

”Etsä oo joku vanha toimittajanreuhka *Soundista*?”
Intermediaalista parodiaa *Kummeli*-sketsisarjassa 1991-1994

Vilppu Kuusipalo
Pro gradu –tutkielma
Kulttuurihistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Lokakuu 2020

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

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

KUUSIPALO, VILPPU: ”Etsä oo joku vanha toimittajanreuhka *Soundista*?” Intermediaalista parodiaa *Kummeli*-sketsisarjassa 1991-1994.

Pro gradu –tutkielma, 77 s.

Kulttuurihistoria

Lokakuu 2020

Tämä tutkielma käsittelee *Kummeli*-sketsisarjassa vuosina 1991-1994 ilmeneviä intermediaalisia viittauksia ajankohtaisiin musiikki- ja elokuvailmiöihin. *Kummeli* nousi näinä vuosina Yle TV2 –kanavalla esitettyjen neljän ensimmäisen tuotantokautensa aikana ennennäkemättömän suosittuun asemaan, johon yksikään suomalainen televisio-ohjelma ei ollut aiemmin noussut. Suosiota on selitetty muun muassa *Kummelin* käsittelemien aihealueiden arkisuudella ja ohjelman amatöörimäisyydellä verrattuna muihin aikakautensa huumoriohjelmiin. Tässä tutkimuksessa problematisoin *Kummelin* oletettua amatöörimäisyyttä ja kysyn, millaisen kuvan *Kummeli* itse antaa sijoittumisestaan kulttuurihierarkiaan, ja mille *Kummelin* intermediaalisissa sketseissä nauretaan.

Tutkimukseni on kontekstualisoivaa sisällönanalyysiiä. Alkuperäislähteenäni käytän yhteensä 22:a *Kummeli*-jaksoa. Lähestymistapani on ilmiökeskeinen, ja hyödynnän tutkimuksessani monipuolisesti aikalaismediaa ja muistelmia-aineistoa liittääkseni tutkimani *Kummeli*-sketsit kommentoimiinsa ilmiöihin 1990-luvun alun kulttuurissa. Käytän parodian tulkitsemisessä apuna kulttuurihistorioitsija Anu Korhosen käsittelyä huumorista historian tutkijan tutkimuskohteena sekä mediatutkija Dan Harriesin erittelyä elokuvissa käytetyistä parodian metodeista.

Kummelin parodia kohdistuu monenlaisiin piirteisiin aikakautensa elokuva- ja musiikki maailmassa, ja ohjelmassa nähdään viittauksia niin yksittäisiin henkilöihin, yhtyeisiin, elokuvaan, televisio-ohjelmiin kuin aikakauslehdissä käytyihin keskusteluihin. Parodioimalla korkeakulttuuriin luettavia mediatekstejä sekä aikansa Yleisradion sivistyksellisiä ihanteita ja näiden vaikutusta televisiotarjontaan *Kummeli* korostaa omaa altavastajan asemaansa kulttuurihierarkiassa. Toisaalta *Kummeli* osoittaa oman ammattimaisuutensa ja asiantuntijuutensa lukuisissa musiikkiaiheisissa sketseissä, jotka kommentoivat monipuolisesti aikansa musiikkikentän tekijöitä ja ilmiöitä.

Asiasanat: 1990-luku, *Kummeli*, intermediaalisuus, parodia, televisio-ohjelmat, komediasarjat, elokuva, musiikki, kulttuurihistoria.

1.	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuskysymys ja tutkimuksen rakenne	1
1.2	Lähdeaineisto ja tutkimuskenttä	2
1.3	Menetelmät ja teoria	7
2.	KUMMELI JA ELOKUVA	11
2.1	Antoisaa elokuvailtaa	11
2.2	Tietämättömyyden helvettiin tuomitut	20
2.3	Vekkulit velikullat Hämeen sydämessä	29
3.	KUMMELI JA MUSIIKKI	38
3.1	Puuvillapeltojen sinisiä säveliä	38
3.2	Piitles Liperistä	46
3.3	Jazzpellejä ja rocktoimittajia	54
4.	LOPUKSI	60
5.	LÄHDELUETTELO	65

1. Johdanto

1.1. Tutkimuskysymys ja tutkimuksen rakenne

Tässä tutkimuksessa käsittelen Yle TV2:lla 1990-luvun alusta 2000-luvun alkuun esitettyä kotimaista *Kummeli*-sketsisarjaa. Huomioni on Kummeli-sketseissä esiintyvässä intermediaalisessa parodiassa. Intermediaalisuus tarkoittaa lyhyesti sanottuna medioiden välisyyttä,¹ ja se näkyy Kummelissa muun muassa sisällöllisenä ja esteettisenä parodiana muista televisio-ohjelmista, elokuvista, musiikista ja korkeakulttuurin tuotteista. Käsittelen intermediaalisuutta kahden alkuperäisaineistosta nousevan teeman kautta, jotka ovat elokuva ja musiikki. Selvitän, millaisia piirteitä aikakautensa elokuva- ja musiikkikentässä Kummeli kommentoi, ja mitä intermediaalisten sketsiaiheiden valinta ja sisältö kertovat 1990-luvun Suomen mediakulttuurista, sen arvoista ja uusista ilmiöistä. Selvitän kontekstoiden, millaisiin laajempiin elokuva- ja musiikkia koskeviin keskusteluihin Kummelin intermediaaliset sketsit osallistuvat. Lisäksi kysyn, millaisia arvoja ja asenteita Kummeli itse välittää ja levittää kuvaamalla tiettyjä piirteitä media-ympäristössään naurunalaisina.

Tutkimukseni rakenne on temaattinen: Olen jaotellut analyysini yhtäältä elokuvan, toisaalta musiikin parodiaan. Työni ensimmäisessä käsittelyluvussa ”Kummeli ja elokuva” käsittelen Kummelin suhdetta elokuvaan ja elokuvavaikuttaja Peter von Baghiin. Luku jakautuu kolmeen alalukuun, joista ensimmäisessä käsittelen parodiaa elokuvahistorioitsija ja -ohjaaja Peter von Baghin elokuvaa käsitteleviä tv-ohjelmia kohtaan. Kahdessa seuraavassa alaluvussa käsittelen kussakin yhtä muutaman minuutin mittaista Kummeli-lyhytelokuvaa liittäen ne omiin konteksteihinsa. Toisessa käsittelyluvussa ”Kummeli ja musiikki” huomio kohdistuu Kummelissa oleviin viittauksiin musiikkimaailman esiintyjiin ja ilmiöihin. Luvun ensimmäisessä alaluvussa käsittelen Kummelin läheistä suhdetta Yleisradion vuonna 1991 esittämään *Q-klubi*-musiikkiohjelmaan. Toisessa alaluvussa käsittelen muutaman MusaCorner-sketsin avulla Kummelin parodiaa tosielämän musiikkiryhmyistä ja musiikkimaailmaa puhuttaneista ilmiöistä. Kolmannessa alaluvussa käsittelen MusaCorner-sketsien juontajahahmon Iso-Peben viittaussuhdetta aikakauden musiikkijournalismiin ja –journalisteihin. Loppuluvussa tuon

¹ Käsitteen tarkemmasta määrittelystä ks. luku 1.3.

yhteen tutkimukseni tulokset sekä pohdin mahdollisia tulevia tutkimuskysymyksiä aiheeseeni liittyen.

1.2 Lähdeaineisto ja tutkimuskenttä

Kummeli oli vuosina 1991-2004 Yle TV2-televisiokanavalla esitetty sketsisarja, jota esitettiin yhteensä 52:n noin puolituntisen jakson verran. Sarja asettuu jatkoksi 1980-luvulla Yleisradiossa alkanutta vapautuneemman viihdetarjonnan kautta, joka oli jo aiemmin versonut useita edelleenkin tunnettuja sketsisarjoja, kuten *Velipuolikuu* (1983-1984), *Mutapainin ystävät* (1984-1985) ja *Hymyhuulet* (1987-1988). Kaupallisen television puolella sketsiohjelmiä oltiin tehty jo suomalaisen television alkuhämärässä 1950-luvun lopulla, kun viihdetaiteilijat Reino Helismaa ja Esko Toivonen tuottivat TES-TV:lle *Repen ja Eemelin televisiohupailu* -viihdeohjelmaa.² Yleisradiossa komeediaan ja viihteeseen ylipäänsä oltiin suhtauduttu pitkään melko penseästi, sillä julkisen palvelun lähetystoiminnan pääasiallisen tehtävän katsottiin olevan kansanvalistus, johon viihdettä ei luettu, vaikka kevyitä ”ajanviettoohjelmiä” oltiinkin esitetty Yleisradiossa säännöllisesti aina radiotoiminnan alusta lähtien.³ Sotienjälkeisenä aikana suhtautuminen kansanviihteeseen oli erityisen kielteistä, minkä mediatutkija Veijo Hietala näkee liittyneen koko länsimaat kattaneeseen älymystön modernismiin, joka jyrkensi vastakkainasettelua taiteen ja ”huonoa makua” edustaneen kansanviihteen välillä.⁴

1960- ja 1970-luvuilla Yleisradiossa vallitsi niin sanotun asiaviihteen linja, jolloin viihdeohjelmia tuotettiin jonkin verran, mutta viihteen tehtäväksi asetettiin aikakauden vahvan yhteiskunnallisuuden hengessä Ylen tiedonvälitys- ja sivistystehtävien palveleminen. Informatiivisen ja yhteiskunnallisen sisällön yhdisteleminen viihteeseen leimasi aikakautta tulosten monesti jakaessa yleisön mielipiteet. 1980-luvulle tultaessa Yleisradiossa jouduttiin toteamaan ”liian älyllisyyden vieraannuttavan ihmisiä Ylen ohjelmistosta”, mikä kasvavan kilpailun, teknologian kehityksen ja kansainvälistyvän mediatarjonnan lisäksi oli omiaan suuntaamaan Ylen ohjelmistoja puhtaasti viihdepitoisempaan suuntaan. Kevyempään linjaan siirtymistä tuki myös Yleisradiossa 1970-luvulta lähtien tehty vastaanottotutkimus televisiokatsojien mieltymyksistä.⁵

² Keinonen 2011, 43-45.

³ Oinonen 2008, 77-79; Wiio 2007, 408.

⁴ Hietala 2007, 355-356

⁵ Palokangas 2007, 340-345, 349.

Kummeli syntyi tilanteessa, jossa sketsiohjelmaa oli näytetty kaupallisessa televisiossa jo pitkään ja Yleisradionkin TV-kanavilla jo vuosikymmenen ajan. Sarjan näkyvin ero aiempiin Yleisradion esittämiin sketsiohjelmiin oli ohjelman tekijöiden tausta: useimmat edellisten vuosikymmenten sketsisarjoista olivat olleet pitkälti teatteriammattilaisten kädenjälkeä,⁶ kun Kummelin alkuperäisestä tuotantoryhmästä (Heikki Silvennoinen, Timo Kahilainen, Olli Keskinen, Heikki Hela) kellään ei ollut näyttämöalan koulutusta. Tuotantoryhmästä lähimpänä tv-ammattilaista oli Timo Kahilainen, joka opettajantyönsä ohessa oli toiminut avustajana Yleisradion esittämässä *Rockstop!* -musiikkiohjelmassa. Kummelin ainut varsinainen tv-alan ammattilainen oli pilottikauden jälkeen ohjelman ohjaajaksi ryhtynyt Matti Grönberg Yleisradiosta.

Ohjelma tehtiin Yleisradiolle harvinaiseen tapaan yhteistuotantona, jossa tekijäryhmän oma Porkkana Ryhmä -tuotantoyhtiö vastasi lähes koko luovasta prosessista Ylen tarjotessa tuotantoinfrastruktuurinsa ohjelman käyttöön. Vaikka vaatimukset ohjelmien sivistyksellisestä roolista olivat löyhtyneet edellisen vuosikymmenen aikana merkittävästi, oli Kummeli ilmestyessään edelleen tekniseltä tasoltaan täysin niin sanottua ”Ylestandardia eli korkeita laatuvaatimuksia vastaan [--] amatööritouhua ja sen piti myös näyttää siltä”⁷ Matti Grönbergin sanoin. Hän on kertonut, että Yleisradion sisältä tulevan vastustuksen vuoksi ohjelman saamisessa Ylen esitettäväksi pilottikauden jälkeen oli haasteita, ja että ohjelmaa harkittiin tarjottavaksi myös kaupalliselle Kolmoskanavalle.⁸ Kotikutoisuus oli kuitenkin ilmeisen tervetullutta aikakauden TV-ympäristössä, ja on viestintätutkija Erkki Karvosen mukaan ollut tärkeimpiä syitä Kummelin myöhemmälle suursuosiolle ja kulttimaineelle, joka synnytti näkyvän fanikulttuurin oheistuotteineen ja lentävine Kummeli-lauseineen, joita toisteltiin kouluissa, kasarmeilla ja työpaikkojen kahvipöydissä.⁹

Kummeli-sketseistä suuri osa sisältää suoria tai epäsuoria viittauksia muihin mediamuotoihin. Tyypillinen jakso noudatti tekijöidensä vision mukaan ”tv-illan ohjelmistoa pie-

⁶ Esimerkiksi 1970-luvulta lähtien lukuisissa tv-sarjoissa ja elokuvissa Uuno Turhapuroa näytellyt Vesa-Matti Loiri oli Suomen teatterikoulun käynyt ammattinäyttelijä, kuten olivat myös 1980-luvun sketsisarjojen vakiokasvot Pirkka-Pekka Petelius ja Aake Kalliala.

⁷ Marjamäki 2015, 29.

⁸ Marjamäki 2015, 36.

⁹ Karvonen 1995.

noiskoossa”, joten viittauksia erilaisiin tv-ohjelmiin ja -ohjelmatyyppeihin ja niiden manereihin löytyy runsaasti. Samanlaista formaattia, jossa sketsiohjelman huumorin ytimessä on erilaisten tv-ohjelmatyyppeiden parodiointi, ei oltu suomalaisessa televisiossa täysin vastaavanlaisesti käytetty, vaikka monipuolista ”vakavan median” parodiaa oltiinkin nähty esimerkiksi 1980-luvun alun *Hukkaputki*-satiirisarjassa.¹⁰ Kummelin aikalaismediassa itseparodista televisiohumoria edusti Mainostelevisiion esittämä, vuosina 1991-1994 lähetetty Frank Pappa Show, joka keskittyi *Hukkaputken* tapaan uutisvirran parodiaan. Esikuvia voidaan jäljittää myös ulkomailta. Esimeriksi kulttuurihistorioitsija Rami Mähkän väitöstutkimuksessa todetaan, että 1970-luvun brittiläisen Monty Python-komediaryhmän televisiosketseissä olivat edustettuna lähes kaikki tekoajankohtana kuviteltavissa olevat tv-ohjelmatyypit,¹¹ mikä muistuttaa kovasti Kummelin pyrkimystä toimia parodisena tiivistelmänä tv-illan ohjelmistosta.

Tutkimukseni alkuperäislähteenä käytän 22:a jaksoa Kummelin neljältä ensimmäiseltä tuotantokaudelta, joihin lukeutuu yhteensä 29 noin 25-minuuttista jaksoa. Aineiston rajaus on luonnollinen, sillä neljä ensimmäistä tuotantokautta tehtiin ja esitettiin suhteellisen yhtäjaksoisesti vuosina 1991-1994, minkä jälkeen tekijäryhmä piti taukoa sketsisarjan tekemisestä jatkaakseen vasta vuonna 1997. Tekijäkoonpano pysyi myös lähes samana käsittelemieni tuotantokausien aikana, kunnes Olli Keskinen erosi ryhmästä neljännen tuotantokauden esittämisen jälkeen tammikuussa 1995.¹² Rajaustani tukee myös käsittelemieni tuotantokausien sijoittuminen keskelle Suomen 1990-luvun alun talouslammaa. Viidennen kauden tullessa esitykseen vuonna 1997 yhteiskunnallinen viitekehys oli laman taituttua jo hieman erilainen, puhumattakaan viimeisistä, 2000-luvun alkuvuosina esitetyistä kausista.

Neljän ensimmäisen tuotantokauden Kummeli-jaksot koostuvat tavallisesti juontajahahmo Eero Kakon (Olli Keskinen) isännöimistä studio-osuuksista, sketseistä ja musiikkiesityksistä. Kakko toivottaa katselijat tervetulleeksi, esittelee tulevia sketsejä, lukee katsojakirjeitä, kertoo arvoituksia, vitsejä ja kaskuja sketsien välissä. Juontajahahmo puhuttelee katsojia tuttavallisesti ja ankkuroi ohjelman tosimaailmaan ja ympär-

¹⁰ Palokangas 2007, 346-347.

¹¹ Mähkä 2016, 43.

¹² Marjamäki 2015, 99.

röivään yhteiskuntaan esimerkiksi kertomalla ohjelman tulevista esitysajoista ja toivotamalla katsojille hyvää joulua, uutta vuotta, ja niin edelleen. Sketsit perustuvat useimmiten humoristisiin ja absurdeihin hahmoihin, joiden määrä lasketaan sadoissa. Useimmat Kummeli-sketsit ovat sarjamuotoisia, eli sama sketsityyppi jatkuu tunnistettavine hahmoineen, puheenaiheineen ja miljöineen jotakuinkin samanmuotoisena jaksosta toiseen yhden tai useammankin tuotantokauden ajan.

En käsittele jaksoja kokonaisuudessaan, vaan olen rajannut lähdeaineistoni niihin osiin yksittäistä jaksoa, joiden katson liittyvän aiheeseeni. Useimmissa jaksoissa on vähintään yksi sketsi tai osio, joka käsittelee jollain tapaa elokuvaa tai musiikkia, joissain jaksoissa tällaisia osuuksia on useita. Kiitos Kummeli-sketsien sarjamuotoisuuden, useimmat ohjelmassa nähdyt sketsit voidaan varsin luontevasti jaotella kuuluvaksi tiettyyn sketsityyppiin. Tutkimuksessa käsittelemiäni sketsityyppejä ovat elokuva-alustukset (4 kpl), Kummeli-lyhytelokuvat (2 kpl) ja MusaCornerit (11 kpl). Jaksot olen katsonut Yle Areena -suoratoistopalvelusta, jossa Kummelin kaikki tuotantokaudet ovat kirjoitushetkellä vapaasti katseltavissa.¹³ Aineiston laajuuden vuoksi en kykene tämän tutkimuksen puitteissa käsittelemään kaikkia tutkimukseni aihepiiriin liittyviä sketsejä, vaan olen pyrkinyt poimimaan aineistosta sellaisia sketsejä, jotka mielestäni luovat mahdollisimman monipuolisen kuvan Kummelin intermediaalisuudesta.

Tekemäni rajaus ja käsitykseni siitä, mikä on monipuolista, ovat luonnollisesti subjektiivisia. Olen myös tietoinen siitä, että tekemäni lähdevalinnat ohjaavat tutkimustuloksia tiettyyn suuntaan. Eri lähdeaineistovalinnoilla olisin saattanut päätyä erilaisiin tuloksiin, ja joku toinen olisi voinut tässä tutkimuksessa käytettyjä aineistoja tutkimalla päätyä erilaisiin tuloksiin kuin minä itse. Tutkimukseni ei siis ole objektiivinen kuvaus todellisuudesta, vaan hermeneuttinen kulttuurihistorian tutkielma, jollaista kulttuurihistorioitsijat Asko Nivala ja Rami Mähkä käsittelevät *Tulkinnan polkuja* –teoksen johdannossa. Heidän mukaansa humanistisen tieteen ytimessä on ”lähdemateriaalia koskeva oivallus, joka tuottaa uutta tietoa ja uuden näkökulman aineistoon.”¹⁴ Omassa tutkimuksessani tämä oivallus koskee Kummelissa esiintyvän intermediaalisen parodian monipuolisuutta, toisin sanoen parodian kohdistumista yllättävänkin erilaisiin piirteisiin aikansa mediaympäristössä italialaisesta 1940-luvun neorealismista aina 1990-luvun alun hip

¹³ ”Kummeli”, Yle Areena 2020. <https://areena.yle.fi/1-3339547> (haettu 9.10.2020).

¹⁴ Nivala & Mähkä 2015, 9-10.

hop –musiikkiin. Täten on luonnollista, että valitsemani tutkimusaineisto tukee näkökulmaani.

Tutkimukseni asemoituu monialaiseen televisiotutkimuksen kenttään, joka tutkija Heidi Keinosen mukaan on 2000-luvulla ollut enenevässä määrin kulttuurihistoriallista sikäli, että laaja metodologinen taustoittaminen on jäänyt vähemmälle ja tutkimusta on tehty enemmän alkuperäisaineiston itsensä ehdolla sitä kontekstoiden. Media nähdään kulttuurihistoriallisessa lähestymistavassa joukkona jatkuvasti uudelleenmäärittyviä sosiaalisia prosesseja.¹⁵ Ymmärrän asian siten, että mediatuote, kuten käsittelemäni Kummeli, peilaa, kyseenalaistaa ja tuottaa arvoja ja asenteita, jotka ovat osa ympäröivää kulttuuria ja yhteiskuntaa ja siten historiallisesti muovautuneita. Media ja populaarikulttuuri ovat kulttuurihistoriallisen tutkimuksen kestoaiheita, ja alan viimeaikaisia omaa graduani lähelle tulevia tutkimuksia ovat esimerkiksi Noora Kallioniemen ja Elina Karvon vertaisarvioitu artikkeli *Lähikuva*-lehdessä aiheenaan 1990-luvun Pekko aikamiespoika – elokuvien mieskuva,¹⁶ sekä Maiju Kanniston vuonna 2018 julkaistu väitös *Ohjelmayhtiöstä merkintekijäksi. MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*.¹⁷

Itse Kummelia on, kumma kyllä, tutkittu akateemisesti varsin vähän. Pidän omaa tutkimustani tervetulleena katsauksena aikanaan suosittuun, mutta akateemisessa tutkimuksessa varsin vähän käsiteltyyn ilmiöön. Kirjoitushetkellä Kummeli-tutkimuksen tuoreinta terää edustaa Juhana Torvisen vuonna 2018 valmistunut pro gradu Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineesta, joka käsittelee *Kummeli Kultakuume* -elokuvaa keskittyen elokuvassa käytetyn musiikin rooliin historiallisten ja maskuliinisten identiteettien rakentajana.¹⁸ Torvisen alkuperäislähde on Kummeli-ryhmän elokuva *Kummeli Kultakuume* vuodelta 1997, jonka olen rajannut oman tutkimusaineistoni ulkopuolelle keskittyessäni ainoastaan sketsisarjaan enkä ryhmän muihin tuotoksiin, kuten elokuviin, musiikkiin ja live-esiintymisiin.

¹⁵ Keinonen 2008, 125.

¹⁶ Kallioniemi & Karvo 2017.

¹⁷ Kannisto 2018.

¹⁸ Torvinen 2018.

Vuonna 1995 *Tiedotustutkimus*-lehdessä julkaistu viestintätutkija Erkki Karvosen artikkeli ”Ajattele positiivisesti – ota Kummeli!” käsittelee Kummeli-sketsisarjan ensimmäisten tuotantokausien synnyttämää fani-ilmiötä kulttuuriseen mukavuustyöhön foku-soituen. Artikkelin perustuu vastaanottoaineistoon – katsojahaastatteluihin ja fanikirjeisiin – selittäen Kummelin suosiota ja kulttimainetta ohjelman samaistuttavuudella ja arkielämää lähelle tulevalla huumorilla. Omalle tutkimukselleni Karvosen artikkelin merkittävä anti on sen aineistosta nouseva huomio, että Kummelin katsojat näkivät sarjan virkistävänä vaihteluna muulle kotimaiselle viihteelle, jota pidettiin kuluneena, tylsänä ja erään katsojan mukaan jopa ”peteliuskallialapaskana.”¹⁹ Viimeisin näkemys viitanee Pirkka-Pekka Peteliuksen ja Aake Kallialan tähdittämiin saman aikakauden sketsisarjoihin, kuten *Pulttibois* (1989-1991) ja *Manitbois* (1992). Vaikka katsojien mielipiteet Kummelin paremmuudesta ovat subjektiivisia eikä Kummelin sketseistä itsestään nouse suoraa pilkkaa muita sketsisarjoja kohtaan, on silti merkittävää, että Kummelin eroavaisuutta niihin verrattuna korostettiin Karvosen aineistossa niin paljon. Katson, että Kummeli omaksui itsekin Karvosen artikkelin vastaanottoaineistosta kumpuavan kansanomaisen aseman, josta oli helppo pilkata paitsi vakiintuneita kulttuuri-instituutioita, myös uusia, vasta sijaintiaan kulttuurihierarkiassa hakevia ilmiöitä.

1. 3. Menetelmät ja teoria

Viestintätutkija Esa Väliaverronen on kuvannut seuraavasti modernia viestintätieteellistä tekstianalyysiä, jossa jopa mediatekstiä itseään tärkeämmäksi tekijäksi nousee konteksti:

Mediatekstit [--] ovat viestintäprosessien materialisoituneita jälkiä, joita seuraamalla voimme tutkia niiden taustalla olevia viestinnän ja merkityksenannon prosesseja. Teksteihin on jäänyt jälkiä niiden tekijöistä, instituutioista, toisista teksteistä, lajityypeistä, oletetuista katsojista tai lukijoista. Jälkien seuraamisen sijasta voisi puhua myös *kontekstien* etsimisestä ja määrittelystä. Jälkien seuraaminen ja kontekstien määrittely edellyttää tulkintaa, sillä mitään ainoaa oikeaa reittiä ei ole tarjolla.²⁰

Väliaverronen kuvailema lähestymistapa, jota kutsun kontekstualisoivaksi sisällönanalyysiksi, on oman tutkimukseni menetelmä. Sisällönanalyysissä tutkitaan aihetta ensisi-

¹⁹ Karvonen 1995, 10-11.

²⁰ Väliaverronen 2003, 32.

jaisesti mediatekstin itsensä, eikä esimerkiksi arkisto-, vastaanotto- tai haastatteluaineiston kautta. Erittelen aineistosta nousevia intermediaalisia viittauksia ja kontekstoin niiden merkityksiä omassa ajassaan. Liitän sketsit Väliiverrosen kuvaamalla tavalla asia-yhteyksiinsä, joihin kuuluu niin instituutioita, toisia mediatekstejä, lajityyppejä kuin yhteiskunnallisia keskustelujakin. Kuten kulttuurihistorioitsija Juhana Saarelainen on todennut, konteksti ei ole ikinä valmiiksi annettu, koska mille tahansa historialliselle lähteelle on mahdollista esittää lähes loputon määrä erilaisia konteksteja. On näin historioitsijan itsensä tehtävä luoda tutkimusprosessin aikana omalle lähteelleen tarkoituksenmukainen konteksti.²¹ En oleta, että pystyn löytämään kaiken sanottavan arvoisen tutkimieni sketsien kontekstista, vaan kiinnitän huomion mielestäni oleellisimpiin asioihin.

Tutkimuksessani 1990-luvun televisio ymmärretään intermediaalisena ilmiönä. Intermediaalisuuden käsitteellä kiinnitetään mediatutkija Juha Herkmanin mukaan huomio eri mediumien (televisio, radio, elokuva, lehdistö ym.) välisiin suhteisiin. Herkman on problematisoinut yksittäiseen mediumiin kohdistuvan tutkimuksen mielekkyyttä nykyisenä aikakautena, jossa mediat ovat vahvasti limittyneet ja täynnä keskinäisiä viittaus-suhteita. Esimerkiksi televisiotutkimusta ei ole hänen mielestään hedelmällistä tutkia pelkkään televisioaineistoon keskittyen, vaan hän peräänkuuluttaa tutkijoilta ilmiökeskeistä, ns. trianguloivaa lähestymistapaa, jossa apuna käytetään monipuolisesti erityyppisiä metodeita ja aineistoja, kuten muita mediatekstejä, lehtikirjoittelua ja haastatteluja.²² Omassa tutkimuksessani noudatan parhaani mukaan Herkmanin korostamaa aineiston triangulaatiota käyttämällä sekundäärilähteenä muun muassa elokuvaa, televisio-ohjelmia, äänitteitä, lehdistöä ja muistelmia. Olen nostanut intermediaalisuuden tutkielmani otsikkoon, koska teen ilmiökeskeistä, trianguloivaa tutkimusta, jonka pääpaino on medioiden välisissä suhteissa.

Kansanhumorin tutkija Seppo Knuutila on esittänyt huumorin ja koomisen teoreettis-metodologisen tarkastelun rakentuvan kolmen keskeisen ongelman varaan:

Ensiksikin huumorin ja koomisen genesikseen kuuluu kysymys, mitä nämä seikat kulttuurista, yhteiskunnasta ja ihmisestä ilmentävät. Toinen kysymys on, miten huumorin ja koomisen monenkirjavat muodot voidaan luotettavasti eri yhteyksistä (yhteiskunnallisista

²¹ Saarelainen 2013, 245-246.

²² Herkman 2007, 153-159.

kerrostumista, vieraista kulttuureista, menneiltä aikakausilta) paikallistaa, tunnistaa ja merkityksellistää. Kolmantena aspektina on mainittava huumoriin ja koomiseen liittyvät reaktiot (nauru, hymy, mielihyvää ilmaisevat eleet) sekä niitä koskevat tulkinnalliset ongelmat.²³

Knuutilan artikuloimat huumoritutkijan tehtävät ohjaavat myös omaa tutkimustani, ainakin kahden ensimmäisen kohdan osalta. Koomisen reflektoima aikakautensa kulttuuri, yhteiskunta ja ihminen liittyy elimellisesti omaan tutkimuskysymykseeni Kummelin aikalaisparodiasta. Toisaalta huumorin historiallisuus, sen juuret yhteiskunnallisissa kerrostumissa, kulttuureissa ja menneissä aikakausissa, on historiantutkimuksessa ensiarvoisen tärkeän kontekstualisoinnin kannalta oleellinen seikka, johon kiinnitän tutkimuksessani erityistä huomiota. Kolmas aspekti, huumorin aiheuttamien reaktioiden selvittäminen, liittyy oman tutkimusaiheeni kontekstissa Kummelin vastaanottoon, jota en tässä tutkimuksessa käsittele.

Lähden käsittelyssäni siitä, että huumori on läpikotaisin kontekstuaalinen ja kommunikatiivinen ilmiö, jonka kautta menneisyyden merkitysmaailma avautuu ainutkertaisella tavalla. Kulttuurihistorioitsija Anu Korhosen mukaan nauru on sosiaalisen neuvottelun tapa, jonka sijainti sosiaalisessa hierarkiassa ei ole yksiselitteinen: ”Nauru ei osoita vain sitä, mitä paheksutaan, vaan myös sitä, mitä arvostetaan tai mistä keskustellaan.”²⁴ Kysymys sosiaalisesta hierarkiasta nousee väistämättä esiin Kummelia tutkittaessa. Kotikutoisuutta Kummelia määrittelevistä ja sen suosiota selittävistä tekijöistä ovat korostaneet niin sarjan tekijät, katsojat kuin tutkijatkin. Onkin totta, että Kummeli on tuotannollisilta lähtökohdiltaan useimpia muita aikakautensa komediaohjelmia huomattavasti amatöörimäisempi ja että moni sketsi heristää pilkkakirvestään korkeakulttuuria, asiantuntijoita ja mediakentän perinteitä kohti. Toisaalta Kummeli oli suosittuna populaarikulttuurin tuotteena asemassa, jossa sen oli huumorin keinoin mahdollista tehdä naurettaviksi tekijöidensä näkökulmasta jollakin tavalla naurettavia ja arvostelua tai pilkkaa ansaitsevia ilmiöitä ja henkilöitä, sijaitsivatpa ne missä kohtaa sosiaalista hierarkiaa hyvänsä.

²³ Knuutila 1992, 87.

²⁴ Korhonen 2001, 176.

Korhonen muistuttaa, ettei sosiaalinen hierarkia ole ainoa huumorin sijaintipaikka, vaan huumorin käsittäminen kokonaisvaltaisena kulttuurisena ilmiönä vaatii huomion kiinnittämistä kaikenlaiseen ”deviaatioon”, eli normista poikkeamiseen kielen, logiikan, emootioiden, ulkonäön ja ruumiillisuuden suhteen.²⁵ Myös klassiset huumorin selitysmallit ylemmyys-, yhteensopimattomuus- ja huojennusteoria valottavat osaltaan Kummelin huumorin syntytapoja, joten käytän niitäkin apuna tutkimuksessani. Huomioin kuitenkin Korhosen käsittelemät haasteet liittyen edellämäinnittuihin huumorin tulkintamalleihin, jotka ovat syntyneet filosofian ja psykologian alojen tarpeisiin. Korhonen kehottaa historiantutkijaa olemaan varovainen teorioiden käytössä, sillä niille on yhteistä naurun ja huumorin näkeminen universaalina, ajasta riippumattomana ilmiönä, mikä so-
tii historiantutkimukselle ominaista ilmiöiden aikasidonnaisuutta vastaan. Kuten hän to-
taa, teorit ”eivät käy historioitsijan päätehtävää, historiallistamista, suorittamaan, mutta
ne voivat olla hedelmällisiä kunkin yksittäisen tutkimusongelman kannalta”, kunhan
tarkastelee asiaa menneisyyden kulttuurin huomioiden.²⁶

Parodiaa eritellessäni tukeudun mediatutkija Dan Harriesin käyttämään jaotteluun ta-
voista, joilla elokuvat tuottavat parodiaa. Vaikka Harries käsittelee elokuvaa eikä tele-
visiota, eivät elokuva ja televisio audiovisuaalisina mediuksina eroa niissä määrin, ett-
eivätkö samat parodian tuottamisen menetelmät olisi kummallekin luonteenomaisia. Har-
riesin erittelemät menetelmät ovat toisto, käänteisyys, harhaanjohtaminen, sananmukaisuus
ja sananmuunnokset, asiaankuulumaton tai ylimääräinen lisäys sekä liioittelu.²⁷ Avaan
parodian metodeita tarkemmin käsittelylukujen kohdissa, joissa viitataan niihin.

²⁵ Korhonen 2001, 177-178.

²⁶ Korhonen 2001, 173-174.

²⁷ Harries 2000, 44, 55, 62, 71, 77, 83.

3. KUMMELI JA ELOKUVA

3.1. Antoisaa elokuvailtaa

Elokuviin liittyvästä Kummeli-parodiasta ei voida puhua käsittelemättä jo edesmennyttä pitkän linjan kulttuurivaikuttajaa, elokuvahistorioitsijaa ja -ohjaajaa Peter von Baghia (1943-2014). Ensimmäisten kolmen tuotantokauden aikana Kummelissa esitettiin viisi klassikkoelokuvina esiteltyä lyhytelokuvaa nimiltään “Selviytyjät”²⁸, “Pirkkalaiset”²⁹, “Duo Tremolo”³⁰, “Murtovarkaat”³¹ sekä “Il spurgos”³². Noin viisiminuuttiset klassikkoelokuvat ovat Kummelin itse tekemiä, juoneltaan absurdeja lyhytelokuvia, jotka käyttävät hyväkseen viittauksia mitä erilaisempiin elokuviin ja elokuvagenreihin. Lyhytelokuvia edeltää Duo Tremoloa lukuunottamatta lyhyehkö johdanto-osuus, jossa von Baghista selkeitä vaikutteita ottava, Olli Keskinen näyttelämä juontaja esittelee kulloisenkin elokuvan ylisanoja ja mahtipontista ilmaisua säästelemättä.³³ Tulkitsen johdannot parodiaksi von Baghin elokuvaohjelmista, joita suomalaisessa televisiossa nähtiin taajaan 1980- ja -90-luvuilla.

Käsitteliäni Kummeli-lyhytelokuvia edeltävissä elokuvajuonnoissa esiintyvä hahmo ja ympäristö ovat yliampuva parodiaa von Baghin mediaesiintymisistä ja hänen edustamastaan elokuvakritiikistä. Vaikka von Bagh ei itse näkyvästi kannatellut raja-aitoja populaarin ja korkean kulttuurin välillä,³⁴ on hän silti ollut helppo parodian kohde lei-

²⁸ *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (17:25-21:50).

²⁹ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (20:32-25:25).

³⁰ *Kummeli* K2J5, 20.1.1993 (10:05-14:13).

³¹ *Kummeli* K2J3, 6.1.1993 (19:15-26:03).

³² *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (14:30-24:00).

³³ *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (16:30-17:25); *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (19:55-20:32); *Kummeli* K2J3, 6.1.1993 (19:05-19:15); *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (13:52-14:30).

³⁴ Kulttuuritoimittaja Markku Koski tuo muistelmakirjoituksessaan esille, miten von Bagh oli aivan yhtä haltioissaan perinteisestä porvariskirjallisuudesta, vasemmistolaisesta uuden aallon elokuvasta kuin sivistyneistön parjaamasta Suomi-iskelmästäkin. Koski 2015, 58-65.

mallisesti populaarikulttuuria edustavalle Kummelille juuri korkeakulttuuristen ominaisuuksiensa vuoksi.³⁵ Von Bagh syntyi 1943 porvarilliseen, hyvin toimeentulevaan perheeseen ja opiskeli Helsingin yliopistossa “eliittiyliopiston” kautena, jolloin korkeakoulutus oli vain pienen, lähinnä ylemmän keskiluokan vesoista koostuneen kansanosan saatavilla.³⁶ Aloittaessaan 1960-luvulla radiossa ja televisiossa kulttuurimodernismista ja uuden aallon ranskalaisesta elokuvasta kiinnostunut von Bagh tunnettiin “elitisti-Petterinä”, jonka tunnusmerkkejä olivat vakava ääni ja konservatiivinen tumma puku.³⁷ Von Baghin voidaan sanoa tv- ja radioesiintymistensä myötä nousseen julkisen intellektuellin ja sivistäjän rooliin “koko kansan Petteriksi”, jonka vaikutus suomalaisten elokuvamakuun – tai ainakin televisiossa esitettyyn elokuvatarjontaan – oli epäilemättä suuri. Von Baghin kuolemaa seuranneessa muistokirjoitusten aallossa hänellä jopa esitettiin olleen suoranaan “monopoli sen suhteen, miten 1980-90-luvun Suomessa suh-tauduttiin elokuvaan.”³⁸ Muistokirjoitteluun liittyy usein toki aimo annos liioittelua, mutta moiset ulostulot kertovat paitsi suuresta arvostuksesta, jota von Bagh nautti elokuvaväen keskuudessa, myös tämän suuresta merkittävydestä suomalaiselle elokuva-maailmalle.

Peter von Bagh tuotti ja tähditti 1980- ja 1990-luvulla useita elokuvaa käsitteleviä televisio- ja radio-ohjelmia. Niistä ensimmäinen, vuonna 1982 Ylellä esitetty *Mistä elokuvat kertovat?* oli Yleisradion tuottama koululaisille suunnattu viisiosainen dokumenttisarja, jossa von Bagh esitteli muutaman klassikkoelokuvan avulla, miten elokuvan keinoin on käsitelty ihmiskuntaa puhuttavia teemoja, kuten historiaa, huumoria tai nuoruutta. Myöhemmin televisiossa esitettiin säännöllisesti Peter von Baghin muutaman

³⁵ Jako matalaan ja korkeaan tai eliitti-/populaarikulttuuriin on historiallisesti muodostunut, osin keino-tekoinen, mutta analyysiä helpottava dikotomia. Jaon taustalla on porvarillisen julkisuuden jakautuminen viihteeseen ja vakavaan taiteeseen 1800-luvulla. Edellinen on perustana populaarikulttuurille, jälkimmäinen korkeakulttuurille. Fornäs 1998, 177-178.

³⁶ Aikakautta toisen maailmansodan päättymisestä 1960-luvun lopulle on luonnehdittu “traditionalistisakatemistisen” yliopistodoktriinin kaudeksi, jonka aikaista yliopistoa on kutsuttu myös eliittiyliopistoksi. Kasvava korkeakoulupoliittinen suunnittelu ja ohjaus sekä näitä seurannut opiskelijamäärän tuntuva kasvu muuttivat yliopistomaailmaa 1960-luvun lopulta lähtien, jolloin siirryttiin ns. massakorkeakoulutuksen kauteen. Kivinen, Ketonen & Rinne 1993, 14-15.

³⁷ ”Bagh, Peter von”, Antti Alanen. Kansallisbiografia-verkkajulkaisu 2018. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-005237> (haettu 6.10.2020).

³⁸ ”Peter von Bagh oli tinkimätön tutkija ja rautainen humoristi”, Samuli Launonen. Episodi.fi 2014. <https://www.episodi.fi/uutiset/peter-von-bagh-oli-tinkimaton-tutkija-ja-rautainen-humoristi/> (haettu 3.12.2019).

minuutin mittaisia johdatuksia, joissa hän esitteli samana iltana esitettävän elokuvan tekijöineen ja taustoineen sekä puhui niiden aiheuttamista tunteista ja mielikuvista kaltaisansa cinefiilin antaumuksella. Käytännössä kyse oli kahdesta erillisestä ohjelmasarjasta: vuosina 1987-90 Kolmoskanavalla esitetystä sarjasta *Ennen elokuvaa*³⁹ ja 1990-95 Yle TV2:lla esitetystä *Pieni johdatus elokuvaan* -sarjasta⁴⁰. Edeltävät kaksi ohjelmasarjaa olivat parhaan katseluajan esitysajankohtansa ja vuosikausia jatkuneen kestoponsa takia suosittuja ja tekivät von Baghia suomalaisille tutuksi viikosta toiseen. Samoihin aikoihin von Baghilla oli radiossa samaa kaavaa noudattava ohjelma *Elämää suuremmat elokuvat* (1984-1993), jossa hän esitteli yhteensä sata klassikkoelokuvaa, jotka hän laski tavalla tai toisella “elämää suuremmiksi.”⁴¹ Ohjelmien päätteeksi lausuttu toivotus “antoisaa elokuvailtaa” muodostui Peter von Baghin tavaramerkiksi, ja, kuinka ollakaan, sama fraasi lausutaan myös järjestään Kummelin elokuvaesittelyiden lopuksi suorana intertekstuaalisena viittauksena von Baghiin.

Kummelin elokuvajohdantojen *mise-en-scène* on täynnä sekä von Baghiin itseensä, että yleisemmin korkeakulttuuriin ja sivistykseen viittaavia tunnuskuvia. Juontajan nimi ja ulkoasu vaihtelevat hieman, mutta perusolemus pysyy kaikissa neljässä johdannossa samana. Ensimmäisessä osassa Riki Nelssoniksi esitelty juontaja on puettu rusehtavaan tweed-pukuun, tummaan neuleeseen ja silkkihuiviin, jotka tulevat varsin lähelle von Baghin suosimaa klassista pukeutumistyyliä. Hahmo istuu tummalla puisella nojatuolilla takanaan jalopuinen kirjahylly, jota koristavat kultakirjailuin koristellut kirjasarjat, kehystetyt valokuvat ja koristeastiat.⁴² Asetelma voisi olla mistä tahansa kirjasivistystä arvostavasta kulttuurikodista, mutta tässä yhteydessä se imitoi erityisesti ympäristöä, jossa Peter von Bagh oli totuttu televisiossa näkemään: esimerkiksi *Mistä elokuvat kertovat* -sarjassa (1982) on paljon kohtauksia, joissa von Bagh esiintyy omassa kodissaan kirjoituskoneen ääressä, takanaan jyrkä kirjahylly. Monien von Baghin televisioesiintymisten kuvakieli viestii symbolisesti käsiteltävän teeman asiantuntijuudesta, jota paikakavallinat (kirjoituskoneen ääressä täpötäysien kirjahyllyjen ympäröimänä, Kansallisen

³⁹ En1581299.

⁴⁰ En1538909.

⁴¹ Alanen & Möller 2015, 459-462.

⁴² *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (16:30-17:25).

elokuva-arkiston Orion-teatterin lehterillä jne.) osaltaan alleviivaavat.⁴³ Vaikka Kummelin elokuvajohdantoja ei ole rekonstruoitu millintarkasti von Baghin esiintymisten kaltaisiksi, hyödyntävät ne visuaalisuudessaan samanlaisia sivistykseen ja asiantuntijuuteen liittyviä piirteitä, joita von Baghin ohjelmat sisältävät.

Kahdessa seuraavassa johdannossa hahmo on sama: Riki Nelssonia selvästi karrikoidumpi Martti Kassler. Sianniskaksi nimetylle, Keskisen näyttelemälle hahmolle on ilmestynyt möhömaha, kasvoille silmälasit ja käteen tupakka. Johdatussanat puhutaan karrikoidun käheällä äänellä ja ne ovat entistä suppeampia.⁴⁴ Viittaussuhde von Baghiin on aiempaa löyhempi, ja tulee ymmärrettäväksi ei niinkään spesifien visuaalisten attribuuttien, kuin itse asetelman kautta: Vaikka hahmo ei ulkoisesti muistuta von Baghia kovinkaan paljoa, kehenpä muuhunkaan klassikkoelokuvasta esitelmöivä vakavahenkisen herrasmies viittäisi ellei koko kansan Petteriin semminkin, kun von Baghia imitoiva hahmotyyppi on jo etabloitu Riki Nelssonin hahmon myötä. Kummelin kolmannella tuotantokaudella esiintyy vielä kolmas von Bagh -pastissi. Tämä Olli Keskisen näyttelemä nimeämätön juontaja on samantyylinen kuin Riki Nelsson: revittelevää Martti Kassleria hillitympi, siististi puettu, nojatuolilla studioympäristössä istuva hahmo.⁴⁵

Kaikkien johdantojen taustalla kuuluu sama kaihoisa pianosävelmä, joka muistuttaa tyyllisesti *Mistä elokuvat kertovat?* -ohjelmien alussa soivaa tunnusmelodiaa. Kaiken kaikkiaan johdantosketsit nojaavat audiovisuaalisessa kerronnassaan paljolti toistoon (eng. reiteration) Dan Harriesin käsittelemistä parodian metodeista. Toisto perustuu sananmukaisesti samankaltaisuuden korostamiseen metatekstin, tässä tapauksessa Kummeli-sketsien, ja kohdetekstin, tässä tapauksessa von Baghin elokuvajohdantojen välillä. Harriesin mukaan toistolle olennaisimpia parodian kohteita ovat tapahtumapaikat, hahmot ja puvustus,⁴⁶ ja listaan voisi mielestäni hyvin lisätä myös äänimaailman. Kai-

⁴³ Ks. esim. *Mistä elokuvat kertovat osa 1: Naurattamisen vaikeus*. Yle 5.4.1982 (00:15). RTVA, *Mistä elokuvat kertovat osa 3: Arjen väkevä runous*. Yle 19.4.1982 (5:03, 11:00) RTVA.

⁴⁴ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (19:55-20:32); *Kummeli* K2J3, 6.1.1993 (19:05-19:15).

⁴⁵ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (13:52-14:30).

⁴⁶ Harries 2000, 43.

kissa käsittelemissäni johdannoissa niin tapahtumaympäristö, elokuvista kertova henkilöahho, tunnusmusiikki kuin puvustuskin on tehty muistuttamaan viittaussuhteesta von Baghiin Harriesin kuvaamalla tavalla.

Eri nimillä kulkeneita von Baghin tähdittämiä ja tuottamia elokuvajuontoja yhdisti tunnistettava tyyli, jonka kaikuja Kummelin elokuvajuonnoissa on selkeästi nähtävillä. Paikka ja aihe vaihtelivat, mutta puhetyyli ja puheenaiheet pysyivät varsin samana 1980-luvun alun *Mistä elokuvat kertovat* -sarjasta 1990-luvun alun *Pieni johdatus elokuvaan* -sarjaan. Von Bagh puhui elokuvista laaja-alaisesti taustoittaen niiden tekijöitä ja teko-olosuhteita avaten huomioitaan ja mielikuviaan maalailevalla tyylillä. Kummeli kiinnittää huomion von Baghin selkeäsanaiseen ja jämptiin, mutta eittämättä varsin akateemiselta kalskahtavaan, esitelmöivään puhetyyliin. Eräs ilmiselvä yhteneväisyys on myös se, että sekä von Bagh että hänen Kummeli-imitaattorinsa esittävät johdantonsa monologina, joka avaa katsojalle vain yhden tulkinnan – olkoonkin, että se on asiantuntijan. Pilottikauden kolmannessa jaksossa esitettyä *Selviytyjät*-lyhytelokuvaa juontajahahmo Riki Nelsson luonnehtii seuraavasti:

Tervetuloa illan klassikkoelokuvan pariin. Näemme tänään Maxwell Gothenburgin loppupajan huikkea tuotantoa *Selviytyjät – Survivors*. Pääosassa Tim Calahan, tuo energinen, lähes unenomaisen briljantti luonnenäyttelijä, joka yhdessä Hank da Silvan, myös Howard Hawksin suosiman sivuosavirtuoosin kanssa viiltävät syvältä ihmisyyden ja luonnon välistä kipeää ongelmakehiötä. Tuota vaikeaa dilemmaa, jota jo 1910-luvun ranskalaisen kulttuurielämän suuri lapsi Jean-Luc Davin analysoi seuraavasti: “aika saattaa olla meitä vastaan.” Antoisaa elokuvailtaa.⁴⁷

Elokuvan tähdet ovat nimenmuunnoksia: Maxwell Gothenburg on ohjaaja Matti Grönberg, Tim Calahan Timo Kahilainen ja Hank da Silva Heikki Silvennoinen. Sananmuunnokset, joihin nimenmuunnokset myös kuuluvat, ovat yksi Dan Harriesin käsittelemistä parodian metodeista. Sananmuunnokset perustuvat ääntämyksellisesti samankaltaisiin

⁴⁷ *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (16:30-17:25).

nimiin, jotka paljastaa parodiaksi esimerkiksi eri kirjoitusasu tai merkitys.⁴⁸ Tässä tekijöiden suomalaiset nimet on muutettu ulkomaisiksi ehkä siitä syystä, että von Bagh oli Kummelin tekijöiden mielissä profiloitunut ulkomaisen elokuvan tuntijaksi – olihan suuri osa hänen erinäisissä ohjelmissaan käsittelemistä elokuvista ulkomaisia.⁴⁹ Nimien muunnos ulkomaisiksi on esimerkki naurun inkongruenssimallista, eli huumorin luomisesta toisiinsa yhteensopimattomien kulttuuristen ainesosien avulla: Vaikka lyhytelokuvan näyttelijät esitellään kansainvälisinä filmitähtinä, katsoja tunnistaa heidät oitis tamperelaisesta sketsisarjasta tutuiksi Timo Kahilaiseksi ja Heikki Silvennoiseksi.

Viittaus yhdysvaltalaisohjaaja Howard Hawksiin (1896-1977) liittyy muuten fiktiivisen esittelyn todelliseen elokuvahistoriaan. 1920-luvun lopulta aina vuoteen 1970 asti tuoteltiaasti film noiria ja lännenelokuvia ohjannut Hawks oli päässyt von Baghin elämää suurempien elokuvien listalle westernillään *Punainen virta* (1948),⁵⁰ ja hänen tuotantoon esitettiin taajaan televisiossa: Viitenä Kummelin pilottikautta edeltävänä vuotena 1986-1991 Suomen televisiossa oltiin esitetty Hawksin elokuvia peräti 20 kertaa.⁵¹ Sen sijaan “1910-luvun ranskalaisen kulttuurielämän suuri lapsi Jean-Luc Davin” on sitaateineen tiettävästi tuulesta temmattu, ja on ymmärrettävä lähinnä parodiana elokuvien tulkitsemisesta vakavahenkisen intellektuellilla tyyllillä von Baghin tapaan. Vakavalla äänellä artikuloitu johdanto on täynnä tarkoituksellisen koukeroisia tai jopa semanttisesti ristiriitaisia muotoiluja, kuten “energinen, lähes unenomaisen briljantti luonnenäyttelijä”. Johdanto käy kaikkienensa läpi samanlaisia asioita, joita von Bagh elokuvajuonnoissaan, kuten ohjaajan ja näyttelijöiden taustoja, elokuvan tematiikkaa ja kiinnekohtia syvällisiin kysymyksiin.

Kolmannella kaudella esitettyä *Il spurgos* -lyhytelokuvaa edeltävä johdanto kiinnittyy niin ikään todelliseen elokuvahistoriaan:

⁴⁸ Harries 2000, 71.

⁴⁹ Esimerkiksi von Baghin elämää suurempiin elokuvaan ei lukeutunut ainuttakaan suomalaista elokuvaa. Bagh 1989. Kummelin alkuaikoina von Bagh oli tosin enenevässä määrin suuntautunut kohti suomalaista elokuvahistoriaa, ja tuotti 1990-luvulla peräti kolme sitä käsittelevää tv-dokumenttisarjaa: *SF-tarinan*, *Suomi-Filmin tarinan* ja *Fennadan tarinan*. Alanen & Möller 2015, 440-445.

⁵⁰ Bagh 1989, 257-267.

⁵¹ En127802; En134575; En113293; En193616; En193238; En159468; En189992; En166448; En110176; En188774; En122914; En187624; En772535; En187573; En841846; En134140; En186898; En185967.

Il spurgos on Maxwell Gothenburgin Italian-kauden päätyö: huikea ja koskettava neorealismilinen kuvaus kolmesta ihmiskohtalosta 60-luvun Italiassa Napolin liepeillä. Valmistumisvuonnaan 1965 elokuva herätti laajaa, kiihkeää keskustelua siitä, mikä on elokuvan tekijän ja katsojan todellinen suhde. Alan merkittävä italialainen julkaisu *Filmo e Grafico* palkitsi tämän elokuvan kultaisella leikkauksella vuotta myöhemmin. Antoisaa elokuvailtaa.⁵²

Esittelyssä mainitaan lyhytelokuvan genreksi neorealismi, joka todellisuudessa oli 1940-luvun Italiassa lyhyesti kukoistanut elokuvasuuntaus, jonka ominaispiirteitä olivat muun muassa realistinen käsittelytapa, kansanomaisen ympäristö ja yhteiskunnallinen kanta-aottavuus.⁵³ Neorealismi saavutti ilmestymisensä aikaan suosiota Euroopan kriittikkopiireissä, mutta 1990-luvun suurelle suomalaiselle yleisölle se tuskin on arkipäivää, ellei sitten von Baghin toiminnan kautta: kaksi neorealismiklassikkoa, Roberto Rossellinin *Rooma – avoin kaupunki* (1945) ja Vittorio de Sican *Polkupyörävaras* (1948) kuuluivat von Baghin sata elokuvaa käsittävään listaukseen elämää suuremmista elokuvista, joita hän käsitteli radiossa, televisiossa ja kirjoissa.⁵⁴ Italialainen elokuva neorealismien klassikot mukaan lukien oli myös varsin yleistä ohjelmistoa eri puolilla maata toimineissa elokuvakerhoissa, jotka viettivät kultakauttaan 1970-80-luvuilla.⁵⁵ Miten ikinä Kummelin tekijät olivat neorealismiin kohdanneetkaan, he tuskin tunsivat suuntausta aivan pilkuntarkasti: Kuvitteellisen *Il spurgosin* ilmestymisvuodeksi on mainittu vuosi 1965, kun lyhyesti toisen maailmansodan jälkimainingeissa kukoistaneen neorealismien viimeisenä edustajana on pidetty vuonna 1952 valmistunutta Vittorio de Sican elokuvaa *Umberto D.*⁵⁶

Käsitellyissä sketseissä ei nähdäkseni kyse ole ainoastaan parodiasta Peter von Baghin henkilöä ja tämän tähdittämiä ohjelmia kohtaan, vaan myös laajemmasta aikakauden suomalaisen television arvomaailmaa koskevasta kommentoinnista. Tarkemmin ottaen tulkitsem sketsien kommentoivan julkisen palvelun kansanvalistuksellisia ihanteita,

⁵² *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (13:52-14:30).

⁵³ Bondanella 1993, 39.

⁵⁴ Bagh 1989, 232-243, 278-287. Alanen & Möller 2015, 458-459.

⁵⁵ Käsittelem elokuvakerhoja lähemmin luvun 3.2. alussa.

⁵⁶ Leikas 2016, 24.

jotka Kummelin ilmestyessä vaikuttivat vahvasti siihen, mitä suomalaisessa televisiossa näytettiin. Von Baghin elokuvaohjelmat käsittelivät useimmiten arvostettuja, länsimaisen elokuvahistorian kaanoniin lukeutuvia teoksia, kuten *Casablanca* (1942), *Hiroshima – rakastettuni* (1959) tai *Taksikuski* (1976), tarjoten samalla asiantuntevan arvion ja tulkinnan näiden merkittävydestä. Ohjelmien sisältö vastaa mitä suurimmassa määrin vuoteen 1994 asti Yleisradion toimilupaan kirjattua tehtävämäärittelyä, johon kuuluivat muun muassa kansansivistyksen edistäminen, hyödyllisten tiedonantojen antaminen ja jalostavan ajanvietteen jakaminen. Nämä määritelmät velvoittivat ainakin teoriassa myös MTV:tä, käsittelemäni ajanjakson ainutta kotimaista kaupallista televisiotoimijaa, sillä MTV toimi oman kanavan perustamiseensa vuonna 1993 asti Ylen toimiluvan alaisuudessa. Koulu-tv:n ohjelmakokonaisuuteen kuulunut von Baghin *Mistä elokuvat kertovat?* ajoittuu aikakaudelle, jolloin Yleisradion televisiokanavilla lähetettäviä opetusohjelmia kehitettiin vauhdilla ja niiden määrä lisääntyi – sisällöllisesti opetussarjoissa painottui muun muassa taidekasvatus,⁵⁷ jonka edistämiseen myös *Mistä elokuvat kertovat?* suuntautui.

Kummelin ilmestymistä edeltävänä vuosikymmenenä Yleisradiossa yhtäältä vastattiin jo alkaneen kilpailun tuomiin haasteisiin ja toisaalta varauduttiin täysin kaupallisen kanavan perustamiseen, joka lopulta tapahtui vuonna 1993 MTV:n saadessa oman kanavansa. Viihteellisen sisällön yleistymiseen muilla kanavilla vastattiin sivistyksen korostamisella: televisiotutkija Juhani Wiio kuvaa sivistyksen olleen Yleisradiolle suoranaisten kilpailuvaltti muihin televisiotoimijoihin nähden.⁵⁸ Kaiken kaikkiaan suomalainen televisio oli ollut pitkin 1980-lukua täynnä monenlaisia opetus-, ajankohtais- ja dokumenttiohjelmia, jotka tavalla tai toisella toteuttivat Ylen toimilupaan kirjattua vaatimusta sivistyksen edistämisestä. Huippuvuonna 1984 koko suomalaisesta televisiotarjonnasta peräti 56 prosenttia oli luokiteltavissa informatiiviseksi sisällöksi, johon luettiin uutiset, ajankohtaisohjelmat, asiaohjelmat, kulttuuriohjelmat, palvelu- ja harrasteohjelmat sekä opetusohjelmat.⁵⁹ Siksi uskonkin, että Kummelin parodia sivistyksellistä

⁵⁷ Wiio 2007, 407, 417, 423. Wiio kuvaa Yleisradion ja MTV:n suhdetta vuoteen 1993 asti symbioosiksi, jossa MTV viihteeseen keskittyessään ”vapautti” Ylen toteuttamaan toimilupaansa kirjattua sivistysroolia.

⁵⁸ Wiio 2007, 418-422.

⁵⁹ Muun muassa Kolmoskanavan perustamisen myötä osuus oli vuoteen 1992 tultaessa laskenut hieman yli 40 prosenttiin. Aslama et al. 2007, 62, 66.

tehtävää toteuttavista Peter von Baghin elokuvaohjelmista voidaan hyvin tulkita parodiaksi myös koko vallinnutta ohjelmapolitiikkaa kohtaan, jossa korkeakulttuuria pidettiin suuressa arvossa. Kenties vaatimusta television sivistävyydestä on pidetty holhoavana ja ylhäältä käsin annettuna, mistä syystä sivistystehtävää edistävää ohjelmistoa on katsottu hedelmälliseksi parodioida esittämällä se yltiöpäisen kuivana ja akateemisenä.

Monien rakastamana, näkyvässä asemassa olevana julkisena sivistäjänä von Bagh oli tietysti myös vitsailulle ja imitoinnille altis, kuten Kummelikin osoittaa. Ensi näkemältä vaikuttaisi siltä, että Kummeli-sketsien parodia von Baghin persoonasta olisi tyyppiesimerkki sosiaalisesta hierarkiasta kumpuavasta alempien naurusta ylemmilleen. Huumoria käsittelevä historiantutkimus onkin toistuvasti löytänyt vastaavia historiallisia ilmiöitä, joissa “nauru on jotakin epämuodollista, energistä ja elinvoimaista, joka hyökkää muodollisen, vakavan ja etablioituneen kimppuun.”⁶⁰ Varsinkin vanhempia aikoja koskevassa historiantutkimuksessa ilmiöstä on löytynyt kosolti esimerkkejä, eikä se ole aivan väärässä 1990-luvun suomalaisen televisioaineistonkaan kohdalla. Peter von Bagh oli 1990-luvun alun Suomessa mitä etabloitunein kulttuurihahmo, jota varsinkin nuoremmat televisiokatsojat saattoivat pitää vanhanaikaisena ja kuivakkaana puhujana. Kummelia tutkinut viestintätutkija Erkki Karvonen peräänkuuluttaa Kummelin tulkinassa resistanssin käsitteen huomioimista, joka viittaa “hallittujen alamaisten vastarintaan valtajärjestelmää ja sen agentteja kohtaan.” Hän näkee Kummelissa paljon yhteiskunnallista hierarkiaa käsittelevää kuvastoa, jossa pilkka kohdistuu “paremmin tietäviin” kansanosiin, kuten virkamiehiin, pomoihin ja opettajiin.⁶¹ Peter von Bagh kuului elokuva-alan kiistämättömänä asiantuntijana selvästi tähän paremmin tietävien joukkoon, jonka kustannuksella Kummelissa naurettiin.

Kummelin tapa kuvata ja kommentoida “koko kansan Petteriä” toki toisintaa huumorin huojennusteorian kuvaamaa mallia, jossa huumori kumpuaa sosiaalisesta hierarkiasta suuntautuen “muodollista, vakavaa ja etablioitunutta kohtaan.” Asetelma ei kuitenkaan

⁶⁰ Korhonen 2001, 176.

⁶¹ Karvonen huomauttaa, että resistanssi ei välttämättä aina ole edistyksestä tai edes tervettä, vaan voi purkautua esimerkiksi tupakan polttamisella uhmakkaasti piittaamatta lääkärin ja lainsäätäjien toiveista. Karvonen 1995, 6. Toisaalta yhteen vallan ulottuvuuteen (esim. luokka) kohdistuva vastarinta voi samalla vahvistaa valtahierarkioita toisten ulottuvuuksien suhteen (esim. sukupuoli, etnisyyttä) ja purkautua jurona anti-intellektualismina. Ks. Fornäs 1998, 154-165.

ole yksiselitteinen. Keskiajan tai uuden ajan alun historiantutkimuksessa sosiaalinen hierarkia on useimmiten jo ensi silmäyksellä päivän selvä asia toisin kuin 1990-luvun pohjoismaisessa hyvinvointivaltiossa, jossa luokkaerot ovat verraten pieniä. Ei ole aina selvää, missä sosiaalisen hierarkian raja-aidat kulkevat, saati mikä on korkeaa, mikä matalaa kulttuuria: kulttuurintutkija Johan Fornäs in mukaan postmodernina aikana maut ovat eriytyneet niissä määrin, että eri ryhmien määritelmät matalalle ja korkealle kulttuurille voivat olla hyvinkin erilaiset.⁶² Suomalaiselle sketsisarjalle ennennäkemättömän suosion saavuttaneen Kummelin katsojaluvut lähestyivät kolmannen tuotantokauden esittämisen aikaan jo miljoonaa ja sarja synnytti voimakkaan, konkreettisesti suomalaisten arkipäivässä näkyvän ja kuuluvan fanikulttuurin,⁶³ joten sitä on vaikea hyvällä omallatunnolla kutsua varsinaiseksi altavastajaksi niin sanotun vakavan taiteen edustajiin, kuten Peter von Baghiin verrattuna. Kuten todettu, on nauru aina myös kommunikaatiota ja neuvottelua kulttuurin sisäisistä arvoista ja niiden välisistä suhteista. Kummeli-sketseistä voidaan tulkita uudelleen neuvottelua siitä, mikä on suomalaisille televisiokatsojille sopivaa ajanvietettä sivistyksen nimiin vannoneen Yleisradion ohjelmistossa. Toisaalta von Baghin parodia on luonteeltaan pikemminkin alleviivaavaa kuin hyökkäävää tai kantaaottavaa. Kummeli ei sinänsä kyseenalaista koko kansan Petterin hahmoa tai vaadi sivistysohjelmiston heittämistä romukoppaan. Kummelin voidaan näin ajatella jopa ylläpitävän ja vahvistavan aikansa kulttuurihierarkiaa, vaikka sille nauraakin.

3.2. Tietämättömyyden helvettiin tuomitut

Kummelissa esitetyistä lyhytelokuvista ehkäpä kunnianhimoisin on kolmannella tuotantokaudella esitetty *Il spurgos*, jonka johdantoa käsittelin edellisessä alaluvussa. “Neorealismisena mestariteoksena” esitelty kohellus käsittelee toden totta samanlaisia teemoja kuin toisen maailmansodan jälkeen Italiassa lyhyesti kukoistanut neorealismisena elokuvasuuntaus: kurjuutta ja köyhyyttä. Lyhytelokuvan parodia ei suuntaudu ainoastaan neorealismiin, vaan moniin muihinkin italialaisen elokuvan ilmiöihin ja edustajiin. *Il*

⁶² Fornäs 1998, 179.

⁶³ Karvonen 1995, 7, 9-10.

spurgos tulee absurdit mitat saavuttavassa parodisuudessaan lähemmäksi niin ikään neorealismien ihanteita kommentoivaa 1976 valmistunutta italialaiselokuvaa *Rumat, likaiset ja ilkeät*, josta se ottaa selkeitä vaikutteita, kuin varsinaisia 1940-50-lukujen neorealisticisia elokuvia. Myöhemmin tässä alaluvussa käsittelemäni *Rumat, likaiset ja ilkeät* oli saanut ensiesityksensä Suomessa vasta 1986, ja se esitettiin seuraavan kerran televisiossa tammikuussa 1992, Il spurgosin esitystä edeltävänä vuonna,⁶⁴ ja se on saattanut olla tekijöiden tuoreessa muistissa Il spurgosta ideoitaessa.

Innoitusta lyhytelokuvan tekoon voidaan jäljittää myös elokuvakerhotoiminnasta, joka eli Suomessa huippuvuosiensa 1970-80-lukujen taitteessa,⁶⁵ siis Kummelin 1950-60-luvuilla syntyneiden tekijöiden eläessä nuoruuttaan. Elokuvakasvatuksellisia ihanteita vaalivat kerhot ottivat ohjelmistoihinsa paljon eurooppalaista taide-elokuvaa, ja myös italialainen elokuva neorealismien klassikot mukaan lukien oli yleistä sisältöä monien elokuvakerhojen ohjelmistoissa.⁶⁶ Kummeli-ryhmän kotipaikka Tampere oli 1990-luvun romahdukseen⁶⁷ asti aktiivinen elokuvakerhokaupunki, ja kaupungin lukuisten elokuvakerhojen (Monroe, Solaris, Prisma ym.) toiminta on todennäköisesti ollut varsin tuttua Kummelin tekijäkatraalle. Kummelin tekijöistä Olli Keskinen ja Timo Kahilainen ovat kertoneet käyneensä nuoruudessaan saman elokuvakerhon näytöksissä Tampereella, silloin tosin vielä tuntematta toisiaan.⁶⁸

Il spurgosin alkutekstien ilmestyessä pimeälle ruudulle alkaa soida dramaattinen pianosävelmä, johon yhtyy pian italialaiseen kansanmusiikkiin ajatukset suuntaava mandoliinimelodia, joka jatkuu läpi elokuvan alleviivaamassa elokuvan tavoittelemaa italialaisuutta.⁶⁹ Musiikki on selkeästi inspiroitunut italialaissäveltäjä Nino Rotan (1911-

⁶⁴ En133729.

⁶⁵ Elomäki 2018, 35.

⁶⁶ Esimerkiksi maineikas tamperelainen elokuvakerho Monroe aloitti toimintansa syksyllä 1968 esittämällä Roberto Rossellinin neorealismiklassikon *Saksa vuonna nolla* (1948). Laurokari 2018a, 3. Elokuvakerhojen ohjelmistoista ks. myös esim. Ylipalo 2018, 5; Salakka (toim) 2015, 99-100; Honka-Hallila et al. 1997, 237-242

⁶⁷ 1990-lukua on kuvattu perinteisen elokuvakerhokulttuurin päatekohdaksi. Kävijöiden ja kerhojen määrän romahdukseen vaikuttivat mm. videoiden yleistyminen ja monien vanhojen klassikkoelokuvien poistuminen jakelijoiden levityksestä. Laurokari 2018b, 42.

⁶⁸ Marjamäki 2015, 22.

⁶⁹ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (14:30).

1979) elokuvamusiikista, jota oltiin kuultu lukuisissa italialaisissa ja amerikanitalialaisissa elokuvissa 1940-luvulta lähtien. Rotan epäilemättä kuuluisin sävellys on Francis Ford Coppolan ohjaaman *Kummisetä*-elokuvan (1972) valssi, mutta hän oli niittänyt kansainvälistä tunnettuutta myös lukuisilla muilla sävellyksillään, joita hän kirjoitti yhteensä 158 elokuvaan viimeisiin vuosiinsa asti.⁷⁰ *Kummisetä*-valssi laajalti tunnettuna sävellyksenä on ilmeinen esikuva *Il spurgosin* taustamusiikille, sillä molemmissa suurta osaa näyttelevät melankoliset sävelkulut ja näppäily mandoliinisoitanta. Rotan säveltämää valssia käytettiin amerikanitalialaisen mafiaperheen saagan kaikissa kolmessa osassa, joista viimeinen, *Kummisetä osa III*, oli ilmestynyt vasta 1990, kolme vuotta ennen *Il spurgosta*. Seepiasävyinen kuva ja italialaisesta elokuvasta muistuttava musiikki rakentavat lyhytelokuvassa nostalgista tunnetta elokuvan sijoittumisesta tiettyyn menneisyydessä sijaitsevaan aikaan ja paikkaan, 1960-luvun Napoliin. Lyhytelokuvassa musiikin avulla konstruoitu historiallinen ja kansallinen identiteetti ennakoii myöhemmin *Kummeli kultakuume* -elokuvassa (1994) käytettyä tapaa identifioida eri aikakausiin sijoittuvat kohtaukset toisistaan ja käydä musiikin avulla suoranaista neuvottelua kansallisen kulttuurin arvojärjestelmistä.⁷¹ Pastisoimalla Rotan elokuvamusiikkia lyhytelokuva viittaa italialaisen elokuvan ominaispiirteisiin.

Alkutekstien jälkeen musiikki jää taka-alalle ja ruutuun ilmestyy lintuperspektiivistä kuvattu ränsistynyt aaltopeltirakennelma – tarinan henkilöhahmojen asumus – ja Olli Keskinen kertojanaan alkaa selostaa italiaksi tarinan asetelmaa: “Tämä on tarina kolmesta ihmiskohtalosta, sitkeydestä ja ystävydestä.” Seuraavaksi esitellään nukkavierut henkilöhahmot, joiden elämäntarinat ovat toinen toistaan surkeampia. Timo Kahilaisen näyttelemän “Capitano” Pietro Garbasin kerrotaan olleen Italian armeijan kapteeni, jonka joukot antautuivat laukaustakaan ampumatta tarkemmin määrittelemättömän sodan ensimmäisessä taistelussa. Kertojan mukaan Garbasi omisti aikoinaan 13 ilmalai-va, mutta joutui konkurssiin lentokoneliikenteen yleistyttyä. Heikki Silvennoisen tähdittämä papinpukuinen “Padre” Leonardo Scarlato taas esitellään entiseksi Italian rikkaimmaksi mieheksi, joka joutui mieron tielle ostettuaan koko lennätinverkon juuri ennen puhelinten yleistymistä. Kolmas henkilöhahmo on Kummelin taustabändissä soit-

⁷⁰ Dyer 2010, 20.

⁷¹ Aiheesta ks. Torvinen 2018.

taneen Erkki Viljavuoren näyttelemä “Putano” Putano Bellato, vuoden 1931 Miss Sisi-
lia -kilpailun kuudes perintöprinsessa ja Sophia Lorenin sijaisnäyttelijä elokuvassa *Ame-
rikkalainen Roomassa* (1954)⁷². Bellaton uran kerrotaan kariutuneen hurjaan tappeluun
Lorenin kanssa Vatikaanin aukiolla.⁷³

Hahmot ovat sekoitus neorealismien teemojen parodiaa, viittauksia yksittäisiin elokuvaan
ja negatiivissävyytteisiä stereotyyppioita italialaisista. Kaatopaikkamaisissa olosuhteissa
asuva, suunnatonta epäonnea kohdannut kolmikko samaistuu monissa neorealistisissa
teoksissa kuvattuun inhimilliseen tragediaan ja epäonneen. Vaikkapa suhteeton epärei-
luus, joka koitui Capitanon ostaessa lennätinverkon puhelinten yleistymisen kynnyk-
sellä on kuin liioiteltu versio Vittorio de Sican *Polkupyörävarkaiden* juonikuviosta,
jossa köyhän päähenkilön polkupyörä varastetaan, minkä seurauksena hän alkaa jahdata
varasta tuloksetta päätyen lopulta itse varastamaan näkemänsä vartioimattoman polku-
pyörän – jääden oitis kiinni.⁷⁴ Perinteisen tulkinnan mukaan Polkupyörävarkaat kritisoi
toisen maailmansodan jälkeisen Italian yhteiskunnallis-taloudellista järjestelmää ja sen
tuottamia sosiaalisia ongelmia,⁷⁵ kun taas Capitanon epäonnen syynä on lähinnä huono
ajoitus. Sekä Capitanon että Padren, joka tuli harmillisesti sijoittaneeksi ilmalaivoihin
juuri ennen kuin lentokoneet yleistyivät, voidaan kuitenkin nähdä ajautuneen yhteiskun-
nan pohjamutiin ympäröivän talousjärjestelmän mahdollistaman uhkarohkean keinotte-
lun seurauksena, joten kaikuja neorealismien yhteiskuntakritiikistä on Il spurgosissa eit-
tämättä havaittavissa. Papinkaapua muistuttavaan mustaan vaatekappaleeseen pukeutu-
nut Padre, jonka lempinimi tarkoittaa isää sekä maallisessa että hengellisessä mielessä,
saattaa olla velkaa neorealismiklassikon *Rooma – avoin kaupunki* (1945) don Pietro Pel-
legrini -partisaanipapille, jonka rooliasu oli niin ikään musta papinkaapu leveälierisine
hattuineen.⁷⁶ Timo Kahilaisen esittämä Capitano taas muistuttaa käyrätorvineen ja puu-
päähattuineen hieman *La Strada* -elokuvan (1954) Gelsominaa, köyhää ja yksinker-

⁷² Sophia Loren ei todellisuudessa näytellyt kyseisessä elokuvassa. Sen sijaan hän esitti pääosaa Ettore
Scolan elokuvassa *Kohtaaminen Roomassa* vuodelta 1977. Bondanella 1993, 323. Il spurgosin muut
Scola-viittaukset huomioon ottaen on mahdollista, että tekijät ovat sekoittaneet nimet ja tarkoittaneet
Kohtaamista, ei Amerikkalaista Roomassa. Sekoitus voi toki olla myös tarkoituksellista inkongruenssia.

⁷³ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (14:52-16:45).

⁷⁴ *Polkupyörävaras (Ladri di biciclette)*, 1948.

⁷⁵ Bondanella 1993, 61-62. Bondanella tosin huomauttaa, että perinteinen tulkinta on vain yksi monista
ja varoittaa tulkitsemasta Polkupyörävarkaita yksinomaan poliittisena elokuvana muut filosofiset ja es-
teettiset tulkintakehykset unohtaen.

⁷⁶ *Rooma – avoin kaupunki (Roma città aperta)*, 1945.

taista tyttöä, joka vasten tahtoaan joutuu nukkavierun sirkusseurueen matkaan esiintymisasunaan pyöreä lierihattu ja trumpetti.⁷⁷ Il spurgosin elokuvallisista esikuvista selkeimmäksi tulkitsen olevan kuitenkin alaluvun alussa mainittu Ettore Scolan *Rumat, likaiset ja ilkeät* (1976).

Solan elokuva kertoo kahdeksantoistahenkisestä suurperheestä, joka asuu Rooman liepeillä sijaitsevassa hökkelikylässä surkeissa olosuhteissa, jotka muistuttavat Il spurgosin kaatopaikkamaista miljöötä. Rumien, likaisten ja ilkeiden henkilöahmot täyttävät päivänsä varastelulla, prostituutiolla ja toisiinsa kohdistuvilla konnankoukuilla. Elokuvatutkija Peter Bondanella kuvaa osuvasti elokuvan henkilöahmot “paheellisiksi, raakoiksi, ilkeiksi ja siivottomiksi yksilöiksi, joiden moraaliset arvot taloudellinen kurjuus on täysin tuhonnut.”⁷⁸ Paheellisuus, raakuus, ilkeys ja siivottomuus leimaavat myös taloudellisen täystuhon kokenutta Il spurgosin hahmokratrasta, joka päihdyttää itsensä denaturoidulla spriillä, nauttii juhlaillalliseksi nuotiolla paistetun rotan eikä epäile hetkeäkään puukottaa toistaan selkään lyhytkestoista mielihyvää saavuttaakseen: Esimerkiksi hävittyään Padrelle jalkapallo-ottelun Capitano pyytää revanssia ja kosta häviönsä ansoittamalla pelikentän romuläjystä löytämällä maamiinalla, johon onneton Padre juoksee menettäen räjähdyksessä toisen jalkansa. Kertojaääni selittää Capitanon pahan-suopaa tekoa tämän menneisyydellä, jonka tahdin määräsi taloudellinen voitontavoittelu: “Vaikka he ovat menettäneet jo kaiken palaa heissä yhä voittamisen pakko.”⁷⁹

Miehen näyttelemä, naisen vaatteisiin pukeutuva Putano, jonka nimi suomeksi käännettynä tarkoittaa miesprostituotua, taas muistuttaa temaattisesti Rumien, likaisten ja ilkeiden Fernandoa, päähenkilön transvestiittipoikaa, joka ansaitsee elantonsa prostituotuna. Kummelille harvinainen seksikohtaus, jossa Il spurgosin ankeaa tapahtumaympäristöä yliolkaisesti kuvaava kamera-ajo näyttää ohimennen Padren ja Putanon sukupuoliyhteydessä,⁸⁰ on myös mahdollisesti innoittunut Rumista, likaisista ja ilkeistä, jossa

⁷⁷ *La strada*, 1954 (8:45, 53:00). Vrt. *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (15:10).

⁷⁸ Bondanella 1993, 328.

⁷⁹ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (19:34-20:05).

⁸⁰ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (21:55).

Bondanellan sanoin “ei-toivottuihin raiskauksiin johtavia epätoivoisia paritteluja”⁸¹ kuvataan intohimottomasti osana suurperheen ankeaa arkea.⁸² Il spurgosin loppu, jossa yllättäen suuren omaisuuden perivä Putano pettää hetkeäkään epäröimättä paremmasta elämästä haaveilevat toverinsa jättäen nämä toisiinsa, haulikon liipaisimeen ja käsikranaatin sokkaan sidottuina kaatopaikalle lähtien itse litomaan rahatukkojensa kanssa,⁸³ muistuttaa taasen Rumien, likaisten ja ilkeiden peruskonfliktia. Scoln elokuvassa päähenkilö, väkivaltainen ja maaninen perheenpää Giacinto, piilottelee korvaukseksi silmänsä menettämisestä saamiaan vakuutusrahoja perheeltään. Elokuvan lopuksi hän yrittää polttaa elävältä rahoja havittelevat perheenjäsenensä.⁸⁴

Scoln elokuva parodioi Bondanellan mukaan neorealistiohjaaja Vittorio de Sican klassikkoelokuva *Milanon ihmeessä* (1950) esitettyä idyllistä kiiltokuvaa onnellisesta, varattomanakin jalomielisestä kaupunkiköyhälistöstä korvaten sen “tietämättömyden ja köyhyyden helvettiin” tuomitulla rumalla, likaisella ja ilkeällä painajaisperheellä.⁸⁵ Toisaalta, kuten Yleisradion elokuvahankkija Vesa Nykänen Rumista, likaisista ja ilkeistä on todennut, on köyhyyttä kuvattu ihmeellisen romanttisesti kautta elokuvahistorian, eikä se ole yksin neorealismille ominainen piirre.⁸⁶ Il spurgos eräänlaisena Scola-pastissina osallistuu Rumien, likaisten ja ilkeiden rivoon parodiaan neorealismiin (ja elokuvan ylipäänsä) ajoittain inhorealista, mutta yhtä kaikki toiveikasta ja inhimillistä eetosta kohtaan. Lopulta on kuitenkin muistettava, että lyhytelokuva ei edellytä sen kummempaa tuntemusta italialaisen elokuvan historiasta huvittaakseen katsojaa. Esimerkiksi Kummelin merkittäviin katselijasegmentteihin lukeutuneet kouluikäiset lapset tuskin tavoittivat paljoakaan lyhytelokuvan viittauksista italialaisen elokuvan historiaan. Il spurgos pysyi Kummeli-huumorille uskollisena tarjoten hienovaraisten intermediaalisten viittausten ohella täyslaidallisen helppoja nauruja pieruäänineen, ronskeine henkilö-hahmoineen ja naurettavine juonenkäänteineen.

⁸¹ Bondanella 1993, 328.

⁸² Esimerkiksi kelpaa vaikkapa elokuvan yhdellä otolla kuvattu loppukohtaus, joka kuvaa uuteen päivään heräävää slummiasumusta. *Rumat, likaiset ja ilkeät (Brutti, sporchi e cattivi)*, 1976 (1:44:50).

⁸³ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (22:15-24:00).

⁸⁴ *Rumat, likaiset ja ilkeät (Brutti, sporchi e cattivi)*, 1976.

⁸⁵ Bondanella 1993, 327-328.

⁸⁶ ”Irvokas satiiri ruoppaa ihmisyyden pohjamutia – Rumat, likaiset ja ilkeät on nimensä mukainen elokuva”, Vesa Nykänen. Yle.fi 2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/12/05/irvokas-satiiri-ruoppaa-ihmisyyden-pohjamutia-rumat-likaiset-ja-ilkeat-on>. (haettu 8.10.2020)

Il spurgosia leimaa kautta linjan syvä inkongruenssi kerronnan ja sen kohteiden, siis henkilöhahmojen ja tapahtumien välillä, mikä tulee vahvimmin ilmi kielen tasolla. Siinä missä Olli Keskinen kertojaääni puhuu, jos kohta hieman murrettua, yhtä kaikki kielipillisesti korrektia italiaa, mongertavat näyttelijät kimittävää pseudoitaliaa, joka on sekoitus italian-, espanjan- ja latinankielisiä fraaseja sekä puhdasta siansaksaa. Sama tarkoituksellinen yhteensopimattomuus vallitsee “italiaksi” puhuttujen repliikkien ja suomenkielisten tekstitysten välillä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa kolmikko yhtyy päivällisen ääreen, boolia valmistava Putano huutaa “Señores, Rio Grande!”⁸⁷ suomenoksen kuuluessa “Hyvät herrat, huuhdelkaa kurkkunne tällä jumalten juomalla!”⁸⁸ Katsojan voidaan olettaa ymmärtävän lapsekas pseudoitalia ja suomenkieliset tekstitykset parodiaksi, vaikkei hän italiaa osaisikaan. Inkongruenssia huumorin lähteenä ilmentää koko asetelma, jossa sitkeyden ja ystävyuden koskettavana neorealistisena kuvauksena esitelty elokuva paljastuu rivoksi tarinaksi resuisen juopporemmin kohelluksista. Oman lukunsa kielelliseen inkongruenssiin luo lyhytelokuvan nimi: Il spurgos on niin ikään pseudoitaliaa, jossa italian kielen yksikön määräistä il-artikkelia seuraa suomalaisesta spurgu-slangisanasta väännetty epäkielinen monikkomuoto spurgos, joka s-loppuisena muistuttaa pikemminkin espanjan kuin italian nominitaivutusparadigmaa.

Helposti havaittavan kielellisen inkongruenssin lisäksi katsojaa huvitetaan pinttyneillä stereotyyppioilla Italiasta ja italialaisista. Suomalaisten Italiaa ja italialaisia koskevia ennakkoluuloja tutkinut kielentutkija Cira Almenti on pro gradussaan jaotellut stereotyyppioita muun muassa seuraaviin teemoihin, joita Il spurgos myös mitä selvemmin hyödyntää: Puhuminen ja kieli, tunteet ja teatteri, tehokkuus, rentous ja nautinto, sekä katolilaisuus ja kaksinaismoraali.⁸⁹ Sekä puhumiseen että tunteisiin liittyen Almentin aineistosta nousee vahvana näkemys, jonka mukaan italialaiset ilmaisevat tunteitaan ja mielipiteitään puheessa herkästi, puhuvat runsaasti ja äänekkäästi ja ovat ylipäänsä ihmisinä temperamenttisiä, jopa teatraalisia.⁹⁰ Italialaisten oletettuun temperamenttiin nojaa vahvasti

⁸⁷ Espanjankielinen huudahdus kuuluu suomeksi “Herrat, Rio Grande!” Lännenelokuvistakin tuttu Rio Grande on Yhdysvaltain ja Meksikon rajajoki, eikä sillä ole juuri muuta tekemistä Italian kanssa kuin kuuluminen romaanisten kielten *sprachraum*iin.

⁸⁸ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (17:35).

⁸⁹ Almenti 2004.

⁹⁰ Almenti 2004, 54-56, 88.

esimerkiksi Il spurgosin kohtaaminen, jossa Putano tuo kolmikolle illalliseksi metsästämänsä rotan, jolloin Capitano ja Padre yltyvät lähes falsettiin kohoavaan spontaaniin, hellyttävään kiitospuheeseen: “Putano, päiviemme valo, mihin päätyisimme ilman sinua. Tästä tulee suuri päivä!”⁹¹

Vaikka Il spurgosin henkilöahmot ovat kaikkensa menettäneitä ryysyläisiä, osaavat he silti nauttia elämästä juhlien, jalkapalloa pelaten ja musiikkia soittaen. Näkemys italialaisista elämän rennosti ottavina hyvällä viinillä, ruoalla ja seuralla itseään hemmottelevina nautiskelijoina toistuu myös Almentin aineistossa.⁹² Toisaalta italialaisia kuvataan vahvan uskonnollisiksi, mutta samalla kaksinaismoralistisiksi ihmisiksi, jotka erään Almentin tutkimuksessa haastatellun mukaan “voivat tehdä syntiä vaan jos sen jälkeen käydään ripillä ja lausutaan tarpeeksi monta ave mariaa.”⁹³ Il spurgosissakin syntisen illallisjuhlan aloittaa lyhyt, mumisevalla äänellä lausuttu ruokarukous, taivasta kohti luodut nopeat katseet ja ristinmerkit, joiden jälkeen hahmot palaavat salamannopeasti mässäilyn ja päihteiden pariin.⁹⁴

Eri kansallisuuksia koskevat stereotypiat ovat syvälle juurtunut ilmiö, jonka juuria ei ole tarpeellista käydä tässä kovin syvällisesti läpi. Aikalaiskontekstin valottamiseksi voidaan kuitenkin todeta, että Italiaa ja italialaisia koskeva enemmän tai vähemmän stereotyyppinen kuvasto on elänyt suomalaisessa populaarikulttuurissa vahvana Kummelin tekoajankohtana. Vuonna 1985 oli muun muassa ilmestynyt Mika Kaurismäen elokuva *Rosso*, joka on suomalaisten italialaisrepresentaatioiden ehdoton klassikko. Kaurismäen elokuva leikittelee italialaisiin liitetyillä stereotypioilla mafiakytköksistä pizsaan sekä sillä, miltä italian kieli suomalaisen korvin kuulostaa: Kari Väänänen esittämän päähenkilön Giancarlo-nimi muuttuu suomalaisten suussa vaivattomasti ”Siankarloksi.”⁹⁵ Il spurgosissa samanlaista kielellä leikittelyä edustaa Kahilaisen näyttelemä Pietro Garbasi, jonka sukunimi lienee valittu foneettisen asunsa vuoksi, joka muistuttaa

⁹¹ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (17:15).

⁹² Almenti 2004, 58-59.

⁹³ Almenti 2004, 83-85.

⁹⁴ *Kummeli* K3J3, 28.9.1993 (17:50).

⁹⁵ *Rosso*, 1985; ”24.9. Kino Suomi: Rosso”, Harto Hänninen. Yle.fi 2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/07/01/249-kino-suomi-rosso> (haettu 15.10.2020).

puhekielistä karpaasi-sanaa. Musiikin puolella viittauksia italialaiseen populaarikulttuuriin ja italialaisten oletettuihin luonteenpiirteisiin kuultiin esimerkiksi poprock-yhtye Leevi and the Leavingsin kappaleella ”Rooma” vuodelta 1989. Kappale kertoo tarinaa tunteikkaasta italialaisesta naistenmiehestä, joka Suomessa koettujen lemmenseikkailujensa päätteeksi palaa kotiinsa ”Roomaan, avoimeen kaupunkiin”⁹⁶ viitaten Il spurgosiinkin vaikutteita antaneeseen Roberto Rossellinin elokuvaan.

Il spurgos käyttää laaja-alaisesti kielellistä ja kulttuurista kuvastoa katsojan naurattamiseksi. Nimi Il spurgos, ”spurgut”, samaistaa Ettore Scolankin kuvaaman siivottoman ryysyköyhälistön suomalaisiin alkoholisoituneisiin laitapuolenkulkijoihin, joita 1990-luvun alun talouslama kaiketi tuotti yhä lisää katukuvaan. Suomessa ajankohtainen talouskurimus lieveilmiöineen yhdistyy näin jo neorealistien kuvaamaan markkinatalouden nurjaan puoleen. Talousjärjestelmän kääntöpuolen kuvaaminen niinkin groteskisti kuin Il spurgos tai esikuvansa *Rumat, likaiset ja ilkeät* tuo osaltaan mieleen naurun huojennusteorian, jossa oletetaan, että nauru toimii välttämättömänä yhteiskunnassa vaikuttavien piilotettujen ja tukahdutettujen jännitteiden purkautumiskanavana.⁹⁷ Toisaalta lyhytelokuvan hahmoista on tehty kaikkine paheineen, siivottomine ulkoasuineen ja stereotyyppisine piirteineen lähes eläimen tasolle alennettuja ”toisia”, joita kohtaan on vaikea tuntee sääliä, jos kohta heidän surkeaa asemaansa selitetäänkin ympäröivään yhteiskuntaan kuuluvalla keinottelukapitalismilla. Näin ollen lyhytelokuvan huumoria voitaisiin selittää myös naurun ylemmyysteorialla, jossa nauru kumpuaa ylemmydentunteesta kohti sosiaalisen hierarkian alemmalla asteella olevaa, jolloin nauru osoittaa sen, mitä kulttuurissa pidetään hyveellisenä ja arvostettavana – ja vastaavasti, mitä ei.⁹⁸ Samalla, kuten olen todennut, rakentuu lyhytelokuvan huumori myös toisiinsa sopimattomien kielellis-kulttuurillisten attribuuttien yhteensovittamiseen eli inkongruenssiin.

Ei ole siis yhtä ainoaa vastausta tai selitystä siihen, millä keinoin Il spurgos pyrkii tuottamaan huumoria, vaan tulkinnassa on otettava huomioon kaikki kolme naurun perinteistä tulkintamallia. Lyhytelokuvan intermediaalinen parodia hyödyntää paljolti toistoa

⁹⁶ Leevi and the Leavings: Rooma. *Musiikkiluokka* 1989. Spotify. <https://open.spotify.com/track/7BEcdJmktD47L7g2qwzyCg> (haettu 15.10.2020).

⁹⁷ Korhonen 2001, 172.

⁹⁸ Korhonen 2001, 169-170.

suhteessa kohdeteksteihinsä kohdistuen italialaiseen elokuvaan yleensä ja joihinkin yksittäisiin elokuviin erityisesti, tulkintani mukaan tärkeimpänä kohdetekstinä Ettore Scolan *Rumat, likaiset ja ilkeät*. Aikansa mediaympäristössä *Il spurgos* edustaa varsin tavanomaista tapaa kuvata italialaisuutta tiettyjen pinttyneiden stereotyyppien kautta, joita lyhytelokuva myös osaltaan ylläpitää ja vahvistaa. Lyhytelokuvan voidaan nähdä parodioivan epäsuorasti myös korkeakulttuurisia ja taidekasvatuksellisia arvoja vaalivia elokuvakerhoja, joiden kautta Kummelinkin tekijät olivat mahdollisesti oppineet italialaisesta elokuvasta niissä määrin, että *Il spurgos* moniaalle italialaiseen elokuvamaailmaan kohdistuvine viittauksineen oli ylipäänsä mahdollista tehdä.

3.3. Vekkulit velikullat Hämeen sydämessä

Varsin erilaisia teemoja parodioi Kummelin toisella kaudella, uudenvuodenaattona 1992 esitetty lyhytelokuva ”Pirkkalaiset”⁹⁹. Lyhytelokuva sekoittaa hykerryttävällä tavalla luontodokumentin formaatin imitointia ja suomalaisesta historiakulttuurista tuttuja aineksia. Johdanto-osion mukaan Pirkkalaiset ”peilaa upeasti inhimillistä nälkää, vilua ja vaikeuksia.”¹⁰⁰ Nälän, vilun ja vaikeuksien kuvausta lyhytelokuva onkin täynnä, mutta inhimillisyydestä voidaan puhua vain vaivoin: luontodokumentin tapaan selostettu elokuva esittää pirkkalaiset ölisevinä luolamiehinä, joiden energiasta suurin osa kuluu epätoivoiseen ravinnon hankkimiseen. Sen kummempaa syvyyttä henkilöhaamoissa ei juuri ole, ja juoni on hyvin naturalistinen: Pirkkalaiset koettavat hankkia ruokaa ensiksi järvestä, sitten Heikki Silvennoisen mäyräkoiran esittämästä karhunpenusta, maaperästä toukkia kaivamalla ja lopulta kannibalismiin turvautumalla. Välissä pelataan pesäpalloa, kohdataan nainen ja lopuksi joudutaan nokialaisten orjuuttamiksi.¹⁰¹ Lyhytelokuvan intermediaalisuus kohdistuu muodoltaan radio- ja televisiodo-

⁹⁹ Lyhytelokuvan ”viralliseksi” nimeksi on myöhemmin muotoutunut *Viimeiset pirkkalaiset*, jolla nimellä juontajahahmo Eero Kakko kutsuu lyhytelokuvan päähenkilöitä elokuvan jälkeisessä studio-osuudessa: ”Ja pistetilanne vielä kertauksena, nokialaiset vastaan viimeiset pirkkalaiset yksi-nolla.” *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (25:25). Viimeiset pirkkalaiset -nimeä pelkkien Pirkkalaisten sijaan on käytetty monissa yhteyksissä, kuten Kummelin wikipedia-sivulla ja Ylen Elävässä arkistossa. Pirkkalaiset ilman viimeiset-attribuuttia on kuitenkin se nimi, jolla elokuva on ohjelmassa alkujaan esitelty, ja olen päättänyt työssäni käyttää sitä.

¹⁰⁰ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (20:22).

¹⁰¹ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (20:33-25:25).

kumenttien ilmaisuun, ja aihepiiriltään vuosikymmentä aiemmin valmistuneeseen arvostettuun Yle-tuotantoon, neliosaiseen kalevala-aiheiseen *Rauta-aika*-draamasarjaan (1982).

Tulkitsen Pirkkalaisten imitoivan luontodokumenteista tuttua formaattia, jossa ihmisiä selostaa näennäisen neutraalisti luonnollisessa elinympäristössään olevien, itse itsensä selostamiseen kykenemättömien luontokappaleiden tekemisiä,¹⁰² jotka usein liittyvät juuri ravinnon hankintaan, pariutumiseen ja leikkiin – siis aiheisiin, joita myös Pirkkalaiset kuvaa. Suomessa luontodokumentit olivat vakiintuneet TV-ohjelmistoon Kummelin syntyä edeltäneellä vuosikymmenellä, kun Yleisradio alkoi esittää *Avara luonto* -luontodokumenttisarjaansa TV1-kanavalla vuonna 1984. Sarjaa näytettiin ensin kerran kuukaudessa, mutta vuodesta 1987 lähtien jo viikottain parhaaseen katseluaikaan,¹⁰³ joten television luontodokumenteille ominainen ilmaisu oli tullut tutuksi suomalaisille jo vuosien ajan ennen Kummelia. Radion puolella erilaisista aiheista kertovia dokumentti- ja feature-ohjelmia oltiin lähetetty jo suomalaisen yleisradiotoiminnan alkua ajoista lähtien.¹⁰⁴ Sekä televisio- että radiodokumenteissa tärkeää osaa näyttely kertojääni. Sama kaava toistuu Pirkkalaisissa, jossa kertoja on ainut äänessä oleva henkilö – ellei luolamiesten satunnaisia murahduksia lasketa.

Pirkkalaisissa hahmojen toilailua selostaa Heikki Silvennoinen kaikkietävänän kertojaäänenä, jonka repliikit ovat informatiivisia, kuten kuvauksissa ruoan hankinnasta: “uutera kalastukseen ei näytä tuottavan tulosta”, “karhunpennusta saisi oivallisen aterian”, mutta ajoittain varsin maalailevia, kuten tarinan hahmojen esittely tuttavallisesti “vekkuleina velikultina” ja yhteenveto epäonnistuneesta ruoanhankintareissusta: “Niin kuin Ahti, ei myöskään metsän jumala ole suosiollinen pojille.”¹⁰⁵ Silvennoisen puhetapa on epäilemättä saanut vaikutteita luontodokumenttien näennäisen neutraalista, mutta yhtä kaikki subjektiivisesta ja arvolatautuneesta puhetavasta.¹⁰⁶ Esimerkiksi kertojaäänä

¹⁰² Tosiasiassa luonnon kuvaaminen neutraalisti lienee mahdottomuus, ja kyse on aina arvovalintaisesta representoinnista, jossa tiettyjä aiheita painotetaan esimerkiksi sanavalintojen, kuvakulmien ja sisällön rajaamisen avulla. Ks. Pearce 2015.

¹⁰³ ”Lukuja Avaran luonnon taipaleelta”, Yle.fi. <https://www.yle.fi/avaraluonto/index.php/artikkeli/2/>. (haettu 6.2.2020)

¹⁰⁴ Koskinen 2000, 9-12, 26.

¹⁰⁵ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (21:29).

¹⁰⁶ Television luontodokumenttien puhetavoista ks. Pearce 2015, 90-94.

kaikkietävyys on monissa television luontodokumenteissa käytetty kerrontatapa, joka korostaa tiedollista epätasa-arvoa kertojan ja katselijan välillä.¹⁰⁷

Silvennoisen matalahko puheääni välistä pateettisinekin sanavalintoineen ja painotuksineen on inspiroitunut suomalaisista radio- ja tv-selostajista. Silvennoinen on Pirkkalaisten yhteydessä maininnut lukijaääni-esikuvakseen Martti Silvennoisen (1924-2002),¹⁰⁸ aikakautensa tunnetuimpiin kuuluvan radioammattilaisen, joka työskenteli 1950-luvulta lähtien Yleisradion radioselostajana toimittaen uransa aikana tuhansia reportaaseja.¹⁰⁹ Vuonna 1954 syntynyt Heikki Silvennoinen eli lapsuutensa aikakautena, jota viestintätutkimuksessa on nimetty radioselostuksen kultaisiksi vuosikymmeniksi, jolloin radioselostusten määrään ja laatuun panostettiin muun muassa selostajien määrätietoisella koulutuksella. Aikakauden radiokuuluttajien koulutuksessa painotettiin muun muassa selostajan uskoa aihepiirinsä tärkeyteen, rikasta sanavarastoa ja kykyä käyttää äidinkieltä monipuolisesti. Selostajanuransa ohella useita radioilmaisua koskevia tietokirjoja kirjoittanut Martti Silvennoisen korosti itse selkeän, vakuuttavan ja persoonallisen äänenkäytön merkitystä dokumentaarisisessa ilmaisussa ja kehotti välttämään yliampuvaa tunneilmaisua.¹¹⁰ Selkeäksi, vakuuttavaksi ja persoonalliseksi voitaisiin kuvata myös Heikki Silvennoisen selostajantyötä Pirkkalaisissa. Vaikka hänen kommenttinsa ovat ajoittain maalailevia (esim. pirkkalaisten kutsuminen ”vekkuleiksi velikuliksi”), pysyvät ne mielestäni hänen persoonallisuutensa piirissä eivätkä ole yliampuvia.

Kuten Il spurgosissa, myös Pirkkalaisissa huumoria luodaan kerronnan ja tapahtumien välisellä inkongruenssilla. Pirkkalaisten karrikoituja toilailuja selitetään yllättävän filosofisin sanankääntein esimerkiksi kohdassa, jossa Kahilaisen näyttelemä nälkiintynyt pirkkalainen kolkkaa Silvennoisen, joka on löytänyt maaperästä toukkia ravinnokseen: “Ahneus, tuo perisynti. Ihmisen ilkeä seuralainen.”¹¹¹ Parodian metodeista Pirkkalaiset hyödyntää ennen kaikkea ylimääräistä lisäystä (extraneous inclusion), joka tarkoittaa

¹⁰⁷ Pearce 2015, 12.

¹⁰⁸ Marjamäki 2015, 66.

¹⁰⁹ Koskinen 2000, tiivistelmä.

¹¹⁰ Koskinen 2000, 14, 36-37.

¹¹¹ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (22:05).

Harriesin mukaan käsitellyn mediatekstin genrekonventioille vieraiden (kuva)kielellisten elementtien tuomista siihen mukaan.¹¹² Pirkkalaisissa lyhytelokuvan genrelle vierasta kielellistä elementtiä edustavat oletusarvoisesti eläinmaailmaa käsittelevän luontodokumentin keskiöön nostetut karrikoidut luolamiehet, jotka ylisuurine nuijineen ja lannevaatteineen tuntuisivat sopivan paremmin 1980-luvun barbaarielokuvaan tai 1950-60-lukujen eppisiin ns. miekka ja sandaali -tuotantoihin, joissa vähäpukeiset miehet ja suuret aseet olivat peruskuvastoa.¹¹³

Lyhytelokuva kommentoi jo alusta lähtien suomalaista historiakulttuuria vertaamalla tarinan tapahtuma-ajan ankeaa ja alkeellista Suomea muuhun maailmaan: “Maa on niin autio ja kylmä. Eletään vuotta 520 ennen ajanlaskumme alkua. Egyptiläiset ovat rakentaneet pyramidinsa, kompassi on keksitty, tähtien avulla osataan suunnistaa maapallon ympäri – mutta mitä tapahtuu karussa Pohjolassamme?” Muiden kansojen saavutuksia hieman liioittelevan¹¹⁴ esittelyn aikana kamera kuvaa lumista havumetsää ja sen siimeksessä asuvaa kolmea pirkkalaista, jotka värjöttelevät luolanoutionsa ääressä ja noukkivat täitä toistensa päänahasta apinoiden tapaan.¹¹⁵ Alkuosio paitsi toisintaa autostereotypiaa takapajuisesta ja ankeasta Suomesta, myös leikittelee suomalaisten myyttistä muinaisuutta koskevalla historiakuvalla, jossa monet ovat halunneet nähdä suuruutta ja loistoa. Lyhytelokuva esittää nykyisten suomalaisten polveutuvan suoraan tarinan luolamiehistä kuvaamalla näiden pesäpallopeliä korostaen heti perään, kuinka “samaisen pelin kehitti myöhemmin kansallispeliksemme Tahko Pihkala.”¹¹⁶

Eräs ilmeinen irvailun kohde on Yleisradion tuottama, kirjailija Paavo Haavikon Kalevala-aiheiseen käsikirjoitukseen pohjautuva *Rauta-aika*-draamasarja (1982), aikanaan ennennäkemättömän suureellinen ja kallis Yle-tuotanto, joka alkutekstiensä mukaan on tarina “kalevalaiseksi sanotun ajan ihmisistä.”¹¹⁷ Fiktiivinen, *Kalevala*-kansalliseepoksen kautta kansakunnan juuria tutkailevaan perinteeseen kiinnittyvä *Rauta-aika* voitti

¹¹² Harries 2000, 77.

¹¹³ Vrt. esim. *Ben-Hur*, 1959. *Conan – barbaari (Conan the Barbarian)*, 1982.

¹¹⁴ Ensimmäistä kertaa maapallon ympäri suunnistettiin vasta 1500-luvulla, noin tuhat vuotta Pirkkalaiset-lyhytelokuvan kuvaaman ajankohdan jälkeen.

¹¹⁵ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (20:40-20:58).

¹¹⁶ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (23:08).

¹¹⁷ *Rauta-aika osa 1*, 1982 (5:00).

vuonna 1983 TV-maailman suurimman draamapalkinnon Prix Italian, ja sitä voidaan hyvällä syyllä pitää esimerkkinä Yleisradion korkeakulttuurisiin ihanteisiin sopivasta laadukkaasta televisiotuotannosta.¹¹⁸ Pirkkalaisten viittaussuhde Rauta-aikaan ei ole yhtä suora kuin Il spurgosin omiin kohdeteksteihinsä, mutta yhteys on silti melko ilmeinen ainakin visuaalisella tasolla: Lyhytelokuvan puvustuksessa esimerkiksi käytettiin samoja Yle TV2:n pukuvarastosta löytyneitä taljoja ja turkiksia, joita oli käytetty rooli-asuina Rauta-ajassa kymmenen vuotta aiemmin.¹¹⁹ Pirkkalaiset sijoittuu varsin samantyyppiseen talviseen havumetsään kuin monet Rauta-ajankin kohtaukset, kuten Lemmingin ja Tieran kostoretki Pohjolaan kolmannen osan lopussa.¹²⁰ Pohjolan kylään ja sen ympäristöön sijoittuvia Rauta-ajan kohtauksia oltiin kuvattu Nokian kaupunginmetsissä parikymmentä kilometriä Tampereelta luoteeseen. Pinsiön Seinävuoren laelle huolellisesti rakennetusta lavastekylästä paaluvarustuksineen kaavailtiin myöhemmin teemapuistoa, jossa matkailijat olisivat voineet “eläytyä siihen kovaan ja karuun maailmaan, jossa suomalaisten arveltiin vuosisatoja sitten eläneen.” Vaikkei hanke toteutunut, jäivät Rauta-ajan maisemat pirkanmaalaisissa kuusimetsissä ja järvimaisemissa henkimään “suomalaisen menneisyyden auraa”,¹²¹ jota Kummelikin Pirkkalaisissa tavoittelee.

Tarinallisen sisällön suhteen Pirkkalaisilla ja Rauta-ajalla ei ole paljoakaan yhteistä joidenkin piirteitä lukuun ottamatta. Pirkkalaisten loppukohtauksessa kuvatut hilparein ja miekoin aseistautuneet nokialaiset muistuttavat olemukseltaan hieman sammon ryöstämiseksi koottua retkikuntaa Rauta-ajan viimeisessä osassa.¹²² Pirkkalaisten johdannossa artikuloitu lyhytelokuvan syvällisempi sanoma ihmisyyden pysyvyydestä taas on mahdollisesti parodiaa Rauta-ajan ohjaaja Kalle Holmbergin tavoitteesta “nähdä ihminen myyttien, staattisten kipsikuvien läpi.”¹²³ Pirkkalaisten kaiketi vertauskuvalliseksi luokiteltava loppukohtaus, jossa voitokkaat nokialaiset kantavat orjiksi viemiään pirkkalaisia läpi talvisen metsän, jolloin kääntyvä kamera paljastaa yllättäen metsän taustalla näkyvän asfaltoidun maantien ja sillä kiihtävät autot, yhdistää yllättävällä tavalla eri aikatasoja Rauta-ajan viimeisen osan tapaan, jossa kalevalaisessa ajassa tapahtuva tarina

¹¹⁸ Immonen et al. 2008, 477; Ruoho 2007, 123.

¹¹⁹ Marjamäki 2015, 65.

¹²⁰ *Rauta-aika osa 3*, 1982 (1:12:00-1:26:10).

¹²¹ Immonen et al. 2008, 485.

¹²² *Kummeli K2J2*, 31.12.1992 (24:10-25:10). *Rauta-aika osa 4*, (13:43-15:00).

¹²³ Holmbergin tavoitteista ks. Immonen et al. 2008, 476.

siirtyy hetkittäin nykyaikaiseen tapahtumaympäristöön.¹²⁴ Vaikka Rauta-aika oli fiktiivinen teos, ei sen tulkinnassa välttytty sisällön vertaamisesta historian tutkimuksen luomaan menneisyyskuvaan, kuten monesti on tapana menneisyyteen sijoittuvan fiktion vastaanotossa. Jotkut katselijat huolestuivat kansallisten myyttien romuttumisesta ja siitä, millaisen kuvan suomalaisten menneisyydestä teos antaa ulkomailla.¹²⁵ Kummelin voi nähdä Pirkkalaisissa karnevalisoivan Rauta-ajan aikanaan herättämää debattia suomalaisesta historiakuvasta, jonka jotkut kokivat uhatuksi. Kuvaamalla älyvapaan pseudodokumentin muodossa samaa menneisyyttä, jota Rauta-aika oli kuvannut fiktiivisen draamasarjan keinoin, Kummeli lausuu oman ilkkurisen johtopäätöksensä muinaisista suomalaisista.

Lyhytelokuvan hahmojen nimitys “pirkkalaiset” on käsitteenä monitulkintainen. Yhtäältä pirkkalaiset voidaan ymmärtää joko suomalaista historiankirjoitusta innostaneina ja askarruttaneina, Tornionjokilaaksoa rautakaudelta keskiajalle asuttaneina hämäläisinä, karjalaisina ja savolaisina talonpoikina, tai toisaalta nykypuheessa Tampereen eteläpuolella sijaitsevan Pirkkalan kunnan asukkaina. Keskiaikaisten pirkkalaisten ja nykyisen Pirkkalan historiallis-etymologisesta suhteesta vallitsee tarkkojen historiallisten lähteiden puuttuessa epäselvyyttä, mutta nykykäsityksen mukaan Peräpohjolaa kolonisoineiden pirkanmiesten nimityksen taustalla tuskin on varhaiskeskiaikainen Pirkkalan pitäjä Satakunnan ja Hämeen rajamailla, vaan luultavimmin muinaisskandinaaviseen oikeuskäytäntöön kuulunut, veronkannollista tai muuta vastaavanlaista erityisoikeutta tarkoittanut *birk*-käsite.¹²⁶ Käsite Perämeren pohjukkaa asuttaneiden pirkkalaisten alkuperästä on elänyt ajan saatossa: Helsingin yliopiston ensimmäisenä Suomen historian professorina toiminut Jalmari Jaakkola piti vuonna 1923 *birk + karl* -etymologiaa, jota nykykäsitys suosii, äärimmäisen epätodennäköisenä ja esitti, että pirkanmiehiä koskevat maininnat keskiaikaisissa asiakirjoissa juontuvat yksiselitteisesti Pirkkalan pitäjää (*Birkkala*) ja sen asukkaita tarkoittaneista sanoista.¹²⁷ Jaakkolan tutkimusotetta arvosteltiin jo omana aikanaan yhteensopimattomuudesta suhteessa muiden tieteenalojen luomaan menneisyyskuvaan, eikä teoria pidä nykytiedon mukaan paikkaansa. Nykyhistorioitsijat

¹²⁴ *Rauta-aika osa 4*, 1982.

¹²⁵ Immonen et al. 2008, 481-482.

¹²⁶ Vahtola 2019.

¹²⁷ Jaakkola 1923, 56-63.

Pekka Ahtiainen ja Jukka Tervonen kuvaavat Jaakkolaa vähemmän mairittelevasti “topeliaanisen maantieteellis-historiallisen suuren Suomen idean lipunkantajana” ja heimoaatteen ystävänä, joka käsityksillään varhaiskeskiaikaisten hämäläis-satakuntalaisten oikeutetusta ekspansiosta pyrki osaltaan perustelemaan ensimmäisen tasavallan aikaisen Suomen laajentumishaaveita itä-Karjalaan.¹²⁸

Esittämällä pirkkalaiset ölisevinä, alkeellisina luolamiehinä Kummeli riisuu gloorian, jota Jaakkolasta lähtien jotkut tahot ovat kansallisromantiikan hengessä pirkkalaisiin liittäneet. Pirkkalaiset on harvoja esimerkkejä historiaa huumorin lähteenä käyttävistä Kummeli-sketseistä – käsittelihän suurin osa ryhmän tuotannosta paljon arkisempia aiheita. Vastaavaa tapaa tehdä parodian avulla menneisyydestä naurettava hyödynnettiin monissa Monty Python –tuotannoissa,¹²⁹ jotka ovat saattaneet inspiroida Python-huumorin ystäviksi tunnustautuneita Kummeli-tekijöitä Pirkkalaisten kuvaamisessa. Oli suoran viittaussuhteen kanssa niin tai näin, hyödyntää Kummeli silti pythonien viitoittamaa tapaa käyttää anakronistista huumoria kyseenalaistaen esitetyn historiallisen aikakauden, tässä tapauksessa varhaiskeskiaikaisten pirkanmiesten perinteistä representaatiota.¹³⁰

Arkipuheessa pirkkalaisuus yhtäältä kaukaisena historiallisena ilmiönä, toisaalta Pirkkalan kunnan asukkaiden ominaisuutena yhdistyvät helposti yhdeksi ja samaksi, ja on epäselvää, kuinka tietoisia Kummelin tekijät ovat olleet erosta näiden välillä. Pirkkalaisuus käsitteenä on joka tapauksessa elävää, katukuvassa konkreettisestikin näkyvää kulttuuriainesta Kummelin kotikaupungissa Tampereella: Tammerkosken ylittävää Hämeensiltaa koristavat neljä jyhlää pirkkalaisveistosta, kaupungissa järjestetään vuosittainen Pirkan kierros -urheilutapahtuma, ja sijaitseepa koko kaupunki Pirkanmaan maakunnan ytimessä, vain joitakin esimerkkejä mainitakseni. Ydinkeskustassa komeilevat, Wäinö Aaltosen suunnittelemat kookkaat pirkkalaisveistokset valmistuivat 1929, siis

¹²⁸ Peräpohjan lisäksi Jaakkola esitti vuonna 1941 myös Karjalan hämäläisten muinaisena “siirtomaana”, joka tuli ajankohtaisten sotaolojen niin salliessa liittää tiukemmin Suomen yhteyteen. Ahtiainen & Tervonen 1996, 80-81, 89-92.

¹²⁹ Ks. esim. Rami Mähkän käsittely *Monty Pythonin hullun maailman* satiirisuudesta keskiaikaa koskevaan historiakulttuuriin liittyen. Mähkä 2016, 123-140.

¹³⁰ Pythonien anakronistisesta huumorista Mähkä 2016, 142-145.

vain muutama vuosi Jaakkolan pirkkalaisteorian ilmestymisen jälkeen, ja niissä on nähtävissä aikakauden historiakuvalle ominaista pirkanmiesten esittämistä myyttisinä sankareina sekä rodullisen ihannekuvan korostamista.¹³¹

Olivatpa Kummelin tekijät kuinka tietoisia hyvänsä pirkkalais-käsitteen historiallisista juonteista, tulee Pirkkalaiset osuneeksi suoraan historiallisia pirkkalaisia koskevan debatin hermoon ja esittäneeksi siinä sivussa myös oman tulkintansa: loppukohtauksessa pirkkalaiset lyödään taistelussa ja viedään orjiksi paikalle saapuneiden nokialaisten toimesta.¹³² Tampereen ympäryskunnat Nokia ja Pirkkala esitetään ikään kuin historiallisina kilpakumppaneina, joskin hyvin eritasoisina sellaisina: Siinä missä pirkkalaisilla on aseinaan sarjakuvamaiset puunuijat, on nokialaiset aseistettu miekoin ja hilparein sekä puettu hyvinkin autenttisiin rooliasuihin. Jalmari Jaakkolan esittämä kuva pirkanmiehistä uljaina satureina asettuu näin kyseenalaiseen valoon. Olisi houkuttelevaa tulkita, että nykyään lähinnä ICT-jätti Nokiasta tunnetun Nokian kaupungin asukkaiden voitto muinaisista pirkkalaisista olisi harkittu vertauskuva uuden voittokulusta vanhan edessä. Kuitenkaan 1990-luvun alussa Nokia Oyj:n tunnettuus ei ollut vielä lähimainkaan sitä mitä myöhemmin 2000-luvulla, ja luultavampaa onkin, että nokialaisten kuvaamiseen väkivaltaisina ryöstelijöinä vaikuttivat lähinnä Kummeli-ryhmäläisten omat kokemukset – tai luultavammin nurkkapatrioottiset stereotypiat – Tampereen läntisen naapurikaupungin asukkaiden luonteenlaadusta. Oltiinhan jo Kummelin ensimmäisen pilottijakson Matti Näsä -sketsissä vuonna 1991 vitsailtu nokialaisista samanlaisessa valossa: “Mää olin tossa yhtenä iltana tosta rilliltä tommosta niinkun huikopalaa ostamassa ja siihen tuli joku semmonen nääs kerberossi jostain Nokialta tai jostain ja aivan syyttä suotta nääs vetää mua lättyyn oikeen kunnolla [--].”¹³³

Pirkkalaiset käyttää parodiassaan hyväksi viittauksia sekä oman aikansa mediaan että keskiaikaisia pirkanmiehiä koskevaan historialliseen debattiin. Lyhytelokuvan kerronnassa on jälkiä suomalaisista ja kansainvälisistä televisio- ja radiodokumenteista ja niille

¹³¹ ”Tampereen Hämeensillan Pirkkalaisveistokset.” Tampereen kaupunki/Tampereen nykytaiteen museo 2005. <https://www.tampere.fi/ekstrat/taidemuseo/patsaat/aaltonen.htm> [haettu 21.10.2020].

¹³² *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (24:10-25:10).

¹³³ *Kummeli* K1J1, 7.6.1991 (23:15).

ominaisista puhetavoista. Aihepiirinsä suhteen lyhytelokuva viittaa suomalaiseen historiakulttuuriin ja sen esittämisen tapoihin populaarikulttuurissa, erityisesti vuosikymmentä aiemmin valmistuneessa Rauta-ajassa. Luontodokumentille ominaisen kerronnan ja historiallisen eepoksen tematiikan ja ulkoasun yhdistely on esimerkki ylimääräisestä lisäyksestä (*extraneous inclusion*), joka on yksi Dan Harriesin erittelemistä parodian metodeista. Pirkkalaisten huumori nojaa vahvasti inkongruenssiin näiden toisiinsa juuri mitenkään liittymättömien mediamuotojen välillä. Historiankirjoista tuttujen pirkkamiesten esittäminen luontodokumentin tapaan alkeellisina luolamiehinä parodioi pirkkalaisiin liitettyä myyttistä historiakuva, jota ilmentäviä materiaalisia jäänteitä ovat esimerkiksi Tampereen ydinkeskustassa sijaitsevat pirkkalaispatsaat.

4. KUMMELI JA MUSIIKKI

4.1. Puuvillapeltojen sinisiä säveliä

Jo ensimmäisistä, kesällä 1991 televisiossa esitetyistä jaksoista lähtien musiikki eri muodoissaan oli Kummelissa vahvasti läsnä niin humoristisessa kuin vakavassa mielessä. Ilmeisin esimerkki Kummelissa nähdystä musiikillisesta sisällöstä olivat todellisten muusikoiden tähdittämät artistivierailut musiikkiesityksineen. Artistivierailut alkoivat pilottikauden kolmessa jaksossa, joista kussakin nähtiin Heikki Silvennoisen oman yhtyeen live-esiintyminen.¹³⁴ Pilottijaksojen jälkeen Kummelissa nähtiin esityksiä vierailevilta muusikoilta tai yhtyeiltä melkein jokaisessa jaksossa neljänteen tuotantokautteen asti. Artistivierailijat edustavat pääasiassa suomeksi laulettua kevyttä musiikkia, ja esiintyjien tunnettuus vaihtelee. Mukana on yhtäältä 1990-luvun alkuun mennessä vaikiintuneita, laajaa tunnettuutta saavuttaneita esittäjiä, kuten suomirock-suuruudet Pate Mustajärvi¹³⁵ ja J. Karjalainen¹³⁶, toisaalta ohjelmassa esiintyy monia vähemmän tunnettuja, valtavirran ulkopuolelta tulevia artistivieraita, joita Kummelin tekijät oman kertomansa mukaan pitivät huomion arvoisina.¹³⁷ Klassista musiikkia kuullaan artistivierailta vain kerran tenori Pentti Hietasen esityksen muodossa, muutoin esitykset edustavat populaarimusiikkia. Musiikkigenret painottuvat pop- ja rock-musiikkiin, mutta yksittäisiä esityksiä kuultiin myös esimerkiksi lastenmusiikki- ja R'n'B-esiintyjiltä.

Artistivierailujen yleisyys ja Kummelin artistikattauksen monipuolisuus jo sarjan ensimmäisistä jaksoista lähtien selittyy osittain yhteydellä Yle TV2:lla vuonna 1991 esitettyyn, Tampereen Tulliklubilla kuvattuun *Q-klubi*-populaarimusiikkiohjelmaan. Myöhemmin Kummelin ohjaajaksi ryhtyneen Matti Grönbergin ohjaama 13-osainen *Q-klubi*

¹³⁴ *Kummeli* K1J1, 7.6.1991 (16:00); *Kummeli* K1J2, 14.6.1991 (22:25); *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (22:18).

¹³⁵ *Kummeli* K2J4, 13.1.1993 (15:05).

¹³⁶ *Kummeli* K4J7, 10.5.1994 (12:16).

¹³⁷ Marjamäki 2015, 69. Vähemmän tunnettuna, valtavirran ulkopuolelta tulevana artistivieraana voidaan pitää vaikkapa kappaleensa "Suolaheinä" esittävää Liisa Ruuskaa. *Kummeli* K2J5, 20.1.1993 (16:26).

saattoi ylipäänsä luoda edellytyksiä koko Kummelin synnylle, sillä sen puitteissa Grönberg oli tutustunut Q-klubin vakiobändissä kitaraa soittaneeseen Heikki Silvennoiseen. Muutamaa kuukautta ennen Kummelin pilottikauden esittämistä TV-esityksensä saanut, laulaja-lauluntekijä Mikko Kuustosen juontama Q-klubi koostui tunnettujen ja vähemmän tunnettujen muusikoiden live-esiintymisistä yhdessä ohjelman vakiobändi Q.Stonen kanssa sekä Kuustosen juontamista artistivieraiden haastatteluista.¹³⁸ Huomattava osa Kummelin ensimmäisillä kausilla nähdystä artistivieraista oli aiemmin esiintynyt Q-klubissa, mitä selittää se, että osa vierailuista oltiin sovittu jo Q-klubin nauhoituksissa.¹³⁹ Neljällä ensimmäisellä Kummeli-kaudella ohjelmassa vieraili peräti yhdeksän aiemmin Q-klubissa vierailutta muusikkoa: Kim Lönnholm¹⁴⁰, Harri Marstio¹⁴¹, Maarit ja Sami Hurmerinta¹⁴², Eero Raittinen¹⁴³, Esa Kaartamo¹⁴⁴, Pepe Ahlqvist¹⁴⁵, J. Karjalainen¹⁴⁶ sekä Mikko Kuustonen¹⁴⁷ itse, joka juontamisen ohella oli ohjelman vakiobändi Q.Stonen laulaja ja keulakuva.

Artistien sinänsä vakavia live-vetoja Kummelissa höystettiin musiikin ohessa tapahtuvalla pelleilyllä: Joidenkin esitysten aikana Heikki Silvennoinen ja Timo Kahilainen matkivat artistien ulkoasua ja elehdintää,¹⁴⁸ toisinaan he esiintyivät tiukkoina portiereina, jotka läksyttivät keikkapaikalle myöhässä saapuvia muusikoita niuhottaen näille keikkapaikan säännöistä.¹⁴⁹ Artistivierailujen yleisyys Kummelissa ei toki selity pelkästään Grönbergin ja Silvennoisen yhteydellä Q-klubiin, vaan myös yleisemmin tekijöiden musiikkitaustalla ja kytköksillä suomalaisen musiikkimaailmaan. Erityisesti Silvennoinen oli ollut aktiivinen toimija suomalaisella musiikkikentällä jo 1970-luvulta

¹³⁸ Marjamäki 2015, 22; ”Mikko Kuustosen Q-klubi oli bluesin, suomirockin ja eksoottisten rytmien sulatusuuni”, Ville Matilainen & Jukka Lindfors. Yle.fi 2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/01/mikko-kuustosen-q-klubi-oli-bluesin-suomirokin-ja-eksoottisten-rytmien>.

¹³⁹ Marjamäki 2015, 69.

¹⁴⁰ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (6:22); *Q-klubi* 9, 25.5.1991.

¹⁴¹ *Kummeli* K3J1, 31.8.1993 (18:36); *Q-klubi* 12, 9.11.1991.

¹⁴² *Kummeli* K3J4, 12.10.1993 (15:40); *Q-klubi* 7, 27.4.1991.

¹⁴³ *Kummeli* K3J6, 9.11.1993 (18:38); *Q-klubi* 10, 1.6.1991.

¹⁴⁴ *Kummeli* K4J1, 8.2.1994 (20:55); *Q-klubi* 9, 25.5.1991.

¹⁴⁵ *Kummeli* K4J5, 5.4.1994 (16:30); *Q-klubi* 1, 2.2.1991.

¹⁴⁶ *Kummeli* K4J7, 10.5.1994 (12:16); *Q-klubi* 11, 12.10.1991.

¹⁴⁷ *Kummeli* K3J5, 26.10.1993 (16:45).

¹⁴⁸ Ks. esim. *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (6:22).

¹⁴⁹ Ks. esim. *Kummeli* K3J6, 9.11.1993 (18:38), *Kummeli* K4J2, 22.2.1994 (17:07), *Kummeli* K4J6, 26.4.1994 (12:52).

lähtien,¹⁵⁰ ja tunki todennäköisesti henkilökohtaisestikin suuren osan Kummelissa esiintyneistä muusikoista.

Q-klubia myös parodioitiin suoraan kahdessa Musacorner-sketsissä, joista ensimmäinen esitettiin helmikuussa, toinen lokakuussa 1993. Näistä molemmissa Mikko Kuustoseksi puettu ja maskeerattu Timo Kahilainen haastattelee artistivierasta Q-klubin tyyliä muokailleen. Sketsit käyttävät hyväkseen toistoa parodian lähteenä, eli toisintavat Q-klubista tuttuja kuvakielellisiä elementtejä, kuten puvustusta, hahmoja ja kuvausympäristöä, jotka ovat audiovisuaaliselle medialle olennaisimpia kuvakielellisiä elementtejä.¹⁵¹ Haastatteluja juontava Kahilainen tekee kunniaa Mikko Kuustosen tavaramerkiksi muodostuneille tuuheille hiuksille pitkähiuksisella peruukilla, ja hänet on puettu samantyyliin, silmiinpistävästi kuvioituihin vaatteisiin kuin millaisissa Kuustonen oli Q-klubin aikana totuttu näkemään. Kahilainen nojailee haastattelun aikana lähes liioitellun rennosti milloin pöytään, milloin tuolin selkämykseen kuten esikuvansa, jonka tavaramerkki monissa Q-klubin haastatteluissa oli istua väärinpäin tuolilla sen selkänojaan huolettomasti nojaillen.¹⁵² Kahilaisen käyttämät kielikuvat ja puhutavat ovat myös ehtaa Q-klubista tuttua Kuustosta. Sketseissä keskitytään varsin samanlaisiin piirteisiin ja manereihin, jotka yleisemminkin leimasivat Kuustosen julkisuuskuvaa 1990-luvun alussa, kun Q-klubi oli tuonut hänet laajan kotimaisen yleisön tietoisuuteen. Kuvaava esimerkki on vuonna 1991 Q-klubin jälkimainingeissa *City*-lehdessä julkaistu henkilökuva, jonka alussa toimittaja Eija Mäkinen kuvailee pisteliäästi muun muassa Kuustosen ”liioitellun rentoa” istumistapaa, kasvoilla alati paistavaa ”utuisen onnellista” ilmettä, pitkiä hiuksia ja omaleimaista hippivaatetusta.¹⁵³

Ensimmäisessä sketsissä haastateltavana on Heikki Silvennoisen esittämä nimetön muusikko, joka puheittensa ja ulkonäkönsä perusteella paljastuu parodiaksi Mikko Kuustosen kanssa paljon yhteistyötä tehneestä muusikko-tuottaja Esa Kaartamosta, joka oli

¹⁵⁰ Silvennoinen aloitti uransa ammattimuusikkona 1970-luvulla progressiivista rockia soittavan Tabula Rasa -yhtyeen kitaristina. Ennen Q.Stonen perustamista yhdessä Kuustosen kanssa vuonna 1987 Silvennoinen oli soittanut mm. Mikko Alatalon taustabändi Coitus Inc.:ssä sekä Frenz- ja Catwalk-yhtyeissä. Marjamäki 2015, 14.

¹⁵¹ Harries 2000, 43.

¹⁵² Ks. esim. *Q-klubi 1*, 2.2.1991 (13:18); *Q-klubi 2*, 16.2.1991 (7:55); *Q-klubi 4*, 16.3.1991 (5:30).

¹⁵³ ”Parantumattoman idealistin blues”, Eija Mäkinen. *City* 9/1991, 96.

vieraillut Q-klubin yhdeksännessä jaksossa.¹⁵⁴ Hahmo muistuttaa Kaartamoa ulkonäköisesti, ja tunnistettavan hänestä tekevät myös hahmon kommentit bänditovereistaan “Miriistä, Kimistä ja Jarmosta”,¹⁵⁵ jotka viittaavat Kaartamon Broadcast-yhtyeessä soittaneisiin Miri Mieltiseen, Kim Lönnholmiin ja Jarmo Nikkuun. Hahmot esittävät yhdessä kappaleen “Simsalabim”, joka on parodinen sovitus Mikko Kuustosen samana vuonna julkaistun *Abrakadabra*-albumin nimikkokappaleesta. Sävel on lähestulkoon sama, mutta kappaleen sanoituksia on muutettu astetta ronskimpaan suuntaan: Alkuperäistekstin kuuluessa “Hei hyvä haltia / heilauta taikasauvaa / tai noitaruhtinatar / hoida vihreää ihmejuomaa [--] Abrakadabra / tän täytyy toimia / Abrakadabra / ala rakastaa minua.”¹⁵⁶ on sketsissä esitetyn kappaleen sanat muutettu muotoon “Hei hyvä haltia / vilauta nahkasauvaa / Murjaaniruhtinatar / hoida ruskeaa keskikaljaa / Simsalabim / tää toimiikin / Simsalabim / mä haluunkin naisenkin.”¹⁵⁷ Kielen tasolla tapahtuva kaksimielinen leikitely, kuten tässä tapauksessa taikasauvan muuttuminen nahkasauvaksi, on esimerkki huumorin yhteensopimattomuusteoriasta,¹⁵⁸ ja on Kummeli-huumorille ylipäänsä varsin ominaista.

Yhteyttä Q-klubiin alleviivataan suorasti myös kolmannen kauden viidennessä jaksossa, jossa Kahilaisen esittämän Kuustos-imitaattorin vieraana on Mikko Kuustonen itse. Vierailu koostuu musiikkiesityksestä, jossa Kuustonen esittää kappaleensa *Allison* Heikki Silvennoisen, Heikki Helan ja Timo Kahilaisen soittaessa taustalla sekä haastattelusta, jossa Q-klubin haastatteluosioita mukaillen Timo Kahilainen haastattelee Kuustosta. Esitettävä kappale *Allison* julkaistiin vuonna 1994 Kuustosen *Valon valtakunta* -sooloalbumilla, jolloin Kuustonen oli jo jättänyt Q.Stonen taakseen. Vuonna 1993, sketsin julkaisemisen aikaan Kuustonen oli jo itse eronnut yhtyeestä, ja hänen tilalleen yhtyeen keulakuvaksi oli noussut Heikki Silvennoinen. Kuustosen lähdettyä yhtyeestä Silvennoinen pestasi Helan laulajaksi ja Kahilaisen kosketinsoittajaksi Q.Stoneen, jolloin yhtyeessä soitti jo kolme Kummelin jäsentä.¹⁵⁹ Sketsin soitannallisen osion voidaan näin

¹⁵⁴ *Q-klubi* 9, 25.5.1991.

¹⁵⁵ *Kummeli* K2J10, 24.2.1993 (23:50).

¹⁵⁶ Mikko Kuustonen: *Abrakadabra*. *Abrakadabra* 1992. Spotify. https://open.spotify.com/track/3dfAmpb1yk2yAIVfvxYTEq?si=6x1_WKQR3qa2MLnvXyZow.

¹⁵⁷ *Kummeli* K2J10, 24.2.1993 (24:10).

¹⁵⁸ Korhonen 2001, 171.

¹⁵⁹ Kummelin lyödessä toden teolla läpi vuonna 1993 Q.Stone jäi tosin pitkälle tauolle jatkaakseen esiintymistä vasta 2000-luvulla. Kuustonen & Heinimäki 2006, 113.

ajatella viittaavan Kuustosen lisäksi tekijöiden omaan musiikkiuraan ja toimivan mainoksena näiden soittotaidoille etenkin, kun Kummeli-näyttelijöiden omia, vakavia musiikkiesityksiä nähtiin Kummelissa usein.¹⁶⁰ Live-esityksen keskellä on haastatteluosio, jossa Kuustosena jälleen esiintyvä Kahilainen haastattelee oikeaa Mikko Kuustosta. Kahilainen on taas puettu pitkähiuksiseen, tummaan peruukkiin sekä samantyyliiseen kuvioituun silkkipuseroon, jollaisia Kuustosen päällä nähtiin monessa Q-klubin jaksossa.¹⁶¹ Kahilainen matkii Kuustosen kehonkieltä ja filosofoivaa puhetyyliä Kuustosen itse istuessa vieressä hymyään pidätellen: “Nyt kun sulla on tavallaan taiteilijana jo takana vahvaa näyttöä eikä enää tarvi lyödä päätä kiviseinään, niin ootsä tavallaan tullu T-risteykseen, eikö niin? Oikealla Mississippi-laakson puuvillapeltojen siniset sävelet, vasemmalla kaivoskylä, paluu vanhaan.”¹⁶²

Ensikuulemalta jolteensakin kryptinen kysymyksenasettelu liittyy olennaisesti Kuustosen taustaan ja julkisuuskuvaan. Maalaileva maininta puuvillapelloista ja sinisistä sävelistä liittyy Kuustosen uraan blues-muusikkona ja hänen hiljattaiseen toimenkuvaansa blues-painotteisen Q-klubin juontajana, joka jo ensimmäisessä jaksossa oli toivottanut katsojat lämpimästi tervetulleeksi “bluesin sinisten sävyjen” pariin,¹⁶³ eikä muutenkaan ohjelmassaan epäröinyt puhua ponnekkaasti Yhdysvaltain Etelässä syntyneen musiikkityylin taustoista. Kuustonen on elämäkerrassaan kuvannut tutustumistaan bluesiin ja sen juuriin 1980-luvun puolivälissä lähes hengellisenä kokemuksena, mikä selittää hänen runollista tapaansa puhua bluesista: “Sorrettujen mustien peltolauluista valkoisten viihteeksi muuttuneen musiikin juuret jäivät vaivaamaan miestä ja blues jäi kytemään jonnekin sielun pohjalle.”¹⁶⁴ Kenties Kummelin tekijät ovat pitäneet Kuustosen innostunutta tapaa puhua blues-musiikista hieman pateettisena, mistä syystä Kahilainen häntä imitoidessaan puhuu korostetun painokkaasti Mississippi-laakson puuvillapelloista molemmissa Q-klubia parodioivissa sketseissä.

¹⁶⁰ Jokaisessa Kummelin pilottikauden kolmessa jaksossa on Heikki Silvennoisen yhtyeen musiikkiesitys. *Kummeli* K1J1, 7.6.1991 (16:00), *Kummeli* K1J2, 14.6.1991 (22:20), *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (22:05). Toisen kauden 11. jaksossa taas nähtiin musiikkivideo Heikki Helan kappaleesta Uneton yö. *Kummeli* K2J11, 3.3.1993 (18:30).

¹⁶¹ Ks. esim. *Q-klubi* 1, 2.2.1991; *Q-klubi* 2, 16.2.1991; *Q-klubi* 3, 2.3.1991.

¹⁶² *Kummeli* K3J5, 26.10.1993 (19:18).

¹⁶³ *Q-klubi* 1, 2.2.1991.

¹⁶⁴ Kuustonen & Heinimäki 2006, 77.

Kysymyksen toinen osa viittaa Kuustosen henkilökohtaiseen taustaan, hän on nimittäin kotoisin kaivoskylästä sanan varsinaisessa merkityksessä. Kuustonen varttui Oravikoskella, joka on Outokummun 1950-luvulla perustaman nikkeli-kaivoksen työntekijöille rakennettu asuintaajama pohjois-Savossa.¹⁶⁵ Molemmat Kahilaisen esittämän kysymyksen elementit, blues-musiikki ja juuret kaivoskylässä, olivat Kuustoselle vahvoja inspiraation lähteitä ja näkyviä piirteitä hänen musiikissaan, joita käsiteltiin ahkerasti myös mediassa hänen noustessa laajempaan julkisuuteen 1980-luvun lopulta lähtien. Esimerkiksi jo aiemmin mainitussa *City*-lehden henkilökuvassa vuodelta 1991 Kuustosesta maalataan kuva ”Savon lahjana etelän tytöille”, joka on kulkenut kivisen tien Oravikosken kaivospitäjältä aina televisioon asti soittamaan bluesia kymmenille tuhansille suomalaisille.¹⁶⁶ 1990-luvun alun kontekstiin asetettuna Kahilaisen esittämä kysymys on näiltä osin varsin yhteneväinen aikakauden median Kuustosesta luoman kuvan kanssa.

Sketsihaastattelut parodioivat paitsi Mikko Kuustosen henkilöä, myös tämän juontamaa Q-klubia. Parodian metodina toimii ennen kaikkea toisto. Kuten olen aiemmin käsitellyt, ovat tapahtumaympäristö, esiintymisasut ja henkilöhahmot audiovisuaaliselle medialle tärkeimpiä kielellisiä elementtejä. Sketsihaastatteluissa näitä kohdetekstin, tässä tapauksessa Q-klubin, osasia imitoidaan selkein keinoin. Kuten olen edellä osoittanut, on Timo Kahilaisen esittämä juontaja rakennettu huolellisesti parodioimaan esikuvansa Mikko Kuustosta niin esiintymisasun, elekielen kuin puheenaiheidenkin tasolla. Toiseen sketsiin kuuluvassa musiikkiesityksessä koko Mikko Kuustosen, Heikki Silvennoisen, Timo Kahilaisen ja Heikki Helan muodostama kokoonpano on puettu alleviivatun ”hippimäisesti”: miehillä on jaloissaan trumpettihousut, päällään kukkaispaidat ja päissään pitkähiuksiset peruukit. Puvustus saattaa olla ironinen viittaus Mikko Kuustosen julkisuuskuvaan: esimerkiksi jo mainitussa *City*-lehden henkilökuvassa toimittaja oli kuvaillut silmiinpistävästi pukeutunutta, pitkähiuksista miestä ”kuin jäänteeksi psykedeeliseltä hippiajalta.”¹⁶⁷ Pukeutumiseen oli varmasti haettu innoitusta myös esitettävän *Allison*-kappaleen sanoituksista, jotka olivat täynnä stereotyyppisiä mielikuvia rauhan ja rakkauden 1960-70-luvuista: ”Jalassa Jamekset ja siniset Hai-saappaat / vakosamettitakki ja minivogue / takataskussa kampa, paidassa kukkia / transistoriradiossa

¹⁶⁵ Kuustonen & Heinimäki 2006, 21.

¹⁶⁶ ”Parantumattoman idealistin blues”, Eija Mäkinen. *City* 9/1991, 96-98.

¹⁶⁷ ”Parantumattoman idealistin blues”, Eija Mäkinen. *City* 9/1991, 96.

*Nuorten sävellahja / sä olit aivan kuin Peyton Placen Allison / mulle opetit sen mitä kaunis on / t-paidassasi elämän tarkoitus: rock, rauha ja rakkaus.”*¹⁶⁸

Sketsien ympäristö on lavastettu muistuttamaan Q-klubin kuvausympäristöä. Ensimmäisessä sketsissä Kuustosen isännöimän ohjelman miljööstä muistuttavat lähinnä pöydällä olevat pullot ja lasit, jotka kylläkin olivat Q-klubille tärkeä ominaispiirre: Mikko Kuustonen on kertonut saaneensa ohjelman aikana kielteistä katsojapalautetta tavastaan haastatella muusikoita rennosti baaripöydässä viinilasien ja oluttuoppien ääressä,¹⁶⁹ mikä kertoo omaa kieltään siitä, mitä 1990-luvun alun Suomessa pidettiin televisioon sopivana sisältönä. Yleisradion esittämänä Q-klubi oli täyttänyt julkisen palvelun ohjelmistolta vaadittavat kriteerit, mikä ei tietysti vielä taannut, että ohjelma sopi kaikkien katsojien moraalikäsityksiin. Niin tai näin, oli pelkkä pöydällä seisova viinipullo riittävä visuaalinen attribuutti muistuttamaan sketsin kohdetekstistä. Toisessa sketsissä ympäristöön on panostettu hieman enemmän: se on kuvattu niin ikään anniskeluravintolana ja keikkapaikkana toimineella Tampereen ylioppilastalolla, eli varsin samanlaisessa ympäristössä kuin Q-klubi, joka sijoittui toiseen perinteikkääseen keikkapaikkaan, Tampereen Tulliklubille.

Kummelissa nähtiin ensimmäisten tuotantokausien aikana edellä käsittelemieni sketsien lisäksi useita muitakin parodioita saman aikakauden TV-ohjelmista, kuten *Karpolla on asiaa* -reportaasiohjelmaa (1983-2007) nimeään myöten parodioinut “Matti Näsällä on asiaa” -sketsiosio, sekä tämän tutkimuksen ensimmäisessä luvussa käsitellyt Peter von Baghin elokuvaesittelyistä tehdyt parodiat. Q-klubi-sketsit erottuvat joukosta siten, että niissä parodioitu hahmo on itse sketsissä mukana imitoijansa seurassa. Vaikka Mikko Kuustosen ulkonäöstä ja musiikista tehty parodia on varsin pisteliästä, voidaan asetelman ajatella kielivän tietystä kunnioituksesta Kuustosta kohtaan, mikä onkin luonnollista, sillä Kummelin tekijät tunsivat Kuustosen henkilökohtaisesti jo monien vuosien ajalta. Kummeli-muistelmateoksessa käydään keskustelua toimittajan ja Timo Kahilaisen välillä Kummelissa nähtyjä artistiparodioita koskien, josta kuvastuu ryhmän leppoisa suhtautuminen kaverin urasta ja henkilöstä vitsailuun:

¹⁶⁸ *Kummeli* K3J5, 26.10.1993 (20:35).

¹⁶⁹ Kuustonen & Heinimäki 2006, 117.

Kahilainen: Demis Roussos vielä menetteli, koska hän tuskin katsoi Kummelia. Parodian ja ilkeyden välillä on hiuksenhieno raja. Airamini veljeksissä melkein ylitettiin se.

Kahilainen taitaa unohtaa, että teki vielä osuvan imitaation Mikko Kuustosestakin.

Kahilainen: Kuustosen kanssa se nyt ei ole niin tarkkaa.¹⁷⁰

Yhteenvedon voidaan todeta, että vuonna 1991 esitetyllä Q-klubilla oli suuri merkitys käsittelemäni ajanjakson musiikilliselle sisällölle Kummelissa. Tekijöiden tausta Q-klubissa ja henkilökohtaiset suhteet Mikko Kuustoseen poikivat uuteen sketsisarjaan koko joukon muusikkovierailuita sekä kaksi täysimittaista sketsiä. Kotimaisella televisiokentällä uudenaikaisia uria uurtanut Q-klubi oli tahollaan lainannut piirteitä yhdysvaltalaisen Music Television -kaapelitelevisiokanavan *Unplugged*-ohjelmasarjalta (1989-), jossa niin ikään tavoiteltiin intiimiä yhteyttä tv-yleisön ja nimekkäiden artistivieraiden välille haastatteluina ja live-esityksinä.¹⁷¹

Vain paria vuotta aiemmin alkaneesta, Suomenkin kaapeliverkossa näkyneestä sarjasta otettiin nopeasti vaikutteita julkisen palvelun Yle TV2:n ohjelmistoon, jonka rentoa otetta ja kuvakieltä edelleen parodioitiin Kummelissa. On vaikea sanoa, kuinka moni suomalainen tunnisti Q-klubin lainaavan elementtejä *Unpluggedilta*. Tunnistettavuutta puoltaa se, että Music Television oli 1990-luvun alussa jo verraten tuttu monille suomalaisille. Kaapelitelevisioliittymien määrä suomalaisissa kotitalouksissa oli tuolloin noussut jo yli 700 000:een, ja 1990-luvun mediaympäristöä kartoittaneessa muistitietotutkimuksessa Music Television on noussut yhdeksi vahvimmin 1990-luvulla lapsuuttaan eläneiden vastaajien mieleen jääneistä kaapelikanavista,¹⁷² mikä tukee olettamusta kanavan suhteellisen laajasta tunnettuudesta. Loppujen lopuksi ei ole ratkaisevaa, kuinka tietoisia Kummelin tai Q-klubin katsojat tai tekijät ovat olleet ohjelman yhteydestä kaapelikanavien ohjelmistoon – asetelma on joka tapauksessa herkullinen esi-

¹⁷⁰ Marjamäki 2015, 58.

¹⁷¹ ”Mikko Kuustosen Q-klubi oli bluesin, suomirokin ja eksoottisten rytmien sulatusuuni”, Ville Matilainen & Jukka Lindfors. Yle.fi 2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/01/mikko-kuustosen-q-klubi-oli-bluesin-suomirokin-ja-eksoottisten-rytmien>.

¹⁷² Kortti 2007, 151-152.

merkki vaikutteiden leviämisestä suomalaisen televisiokentän suurten muutosten aikana, uudenlaisten ohjelmien vakiintumisesta Yleisradion ohjelmistoon ja lopulta intermediaalisesta parodiasta.

4.2. Piitles Liperistä

Edellisessä alaluvussa käsittelemäni kaksi Q-klubi-sketsiä kuuluivat Musacornersketseihin, joita ensimmäisten neljän tuotantokauden aikana esitettiin yhteensä 23 kappaletta. Timo Kahilaisen juontamat kaksi sketsiä ovat poikkeustapauksia muutoin varsin samanlaista kaavaa noudattavien Musacornersketsien joukossa. Valtaosassa muutaman minuutin mittaisista Musacornereista Olli Keskinen näyttelemä eksentrisen musiikkitoimittaja "Iso-Pebe" haastattelee pääasiassa Heikki Silvennoisen näyttelemiä fiktiivisiä muusikoita, jotka yleensä esittävät näytteen omasta musiikistaan. Monet Musacornersketseissä esiintyneistä artisti- ja bändiparodioista olivat jo nimestään lähtien suorita viittauksia todellisiin muusikoihin tai yhtyeisiin, kun taas toisinaan Iso-Peben haastattelema vieras edustaa ennemminkin tiettyä musiikkigenreä ja siihen liitettyjä stereotypioita kuin ketään yksittäistä muusikkoa.

Kummelin tekijöistä Timo Kahilaisella ja ohjaaja Matti Grönbergillä oli jo aiempaa kokemusta muusikkoparodioitten tekemisestä televisioon. Grönberg oli nimittäin toiminut ohjaajana ja Kahilainen avustajana vuosina Yle TV2:lla 1987-1992 esitettyssä *Rockstop!*-musiikkiohjelmassa, joka koostui ajankohtaisten kotimaisten ja ulkomaisten rockmuusikoiden haastatteluista ja musiikkiesityksistä. Sarjaan toi huumoria paitsi juontaja Heli Nevakareen veikeä henkilökohtainen ote, myös ohjelmassa säännöllisen epäsäännöllisesti nähdyt musiikkiaiheiset sketsit, joissa päänäyttelijänä toimi usein Timo Kahilainen, sekä Nevakareen ja ohjelman housebändin esittämät, huumorilla höystetyt cover-vedot ohjelmassa käsiteltyjen esittäjien kappaleista.¹⁷³ *Rockstop!*:ssa vuosien varrella nähty musiikkiaiheinen huumorisisältö on epäilemättä toiminut innoituksena Kummelin Musacornersketseille.

¹⁷³ "Rockstopin ensimmäinen vuosi", Ville Matilainen. Yle.fi 2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/04/21/rockstopin-ensimmainen-vuosi>

Selkeitä Rockstop!-vaikutteita on nähtävissä esimerkiksi Kummelin neljännen tuotantokauden ensimmäisessä jaksossa nähdyssä Musacorner-sketsissä, jossa Liperin kunnasta ponnistava, plagiointisyytösten kanssa painiskeleva laulu- ja soitinyhtye ”Piitles” esittää kappaleensa ”Mursu.”¹⁷⁴ Kyse on luonnollisesti Beatles-parodiasta, ja esitys on liverpoolilaisyhtyeen ”I Am The Walrus” -kappaleesta (1967) tehty, lähes sanatarkasti käännetty suomenkielinen sovitus. On vaikea olla näkemättä sketsin yhteyttä Rockstop!-n toisella kaudella nähtyyn John Lennon -teemajaksoon, jossa paitsi kuultiin musiikkia The Beatlesiltä ja John Lennonilta, myös nähtiin ohjelman housebändin, jota lopputeksteissä tituleerattiin Kummeli-sketsin tapaan ”Piitleksinä”, cover-veto kappaleesta ”Come Together” (1969).

Rockstop!-n Beatles-teemajaksoissa kuultiin myös kotimaisen Clifters-yhtyeen musiikkivideo kappaleestaan ”Kuningatar” (1988).¹⁷⁵ Alkuaikojen beatlesien pukeutumisesta ja hiustyylistä vahvoja vaikutteita ottavan Cliftersin jäsenet kertoivat Nevakareelle haastattelussa, ”etteivät osaa tehdä muunkaanlaista musiikkia kuin Beatles-musiikkia.”¹⁷⁶ Kummeli-sketsin Piitlesit sen sijaan kieltävät jyrkästi plagioivansa The Beatlesiä, vaikka yhtye on pienintä yksityiskohtaa myöten ahdettu täyteen viittauksia liverpoolilaisbändin musiikkiin, yhtyeen jäsenten henkilökohtaisiin ominaisuuksiin ja keskinäisiin suhteisiin. Timo Kahilaisen näyttelemä ”Pauli Mäkikartano” (Paul McCartney) esimerkiksi syyttää Heikki Helan näyttelemää ”Jussi Leinoa” (John Lennon) bändin dynamiikan hajottamisesta: ”Toi karvanaama roudaa tota muijaansa joka paikkaan, reeneihin... mää hyvin äkkiä liukenen bändistä.”¹⁷⁷ Kommentti ottaa kantaa rock-maailmaa kohahduttaneeseen The Beatlesin hajoamiseen vuonna 1970, josta monet ovat syyttäneet juurikin Lennonin vaimoa Yoko Onoa. Paul McCartney on sittemmin suoraan todennut, ettei Onoa voida syyttää yhtyeen hajoamisesta, vaikka hän kertookin kokeneensa Onon jatkuvan läsnäolon yhtyeen nauhoitussessioissa vaivaannuttavana,¹⁷⁸ ku-

¹⁷⁴ *Kummeli* K4J1, 8.2.1994 (13:25-17:02).

¹⁷⁵ *Rockstop!* K2J8, 29.11.1988.

¹⁷⁶ *Rockstop!* K2J8, 29.11.1988 (12:03).

¹⁷⁷ *Kummeli* K4J1, 8.2.1994 (14:18).

¹⁷⁸ ”Paul McCartney: Yoko Ono did not break up the Beatles”, Tracy McVeigh. *The Guardian* 27.10.2012. <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/27/paul-mccartney-yoko-ono-beatles-david-frost> (haettu 9.10.2020).

ten kokee myös häntä imitoiva Pauli Mäkikartano. Sketsissä viitataan myös John Lennonin vuonna 1966 lehtihaastattelussa esittämään kuuluisaan väittämään, että ”The Beatles on kuuluisampi kuin Jeesus”¹⁷⁹ Jussi Leinon sanoessa Piitlesin olevan paljon kuuluisampi kuin Mauno Koivisto,¹⁸⁰ samaistaen jakson julkaisuajankohtana presidenttiytensä viimeistä vuotta viettäneen Koiviston Jeesukseen. Kummeli käsittelee sketsissä monituisia aspekteja parodian kohteena olevasta yhtyeestä osoittaen samalla oman asiantuntijuutensa aiheen suhteen.

Huomattava osa paitsi Piitles-sketsiä, myös monia muita Musacornereita on niin sanottu lokalisointi, eli ulkomaisten nimien ja käsitteiden kääntäminen suomalaiseen suuhun sopiviksi, mikä välistä johtaa yllättävyydessään huvittaviin lopputuloksiin, kuten Beatlesin kotipaikkakunnan Liverpoolin ja Pohjois-Karjalassa sijaitsevan Liperin samaistamiseen. Niin Musacornereissa kuin Kummelissa yleisemminkin paljon harjoitettua vieraskielisten nimien ja käsitteiden kotouttamista voidaan nähdäkseni pitää hyvänä esimerkkinä huumorin yhteensopimattomuusmallista: vaikkapa kymmentuhannen asukkaan Liperin samaistaminen The Beatlesin kotipaikkaan, lähes puolen miljoonan asukkaan Liverpooliin, on mitä suurimmissa määrin toisiinsa liittymättömien kielellis-kulttuuristen elementtien yhteensovittamista. Sama strategia toistuu monissa Musacornersketseissä: milloin Jimi Hendrixistä (1942-1970) Experience-yhtyeineen tulee Janne Henriksson & kokemus,¹⁸¹ milloin B.B. Kingistä (1925-2015) B.B. Korhonen,¹⁸² ja niin edelleen. Kenties pisimmälle kotouttamisessa menee toisen kauden yhdeksännessä jaksossa nähty sketsi, jossa jazz-legendia Miles Davisia (1926-1991) parodioiva Mikko Daavitsa -hahmo kertoo haastattelussa karrikoidulla Peräpohjan murteella olevansa kohtaisin Pellosta.¹⁸³

¹⁷⁹ We’re more popular than Jesus now; I don’t know which will go first – rock ‘n’ roll or Christianity. “How does a Beatle live? John Lennon lives like this”, Maureen Cleave. *London Evening Standard* 3.4.1966, 10.

¹⁸⁰ *Kummeli* K4J1, 8.2.1994 (14:08).

¹⁸¹ *Kummeli* K2J7, 3.2.1993 (9:08).

¹⁸² *Kummeli* K1J2, 14.6.1991 (11:05).

¹⁸³ *Kummeli* K2J9, 17.2.1993 (7:45). Huom. Pello on noin kolmentuhannen asukkaan kunta Tornionjo-
kilaaksossa.

Takavuosien angloamerikkalaisen musiikkimaailman suuruuksien parodia oli Musacorn-sketseissä lähestulkoon peruskauraa, kuten olen edellä käsitellyt. Oman osansa pilkkakirveestä saivat myös kotimaiset musiikki-ilmiot: Esimerkiksi toisen kauden kahdeksannen jakson Musacorn-sketsissä nähdään Kummeli-ryhmän räväkkä impressio 1980-luvulla suurta suosiota niittäneestä porilaisesta rock-musiikista, jonka keulakuvia olivat yhtyeet Yö (1981-) ja Dingo (1982-). Sketsissä juontaja haastattelee Tyhjä Koira-nimistä yhtyettä, jonka jäsenet on puettu räväkkään 80-luvun tyyliin värikkäine permanenttepehkoineen. Haastattelussa yhtyeen kaksi jäsentä vastaavat mutisten heitä jututtavalle Iso-Pebelle: “No niinko kahreksankeetneljä nii mä olin laival, banaanilaival ja sanosisi nii... niiko Yäki ja kaik ne o men Tampereel.” Haastattelun jälkeen kuullaan näyte yhtyeen kappaleesta “Autiolato”, joka on suoraa parodiaa Dington Autiotalo-hittisinglestä vuodelta 1984.¹⁸⁴

Yön ja Dington kotikaupunki Porin puheenpartta parodioidaan sketsissä yltiöpäisellä lounaisen murrealueen murrepiirteitten viljelyllä, ja yhteys parodian kohteena oleviin yhtyeisiin tehdään selväksi viittaamalla niihin liittyviin anekdootteihin: Dington keulakuva Pertti Nieminen (Neumann) oli vuonna 1990 lähtenyt merimieheksi kyllästyttyään musiikkiuraan, ja Yö-yhtyeen kotikaupunki de facto vaihtui Porista Tampereeksi useiden bändin jäsenten muutettua sinne vuonna 1986. Sketsihahmojen ulkoasu on ilmeisen vaikuttanut Dington ja Hanoi Rocksin Suomeen lanseeraamasta, glam-rockista vaikutteita ottaneesta ns. uusromanttisesta tyylistä, jonka kyseenalaistamattomana keulakuvana toimi Dington Neumann pitsikäsineineen, röyhelöineen ja maskaroineen. 1980-luvulla tapahtuneesta, Suomessa ennennäkemätöntä suursuosiota aiheuttaneesta porilaisyhtyeiden esiinmarssista puhuttiin aikanaan ”Pori-ilmionä”, ja se jakoi vahvasti musiikkipiirien mielipiteet. Dingosta puhuttiin välistä ilkeästikin muun muassa ”vuoden töppäyksenä” ja ”pelleporilaismeininkinä”, eikä homofobinen yhtyeen jäsenten seksuaalisella suuntautumisella spekulointikaan ollut vierasta. Toimittaja Seppo Bruun on lisäksi kuvannut 1980-luvun tiedotusvälineistön ryöpynneen mitä korkealentoisempia tulkintoja Dingo-ilmioistä ja yhtyeen kyvystä vedota etenkin esi- ja varhaisteini-ikäisiin tyttöihin.¹⁸⁵ Kummeli asettuu sketsillään suuren yleisön tuoreessa muistissa olleen debatin

¹⁸⁴ *Kummeli* K2J8, 10.2.1993 (10:05-12:00).

¹⁸⁵ Bruun et al. 1998, 371-374.

sille puolelle, jossa teinityttöjä villinneet porilaisyhtyeet räväköine ulkoasuineen ja sentimentaalisine sanoituksineen aiheuttivat enemmän hilpeyttä kuin ihailua. Dingon ja Yön asettamista hyvän maun ulkopuolelle saattaa selittää osaltaan Tampereen perinteikkäässä rock-kaupungissa vaikuttaneen Kummeli-ryhmän nurkkapatrioottinen asenne länsirannikon muusikoita kohtaan. Osansa voi olla myös Heikki Silvennoisen omalla musiikkitaustalla progen ja bluesin parissa, jotka on kenties koettu vakavammin otettavina genreinä kuin Pori-ilmiön aikana kuultu, teiniyleisöjä villinnyt uusromanttinen pop-rock.

Saman tyylistä piikittelevää kommentointia ajankohtaisista kotimaisista muusikoista nähtiin myös maaliskuussa 1993 esitetystä jaksossa, jonka Musacorn-sketsissä esiintyy Loisteputki 4 -yhtye, jonka kerrotaan valitun vuoden lupaavimmaksi kotimaiseksi yhtyeeksi Suomen musiikkikriitikoiden liiton järjestämässä yleisöäänestyksessä.¹⁸⁶ Noormarkkulaisten "Airamien veljesten" muodostama yhtye on parodiaa vuonna 1992 läpimurron tehneestä uuskaupunkilaisesta Neon 2 -yhtyeestä, joka oli sketsin esittämisaikana kovassa nosteessa tullen muun muassa valituksi vuoden parhaimmaksi uudeksi kyvyksi *Soundi*-lehden lukijaäänestyksessä ja sijoittuen toiseksi saman vuoden Syksyn sävel -laulukilpailussa.¹⁸⁷ Hempeillä sanoituksilla ja syntetisaattoreilla kyllästettyä poppia esittänyttä Neon 2:a parodioidaan sketsissä sekä ulkomuodon että sanoitusten tasolla. Airamien veljeksinä esiintyvät Heikki Silvennoinen on puettu vaaleaan, Timo Kahilainen tummaan, pitkään peruukkiin, jotka toimivat visuaalisena viittauksena niin ikään kunnioitettavan pitkällä hiuksilla esiintyneisiin Neon 2:n Rami Alankoon ja Jussi Raunioon. Loisteputki 4:n esittämä kappale on sävelensä ja sanoitustensa puolesta suora viittaus Neon 2:n "Tässä talossa" -hittiin, jonka yhtye oli esittänyt muutamaa kuukautta aiemmin televisioyleisölle Rockstop!-n vuoden 1992 joulujaksossa,¹⁸⁸ jonka ympäristössä ja tunnelmassa on paljon samaa kuin Airamien veljesten tähdittämässä Kummeli-sketsissä.

¹⁸⁶ *Kummeli* K2J11, 3.3.1993 (11:19).

¹⁸⁷ Bruun et al. 1998, 453-454.

¹⁸⁸ *Rockstop!* K5J6, 19.12.1992 (55:44-58:45).

Silvennoisen ja Kahilaisen esittämä kappale on täynnä itsetarkoituksellisen oloista riittelyä (”Katseet kohtaa, tällä kohtaa, ihan kohta”)¹⁸⁹ ja monitulkintaisia kielikuvia kertosaäkeen muistuttaessa hyvin paljon Neon 2:n ”Tässä talossa” –kappaleen kertosäettä. Alkuperäistekstin kuuluessa ”Tässä talossa, / näissä huoneissa / on ikävällä sun nimesi. / Tässä talossa, / näillä muistoilla / on jokaisella sun kasvosi”¹⁹⁰ on Kummeli-sovituksessa sanojen paikkoja vaihdeltu ja sanoitusten merkitystä muutettu astetta vaikeaselkoisemmaksi: ”Minun huoneeni, / tässä talossa / on sinun katseesi / näillä seinillä. / Näissä taloissa, / näillä poluilla / on minun katseeni / kohta katossa, / aivan pihalla.”¹⁹¹ Lisätason parodiaan luo sketsiyhtyeen nimi ”Loisteputki 4” ja jäsentensä Airam-sukunimi, jotka valaistukseen liittyvinä käsitteinä tekevät Neon 2:n nimeä naurunalaiseksi. Timo Kahilainen on myöhemmin todennut Loisteputki 4 –sketsin olleen hyvin lähellä hyvän maun rajojen ylittämistä.¹⁹² Lievää katumusta ilmentävästä kommentista voi tulkitä, että hataran lupaavaa alkumenestystä saavuttaneen tulokasyhtyeen ronski parodia aiheutti erilaisia tunnontuskia kuin jo etabloituneiden suuryhtyeiden parjaaminen. Riippumatta siitä, edustiko Neon 2 Kummelin mielestä niin sanottua hyvää makua, nauttii yhtye Kahilaisen lausunnosta päätellen suurempaa kunnioitusta kuin vaikkapa Dingo tai The Beatles, jotka olivat jo savuttaneet suursuosionsa, jota parodia ei enää horjuttanut.

Ronskia parodiaa, joskin hyvin erilaisesta musiikkigenrestä edusti pilottikauden toisessa jaksossa nähty MusaCorner, jossa Iso-Peben vieraana on Heikki Silvennoisen näyttelemä hip-hop-karikatyyri MC¹⁹³ Rami Stereo. Hahmo on puettu hip-hop-stereotyypioiden mukaisesti takaperin pidettyyn lippalakkiin, korvalappustereoihin ja kaulassa roikkuviin kookkasiin ketjuihin tavalla, joka muistuttaa hieman vuotta aiemmin, vuoden 1990 lopulla läpimurtonsa tehneen Raptori-yhtyeen jäsenen JuFon ulkoista tyyliä, johon kuuluivat alati päässä pysyvät aurinkolasit ja lippalakki sekä kaulassa roikkuvat ketjut.¹⁹⁴ 1980-luvulla Suomeen rantautunut hip-hop-musiikki liitännäisilmiöineen (graffiti, breakdance eli breikkaus) ja kotimaisten rap-artistien nousu valtavirtaan 1990-luvun

¹⁸⁹ *Kummeli* K2J11, 3.3.1993 (12:10).

¹⁹⁰ Neon 2: Tässä talossa. *Polku* 1992. Spotify. <https://open.spotify.com/track/0FWnZO87meHDxcJZyKsmgO> (haettu 9.10.2020)

¹⁹¹ *Kummeli* K2J11, 3.3.1993 (12:16).

¹⁹² Marjamäki 2015, 58.

¹⁹³ Kirjainyhdistelmä MC on rap-artistista käytetty nimitys, joka voidaan ymmärtää joksikin seuraavista sanayhdistelmistä: ”Move the Crowd”, ”Mic Controller” tai ”Master of Ceremony.” Miettinen 2011, 18.

¹⁹⁴ Ks. esim. *City* 13/1991, kansi, 14-16.

ensimmäisinä vuosina oli tuonut kaupunkien katukuvaan hip-hop-nuoret, joiden pukeutumistyyli ylisuurine lahkeineen, lippiksineen ja koruineen pisti monien silmään.¹⁹⁵ Räppäilyn ohessa hahmo tekee edessään olevalla levysoittimella hip-hop-musiikista tuttuja ”skrätsejä” (eng. scratch), eli pyörittää kädellään soittimella olevaa levyä edestakaisin, jolloin levyn pyörittämisestä syntyvä rätisevä ääni toimii musiikillisena instrumenttina.

MC Rami Stereo puhuu repliikkinsa rap-musiikille ominaiseen tapaan riimittelemällä ja antaa lopuksi ns. freestyle-näytteen, joka hip-hop-musiikissa tarkoittaa improvisoiden räppäämistä: ”Mulla oli vaikeeta koulussa / mutta vielä vaikeempaa on Oulussa / räppi se on mun rattoni / tää hattu se on mun kattoni / päivisin mopolla huristelen / ja iltaisin tyttöjä puristelen.”¹⁹⁶ Nykivästi lausutut, karrikoidun yksioikoiset suffiksiriimitelyt (koulussa – Oulussa; kattoni – rattoni) ja alatyylisyydet ovat selvää parodiaa aikakautensa suomalaisen rap-musiikin ominaispiirteistä. Esimerkiksi aiemmin mainittu Raptori oli lyönyt itsensä valtavirran tietoisuuteen seksuaalisia haluja käsittelevällä, kultaa myyneellä ”Oi beibi” –singlellään, jonka kertosäe rakentui kursailemattoman sillaimilari-riimiparin ympärille, ja joka ei sanoituksissaan juuri kainostellut.¹⁹⁷ 1990-luvun alkuvuosien lyhyehkön suomiräp-buumin kirkkain tähti Raptori julistautui itse vitsiksi ja parodiaksi ”käsitteestä nimeltä suomenkielinen rap”,¹⁹⁸ ja useimmat muutkin aikakauden räp-esiintyjät, kuten Pääkköset (1989-1990), MC Nikke T (1990-1991) ja Hausmylly (1989-) olivat ulosanniltaan ja käsittelemiltään aihepiireiltä varsin humoristisia, ja sanoitusten seksuaalisuussävytteisyys oli enemmän sääntö kuin poikkeus. Kummeli-sketsissä parodioituja skrätsejä taas oltiin aikakauden suomalaisista rap-kappaleista kuultu muun muassa MC Nikke T:n radiohitiksi nousseella ”Ihminen ei voi elää vetämättä” –kappaleella vuodelta 1990.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Bruun et al. 1998, 441; Miettinen 2011, 22.

¹⁹⁶ *Kummeli* K2J2, 31.12.1992 (4:29-4:51).

¹⁹⁷ Kappale käsitteli estottomasti rankkojakin seksuaalisuuteen liittyviä asioita, kuten lasten hyväksikäyttöä säkeillään ”Pienenä eno minut aina raikasti / jos en antanut, seinään paiskasi.” Raptori: *Oi beibi*. *Oi beibi* 2017 (1990). Spotify. <https://open.spotify.com/track/0H44ogAbIREdb0vZsOwkfU> (haettu 14.10.2020).

¹⁹⁸ ”Raptori: Olemme suuri vitsi”, Marko Maunula. *City* 13/1991, 14-16.

¹⁹⁹ MC Nikke T: Ihminen ei voi elää vetämättä. *Jos haluu saada...* 1990. Spotify. <https://open.spotify.com/track/3UFAu2hht2Xw8HGL1xPTss> (haettu 14.10.2020).

MC Nikke T, oikealta nimeltään Niko Toiskallio, siirtyi nopeasti pois huumorimusiikin parista alkaen tehdä vakavasti otettavaa rap-musiikkia Chydeone-taiteilijanimellä. Hän on myöhemmin jälkiviisaasti kuvannut huumoriräpin läpimurtoa 1990-luvun alussa katastrofiksi suomalaiselle rap-kulttuurille ja -musiikille, joita kukaan ei pystynyt ottamaan aikoihin tosissaan.²⁰⁰ Myös taiteilijanimellä Paleface tunnettu Karri Miettinen on puhunut Pääkkösistä, Raptorista ja MC Nikke T:stä 90-luvun alun kotimaisen huumoriräpin ”epäpyhänä kolminaisuutena”, vaikka toteaakin, että huumorimusiikilla on aina ollut oma sijansa suomalaisessa musiikkikulttuurissa.²⁰¹ Huolta suomalaisen rap-musiikin vakavasti otettavuudesta kuultiin ”skenen” sisältä jo vuonna 1992 Rapatti-yhtyeen Kristian Mähkösen lausumassa profetiassa: ”Kaikki tämä musiikki mitä myydään suomiräpin nimellä pistää tanssiyleisön pian halveksimaan koko genreä.”²⁰² MC Rami Stereo –sketsi kuvastaa hyvin Mähkösen artikuloimaa huolta suomiräpin julkisuuskuvasta toimien esimerkkinä siitä, miten suomenkielinen räp oli jo hyvin pian läpimurtonsa jälkeen leimautunut julkisuudessa alatyyliseksi pelleilyksi.

Kummeli kiinnittää sketsissä huomion 1990-luvun alun huumoriräp-ilmion näkyvimpiin piirteisiin, kuten vaatetukseen ja alatyylisiin sanoituksiin. Parodia tapahtuu, kuten muissakin MusaCornereissa, pitkälti visuaalista ja verbaalista toistoa hyödyntämällä, ja sen voidaan tulkita edustavan huumorin ylemmyysmallia, jossa nauru kohdistuu todellisen tai koetun arvohierarkian alemmilla portailta oleviin ihmisiin ja ilmiöihin. Samoin kuin Tyhjä koira –sketsin parodioima porilaisrock, edusti 1990-luvun alun suomenkielinen huumoriräp ilmiötä, jota vakavasti otettavien muusikoiden ja sellaiseksi profiloituvien oli vaikea ottaa tosissaan, ja joka sellaisena edusti huonoa makua. Sketsien parodiassa hyödynnetään lisäksi liioittelua, joka vapaasti suomennettuna kohdistuu ”kohdetekstien kielellisiin [--] ja tyylillisiin elementteihin ja niiden laajentamiseen oletusarvoisten rajoitustensa yli.”²⁰³ 1990-luvulla elänyt, musiikkia edes jonkin verran seurannut katsoja luultavasti tunnisti sketsien parodioivan suomiräpin alatyylisyyttä ja Dingon sentimentaalisuutta, mutta varsinainen parodia syntyy näiden piirteiden vetämisestä niin sanotusti reippaasti yli. Nauru yhtäältä käsittelee aikanaan laajemmin puhuttaneita ilmiöitä ja toisaalta toimii kommunikatiivisena kannanottona siihen, mitä sketsien tekijät

²⁰⁰ ”Luova krapula”, Aleksis Moisio. *Ylioppilaslehti* 11.5.2007.

²⁰¹ Miettinen 2011, 38

²⁰² Bruun et al. 1998, 443.

²⁰³ “[–] exaggeration functions by targeting lexical, [–] and stylistic elements of the prototext and extending them beyond their conventionally expected limits.” Harries 2000, 83.

ovat pitäneet arvossa ja mitä eivät. Bändi- ja artistiparodioillaan Kummeli lisäksi osoitti vankan tuntemuksensa sekä kotimaisen että ulkomaisen populaarimusiikin ilmiöistä, tekijöistä ja keskustelunaiheista. Kiinnostavaa bändiparodioissa on, että ne eivät jämähdä pelkkään kohdetekstiensä ulkoiseen imitointiin, vaan kaikissa MusaCornereissa kuullaan myös sketsiryhmän itse soittamia sovituksia ja impressioita parodian kohteena olevista artisteista ja musiikkigenreistä. Osansa saivat paitsi takavuosien ilmiöt, kuten Beatles-yhtyeen ryhmädynamiikka 1960-luvulla, myös päivänpolttavat aiheet, kuten 1990-luvun alun suomenkielinen hip-hop.

4.3. Jazzpellejä ja rocktoimittajia

Olli Keskinen näyttelämä, Musacorner-sketsien juontajana toimiva Iso-Pebe on tummanpuhuviin vaatteisiin, aurinkolaseihin ja mustaan kipparinlakkiin pukeutuva hahmo, jolla on omintakeinen puhetyyli. Useimmat Musacornerit koostuvat kuvitteellisten muusikkojen haastatteluista, joita viedään eteenpäin Iso-Peben kysymyksillä muusikoiden taustaa, esikuvia ja tuotantoa koskien. Mikrofonia pitelevä Iso-Pebe toivottaa sketsien alussa katsojat tervetulleeksi omalaatuisilla tervehdyksillä, ja musiikkiesitysten aikana hän monesti jammailee musiikin tahdissa siihen vahvasti eläytyen. Hahmon puhe on vaikeaselkoista slangi-ilmaisujen ja rock-jargonin viljelyä, joka monesti vaatii hetken sulattelua, jotta ymmärtäisi mistä on kyse. Esimerkiksi pilottikauden kolmannessa jaksossa nähdyn jazz-aiheisen MusaCorner-sketsin juonto on varsinaista tajunnanvirtaa: ”No härä märe ja kiisseli miäheen ja meil on tääl MusaCorneris tänää joku goddamn Eero Siltanen... näit fuusiokylän jazz-pellejä tuolt Oulusta... et ootsä joku opistotason lainaraahka vai mikä?”²⁰⁴ Artistit esitellään mitä mielikuvituksellisemmin kielikuvin, ja välistä Iso-Pebe tulee puheissaan arvottaneeksi muusikoita tai näiden edustamia genrejä, kuten edellisessä sitaatissa, jossa irvaillaan jazzmuusikko Iiro Rantalalle ja tämän taustalle Oulunkylän Pop & Jazz –musiikkiopistossa.

²⁰⁴ *Kummeli* K1J3, 21.6.1991 (3:44).

Iso-Pebe paljastuu eräässä sketsissä entiseksi *Soundi*-musiikkiaikakauslehden (1975-) toimittajaksi ja punk-basistiksi, kun sketsissä vieraana oleva, laulaja-lauluntekijä Princeä (1958-2016) parodioiva ”Prinssi Haapamäeltä” torjuu tylästi Iso-Peben haastattelu-yrityksen: ”Etsä oo joku vanha toimittajanreuhka jostain Soundista tai jotain tällästä seitkyluvulta? Sä haukuit meidän demon aivan lyttyyn silloin... eksä oo joku vanha punk-basisti? Jos sulla on jotain antipatioita jengiä kohtaan niin mee sää himaan ja vedä nakki käteen [--]”²⁰⁵ Kummeli-muistelmateoksen toimittanut Tuomas Marjamäki tietää kertoa Iso-Peben hahmon saaneen innoituksensa ”*Soundi*-lehden Juho Juntusen ja Waldemar Walleniuksen kaltaisista 1980-luvun rockpoliiseista, jotka pitivät tarkkaa kirjaa siitä, millainen musiikki on sallittua ja mikä ei.”²⁰⁶ Marjamäen mainitsema Juho Juntunen (s. 1953) on sarjakuvapiirtäjä ja rocktoimittaja, joka työskenteli muiden lehtien ohella *Soundissa* 1970-luvulta lähtien.²⁰⁷ Jukka ”Waldemar” Wallenius (s. 1948) taas on suomalaisen musiikkilehdistön pitkäaikaisia vaikuttajia, joka oli muun muassa perustamassa *Musaa* (1972-1978) ja *Soundia* (1975-), joita on kutsuttu ensimmäisiksi rock-musiikin vakavasti ottaneiksi aikakauslehdiksi Suomessa.²⁰⁸

Ulkonäkönsä puolesta Iso-Pebe lienee velkaa molemmille aurinkolaseineen, tummanpuhuvine vaatteineen ja yrmeine ilmeineen varsin rock’n’roll -uskottavilta näyttäneille toimittajille.²⁰⁹ Iso-Peben tausta punk-basistina on mitä ilmeisimmin viittaus Juho Juntuseen, joka soitti 1970-luvulla bassoa lyhytikäiseksi jääneessä Beat the Meat –kantripunkytyhteessä.²¹⁰ Toisaalta televisiossa esitettävää musiikkiohjelmaa juontava Iso-Pebe saattaa olla velkaa myös edellisessä alaluvussa sivutun Rockstop! :n (1987-1992) juontaja Heli Nevakareelle, joka hänkin pukeutui ajanmukaisen rock-estetiikan mukaisesti ja viljeli puheessaan veikeää, välillä sarkastistakin ilmaisua, joskin huomattavasti hillitymmin kuin Kummelin Iso-Pebe.²¹¹ Rock-artistien haastattelujen ympärille rakentuneen makasiiniohjelman ydinsisältöä olivat MusaCornerin tapaan artistien musiikkiesitykset sekä toimittajan ja esiintyjien välillä käydyt keskustelut yhtyeiden ja esiinty-

²⁰⁵ *Kummeli* K2J5, 20.1.1993 (3:45).

²⁰⁶ Marjamäki 2015, 66.

²⁰⁷ ”Kiero heppu Oulusta”, Olli Koikkalainen. *Aviisi* 17/2007.

²⁰⁸ Liimatta 2008, 9.

²⁰⁹ Ks. esim. Liimatta 2008, kansi; ”Kiero heppu Oulusta”, Olli Koikkalainen. *Aviisi* 17/2007.

²¹⁰ ”Kiero heppu Oulusta”, Olli Koikkalainen. *Aviisi* 17/2007.

²¹¹ Nevakareen ulkoasusta, puheenparresta ja haastatteluotteesta ks. esim. *Rockstop!* K1J1, 9.9.1987 (41:55); *Rockstop!* K4J4, 20.10.1990 (3:42-4:05, 26:10-28:06).

jien musiikista ja taustoista. Aikakautensa merkittävimpanä kotimaisena musiikkiohjelmanalla sillä on varmasti ollut vaikutusta myös MusaCornereihin etenkin, kun Kummelia ohjannut Matti Grönberg toimi myös Rockstop!-n ohjaajana koko sen elinkaaren ajan – siis vuosien 1991-1992 osalta samanaikaisesti Kummelin kanssa.

Monia Iso-Peben ominaisuuksia voidaan jäljittää Waldemar Walleniuksen hahmosta. Ensinnäkin nimi Iso-Pebe, joka on kaiketi kutsuma- eikä syntymänimi, saattaa olla innoittunut Jukka Tapio Walleniukseksi ristityn rocktoimittajan Waldemar-kutsumimestä, joka sai alkunsa tämän nimimerkistä *Valkeakosken Sanomain* pop-kulttuuripalstalla. Iso-Peben räiskähtelevä puheenparsi on luultavasti sekin inspiroitunut Walleniuksesta, joka kartoitti estottomasti kielellisen ilmaisun mahdollisuuksia lukemattomissa *Musaan* ja *Soundiin* kirjoittamissaan albumi- ja singlearvioissa sekä muissa teksteissä. Walleniuksen, joka musiikkikriitikon sijaan määrittelee itsensä ”sauhuajaksi ja innostujaksi”²¹², kirjoituksissa on vahvasti tunnistettava tyylinsä, johon kuuluivat muun muassa tunnetilaa ilmaisevien interjektioiden värikäs käyttö. Esimerkiksi käy *Soundissa* 1977 julkaistu arvio Sex Pistolsin *Holidays in the Sun / Satellite* –singlestä, joka alkaa punkia puolustavalla julistuksella: ”BLAGH! Se on englantia ja tarkoittaa suomeksi BLÄÄH! [--] Terveisiä vain kaikille tylsimyksille, jotka ovat kirjoittaneet ja valittaneet, että *Soundissa* on nykyään liikaa punk-rockia.”²¹³ Wallenius ei vältellyt kriittisiä ja kielteisiä äänenpainoja, kuten ei musiikkikriitikon kuulukaan. Totaaliset lyttäykset, jollaisesta sketsissä esiintyvä Haapamäen Prinssi on katkera, olivat harvinaisia, mutta niitäkin toisinaan nähtiin, kuten arviossa Taiskan *Mombasa / Lokki* –singlestä vuonna 1976:

Kundit tuossa puhuivat, että tästä Taiskasta on kohuttu lehdissä ihan liikaa. Miten niin liikaa – en minä koskaan moista nimeä nähnytään! Ilmeisesti minä luen vähän eri lehtiä. Itse asiassa minä luen lähinnä m u s i k k i lehtiä, joten ei kai tällä sitten ole mitään tekemistä musiikin kanssa. Siltä ainakin kuulostaa tytön köyhähköstä äänestä ja tyhjänpäiväisestä piisistä päätellen. [--]²¹⁴

²¹² Liimatta 2008, 10.

²¹³ ”Walde & uudet talvisaappaat...”, Jukka Wallenius. *Soundi* 11/1977, 51.

²¹⁴ ”Waldemar & typerät singlet”, Jukka Wallenius. *Soundi* 2/1976, 8.

Kummeli-sketsissä kuullussa ulostulossa demonauhan lyttäämisestä ja Marjamäen muotoilussa musiikkilehdistön ”rockpoliiseista” heijastuu kuva musiikkitoimittajista tiukkoina portinvartijoina ja hyvän maun määrittelijöinä musiikkimarkkinoilla. Mieli-kuva onkin osaltaan perusteltu Kummelin ilmestymisajankohtana 1990-luvun alussa, jolloin musiikin julkaiseminen ja muusikon uralla menestyminen olivat huomattavan riippuvaisia niin sanottujen portinvartijoiden, eli musiikkimedian (radioasemat, lehdistö ym.) ja levy-yhtiöiden myötämielisyydestä.²¹⁵ Myös Wallenius-historiikin toimittanut Tommi Liimatta on kuvannut, kuinka pienen maan pienillä musiikkimarkkinoilla yksittäisillä arvioillakin on saattanut olla pitkälle kantavia vaikutuksia. Hän viittaa tapaukseen vuodelta 1974, jolloin Walleniuksen *Musa*-lehteen kirjoittama tyrmäävä arvio Iso-kynän & Orfeuksen *Musiikkia*-albumista lopahdutti levyn myynnin, mistä levy-yhtiö Love Recordsia edustava Atte Blom oli tuhtunut.²¹⁶

Musiikkikritiikkiä kohtaan on kuultu paljon kritiikkiä musiikkimaailman sisältä. Aihetta käsitellyt viestintätutkija ja kulttuuritoimittaja Erik Ahonen kuvaa muun muassa säveltäjä Einojuhani Rautavaaran (1928-2016) kokeneen koko musiikkikritiikin ”vahingollisena ja groteskina” instituutiona, joka pahimmillaan johtaa epäpätevien toimittajien nousuun vailla katetta olevaan auktoriteettiasemaan.²¹⁷ Arvio on toki subjektiivinen ja kuvaava Rautavaaran omasta tulikivenkatkuisesta suhtautumisesta uransa aikana saamiin sanomalehtiarvioihin,²¹⁸ mutta myös sanoittaa hyvin musiikkikentän sisällä varmasti vahvana koetun tunteen epäoikeudenmukaisuudesta, joka kumpuaa kriittisistä arvioista, joita ei-taiteilijat kirjoittavat taiteilijoista ja näiden taiteesta. Astetta psykologisemmalle tasolle musiikkikritiikin kritiikin on vienyt englantilais-itävaltalainen kapellimestari ja radiotuottaja Hans Keller (1919-1985), joka postuumisti julkaistussa pamfletissaan *Criticism* (1987) esitti provokatiivisen teorian musiikkikriitikoista ”huijariammattina”, joita hän vertasi keskiaikaiseen noidanpaljastajien ammattikuntaan.

Keskeistä tällaisille huijariammattiteille Kellerin mukaan on, että niiden edustajat, kuten nykypäivän musiikkikriitikot, luovat ongelmia, joita ei oikeasti ole olemassa, ja jotka

²¹⁵ Ks. esim. Ahonen 1993, 141; Uimonen 2007, 48.

²¹⁶ Liimatta 2008, 10.

²¹⁷ Ahonen 1993, 142.

²¹⁸ Rautavaaran reaktioista saamiinsa sanomalehtiarvioihin ks. esim. Rautavaara 1989, 252-254.

vain huijariammatin edustaja kykenee osoittamaan. Esimerkkinä aikakautensa musiikkikriitikkojen luomista merkityksettömistä ongelmista Keller mainitsee vaatimuksen musiikin ”muistettavuudesta” (memorability). Musiikkikriitikoiden ja keskinkertaisten muusikoiden (mediocre artists) keskinäisen suhteen Keller kuvaa eräänlaisena symbioosina, jossa muusikko taiteellaan antaa kriitikolle kirjoittamisen aihetta, ja kriitikko taas negatiivisillakin arvioillaan tarjoaa muusikolle tämän syvästi kaipaamaa julkisuutta. Varteenotettavien muusikoiden (considerable artists) hän ei koe tarvitsevan musiikkikritiikkiä mihinkään eikä saavan siitä kuin mielipahaa osakseen. Keller näkee musiikkikriitikkojen tyydyttävän suuren yleisön tarvetta olla äyllisesti taiteilijoita korkeammalla.²¹⁹ Kellerin kuva julkisuudesta ja tiedotusvälineistä on kovin penseä, mutta kuvaa oivaltavasti yhä medioituneempaa taidemaailmaa, jossa tiedotusvälineistöllä on vahva portinvartijan asema. MusaCornerissakin muusikko arvelee saamansa kriittisen arvostelun johtuvan ennemmin toimittajan perustelemattomista antipatioista, jotka kenties kumpuavat tämän mieltymyksestä punkmusiikkiin, kuin esimerkiksi suuren yleisön tiedonintressiin vastaamisesta.

MusaCornerien voidaan ajatella niin sanotusti ”päästelevän höyryjä”, eli sovittelevan humoristisella lähestymistavallaan muusikoiden ja musiikkitoimittajien monesti tulehtuneita välejä, joista on käyty lukuisia keskusteluja niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Näin ajateltuna MusaCornerissa käyty neuvottelu taidemuodon ja siihen kohdistuvan arvioinnin välillä ilmentäisi ennen kaikkea huumorin huojennusteoriaa, joka freudilaisittain olettaa, että yhteiskunnassa vallitsevia henkisiä jännitteitä tulee päästää ulos muodossa tai toisessa. Anu Korhonen kritisoi huojennusteoriaa historian tutkijan apuvälineen muun muassa siksi, että sosiaalisesti hyväksyttävän käytöksen rajat ovat kovin alttiita ajassa tapahtuville muutoksille todeten, että teorian hyödyntäminen vaatisi näin ”huomattavan määrän kontekstuaalista tietoa voidakseen olettaa jotakin näistä naurun osoittamista rajoista.”²²⁰ MusaCornerien käsittelemä muusikon ja musiikkimedian välinen kitka ei ole muutamassa vuosikymmenessä hävinnyt mihinkään, vaan ilmiöstä on olemassa kosolti tuoreita analogioita, joiden pohjalta voin olettaa ymmärtäväni, mitä raja-aitoja alkuperäislähteessä käsitellään. Esimerkkinä saman ilmiön esiintymisestä ny-

²¹⁹ Keller 1987, 15, 30.

²²⁰ Korhonen 2001, 172-173.

kypäivänä voidaan pitää vaikkapa vuonna 2013 sattunutta tapahtumaketjua, jonka päätteeksi rap-muusikko Cheek eväsi *Rumba*-lehden musiikkitoimittaja Oskari Onniselta pääsyn tiedotustilaisuuteensa syynä se, ettei tilaisuuteen haluttu ”huonoa energiaa”. Taustalla oli Onnisen kirjoittama kriittinen arvio Cheekin *Kuka muu muka?* –albumista.²²¹

Kummelin tekijät olivat varmasti hyvin tietoisia muusikoiden ja musiikkikriitikoiden välisestä kitkasta – saattoipa Heikki Silvennoisella olla pitkän linjan muusikkona asiasta omakohtaistakin kokemusta. MusaCornerit eivät kuitenkaan suhtaudu aiheeseen haudanvakavasti eivätkä ainakaan näkyvästi asetu ”asemasodan” kummallekaan puolelle, vaan parodioivat sekä musiikkitoimittajien että näiden kirjoituksista suuttuvien muusikoiden edesottamuksia. Yhtäällä on muusikoita subjektiivisesti arvioiva eksentrisen musiikkitoimittaja, joka nimittää muusikkoa ”jazz-pelleksi” ja teila lehtensä palstoilla aloittelevan yhtyeen demolevyn, toisaalla kriittisestä levyarviosta tulisesti itseensä ottava artisti, joka solvaa toimittajaa kehottaen tätä alatyylisesti ”vetämään nakin käteen.” Iso-Peben hahmo nojaa vahvasti esikuviansa visuaalisten ja kielellisten piirteiden, kuten pukeutumisen ja omaleimaisen kielenkäytön toistoon Dan Harriesin kuvaamalla tavalla. Parodioituja piirteitä, etenkin kielenkäyttöä, myös liioitellaan räväkästi.

²²¹ ”Cheek sai meidät kaikki näyttämään voittajilta”, Vesa Winberg. Yle.fi, 21.11.2013. <https://yle.fi/uutiset/3-6946187> (haettu 15.10.2020).

5. LOPUKSI

Kummelin käsittelee sketseillään monipuolisesti erilaisia mediatekstejä, ihmisiä ja ilmiöitä aikalaiskulttuurissaan. Kummeli käyttää monesti hyväkseen viittauksia yksittäisiin mediateksteihin, jotka on kohtuullisen helppo todentaa. Esimerkeiksi suorista intermediaalisista viittauksista yksittäisiin mediateksteihin käyvät Il spurgosin suhde Rumat, likaiset ja ilkeät -elokuvaan ja Tyhjän koiran tähdittämän Musacorner-sketsin suhde Dingon Autiotaloon. Toisinaan viittaukset eivät kohdistu mihinkään yksittäisiin mediateksteihin, vaan laajempiin ilmiöihin, keskustelua herättäneisiin ajankohtaisiin aiheisiin tai tietyn henkilön tai ryhmän yleisiin piirteisiin. Tällaisia viittauskohteita ovat esimerkiksi keskiaikaisia pirkanmiehiä koskeva historiakuva Pirkkalaiset-lyhytelokuvassa sekä Iso-Peben tähdittämässä MusaCornereissa käsitelty musiikkitoimittajien ja muusikkojen vaikea suhde pienen maan musiikkimarkkinoilla.

Sketseissä nähty parodia tapahtuu pääasiassa kohdetekstien visuaalista ja verbaalista kieltä toistamalla ja liioittelemalla. Useimmiten intermediaalista parodiaa hyödyntävät sketsit valitsevat kohdetekstistään muutaman piirteen, jotka sketsissä vedetään niin sanotusti yli. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi Peter von Baghin sofistikoitunut puheenparsi, 1980-luvun porilaisbändien pukeutumistyyli ja 1990-luvun alun suomiräpin seksuaalissävyytteiset sanoitukset. Kummelin hyödyntämään intermediaalisuuteen vaikuttivat monet sketsisarjan aikalaiskulttuurin ilmiöt, arvot ja reunaehdot. Suomalaisessa mediaympäristössä vaikuttaneita laajempia ilmiöitä, joilla oli vaikutuksensa Kummelin intermediaalisuuteen, olivat muun muassa edellisinä vuosikymmeninä kukoistanut elokuvakerhotoiminta eurooppalaisine taide-elokuvineen ja Yleisradion ohjelmistossa takavuosina korostunut kansansivistys. Kummelin tekijöiden taustalla musiikkimaailmassa ja musiikkiaiheisten tv-ohjelmien parissa oli suoria vaikutuksia Kummelin intermediaaliseen sisältöön.

Johdannossa käsittelemäni kysymys asiantuntijuudesta ja ammattimaisuudesta nousee uudenlaiseen valoon tässä tutkimuksessa todetun perusteella. Kuten alussa totesin, ovat Kummelin amatöörimäisyyttä korostaneet niin tutkijat, yleisö kuin ohjelman tekijätkin. On totta, että näyttämöalan ammattilaisiksi Kummelin tekijöitä ei sarjan alkuvaiheilla voinut kutsua, mutta muunlaisiksi ammattilaisiksi kyllä. Katson, että ajankohtansa musiikkiympäristön, musiikkia koskevien julkisten keskustelujen ja musiikkilehdistön

laaja tuntemus on Kummelissa korostetusti läsnä juuri siitä syystä, että tekijöiltä puuttui perinteisesti televisiohumorin tekijöillä ollut status näyttämöalan ammattilaisina. Osoittamalla syvällisen tuntemuksensa länsimaisen populäärimusiikin ilmiöistä ja henkilöistä Kummelin tekijät, joista Heikki Helalla, Heikki Silvennoisella ja Timo Kahilaisella oli musiikkitausta, osoittivat olevansa musiikin asiantuntijoita.

Laaja tietämys ja kokemus musiikista onkin mitä ilmeisimmin ohjannut Kummeli-ryhmää hyödyntämään tätä ammattitaitoa sketsisarjassaan, joka sisältää huomattavan paljon viittauksia ajankohtaisiin muusikoihin ja musiikkimaailman ilmiöihin. Kummeli osoitti musiikkihumorillaan ennen kaikkea sen, mistä Suomen musiikkikentällä oltiin viime aikoina kohistu. Sketseissä otetaan kantaa muun muassa 1980-luvulla kansaa jakaneeseen Pori-ilmiöön ja 1990-luvun alussa eetterin vallanneeseen huumoriräppiin. Elokuvankaan alalla Kummelin tekijät eivät suinkaan olleet amatöörejä. Peter von Baghin puhetyylin ja takavuosien klassikkoelokuvien parodiointi edellytti sekin runsaasti tietotaitoa, jota Kummelin tekijät olivat kartuttaneet esimerkiksi elokuvakerhoissa käymällä. Television elokuvatarjonta 1980-90-luvuilla on myös vaikuttanut siihen, millaisia elokuvia ja ilmiöitä Kummelissa kommentoidaan. Siinä missä elokuvan suhteen Kummeli parodioi ehkä hieman populistisestikin ”paremmin tietäviä” asiantuntijoita, kuten Peter von Baghia sekä Yleisradion sivistystä korostavaa ohjelmapolitiikkaa, esiintyy Kummeli itse asiantuntijana musiikillisen sisällön suhteen.

Anu Korhosen käsittelemät humorin tulkintamallit ovat osoittautuneet hedelmällisiksi työkaluiksi tutkimuksessani. Liitettynä huolelliseen kontekstualisoimiseen olen ylemmyys-, yhteensopimattomuus- ja huojennusteorioita soveltamalla kyennyt kiinnittämään huomion sketsien välittämiin arvoihin ja asenteisiin. Ylemmyysteoriaan kuuluvaa, yhteiskunnan arvohierarkioihin sijoittuvaan huumoriin lukeutuvat muun muassa porilaisrockia ja suomiräppiä parodioivat sketsit. Kummelin voidaan tulkita em. sketseillään lukeutuvan siihen joukkoon, joka ei pitänyt Dingoa, Yötä, MC Nikke T:tä tai Raptoria kovinkaan suuressa arvossa. Vaikka 1980-luvun porilaisrock ja 1990-luvun alun suomiräp saavuttivat laajaa suosiota etenkin nuorison parissa, olivat ne Suomessa uusia ilmiöitä, jotka aiheuttivat myös vastahankaa. Yhteensopimattomuusteorian mukaista toisilleen vieraiden kielellis-kulttuuristen ainesosien yhdistelyä nähdään Kummeli-lyhytelokuvissa Il Spurgos ja Pirkkalaiset, jotka yhdistelevät yllättävin tavoin mediatekstejä ja

genrekonventioita. Molemmissa lyhytelokuvissa vakavaa, arvossa pidettyä mediamuotoa, edellisessä neorealistisia elokuvia ja jälkimmäisessä Rauta-aikaa, yhdistetään riivon alapäähuumoriin. Myös kielen tasolla tapahtuva inkongruenssi, josta esimerkkinä käy vieraskielisten nimien suomentaminen ja suomenkielisten nimien kansainvälistäminen, on monissa Kummeli-sketseissä nähty ilmiö. Huojennusteoria taas voi auttaa valottamaan esimerkiksi MusaCorner-sketseissä sivuttua muusikoiden ja musiikkitoimittajien suhdetta. Käsittelemässäni sketsissä nauretaan kiistan molemmille osapuolille, mikä on voinut tuoda toisiaan kyräilevät osapuolet hetkeksi yhteen.

Vaikka olen käyttänyt tutkimuksessani naurun kolmea perinteistä tulkintamallia, olen pyrkinyt olemaan hieman varauksellinen niiden suhteen. Kuten todettu, eivät teoriat ole aukottomia, eikä esimerkiksi huumorin sijainti yhteiskunnallisissa arvohierarkioissa ole yksiselitteinen. Vaikka teoriat ovat antaneet uusia oivalluksia 1990-luvun alun Suomen kulttuurihierarkiaan, on yhtä tärkeä huomioida johdannossa esille tuomani Anu Korhosen huomio, että huumori ei vain osoita sitä mitä paheksutaan, vaan myös sitä, mikä aiheuttaa keskustelua ja mitä pidetään arvossa. Kummelin intermediaalisuudelle ominaista on, että se käsittelee juurikin ajassaan puhuttaneita laajoja ilmiöitä, joihin suurimmalla osalla katsojista on ollut jonkinlaista kosketuspintaa. Vaikka joistain sketseistä olen tulkinnut Kummelin välittävän tiettyjä arvoja tai asenteita käsittelemiään ilmiöitä kohtaan, on kuitenkin hyvä muistaa, että sarjassa keskitytään näihin ilmiöihin siitä syystä, että ne ovat herättäneet keskustelua ja ovat laajalti tunnettuja. Kummelin parodian kohteeksi joutuminen vaati ilmiöltä, kulttuurituotteelta tai henkilöltä jokseenkin merkittävää kulttuurista asemaa. Laajojen televisioyleisöjen viihteeksi tarkoitettu sarja ei voinut kommentoida liian marginaalisia ilmiöitä, jotta merkittävä osa katsojista ymmärtäisi, mistä on kysymys. Vaikka parodia voi toimia valtahierarkioita kyseenalaistavana ja haastavana voimana, ei Kummeli yleensä asetu kovinkaan voimallisesti vastateloille vallitsevia arvoja ja valta-asetelmia kohtaan, ja tulee siten osaltaan alleviivanneeksi tai jopa vahvistaneeksi niitä.

Toisaalta Kummeli oli ilmentymä 1990-luvun alun Suomen yhtenäiskulttuurista, jossa analogisella televisiolla oli merkittävä ylläpitävä rooli. Kummelin sketsit edellyttivät usein katsojilta tietyntäsoista tietoutta aikansa kulttuurista, jotta he edes suurin piirtein ymmärtäisivät, mille elokuville, yhtyeille tai hahmoille intermediaalisissa sketseissä nauretaan. Aikakauden Suomen mediaympäristö oli vaikkapa 2020-lukua huomattavasti

yhtenäisempi ja kansallisempi: Esimerkiksi televisiokanavia oli kolme, joista kaksi oli julkisen palvelun Yleisradion ylläpitämiä. Jo Yleisradion perustamisen yhteydessä kirjatut tehtävämäärittelyt ”kansansivistuksen edistämiseksi” ja ”jalostavan ajanvietteen jakamiseksi” hallitsivat vielä 1990-luvun alussa vahvasti kotimaista televisiokenttää pitäen yllä suomalaisten yhteistä kulttuurista tietoa. Kummelin saavuttaneen suursuosion turvin voidaan sanoa, että sarja saavutti oivallisen tasapainon yhtenäiskulttuurin mahdollistaneiden kulttuuristen viittausten ja älyvapaan huumorin välillä. Nykyisenä digitaalisenä aikakautena yhtenäiskulttuurin voidaan nähdä pirstaloituneen valtavaksi joukoksi toisistaan poikkeavia mediakulttuureja. Ylen esittämien ohjelmien tai edes television katsomista ylipäänsä ei enää voida samalla tavalla pitää suomalaisia yhdistävänä tekijänä monien saadessa viihteensä kansainvälisistä suoratoistopalveluista tai älypuhelimella käytettävistä mobiilisovelluksista.

Näen oman tutkimukseni pitkälti perustutkimuksena, joka tuottaa uutta tietoa ja näkökulmia merkittävästä ilmiöstä, jota akateemisessa tutkimuksessa on käsitelty varsin vähän. Tutkimuksessani olen käsitellyt suurta määrää sketsejä menemättä useimmiten niin syvälle sketsien lähilukuun ja kontekstualisointiin kuin olisi mahdollista. Halusin tutkimukseeni olevan monipuolinen silläkin uhalla, että joidenkin sketsien käsittely jäisi hie-man pinnalliselle tasolle. Tutkimukseni tärkeimpänä tuloksena pidän sen osoittamista, että Kummeli käsitteli hyvin monipuolisesti erilaisia aikansa ilmiöitä ja mediatekstejä. Pidän huomiota merkittävänä, sillä se osoittaa, että Kummeli oli muutakin kuin arkielämän ja ”tavallisen tallaajan” kuvausta, jollainen mielikuva sketsisarjasta voi syntyä vaikkapa Erkki Karvosen Kummeli-tutkimusta vuodelta 1995 lukiessa.

Tulevaisuuden Kummeli-tutkimus voikin käyttää hyväksi tutkimustuloksiani ja valita aiheekseen sketsejä, joille olen löytänyt perustellut kontekstit. Esimerkiksi kysymystä asiantuntijuudesta ja ammattimaisuudesta, joka omassa tutkimuksessa oli vain yksi käsitelty teema, soisi vielä tutkittavan lisää, sillä nykyinen käsitys Kummelin kansanomaisuudesta ja auktoriteettien kyseenalaistamisesta, jota tutkimuksessa korostettiin jo 1990-luvulla, on kovin yksipuolinen ja vaatisi jatkokäsittelyä. Voisi olla myös hedelmällistä tehdä tätä tutkimusta tarkemmin fokuoitunutta kontekstualisoivaa sisällönanalyysiä vain yhdestä sketsityypistä, kuten MusaCornereista. Myös kansatieteellinen tut-

kimus Kummelin merkityksestä elävänä kulttuuriperintönä 2020-luvulla ansaitsisi mielestäni tulla tehdyksi. Vaikka sarja loppui jo vuonna 2004, ovat monet siitä tutut lausahdukset jääneet elämään ja ovat edelleen osa monien arkipäivää. Internetin kehitys on osaltaan vauhdittanut Kummelin sementoitumista osaksi kulttuurista muistia esimerkiksi monien tunteman Tonnin seteli –kuvan muodossa.²²² Kummeli-sisällön saama uusi elämä internetin suoratoistopalveluissa ja keskustelupalstoilla olisi mehukas aihe erityyppiselle intermediaaliselle tutkimukselle.

²²² Ks. esim. ”Näin syntyi Tonnin seteli, aikamme supermeemi: Kummeli-miehet kertovat”, Jutta Sarhima. Nyt.fi 2016. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000002916591.html> (haettu 23.10.2020).

Lähdeluettelo

Alkuperäislähteet

Kummeli. O: Matti Grönberg. T (K1): TV2 Viihdetoimitus / Olli Keskinen Productions Ky. T (K2-3): TV2 Viihde / Porkkana Ryhmä Ky. T (K4): Matti Grönberg / TV2 Viihdeohjelmat 1994 / Porkkana Ryhmä Ky.

- K1J1. E: 7.6.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1333737> [viitattu 5.6.2020].
- K1J2. E: 14.6.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1353529> [viitattu 5.6.2020].
- K1J3. E: 21.6.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1389> [viitattu 5.6.2020].
- K2J2. E: 31.12.1992. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-441> [viitattu 5.6.2020].
- K2J3. E: 6.1.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1534> [viitattu 5.6.2020].
- K2J4. E: 13.1.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-6579> [viitattu 5.6.2020].
- K2J5. E: 20.1.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-14071> [viitattu 5.6.2020].
- K2J7. E: 3.2.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-35044> [viitattu 5.6.2020].
- K2J8. E: 10.2.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-49493> [viitattu 5.6.2020].
- K2J9. E: 17.2.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-61303> [viitattu 5.6.2020].
- K2J10. E: 24.2.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-74410> [viitattu 5.6.2020].
- K2J11. E: 3.3.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-85726> [viitattu 5.6.2020].
- K3J1. E: 31.8.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-3201595> [viitattu 5.6.2020].
- K3J3. E: 28.9.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1333733> [viitattu 5.6.2020].
- K3J4. E: 12.10.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-3201596> [viitattu 5.6.2020].
- K3J5. E: 26.10.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1796319> [viitattu 5.6.2020].
- K3J6. E: 9.11.1993. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1325556> [viitattu 5.6.2020].
- K4J1. E: 8.2.1994. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1823473> [viitattu 5.6.2020].
- K4J2. E: 22.2.1994. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1823474> [viitattu 5.6.2020].
- K4J5. E: 5.4.1994. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1823480> [viitattu 5.6.2020].
- K4J6. E: 26.4.1994. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1823481> [viitattu 5.6.2020].
- K4J7. E: 10.5.1994. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-1823482> [viitattu 5.6.2020].

Audiovisuaaliset aikalaislähteet

Ben-Hur. Sk: Karl Tunberg, Christopher Fry, Gore Vidal, S. N. Behrman. O: William Wyler. T: MGM Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. E: 18.11.1959. DVD-kopio, Warner Bros. Entertainment Finland 2013. Kopion kesto 214 min.

Conan barbaari (Conan the Barbarian). Sk: John Milius, Oliver Stone. O: John Milius. T: Dino De Laurentiis Corporation, Universal Pictures. E: 16.3.1982. BluRay-kopio, Fox Paramount Home Entertainment Oy 2013. Kopion kesto 125 min.

La Strada. Sk: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. O: Federico Fellini. T: Ponti – De Laurentiis. E: 6.9.1954. DVD-kopio, Oy Future Film Ab 2007. Kopion kesto 103 min.

Mistä elokuvat kertovat 1: Naurattamisen vaikeus. O: Peter von Bagh. T: Reijo Rae. E: 5.4.1982. Radio- ja televisioarkisto (RTVA).

Mistä elokuvat kertovat 3: Arjen väkevä runous. O: Peter von Bagh. T: Reijo Rae. E: 19.4.1982. Radio- ja televisioarkisto (RTVA).

Polkupyörävaras (Ladri di biciclette). Sk: Luigi Bartolini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Suso Cecchi D'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerreri. O: Vittorio de Sica. T: P.D.S. – Produzione De Sica. E: 24.11.1948. DVD-kopio, Oy Future Film Ab 2008. Kopion kesto 87 min.

Q-klubi. O: Matti Grönberg. T: TV2 Viihdetoimitus 1991 / Matti Grönberg.

J1. E: 2.2.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4205282> [viitattu 8.6.2020].

J2. E: 16.2.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4206073> [viitattu 8.6.2020].

J3. E: 2.3.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4206384> [viitattu 8.6.2020].

J4. E: 16.3.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-3405314> [viitattu 8.6.2020].

J7. E: 27.4.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4209174> [viitattu 8.6.2020].

J9. E: 25.5.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4209246> [viitattu 8.6.2020].

J10. E: 1.6.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4212382> [viitattu 8.6.2020].

J11. E: 12.10.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4210009> [viitattu 8.6.2020].

J12. E: 9.11.1991. Yle Areena. <https://areena.yle.fi/1-4210029> [viitattu 8.6.2020].

Rauta-aika. Sk: Paavo Haavikko. O: Kalle Holmberg. T: Reima Kekäläinen / TV2 Teatteritoimitus 1982 / Art House Oy.

Osa 1. E: 28.2.1982. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-4671236> [viitattu 9.6.2020].

Osa 3. E: 28.3.1982. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-4671238> [viitattu 9.6.2020].

Osa 4. E: 4.4.1982. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-1992217> [viitattu 9.6.2020].

Rockstop. O: Matti Grönberg. T: TV2 Viihdetoimitus.

K1J1. E: 9.9.1987. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-50156350> [viitattu 19.10.2020].

K2J8. E: 29.11.1988. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-50093391> [viitattu 9.6.2020].

K4J4. E: 20.10.1990. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-50113299> [viitattu 19.10.2020].

K5J6. E: 19.12.1992. Yle Elävä arkisto. <https://areena.yle.fi/1-50123276> [viitattu 19.10.2020].

Rooma, avoin kaupunki (Roma, città aperta). Sk: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini. O: Roberto Rossellini. T: Excelsa Film. E: 27.9.1945. DVD-kopio, Oy Future Film Ab 2011. Kopion kesto 108 min.

Rosso. Sk: Mika Kaurismäki, Kari Väänänen. O: Mika Kaurismäki. T: Villealfa Filmproductions Oy, Jörn Donner Productions Oy. E: 11.10.1985. DVD-kopio, Oy Future Film Ab 2006. Kopion kesto 73 min.

Rumat, likaiset ja ilkeät (Brutti, sporchi e cattivi). Sk: Ettore Scola, Ruggio Maccari, Sergio Citti. O: Ettore Scola. T: Compagnia Cinematografica Champion / Carlo Ponti. E: 23.9.1976. DVD-kopio, Oy Future Film Ab 2008. Kopion kesto 111 min.

Kirjalliset aikalaislähteet

Cleave, Maureen: How does a Beatle live? John Lennon lives like this. *London Evening Standard* 3.4.1966. P. 10-11.

Mäkinen, Eija: Parantumattoman idealistin blues. *City* 9/1991. S. 96-98.

Maunula, Marko: Raptori: Olemme suuri vitsi. *City* 13/1991. S. 14-16.

Wallenius, Jukka: Waldemar & typerät singlet. *Soundi* 2/1976. S. 8.

Wallenius, Jukka: Walde & uudet talvisaappaat... *Soundi* 11/1977. S. 51.

Aikalaislähteet, äänitteet

Kuustonen, Mikko: Abrakadabra. *Abrakadabra*. Sony Music, 1992. Spotify. https://open.spotify.com/track/3dfAmpb1yk2yAIVfvxY-TEq?si=_6x1_WKQR3qa2MLnvXyZow [haettu 9.6.2020].

Leevi and the Leavings: Rooma. *Musiikkiluokka*. Johanna Kustannus, 1989. Spotify. <https://open.spotify.com/track/7BEcdJmktD47L7g2qwzyCg> [haettu 15.10.2020].

MC Nikke T: Ihminen ei voi elää vetämättä. *Jos halua saada...* Sony Music, 1990. Spotify. <https://open.spotify.com/track/3UFAu2hht2Xw8HGL1xPTss> [haettu 14.10.2020].

Neon 2: Tässä talossa. *Polku*. Sony Music, 1992. Spotify. <https://open.spotify.com/track/0FWnZO87meHDxcJZyKsmgO> [haettu 9.10.2020].

Raptori: Oi beibi. *Oi beibi*. Suomen Raptori Oy, 2017 (1990). Spotify.
<https://open.spotify.com/track/0H44ogAbIREdb0vZsOwkfU> [haettu 14.10.2020].

Tietokannat

Elonet-tietokanta, Kansallinen audiovisuaalinen instituutti.

En110176. *The Big Sky*. Howard Hawks 1952. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_110176 [haettu 19.10.2020].

En113293. *Bringing Up Baby*. Howard Hawks 1938. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_113293 [haettu 19.10.2020].

En127802. *Rio Bravo*. Howard Hawks 1959. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_127802 [haettu 19.10.2020]

En133729. *Brutti, sporchi e cattivi*. Ettore Scola 1976. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_133729 [haettu 19.10.2020].

En134140. *To Have and Have Not*. Howard Hawks 1944. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_134140 [haettu 19.10.2020].

En134575. *His Girl Friday*. Howard Hawks 1940. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_134575 [haettu 19.10.2020].

En159468. *Hatari!* Howard Hawks 1961. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_159468 [haettu 19.10.2020].

En166448. *Gentlemen Prefer Blondes*. Howard Hawks 1953. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_166448 [haettu 19.10.2020].

En185967. *Sergeant York*. Howard Hawks 1941. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_185967 [haettu 19.10.2020].

En186898. *Ball of Fire*. Howard Hawks 1941. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_186898 [haettu 19.10.2020]

En187573. *Red River*. Howard Hawks 1948. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_187573 [haettu 19.10.2020].

En187624. *I Was a Male War Bride*. Howard Hawks 1949. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_187624 [haettu 19.10.2020].

En188774. *Monkey Business*. Howard Hawks, 1952. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_188774 [haettu 19.10.2020].

- En189992. *Land of the Pharaohs*. Howard Hawks 1955. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_189992 [haettu 19.10.2020].
- En193238. *Red Line 7000*. Howard Hawks 1965. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_193238 [haettu 19.10.2020].
- En193616. *El Dorado*. Howard Hawks 1966. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_193616 [haettu 19.10.2020].
- En772535. *A Song Is Born*. Howard Hawks 1948. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_772535 [haettu 19.10.2020].
- En841846. *The Big Sleep*. Howard Hawks 1946. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_841846 [haettu 19.10.2020].
- En1538909. *Pieni johdatus elokuvaan*. Peter von Bagh 1990. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1538909 [haettu 19.10.2020].
- En1581299. *Ennen elokuvaa*. Peter von Bagh 1987. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1581299 [haettu 19.10.2020].

Tutkimuskirjallisuus

- Ahonen, Erik: ”Musiikkia pitäisi rakastaa ja muusikkojakin sietää – huomioita Hans Kellerin kritiikistä ja erinäisistä arkisemmista asioista.” teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Erkki Lehtiranta & Kristiina Salonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1993. S. 140-150.
- Ahtiainen, Pekka & Tervonen, Jukka: *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat: matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1996.
- Almenti, Cira: *Kiehtova epäloogisuus. Italiaa ja italialaisia koskevien mielikuvien diskurssianalyysiä*. Suomen kielen ja kulttuurin pro gradu. Helsingin yliopisto, Helsinki 2004.
- Aslama, Minna, Hellman, Heikki, Lehtinen, Pauliina & Sauri, Tuomo: Niukkuuden aikakaudesta kanavapaljouteen. Television ohjelmisto ja monipuolisuus 1960-2004. Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta nykyaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007. S. 58-77.

Dyer, Richard: *Nino Rota: music, film and feeling*. Palgrave Macmillan, New York 2010.

Fornäs, Johan: *Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Vastapaino, Tampere 1998.

Harries, Dan: *Film Parody*. BFI Publishing, London 2000.

Herkman, Juha: "Intermediaalisuus ja televisiotutkimuksen metodologia. Haasteita, mahdollisuuksia ja ongelmia." teoksessa *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa*. Toim. Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman. Tampereen yliopistopaino, Tampere 2008. S. 153-166.

Hietala, Veijo: "Pelastiko kaupallinen televisio Suomen TV-viihteen?" Teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta nykyaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007. S. 354-368.

Honka-Hallila, Ari: *Pajasta palatsiin: Turun elokuvaelämän historia*. Varsinais-Suomen elokuvakeskus 1997.

Immonen, Kari, Kallioniemi, Kari, Kärki, Kimi, Laine, Kimmo & Salmi, Hannu: "Kalevalasta populaarikulttuuriin." Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Seppo Knuuttila, Ulla Piela & Pekka Laaksonen. SKS, Helsinki 2008.

Jaakkola, Jalmari: *Pirkkalaisliikkeen synty*. Turun suomalaisen yliopiston julkaisuja. Sarja B; osa 2, n:o 1. Turun suomalainen yliopisto, Turku 1924.

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

Kannisto, Maiju: *Ohjelmayhtiöstä "merkintekijäksi": MTV ja kaupallisen television tuotantokulttuurin muutos Suomessa 1980-luvulta 2000-luvulle*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, Turku 2018.

Karvonen, Erkki: ”Ajattele positiivisesti – ota Kummeli!” *Tiedotustutkimus* 1/1995. S. 4-14.

Keinonen, Heidi: ”Metodologia prosessina. Tutkimusasetelman rakentuminen televisiohistorian tutkimuksessa.” Teoksessa *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa*. Toim. Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman. Tampereen yliopistopaino, Tampere 2008. S. 125-136.

Keinonen, Heidi: ”Sarjamuodon varhaishistoria suomalaisessa televisiossa.” Teoksessa *Tele-visioita. Mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Sari Elfving & Mari Paajala. Gaudeamus, Helsinki 2011. S. 29-53.

Keller, Hans: *Criticism*. Faber and Faber, London 1987.

Kivinen, Osmo; Rinne, Risto & Ketonen, Kimmo: *Yliopiston huomen*. Hanki ja jää. Helsinki 1993.

Knuuttila, Seppo: *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. SKS, Helsinki 1992.

Korhonen, Anu: ”Naurun teorit ja historiantutkimus”. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2001. S. 169-178.

Kortti, Jukka: *Näköradiosta digiboksiin: Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Koskinen, Eija: *Martti Silvennoinen. Sivistysradion matkaopas*. Journalistiikan pro gradu. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2000.

Leikas, Lauri: *1940-luvun italialainen neorealistinen elokuva kulttuuriperinnön rakennusaineena*. Kulttuuriperinnön tutkimuksen pro gradu. Turun yliopisto, Turku 2016

Mähkä, Rami: *Something completely historical: Monty Python, history and comedy*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turun yliopisto, Turku 2016.

Nivala, Asko & Mähkä, Rami: "Johdanto: lähde, menetelmä ja tulkinta." Teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala & Rami Mähkä. Cultural history – kulttuurihistoria 10. K&h, Turku 2015. S. 7-21.

Oinonen, Paavo: "Matalaa kulttuuria eetterissä. Huomioita kulttuurihierarkian ilmene-
misestä sotienjälkeisessä Suomen Yleisradiossa." Teoksessa *Radio- ja televisiotutki-
muksen metodologiaa*. Toim. Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman.
Tampereen yliopistopaino, Tampere 2008. S. 77-92.

Palokangas, Teemu: "Vain asiallista viihdettä, kiitos! Viihde osana julkista televisio-
palvelua." teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen oh-
jelmat 1950-luvulta nykyaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007. S. 339-353.

Pearce, Katherine Louise: *Animal Representation in Nature Documentaries Narrated
by David Attenborough, 1950s-2000s: A Multimodal Approach*. Thesis for the degree
of Master of Philosophy, Department of English. The University of Birmingham, Bir-
mingham 2015.

Ruoho, Iris: "Suomalaisen television arvot. Julkisen palvelun televisio vastaan mai-
nostelevisio." teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen
ohjelmat 1950-luvulta nykyaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007. S. 122-
133.

Saarelainen, Juhana: "Konteksti ja kontekstualisoiminen" teoksessa *Tulkinnan pol-
kuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Toim. Asko Nivala & Rami Mähkä. Cul-
tural history – kulttuurihistoria 10. K&h, Turku 2015. S. 244-268.

Torvinen, Juhana: "*Legendaarista!*": *Musiikki ajan, historian ja maskuliinisten identi-
teettien rakentajana elokuvassa Kummeli Kultakuume*. Musiikkitieteen pro gradu. Tu-
run yliopisto, Turku 2018.

Uimonen, Heikki: ”Kun kuulen tangon hiljaisen. Radiomusiikin muutos ja tutkimuksen metodologiset haasteet.” teoksessa *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa*. Toim. Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman. Tampereen yliopistopaino, Tampere 2008. S. 48-64.

Väliverronen, Esa: ”Mediatekstistä tulkintaan” teoksessa *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Toim. Anu Kantol, Inka Moring & Esa Väliverronen. Palmenia-kustannus, Helsinki 2003.

Wiio, Juhani: ”Television sivistysroolin muutos läpi vuosikymmenien.” teoksessa *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta nykyaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007. S. 403-425.

Tietokirjat, muistelmat ja historiikit

Alanen, Antti: Bagh, Peter von. *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*. Studia Biographica 4. SKS, Helsinki 2018. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-005237> [haettu 6.10.2020].

Alanen, Antti & Möller, Olaf (toim.): *Citizen Peter*. Like, Helsinki 2015.

Bagh, Peter von: *Elämää suuremmat elokuvat*. Otava, Helsinki 1989.

Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu, Salo, Markku (toim.): *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*. WSOY, Helsinki 1998.

Elomäki, Juha: Toiminnan laajentumista. Teoksessa *Elokuvakerho Monroen ensimmäiset 50 vuotta*. Toim. Aki Laurokari. Elokuvakerho Monroe ry, Tampere 2018.

Koski, Markku: ”Petteri kulttuurikriittikkona” Teoksessa *Citizen Peter*. Toim. Antti Alanen & Olaf Möller. Like, Helsinki 2015. S. 58-65.

Kuustonen, Mikko & Heinimäki, Jaakko: *Q. Lauluntekijän tarina*. Wsoy, Helsinki 2006.

Laurokari, Aki (toim.): *Elokuvakerho Monroen ensimmäiset 50 vuotta*. Elokuvakerho Monroe ry, Tampere 2018a.

Laurokari, Aki: Loppuunmyytyjä Alien-öitä ja raskaita Tarkovski-viikonloppuja. Haastattelussa 90-luvun puheenjohtaja Juri Nummelin. Teoksessa *Elokuvakerho Monroen ensimmäiset 50 vuotta*. Toim. Aki Laurokari. Elokuvakerho Monroe ry, Tampere 2018b. S. 41-43.

Liimatta, Tommi: *Musaa ja soundia*. Like, Helsinki 2018.

Marjamäki, Tuomas: *Kummeli. Erittäin hyvin sanottu*. Docendo, Jyväskylä 2015.

Miettinen, Karri: *Rappioidetta: suomiräpin tekijät*. Like, Helsinki 2011.

Rautavaara, Einojuhani: *Omakehu*. WSOY, Porvoo 1989.

Salakka, Janne (toim.): *Laulu tulipunaisesta Kinokoplasta. Elokuvakerhon 50 vuotta*. Turun yliopiston ylioppilaskunnan elokuvatoimikunta elokuvakerho Kinokopla, Turku 2015.

Vahtola, Jouko: Pirkkalaiset. *Saamelaiskulttuurin ensyklopedia* 2019. <https://saamelaisensyklopedia.fi/wiki/Pirkkalaiset> [haettu 19.10.2020].

Ylipalo, Markku: 1968 - hetki ajassa. teoksessa *Elokuvakerho Monroen ensimmäiset 50 vuotta*. Toim. Aki Laurokari. Elokuvakerho Monroe ry, Tampere 2018. S. 4-5.

Uutiset

Hänninen, Harto: 24.9. Kino Suomi: Rosso. Yle 1.7.2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/07/01/249-kino-suomi-rosso> [haettu 19.10.2020].

Koikkalainen, Olli: Kiero heppu Oulusta. *Aviisi* 17/2007.

Launonen, Samuli: Peter von Bagh oli tinkimätön tutkija ja rautainen humoristi. Episodi 22.9.2014. <https://www.episodi.fi/uutiset/peter-von-bagh-oli-tinkimaton-tutkija-ja-rautainen-humoristi/> [haettu 3.12.2019].

Matilainen, Ville: Rockstopin ensimmäinen vuosi. Yle Elävä arkisto 21.4.2015. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/04/21/rockstopin-ensimmainen-vuosi> [haettu 19.19.2020].

Matilainen, Ville & Lindfors, Jukka: Mikko Kuustosen Q-klubi oli bluesin, suomirockin ja eksoottisten rytmien sulatusuuni. Yle 1.11.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/11/01/mikko-kuustosen-q-klubi-oli-bluesin-suomirokin-ja-eksoottisten-rytmien> [haettu 19.10.2020].

McVeigh, Tracy: Paul McCartney: Yoko Ono did not break up the Beatles. The Guardian 27.10.2012. <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/27/paul-mccartney-yoko-ono-beatles-david-frost> [haettu 19.10.2020].

Moisio, Aleks: Luova krapula. Ylioppilaslehti 11.5.2007. <https://ylioppilaslehti.fi/2007/05/luova-krapula/> [haettu 19.10.2020].

Nykänen, Vesa: Irvokas satiiri ruoppaa ihmisyyden pohjamutia – Rumat, likaiset ja ilkeät on nimensä mukainen elokuva. Yle 5.12.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/12/05/irvokas-satiiri-ruoppaa-ihmisyyden-pohjamutia-rumat-likaiset-ja-ilkeat-on> [haettu 8.10.2020].

Sarhimaa, Jutta: Näin syntyi Tonnin seteli, aikamme supermeemi: Kummeli-miehet kertovat. Nyt.fi 19.8.2016. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000002916591.html> [haettu 23.10.2020].

Uusitorppa, Harri: Monty Pythonin hännällä. *Helsingin sanomat* 11.8.2007.

Winberg, Vesa: Cheek sai meidät kaikki näyttämään voittajilta. Yle 21.11.2013. <https://yle.fi/uutiset/3-6946187> [haettu 15.10.].

Verkkosivut

Tampereen kaupunki / Tampereen nykytaiteen museo, 2005: Tampereen Hämeensillan Pirkkalaisveistokset. <https://www.tampere.fi/ekstrat/taidemuseo/patsaat/aaltonen.htm> [haettu 21.10.2020].

Yle Areena: Kummeli. <https://areena.yle.fi/1-3339547> [haettu 9.10.2020].

Yle.fi: Lukuja Avaran luonnon taipaleelta. <https://www.yle.fi/avaraluonto/index.php/artikkeli/2/> [haettu 19.10.2020].