

Kari Kallioniemi

Kari Kallioniemi, FT, musiikki-
tiede, Turun yliopisto

TOPOSKARTTA, KLISEE- KOKOELMA JA MODERNI PANORAAMA

– kansallisen musiikkitähden elämäkerta- elokuva mediakulttuurin jatkumossa



Artikkelissa tarkastellaan suomalaisista musiikkitähdistä viime vuosina tehtyjä elämäkertaelokuvia ja niiden luonnetta mediahistorian kontekstissa. Millainen yhteys 1800-luvun mediakulttuurin todellisuudella ja sen topoksilla on musiikkitähdistä kertoviin melodramaattisiin elämäkertaelokuviin? Historiallisen ja vertailevan musiikkielokuvien lähiluvon kautta artikkeli pohtii kysymystä siitä, millä tavoin nämä elokuvat ovat kuvanneet musiikkitähtien elämää ja taidetta valkokankaalla.

Vuosien 2018 ja 2019 ensi-iltaelokuvat ovat tarjonneet erilaisia musiikkitähtien elämään liittyviä aiheita. Näitä olivat Timo Koivusalon ohjaama *Olavi Virta*, Bryan Singerin ja Dexter Fletcherin *Bohemian Rhapsody*, Teppo Airaksisen *Juice*-elokuva sekä toukokuussa 2019 teattereihin tullut elokuva Elton Johnista (*Rocketman*, Dexter Fletcher) ja syyskuussa 2019 ensi-iltansa saava elokuva iskelmälaulaja Kari Tapiosta (*Olen suomalainen*, Aleksis Mäkelä). Eriytyistä suosiota viime vuosina nauttinut genre on saanut usein myös runsaasti kritiikkiä osakseen. Esimerkiksi kirjailija Graham Greene totesi aikoinaan nähtyään Abel Gancen elokuvan *Un grand amour de Beethoven* (Ranska, 1936), kuinka ”kaikki säveltäjien elämäkertoihin perustuneet elokuvat ovat yleensä inhottavan vulgäärejä. Inhimillinen melodraama kutistaa musiikin roolin niissä näytösoppaaksi, josta tulee sentimentaalista kuvastoa sentimentaalisen dialogin tueksi”. (Tibbetts 2005, 3.) Eriytisesti Timo Koivusalon kotimaisista musiikkielämän merkkihenkilöistä kertovat elokuvat *Kulkuri ja joutsen* (1999), *Rentun ruusu* (2001) ja *Sibelius* (2003) ovat saaneet osakseen kritiikkiä kliseisestä käsittelytavasta ja pyrkimyksestä nostalgisoida ja sentimentalisoita päähenkilöitään. Vastaavasti viimevuotinen *Olavi Virta* -elokuva sai erityistä kritiikkiä kliseisistä ja nostalgisista juopottelu- ja rakkauskohtauksista sekä Virran uran valikoivasta käsittelystä valkokankaalla.



Olavi Virta ja Juice Leskinen ovat esimerkkejä viime vuosina suomalaisissa musiikkielämäkertaelokuvissa tulkituista tähdistä. Kuva elokuvasta *Juice* (Teppo Airaksinen, 2018). Kuva: Anna Salmisalo © Yellow Film & TV.

Virran elämä kuulostaa siis klassiselta taiteilijan nousu ja tuho -tarinalta. Sellaisena suomalaista populaarikulttuuria aikaisemminkin kuvittanut Timo Koivusalo sitä myös kohtelee valaisten siloteltua sankariaan suomalaisen miehen uhriutumissädekehällä. Mies on mies eikä voi sille mitään, jos kurkkuun kaadetaan viinaa ja syliin vänkää vieraita naisia. Naisen tehtävä on rakkauden nimissä tukea miestä tilanteessa kuin tilanteessa ja sitten samasta syystä jättää hänet. Olavi Virta vaikuttaa sisältönsä ja hahmojen kanssakäymisen suhteen tarkoituksella viime vuosisadan puolivälin kotimaiselta elokuvalla enemmän kuin modernilta kerronnalla (Vikman 2018).

Vaikka ilmeistä on, että *Olavi Virta* pyrkii ”vanhan kotimaisen” elokuvan keinoin ja sen edustaman maailman avulla kuvaamaan kansallisesti merkittävän laulajan ja iskelmätähden elämää, on tämäntyyppisten elokuvien juuret usein vieläkin kauempana historiassa. Tämä vaikutelma viime vuosisadan puolivälin kotimaisesta elokuvasta ulottuu siis vieläkin pidemmälle. Tämän artikkelin tarkoitus on tarkastella elämäkertanarratiiveille ja -elokuville tyyppilisten kliseiden ja toposten jatkumoa mediakulttuurissa, joka ulottuu 1800-luvun panoraama- ja elämäkertakulttuurista elokuvan lajityypille ominaisiin piirteisiin, jotka ovat viime vuosina kokeneet uuden tulemisen Koivusalon kaltaisten tekijöiden kansallisissa elämäkertaelokuvissa.

Musiikkielämäkerrat ja panoraamaesitykset mediatraditiossa

Varsinkin kansallisen musiikkitähden elämän kuvaaminen pohjaa 1800-luvun elämäkertatraditioon ja sen populaareihin muotoihin, joissa melodraaman

keinoin vuoroin taiteilijan elämää kuvataan häveliään naiiviin tyyliin, vuoroin romanttis-traagisin siveltimenvedoin taiteellista sankaruutta korostaen. Musiikkielämäkertaelokuva on monesti perinteensä vanki, jolloin myös sen ilmaisua määrittävät vanhan mediakulttuurin konventiot. Näistä ensimmäinen on itse elämäkertatraditio. Tässä traditiossa taiteilijuudella on ollut taipumus hahmottua kokoelmana erilaisia persoonatyylejä (Sarjala 2012, 412), jotka nousevat musiikin historian biografisesta tutkimuksesta ja säveltäjien ja muusikkojen elämäkertoista. Ne ovat olleet keskeinen osa musiikin tutkimusta 1800-luvun puolivälistä alkaen ja ovat siten vaikuttaneet merkittävästi sen ympärille syntyneisiin persoonatyyleihin, tähtikulttiin ja kerronnan kaanoneihin, joiden varaan elämäkertaelokuvia on rakennettu.

Musiikin ”suuret mestarit” – Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ja Mendelssohn – nostettiin 1800-luvulla maineeseen ja kunniaan niin konserttiohjelmissa kuin erilaisten käyttöesineiden aiheina ja monumentaaliset säveltäjäelämäkerrat saivat nopeasti seurakseen säveltäjiä esittävät medaljongit, litografiat, rintakuvat ja näyttelyt (Sarjala 2002, 119). Yhdessä kaikki tämä synnytti 1800-luvun porvarillisen (populaari)kulttuurin, jossa korkea- ja populaarikulttuurin tiukoista rajoista huolimatta säveltäjiä hyödynnettiin osana teollisia markkinoita. Orastavan massakulttuurin yhteydessä nykyiset ja historialliset suurmiehet pääsivät rintakuvien ja medaljonkien ohella erilaisiin varhaisen mediakulttuurin tuotteisiin, jotka juhlistivat näiden mainetta näyttelyiden ja sirkusteltojen esityksissä. Napoleonin elämäkerta kuvattiin speaktaakkelina pyörivässä panoraamassa (Altick 1978, 359, 461), ja esimerkiksi Beethovenin musiikin ja henkilön käytön avulla populaareille esityksille haettiin prestiisitaitteen arvoa.

Massakulttuurin ohella myös elämäkertakirjallisuus vahvasti 1800-luvulla niin romanttista taiteilijakulttia kuin modernin tähteyden varhaisia muotoja.

Musiikkikustantajien ja -managerien rooli, josta tuli myös erityinen aihe elämäkertaelokuvissa, kasvoi niin klassisen kuin populaarimusiikin puolella ja nouseva sanomalehdistö sekä estradiviihde rakensivat esiintyjästä kiinnostavan niin taiteellisen lahjakkuuden, persoonallisuuden kuin hänen elämänsä erityispiirteiden kautta. Täten ”taiteilijoista tuli osa showbusineksen bisnestä” (Dyer 2002, 10). Lapsuuden traagiset kokemukset, naissuhteet, oletettu seksuaalinen poikkeavuus, kamppailu hengellisyyden ja lihallisuuden kanssa sekä varhainen kuolema sopivat kaikki tähän kaavaan, joka myötäili maskuliinista neromyyttiä.

Erytisesti musiikkitähtien kohdalla musiikin ja musiikillisten kertomusten sukupuolittuneisuus sekä musiikin esittämiseen liittyvä tähtijärjestelmä heijastuivat myös musiikkia käsittelevien kertomusten luonteeseen (McClary 1991, 7–19; Sarjala 2002, 32).¹ Tähän vaikutti vahvasti biografioiden tapa käsitellä taiteilijoita ja muita suurmiehiä. Kulttuurihistorioitsija Maarit Leskelä-Kärjen mukaan elämäkertaperinnettä on leimannut klassisten historiallisten biografioiden tapa käydä läpi henkilön elämäntyötä siten, että elämä–työ–aika-mallin tarinaa eteenpäin vievä voimana on korostanut kansallisille kertomuksille tärkeitä maskuliinisen heroisuuden malleja, jolloin biografian rooli kulttuurisena reflektiona tai ”taiteen hengen” ilmentymänä on ollut sivuosassa (2002, 33–34).

Mielenkiintoisen esimerkin musiikillisen elämäkerran miehisen kohteen erityisyydestä tarjoaa lastenpsykiatrian erikoislääkäri ja diplomi-huilisti Jari Sinkkonen teoksessaan *Nerouden lähteillä* (2013). Klassisen musiikin kaanonkatrasta läpikäyvä teos sisällyttää mukaan naissäveltäjistä vain Clara Schumannin. Taiteilijoiden käynnit lääkärin tai psykiatrin pakeilla ovat olleet yksi

1 Vaikka 1800-luvun romanttis-transendenttinen käsitys musiikillisen luovuuden sukupuolittuneisuudesta on osoitettu ongelmalliseksi, se onnistuttiin kuljettamaan myös osaksi rock- ja iskelmätähteyttä. Maskuliininen rock-heroisuus ja traagis-romanttinen kärsivän taiteilijan rooli istuivat hyvin myös populaarimusiikin yhteyteen. (Aho 2002; Leppänen 2007, 280–281.)

taide-elämäkertojen pysyviä teemoja, mutta Sinkkoson kohteena ovat nyt erityisesti säveltäjien perhe- ja isäsuhteet sekä heidän kärsimänsä sairaudet, joiden pohjalta hän rakentaa toisaalta kaanonia pönkittävän ja toisaalta sitä inhimillistävän tavan laajentaa traagisen taiteilijan elämäntarinaa. Sinkkoson kaanonista tekee siksi poikkeuksellisen se, että hän lastenpsykiatrin empatialla ja tarkkuudella kiinnittää huomiota säveltäjien isä- ja äitisuhteisiin sekä heidän lapsuutensa traumoihin, mikä avaa uusia näkökulmia sensitiivisten miestaiteilijoiden ja heitä ympäröivän patriarkaalisen maailman välille.

Tästä huolimatta Sinkkoson teos on kuitenkin myös kuin kokoelma kansakoulun historiantunnilla käytössä olleita opetustauluja, joiden opettavainen luonne viittaa kuvasarjoihin, keräilykuviin ja panoraamoihin, jotka rakensivat kertomuksensa toposten varaan. *Topos* on kreikankielinen termi, joka tarkoittaa yhteistä paikkaa, asian ilmaisemista yleisin keinoin tai klisein. Erona kliseeseen topos pyrki esittämään asiansa monitulkintaisen metaforan keinoin, mutta kuitenkin helposti tunnistettavan kulttuurisen perinnön avulla. Kirjallisuustieteilijä Ernst Robert Curtiuksen (1953) mukaan topokset ovat temaattisia tai tyyllisiä kaavamaisia elementtejä, joiden alkuperä on antiikin klassisessa retoriikassa. Retoriikan vähitellen menettäessä merkitystään eurooppalaisessa kulttuurissa sen käyttämät topokset siirtyivät osaksi kirjallisuuden lajeja (Curtius 1953, 70). Curtiukselle topos on erityisesti yhteisesti jaettu paikka sekä mytologinen tai konkreettinen standardisoitunut miljö. Tässä yhteydessä niin Raamattu kuin antiikin mytologia tarjoavat runsaasti topoksia, joita voivat olla erilaiset myyttiset paikat, enteet päähenkilön kuolemasta ja luonnon reaktiot ihmisten toimiin. Kirjallinen perinne tarjoaa runsaasti topos-paikkoja, kuten esimerkiksi Tarzan-kirjojen Afrikka, *Kalevalan* Pohjola ja Vanhan testamentin Egypti.²

Media-ärkeologi Erkki Huhtamolle topokset toimivat ”kulttuurisen tradition rakennuspalikoina, jotka manifestoivat niin jatkuvuuksia, muutoksia kuin ideoiden siirtymistä ajasta ja paikasta toiseen” (2013, 15). Mediakulttuurinen topos toimii myös yhdistäjänä toisiin kulttuuriin tilanteisiin ja ”sfääreihin”, sekä kommentoijana ja kehittelijänä eri median muotojen välillä. ”Topos on sitkeä kulttuurinen muoto, joka ilmestyy ja katoaa yhä uudelleen, tavoittaen jatkuvasti uusia merkityksiä tässä prosessissa” (ibid., 15). Se on myös kuin muotti, joka kantaa mukanaan diskursiivisen sisällön, jota toistetaan yhä uudelleen ja uudelleen. Samalla se aktivoi ”kulttuuriset muistipankit” antaen niiden sisällöille uusia merkityksiä, kulttuurisia käytäntöjä ja tarpeita.

Elämäkertaelokuvan yhteydessä topoksen voi ymmärtää olevan vakiintunut tarinaa eteenpäin vievä kohtaaminen, kuva tai metafora. Musiikkielämäkerran kohdalla topokset visualisoivat säveltäjän musiikillisia ideoita tai maailmankuvaa. Niitä toistamalla vahvistetaan genreä ja viestitään katsojalle aiheen tai esiteltävän henkilön tärkeydestä. Säveltäjäelämäkertoissa tällainen kirjallisesta perinteestä nouseva topos on esimerkiksi kohtaaminen säveltäjän kuolinvuoteella ja enne tai vihje hänen sairaudestaan sekä lähestyvistä kuolemasta.

Huhtamon media-ärkeologisissa tutkimuksissa elokuvaa edeltäneistä liikkuvan kuvan muodoista topokset näyttävät tärkeää osaa. Siksi niillä on yhteys myös tietynlaiseen elokuvalliseen ilmaisuun panoraamojen kautta. 1800-luvun puolivälin Euroopassa yleistynyt panoraama – laaja esitys fyysisestä tilasta maalauksen, piirroksen tai valokuvan muodossa – esitti mielellään luonnonmaisemia, topografisia aiheita ja historiallisia tapahtumia (Huhtamo 2013, 1–5, 6–7), joita kuvattiin usein toposten avulla. Vaikka toposten avulla rakennettujen panoraamojen spekaakkelit olivat osa nousevaa massakulttuuria ja suosittu populaariviihteen muoto, joka oli usein tarkoitettu teemapuistoi-

2 Itse musiikille löytyy myös oma toposhistoriansa – rytmit, melodiat ja sävelkulut – jotka ilmenevät selkeästi esimerkiksi sotilas- tai metsästysmusiikissa ja jotka liittyvät läheisesti musiikin tyylihistoriaan. Ks. lisää Danuta 2014.

hin, maailmannäyttelyihin ja tivoleihin, ne tavoittelivat samalla porvarillisen kulttuurin arvostusta ja prestiisitaiteen muotoja. Sadat panoraamaesitykset kiersivät ympäri Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. Vähitellen ne vakiintuivat myös osaksi kirkkojen, erilaisten yhteisöjen ja teatterien esityksiä, joissa saattoi nähdä liikkuvan panoraaman vaikkapa Englannin kuningas Yrjö IV:n kruunajaisista, Niagaran jokimatkasta tai siirtomaasodasta.³ Giuseppe Garibaldin (1807–1882) elämästä kertova 1860 valmistunut panoraama kuvasi tämän italialaisen patriootin elämänvaiheet ja uroteot 43 metrin pituisella ja neljän ja puolen jalan korkuisella vesivärein maalatulla kaksipuolisella rullalla, jossa hänen käymänsä taistelut ja dramaattiset elämänvaiheet esitettiin 42 kohtauksessa.⁴

Varhainen elokuva hyödynsi alusta alkaen 1800-luvun median toistamia topoksia. Luonnonkohteet ja -ilmiöt sekä eksoottiset paikat edustivat aiheita, jotka säilyivät kiehtovina myös uuden mediamuodon yhteydessä, hämärtäen samalla rajaa uuden ja vanhan välillä. Erityisesti maisemalliset topokset – vuoret, vesiputoukset, järvet, spesifit kohteet kuten Niagaran putoukset, Venetsia ja Sveitsin alpit – olivat yleisiä myös varhaisessa elokuvassa, ja niiden aiheet otettiin usein aiemmista taikalyhtyesityksistä, valokuvista, postikorteista ja jopa postimerkeistä (Peterson 2018, 97).⁵ Samat kaavat toistuivat eri medioissa ja niihin myös viitattiin eri yhteyksissä. Uudisasukkaiden ja intiaanien kohtaaminen kiitospäivän illallisella, junarata työntymässä kohti kaukaista villiä länttä tai George Washington ylittämässä Delaware-jokea muodostuivat 1800-luvulla yhdysvaltalaisen kulttuurin toistuviksi topoksiksi.

Yksittäiset kohteet tai maisemat eivät kuitenkaan vielä ole topoksia, vaan se tapa, jolla ne kuvataan. Siksi hyviä esimerkkejä maantieteellisistä topoksista ovat idealisoidut maisemat (pastoraali, Arkadia, Eden, hedelmällinen maaseutu, ikuinen kevät) tai melankoliset maisemat (rauniot, talvimaisemat, dystooppiset kaupunkinäkömät). Vesiputouksesta tulee topos osana Eedenin puutarhaa tai kun junarata syöksyy sen läpi.

Elämäkertaelokuvat 1800-luvun mediakulttuurin jatkeena

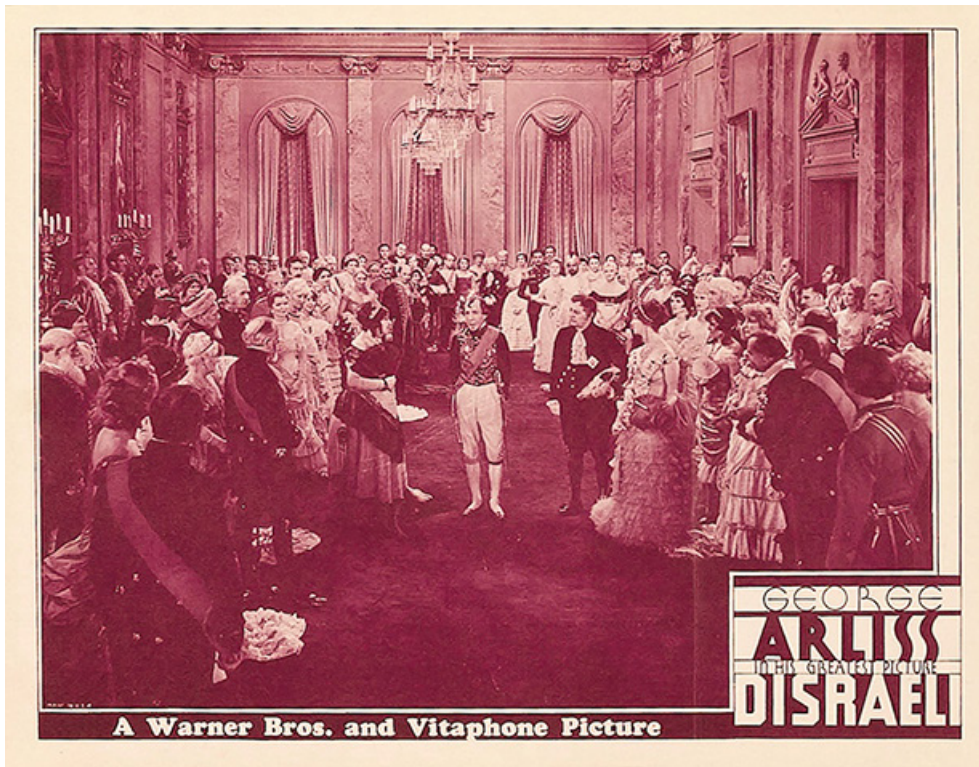
Kun 1800-luvun mediakulttuurin topokset siirtyivät varhaiseen elokuvaan, samalla myös biografia-aiheiden hyödyntämisestä tuli nopeasti tärkeä osa elokuvagenrejä. Tämä moneen kertaan kuolleeksi julistettu, mutta toiposten tapaan sitkeäksi osoittautunut Hollywoodin kulta-ajan genre kuvasi niin ”yli 160 Napoleonina... kuin laboratorioissa työskenteleviä tutkijoita: Marie Curie, joka keksi radiumin ja Louis Pasteur, joka keksi ensimmäiset rokotteet” (Cheshire 2014, 7, 9). 1900-luvun alusta asti se tarkoitti esitystä tunnetun henkilön elämäkerrasta, joka dramatisoitiin valkokankaalle.

Vaikka säveltäjä- ja musiikkitähtien elämänvaiheista kertovat elokuvat olivat suosittuja elokuvan alkuajoista asti (ensimmäisenä jo 1909 tehty *Origin of Beethoven's Moonlight Sonata*), lajityypin voi katsoa vakiintuneen Hollywoodissa äänielokuvan läpimurron ja prestiisielokuvien yleistymisen aikoihin 1930-luvun alussa. Yhdysvaltalaisen musiikkikulttuurin vakiintuminen 1900-luvun alussa levyteollisuuden, musiikkikustantamisen, konserttimusiikki-instituution ja viihteellisen klassisen musiikin suosion yleistymässä (Tibbetts 2005, 12–13) vaikutti myös säveltäjien ja musiikkitähtien elämäkertojen filmatisointiin. Altmanin mukaan tällä genrekorpuksella ei ollut kuitenkaan vakiintunutta asemaa ennen 1930-luvun loppupuolta, ja vei oman aikansa ennen kuin se tunnistettiin omaksi genrekseen (2002, 57–58). Elokuvien

3 Walt Disney rakensi 1950-luvun puolessavälissä Kalifornian Anaheimiin ensimmäisen Disneyland-teemapuiston, jonka pyrkimys oli tarjota kunniallinen versio tivolikulttuurista kasvavalle amerikkalaiselle keskiluokalle. Samalla sen tarkoitus oli valistaa amerikkalaista yleisöä Yhdysvaltain menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta ympäri puistoa rakennettujen paikkojen avulla (Eliot 2003, 225–226).

4 Brownin yliopisto on restauroinut alkuperäisen Garibaldin vaiheista kertovan panoraaman. Ks. <https://library.brown.edu/cds/garibaldi/>. Linkki tarkistettu 12.2.2019.

5 Tyypillistä varhaisen elokuvan toposta Petersonille edustaa myrskyävä meri. Tässä yhteydessä hän pohtii topoksen suhdetta genren, arkkityypin, stereotypin ja kiiseen käsitteisiin, ja toteaa, että topoksen erottaa näistä muista aina sen liittyminen historialliseen kontekstiin. Joka tapauksessa ”topoksia on aivan liikaa tutkittavaksi. Hetkisen kuluttua, kaikki taideteoksessa alkaa näyttää topoksilta” (Peterson 2018, 96–97).



Ääni- ja prestiisielokuva loivat puitteet musiikillisten nerojen elämäkerta-elokuville. *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929). Kuva: Wikimedia Commons.

taustalla oli usein elämäkertaromaani, josta saatiin helposti käsikirjoituksen kautta elokuva-adaptaatio (Cheshire 2015, 7–10).

Tuottaessaan vuoden 1929 prestiisielokuvaansa *Disraeli* (ohj. Alfred E. Green) Warner Bros löysi menestyksellisen formulan, jossa elämäkerta-aihe yhdistyi brittihistoriaan, politiikkaan tai talouselämään, ja vahvisti täten tärkeään ja kiehtovaan päähenkilöön liitettyä identifikaatiota. Elokuvan elämäkerran kohteeksi kelpasi tällöin joko ulkomaalainen, itsenäinen ajattelija, ihmisoi-keustaistelija tai eksentrisen (taiteellinen) nero. Vaikka elämäkerta-elokuvien kohteena oli ensisijaisesti mies, Hollywood-musikaalit ja naisviihdetaiteilijoista kertovat elokuvat demokratisoivat genreä, kuten myös musiikin historian kaanonin rinnalle nostetut musiikkielokuvat, jotka liittyivät amerikkalaisen populaarimusiikin historiaan.⁶

Valtavirtaa edustivat kuitenkin pitkään 1800-luvun klassisiin säveltäjiin keskittyneet elokuvat, jotka olivat usein kuin filmattuja versioita 1800-luvun panoraamaesityksistä. Lähestyvä toinen maailmansota ja sen tapahtumat loivat tarvetta kansallisen identiteetin ja yhtenäisyyden vahvistamiseen, mikä synnytti erityisen laajan kiinnostuksen 1800-luvun kansallisuusaatetta symboloiviin taiteilijoihin. Charles Vidorin Frederic Chopinistä (1810–1849) 1944 ohjaama elokuva, *A Song to Remember*, on perinteinen taiteilijakuvaus, joka laajenee sota-ajan tunteja heijastavaksi propagandaelokuvaksi. Chopin (Cornel Wilde) on elokuvassa niin kansansa palvelija, vallankumoussankari, taiteilija kuin patriootti. Samalla kun hän puolustaa Puolan kansan vapautta tsaarin valtaa vastaan 1800-luvulla, hän osoittaa sanansa sota-ajan elokuvayleisölle, joka tunnistaa Puolan sen hetkisen kohtalon natsi-Saksan ja Neuvostoliiton välissä (Tibbetts 2005, 81–101).

6 Esimerkiksi Anthony Mannin *Glenn Miller Story* (1953) ja Howard Hawksin *A Song is Born* (1948), screwball-komedia musiikkiensyklopediaa kirjoittavista professoreista, jotka heräävät täydentämään sitä jazz-historian osalta, ovat mielenkiintoisia dokumentaarisia lähteitä yhdysvaltalaisesta populaarimusiikin historiasta. Niissä esiintyvät aikakauden muusikot, Louis Armstrong, Gene Krupa, Tommy Dorsey, Benny Goodman ja Lionel Hampton, ovat kaikki tavallaan tässä yhteydessä siirtymässä yhdysvaltalaisen musiikin historian kaanoniin (ks. lisää Tibbetts 2005, 102–154).

Isänmaallista romantisointia ilmentävät elokuvassa kohtaukset, joissa ihmelapsi Chopinin pastoraali syntymämökki metsän keskellä on kuin kansakunnan salainen sydän ja Chopinin maanpakoon kuljettama kourallinen Puolan multaa hänen patriotismsa intohimoinen kohde. Vaikka Pariisi näyttäytyy ylikansallisena taiteilijoiden paratiisina, jota kansoittavat myös viekkaat musiikkiteollisuuden toimijat, se ei himmennä Chopinin rakkautta kotimaataan kohtaan. George Sand kantamassa kynttelikköä läpi pimennetyt juhlasalin Chopinin flyygelin päälle,⁷ hänen viimeisillä voimillaan Puolan hyväksi tekemä konserttikiertue ja loppukohtaus Chopinin kuolinvuoteelta ovat kaikki kuin kohtauksia tivoliin maalatusta Chopinin elämää käsittelevästä panoraamasta.

Franz Liszt (1811–1886), aikansa showmies, naistenmies, vakava säveltäjä, musiikin historian kolossaalinen hahmo ja lapsinero, on vaativampi kohde tällaisen elämäkertakuvauksen yhteydessä. Lisztin ristiriitainen ja romanttisen taiteilijamyitin läpäisemä hahmo sekä hänen taistelunsa muusikon uran ja

7 Yksityiskohtana tässä yhteydessä voi mainita, että amerikkalainen viihdetäiteilijä Liberace kopioi näyttämöimagoonsa tästä elokuvasta, jossa Chopin esiintyy valtaisa kynttelikkö flyygelin päällä.



Song Without End -elokuvan mainosjulisteessa korostuu ajatus säveltäjästä showmiehenä ja naistenmiehenä. Suomessa kyseinen Liszt-biopic tuotiin aikanaan teatterileivitykseen nimellä *Rakkauden unelma*. Kuva: Wikimedia Commons.

hengellisen kutsumuksen välillä tekevät hänestä kiehtovan kohteen elämäkertaelokuvalle. Charles Vidor ohjauksessaan *Song Without End* (1960) valitsi kuitenkin tien, jossa Lisztin perhe- ja naissuhteet, postikorttimaisiksi lavastetut esiintymiset vanhan Euroopan salonkien ja palatsien loistossa sekä uskonnolliset ristiriidat esitetään moraalisen ja melodramaattisen häveliäisyyden kautta, joka tekee Lisztistä ikään kuin opettavaisen esimerkin liian korkealle kurottavasta visionäärisestä taiteilijasta.⁸ Erityisenä topoksena elokuvassa toteutuu kohtaus, jossa Lisztin perheriita keskeytyy kansanpuvuissa hänelle suosiota osoittavan ihmisjoukon pyytäessä hänet musisoimaan talonsa eteen. Liszt on ennen kaikkea esikuva ja taiteellinen sankari kansalleen, joka perhehuolistaan välittämättä on valmis uhrautumaan sen eteen.⁹

Kotimaiset musiikkielokuvat ja Timo Koivusalon suomalaisuuden topos-kartta

Vidorin ohjatessa Liszt-elokuvaansa kultakauden elämäkertafilmit alkoivat olla tiensä päässä 1960-luvun alussa. Suomessa tilanne oli suunnilleen samankaltainen: uudet viihdemuodot (televisio ja nuorisokulttuuri) sekä uusi yhteiskunnallinen ilmapiiri kyseenalaistivat ”vanhan kotimaisen” elokuvan maailmankuvan. Tuohon mennessä kotimainen elokuvateollisuus oli tuottanut historiansa aikana valtaisan määrän musiikin ympärille tehtyjä elokuvia, aiheuttaen sen, että ”koko suomalaisen äänielokuvan olemassaolon ajan siinä on vähän väliä soinut laulu, elokuvan genrestä riippumatta” (Juva 2008, 61). Erkki Karun *Meidän poikamme merellä* (1933) tallentamista Georg Malmstenin laulunumeroista SF:n kultakauden musiikkielokuviin, kansanballadeihin ja rillumarei-elokuviin sekä 1950- ja 1960-luvun vaihteen iskelmäelokuviin, kotimainen elokuva on askarrellut yllättävän paljon musiikillisten aiheiden parissa.

Populaari- ja korkeakulttuuri on yllättävän luontevasti elänyt rinta rinnan tässä tarjonnassa, joka on sisältänyt niin musiikillisia elämyksiä, panoraamojen omaisia liikkuvia maisemakavalkadeja, kuin kansallisen elämäkertatradition hengessä tehtyjä kuvauksia merkittävien taiteilijoiden elämästä. Samaan tapaan kuin 1911 Berliinin matkailumessuille koostettu *Finlandia*-dokumentti kuvasi Suomea luonnonympäristönä, kahlitsemattomien koskien ja avariiden näkymien maana, joka panoroi ahkerasti myös historiallisia kohteita (Salmi 1999, 84–86), kansalliset elämäkerta-aiheet ottivat luontevasti haltuunsa 1800-luvun tavan kuvata suomalaisia suurmiehiä. Musiikin alueella toteutettiin säveltäjä Fredrik Paciukselta ja Gabriel Linsenistä kertovat *Ballaadi* (ohj. T. J. Särkkä, 1944) ja *Mä oksalla ylimmällä* (ohj. Jack Witikka, 1954), laulaja Abraham ”Aappo” Ojanperästä kertova *Ruusu ja kulkuri* (ohj. Ilmari Unho, 1948) sekä populaarimusiikin alueelta kuplettilaulaja J. Alfred Tannerista kertova *Orpopojan valssi* (ohj. Ville Salminen, 1949) ja harmonikansoittaja Vili Vesterisen elämäkertaelokuva *Säkkijärven polkka* (ohj. Ville Salminen, 1955). Kaikki nämä elokuvat sijoittivat päähenkilönsä vuoroin pateettisesti, vuoroin lyyrisesti, panoraaman kaltaisiin kansallismaisemiin, jotka saivat ilmentää niin taiteilijan tuskaa kuin hänen onneaan muusansa kanssa ja tarjota musiikin parissa työskentelevistä yksilöistä kuvan ainutlaatuisen kansanhengen ilmentäjinä.

Tällaiset elokuvat katosivat yli kolmeksi vuosikymmeneksi pois kotimaisilta valkokankailta, kunnes kylmän sodan ajan loppuminen, Suomen selviäminen talvisotaan verratuilla uhrauksilla 1990-luvun alun lamasta ja liittyminen 1995 Euroopan unionin jäseneksi synnytti jälleen tarpeen vahvistaa

8 Sinkkonen (2013, 235–246) mainitsee Lisztin kohdalla sydämen vajaatoiminnan, turvonneet alaraajat ja niiden vaikutuksen esiintymiseen sekä lapsena hyljätyn tulon kokemuksen, jolla on eittämättä ollut monen säveltäjäsuuruuden kohdalla perustavanlaatuisen vaikutus heidän tuottamaansa musiikkiin.

9 Reaktio elämäkertaelokuvien tapaan käsitellä aiheitaan tuli esiin 1960- ja 1970-lukujen radikaalissa vaatimuksessa yhdistää valistus ja taiteellinen vapaus musiikin ja taiteen historiaa käsittelevissä tuotannoissa. Tällöin esimerkiksi Ken Russellin ohjaamat säveltäjä- ja taiteilijaelämäkerrat BBC:lle sekä hänen teatterielokuvansa pyrkivät vapaaseen taiteelliseen tyyliin kuvaamaan säveltäjien sisäistä ja ulkoista maailmaa. Russellin rock-aikakauden henkeen sovitettu elämäkertaelokuva Franz Lisztistä, *Lisztomania* (1975), liikkui vapaasti erilaisten elokuvallisten ideoiden alueella ja on kuin esimerkki eksistentiaalisen biografian toteuttamisesta valkokankaalla. Elokuva reflektoi niin musiikin historian neromyttiä kuin klassisten säveltäjien roolia Euroopan 1800- ja 1900-lukujen historiassa.

kansallista yhtenäisyyttä muistuttamalla suomalaisuuden perusideoista musiikkitähtien ja -säveltäjien avulla. Timo Koivusalon vuosituuhannen vaihteen elokuvat aloittivat suomalaisen lähihistorian musiikkielämäkertabuumin, jota seurasi nopeassa tahdissa elokuvat esimerkiksi Remu Aaltosesta (*Ganes*, ohj. Jukka-Pekka Siili, 2007) ja Rauli Badding Somerjoesta (*Badding*, ohj. Markku Pölönen, 2000). Ne keskittyivät erityisesti populaarimusiikin ikonisiin suomalaisiin miestähtiin. Ylipäänsä kotimaisia lähiaikojen elämäkertaelokuvia tarkastellessa esiin nousee vain kaksi elokuvaa, jotka käsittelevät merkittävän naisen elämää: Hella Wuolijoki (*Hella W*, ohj. Juha Wuolijoki, 2011) ja Armi Ratia (*Armi elää!*, ohj. Jörn Donner, 2015).¹⁰

Topos-tradition rakennuspalikoilla oli selvästi jälleen käyttöä, kun Koivusalon muusikko- ja säveltäjäelämäkertaelokuvat 1990-luvun lopulta alkaen ehtivät ensimmäisinä ammentamaan tarpeesta muistuttaa suomalaisuuden perimmäisestä olemuksesta orastavan globalisaation aikakaudella. Aikana jolloin populaarikulttuurin arvostus oli jo laajaa, ja sen katsottiin osaltaan jopa edustavan uutta korkea- tai valtakulttuuria, näillä elokuvilla oli myös eräänlainen tarve sijoittua prestiisitaitteen traditioon, jossa kansalliset viihdeentekijät pyritään esittämään tasavertaisina klassisen tai taidemusiikin säveltäjien ja esiintyjien rinnalla.¹¹ Koivusalon elokuvat suosivat verkkaisesti tivolissa rullaavan panoraaman esitystapaa, jossa huolellisesti valmistellut kliseiset kohtaukset seuraavat toisiaan kuin rainat koulun diaesityksessä tai taikalyhdyn valokuvat, joihin on tallennettu lähihistorian uumeniin vaipuneita topoksia, jotka aktivoivat kansalliset muistipankit.

Kulkuri ja joutsen (1999) avautuu kuvalla kurkiaurasta, josta leikataan siltaan kahden järven välissä, antaen samalla roadmovien tapaisen tunteen liikkeestä suomalaisessa maisemassa. Tapio Rautavaara (Tapio Liinoja) on matkalla kuljettamassa tuhkaurnaa, joka elokuvan lopussa paljastuu Reino Helismaan (Martti Suosalo) tomumajaksi. Elokuvan tarina koostuu kolmesta konstailemattomaksi ja maanläheiseksi kuvatusta trubaduurista (Helismaa, Rautavaara, Esa Pakarinen (Heikki Nousiainen) kiertämässä jälleenrakennusajan Suomea. Heidän tielleen osuvat epärehelliset managerit ja viinahuuruiset kohtaamiset, jotka keskittyvät usein ”kortteerin metsästyksen” ja koivukulisseissa tapahtuvien iltamaesiintymisten ympärille. Erityisen

10 On mielenkiintoista ajatella, miten tämä genre käsittelee musiikillisen luovuuden sukupuolittuneisuuden rikkovia aiheita, esimerkiksi elämäkertoja naistähdistä Laila Kinnunen, Katri Helena tai Paula Koivuniemi.

11 Markku Pölösen sadunomainen tulkinta Rauli ”Badding” Somerjoen elämästä (*Badding*, 2000) ja Pekka Lehdon surrealistinen kuvaus Andy McCoysta (*The Real McCoy*, 1999) sekä hänen aiemmin yhdessä Pirjo Honkasalon kanssa ohjaamansa elokuva muusikko Heimo Haitosta (*Da Capo*, 1985) eivät tunnu kärsivän näistä ongelmista.



Suomalainen paikka, aika ja maisema elokuvan topoksena. Kuva elokuvasta *Olavi Virta* (Timo Koivusalo, 2018). Kuva: Artista Filmi Oy.

suomalaiskansallinen ja vanhemman kotimaisen elokuvan laajalti viljelemä topos kulkurista maantiellä toistuu toistumistaan. Koivusalo ei myöskään väsy esittelemään loputtomia kohtaussikermiä halvoissa hotellihuoneissa ja tyylikkäästi patinoituneissa ravintolakabineteissa tarjotuista ryyppyistä ja niiden seurauksena tapahtuvista inspiraation leimahduksista, saunomisista ja aikakauden ajoneuvoista kyntämässä läpi suomalaisen maalaismaiseman.

Kansantaiteilijoiden elämäntarina saa hieman uutta särmää television tulon uhatessa viihdyttäjien elinkeinoa. 1960-luku edustaa kuitenkin Eedeeniin luikertelevaa käärmettä, joka saapuu likaamaan muistoa 1950-luvun Suomesta paikkana, jossa kulttuurin ja viihteen rajat olivat selkeät (Hirvenoja 2005, 46–47) ja jossa aineellisesta niukuudesta huolimatta myytti yleisön ja viihteentekijöiden yhteenkuuluvaisuudesta oli totta. 1950-luvun Suomi on nostalginen paikka, jonka esineistö, miljööt ja mielenmaisemat ovat kohde niin vintage-harrastukselle kuin musiikkitähdille, jotka edustavat aikakautta ennen Suomen modernisaatiota ja kansainvälistymistä. Se on myös tärkein paikka Koivusalon topos-kartastolla: sinne sijoittuu pääosin *Olavi Virta* -elokuva (2018) ja sieltä käsin myös Sibelius (*Sibelius*, 2003) muistelee elämäänsä.¹²

Koivusalon tapa käsitellä suomalaisen musiikkielämän suuruuksia on yhtä aikaa modernia ja traditionaalista: korkean ja populaarin välille ei tehdä eroa (Sibelius on yhtä arvokas kuin Olavi Virta), mutta kulttuurin ja viihteen välillä on selkeä ero, ja viihde vaatii sisällöstään huolimatta itselleen samanlaista tunnustusta kuin taide. Samalla tähdet, säveltäjät ja musiikilliset toimijat "ilmentävät aivan erityisen syvällisesti suomalaista sielunmaisemaa, jota myös varjostaa synkkä ja romanttinen tuhon uhka, rappiolla flirttailu ja itsetuhoinen käytös" (Aho 2002, 10). 2000-luvun alussa tämä luonnehtii Koivusalon elokuvissa myös tunnetta siitä, että tietynlainen suomalaisuus on lopullisesti menetetty tai erityisen uhan kohteena.

Sibelius toimii tässä yhteydessä samalla tavalla kuin populaarimusiikkiin keskittyneet elämäkertakuvaukset. Suuri laulaja, säveltäjä tai muusikko muistelee elämäänsä, jossa vaikeuksien kautta on saavutettu kansallissäveltäjän asema. Taiteilijan tuska ja sitä lievittävä alkoholi ja erityisesti miespuolisen ryyppyremmin muodostama tuon tuskan ja isänmaallisen kaipuun heijastaja on tässä yhteydessä tärkeä. Taiteilijan kuolema (*Sibeliuksen* tapauksessa arkistofilmin käyttö Sibeliuksen hautajaisista), viulisti kalliolla myrskyävän meren äärellä ja muut suomalaiseen luontoon liittyvät topokset, kuten kuoleva viulun sävelessä, vanha ja nuori Sibelius ja hänen suhteensa vaimoonsa sekä suuri taiteilija kriitikoiden tai managerien kuristusotteessa, virittävät elokuvan patrioottisten musiikkivalintojen (erityisesti "Finlandia" ja "Jääkärien marssi") ohella sen kansallisen musiikkielokuvan hengen.

Veijo Murtomäki (2007, 76–84) luonnehtii teoksessaan *Sibelius ja isänmaa* Sibeliusista poliittisena taiteilijana ja hänen vahvaa tietoisuuttaan aikansa tapahtumista ja niiden vaikutusta hänen isänmaallisuuden käsitteensä muotoutumiseen. Vaikka tuon ajan "selväpiirteinen propagandataide" (Murtomäki 2007, 9), jonka avulla Sibeliuksen nuoruudessa herätettiin isänmaallisia tunteita (esimerkiksi Eetu Iston *Hyökkäys*, 1899) – ja joka levisi ympäriinsä lentolehtisinä, postikortteina ja tulitikkuetikkeinä – on kaukana Sibeliuksen musiikista, onko Koivusalon *Sibelius*-elokuvalla ollut 2000-luvun alussa samoja merkityksiä kuin "banaalilla nationalismilla" 1900-luvun alussa?

Michael Billigin (1995) klassikkotutkimus aiheesta esittää, että kansallisuuden tutkimus on keskittynyt liikaa sen emotionaalisiin ja äärimmäisiin muotoihin, sivuuttaen ne "kotoperäiset", arkiset ja rutiininomaiset olosuhteet ja ilmiöt, joissa kansallistunnetta ja kansallista identiteettiä luodaan (1995,

12 Tällainen retrokulttuuri on tietenkin kohdistunut myös muihin toisen maailmansodan jälkeisiin vuosikymmeniin. *Juicen ja Bohemian Rhapsodyn* kuvaus ja värienkäyttö, 1970-luvun ajankuva ja Tampe-re ja Lontoo tuon aikakauden paikkoina opiskelijayhteisöineen ja muusikkomaailmoineen viittaavat jo kansainvälistyvään ja modernisoituvaan maailmaan. Sekä Juice Leskisen että Freddie Mercuryyn elämä kuvataan genrelle tyypillisten kliseiden kautta (muusat, maineen uhrin, kärsivän taiteilijan ja tuhlajapojan traagisuus ja ulkopuolisuus) ja varsinkin Mercuryyn sukupuoli-identiteetti sovitetaan kohtaukseen, jossa hän saapuu pitkästä aikaa yleisön eteen Live Aid -konsertissa: aidsiin sairastunut ja kääntymyksen elämässään tehnyt "hengellinen johtaja" palaa uskollisten kuulijoidensa ääreen Wembleyn stadionilla ja puhuttelee heitä koko maailma todistajanaan. *Bohemian Rhapsody*stä muodostui jo syksyllä 2018 kaikkien aikojen menestyksekkäin musiikkielämäkertaelokuva.



Musiikillinen nero ilmentää erityisellä tavalla suomalaista mielenmaisemaa elokuvassa *Sibelius* (Timo Koivusalo, 2003). Kuva: Artista Filmi Oy.

6, 8). Kulttuurin alueella tämä merkitsee sitä, että populaarin ja korkean rajojen hämärryttyä ja osittain kadottua viime vuosina, arkisen ja banaalin kansallisen kulttuurin muodot asettuvat Koivusalon kaltaisten elokuvien yhteydessä traditionaalisen ”ylevän” ja ”spektakulaarisen” asemaan – aivan kuin historialliset tapahtumat opetustauluissa ja panoraamoissa – tai nämä elokuvat hämärtävät eron Sibeliuksen kaltaisen säveltäjän ja Tapio Rautavaaran kaltaisen tähden väliltä.

Koivusalon viimeisin ohjaus *Olavi Virta* on vahvasti nostalginen tarina Suomen kenties suosituimman iskelmälaulajan Olavi Virran perhesuhteista ja traagisesta alkoholisoitumisesta, joka käydään läpi takaumana maestron muistojen kautta. Se sijoittuu jälleen Eedenin kaltaisen 1950-luvun Suomen keskelle, joka on kuin kirkkain vesivärein maalattu panoraama paikasta, jossa aurinko paistaa alati, tanssilavakulttuuri elää kukoistustaan ja vehreät rypsipellot lainehtivat keikkabussien ja Virran amerikanrautojen mutkitellessa niiden keskellä. *Kulkurin ja joutsenen* tavoin 1960-luku edustaa tämän idyllin tuhoutumista ja Virran yksi viimeisimmistä suosikkilevytyksistä, ”Hopeinen kuu”, enteilee myös klassisen iskelmän aikakauden ja Virran suosion tuloa päätökseensä.

Elokuva viittaa jatkuvasti 1950-lukuun liittyviin muistoihin ja ajan erityiseen nostalgisuuteen. Tämä tulee esille niin viittauksina Koivusalon aiempaan elokuvaan *Kulkuriin ja joutseneen* kuin runsaana aikakauden tallennusmenetelmien ja tuoteformaattien sijoitteluna ja esittelynä. Päähenkilöt järjestävät jatkuvasti valokuvia kotialbumeihinsa, katselevat itsestään tehtyjä kaitafilmejä, tai nauttivat Olavi Virran elokuvarooleista valkokankaalla. Virran levyliike tuotteineen ja hänen uutuuttaan hohtavat kodinkoneensa symboloivat jälleenrakennusajan vaikeuksien loppumista ja Suomen vähittäistä vaurastumista. Samalla katsojalle syntyy vaikutelma, että katsellessaan elokuvaa Olavi Virrasta, hän samalla selaa 1950-lukuun erikoistuneen vintage-kaupan katalogia.

Lopuksi: musiikkielämäkerrat mediakulttuurin jatkumossa

Marko Ahon (2002, 217) mukaan vuosituhannen alun suomalaista kulttuuria luonnehtivat erityisesti ”iskelmäpastissit, nostalgia ja populaariviihteen mytologisointi”, mistä johtuen myös musiikkielämäkertaelokuvia ryhdyttiin tuottamaan poikkeuksellisen paljon. Niiden suosio on pysynyt verrattain vakaana ja nähtävästi 2010-luvun loppu edustaa tämän genren suosion uutta huippua. Viitattaessa usein perinteisen näytelmäelokuvan ulkopuolelle, musiikkielämäkerrat mediatuotteina on myös niihin kohdistuneen kritiikin vuoksi mahdollisesti arvioitava uudestaan mediakulttuurin jatkumossa. Nostalgian ja mytologisoinnin prosessin lisäksi ne ovat myös Huhtamon sanoin historiallisten mediamuotojen tallentamien toposten säilytyspaikka, joka tarjoaa virtuaalisen nojatuolimatkan (2013, 11) menneille vuosikymmenille ja vanhan mediakulttuurin esitysmuotoihin: opetustauluihin, litografioihin ja näyttelyihin ja vanhan kotimaisen elokuvan tunneilmastoon. Topos-tulkinnan tavoin vanhat mediamuodot viehättävät yleisöjä uusissa yhteyksissä: panoraamat elämäkertaelokuvina, varieteeviihde talenttiohjelmina ja tirkistyslukuut reality-sarjoina, joita voi tulkita eräänlaisina reaktioina digitalisaation aikakauden synnyttämään mediaähkyyn. Koti, maisema ja isänmaa on tässä uuskansallisessa propagandassa vapautettu kaikista monimutkaisista kansalliseen identiteettiin liittyvistä kysymyksistä.¹³

Samaan tapaan kuin varhaisen eurooppalaisen kulttuuriperinnön topokset löysivät paikkansa 1800-luvun media- ja massakulttuurin panoraamoissa ja varhaisessa elokuvassa, Timo Koivusalon kansallisista musiikkitähdistä kertovat elokuvat ovat tietynlainen reaktionäärinen osa digitaalisen aikakauden mediakulttuurista murrosta. Elokuviin edustamat kliseet, topokset ja panoraama-kerrontaan viittaava rakenne eivät niinkään pyri olemaan osa elokuvataidetta, vaan viittaavat elokuvan muodon avulla enemmän nykypäivän kulttuuriseen nationalismiin, joka hakee elinvoimansa kansallisista myyteistä, suurmiehistä, kansallisen historian käännekohdista, traditioista ja rituaaleista, maisemista, esineistä ja musiikkiesityksistä. Samalla kun topokset, kliseet ja muut banaalin kansallisuuden merkit ovat osa digitaalisen kulttuurin kierrätystä, niiden avulla voidaan rakentaa emotionaalinen silta digitaalisen maailman ulkopuolella olevaan kansalliseen materiaaliseen todellisuuteen: kansallismaisemiin, paraateihin, urheilujuhlien hurmukseen ja suomalaisuuden myyttisiin hetkiin ja paikkoihin.

Elokuvat

A Song to Remember, USA 1945. Ohjaus: Charles Vidor. Käsikirjoitus: Sidney Buchman, Ernst Marischka. Leikkaus: Charles Nelson. Pääosassa: Paul Muni, Merle Oberon, Cornel Wilde.

Rakkauden unelma (Song Without End), USA 1960. Ohjaus: Charles Vidor. Käsikirjoitus: Oscar Millar. Leikkaus: William A. Lyon. Pääosassa: Dirk Bogarde, Capucine, Genevieve Page.

Kulkuri ja joutsen, Suomi 1999. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo ja Juha Numminen. Leikkaus: Timo Koivusalo ja Jyrki Luukko. Pääosassa: Tapio Liinoja, Martti Suosalo, Heikki Nousiainen.

Sibelius, Suomi 2003. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo. Leikkaus: Timo Koivusalo ja Jyrki Luukko. Pääosassa: Martti Suosalo, Heikki Nousiainen, Miina Turunen.

Olavi Virta, Suomi 2018. Ohjaus: Timo Koivusalo. Käsikirjoitus: Timo Koivusalo. Leikkaus: Jyrki Luukko. Pääosassa: Lauri Tilkanen, Malla Malmivaara, Raimo Grönberg.

13 Vrt. Yleisradion Suomen 100-vuotisjuhlaksi toteuttama sarja maantieteellisiä ilmaku-
via: *Meidän maamme, Vårt
Land, Suomi ilmasta käsin
kuvattuna*. <https://areena.yle.fi/1-3859526>. Linkki tarkistettu
23.5.2019.

Lähteet

- Aho, Marko (2002) *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Altick, Richard (1978) *The Shows of London*. Harvard University Press.
- Altman, Rick (2002) [1999] *Elokuva ja genre*. Alkuteos *Film/Genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Cheshire, Ellen (2014) *Bio-pics. A Life in Pictures*. New York: Columbia University Press.
- Curtius, Ernst Robert (1953) *European Literature and the Latin Middle Ages*. Alkuperäinen *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Custen, George F. (1992) *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Danuta, Mirka (2014) *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Dyer, Richard (1998) *Stars*. Ensimmäinen editio julkaistu 1979. Lontoo: BFI Publishing.
- Eliot, Mark (2003, 1995) *Walt Disney. Hollywood's Dark Prince*. Lontoo: Andre Deutsch.
- Hirvenoja, Eero (2005) Kunnian päiviä odotellessa. *Filmihullu* 6, 46–47.
- Huhtamo, Erkki (2013) *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge Massachusetts: MIT.
- Juva, Anu (2008) "Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Väitöskirja, Musiikkitiede, Åbo Akademi. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Leppänen, Taru (2007) Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 268–290.
- Leskelä-Kärki, Maarit (2012) Samastumisia ja etäännyksiä. Elämäkerta historiantutkimuksen kysymyksenä. Teoksessa Asko Nivala ja Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Kulttuurihistoria 10. Turku: kh, 25–48.
- McClary, Susan (1991) *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Murtomäki, Veijo (2007) *Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Tammi.
- Nummi, Rami (2005) Suomalaisia musiikkielokuvia 1930-luvulta tähän päivään. *Filmihullu* 6, 43–45.
- Peterson, Jennifer (2018) Landscape Topoi: From the Mountains to the Sea. Teoksessa Curtis, Scott, Philippe Gauthier, Tom Gunning ja Joshua Yumibe (toim.) *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press, 94–101.
- Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka (2012) Yksilö ja historia taiteilijaelämäkerroissa. *Historiallinen aikakauskirja* 110, 412–422.
- Sinkkonen, Jari (2015) *Nerouden lähteillä. Suurten säveltäjien hauras elämä*. Helsinki: WSOY.
- Tibbetts, John C. (2005) *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*. New Haven: Yale University Press.
- Vikman, Jouni (2018) Olavi Virta, *Episodi* 3.10, <<https://www.episodi.fi/elokuvat/olavi-virta/>>. Linkki tarkistettu 22.1.2019.