keso, Lasse 1989: *Elävä ääni*. Fotosynteesi Ky.
- Peter Gunn* 1958–1961. Amerikkalainen TV-sarja. Ohj. Blake Edwards,
mus. Henry Mancini. NBC/ABC.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor–Eisler, Hans 1994 [1947]: *Composing for the Films*.
London: The Athlone Press.
- Aho, Kalevi 1992: *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*.
Helsinki : Gaudeamus.
- Aho, Kalevi et al. 1996: *Suomen musiikki*. Helsinki: Otava.

- Aho, Marko–Kärjä, Antti-Ville (toim.) 2007: *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Alanen, Antti 1991: "Suomen modernisoituminen. Suomalainen yhteiskunta 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa." *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957 – 1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Alasuutari, Pentti 1996: *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti 1994: *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Alm, Ari – Salminen, Kimmo 1992: *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Altman, Rick 1987: *The American Film Musical*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Altman, Rick, ed. 1992: *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge.
- Altman, Rick 1999: *Film/Genre*. London: British Film Institute & Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, Rick 2004: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Anttila, Eila–Toiviainen, Sakari–Uusitalo, Kari (toim.) 1995: *Taidetta valkealla kankaalla. Suomalaisia elokuvaatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Arpiainen, Leila 1960: Arvio *Komisario Palmun erehdys* -elokuvasta. *Helsingin Sanomat* 17.9.1960.
- Bacon, Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bagh von, Peter–Hakasalo, Ilpo 1986: *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Bagh von, Peter 1986: *Uuteen elokuvaan*. Porvoo Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Bent, Ian D. 1980: "Analysis" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie. Hong Kong: Macmillan Publishers Limited.
- Bono, Francesco–Bondebjerg, Ib 1994: *Nordic Television History, Politics and Aesthetics*. København: Department of Film & Media Studies, University of Copenhagen.
- Bordwell, David 1993: *Narration in the Fiction Film*. Routledge.
- Bordwell, David–Thompson, Kristin 1993: *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill.
- Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin 1994: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Borg, Jaakko–Melakoski, Erkki–Vikstedt, Johan 1959: *Tanssimusiikin vuosikirja 1960*. Helsinki: Fazer.

- Branigan, Edward 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Brown, Royal S. 1994: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Buhler, James – Flinn, Caryl – Neumeyer, David (ed.) 2000: *Music and Cinema*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Bullerjahn, Claudia 2001: *Grundlagen der Wirkungen von Filmmusik*. Augsburg: Wissner.
- Burt, George 1994: *The Art of Film Music*. Boston: Northern University Press.
- Castrén, Markus 1991: "Sarjallisuus". Lauri Otonkoski 1991 (toim.): *Klang – Uusin musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Chion, Michel 1994: *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chydenius, Kaj 1961: "Rakoileva Darmstadt: Sarjallisen musiikin aika on jo ohi!" *Kirkko ja Musiikki* 7-8/1961.
- Cohen, Annabel J. 2000: "Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology." Neumeyer, David – Flinn, Caryl – Buhler, James: *Music and Cinema*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Cook, Nicholas 1998: *Analysing multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Cripps, Thomas 1997: *Hollywood's High Noon. Moviemaking & Society before Television*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Davison, Annette 2004: *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate.
- Dickinson, Kay (ed.) 2003: *Movie Music: The Film Reader*. New York, Routledge.
- Donnelly, K. J. (ed.) 2001: *Film Music – Critical Approach*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Donnelly, K. J. 2005: *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: BFI.
- Douin, Jean-Luc (ed.) 1983: *La nouvelle vague 25 ans après*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- E. L. (= Erkkä Lehtola) 1963: "Kesällä kello 5". *Aamulehti* 17.11.1963.
- Ehrenstein, David – Reed, Bill 1982: *Rock on Film*. New York: Delilah Books.
- Einiö, Paavo 1954: "Iskelmärintamalta". *Ajan sävel* 4/1955.
- Eisler, Hans – Adorno, Theodor 1947: *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press.
- Elo, Aarre 1996: *Elon aika*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Elo, Esa (= Elo, Aarre) 1960: "Kuukauden suosituksi". *Iskelmä* 6/1960.
- Englund, Einar 1996: *Sibeliuksen varjossa*. Helsinki, Otava.
- Erdmann, Hans – Becce, Giuseppe 1927: *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Berlin & Leipzig.

- Flinn, Caryl 1992: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Franck, Anne-Marie 1992: *Hymyillen. George de Godzinskyn elämä*. Jyväskylä: Tammi.
- Frith, Simon 1984: "Mood Music. An inquiry into narrative film music." *Screen* 25,3.
- Frith, Simon 1987: "Towards an aesthetic of popular music." Leppert, Richard–McClary, Susan (eds.): *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fuhrmann, Arthur–Kyyrö, Taimi 2006: *Laululla on tekijänsä. Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry:n historiikki 1954–1979*. Helsinki: Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry.
- Gabbard, Krin 1996: *Jammin' at the margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Goldmark, Daniel–Kramer, Lawrence–Leppert, Richard 2007: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Gorbman, Claudia 1987: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington and Indianapolis: BFI Publishing–Indiana University Press.
- Gridley, Mark C. 1988: "Cool Jazz". *The New Grove Dictionary of Jazz*. London–New York: Macmillan Press.
- Gronow, Pekka 1991: "Iskelmäelokuvien aika". *Suomen kansallisfilmografia* 6. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Gronow, Pekka 1996: *The Recording Industry. An Ethnomusicological Approach*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- H. G. G. (= Henry G. Gröndahl) 1960: Arvio *Komisario Palmun erehdys* -elokuvasta. *Hufvudstadsbladet* 17.9.1960.
- Haavisto, Jukka 1991: *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaihteita Suomessa*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Heiniö, Mikko 1988: "Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa." *Musiikki* 1–2/1988. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko 1994: "Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön." *Musiikki* 1/1994. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, Mikko 1995: *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki (1945–1993)*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Helistö, Paavo 1992: "Radiomusiikin klassinen vaihtoehto." *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Herkman, Juha 2001: *Audiovisuaalinen kulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo 1993: *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu Oy.

- Hietala, Veijo 1994: *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvaan*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu Oy.
- Higson, Andrew 1989: "The Concept of National Cinema". *Screen* 30:4 (Autumn 1989), 36–46.
- Honka-Hallila, Ari 1995: *Kolme Eskoa. Nummisiutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honka-Hallila, Ari–Laine, Kimmo–Pantti, Mervi 1995: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuva historiaa*. Turku: Turun yliopisto.
- Huntley, John 1947: *British film Music*. London: Skelton Robinson.
- Hurme, Jaakko 1959: Arvio *Lasisydän*-elokuvan musiikista. *Helsinki-Lehti* 16.10.1959.
- Hurri, Merja 1993: *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonfliktit ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jalkanen, Pekka 1989: *Alaska, Bombay ja Billy Boy*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Jalkanen, Pekka 1992: *Pohjolan yössä*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Jalkanen, Pekka–Kurkela, Vesa (2003): *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Jalonen, Olli 1985: *Kansa kulttuurien virroissa. Tuontikulttuurien suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden aikana*. Helsinki: Otava.
- Juva, Anu 1995: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Juva, Anu 1996: "Glamourista arkeen – huomioita kotimaisen elokuva-musiikin muutoksista 1950- ja 1960-luvulla." *Lähikuva* 2/1996.
- Juva, Anu 1997: "Raikkaita tuulia elokuvamusiikissa". *Musiikin suunta* 1/1997. Suomen etnomusikologinen seura.
- Juva, Anu 2004: "Musiikillisia tunteita 'sydämettömässä komediassa'. George de Godzinskyn musiikin funktiot elokuvassa Gabriel, tule takaisin". Laine, Kimmo–Lukkarila, Matti–Seitajärvi, Juha (toim.): *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kainuun Sanomat* 28.11.1963. Ohjaaja Erkkö Kivikosken haastattelu.
- Kalinak, Kathryn 1992: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Karén, Lauri 1963: " 'Kesällä kello 5' Englannin lehdistössä." *Uusi Suomi* 2.7.1964.
- Karlin, Fred 1994: *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer Books.
- Kassabian, Anahid 1993: *Songs of Subjectivities: Theorizing Hollywood Film Music of the 80s and the 90s*. Stanford University, U.S.A.
- Kassabian, Anahid 2001: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, London: Routledge.
- Kassila, Matti 1995: *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.

- Kassila, Matti 2004: *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Helsinki, WSOY.
- Kemppi, Yrjö 1960: "Elokuvakatsaus". *Iltasanomat* 19.9.1960.
- Keto, Jaakko 1974: *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.
- Kivitie, Valma 1959: Arvio *Lasisydän* -elokuvasta. *Elokuva-Aitta* 21/1959.
- Kivitie, Valma 1960: "Kassilan hyvä tempaus". *Elokuva-Aitta* 19/1960.
- Kline, T. Jefferson 1992: *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Kloppenburger, Josef 1986: *Die Dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kunnas, Maria-Liisa 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kurkela, Vesa 1983: *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin*. Jyväskylä: Työväenmusiikki-instituutti
- Kurkela, Vesa 2003 = Jalkanen, Pekka – Kurkela, Vesa: *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
- Kuusamo, Altti 1992: "Esineiden järjestyksistä. Sisustuksen marginaalit 1950-luvulla." Anna Makkonen (toim.): *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuusela, A. M. Pertti 1976: *Puoli vuosisataa filmiääniteknikkaa Suomessa. Suomen elokuvasaatiö*.
- Kärjä, Antti-Ville 1997: "Suomalaisen musiikkivideon murrosikä". *Musiikin suunta* 1/1997.
- Kärjä, Antti-Ville 2005: *Varmuuden vuoksi omana sovituksena". Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.
- Kärki, Toivo – Niiniluoto, Maarit 1982: *Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Laine, Kimmo 1995: *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Laine, Kimmo 1999: *"Pääosassa Suomen kansa". Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo – Lukkarila, Matti – Seitajärvi, Juha (toim.) 2004: *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Langkjær, Birger 1997: *Filmlyd & filmmusik. Fra klassisk til moderne film*. København: Museum Tusulanums Forlag / Københavns Universitet.
- Langkjær, Birger 1998: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Leisiö, Timo (toim.) 1985: *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Ikaalinen: Suomen harmonikkainstituutti.

- Leppert, Richard–McClary, Susan 1987: *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leskinen, Ulla 1962: "Maunu Kurkvaara –vaitelias filmimies." *Elokuva-Aitta* 21/1962.
- Levinson, Jerrold 1996: "Film Music and Narrative Agency". Bordwell, David–Carrol, Noel (toim.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*.
- Lissa, Zofia 1965: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag.
- Lius, Inkeri 1960: *Arvio Komisario Palmun erehdys -elokuvasta*. Suomen Sosiaalidemokraatti 20.9.1960.
- Lønstrup, Ansa 1989: *Musikkens gøren och laden i nyere film. En musikalisk læsning af "Diva"*. Aarhus: Center for Tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet.
- Maas, Georg 1993: "Filmmusik". Bruhn, H. et al. 1993: *Musikpsychologie*. Reinbek. Rowolt.
- Maas, Georg–Schudack, Achim 1994: *Musik und Film – Filmmusik*. Mainz: Schott.
- Manvell, Roger–Huntley, John 1975: *The Technique of Film Music*. London and New York: Focal Press.
- Marks, Martin Miller 1997: *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1925*. New York: Oxford University Press.
- Marks, Martin 2000: "Music, Drama, Warner Brothers. The Cases of Casablanca and The Maltese Falcon." Buhler, James–Flinn, Caryl–Neumayer, David (eds.): *Music and Cinema*. Wesleyan University Press.
- Marvia, Einari 1966: *Suomen säveltäjiä*. Porvoo: WSOY.
- Marvia, Einari 1970: *Suomen säveltäjien 25 vuotta*. Suomen säveltäjät r.y., Helsinki.
- Mera, Miguel–Burnand, David (eds.) 2006: *European Film Music*. Aldershot: Ashgate.
- Meriläinen, Usko 1976: "Usko Meriläinen." Salmenhaara, Erkki (toim.): *Miten sävellykseni ovat syntyneet*.
- Merriam, Alan P. 1964: *Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press 1964.
- Moisala, Pirkko (toim.) 1991: *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Motte-Haber de la –Helga–Emos, Hans 1980: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Carl Hanser Verlag.
- Mouëllic, Gilles 2000: *Jazz et cinéma*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma.
- Murtomäki, Veijo 2007: "Kamarimusiikista konserttimusiikiksi & varhaisromanttisia kamarisäveltäjiä." Artikkelisarjassa "Romantiikan kamarimusiikki saksalaisella alueella." Sibelius-Akatemian Musiikinhistoriaa verkossa -sivusto http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_kamari_ger1?s. Luettu 24. 4. 2007.

- Mäkelä, Mauno 1996: *Kerrankin hyvä kotimainen. Elokuvatuottajan muistelmat*. Porvoo: WSOY.
- Mäkinen, Aito toim. (1961): *Studio 6*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Mäkinen, Aito toim. 1964: *Studio 7*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Nasta, Dominique 1991: *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. New York: Lang.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- nen 1959: Arvio *Lasisydän*- elokuvasta. *Turun Päivälehti* 18.10.1959.
- Nettelbeck, Colin 2004: *Dancing with De Beauvoir. Jazz and the French*. Melbourne: Melbourne University Press.
- New Grove Dictionary of Jazz, The 1988. ed. By Barry Kernfield, Lontoo: Macmillan Press Limited.
- Niiniluoto, Maarit–Kärki, Toivo 1982: *Siks' oon mä suruinen*. Helsinki.
- Nordberg, Leo 1959: Arvio *Lasisydän*-elokuvasta. *Uusi Suomi* 18.10.1959.
- Nyberg, Hannu 1982: *Rockista rautalankaan*. Helsinki: Otava.
- Oksa, Raimo 1959: "Särkyneitä sydämiä". *Arina* 4/1959.
- Otavan Iso Musiikkitietosanakirja 1976. Helsinki: Otava.
- Otonkoski, Lauri (toim.): 1991: *Klang – uusin musiikki*. Jyväskylän: Gaudeamus.
- Pakarinen, Esa–Niiniluoto, Maarit 1981: *Hanuri ja hattu*. Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Pantti, Mervi 1998: *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku. Suomen elokuva-tutkimuksen seura
- Pantti, Mervi 2000: "Kansallinen elokuva pelastettava". *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura / Suomen elokuva-arkisto
- Pauli, Hansjörg 1981: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart:
- Pauli, Hansjörg 1993: "Funktion von Filmmusik". De la Motte Haber, Helga (ed.): *Film und Musik. Fünf Kongreßbeiträge und zwei Seminarberichte*. Mainz: Schott.
- Pekkilä, Erkki 1995: "Musiikkimaun käsitteestä sosiologiassa ja etnomusiikologiassa". *Musiikki* 1/1995. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu.
- Pekkilä, Erkki 2005: "Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*". *Musiikki* 3/2005. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu.
- Peltonen, Matti (toim.) 1996: *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Pihkala, Erkki 1988: "Taloudellinen kasvu ja yhteiskuntamurros".
- Avikainen, Paula–Hetemäki, Ilari (toim.): *Suomen historia* 8. Espoo: Weilin–Göös.

- Pihlström, Bengt 1962: Arvio *Yksityisalue*-elokuvasta. *Nya Pressen* 8.10.1962.
- Powrie, Phil–Stilwell, Robyn (eds.) 2006: *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Aldershot: Ashgate.
- Prendergast, Roy M. 1977: *Film Music. A Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company.
- Repo, Eino (toim.) 1954: *Toiset pidot tornissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Romney, Jonathan–Wootton, Adrian (eds.): *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. Worcester, G.B.: British Film Institute.
- Rydman, Kari 1961: "Kuinka musiikkia konstruoidaan IV." *Kirkko ja Musiikki* 7–8/1961.
- Saarela, Tommi 2000: *Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvaäveltämisen ihanuus ja kurjuus*. Stellanum. Helsinki: Edita.
- Salmenhaara Erkki 1996: *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä (1907–1958)*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Salmi, Hannu 1993: *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus Oy / Suomen elokuva-arkisto.
- Salmi, Hannu 1997: *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Turku: Turun yliopisto.
- Salmi, Hannu 1999: *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Salmi, Hannu 2002: *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salo, Matti 1982: *Seinä vastassa. Johdatus Hollywoodin mustan elokuvan, film noirin, lähteille*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Sarjala, Jukka 1992: "Musiikki kulttuurihistoriassa: Normi- ja arvotutkimuksen näköaloja." *Etnomusikologian vuosikirja 4*. Jyväskylä: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Sarjala, Jukka 2002: *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saure, Salme 1963: "Se on tapahtunut". *Apu* 50/1963.
- Savo, Martti 1959: Arvio *Lasisydän*-elokuvasta. *Kansan Uutiset* 18.10.1959.
- Savo, Martti 1962: Arvio *Yksityisalue*-elokuvasta. *Kansan Uutiset* 7.10.1962.
- Savolainen, Erkki 1959: Arvio *Lasisydän*-elokuvasta. *Savon Sanomat* 1.12.1959.
- Schmidt, Hans-Christian (ed.) 1976: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Mainz: Bärenreiter.
- Schmidt, Hans Christian 1982: *Filmmusik. Musik aktuell. Analyse, Beispiele, Kommentare 4*. Kassel: Bärenreiter.
- Schneider, Norbert J. 1986: *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie in Neuen Deutschen Film*. München: Verlag Ölschenläger.

- Seitajärvi, Juha 2002: "Teuvo Tulio ja hänen elokuviensa säveltäjät". Sakari Toiviainen (toim.): *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sevänen, Erkki 1994: *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sevänen, Erkki–Saariluoma, Liisa–Turunen, Risto 1991: *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Siebert, Ulrich Eberhard 1990: *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdman*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Siebert, Ulrich E. 1995: "Filmmusik". Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Kassel: Bärenreiter.
- Sloboda, John A. 1991: "Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings." *Psychology of Music* 19. Society for Research in Psychology of Music and Music Education.
- Smith, Jeff 1998: *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.
- Smith, Jeff 1999: "Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score." Plantinga, Carl–Smith, Greg M. (eds.): *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Sorlin, Pierre 1991: *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. London: Routledge.
- Stam, Robert–Burgoyne, Robert –Ritterman-Lewis, Sandy 1992: *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.
- Stockfelt, Ola 1988: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts Symfoni nr 40, g moll K. 550*. Göteborg: Göteborgs universitet: Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, 18.
- Suomen kansallisfilmografia 5* 1989. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Suomen kansallisfilmografia 6* 1991. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Suomen kansallisfilmografia 4* 1992. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Suomen kansallisfilmografia 7* 1998. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.

- Tagg, Philip 1979: *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Tagg, Philip 1992: "Towards a Sign Typology of Music". Dalmonte, R. – Baroni, M. (ed.): *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Tagg, Philip – Clarida, Bob 2003: *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Talaskivi, Paula 1962: Arvio *Yksityisalue* -elokuvasta. *Helsingin Sanomat* 6.10.1962.
- Tarasti, Eero 1992: *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmästä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero (toim.): *Musiikin soivat muodot*. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tervasmäki, Jaakko 1959: "Minä olen mahdoton traagikko", sanoo Aila Pilvessalo. *Elokuva-Aitta* 20/1959.
- Thiel, Wolfgang 1981: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag.
- Thomas, Tony 1973: *Music for the Movies*. South Brunswick: Barnes.
- Toiviainen, Sakari 1995: *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (toim. 2002): *Tulio. Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Tommila, Päiviö – Reitala, Aimo – Kallio, Veikko 1982: *Suomen kulttuuri-historia III*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Tuomikoski, Eero 1962: Arvio *Yksityisalue*-elokuvasta. *Kauppalehti* 29.1.1963.
- Tuuli, Markku 1981: Arvio *Lasisydän* -elokuvasta. *Katso* 15.–21.6.1981.
- Türschmann, Jörg 1994: *Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlage einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik*. Münster: Moks Publikationen Münster.
- Uusitalo, Kari 1972: *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1972: *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1975 a: *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Keuruu: Otava.
- Uusitalo, Kari 1975 b: *T. J. Särkkä. Legenda jo eläessään*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Uusitalo, Kari 1977: *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 1978: *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

- Uusitalo, Kari 1981: *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki. Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 1984: *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964–1969*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 1989: "Suomalainen elokuvatuotanto 1953–56: taustaa ja tosiasioita". *Suomen kansallisfilmografia 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Valtion painatuskeskus / Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari 1991: "Suomalainen elokuvatuotanto 1957–61: taustaa ja tosiasioita." *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Valtion painatuskeskus / Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari 1994: *Kuvaus – kamera – käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Varjola, Markku 1991: "Merkitystä etsimässä". *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.
- Velander, Paavo 1986: *Kidekoneesta väritelevisioon*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Viikari, Auli 1992: "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa." Makkonen, Anna (toim.): *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtanen, Eino 1979: *Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry 25 vuotta 1954–1979*. Helsinki: ELVIS.
- Wallengren, Ann-Kristin 1998: *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*. Lund: Lunds universitet.
- Waltari, Mika 1976 [1940]: *Komisario Palmun erehdys*. Helsinki: Tammi.

Valokuvat

Valokuvat s. 112 (Lindeman) ja s.147 (Meriläinen) Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, muut Suomen elokuva-arkisto.

Sammanfattning

I de finländska långa spelfilmerna från slutet av 1950-talet och början av 1960-talet hör man ibland musik som märkbart skiljer sig från den tidigare produktionen. Jag har undersökt detta fenomen genom fyra fallstudier där jag använt hela den inhemska produktionen från åren 1950-1963 som bakgrundsmaterial. Filmerna jag valt är *Lasisydän* (*Glashjärtat*, regi Matti Kassila, musik Jaakko Salo 1959), *Komisario Palmun erehdys* (*Mysteriet Rygseck*, Matti Kassila, Osmo Lindeman 1960), *Yksityisalue* (*Privatområde*, Maunu Kurkvaara, Usko Meriläinen 1962) och *Kesällä kello 5* (*Klockan 5 denna sommar*, Erkkö Kivikoski, Pentti Lasanen 1963). Jag intresserade mig speciellt för hur musiken fungerar i dessa filmer, som avsevärt skiljer sig från varandra.

Analysen har genomförts med hjälp av en funktionsanalys av filmmusiken och genom att granska filmmusikens kulturhistoriska utgångspunkter. Enligt huvudfrågan för min forskning har jag försökt reda ut vilka funktioner musiken har i varje exempelfilm. Jag utvecklade tidigare funktionsanalysmetoder för filmmusik för min undersökning. Med hjälp av dessa har det också varit möjligt att göra iakttagelser om förhållandet mellan mina analysobjekt och andra filmer från samma tid. Jag förstärkte min funktionsanalysmetod med kulturhistoriska metoder, som gav mig en möjlighet att undersöka hur musik valdes till olika filmer och de olika genrernas ställning inom det kulturella fältet. Denna infallsvinkel föranleddes av min andra följdfråga. En detaljanalys av filmmusiken var å sin sida en följd av min tredje fråga, nämligen frågan om vad som får musiken i de här filmerna att låta ny eller annorlunda i jämförelse med sin tids övriga produktion.

Enligt Zofia Lissa är inte de moderna filmer som avviker från de klassiska idealen lika funktionella som sina föregångare, och funktionsanalysen är därmed inte lika användbar när man undersöker dessa filmer. Det kan man också tänka sig, när man jämför musiken i t.ex. *Yksityisalue* med musiken i någon klassisk film. En av de teoretiska utgångspunkterna för min undersökning, David Bordwells och Kristin Thompsons synsätt, går dock emot Lissas idéer. Bordwell och Thompson representerar en nyformalistisk forskningsmetod, enligt vilken varje enskild delfaktor i filmen har en eller flera funktioner inom filmhelheten. Detta innebär att även om det skulle finnas mindre musik än i flera klassiska filmer, eller om musiken inte skulle vara en lika självklar del av berättelsen, så är musiken fortfarande en del i filmen och den har fortfarande en funktion inom helheten. Denna egenskap försvinner inte när musikens form eller mängd varierar.

Enligt mig visar denna undersökning att funktionsanalysmetoden inom filmmusiken kan användas även för att undersöka filmer gjorda på olika estetiska grunder. Samtidigt visar den att skillnaderna mellan musikens funktioner i de olika filmerna är mindre än skillnaderna i ljudbilden. Även

om musiken i t.ex. *Yksityisalue* klangligt skiljer sig märkbart från musiken i *Lasisydän* har bägge filmernas musik en viktig funktion till exempel vid skapandet av enhetlighet. I *Yksityisalue* finns det mindre musik, men den fungerar i detta hänseende t.o.m. bättre, eftersom den i sig är enhetlig.

Man kunde utan tvivel ha närmat sig mina undersökningsobjekt även på andra sätt. Genom att använda t.ex. Philip Taggs metod, som baserar sig på semiotik, kunde man i exempelfilmerna ha fått ännu noggrannare resultat gällande musikens ursprung och förhållande till annan musik, men å andra sidan hade metoden varit för arbetskrävande om den använts på fyra långa spelfilmer. Att analysera musikens mening hade å sin sida fört in arbetet på en allmänare nivå, varvid man hade varit tvungen att avgränsa undersökningen till några noggranna frågor. Jag ville dock få en helhetsuppfattning av varje film. Den förnyade funktionsanalysen med tillagda kulturhistoriska metoder lämpade sig därför bättre för denna undersökning. Med hjälp av den har jag också kunnat jämföra mina case studies med varandra, liksom också med andra filmer gjorda under åren 1950-1963.

Den andra av mina teoretiska utgångspunkter har varit Hannu Salmis (1993) framställning om filmens kulturhistoria, vars uppgift skulle vara att sammanföra de dialoger som filmerna för dels med sina traditioner, dels med det omgivande samhället. De kulturhistoriska metoder jag använt har hjälpt mig just med detta. Ett mångsidigt forskningsmaterial som tidningar och intervjuer, samt ett omfattande filmmaterial, har gett mina tolkningar en fast grund. Även resultaten av de funktionsanalyser jag utfört på filmmusiken är lättare att förstå och motivera med hjälp av filmens kulturhistoria.

Den tidsperiod jag undersökt var en brytningstid på många sätt. Hela samhället började andas friare när kriget var förbi och levnadsstandarden började stiga. Särskilt de yngre konstnärerna inom olika stilarter bröt sig loss från de gamla, styva mönstren. Under 1950-talet blev retoriken inom kulturen lättare och in medias res -formen mera omfattad. Även många filmmakare strävade efter detta. I filmerna ville man föra fram vardagen som den verkliga var, utan de formaliteter som i filmproduktion representerades av bl.a. studioförhållanden, maskering, teatraliska sätt att tala och agera och en berättarteknik som byggde på ett fast orsak-verkan förhållande.

Fokuseringen på det vardagliga kommer fram också i mina exempelfilmer. *Lasisydän*, *Yksityisalue* och *Kesällä kello 5* är filmade på autentiska platser med en lätt stumkamera och en liten filmgrupp, och handlingen öppnar sig genom luftigt sammansatta scener. I den sistnämnda filmen använder man också amatörskådespelare. Detta passade in i regissörens vision även om det i själva verket berodde på en strejk bland teaterskådespelarna. *Komisario Palmun erehdys* är en studiofilm, men också i den finns en ny lätthet, som regissören Matti Kassila enligt honom själv inte hade klarat av om han inte gjort *Lasisydän* först.

Regissörerna till mina exempelfilmer, Kassila, Kurkvaara och Kivikoski, strävade efter att förnya filmens uttryckssätt. För dem var musiken en väsentlig del av filmen, till skillnad från t.ex. dogmafilmernas skapare i ett senare skede. En delorsak kan vara de olika uppfattningar om filmens väsen som funnits under olika tidevarv. Möjligtvis var det också stumkameran och behovet av en senare skapad ljudbild som delvis försvarade användningen av musik. Det kan också hända att de utvalda regissörerna, i jämförelse med andra regissörer, hade en klar uppfattning om musikens möjligheter i filmarbetet. Enligt exempelvis Kivikoski handlar modernismen inom filmbranschen just om det att en person har helhetsvisionen och -ansvaret för filmen och alla dens delelement. Kanske dessa regissörer intuitivt upplevde det som undersökningarna senare påvisat: icke-diegetisk musik ger filmen en verklighetskänsla, så länge den kan kombineras med filmens innehåll.

Musik som tog sina intryck ur den romantiska, nyklassiska eller traditionellt schlageraktiga musiken var kännetecknande för merparten av de finska filmerna på 1950-talet. Schlageren var den populäraste musikstilen under den tidsperiod jag undersökt och det hörs även i filmerna. Toivo Kärki deltog som kompositör och schlagerskrivare i många produktioner vid Suomen Filmitoimisto. De filmer han har komponerat musiken till var också bland de mest sedda. Inom skivbranschen hade man dock börjat utveckla jazzschlagern, som på skivorna blev populärare än Kärkis mera finsk-nationella stil. Detta märktes dock endast sporadiskt i spelfilmer, såsom i Jaakko Salos musik till *Lasisydän*, i vilken Kassila ville ha schlagermusik som lät fräsch. Även om det inom skivindustrin härskade det som forskaren Pekka Gronow kallat "Scandia-soundet" så var det "Toivo Kärki-soundet" som ännu dominerade i de populärare finska filmerna.

Vid decennieskiftet var den klassiska musikens situation delad på ett intressant sätt. Förutom några få undantag använde alla finländska kompositörer av klassisk musik en lokal, rätt fritt tolkad version av 12-tonssystemet. Musiken som skrevs med denna metod kunde man dock sällan höra i radio eller på konserter och skivor, och inte heller några noter trycktes. Det lyssnades till musik som tillhörde tidigare stilariktningar. Den dodekafoniska musiken hittade inte till filmerna förrän Maunu Kurkvaara bad Usko Meriläinen skriva musiken till *Yksityisalue*. Kurkvaara var ursprungligen bildkonstnär och ville utveckla särskilt konstfilmen. Han sökte nya uttryckssätt under hela sin regissörskarriär, och Meriläinens musik främjade detta syfte.

Även om den dodekafoniska och också atonala musiken var utom räckhåll för den stora publiken var de ändå bekanta för filmpubliken ända sedan 1930-talet, då denna musik använts för att uttrycka olika sinnesrubbingar och annat kaos. Enligt undersökningar representerar musik som utgående från den traditionella tonaliteten uppfattas som dissonant bl.a.

spänning, hat, sorg och obehag. Dylika definitioner passar också filmer som *Yksityisalue*, som behandlar självmord. Sammanlagt förklarar dessa fakta antagligen varför kritikerna inte var slagna med häpnad när en sådan sällsynthet som dodekafonisk musik framförd av en stråkkvartett klingade i biosalongerna. Den nämndes endast kort i recensionerna.

Även Osmo Lindemans musik till Kassilas *Komisario Palmun erehdys* är till stora delar modern och inom fältet för klassisk musik före sin tid. Den är radikalare än exempelvis Bernard Herrmanns filmmusik, med vilken den kunde jämföras både klangmässigt och till sättet den används på. Lindemans musik är mycket innovativ i den här filmen, men samtidigt har den en stadig förankring i den klassiska filmmusikens konventioner. På basis av Lindemans övriga filmmusikproduktion kunde man tänka sig att det här är ett medvetet val baserat på filmens genre, thrillerkomedin. På sätt och vis leker han med tillspetsade Hollywood-klichéer.

Cool jazz och liknande genrer spelade en marginell roll i Finland år 1963, men ett visst släktskap kan märkas till den musik som man på grund av musikernas jazzbakgrund ofta hörde på dansbanorna innan dansen började. I många nya vågens filmer från andra länder användes också ett tonspråk likt cool jazzen, så den var känd för åtminstone en del av publiken. I Erkko Kivikoskis fall handlade det om hans favoritmusik, så han ville använda den i sin första långfilm, *Kesällä kello 5*. Pentti Lasanen hade som så många andra jazzmusiker jobbat inom många olika musikgenrer och var redan välkänd i Finland. För att nå publiken ville han använda ett tonspråk man kände igen, men t.ex. hans saxofonsolo i början av filmen är mycket modernt med kontinuerliga omväxlingar utan tonalt centrum.

Jämfört med sin tids övriga produktioner låter de filmer jag analyserat fräscha. Detta beror dels på hur musiken används, men också på de nya instrument- och klangfärgerna samt spelsätten. Elgitarr, marimba och elorgel var nya instrument för åhörarna och på samma sätt var också de små ensemblerna nya i den finländska filmkontexten. Speciellt med hjälp av jazzen, men också tack vare dodekafonin breddades den harmoniska paletten. Förutom i *Yksityisalue* har man också lämnat mera utrymme för musikernas eget kunnande, vilket hörs i slutresultatet. Det här så kallade "pop score"-sättet att göra musik var i och för sig bekant från skivinspelningar, men det var ännu nytt till och med i Hollywood.

Instrumenteringen i alla mina exempelfilmer avviker märkbart från den klassiska filmmusikens konventioner. En kvinnas närvaro på den vita duken har traditionellt uttryckts med violinmusik. Även om man i *Lasisydän* i kärleksscenerna hör några violiner alldeles kort, kombineras kvinnan snarare med vibrafonen. Mannen å sin sida kombineras med elgitarren, vars segertåg som framhävare av manligheten började först några år senare inom internationella filmproduktioner. I *Komisario Palmun erehdys* används inget instrumentljud för att beskriva kvinnan, men för att förstärka den

manliga verksamheten används valthorn, kända i den rollen via bl.a. amerikanska actionfilmer. I *Yksityisalue* används bara stråkar, men de används inte för att uttrycka kvinnlig närvaro på ett traditionellt sätt. I *Kesällä kello 5* ackompanjeras den kvinnliga huvudpersonen av typiska jazzinstrument och av en flöjt, som dock också symboliserar det strålande vattnet och solen. Man kunde tolka dessa val som en del av den förnyelse i vilken man sökte sig bort från gamla uttryckssätt. På samma sätt kunde man tänka sig en strävan efter det vardagliga, man vill inte framhäva känslorna på ett melodramatiskt sätt inom musiken heller.

Att jämföra musiken i fyra mycket olika filmer är metodmässigt en utmanande uppgift. Den praktiska, funktionella analysen av filmmusik, som har en tradition speciellt inom den europeiska filmmusikforskningen, erbjöd tillsammans med kulturhistoriska metoder en lösning. Att löst gruppera funktionstyperna underlättade på ett avgörande sätt granskandet av musiken och att skriva om den. Det finns fyra funktionsgrupper: upplevelsefunktioner, innehållsliga funktioner, strukturella funktioner och externa funktioner. Upplevelsefunktionerna anknyter till vilken åskådarupplevelse som helst, inte till handlingen i någon särskild film: musiken kan t.ex. suga in åskådaren i filmens berättelse på olika sätt. Innehållsliga funktioner ger information om handlingens innehåll. Oberoende av musikens stil kan musik användas på många strukturella sätt i en film, t.ex. för att binda ihop tagningar eller scener. De externa funktionernas inverkan sträcker sig utanför den egentliga föreställningen, exempelvis när man begagnar sig av musik i filmens marknadsföring.

Det är skäl att göra vissa kritiska iakttagelser om analysmetodens lämplighet. Först och främst är det klart att varje film kan innehålla olika nya sätt att använda musik. För det andra kunde nästan alla dessa funktioner också fyllas med filmens andra ljud. För det tredje fyller filmmusiken nästan alltid sin funktion i samspel med andra faktorer och enligt de förväntningar som finns gällande hur handlingen fortskrider. För det fjärde kan samma musik ha olika funktioner samtidigt. För det femte är musikens funktion oftast inte beroende av om musiken är diegetisk eller inte.

I alla de filmer jag analyserat hade musiken många upplevelsefunktioner. Exempelvis Maunu Kurkvaara ansåg att hans filmer i allmänhet var så naturalistiska att de behövde musik för att fungera. I detta fall har musiken just en upplevelsefunktion. Enligt filmmusikforskaren Hansjörg Pauli kan vilken musik som helst hjälpa en att komma in i filmens egen värld. I mina exempelfilmer verkar detta hända på olika sätt. I *Lasisydän* styr små musikaliska motiv och enskilda instrumentljud tydligt tittarens identifikation; musiken verkar framhäva rollfigurernas känslor och hjälper tittaren att identifiera sig med rollfigurerna. I t.ex. *Komisario Palmun erehdys* fungerar dylik musik på ett annat sätt. Inte ens i sitt minsta format går den så nära rollfigurerna som musiken i *Lasisydän*. Tittaren får rollen som utomstående

åskådare i *Palmu*-filmen och identifierar sig inte med rollpersonerna på samma sätt som i vissa scener i *Lasisydän*.

Innehållsliga funktioner, som alltså levererar information om berättelsen finns hos musiken i alla filmerna. Musiken uttrycker ofta stämningen i scenerna i alla fyra filmer. Speciellt i *Komisario Palmun erehdys* och *Yksityisalue* används musiken på ett starkt sätt, i den förstnämnda både för en komisk och för en spännande eller hemsk stämning, i den andra för en känsla av ångest. Filmerna är storymässigt och estetiskt ytterst olika, men musiken är en särdeles stark faktor i båda filmernas helhetskaraktär. Musiken i de två andra filmerna är till sin karaktär luftigare och lättare och präglar olika dessa filmers berättarteknik och allmänna karaktär. Enligt den klassiska filmestetiken är musikens viktigaste uppgifter i filmen att skapa känslor och stämningar, och så också i dessa filmer.

Musiken uttrycker på någon nivå rollfigurernas känslor och tankemönster i alla mina exempelfilmer, men på väldigt olika sätt. Musiken i *Lasisydän* följer ofta sina rollkaraktärer noggrant, medan musiken i de andra filmerna rör sig på ett allmännare plan. De musikaliska medel som Salo använder, som t.ex. långa enskilda instrumentljud som uttrycker glaskonstnärens andliga ohälsa, kan ibland avvika märkbart från sin tids kutym.

Den symboliska representation i vilken musiken kopplas till något speciellt i handlingen framkommer också klart i *Lasisydän*. Ljudet av en vibrafon kopplas till glas väldigt tydligt genast i början av filmen. Tittaren lär sig också att koppla "Lasisydän"-temat först till glaskonstnärens känsloliv och snart också till förhållandet mellan denna och reseguiden.

Strukturella funktioner, som är oberoende av den musik som används, finns i alla exempelfilmerna. Musiken har en central roll i hur filmernas helhetsrytm utformats. Särskilt intressant är en scen i *Komisario Palmun erehdys*, som utspelar sig i ett kabinett på restaurang Kämp. Denna scen är klart mera avslappnad än resten av filmen, och den får också en lättare musikalisk behandling. Den skiljer sig som en egen helhet med hjälp av pianomusiken. Inom denna helhet ingår dessutom en inklippt scen med hornmusik som utspelar sig i Esplanadparken, och som berättas i flera sekvenser som återblickar. Musiken hjälper tittaren att hänga med i handlingen trots flera hopp i tiden.

Trots skillnaderna i mängden musik kan man säga att musiken bidrar till att göra samtliga filmer enhetliga. Stilen och instrumenteringen förblir förutom i de diegetiska avsnitten rätt likadana, och åhöraren anser att musiken kommer från samma källa. Scenen på Kämp är speciell, då just musiken, som skiljer sig från musiken i resten av filmen, håller ihop berättelsen som rör sig fram och tillbaka i tiden.

I filmerna jag undersökt påverkar musiken också hur man upplever tidens gång. Den spännande och t.o.m. skrämmande musiken i början av *Komisario Palmun erehdys* skapar genast en känsla av något som är, inte nå-

got som händer. Lugna ljud får tittaren att "se tiden an". I actionscenen på slutet bidrar den snabba, kraftiga musiken i sin tur till att öka tempot i scenen. Exempelvis i *Yksityisalue* fungerar musiken inte på detta sätt. Vart och ett av de fyra musikmotiven har tempovariationer, vars orsak dock inte står att finna i bildmaterialet. Också i denna film finns det dock några scener, där den lyriska musiken stundvis bidrar till den lugna stämningen.

I Kassilas båda filmer används musiken mycket för accentuering, dvs. för att betona och kanske till och med överdriva något som händer i filmen. Här spelar filmernas genre antagligen en roll, eftersom man i komedier och actionfilmer ofta använder musik för det här ändamålet.

Effekten av de externa funktionerna inom filmmusiken sträcker sig utanför själva föreställningen. Musiken i alla de filmer jag undersökt motsvarar de genremässiga förväntningarna. Att hitta någon speciell målgrupp för Kassilas filmer känns inte naturligt. Man kan anse dem vara filmer för en bred publik, även om *Lasisydän* kunde anses rikta sig till en stadspublik, som trivs med amerikansk underhållningsmusik och jazzschlager. Denna tanke stöds av den popularitet Toivo Kärkis musik åtnjöt i filmer från samma tid. Dock är det helt klart att målgruppen för *Yksityisalue* är en konstintresserad publik, som kunde tänkas känna till också dodekafonin. *Kesällä kello 5* å sin sida riktar sig till en yngre publik. Musiken, som liknar cool jazz, är sådan som både rollfigurerna och publiken lyssnade till.

Filmen *Lasisydän* kunde man marknadsföra med hjälp av slagern "Lasisydän", som också spelades i radio. Brita Koivunen var en mycket populär sångerska, och hon uppträder i filmen i en signifikant roll som sig själv. Man har i mina exempelfilmer också sökt uppskattning via musiken, om inte i samma utsträckning som i stora prestigefilmer. Man kan tänka sig att Kurkvaara, samtidigt som han med musiken försökte höja den konstnärliga nivån på sin film, strävade efter mera uppskattning. Kivikoski å sin sida berättade att Lasanen var mycket uppskattad bland personer i regissörens ålder. Man kan med andra ord anta att musiken ökade den primära målgruppens uppskattning för filmen. För den stora allmänheten var Pentti Lasanen också den mest kända av de medverkande skapande krafterna, i och med att han redan hade befest sitt rykte som "den moderna musikens kända namn", för att använda en kritikers ordval.

Vid en ytlig granskning verkar det som om *Lasisydän* och *Komisario Palmun erehdys* är de av mina exempelfilmer som är nära den klassiska filmens praxis, medan *Yksityisalue* och *Kesällä kello 5* verkar vara långt ifrån denna. Delvis är det ju också så, men det finns överraskande många likheter filmerna emellan. Meriläinens intention var att skapa "smekande" musik till vissa av de scener som beskriver förhållandet mellan arkitekt Koski och den ung flicka, och också musik som beskriver den spårvagns rörelser i vilken den unga arkitekten åker – en annan sak är hur lätt man kan upptäcka sådana här delar i slutresultatet, speciellt som samma musik använts flera

gångar i olika scener. Början och slutet på musiken planerade han precis enligt den klassiska filmens normer.

Också Lasanen ville skapa musik som tilltalar publiken. I hans musik kan man upptäcka många av den klassiska filmmusikens konventioner, även om de kanske inte framkommer lika tydligt på grund av tonspråket. I dessa filmers musik lodar man djupen i människans känsloliv på ett sätt som avviker från den klassiska filmens sätt att uttrycka sig i musik. I alla dessa fall finns en kärlekshistoria, även om det i *Yksityisalue* verkar handla snarare om ljuva känslor. I *Lasisydän* passerar man snabbt den känslostorm som kärleken orsakat mycket snabbt, och t.ex. i *Komisario Palmun erehdys* finns det ingen motsvarande musik. I *Yksityisalue* urskiljer man inte denna musik från resten av den dodekafoniska musiken, och i *Kesällä kello 5* är latinorytmer och den lugna roddmusiken det närmaste man kommer känslig musik. De förutnämnda dragen kan man kanske se som en del av den rörelse inom kulturlivet som ville framhäva den vanliga människans vardag istället för festliga scener.

Också regissörens intentioner gällande musiken är intressanta. Kassila ville komma bort från det "skruvstädsmässiga" sätt att styra åskådaren som traditionella filmmusikkonventioner skapade. Musiken i *Lasisydän* och *Komisario Palmun erehdys* styr på sina ställen tolkningen av scenerna på ett noggrant sätt men inte tvångsmässigt. Genren lär delvis ha påverkat den mängd musik som behövdes: *Lasisydän* är en komedi, där det centrala är det nya sättet att uttrycka sig i bild. När tagningarna dessutom gjordes med stumkamera, och dialog som spelats in efteråt i många scener förekommer bara lite eller inte alls, blir behovet för musik som tar del i handlingen kanske större än vanligt. *Komisario Palmun erehdys* å sin sida är en thrillerkomedi, där komedin och å andra sidan spänningen och den skrämmande stämningen till stor del har skapats med hjälp av musiken. Exempelvis Kassilas nästa arbete, *Tulipunainen kyyhkynen* (*Den eldröda duvan* 1961) som bygger på hans eget originalmanus, fick en mycket mera sparsam behandling av Lindeman.

Jag har också granskat hur mycket en regissör som är intresserad av olika sätt att använda och planera musiken har påverkat den musikaliska helheten i de tidigare nämnda filmerna. Kassila själv anser att han påverkade musiken i *Lasisydän* för mycket då han med stora gester berättade för den unga filmkompositören om filmmusikens möjligheter. Det tragiska i glaskonstnärens figur försvinner i den genom musiken framställda komiken. Kurkvaara och Kivikoski i sin tur hoppades att musiken i deras filmer skulle uppnå en helt egen nivå, framför allt i förhållande till det berättartekniska. I *Yksityisalue* och *Kesällä kello 5* förekommer i själva verket långa teman, som ofta skapar en musikalisk helhet, men som förblir lösryckta i förhållande till det övriga berättandet. De smälter inte in med resten av filmens uttryck utan påminner till sin estetik snarare om stumfilmsmusik

som löst följer handlingen. Eftersom musiken ger tittaren mera tolkningsfrihet än den traditionella klassiska filmens musik kan man anse att musiken tillhör samma brytningsskede som filmberättandet befann sig i. Man ville på båda dessa områden komma bort från de slutna klassiska idealen mot öppnare och friare sätt att uttrycka sig.

Den tidsperiod jag undersökt har varit en fruktbar tid i den finska filmmusikens historia. I fråga om instrumentation, harmonier och val av musikstil, liksom i sättet att använda musiken som en del av narrationen tycks det ha funnits en större valfrihet än någonsin före eller efter skiftet mellan 1950- och 1960-talen. Det är möjligt att förändringarna i filmproduktion skapade förutsättningarna för den musikaliska mångsidigheten: små produktioner behöver inte behaga en stor publik utan de kan välja en del av publiken som sin målgrupp. Också unga musiker med jazzbakgrund, som skrivit musik för studiofilmer, anpassade sin stil enligt den stora publikens behov. Enligt Jaakko Salo skrevs filmmusiken oftast för "folket i stugorna" till skillnad från musikprogrammen i den nya televisionen, i vilka man strävade efter att presentera internationella fenomen på ett så bra sätt som möjligt.

Man kan också tänka sig att den nya filmmusiken förutsatte en film med ett nytt slags estetisk. Den underlättade utan tvekan förnyelsen, men som slutsats är detta dock simplificerat, vilket t.ex. påvisas av Osmo Lindemans verk. Från och med den första av Kassilas stora studioproduktioner, *Punainen viiva* (*Det röda strecket* 1959), fick varje film en egen innovativ behandling av Lindeman. Centrala faktorer är alltså regissörens och kompositörens vilja och å andra sidan deras talang.

I filmmusiken jag analyserat korsas stilriktningar som strävar efter förnyelse såväl på schlagerfältet och inom den klassiska musiken, som inom filmens estetik och produktionssätt. Även jämfört med utländska filmer följde man i denna musik tidens anda, ibland var man t.o.m. före den. Det är intressant att filmens nya våg som grydde i världen på 1950-talet inte godkände aktuell klassisk musik som filmmusik utan blev snarare känd för att använda jazz och klassisk musik från tiden före romantiken. Sammanfattningsvis kan man anta att slagern och filmmusiken var de viktigaste musikgenrerna bland den stora publiken under den tidsperiod jag undersökt. Detta sporrar en till än mer omfattande undersökningar av dessa.

English Summary

Many Finnish feature films from the late 1950s to the early 1960s music sound so distinctive that I became interested in them as a group that perhaps represented a new moment in the history of Finnish film music. Compared with the aesthetics and functions of classical Hollywood film music which had, broadly speaking, been the model for music in Finnish films during the 1950s, there was a range of new approaches. I have studied this development with reference to four particular case studies, seen against the background of the entire production of Finnish feature films during 1950-1963. The films I have chosen are: *Lasisydän* ("Glas heart", dir. Matti Kassila, mus. Jaakko Salo 1959), *Komisario Palmun erehdys* (*Inspector Palmu's Error*, Matti Kassila, Osmo Lindeman 1960), *Yksityisalue* ("Private area", Maunu Kurkvaara, Usko Meriläinen 1962) ja *Kesällä kello 5* (*This Summer at 5*, Erkki Kivikoski, Pentti Lasanen 1963). My particular focus is on the way in which these very different musics function within the films. The study has been based on film music function analysis, in relation to the cultural history of the films.

In addressing my main research question, I have sought to explore the functions of the music in these films. To this end I have developed further the received methodologies of the analysis of film music function. This approach has also enabled me to investigate the relationship between the case studies and other films that were either earlier than, or contemporary with, my case studies. I have extended the capabilities of the methodology of function analysis by combining it with approaches to the cultural history of film. This synergy provided tools to examine the way the music had been incorporated into each film, and the location of the different types of music in these films within the larger cultural field.

This takes me to my secondary research question, which required a close reading of the various musics: that is, what makes these films sound new or different among the productions of their time? According to Zofia Lissa, the music in the modern films that diverged from the classical models was not as strictly functional as their predecessors, so that film music function analysis would be of very limited usefulness in these cases. Lissa's position is contested by David Bordwell and Kristin Thompson, who provide one of the theoretical platforms for my work. According to them, a film consists of different components, all of which fulfil one or more functions in the film as a totality. So even though there might be less music in a film, or it might not follow the narrative as closely and clearly as in many of the classical films, nonetheless it is still a component, and it would still perform a particular function or set of functions in the totality of the film. This functionality does not disappear simply because the amount and character of the music change.

The other starting point for my research has been Hannu Salmi's model of a cultural history of film that would combine the dialogues that films conduct, on the one hand with their own film heritage, and on the other with their framing societies. The cultural history approaches I have used have been of particular usefulness, drawing, for example, on a diverse array of research sources including newspapers, magazines and interviews, and a broad range of film materials as the basis for my study. The film music function analysis has been strengthened and made more comprehensible with the reinforcement of the cultural history of film.

The period I have focused on, the late 1950s and early 1960s, is a period of transitions and developments. Finnish society as a whole was emerging from the troubling shadows of the war and enjoying rising standards of living. Many of the younger generation, working in a range of artforms, challenged older models which they found inflexible. There was a flood of iconoclastic rhetoric, demands for the dismantling of established cultural forms, for a breaking out from the suffocating influence of conventional proprieties. This spirit was shared by some film-makers, wanting for example to make films that would reflect more closely the realities of everyday life, and moving outside the artificial confines of the studio. They were also influenced by the other arts like literature, as well as by foreign films.

In my opinion this investigation shows that it is possible to apply the methods of film music function analysis to the study of films with a widely divergent range of aesthetic approaches. It also demonstrates that the differences between such films might be smaller in relation to film music functions than they are in relation to musical language, that is, how the music sounds. For example, although the tonal registers of the music of *Yksityisalue* differ markedly from those of the music of *Lasisydän*, nonetheless, both musics still fulfil important functions in, among other things, creating coherence. There is less music in *Yksityisalue*, but it fulfils this function even more effectively, because of its stylistic homogeneity that contributes to a unified affect and effect.

The imperatives of the period to challenge conventional aesthetics and processes of production are also exemplified in my case studies. *Lasisydän*, *Yksityisalue* ja *Kesällä kello 5* were small productions that were shot on location with a lightweight silent camera (that is, one that did not record sound), and their stories unfold through successions of scenes that are linked allusively rather than through consistent linear explicitness. *Komisario Palmun erehdys* is shot in a studio, but to some extent this film also employs a new narratological looseness, which the director Kassila reports that he could not have successfully achieved, had he not first made the small production film, *Lasisydän*.

The directors of the films analysed in this work, Matti Kassila, Maunu Kurkvaara and Erkko Kivikoski, sought to reassess the formal grammar of

film. Unlike for example the more recent makers of 'dogma' films, music was for them an essential component of film, partly perhaps because of more general changes in the understanding of the character and technology of film itself. It is arguable that the use of the silent camera and the consequent need to consciously create a soundtrack only after shooting, focused more attention on the possibilities of music. On the basis of the interviews I conducted, it seems that the directors of my case studies shared an exceptional sensitivity to the possibilities of music in films. They also prepared the music in manuscript (Kurkvaara to a much lesser extent than the two others), that they mostly wrote themselves.

In Kivikoski's opinion, the central point about cinematic modernism was that one person - the director - had a total aesthetic vision that incorporated all components of the film, including its music. It also seems to be the case that these directors intuitively anticipated subsequent explicit recognition of the potential of nondiegetic music in making the film more credible through its relationship with the narrative content, that is, in ways that are appropriate to the events and states of emotion being portrayed.

Most of the Finnish films of the 1950s employed music that ultimately derived from traditional classic or traditional popular styles. In the broader musical landscape, the popular schlager (or "iskelmä") music was most ubiquitous during the period covered by my study. For the commercial record industries, however, the popular music soundscape was increasingly characterised by jazz-influenced schlagers. At a time when films were still deploying more traditional popular styles, Jaakko Salo's music for the film *Lasisydän*, is distinctive, incorporating more contemporary jazz-influenced dance and schlager music in accordance with the wishes of director Matti Kassila.

The situation in the field of classical music was split in an interesting way. In Finland, the contemporary 12-tone composing method was used with some flexibility, using for example octaves and small sections detached from the tone row. With only few exceptions all composers of classical music had assimilated this method. Despite this, the dodecaphonic music created using this method was little heard in public spaces like concerts, radio, records, or in the form of printed scores. The music public listened to earlier and more traditional styles of music.

The dodecaphonic style found its way into Finnish film when director Maunu Kurkvaara asked Usko Meriläinen to compose for his film *Yksityisalue*. Kurkvaara is the pioneer of the modern art film in Finland. He was a true auteur, writing the scripts, directing, photographing and editing the films that he also produced. He was originally a painter, and he thought of film as an extension of visual art. At the same time, however, he felt his films were so naturalistic, that they needed music to add a poetic and lyrical quality. Throughout his career Kurkvaara constantly sought new expressive

forms and techniques, and Meriläinen's music contributed to this objective. Although dodecaphonic and even atonal music were scarcely accessible to the comprehension of mass audiences, they had some familiarity with its use in numerous scenes in films since at least since the 1930s, to express mental, or other sites of chaos, or of a general alien 'elsewhere'. Research into music affect has found that music that is, according to traditional tonality, understood as dissonant, represents tension, hatred, sorrow and various other negative forms of consciousness. This array of affects is appropriate to a film that is about suicide, as in the case of *Yksityisalue*. Thus, although such music was rarely to be found in public performance, when dodecaphonic music performed by a string quartet – a rarity anywhere in the world – was heard in this film, the audiences were not mystified, and it attracted only passing comment in press reviews.

Osmo Lindeman's music for Matti Kassila's *Komisario Palmun erehdys* is in parts substantially modern and ahead of its time when compared to classical music of that period, even at an international level. In the field of film music, it is more radical than, for example, Bernard Herrmann's film music, with which it can be compared in terms of harmonic colours and the ways in which it is deployed in the film narrative. Lindeman's music for this film is very innovative, but at the same time, it engages closely with the tradition of music in classic films. His music for other films seems to be relatively independent of Hollywood conventions or any established patterns, and this gives reason to assume that in this film, when he does draw on these models, it is a conscious decision to refer to the genre of the film, a thriller-comedy. His references to the Hollywood film music clichés seem to be in the nature of a kind of "knowing" pastiche.

In Finland in 1963 cool jazz (and styles deriving from it), was marginalised, but did have a presence. It would not be part of the repertoire for actual dancing in the dance pavilions, for example, but because of the jazz background and enthusiasms of many musicians, it would often be played before the actual dance began. This musical language was familiar to at least some filmgoers through its use for example in various foreign new wave films. It was the favourite music of the young director Erkki Kivikoski, so he wanted to use it in his first feature film, *Kesällä kello 5*. Pentti Lasanen had, like other jazz musicians in Finland, worked in many other fields of music and was already well known in Finland. To be able to connect with the audiences he wanted to use a musical language with which they were familiar, so he employed a mainstream version of cool jazz. His own sax solo that opens the movie, however, is more progressive than any of these in its lack of a tonal center and with constant changes of direction in its harmonic implications.

The films I have analysed sound fresh in the context of the other productions of their time, not just because of the way the music is used, but

also because of the new instrumentation and harmonic colours, and instrumental execution. The electric guitar, marimba and electric organ were new instruments in Finnish films; likewise, in relation to the size of previous film music ensembles, the use of small instrumental groups. Jazz especially, but also dodecaphony, introduced new harmonic colours into these films. With the exception of *Yksityisalue*, the composers for these films also left spaces in the scoring for the musicians to fill in according to their own professional instincts. This kind of musical approach, more aligned with contemporary popular forms, was familiar from recordings, but was relatively innovative in films, including in Hollywood.

The instrumentation of my case studies differs significantly from the conventions of the classical films. The presence of an attractive woman on the screen would traditionally be accompanied by music written for violins, for example. Although a couple of violins are briefly heard in the love scenes of *Lasisydän*, the female protagonist in this film is linked to a vibraphone. The central male figure is associated with the sound of the electric guitar, and this is some years before that instrument became so powerfully coded with masculinity. In *Komisario Palmun erehdys* the woman is not scored with any instrument, but the male presence in the action scenes is signalled through brass, in the tradition of US action films. There are only strings in *Yksityisalue*, but they don't express the presence of a woman in a traditional manner. In *Kesällä kello 5*, in the scenes with the main female character there are jazz instruments, and also a flute, although in this particular scene it also intensifies the sense of the brightness of the water and sun. These instrumental choices can be seen as a part of the reaction against the established cinematic conventions. At the same time they may read as referring to the quotidian, the ordinary everyday, a musical parallel to the film-makers' wish to avoid bombast and melodrama.

Analysing the music in four very different films is a challenge that I met with a method combining the cultural history of film in the one hand, and film music function analysis on the other. There is a very broad array of film music conventions, that we have so deeply internalized that we are not fully conscious of them. To explore these it is necessary to articulate a typology. Following the European tradition of film music function analysis, I have categorized the salient film music functions into four groups which provide a model for analysis of my case studies. These categorisations are based on the work of Zofia Lissa, Hansjörg Pauli, Norbert J. Schneider, Georg Maas and Claudia Bullerjahn. Philip Tagg's semiotic approach and Claudia Gorbman's work on classic Hollywood models have also contributed significantly to my research.

The first group embraces the nature of the film experience in general: the way the audience is drawn into the narrative world of the film; the function of entertainment and aesthetic pleasure; the elevation from the specific to

the general in the narration; the way in which music discloses and communicates the point of view of the creator (which, in all of my case studies, refers to the director and the composer) and her/his way of commenting on the events.

The second group covers the functions of music in giving information regarding the actual content of the narrative itself. This includes conveying emotions or state or movement of mind of the characters, the atmosphere of particular scenes; the use of music to symbolise a certain component of the narrative; specifying the features of a character, place and period; foreshadowing events to come; complementing information also provided by the visuals, such as movement; and articulating space (deploying both diegetic and non-diegetic music).

The third group functions structurally, helping to establish a narrative rhythm. The sense of time passing can be controlled by music; music can create coherence and clarify the form and structure of the film; it binds together takes and scenes; it emphasizes the major narrative nodes and antinodes in the development of the plotline. These functions are not dependent on the musical style or genre, although in some cases the tempo is pivotal.

The fourth group refers to music's function outside the specific experience of the film. It identifies and situates the film in a given genre; it targets particular audiences; it appeals to particular critical positions, expectations and critical criteria among reviewers and audiences.

It is important to make some critical remarks on the broader applicability of this method. First, it is clear that every film can include new and different ways of using music. Second, nearly all of these functions could also be fulfilled by other film sounds than music. Third, film music nearly always functions together with other film components, and as interpreted in the context of progress of the narrative. Fourth, the same music can have several functions at the same time. Fifth, the function of the music is largely independent of whether it is diegetic or nondiegetic.

In the case studies there are several music functions that are about the way in which we experience film in general. Hansjörg Pauli argues that any music helps to draw the viewer into the world of the film. In these case studies this works in different ways. In *Lasisydän* the brief music motifs quite clearly help to manipulate the way the audience relates to the events and characters, communicating their sensations and feelings and influencing the way we identify with them. In *Komisario Palmun erehdys*, however, it does not function in this way. Even in small segments it does not relate to the film characters as in *Lasisydän*. The viewer is distanced from the emotions of the characters, and not invited to identify with them in the same way as in some of the scenes in *Lasisydän*.

In all four films the music often functions to define atmosphere. This is especially so in *Komisario Palmun erehdys* and *Yksityisalue*. In the former, music is deployed to underscore comedy, excitement and horror, and in the latter it communicates a sense of oppressiveness. While the films are very different, the music in both is a very powerful device in determining their overall character.

The second group of the functions is also well represented in these films.

The music conveys either state or movement of mind on some level in all of my case studies, yet in very different ways. The music of *Lasisydän* is often very closely complicit in the narrative line, whereas in the other films the music works on a more general level. The musical means Jaakko Salo uses might differ significantly from the conventions of the time, for example as in long individual instrument sounds expressing the anxiety of the glass artist. The music also has a very clear function of symbolic representation in *Lasisydän*, where the sound of a vibraphone is connected to glass. In addition the jazz-schlager "Lasisydän" is connected first to the emotional and mental state of the glass artist, and soon also to the relationship between him and the main female character.

There are many structural functions of music in all of the case studies. The music also creates coherence in all of the case studies. Their narrative lines have also clearly been given a rhythm with the help of music, which also functions to link different takes and scenes. Of particular interest is a scene in *Komisario Palmun erehdys*, that takes place in a private room of a restaurant, where a pianist is accompanying the story told by one of the characters. The investigation has been ordered to cease and the atmosphere is now relaxed, in contrast to the scene depicting the crime. The piano music holds this section together, in spite of several flashbacks. A couple of the flashbacks take place in a park where there is a brass band playing, which on the other hand binds these particular scenes together. The sense of time passing is articulated in these films, except for *Yksityisalue*, in which all the four different pieces of music are used in whole or part at various times, with tempo changes that are not explicitly justified in the visuals.

The music in all the case studies helps to situate them in a genre. *Yksityisalue* has no doubt as its target group in audience with a serious interest in art, and who might have been familiar with dodecaphonic music. *Kesällä kello 5* is for younger audiences, familiar with musical style that make reference to cool jazz. *Lasisydän* could be marketed with the recording of the "Lasisydän"-schlager, which was also heard on the radio. The singer, Brita Koivunen, was very popular, and she also features in the film, singing this song in its totality. The music can also be seen to appeal to particular critical positions, although perhaps not in the same straightforward way as in the big prestige productions. It may be assumed that in his wish to elevate

the artistic level of his films with the help of art music, Maunu Kurkvaara received greater appreciation for his work Erkkko Kivikoski for his part reported in the interview that Pentti Lasanen was a very eminent musician in their own age group, so that for the target group the music undoubtedly mattered in sense of weighing the appreciation.

On the surface it seems that *Lasisydän* and *Komisario Palmun erehdys* rely on classical film music conventions, in sharp contrast with *Yksityisalue* and *Kesällä kello 5*. While this is true to some extent, there are also surprising similarities. Usko Meriläinen, for example, partly drew upon the conventions of the classic films, for example in designing the beginnings and endings of the music sections so that the music “creeps” discreetly into the narration.

Pentti Lasanen wanted to connect to his audiences through his music, in which several devices typical of the music in classic films can be discovered, albeit in more subtle and diversified ways than in classic cinema traditions. Overall, the emotions are musically articulated in these case study films in ways that contrast significantly with the existing mainstream film tradition at that time. All the films incorporate a love story, but approached in non-traditional ways. In *Lasisydän*, expressions of emotion and its musical accompaniments are very fleeting, and in *Komisario Palmun erehdys* there are no such musical parallels. In *Yksityisalue* any traditional musical articulations of sentiment are overshadowed by dissonant dodecaphonic musical language (although in discussing his work, Meriläinen declared that he had embedded some romantic music in the soundtrack). In *Kesällä kello 5* the music that comes closest to expressing feelings of love employs latin rhythms or consists of peaceful pastoral music. These approaches may be heard as manifestations of a larger cultural shift towards the portrayal of everyday life, as opposed to a kind of epic theatricality.

The directors’ intentions concerning music are also significant. Matti Kassila wanted to disrupt the musical cues that directed the audience, as they were set up by the traditional ways of using music. This was more so in his subsequent collaboration with Osmo Lindeman, *Tulipunainen kyyhkynen* (“The Scarlet Pigeon”); this had an even more modern profile than my case studies, which exploited rather than slavishly followed the classical film music conventions. Maunu Kurkvaara and Erkkko Kivikoski wished the music to play a more conspicuous and even independent role in the narratology. In *Yksityisalue* and *Kesällä kello 5* there are fully developed themes that don’t slavishly interlock with each detail of the visual narrative. Instead, aesthetically they are reminiscent of the silent film musical style which would set up an emotional arc that loosely follows the visual narrative. This left more interpretive and affective space than music produced according to the classical film music conventions, and can be seen as connected to the parallel developments taking place in cinema narrative.

The period I have studied was a very rich one in the history and development of Finnish film music. Regarding instrumentation, harmony and musical style, as well as the role of the music in the film narrative, there seems to have been a bolder freedom of choice exercised than either previously or subsequently. This exploratory range was possibly encouraged by the shift in film production from the larger companies to smaller ones. These did not need to seek to cater to as wide an audience, and instead targeted smaller niche markets. Even the younger composers with jazz backgrounds, when they were composing for the bigger production companies, adapted their style to the demands of a wider audience. According to Jaakko Salo, Finnish film music was usually produced for more locally and traditionally oriented audiences, unlike the music programs for the new medium, television, where the aim was to introduce the audience to international influences.

It is also arguable that the new kind of film music flourished in films with a new aesthetic. Undoubtedly that facilitated innovation, but we should beware of simplistic generalisations, as the film music of Osmo Lindeman shows, for example. From his very first commission, a big studio production called *Punainen viiva* ("The Red Line") directed by Matti Kassila, every film score by Lindeman displayed different and innovative approaches. Thus, central in this case are the talents and objectives of the individual director and composer.

The innovative spirit in the fields of popular song like "iskelmä", and classical music, together with a context of aesthetic innovation in film making and production, converge in the music of the films I have analysed. Compared to foreign films this body of film music was at the forefront, and perhaps in some respects even ahead, of international developments. It is interesting that the international new wave movement rarely admitted the art music of their time to their films, but instead is generally known for its use of jazz and pre-romantic classical music styles. Overall, it appears that for the wider audiences in Finland, it was popular song ("iskelmä") and film music that were most listened to. This suggests a further field for investigation.

Suomalaisissa elokuvissa soi 1950- ja 1960-luvun vaihteessa monenlainen musiikki, kuten esimerkiksi jazziskelmä, innovatiivisesti Hollywood-kliseisiin yhdistetty nykyaudemusiikki, dodekafoninen musiikki ja mainstream jazz. Elokuvamusiikin tyylivalinnoissa, sävellystavoissa, soitinuksessa, soinnutuksessa sekä sen käyttötavoissa vallitsi tuolloin mahdollisesti suurempi valinnan vapaus kuin milloinkaan muulloin Suomessa.

Tässä kirjassa tarkastellaan funktioanalyttisesti ja kulttuurihistoriallisessa kontekstissaan neljän elokuvan musiikkia. Lähianalyysin kohteena ovat Matti Kassilan ohjaamat *Lasilydän* (1959) ja *Komisario Palmun erehdys* (1960), Maunu Kurkvaaran *Yksityisalue* (1962) ja Erkki Kivikosken *Kesällä kello 5* (1963). Musiikin näihin elokuvaan sävelsivät Jaakko Salo, Osmo Lindeman, Usko Meriläinen ja Pentti Lasanen. Näiden elokuvien ohjaajat ja säveltäjät olivat kaikki eri tavoin oman aikansa konventioiden uudistajia.

Funktioanalyysi paljastaa, miten elokuvien musiikki toimii, mitkä ovat sen tehtävät näissä erilaisilta kuulostavissa elokuvissa. Lisäksi tarkastellaan sitä, miten käytetyt musiikinlajit valikoituivat elokuvaan, ja mikä eri musiikkilajien asema oli kulttuurin kentällä. Tutkimus avaa näkyvän erääseen suomalaisen elokuvamusiikkihistorian mielenkiintoisimmista ajanjaksoista.



Åbo Akademis förlag
ISBN 978-951-765-429-6

