

”Legendaarista!”

Musiikki ajan, historian ja maskuliinisten identiteettien
rakentajana elokuvassa *Kummeli Kultakuume*

Juhana Torvinen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Kesäkuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

TORVINEN, JUHANA: ”Legendaarista!” Musiikki ajan, historian ja maskuliinisten identiteettien rakentajana elokuvassa *Kummeli Kultakuume*

Pro gradu -tutkielma, 76 sivua.

Musiikkitiede

Kesäkuu 2018

Pro gradu -tutkielmani koskee 1997 ilmestynyttä suomalaista komediaelokuvaa nimeltään *Kummeli Kultakuume* (ohj. Matti Grönberg). Elokuva on tamperelaisen Kummeli-komediaryhmän toinen kokoillan elokuva. Elokuvassa seurataan neljän yhteiskunnan hyljeksimän kaveruksen matkaa Elmeri Hautamäen (Heikki Silvennoinen) isän vanhalle kullanhuuhtontapaikalle Kautokeinoon. Tutkimukseni tarkoituksena on tuottaa uutta kyseiseen elokuvaan ja ylipäättään humoristiseen kerrontaan liittyvää tietoa musiikkitieteen ja suomalaisen elokuvan tutkimuksen sarjoilla, sekä toimia arvonantona komedialle, taiteenlajille, jota kaikki rakastavat, mutta jota harva tutkii.

Tutkin *Kummeli Kultakuumeessa* käytettyä musiikkia elokuvan ajan- ja historiakuvan sekä maskuliinisten identiteettien rakentajana. Tarkastelen elokuvan kerrontaa postmodernin teorian ja road-elokuvan lajityyppiin piirteiden muodostaman viitekehyksen kautta ja peilaan tähän elokuvassa käytettyä musiikkia. Musiikkia tutkiessani kiinnitän huomiota erityisesti elokuvassa musiikin kautta rakentuviin samaistumisten eli identifikaatioiden mahdollisuuksiin elokuvamusiikintutkija Anahid Kassabianin (2001) teoriaan nojaten. Maskuliinisuuksia ja homoseksuaalisuuden representaatioita tarkastellessani hyödynnän feminististä kritiikkiä sekä queer-teoriaa.

Tutkin *Kummeli Kultakuumeen* ei-diegeettisessä musiikissa käytettyjä johtoihteita hahmojen identiteettien rakentajana sekä elokuvassa käytettyä suomi-iskelmää Suomi-kuvan rakentajana. Pohdin myös, voiko komediaelokuvassa käytetty musiikki toimia sulauttavan samaistamisen keinona, vai liittyykö käytettyyn musiikkiin aina myös komediallisia motiiveja.

Päähenkilöiden tapauksessa elokuvan johtoihteet kytkeytyvät road-elokuvalla tyypilliseen pakenemisen ja utopian etsimisen teemaan. Elokuvan pääantagonistin ja tämän johtaman SS-sotilaiden ryhmän teemana käytetty *Erika*-marssi taas toimii etäännyttävänä ja toisaalta yksiselitteisen pahuuden identiteettiä rakentavana keinona. Iskelmämusiikin käyttö rakentaa nostalgista kuvaa yhtenäiskulttuurisesta suomalaisuudesta, mutta toimii myös ironisen kritiikin keinona rakentamaansa kuvaa kohtaan.

Avainsanat: komediaelokuva, road-elokuva, nostalgia, historia, Kummeli, Frederik, iskelmä, elokuvamusiikki, audiovisuaalisuus, suomalaisuus, maskuliinisuus, natsit

SISÄLLYS

1	Johdanto	2
1.1.	Aluksi	2
1.2.	Tutkimuksen kohde ja tausta	3
1.3.	Aiempi tutkimus	6
1.4.	Tutkimuksen tavoitteet	8
1.5.	Tutkimuksen kulku	8
2	Teoreettinen tausta ja käsitteet	10
2.1.	Audiovisuaalinen analyysi ja asetelma	10
2.2.	Keskeiset käsitteet	11
2.3.	Postmoderni teoria	15
2.4.	<i>Kummeli Kultakuume</i> road-elokuvana	16
3	Tutkimusasetelma	19
3.1.	Tutkimuskysymys	19
3.2.	Aineisto	19
3.3.	Menetelmä	20
3.4.	<i>Kummeli Kultakuumeen</i> tarina	21
3.5.	Analysoitavat kohtaukset	26
4	Johtoiheet ja sirpaloituva historiakuva	29
4.1.	Pääteema Elmeri Hautamäen johtoiheena	29
4.2.	Natsit, kulta, natsikulta ja <i>Erika</i> -marssi	36
4.3.	Kartano-teema, homoseksuaalisuus ja queer-tilat	46
5	Suomalainen iskelmämusiikki ja nostalginen Suomi-kuva	54
5.1.	Frederikin musiikki elokuvassa	54
5.2.	Iskelmä ja yhtenäiskulttuurin Suomi sekä sen kritiikki	62
6	Lopuksi	66
	Lähteet	71

1. Johdanto

1.1. Aluksi

Elin lapsuuteni komediaelokuvan, toimintaelokuvan sekä komediallisen toimintaelokuvan maailmassa. Kanadalaisen komedianäyttelijä Leslie Nielsenin tähdittämät crazy-tyyliset klassikkoelokuvat kuten *Hei, me lennetään!* (*Airplane!*, ohj. Jim Abrams & David Zucker, USA 1980) ja *Mies ja alaston ase* -trilogia (*The Naked Gun*, ohj. David Zucker, USA 1988–1994) pyörivät puhki videonauhurissa ja tv-sarja *Kolmas kivi auringosta* (*3rd Rock From the Sun*, ohj. Bonnie & Terry Turner, USA 1996–2001) nauratti arki-iltaisinkin. Kiinnostukseni elokuvaa ja televisiota kohtaan on sittemmin laajentanut makuani myös vakavan filmiviihteen ja -taiteen sektorille, mutta rakkaus nauruun ei ole hävynnyt – yletön vakavuus tuntuu yhä vaivaannuttavalta ja tylsältä. Parhaimmillaan komedia tarjoaa mielestäni katsojalle mitä monitahoisimman kokonaisuuden, jossa postmoderni eklektinen estetiikka, genrekokeilut ja liioittelu sekä satiirinen yhteiskuntakritiikki ja kommentaari tulevat yhteen naurattavalla ja liikuttavalla tavalla.

Innostus audiovisuaaliseen tutkimukseen komedian, ja nimenomaan tutkimukseni kohteena olevan elokuvan, *Kummeli Kultakuumeen* (ohj. Matti Grönberg, Suomi 1997), parissa heräsi joitain vuosia sitten, katsellessani pitkästä ajasta kyseistä elokuvaa. Eräässä kohtauksessa ryhmä on ostanut itselleen bussin kultaharkolla. Bussi halkoo Lapin ääretöntä erämaata, ja joukon kuski James ”Jönssi” Kagelberg (Heikki Vihinen) laulaa bussin äänentoistojärjestelmään tupakka suussa, epäviireisellä ja nasaalilla äänellään iskelmätahti Frederikin tutuksi tekemää hittikappaletta *Tsingis Khan* (1979). Kamera kuvaa bussin peruutuspeiliä, jossa näkyvät matkalaisten tylsämieliset ja omiin ajatuksiinsa syventyneet kasvot. Kagelbergin höpsö tulkinta liukuu klarinettisooloon, jonka melodinen kehittäminen seuraa *Tsingis Khanin* kertosaäkeistön teemaa. Muistan ihmetelleeni, kuinka kohtauksessa soiva korni ja macho iskelmä saattoi tuntua yhtä aikaa sekä täysin naurettavalta että kummallisen koskettavalta ja kuinka kohtaaminen oli samanaikaisesti kiinni leimallisessa 1980-luvussa sekä erämaaluonnon historiattomuudessa ja laajuudessa. Muistan myös ajatelleeni, että tässä aihe pro gradu- tutkielmalleni. Kohtauksen musiikki tuntui kerrassaan ainutkertaiselta elokuvamusiikin maailmassa, yhtä aikaa hervottoman hauskalta ja toisaalta melankoliselta, kommentoiden karun luonnon ajattomuutta ja historiattomuutta sekä ollen samanaikaisesti sidottu yhteen suomalaisen populaarimusiikin historian banaaleimmista ja junteimmista vaiheista ja akteista.

1.2. Tutkimuksen kohde ja tausta

Kummeli Kultakuume on Matti Grönbergin ohjaama ja Heikki Vihisen sekä Timo Kahilaisen käsikirjoittama suomalainen komediaelokuva. Elokuva sai ensi-iltansa 5.12.1997 ja nousi nopeasti ilmestymisvuotensa katsotuimmaksi kotimaiseksi elokuvaksi. Kokonaisuudessaan elokuva keräsi teatterikierroksellaan 181 486 katsojaa. (Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018)

Elokuvan takana on Kummeli-niminen komediaryhmä, jonka ytimen muodostavat näyttelijät ja käsikirjoittajat Heikki Silvennoinen, Timo Kahilainen, Heikki Vihinen ja Heikki Hela sekä ohjaaja Matti Grönberg. Ryhmä nousi maineeseen samannimisellä sketsisarjallaan, jota esitettiin kuuden tuotantokauden verran Yle TV2 -kanavalla vuosien 1992 ja 2004 välillä. Kummeli-ryhmän näyttelijä- ja kirjoittajanelikolla on vahva tausta musiikin parissa, ja musiikki on ollut alusta saakka keskeisessä osassa Kummeli-tuotannoissa. *Kummeli*-sketsisarjaa voi pitää yhtenä suomalaisen komedian klassikoista.

Kummeli Kultakuume on ryhmän toinen kokopitkä elokuva. Ryhmä debytoi valkokankaalla vuonna 1995 ensi-iltansa saaneella *Kummeli Stories* -elokuvalla (ohj. Matti Grönberg, Suomi). *Kummeli Stories* heijastelee ryhmän työtä sketsiviihteen ja lyhyen komedian parissa: elokuva rakentuu viidestä toisistaan irrallisesta episodista ja tarinoissa liikkuu ryhmän sketsisarjasta tuttuja hahmoja. *Kummeli Kultakuume* on tähän edeltäjänsä nähden selvä irtiotto, pitäytyen perinteisessä, koherentissa ja pitkässä elokuvanarratiivissa.

Kummeli Kultakuumeessa seurataan obsessiivisen skitsofreenikon Elmeri Hautamäen (Heikki Silvennoinen), hänen homoseksuaalin hoitajansa Janne-Petteri Bromanin (Heikki Hela) sekä James ja Dean Kagelbergin (Heikki Vihinen ja Timo Kahilainen), yhteiskuntaan sopeutumattomien kaksosten, matkaa kohti Lappia ja Hautamäen isän mystistä kulta-aarretta. Musiikki on keskeinen osa elokuvan kerrontaa, ja musiikkiraidalla käytetään sekä lähdemusiikkia että originaalia musiikkia. Elokuvan originaalin musiikin on säveltänyt Timo Kahilainen.

Kummeli Kultakuumeen elokuvallinen tyyli perustuu pastissille. Komediaelokuvana *Kummeli Kultakuume* parodioi ns. vakavan elokuvan tyylejä ja konventioita. Selvimpinä pastissin ja parodian kohteina ovat amerikkalainen seikkailu-, toiminta- ja road-elokuva sekä suomalaisen elokuvan maaseutu- ja tukkilaisromantiikka. Sama tyylien eklektisyys näkyy myös musiikissa, jossa

hyödynnetään mm. natsi-Saksan marssia, vaimeita ja karuja haitari- ja huuliharpputeemoja, suomalaista iskelmää ja impressionismin kanssa flirttailevaa orkesterimusiikkia.

Musiikkia on elokuvassa paljon, ja se kytkeytyy erityisesti päähenkilönelikön kokemusmaailmaan. Elokuvassa soivan musiikin voi karkeasti yksinkertaistaen jakaa diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin kategorioihin. Diegeettinen, elokuvan tarinatilassa soiva musiikki, on yhtä poikkeusta lukuun ottamatta valmista musiikkia eli lähdemusiikkia. Ei-diegeettinen, elokuvan tarinatilasta ulkopuolella soiva musiikki, on kahta poikkeusta lukuun ottamatta originaalia eli elokuvaa varten sävellettyä alkuperäismusiikkia.

Elokuvan lähdemusiikki on koottu yhdeksästä suomalaisesta iskelmäkappaleesta, jonka lisäksi elokuvassa kuullaan Oskar Merikannon säveltämä *Kesäillan valssi* (1895) ja Harms Nielin säveltämä ja sanoittama *Erika*-marssi (1930-luku). Elokuvassa kuultavat iskelmäkappaleet ovat elokuvaa varten uudelleen esitettyjä ja nauhoitettuja versioita ja poikkeavat joiltain osin alkuperäisistä esikuvistaan. Originaalimusiikin kirjo ulottuu hengittävästä orkesterimusiikista tiivistunnelmaiseen ja rytmiseen toimintamusiikkiin ja koomista toimintaa korostaviin teemoihin. Originaalimusiikista löytyy myös yksi laulukappale, elokuvan lopputekstien aikana soiva *Laulu erilaisuudesta*, jonka sävellyksestä, sanoituksesta ja sovitukselta vastaa koko Kummeli-ryhmä. (Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018.)

Musiikkia käytetään *Kummeli Kultakuumeessa* elokuvan toimintaa alleviivaavana taustamusiikkina sekä elokuvan hahmojen identiteettejä ja ajan ja historian kuvaa rakentavana elementtinä. Tutkimuksessani olen kiinnostunut jälkimmäisestä. Erityisesti iskelmämusiikin käyttö rakentaa mielenkiintoisella tavalla kuvaa nostalgisesta suomalaisuudesta.

Modernille komediaelokuvalla on leimallista ns. vakavan elokuvan kerronnallisten keinojen parodinen käyttö. Komedia syntyy liioittelusta ja inkongruenssista, kohtausten ylitse viedystä dramaattisuudesta ja elementtien epäsuhtaisuudesta. Komediasa musiikki toimii usein vastinparina kuvakerronnalle, rikkoen kuvan ja musiikin välistä synkreesiä (esim. *Mies ja alaston ase* -elokuvan ensimmäinen kohtaus, jossa dramaattinen orkesterimusiikki yhdistyy liioiteltuun toimintaan¹). Näihin lähtökohtiin myös *Kummeli Kultakuumeen* huumori perustuu. Esimerkiksi *Erika*-marssi,

¹Ks. *Mies ja alaston ase*, ensimmäinen kohtaus osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=J2_tJIgfnDA> (luettu 18.4.2018).

jota kuullaan elokuvassa heikkolaatuisena äänitteenä elokuvan tarinatilan ulkopuolella, rakentaa elokuvan natsiantagonisteille liioitellun pahuuden identiteettiä.

Kummeli Kultakuumeen tarinankuljetus rakentaa epätavallisen, anakronistisen ja historiallisesti epätodenmukaisen kuvan vuosien 1944 ja 1984 Suomesta. Päähenkilöryhmän lähtiessä matkalle kohti Pohjois-Norjassa sijaitsevaa Kautokeinoa, matka kiertää karjalaisen maalaistalon ja ortodoksiluostarin kautta. Matkan alkupiste jää määrittelemättömäksi ja elokuvan Suomi-kuvasta tulee sekä tiivistetty että häilyvärajainen. *Kummeli Kultakuumeen* universumissa natsit ovat yhä vuonna 1984 relevantti voima – kun Lapin sodan aikaan jälkeen jäänyt kultakirstu löytyy, paikalle hälytetään SS-jääkäri Peter North (Jukka Puotila) Oberstdorfin salaisesta esikunnasta. Voidaan ajatella, että suomalaisessa identiteetissä suhde natsi-Saksaan näyttäytyy ambivalenttisenä ja liittyy yhteiskunnalliseen ja historialliseen neuvotteluun ja kansalliseen traumaan. Yhtäältä Saksa oli Suomen liittolainen jatkosodassa vuosien 1941 ja 1944 välillä ja toisaalta vihollinen Lapin sodassa vuosina 1944 ja 1945. Nämä seikat ovat yhä suomalaista kulttuuria ja maantieteellisiä paikkoja kuten Lappia määrittäviä tekijöitä ja toisaalta myös arkoja asioita.

Elokuvan hahmot ovat liioiteltuja, arkkityyppisiä ja stereotyyppisiä karikatyyrejä: Janne-Petteri Bromanin hahmon homoseksuaalisuus välittyy hänen huolitellusta ja koreilevasta ulkomuodostaan sekä stereotyyppisestä puhetyylistä. Elmeri Hautamäen mielenterveysongelmainen hahmo pukeutuu raidalliseen sairaalapyjamaan ja hänen mielentilansa heilahtelee sen mukaan, annetaanko hänelle tupakkaa vai ei. Kagelbergin ansiotyöhön ja yhteiskuntaan sopeutumattomat raggariveljekset kiroilevat ja tupakoivat taukoamatta, ja resuisine olemuksineen he ovat lainsuojattomien hylkiöiden arkkityyppisiä. Sukupuolten kirjo on elokuvassa hyvin yksivärinen; elokuvassa on neljä naishahmoa, joista kolme jäävät varsin pieniin rooleihin.

Elokuva tuntuu siis ylittävän ja rikkovan historiallisen ja maantieteellisen realismin, kuten komedialle sopii. Samalla näillä keinoin luodaan tiivistettyä parodiaa ja kommentaaria suomalaisuudesta. Tätä vasten onkin mielenkiintoista huomata, että elokuvassa käytetty musiikki ei ole anakronistista eli historiallista realismia rikkovaa, vaan kaikki diegeettisenä soivat kappaleet on julkaistu ennen vuotta 1984. Epäkoherentin ja anakronistisen tarinankerronnan keskellä juuri musiikki tuntuu olevan se elementti, joka sitoo elokuvan historialliseen tapahtumahetkeensä.

Työni pääotsikko ”Legendaarista!” on *Kummeli Kultakuume* -elokuvan tunnuslause sekä elokuvassa toistuva huudahdus. Tieteen termipankki määrittelee legendan pyhimyksen tai marttyyrin

elämäntarinaksi tai epäuskottavaksi, epäilyttäväksi tai kaunistelluksi tarinaksi, ”jossa myyttisiä aineksia yhdistellään historiallisiin tosiasioihin” (Tieteen termipankki 2017a). Huudahdus summaa mainiosti elokuvan Suomi-kuvan sekä tämän kuvan suhteen historiaan. *Kummeli Kultakuume* hyödyntää tarinassaan (esimerkiksi musiikissaan suomalaista iskelmää käyttäen) kuvaa yhtenäiskulttuurisesta suomalaisuudesta, jonka pohjalle rakennetaan realismin rajoja venyttävää individualistista ja yhtenäiskulttuurille irvailevaa sankaritarinaa.

Pääkysymys pro gradu -tutkielmassani onkin: miten musiikki toimii ajan, tilan, historian ja identiteetin rakentajana *Kummeli Kultakuume* -elokuvassa? Lisäksi pyrin pohtimaan, minkälaisia maskuliinisuuksia elokuvan musiikki rakentaa, sekä miten suomalaisuutta kuvataan suhteessa amerikkalaista road-elokuvaa jäljittelevässä ympäristössä.

Akateeminen tutkimus *Kummeli Kultakuumeesta* tai Kummeli-tuotannoista yleensä on perusteltua, paitsi yllä esitettyjen tutkimuksellisesti kiinnostavien seikkojen perusteella, myös jo pelkästään Kummelin kulttuurisen aseman perusteella. Kummeli on suomalaisen komedian kiistaton klassikko ja kummelihumori on muodostunut käsitteeksi itsessään suomalaisessa populaarikulttuurissa (esim. Lehtonen 2015, 49). *Kummeli Kultakuume* taas nauttii erityistä asemaa Kummeli-ryhmän elokuvatuotantojen joukossa. Elokuva sai ilmestyessään positiivisen vastaanoton paitsi katsojiltaan, myös kriitikoilta, jotka ylistivät elokuvan tarinankerrontaa ja elokuvallisten keinojen huolellista käyttöä (ks. esim. Helsingin Sanomat 5.12.1997 & Film-o-holic 5.12.1997). *Kummeli Kultakuume* on tämän lisäksi noussut itsenäiseksi klassikokseen suomalaisen elokuvan kentällä; elokuvasta on viime vuosina järjestetty ns. quote-along-näytöksiä, joissa katsojat on kutsuttu huutamaan vuorosanoja elokuvan mukana. Kyllä klassikkoja kannattaa tutkia.

1.3. Aiempi tutkimus

Kummeli Kultakuumeesta ei ole tehty aiempaa tutkimusta. *Kummeli*-televisiosarjaa ja sarjan merkitystä suomalaisille televisionkatsojille on tutkittu mukavuustyön kannalta (Karvonen, 1995). Heikki Vihisen ja Timo Kahilaisen kirjoittamaa farssinäytelmää *Alivuokralainen* (2003), joka myöhemmin kääntyi elokuvaksi nimeltä *Kummeli Alivuokralainen* (ohj. Matti Grönberg ja Jouni Mutanen, Suomi 2008), ja näytelmän sanakomiikan keinoja on tutkittu Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineessa (Tuominen 2010). Lisäksi Kummeli-humori on nähty suomalaisen komedian tutkimuksessa paitsi klassikkona myös ns. Manse-rockin, tamperelaisen rockmusiikin, osana (Lehtonen 2015, 49).

Suomalaista 1990-luvun komediaa ovat tutkineet esimerkiksi Noora Kallioniemi ja Elina Karvo (2017), joiden *Lähikuva*-aikakausjulkaisussa ilmestynyt artikkeli tutkii joutilaisuuden representaatioita *Pekko aikamiespoika* -elokuviissa (ohj. Timo Koivusalo, Suomi 1993-1997). Jenni Hokka tutkii väitöskirjassaan Yle TV2:n ohjelmistoa kuulumisen politiikan kautta (2014) ja Kimmo Laine ja Anu Juva (2016) ovat tutkineet *Kaasua, komisario Palmu!* -elokuvan (ohj. Matti Kassila, Suomi 1961) äänisuunnittelun komediallisia keinoja.

Audiovisuaalisen kulttuurin tutkimus on ollut 1980-luvulta lähtien keskeinen osa musiikkitieteen spektriä. Tutkimussuuntauksen klassikoita, joihin omassakin tutkimuksessani nojaan, ovat Claudia Gorbmanin merkittävällä tavalla elokuvamusiikintutkimuksen teoreettista pohjaa rakentanut *Unheard Melodies* (1987) sekä Michel Chionin teokset *Audio-Vision* (1994) ja *The Voice in Cinema* (1999) ja Anahid Kassabianin *Hearing Film* (2001). Tältä tutkimukselliselta pohjalta tutkin elokuvamusiikkia erityisesti Michel Chionin (1994) hahmotoinnin (engl. *rendering*) ja synkreesin (engl. *synchresis*) sekä Anahid Kassabianin (2001) liittämissä- ja sulauttavan samaistamisen (engl. *affiliating identifications* ja *assimilating identifications*) käsitteiden kautta. Näiden käsitteiden avulla pyrin selvittämään, minkälaisia samaistamisia ja samaistamisen keinoja *Kummeli Kultakuumeen* musiikissa ja laajemmin komediaelokuvassa yleensä käytetään, sekä miten *Kummeli Kultakuumeen* ja komediaelokuvan äänimaailma toimii suhteessa synkreesiin ja hahmotointiin. Analyysini pohjan muodostaa audiovisuaalinen lähiluku, jota käytän purkaessani elokuvan kohtauksia ja niiden musiikillisia elementtejä (esim. Välimäki 2008; Richardson 2016). Komedian tutkimuksen kannalta hahmotointi tarjoaa mielenkiintoisen teoreettisen ja analyttisen lähtökohdan, kun kohtauksen komediallinen teho pohjaa inkongruentteihin vastapareihin ja katsojan odotusten rikkomiseen elokuvallisen realismin suhteen.

Komediaelokuvaa on tutkittu melko vähän, eritoten musiikkitieteen maailmassa. Antologia *Sounding Funny* (Evans & Hayward [toim.] 2016) kokoaa yhteen modernin komediaelokuvan ääntä ja musiikkia tutkivia artikkeleita. Olen käyttänyt kirjassa löytyviä artikkeleita apuna äänen ja inkongruenssin selittämisessä, *Kummeli Kultakuumeen* ja genreparodian sekä suomalaisen komediaelokuvan historiallisten piirteiden tarkastelussa.

Suomalaista elokuvaa on tutkittu paljon kulttuurihistorian ja mediatutkimuksen puolella. Mediatutkija Tommi Römpötin väitöskirja suomalaisesta road-elokuvasta, *Vieraana omassa maassa* (2012), on keskeisimpiä lähteitäni *Kummeli Kultakuumeen* road-elokuvaan liittyvää

genrekontekstia rakentaessani. *Kummeli Kultakuumeen* suhdetta suomalaisen elokuvan historiaan tarkastelen kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen *Tanssi yli historian* -teoksessa (1999) esitettyjä tietoja vasten.

1.4. Tutkimuksen tavoitteet

Tutkimukseni tavoitteena on tuottaa uutta tietoa *Kummeli Kultakuume* -elokuvasta ja sen musiikin ja äänen käytöstä. Samalla tutkimukseni tavoitteena on tuottaa uutta musiikkitieteellistä, komediaalista audiovisuaalista estetiikkaa luotaavaa tietoa sekä toimia innoittavana ja laajentavana tutkimuksena suomalaisen elokuvan tutkimuksen kentällä, jossa komediaelokuvaa ei vielä laajalti tutkita. Pyrkimykseni on myös valaista sitä, miten rikkaalla ja kiintoisalla tavalla musiikki voi toimia komedian kerronnan välineenä elokuvassa.

Komedia on taiteenlaji, jonka olemusta on pohdittu vuosituhansia ja jonka olemukseen on aina liitetty jonkinasteista väheksyntää suhteessa ns. vakaviin taiteisiin. Aristoteleen *Runousoppi* määrittelee komedian tragedian sukulaiseksi, joka jäljittelee rumuutta ja joka ei edistä tragedian korkeampia motiiveja (Aristoteles 1996; Giuffre & Evans 2016, 2). Tämä ajattelu näkyy tänäkin päivänä. Puhdasverinen komedia ja komedian tähdet eivät yleensä saa Oscar-ehdokkuuksia, saati sitten itse pystejä, vaan tunnustukset annetaan ”vakavalle” elokuvalle ja sen tekijöille (ibid. 3–4). Tutkimuksessani pyrin antamaan arvoa komedialle varteenotettavana tutkimuskohteena sekä arvokkaana ja monitahoisena, yhteiskunnallista merkitystä kantavana taiteenlajina.

Mediatutkija Jaap Kooijman on puhunut karaokeamerikkalaisuudesta, jolla hän tarkoittaa postmodernin eurooppalaisen kulttuurin tapaa approprioida eli anastaa tai lainata amerikkalaisen kulttuurin estetiikkaa ja merkityksiä, erityisesti populaarikulttuurin kentällä (Kooijman 2003, 98, 106). Tutkimukseni pyrkii vastaamaan myös kysymykseen, kuinka postmodernin pohjoisamerikkalaisen populaarikulttuurin estetiikka näkyy ja toimii suomalaisessa elokuvassa. Monigenreisenä keitoksena *Kummeli Kultakuume* tarjoaa tähän herkulliset lähtökohdat.

1.5. Tutkimuksen kulku

Luvussa 2 esittelen tutkimuksessani käyttämäni keskeisimmät termit sekä avaan teoreettista pohjaa. Selvitän audiovisuaalisen tutkimuksen sekä oman tutkimukseni peruslähtökohdat, avaan ja raja-

postmodernia teoriaa sekä pyrin selventämään *Kummeli Kultakuumeen* asemaa road-elokuvan kontekstissa.

Kolmannessa luvussa avaan tutkimusasetelmaani pidemmälle ja esittelen tarkemmin tutkimuskysymykseni. Pääkysymykseni on: miten musiikki toimii identifikaatioiden sekä ajan, tilan ja historian kommentoijana ja rakentajana *Kummeli Kultakuume* -elokuvassa?

Varsinainen analyysini jakautuu kahteen lukuun (luvut 4–5). Luvussa 4 tarkastelen elokuvassa käytettyjä johtoaiheita samaistamisen käsitteiden ja teorian kautta. Luvussa 5 tarkastelen elokuvan tapaa käyttää iskelmämusiikkia erityisesti nostalgisen viitekehyksen kautta.

Luvussa 6 tuon yhteen tutkimukseni tulokset ja pohdin jatkotutkimuksen mahdollisuuksia.

2. Teoreettinen tausta ja käsitteet

2.1. Audiovisuaalinen analyysi ja asetelma

Maalaisjärjellä ajatellen elokuvan ääniraita on helppo nähdä alisteisena elementtinä elokuvan kuvalliselle tai visuaaliselle materiaalille. Tämä tuntuu ymmärrettävältä. Valtaosa ihmisen vastaanottamasta informaatiosta on visuaalista ja merkittävä osa ihmisen aivoista on tavalla tai toisella linkittynyt tämän tyyppisen informaation käsittelyyn. Terminä elokuva tuntuu alleviivaavan tätä aistimisen hierarkiaa; kysehän on elävästä *kuvasta*.

Ääni on kuitenkin elimellinen osa tämän päivän konventionaalista elokuvaa. Tämä tulee erityisen selväksi, kun elokuvan ääni katoaa. *Interstellar*-elokuvassa (ohj. Christopher Nolan, USA 2014) on kohtaus, jossa avaruussukkulun telakoituminen emoalukseen epäonnistuu ja sukula repeytyy kappaleiksi keskellä avaruuden tyhjiötä.² Sukkulun tuhoutumista seuraava kuuden sekunnin täydellinen hiljaisuus on pysäyttävä tehokeino, joka tuo avaruuden toivottoman kylmyyden ja vihamielisyyden sekä ihmiskehon haurauden katsojan iholle tehokkaammin kuin yksikään korvia huumaava räjähdys.

Vastaavasti myös synkronoidun äänen ilmestyminen elokuvaan oli speaktaakkelinkaltainen hetki. *The Jazz Singer* -elokuva (ohj. Alan Crossland, USA 1927) hätkähdytti katsojia esittämällä kohtauksia, joissa kuva ja ääni tulivat taianomaisesti yhdeksi. Äänen ja kuvan synkreesi vaikutti elokuvan vastaanottoon. Yhtäkkiä elokuvan ystävät saattoivat kokea fiktiivisen hahmon keskustelemassa ja laulamassa kuin kuka tahansa muukin ihminen. Elokuvasta tuli arkirealistista ja synkronoitu ääni oli elementti, joka mahdollisti tämän realismin. (Gorbman 1987, 46–47.)

Nykypäivän audiovisuaalisessa tutkimuksessa audiovisuaaliset aineistot pyritään käsittämään ilman perinteisinä koettuja hierarkioita kuvan ja äänen välillä. Tämä tarkoittaa pähkinänkuoressaan sitä, että esimerkiksi elokuvassa ääni nähdään tasa-arvoisena dramaturgian ja kerronnan välineenä suhteessa kuvalliseen kerrontaan ja dialogissa esitettyyn sanalliseen informaatioon. Lisäksi audiovisuaalisessa tutkimuksessa kaikkea ääntä on mahdollista tutkia nimenomaan äänen tasolla ja esimerkiksi dialogista ja hahmojen puheesta itsestään on mahdollista löytää äänellisiä tai

²Ks. *Interstellar*-elokuvan telakoitumiskohtaus osoitteessa <<https://www.youtube.com/watch?v=a3lcGnMhvsA>> (luettu 20.4.2018).

musiikillisia ulottuvuuksia ja informaatiota sen selkeimmän, sanallisen informaation lisäksi. (Esim. Välimäki 2008, 8–9; ks. myös Richardson, Gorbman & Vernallis 2013.) Kuvan ja äänen perinteisen hierarkian purkaminen mahdollistaa audiovisuaalisen aineiston näkemisen nimenomaan audiovisuaalisena kokonaisuutena, jossa aineiston kokemuksellinen teho syntyy äänellisten ja kuvallisten elementtien yhteisvaikutuksesta. Tämä on tutkimukseni lähtökohta.

Tutkimuksessani päällimmäinen fokukseni on musiikissa ja sen kerronnallisissa keinoissa. Tarkastelen kuitenkin *Kummeli Kultakuumeen* musiikkia suhteessa elokuvan äänisuunnitteluun. Minua kiinnostaa, kuinka musiikki ja musiikin käyttötavat rikkovat tai vahvistavat elokuvan äänen ja kuvan synkreesiä.

2.2. Keskeiset käsitteet

Tutkielmani analyysiosuus, jossa tarkastelen elokuvan musiikkia ja ääniainesta, on jaettu kahteen osaan diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin ja äänen perusteella. Tutkielmassani käytän termistä diegeettinen Claudia Gorbmanin määrittelyä. Gorbmanin jaon mukaan diegeettinen ääni on ääntä, jonka lähde on jäljitettävissä tarkasteltavan elokuvan maailmaan tai sen todellisuuteen – äänen lähde on eksplisiittisesti tai viitattuna läsnä kuvassa tai kohtauksessa. Diegeettiseksi ääneksi on siis elokuvassa luettavissa muiden muassa dialogi, ympäristön äänet sekä musiikki, jonka lähde voidaan palauttaa kuvaan tavalla tai toisella; katsoja näkee hahmon tiputtavan kolikon jukeboxiin, ja musiikki alkaa soida. Ei-diegeettinen ääni taas on karkeasti ajatellen diegeettisen vastakohta. Äänen alkuperä tai lähde ei ole paikannettavissa elokuvan maailmaan tai kohtauksessa näkyvään ympäristöön. Esimerkkejä ei-diegeettisestä äänestä ovat esimerkiksi kertojanääni tai vastaava selostus sekä kohtauksissa soiva taustamusiikki. (Gorbman 1987, 22–23.)

Termien diegeettinen ja ei-diegeettinen käyttäminen on osittain ongelmallista. Anahid Kassabian on esittänyt, että liiallinen nojaaminen termiin voi implikoida ei-toivottujen hierarkioiden syntymistä tutkimuksessa; tällöin ei-diegeettinen musiikki ja ääni ovat olemassa diegeettisen jälkeen, sekundäärinä ja kerronnasta enemmän tai vähemmän irrallisina elementteinä. Toisekseen, äänen jakaminen jyrkästi diegeettiseen ja ei-diegeettiseen ei hänen mukaansa tavoita ääntä, joka tapahtuu jossain näiden kategorioiden välimaastossa. (Kassabian 2001, 42–43.) Rajankäyntiä diegeettisen ja ei-diegeettisen välillä tapahtuu myös *Kummeli Kultakuumeessa*. Näissä tapauksissa mainitsen asiasta.

Tärkein käsite tutkimukseni kannalta on Anahid Kassabianin samaistamisen eli identifikaation käsite, siten kuin hän käsitettä käyttää teoretisoimaan ja analysoimaan elokuvamusiikin havainnoijassa synnyttämää merkityksenantoprosessia. Tällä käsitteellä tarkoitetaan elokuvamusiikin herättämiä identifikaatioiden rakentamisen keinoja. Musiikki ohjaa katsojan samaistumisprosesseja ja toimii identiteettien rakentajana sekä elokuvan maailmaan upottavana keinona, joka saa katsojan sitoutumaan elokuvan esittämään maailmaan. (Kassabian 2001, 13; ks. myös Välimäki 2008, 47–48.)

Kassabian jakaa musiikillisen samaistamisen keinot kahteen kategoriaan, sulauttaviin samaistamisiin ja liitännäissamaistamisiin (engl. *assimilating & affiliating identifications*). Sulauttavat samaistamiset ohjaavat identifikaatioprosesseja yhteen selkeään affektiiviseen päämääräänsä, kaventaen mahdollisten merkitysten kenttää. Liitännäissamaistamiset taas pyrkivät laajentamaan mahdollisten merkitysten ja identifikaatioiden kenttää tuoden musiikin kautta erilaisia mahdollisia merkityksiä yhteen. (Kassabian 2001, 2–3, 12–13.)

Sulauttavat samaistamiset ovat selkeimmin esillä klassisessa Hollywood-tyyppisessä originaalimusiikin käytössä, jossa katsojalle aiemmin tuntemattomaan musiikkiin ei ole liitettävissä elokuvan ulkopuolisia sosiaalisia ja historiallisia merkityksiä muuten kuin musiikin tyylihistoriallisessa mielessä. Liitännäissamaistamiset taas tapahtuvat valmista musiikkia hyödyntävässä musiikki- tai ääniraidassa, jolloin esimerkiksi katsojan suhde elokuvan ulkopuolisesta maailmasta tuttuun lähdemusiikkiin määrittää osaltaan identifikaatioiden suuntaa. (Kassabian 2001, 2–3) Elokuvassa käytetty valmis musiikki kantaa aina mukanaan sosiaalisia, historiallisia ja kulttuurisia merkityksiään, jotka mahdollistavat liitännäissamaistumisia ja joita elokuva voi hyödyntää omalla tavallaan. Vaikka alkuperäismusiikkikin perustuu kulttuurisille koodeille, ei sillä ole samanlaista käyttö- tai tulkintahistoriaa kuin valmiilla musiikilla, jolloin merkitysmekanismi musiikissa on sulauttava samaistuminen, joka yhtä merkitystä lukkoon. (Välimäki 2008, 47–48.)

Kummeli Kultakuumeen kohdalla esimerkki sulauttavasta samaistamisesta voisi olla elokuvan aloittava kohtauskolmikko ja elokuvan alkutekstien aikana kuultava pääteema. Elokuva alkaa klaustrofobisella ja kaoottisella kohtauksella, jossa elokuvan päähenkilö, Elmeri Hautamäki, hyökkää mielisairaalassa hoitajiensa kimppuun. Kohtausta seuraa jylhä pääteema, jonka aikana kamera liittää Lapin erämaan yllä ja laskeutuu lopulta kuruun, jossa Hautamäen isä työskentelee kultaa kaivaen. Kuva liukuu värillisestä mustavalkoiseksi takauman merkiksi. Jylhä

alkuperäismusiikki rakentaa selkeitä merkityksiä Hautamäen toivottomalta näyttävästä tilanteesta ja katkerasta kaipuusta isänsä kokemaan vapaampaa elämää kohtaan.

Esimerkkinä liitännäissamaistamisesta käy elokuvassa käytetty *Erika*-marssi. Elokuvassa käytetään heikkolaatuista ja rakeisen kuuloista versiota kappaleesta, kappaleen kuitenkin soidessa ainoastaan ei-diegeettisenä, elokuvan tarinatilan ulkopuolella. Tunnetun natsi-Saksan marssin (joka oli aikoinaan Suomessakin suosittu iskelmämarssina) käyttäminen linkittää elokuvan aktuaaliseen historiaan, ja kappaleen käyttäminen huonolaatuisena versiona toimii yhä jyrkemmin etäännyttävänä keinona (vrt. Kassabian 2001, 49; Välimäki 2008, 48). Valmis musiikki kantaa mukaan monia historiallisia, poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä, joita elokuva hyödyntää monin tavoin ja jotka näkyvät myös *Kummeli Kultakuumeen* tavassa käyttää suomalaista iskelmämusiikkia.

Komedian kohdalla voi myös esittää kysymyksen, onko yksiselitteinen sulauttava samaistuminen tämän genren piirissä ylipäättään mahdollista. Modernille komediaelokuvalla on tyypillistä sen monigenreinen tyyli ja erilaisten elokuvallisten konventioiden hyödyntäminen ja parodioiminen. Yksi seikka kuitenkin läpäisee kaikkea komediaa: ollakseen onnistunutta, komedian tulee olla hauskaa. Väitän, että koomisuus kaiken muun yliajavana tekijänä luo komedialle tietynlaisen reflektiivisen, itsetietoisuuden ja metafiktiivisyyden kehyksen, joka ”häiritsee” sulauttavia identifikaatioprosesseja ja katsojakokemuksia. Katsoja ikään kuin ottaa sulauttavan samaistumisen omakseen mutta samalla huomaa samaistumisen konstruktivisuuden. Tarjottuun samaistumiseen liittyy etäännyttäviä keinoja, jotka taas toimivat humoristisen merkityksenannon perustana. Kuviota monimutkaistaa edelleen komediaelokuvan muodollisten määritelmien vaikea määrittely (Laine & Juva 2016, 149). Komiikka ei synny muodollisia seikkoja noudattamalla, vaan mieluummin teoksen yleistunnelman kautta sekä vasten teoksen kokonaiskerrontaa, joka taas ohjaa kunkin kohtauksen vastaanottoa (ibid, 149).

Komediaelokuvaa katsellessaan elokuvan kokija odottaa aina ”seuraavaa naurua”, toisin sanoen hän on jatkuvasti tietoinen elokuvan rakentamien merkitysten konstruktivisuudesta (toisin sanoen elokuva fiktiivisyydestä) ja sen perimmäisestä intentiosta olla huvittava. Siispä, kun komediaelokuva hyödyntää vaikkapa nyt klassisia johtoaiheen käytön keinoja, kuinka voidaan olla varmoja, että musiikki pyrkii sulauttavaan identifikaatioon eikä koomiseen efektiin? Kenties komediassa onkin usein kyse molemmista yhtä aikaa eli monikerroksisessa merkityksenannossa, jossa sulauttava samaistuminen näyttäytyy mieluummin keinona kuin päämääränä. Entä onko

komedia lähtökohtaisesti ja väistämättä etäännyttämiseen perustuva taiteenlaji? Näin voitaisiin väittää juuri komedian refleksiivisen luonteen ja merkityksenannon monikerroksisuuden vuoksi. Tutkimuksessani olen kuitenkin soveltanut *Kummeli Kultakuumeeseen* identifikaatioiden käsitettä ja Kassabianin (2001) teoriaa pitkälti samoin tavoin kuin olisin soveltanut sitä ns. vakavaan elokuvaankin, mutta edellä esitelty kompleksisuus häilyy analyysissäni taustalla.

Elokuvan ääni ja äänisuunnittelu ei ainoastaan peilaa kuvassa näkyvää vaan muokkaa sitä sekä kuvan vastaanottoa. Elokuvan ääniraita pyrkii harvoin jyrkkään realismiin. Sen sijaan äänisuunnittelussa pyritään nostamaan esiin tiettyjä elementtejä sekä häivyttämään muita äänellisiä tekijöitä koherentimman ja selkeämmän ääniraidan luomiseksi, jotta ääniraita palvelee paremmin merkitystä luovaa tarkoitustaan. Esimerkiksi perinteinen baarikohtaus voi alkaa yleiskuvalla, jonka äänimaailma on korostuneen kakofoninen. Seuraava leikkaus voi olla päähenkilöihin, jotka istuvat loosissa juttelemassa. Tässä tilanteessa normaali menettely voisi olla musiikin ja taustahälyn hiljentäminen ja keskushahmojen dialogin korostaminen. Tätä menettelyä Michel Chion kutsuu hahmotoinniksi (engl. *rendering*). Äänellä on tällöin suuri rooli elokuvan maailman rakentajana katsojalle. Normaalitilanteessa äänellä pystytään osoittamaan ja nostamaan kohtauksista merkittävänä pidettäviä elementtejä ja toisaalta ohjaamaan katsojan huomio toisaalle vähemmän merkittävistä. (Chion 1994, 109–110.)

Michel Chion puhuu esimerkeissään ns. vakavasta elokuvasta, jossa pyritään perinteisesti, jos ei realismiin, niin elokuvalliseen realismiin. Tällä tarkoitan sitä, että elokuvan ääniraita pyritään rakentamaan siten, että katsojalle muodostuu vastaanottamastaan audiovisuaalisesta kokonaisuudesta koherentti ja loogisesti rakentunut kuva. Komediaelokuvalla taas on tyypillistä räikeä parodia, jossa Chionin kuvailema elokuvallinen realismi, tai muut ”vakavan elokuvan” konventiot ylitetään hullunkurisella tavalla. Tästä syystä *Kummeli Kultakuumeen* äänen tarkastelu hahmotoinnin näkökulmasta on hedelmällistä ja mielenkiintoista.

Ensimmäisessä analyysiluvussani tarkastelen elokuvassa käytettyjä johtoihteita ja niiden rakentumisia. Johtoihe on Richard Wagnerin oopperamusiikista lainattu käsite joka elokuvamusiikin tapauksessa toimii perinteisesti paikan, hahmon ja tietynlaisen toiminnan tai tunnelman merkitsijänä (Buhler 2000, 42-43). *Kummeli Kultakuumeessa* johtoihteet linkittyvät hahmoihin mutta kenties vielä tiiviimmin hahmojen intentioihin ja sisäisiin maailmoihin, vapauden ja rakkauden kaipuuseen, nostalgiaan tai äärimmäiseen pahuuteen.

2.3. Postmoderni teoria

Käsittelen *Kummeli Kultakuume* –elokuvaa postmodernia estetiikkaa heijastelevana elokuvana. Selvimmin tämä näkyy elokuvan tavassa käyttää postmodernille kertovalle taiteelle ominaisia keinoja, kuten esimerkiksi koherenssin rikkomista kerronnassa, pastissin käyttöä ja eri elokuvan tyylien sekoittamista. On huomioitava, että nämä keinot ovat tuttuja kaikille uuden (1960-luvun jälkeisen) komedian ystäville.

Kulttuurintutkija Fredric Jamesonin kirjoittaa postmodernismista toisen maailmansodan jälkeisen, myöhäisen kapitalismin ajan länsimaisen kulttuurin henkenä ja näkee postmodernistisen taiteen heijastelevan näitä aikakauden kulttuurisia piirteitä. Jamesonin mukaan postmodernismille on tyypillistä sen tapa nähdä oma aikansa ja lähistoriansa (ironisen) nostalgian kautta. Hän kuvaa esimerkissään Philip K. Dickin, yhdysvaltalaisen scifi-kirjailijan, romaania (*Time out of Joint* 1959), jossa kirjailija rakentama kuva 1950-luvun amerikkalaisesta yhteiskunnasta koostuu aikakauden ikonisista tapahtumista ja kliseiksi muodostuneista piirteistä, joita ovat sputnikit, lentävät lautaset ja avaruuden valloitus, ydinperhe ja suurten ikäluokkien kasvu, kotiäidit ja television visailuohjelmat. (Jameson 1991, 279.)

Musiikintutkija Yrjö Heinonen taas on kirjoittanut nostalgian kerrostumisesta 1900-luvun jälkipuolen länsimaisessa kulttuurissa; hän jäljittää vuonna 2012 julkaistussa artikkelissaan The Beatles –yhtyeen *Penny Lane* –kappaleen ja sen suomenkielisen käännöksen eri versioiden vastaanottoa ja kollektiivisten symbolisten merkitysten muuttumista 1900-luvulla. 90-luvun loppua hän kuvaa suomalaisen nostalgian kultakaudeksi ja hetkeksi, jossa tapahtuu käänne ”babybuumista nostalgiabuumiin”. (Heinonen 2012, 299–302.)

Jaap Kooijman puhuu kirjassaan *Fabricating the Absolute Fake* (2012) amerikkalaisuuden hegemoniasta postmodernissa länsimaisessa (populaari)kulttuurissa. Amerikkalaisuus on kiehtova näkökulma myös *Kummeli Kultakuumetta*, ja miksei suomalaista elokuvaa yleensä, tutkittaessa. Road-elokuva, jonka genreä tutkimani elokuva selkeimmin toisintaa ja hyödyntää, on nähtävissä leimallisen amerikkalaisena elokuvan tyylinä, ja motorisoituna jatkumona lännenelokuvalle (Römpötti 2012, 76); molemmissa genreissä tie ja liike ovat erityisasemassa, vain kulkupeli on erilainen (ibid. 79).

Amerikkalainen road-elokuva tapahtuu amerikkalaisessa ympäristössä. Autosta ja tien päällä olemisesta tulee utopiaa, jossa tien päälle lähtenyt hahmo irrottautuu painostavana koetusta sosiaalisesta todellisuudesta, ja jota ympäröi tyhjiys. Tyhjiys on usein konkreettista; road-elokuvan amerikkalaiset tiet ovat pitkiä ja maisemat majesteettisia. (Römpötti 2012, 80–81.)

Filosofi ja kulttuuriteoreetikko Jean Baudrillard on kirjoittanut runsaasti läntisen Yhdysvaltain luonnosta ja erämaasta. Hänen mukaansa Yhdysvaltain valtavat kuivat erämaat edustavat yhdenlaista amerikkalaisuuden alkupistettä, johon kaikki amerikkalaisessa kulttuurissa palaa. (Baudrillard 2010/1986, 3, 28–29.) Taustalla on Baudrillardin ajatus amerikkalaisesta kulttuurista äärimmäisen simulakrumina (latinankielisestä sanasta simulacrum, joka tarkoittaa kopiota; ks. Tieteen termipankki 2017b). Baudrillardin tekstissä simulakrumi taas merkitsee kopiota ilman alkuperäistä. Hänen mukaansa amerikkalaisuus on ”alkuperäinen moderni” kulttuuri. Amerikalla ei ole syntymyyttä tai historiaa samassa mittakaavassa kuin Euroopalla, eikä Amerikka pyri eurooppalaiseen historiallisuuteen. (Ibid. 77–78; 81–82.) Modernin kaupungin takana on ei-mitään, Las Vegasin alla on aavikon tyhjiys.

Kummeli Kultakuumeen kuvaamassa Suomessa ja elokuvan todellisuudessa on jotain baudrillardilaista ja amerikkalaistettua. Tommi Römpötti (2012, 80) sanoo, että road-elokuva on omimmillaan amerikkalaisessa tyhjiyyttä korostavassa maisemassa. Suomalainen maantiede ja tieverkosto eivät ehkä tarjoa samanlaista tyhjiyyttä, mutta *Kummeli Kultakuumeen* Lappi tulee kuitenkin lähelle sellaista. Lapin erämaa ja luonto tuntuvat edustavan elokuvassa suomalaista alkutilaa ja tyhjiyyttä, jota kohti moderni yhteiskuntaan sopeutumattomat päähenkilöt pyrkivät. Road-elokuvan genrepiirteet ja Tommi Römpötin (2012) ansiokas tutkimus aiheesta, Fredric Jamesonin (1991) nostalgian teoria sekä Jean Baudrillardin (2010/1986) näkemys amerikkalaisuudesta simulakrumina muodostavat näin viitekehysten jonka kautta tarkastelen tutkimaani elokuvaa.

2.4. *Kummeli Kultakuume road-elokuvana*

Kummeli Kultakuumeesta voi löytää viitteitä paitsi road-elokuvaan, myös esimerkiksi toimintaelokuvaan ja amerikkalaiseen seikkailuelokuvaan, tai suomalaisiin lännenelokuvaan mukaileviin tyyllilajeihin, kuten tukkilaiselokuvaan. Road-elokuva on kuitenkin viitekehys, jonka sisällä *Kummeli Kultakuume* ja elokuvan muut genrepastissit tapahtuvat, ja road-elokuva on genre, jonka tyyppi- ja piirteistä *Kummeli Kultakuume* selkeimmin ammentaa.

Road-elokuvassa keskeistä on tie, tien päälle lähteminen ja tien päällä oleminen. Tien päälle lähteminen merkitsee road-elokuvassa perinteisesti irtautumista ja etääntymistä yhteiskunnallisista ja sosiaalisista raameista, sekä kritiikkiä lähtöpaikan vallitsevia ja kenties jämähtäneitä normeja kohtaan. Näin tiestä tulee paitsi fyysinen, myös mentaalinen paikka ja kriittisen reflektion väline. (Römpötti 2012, 14–15.) Road-elokuvassa matkaan lähteminen ja matkan loppuminen – elokuvan alku ja loppu – ovat kriittisten huomioiden tekemisen pisteitä. Matkalle lähdetään perinteisesti spontaanisti, joko jonkinlaisen pakon tai henkisen ahdistuksen ajamana. Matka itsessään asemoituu neuvottelun alustaksi esimerkiksi yhteiskunnan ja yksilön välisen konfliktin tarkastelulle. Road-elokuvan loppuratkaisut taas päätyvät poikkeuksellisen usein päähenkilön kuolemaan, joka voi toimia kritiikkinä homogenisoivaa ja sortavaa yhteiskuntajärjestystä vastaan. Yhteiskunnasta irtautuneella yksilöllä ei ole paikkaa ja hänen kohtalonsa on kuolema. (Ibid. 89–92.)

Road-elokuva rakentaa siis vastustuksen eetosta. Yhtälailta tärkeää on utopian etsiminen ja rakentaminen. Road-elokuvassa utopia löytyy liikkeestä, etääntymisestä suhteessa sortavaan yhteiskuntaan, ja kytkeytyy vapauden tunteeseen. Road-elokuvan utopia tarkoittaa myös utopiaa sanan varsinaisessa merkityksessä, ei-paikkaa ja jotain, joka ei voi normaalielämässä toteutua. (Römpötti 2012, 80–81.) Pysähtyessään matkalainen luopuu jälleen vapaudestaan.

Menopeli rakentuu road-elokuvassa ihmisruumiin mekaaniseksi jatkeeksi. Auto on vapauden välikappale, joka mahdollistaa spontaanin ja omaehtoisen liikkeen. Tämä heijastelee toisen maailmansodan jälkeisiä teknologia- ja modernisaatiodiskursseja, joissa autolle – erityisesti amerikkalaiselle autolle – annettiin kuva modernin helppouden ja vapauden airuena. (Römpötti 2012, 93–94.) Kehon jatkeena autolla on kuitenkin myös identiteettiin ja asemaan liittyviä merkityksiä. Auton ei tarvitse olla ainoastaan modernin kätevyyden symboli. Se voi olla myös esimerkiksi kerskakulutuksen kohde, jolla rakennetaan sosiaalista asemaa, tai individualistisen ilmaisun keino, jolla rakennetaan kuvaa elämäntyylistä tai identiteetistä. (Ibid. 153–155.)

Näistä piirteistä *Kummeli Kultakuume* tekee pastissia ja parodiaa. Ryhmä lähtee tien päälle omasta tahdostaan, mutta samaan aikaan elokuvan päähenkilöt ovat yhteiskunnan hyljeksimiä hahmoja, mielisairaita, homoseksuaaleja ja impulsiivisia raggareita. Tien päälle lähdettyään ryhmä, eritoten Elmeri Hautamäki, löytää vapautensa ja utopiansa, sekä lopulta suunnan elämälleen. Tämä utopia löytyy keskeltä Lapin erämaita, luonnon laajuuden keskeltä ja kaukana painostavasta yhteiskunnasta.

Kummeli Kultakuume viittaa myös road-elokuvan tyyppilopetukseen, päähenkilön kuolemaan, kun Elmeri Hautamäki kertoo ryhmän ruokaillessa kuolevansa kuukauden sisällä [00:28:15–00:28:55]³. Kohtaus tuntuu viimeiseltä ehtoolliselta; aiemmin Hautamäki on metsästännyt matkatovereilleen villisian valmistettavaksi ja syötäväksi. Elokuvan lopussa puheet kuolemasta paljastuvat kuitenkin ”hullun päähänpistoksi” ja valheeksi.

Myös auton rooli korostuu elokuvassa. Elmeri Hautamäki ja Janne-Petteri Broman lähtevät liikkeelle Bromanin espanjalaisella Seat Malaca -merkkisellä autolla [00:15:56]. Seuraavassa kohtauksessa Dean ja James Kagelberg ohittavat Bromanin Seatin omalla amerikkalaisella Dodge Aspenillaan. Kohtaus korostaa amerikkalaisen auton voimaa: eurooppalainen kauppakassi jää toiseksi Dodgen voiman rinnalla. Dodgen voimaa korostetaan myös, kun Broman seuraavaksi kolaroi Kagelbergien auton kanssa. Seat Malaca tuhoutuu käyttökelvottomaksi, mutta Dodge Aspenista hajoaa vain tuulilasi. Tästä eteenpäin matka jatkuukin paitsi neljän hengen ryhmänä, myös Dodge-merkkisten autojen kyydissä. Kun myös Dodge Aspen lopulta tuhoutuu, ryhmä hankkii menopelikseen Dodge-merkkisen bussin ja sen jälkeen Dodge-merkkisen avoauton. (Vrt. Rämpötti 2012, 16) Amerikkalainen auto alleviivaa myös tien ja maiseman amerikkalaisuutta sekä tien nostalgian yhteyttä nimenomaan amerikkalaiseen vapauden ja individuaalisuuden diskurssiin.

³ Tekstissä vilisevät aikakoodit viittaavat kohtiin *Kummeli Kultakuume* -elokuvassa (*Kummeli Kultakuume* 2004/1997).

3. Tutkimusasetelma

3.1. Tutkimuskysymys

Tärkein tutkimuskysymykseni gradussani on: kuinka musiikkia käytetään historiakuvan, paikan ja ajan kuvan sekä identiteettien ja identifikaatioiden rakentajana elokuvassa *Kummeli Kultakuume?* Elokuvan tarina ja kuvallinen kerronta on täynnä anakronismeja ja vaihtoehtohistoriaa ja elokuvan maantieteellinen Suomi tuntuu venyvän rajojensa ulkopuolelle, käsittäen alueita pohjoisesta Venäjän Karjalasta Norjan Lapin Kautokeinolle. Tutkimuksessani historia kytkeytyy vahvasti nostalgian käsitteeseen, jota tulkitseen postmodernistisesta viitekehuksesta käsin. Kysymys historiasta, paikasta ja ajasta läpäisee koko tutkimukseni ja sovellan kysymystäni sekä elokuvan originaalimusiikkiin että elokuvassa käytettävään lähdemusiikkiin, ja jossain määrin myös elokuvan äänisuunnitteluun.

Päättökysymykseni lisäksi pyrin vastaamaan seuraaviin sivukysymyksiin: minkälaisia maskuliinisuuden representaatioita *Kummeli Kultakuumeessa* käytetty musiikki rakentaa, sekä minkälaista Suomi-kuvaa elokuva rakentaa? Pelaako elokuvan komiikka stereotyyppioilla vai rajojen rikkomisella, vaiko kenties molemmilla? Entä miten Suomi ja suomalaisuus rakentuvat road-elokuvan, leimallisen amerikkalaisena pidetyn elokuvan tyylin, viitekehyksessä? Maskuliinisuuksia tarkastelen feministisen teorian kautta ja Suomi-kuvaa suomalaisen elokuvan historian ja konventioiden ja toisaalta road-elokuvan tyyppiirteiden kontekstissa.

Tutkin *Kummeli Kultakuumetta* erityisesti Anahid Kassabianin (2001) elokuvamusiikillisen samaistamisen käsitteiden kautta. Hypoteesini tutkimusta valmistellessani oli, että valtavirtaelokuva, jollaiseksi *Kummeli Kultakuume* voidaan lukea, on hahmokeskeinen ja kertova taiteenlaji, jonka teho perustuu siihen, kuinka hyvin katsoja saadaan kiinnostumaan elokuvan hahmoista ja samaistumaan näihin, missä taas musiikilla on merkittävä rooli.

3.2. Aineisto

Tärkein osa aineistoani on tietysti itse elokuva, *Kummeli Kultakuume*. Elokuva sai ensi-iltansa 5. joulukuuta 1997. Elokuva on julkaistu VHS-painoksena ainakin kerran, mutta tämän painoksen julkaisuvuodesta en päässyt varmuuteen. Kansallisfilmografian tietokanta ilmoittaa julkaisuvuodeksi vuoden 1997, joka tuntuu erikoiselta saman vuoden joulukuussa

teatterikierroksensa aloittaneelle elokuvalle. DVD:nä elokuva on julkaistu kahdesti, vuosina 2004 ja 2011, ensin Finnkino Oy:n ja myöhemmin Oy Nordisk Film Ab:n kautta. (Elonet.fi)

Tutkimuksessani olen käyttänyt vuoden 2004 DVD-painosta (*Kummeli Kultakuume* 2004/1997)

Kummeli Kultakuumeessa on eräs erikoinen ja silmiinpistävä piirre. Elokuvasa käytetään runsaasti saksankielistä dialogia, jota ei ole tekstitetty tai muuten käännetty. En ole nähnyt elokuvan teatterilevityksessä ollutta versiota, mutta sekä VHS-painoksessa (perheeni omisti elokuvan VHS-painoksen), että vuoden 2004 DVD-painoksessa tekstitystä ei ole. On syytä olettaa, että sama päti myös elokuvateatteriversioon.

Televisioesityksistä löytyy kuitenkin ainakin yksi poikkeus tähän sääntöön. Elokuva on esitetty televisiossa yhteensä kymmenen kertaa; kaksi kertaa Yle TV2 –kanavalla vuosina 1998 ja 2003, sekä kahdeksan kertaa Nelosella vuosien 2014 ja 2017 välillä. Muistan nähneeni alaikäisenä version, jossa saksankielinen dialogi oli suomennettu, joten tämän täytyy olla jompikumpi Yle TV2:lla nähdystä esityksistä. 2010-luvulla Nelosella näytetyissä esityksissä tekstit ovat taas puuttuneet. DVD-painoksesta saksankielisten dialogien suomennokset saa kyllä näkyviin asettamalla kuulovammaisille tarkoitettua tekstityksen päälle.

Olen käyttänyt tekstityksiä, jotta ymmärtäisin saksankielisen dialogin paremmin – en ole kovinkaan taitava saksan kielessä – mutta tutkimukseni puitteissa tarkastelen elokuvaa ilman tekstityksiä, sillä pidän tätä versiota oletusarvoisena versiona. Suomennustekstitysten puuttuminen luo elokuvalla omanlaisiaan absurdin humoristisia ja erityisesti historiaan viittaavia merkityksiään.

Elokuvan lisäksi olen käyttänyt Suomen kansallisfilmografian verkkosivuilta löytyvää tietokantaa etsiessäni elokuvan levitys- ja esitystietoja (Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018). Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon teos *Iskelmän kultainen kirja* (1986) on toiminut oppaana, hakuteoksena ja historiikkina elokuvalla niin tärkeän suomalaisen iskelmän maailmassa.

3.3. Menetelmä

Analyysini lähtökohtana on audiovisuaalinen lähiluku (esim. Richardson 2016). Lähiluvulla tarkoitetaan pähkinänkuoressaan tutkimuskohteen (kulttuuri)kriittistä tarkastelua, jossa tutkimuskohde nähdään osana intersubjektiivista kulttuurista merkitysverkostoa. Tarkoituksena on ymmärtää tutkittavaa aineistoa pinnallista lukutapaa syvällisemmällä tavalla sekä nostaa esiin

merkityssuhteita, jotka rakentuvat aineiston sisällä ja aineiston suhteessa esimerkiksi kulttuurisiin ja historiallisiin konventioihin. Lähiluku myös korostaa lukijan subjektiviteettia ja roolia aineiston tulkinnassa. (Richardson 2016.)

Lukijan – tutkijan – roolin korostumisen ei pitäisi olla ongelmallista, mutta se on tarpeellista tiedostaa. Henkilökohtainen historiani ja paikkani intersektionaalisesti rakentuvissa ja asettuvissa kulttuurisissa ympäristöissä, joita määrittävät muun muassa sukupuoli, seksuaalinen identiteettini, kansallinen identiteettini, mielenkiinnonkohteeni musiikkitieteen opiskelijana, jne., määrittävät ja värittävät tulkintaani *Kummeli Kultakuumeen* tavasta käyttää musiikkia. Toisin sanoen, jonkun toisen tekemänä tämäkin tutkimus näyttäisi todennäköisesti erilaiselta. Tämä seikka liittyy myös siihen, että audiovisuaaliset tekstit, kuten koko illan elokuvat, ovat monidiskursiivisia muodostelmia, joista eri tutkijat ja katsojat tulkitsevat erilaisia kertomuksia (Välimäki 2008, 22).

Lähiluvun rinnalla olen kuitenkin käyttänyt elokuvamusiikin ja elokuvan äänen tutkimukseen liitettyä teoriapohjaa, Kassabiani (2001) teorian ohella erityisesti Chionin (1994/1990 & 1999) käsitteitä. Analyysiäni voikin luonnehtia kaksitasoiseksi tarkastelutavaksi, jossa teoria toimii peilinä kriittiselle lähiluvulle.

Valittuani kiinnostavat kohtaukset syvempää analyysia varten, olen tehnyt kohtauksista merkkilistauksen (engl. *cue sheet*), josta selviää kunkin kohtauksen kulku audiovisuaalisena kokonaisuutena. Merkkilista jakautuu kolmeen sarakkeeseen, jossa yhdessä sarakkeessa on aikakoodi, toisessa kuvan tasolla tapahtuvat merkittävät tapahtumat ja kolmannessa äänessä tapahtuvat merkittävät tapahtumat ja muutokset. (Vrt. Qvick 2012, 139–140.) Olen käyttänyt merkkilistausta konkreettisen tason talutusnuorana ja keinona tarvittaessa tarkentaa fokukseni tiettyyn yksityiskohtaan kohtauksen analyysissä. Varsinainen analyysin kohteeni on kuitenkin *Kummeli Kultakuume* -elokuva audiovisuaalisena kokonaisuutena eikä tekstuaalisena dekonstruktiona.

3.4. *Kummeli Kultakuumeen* tarina

Ennen analyysiin siirtymistä on syytä tehdä tarkempi selonteko *Kummeli Kultakuumeen* tarinasta. Olen jaotellut analyysiluvut (luvut 4–5) teemoittain, jolloin elokuvan tarinallinen kronologia rikkoutuu. Seuraavan selonteon tarkoituksena onkin toimia karttana tutkimuksen lukijalle, joka ei ennalta tunne elokuvan sisältöä.

Kummeli Kultakuume alkaa lyhyellä prologilla. Ollaan Niksulan mielisairaalassa, vuosi on 1984. Elmeri Hautamäki pyytää hoitaja Kulokoskelta (Kari Hietalahti) tupakkaa ja kun Kulokoski kieltäytyy antamasta tupakkaa vedoten sairaalan tupakointia koskeviin sääntöihin, Hautamäki pillastuu pahanpäiväisesti. Hautamäki taltutetaan ja hän saa rauhoittavan pistoksen takapuoleensa.

Prologin jälkeen seuraa takauma, joka sijoittuu vuoden 1944 kesään. Ollaan Kautokeinolla, Paskakönkäänkurulla, jossa kolme kullankaivajaa, Kyrpä-Jooseppi Hautamäki (Heikki Silvennoinen), Naamanka (Heikki Hela) ja Erä-Jorma (Timo Kahilainen), raatavat elantonsa edestä. Naamanka ja Erä-Jorma manaavat huonoa kullanhuuhtontakautta tietämättöminä siitä, että Kyrpä-Jooseppi pimittää tovereiltaan kultaa syöden hiput ja ulostaen ne myöhemmin henkilökohtaisella riu'ullaan. Kullankaivajien tilanne muuttuu yhä synkemmäksi, kun kurun tienoille ilmestyy vetäytyvien SS-Nordland -jäkäreiden ryhmä (Jukka Puotila, Vesa-Matti Komonen ja Markku Köngäs), juonenaan varastaa työmiesten identiteetit ja paeta maan alle.

Niksulan mielisairaalassa, vuodessa 1984, pohditaan Elmeri Hautamäen tapausta ja äskettäin sattunutta raivokohtausta. Ylilääkäri Rasinkankaalle käy ilmi, että raivokohtauksia on ollut useampia. Kaikki raivokohtaukset liittyvät siihen, että Hautamäelle ei tarjota tupakkaa. Rasinkangas päättää jatkaa lääkitystä ja osoittaa Janne-Petteri Bromanin tarkkailemaan Hautamäkeä yön yli. Yöllä Hautamäen mielipuolinen huuto houkuttelee Bromanin tämän huoneeseen. Hautamäki kaataa Bromanin kämmenelle kasan kultahippuja ja houkuttelee Bromanin päästämään hänet vapaaksi ja viemään hänet Lappiin, lupauksenaan isänsä Kyrpä-Joosepin jälkeensä jättämä kulta-aarre.

Samaan aikaan elintarviketehtas Aterioisella tehtaan alijohtaja on saanut vihiä kahden työntekijän tekemistä kepposista. Dean ja James Kagelberg, työllistämiskokeilussa olevat yhteiskuntaan sopeutumattomat kaksoset, ovat kätkeneet myyntiin meneviin maksalaatikoihin kondomeja. Alijohtaja kieltää kaksosilta työnteon ja käskee näitä lörvimaan lähettämön laiturilla tupakoiden ja ”puhuen paskaa”. Kagelbergit kyllästyvät toimettomuuteen ja siirtyvät lähettämön puolelle juomaan ja kisailemaan maksalaatikon syönnin ja trukilla ajamisen merkeissä. Seuraavana päivänä kunnianarvoisa ulkomainen delegaatio, joka on tullut katsomaan elintarviketehtaan mallia, kohtaa lähettämön hävityksen, ja alijohtaja antaa Kagelbergeille potkut. Tilanne eskaloituu holtittomaan kaahailuun tehtaan lastauslaiturin tuntumassa kunnes Kagelbergit kaahaavat pois paikalta renkaiden vinkuessa ja alijohtajan revolverin paukuessa.

Hetken kuluttua Kagelbergit sekä Hautamäki ja Broman törmäävät toisiinsa, kun heidän autonsa kolaroivat. Hautamäki houkuttelee Bromanin protestoinnista huolimatta Kagelbergit mukaan kultakätkölleen. Poliisi kuitenkin yhyttää äkkiä ryhmän ja vie koko retkueen putkaan. Veljekset ja Broman vapautetaan mutta Hautamäki viedään takaisin mielisairaalaan. Pian kaksoset kuitenkin kehittävät Bromanin kanssa juonen, jolla Hautamäki saadaan ulos sairaalasta, ja matka kohti Kautokeinoa saa alkaa.

Matkalaiset leiriytyvät pellon laitaan, tien varrelle, ja Hautamäki metsästää ryhmälle ruokaa. Syödessään villisikaa nuotiolla, ryhmäläiset lähentyvät keskenään. Lopulta Hautamäki uskoutuu uusille ystävilleen, kertoen, että hänellä on enää kuukausi elinaikaa jäljellä. Matka jatkuu aamulla ja nelikko pysähtyy matkan varrella Hautamäen veljen, Isä Aleksein (Tapio Liinoja), ja hänen Lyyli- ja Tyyne-tätiensä (Tuula Nyman ja Kristiina Elstelä) luona. Tyyne-täti läksyttää Janne-Petteri Bromania tämän epäillessä suvun kultatarinan paikkansapitävyyttä ja katsojalle selviää, että Elmerin isä, Kyrpä-Jooseppi Hautamäki, ei palannut elävänä Paskakönkäänkurulta. Naamanka ja Erä-Jorma olivat tuoneet Kyrpä-Joosepin ruumiin Hautamäen suvun tilalle saksalaisella Kübelwagen-maastoautolla ja häipyneet sanaakaan sanomatta merille. Lyyli-täti kertoo, että Kyrpä-Jooseppi oli kuollessaan laskenut alleen. Hänen ulosteestaan oli löytynyt kultahippuja, joita Elmeri nyt kantaa mukanaan.

Näiden vaiheiden jälkeen ryhmän seuraava etappi on Kautokeinolla. Elmeri ohjaa muun ryhmän kaivamaan maata ja huuhtomaan kultaa ja kiipeää itse ulvomaan tunturin laelle, tyydyttääkseen ikaikaisia viettejään. Samaan aikaan ylilääkäri Rasinkangas ja hoitaja Kulokoski ovat lähteneet hoitajakaksikon, Sepon ja Lassen (Mika ja Kimmo Eloranta), kanssa jäljittämään ryhmää. Hautamäen toistuvat paot ovat herättäneet heidänkin kiinnostuksensa kultaa kohtaan.

Kokemattomien kullanhuuhtojien saalis jää vähäiseksi ja Elmeri epäilee suurimman osan kullasta huuhtoutuneen alajuoksulle. James Kagelberg törmää kuitenkin yöllisen tupakointihetkensä aikana toisenlaiseen löytöön, vanhan moottoripyörän ohjaustankoon. Hän herättää veljensä Deanin paikalle ja veljekset ryhtyvät kaivamaan moottoripyörää esiin, toivoen arvokkaan moottoripyörän korvaavan osan menetetyistä kullasta. Hiekkakuoppaan haudatun moottoripyörän rinnalta löytyy kaksi luurankoa ja sivuvaunusta kolmannen valtakunnan vaakunalla leimattu arkku. Arkku on täynnä kultaharkkoja.

Veljekset lähtevät patikoimaan kairan yli kantaen arkkua mukanaan. Hautamäki ja Broman kuitenkin äkkäävät veljesten vilpin ja ajavat heitä vastaan tien varteen. Kagelbergien kertoessa löydöstään yllilääkäri Rasinkangas kumppaneineen saapuu paikalle. Pienen kahakan jälkeen lääkiriryhmä sullotaan pakettiauton kuormatilaan ja päähenkilöryhmä jatkaa matkaansa. Hautamäen lääkkeet ovat kuitenkin päässeet loppumaan ja hänen mielenterveytensä alkaa horjua. Autossa syttyy riita, jonka johdosta Hautamäki rysäyttää auton napapiiriä merkitsevän kyltin lävitse.

Auto tuhoutuu mutta Hautamäen ajatukset kirkastuvat rysäyksessä. Hän muistaa Helmivaarassa elävän, eläkkeelle jääneen pankkiirin, Karl-Heinz Rummeniggen (Oiva Lohtander), joka voi auttaa heitä kullin kanssa. Ryhmä lunastaa yhdellä kultaharkolla ohi ajavan bussin ja jatkaa matkaansa kohti Helmivaaraa.

Rummenigge lupaa auttaa ryhmäläisiä. Hän ostaa ryhmältä yhden harkon ja pyytää ryhmää palaamaan myöhemmin, kun hän on saanut loput rahat haltuunsa. Päähenkilönelikön soppa kuitenkin sakenee pian entisestään. Ryhmän lähdettyä Rummenigge soittaa ystävälleen, joensuulaiselle uusnatsi Herman Göringille (Vesa Vierikko), jolla on yhteyksiä Keski-Euroopan salaisiin natsiverkostoihin. Göring ottaa välittömästi yhteyttä Oberstdorfin esikuntaan, josta lähetetään iso herra noutamaan kultaa takaisin. Tämä iso herra paljastuu Peter Northiksi (Jukka Puotila), SS-nordland -jääkäriksi joka vuonna 1944 kohtasi kullankaivajat Kautokeinolla.

Ryhmän odotellessa Rummeniggen rahanhankintaoperaatioiden etenemistä, he ajelevat ympäri Lappia uudella autollaan, jonka he ovat ostaneet kultaharkosta saamallaan rahoilla. Ryhmä yöpyy matkailuvaunussa tienvarsimotellin pihalla, ja illalla ryhmä viihdyttää itseään motellin baarissa. James Kagelberg esiintyy solistina bändin riveissä ja laulaa suomalaisia iskelmähittejä. Dean Kagelberg järjestää Elmeri Hautamäelle maksullisen naisen, Vanessan (Ritva Jalonen), koska Hautamäki on äskettäin kertonut, ettei ole koskaan saanut tuntea naisen lämpöä ja läheisyyttä. Janne-Petteri Broman taas yrittää iskeä baarin miesasiakkaita laihoihin tuloksin. Eräs miesasiakkaista ei katso hyvällä homoseksuaalisuutta ja iskuryitykset johtavat käsirysyyn. Hautamäki tulee hätiin ja mukiloi Bromanin uhanneen miehen kanveesiin. Vanessa ihastuu tästä eläimellisestä voimain näytöksestä ikihyviksi ja päätyy harrastamaan Hautamäen kanssa seksiä ryhmän asuntovaunussa.

Edellisen illan baarikahakka ja ryhmän kaahailu (uuden auton nopeusmittari ilmoittaa nopeuden maileissa) hälyttävät virkavallan ryhmän perään ja lyhyen takaa-ajon jälkeen nelikko törmää Eugen

von Lahtisen (Vesa-Matti Loiri) kartanon maille. Von Lahtinen ja Janne-Petteri Broman rakastuvat ensisilmäyksellä ja von Lahtinen lupaa suojella ryhmää virkavallalta.

Von Lahtisen piilotellessa ryhmää kartanonsa mailla, ylilääkäri Rasinkangas ja hoitaja Kulokoski ovat jäljittäneet ryhmän liikkeitä ja päätyneet Karl-Heinz Rummeniggen pakeille. Kaksikon kuulustellessa ja kiduttaessa Rummeniggeä paikalle saapuu myös Peter North. Seuraa jälleen kahakka, jonka seurauksena Rasinkangas ja Kulokoski päätyvät Rummeniggen kylmähuoneeseen riippumaan lampaan ruhojen seuraksi. North taas kuulustelee Rummeniggeä kullasta. Kullan alkuperä selviää Northille ja hän jää odottamaan pahaa-aavistamatonta seuruetta Rummeniggen vaatekomeroon.

Lopulta ryhmä saapuu kultineen paikalle. Elmeri Hautamäki ja Janne-Petteri Broman jäävät hieromaan kauppoja, kun Kagelbergit poistuvat ulos syömään vadelmia. Pian Peter North astuu ulos komerostaan ja lyhyen käsiryсын jälkeen taltuttaa Hautamäen osoittaen tätä aseella kasvoihin.

Peter North ja Elmeri Hautamäki käyvät dialogia saksan kielellä. Northin varmistuttua Hautamäen henkilöllisyydestä, hän kertoo Hautamäelle loput Paskakönkäänkurun tapahtumista, joita Hautamäki ei ole koskaan kuullut. Takaumakohtauksessa nähdään North SS-miehineen juomassa kahvia Naamankan ja Erä-Jorman seurassa, juonimassa näiden pään menoksi. North kertoo sodan olevan ohi ja suunnittelevansa aloittavan uuden elämän miehiensä kanssa Ruotsissa. Naamanka ja Erä-Jorma pohtivat tuskaisena, mitä natsi heille yrittää kertoa; Kyrpä-Jooseppi, kolmikon saksantaitoinen, istuu riu'ullaan kultahippuja syöden.

Viimein Kyrpä-Jooseppi ilmestyy pihaan ja nousee moottoripyörän selkään. Kultaansa suojellakseen SS-miehet ryhtyvät tulittamaan konetuliasein kohti Kyrpä-Jooseppiä, joka pinkoo pois paikalta, Peter North kintereillään. Naamanka ja Erä-Jorma surmaavat mökkiin jääneet SS-miehet lapiolla lyöden ja ryntäävät Northin perään. North joutuu alakynteen taistelussa Kyrpä-Joosepin kanssa ja ampuu häntä kuristavaa kullankaivajaa vatsaan. Kyrpä-Jooseppi vajoaa hengettömänä maahan ja virnistelevä North saa lapiosta päähänsä. Naamanka ja Erä-Jorma toteavat kumppaninsa kuolleen ja viimeisenä henkiin jääneenä Peter North hoippuu päätään pidellen päin puron alajuoksua.

Peter North myhäilee tyytyväisenä Elmeri Hautamäelle saadessaan surmata sekä isän että pojan. Kuoleman omana, Hautamäki esittää viimeisen toivomuksensa. Hän pyytää Northilta tupakkaa,

esittäen pyyntönsä suomen kielellä. North ei pyyntöä ymmärrä, jonka jälkeen Hautamäki viskaa raivon puuskassaan Northin ikkunan läpi.

Elmeri Hautamäki löytää kylmäkomeroon vangitut vihollisensa ja pyytää koko ryhmän koolle kertoakseen kaikille suunnitelmansa. Elokuva loppuu montaasiin, jossa Elmeri Hautamäen ääni kertoo voice overina jälkeisiä tapahtumia. Kulta jaettiin kaikkien siitä tienneiden kesken ja kaikki rikastuivat. Ylilääkäri Rasinkangas ja Kulokoski perustivat mielenterveysklinikan, kahjoja eläinaforismeja viljellyt älykkö Dean Kagelberg väitteli ennätysajassa tohtoriksi ja hänen veljensä nai elintarviketehtaan johtajan tyttären, päästen näin tehtaan alijohtajaksi alijohtajan paikalle. Janne-Petteri Broman muutti rakastettunsa luo ja hän ja von Lahtinen restauroivat kartanonsa entiseen loistoonsa. Hautamäki vaihtoi nimensä Peter Northiksi ja perusti perheen Vanessan kanssa, ja höpinä lähestyvistä kuolemastakin osoittautui valheeksi ja hullun päähänpistoksi. SS-jääkäri Peter North taas suljettiin Tyrvään vankimielisairaalaan; sairaalan papereissa hänet tunnetaan parantumattomana skitsofreenikkona nimeltään Elmeri Hautamäki.

3.6. Analysoitavat kohtaukset

Pyrin tutkimuksessani rakentamaan hyvän yleiskuvan *Kummeli Kultakuumeen* musiikin käytön tavoista koko elokuvan kontekstissa. Tarkastelen analyysiluvuissa kuitenkin myös yksittäisiä kohtauksia. Lähempään analyysiin valitut kohtaukset olen valinnut sen perusteella, minkälaisia historian, paikan, utopian ja maskuliinisuuksien representaatioita valituissa kohtauksissa rakennetaan. Valitsemisissä kohtauksissa musiikilla on erityisen korostunut kerronnallinen asema.

Ensimmäisessä analyysiluvussa (luku 4) tutkin *Kummeli Kultakuumeen* tapaa käyttää ja rakentaa johtoiheita. Tutkittavista johtoiheina toimivista teemoista kaksi on elokuvaa varten sävellettyä originaalimusiikkia. Nämä teemat ovat nimeltään pääteema, joka linkittyy Elmeri Hautamäen hahmoon, sekä Kartano-teema, joka linkittyy Janne-Petteri Bromanin hahmoon. Teemojen nimet löytyvät Suomen kansallisfilmografian internetsivuilta (Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018)). Lisäksi elokuvassa käytetään *Erika*-marssia natsien ja Peter Northin johtoiheena.

Ensin analysoin elokuvan avaavaa kohtauskolmikkoo [00:00:00–00:03:55]. Ensimmäinen kohtaus sijoittuu Niksulan mielisairaalaan, jossa Elmeri Hautamäki joutuu käsirysyyn hoitajien kanssa. Seuraava kohtaus koostuu ilmakuvasta Lapin erämaasta ja elokuvan alkuteksteistä, jonka päällä kuullaan elokuvan pääteema orkesterisovitukseksi. Kolmas kohtaus sijoittuu Kautokeinoille,

Paskakönkäänkurulle, vuoteen 1944. Kohtauksessa seurataan Kyrpä-Jooseppi Hautamäen, Elmeri Hautamäen isän, ja hänen tovereidensa, Naamankan ja Erä-Jorman, kullankaivuuhanketta. Alkutekstien ohella elokuvan pääteemaa kuullaan kahtena erilaisena bändisovituksena ajokohtauksissa (kohdissa 00:24:46–00:25:20, 00:29:05–00:29:24, 00:35:00–00:35:30 ja 00:55:45–00:56:15) sekä elokuvan loppumontaasissa (kohdassa 01:23:35–01:27:20).

Seuraavaksi analysoin *Erika*-marssin käyttöä. Marssia kuullaan elokuvassa neljä kertaa, kahdesti elokuvan takaumakohtauksissa ja kahdesti elokuvan nykyhetkessä. Ensimmäisen kerran marssia käytetään kohtauksessa, jossa SS-Nordland-jääkärit saapuvat Paskakönkäänkurulle ja tarkkailevat kullankaivajia työssään [00:04:20–00:05:15]. Seuraavan kerran *Erika* soi kohtauksessa, jossa natsit saapuvat kullankaivuupaikalle [00:32:00–00:32:28]. Takaumakohtausten ulkopuolella *Erika* soi kohtauksessa, jossa Dean Kagelberg löytää natsi-kullan [00:46:05], sekä elokuvan viimeisessä kohtauksessa, jossa Peter North kertoo Elmeri Hautamäelle Paskakönkäänkurun vuoden 1944 tapahtumista [01:19:45–01:19:55].

Lopuksi tarkastelen kartano-teemaa, joka yhdistyy Janne-Petteri Bromanin hahmoon sekä hänen ja Eugen von Lahtisen välille syttyvään homoseksuaaliseen rakkauteen. Kartano-teema soi kolmesti kartanokohtauksen aikana (ajassa 01:04:40–01:12:02).

Toisessa analyysiluvussa (luku 5) tutkin *Kummeli Kultakuumeen* tapaa käyttää valmista lähdemusiikkia, erityisesti suomalaista iskelmää, ja sitä, kuinka tämä rakentaa nostalgiakuvaa. Ensin tarkastelen Frederikin musiikin käyttöä elokuvassa. Frederikin musiikkia kuullaan kolmessa kohtauksessa. Ensimmäisessä kohtauksessa soiva kappale on *Titanic* (1981), ja tässä kohtauksessa Dean ja James Kagelberg, potkut saatuaan, kaahailevat ympäriinsä aiheuttaen tuhoa elintarviketehdas Aterioisen pihalla [00:14:42–00:15:40]. Seuraavan kerran Frederikin musiikki soi kohtauksessa jossa Kagelbergit ja Broman auttavat Hautamäen pakoon mielisairaalasta [00:23:13–00:24:45]. Tässä kohtauksessa soiva kappale on *Tsingis Khan*. Viimeisen kerran Frederik soi elokuvassa, jossa ryhmä matkaa bussilla James Kagelberg kuskinaan kohti Helmivaaraa ja pankkiiri Rummeniggeä [00:52:44–00:53:20]. Kohtauksen alussa James Kagelberg laulaa kappaletta *Tsingis Khan*. Diegeettinen laulu vaihtuu ei-diegeettisenä soivaksi klarinettisooloksi, joka kehittelee kappaleen kertosakeen melodian pohjalta.

Frederik-kohtausten lisäksi analysoin baarikohtausta, jossa James Kagelberg esittää useita suomalaisia iskelmähittejä livebändin solistina. Tämä kohtaus tapahtuu ajassa 00:56:37–01:04:40.

Kaikki näissä kohtauksissa kuullut kappaleet ovat elokuvaa varten uudelleen nauhoitettuja ja sovitettuja versioita esikuvistaan eli alkuperäisistä iskelmistä. *Titanicin* esitys poikkeaa esikuvastaan merkittävimällä tavalla. Alkuperäisen kappaleen kertosäkeistön kierto koostuu 17 tahdistä, kun elokuvassa kuultavan version kierto on 16 tahdin mittainen.

4. Johtoiheet ja sirpaloituva historiakuva

4.1. Pääteema Elmeri Hautamäen johtoiheena

Tässä luvussa tarkkailen *Kummeli Kultakuumeen* pääteemaa, joka on elokuvan eniten käytetty teema, ja sen erilaisia variaatioita, samaistavia käytäntöjä sekä teeman käyttöä kuulokulman ja identifikaatioiden määrittäjänä. Pääteeman voi nähdä Elmeri Hautamäen teemana, joka signifoi kokemus- ja kuulokulman (engl. *point of audition*) siirtämistä Elmeri Hautamäen hahmoon. Samalla teema on johtoihe joka kiinnittyy järjestelmällisesti merkitsemään Elmerin hahmoa ja jonka esityksessä tapahtuvat muutokset heijastelevat Elmerin hahmon mielentiloja. Teemalla tarkoitetaan elokuvassa useammin kuin kerran toistuvaa musiikillista aihetta, joka voi kytkeytyä esimerkiksi tiettyyn hahmoon (johtoiheena), tietynlaiseen tilanteeseen, paikkaan tai tunnelmaan, tai toimia kerronnallisena elementtinä, joka kehittyy edelleen elokuvan edetessä (Gorbman 1987, 26–27; ks. myös Buhler 2000, 41–42). *Kummeli Kultakuumeessa* pääteemaa käytetään sekä Elmeri Hautamäen johtoiheena että kerronnallisena keinona, joka heijastaa elokuvan juonellista kehitystä.

Kuulokulma merkitsee audiovisuaalisessa tutkimuksessa kahta seikkaa. Ensimmäinen on elokuvan katsojan kuulokulma suhteessa hänen näkemäänsä. Tämä määrittyy tilallisena kuvakulman kautta; kameran sijoittaminen ja kuvakulma määrittävät katsojan tilallisen kokemuksen suhteessa hänen näkemäänsä ja kuulemaansa. Toiseksi kuulokulmalla voidaan tarkoittaa elokuvan hahmojen subjektiivista kuulokulmaa. Elokuvan katselijalle tämä merkitsee käytännössä sitä, että katsoja kuulee (tai ohjataan kuulemaan) sen, mitä hahmo kuulee, ja omaksuu tiettyjen äänellisten tekijöiden ja niiden muutosten kautta hahmon subjektiivisen kuulokulman. (Chion 1994, 87–89.) Kun sanon, että pääteeman soiminen merkitsee Elmeri Hautamäen kuulokulmaan siirtymistä, tarkoitan, että kyseisen teeman soidessa Elmeri Hautamäki on elokuvan keskeisin kokija ja kuvauksen kohde. Elmeri Hautamäen hahmon taas voi nostaa elokuvan päähenkilöksi, tosin protagonistinelikon ruutu-aika on jaettu tasavertaisesti, jolloin voi yhtä hyvin puhua myös päähenkilöjoukosta. Hautamäen hahmo on kuitenkin elokuvan tarinan *primus motor* ja alulle paneva voima, kerronnan keskus ja hahmo, jonka henkilö- ja perhehistorian ympärille elokuvan tarina ja tärkeimmät tapahtumat rakentuvat. Tämän lisäksi Hautamäki on hahmo joka yhdenlaisena kartturina konkreettisesti johdattaa päähenkilöjoukkoa paikasta toiseen.

Elokuvan aikana pääteema esiintyy kahtena erilaisena versiona. Ensimmäisen kerran orkesterisovitukseksi alkutekstien aikana sekä myöhemmin lukuisissa autokohtauksissa

bändisovitukseksi. Teema on verrattain yksinkertainen. Se soi G#-duurissa ja pysyttelee suurimmilta osin toonikassa. Teeman kierroksen kesto on kuusi tahtia, joista ensimmäisessä kolmessa pohjasointu on toonikassa, neljännessä tahdissa subdominantissa ja kahdessa viimeisessä jälleen toonikassa. Teeman melodia on verkkainen ja laskee g#4-sävelestä d#3-säveleen sekä koostuu muutamasta elementistä. Ensimmäisen kolmen tahdin aikana päämelodia kulkee aaltoillen juuriäänien (g#4), viidennen asteen (d#4) ja suuren terssin (c4) välillä ja laskeutuu neljännessä tahdissa, pohjasoinnun vaihtuessa toonikasta subdominanttiin, kuudenteen asteeseen ja ääneen f3. Soinnun vaihtuessa toinen melodinen linja kulkee neljäsosanuotteina asteikon säveliä laskeutuen äänestä c#4 ääneen g#3 ja lopulta, pohjasoinnun palatessa jälleen toonikalle, ääneen d#3. Melodia on korostuneimpana esillä alkutekstien aikana soivassa orkesteriversiossa, kun taas myöhemmin kuultavissa bändisovituksissa melodia joko puuttuu tyystin tai on häivytetty taustalle.

Kummeli Kultakuume alkaa lyhyellä prologilla. Ensimmäiset äänet, Elmeri Hautamäen puhe, ympäristön hälinä ja radiosta huonolla äänenlaadulla soiva kappale (kyseinen kappale on ainut diegeettisenä soiva, elokuvaa varten sävelletty kappale), kuuluvat kuvaa ennakoivina (engl. *anticipatory sound*) vasten mustaa ruutua. Hautamäki ihailee säätä hoitaja Kulokoskelle – ollaan Niksulan mielisairaalaan vuonna 1984. Kulokoski kysyy, mitä Hautamäki tarkoittaa, minkä jälkeen Hautamäki pyytää savuketta. Tässä vaiheessa mustasta ruudusta leikataan tiukkaan lähikuvaan Hautamäen ja Kulokosken kasvoista. Hautamäen kasvot ovat valossa keskellä kuvaa, kun taas Kulokosken kasvot ovat hämärämmässä kuvan vasemmalla laidalla. Hautamäen kasvoilla on hermostunut ilme. Lyhyen sananvaihdon jälkeen Kulokoski kieltäytyy tarjoamasta Hautamäelle tupakkaa, sanoen: ”Täällä ei saa polttaa”. Hautamäki joutuu raivon valtaan ja yrittää hyökätä Kulokosken kimppuun, minkä jälkeen hoitajat tarttuvat häneen kiinni taltuttaakseen hänet.

Hautamäki kamppailee sortajiaan vastaan, kunnes hoitaja Janne-Petteri Broman antaa Hautamäelle rauhoittavan pistoksen takapuoleen. Kohtauksen äänimaisemaa määrittävät kovaääniset huudot, särkyvän lasin äänet ja taustalla jatkuvana soiva kappale. Kappaleen toistuva, hahmottomalta tuntuva melodia sekä tiukkojen lähikuvien käyttö luovat kohtaukseen klaustrofobista, ahdistavaa ja kaoottista tunnelmaa.

Kohtauksessa soiva kappale edustaa epäeläytyvää musiikkia ja ääntä. Musiikki ei reagoi ruudulla tapahtuvaan ahdistavaan tilanteeseen vaan soi välinpitämättömänä ja muuttumattomana läpi kohtauksen. (Vrt. Chion 1994, 8–9; Välimäki 2008, 225.) Tämä alleviivaa Hautamäen kannalta ahdistavaa affektia ja korostaa tilanteen Hautamäen kannalta absurdia toivottomuutta. Kamppailu ja

kapinointi eivät johda minkäänlaiseen muutokseen. Hautamäen yksinäisyyttä korostaa myös muiden potilaiden hiljaisuus; potilaat kyhjäyttävät paikoillaan reagoimatta sekasortoon, eikä edes kolmannen kerroksen ikkunasta ulos tippuvan ihmisen huuto häiritse kahden vanhemman miehen tupakkahetkeä [00:00:43].

Kahta lyhyttä leikkausta lukuun ottamatta kuulokulma on tiukasti Hautamäkeen sidottu. Kuulokulma siirtyy rakennuksen ulkopuolelle yllä mainitussa onnettomuudessa. Tästä leikataan Janne-Petteri Bromanin hahmoon, joka täyttää lääkeruiskun säiliötä, valmistautuen antamaan Hautamäelle pistoksen. Tässä leikkauksessa kuuluu yleisen kaaoksen lisäksi korostuneen tirisevä ääni, kun lääkeruiskun säiliö täyttyy [00:00:43–00:01:00].

Pistoksen antamisen jälkeen kulma palaa jälleen Elmeri Hautamäkeen. Kuvassa on jälleen lähikuva Hautamäen kasvoista, tällä kertaa pöytää vasten painuneina. Hän irvistää kivusta, jonka jälkeen hänen kasvoilleen tulee tajuttomuutta ennakoiva rento ilme. Huoneen häly radioineen katoaa ja tilalle hiipii tuulen vihellystä. Tuulen ääni kuvaa Hautamäen hiipuvaa tajuntaa sekä toimii ennakoivana äänenä, josta leikataan joen yllä kulkevaan ilmakehuun ja luonnonmaisemaan [00:01:07]. Ollaan Lapissa. Sen jälkeen pääteema alkaa soida (ajassa 00:01:12).

Rauhallisena rullaavat ilmakuvat eivät eksplisiittisesti tarjoa katsojalle narratiivista tai tarinallista kiinnekohtaa vaan toimivat pohjana elokuvan alkuteksteille, jossa esitellään elokuvan nimi sekä elokuvan näyttelijät. Teema soi orkesterisovitukseksi, jossa toistuvan melodiakulun rinnalle tuodaan yhä enemmän instrumentteja ja soittajia. Teema alkaa akustisen kitaran näppäilyllä ja melodiaa soittaa huuliharppu. Sen lopussa [02:25] mukana ovat vasket, jouset, patarumpu sekä baritonisähkökitara.

Alkuteksteihin leikkaamista edeltävät ennakoivat äänet (tuulen vihellys, joka alkaa Hautamäen menettäessä tajuntansa, ja joka kuuluu läpi alkutekstien soivan kappaleen) sitovat kuitenkin teemamusiikin sekä ilmakuvan Elmeri Hautamäen subjektiviteettiin ja kuulokulmaan. Leikkaus merkitsee siirtymää Hautamäen reaalisesta arkikokemuksesta hänen fantasiamaailmaansa, jossa Lapin erämaa edustaa hänen käsitystään paremmasta elämästä – utopiaa. Alkutekstien laajat ilmakuvat ja täyteläisenä ja selkeänä soiva ja leijuva musiikki luovat jyrkän kontrastin elokuvan ensimmäisen kohtauksen klaustrofobialle ja kakofonialle.

Ensimmäisessä kohtauksessa Hautamäki – hänen perspektiivistään tarkasteltuna – esitetään toivottomassa tilanteessa. Hänet on suljettu laitokseen, jonka rajaaman elinpiirin hän tuntee rajoittavaksi ja jossa hän on hoitajien ja lääkäreiden mielivaltaiselta ja väkivaltaiselta vaikuttavan säännösten alaisena, mihin hän taas vastaa mielipuolisilla raivokohtauksilla, jotka eivät johda minkäänlaiseen muutokseen. Tätä vasten alkutekstien tunnelma heijastelee klassista motiivia vangitusta, joka näkee kaltereiden välistä taivaan, toisin sanoen vapauden.

Alkutekstien lopussa kamera laskeutuu kuruun, jonka pohjalta nousee savupatsas. Samalla kuva liukuu värikuvasta mustavalkoiseen. Kuva leikkaa nuotioon, jonka ympärillä istuu vähäpuheisia mutta runsaasti kiroilevia, parrakkaita miehiä. Paikkana on Paskakönkäänkuru Kautokeinolla, Norjan Lapissa. Vuosi on 1944. Miehet ovat kullankaivajia, jotka ovat työskennelleet koko kesän huuhtoen kultaa läheisestä purosta. Yksi näistä on Elmeri Hautamäen isä, Kyrpä-Jooseppi Hautamäki. Kyrpä-Joosepin yhteyttä Elmeriin ei suoraan paljasteta, mutta kuvallinen kerronta sekä hahmon yhdennäköisyys (Kyrpä-Jooseppiä esittää Elmerin tavoin Heikki Silvennoinen) viittaavat tähän. Kohtauksen äänimaiseman muodostavat satunnaiset dialogit, luonnonäänet, erityisesti puron solina ja kohina, sekä hiljaisuuksia kontrapunktisesti täyttävät, haitarilla soitetut lyhyet aiheet.

Kummeli Kultakuumeen ensimmäinen kohtaus, sitä seuraava teemamusiikki ilmakuviin ja mustavalkoinen ”takaumakohtaus” liittyvät kaikki Elmeri Hautamäen, elokuvan päähenkilön, kokemusmaailmaan. Tämä yhteen kurominen tapahtuu pehmeiden leikkausten kautta, joissa hyödynnetään ensin ennakoivaa ääntä äänisuunnittelussa ja myöhemmin häivytyä värikuvasta mustavalkoiseen kuvaan. Alkuteksteissä kuultava teema taas toimii, yhteydessä sitä ympäröiviin kohtauksiin, sulauttavan samaistamisen keinona, jossa musiikki ohjaa katsojaa selkeään, affektiiviseen reaktioon ja samaistuttavaan positioon suhteessa elokuvan päähenkilöön (Kassabian 2001, 2–3). Alkutekstien teemamusiikki ohjaa samaistumisen eksplisiittisesti Elmeri Hautamäen hahmoon, tuoden etualalle hahmon nostalgisen kaipauksen ensinnäkin Lapin luonnon laajuutta kohtaan. Toisekseen kappale toimii siltana Elmerin ja hänen isänsä elämän ja henkilöhistorian välillä. Kaipaus liittyy Elmerin haluun kokea yksinkertaisempi elämä kaukana yhteiskunnan puristavasta paineesta, jonka hänen isänsä on kokenut ennen häntä. (Ks. kuva 1.)



Kuva 1. Klaustrofobisesta ja absurdista paineesta utopiaan, utopiasta perhehistoriaan.

Myöhemmin pääteemaa kuullaan elokuvassa yksinkertaistettuna bändisovitukseksi, joka jää enemmän taustamusiikin rooliin. Näissä kohtauksissa samaistava teho ei ole samalla tavalla sulauttava ja ilmeinen, mutta kappaleen käytön voi joka tapauksessa nähdä liittyvän ensinnäkin Elmeri Hautamäen hahmoon ja hänen rooliinsa kaverusretkueen johtajana, sekä myös vapautteen, joka toteutuu tien päällä olemisen kautta. Teemaa kuullaan neljässä ajokohtauksessa, joista jokaisessa Elmeri Hautamäki johtaa dialogia. Ajokohtausten lisäksi teema soi elokuvan loppumontaasissa, jossa Elmeri Hautamäen ääni käy *voiceoverina* eli kertojääänenä läpi ”jälkeisiä tapahtumia” elokuvassa kuvattujen vaiheiden jälkeen. *Voiceoverilla* tarkoitetaan kuvan päällä kuultavaa puheääntä, joka kuuluu esimerkiksi jollekin elokuvan hahmoista – tässä tapauksessa Elmeri Hautamäelle – mutta jonka tuottamista ei ruudulla nähdä (Välimäki 2008, 103).

Kuvakerronnallisessa mielessä auto, ja sitä kautta matka, yhdistyy kuskiin, James Kagelbergiin. Ajokohtauksissa, joissa pääteema soi, katsojan samaistuminen ohjautuu kuitenkin Elmeri Hautamäen hahmoon. Näissä kohtauksissa tien päällä oleminen yhdistyy hänen utooppiseen tilaansa ja hänen vapaudenkaipuuseensa, James Kagelbergin hahmon jäädessä passiiviseen kuskin rooliin, joka ottaa kyselemättä Hautamäen ajo-ohjeet vastaan ja pysähtyy silloin kun käsketään. Teeman rooli Hautamäen johtoaiheena myös tien päällä korostuu – negaation kautta – niissä ajokohtauksissa joissa, James Kagelberg toimii aktiivisena kuskina ja on kuvauksen kohteena; Kagelbergin kuvaukseen keskittyvissä ajokohtauksissa musiikki on diegeettisenä soivaa suomalaista iskelmää (tähän palataan luvussa 5).

Elmeri Hautamäen ja James Kagelbergin hahmojen erilaiset musiikilliset teemat, ei-diegeettinen originaalimusiikki (Elmerin johtoaihe eli elokuvan pääteema) sekä diegeettinen suomalainen populaarimusiikki (James Kagelbergin kuvaukseen yhdistyvä musiikki), luovat kontrastin elokuvan sisällä suhteessa 1980-luvun suomalaiseen kulttuuriin. James Kagelbergillä on selvä kiinnekohta kuvattun ajankohdan kulttuuriin, kun taas Elmeri Hautamäki näyttäytyy kulttuurista irrallaan kasvaneena luonnonlapsena. Oletetut mielenterveydelliset ongelmat sysäävät Elmeri Hautamäen

hahmon yhä enemmän yhteiskunnan ulkopuolelle ja tekevät hänestä näin itsessään (kenties huomaamatta) yhteiskuntajärjestystä kritisoivan toisinajattelijan.

Kummeli Kultakuumeen Suomi ja Lappi näyttäytyvät ajattomina sekä historiallisessa ja maantieteellisessä mielessä järjettöminä. Hoitaja Broman puhuu mielisairaalan lääkäreille Hautamäestä: ”Manioita on enemmän kuin muilla potilailla yhteensä ja impulssikontrolli, hei, se on tosi huono, se on varmaan Pohjoiskalotin huonoin.” [05:30 – 05:36] *Kummeli Kultakuumeessa* annetaan siis ymmärtää, että elokuvan tapahtumat tapahtuvat Suomen Lapissa.

Kuitenkin, Hautamäen johtaessa kumppaneitaan kohti Paskakönkäänkuru, matkalaiset pysähtyvät Hautamäen tätien luona [29:35 – 33:30] sekä hänen veljensä Isä Aleksei Hautamäen luona, joka elää ortodoksisessa munkkiluostarissa [35:35 - 38:55]. Tätien murteet kuulostavat enemmän karjalan murteelta kuin Lappiin paremmin istuvalta h:n päälle puhumiselta tai meänkieleltä. Munkkiluostareita ei myöskään Suomen Lapissa ole, Venäjän puolella Petsamossa kyllä. Tässä kohtaa onkin hyvä muistaa Petsamon historia. Alue liitettiin Venäjältä osaksi Suomea Tarton rauhassa vuonna 1920 ja luovutettiin jälleen Neuvostoliitolle Moskovan välirauhassa vuonna 1944. Niin ikään matkan päämäärä, fiktiivinen Paskakönkäänkuru, sijoittuu Kautokeinolle, joka taas sijaitsee Norjan Lapissa. Viittaukset Karjalaan, rajojaan laajempaan Suomeen ja Suomen menettämiin maa-alueisiin luovat elokuvaan myyttisen ja menetetyt Suomen (sekä sen parodian) tuntua.

Kummeli Kultakuumeen Suomi muistuttaa paljon Fredric Jamesonin kuvaamaa postmodernia kulttuuria, joka suhtautuu nostalgisesti omaan lähihistoriaansa. Postmodernin kulttuurin suhde historiaan on häilyväinen. Se hyödyntää osasia historiallisesta kokonaisuudesta, kuten esimerkiksi esteettisiä ja ideologisia piirteitä, rakentaen niistä kuvan historiasta, jota Jameson luonnehtii pastissiksi ja simulakrumiksi. (1990, 17–19)

Kummeli Kultakuumeen Suomi on kokoelma kliseisiä ja karrikoituja kulttuurisia piirteitä, joita suomalaisuuteen liitetään; esimerkiksi karjalalaisuuden idea alkuperäisenä suomalaisuutena on merkittävä osa Suomen 1800- ja 1900-lukujen taitteen ideologista historiaa sekä ajan kansalaisromanttista taidetta. Matka läpi kliseisen suomalaisuuden muodostuu elokuvassa läpileikkaukseksi postmodernista suomalaisesta kulttuurista, joka näkee itsensä pinnallisten ja epämääräisesti yhteen sidottujen merkkien ja symbolien kautta. Suomalaisesta kulttuurista ja

historiasta rakentuu simulakrumi, jonka taustalta ei ole löydettävissä koherenttia historiallista todellisuutta.

Kulttuuristen kliseiden – karjalaismummeleiden ja ortodoksiluostareiden – vastaparina on Lapin luonto. Eräässä Lapista kotoisin olevan kirjailija-kuvataiteilija Rosa Liksomien novellissa (nro xii [sic]) hahmo tuskailee postmodernia kulttuuria tavalla, joka summaa mielestäni *Kummeli Kultakuumeen* Lappi-kuvan: ”[...]Lappi on muuttunut postmoderniksi erämaaksi, missä mekaaniset tontut hallitsevat” (Liksom 2014, 63). *Kummeli Kultakuumeen* postmodernissa Lapissa historialliset narratiivit ovat joko sirpaloituneita ja sekoittuneita (vrt. Jameson 1991, 367), tai tyystin kadonneita. Elokuvan alkutekstien aikana, pääteeman soidessa, huomio kiinnittyy nimenomaan Lapin luonnon ja erämaan monumentaalisuuteen ja laajuuteen. Tämä monumentaalisuus toistuu myöhemmin elokuvassa käytetyissä laajoissa ulkokuvissa, erityisesti ryhmän saapuessa Kautokeinolle, sekä bussikohtauksessa ryhmän poistuessa paikalta kulta-aarten löydyttyä.

Tässä kuvassa on myös jotain hyvin amerikkalaistettua. Jean Baudrillard puhuu Amerikasta kokonaisvaltaisena simulakrumina ja Yhdysvaltain aavikoista (kenties metaforisesti) eräänlaisena originaalina amerikkalaisena tilana, jolla ei ole historiallista yhteyttä amerikkalaiseen kulttuuriin. Aavikko on suuruudessaan ja tyhjyydessään läpitunkematon. Sitä muokkaavat voimat kuluttavat sitä huomaamattomasti ja hitaasti, tehden siitä kulttuuriin nähden ajattoman ja historiattoman. (Baudrillard 2010/1988, 133–138.) Toisaalta, siinä missä Yhdysvallat perustuu alkuperäiskansojen tuhoamiselle ja poissulkemiselle kansallisesta tarinasta, myös Suomen Lappiin (suomalaistettuun Lappiin) liittyy kysymys saamelaisväestön oikeuksien polkemisesta ja maiden ryöstöstä. Suomalaisessa kansallisessa tarinassa unohtuu usein se seikka, että Lappi oli asutettu kauan ennen suomalaisten tuloa.

Yhdysvaltojen vaikutus kulttuurisesti ja taloudellisesti on ollut suuri toisen maailmansodan jälkeisenä aikana, ja länsimaalainen kulttuuri – kenties erityisesti populaarikulttuuri – on ollut amerikkalaistavan vaikutuksen alaisena. Tämän myötä myös leimallisen amerikkalaisina pidettyjä elokuvagenrejä on kuvattu ympäri maailman. Selkein esimerkki tästä on lännenelokuva, mutta myös road-elokuva istuu tähän kategoriaan. Suomessa villin lännen vastineena on toiminut Lappi ja cowboy-estetiikan vastineena taas tukkilaiskulttuuri. Tukkilaiskulttuuri peilaa myös amerikkalaista pioneieriestetiikkaa, jossa villi ja tuntematon länsi kesytetään uudisasukkaiden asuinpaikaksi. (Salmi 1999, 176–180; amerikkalaistumisesta ks. myös Kooijman 2008.)

Amerikkalaistuneet piirteet eivät siis ole epätavallisia suomalaisen elokuvan piirissä. Suomi-westernin kulta-aikaa elettiin 1960-luvulta 1970-luvulle. Niukemmissa määrin westerniä nähtiin vielä televisiossa 1980-luvulla. Kiihtyvän kaupungistumisen myötä lännenelokuva ajautui kriisiin, eikä luontokuvaukselle ollut enää kysyntää. (Salmi 1999, 199–200.) *Kummeli Kultakuumeen* western- ja pioneeriestetiikka näkyy selvimmin takaumakohtauksissa, joissa kullankaivajat raatavat karuissa olosuhteissa elantonsa eteen. Kuvaus on selkeä viittaus suomalaisen lännen elokuvan klassikkotrilogiaan, *Villiin Pohjolaan* (Aarne Tarkas, 1955–1963). Tämän flirttailun lännen elokuvan kanssa voi nähdä paitsi nostalgisena Suomi-kuvauksena, myös itsetietoisena nostalgiaa suomalaista elokuvaa kohtaan.

Utopia on tärkeä osa niin lännen elokuvaa kuin road-elokuvaakin. *Kummeli Kultakuumeen* Lappi, auto ja Lapin luontoa halkovat tiet kuvaavat utopiaa sanan varsinaisessa merkityksessä; ei-paikkaa joka edustaa jotain, joka on ollut kulttuurin ja historian koskemattomissa. Road-elokuvan genressä tämä käy järkeen; tyylin peruspiirteisiin kuuluu tien ja menopelin muodostuminen utooppiseksi pakopaikaksi itsessään (Römpötti 2012). *Kummeli Kultakuumeessa* pääteema yhdistyy tähän utopiaan vapaudesta. Musiikki ei yhdisty niinkään päähenkilöiden määränpäähän, Paskakönkäänkuruun, vaan Elmeri Hautamäen nostalgiseen kaipuuseen tuota paikkaa kohtaan, toisin sanoen liikkeeseen kohti päämäärää ja utopiaan joka toteutuu liikkeessä; kun ryhmä lopulta monen mutkan jälkeen pääsee perille, ei elokuvassa soi tuttu ja ylevöittävä pääteema, vaan lyhyt ja melankolinen Lappi-teema, joka on aiemmin kuultu kohtauksessa, jossa Elmeri Hautamäki kertoo (valehdellen) kuolevansa [00:27:34–00:28:54]. Tämä musiikillinen ratkaisu korostaa pääteeman utooppisuutta; tien lopussa odottava todellinen Lappi on karumpi kuin se Lappi, jota kohti tien päällä kuljetaan.

Tässä luvussa olen puhunut *Kummeli Kultakuumeen* kuvaaman maailman historiattomuudesta Elmeri Hautamäen hahmoon liitettävien teemojen kautta, mutta elokuva suhtautuu Suomen (ja Euroopan) historiaan erityisen mielenkiintoisella tavalla kuvatessaan elokuvan pääantagonistia, natsiupseeri Peter Northia. Seuraavaksi puhunkin *Erika*-marssin käytöstä Peter Northin ja natsien tunnusmusiikkina.

4.2. *Kulta, natsit, natsikulta ja Erika-marssi*

Kummeli Kultakuumeessa kultaan liittyy paitsi mystiikkaa myös vilppiä. Alkutekstien jälkeisessä vuoteen 1944 sijoittuvassa takaumassa nähdään kolme partaista ja resuista kullankaivajaa Norjan

Lapissa. Lyhyessä montaasinomaisessa kohtauksessa nähdään Kyrpä-Jooseppi Hautamäki, Naamanka ja Erä-Jorma ensin nuotion ääressä tupakoimassa ja kiroilemassa ja myöhemmin työskentelemässä läheisen puron varressa kultaa huuhtoen. Kohtauksen miljöö ja hahmojen valittavat äänet parodioivat sekä lännenelokuvan että realistisen suomalaisen elokuvan karua estetiikkaa. Seuraavassa kohtauksessa Naamanka ja Erä-Jorma valittelevat kahvin ääressä huonoa tulosta kesän kullankaivuuponnistuksissa:

Naamanka: ”Naalin paskaa perämontusta löyty.”

Erä-Jorma: ”Koko kesänä puoli unssia kultaa. Sillähän saa Pohojanhovissa jo alakukeiton, jonka jäläkee arvoisa hovimestari ohjaakin jo kohteliaasti ovelle päin.”

[00:03:18–00:03:28]

Kyrpä-Jooseppi Hautamäki toppuuttelee tovereitaan, vedoten intuitioonsa (tai, kuten hahmo asian ilmaisee, ”tunteeseen perseessään”), joka sanoo että kultasuoni kulkee puron varressa. Pian katsojalle kuitenkin selviää, että Kyrpä-Jooseppi huiputtaa tovereitaan.

Erä-Jorma kysyy kylpevältä Naamankalta, onko tämä huomannut, että Kyrpä-Jooseppi tekee tarpeensa omalla riu’ulla ulkokuuussin sijaan. Tässä kohtaa kamera leikkaa Kyrpä-Jooseppiin, joka istuu puron varressa, pälyillen epäluuloisena ympärilleen ja syöden kultahippuja kädessään pitämästä vaskoolista. Hän syö, ulostaa ja kerää hiput itselleen. Toisin sanoen Kyrpä-Jooseppi varastaa yhteisestä kullasta.

Kullanhimo ajaa myös vuoden 1984 retkikunnan vilpillisiin tekoihin Paskakönkaankurulla. Kagelbergin veljekset löytävät sattumalta SS-jääkäreiltä taaksensa jääneen kullan, kun James Kagelberg kompastuu soraan hautautuneen moottoripyörän kahvaan yöllisellä tupakkahetkellään ja herättää veljensä Deanin ja kutsuu tämän mukaansa ulos. Kullanhuuhdonta ei ole onnistunut toivotulla tavalla, mutta Dean osaa kertoa vanhojen moottoripyörien olevan arvokkaita. Veljekset kaivavat löytönsä esiin ja montusta paljastuu sivuvaunullinen Zündapp-moottoripyörä sekä kaksi täysin maatonut ruumista. Sivuvaunusta löytyy kolmannen valtakunnan vaakunalla varustettu arkku, joka on täynnä kultaharkkoja. Veljekset lähtevät kuljettamaan kultaa jalan kairan ylitse, paeten Hautamäeltä ja Bromanilta, mutta tulevat pian katumapäälle. [00:43:50–00:48:00]

Natsikullalla itsessään on omia historiaan liittyviä myyttisiä ja vilpillisiä merkityksiään. Natsikulta merkitsee useimmiten sodan uhreilta varastettua tai takavarikoitua kultaa ja muita arvoesineitä,

jotka kolmas valtakunta levitti lukemattomille pankkitileille ja jonka huhutaan kadonneen Euroopan pankkijärjestelmään toisen maailmansodan päättymisen ja natsi-Saksan kaatumisen jälkeen. Varastetulla kullalla on rahoitettu natsi-Saksan sotaponnisteluja.

Kummeli Kultakuumeessa natsikultaan (ja kultaan yleensä) liittyy ylikuonnollisia voimia ja kultamotiivin käyttö rinnastuu selkeimmin *Indiana Jones* -elokuvasarjan ensimmäiseen ja kolmanteen osaan, *Kadonneen aarteen metsästäjät* (*Raiders of the Lost Ark*, ohj. Steven Spielberg, USA 1981) ja *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, ohj. Steven Spielberg, USA 1989). Elokuvat sijoittuvat 1930-luvun Eurooppaan jota nouseva totalitarismi runtelee ja muovaa. *Kadonneen aarteen metsästäjissä* kolmas valtakunta havittelee itselleen liiton arkkia, kultaista kirstua, joka sisältää kivipaadet joille kymmenen käskyä on kirjattu ja jonka pitäisi tehdä natsiarmeijasta voittamattoman. *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* – elokuvassa taas etsitään Graalin maljaa, joka tekee haltijastaan kuolemattoman.

Kummeli Kultakuumeen hahmot tuntevat selittämätöntä vetoa kultaa kohtaan. Elmeri Hautamäki kantaa mukanaan isänsä ruumiin mukana Paskakönkäänkurulta kulkeutuneita kultahippuja kuin mystistä talismaania. Tämän kullan avulla hän houkuttelee Janne-Petteri Bromanin auttamaan hänet pakoon mielisairaalasta sekä kuljettamaan hänet Kautokeinolle. Lupaus kullasta on yhtä kuin lupaus vapaudesta. Kun taas elokuvan pääantagonisti, entinen natsijääkäri Peter North, saa kuulla häneltä kadonneen kultakirstun löytyneen, hän lähtee pikimmiten kohti Lappia, toiveenaan saada kulta takaisin haltuunsa.

Peter Northille ja natsseille löytyy useampia musiikillisia aiheita, mutta tunnistettavimpana *Kummeli Kultakuumeessa* käytetään natsi-Saksan *Erika*-marssia⁴. Kappaleen on säveltänyt Herms Niel 1930-luvulla ja kappale tunnetaan yhtenä Wehrmachtin maajoukkojen näkyvimmistä tunnuskappaleista. *Erika*-marssi soi elokuvassa neljässä kohtauksessa. Ensimmäisillä kahdella kerralla takaumakohtauksissa, myöhemmin elokuvan nykyhetkessä.

Ensimmäisen kerran *Erika* soi kohtauksessa, jossa vetäytyvät SS-jääkärit saapuvat Kautokeinolle. [00:04:21–00:05:15] Kuvakulma on yleiskuva harjun rinteestä, joka muuttuu erikoislähikuvaksi

⁴ Suomalaiselle katsojalle *Erika* on tuttu myös *Tuntematon sotilas* –elokuvasta (ohj. Edwin Laine, Suomi 1955). *Erika* oli myös Suomessa suosittu iskelmälinen marssi, josta tehtiin suomenkielinen käännösversio *Kaarina*. Susanna Välimäen mukaan *Erika* oli myös suomalaisten SS-joukkojen marssi. (Välimäki 2008, 104, loppuviite 52.)

maastoauton renkaista, kun jääkärit saapuvat paikalle. Auton pysähtyessä ruutuun ilmestyy keltainen teksti ”vetäytyviä SS-Nordland jääkäreitä” (sic).

Äänimaailma koostuu auton moottorin tasaisesta hurinasta ja kuivana soivista ei-diegeettisistä marssivirvelin aksenteista. Virvelin iskut voimistuvat ja bassorummun iskut liittyvät mukaan, kun auton ovi aukeaa ja nahkasaappaat laskeutuvat maahan. Virvelin iskut viittaavat eksplisiittisesti militaarisen voiman – ja ironisessa mielessä ”maailman parhaan armeijan” – läsnäoloon. Kuva leikkaa laajaan kokokuvaan harjun laelta alas kuruun, jossa kullankaivajat työskentelevät.

Äänimaailmassa kuuluu syntetisaattorin matala surina, jonka päälle *Erika*-marssi alkaa soida. Kuva leikkaa jälleen erikoislähikuvaan autosta ja saappaista. Etummainen hahmo astelee oikealle ulos kuvasta ja toinen hahmo astuu ulos autosta. Tämän jälkeen leikataan SS-jääkäri Peter Northin kasvoihin. Hän tarkkailee kullankaivajia kiikareillaan, ja kuvakulma vuorottelee lähikuvan ja subjektiivisen kuvakulman (katse kiikarin lävitse) välillä, kun North keskustelee näkemästään kahden SS-sotilaan kanssa.

Kuvan ja äänimaailman sulauttava teho on vahva. Virvelin iskut, sotilasajoneuvot, koppelakit ja pitkät nahkasaappaat luovat välittömän kuvan kliseisestä natsisotilaasta, jota mahtipontinen *Erika* vain korostaa. Asetelma maalaa välitöntä uhkaa ja antagonistista suhdetta äsken nähtyihin kullankaivajiin, mutta on niin yliviedyn arkkityyppinen, maskuliininen ja mahtipontinen, että kääntyy jo huvittavaksi.

Erityisesti *Erika* toimii – paradoksaalisesti – samaan aikaan sulauttavan samaistamisen sekä liitännäissamaistamisen ja etäännyttämisen keinona. Etäännyttämisellä tarkoitetaan brechtiläisen teatterin tehokeinoa, jossa katsojan huomio pyritään irrottamaan elokuvan tai teoksen tarinatilasta ja kohdentamaan se itse esitysprosessiin; voidaan sanoa, että etäännyttäminen paljastaa elokuvan performatiivisen luonteen sekä koetun tilanteen fiktiivisyyden ja keinotekoisuuden, konstruktiivisuuden (Välimäki 2008, 110–111).

Yhtäältä *Erika* ohjaa katsojan reseptiota tilanteesta antagonismin ja uhkan suuntaan. Puvustus, kuvakulmat ja musiikki asettavat SS-joukon yksiselitteiseen ”pahisrooliin”; natsit tarkkailevat juonitellen kullankaivajia, jotka autuaan tietämättöminä työskentelevät alempana maastossa, ja katsoja tietää, että antagonistit tulevat hyökkäämään näiden kimppuun militaarisella ylivoimallaan.

Toisaalta *Erika* soi elokuvassa ns. *lofi*-versiona (engl. sanoista low fidelity), lainatakseni termiä ääniympäristötutkimuksen puolelta. *Lofi* merkitsee tässä yhteydessä kuultavan äänimaiseman epäselvyyttä, kun äänimaisema täyttyy liikaa ääni-informaatiosta (Vikman 2005, 317). *Kummeli Kultakuumeessa* käytetty nauhoite *Erikasta* on erityisen heikkolaatuinen verrattuna elokuvassa muuten käytettyyn musiikkiin – nauhoitteessa on luultavasti haettu periodikorrektia, 1940-luvun äänentallentamiselle ja äänentoistolle ominaista soundia. Kuoron laulu soi särkyneenä ja vaskien korkeammat törähdykset eivät kuulu patarumpujen ja käyrätorven alta. Tämä omintakeinen valinta äänisuunnittelussa avaa muutamia tulkinnan polkuja.

Ratkaisu rikkoo elokuvan synkreesin ja äänellisen eheyden. Michel Chionin mukaan klassinen ei-kokeellinen elokuva pyrkii tavallisesti rakentamaan audiovisuaalisen kokonaisuuden, jossa kuva, ympäristön ääni sekä mahdollinen musiikki toimivat keskenään saumattomasti synkronoituna, joka taas edesauttaa katsojan uppoutumista tai immersiota elokuvan maailmaan (Chion 1994, 109). Yhtäläillä musiikissa pyritään perinteisesti puhtauteen, jossa esitys soi selkeänä eikä puhtautta rikkovia äänellisiä artefakteja ole kuultavissa (ibid. 114–115). Tämä puhtauden vaatimus toteutuu muussa ei-diegeettisessä musiikissa, jota elokuvassa käytetään. Yksinäinen huonolaatuinen nauhoite rikkoo *Kummeli Kultakuumeen* muuten koherentin ja perinteisessä mielessä hyvin synkronoidun elokuvallisen tilan. Tämän tehdessään *Erika*-marssi tarinallistaa (jos sallitte) ja tekee natsit ja kolmannen valtakunnan jo elokuvan maailmassa historialliseksi, joksikin menneeksi. Natsiroolin yhteys historiaan katkeaa ja tilalle nousee populaarikulttuurin rakentama esitys natsisotilaasta. Vaikutus on banalisoiva ja SS-joukon militaarisen voiman mitätöivä – sekä tietysti hauska. Kuinka kukaan voisi pitää näitä koppalakeissa pokkuroivia arjalaisuuden perikuvia, tai pikemminkin heidän tosimaailman esikuvaansa, minään muuna kuin historian naurettavana virheenä? Ratkaisu peilaa myös omaan liioittelevaan tyyliinsä populaarikulttuurin tapaa esittää ja mytologisoida natsit psykopaattisina pahuuden edustajina.

Tämä tarinallistettu SS-mies on amerikkalaistettu, metafiktiivinen hahmo *Kummeli Kultakuumeen* tarinatilassa, puhtaasti populaarikulttuurinen konstruktio ja puhtaan pahuuden ilmentymä. Metafiktio on perinteisesti postmodernistiseen kaunokirjallisuuteen liitetty termi jolla tarkoitetaan yksinkertaisimmillaan fiktiota fiktiosta. Termiä käytetään usein, kun teos viittaa itseensä tai vihjaa ymmärtävänsä oman fiktiivisen luonteensa. (Hallila 2006, 38.) *Kummeli Kultakuumeen* kohdalla tarkoitan metafiktiivisyydellä elokuvan tapaa tarinallistaa natsiantagonistinsa elokuvan maailmassa tuomalla amerikkalaistettu *superpahis* realistista ja karua Lappi-elokuvaa parodioivan kohtauksen

keskelle. Natsi Lapissa vuonna 1944 ei toki ole tavaton näky. Epäsuhta kullankaivajien ja SS-ryhmän välillä syntyykin korostuneen konstruktivisesta natsien representaatiosta.

Natsien ja natsimielisten kuvauksessa on myös hienovaraisempia vaihtoehtohistoriallisia ja muun muassa pornoelokuvaan ja urheilun historiaan vihjaavia viitteitä. Esimerkiksi natsihahmojen nimet on lainattu olemassa olevilta henkilöiltä: Herman Göring viittaa Hermann Wilhelm Göringiin, natsi-Saksan sotamarsalkkaan, ilmailuministeriin ja Luftwaffen komentajaan, Peter North tunnetaan kanadalaisena pornotähtenä ja Karl-Heinz Rummenigge on saksalainen entinen ammattijalkapalloilija ja nykyinen FC Bayern München -jalkapalloseuran puheenjohtaja. Lisäksi Göringin ja Rummeniggen välisen puhelinkeskustelun aikana [01:02:16–01:03:25] käy ilmi, että elokuvan 80-luvun natsiesikunta mājaailee mitä ilmeisimmin Garmisch-Partenkirchenissä, Bischofshofenissa ja Oberstdorfissa, jotka tunnetaan paikkoina Euroopan mäki- ja osakilpailuistaan.

Metafiktio ja itsetietoisuus ei ole poikkeuksellista modernissa elokuvassa eikä varsinkaan komediaelokuvassa. Ns. neljännän seinän illuusion rikkominen on toistuva komiikan keino esimerkiksi Mel Brooks'n ohjaamissa crazy-komedioissa. *Erika*-marssi toimii *Kummeli Kultakuumeessa* neljännän seinän illuusiota rikkovana elementtinä, mutta hienovaraisemmin ja ainoastaan natsihahmoihin ulottuen.

Natsien ilmeinen, naurettava pahuus korostuu seuraavissa takaumakohtauksissa. Peter North johdattaa ryhmänsä alas kuruun, kullankaivuupaikalle, jossa Naamanka ja Erä-Jorma kaivavat hiekkakuoppaa. Sisääntulo tapahtuu jälleen *Erikan* raikuessa. Tämän jälkeen kaksi SS-sotilasta pomppaa ylös autosta ja moottoripyörän selästä ja asettuu uhkaavaan asemaan ylhäälle hiekkakuopan reunalle. Toinen heistä seisoo jämerästi asennossa kun toinen uhkaa kaivajia konepistoolilla. Peter North seisoo tovereidensa keskellä virnuillen ja puhuen saksaa selkeällä äänellä. [00:31:58–00:32:28.] (Ks. kuva 2.)

Erika-marssin käyttö ja SS-miesten esittäminen kerronnassa ohjaavat tulkintaa pois realismista ja empaattisesta sulautumisesta ja kohti tietoisuuteen hahmojen kiistämättömän fiktiivisistä luonteesta. Eikä katsojan tarvitsekaan tuntea empatiaa näitä hahmoja kohtaan, sillä he eivät ole millään tasolla todellisia. (Samantapaista tyylyttelyä käytetään myös kuvataessa ryhmää piinaavia poliiseja. Ray Ban -aurinkolaseihin pukeutunut, kovalla lausunnalla puhuva poliisipäällikkö on

suora viittaus populaarikulttuurin kuvaan amerikkalaisista maantiepoliiseista ja teksasilaisista poliisipäälliköistä.)



Kuva 2. Pahuus saapuu Paskakönkäänkurulle.

Pahuuden ja vierauden kuvaa korostaa myös se seikka, että *Kummeli Kultakuumeessa* ei ole suomennettu saksankielistä dialogia. Suomennuksen saa dvd-versiossa näkyviin kytkemällä päälle kuulovammaisille tarkoitetun tekstityksen, mutta perusasetuksilla saksankielinen dialogi kuullaan ilman tekstejä. Tekstittömyys toteutuu sekä lähteenäni käyttämällä dvd:llä että kaikissa paitsi yhdessä näkemässäni tv-esityksessä, joten pidän tekstittömyyttä standardina *Kummeli Kultakuumeen* kohdalla. Saksalaisten puheet ja ajatukset tehdään näin käsittämättömiksi, joksikin, jota ei voi ymmärtää. Saksan kielen on elokuvan maailmassa mysteeri joka avautuu vain vihkiytyneille. Näitä elokuvassa ovat Peter North sotilaskumppaneineen, joensuulainen uusnatsi Herman Göring, helmivaaralainen pankkiiri Karl-Heinz Rummenigge ja Elmeri sekä Kyrpä-Jooseppi Hautamäki. Elokuvan lopulla Peter North ja Elmeri Hautamäki käyvät saksankielisen keskustelun, ja takaumakohtauksessa, jossa Northin johtama SS-ryhmä saapuu Paskakönkäänkurulle, Naamanka ja Erä-Jorma harmittelevat, kun Kyrpä-Jooseppi ei ole paikalla tulkkaamassa [01:19:30–01:20:15].

Natsien metafiktiivinen käsittely toimii myös komiikan keinona. Se häiritsee kuvattujen sotilaiden tarkastelua sotahistorian näkökulmasta ja asettaa heidät tiukasti elokuva-antagonistin rooliin, irrottaen SS-miehen kuvauksen natsi-Saksan todellisista hirmuteoista. Näin aihepiiri kevenee ja tulee sopivammin esitettäväksi komediaelokuvan kontekstissa. (Elokuva)historiallisesti ajatellen ratkaisu on kuitenkin mielenkiintoinen. Tuntuu poikkeukselliselta, että suomalaisessa elokuvassa saatetaan kuvata toisen maailmansodan aikaa – aikaa, joka traumatisoi koko kansakunnan siinä määrin, että tätä traumaa käsitellään ja hoidetaan intensiivisesti vielä 2010-luvullakin – siten, että itse sota jää viitteelliseksi ja auttamattoman kaukaiseksi. Sota mainitaan elokuvan aikana suoraan

vain kerran, kun SS-jääkäri Peter North toteaa takaumassa, ”Der krig ist vorbei”, sota on ohi [01:20:18]. Parrakkaita ja resuisia kullankaivajia katsoessa tulee mieleen, että näille miehille sotaa ei ole koskaan ollut edes olemassa.

Kummeli Kultakuumeessa käytetään *Erika*-marssia myöhemmin kahdesti, näillä kerroilla takaumien ulkopuolella. Näissä tapauksissa *Erika* viittaa sekä menneisiin, Lapin sodan aikaisiin tapahtumiin Kautokeinin Paskakönkäänkurulla, että kultaan, jolla on mystisiä voimia.

Kagelbergin kaksoset löytävät kultakirstun Zündapp-moottoripyörän, johon James Kagelberg sattumalta törmää Paskakönkäänkurulla ja jonka he kaivavat esiin, sivuvaunusta. Kohtauksessa käytetään kahta kuvakulmaa: puolilähikuvaa moottoripyörän äärellä operoivista Kagelbergin veljeksistä, sekä tiivistä lähikuvaa kirstussa näkyvistä kultaharkoista. Kun Dean Kagelberg avaa kirstun, *Erika* alkaa soida ja kuvassa leikataan lähikuvaan harkoista. Löydöstä pöllämystynyt ja yllättynyt Dean istuu veljensä viereen. Musiikki leikataan *Erika*-sanaan, johon on lisätty voimakas tilakaikuefekti ja sana jää ikään kuin leijumaan elokuvan äänimaailmaan. Huomion arvoista on myös, että kohtauksessa kultakirstusta nousee hohde, joka korostaa kultalöydön merkityksellisyyttä ja kullan salattua voimaa [00:45:53–00:46:11].

Tässä kohtauksessa *Erika*-marssi linkittyy salattuun voimaan, jonka veljekset tulevat paljastaneeksi. Epäonnisen kullanhuuhdontapäivän jälkeen natsikullan löytyminen merkitsee Kagelbergin veljeksille matkan päämäärän yllättävää toteutumista ja rikkauden lupauksen täyttymistä. Kuitenkin, koska *Erika*-marssia on tähän asti käytetty SS-ryhmän sisääntulokappaleena ja johtoaiheena, linkittää kappaleen käyttö kullan suoraan natseihin ja näiden salattuun, okkulttiseen aarteeseen. Kultakirstu sisältöineen esitetään kohtauksessa artefaktina, jonka löytäjät eivät tunne sen historiaa ja voimaa. *Indiana Jones* -rinnastukseen palatakseni, kultakirstun avaaminen on kuin avaisi sinetin, joka vapauttaa maailmaan siihen asti uinuneen, maagisen voiman.

Seuraavan kerran *Erika* soi elokuvan lopulla, Elmeri Hautamäen ja Peter Northin välisen kamppailukohtauksen päätteeksi. Peter North on taltuttanut Hautamäen, osoittaa tätä aseella ja kertoo tunteneensa Hautamäen isän. *Erika* alkaa soida, kun Northin identiteetti ja suhde Paskakönkäänkurun tapahtumiin vuonna 1944 selviää Hautamäelle [01:19:32–01:19:54]. Kappale toimii siltana elokuvan tapahtumahetken ja viimeisen takauman välillä. Kohtauksessa *Erika* ohjaa kuulokulman Hautamäestä Peter Northiin. Siltana toimiva musiikki antaa ymmärtää, että Peter North kertoo Hautamäelle, mitä Paskakönkäänkurulla todellisuudessa tapahtui, ja Hautamäelle

selviää kokonaiskuva hänen isänsä kuolemasta. Näin kulta-aarretta merkitsevä *Erika*-marssi sitoo isä-Hautamäen ja Northin kohtalot sekä elokuvan nykypäivän Elmerin toisiinsa.

Elokuva vihjaa natsikullan maagiseen voimaan ja kullan ja Peter Northin väliseen yhteyteen. Pankkiiri Karl-Heinz Rummenigge soittaa joensuulaiselle uusnatsi Herman Göringille ja kertoo tälle, että sekalainen ryhmä on löytänyt arkullisen kolmannen valtakunnan kultaa, ja kehottaa tätä ottamaan yhteyden ”esikunnan” salaiseen numeroon. Puhelinkeskustelussa kuva vuorottelee Karl-Heinz Rummeniggen ja Herman Göringin välillä. Rummenigge näkyy lähikuvassa istumassa hämärässä pöytänsä ääressä. Herman Göring taas nähdään puolilähikuvassa valmistamassa pipareita keittiössään Hitlerin puheita kasetilta kuunnellen. Rummeniggeä kuvatessa äänimaailmaa hallitsee hänen kiivas puheensa sekä taustalla kuuluva voimakas humina ja kellon tikitys. Göringin ollessa kuvassa äänimaailmaa hallitsee ensin nauhalta kuuluva Hitlerin puhe ja myöhemmin, Göringin sulkiessa nauhurin, hiljaisuus. Göringin vuorosanoja rytmittävät hiljaisuutta vasten soivat jousien dramaattiset iskut, jotka huipentuvat virvelin iskuihin kohtauksen leikatessa seuraavaan puhelinkeskusteluun, jonka Göring käy Oberstdorfin natsiesikunnan yhdyshenkilön kanssa. [01:02:16–01:03:33.] Virvelin iskut rakentavat kohtauksessa äänellisen linkin elokuvan alussa nähtyyn takaumaan, jossa SS-joukko saapuu Paskakönkäänkurulle, sekä ilmaisee paitsi sotilaallisen voiman, myös SS-jääkäri Northin läsnäoloa. Lisäksi kohtaus vihjaa uudesta uhasta, joka elokuvan sankareita nyt kohtaa. Myöhemmin Göring ilmoittaa Rummeniggelle, että esikunnasta on lähetetty ”iso herra” paikalle. Tämä iso herra paljastuu Peter Northiksi, joka ei ole ikääntynyt päivääkään vuoden 1944 jälkeen. Elokuvan loppumontaasissa, kun kulta on jaettu elokuvan hyvien kesken, nähdään Peter North pakkopaita päällensä Tyrvään vankimielisairaalan sellissä [01:26:57–01:27:17]. Tässä kuvassa North on harmaantunut ja vanhentunut – kullan taika on särkynyt.

Olen kirjoittanut tässä luvussa *Kummeli Kultakuumeen* omintakeisesta ja todellisuuteen jokseenkin joustavasti suhtautuvasta historia- ja maantieteellisestä kuvasta. *Kummeli Kultakuumeessa* annetaan kuitenkin selkeät ajalliset raamit tapahtumille; päätarina tapahtuu vuodessa 1984 ja takaumat vuodessa 1944. Suomen historiaa hyödynnetään tarpeeksi, jotta tarinalle saadaan nostalgista koherenssia. (Puhun nostalgiasta vielä lisää luvussa 5.)

Historialliselle (tai historiaan tavalla tai toisella kiinnittyvälle) komedialle ei yleensä ole epätavallista poiketa faktoista. Komediasa historia on helppo tyypistää kokoelmaksi triviaa, eikä komedialla ole samanlaista ”pakkoa” tarkkuuteen faktojen kanssa, kuin historiallisella fiktiolla muuten on. Komedialta odotetaan pikemminkin anakronistisuutta ja inkongruenssia, sillä nämä ovat

paikkoja, joissa nauru elää, runollisesti ilmaistuna. Historiallisessa komediassa on tavanomaista, että historia rakentuu taustakuvaksi, jota tavalla tai toisella häiritään. Anakronistinen huumori pyrkii rikkomaan kuvaamansa historiallisen epookin tai ajanjakson perinteistä representaatiota. (Mähkä 2015, 142–145) *Kummeli Kultakuume* ei varsinaisesti ole epookkielokuva. Väitän kuitenkin, että postmodernistisen nostalgisoinnin kautta elokuvan kuvaamat ajanjaksot rakentuvat joksikin epookin kaltaisiksi, historiallisiksi tarinoiksi, joilla on omat, selkeät ja leimalliset piirteensä. Musiikilla on tässä keskeiset roolinsa, sillä *Erika* värittää soivana ajankuvana Suomea vuonna 1944 ja iskelmämusiikki taas vuotta 1984.

Mitä tahansa komedia katsojalleen kertookaan, voidaan sanoa, että komedian ensimmäisenä päämääränä on olla hauskaa. Kuten mediatutkija Susanna Paasonen asian elegantisti ilmaisee, hyvä porno kiihottaa, hyvä kauhuelokuva pelottaa ja hyvä komedia saa nauramaan (2015, 9). Komedia on tässä mielessä viaton genre, jossa nauru on etusijalla. Vakavan ja ei-genre-elokuvan piirissä anakronismit, inkongruenssit ja muut ajan ja historian kuvaa rikkovat elementit nousevat enemmän esille ja tällaisten tapausten kohdalla voi olla syytä kysyä, miksi tällainen valinta on tehty. Komedian kohdalla kysymys on jokseenkin turha. Komediaelokuva on anakronistinen, koska se on huvittavaa. Huvittavuus ei tietenkään tarkoita, etteikö komediaelokuva voisi kertoa meille samalla jotain tärkeää kulttuuristamme. Päinvastoin, väitän, että komedia on parhaimmillaan erittäin tehokas kriittisenä genrenä, ja esimerkiksi amerikkalaisella stand up –komedialla on pitkät perinteet yhteiskuntakritiikin saralla. Esimerkiksi Dave Chappelle, yhdysvaltalainen koomikko, on opettanut minulle valtavan paljon afrikkalaisamerikkalaisesta kokemuksesta, rasismista ja sorron historiasta – tämä oppitunti olisi voinut jäädä minulta saamatta, ellei Chappelle olisi hulvattoman hauska.

Musiikin rooli korostuu tässä *Kummeli Kultakuumeen* sirpaleisessa ja rikotussa historiakuvassa. Se toimii liimana, joka nivoo epäsuhtaiset palaset yhteen, ja toimii sekä samaistavana keinona että kartturina epäsuhtaisten palasten välillä navigoivalle katsojalle. Kokemus tien päällä olemisen nostalgiaa, erämaan pysähtyneisyydestä tai natsi-antagonistien pahuudesta rakentuu elokuvassa nimenomaan musiikin kautta.

4.3. Kartano-teema, homoseksuaalisuus ja queer-tilat

Kummeli Kultakuumetta voi hyvällä omallatunnolla kuvata hypermaskuliiniseksi elokuvaksi. Ensinnäkin, jos elokuvaan sovelletaan sukupuolten tasa-arvoa mittaavaa Bechdelin testiä,⁵ voidaan nähdä, että elokuva tuskin läpäisee testiä. *Kummeli Kultakuumeessa* on kokonaisuudessaan vain neljä naishahmoa, jotka ovat paitsi miehiin kiinnittyneitä myös stereotyyppisiä, kuten komedialta voidaan olettaakin: ylilääkäri Rasinkangas (Mari Turunen), prostituoitu Vanessa (Ritva Jalonen) sekä Hautamäen tädit Lyyli ja Tyyne. Vanessasta tulee Elmeri Hautamäen rakastettu ja puoliso Vanessan ensin ihastuttua Hautamäen väkivaltaisen raakaan maskuliinisuuteen ja myöhemmin hänen vakuututtua Hautamäen poikkeuksellisista kyvyistä rakastajana [01:00:30–01:02:13 & 01:27:37]. Vanessalle ei ole kirjoitettu dialogia toisen naishahmon kanssa vaan hän puhuu vain mieshahmojen kanssa. Rasinkangas sen sijaan käy dialogia Hautamäen tätien kanssa, haastatellen näitä kuitenkin miestä koskevista asioista, kuten Hautamäen liikkeistä sekä suvussa liikkuvasta kultamyytistä [00:39:45–00:40:29]. Tätien dialogit koskevat niin ikään miehiä, Kyrpä-Jooseppi Hautamäkeä ja tämän kumppaneita, Naamankaa ja Erä-Jormaa, tai Elmeri Hautamäkeä. Ylilääkäri Rasinkangas on naishahmoista ainut joka esitetään aktiivisena toimijana, mutta hänkin joutuu taipumaan väkivaltaisen mieshahmon edessä.

Miehin katse (engl. *the male gaze*) on termi, jolla on kuvattu valtavirtaelokuvan maskuliinisia katsantokulmia. Termin on tuonut feministiseen elokuvankritiikkiin Laura Mulvey, ja termillä tarkoitetaan perinteisesti mieskeskeisessä elokuvassa rakentuvaa asetelmaa, jossa nainen asemoituu objektiksi katseltavan positioon suhteessa (heteroseksuaaliseen) protagonistiin (sekä elokuvan katsojaan). Miehin katse rakentaa valta-asetelmia. Jos pääasiallinen näkö- tai kuulokulma liittyy elokuvassa heteroseksuaaliseen miesprotagonistiin, muut sukupuolen ja seksuaalisuuden muodot tulevat sekundaarisiksi suhteessa maskuliinisuuteen ja katsojan primäärinen samaistuminen kohdennetaan miespuoliseen protagonistiin ja tämän subjektiviteettiin. (Mulvey 1975; Glapka 2018, 87–88; ks. myös Soloway 2016.)

Tässä alaluvussa tarkastelen *Kummeli Kultakuumeen* toiseuttavaa homoseksuaalisuuden representaatiota soveltaen elokuvan tulkintaani feminististä kritiikkiä ja queer-teoriaa. Aluksi

⁵ Sarjakuvakirjailija Alison Bechdelin testi on kolmiportainen. Läpäistäkseen Bechdelin testin elokuvassa täytyy olla 1.) vähintään kaksi naishahmoa, 2.) jotka keskustelevat keskenään 3.) jostain muusta kuin miehestä. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel_test> (luettu 2.4.2018).

problematisoin elokuvan tapaa kuvata seksuaalivähemmistöjä ja lopuksi pyrin löytämään elokuvan homoseksuaalisuuden representaatioista myös queer-positiivisia viestejä.

Kummeli Kultakuumeen näkö- ja kuulokulma on aggressiivisessa, heteroseksuaalisessa maskuliinisuudessa. Tämä näkyy paitsi naishahmojen vähäisyydessä, myös elokuvan tavassa kuvata homoseksuaalisuutta. Janne-Petteri Bromanin hahmo on nimeään myöten kliseinen homohahmo. Hänen ulkonäkönsä on permanentteineen ja hoidettuine viiksineen huoliteltu (erityisesti verrattuna elokuvan muihin päähenkilöihin), hän puhuu stereotyyppisellä supattavalla äänellä (engl. *gay lisp*; ks. Van Borsel ym. 2009, 101), liikkuu kevyesti sipsuttaen ja pukeutuu nahkaan ja tiikerikuoseihin. Ruotsalaisen homoseksuaalisuuden myytille löytyy verrokkeja suomalaisen elokuvan historiasta, kuten esimerkiksi *Viettelysten tie* –elokuvasta (ohj. Kaarlo Nuorvala, Suomi 1955), jossa Tukholma esitetään (karrikoitujen) homoseksuaalien ja rikollisten pesäpaikkana (Salmi 1999, 166–167). Stereotyyppisenä ja hössöttävänä homona Broman on antiteesi klassisen Hollywoodin heteroseksuaaliselle maskuliinisuudelle (vrt. Kassabian 2001, 102–103).

Kummeli Kultakuumeessa Janne-Petteri Broman joutuu jatkuvasti hiljentämisen kohteeksi, niin työympäristössä kuin päähenkilöryhmän karkumatkallakin; ryhmän leiriytyessä Broman yöpyy omassa teltassaan. Hänen auttamisyrityksensä torjutaan ja häntä kehotetaan toistuvasti pitämään turpansa kiinni. (Vrt. Soloway, 2016.) Bromanin pääasiallinen rooli matkalla on toimia Hautamäen lääkitsijänä. Hänen tohtorilliseen toimeensa viitataan toistuvasti, mutta ruudulla hän on passiivinen hahmo, joka roikkuu mukana, kun ”oikeat miehet” tekevät hommiaan. (Ks. myös luku 5.)

Kummeli Kultakuumeen heteroseksuaalisen maskuliinisuuden katse tekee Bromanin hahmon subjektiksi, joka on heteroseksuaalisten kaitsijoidensa armoilla riistämällä häneltä oikeuden maskuliinisuuteen; homoseksuaalinen mies ei ole mies laisinkaan (vrt. Wittig 1992, 27, 32). Emaskulaatio näkyy mielenkiintoisella tavalla Bromanin hahmon vokalisaatiossa. Hänen luonnollinen reaktionsa yllättäviin tilanteisiin on kauhistunut huuto. Broman kiljuu sairaalan yövalvojana ollessaan, kun Hautamäki ryhtyy tekemään yllättäviä liikkeitä [00:11:50], hän kiljuu kun hän luulee Hautamäen kuolleen kolarissa [00:17:43], hän kiljuu nähdessään soramonttuun haudatun saksalaissotilaan luurangon [00:47:27], ja niin edelleen. Naisen kauhistunut huuto, joka kuullaan täydellisimmillään ja klassisimmillaan esimerkiksi elokuvissa kuten *Psyko* (Alfred Hitchcock, USA 1960) tai *King Kong* (Meriam C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, USA 1933), edustaa Michel Chionin mukaan jotain absoluuttista: sanallisen representaation ulkopuolelle jäävää, sanoinkuvaamatonta ja odottamatonta (1999, 77–78). Bromanin huuto on banalisoitu ja latistettu

koomiseksi efektiksi, mutta huuto myös emaskuloi hahmoa, luoden huudosta homomiehen ”naishuudon”. Miehen huuto on jotain odotettua, voimainnäytteen omaista, kun naisen huuto merkitsee yllätystä ja kauhua (ibid. 78).

Emaskulaatiota käytetään *Kummeli Kultakuumeessa* myös Herman Göringin hahmon kohdalla. Hahmo nähdään ensimmäisen kerran keittiönpöydän ääressä esiliina yllään, kaulitsemassa piparkakkuja ja kuuntelemassa kasetilta Hitlerin puhetta. Göring puhuu lempeällä ja pehmeällä äänellä ja liikkuu kiireettömästi. Tämä pehmeys yhdistettynä nauhalta rakeisena kuuluvaan Hitlerin puheeseen ja Göringin käsivarren ympärille käärittyn hakaristinauhaan luovat koomista inkongruenssia, mutta ”naisellisine” piirteineen myös riisuvat uhkaa kyseiseltä uusnatsihahmolta. (Vrt. Kassabian 2001, 102-103)

Road-elokuvassa tien päälle lähdetään jostakin syystä, muttei välttämättä minkään instanssin tai hahmon suoranaisesti pakottamana; tielle lähteminen on spontaani ja individualistinen teko. Tien päälle lähteminen merkitsee irrottautumista elokuvassa kuvatusta yhteiskunnasta, joka taas tarjoaa mahdollisuuden tarkastella yhteiskuntaa etäämmältä. (Römpötti 2012, 91) Road-elokuvan viitekehyksestä tarkasteltuna voikin sanoa, että Bromanilla on kenties eniten aihetta lähteä tien päälle. Hänellä ei toiseutettuna seksuaalivähemmistön edustajana ole paikkaa 80-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Elokuvan alussa hän on lähdössä Ibizaalle [00:09:30] ja myöhemmin Örebrohon veljensä luo [00:47:10].

Elokuvassa on kuitenkin pitkä kohtaaus, jossa näkökulma ja samaistuttava subjektiviteetti siirtyy selkeästi Hautamäen ja Kagelbergin kaksosten heteroseksuaalisesta hypermaskuliinisuudesta Janne-Petteri Bromanin vaihtoehdoisen maskuliinisuuden hahmoon.

Kohtaous sijoittuu Eugen von Lahtisen kartanolle, jossa vietetään runopäiviä, ja jonne ryhmä päättyy lyhyen takaa-ajon jälkeen. Päähenkilöjoukko on löytänyt yhden kultaharkon ja vaihtanut sen rahaksi, jolla he ovat taas kustantaneet itselleen uuden Dodge-merkkisen auton. James Kagelbergin kaahatessa he saavat kuitenkin poliisit peräänsä; käy ilmi, että auton nopeusmittari näyttää nopeuden maileina eikä kilometreinä tunnissa. Ryhmä pakenee poliiseja pikkutielle ja päättyy von Lahtisen kartanon maille, ajaen auton lopulta pihan lampeen. Auton rysäyttäessä tarjoilupöytien läpi, Broman nousee ylös auton takapenkillä ja kuva muuttuu hidastetuksi. Hänen ja von Lahtisen katseet kohtaavat ja elokuvassa kuullaan uusi musiikillinen teema, joka on nimetty kartanoteemaksi (Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018), ja joka linkittyy johtoiheenomaisesti Bromanin ja

von Lahtisen hahmojen välille syttyvään rakkauteen [1:04:10–1:05:20]. (Ks. kuva 3.) Teemaa kuullaan kolme kertaa kartanokohtauksen edetessä.



Kuva 3. Rakkautta ensi silmäyksellä.

Teema perustuu harpun ja huilun soinnille, joita voidaan pitää paitsi impressionistisina ja romanttisina, myös ”sukupuolisesti häilyvinä” tai ”naismaisina”. Pohjalla on niin ikään impressionistinen G9-sointu, jota näppäillään kahdeksasosanuottien murtosointukuviona harpulla. Soinnun yllä soi huilulla soitettu melodia, joka laskeutuu suuresta terssistä (h3) dominanttiin (d3) ja loppuu dominanttisävelen ja kuudennen asteen sävelen suloisen jännittyneeseen trilliin (d4–e4). Teema eroaa selkeästi harmoniselta ja soinnilliselta luonteeltaan *Kummeli Kultakuumeen* muista teemoista ja aiheista. Aiemmin kuulluissa teemoissa, kuten esimerkiksi pääteemassa, jota edellä analysoin, melodiset linjat rakentavat hyvin konsoivoivia, yllätyksettömiä ja ”tavanomaisia” harmonioita. Melodiat alkavat joko toonikasta tai dominantista ja päättyvät myös samoihin säveliin.

Kartano-teema, joka alkaa duuriasteikon terssistä ja päättyy värisemään viidennen ja kuudennen asteen välille, on häilyvämpi ja siinä mielessä ”epätasapainoisempi” ja arvaamattomampi kuin elokuvan muut teemat. Varsinkin kadenssi nousee esiin jännittyneenä. Yhtälaillla pohjasoinnun näppäily toimii siten, että tonaalinen keskus ei nouse aivan yhtä selkeästi esiin kuin elokuvan muissa teemoissa, vaan toonikan, toisen asteen ja kolmannen asteen välillä pyörivä näppäily rakentaa tunteen keinuvasta ja aistillisesta liikkeestä.

Kummeli Kultakuumeen kartanokohtauksessa esitetään elokuvan muuhun kuvastoon nähden hyvin erilaista suomalaisuutta. Kohtauksen alussa Eugen von Lahtinen nähdään puhumassa yleisölleen hevosen selässä istuen, pukeutuneena poolopaitaan, toogaan ja laakeriseppeleeseen. Runopäivien osanottajat ovat huolitellun näköisiä vaaleissa puvuissaan ja pihaa koristavat värikkäät viirit ja liinat. Sama hohdokkuuden estetiikka pysyy läpi kohtauksen; kartanon sisätiloja koristavat

kuvioidut tapetit, valkea flyygeli ja korkeat, klassisen arkkitehtuurin muotoja jäljittelevät, valoisat huoneet. Kartanokohtausten ulkopuolella elokuvan miljööot ovat karuja ja ”rahvaanomaisia”, jolloin kartanokohtaukset luovat elokuvan pääasialliseen ympäristöön nähden selvän kuvan ulkopuolisuudesta ja toiseudesta.

Hienostelu ja pöyhkeily on usein populaarikulttuurissa asetettu naurettavaan asemaan. Näin on tapahtunut myös suomalaisissa arkirealistisissa televisiosarjoissa ja elokuvissa. Rumuuden estetiikka on myös jyrkän sukupuolittunutta. Maskuliiniset hahmot on esitetty rähjäisinä ja huolittelemattomina, erityisesti suomalaisten puskararssien piirissä, ja rähjäisyys on yhdistetty maskuliiniseen vulgaariuteen, elinvoimaan ja hällä väliä -asenteeseen. (Hokka 2014, 140–141.) Kartanokohtausten kokonaisvaltainen kauneuden estetiikka onkin antiteesi elokuvan ”rumuuden” normille ja viittaa samalla homoseksualisoituun antiikin kuvastoon.

Queer-tutkimuksessa puhutaan ns. queer- tai pervotiloista (engl. *queer space*). Termi liittyy omalla tavallaan utopiaan. Queer-tila merkitsee perinteisesti heteronormatiivisen kulttuurin sisään rakentuvaa tilaa, jossa toiseus esitetään joko normina tai heteronormatiivista kulttuurista tilaa ja sen suorittamaa toiseuttamista ja sortoa vastustavana elementtinä. (Välimäki 2015, 13–14) Queer-tutkimuksen peruslähtökohta on vastustaa yhteiskunnan toiseuttavia ja normittavia rakenteita, jotka heteronormatiivisesta valta-asemasta käsin käyttävät valtaa määritellessään tähän normiin sopimattomat yksilöt ja ihmisryhmät toisiksi (Turner 2000; Välimäki 2015, 20).

Von Lahtisen kartano esitetään *Kummeli Kultakuumeessa* tällaisena queer-tilana. Tämän tilan suomalaisen (heteronormatiivisen) yhteiskunnan valtaa vastustava luonne näkyy heti kohtauksen alussa. Poliisi, joka on ajanut ryhmää takaa, saapuu kartanon pihaan ja pyytää von Lahtisen luokseen. Von Lahtinen kysyy, mistä on kyse, ja poliisi vastaa: ”Aiheuttivat hässäkän ravintolassa. Siellä joku halvatusmainen homo alkoi tanssia...” Von Lahtinen sydämistyy poliisin homofobisesta kielenkäytöstä ja käskee tätä poistumaan mailtaan. [01:05:25–01:06:05] Von Lahtisen hätistettyä poliisin matkoihinsa, kuullaan jälleen homoseksuaaliseen rakkauteen ja von Lahtisen ja Bromanin hahmoihin linkittyvä kartanoteema.

Seuraavassa kohtauksessa ollaan kartanon salissa. Janne-Petteri Broman lausuu veljensä kirjoittaman pöhkön runon koppakuoriaisesta. Runon lausumisen jälkeen Eugen von Lahtinen kehottaa seuruetta siirtymään ruokasalin puolelle. Kartanoteema soi jälleen. Ruokasalin ovien avautuessa käy ilmi, että Bromanin seurueen kolme muuta jäsentä ovat jo pöydän ääressä – ilkosen

alasti. Elokuvasa aiemmin esitetty, vahva heteronormatiivisen valtakulttuurin ja toisaalta homoseksuaalisen toiseuden asetelma kääntyy päällelleen ja heteroseksuaalisesta hypermaskuliinisuudesta tulee toiseutta: Hautamäki ja Kagelbergin kaksoset nähdään karkeina elukoina vailla käytöstapoja ja, mikä tärkeintä, alistaiseen asemaan joutuneena (hetero)vähemmistönä.

Kohtauksessa hyödynnetään ilmeistä camp-estetiikkaa. Huolitellun dandy-estetiikan mukaisesti pukeutunut juhkakansa, Eugen von Lahtisen lavea elekieli, hellän feminiininen puheenparsi, antiikkiin viittaavat toogat ja seppeleet (puhumattakaan rekvisiittana käytetystä hevosesta!) sekä kulturellin ilmapiirin korostaminen kuuluvat homoseksuaaliseen camp-estetiikkaan ja luovat vierauden tunnetta suhteessa heteronormatiiviseen valtakulttuuriin. Camp onkin homoyhteisössä nähtävissä selviytymisen ja pakenemisen keinona ja tapana olla oma itsensä homovihamielisessä maailmassa. Camp-estetiikka on myös tapa kääntää kulttuuriset arvojärjestelmät päällelleen; se on kulttuurikriittinen itseilmaisun muoto. (Välimäki 2015, 46–47.)

Kartanokohtaus on siitä merkittävä, että se on elokuvan ainut kohtaus, jossa kukaan ei ole ärtynyt Bromanin puheesta tai pyydä häntä hiljenemään. Pikemminkin hänen matkakumppaninsa ovat hetken ajan hänen armoillaan. Heteroista tulee yksilöitä, jotka joutuvat hiljenemään. Juuri tätä kerronnallista ja seksuaalista käännoästä uusi musiikillinen teema (kartanoteema) camp-estetiikkaan yhdistettynä korostaa ja rakentaa queeria utopian tilaa. Kartanoteema kääntää katsojan samaistumisen Bromanin näkökulmaan sulkemalla elokuvan muut päähenkilöt hetkeksi Bromanin kokemusmaailman ulkopuolelle ja luo Bromanille homoseksuaalina toimijuuden tilan.

Kartanoteema asettaa uuteen perspektiiviin myös Bromanin suhteen tien päällä olemiseen. Muistamme, että Broman on elokuvan alusta lähtien suunnitellut matkalle – tien päälle – lähtemistä. Kuten jokainen elokuvan päähenkilöstä myös Broman on keskellä eksistentiaalista kriisiä ja tuntee, ettei yhteiskunta salli hänen olla sitä mitä hän on. Bromanin vapaus ei kuitenkaan löydy tien päältä, auton suljetusta tilasta, kuten Elmeri Hautamäen tai James Kagelbergin tapauksessa. Bromanin utooppinen toive liittyy rakkauteen, kumppanuuteen ja pysyvyyteen. Homoseksuaalista rakkautta ilmentävää kartanoteemaa käytetään kolmesti elokuvan aikana, mutta vain kartanokohtauksissa. Teeman voimakas esiin tuominen sitoo Bromanin hahmon tiettyyn paikkaan ja erottaa hänet muusta ryhmästä; hän kuuluu von Lahtisen kartanoon von Lahtisen rinnalle eikä räyhäävien raggareiden keskelle.

Toiseuden teemaa vahvistetaan myös kartanokohtauksen diegeettisenä soivassa musiikissa. Kohtauksessa käytetään *Kesäillan valssia*, joka soi instrumentaalina soolopianoversiona pianistin soittaessa kappaletta kartanon salissa. Kappale soi hiljaisena taustalla, kun Broman ja von Lahtinen käyskentelevät kartanon mailla, ja lopulta päätyvät pieneen piharakennukseen, luultavasti harrastamaan seksiä.

Elokuvassa kuultava lähdemusiikki on kahta poikkeusta, juuri *Kesäillan valssia* sekä *Erika*-marssia lukuunottamatta, iskelmämusiikkia. Iskelmämusiikin käytön voi nähdä, suhteessa kuvalliseen kerrontaan ja elokuvan tarinaan, rakentavan elokuvassa sekä kuvaa heteroseksuaalisesta maskuliinisuudesta, että populaarista, kansanomaisesta suomalaisuudesta. *Kesäillan valssi*, jota voidaan pitää suomalaisen kevyen taide-, salonki- ja tanssimusiikin klassikkona, toimii kontrastina populaarille iskelmä-Suomelle, ja sitä kautta heteronormatiiviselle valtakulttuurille.

Populaarimusiikin voikin nähdä juuri vallitsevaa kulttuurista tilaa lujittavana genrenä. Populaarimusiikki on kapitalistisen koneiston tuote, eikä kapitalistiselle koneistolle ole eduksi häiritä kulttuurista tilaa, joka mahdollistaa tuotannon, joka taas luo vaurautta (Frith 1981; Kassabian 2001, 65–66).

Vierauden ja toiseuden tunnelmaa alleviivataan *Kesäillan valssin* sovituksessa. Piano soi selvästi epävireisenä ja rytmillisesti fraseerauksessa on vahvaa huojuntaa. Efekti on samantapainen, mutta lievempi, kuin *Erika*-marssin käytön kohdalla. Horjuva tempo ja epävireisyys ovat tyyllitteleviä keinoja, joilla musiikki ja musiikin kautta tila, jossa musiikki soi, nousee näkyvästi esiin elokuvan standardimaailmasta. (Vrt. Kassabian 2001, 101–104) Nyt voidaan tietenkin esittää kysymys, eikö *Kesäillan valssi* istu yhtä hyvin populaarimusiikin kuin kevyen taidemusiikinkin karsinaan? Mielestäni istuu, mutta *Kummeli Kultakuumeessa* kappaleen käyttötapa ja erityisesti sovitukset asettavat sen riittävästi erilleen elokuvan muusta lähdemusiikista, tehden esityksestä korostuneen toisenlaisen ja sellaisena kriittisen valtakulttuuria kohtaan.

Homoseksuaalisuuden kuvaus on *Kummeli Kultakuumeessa* kuitenkin ongelmallista. On perusteltua sanoa, että elokuva asettaa homouden naurunalaiseksi, vitsin *punchlineksi* ja ”neitimäiseksi pöyhistelyksi”. *Kummeli Kultakuumeessa* homous on maskuliinisuuden vääristymä; maskuliinisuutta ilman maskuliinisuutta. Tätä representaatiota voi, viimeistään vuonna 2018, hyvällä syyllä kritisoida. Haluan kuitenkin ehdottaa rinnalle myös armollisempaa luentaa, joka löytää queerejä luentoja stereotyyppisistäkin esityksistä.

Historiallisesti homoseksuaalien kohtelu ei ole ollut kummoista Suomessa, vaikka Suomea onkin usein mainostettu tasa-arvon mallimaaksi. Homoseksuaaliset teot olivat vuoteen 1971 asti rangaistavia rikoksia Suomessa, sairausluokitus homoseksuaalisuudelta poistettiin vuonna 1981, laki rekisteröidystä parisuhteesta astui voimaan vuonna 2002 ja homoseksuaalien avioliitto mahdollistui vuonna 2017. Yhtäläillä seksuaalivähemmistöjen representaatiot ovat olleet suomalaisessa populaarikulttuurissa vielä *Kummeli Kultakuumeen* tuotantoaikaan 1990-luvulla toiseuden kautta rakennettuja ja vähemmistöjen normalisointia alkoi näkyä laajemmin vasta vuosituhaten vaihteen paikkeilla. (Vrt. esim. *Salatut elämät* -televisiosarja, Rea Stephany & Jani Hartikainen, Suomi 1999–, ks. myös Paasonen 2010, 45.)

1980-luvun Suomessa, jota *Kummeli Kultakuume* kuvaa, homous on ollut stigmatisoiva piirre ja kelpo peruste syrjinnälle. Elokuva tuo tämän kulttuurisen piirteen esiin. Janne-Petteri Broman on hahmo, jota sysitään syrjään jatkuvasti, pahimmassa tapauksessa jopa ystäväjoukon keskellä. Kartanokohtaus – olkoonkin, että kohtauksen camp-estetiikan pääfunktio voi olla homoille höhöttely ja heteroseksuaalisen katsojakunnan naurattaminen – antaa kuitenkin homoseksuaalisuudelle ja homoseksuaaliselle rakkaudelle luvan olla olemassa.

5. Suomalainen iskelmämusiikki ja nostalginen Suomi-kuva

5.1. Frederikin musiikki elokuvassa

Tässä luvussa tarkastelen suomalaisen iskelmämusiikin käyttöä *Kummeli Kultakuume* –elokuvassa. Elokuvassa soi yhteensä kahdeksan suomalaista iskelmäkappaletta 1970- ja 1980-luvuilta, joista kerronnan kannalta näkyvimmän roolin saavat iskelmätähti Frederikin tunnetuksi tekemät kappaleet *Titanic* (1981) ja *Tsingis Khan* (1979). Pohdin aluksi kolmea kohtausta, joissa kuullaan Frederikin musiikkia, ja myöhemmin tarkastelen iskelmämusiikin käyttöä suhteessa elokuvan historiokuvaan.

Frederik tunnetaan hypermaskuliinisena ”äijähahmona” sekä ns. junttidiskon kuninkaana, joka on johdonmukaisella tavalla toteuttanut ja syleillyt imagoaan koko 50-vuotisen uransa ajan (ks. esim. Frederik 2018; ks. myös Von Bagh 1986, 501–502). Sekä *Titanic* että *Tsingis Khan* ovat Frederikin parhaiten tunnettuja hittejä, jotka nojaavat verrattain nopeaan, 4/4-tahdissa etenevään diskorytmiin, yksinkertaiseen soinnutukseen ja tarttuvaan melodiikkaan.

Iskelmämusiikki kytkeytyy *Kummeli Kultakuumeessa* suurimmilta osin Kagelbergin kaksosiin ja erityisesti James ”Jönssi” Kagelbergin hahmoon. Jönssillä onkin taipumusta lauluun. Kahdessa kohtauksessa Suomi-iskelmää kuullaan hahmon a cappella –tulkintana, yhdessä kohtauksessa Jönssi laulaa auton radion mukana ja yhdessä kohtauksessa hän esiintyy liveyhtyeen laulajana. Tutkin Frederik-kohtauksia liitännäissamaistamisten ja hahmotoinnin näkökilmasta, sekä pohdin kohtausten rakentamaa maskuliinisuuksien kuvaa.

Kummeli Kultakuumeessa käytetty iskelmä tarjoaa monia samaistamisen polkuja. Ensimmäisessä Frederik-kohtauksessa iskelmää käytetään jokseenkin klassisen Hollywoodin käytännön tapaan, jolloin samaistavat keinot ovat sulauttavia ja verrattain yksiselitteisiä (Kassabian 2001, 2). Toisaalta lähdemusiikilla on oma historiansa, joka täytyy ylittää, jotta sulauttava samaistuminen olisi mahdollista (ibid, 2-3, 119).

Kagelbergin kaksoset esitellään kohtauksessa, jossa elintarviketehdas Aterioisen alijohtaja (Aake Kalliala) läksyttää heitä kepposesta; kaksoset ovat kätkeneet vähittäismyyjille meneviin maksalaatikoihin kondomeja. Alijohtaja ohjeistaa kaksosia jatkosta, kertoen, että he voivat viettää aikaansa vain lähettämön laiturilla ja ”polttaa tupakkaa ja puhua paskaa, kuten tähänkin asti”; varsinainen työnteke on kaksosilta tästedes kielletty. Tilanne on herkkä, sillä tehdas on saamassa

ulkomaisia vieraita, jotka ovat tulossa katsomaan elintarviketehtaan mallia. Lopulta kaksoset päätyvät laiturilta sisään lähettämön puolelle, ja syömis- ja trukilla-ajokilpailujen ja juopottelun lomassa tuhoavat lähettämön. Ulkomaisten vieraiden ekskursion päättyy häpeällisissä merkeissä ja Kagelbergit saavat potkut tehtaalta. Potkujen päätteeksi veljekset päätyvät kaahaamaan holtittomasti ympäri lähettämön edustaa, rikkoen lähetyksiä ja aiheuttaen yhä lisää sattumanvaraista tuhoa.

Potkujen saaminen ei juuri hetkauta kaksosia. Ollessaan poistumassa elintarviketehtaan alueelta, Dean ”Dille” Kagelberg kysyy iloisesti veljeltään, voiko hän ajaa Aspenia. (Kuskin rooli vaihtuu myöhemmin.) Kaahauskohtauksen [00:14:42–00:15:40] alussa Dille kääntää auton radion päälle, moottorin päälle ja vaihteiston ajoasentoon, ja Frederikin *Titanic*-kappale alkaa soida kovalla volyymillä.

Titanicin sanoituksen voi lukea rakkauslauluna, jossa tyrmäävä nainen voittaa vapaana vaeltavan miehen sydämen. Toisessa säkeistössä lauletaan: ”Sinä olit jäävuori meressäin / Se oli *Titanicin* yö / Joka solu sähkötti veressäin / Nyt vuori *Titanicin* lyö.” Kohtauksessa kuullaan kuitenkin vain kappaleen kertosäkeistöä jonka sanoitus uhkuu maskuliinista uhoa ja mahtia, lukuun ottamatta viimeistä säettä:

”Titanic! Rautavuori / Titanic! Rautakuori / Maine kauas kantautui / Sen eessä ihmismieli antautui / Ja minä olin Titanic, jättiläinen / Titanic! Äärimmäinen / Aina miehen vertainen / Ja uskoin että oisin ainutkertainen.”

Kohtauksen ja musiikin samaistava teho on erityisesti kohtauksen alussa vahva. Aiemmissä kohtauksissa on jo osoitettu, että Kagelbergin veljekset eivät kunnioita elintarviketehtaan alijohtajan auktoriteettia tai suhtaudu vastuullisesti työhönsä ja asemaansa. Machon diskoiskelmän soittaminen kohtauksessa kuitenkin sementoi kaksosten identiteetin raggareina ja kapinallisina; aiemmissä veljesten kohellusta kuvaavissa kohtauksissa musiikki on ollut ei-diegeettistä musiikkia, joka on toiminut selkeästi koomisena signifiikaationa maksalaatikonsyönti-, trukilla-ajokilpailun ja muun sekoilun keskellä [09:50-11:15]. Tässä kohtauksessa *Titanic* kuitenkin kommentoi selkeästi veljesten aggressiivisen maskuliinista identiteettiä.

Dean Kagelbergin kääntäessä avainta *Titanic* alkaa soida huumaavalla volyymillä, peittäen alleen kaiken muun paitsi auton moottorin ja tuhon äänet. Katsojan huomion ohjautuu kiihkeätempoiseen

musiikkiin. Koska musiikki soi elokuvan tarinatilassa, ja koska volyyymi on kova, myös kuulo- ja kokemuskulma tarkentuu tiukasti Kagelbergin kaksosiin. Musiikki ohjaa samaistumista yksiselitteisesti Kagelbergien kokemukseen ja kommentoi kaksosten toimia ja persoonia.

Puolessa välissä kohtausta kuva leikkaa elintarviketehtaan alijohtajan toimistoon, jossa alijohtaja istuu pöytänsä ääressä täydellisessä hiljaisuudessa [00:15:08]. Myös musiikki leikkautuu kuin seinään. Hetken kuluttua ulkoa kuuluu auton renkaiden ulvontaa ja tuhon ääniä. Alijohtaja kurkistaa ulos ikkunasta, ottaa revolverin pöydänlaatikosta ja ryntää ulos.

Seuraava leikkaus vie jälleen elintarviketehtaan pihalle ja *Titanic* tuodaan nopeasti liu'uttaen takaisin ääniraidalle. Kuulokulma ei kuitenkaan ole yhtä selkeä kuin kohtauksen alussa: tarkastelemmeko tilannetta veljesten vai alijohtajan perspektiivistä? Alijohtajan rynnätessä pihalle revolveriaan paukutellen myös musiikin diegeettisyys tulee kyseenalaiseksi, viimeistäänkin kohtauksen lopussa, jossa veljekset kaahaavat nasta laudassa ulos pihalta ja alijohtaja ampuu aseella heidän peräänsä. Musiikki soi samalla volyymilla loppuun saakka, kunnes leikkautuu kuin seinään viimeisen laukauksen kajahtaessa ja osuessa alijohtajaa itseään jalkaan.

Musiikin ja äänisuunnittelun samaistavat mahdollisuudet tulevat kohtauksen alun selkeästä samaistavuudesta laveammiksi. *Titanic* kommentoi ja rakentaa veljesten raggari-identiteettiä, mutta yhtä hyvin kappaleen voi nähdä kommentoivan veljesten ja alijohtajan välistä nokkapokkaa ja kukkotappelua, jossa alijohtaja, ja sitä myöten jokainen jähmeä auktoriteetti, nolosti häviää. Kohtaus tarjoaa alun jälkeen useampia samaistumisen kohteita (Vrt. Kassabian 2001, 138–139).

Maskuliinisuuden teemat toistuvat myös seuraavassa kohtauksessa, jossa Frederikiä kuulaan. Tässä kohtauksessa päähenkilöiden ryhmä on jo löytänyt toisensa, mutta matka Lappiin on katkennut poliisin pidätettyä heidät. Elmeri Hautamäki on viety takaisin mielisairaalaan, mutta jäljellejäänyt kolmikko, Broman ja Kagelbergit, kehittelevät juonen, jolla Hautamäki saadaan jälleen ulos.

Kohtauksen maskuliinisuuden representaatioiden kannalta on merkillepantavaa Janne-Petteri Bromanin rooli. Ennen juonen täytäntöönpanoa hänet esitetään tärkeänä osana hankkeen suunnittelua ja toteutusta, hänen painottaessa huomaamatonta lähestymistapaa. Kun kolmikko lopulta yön turvin lähtee pelastamaan Hautamäkeä, hänet sysätään nopeasti sivuun ja Kagelbergit ottavat ohjat käsiinsä. Lopulta pelastusoperaatio käsittää jälleen kovaa metelöintiä ja paikkojen hajottamista, maskuliinisen aggression ja voiman ilmentymiä.

Kaksosten moukaroidessa ja poratessa Hautamäkeä vapauteen [00:23:40–00:23:57], kuvassa nähdään sairaalan yövalvoja (suurikokoinen mies) huoneessaan. Valvoja lukee pornolehteä ja kuuntelee korvakuulokkeistaan Frederikin hittikappaletta *Tsingis-Khan*. Kappale kuuluu ohuena, vaimeana ja suodattuneena vasten ulkopuolelta kuuluvaa metelöintiä. Aggressiivisen maskuliininen kappale ja kohtauksen misé-en-scene luovat kuvan hoitajan sisäisestä miehisestä maailmasta, johon tämä on tällä hetkellä uppoutunut, ja jota sairaalan tapahtumat eivät koske. Hän on suljettuna pornolehden ja Frederikin musiikin hypermaskuliiniseen kuplaan.

Kohtauksen viesti on kaksinainen. Yksiselitteisen maskuliininen voima näyttäytyy lopulta, Hautamäen päästessä jälleen vapauteen, validina keinona ongelmanratkaisussa. Toisaalta Hautamäen pelastuminen johtuu yövalvojan maskuliinisuudesta kumpuavasta inkompetenssista. *Tsingis-Khan* -kappale näyttäytyy tässä kohtauksessa hyvän onnen tuojana, jonka luoman suojan alla ryhmä pystyy onnistumaan hankkeissaan.

Edellä esitellyissä kahdessa tapauksessa Frederikin musiikki on kytkeytynyt artistin musiikkiin yleisestikin liitettyyn äärimaskuliinisuuteen, joka kohtauksissa ilmenee aggressiivisuutena ja voimaan nojaavana toimintana. Elokuvan kolmas ja viimeinen Frederik-kohtaus on kuitenkin radikaalisti kahdesta edellisestä poikkeava.

Frederikiä kuullaan elokuvassa viimeisen kerran Lapissa, hiukan elokuvan puolen välin jälkeen. Ryhmä on tässä vaiheessa päässyt määränpäähensä, Kautokeidon Paskakönkäänkurulle, ja löytänyt perääntyvien SS-upseereiden vuonna 1944 mukanaan kuljettaman kulta-arkun. Ryhmä lähtee kurulta tarkoituksenaan selvittää, kuinka kulta saataisiin vaihdettua rahaksi. Matkan varrella Hautamäen psyykelääkkeet ovat päässeet loppumaan ja hän aiheuttaa mielipuolisella käytöksellään kolarin, jossa ryhmää kuljettanut Dodge Aspen tuhoutuu ajokelvottomaksi. Kolarissa Hautamäen ajatukset selviävät ja hän muistaa vanhan helmivaaralaisen pankkiirin, Karl-Heinz Rummeniggen joka voi auttaa. Lisää apua tilanteeseen saadaan, kun paikalle saapuu kuin tyhjästä bussi (jälleen Dodge-merkkinen ja vanhaa vuosimallia), jonka ryhmä, käteisen ollessa vähissä, lunastaa itselleen yhdellä kultaharkolla.

Frederik soi lyhyessä kohtauksessa, jossa ryhmä matkaa kohti Helmivaaraa [00:52:45–00:53:08]. Soiva kappale on jälleen *Tsingis-Khan*. Tällä kertaa kappale kuullaan James Kagelbergin soolotulkintana. Kohtauksen yleistunnelma on kaurismäkeläisen koruton ja koostuu kolmesta

kuvasta. Ensimmäisenä nähdään yleiskuvaa Lapin arktisen alueen tyhjyydessä kiitävästä bussista. Toinen kuvakulma on puolilähikuva Jönssistä, joka laulaa tupakka suussa ja autoa ohjaten *Tsingis-Khania* bussin äänentoistoon. Jönssi katsoo peruutuspeiliin, josta kuva leikataan erikoislähikuvaan peruutuspeilistä. Peruutuspeilissä näkyy kolmen matkalaisen kasvot, jokainen sulkeutuneena omaan maailmaansa. (Ks. kuva 4)



Kuva 4. Kuskien ja matkustajien välinen etäisyys.

Kohtauksen äänisuunnittelu eroaa edellisistä esimerkeistä realismillaan. Jönssin laulu kuuluu käsittelemättömänä ja karuna, ja auton moottorin kohina kuuluu voimakkaana laulun taustalla. Kohtauksen näkö- ja kuulokulma fokusoituu selkeästi Jönssiin ja tarkastelee tämän sisäistä maailmaa. Muu ryhmä nähdään etäällä Jönssin näkökulmasta, peilin kautta, kuin lasin takaa. Kohtauksen rakentama kuva alleviivaa Jönssin maailmaa, johon elokuvan kuluessa on viitattu ja johon puhtaimmillaan ja ideaalitulanteessa mahtuvat vain laulu ja auto.

Road-elokuvassa auton ja kuskien dynamiikka on tärkeää. Auton rooli korostuu paitsi paikkana, myös identiteetin peilinä (Römpötti 2012, 152-153). (Ja onhan auto yksi merkittävimpiä kerskakulutuksen kohteita.) Siksi onkin mielenkiintoista, että kohtauksessa, jossa fokus on korostetuimmin kuskissa tien päällä, ja kuskien kokemusmaailmassa, menopelinä on rämä bussi, väliaikainen ja tien poskesta löytynyt kulkuväline. Kohtaus on selkeä kuva utooppisesta tilasta Jönssin näkökulmasta, jossa kaikki häneen ulkopuolelta kohdistuvat paineet ja odotukset on nostettu hänen yltään ja jäljellä on vain loputtoman tien laajuus ja toisaalta moottoriajoneuvon suljettu todellisuus. Suljettua maailmaa korostaa äänisuunnittelu ja Jönssin kuivana ja kaiuttomana soiva ääni.

Maskuliiniset samaistamiset eivät ole kohtauksessa edellisiin Frederik-kohtauksiin nähden yhtä ilmiselvästi esillä. Mieluummin *Tsingis-Khan* näyttyy tässä kohtauksessa peilinä ja symbolina

tielle ja Lapille, sekä ajattomalle tilalle, johon ryhmä on sulautumassa. Ensimmäisen kuvan loputtomana levittäytyvä Lapin erämaa – joka nähdään myös seuraavassa kuvassa, jossa maisema vilistää ohi ikkunassa – on *Kummeli Kultakuumeen* kuvakerronnassa selkeimmin amerikkalaistettu Lappi-kuva, historiaton ja ajasta irrallinen, ikuisuuden henkeä uhkuva, tyhjä luonnontila (vrt. Baudrillard 2010/1988).

Erityisen mielenkiintoiseksi kohtauksen musiikillinen suunnittelu tulee, kun *Tsingis-Khanin* kertosaäkeistöstä tuttu pääteema liukuu tiukan diegeettisestä äänestä ei-diegeettiseen musiikkiin [00:53:06]. Bussin sisäisen tilan äänet vaimenevat, ja äänellisen tilan valtaa sooloklarinetti, joka toistaa *Tsingis Khanin* kertosaäkeistön melodiaa, kunnes sävellaji vaihtuu kesken fraasin, ja klarinetti siirtyy soittamaan elokuvan Lappi-teemaa. Musiikki päättyy triangelin kellomaiseen kilahdukseen ja rytmikapuloiden vaimeisiin naputuksiin. Kontrastina kohtauksen lauluun, tässä kohtauksen päättävässä ei-diegeettisessä musiikissa on runsaasti tilakaikua mukana, joka korostaa auton suljetun todellisuuden ympärillä levittyvän maiseman laajuutta.

Lappi-teemaa, joka myötäilee kohtauksessa *Tsingis Khanin* melodiaa, käytetään *Kummeli Kultakuumeessa* vaihtelevin tavoin. Motiivi on G-mollissa soiva melankolinen melodia, joka kulkee viidennen ja seitsemännen asteen välillä, päättyen lopulta perussäveleen. Melodiapätkän käyttö elokuvassa on ristiriitaista. Yhtäältä melodia linkittyy menetykseen ja kuolemaan; se soi kun Elmeri Hautamäki kertoo matkatovereilleen kuolevansa kuukauden kuluttua [00:28:20–00:28:55] ja kun Janne-Petteri Broman joutuu eroon uudesta rakastetustaan, Eugen von Lahtisesta [01:11:52–01:12:05]. Toisaalta melodia soi myös kohtauksessa, jossa ryhmä saavuttaa matkansa määränpään, Kautokeinon [00:40:35–00:40:48]. Lappi-teeman voikin ajatella liittyvän katkeransuloiseen luopumisen tunteeseen. Saavutettuaan päämääränsä matkaajien on luovuttava matkanteosta ja tien päällä olemisesta, mikä on road-elokuvassa tärkein olemisen muoto. Yhtälailta teema vihjaa, että vapautta, jonka Hautamäki löytää, seuraa kuolema ja että Bromanin tulisena syttynyttä rakkautta seuraa ero rakastetusta.

Mitä bussikohtauksessa soivasta *Tsingis Khanista* ja sitä myötäilevästä ja siihen yhdistyvästä Lappi-teemasta sitten pitäisi ajatella? Lappi-teema merkitsee tässäkin kohtauksessa yhden tien loppua. *Tsingis-Khanin* ja Lappi-teeman yhteensulautuminen on kerronnallinen leikkauspiste, jossa neljän päähenkilön matka saa päätöksensä. Tässä vaiheessa Hautamäki on pystynyt (tavallaan) toteuttamaan verenperimänsä saneleman kohtalon, ja muu ryhmä on saanut käsiinsä kultaa, eli sen, mitä lähti Kautokeinosta asti hakemaan. *Tsingis Khan* taas liittyy James Kagelbergiin ja hahmon

utooppiseen hetkeen: bussin ratin takana Jönssi on eniten yksin koko elokuvan aikana, sulkeutuneena täydelliseen maailmaansa, mihin kuuluu verkkainen matkanteko, tupakan polttaminen ja iskelmän laulaminen, eikä muu ryhmä pääse häntä häiritsemään kuten pääsisi henkilöautossa. Lappi-teema kuitenkin vihjaa, ettei tämäkään auvo ole pysyvää.

Melankolinen musiikki vihjaa myös tulevasta vaarasta. Ryhmä kantaa mukanaan mystistä aarretta, joka heidän tietämättään usuttaa SS-jääkäri Peter Northin heidän peräänsä. Tämän kohtauksen jälkeen elokuvan kerronnalliset keinot siirtyvätkin kauemmas road-elokuvan keinoista ja lähemmäs toiminnallista seikkailuelokuvaa.

Frederik-kohtauksia, etenkin viimeistä on syytä tarkastella hahmotoinnin kannalta. Elokuvan ääniraidalle ei tavallisesti ole edullista toistaa tai esittää realistisesti jokaista mahdollista ääntä, joita kuvassa näkyvässä tilanteessa olisi mahdollista kuulua, sillä se johtaisi epämääräiseen kakofoniaan. Sen sijaan ääniraidan tulisi priorisoida tiettyjä ääniä ja häivyttää muita, rakentaen uskottavaa ja katsojan sisäistettävää kokonaiskuvaa. (Chion 1990, 109.) Tämä antaa ääniraidalle mahdollisuuden rakentaa elokuvassa kokonaisvaltaisia aistillisia kokemuksia; äänen avulla voidaan rakentaa esimerkiksi mielikuvia kosketuksesta (ibid. 111). Minkälaisia aistillisia kokemuksia edellä esitellyissä kohtauksissa sitten rakennetaan?

Ensimmäisen Frederik-kohtauksen äänisuunnittelu rakentaa aggressiivista äänimaailmaa. Poikkeuksellisen kovalla volyymilla soiva musiikki, muskeliauton ärjyvä moottori ja sattumanvaraisen törmäilyn äänet sysäävät lyhyet dialogin katkelmat sivuun. Ajassa 00:15:08 kuva leikkaa elintarviketehtaan alijohtajan toimistoon, jonka äänimaailmaa hallitsee ilmastointilaitteen huminan hermostuttava kenttä. Piinaavaa hiljaisuutta korostavat papereiden voimakas rapina, kun alijohtaja kaivaa laatikostaan poretabletteja. Hiljaisuuden katkaisee ulkoa kuuluva ulvovien renkaiden ääni. Kun alijohtaja ryntää ulos revolverineen, *Titanic* ja aggressiivinen kakofonia ottavat jälleen äänimaailman haltuunsa.

Sekä törmäilyn ja musiikin kakofonia, että poretablettipussin rapina tuntuvat hyvin kehollisilta. Toimiston hiljaisuudessa äänen tarkkuus hahmotti ja luo tunnetta tarkasta kosketuksesta ja kuivan paperipussin tunteesta. Ulkopuolella tunne on kaoottisempi. Musiikki jyrää alleen esimerkiksi autoa väistelevien työntekijöiden oletetut kauhunhuudot, mutta auton törmäillessä laatikoihin iskujen äänet nousevat selvästi esiin hyvin aineellisina, kehollisina.

Seuraavassa Frederik-kohtauksessa äänimailma kertoo tapahtumista sekä kuvan sisällä että sen ulkopuolella. Yövalvojan korvakuulokkeista kuuluva musiikki rakentaa suljetun ympäristön, kun kuvan ulkopuolelta kuuluva hävityksen ääni moukarin kumeine iskuineen ja särkyvän lasin äänineen kuvaa epämääräistä pelastusoperaatiota koomisen liioittelun keinoin.

Kolmannessa Frederik-kohtauksessa ääni ja kuva asettuvat epäsuhtaiseen ja ristiriitaiseen asemaan toisiinsa nähden. Komedian maailmassa tätä voidaan kutsua sopivaksi ristiriitaisuudeksi. Sopiva ristiriitaisuus tarkoittaa kahden näennäisesti epäsuhtaisen merkin yhteensovittamista, jolloin ne rikkovat odotusta elokuvallisesta realismista tai synkresiksestä. Elokuvan teho pohjaa kuvan ja äänen yhteensovittamiselle, joka toimii kerronnan tasolla tuoden yhteen valikoituja elementtejä tyydyttävällä ja uskottavalla tavalla, sekä laajemmin audiovisuaalisella tasolla, jossa kuva ja ääni rakentavat koherentin ja realistiselta vaikuttavan kuvan (Chion 1994, 63–64). Komediaelokuva pyrkii kuitenkin rikkomaan tätä harmoniaa, sovittaen epäsuhtaisia pareja vastakkain odottamattomalla ja yllättävällä tavalla, jolloin lopputulemana on huvittunut reaktio katsojassa, tämän tunnistaessa kokemansa elokuvallisen todellisuuden ristiriitaisuuden (Heiser 2016, 15–17).

Kolmas Frederik-kohtaus toimii kuvallisella tasolla introspektion hetkenä James Kagelbergille. Kohtaus koostuu kolmesta kuvasta. Ensin nähdään laajakuva, jossa bussi kiittää halki Lapin erämaan. Sitä seuraa puolilähikuva Jönssistä auton ratissa, ja lopuksi nähdään erikoislähikuvasta auton taustapeilistä, josta heijastuvat matkalaisten kasvot. Tunnelma on koruton ja lakoninen. Myös meluisaksi rakennettu äänimaisema alleviivaa tätä; kohtaus tuntuu suorastaan naturalistiselta. *Tsingis Khan*, Jönssin lauluvalinta, ja erityisesti tuskallisen läpituken ja nasaali laulu itse, kuitenkin samalla rikkoo herkän naturalistista kokonaiskuvaa. Sooloklarinetin liittyminen mukaan hämmentää tilannetta edelleen. Efekti on tietysti koominen. Kohtaus rakentuu loogisesti eikä tunnu rikkovan elokuvallista realismia. Jönssin laulu- ja puheäänien värit ovat tulleet tässä vaiheessa elokuvan katsojalle selviksi. Yhtäläillä katsoja on tottunut *Kummeli Kultakuumeen* tapaan hyödyntää realistisen Suomi-elokuvan kerronnallisia keinoja. Kohtaus rikkookin odotusta kohtauksen sisällöstä, tuoden herkän kohtauksen keskiöön nasaalin ja kuivan a cappella -tulkinnan Frederikin machosta hitistä, ja myöhemmin asettaen kyseisen kappaleen lyyrisen ja herkän musiikin asemaan sooloklarinettikehittelyllä.

5.2. Iskelmä ja yhtenäiskulttuurin Suomi sekä sen kritiikki

Puhuin aiemmin *Kummeli Kultakuumeen* ottamista melko suurista vapauksista historiallisten ja maantieteellisten faktojen suhteen (ks. luku 4). Elokuvan Suomi ei mahdu maantieteellisen Suomen rajojen sisäpuolelle ja Suomen ja Euroopan historia on anakronismien ja vaihtoehtohistorioiden läpäisemää, kaikkine salaisine natsi-seuroineen. Miten iskelmä- ja populaarimusiikki sitten toimii tässä historiallisessa sekametelisopassa? Kuten aiemmin totesin, lähdemusiikin ja erityisesti valmiin populaarimusiikin käyttö elokuvassa viittaa aina jonkinlaiseen historiallisuuteen, sillä valmis musiikki on ollut, ja on vastakin, olemassa itsenäisenä teoksenaan elokuvan ulkopuolella (Kassabian 2001, 2–3). Juuri populaarikulttuuriin sisäänkirjoitettu historiallisuus näkyy *Kummeli Kultakuumeen* tavassa käyttää musiikkia. Iskelmämusiikin käytössä ei elokuvassa sorruta anakronistisuuteen, vaan elokuvassa diegeettisenä soiva musiikki on periodikorrektia ja julkaistu ennen vuotta 1984. Periodikorrekti musiikki onkin oiva tapa rakentaa historiallista tilaa (ibid. 70).

Iskelmämusiikki on eklektinen mutta leimallisen suomalainen genre; lähin käännös sanalle iskelmä löytyy saksankielisestä sanasta schlager. Iskelmän voi käsittää myös suomalaiseksi olemisen tavaksi. Matti Jurvan sanoin ”iskelmä on laulu, jonka toisen puolen ihmiset osaavat valmiiksi, ja toisen ostavat” (von Bagh & Hakasalo 1986, 7). Tämä viittaa vahvaan yhtenäiskulttuuriseen ja nostalgiseen kokemukseen, jonka iskelmästä voi löytää. Se on musiikkia, jonka sisältö on jo entuudestaan tuttua, ja joka representoi yhteistä suomalaista kokemusta, jonka kukin suomalainen saattaa ymmärtää.

Juuri tietty rahvaanomaisuus liittyy iskelmän käyttöön myös *Kummeli Kultakuumeessa*. Iskelmämusiikki, kuten sanottua, yhdistyy Kagelbergin veljeksiin ja erityisesti James Kagelbergiin. James Kagelbergin hahmo esitetään elokuvassa selvimmin ns. tavallisena suomalaisena miehenä. Hänen veljensä taas esitetään filosofisena ajattelijana ja älykkönä, joka lopulta väittelee itsensä ennätysajassa tohtoriksi, ja kaksi muuta matkakumppania ovat ikänsä laitoksessa elänyt skitsofreenikko sekä hienosteleva homoseksuaali. James Kagelbergiä taas kiinnostavat autot, tupakointi, rento elämä ja laulu – ”tavallisen miehen kiinnostuksenkohteet”.

Iskelmä toimii myös James Kagelbergin linkkinä tavanomaisen suomalaisuuden kokemukseen. Hänet ja hänen veljensä on syrjäytetty yhteiskunnan taholta ja heitä pidetään suurilta osin yhteiskuntaan sopeutumattomina. Elokuvan alussa he ovat työministeriön työllistämiskokeilussa, eivätkä näytä suoriutuvan yksinkertaisesta varastotyöstään ilman kummelluksia. Iskelmä toimii tätä

vasten mahdollisuutena osallistua suomalaiseen kokonaiskertomukseen ja olla osana kansakuntaa. Yhtäläillä iskelmämusiikille on ominaista karheiden kertomusten ja eletyn elämän kuvaaminen (von Bagh & Hakasalo 1986, 8); tässä mielessä *Kummeli Kultakuumeen* iskelmämusiikin käyttö peilaa Kagelbergin veljesten traagista tarinaa perheensä hylkääminä lapsina ja yhteiskunnan hyljeksiminä raggareina.

Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo kuvaavat iskelmän aihealueita tuttuina kertomuksina ja tarinoina haaveista, jotka usein jäävät perinteisen historiankirjoituksen ja taiteen tarinoiden ulkopuolelle. Iskelmän kuvaama maailma on sekä utooppista että realistista, ja siihen liittyy esiintymislavojen nostalgiaa ja suomalaista muistitietoa. (Von Bagh & Hakasalo 1986, 8.) *Kummeli Kultakuumeen* selkein ja realistisin historiakuva muodostuukin juuri iskelmän kautta. Elokuva tuntuu suhtautuvan kriittisesti (tai vähintäänkin hällä väliä –asenteella) perinteiseen historiankirjoitukseen sotahistorioineen. Sen sijaan historiankirjoituksen hyljeksimästä populaarista rakentuu elokuvassa historiallisesti korrekti kuva. (On tietenkin mainittava, että historian tutkimus on muuttunut sitten 1980-luvun ja nykyään populaarikulttuurin historiaa tutkitaan runsaasti.) Tämä näkyy selvimmin kohtauksessa, jossa kuullaan elokuvan aikana viimeisen kerran iskelmämusiikkia [00:56:38–01:01:40]. Ryhmä on saanut vaihdettua yhden kultaharkon rahaksi, ostanut uuden auton, matkailuvaunun sekä uudet vaatekerrat ja päätyy yöpymään tienvarsimotellin pihalla. Kohtauksen alussa kuullaan Jukka Kuoppamäen kappale *Kultaa tai kunniaa* (1973)⁶, joka voi nähdä viittaavan elokuvan kullanetsinnän teemaan.

Musiikin äänilähteeksi paljastuu nelihenkinen yhtye, joka esiintyy motellin baarin lavalla. *Kultaa tai kunniaa* –kappaleen loputtua yhtye lähtee tauolle, jonka aikana Dean Kagelberg maksaa yhtyeelle, jotta nämä antaisivat hänen veljensä Jönssin liittyä laulajana mukaan keikalle. Jönssin kuullaan esittävän kolme kappaletta yhtyeen riveissä: Paula Koivuniemen tunnetuksi tekemät kappaleet *Aikuinen nainen* (1982)⁷ ja *Tummat silmät, ruskea tukka* –kappaleet (1980)⁸ sekä Fredin tunnetuksi tekemän *Avaa sydämesi mulle* –kappaleen (1974)⁹. Live-tilanne korostuu äänisuunnittelussa. Kappaleiden sovitukset ovat riisuttuja, soundimaailmaa dominoi halvahkon kuuloinen sähköpiano ja Jönssin laulu soi voimakkaan kaiutettuna.

⁶ Säv. & san. Jukka Kuoppamäki, 1973. Es. ravintolaorkesteri. Finnkino Oy 2004.

⁷ Säv. Gaetano Savio: *Maledetta Primavera*. Suom. Kaisu Liuhala, sov. Esa Nieminen, 1982. Es. Heikki Vihinen (laulu) ja ravintolaorkesteri. Finnkino Oy 2004.

⁸ Säv. J. Barnel, D. Vezolles, Michel Jouveaux: *Le Coeur Somnambul*. Suom. Raul Reiman, sov. Esa Nieminen, 1980. Es. Heikki Vihinen (laulu) ja ravintolaorkesteri. Finnkino Oy 2004.

⁹ Säv. Matti Siitonen, san. Vexi Salmi, 1974. Es. Heikki Vihinen (laulu) ja ravintolaorkesteri. Finnkino Oy 2004.

Jönssin aloittaessa laulunsa kuvassa nähdään lähikuvaa Jönssin hikisistä kasvoista, hänen pälyillessään ympärilleen hermostuneesti. Itsevarmana hahmona ja luontevana laulajana aiemmin esitetty James Kagelberg näyttäytyy tässä kohtauksessa epävarmana.

Aikuinen nainen –kappaleen voi nähdä kuvaavan ryhmän tilannetta. Jos *Kummeli Kultakuumeesta* voi löytää Römpötin ajatuksen mukaisesti road-elokuvalla tyypillisen valaistumisen tai oivalluksen hetken, se konkretisoituu tässä esityksessä. *Aikuisen naisen* lyriikat käsittelevät kypsytyden tuomaa itsevarmuutta ja keskinäisen ystävyyden ja rakkauden merkitystä vaikeuksien edessä. Sanoitus puhuu naisnäkökulmasta, hyläten perinteisen maskuliinisen pullistelun ja nojaten vilpittömään ja intiimiin kerrontaan. Elokuvan ja erityisesti ympäröivän kohtauksen kannalta merkittävin osa kappaleesta on säepari kappaleen kertosäkeessä: ”Kaiken me jaamme / Toisiamme tukekaamme.” Ryhmä on matkan edetessä kasvanut omaa etuaan tavoittelevista yksilöistä kiinteäksi yksiköksi, joka ei selviäisi yksin – ja mikä tärkeintä, ryhmän jäsenet ovat ystäväystyneet keskenään. Myöhemmin samassa kohtauksessa Broman joutuu kahakkaan yritettyään löytää baarin miesasiakkaista tanssiseuraa. Yksi asiakkaista uhkaa Bromania väkivallalla ja ilmoittaa tälle, että ”meillä päin ei tollasia poikia katella”. Tämän seurauksena Hautamäki mukiloi ystävänsä uhanneen homofobisen miehen tajuttomaksi.

Kohtaus paitsi kuvaa ja konkretisoi päähenkilöryhmän yhteen nivoutumista, myös peilaa kliseistä junti-Suomen mielenmaisemaa ja tanssilavojen rouheaa, alkoholintuoksuista romantiikkaa. James Kagelbergin tulkitsemat kappaleet käsittelevät toveruutta, vastoinkäymisten voittamista, itsenäisyyttä sekä tietysti rakkautta. Kuin alleviivatakseen tanssilavakulttuurin kokemusta, kohtaus päättyy tappelun nujakkaan ja rakkauden löytymiseen; Elmeri Hautamäkeä tanssittanut prostituoitu, Vanessa, ihastuu tähän ikihyviksi Hautamäen näytettyään (stereotyyppisen miehekkäät) kyntensä tappelussa.

Kuten todettua, iskelmään liitetään leimallisesti nostalgian pohjaväreilyä. Musiikkityyli henkii yksinkertaista haikeutta ja elettyä elämää, johon kuulijan on helppo tarttua. *Kummeli Kultakuumeessa* iskelmällinen nostalgia tuntuu kuitenkin saavan muitakin merkityskerroksia. Elokuvan julkaisuhetkellä, vuonna 1997, elettiin suomalaisen nostalgian huippukautta, ja vielä puoli vuosisataa sitten neuroosina pidetystä kaihomielestä oli tullut koko kulttuurin ja vuosituhannen lopun kokemuksen läpäisevä ilmiö (Heinonen 2012, 284). 1990-luku oli paitsi vuosituhannen, niin myös Neuvostoliiton ja kommunismin loppu, ja toisaalta Suomen EU-jäsenyyden myötä

uudenlaisen eurooppalaisen suomalaisuuden alku (ibid, 298; ks. myös Kallioniemi & Karvo 2017, 29). 1990-luku merkitsi myös murrosta ikärakenteessa: 1990-luvulla suuret ikäluokat alkoivat saavuttaa 50 ikävuoden rajapyykkiä, jonka on nähty aiheuttavan sekä fysiologisia että psykologisia muutoksia ja tekevän ihmisen viimeistään tässä vaiheessa kouriintuntuvalla tavalla tietoisiksi omasta kuolevaisuudestaan. Toisen maailmansodan jälkeinen babybuumi tuotti 1990-luvun lopulla nostalgiabuumia. (Heinonen 2012, 299.)

Kummeli-ryhmän jäsenet eivät kuulu suuriin ikäluokkiin. Vanhin ryhmän ydinelikosta, Heikki Silvennoinen, on syntynyt vuonna 1954, muut kolme, Heikki Hela, Timo Kahilainen ja Heikki Vihinen, vuonna 1964. Voidaan siis ajatella, että ryhmän jäsenet eivät kuulu 1990-luvun lopun suomalaisen nostalgiabuumin otollisimpaan kokijaluokkaan. Tämä ei tarkoita, etteikö *Kummeli Kultakuumetta* voisi pitää nostalgisena elokuvana, tai ettemmekö voisi esittää elokuvan kuuluvan 1990-luvun nostalgiabuumin synnyttämään populaarien teosten ryhmään. Elokuvasta henkii kaihomielinen tunne menneestä ajasta. Elokuvan päähenkilö, Elmeri Hautamäki, vaalii nostalgista suhdetta suomalaistetun lännensankarin kaltaiseen isäänsä ja hänen resuusiin kumppaneihinsa. Elokuvan nykyhetki, vuosi 1984, on romantisoitu kuva maaseudun Suomesta. Nykyhetken nostalgiaa alleviivataan iskelmämusiikin käytöllä. 1980-luvun Suomi oli kokenut muun muassa punkin ja uuden aallon tuulet, mutta ”uusi soundi” loistaa elokuvassa poissaolollaan. Miksi näin? Tietenkin siksi koska iskelmä ei ole uutta soundia. Iskelmän nostaminen käytännössä elokuvan ainoaksi suomalaisen populaarikulttuurin muodoksi ja peiliksi pyrkii rakentamaan kuvaa kadonneesta, selkeän yhtenäiskulttuurin hallitsemasta Suomesta.

Elokuvan Suomi-kuvassa onkin kuviteltujen yhteisöjen tuntua. Kuvitellulla yhteisöllä tarkoitetaan yleensä kansakuntaa tai yhteisöä, joka rakentuu kansallisen tai muuten yhteisön jäsenet yhteen tuovan narratiivin ympärille. Narratiivi luo yhtenäisyyden illuusiota. Se nivoo maan kansalaiset yhtenäiseksi ryhmäksi, jotka eivät muuten ole yhteydessä toisiinsa. Tarinallinen yhteys paitsi ylittää esimerkiksi etnisiä, seksuaalisia ja luokkarajoja, myös kätkee näkyvistä syrjinnän, jota valtavirrasta poikkeavat tai muuten erilaiset ihmisryhmät joutuvat kokemaan. (Anderson 1983; Kooijman 2013, 44.)

Kummeli Kultakuumeessa tämä kuviteltu yhteisö rakentuu nostalgian kautta. Elokuvan Suomi on iskelmä-Suomi, maaseutujen Suomi ja Lapin koskemattoman luonnon Suomi. Se on myös Suomi, joka pyrkii hiljentämään vähemmistönsä ja muuten tarinallistettuun suomalaisuuteen kuulumattomat ihmisryhmänsä.

Nostalginen Suomi-kuva joutuukin *Kummeli Kultakuumeessa* irvailun ja kritiikin kohteeksi. Elokuvan protagonistit ovat loppujen lopuksi hyljeksittyjä henkilöitä. Heillä ei ole paikkaa yhteiskunnassa tai kansallisessa tarinassa, ja he joutuvat kohtaamaan yhteisön mielivallan yksilöinä ja lähtökohtaisesti alakynteen jääneinä. Mielenterveysongelmaiseksi leimattu Hautamäki suljetaan mielisairaalaan, karun lapsuuden kokeneita Kagelbergin kaksosia pyritään väkipakolla sopeuttamaan yhteiskuntaan ja homoseksuaalinen Broman pyritään vaientamaan ja sysäämään syrjään. Nostalgia häivyttää erilaisuuden näkyvistään; on helpompaa tuntea ja haikailla yhtenäisyyden perään, kun yhtenäisyyttä rikkovia elementtejä ei näe.

Sorretut hahmot löytävät kuitenkin voimaa toisistaan ja itsestään. Virkavalta ja väkivaltakoneisto saa nenilleen ja tulee nolatuksi ja äärimmäinen pahuuskin, mystisillä voimilla siunattu SS-mies, joutuu taipumaan, ei nostalgisen yhtenäisyyden vaan erilaisuuden voiman edessä. Tässä mielessä *Kummeli Kultakuume* on puolustuspuhe individualismin puolesta. Ihmisen oikeus olla oma itsensä, mitä se ikinä merkitseekään, on elokuvan ydinteesi. Yksilön identiteetin pitäisi aina olla yksilön itsensä käsissä.

Individualistista kapinahenkeä alleviivataan myös elokuvan sisällölliset teemat summaavassa päätöskappaleessa, joka soi elokuvan lopputekstien aikana. Timo Kahilaisen elokuvaa varten säveltämä *Laulu erilaisuudesta* flirttailee tyyllisesti selkeästi suomalaisen poliittisen laululiikkeen musiikin kanssa. Kappaleessa rumpuja soittanut Anssi Nykänen kertoo Kahilaisen halunneen kappaleeseen ”Ultra Bra ja Kaj Chydenius –tyylistä vasemmistojazzia” (Yleisradio 2016).

Kappaleen genrevalinta sekä sanoitus näyttäytyvät selvänä valtakulttuurin kritiikkinä. Kertosäkeistössä lauletaan seuraavasti: ”Sillä erilaisuus, se minussa on / Sitä pelkätte, verenimijät! / Sillä erilaisuus, se voimani on / Vaviskaa, te paskiaiset!” Edellisessä luvussa tarkastelin elokuvan stereotyyppisiä homohahmoja problematisoiden elokuvan tapaa kuvata vähemmistöjä. Loppujen lopuksi elokuvan suhdetta vähemmistöihin on kuitenkin vaikea pitää pahantahtoisena. Pikemminkin elokuvan kuvaama homogeenisyyteensä sulkeutunut kansallisvaltio on pahantahtoinen, ja marginalisoidut ja stereotyyppisenä nähdyt vähemmistöt tämän valtion uhreja – sekä myös määrätietoisia ja vapauteensa kurkottavia voimanpesiä. Yhteiskunnan rakenteellisen sarron uhriksi joutuminen ei siis tarkoita, etteikö marginalisoidulla yksilöllä olisi oikeutta ääneensä. Päinvastoin, marginalisoidun tulee huutaa äänensä kuuluville, sillä se on muutoksen ääni.

6. Lopuksi

Olen pro gradu -tutkielmassani tutkinut musiikin käyttöä suomalaisessa komediaelokuvassa *Kummeli Kultakuume*. Ensimmäisessä analyysiluvussa (luku 4) tutkin elokuvassa käytettyjä johtoihteita tai johtoihteen kaltaisesti käytettyjä teemoja ja kappaleita. Toisessa analyysiluvussa (luku 5) tarkastelin elokuvassa käytettyä iskelmämusiikkia nostalgian ja postmodernin teorian kautta. Elokuvamusiikin merkityksiä luovat samaistamiskäytännöt ovat olleet tutkimukseni keskiössä.

Ensimmäisenä käsittelin elokuvan pääteemaa, joka on *Kummeli Kultakuumeessa* eniten käytetty ja soiva musiikillinen teema tai aihe. Pääteema myös muuttuu elokuvan edetessä. Teeman voi ajatella koskettavan ja kommentoivan koko päähenkilönelikon matkaa kohti Lapin kulta-aarretta ja takaisin, mutta ensisijaisesti pääteema liittyy Elmeri Hautamäen hahmoon ja tämän vapaudenkaipuuseen ja vapauden kokemukseen. Ensimmäisen kerran tämä utooppinen pääteemaa kuullaan elokuvan alkutekstien aikana, jolloin teema soi orkestroituna ja mahtipontisena. Tässä kohtauksessa pääteema kommentoi melankoliseen ja tunteikkaaseen sävyyn Hautamäen toivotonta tilannetta Nicksulan mielisairaalassa. Myöhemmin, kun Hautamäki pääsee karkujalalle, pääteema soi vaatimattomampana ja eleettömämpänä bändisovitukseksi kiireettömässä autoilukohtauksissa. Näissä kohtauksissa uudistunut pääteema kytkeytyy Hautamäen tuntemaan vapauden tunteeseen, jota hän tien päälle päästyään kokee.

Seuraavaksi tutkin *Erika*-marssin käyttöä natsien ja natsikullan musiikillisena merkinä. *Erikan* käyttö *Kummeli Kultakuumeessa* rikkoo jossain määrin perinteistä johtoihteyttä: kolmannen valtakunnan marssikappale kantaa mukanaan suurta historiallista lastia, jonka myötä tämänkaltaisen musiikin käyttö elokuvissa rikkoo sulauttavien samaistamisien mahdollisuuksia, jotka kenties johtoihtejatteluun usein liittyvät. *Erika* liitetään kuitenkin samalla tiiviisti elokuvan pääantagonistiin, SS-upseeri Peter Northiin, ja hänen kumppaneihinsa sekä natsien kulta-aarteen mystiseen voimaan. *Kummeli Kultakuumeen* natsit ovat vaaleine hiuksineen, korkeine saappaineen ja huoliteltuine olemuksineen kliseisiä karikatyyrejä (kuten kenties suurin osa elokuvan hahmoista muutenkin on). *Erika*-marssia käytetään elokuvassa ei-diegeettisenä musiikkina, mutta kappale soi ns. *lofi*-versiona, toisin sanoen äänenlaadultaan heikkona. Huonolaatuisena soiva natsimarssi tuntuu samaan aikaan etäännyttävältä sekä antagonistien karikatyyristä luonnetta alleviivaavalta ja hahmotoivalta keinolta.

Kartano-teema on mielenkiintoinen teema *Kummeli Kultakuumeessa*, ja se liittyy elokuvassa erityislaatuiseen kohtaukseen. Kartano-teemaa kuullaan ainoastaan kohtauksissa, jotka sijoittuvat Eugen von Lahtisen kartanolle ja jotka kuvaavat Eugen von Lahtisen ja Janne-Petteri Bromanin äkkiä roihahtavaa rakkautta. Kartanokohtaukset eivät muodosta kovinkaan suurta kokonaisuutta, mutta uusi teema ehditään kuulla lyhyessä ajassa kolmesti, jokaisella kerralla erittäin kuuluvasti. Teemasta rakentuukin nopeasti omalla tavallaan Janne-Petteri Bromanin ja homoseksuaalisen rakkauden johtoaihe, joka toimii kuin antiteesinä elokuvan kartanokohtausten ulkopuolella kuvatulle yhtenäiskulttuurin Suomelle, joka karsastaa erilaisuutta ja poikkeavuutta. Kartano-teema ja kartanokohtaukset rakentavat elokuvaan ns. queer-tilan, jossa seksuaalisuuden normit kääntyvät ylösalaisin, vaikka vain hetkeksi. *Kummeli Kultakuume* tekee homoseksuaalisuudesta vitsin, kuten vuoden 1997 suomalaiselta elokuvalta, varsinkin komedialta, saattaakin odottaa. *Kummeli Kultakuume* tuntuu kuitenkin samalla suhtautuvan poikkeuksellisen nopeasti seksuaalivähemmistöihin, antaen yhden elokuvan päähenkilönelikön hahmoista olla homo. Kaiken lisäksi homohahmon kohtalo ei ole traaginen vaan onnellinen. Janne-Petteri Bromanin romanssi on käytännössä *se* rakkaustarina *Kummeli Kultakuumeessa*, rakkaustarina, joka rakentuu kartanokohtausten edetessä. Sen sijaan esimerkiksi Elmeri Hautamäki päätyy kyllä harrastamaan seksiä prostituoidun ja tulevan rakastettunsa Vanessan kanssa, mutta heidän välille syttyvästä rakkaussuhteesta kerrotaan todella vasta elokuvan loppumontaasissa. *Kummeli Kultakuume* osoittautuu siis tästä näkökulmasta katsottuna pohjimmitaan queer-positiiviseksi elokuvaksi.

Broman on *Kummeli Kultakuumeen* selvimmin toiseutettu hahmo, muttei suinkaan ainoa. Elokuvan koko päähenkilönelikko esitetään ryhmänä yksilöitä, joilla ei ole paikkaa 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa ja homogeeniseksi nähdyssä yhtenäiskulttuurissa. Tätä homogeenisen yhtenäiskulttuurin ja kliseisen suomalaisuuden ajatusta elokuva myös ironisoi esimerkiksi tavassaan käyttää iskelmämusiikkia. *Kummeli Kultakuumeen* 1980-luku ei ole nousukauden ja postmodernismin 1980-luku vaan maaseudun Suomi, jonka ainut musiikki on iskelmää. Suomalaiseen iskelmään on tavallisesti liitetty elimellisenä osana suomalaisen identiteetin kuvaus ja nostalgia. *Kummeli Kultakuume* rakentaa muun muassa iskelmää hyväksi käyttäen kuvan homogeenisesta suomalaisuudesta, josta se sitten repii irvailevaa huumoriaan. Elokuvan päättävä, lopputekstien aikaan soiva originaalisävellys *Laulu erilaisuudesta*, joka jäljittelee suomalaisen vasemmistolaisen protestilaulun tyyliä, paitsi soi protestina eriarvoisuutta vastaan, myös alleviivaa elokuvan individualistista viestiä: Janten laki¹⁰ ei sittenkään päde iskelmäsuomessamme.

¹⁰ Janten laki on tanskalais-norjalaisen kirjailijan Aksel Sandemosen *Pakolainen ylittää jälkensä* -romaanissa (1933) esitelty kymmenkohtainen sääntökokoelma, minkä nimi tulee romaanin tapahtumapaikkana toimivasta, fiktiivisestä

Analyysiluvuissa esittelemieni löydösten lisäksi yksi merkittävä oivallus tulee vielä mieleeni. Vuonna 2017, ollessani keskellä kiihkeintä analyysityötä, Suomi juhli satavuotista itsenäisyyttään ja *Kummeli Kultakuume* oli tulossa kahdenkymmenen vuoden ikään. Pyöreiden vuosien mystiikan vuoksi aloin pohtia elokuvan suhdetta syntyhetkensä, vuoden 1997 Suomeen.

Kummeli Kultakuume oli ilmestymisvuotensa katsotuin kotimainen elokuva. *Kummeli Kultakuume* on myös elokuva, joka käsittelee Lapin sodan ja toisen maailmansodan aikaa, traumaattista ajankohtaa Suomen historiassa, tavalla, joka likimain häivyttää sodan näkymättömiin. Sodan aikaista suomalaisuutta elokuvassa edustaa kolme kullankaivajaa, jotka työskentelevät Lapin erämaassa Suomen rajojen ulkopuolella. On kuin sotaa ei olisi näille resuisille hahmoille olemassakaan. He eivät kuitenkaan ole hylkiöitä ja rintamakarkureita vaan lähipiirinsä lämmöllä muistamia erämaiden sankareita ja suomalaisen miehisyyden perikuvia. Samaa tuntua on myös *Kummeli Kultakuumetta* edeltäneessä Kummeli-elokuvassa, *Kummeli Storiesissa*, joka banalisoii sotaa tekemällä siitä arkisen kehyksen, jonka sisällä korsussa kahvia keittelevät sotamiehet kertovat tarinoitaan rauhan ajan Suomesta. Tämä on valtava kontrasti vuoden 2017 näkyvimpään kotimaiseen, *Tuntematon sotilas* -romaanin kolmanteen elokuvasovitukseen (ohj. Aku Louhimies, Suomi 2017), joka nosti suomalaisen sotilaan kokemuksen satavuotiaan Suomen elokuvan keskiöön. Sota oli muutenkin keskiössä Suomi100-juhlavuoden juhlinnassa, kuten se usein Suomen merkkivuosien juhlinnassa on – sodan muisteleminen kuuluukin (kuvitellun) yhtenäisen Suomi-kuvan peruskertomukseen ja -kuvastoon. Minä olen kotoisin Rautjärveltä, eteläkarjalaisesta rajakylästä, jossa talvi- ja jatkosodan muistelulla on henkilökohtaisten kokemuksieni mukaan merkittävän rooli rajaseudun ryhmäidentiteetin rakentajana. Vaikenemalla sodasta ja toisaalta nostamalla etualalle muita kliseisen suomalaisia elementtejä, kuten karjalaismummot, iskelmämusiikin ja Lapin luonnon, *Kummeli Kultakuume* haastaa sodan kyseenalaistamatonta asemaa suomalaisen identiteetin ytimessä.

Susanna Välimäki (2008, 100) on pohtinut, miksi Yleisradion itsenäisyyspäivän elokuvaksi on vuodesta 2000 eteenpäin valittu kahdesta (nyt toki kolmesta) *Tuntemattomasta* yleensä aina Edwin Laineen ohjaus, siis se vähemmän pasifistinen versio. Hän kysyy, onko tämä merkki suomalaisen kulttuurin sotahenkistymisestä. *Kummeli Kultakuumeen* suhde Suomen sotien aikaan herättää

Jante-nimisestä kylästä. Janten lain säännöstö kannustaa rakentamaan kollektiivista harmoniaa pyrkimällä tukahduttamaan yksilöiden individualistisia pyrkimyksiä ja nousua yhteisön ”yläpuolelle”. Ks. esim. <https://en.wikipedia.org/wiki/Law_of_Jante> (luettu 17.6.2018).

pakostikin saman kysymyksen. Mitä jos vuoden 2017 suuri kotimainen elokuva olisikin viitannut kintaalla sotien muistelulle? Jos elokuvat kertovat jotain syntyhetkestään (kuten ne tekevät), yksi *Kummeli Kultakuumeen* viesteistä on, että Suomella on muutakin historiaa kuin vain sotahistoriansa ja että jopa sotien aikana suomalaiset saattoivat elää sodan ulkopuolella. Onko tällainen ajattelu mahdotonta 2000-luvun Suomessa? Toivottavasti ei.

Kummeli Kultakuume tuntui olevan erittäin hedelmällinen alusta audiovisuaaliselle tutkimukselle sekä elokuvamusiikin komediallisten keinojen tutkimukselle. Väitänkin, että tämä pätee myös komediaan yleensä: komediaelokuvien musiikit tarjoavat kompleksisella merkityksenannollaan erityisen mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Kiinnostavien analyysinkohteiden löytäminen ei *Kummeli Kultakuumeen* kohdalla muodostunut haasteeksi, vaan päinvastoin elokuvan tutkiminen osoitti sen olevan musiikilliselta estetiikaltaan varsin rikas. Pikemminkin ongelmia tuotti tutkimusasetelman rajaaminen ja tarkemmin analysoitavien kohtausten valitseminen. Alkuperäisenä tarkoitukseni oli kirjoittaa laajemmin elokuvan äänisuunnittelusta ja etenkin hahmojen puheäänistä, mutta tutkimuksen edetessä huomasin jo elokuvan musiikki tarjoavan vähintäänkin riittävästi analysoitavaa. Audiovisuaalinen analyysi, joka keskittyisi myös ääneen musiikin ulkopuolella, olisi seuraava luonnollinen lähtökohta *Kummeli Kultakuumetta* käsittelevälle jatkotutkimukselle. Jatkotutkimukselle tuntuisikin löytyvän monia mahdollisuuksia.

Olen sivunnut analyysissäni elokuvasta löytyviä maskuliinisuuksien representaatioita sekä pervotiloja, mutta tästäkin aiheesta löytyisi varmasti paljon enemmänkin tutkittavaa kuin mitä olen pystynyt tämän tutkimuksen puitteissa käsittelemään. Queer-tutkimuksen puolesta elokuva tarjoaa mielenkiintoisen alustan kääntäessään normatiivisen yhteiskuntajärjestyksen pääläelleen. Elokuvan päähenkilöt ovat kaikki jonkinlaisia poikkeustapauksia ja vähemmistöjä, joita yhteiskunta pyrkii hiljentämään. Näitä teemoja voisi käsitellä laajemmin puheääniä ja äänisuunnittelua tarkastelemalla sekä soveltamalla tutkimuksessa esimerkiksi erilaisia sukupuolta, seksuaalisuutta ja intersektionaalisuutta luotaavia teorioita.

Genre-elokuvan keinoja ja tyylejä sekoittavana elokuvana *Kummeli Kultakuume* tarjoaa myös mahdollisuuksia esimerkiksi postmodernistisen elokuvan tyylikeinojen tutkimukselle suomalaisen elokuvan piirissä. Postmodernia kulttuuriteoriaa voisi hyödyntää myös elokuvan tavassa käyttää nostalgiaa suhteessa historiaan. Elokuva toimii myös hyvänä esimerkkinä vuosituhannen vaihteen suomalaisesta nostalgiaakulttuurista. Tutkimukseni, sekä esimerkiksi Yrjö Heinosen (2012) tutkimus

aiheesta, voi toimia ponnahduslautana tämän kulttuurihistoriallisen hetken ja piirteen tutkimuksessa.

Aloittaessani tutkimustani ja etsiessäni aiempaa tutkimusta Kummelista ja komedia elokuvien musiikin tutkimuksesta törmäsin huutavaan pulaan komediaelokuvan tutkimuksessa. Tilanne tuntuu olevan paranemaan päin, ja viime vuosina on julkaistu yhä enemmän laadukasta komediaa käsittelevää tutkimusta, kuten esimerkiksi Noora Kallioniemen ja Elina Karvon artikkeli (2017) *Pekko*-elokuvista, Rami Mähkän (2016) ansiokas tutkimus *Monty Python* -ryhmän televisiosarjasta ja elokuvatuotannoista (1969–1983) sekä Mark Evansin ja Philip Haywardin toimittama antologia (2016) komedian äänestä muutamia mainitakseni.

Komediatutkimus kattaa kuitenkin yhä hälyttävän pienen siivun elokuvan ja audiovisuaalisten aineistojen tutkimuksesta, etenkin siihen nähden, kuinka merkittävä osa komedia tai vähintäänkin komiikka on tämän päivän elokuvallista ilmaisu. Tutkimuksen edetessä yhdeksi keskeiseksi missiokseni nousikin ensinnäkin pyrkimys legitimoida komediaelokuvaa vakavan akateemisen tutkimuksen kohteena, ja toisekseen näyttää, että komedia pystyy yhteiskunnalliseen kritiikkiin siinä missä vakava elokuvakin. Ymmärrän, että tämä kunnianhimoinen pyrkimys ei toteudu kovinkaan laajasti yhden pro gradun -tutkielman myötä. Haluan kuitenkin pitää tätä vaatimatonta tutkimustani omana puheenvuoronani komediaelokuvan tutkimuksen puolesta, ja toivon vilpittömästi, että joku kuulee huutoni ja niin ikään tarttuu tähän tutkimuskohteena mitä hedelmällisimpään ja mielenkiintoisimpaan aiheeseen.

Kun ilmoitin valinneeni *Kummeli Kultakuumeen* tutkimuskohteekseni Turun yliopiston musiikkitieteen pro gradu -seminaarissa syksyllä 2016, nauroin itsekin tutkimuskohteeni ja valintani hölmöydelle. Kuka nyt tutkisi vakavissaan komediaa ja Kummelia, kun vakavakin elokuva on keksitty! Liekö Kummeli-ryhmän vitsi kulunut katsontakerroilla, vai mitä lie tapahtunut, mutta enää komedian tutkimus ei naurata.

Lähteet

Tutkimusaineisto:

Frederik 1981: *Titanic*. Säv. Jori Sivonen, san. Raul Reiman. Albumilta *Alta pois* [Spotify-äänite]. Finnlevyt/Warner Music Finland.

Frederik 1979: *Tsingis Khan*. Alkup. *Dschinghis Khan*. Säv. Ralph Siegel, säv. Bernd Meinunger, suom. Juha Vainio. Albumilta *Tsingis Khan* [Spotify-äänite]. Finnlevyt/Warner Music Finland.

Frederik 2018. Frederikin kotisivut. <www.frederik.fi> (luettu 10.3.2018)

Kummeli Kultakuume 2004/1997. [Dvd-elokuva]. Ohjaus Matti Grönberg. Finnkino Oy. 96 min.

Liksom, Rosa 2014: *Väliaikainen*. Helsinki: Like kustannus Oy.

Rosenqvist, Juha 1997. Junttikomediaa junttikansalle. *Kummeli Kultakuumeen* arvostelu. Film-oholic.com <<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/kummeli-kultakuume/>> (luettu: 16.4.2018).

Suomen kansallisfilmografia / Elonet.fi 2018. *Kummeli Kultakuume*. <<http://www.elonet.fi/fi/elokuva/174350>> (luettu 16.4.2018).

Yleisradio 2016. Suomihittien näkymättömät duunarit.

<<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/09/16/suomihittien-nakymattomat-duunarit>> (luettu 18.4.2018).

Ylänen, Helena: Kummeli kullan jäljillä. Helsingin Sanomat 5.12.1997.

<<https://www.hs.fi/kulttuuri/elokuva-arvostelu/art-2000002585584.html>> (luettu 24.4.2018).

Tutkimuskirjallisuus:

Von Bagh, Peter & Ilpo Hakasalo 1986: *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava kustannus.

Baudrillard, Jean 2010/1988: *America*. New York & Lontoo: Verso.

Buhler, James 2000: *Star Wars, Music and Myth*. Teoksesta *Music and Cinema*, 33–57. Toim. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer. Hanover: University Press of New England.

Chion, Michel 1994/1990: *Audio-vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel 1999: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.

Giuffre, Liz & Evans, Mark 2016: Sounding Funny. The Importance of Hearing the Joke. Teoksesta *Sounding Funny. Sound and Comedy Cinema*, 1–13. Toim. Mark Evans ja Philip Hayward. Bristol: Equinox Publishing.

Glapka, Ewa 2018: 'If you look at me like at a piece of meat, then that's a problem' – women in the centre of the male gaze. Feminist Poststructuralist Discourse Analysis as a tool of critique. *Critical Discourse Studies* 15, 87-103.

Gorbman, Claudia 1987: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.

Hallila, Mika 2006: *Metafiktion käsité*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Heinonen, Yrjö 2012: ”Penny Lane”, ”Rööperiin” ja nostalgian monikerroksisuus. Teoksesta *Ilmaisun murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, 283–306. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Heiser, Mark 2016: The Soundtrack as Appropriate Incongruity. Teoksesta *Sounding Funny. Sound and Comedy Cinema*, 14–28. Toim. Mark Evans ja Philip Hayward. Bristol: Equinox Publishing.

Hokka, Jenni 2014: *Kakkoselta kaikelle kansalle. Kuulumisen politiikka YLE TV2:n arkirealistisissa sarjoissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Jameson, Fredric 1991/1986: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kallioniemi, Noora & Karvo, Elina: Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö Pekko Aikamiespoika –elokuvissa 1993-1997. *Lähikuva* 3/2017, 28–45.

Karvonen, Erkki 1995: Ajattele positiivisesti – ota Kummeli! Eli kuinka Kummelin kanssa tehtiin mukavuustyötä. *Tiedotustutkimus* 1/95, 4–14.

Kassabian, Anahid 2001: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Lontoo: Routledge.

Kooijman, Jaap 2008: *Fabricating the Absolute Fake: America in Contemporary Pop Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Laine, Kimmo & Juva, Anu 2016: Sound, Comedy and Cinematic Modernism. Teoksesta *Sounding Funny. Sound and Comedy Cinema*, 148–170. Toim. Mark Evans ja Philip Hayward. Bristol: Equinox Publishing.

Lehtonen, Jenna 2015: *Maankuulu manserock. Vuonna 85 –elokuvan arvostelut tamperelaisen ilmiön määrittelijöinä*. Pro-gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.

Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Film. *Screen* 16 (3). 6–18.

Mähkä, Rami 2016: *Something Completely Historical. Monty Python, History and Comedy*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Paasonen, Susanna 2010: Sukupuoli ja representaatio. Teoksesta *Käsikirja sukupuoleen*, 39–48. Toim. Tuija Saresma, Laane-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino.

Paasonen, Susanna 2015: *Pornosta*. Turku: Eetos julkaisuja.

Qvick, Sanna 2012: Elokuvamusiikki jännitteiden luoja. Teoksesta *Ilmaisun murroksia vuosituhatvuotteen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, 133–145. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Richardson, John 2016. Close reading and critical analysis. *Theories and Methods of Popular Culture Studies*. Turun yliopisto, musiikkitiede, opetusmateriaali 31.10.2016.

<<https://prezi.com/sdhc6h0ltgz9/close-reading-and-critical-analysis/>> (luettu 13.4.2018)

Richardson, John, Claudia Gorbman & Carol Vernallis (toim.) 2013: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Römpötti, Tommi 2012: *Vieraana omassa maassa. Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle*. Jyväskylä: Bookwell Oy.

Salmi, Hannu 1999: *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Unipaps.

Soloway, Jill 2016: *The Female Gaze*. TIFF keynote address.

<<https://youtu.be/pnBvppooD9I>> (Luettu 2.4.2018).

Tieteen termipankki 2016a: Legenda.

<<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:legenda>> (Luettu: 5.6.2018)

Tieteen termipankki 2016b: Simulakrumi.

<<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:simulakrumi>> (Luettu: 5.6.2018)

Tuominen, Tommi 2010: *Sanakomiikka ja Alivuokralainen. Analyysi Tampereen teatterin kaikkien aikojen suosituimman näytelmän sanakomiikan keinoista*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Van Borsel, John; de Broyn, Els; Lefebvre, Eveline; Sokolof, Anouscha; De Ley, Sophia;

Baudonck, Nele 2009: The prevalence of lispings in gay men. *Journal of Communication Disorders*, 42, 100–106. Belgia: Ghent University Hospital.

Vikman, Noora: Ikkunaluukkuja äänimaisemaan – äänimaiseman rytmiikasta ja kulttuurisista tauoista. Teoksesta *Kuultava menneisyys*, 304–337. Toim. Outi Ampuja ja Kaarina Kilpiö 2005. Turku: Turun yliopisto.

Välimäki, Susanna 2008: *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Välimäki, Susanna 2015: *Muutoksen musiikki: Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

Wittig, Monique 1992/1980: The Straight Mind. Teoksesta *The Straight Mind and Other Essays*, 21–32. Massachusetts: Beacon Press.