

Suljettujen musiikkikeskusten jäljillä

Populaarimusiikin kulttuuriperinnön prekaarisuus ja itsenäiset instituutiot

Anna Peltomäki

Populaarimusiikin lähimenneisyyden ilmiöihin, musiikkigenreihin ja henkilöihin on 1900-luvun lopulta lähtien kohdistunut kasvavaa muistelu- ja tallennustoimintaa. Kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa tuota toimintaa on kuluneen vuosikymmenen aikana käsitelty yhä useammin kulttuuriperinnön muodostuksen näkökulmasta (esim. Brandellero ym. 2014; Cohen ym. 2015; Bennett ja Janssen 2016; Baker ym. 2018). Osana vakiintuvaa tutkimussuuntausta myös kiinnostus rytmimusiikin jälkiä tallentaviin instituutioihin, kuten arkistoihin, museoihin ja kunniagallerioihin on lisääntynyt (Leonard 2007; 2010; Leonard ja Knifton 2017; Fairchild 2018; Nowak ja Baker 2018). Tutkijat ovat viime vuosina kiinnittäneet huomiota erilaisiin itsenäisiin instituutioihin, jotka ylläpitävät populaarimusiikin kulttuuriperintöä julkisen ja ammattimaisen kulttuuriperintösektorin ulkosyrjällä (Baker ja Huber 2013; Baker 2015; Collins ja Carter 2015; Long ym. 2019). Sen sijaan suomalaisiin kulttuuriperintöinstituutioihin paikantuvaa musiikillisten esineiden ja dokumenttien hallintaa on käsitelty verrattain vähän (Hakamäki ja Oino 2015; 2016; Mäkelä 2015; Gronow 2010; 2023; Ikaheimo 2021). Populaarimusiikin kulttuuriperintöä tallentavien ja esittelevien instituutioiden muodostama toimijakenttä Suomessa on pitkälti kartoittamatta ja kuvaamatta.

Artikkelissani täytän tätä tutkimusvajausta nostamalla tarkastelun kohteeksi kaksi itsenäistä populaarimusiikin kulttuuriperintöinstituutiota Suomessa. Itsenäisellä kulttuuriperintöinstituutiolla tarkoitan kulttuuriperinnön tallentamiselle ja/tai esittelylle omistautunutta instituutiota, jonka organisaatiomuoto ja tehtäväkuva ovat autonomisesti asetettuja, eivätkä ne siten välttämättä täytä julkisille kulttuuriperintöinstituutioille luotuja kriteerejä. Viittaan käsittelemiini instituutioihin musiikkikeskuksina tai lyhyemmin keskuksina.¹ Tarkastelemani musiikkikeskukset ovat kylpylähotelli Edenin kiinteistössä Nokiolla vuonna 1990 avattu Viihdekeskus Emma ja Seinäjoen Tangomarkkinat Oy:n organisaatioon kytkeytynyt Olavi Virta – Tangon & Viihteen Hovi (tästä eteenpäin ”Tangon ja Viihteen Hovi”), joka toimi Seinäjoen keskustassa sijaitsevassa ostoskeskus Torikeskuksessa 1990-luvun lopulla. Kumpikin musiikkikeskus sulki ovensa lopullisesti muutaman toimintavuoden jälkeen.

1 Säilyneissä keskusten esitteissä hankkeisiin viitataan laveammin näyttely- ja tapahtumakeskuksina. Perustelen kuitenkin musiikkikeskus-nimityksen käyttöä keskusten toteutuneella toiminnalla. Se keskittyi 1900-luvun suomalaiseen valtavirran populaarimusiikkiin, ennen kaikkea iskelmään, pop- ja rock-musiikkiin sekä Seinäjoen hankkeen tapauksessa tangoon.



Kulttuuriperintöinstituutioilla (myös ”muistiorganisaatiot”) eli arkistoilla, kirjastoilla ja museoilla on keskeinen rooli kulttuuristen jälkien kokoajina ja hallinnoijina (Vilkuna 2021, 13). Niiden tallennusvastuu on määritelty kansallisesti museo-, kirjasto- ja arkistolaissa. Musiikin kohdalla vastuu jakautuu karkeasti siten, että kirjastot vastaavat äänitejulkaisujen ja kirjallisuuden, arkistot nuottien ja erilaisten ääni-, kuva- ja tekstidokumenttien ja museot esineiden, kuten soitinten ja musiikin tallennus- ja kuunteluteknologioiden keräämisestä ja tallentamisesta. Käytännössä musiikkielämän dokumentoiminen on ollut Suomessa kuitenkin monenkirjavaa ja useisiin instituutioihin hajaantunutta (Gronow 2010, 3). Kentän ja tehtävänkuvien hajanaisuudesta kertoo myös kulttuurihistorioitsija Janne Mäkelän huomio. Sen mukaan musiikkiarkistot ovat Suomessa usein keskittyneet julkaistujen äänitteiden tallentamiseen, minkä vuoksi musiikkiaineistojen arkistointi muistuttaa monin paikoin kirjastoissa ja museoissa tehtävää työtä (Mäkelä 2015, 11, 15). Useat toimijat ovat vuosikymmenten aikana pyrkinet luomaan Suomeen valtakunnallista vastuuta kantavan kulttuuriperintöinstituution, jonka toiminta-alueeseen 1900-luvun populaarimusiikki sen materiaalisessa moninaisuudessa sisältyisi. Kuten Viihdekeskus Emma ja Tangon ja Viihteen Hovi, nämä hankkeet ovat usein päättyneet lyhyeen, viimeisimpänä Helsingissä ostoskeskus Triplan tiloissa vuosina 2019–2024 toiminut Musiikkimuseo Fame.²

Artikkelissa kysyn, miten musiikkikeskukset, jotka eivät edustaneet puhtaasti mitään vakiintunutta kulttuuriperintöinstituution tyyppiä, määrittivät identiteettiään suomalaisten kulttuuriperintöinstituutioiden joukossa. Minkälaista toimintaa ne visioivat ja omaksuivat itselleen? Musiikkikeskushankkeet voi mieltää myös interventioiksi populaarimusiikin menneisyyden jälkien institutionaaliseen hallintaan – tosin interventioiksi, jotka lopulta epäonnistuvat aikaansaamaan pysyvää muutosta kansallisella kulttuuriperintökentällä. Kolmanneksi kysynkin, mikä vaikutti musiikkikeskusten sulkemiseen ja mitä seurauksia sulkemisella oli keskusten tallentamille esineille ja toisaalta niissä kehitteillä olleille käytännöille ja tiedolle. Suhteutan tutkimukseni populaarimusiikin kulttuuriperintöä käsittelevään kansainväliseen tutkimuskirjallisuuteen. Sovellan tutkijoiden luomia populaarimusiikin kulttuuriperintötoimijoiden kuvauksia ja täydennän niitä suomalaisten musiikkikeskushankkeiden valossa. Tarkasteluni pohjautuu monimenetelmälliseen laadulliseen analyysiin. Tutkimusaineistona käytän haastatteluja sekä media- ja arkistolähteitä, joita tuen kenttähavainnoilla.

Tutkimus tekee näkyväksi populaarimusiikin kulttuuriperintöön liittyvää institutionaalista toimintaa ja toimijoita Suomessa. Se valottaa tuossa toiminnassa ilmenevää jatkuvuutta ja katkoksia, jotka ulottuvat musiikkikeskuksista 2010–2020-lukujen näyttely- ja museohankkeisiin. Hahmottamalla musiikkikeskusten sulkemisen syitä ja vaikutuksia tutkimus laajentaa viimeaikaisessa tutkimuskirjallisuudessa esitettyjä arvioita, joiden mukaan populaarimusiikki muodostaa erityisen prekaarin, epävakaa kulttuuriperinnön kategorian huolimatta sen alati uusiutuvasta näkyvyydestä mediakentällä (Istvandy ja Cantillon 2019, 1–2; Istvandy 2021; Peltomäki ja Sivula 2023). Väitän, että prekaarisuus oli musiikkikeskushankkeissa monella tavalla niiden toiminnankaarta läpäisevää. Se ilmenee myös keskusten sulkemisen jälkeen kokoelmaobjektien sijaintien ja funktioiden muutoksina ja keskuksiin paikantuneiden käytäntöjen ja tiedon katoamisena.

2 Myös Suomen ulkopuolella moni populaarimusiikin museo on suljettu pysyvästi. Niistä tunnetuin lienee National Centre for Popular Music, joka toimi Englannin Sheffieldissä noin vuoden ennen keskuksen sulkemista vuonna 2000 (Brabazon ja Mallinder 2006).



Seuraavaksi esittelen populaarimusiikin kulttuuriperintöinstituutioita käsittelevää tutkimuskirjallisuutta sekä tutkimusaineistot ja -menetelmät. Kuvaan sitten musiikkikeskusten identiteetin määrittelyä ja kontekstualisoin niiden perustamisen 1980-luvun tiede- ja kulttuurikeskusbuumiin sekä erikoismuseokehitykseen ja esittelen teemoittelemiani musiikkikeskusten toiminnan muotoja, minkä jälkeen avaan keskusten sulkemisen syitä ja lakkauttamisen seurauksia. Lopuksi kokoan tutkimustulokset ja pohdin niitä suhteessa prekaarisuuden käsitteeseen.

Populaarimusiikin kulttuuriperintöä instituutioissa

Tutkimuskirjallisuudessa ”popmuseot” ovat olleet kriittisen tarkastelun kohteena 1900-luvun lopulta lähtien. Viihdekeskus Emman ja Tangon ja Viihteen Hovin kansainväliset aikalaisvastineet, kuten vuonna 1990 Liverpoolin Albertin satamassa Englannissa aloittanut The Beatles Story -museo ja myöhemmin Yhdysvaltain Clevelandissa vuonna 1995 avattu Rock and Roll Hall of Fame ja museo, ilmaantuivat englanninkieliseen tutkimuskirjallisuuteen 1990-luvun vaihteessa, jolloin kulttuurientutkimuksessa vaikuttivat vahvoina erilaiset jälkistrukturalistisesta filosofiasta ja postmodernismin teorioista inspiroituneet näkökulmat. Populaarikulttuurille omistettujen museoiden ja muiden muistin paikkojen tulkittiin ilmentävän kaupallisen ansaintalogiikan vyörymistä kulttuuriperinnön alueelle: historian viihteellistymistä tai disneyfikaatiota (Walsh 1992; Hannigan 2005). Toiset tutkijat argumentoivat, että (kaupallistuva) museoympäristö itsessään muodostaa epäsopivan kontekstin populaarikulttuurin ilmiöille. Tämä museoitumiskriittinen näkökulma, jonka kaikuja voi löytää myös 2010-luvun puolenvälin jälkeisessä tutkimuksessa (esim. Le Guern 2015; Wise, Melis ja Jimura 2019), korostaa populaarimusiikin, erityisesti rockin, vastahankaisuutta kaikenlaisen institutionaalisen hallinnan kohteena. Sen mukaan museoympäristö riisuu populaarimusiikin ilmiöt niiden alkuperäisestä elinvoimasta ja pahimmillaan korvaa vastakulttuurisen voiman konsensushakuisilla historianesityksillä (Juchartz ja Rishoi 1997; Burgoyne 2003).

Museoitumiskriittisen keskustelun piirteitä on tunnistettavissa myös *Helsingin Sanomien* (21.7.2002) julkaisemassa Markku Kosken kolumnissa vuodelta 2002, jossa toimittaja kuvaillee Tangon ja Viihteen Hovia amerikkalaisen viihdeteollisuuden rakenteita imitoivana tuotteena, ”silkkana Nashvillenä”. Kirjoituksen julkaisun aikaan musiikinäyttely oli kuitenkin jo purettu ja siirretty varastotiloihin. Myöhemmin Nokian musiikkikeskushankkeen käynnistäjiin lukeutunut toimittaja ja radioisäntä Pentti Teräväinen on kerrannut hankkeen alkuvaiheita teoksessaan *Aina viihteen puolella: Musiikkihistoriaa viihteen ja musiikin ongelma- ja viihdekäyttäjille* (2022). Muutoin musiikkikeskushankkeet ovat rajautuneet musiikin historian tutkimuksen ulkopuolelle.

Tutkimuskirjallisuudessa voidaan havaita käänne 2010-luvun aikana. Sen myötä populaarimusiikkiin kohdistuvaa tallennus- ja näyttelytoimintaa on käsitteellistetty yhä useammin kulttuuriperinnön näkökulmasta.³ Tutkimus on ottanut etäisyyttä museoitumiskritiikkiin, joka korostaa populaarimusiikin ristiriitaisuutta kulttuuriperinnön ja sen instituutioiden kanssa. Se pyrkii kuvaamaan aiempaa vivahteikkaammin erilaisia paikkoja ja käytäntöjä, joiden avulla populaarimusiikkia kulttuuriperintönä merkityksellistetään ja hallitaan. Tähdentäessään kulttuuriperinnön ”tuotettua” luonnetta (Brandellero ym. 2014, 222) suuntaus

3 Suomenkielisessä kulttuuriperinnön tutkimuskirjallisuudessa käytetään myös termiä ”perinnöllistäminen” (ks. esim. Mäkelä ja Tarkka 2022).



ammentaa kriittisessä kulttuuriperinnön tutkimuskirjallisuudessa vakiintuneesta prosesuaalisesta näkökulmasta. Sen mukaan kulttuuriperintö ei tule yhteisön kulttuuriseksi omaisuudeksi itsestään, vaan kyse on tapahtumaketjusta, jossa yhteisö aktiivisesti määrittää ja suojaa tietyt menneisyyden jäljet kulttuuriperinnökseen (esim. Smith 2007, 44; Harrison 2012, 4; Sivula 2015).

Uusi tutkimus on tuonut esiin, että populaarimusiikin kulttuuriperinnön institutionaalinen kenttä on moninainen ja useita sektoreita leikkaava, mikä asettaa kyseenalaiseksi jaottelun institutionaalisen ("virallisen") musiikkiperinnön ja muun populaarimusiikkiin kohdistuvan historioivan toimeliaisuuden välillä. Kuten Les Roberts ja Sara Cohen esittämässään kolmi-osaisessa typologiassa osoittavat, *auktorisoidut* vakiintuneet instituutiot muodostavat vain osan populaarimusiikin kulttuuriperintöä tallentavista tai muin tavoin vaalivista toimijoista (Roberts ja Cohen 2014, 4–7). Niiden rinnalle tutkijat nostavat erilaiset ruohonjuuritasoa edustavat *ei-auktorisoidut* toimijat ja toisaalta yksityiseltä sektorilta nousevat *itseauktorisoidut* toimijat (Roberts ja Cohen 2014, 7–17). Auktorisoitujen, itseauktorisoitujen ja ei-auktorisoitujen toimijoiden väliset erot eivät myöskään ole muuttumattomia, vaan ne paikantuvat kulttuuriperinnön kentällä refleksiivisessä ja kehittyvässä suhteessa toisiinsa (Roberts ja Cohen 2014, 3).

Tutkimuskirjallisuudessa on enenevässä määrin kiinnitetty huomiota erilaisten itsenäisten instituutioiden panokseen populaarimusiikin kulttuuriperinnön hallinnoijina. Nämä Sarah Bakerin ja Alison Huberin *tee se itse -instituutioiksi* määrittämät instituutiot ovat usein omistautuneet tietyn, joissain tapauksissa paikallisesti rajatun, musiikkigenren tai genrejen tallentamiseen (Baker ja Huber 2013). Ne toimivat tavallisesti vapaaehtoistyövoimalla määrällisen rahoituksen turvin, mikä tekee niiden toiminnasta myös haavoittuvaista (Baker ja Huber 2013, 526; Baker ja Collins 2017, 477). Itsenäisten instituutioiden toiminnan haasteet heijastelevat siten viimeaikaisessa tutkimuksessa esitettyjä näkemyksiä populaarimusiikin prekaarista asemasta kulttuuriperinnön kentällä. Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon näkevät prekaarisuuden taustalla useita syitä, jotka palautuvat muun muassa populaarimusiikin levittämisen tapoihin, soivan musiikin hetkelliseen luonteeseen sekä musiikin tallennusmuotojen, kuten paperin ja materiaalisten äänitteiden kulumiseen ja rytmimusiikille annetun arvon vaihteluihin (Istvandy ja Cantillon 2019, 3). Äärimmillään se ilmenee aineettomien musiikillisten käytäntöjen ja niihin liittyvien aineellisten jälkien katoamisena (Istvandy 2021).

Aineistot ja menetelmät

Tutkimuksen pääasiallinen aineisto koostuu media- ja arkistolähteistä sekä haastatteluista. Niiden rinnalla hyödynnän kentällä tekemiäni havaintoja ja dokumentaatiota. Viihdekeskus Emman osalta haastattelin kolmea ja Tangon ja Viihteen Hovin osalta kahta hankkeissa vaikuttanutta henkilöä. Lisäksi haastattelin kahta henkilöä, jotka ovat myöhemmin työskennelleet Tangon ja Viihteen Hovin jälkeen jääneen kokoelman kanssa. Haastattelut noudattelivat kutakin haastateltavaa varten muokkaamaani teemahaastattelupohjaa (Hirsjärvi ja Hurme 1979, 55–56), joka eteni kronologisesti hankkeen tai yhteistyön alkamisesta sen toteutumiseen ja sen jälkiarviointiin. Artikkelissa viitataan Viihdekeskus Emman hankkeeseen osallistuneisiin haastateltaviin koodilla VKE1–3 ja Tangon ja Viihteen Hovin hankkeen tai sen kokoelman parissa työskennelleisiin haastateltaviin koodilla TVH1–4.



Kuva 1. Seinäjoen Tangomarkkinoiden kokoelma sisältää muun muassa laulaja Olavi Virralle kuuluneen valkoisen puvuntakin sekä ruskean matkasalkun. Esillepano kirjoittajan. Kuva: AP, Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkisto.

Jatkoin tekstitiedostojen rajaamista ja ryhmittelyä valitsemieni analyysikeinojen mukaisesti. Tarkastellessani musiikkikeskusten identiteetinmuodostusta hyödynsin historian tutkimukselle perinteistä kontekstualisoivaa analyysitapaa (Saarelainen 2012). Etsin tekstiaineistosta viitteitä musiikkikeskusten organisatorisista kytköksistä sekä muutoksista, jotka koskettivat hankkeiden perustamisajankohtien kulttuuriperintökenttää. Keskusten toimintaa tarkastellessani sovelsin teemoittelevaa analyysimenetelmää (Braun ja Clarke 2006). Erottelin tekstimassasta kuvauksia, jotka liittyivät musiikkikeskusten tehtäviin ja ryhmittelin näitä kuvauksia laajempiin kokonaisuuksiin. Yhdistelemällä tutkimusaineistosta tekemiäni havaintoja aikaisempaan tutkimuskirjallisuuteen muodostin lopulta kolme teemaa, joilla kuvaan artikkelissa musiikkikeskusten toimintaa (Vaismoradi ym. 2016, 106).

Musiikkikeskushankkeiden päättymisen tarkastelussa hyödyllisiä olivat myös kentällä – erityisesti Nokian kaupungin ja Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkistoissa – tekemiäni havainnot. Analyysissäni ristiinvalotan näitä havaintoja media- ja arkistolähteiden tekstisisältöjen kanssa. Kuten sosiologi Amanda Coffey (2014, 370) huomauttaa, paitsi että dokumentti tallentaa (tekstuaalista) informaatiota se on myös artefakti, joka voi ”itsessään” kertoa siitä sosiaalisesta viitekehystä, jonka tuote se on. Menetelmäni mukailee sosiologi Katarina Jacobssonin (2020) kuvailemaa kenttätutkimuksellista dokumenttien analyysia, jossa tutkija dokumentoi asiakirjoja esimerkiksi ottamalla kuvia ja havainnoi niiden käyttöä. Havaintoni asiakirjojen ja kokoelmaesineiden sijainneista ja keskinäisistä suhteista tarjoavat vihjeitä

Musiikkikeskushankkeista paikantamani arkistoaineistot poikkeavat merkittävästi toisistaan. Siinä missä Viihdekeskus Emman toimintaan liittyvistä dokumenteista löytyy systemaattisesti koostettu alakokoelma Nokian kaupunginarkistossa, Tangon ja Viihteen hovin kannalta keskeinen lähde, Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkisto, käsittää vähemmän järjestelmällisesti ylläpidetyn mutta monipuolisen kokonaisuuden dokumentteja, lehtileikekansioita ja esineitä. Arkistossa on runsaasti jälkiä musiikkikeskushankkeesta, kuten esiintymisasuja ja muita esineitä, esitteitä ja joitakin näyttelytekstejä. Se sisältää myös alakokoelman laulaja Olavi Virralle (1915–1972) ja tämän omaisille kuuluneita esineitä, valokuvia ja dokumentteja (ks. kuva 1).

Aineiston tulkintani rakentuu monimetodiselle laadulliselle analyysille, jossa vuorottelevat kontekstualisointi, teemoittelu sekä tekstiaineistojen ja kenttätutkimuksellisten havaintojen yhteistarkastelu. Ensin litte-roin haastatteluäänitteet sekä arkisto- ja mediadokumentit tekstitiedostoiksi, joista rajasin tutkimuskysymysten avulla relevantin tekstimassan jatkokäsittelyä varten.



niiden käyttötavoissa tapahtuneista muutoksista. Esimerkiksi Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkistokokoelma sisältää myös osia Viihdekeskus Emman kokoelmasta, mikä avaa näkökulman musiikkikeskushankkeiden välisen toiminnan jatkumisen ja katkosten tarkasteluun. Tätä selittää tangofestivaalin ja Nokian kaupungin välinen kauppa vuonna 1996, jolloin osa suljetun Viihdekeskus Emman esineistöstä siirtyi osaksi Seinäjoen musiikkikeskuksen näyttelyä.

Identiteetti: viihdekeskus vai sittenkin museo?

Musiikkikeskusten perustamisen aikalaiskontekstin muodostavat yhtäältä 1980-luvun kansainvälinen kulttuuri- ja tiedekeskusbuumi ja toisaalta vuosikymmenen aikana edennyt kansallinen erikoismuseokehitys. Nämä kaksi kehityssuuntaa näkyivät myös musiikkikeskusten identiteettityössä. Kumpaakin hanketta leimasi läpi niiden keston eräänlainen institutionaalinen etsikkous, jossa musiikkikeskukset tavoittelivat tasapainoa museotoiminnallista misiota toteuttavan kulttuuriperintöinstituution ja kaupallisen vapaa-ajan keskuksen välillä.⁴

Sanomalehtien sivuilla musiikkikeskuksiin viitattiin vaihdellen näyttelykeskuksina, musiikkimuseoina ja näyttelyinä (esim. *Helsingin Sanomat* 8.1.1991; *Pohjalainen* 6.7.1995; *Pohjalainen* 10.7.1997). Erytisesti Viihdekeskus Emma pyrki kuitenkin alussa välttämään museonimikkeen käyttöä. Sen ennakoitiin herättävän mielikuvia pölytyneisyydestä ja pysähtyneisyydestä, jotka olivat ristiriidassa keskuksen suunnittelussa painotetun yleisölähtöisyyden kanssa (*Aamulehti* 17.11.1990). Tässä se muistutti kansainvälisiä kulttuuri- ja tiedekeskuksia, joiden toiminnassa yleisötyöllä ja elämyksellisyydellä oli merkittävä sija. Kuten kylpylähotellin yhteyteen perustettu Viihdekeskus Emma ja kauppakeskukseen avattu Tangon ja Viihteen Hovi, myös niiden kansainväliset vertailukohtat nousivat usein kaupallisten vapaa-ajan keskittymien yhteyteen ja kytkettyivät laajempiin paikallisiin tai alueellisiin kehittämishankkeisiin (viimeksi mainituista Hannigan 2005, 2, 4, 55, 97). Suomessa uutta kulttuuri- ja tiedekeskustrendiä edustivat ennen kaikkea Punkaharjulla toiminut taidekeskus Retretti, joka sai näyttävät puitteet Tuunaansaareen vuosina 1984–1986 louhittuun luolastoon sekä vuonna 1989 Vantaalla avattu Tiedekeskus Heureka, johon Viihdekeskus Emman toiminnanjohtaja Erkki Renvall myös vertasi keskusta vuonna 1990 (*Nokian Uutiset* 23.11.1990).

Viihdekeskus Emman taustalla oli toimittajakollegoiden Pentti Teräväisen, Markku Urhosen ja Ilpo Hakasalon idea, jonka pohjalta kesällä 1989 perustettiin Tampereella Suomi-Viihde ry, ”vaalimaan kotimaista viihdekulttuuria” sekä edistämään viihdemuseohanketta (Suomi-Viihde ry. 10.11.1989; VKE1; VKE3). Alkuun toimittajat visioivat keskusta Tampereelle (Teräväinen 2022, 70). Hanke alkoi kuitenkin edetä, kun Nokian kaupunki ja kaupunkiin uutta kylpylähotellia 1990-luvun vaihteessa rakentava osakeyhtiö kiinnostuivat konseptista (VKE3). Kaupunki päätti avustaa viihdekeskushanketta 200 000 markalla, minkä lisäksi keskuksen avaamiseen myönnettiin samansuuruinen valtionavustus sekä Hämeen läänin kehittämisrahaa 150 000 markan edestä (Suomalainen viihdekeskussäätiö 1990). Kuten kansainvälisissä näyttelykeskuksissa, myös Viihdekeskus Emman budjettisuunnittelussa laskettiin kuitenkin suuria odotuksia lipputuloista muodostuvalle tuotolle (Viihdekeskus Emma 2/1991).

4 Viihdekeskus Emman tapauksessa tämä ilmeni myös haasteena rajata keskuksen tallennusaluetta. Musiikkikeskuksen tarkoituksena oli alun perin taltioida ”suomalaista viihdettä” laajasti musiikista elokuvaan ja televisioon ja edelleen teatteriin ja populaariin kirjallisuuteen (*Nokian Uutiset* 14.8.1989). Keskuksen toiminnansuunnittelu ja toteutunut perusnäyttely keskittyivät kuitenkin lähes yksinomaan 1900-luvun musiikki-ilmioihin.



Tangon ja Viihteen Hovin taustalla vaikutti Tango- ja Viihdemusiikin Edistämisyhdistys, jonka Seinäjoen Tangomarkkinat Oy:n hallitus perusti vuonna 1995 tavoitteenaan monipuolistaa tangofestivaalin harjoittamaa toimintaa sekä lisätä tapahtuman ympärivuotista näkyvyyttä Seinäjoella (*Ilkka* 22.6.1995; TVH4). Kuten Nokian viihdekeskushankkeen tapauksessa, myös Seinäjoen kaupunki lukeutui musiikkikeskuksen yhteistyökumppaneihin. Julkista avustusta Tangon ja Viihteen Hovin kehittämiseen ei kuitenkaan myönnetty (TVH3). Tangomarkkinoiden arkistossa säilyneessä näyttelyplanssissa luetellut yhteistyötahot edustivat pääasiassa kaupallisia toimijoita ja olivat käytännössä samoja, joiden kanssa Seinäjoen Tangomarkkinat teki yhteistyötä, mukaan lukien Auraviihde ja Auramedia Oy.

Organisaatioiltaan musiikkikeskukset tulevat lähelle Les Robertsin ja Sara Cohenin (2014) määrittämiä populaarimusiikin kulttuuriperinnön itseauktorisoituja toimijoita. Toisin kuin julkishallinnon myöntämiä nimikkeitä kantavat ja julkista rahoitusta nauttivat instituutiot, itseauktorisoitujen toimijoiden tehtävänkuvat ovat käsitteenmukaisesti itsemääriteltyjä ja ne ponnistavat tyypillisesti yksityiseltä musiikki-, media- ja tapahtuma-alalta. Itseauktorisoitujen toimijat voivat kuitenkin tavoitella paikkansa vahvistamista vakiintuneiden kulttuuriperintöinstituutioiden joukossa.⁵ Tavoitteidensa ajamisessa ne vetoavat usein musiikkialan vaikuttajien ja tähtien tukeen. (Roberts ja Cohen 2014, 8–10.) Nokian viihdekeskushankkeen tukijoissa olikin useita vaikutusvaltaisia musiikkialan edustajia, jotka vastaperustettu Suomi-Viihde listasi potentiaalisille kannattajajäsenilleen osoittamassaan kirjeessä: muiden muassa iskelmäsveltäjä Toivo Kärki, sanoittaja Vexi Salmi, rockmuusikko-lauluntekijä Juice Leskinen, laulajat Katri Helena ja Veikko Lavi sekä toimittajat Jyrki Hämäläinen, Maarit Niiniluoto ja Peter von Bagh (Suomi-Viihde ry. n.d.).

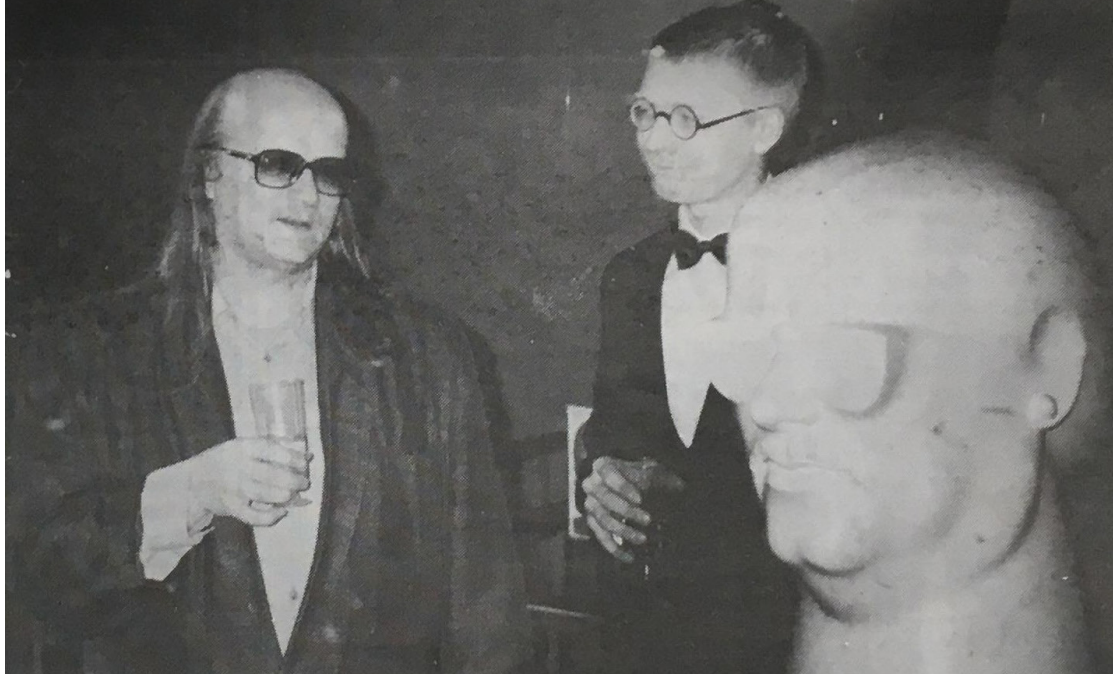
Viihdekeskus Emman perustamisvaiheessa mukana olleen haastateltavan mukaan Edenistä visioitiin monipuolista elämyskeskusta, jonka oleellinen osa musiikkikeskus olisi:

[E]t se ois ollu nimenomaan tämmöinen käyntikohde, missä, missä ois niinku ihmiset vierailu ja tullut jopa [musiikkinäyttelyn] vetämänä sinne Edeniin sitten [...] semmoinen sanotaanko, no...kun vertaa näitä [kylpylähotelli] Katinkultaa ja muuta että, paljon tekemistä pitää olla samassa paikassa. (VKE3.)

Kylpylähotelilyhtiön alkuperäisestä sitoutuneisuudesta musiikkikeskushankkeeseen todistaa sen päätös luovuttaa 240 neliömetrin suuruinen näyttelytila sen kahdesta maanalaisesta kerroksesta maksutta musiikkikeskuksen käyttöön vuoden 1996 loppuun asti (Nokian kylpylähotelli Oy, Nokian kaupunki ja Suomi-Viihde ry. 28.2.1990). Juhlistuksena tulevalle viihdekeskukselle kylpylähotellin peruskiven muuraustilaisuudessa elokuussa 1989 rakennuksen kivijalkaan laskettiin aikakapseli, joka sisälsi muun muassa vuoden kuunnelluimman kappaleen, Kim Lönnholmin tulkitseman ”Minä olen muistanut” -balladin äänilevyn ja nuotin (Teräväinen 2022, 70). Myös hotellin sisustuksen oli määrä asettua osaksi viihdenäyttelyä, ja kiinteistön tiloihin suunniteltiin äänitysstudiota, jossa viihdekeskuksen kävijät saisivat nauhoittaa omia musiikkiesityksiään kotiin viemisiksi (Suomi-Viihde ry. 10.11.1989).

Alun panostusten jälkeen keskuksen näkyvyys kylpylähotellissa jäi kuitenkin niukaksi eivätkä suunnitelmat äänitysstudiosta tai teemahuoneista käyneet toteen. Kenties näkyvin muistuttaja kylpylähotellin tiloissa toimivasta musiikkinäyttelystä oli Pirkanmaalle asettuneen

5 Piirteeseen ovat kiinnittäneet huomiota myös Alison Huber ja Sarah Baker, joiden mukaan populaarimusiikin kulttuuriperinnön tee-se-itse-instituutiot pikemmin jäljittelevät kuin pyrkivät määrätietoisesti erottautumaan ammattimaisista arkistoista ja museoista (Huber ja Baker 2013, 516–517).



Kuva 2. Villu Jaaniso toteuttama Juice Leskisen muotokuva paljastettiin Edenissä. Kuva: *Juankosken Sanomat* 6.2.1992.

virolaisen kuvanveistäjän Villu Jaaniso toteuttama Juice Leskisen marmorinen muotokuva (*Juankosken Sanomat* 6.2.1992) (ks. kuva 2). Edenin aulatilaan sijoitetun veistoksen tarkoituksena oli toimia eräänlaisena kivisenä sisäänheittäjänä kylpylähotellin kiinteistössä marraskuussa 1990 avatulle musiikinäyttelylle (VKE1). Kylpylävieraat eivät kuitenkaan löytäneet näyttelyyn ja kävijämäärä jäi pian jälkeen odotuksista (Nokian Matkailu Oy 5.3.1992).

Syksyllä 1990 toiminnanjohtaja Renvall laati raportin, jossa hän arvioi mahdollisuuksia Viihdekeskus Emman institutionaalisen profiilin ja talouden kehittämiseksi (Viihdekeskus Emma n.d.). Vaihtoehtoina hän nosti esiin kaupallisen näyttelykeskuksen, musiikki-instituutin ja erikoismuseon. Viimeksi mainittu valikoitui lopulta viihdekeskuksen tulevaisuuden toimintalinjaksi. Valintaa puolsi mahdollisuus hakea keskuksen toiminnalle museoiden lakisääteistä valtiovastusta – tosin Renvall painottaa, että viihdekeskus oli vielä kaukana instituutiosta, joka täyttäisi museotoiminnallisen kriteeristön (mt.).

Valitun toimintasuunnan kannalta aika olikin otollinen. Valtioneuvoston vuonna 1979 tekemä päätös museoiden valtiovastuksen jakamisen perusteista oli selkiyttänyt erilaisten museoiden taloudellista asemaa, minkä seurauksena erikoismuseoiden määrä Suomessa oli seuraavalla vuosikymmenellä kasvanut. Vuonna 1985 Museovirasto nimitti erikoismuseotyöryhmän selvittämään erikoismuseoiden tilannetta ja niiden toiminnan kattavuutta. Selvitys osoitti, että erikoismuseotoiminnan kehittämiseksi oli tilausta. Muun muassa valtakunnallista tallennus- ja neuvontavastuuta kantava musiikin erikoismuseo puuttui. (Mäkelä 2010, 217–218.)

Toimintalinjan kirkastuttua Viihdekeskus Emman taustaorganisaatiot alkoivat ajaa keskuksen säätiöimistä, joka mahdollistaisi jäsenyyden Museoliitossa sekä parantaisi edellytyksiä kiinnittää julkista rahoitusta museotoiminnan kehittämiseen. Vuoden 1990 lopulla Nokian



kaupungin, kylpylähotelli Edenin ja Suomi-Viihde ry:n toimesta perustettiin epävirallisesti Suomalainen Viihdekeskussäätiö museohanketta edistämään (Nokian Matkailu Oy 5.3.1992). Seuraavan vuoden alussa viihdekeskussäätiö haki Museoliiton tukijäsenyyttä ja sai sen (Suomen Museoliitto 27.3.1991). Musiikkimuseon kehittäminen oli siis jo käynnissä, kun kävi ilmi, ettei Suomi-Viihde kykenisikään kattamaan osuuttaan 150 000 markan säädepääomasta. Viihdekeskussäätiötä ei siten koskaan merkitty säätiörekisteriin ja musiikkimuseon kehittäminen jäähmettyi perusnäyttelyn ylläpidoksi.

Toiminta: turvaamista, yhteen liittämistä ja liikuttamista

Itsenäisinä instituutioina Viihdekeskus Emmalta ja Tangon ja Viihteen Hovilta puuttuivat kulttuuriperintöinstituutioiden julkiseen vastuunjakoon liittyvät tehtävät. Musiikkikeskusk-silla oli kuitenkin yhteisiä toiminnallisia piirteitä. Osa niistä palautui keskusten eräänlaiseen fuusioon vuonna 1996, minkä seurauksena Tangon ja Viihteen Hovi tuli kantamaan osaa lak-kautetun Viihdekeskuksen ”perinnöstä”. Olen erottanut tutkimusaineistosta kolme teemaa, joilla kuvaan musiikkikeskusten visioitua ja toteutunutta toimintaa. Ne ovat turvaaminen, yhteen liittäminen ja liikuttaminen.

Turvaamisella viitataan musiikkikeskusten pyrkimykseen pelastaa musiikin menneisyydestä todistavia jälkiä, kuten esineitä ja dokumentteja, niitä fyysisesti uhkaavalta ”tuuliajolta” (*Hel-singin Sanomat* 8.1.1991) ja samalla nostaa niiden edustamien musiikingenrejen kulttuurista asemaa. Kuten Sarah Baker ja Alison Huber (2015) kuvaavat, itsenäisten populaarimusiikin kulttuuriperintöinstituutioiden perustamisen taustalla on usein huoli musiikillisten jälkien joutumisesta historian ”roskalavalle”, sanan kirjaimellisessa ja symbolisessa mielessä. Bake-rin ja Huberin (2015, 114–116) määrittämät populaarimusiikin kulttuuriperinnön tee-se-it-se-instituutiot käynnistyvät usein pelastusoperaatioina, jotka kohdistuvat tiettyihin häviämisen uhatta oleviin dokumentteihin tai esineisiin.

Seinäjoen musiikkikeskuksen toiminnan perusta oli vuonna 1995 toteutuneessa Seinäjoen Tangomarkkinoiden ja laulaja Olavi Virran pojan, Pauli Virran välisessä kaupassa. Sen seurauksena kokoelma Olavi Virralle kuuluneita tai laulajan uraa taltioivia esineitä, dokumentteja, äänilevyjä, valokuvia ja julisteita siirtyi tangofestivaalin omistukseen (”Olavi Virran jälkeen jäänyt materiaali” n.d.). Kokoelman hankintaan osallistunut Seinäjoen Tangomarkki-noiden edustaja kuvaili kaupan tavoitteita:

No lähtökohta oli justiin se, kun tuota tiedettiin, että nämä [...] häviää sitten, jos ei niitä johon-kin saada kasaan ja oli koko ajan ajatus, että jonkinlainen museo saatais aikaan ja siinä mielessä [kokoelma] sitten hankittiin. (TVH3.)

Kokoelmaa esiteltiin ensimmäisen kerran Tangomarkkinoiden aikaan kesällä 1995, jolloin Seinäjoen Tangomarkkinat koosti Torikeskukseen laulajan 80-vuotisjuhlavuotta juhlistavan näyttelyn (mm. *Demari* 5.7.1995; *Keskipohjanmaa* 2.7.1995; *Pohjalainen* 5.7.1995). Näytte-lyyn oli tavoiteltu sotienjälkeistä tanssilavatunnelmaa muun muassa orkesterin esiintymisla-vaa mukailevalla kulisilla (*Ilkka* 5.7.1995; TVH1) (ks. kuva 3). Pääsymaksuton näyttely keräsi muutamassa päivässä seitsemäntuhatta kävijää (”Tangon & Viihteen Hovi” -esite n.d.). Seu-raavina kesinä näyttely laajeni: esille saatiin lisää Olavi Virtaan kytkeytyvää aineistoa sekä muihin iskelmä- ja erityisesti tangomusiikin tekijöihin liittyvää esineistöä.



Kuva 3. Pauli Virta ensimmäisessä Olavi Virta -näyttelyssä. Kuva: Harri Toivola/*Ilkka* 5.7.1995.

Myös Viihdekeskus Emman näyttely käsitti joitakin lahjoitettuja ja lainattuja esineitä taiteilijoilta, mukaan lukien Juice Leskisen kirjoituskoneen, Tapsan Tahtien myötä menestykseen ponnistaneen Joel Hallikaisen alkuperäisen "Kuurankukka"-kappaleen sanoituksen, iskelmälaulaja Paula Koivuniemen linnanjuhlapuvun sekä poptähti Kikan "Sukkula Venukseen"-asun (*Ilta-Sanomat* 27.2.1993; *Nokian Matkailu Oy* 26.2.1993; *Nokian Uutiset* 20.8.1993).⁶ Vuoden 1996 kaupassa osa tästä esineistöstä siirtyi Seinäjoen Torikeskuksen näyttelyyn, joka avattiin vuonna 1997 uudistetulla ripustuksella ja laajennetuilla aukioloajoilla nimellä Olavi Virta – Tangon & Viihteen Hovi (*Ilkka* 18.4.1997).

Yhteen liittämällä viittaa edellä kuvattujen esineiden ja dokumenttien kokoamiseen, mutta myös musiikkikeskusten taustayhdistysten edistämiin ammatillisen yhdentymisen tavoitteisiin. Vaikka sosiaalinen vuorovaikutus on keskeinen koossapitävä elementti myös kansainvälisessä kirjallisuudessa määritetyissä tee-se-itse-instituutioissa (Baker ja Huber 2013, 520–522; Baker 2017, 81–82), tätä musiikkialan tekijöiden laajaa rintamaa tavoittelevaa ajattelua voi pitää jossain määrin suomalaisille populaarimusiikin kulttuuriperintöhankkeille erityisenä. Viihdekeskus Emman taustayhdistyksen Suomi-Viihteen yhdistyssääntöihin kirjattuna johtoajatukseksi oli paitsi "musiikin ja muun viihteen historian kartoittaminen ja kokoaminen" myös alan tekijöiden "etujen vaalinta" (Suomi-Viihde ry n.d.). Se käsitti tiedotus- ja julkaisu- ja koostamistoimintaa sekä erilaisia koulutus- ja kohtaamistapahtumia, joiden keskuspaikkana Edenin oli määrä toimia. Vuoden 1990 lopulla kylpylähotellissa järjestettiin muun muassa sittemmin vuotuisiksi tapahtumaksi muodostunut musiikki- ja tapahtuma-alan kohtaamistapahtuma Lavakauden päättäjäiset (Teräväinen 2022, 83; VKE3).

⁶ Keskuksen kokoelmaprofiilin vakiintumattomuudesta todistaa puolestaan elokuvaohjaaja Renny Harlinilta vastaanotettu lahjoitus, joka käsitti *Jäätävä polte* -elokuvan leikkaamattoman version sekä vuoden Miss Suomen ja Harlinin silloisen kumppanin Tarja Smuran missikisoissa käyttämän uimapuvun (*Nokian Uutiset* 31.3.1993).



Tango- ja Viihdemusiikin Edistämisyhdistyksen keskeisenä tehtävänä oli suomalaisen rytmimusiikin, erityisesti tangon edistäminen. Tangon ja Viihteen Hovista kehitettiin kohtausta paikkaa tangomusiikin ystäville, ja keskuksen kahvilatilassa järjestettiin erilaisia tilaisuuksia (TVH4). Edistämistehtävä ohjasi myös musiikkikeskuksen näyttelysuunnittelua, jossa Tangomarkkinoiden tarina ja festivaalin vuotuisessa laulukilpailussa palkitut tangokuninkaalliset olivat näkyvästi esillä. Yksittäisenä osiona mainittakoon tangokuninkuusvuonnaan 1995 hirvikolarissa menehtyneelle Sauli Lehtoselle omistettu näyttelykohde. Lehtosen kitaran ja äänitejulkaisujen ohella se sisälsi pienen, ikonikuvaa muistuttavan puisen muistomerkin, jonka tieliikennelaitos oli poistanut turmapaikalta arvioituaan sen riskiksi liikenneturvallisuudelle (*Turun Sanomat* 21.5.1997).

Musiikkikeskusten toiminnassa näkyy myös pyrkimys kohti jäsentyneempää kokoelmatyötä. Vuonna 2001 – vain muutama kuukausi ennen Tangon ja Viihteen Hovin sulkemista – musiikkikeskuksessa aloitettiin kokoelman alustava luettelointi Etelä-Pohjanmaan maakuntamuseon (nyk. Seinäjoen museot) ohjeistuksella (TVH4; Paikallismuseon kenttäkortit 9/2001). Muu säilynyt aineisto viittaa kuitenkin siihen, että kokoelmien systemaattisen kartuttamisen ja säilyttämisen sijaan ensisijaisena niissä nähtiin esineiden ja dokumenttien esille saattaminen yleisön koettavaksi. Kokoelmatyö ei kummassakaan musiikkikeskuksessa ollut irrallaan näyttelytoiminnasta tai tällainen toiminta oli hyvin vähäistä. Yleisötyön ensisijaisuus ilmeni ennen kaikkea panostuksena elämyksellisiin näyttelysisältöihin eli emotionaaliseen liikuttamiseen.

Liikuttamisen muoto, johon musiikkikeskukset näyttelysuunnittelussaan erityisesti tähtäsivät, oli nostalgia. Julkisessa keskustelussa populaarikulttuurin lähimenneisyyden ilmiöihin liittyvään nostalgiaan viitataan usein konservatiivisena tarpeena, jota ruokkii epähistoriallinen käsitys menneiden aikojen paremmuudesta verrattuna elettyyn nykyisyyteen. Kuten populaarimusiikin näyttelytoteutuksia tutkineet Marion Leonard ja Robert Knifton kuitenkin huomauttavat, museonäyttelyissä nostalgia voi palvella monenlaisia tarkoituksia. Nostalgisia tuntemuksia esiin kutsuvilla elementeillä on mahdollista herätellä näyttelykävijässä menneisyyteen liittyvää monitasoista tunnettyötä ja kriittistäkin pohdintaa (Leonard ja Knifton 2015, 161, 171).

Tangon ja Viihteen Hovin taustaorganisaatioissa keskuksen nostalgisen potentiaalin arvioitiin olevan etenkin 1950–60-lukujen tangobuumien kokeneissa. Keskuksen ylläpidosta vastanneet ”näyttelyemännät” pyrkivät aktiiviseen keskusteluyhteyteen näyttelyn vierailijoiden kanssa ja kannustivat heitä jakamaan musiikkimuistojaan (*Tango-Ilkka* 1998). Kuten haastattelemani Tangon ja Viihteen Hovin entinen työntekijä muisteli musiikkikeskuksen kävijöitä:

[S]uurin osa tapahtuman aikana niistä kävijöistä ja sitten muunakin aikana, niin oli sellaisia, jotka oli tavalla tai toisella itse kokenut sen Olavi Virran uran menestyneimmän ajan ja [...] he tuli niin kun muistelemaan ja elämään sitä nostalgiaa uudestaan [...] (TVH4.)

Viihdekeskus Emmen kohdalla nostalgialla oli keskeinen merkitys jo perusnäyttelyn suunnittelussa, mikä palautui osin näyttelyn pääsuunnittelijana toimineen keräilijän ja nuorisopastori Mikko Aallon luomiin yhteisöpedagogisiin työskentelymenetelmiin. Aallon kehittämän pedagogisen ajattelun ytimessä oli niin sanottu nostalginen resuskitointi. Menetelmä tähtäsi tunnemuistojen palauttamiseen erilaisten aistiärsykkeiden kuten tuttuun esineiden avulla. (Viihdekeskus Emma n.d.; VKE2.)



Nostalgian käyttöä teoretisoinut kulttuurintutkija Svetlana Boym huomauttaa, että reflektiivisenä tunnetyönä nostalgia voi olla myös "ironista ja huvittavaa" (Boym 2007, 15). Musiikkikeskusten tavoitteleva nostalginen vaikutus ei rajoittunutkaan vain miellyttävän kaihon ja tuttuuden kokemuksiin. Näyttelytoteutuksissa oli myös elementtejä, joiden tarkoitus oli pikemmin kutkuttaa ja huvittaa. Viihdekeskus Emman näyttelyn osana nähtiin "Kaiken takana on nainen" -kappaleen säestyksellä liikkuvat humoristiset Matti ja Teppo -figuurit (VKE2). Tangon ja Viihteen Hovissa, tangokuningas Jari Sillanpään näyttelykohteessa kulta- ja platinalevyjen joukossa esillä olivat laulajalle lahjoitetut naisten pikkuhousut (*Tango-Ilkka* 1997). Musiikkikeskusten epämuodollisen kokoelma- ja yleisötyön käänköpuolena näyttäytyy siten joustavuus vastaanottaa ja esitellä myös sellaista materiaalia, jota vakiintuneiden kulttuuriperintöinstituutioiden kokoelmapolitiikka ei ole kattanut.

Lopulta nostalgia on ymmärrettävissä myös markkinointistrategiana, jossa tarjoamalla lähihistoriaan ankkuroituvaa nostalgista "lumouksellisuutta" (Hartmann ja Brunk 2019), musiikkikeskukset pyrkivät erottautumaan ja etabloitumaan suomalaisten kulttuuriperintöinstituutioiden joukossa. Kuten Viihdekeskus Emman näyttelysuunnitelmassa painotettiin, mahdollisuus nostalgisiin kokemuksiin oli elämyksellisyyttä, joka puuttui Heurekastakin (Viihdekeskus Emma n.d.).

Toiminnan päättyminen: liikkuvia jälkiä ja katoavaa tietoa

Jälkikatsannossa useiden toisiinsa limittyneiden tekijöiden voidaan arvioida vaikuttaneen Viihdekeskus Emman ja Tangon ja Viihteen Hovin toiminnan päätymiseen. Musiikkikeskusten haasteet piirtyvät osittain esiin jo edellä kuvatusta ja palautuvat sekä niiden instituutiонаalisen identiteetin että toiminnan häilyvään luonteeseen. Epävarmuutta loivat musiikkikeskusten taustaorganisaatioiden muuttuva tilanne ja omistautuminen hankkeisiin sekä musiikkikeskusten toiminnansuunnittelun ja rahoituksen lyhytjänteisyys.

Sekä Viihdekeskus Emman että Tangon ja Viihteen Hovin rooli niiden toimintaan kytkeytyneissä organisaatioissa oli alun alkaenkin epävarma. Musiikkikeskukset eivät olleet tiiviisti sidottuja taustaorganisaatioihinsa, mutta eivät aivan itsenäisesti seisovia instituutioitakaan. Aikaisempi tutkimus on osoittanut, että populaarimusiikin kulttuuriperintöä tuotetaan ja vaalitaan usein muun kulttuurituotannon ohessa ja muita kulttuuriperinnön kategorioita tukien. Esimerkiksi paikallinen musiikkiperintö voidaan nostaa esiin kaupungin juhluvuonna (Cohen 2013) ja rytmimusiikin objekteja luokitellaan museoissa usein teollisen tai paikallisen historian mukaan nimettyihin alakokoelmiin (Leonard ja Knifton 2017, 181). Musiikkikeskusten eräänlainen liitännäisrooli organisaatioissa, jotka toisaalta tarjosivat niiden toiminnalle puitteet, teki niistä samalla haavoittuvia ulkoisille muutoksille.

Viihdekeskus Emman säätiöinnin epäonnistuttua keskuksen potentiaaliin yhä uskonut Nokian kaupunki yritti estää näyttelyn sulkemisen. Kun Suomi-Viihde ry luopui hankkeen edistämisestä, musiikkikeskus siirtyi vuonna 1992 Nokian Matkailu Oy:n alaisuuteen ja myöhemmin Nokian kaupungin kulttuurikeskukselle. (Nokian kaupunki 17.10.1994.) Tangon ja Viihteen Hovin kohtalo oli puolestaan sidottu Seinäjoen Tangomarkkinoiden taloudelliseen tilanteeseen. Vuonna 2001 tangofestivaali teki tappiollisen tuloksen, jonka seurauksena erinäisiä tuottoisina vuosina kehitettyjä toimintoja alettiin ajaa alas. Niihin lukeutui myös Tangon ja Viihteen Hovi ja sen taustalla vaikuttanut Tango- ja Viihdemusiikin Edistämisyhdistys.



(*Ilkka* 26.5.2002; 28.5.2002.) Päätökseen sulkea näyttelykeskus vaikutti myös tieto Torikeskuksen tilavuokran nousemisesta (TVH3).

Viihdekeskus Emman toiminnassa mukana olleet haastateltavat kokivat, ettei kylpylähotelli tehnyt tarpeeksi musiikinäyttelyn vetovoiman lisäämiseksi (VKE1; VKE2). Vähäisen markkinoinnin lisäksi kävijöiden määrään vaikutti musiikinäyttelyn epäsuotuisa sijainti Edenin rakennuksessa. Kahteen kerrokseen jaettu näyttely oli hankalakulkuinen erityisesti liikkumisrajoitteisille kävijöille. Musiikinäyttelyn teknisen kunnianhimon lieveilmiönä olivat myös toistuvat tekniset häiriöt, joita pahensi kylpylästä maanalaiseen näyttelytilaan kulkeutunut kosteus. (Nokian matkailu Oy 5.3.1992; VKE1.) Viihdekeskus Emman ensimmäisenä toimintavuonna perusnäyttelyn näki vajaat kaksituhatta ja seuraavana vuonna reilut kolmetuhatta kävijää. Vuonna 1993 kävijämäärä painui jälleen alle kahdentuhannen. Vuoden 1994 niin ikään laiha jäneen kesämatkailusesongin jälkeen kaupungin kulttuurilautakunta päätti sulkea näyttelyn. (Nokian kaupunki 17.10.1994.) Myöskään Tangon ja Viihteen Hovin näyttelyissä ei enää myöhemmin vuosina ylletty ensimmäisen, kesällä 1995 pidetyn Olavi Virta-näyttelyn kävijälukuihin (TVH4).

Epävakaan organisatorisen aseman ohella musiikkikeskusten toiminnan edellytyksiä heikensivät suunnittelun ja budjetoinnin lyhytjänteisyys, mikä on Bakerin ja Huberin (2015, 992–993) mukaan tyypillistä kertalahjoitusten ja avustusten varassa toimiville populaarimusiikin kulttuuriperinnön itsenäisille instituutioille. Rahoituksen epävakaas rajoitti myös mahdollisuuksia henkilökunnan palkkaamiseen, mikä rajoitti puolestaan mahdollisuuksia kehittää toimintaa edelleen.⁸ Haastateltava arvioi Viihdekeskus Emman sulkemiseen johtaneiden haasteiden kasautumista:

Koska meillä ei ensinnäkään, ei ollu niitä resursseja, ei ollu henkilöresursseja, ei ollu taloudellisia resursseja. Ja tuota, mä luulen, että siinä nää taustatahot odotti sitä, että toi tuo näyttely lähtisi vetämään. Ja heillä oli epärealistisia odotuksia myös niitten tuottojen suhteen [...] täysin epärealistisia. (VKE1.)

Musiikkikeskusten sulkeminen laittoi niiden tallentamat esineet liikkeeseen. Toiminnan päättyminen toi muutoksia paitsi esineiden fyysiseen sijaintiin myös funktioihin, joita niihin oli keskusten institutionaalisessa kehyksessä kiinnitetty. Viihdekeskus Emman sulkemisen jälkeen Seinäjoen musiikinäyttelyssä nähtiin muun muassa Nokialla esitellyt Dannyn ja Katri Helenan esiintymisasut, Kirkan palkinnot ja Juice Leskisen kirjoituskone sekä Dingo-yhtyeen solistin Pertti Neumannin vastaanottamia fanilahjoja ja -kirjeitä (*Ilkka* 18.4.1997). Viimeistään Tangon ja Viihteen Hovin sulkemisen jälkeen suuri osa musiikkikeskusten tallentamista aineellisista jäljistä kävi kuitenkin läpi muutoksen, jossa jälkien julkinen kulttuuriperintö-funktio väheni tai purkautui kokonaan.

Lauren Istvandy (2021, 339) toteaa musiikkiperinnön katoamista käsittelevässä artikkelissaan, että kulttuuriperintöinstituutioiden vaihtelevat toiminnanmahdollisuudet vaikuttavat siihen, millainen pääsy erilaisille käyttäjille muodostuu kokoelmiin. Musiikkikeskusten kokoelmaesineiden kulttuuriperintöfunktion purkautumista voikin havainnoida muutoksena niiden julkisuuden asteessa. Muutos kosketti esimerkiksi niitä muusikoiden lainaamia

8 Viihdekeskus Emman päivittäisestä toiminnasta vastasi yksin toiminnanjohtaja sekä kuusi aktiivista opasta (Suomalainen viihdekeskussäätiö 1990; VKE1). Tangon ja Viihteen Hovin loppuvaiheessa näyttelykeskuksessa työskenteli ainoastaan näyttelysihteeri, jonka työnkuvaan sisältyi samanaikaisesti Seinäjoen Tangomarkkinoiden tiedotustehtäviä (TVH4).



esineitä, jotka musiikkikeskusten sulkemisen jälkeen palautuivat alkuperäisille omistajilleen ja siten takaisin yksityisen piiriin. Seinäjoen Tangomarkkinoiden omistuksessa säilyneet dokumentit ja esineet lukeutuvat puolestaan nykyisin tangofestivaalin arkistokokoelmaan. Vaikka Tangomarkkinat on pyrkinyt pitämään kokoelman avoimena esimerkiksi tutkijoille ja kulttuuriperintöalan ammattilaisille, on musiikkikeskuksen sulkeminen rajoittanut ennen kaikkea suuren yleisön pääsyä kokoelmaan.

Säilyneiden aineellisten jälkien institutionaalisen statuksen menetys ei kuitenkaan ole ollut kaikissa tapauksissa lopullista, mistä kertoo jo Viihdekeskus Emman esineistön siirtyminen osaksi Tangon ja Viihteen Hovin näyttelyä. Seinäjoen Tangomarkkinat on myös vuosien varrella lainannut festivaalin arkistossa säilyneitä dokumentteja, valokuvia ja esineitä erilaisiin näyttelyihin ja kirjajulkaisujen kuvitukseksi. Heti musiikkikeskuksen sulkemisen jälkeisenä vuonna Olavi Virta -kokoelman valokuvia nähtiin siirtonäyttelyissä Asikkalassa ja Naantalin kylpylässä ja festivaali lainasi tangokuningattarien pukuja Etelä-Pohjanmaan Maakuntamuseon vaatenäyttelyyn (*"Olavi Virta -siirtonäyttely Naantalin kylpylään"* 17.4.2002; *"Sopimus pukujen lainasta"* 4.6.2002; *"Toivo Kärkeä juhliitaan jälleen Asikkalassa"* 28–29.6.2002).

Olavi Virran satavuotisjuhlavuonna 2015 Seinäjoen museot järjesti yhteistyössä Seinäjoen Tangomarkkinoiden kanssa kaupungin museokohteisiin lukeutuvassa Suojeluskunta- ja Lotta Svärd -museossa näyttelyn *"Olavi Virta – Matka Rintamaradion esiintyjästä kaikkien aikojen solistitähdeksi"* (YLE 8.7.2015). Ennen näyttelyä Seinäjoen museoiden edustaja järjesti ja listasi festivaalin arkistokokoelman. Koska lopullinen aineiston luettelointi on kuitenkin vielä tekemättä, kokonaiskuva musiikkikeskushankkeen jäljiltä säilyneestä, takaisin luovutetusta tai mahdollisesti hävinneestä materiaalista on puutteellinen (TVH1).⁹ Yhteistyö tangofestivaalin ja museon välillä on kuitenkin lisännyt kokoelman käytettävyyttä ja parantanut kokoelmaobjektien säilymisen edellytyksiä. Vuonna 2018 Seinäjoen Tangomarkkinoiden Olavi Virta -kokoelman esineitä nähtiinkin jälleen Musiikkimuseo Famen ensimmäisessä kunniagallerianäyttelyssä, johon laulaja oli nimitetty ensimmäisten joukossa edellisenä vuonna (TVH2). Suljetun musiikkikeskuksen kokoelmaobjektien paluu yleisön saataville kertoo esineisiin liitetyn historiallisen todistusvoiman sitkeydestä ja toisaalta sen muuntuvuudesta erilaisten toimijoiden tarpeisiin.

Sen sijaan valtaosa musiikkikeskuksiin liittyneestä aineettomasta tiedosta ja käytännöistä katosi lopullisesti keskusten sulkemisen jälkeen. Tämä tukee Sarah Bakerin ja Jez Collinsin huomiota, jonka mukaan itsenäisiin populaarimusiikin kulttuuriperintöinstituutioihin paikantuva vernakulaari, käytäntöihin ja kokemukseen perustuva tieto on erityisessä vaarassa kadota (Baker ja Collins 2015, 984). Myös musiikkikeskuksista säilyneisiin esineisiin ja dokumentteihin liittyvä omistajahistoria on kokoelmien hajaantumisen ja muuton myötä pirstaloitunut ja monelta osin kadonnut (vrt. Istvandy 2021, 335). Kontekstuaalisen ja käytännön tiedon katoamista selittää myös se, että itsenäisinä toimijoina musiikkikeskuksilta puuttui julkisten instituutioiden toimintaa jäsentävä systemaattisuus ja dokumentointivelvoite. Vihjeitä musiikkikeskuksiin paikantuneista käytännöistä tarjoavat yksittäiset arkistodokumentit, kuten Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkistossa säilynyt Tangon ja Viihteen Hovin vieraskirja. Pääasiassa keskusten sulkeminen on kuitenkin johtanut musiikkikeskuksiin liittyneiden

9 Esimerkiksi Seinäjoen museoiden edustaja ei onnistunut paikantamaan huopahattua ja huivia, jotka oli aikaisemmassa yhteydessä listattu Olavi Virta -esineistöön kuuluviksi (TVH1).



Kuva 6. Juice Leskisen muotokuva jäi Nokialle. Kuva: AP, Nokianvirran lukio.

aineettomien käytäntöjen ja tiedon häviämiseen niin, että niistä on mahdotonta jälkepäin muodostaa kokonaisvaltaista käsitystä.

Viihdekeskus Emman kohdalla kyse on Seinäjoen musiikkikeskusta laajemmasta instituutionaalisen musiikkiperinnön ja siihen liittyvän tiedon katoamisesta. Koska suurin osa keskuksen toteutuneesta toiminnasta – käytännössä keskuksen perusnäyttely – oli rakentunut ainutkertaiselle audiovisuaalisten elementtien ja fyysisten jälkien yhdistelmälle, myös valtaosa musiikkikeskukseen sijoittuneesta kulttuuriperinnöstä hävisi näyttelyn purkamisen myötä. Musiikkikeskuksen esineistön hajautumisesta ja hupenemisesta kertoo se, että kun Seinäjoen Tangomarkkinoiden edustajat saapuivat Nokialle muuttamaan viihdekeskuksen jäämistöä, jäljellä oli enää ”pakettiautollinen” materiaalia (TVH3). Nokialle viihdekeskushankkeesta jäi vain yksi näkyvä muistuttaja: Juice Leskisen marmorimuotokuva, joka Nokian kaupungin taidekokoelmaan kuuluvana rajautui kaupan ulkopuolelle. Tutkimuksen aineistonkeruun aikaan veistos oli sijoitettu Nokianvirran lukion kirjastoon (ks. kuva 6).

Johtopäätökset

Olen edellä tarkastellut Viihdekeskus Emman ja Tangon ja Viihteen Hovin identiteettiä, toimintaa ja toiminnan päättymistä laadullisen analyysin keinoin. Osoitin, että musiikkikeskusten identiteetin muodostuksessa oli useita piirteitä, joita voi pitää 1900-luvun lopun kulttuuri- ja tiedekeskuksille ominaisina. Niihin lukeutuvat panostus elämykselliseen yleisökokemukseen sekä luottamus tuon panostuksen potentiaaliin tuottaa taloudellista lisäarvoa. Erityisesti Viihdekeskus Emman budjetoinnissa epärealistinen arvio lipputuloista oli asia, joka koitui lopulta sen jatkon kannalta kohtalokkaaksi.

Osoitin myös, että musiikkikeskusten tavassa rakentaa niiden identiteettiä ja missiota oli ominaisuuksia, joiden tarkasteluun useita vuosia hankkeiden päättymisen jälkeen kehittynyt populaarimusiikin kulttuuriperinnön tutkimussuuntaus tarjoaa avaimia. Media- ja



musiikintutkija Paul Longin (2018, 130) käsitteellistystä lainaten musiikkikeskushankkeet edustavatkin eräänlaista populaarimusiikin "esiperintöä", jonka tarkastelu voi auttaa ymmärtämään myös nykyistä musiikilliseen menneisyyteen kohdistuvaa vaalivaa toimintaa. Esimerkiksi Musiikkimuseo Famen sulkemista vuonna 2024 edeltäneet vaiheet muistuttavat osin Viihdekeskus Emman toiminnassa ilmenneitä haasteita. Myös yksityisenä perustetun Musiikkimuseo Famen sulkemista edelsi vuonna toteutettu muutos osakeyhtiöstä voittoa tavoittelemattomaksi organisaatioksi, minkä odotettiin parantavan museon rahoitustilannetta. Museo ei kuitenkaan onnistunut saamaan lisärahoitusta ja sen taustaorganisaatio hakeutui konkurssiin keväällä 2024 (*Helsingin Sanomat* 2.5.2024).

Analyysini suomalaisista musiikkikeskuksista tukee erityisesti Les Robertsin ja Sara Coheinin esittämiä näkemyksiä populaarimusiikin itseauktorisoiduista instituutioista. Musiikkikeskuksilla oli myös useita yhteisiä piirteitä Sarah Bakerin ja Alison Huberin määrittämien tee-se-itse-instituutioiden kanssa – sillä erotuksella, etteivät musiikkikeskukset nojanneet vapaaehtoistyövoimaan. Artikkelissa täydensin aikaisempia populaarimusiikin itsenäisten kulttuuriperintöinstituutioiden toiminnankuvauksia turvaamisen, yhteen liittämisen ja liikkuttamisen teemoilla.

Kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa kuvailtujen itsenäisten kulttuuriperintöinstituutioiden tavoin myös suomalaiset musiikkikeskukset tavoittelivat toimintansa vakiinnuttamista. Siinä nostalgialla oli erityinen merkitys. Kyse ei ollut vain ylevältä kuulostavasta julkisuuspuheesta, vaan nostalgia palveli musiikkikeskusten toiminnassa strategista tarkoitusta: ne pyrkivät vahvistamaan asemaansa kansallisella kulttuuriperintökentällä. Musiikkikeskusten esimerkki kannustaakin lähestymään nostalgiaa ei ainoastaan teoreettisena käsitteenä vaan laajalle levinneenä populaarina terminä, jota kulttuuriperintökentän toimijat operationalisoivat omista tavoitteistaan käsin.

Tutkimus myös laajentaa aikaisemmassa tutkimuksessa esitettyjä näkemyksiä populaarimusiikin kulttuuriperinnön prekaarisuudesta (Istvandy 2012; Istvandy ja Cantillon 2019; Peltomäki ja Sivula 2023) ja syventää huomioita haasteista, joita erityisesti itsenäisillä instituutioilla on toimintansa ja kokoelmiensa jatkuvuuden turvaamisessa (Baker ja Collins 2017). Suomalaisten musiikkikeskusten kohdalla prekaarisuus oli monella tavalla niiden identiteetinmäärittelyä ja toimintaa leimaavaa ja jatkui läpi hankkeiden keston johtaen lopulta toiminnan päättymiseen. Prekaarisuus ilmenee myös musiikkikeskusten tallentamien kokoelmaesineiden liikkeenä ja niihin kytkeytyvän tiedon haavoittuvuutena, joita keskusten sulkemisen jälkeiset tapahtumat valaisevat:

Ensinnäkin musiikkikeskuksen sulkeminen toi muutoksia niiden tallentamien aineellisten jälkien sijainteihin ja funktioihin. Osa musiikkikeskusten keräämistä esineistä menetti keskusten lakkauttamisen myötä statuksensa kulttuuriperintöobjekteina. Säilyneet esineet ja dokumentit kuitenkin säilyttivät myös mahdollisuuden uudelleen ilmaantumiseen kulttuuriperintönä uusissa konteksteissa, mistä todistaa Seinäjoen Tangomarkkinoiden Olavi Virta -kokoelman esineisiin ja dokumentteihin kerta toisensa jälkeen kohdistuva kiinnostus. Kokoelman arvoa ei olekaan kyseenalaistettu julkisessa eikä kulttuuriperintöalan sisäisessä keskustelussa.¹⁰ Ammattimaisten musiikkiarkistojen edustajat ovat vuosien varrella kom-

10 Viimeksi mainitulla viitataan Musiikkiarkiston johtajana toimineen Janne Mäkelän kanssa syksyllä 2023 käymääni henkilökohtaiseen tiedonvaihtoon.



mentoineet mediassa huolestuneesti Seinäjoen Tangomarkkinoiden edellytyksiä taata sen omistaman Virta-kokoelman säilyminen (Yle 10.6.2014). Mikäli kokoelman esineet ja dokumentit säilyvät, on kuitenkin todennäköistä, että ne esiintyvät näyttelyissä ja historiateosten sivuilla myös tulevaisuudessa.

Musiikkikeskuksiin paikantuneille käytännöille ja tiedolle keskusten alasajo osoittautui kohalokkaammaksi. Toisin kuin materiaaliset jäljet, ne eivät enää ole sellaisinaan palautettavissa toisten instituutioiden käyttöön tai tutkimuksen kohteeksi. Tällaisen käytännöllisen tiedon tallentaminen olisi kuitenkin tarpeellista, mikäli tavoitteena on saavuttaa laajempi ja toisaalta täsmällisempi kuva (populaari)musiikin kulttuuriperinnön toimijakentästä ja toimijoiden tekemästä työstä. Julkisesta muistista pitkälti pyyhkiytyneiden musiikkikeskusten tapaus johdatteleekin tutkijoita kiinnittämään jatkossa huomiota erilaisiin yksilöllisiin tapoihin, joilla sekä itsenäiset että julkiset kulttuuriperintöinstituutiot tällä hetkellä tuottavat ja ylläpitävät musiikkiperintöä.

Tutkimusaineistot

Haastattelut

VKE1 Haastattelu 25.8.2023. Kesto 00:49:02.

VKE2 Haastattelu 7.9.2023. Kesto 01:12:08.

VKE3 Haastattelu 15.9.2023. Kesto 00:48:30.

TVH1 Haastattelu 19.5.2023. Kesto 01:21:03.

TVH2 Haastattelu 23.5.2023. Kesto 01:12:16.

TVH3 Haastattelu 21.6.2023. Kesto 00:39:47.

TVH4 Haastattelu 9.10.2023. Kesto 00:55:37.

Haastattelutallenteet ja -litteroinnit ovat kirjoittajan hallussa.

Medialähteet

Heinänen, Liisa. 1990. "Matka muistoihin virkistää." *Aamulehti* 17.11.1990.

Ilkka. 1995. "Tangoyhdistys otti siipiensä suojaan viihdemusiikin." 22.6.1995.

Ilkka. 1995. "Olavi Virran muisto elää näyttelyssä." 5.7.1995.

Ilkka. 1997. "Dannyn vaatteet sovussa Kirkan pystien kanssa." 18.4.1997.

Iltä-Sanomat. 1993. "Koivuniemen kohumekko museoon." 27.2.1993.

Juankosken Sanomat. 1992. "Juice nyt myös marmoripäisenä." 6.2.1992.

Kangaspunta, Seppo. 1989. "Kotimaisen viihteen keskus Nokialle." *Nokian Uutiset* 14.8.1989.

Kangaspunta, Seppo. 1990. "Emma avaa audiovisioaittansa." *Nokian Uutiset* 23.11.1990.

Kangosjärvi, Jaakko. 1991. "Viihde on pian museotavaraa." *Helsingin Sanomat* 8.1.1991.



- Keskipojhanmaa* [STT]. 1995. "Virta-näyttely tangomarkkinoilla." 2.7.1995.
- Koskela, Elina. 1997. "Iskelmä osa elämää." *Pohjalainen, Tango-liite* 10.7.1997.
- Koski Markku. 2002. "Tuotteena." *Helsingin Sanomat* 21.7.2002. <https://www.hs.fi/feature/art-2000004067923.html>. Luettu 9.4.2025.
- Kuoppamäki, Kai. 1998. "Tangon ja viihteen hovi tarjoaa elämyksiä." *Tango-Ilkka* 1998.
- Leiwo, Hannele. 2015. "Ainutlaatuinen Olavi Virta -näyttely on valmis – miljöönä Suojeluskuntamuseo Seinäjoella." *Yle* 8.7.2015. <https://yle.fi/a/3-8139294>. Luettu 9.4.2025.
- Liuhalta, Jaana-Stiina. 1995. "Olavi Virralle oma museo." *Pohjalainen* 6.7.1995.
- Niemistö, Elina. 2014. "Olavi Virran henkilökohtaista perintöä lojuu varastossa Seinäjoella." *Yle* 10.6.2014. <https://yle.fi/a/3-7277969>. Luettu 7.4.2025.
- Nokian Uutiset*. 1993. "Rennyn lahjoitukset Viihdekeskus Emmaan." 31.3.1993.
- Nokian Uutiset*. 1993. "Kuuran kukka siirtyi historiaan." 20.8.1993.
- Paananen, Erkki. 1993. "Nokian Emma-museo esittelee suomiviihteen historiaa." *Helsingin Sanomat* 1.3.1993.
- Takala, Satu. 2002. "Säästölinja lääkkeeksi Tangomarkkinoille." *Ilkka* 26.5.2002.
- Tango-Ilkka*. 1997. "Jarin saamat pikkuhousut Virta-museossa."
- Tapana, Erja. 1997. "Saulin muistotaulu tangomuseoon." *Turun Sanomat, Tango-Sanomat* 21.5.1997.
- Tuomisto, Matti. 2002. "Tangomarkkinoiden vastuuvapaus jatkokokoukseen." *Ilkka* 28.5.2002.
- Tynjälä, Toive. 1995. "Virran elämäнкаari näyttille Seinäjoella." *Demari* 5.7.1995.
- Uusi Suomi*. 1991. "Nostalgiamatka suomalaiseen viihteeseen." 15.6.1991.
- Vahtera, Jasmin. 2024. "Musiikkimuseo Fame hakeutui konkurssiin." *Helsingin-Sanomat* 2.5.2024. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000010399394.html>. Luettu 7.4.2025.

Asiakirjat

Nokian kaupunginarkisto

- Nokian kaupunki. 1994. "Suomalaisen viihdemusiikin audiovisuaalinen Emma-näyttely." Kulttuurikeskus 17.10.1994. Kaisa Kirkko-Jaakkolan Rytmi-instituutille osoittama kirje.
- Nokian kylpylähotelli, Oy Nokian kaupunki ja Suomi-Viihde ry. 1990. "Sopimus." *Nokialla* 28.2.1990.
- Nokian Matkailu Oy. 1992. "Selvitys Viihdekeskus Emman taloudellisista ja hallinnollisista ongelmista." Hallituksen kokous 5.3.1992. Esittelijänä vs. kulttuuritoimenjohtaja Erkki Renvall.
- Nokian Matkailu Oy. 1993. "Suomiviihteen museon pukukokoelma sai täydennystä." *Tiedote* 26.2.1993.
- Suomalainen viihdekeskussäätiö. Ajoittamaton. "Toimintakertomus vuodelta 1990."
- Suomen Museoliitto. 1991. "Suomalainen viihdekeskussäätiö." 27.3.1991.
- Suomi-Viihde ry. 1989. "Suomalaisen viihteen näyttely ja toimintakeskus Nokialle." *Tiedote* 10.11.1989.
- Suomi-Viihde ry. Ajoittamaton. "Suomalaisen viihteen keskus Nokialle."
- Suomi-Viihde ry. Ajoittamaton. "Suomi-Viihde ry säännöt."
- Viihdekeskus Emma. 1991. "Selvityksiä ja suunnitelmia." 2/1991. Erkki Renvall.
- Viihdekeskus Emma. Ajoittamaton. "Toiminnan sisällön määrittelyä." Erkki Renvall.
- "Viihdekeskus Emma." Ajoittamaton esite.
- Viihdekeskus Emma. Ajoittamaton. "Viihdekeskus Emman näyttelyn suunnitelma." Markku Rahikkala.



Seinäjoen Tangomarkkinoiden arkisto

"Olavi Virran jälkeen jäänyt materiaali." Ajoittamaton luettelo.

"Olavi Virta -siirtonäyttely Naantalalin kylpylään." Esineluettelo 17.4.2002.

Paikallismuseon kenttäkortteja. Syyskuu 2001.

"Tangon & Viihteen Hovi." Ajoittamaton esite.

"Toivo Kärkeä juhliitaan jälleen Asikkalassa 28–29.6.2002." Ajoittamaton tiedote.

"Sopimus pukujen lainasta." Seinäjoen Tangomarkkinat Oy ja Etelä-Pohjanmaan Maakuntamuseo 4.6.2002.

Havainnointimuistiinpanot ja valokuvadokumentaatio

Kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

Baker, Sarah, toim. 2015. *Preserving Popular Music Heritage. Do-it-Yourself, Do-it-Together*. New York: Routledge.

Baker, Sarah. 2017. *Community Custodians of Popular Music's Past: A DIY Approach to Heritage*. Abingdon ja New York: Routledge.

Baker, Sarah ja Jez Collins. 2015. "Sustaining Popular Music's Material Culture in Community Archives and Museums." *International Journal of Heritage Studies* 21(10): 983–996. <https://doi.org/10.1080/13527258.2015.1041414>

Baker, Sarah ja Jez Collins. 2017. "Popular Music Heritage, Community Archives and the Challenge of Sustainability." *International Journal of Cultural Studies* 20(5): 476–491. <https://doi.org/10.1177/1367877916637150>

Baker, Sarah ja Alison Huber. 2013. "Notes Towards a Typology of the DIY Institution: Identifying Do-it-Yourself Places of Popular Music preservation." *European Journal of Cultural Studies* 16(5): 513–530. <https://doi.org/10.1177/1367549413491721>

Baker, Sarah ja Alison Huber. 2015. "Saving 'Rubbish': Preserving Popular Music's Material Culture in Amateur Archives and Museums." Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, toimittaneet Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 112–124. Oxford: Routledge.

Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, toim. 2018. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Abingdon ja New York: Routledge.

Bennett, Andy ja Susanne Janssen. 2016. "Popular Music, Cultural Memory, and Heritage." *Popular Music and Society* 39(1): 1–7. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1061332>

Boym, Svetlana. 2007. "Nostalgia and its Discontents." *Hedgehog Review* 9(2): 7–18.

Brabazon, Tara ja Stephen Mallinder. 2006. "Popping the Museum: The Cases of Sheffield and Preston." *Museum & Society* 4(2): 96–112. <https://doi.org/10.29311/mas.v4i2.81>

Brandellero, Amanda, Susanne Janssen, Sara Cohen ja Les Roberts. 2014. "Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity." *International Journal of Heritage Studies* 20(3): 219–223. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.821624>



- Braun Virginia ja Victoria Clarke. 2006. "Using Thematic Analysis in Psychology." *Qualitative Research in Psychology* 3(2): 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Burgoyne, Robert. 2003. "From Contested to Consensual Memory: The Rock and Roll Hall of Fame Museum." Teoksessa *Memory, History, Nation: Contested Pasts*, toimittaneet Katharine Hodgkin ja Susannah Radstone, 208–220. Lontoo: Routledge.
- Coffey, Amanda. 2014. "Analysing Documents." Teoksessa *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis*, toimittanut Uwe Flick, 367–379. Los Angeles: SAGE.
- Cohen, Sara. 2013. "Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture." *International Journal of Cultural Policy* 19(5): 576–594. <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.676641>
- Cohen, Sarah, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, toim. 2015. *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. New York ja Lontoo: Routledge.
- Collins, Jez ja Oliver Carter. 2015. "'They're not pirates, they're archivists': The Role of Fans as Curators and Archivists of Popular Music Heritage." Teoksessa *Preserving Popular Music Heritage: Do-It-Yourself, Do-It-Together*, toimittanut Sarah Baker, 126–138. New York: Routledge.
- Fairchild, Charles. 2018. "Caught Between the Spectacular and the Vernacular: The Illusory Demos of the Popular Music Museum." *Music & Politics* 12(2). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0012.203>
- Gronow, Pekka. 2010. *Musiikkimuseon perustamissuunnitelma*. Helsinki: Suomen Kevyen musiikin museon kannatusyhdistys ry.
- Gronow, Pekka. 2023. "Viola, Fenno ja Fono musiikin tutkimuksen lähteinä." *Musiikki* 53(2): 49–59. <https://doi.org/10.51816/musiikki.131303>
- Hakamäki, Matti Hakamäki ja Lauri Oino, toim. 2015. *MUMU. Suomen musiikkimuseo -yhdistyksen vuosikirja 1(2015)*. Suomen Musiikkimuseo ry – Finlands Musikmuseum r.f.
- Hakamäki, Matti Hakamäki ja Lauri Oino, toim. 2016. *MUMU. Suomen musiikkimuseo -yhdistyksen vuosikirja 2(2016)*. Suomen Musiikkimuseo ry – Finlands Musikmuseum r.f.
- Hannigan, John. 2005 [1998]. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Hartmann, Benjamin ja Katja H. Brunk. 2019. "Nostalgia Marketing and (Re-)Enchantment." *International Journal of Research in Marketing* 36(4): 669–686. <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2019.05.002>
- Harrison, Rodney. 2012. *Heritage: Critical Approaches*. Lontoo: Routledge.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Helena Hurme. 1979. *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ikäheimo, Janne. 2021. "Populaarimusiikista perinnöksi – havainnot musiikkimuseo Famesta." *Musiikki* 51(1): 160–175. <https://musiikki.journal.fi/article/view/107360/62792>
- Istvandity, Lauren. 2021. "How Does Music Heritage Get Lost? Examining Cultural Heritage Loss in Community and Authorised Music Archives." *International Journal of Heritage Studies* 27(4): 331–343.
- Istvandity, Lauren ja Zelmarie Cantillon. 2019. "The Precarity of Memory, Heritage and History in Remembering Popular Music's Past." Teoksessa *Remembering Popular Music's Past: Memory-Heritage-History*, toimittaneet Lauren Istvandity, Sarah Baker ja Zelmarie Cantillon, 1–8. Lontoo: Anthem Press.
- Jacobsson, Katarina. 2020. "Analysing Documents Through Fieldwork." Teoksessa *Qualitative Research*, toimittanut David Silverman, 167–183. Lontoo: SAGE Publications.



- Juchartz, Larry ja Christy Rishoi. 1997. "Rock Collection: History and Ideology at the Rock and Roll Hall of Fame." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 19(2–3): 311–32. <https://doi.org/10.1080/1071441970190210>
- Le Guern, Philippe. 2015. "The Heritage Obsession: The History of Rock and Challenges of 'museum mummification': A French Perspective." Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, toimittaneet Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 28–41. Oxford: Routledge.
- Leonard, Marion. 2007. "Constructing Histories Through Material Culture: Popular Music, Museums and Collecting." *Popular Music History* 2(2): 147–167. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i2.147>
- Leonard, Marion ja Robert Knifton. 2015. "Engaging Nostalgia: Popular Music and Memory in Museums." Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*, toimittaneet Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 160–173. Oxford: Routledge.
- Leonard, Marion ja Robert Knifton. 2017. "A Critical Survey of Museum Collections of Popular Music in the United Kingdom." *Popular Music History* 10(2): 171–191. <https://doi.org/10.1558/pomh.33288>
- Long, Paul 2018. "What is Popular Music Cultural Heritage?" Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toimittaneet Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, 121–133. Abingdon ja New York: Routledge.
- Long, Paul, Sarah Baker, Zelmarie Cantillon, Jez Collins ja Raphaël Nowak. 2019. "Popular Music, Community Archives and Public History Online: Cultural Justice and the DIY Approach to Heritage." Teoksessa *Community Archives, Community Spaces: Heritage, Memory and Identity*, toimittaneet Jeannette Bastian ja Andrew Flinn, 97–112. Lontoo: Facet Publishing.
- Mäkelä, Asko. 2010. "Keräilyn intohimosta erikoismuseoksi." Teoksessa *Suomen museohistoria*, toimittaneet Susanna Pettersson ja Pauliina Kinanen, 213–222. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mäkelä, Heidi Henriikka ja Lotte Tarkka. 2022. "Sopimatonta: Seksuaalisuuteen liittyvien kalevalamittaisten runojen perinnöllistäminen Suomessa 1818–1997." *Elore* 29(2): 34–58. <https://doi.org/10.30666/elore.121473>
- Mäkelä, Janne. 2015. *Musiikkiarkistot Suomessa*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Nowak, Raphaël ja Sarah Baker. 2018. "Popular Music Halls of Fame as Institutions of Cultural Heritage." Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toimittaneet Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, 283–293. Abingdon ja New York: Routledge.
- Peltomäki, Anna ja Anna Sivula. 2023. "Pervasive and Precarious Popular Music Heritage: Case study of Juice Leskinen's Square." *WiderScreen* 26(1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/pervasive-and-precarious-popular-music-heritage-case-study-of-juice-leskinens-square/>
- Roberts, Les ja Sara Cohen. 2014. "Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework." *International Journal of Heritage Studies* 20(3): 241–261. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>
- Saarelainen, Juhana. 2012. "Konteksti ja kontekstualisoiminen." Teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, toimittaneet Asko Nivala ja Rami Mähkä, 144–268. Turku: k&h.



- Sivula, Anna. 2015. "Tilaushistoria identiteettityönä ja kulttuuriperintöprosessina: paikallisen historiapolitiikan tarkastelua." *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 1(1): 56–69. <https://doi.org/10.17409/kpt.v1i1.106>
- Smith, Laurajane. 2007. *Uses of Heritage*. Oxford: Routledge.
- Teräväinen, Pentti. 2022. *Aina viihteen puolella: Musiikkihistoriaa viihteen ja musiikin ongelma- ja viihdekäyttäjille*. Tampere: Discopress Oy.
- Vaismoradi, Mojtaba, Jacqueline Jones, Hannele Turunen ja Sherrill Snelgrove. 2016. "Theme Development in Qualitative Content Analysis and Thematic Analysis." *Journal of Nursing Education and Practice* 6(5): 100–110. <http://dx.doi.org/10.5430/jnep.v6n5p100>
- Vilkuna, Janne. 2021. "Yhteinen kulttuuriperintömme." Teoksessa *Museologia tänään*, toimittanut Pauliina Kinanen, 12–41. Helsinki: Suomen Museoliitto.
- Walsh, Kevin. 1992. *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. Lontoo: Routledge.

Kiitokset

Kiitän tutkimukseen osallistuneita haastateltavia ajasta ja avuliaisuudesta sekä kahta anonymia vertaisarvioijaa ja erikoisnumeron toimittajia kehittävstä palautteesta. Tutkimusta ovat rahoittaneet Emil Aaltosen Säätiö ja Seinäjoen Yliopistokeskus.

FM Anna Peltomäki on väitöskirjatutkija Turun yliopiston Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelmassa.