

Fasismien affektiivinen perintö

Allegoriana, parodiana, provokaationa ja eksploitaationa suomalaisessa rockmusiikissa 1970-luvulla



Kari Kallioniemi

Suomalaisen fasismien perintö on viime vuosina ollut laajan keskustelun ja tutkimuksen kohteena. Aihe on ensisijaisesti kiinnittynyt sisällissodan, 1930-luvun fasististen liikkeiden ja toisen maailmansodan perinnön ympärille sekä niihin liittyvän historiallisen muistin aktivoitumiseen. Tämä artikkeli pohtii fasismien kulttuurisen perinnön ja sen synnyttämien affektien käsittelyä 1970-luvun rock-musiikin aineistossa. Millaisin affektiivisin eksploitaation, provokaation, parodian ja allegorian keinoin kappaleet lähestyivät tabuksi koettua aihetta?

Juice Leskinen julkaisi vuonna 1976 provokatiivisesti nimetyn albumin *Keskitysleirin ruokavalio*. Veikko Huovisen parodisen Adolf Hitler-elämäkerran, *Veitikka: A. Hitlerin elämä ja toiminta* (1971), inspiroima levykokonaisuus sisälsi kolme natsismien perintöön viittaavaa kappaletta. Ne pyrkivät mustan huumorin ja keskitysleiri-allegorian avulla kommentoimaan Juicen kokemuksia rocktähteydestä ja -teollisu-

desta. Näiden synnyttämä joukkohysteria ja massapsykoosi (Heikkinen 2014, 202; Lipponen, Tuominen & Wallenius 2020, 101–103) vertautuivat Juicen taiteellisessa näkemyksessä fasismien ja natsismien pyrkimykseen ihmisten alistamisessa. Myös suomalainen järjestöaktivismi ja tarve olla erilaisten organisaatioiden jäsenenä rinnastuivat Juicen teksteissä autoritäärisyyden ohjaamaan massakäyttäytymiseen.

Keskitysleirin ruokavalio -kappale rullaa 1970-luvun progressiivisen taide-rockin tyyllillä eteenpäin, ja sen musiikillinen sisältö on linjassa raivokkaan ja kyynisen riittelyn kanssa: ”täällä kaikkia viilataan linssiin/täällä ooksi voisi muuttaa aan”.

Oletan, että Juice ei valinnut sattumalta keskitysleiri-allegoriaa turhautumistensa ja kyynisen yhteiskunta-analyysin välineeksi. Fasismien ja natsismien

ideologian ja estetiikan käsittely suomalaisessa (populaari)kulttuurissa toisen maailmansodan jälkeen oli yhteiskunnallisen tilanteen vuoksi tabu. Sodan lopputuloksen sanelema paine oli luonut suomalaiseseen yhteiskuntaan sosiaalilistamisen mallin, jossa suomalaisuuden nationalistista perintöä ei voitu työstää julkisuudessa, mutta toisaalta taas ”talvisota pyhittyi ikuseksi ja muuttumattomaksi” (Relander 1999, 199.) Nationalismi ideologiana hiipui ja ikään kuin piiloutui hyvinvointivaltion rakentamiseen, itsenäisyyspäivän juhlintaan, urheiluun, kotiseutuasteeseen ja kulttuuriin. Sen edustama ideologia arkipäiväistyi ja nationalismiin vähättelemisen synnytti yhteiskunnallisen ilmapiirin, jossa isänmaallisuuden ja patriotismin katsottiin olevan menneisyyteen kuuluvia ilmiöitä. Nationalismiin liittyviin tunteisiin oli täten helppo liittää tunkkaisuus ja koomisuus, joka saattoi herättää myös sääliä ja inhoa. Nämä tunteet kohdistuivat varsinkin runebergiläisiin tottelevaisuuden, kuuliaisuuden ja nöyryyden vaatimuksiin. (Relander 1999, 200.)

Fasismi ja natsismi edustivat nationalismiin liittyvien tunteiden äärimäisiä muotoja. Historioitsija Roger Griffinin (1995) mukaan fasismi kattaa poliittiset ideologiat, joiden myyttien ytimessä on populistinen usko kansakunnan uudelleensyntymiseen.¹ Täten

sen viehäytys ei perustu pelkästään kansallisen vallankumouksen ajatukseen politiikassa, vaan myös autoritääriiseen vaatimukseen määritellä kulttuuria ja taidetta. Vedoten kulttuurin rappioon fasismi esittää itsensä ratkaisuna tälle dekadenssille ja kykenevänä puhdistamaan kulttuurin. Luodessaan omat määritelmänsä oikealle taiteelle, kulttuurille ja kansakunnan historialle se loi myös puitteet tämän perinnön ristiriitaiselle affektiivisuudelle, joka on itsessään synnyttänyt potentiaalinen hätkähdyttää, hyväksikäyttää ja lumota vastaanottajaa kauan sen jälkeen kuin fasismien ja natsismin ideologia on menettänyt suurimman kiinnostavuutensa.

Hakusanoilla *natsi* ja *fasismi* löytyy suomalaisen musiikin tietokannasta niukalti mainintoja.² 14 kappaletta, joiden nimestä löytyy natsi, kuten *Natsit taitaavaassa* (Porin kisällit, 1971), *600 uusnatsia* (Liimanarina, 1989), *Juho, vanha natsi* (Sehr Schnell, 1978), *Natsit, natsit* (Pelle Miljoona & N.U.S., 1979), *Kytät on natsisikoja* (Kaaos, 1981), *Muotinatsit* (Rattus, 1982), *Natsit ja kommunistit* (Kaaos, 1982) ja *Keskitysleirin ruokavalio* -albumin kappale *Osapäivänatsi* (Juice Leskinen, 1976). Fasismi-sanan haku tuotti ainoastaan neljä kappaletta, kuten *Tango fasismien ja kapitalismin suhteesta* (KOM-teatteri, 1974) ja Välikausitakki-yhtyeen levytyks *Uusfasismia vastaan* (1978).

Kylmän sodan ajan itesesensuuri ja viralliset suhteet Neuvostoliittoon painoivat marginaaliin vaiettuja kysymyksiä Suomen roolista natsi-Saksan rinnalla toisessa maailmansodassa (Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 440–444). Pyrkimys olla käsittelemättä suomalaista nationalismia ja sen traumaattista perintöä johti suomettumisen ajan antifasistiseen viralliseen retoriikkaan, joka synnytti vastareaktion erityisesti populaarikulttuurissa. Sen parissa Suomi koettiin osaksi ei-sosialistisia maita, joissa vallitseva sanan- ja ilmaisunvapaus oli tärkeä liberaalin kulttuurin tunnusmerkki.

Vaikka natsismiin ja fasismiin kohdistunut parodia oli harvinaista valtakulttuurissa, oli *Veitikka*-romaani esimerkki satiirista, joka halusi käsitellä sananvapauden nimissä myös vaikeita aiheita. Käytännössä kuitenkin ihmisten arkipäivän kokemukset, mielipiteet ja mentaliteetit tulivat 1970-luvun suomettumisen aikana monella tapaa esiin valtakulttuurin ulkopuolella. Esimerkiksi Laura Saarenmaan (2015, 101–103) tutkimien 1970-luvun suomalaisien miestenlehtien sivuilla käsiteltiin natsismia ja sodan perintöä piittaamatta valtakulttuurin virallisesta retoriikasta ja esitettiin antikommunistisia mielipiteitä. Tämä tehtiin tietenkään ”perinteisen” miestenlehtien materiaalin sekaan piilotettuna.

Tämä artikkeli kysyy, miten 1970-luvun suomalainen rockmusiikki ilmensi fasismin perintöä. Aineistona ovat progressiivisten ja vaihtoehtoista Suomi-rockia 1970-luvulla edustaneiden Wigwam-yhtyeen ja laulaja-lauluntekijä Juice Leskisen sekä uuden aallon ja punk-rockin tyyliä edustaneiden artistien äänitteet, sisältäen musiikin ja sanoitukset. Aineisto analysoitiin taiteen ja kulttuurintutkimuksen intermediaalisen lähiluvun (Aho & Kärjä 2007) avulla. Analyysi keskittyy kysymykseen, miten aineiston affektiivinen sisältö merkityksellistyi 1970-luvun suomalaisessa kulttuurissa.

Fasismin lumo ja affektiivinen perintö populaarikulttuurin tutkimuksen kohteena

1950- ja 1960-luvuilta lähtien fasismin ja natsismin kuvastoa ja historiaa on hyödynnetty laajasti osana populaarikulttuuria (esimerkiksi elokuva, musiikki, sarjakuva ja pulp-kirjallisuus). Siksi tämän aineiston edustama kuva fasismin estetiikasta ja lumosta on noussut viime vuosina myös tutkimuksen kohteeksi (ks. Kingsepp 2008; Abbenhuis & Buttsworth 2010; Kallioniemi & Kärki 2021). Erityisesti fasismin voimakkaan visuaalisen ja kulttuurisen kielen kommentointi, taiteellinen hyödyntäminen

ja eksploitaatio ovat olleet analyysin keskiössä (Magilow ym. 2012). Juuri fasismin symbolikieli ja yleinen visuaalinen ilme (puvut, näyttämöllepano, joukko-tilaisuuksien speaktaakkeliluonne) sekä yhteydet esoteriaan ovat luoneet oman lumoavan affektiivisen maailmansa. Lumon lisäksi fasismin ja natsismin kulttuurinen kieli ja esteettinen perintö ovat pyrkineet hätkähdyttämään ja provo-soimaan, mikä on avannut tien myös fasismin parodialle ja eksploitaatiolle sekä sitä kautta sen ideologisen perinnön vähättelylle.

1970-luvun alussa esseisti Susan Sontag kirjoitti kolmannen valtakunnan propagandaohjaajan Leni Riefenstahlin urasta sodan jälkeen. Sontag katsoi, että Riefenstahl puhdistettiin natsisyytöksistä ihailemalla hänen sodanjälkeistä valokuvataidettaan. Tässä yhteydessä hän kiinnitti huomiota myös erityiseen fasismin *fasinaatioon*. Se kumpusi Sontagin mukaan uudesta kiinnostuksesta fasismia ja sen utooppista estetiikkaa kohtaan ja natsismiin yhdistettyyn erotiikkaan, joka huokui sen johtajien esiintymisestä, SS-uniformujen elegantista sadomasokismista sekä massakokousten hurmoksesta. Fasismi synnytti Sontagin mukaan nuorissa ja yliopisto-opiskelijoissa samankaltaista lumoa kuin irrationaalisuus, kauhu, vampyyrit ja okkultismi. (Sontag 1975, 305–325.) Samoihin

aikoihin lisääntynyt tietoisuus ja tutkimus holokaustista lisäsi tätä inhon, järkytyksen ja lumon yhteisvaikutusta ja synnytti sekä aihetta käsitteitä antifasistisiksi tarkoitettuja taide-elokuvia (esim. *Nightporter*, Lilliana Cavani, 1974) että natsiploitaatiota (ks. mm. Mailänder 2012, 175–198).

Fasismin ja natsismin synnyttämät voimakkaat affektit, tuntemuksen ja emotion yhdistämät tai aistimuksen ja tunteen välimaastoon sijoittuvat monimutkaiset kokemukset, ovat usein eriytymättömiä, intensiivisiä ja hankalasti sanoin kuvailtavissa. ”Affektiin perustuva tunne on eriytynyt ja nimettävissä, kuten ilo, suru, pelko, aggressio” (Heinonen ym. 2016, 12), mutta affektit ovat sen sijaan vahvasti kiinnittyneet inhimillisen maailman kokemisen monimutkaisuuteen tapoihin. Myös se, miten maailma toimii yksilön näkökulmasta, kuinka todellisuutta tulkitaan ja millaisia merkityksiä se subjektiivisessa ja emotionaaliossa kokemuksessa saa, kuuluvat affektin sisältöihin.

Sara Ahmedin (2018, 85–87) näkemys tunteista kulttuurisesti rakennettuina konstruktioina ja ruumiillisina kokemuksina korostuu hänen analysoidessaan inhoa affektina: fyysisuus, läheisyys ja voimakkaat tunteet ovat inholle ominaisia, sillä inhottavan asian on tultava lähelle ihmistä, jotta inhoreaktio syntyy.

Samanaikainen inho ja lumous fasismia kohtaan synnyttää voimallisen keholisen ja tunteisiin liittyvän affektin, tai vaikuttumisen tunteen, jonka voi nähdä ”potentiaalisena voimana, jota ei ole välitetty tietoisuuden, diskurssien, representaatioiden tai minkäänlaisen subjektiivisen tulkinnan kautta” (Rinne, Kajander & Haanpää 2020, 14).

Tämä affektin ja affektiivisuuden potentiaalinen voima ja sen analysointi kuuluu erottamattomasti taiteen kokemiseen. Erityisesti musiikin kokemisessa syntyy väliä ja kehossa tuntuva affekti, jonka voi synnyttää tietty sävelkalku tai rytmikuvio, joka kuvaa jotain tiettyä tunnetilaa, esimerkiksi tuskaa, iloa tai ahdistusta. Populaarimusiikin esitykset affektien synnyttäjinä ovat vielä tätä kompleksisempia, koska ne syntyvät musiikin ohella usein lyriikan ja kuvan yhteisvaikutuksella. Siksi kontekstuaalisuus aineiston luvussa on tärkeää ja jo pelkästään lyriikan analysointi on haastavaa, koska tekstin analysoinnin lisäksi täytyy ottaa huomioon musiikin tuottaminen ja esittäminen sekä populaarimusiikin sosiaaliset ja poliittiset ulottuvuudet (Oksanen 2007, 160, 164).

Käsiteltävän aineiston merkityksen antoon ja todellisuuden tulkintaan liittyvät myös erityiset ilmaisukeinot, joiden avulla fasismien affektiivista perintöä on käsitelty ja purettu 1970-luvulla.

Aiheen erityinen sensitiivisyys synnytti jo varhain joukon affektiivisia keinoja, jotka voi tässä yhteydessä määritellä termien allegoria, eksploitaatio, parodia ja provokaatio alle. *Allegoria* on erityisesti kirjallisuudessa ja kuvataiteissa käytetty vertauskuvallinen esitystapa, jossa käsite korvataan toisella. *Eksploitaatio* on hyödyksi käyttämistä ja toisen työn tai sisällön riistämistä omaan käyttöön. *Parodia* on ivamukaelma, yleensä satiiriskoomisen kirjallisuuden laji, joka matkimalla vakavaa tuotetta saattaa sen sisällön jokapäiväiseksi tai naurettavaksi. *Provokaation* voi tässä yhteydessä ymmärtää yllytykseksi tai haasteeksi, joka pyrkii tietynlaiseen kiihotustoimintaan (Aikio & Vornanen 1989, 22, 174, 466, 505).

Kaikki nämä affektit ovat tuttuja rockin ja yleisemmin populaarikulttuurin ilmaisukeinoista. Ne kuitenkin tapahtuvat muistin ja historian ehdoilla, jolloin keinojen sisältö merkityksellistyy erilaisten todellisuuden tulkintojen kautta. Affektien avulla vastaanottaja kiinnittyy usein ajallisesti niin menneeseen, nykyisyyteen kuin tulevaisuuteen. Musiikkiesitykset synnyttävät myös uusia muistijälkiä ja affekteja sekä vaikuttavat yhteiskuntaan ja maailmaan niiden osana (Richardson & Välimäki 2016, 25–27). Juuri tähän on kiinnittänyt huomiota populaarikulttuurin tutkija Lawrence Grossberg, joka on laajal-

ti pohtinut affektien merkitystä rock- ja nuorisokulttuureissa sekä niiden tuottamaa kulttuurista virtaa, jonka ”voi sanoa diagnosoivan aikaamme ja luovan merkityksiä ja luokituksia” (Oksanen 2007, 160, 164). Tämä diagnosointi tuottaa Grossbergin (1995, 27) mukaan erityisiä affektiivisia panostuskarttoja, joita luonnehtii tietty affektiivisten logiikkojen ja suhteiden kasvava merkitys. Kulttuurinen virta voi johtaa (jälkitekollisen yhteiskunnan) jokapäiväisessä elämässä lisääntyviin alueisiin, joissa ideologian ja affektin suhde näyttää olevan hyvin ohut. Tässä tapauksessa fasistisen ideologian suhde sen synnyttämään affektiin luo väistämättä panostuskarttoja, joissa affektiivisuus marginalisoi tai syrjäyttää fasismien alkuperäiset ideologiset merkitykset.

Pimeä vuosikymmen? Fasismien häveliäästä ja parodisesta käsittelystä eksploitaation aikaan

Ne ovat pimeitä siinä mielessä, että moni silloisista asioista on tämän päivän silmin kummallinen ja vaikeasti ymmärrettävä, suorastaan pimeä juttu. Jotkut 70-luvulla tapahtuneet asiat ovat vastoin nykyistä ymmärrystä. Ne voivat olla naiiveja, typeriä tai vastuuttomia eli siinäkin mielessä pimeitä. (Pernaa 2021, 7.)

Vaikka Perna tarkastelee tässä 1970-lukua vahvasti nykypäivän näkökulmasta, voi pimeiden ja vastoin nykyistä ymmärrystä olevien juttujen tulkita viittaavan 1970-luvun tiettyihin affektiivisiin erityispiirteisiin. Toisaalla vallitsi kyvyttömyys puhua kokemuksista ja tunteista varsinkin toisen maailmansodan kokemuksiin liittyen, ja toisaalla rakkauden, vihan ja kaunan liittäminen sosialistisen solidaarisuuden ja vallankumousromantiikan tarkoituksiperiin (Relander 1999, 210, 214) vahvasti näitä piirteitä. Toisaalla taas median, populaarikulttuurin ja orastavan jälkiteollisen yhteiskunnan kasvava merkitys alkoi Grossbergin kuvaamalla tavalla hämärtämään ideologioiden ja affektien välisiä suhteita. Ajanjaksoa Suomessa ja kansainvälisesti luonnehtii täten tietty ristiriitaisuus ja ääripäiden korostuminen. Hyvinvointivaltion ja kulutusyhteiskunnan kehitys oli 1960-luvun lopun jälkeen saavuttanut pisteen, jossa sen kääntöpuolena olivat nousseet esiin ekologiset, poliittiset ja sananvapauteen liittyvät ongelmat. Äärivasemmiston toiminnan aktivoituminen ja konkreettisten yhteiskunnallisten ja taloudellisten ongelmien (öljykriisi, työttömyys, inflaatio) kärjistyminen vahvisti samalla kylmän sodan blokki-ajattelua.³

Maailmankuvien yhteentörmäys oli 1970-luvulla myös seurausta niin vuo-

den 1968 radikalismien perinnöstä kuin populaari- ja mediakulttuurin kasvusta. 1960-luvun kapina kohdistui auktoriteetteihin, kirkkoon, armeijaan, perheeseen ja vanhempiin, eli kaikkeen siihen, mikä edusti jonkinlaista vanhakantaisuutta (Relander 1999, 198–199). Radikalismien ajatusten lisääntynyt kulttuurinen näkyvyys vahvisti sekä 1960-luvun seksuaalisen vapautumisen että rock- ja vastakulttuuristen teemojen käsittelyä valtakulttuurissa. 1970-luvulla lisääntynyt kiinnostus (eurooppalaisen) kulttuurin pimeää perintöä kohtaan – esoterian, dekadenssin ja ekstremismin muodossa – oli perua jo romantiikan ajan aateperinnöstä (Rovira 2018, 4). Aateperinnön välittämä vallankumouksellisten ideoiden viehäytys vetosi uudelleen ilmapiirissä, joka tavoitteli modernin maailman rationaalisuuden sijaan korkeampia ulottuvuuksia. 1960-luvun idealistiset ajatukset ihmisten rationaalisen tietoisuuden lisääntymisestä eivät tyydyttäneet kaikkia, jolloin utooppiset, dystooppiset, vallankumoukselliset ja poliittisen merkityksettömyyden ideat ja fantasiat johtivat 1960-luvun pimeän puolen edustaman ja ”aisteja väkivaltaisesti shokeeraavan” (Sklower 2014, xvii, xix) eksploitaatio-kulttuurin lisääntymiseen. Fasismi ideologiana ja esteettisenä ilmiönä oli yksi näistä aiheista.

Fasismien ja toisen maailmansodan

perinnön käsitteleminen kytkeytyi myös romantiikan ja nationalismien rooliin eurooppalaisessa kulttuurissa. Jo 1960-luvun lopulla pitkän linjan kulttuuri-teoreetikko ja musiikintutkija Theodor Adorno kiinnitti huomiota esitelmässään uuden oikeistoradikalismien edustamaan uhkaan. Adornon mielestä maailman jakautuminen kahteen ylisuureen blokkiin oli vienyt kansakunnat sivuosaan, mikä oli tehnyt nationalismista ”jotain fiktiivistä”. Tällöin se paljastaisi demonisen ja tuhovoimaisen puolensa juuri silloin, kun se ei enää objektiivisista syistä ole ajanmukaista. (Adorno 2020, 11–12.) Relanderin (1999, 197) mukaan tämä sosialistisen antifasismien varoitus otettiin suomalaisessa taistolaisliikkeessä osaksi identiteettipoliittikkaa, jossa 1960-luvun kapina ja vapaudentunne käännettiin pääläelleen. Äärivasemmistolainen vaatimus ja kokemus totaalisesta sisäisestä muutoksesta rinnastui totalitarismin kulttuuriratkaisuihin.

Totalitarismin dystooppisuus, demonisuus ja tuhovoimaisuus kiehtoivat myös monia 1970-luvun rock-kulttuurin ja taiteen edustajia (Oksanen 2009, 60–81). Tämä lisäsi esteettistä ja poliittista kiinnostusta myös fasismia ja siihen liittyvää affektiivisuutta kohtaan. Kalervo Palsan kaltaisen underground-taiteilijan sarjakuvissa (esimerkiksi *Eläkeläinen muistelee*) toisen

maailmansodan sankarillisen perinnön muistelu yhdistyi natsismiin ja groteskiin pornografiseen mielikuvitukseen. Sarjakuvat heijastivat samalla Palsan pimeän romantiikan läpitunkemaa taidekäsitystä, jossa Eros ja Thanatos ottivat mittaa toisistaan. Palsan töissä ”poroporvarilliset elämäkäsitkset, ydinperheen näennäinen onni sekä piilevä ja näkyvä fasismi ilmenevät kuoleman ja eroottisuuden makuisissa kuvissa vääntyneinä mitä erilaisimmiksi ääri-ilmiöiksi” (Hänninen 2015, 85).

1970-luvun näkyvintä suomalaista uusnatsia Pekka Siitointa kiehtoivat fasismin yhteydet okkultismiin, saatanolisuuden ja seksuaalisuuden yhteys sekä performatiivinen ja karnevalistinen tapa vastustaa kommunismia pukeutumalla SS-uniformuun ja julistamalla fasistista, rasistista, dekadenssia ja pornografista maailmankatsomusta (Hännikäinen 2015, 125–135). Siitoimen kehittämä ideologia oli erikoinen sekoitus eksploitaatiokulttuurin eri puolia sekä lisäksi Suomen Maaseudun Puolueen vennamolaisuutta myötäilevää sorrettujen ihmisten ja pienyrityksien puolustamista. Tämä ajatussuunta vastusti ”proletaarista pakkosotalismia” ja pyrki antamaan ”rehellisen kuvan Suomen ja Neuvostoliiton todellisten suhteiden käytäntöön toteuttamisesta” (Kotonen 2018, 178, 173–180).

1970-luvun ajankuvalle oli ominaista fasismin yhdistäminen seksuaalisuuteen, esoteriaan ja ”pimeisiin” ideologioihin, joihin liittyvien tabujen pöyhminen ja hyödyntäminen oli osa eksploitaatio-kulttuuria. Natsismiin kohdistuva fasinaation ja inhon yhdistelmä toteutui sekä eksploitaatio-kulttuurissa että eurooppalaisen antifasistisen taide-elokuvan kuvaamassa fasismin ja seksuaalisten perversioiden rinnastamisessa. Vasemmistolainen idealismi taas pyrki usein heijastamaan Neuvostoliiton järjestelmälle ominaisen romantisoidun kansankulttuurin ja patriotismin yhdistämistä. Sen herooinen ja ylevä eetos oli myös suomalaiselle 1970-luvun vasemmistolaiselle kulttuurielämälle tyypillistä ja tuli esiin esimerkiksi uusstalinistiseen kulttuuritoimintaan kiinnittyneen laululiikkeen yhteydessä (Forss 2015, 125–159). Maailmankuvien yhteentörmäys konkretisoitui, kun taistolaiset⁴ leimasivat anglo-amerikkalaisen populaarikulttuurin antivassemmistolaiseksi ja jopa epäisänmaalliseksi. Tämä kiinnittyi usein kysymykseen siitä, millä kielellä uutta nuorisomusiikkia, rock’n’rollia, pitäisi esittää. Hurriganes-yhtyeen laulusolistin Remu Aaltosen englantia imitoiva nonsense-laulutyylillä ja flirttailu amerikkalaisen rock’n’roll-mytologian kanssa ei sopinut tähän idealisointiin (Laukka 2018, 143).

Sekä Hurriganesin rock’n’roll että miestenlehtien sivuille kätketyt tarinat natsien hirmuteoista ja suomalaisista SS-miehistä olivat yritys luoda vastapainoa presidentti Kekkonen ajan suomettumispolitiikalle. Ideologinen kiinnittyminen Neuvostoliiton ja (ääri)vasemmiston edustamaan maailmankuvaan ei hyväksynyt nationalismia, fasismin ja natsismin oikeaoppisesta määrittelystä poikkeavaa käsittelyä julkisuudessa (Laukka 2018, 130–200). Kansallisuusaatteen patriootitset ilmentymät oli helppo tuomita fasismin ilmentymiksi ja jopa Kekkonen vastustavat henkilöt leimattiin fasisteiksi. Fasismin retoriikka ymmärrettiin usein myös symbolina yhteiskunnallisten ongelmien, epätasaarvon ja korruption käsittelylle. Siksi se yhdistettiin kapitalistisen yhteiskunnan ongelmiin esimerkiksi termin kulutusfasismi yhteydessä. Samaan tapaan Suomen 1940-luvun sotiin liittyvien aiheiden käsittely oli helppo leimata Neuvostoliitossa ”fasistisen aktiivisuuden” liisääntymisenä (Vesikansa 2004, 143), kun taas sosialistinen taide asetettiin edustamaan antifasismin ja rauhantöiden tehtäviä (Lampela 2022, 127).

Suomessa fasismin lähestyttiin tällöin usein maltillisen kriittisesti. Harva taiteilija tai populaarikulttuurin edustaja uskalsi suoraan käsitellä tätä aihepiiriä. Tässä kontekstissa television sket-

siviiliteen viittaukset natsi-Saksaan tai beat-yhtyeiden lievän provokatoriset nimet⁵ olivat varovaisia yrityksiä huumorin avulla viitata suhtautumiseen saksalaisiin ja Suomen historiallisiin yhteyksiin natsi-Saksaan. Varovaisia yrityksiä tähän suuntaan toteutettiin myös muutamissa elokuvissa, joiden hahmoina esiintyi natsia tai äärioikeistolaisia toimijoita. Paavo Rintalan romaaniin perustuva Mikko Niskasen elokuva *Pojat* (1962) esitteli draaman muodossa Kauko Helovirran näyttelemän saksalaisen kapteenin Fitz Mayerin, Fitz-seidän, jota ympäröi omalaatuinen sympaattisuuden ja toiseuden aura. Elokuva pyrki esittämään sekä realistisen kuvan suomalaisten suhtautumisesta saksalaisiin aseveljiin jatkosodan ajan Oulussa että hätkähdyttämään katsojia kohtauksella, jossa oululainen poikajoukko esittää Hitler-parodian.

Veteraaniohjaaja Teuvo Tulio uskalsi asettaa *Sensuelan* (1973) päähenkilöksi Hansin (Mauritz Åkerman), Lappiin jatkosodan aikana haaksirikkoutuvan hävittäjäkoneen saksalaisen lentäjän. Hansin outoa odysseiaa läpi Suomen seurataan räikeästi väritetyistä eksploitaatiokohtauksista toiseen. Elokuva eksploitoi ja eksotisoi niin Suomen Lappia ja saamelaisuutta kuin natsilentäjää ja 1960-luvun seksuaalista vapautumista. Samalla se moralisoi vahvasti it-

se esittämiään tapahtumia (Bacon, Laine & Seppälä 2020, 145–149) onnistuen tekoitaiteellisuudellaan ja realismillaan sekä eksploitoimaan aikakauden vapautumista että tuomitsemaan sen. Samanlaisen kytköksen synnytti miestenlehtien (esimerkiksi *Aatami*, *VIP*, *Urkki*) sivuille kätkeyty natsismin ja fasismin käsittely, jossa artikkelit suomalaisista SS-miehistä tai Adolf Hitlerin vuoden 1944 Suomen vierailusta edustivat suomettumisen ajan vastakulttuurista suhteesta kylmän sodan ajan valtamediaan (Saarenmaa 2015, 104, 107–108). Myös kiinnostus holokaustia kohtaan virisi näiden lehtien sivuilla, erityisesti vuonna 1979, kun Suomen televisio esitti amerikkalaisen minisarjan *Polttouhrit* (*Holocaust*) (Saarenmaa 2015, 109).

Jo ennen *Sensuelaa* Matti Kassilan ohjaamat ja Mika Waltarin alkuperäisaiheisiin perustuvat Komisario Palmu-elokuvat olivat esimerkki fasismin satiiirisestä käsittelystä. Helge Heralan näyttelemä majuri Carl Gustaf von Vadenblick elokuvassa *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (1962) ja Matti Oraviston esittämä uusnatsi, toimittaja Kosti Kula elokuvassa *Vodkaa, komisario Palmu* (1969) ovat tästä esimerkkejä. Von Vadenblickin koomisuutta lähentelevä hulluus on Heralan luoma karikatyyri, jossa on häivähdys Charlie Chaplinin Hitler-parodiaa. *Vodkaa*-elokuvan toi-

mittaja Kula taas on katkeroitunut kirjailija ja lehtimies, jolla on Adolf Hitlerin muotokuva työhuoneensa seinällä, sekä äärioikeistolainen ja sairasmielinen murhaaja.⁶ Waltarin Palmu-romaanien rikollisten pimeys psykologisoidaan Suomen historian traumaattisia tapahtumia vasten. Samalla nämä henkilöt ovat tätä taustaa vasten ”mielenkiintoisia ulottuvuuksia pahuuteen” (Kallioniemi 2013, 218–220.)

Kapitalistinen ja autoritääriinen yhteiskunta fasismin allegoriana 1970-luvun progressiivisessa ja Suomi-rockissa

Jos fasismin käsittely suomalaisessa elokuvassa oli harvinaista, oli se harvinaista myös musiikissa ennen 1970-lukua ja rockmusiikin aikakautta. Poikkeukset tulivat lähes kokonaan poliittisten järjestöjen vasemmalta laidalta, jotka myötäilivät Neuvostoliiton virallista antifasistista propagandaa. Porin kisälliveikkojen esittämä hurja antifasistinen ajankuva *Natsit taivaassa* (1946, levytetty versio 1971) oli tästä hyvä esimerkki. Kapaleen sanoitus luetteli teloitettuja natsijohtajia joiden rinnalta löytyi myöskin hänen kanssaan veljeilnyt Britannian pääministeri Neville Chamberlain, Ranskan Vichyn hallituksen johto, norjalainen kansallissosialisteja myötäillyt poli-

tikko Vidkun Quisling ja sosiaalidemokraattiministeri Väinö Tanner, joka oli 1946 vielä elossa kärsimässä sotasyllisyystuomiota (Forss 2015, 61). Kisällilauluperinteen mukaan kansanomaisiksi kupletiksi sävelletty ja sanoitettu *Nat-sit taivaassa* on esimerkki avoimen antifasistisesta laulusta, joka iskelmällisen melodian ja kappaleen esitykseen rakennetun humoristisen ele- ja liikekielen avulla viesti sanomaansa.

Vaikka rock-musiikki reagoi autoritäärisyyttä, militarismia, holhoamista ja normatiivisyyttä vastaan, sen aatemaailmaa leimasi sitoutumattomuus ideologioihin ja tieteellisyyttä tavoitteleviin poliittisiin teorioihin. Sen sijaan vuoden 1968 ja vastakulttuurin perintönä päättäväisen epämääräinen vapauden ja yksilöllisyyden puolustaminen oli sen ytimessä (Bruun ym. 1999, 223). Siksi rock-musiikin suhde antifasistista ja vasemmistolaisista propagandaa kohtaan muotoutui ambivalentiksi. Ambivalenttiutta lisäsi Suomi-rockin synnylle ominainen iskelmän ja kisällilaulujen kaltaisen musiikin mustavalkoisen maailman-kuvan kääntymisen nurin, sentimentaalinen/hilpeä-kaavan syventyminen ja rikastuminen realistisilla ja fantasia-aineiksilla sekä kaunokirjallisten, pasifististen ja yhteiskunnallisten ilmaisujen tulo osaksi populaarimusiikin aiheita ja lyriikoita (Jalkanen 1992, 21–22).

Myös parodian ja allegorian sisältävien provokatiivisten ja eksploitiivisten ilmaisukeinojen käytön lisääntyminen vei pohjaa pois musiikin mustavalkoiselta maailmankuvulta.

Wigwam oli 1970-luvulla kansainvälisesti tunnetuin suomalainen rock-yhtye, joka oli myös erinomainen esimerkki Jalkasen määritelmästä. Sen taustaltaan englantilaisen laulaja-lauluntekijä Jim Pembroken kappaleet ammensivat brittiläisten lauluntekijöiden Ray Daviesin ja John Lennonin satiirisesta, realistisesta ja osin kyynisestä maailmankuvasta ja tyylistä. Tähän sekoittui Pembroken omin sanoin Pink Floyd-yhtyeen laulaja-lauluntekijä Syd Barrettin psykedeelistä surrealismia ja maailmanpolitiikan tapahtumia Vietnamin sodasta kylmän sodan kamppailuihin (Pembroke & Chafen 2022, 115).

Jo Wigwamin ensimmäisellä albumilla *Hard'n'Horny* (1969) Pembroken kappaleessa *Concentration Camp Brochure* holokaustia käsiteltiin brittiläisen *The Goon Show* -radiokomediasarjan hengessä. Ohjelma teki usein pilaa toisen maailmansodan perinnöstä reagoiden jo 1950-luvulla sen jatkuvaan muisteluun. Sodan muiston trivialisoituminen muuttui osaltaan aineistoksi 1960- ja 1970-lukujen brittiläiselle satiiribuumille. (Mähkä 2019, 47–49; Pembroke & Chafen 2022, 113, 136.) Kappale on osa

albumin b-puolen Pembroken laatimaa Henry's-sarjaa, joka on surrealistinen ja unenomainen Henry-nimisen henkilön ”bildungsreise” (opintomatka), joka vertautuu psykedeelisen rockin aikakauden teema-albumeihin Beatlesin *Sgt. Pepperin* tapaan (Meriläinen 2006, 106–107). *Concentration Camp Brochure* välittää irrationaalien kokemuksien Henryn kuulustelusta, jota korostaa Pembroken kappaleen soundi. Kappale vertautuu niin Franz Kafkan *Oikeusjutun* (1925) kuvaukseen yksilöstä systeemin puristuksessa kuin kokemuksiin natsi-Saksan salaisen poliisin Gestapon kuulusteluissa. Keskitysleiri ja natsihallinto toimivat kappaleessa satiirisena allegorianä 1960-luvun vastakulttuurin antiautoritäärisyydelle ja yksilöllisyyden puolustukselle.

Pembroken englantilaisen taustan suoma sensibiliateetti sopi hyvin suomalaisille arkaluontoisten aiheiden käsitteilyyn rockmusiikissa ja hänen satiirinen, surrealistinen ja psykedeelinen laulukirjoitustyyliinsä sopi vielä paremmin kulttiasemaan nousseen *Being*-albumin (1974) sisältöön. Levy satirisoi suurelta osin 1970-luvun progressiivisen rockin teema-albumien tapaan luokkayhteiskuntaa ja yksilön asemaa eri ideologioiden puristuksessa. Albumin pessimistisenä teemana tuntuu olevan pettymys 1960-luvun lupaukseen ihmisen vapau-

tumisesta. Vapautumisen sijaan ihmis-
tä välineellistetään edelleen, tällä kertaa
joko kulutusyhteiskunnan, vallanku-
mouksen tai valtion palvelukseen. Tätä
ihmisen kosmista kohtaloa alleviivasi
myös Jorma Auersalon tekemä albumin
kansipiirros, jossa avaruudessa leijuvan
sikiön pään sisällä on ihmiskunnan ark-
kityypeistä koostuvan yhteiskuntajärjes-
tyksen rakenne. *Inspired Machine (Punal-
lettu Kone)* on kommunismia ja sovjetis-
mia kritisoiva kappale ja *Planetist* käsit-
telee ympäristötuhoa, korostaen levyn
dystooppista sisältöä.

Pekka Pohjolan säveltämä kappale
*Pride of the Biosphere (Maa-Ilman Pa-
ras)* on Jukka Gustavsonin sanoittama
makaaberin, hilpeän ja ylevän värittämä
kuvaus sotilasapista, joka Pembroken
narisevan liikuttuneella äänellä muiste-
lee, kuinka upseereilla oli sodan aikana
tapana raiskata kanttiinin tarjoilijattaret
ja ampua heidät sen jälkeen. ”Ja melkein-
pä avoimesti punastuen oli upseereilla
sittenh tapana rraiskata tarjoilija-tytöt
kaikkienh, nähden ja sitten ampua heidät
siihen paikkaan.” (suom. Siboney 2001).
Sisältö on provokatorinen suomalaisen
fasismin perintöön viittaava fantasia, jo-
ka viittaa fanaattisuuteen, pakkomieltei-
syyteen ja uskonnollista fundamentalis-
mia lähestyvään äärikäyttäytymiseen
tuomittuihin suomalaisiin nationalistei-
hin, jotka kokeilivat toiminnassaan lail-

lisuuden ja laittomuuden rajoja ja elivät
”kansallisen innostuksen psykoosissa”
(Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016,
287–296).

Kappaleen kuvaama järkyttävä ja in-
hottava sisältö asettuu jyrkästi vasten
Gustavsonin lumoavaa kosketinsoitin-
teemaa, joka alleviivaa fasismin ja mili-
tarismin tekopyhyyttä. Laajemmin ko-
ko albumi, jossa ”kiivaina monipolvisi-
na hymneinä vyöryvät kappaleet, jois-
sa orkesterikuvioiden tai urkujen soin-
tublokkien välityksellä siirrytään tonaa-
lisesta tehosta tai kappaleen osasta toi-
seen” (Bruun ym. 1999, 169), alleviivaa
koko länsimaisen kulttuurin keinotekoi-
suutta. *Pride of the Biospheren* satiirisen
monologin taustalla soiva Johan Sebas-
tian Bachin barokkisävellyksiä muistut-
tava kosketinsoitinosuus⁷ synnyttää vah-
van affektiivisen tunteen sivilisaation si-
säisestä ristiriidasta, joka rinnastuu eu-
rooppalaisen taide-elokuvan usein ku-
vaamaan ristiriitaan saksalaisen sivi-
tyksen ja natsismiin yhdistettyjen per-
versioiden välillä.

Suomalaisessa kontekstissa Kalervo
Palsan sarjakuvien tapa yhdistää toiseen
maailmansotaan liittyvät herooiset ai-
heet seksuaalisiin perversioihin rinnas-
tavat *Pride of the Biospheren* satiiriseen
ja eksploraatiiviseen kuvaukseen natio-
nalismin, sodan ja militarismin muodos-
tamasta liitosta. Sotilasapin esittämä

monologi on kuin allegoria siitä, kuinka
ajan nuorisolle paljastetaan kansallisi-
sänmaallisen tradition useimmat ”sisäi-
set heikkoudet” (Relander 1999, 212.)

Being-albumi on kokonaisuudes-
saan vahvasti allegorinen teos järjestäy-
tyneiden yhteiskuntien edustamasta to-
talitarismista. Militarismi ja fasismi on
osa näiden sivilisaatioiden kaksinaa-
maisuuksia ja tekopyhyyttä, joissa 1960-
luvun idealismille ominaisten arvojen
tavoittelu on epäonnistunut ja niiden ny-
kyisyys näyttäytyy dystooppisena.

Jim Pembroke kuvailee muistelmis-
saan kuinka Jukka Gustavsonin kappaleeseen kirjoittama sotilaspastorin saar-
na päätyi englanniksi käännettynä hänen esittämäkseen. ”Otin päälle roolin
Winston Churchill kohtaa Charles Waltonin⁸ pahamaineisessa *Goon Show*’ssa.
Vedin sen spontaanisti, suoraan hatusta – samalla metodilla kuin The Beatles”.
(Pembroke & Chafen 2022, 147.) Pembroken luoma musta huumori on osa
brittiläistä sodanjälkeistä satiiribuumia, jossa toisen maailmansodan voiton juhlistamiseen
kylästynyt sukupolvi – jota edusti myös Beatles-yhtye ja Monty Python -komediaryhmä – halusi kovaan ääneen
pilkata kansakunnan imperialistista ja militaristista menneisyyttä sekä siinä samalla toisen maailmansodan
historiallista ”hienointa hetkeä” (Mähkä 2019, 47).

Myös Suomi-rockin pioneeri ja keskeinen 1970-luvun lyyrikko Juice Leskinen (1950–2006) ammensi englantilaisten lauluntekijöiden sensibilitteettistä. Juicen musiikillinen tyyli vaihteli 1970-luvun laulaja-lauluntekijä-popmusiikin, nokkelien rallien ja progressiivisen rock-musiikin välillä. Niiden kautta hän toteutti erityyppisiä tekstillisiä ideoita ja temaattisia albumi-kokonaisuuksia (*Per Vers runoilija, Keskitysleirin ruokavalio*). Juicen ”sarkastinen uskupletismi” (Jalkanen 1992, 202) tuli esiin aikakauden media- ja populaarikulttuuria kommentoivissa hiteissä *Marilyn* (1974), *Jyrki Boy* (1974) ja *Paperitähdet* (1978), joka oli käänös Kinks-yhtyeen Ray Daviesin julkisuuskulttuuria satirisoineesta kappaleesta *Celluloid Heroes*.

Mediakritiikki yhdistyi Juicella yleiseen humanistiseen maailmankatsomukseen, joka oli vastahangassa ”establishmentia” edustavien poliitikkojen ja hyvinvointivaltion virkamiesten kanssa, jotka ”ohjailevat ihmispolon elämää nakertaen luovuuden ja sen mukana kaiken muunkin kauniin” (Heikkinen 2014, 202). Juicen humanistinen ja musiikillinen maailmankuva oli täten synteesi, joka koostui perinteen uudelleentulkinnasta, brittiläisen sodanjälkeisen rock-kulttuurin satiirisesta kapinahengestä ja suomalaisista kirjallisista vaihteista.

Keskitysleirin ruokavalio (1976) on 1970-luvun rock-oopperan muotoa tavoitteleva teema-albumi, jonka musiikki, lyriikat ja kansitaide luovat kokonaisuuden, joka heijastaa Juicen henkilökohtaista turhautumista julkisuuteen ja rock-teollisuuteen. Hän käyttää turhautumisensa provokatiivisena välineenä eksploraatiivista holokausti-allegoriaa, jonka avulla kapitalistisen tähti- ja mediakoneiston harrastama joukkohysterian lietsonta vertautuu natsien harrastamaan massojen manipulointiin.⁹ Aihetta pehmentää suomalaisen kupletti-perinteeseen viittaava huumori ja parodia, jonka mukaan ”poliisit, portsarit ja puoluepamput olivat yhtä rasittavia kuin sotakiihkoilijatkin” (Bruun ym. 1999, 223).

Albumi alkaa Juicen taustayhtyeen pilkallisesti laulamalla *Maan korvessa*-hymnillä (”Maan korvessa kulkevi lapsosen tie/Hänt’ ihana enkeli kotihin vie/Niin pitkä on matka, ei kotia näy”), joka yhdistyy *Keskitysleiriin*-kappaleeseen. Se on kitaroiden ja kosketinsoittimien varassa kulkeva progressiivinen laulaja-lauluntekijä-esitys, jossa sanat muodostavat jännitteen musiikin surumielisen melodisen sisällön välille. Laulaja purkaa turhautumisensa ja pateettisen maailmantuskansa mustan huumorin avulla, joka tiivistyy kertosaakeeseen ”Keskitysleiriin, keskitysleiriin, siellä kaikilla

oli niin mukavaa”. Tämä jatkuu rinnastuksena fasismin joukkohengen ja järjestöaktiivisuuden välillä: ”Jippii! Mä kuulun järjestöön! Jippii! Mun hyvä on”. Kertosäe siteeraa lauluyhtye Kipparikvartetin tunnetuksi tekemää ja Juicen lapsuudesta tuttua lastenlaulua *Putte Posun nimipäivät*. Lasten hyväksikäyttö ja manipulointi viihdeteollisuuden tarpeisiin rinnastetaan lasten kohtaloon natsien keskitysleireillä. Kappaleen synnyttämä affekti on inhon, kauhun ja järkytyksen yhdistelmä, jota Juicen tunnetuille hiteille (esim. *Syksyn sävel*, 1975) ominainen melankolia ja ahdistus vahvistaa. Teoksen allegorinen sisältö liittyy vahvasti humanistisen vastakulttuurin ajatukseen, jonka mukaan kapitalismi nojaa ideologiana samanlaiseen massojen ja vastustuskyvyttömiensä yksilöiden manipulointiin kuin totalitaristinen järjestelmä.

Toinen albumin teemaan liittyvä kappale *Keskitysleirin ruokavalio* lähtee liikkeelle intensiivisellä afro-rock rytmillä, joka tuo mieleen 1970-luvun Santana-yhtyeen musiikkityyliin. Kappaletta hallitsevat lyömä- ja kosketinsoittimet sekä hard rockin kitaraosuudet yhdistyvät nyt suoraviivaisemmin tekstin sisältöön: ”täällä kaikkia viilataan linssiin/täällä ooksi muuttaa voisi aan/kaikki merkonomista inssiin ne kusee silmään toisiaan/täällä pidetään ruskeaa paitaa,

kavereiden ja tamperelaisten rock-muusikoiden muodostama *Välikausitakki*-yhtye oli mielenkiintoinen linkki 1970-luvun Suomi-rockin ja seuraavan sukupolven punk- ja uuden aallon välillä. *Välikausitakki*-albumi (1978) on musiikillinen sillisalaatti, jossa suomalainen rillumareji ja protestilauluperinne yhdistyvät varhaisen punk-rockin provokatiivisuuteen. Tämä toteutuu kappaleissa, jotka kommentoivat ajankohdan julkisuus- ja mediailmiöitä miss Suomi Anne Pohtamon ja pop-tähti Ilkka ”Danny” Lipsasen kautta (*Anne on kaunein, Danny Go Home, Pitäis päästä telkkariin*), suomalaista päivänpolitiikkaa (*Deval-voi*) ja vasemmiston ylläpitämää 1970-luvun kulttuurista hegemoniaa (*Mutta onko siinä sanoma, Uusfasismia vastaan*).

Myös levyjen kannet ja kappaleraitojen väliin myydyt mainosjingleet kommentoivat pop-taiteen keinoin kaupallista mediamarkkinaa ja suomalaista julkisuuskulttuuria (Lipponen, Tuominen & Wallenius 2020, 189–196). Levyjen etuja takakannet parodioivat *Urkki*-mieslehteä, joka myi itseään alastoman pin up -tytön kuvalla ja sensaatio-otsikoilla. Kannen satiirinen esoteerinen aihe (”Yliluonnollisia tapahtumia levy-studiossa Lahdessa”) tuo mieleen 1970-luvun suomalaisten miestenlehtien eksploitiiviset aiheet okkultismista natsi-Saksassa ja Ugandan diktaattorin Idi

Aminin hallinnossa (Saarenmaa 2015, 107).

Uusfasismia vastaan on parodia vasemmiston monopolisoimasta protestilauluperinteestä ja dogmaattisesta taistelusta fasismia ja sen perintöä vastaan (”Taisteluun nyt kaikki uusfasismia vastaan/eikö vanhassa sittenkin ois vara parempi”). Se on kupletin, torvisoittokuntamarssin ja kisällilaulun yhdistelmä, jota propagandalaulun tapaan ei ole riimitelty runomittaan, ja joka vertautuu myös kisällilauluja edeltäneisiin agitaatiolauluihin. Näitä esittivät vasemmistolaisten järjestöjen niin kutsutut mölyköörit, jotka yhdistivät esityksissään kansanomaisen poliittisen revyyyn, musiikin, teatterin ja tanssikoreografian keinoja ja loivat näyttämölle eräänlaisia eläviä sanomalehtiä, jotka ottivat kantaa ajankohtaisiin poliittisiin aiheisiin huumorin keinoin (Forss 2015, 47, 55). *Välikausitakki*-albumi on satiirinen moderni versio elävästä sanomalehdestä, joka parodioi rock-teatterin ja -revyyen keinoin 1970-luvun suomalaista yhteiskuntaa ja mediakulttuuria. Samalla se satirisoi suomalaisen populaarimusiikin ja vasemmistolaisen kulttuurin mustavalkoista maailmankuvaa, joka ei enää heijastanut 1970-luvun lopun yhteiskunnallista todellisuutta.

Keskitysleirin ruokavalio ja *Välikausitakki* asettuvat suhteessaan fasismien pe-

rintöön lähemmäs punkin ja uuden aallon rajapintaa kuin 1970-luvun alun progressiivisen rockin moniselitteisyyttä ja vasemmistolaisesti orientoitunutta kantaottavuutta. Punk ja uusi aalto synnyttivät erityisesti Britanniassa kulttuuria, jossa holokaustin ja natsismin perintöä käytettiin sekä provokaation välineenä että sen esteettisen allegorisuuden luoman fasinaation tutkimiseen. Erityisesti punk-sukupolvi oli kyllästynyt toisen maailmansodan jatkuvaan muisteluun ja nostalgisointiin, mistä syystä natsien hakaristinauhasta tuli osa punkkareiden provokatiivista pukeutumista. Musiikkiesityksissä menttiin välillä vielä pidemmälle. Sex Pistols-yhtyeen basistin Sid Viciousin levyttämä kappale *Belsen was a gas* (1978) oli sisällöltään harvinaisen provokatiivinen. Siinä pilailtiin brittijoukkojen sodan lopulla vapauttaman keskitysleiri Bergen-Belsenin ja tähän liittyvien muistojen kustannuksella.¹¹

Estetisointi liittyi ajan brittibändien muodikkaaseen fasinaatioon fasismien allegorisuuden kanssa. Allegorisuus korostui erityisesti kiinnostuksena eurooppalaisuuden pimeää ja dekadenttia romantiikan perintöä kohtaan. Tämän kiinnostuksen oli jo aiemmin 1970-luvulla virittänyt englantilainen supertähti David Bowie, joka osoitti tuotannossaan ja haastatteluisaan jatkuvasti kiinnostusta natsi-Saksan historiaa, okkultismia

ja estetiikkaa kohtaan. Bowie synnytti kiistanalaisilla lausunnoillaan, Blond Führer -imagollaan ja monitulkintaisilla kappaleillaan muodikasta kiinnostusta fasismin perintöä ja saksalaisuutta kohtaan. Hänen mediakommenttinsa, joiden mukaan Britannia oli yhteiskunnallisessa tilassa, joka kaipasi autoritääristä hallintoa, loi vahvan vastareaktion antifasistisen poliittisen toiminnan parissa (Doggett 2011, 254–256).

Natsi-Saksaan kohdistuva kiinnostus ja sen kuvaston fasinoiva ja allegorinen käyttö toteutui myös popmusiikin tuotteistamisen yhteydessä. Skotlantilaisen Skids-yhtyeen *Days in Europa* (1979) albumin kansi, joka oli mukaelma vuoden 1936 Berliinin olympialaisen mainosjulisteesta, joutui sensuurin kouriin. Manchesteriläinen yhtye Joy Division hämärsi eroa natsismiin kohdistuvan ideologisen kritiikin, fasinaation ja eksploitaation välillä. Yhtyeen debyyttilevyn kansi (*An Ideal for Living*, 1978) sisälsi piirroskuvan nuoresta Hitler-jugendin rumpalipojasta, joka on ikoninen natsismin manipulaation symboli Riefenstahlin propagandafilmistä *Tahdon riemuvoitto* (1935). Yhtyeen nimi Joy Division viittasi keskitysleiriin sijoittuvaan pulp-romaaniiin *House of Dolls* (1965), joka oli eksploitatiivinen kuvaus natsien leireillä ylläpitämistä bordelleista (Langhorst 2018, 93–95).¹²

Suomalaisesta rock-kulttuurista puuttuivat lähes tyystin suorat viittaukset holokaustiin sekä fasismin ja natsismin esteettisen ja kulttuurisen perinnön käsittely. Hakaristin vilauttaminen esiintymisen yhteydessä rinnastui tapaan käyttää USA:n etelävaltioiden lippua kapinallisuuden ilmauksena rockabilly-kulttuurissa. Sleepy Sleepers oli punk-aikakautta edeltänyt ja osin sen tee-se-itse-ideologiasta viehätynyt yhtye, jonka parodinen rock-estetiikka tarttui niin lännestä, idästä kuin natsimenneisyydestä löytyneisiin symboleihin ja merkkeihin. Se edusti omalla rujolla musiikillisella tyyllillään varhaisen punk-rockin estetiikkaa ja kantoi ylpeästi suomalaisen kapinarockin lippua.

”Sliipparit” olivat omalaatuinen yhdistelmä suomalaista kisälli-, riillumarei- ja kuplettiperinnettä, keskieuropalaista burleskia kabareeta ja amerikkalaista 1950-luvun nuorisokulttuuria parodioivaa show- ja lavaesiintyjäryhmää. Päinvastoin kuin 1970-luvun eksploitaation rajoja lähestyvässä taiteessa, ”heidän dekadenssinsa ei ole korkea-kulttuurisesti kokeeteeraavaa, vaan he luovat suoraviivaisia rocktyylitelmiä, jotka muun taideyhteisön silmissä parhaimmillaan edustavat silkkaa paskaa” (Bruun ym. 1999, 221). Perinteiset amerikkalaiset rock’n’roll-tyylit 1950-luvulta ja 1960-luvun alusta – rautalanka, surf

ja twist – edustivat Sleepy Sleepersille alkuperäisen rockmusiikin karnevalistisen ja auktoriteetteja vastustavan hengen ilmentymiä. Samalla niiden käyttö merkitsi vastakulttuurista keskisormennäyttöä valtakulttuuria kohtaan. Sleepy Sleepersin kokonaistaideteokset (esiintymiset, levynkannet, musiikki ja laulun sanat) pilkkasivat myös erityisen avoimesti ja tasapuolisesti kaikkia autoritäärisiä, fasisistisia ja totalitaarisia hallintoja.

Erityisesti tämä tuli esiin levynkansissa, joiden ”dadaistis-poptaiteelliset kollaasit [ja] kaoottinen, röyhkeä estetiikka ilmensi oivasti yhtyeen (epä)ideologiaa” (Bruun ym. 1999, 217). Kansissa pilkattiin tasapuolisesti niin Idi Aminia, Urho Kekkosta kuin Adolf Hitleriä. Yhtyeen provokatorisin materiaali keskittyi Suomen ja Neuvostoliiton välisen YYA-liturgian parodiointiin, kuten kappaleissa *Kapina Wiipurin asemalla* ja *Takaisin Karjalaan* (1977). Singlelevyn *Anarkiaa Karjalassa*, jonka b-puolelta löytyi kappale *Kaapataan lentokone Moskovaan*, kanssa Adolf Hitlerin suuhun on laitettu puhekupla ”Wo ist mein Gepäck?”. *Anarkiaa Karjalassa* on suoraviivainen punk-riffin ja -rytmien varaan rakennettu kappale, joka sanallistaa Neuvostoliittoa ja YYA-Suomea kohtaan ruohonjuuritasolla koetun inhon (”Mä olen vara-Jeesus, mä olen suuri karju, tahdon päästä Karjalaan, Karjala

on ainoa kotimaani/Anarkiaa Karjalassa, Latviassa, Liettuassa”). Samalla se parodioi Karjala-nostalgiaa ja pitkään sodan jälkeen jatkunutta keskustelua alueen palauttamisesta takaisin osaksi Suomea.

Jos Britanniassa 1970-luvun lopun nuoriso oli lopen kyllästynyt natsi-Saksasta saadun voiton juhlintaan, Suomessa sama kyllästyminen ilmeni haluna pilkata YYA-liturgiaa ja Karjala-nostalgiaa. Tässä yhteydessä Sleepy Sleepers oli yhtye, joka myös provokatiivisimmin eksploitoi flirttailua äärioikeiston kanssa. Tämä ilmeni esimerkiksi yhtyeen bassorumpuun liimatusta hakarististä. Antikommunistinen koheltaminen sai poliittisen ulottuvuuden, kun yhtye nimitti uusnatsijohtaja Pekka Siitoimen kunniajäsenekseen. Sleepy Sleepers suunnitteli myös keskitysleiri-show'ta yhdessä Pedro Hietasen ja M.A. Nummisen kanssa Suomen Talvisota-yhtyeen hengessä. Tässä yhteydessä esiintymislava olisi somistettu armeijan maastoverkolla, korsulla, soppatykillä ja pommitusäänillä. Pekka Siitoin lähetti yhtyeelle ”lämpimät keskitysleiri-terveiset siitä, että olette valinneet minut kunniajäseneksi. Kannatan show-toimintaanne ja haluan joskus kunnioittaa tilaisuuttanne kahden adjutanttini kera univormut päällä.” (Lindfors & Salo 1987, 91, 86–91.)

Sleepy Sleepersin kokonaistaide-teos liittyi punk-estetiikkaan epäpoliittisen karnevalismin kautta, joka kuitenkin poikkesi suomalaisen punk-liikkeen perinteisestä poliittisesta asemoitumisesta Suomi-rockin kentällä. Fasismin perintöön liittyvät kappaleet olivat usein lähellä rauhanliikkeen ja 1970-luvun progressiivisen rockin antimilitarismia. Erkki Palolammen 1940 julkaistun talvisodasta kertovan romaanin mukaan nimetty Kollaa Kestää -yhtyeen levytykset (*Musti Sotakoira*, 1978; *Jäähyväiset aseille*, 1979) edustivat punkin estetisoivaa linjaa, jossa lempeän satii-riseen punk-poppiin yhdistyi rumpali Jyrki Siukosen taiteellis-kirjallisia vaikutteita ja maailmanpoliittisen tilanteen kommentointia. Suomalaisen punk-liikkeen pioneeri Pelle Miljoona ja N.U.S -yhtye ilmaisi avoimen inhonsa äärioikeistoa kohtaan rinnastamalla suomalaisen yhteiskunnan tilan 1930-luvun Saksaan (*Natsit natsit*, 1979; *Pikku Hitleri*, 1978).¹³

Brittiläisen punkin estetisoiva suhtautuminen fasismin ja ”pimeän eurooppalaisuuden” perintöön jäi Suomessa marginaaliin. Sehr Schnell -yhtyettä oli aluksi inspiroinut brittiläisen Alistair McLeanin toiseen maailmansotaan sijoittuva jännityskirjallisuus ja englantilainen *Korkeajännitys*-sarjakuva (Miettinen 2021, 128). Heidän kappaleessaan

Juho vanha natsi (1978–79) yhdistyi inho ja satirisointi suomalaista fasismia ja militarismia kohtaan. Jyrki Siukonen kirjoitti ahkerasti *Hilse*-pienlehteen brittiläisestä punk-liikkeestä (Saastamoinen 2007, 59–69) ja oli myös kiinnostunut 1900-luvun alun eurooppalaisista moderneista taidevirtauksista, joiden muotokieli assosioitui punk-intellektuellien parissa fasismin aikakauden estetiikkaan (Frith & Horne 1987, 123–161).¹⁴

Brittiläinen punk-liike ja musiikkijournalismi oli myös kiinnostunut ranskalaisesta situationismista ja sen edustamasta *détournementin* käsitteestä eli taideteosten tai kulttuuriobjektien kaappaamisesta uuteen asiayhteyteen, jolloin niiden alkuperäinen merkitys kyseenalaistui tai joutui naurunalaiseksi (Debord 2005, 183). Tällainen speaktaakkeli- ja mediayhteiskunnan kritiikki sekä sen yhteydet fasismin estetiikkaan alkoivat yleistyä Suomessa vasta 1980-luvun jälkipuoliskolla. Punk-liike edisti joka tapauksessa irrottautumista 1970-luvun dogmaattisesta merkityksenannosta, mikä lisäsi myös tietoa populaarikulttuurin tavasta kierrättää fasismin perintöä. Kryptisen aavistuksen tästä muutoksesta antoi Pelle Miljoona & N.U.S -yhtyeen kitaristi Rubberduck Jones kuvaillaan punk-ideologian syntyneen toisen maailmansodan kokemusten

pohjalta, mikä oli johtanut kaaoksen ja kosmoksen väliseen kamppailuun, jossa punk edusti kaaoksen keskellä ”selventävää tekijää” (Miettinen 2021, 124).¹⁵

Lopuksi

1970-luvun suomalainen rockmusiikki ei suoranaisesti käsitellyt 1940-luvun sotia, kansallisuusaatetta ja fasismin perintöä.¹⁶ Sen strategiana oli kohdistaa provokaatio autoritääristä ja isänmaalliskristillistä valtakulttuuria ja siihen kytkeytyvää militarismia kohtaan. Tämä liittyi usein presidentti Kekkonen ja Neuvostoliiton ideologisen ja dogmaattisen johtoaseman kritiikkiin, joka oli vallalla myös ajan kulttuurielämässä. Toisaalta strategia sopi myös kritiikkiin kapitalistista kulutus- ja mediakulttuuria kohtaan, joka ajan ilmapiirissä miellettiin fasismin kaltaiseksi massahysterian ja -manipulaation synnyttäjäksi. Vähitellen vuosikymmenen loppua lähestyttäessä erkaantuminen antifasismin dogmaattisesta ja poliittisesta julistavuudesta synnytti rock-ideologiaa, joka kyseenalaisti politiikan ja vasemmistolaisen kulttuurieliitin tarjoamat mustavalkoiset mallit nationalismin ja kapitalismin ymmärtämiselle.

Tässä oli tärkeässä roolissa Lawrence Grossbergin hahmottelemat affektiiviset panostuskartat – allegorian, eksploita-

tion, parodian ja provokaation synnyttämät ilmaisukeinot – joiden avulla suomalainen rock-kulttuuri toisaalta syvensi ymmärrystä fasismin olemuksesta ja toisaalta alkoi hämärtää yhteyttä alkuperäisen (anti)fasismin ideologian ja sitä kuvaavien representaatioiden välillä. Vaikka fasismin esteettinen analyysi ei saapunut osaksi suomalaista rock-kulttuuria, ymmärrys debordilaisesta détournementista, kulttuurisesta merkityksenannosta ja representaatioista lisääntyi punk-rockin kautta. Siihen liittyvä teoretisointi johti osaltaan 1980-luvun mediakulttuurin ja lopulta digitaalisen ajan mediakritiikin syntyyn.

Oma erillinen tutkimus siitä, miten artikkelissa esitelty aineisto ymmärretään tänä päivänä, ja erityisesti suhteessa Suomessa käytyyn keskusteluun suomettumisen ja kylmän sodan ajasta ja muuttuneesta turvallisuuspoliittisesta tilanteesta, olisi kiinnostava. Tutkimuskysymys voisi koskea sitä, miten suomalaisen fasismin perintö ymmärretään tänään tässä yhteydessä, kokemuksiin suomalaisen kansallismielisyyden tukahduttamisesta kylmän sodan aikana ja aineiston affektiivisen sisällön merkitysten muutokseen. Musiikin affektien ja poliittisten ideologioiden välinen suhde on mielenkiintoinen ja kompleksinen tutkimusaihe. Tästä kertoo Pekka Siitoinen musiikillista maailmankuvaa esit-

televä verkkosivu.¹⁷ Sen mukaan Siitoin ihaili niin Neuvostoliiton kuin Itä-Saksan kansallislaulua, kuunteli Bill Haleyn ja Elvis Presleyn esittämää rock-musiikkia, sekä keräili maailmanmusiikkikasetteja eri arabimaista.

VIITTEET

1. Määrittelen fasismin kattoterminä, joka pitää sisällään laajan kirjon erilaisia 1900-luvun äärintationalistisia ja autoritäärisiä liikkeitä Euroopassa ja Suomessa (ks. myös Kunnas 2014). Natsismin määritelmä on lyhyesti kansallissosialismi eli Saksan fasisminen liike 1933–1945. Tässä yhteydessä on myös hyvä muistaa, että Neuvostoliitossa fasismin käsitellä viitattiin historiallisesti natsi-Saksaan, mutta aikalaiskontekstissa myös Länsi-Saksa, Francon Espanja, Pinochetin Chile ja Yhdysvallat edustivat fasismia. Neuvostoliiton voitto toisessa maailmansodassa merkitsi siis virallisessa retoriikassa Saksan kansan vapauttamista ”Hitler-fasismista” (Lampela 2022, 127, 129).
2. <https://fenno.musiikkiarkisto.fi/> (Tarkistettu helmikuussa 2023)
3. Suomen kohdalla voi todeta, että hyvinvointivaltion rakentaminen pääsi toden teolla käyntiin vasta 1970-luvulla, joka ruokki myös tietynasteista optimismia.
4. Termi ”taistolaisuus” keksittiin *Helsingin Sanomien* toimituksessa 1970-luvun alussa kuvaamaan Taisto Sinisalon luotsaamaa Suomen Kommunistisen Puolueen puolueoppositiota ja sen kanssa liittosuhteeseen hakeutunutta leninististä opiskelijaliikettä (Relander 1999, 190).
5. Tällaisia olivat esimerkiksi Adolf and his Beatmakers ja varkautealainen SS-Gestapo, josta nuortenlehti *Suosikki* raportoi vuonna 1973 kuinka yhtye teurasti rottia esiintymislavalla ja esitti kappaleita nimeltä *Teurastus* ja *Aamunkoitto keskitysleirillä*. Yhtye perusteli show’taan sillä, että sen nähtyään ihmiset oppisivat ymmärtämään sodan ja väkivallan mielettömyyden (Bruun ym. 1999, 233).
6. Kassila on kertonut, kuinka hän pyrki anglofonisen sensibiileitin avulla nauramaan niin vasemmiston kuin oikeiston omituisuuksille, suomalaisten historiallisille traumoille ja

- Kekkonen aikakauden YYA-liturgialle. Elokuviin hahmoilla oli esikuvansa todellisissa henkilöissä. Majuri Vadenblickin esikuvana oli Sven Oskar Lindgren (1905–1968), sotasankari, jonka omalaatuiset tempaukset ja eksentrisen käytös tekivät hänestä sodan jälkeen julkisuuden henkilöön. Kulan esikuvana oli taas kirjailija Kauko Aatos Kare (1914–1996), presidentti Kekkonen vastaisen oikeisto-oppositiion merkikihenkilö, joka nousi julkisuuteen 1967 julkaisemallaan kirjalla *Tähän on tultu: Paasikiven linjalta K-rintamaan*.
- Kosketinsoittimien kirkolliseen musiikkiin vertautuva käyttö oli yleinen 1960- ja 1970-lukujen vaihteeseen progressiivisen rockin tyylikeino. Niiden tunnelma ja virtuoosisuus vertautui niin Jimi Hendrixin psykedeliseen kitarataiturointiin kuin länsimaisen taidemusiikin perintöön viittaaviin musiikillisiin ideoihin, joilla pyrittiin syventämään rock-musiikin sisältöä.
 - Pembroke viittaa tässä yhteydessä mahdollisesti brittiläiseen keksijään Charles Waltoniin (1921–2011) ja hänen omintakeiseen puheilmaisuunsa.
 - Englantilaisen kulttuurin tuntijana Juice saattoi olla tietoinen Britanniansa 1960-luvun lopun ja 1970-luvun julkisesta keskustelusta, jossa fasismin joukkohysteria rinnastettiin rock-tähtien ylläpitämään teinien villintään. Fasismin kontrollimekanismit rinnastettiin elokuvassa *The Privilege* (Peter Watkins, 1967) valtionkirkon ja autoritäärisen hallinnon yrityksiin kontrolloida Britannian kapinoivaa nuorisoa. Osa elokuvan kohtauksista toteutettiin kopiaoiden Leni Riefenstahlin *Tahdon riemuvoittoa* (Glynn 2013, 120–124).
 - Pari vuotta myöhemmin levytetty *Mussoliini perusdiini* (1981) on musiikiltaan rockabilly-rytminen, ja lyriikaltaan rohkea rinnastus 1980-luvun alun Suomessa jyllänneen teddy boy -villityksen ja Mussolinin ajan fasismin välillä. Se on toinen kuplettamuotoinen esimerkki Juicen flirttailusta fasismin perinnön kanssa.
 - Tamperelaisen yhtyeen Virtasen laulaja Moog Konttinen levytti Sid Viciousin hengessä singlen *Joulu Auschwitzissa* (1979), joka edusti suomalaisen kapina-rockin kiellettyistä ”tarjotusta ohjauksesta ja holhoamisesta” (Valtonen, Konttinen & Starck 2015, 99–101).
 - Tämän lisäksi yhtyeen laulaja-lauluntekijä Ian Curtis oli kiinnostunut kaikenlaisesta natsi-memorabiliasta ja käytti sanoituksiinsa holokaustia vertauskuvana historian kauhuista, jotka pimeän romantiikan tavoin vainosivat ihmiskuntaa vielä 1970-luvun lopulla (Langhorst 2018, 84, 88, 93).
 - Rattus ja Kaos edustivat Pelle Miljoona & N.U.S. -yhtyeen suoran poliittisen tyylin pohjalta kehittyneitä hardcore-punkia, jossa punkin affektiivinen aggressiivisuuden ja inhon yhdistävä ilmaisu vietiin pidemmälle (Saastamoinen 2007, 219–226, 273–287).
 - Jyrki Siukosesta tuli myöhemmin kuvataiteilija ja taiteentutkija, joka oli harvoja suomalaisia punkin estetiikkaan ja ideologisiin taustoihin perehtyneitä muusikkoja.
 - Punk-rock tarjosi myös aggressiivisen ja affektiivisen pohjan musiikille, josta kehittyi 1980-luvun ja kylmän sodan jälkeisenä aikana avoimesti natsismia poliittisena liikkeenä puolustanut hardcore-punk-suuntaus (ks. Raposo & Sabin 2018, 132–149).
 - Yhtenä selkeänä poikkeuksena voi pitää underground-yhtyettä Suomen Talvisota 1939–40, joka nimivalinnan kautta selkeästi provosoi ja satirisoi talvisotaan liitettviä pyhäiksi koettuja muistoja ja tunteita (ks. Kärki 2010).
 - ”A Racist, A Sadist and a Fascist”: Finland’s Führer Pekka Siitoin from a Musical Perspective, a list by Pentagramofon. <https://rateyourmusic.com/list/Pentagramofon/a-racist-a-sadist-and-a-fascist-finlands-fuhrer-pekka-siitoin-from-a-musical-perspective/> (Tarkistettu huhtikuussa 2023)

TUTKIMUSAINEISTO

- Wigwam (1969) *Hard’n’Horny*. Love records lrlp 9.
- Wigwam (1973) *Wigwam being*. Love records lrlp 092.
- Leskinen, Juice (1976) *Keskityksieirin ruokavalio*. Love records lrlp 180.
- Pelle Miljoona & 1980 (1979) *Natsit natsit*. Love records lrlp 307.
- Kollaa Kestää (1977) *Musti sotakoira*. Poko rekords pis 004.
- Sehr Schnell (1978) *Juho vanha natsi*. Albumilla *Pohjalla*, Eri esittäjiä. Love records lrlp 287.
- Sleepy Sleepers (1977) *Anarkiaa Karjalassa*. Albumilla *Takaisin Karjalaan*. EMI 9c 262 38272
- Välikausitakki (1978) *Uusfasismia vastaan*. Albumilla *Välikausitakki*. Love records lrlp 289.

LÄHTEET

- Abbenhuis, Maartje & Buttsworth, Sara (toim.) (2010) *Monsters in the Mirror: Representations of Nazism in Post-War Popular Culture*. Santa Barbara: Praeger Pub Text.
- Adorno, Theodor W. (2020) *Näkökulmia uuteen oikeistoradikalismiin*. Suom. Sauli Havu. [Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag. Jätkisanat Volger Weiss. 1967] Tampere: Vastapaino.
- Ahmed, Sara (2018) *Tunteiden kulttuuripoliittikka*. Suom. Elina Halttunen-Riikonen. [Cultural Politics of Emotion, 2004.] Tampere: Niin & Näin.
- Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (toim.) (2007) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Aikio, Annukka & Vornanen, Rauni (toim.) (1989) *Uusi sivistysanikirja*. Helsinki: Otava.
- Bacon, Henry, Laine, Kimmo & Seppälä, Jaakko (2020) *ReFocus: The Films of Teuvo Tulio. An Excessive Outsider*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu & Salo, Markku (1999) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Debord, Guy (2005) *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. [La Société du spectacle.] Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Summa.
- Doggett, Peter (2011) *Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s*. London: Bodley Head.
- Forss, Timo Kalevi (2015) *Toverit herätkää. Poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987) *Art into Pop*. Lontoo: Methuen.
- Glynn, Stephen (2013) *The British Pop Music Film. The Beatles and Beyond*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Griffin, Roger (1995) *Fascism*. Oxford: Oxford University Press.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkenät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Toim. & suom. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Heikkinen, Antti (2014) *Risainen elämä: Juice Leskinen 1950–2006*. Helsinki: Siltala.
- Heinonen, Yrjö (toim.) (2016) *Taide, kokemus ja maailma. Risteyskiä tiedetenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turku: UTU kirjat.
- Hiltunen, Kaisa (2019) *Exotic and primitive Lapland – Othering in The Earth is a Sinful Song*

(1973). *Nordlit: Tidsskrift i Litteratur og Kultur* 42, 85–101.

Hännikäinen, Timo (2015) Poliitiikan karnevalisti ja kokonaistaideteos. Teoksessa Mike Pohjola (toim.) *Mitä Pekka Siitoin tarkoittaa?* Turku, Tampere ja Tallinna: Savukeidas, 125–135.

Hänninen, Ville (2015) *Keskipäivän miehiä. Kuvia Suomen historiasta*. Helsinki: Art House.

Jalkanen, Pekka (1992) *Pohjolan yössä. Suomalaisia keyven musiikin säveltäjiä Georg Malmstenista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Kallioniemi, Kari (2013) Suomalaisuuden salainen historia - Eksentrinen tähteyttä Matti Kassilan elokuvissa. Teoksessa Kimmo Laine, Juha Seitajärvi & Kalevi Koukunen (toim.) *Elokuvat kertovat, Matti Kassila*. Helsinki: SKS, 210–223.

Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi (2021) Viihdettä vai valistusta? Fasistiset ja äärikonservatiiviset vaihtoehtohistoriat 2010-luvun televisioviidteessä ja uuspopulistisessa ruohonjuuritason politiikassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 119(4), 413–424.

Kingssepp, Eva (2008) *Nazityskland i populärkultur: Minne, myt, medier*. Väitöskirja. Stockholm: University of Stockholm.

Kotonen, Tommi (2018) *Politiikan juoksuhaudat. Äärioikeistolikkeet Suomessa kylmän sodan aikana*. Jyväskylä: Atena.

Kunnas, Tarmo (2014) *Fasismim lumous. Eurooppalainen älymystö Mussoliniin ja Hitlerin politiikan tukijana*. Jyväskylä: Atena.

Kärki, Kimi (2010) ”Vanjan jäinen helvetti”: talvisota, kansallinen itseymmärrys ja populaarikulttuurin marginaaläänet. Teoksessa Tiina Lintunen & Louis Clerc (toim.) *Kenen Sota? Uusia näkökulmia talvisotaan. Poliittisen historian vuosikirja 2010*. Turku: Uniprint, 175–194.

Lampela, Kalle (2022) ”Kuolleiden muistoksi – eläville muistutukseksi”. Taide antifasismiin ja rauhan asialla Neuvostoliitto-lehdessä. Teoksessa Anna Helle & Pia Koivunen (toim.) *Neuvostoliitto muistoissa ja mielikuvissa*. Helsinki: SKS, 125–143.

Langhorst, Caroline (2018) A northern ”Ode on Melancholy”? The music of Joy Division. Teoksessa James Rovira (toim.) *Rock and Romanticism. Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*. Cham: Palgrave MacMillan, 83–99.

Laukka, Petri (2018) *Remu ja Hurriganes Kekkoslovakiassa*. Helsinki: Into.

Lindfors, Jukka & Salo, Markku (1987) *Jytinää Eestissä. Sleepy Sleepersien pitkä ja kivinen tie*. Helsinki: Johnny Kniga.

Lipponen, Kaj, Tuominen, Harri & Wallenius, Waldemar (2020) *Juice puhuu. Kootut muistelmat vol.1. Musiikista, elämästä ja Tampereesta*. Latvia: Into.

Magilow, Daniel H., Vander Lugt, Kristin T. & Bridges, Elizabeth (toim.) (2012) *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. London: Continuum.

Mailänder, Elissa (2012) Meshes of power: The concentration camp as pulp or art house in Lili-ana Cavani's *The Night Porter*. Teoksessa Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt & Elizabeth Bridges (toim.) *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. London: Continuum, 175–198.

Meriläinen, Mikko (2006) *Wigwam*. Helsinki: Nemo.

Miettinen, Kimmo (2021) *Suomi Punk 1977–1981*. Helsinki: Like.

Mähkä, Rami (2019) Natsikortin jäljillä. Toinen maailmansota, natsit ja natsikortti Monty Pythonin komediassa. *Kulttuurintutkimus* 36(2), 43–59.

Oksanen, Atte (2007) Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 159–178.

Oksanen, Atte (2009) *Äärimmäistä kulttuuria. Extreme-minuukien historiaa dadaismista Hunter S.Thompsoniin*. Helsinki: Johnny Kniga.

Pembroke, Jim & Chafen, Rick (2022) *Just My Situation – Muistelmat*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Like.

Pernaa, Ville (2021) *Pimeä vuosikymmen. Suomi 1968–1981*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Raposo, Ana & Sabin, Roger (2018) New visual identities for British neo-fascist rock (1982–1987). *White Noise, 'Vikings' and the cult of Skrewdriver*. Teoksessa Nigel Copey & Matthew Worley (toim.) *Tomorrow Belongs to us". The British Far Right Since 1967*. Lontoo: Routledge, 132–149.

Relander, Jukka (1999) Taistolaisuuden psykohistoriaa. Teoksessa Sari Näre (toim.) *Tunteiden sosiologia II. Historiaa ja säätelyä*. Helsinki: SKS, 190–226.

Richardson, John & Välimäki, Susanna (2016) Ääni ilmiönä. Teoksessa Yrjö Heinonen (toim.) *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turku: UTU kirjat, 21–26.

Rinne, Jenni, Kajander, Anna & Haanpää, Riina (2020) *Affektit ja tunteet kulttuurin tutkimuksessa*. Vantaa: Suomen kansatieteilijöiden yhdistys Ethnos.

Rovira, James (2018) Introduction: Theorizing rock/historicizing romanticism. Teoksessa James Rovira (toim.) *Rock and Romanticism. Post-Punk, Goth, and Metal as Dark Romanticisms*. Cham: Palgrave MacMillan, 11–25.

Saarenmaa, Laura (2015) Political nonconformity in Finnish men's magazines during the cold war. Teoksessa Henrik G. Bastiansen & Rolf Werenskjold (toim.) *The Nordic Media and the Cold War*. Göteborg: Nordicom, 101–113.

Saastamoinen, Mika (2007) *Parasta Lapsille. Suomipunk 1977–1984*. Helsinki: Johnny Kniga.

Siboney (2001) Kansitekti levyyn *Wigwam being*. Wigwam. [1973.] Love Records lrp 092.

Silvennoinen, Oula, Tikka, Marko & Roselius, Aapo (2016) *Suomalaiset fasistit. Mustan sarastuksen airuet*. Helsinki: WSOY.

Sklower, Jedediah (2014) Preface: Dissent within dissent. Teoksessa Sheila Whiteley & Jedediah Sklower (toim.) *Countercultures and Popular Music*. Farnham: Ashgate, xv–xx.

Sontag, Susan (1975) Fascinating fascism. *The New York Review of Books*, 305–325.

Valtonen, Mato, Konttinen, Moog & Starck, Kjell (2015) *Kun Suomi rock puri ja löi. Kapina-rockin synty, nousu, vaino ja (t)uho*. Ruotsi: Bazar.

Vesikansa, Jarkko (2004) *Salainen sisällissota. Työnantajien ja porvarien taistelu kommunismia vastaan kylmän sodan Suomessa*. Helsinki: Otava.

Dosentti **Kari Kallioniemi** työskentelee Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteentutkimuksen laitoksella tutkijana Koneen Säätiön projektissa ”Fasismim lumo ja affektiivinen perintö suomalaisessa kulttuurissa”. Hän on julkaissut erityisesti populaarimusiikin ja -kulttuurin historian sekä nationalismin ja oikeistolaisuuden suhteesta populaarikulttuuriin Koneen säätiön rahoittamassa projektissa ”Thatcherism, Popular Culture and the 1980s” (2014–2016) ja Suomen akatemian rahoittamassa projektissa ”Starnet” (2004–2007).