



JANNE POIKOLAINEN

MUSIIKKIFANIUS JA MODERNISOITUVA NUORUUS

Populaarimusiikin ihailijakulttuurin
rakentuminen Suomessa
1950-luvulta 1970-luvun alkuun

Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus

Populaarimusiikin ihailijakulttuurin
rakentuminen Suomessa
1950-luvulta 1970-luvun alkuun

Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus

Populaarimusiikin ihailijakulttuurin
rakentuminen Suomessa
1950-luvulta 1970-luvun alkuun

JANNE POIKOLAINEN

Nuorisotutkimusverkosto/
Nuorisotutkimusseura
Verkkajulkaisu 118

NUORISOTUTKIMUSSEURA RY.
NUORISOTUTKIMUSVERKOSTO



Nuorisotutkimusverkoston julkaisut

Tiede

Teosten sisältö ja tyyli ovat akateemisten kriteerien mukaisia.

Kenttä

Erilaiset raportit ja selvitykset.

Liike

Ajankohtaiset yhteiskunnalliset puheenvuorot.

Kannen kuvat: © Kristian Runeberg / Suomen valokuvataiteen museo

Kansipohja: Sole Lätti

Taitto: Tanja Kontinen

© Nuorisotutkimusseura ja tekijä

Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura,
verkkojulkaisuja 118, *Tiede*

ISBN 978-952-7175-39-2

ISSN 1799-9227

2017. Painettu kirja on julkaistu vuonna 2015.

Julkaisujen tilaukset:

Nuorisotutkimusverkosto

Asemapäällikönkatu 1

00520 Helsinki

<http://www.nuorisotutkimusseura.fi/catalog>

Sisällys

Esipuhe	7
1. Musiikkifaniuden historia tutkimuksen kohteena	11
1.1 Fani-ilmiön jäljillä	13
<i>Fani ja fanius käsitteinä</i>	13
<i>Fanikulttuurin varhaishistoriaa</i>	22
1.2 Tutkimuksen lähtökohdat	31
<i>Tutkimusasetelma</i>	31
<i>Tutkimuksen aineisto ja menetelmät</i>	37
<i>Fanitutkimuksen traditio</i>	46
1.3 Teoksen rakenne ja lukukohtaiset ydinteemat	50
2. Musiikkiteollisuus, teknologia ja mediamaisen murros – musiikinkulutuksen mahdollisuudet ja faniuden materiaallinen perusta	54
2.1 Musiikinkuuntelu kodin piirissä	54
<i>Äänitteet ja nuori yleisö</i>	54
<i>Fanit radion äärellä</i>	65
2.2 Musiikinkuuntelu kodin ulkopuolella	77
<i>Kuppiloista konventteihin ja kirjastojen kuuntelupisteille</i>	77
<i>Tanssilavoilta konserttisaleihin ja festivaalikeskityksille</i>	87
2.3 Muut musiikinkulutuksen kanavat	96
<i>Nuorten omat musiikkiharrastukset</i>	96
<i>Televisio ja elokuvat</i>	101
<i>Musiikkilehdistö, fanijulkaisut ja oheistuotteet</i>	108
2.4 Musiikinkulutuksen käytännöt ja muuttuva nuoruus	119
3. Huolta ja huvittuneita katseita – median diskurssit fani-ilmiötä rakentamassa	125
3.1 Faniuden sukupuolittunut kuvasto	125
<i>Naispuolisen faniuden diskurssi</i>	125
<i>Miespuoliset fanit ja diggaridiskurssin synty</i>	136
3.2 Romantiikka ja seksuaalisuus fani-ilmiön tulkinnoissa	141
<i>Ihastuksia ja romanttisia haaveita</i>	141

	<i>Naispuolisen faniuden seksualisoi(tu)minen</i>	148
3.3	Kuluttajuus faniutta koskevassa julkisessa keskustelussa	159
	<i>Fanitytöt viettien vietävinä</i>	159
	<i>Fanius ja ”ulkomusiikillisen” problematiikka</i>	168
3.4	Diskurssit, stereotyyppit ja kontrollit	175
4.	Ihailijakulttuuri, identiteetti ja nuorten muuttuva elämänpiiri – faniuden sosiokulttuuriset merkitykset	185
4.1	Yksilö, yhteisö ja identifikaatio	185
	<i>Idoliin kohdistuva samaistuminen</i>	185
	<i>Faniuden yhteisöllinen ulottuvuus</i>	195
4.2	Fanius, eronteot ja sukupolvien dynamiikka	206
	<i>Sukupolvikonflikti ja nuoruuden tilat</i>	206
	<i>Fanikulttuuri nuorten keskinäisten erontekojen kanavana</i>	214
	<i>Faniyhteisöjen väliset vastakkainasettelut ja antifanius</i>	223
4.3	Kansallisen, alueellisen ja seksuaalisen identiteetin kysymykset	229
	<i>Angloamerikanisaation ja kaupungistumisen heijastumia</i>	229
	<i>Fanius, seksuaalisuus ja seksuaalikulttuurin murros</i>	244
4.4	Fanikulttuurisen identiteettityön monet muodot	258
5.	Musiikkifanius mediakulttuuristen vuorovaikutussuhteiden ja yhteiskunnallisten murrosten keskipisteessä	266
5.1	Fanikulttuuri toimijoiden ja julkisuuden näkökulmasta	266
5.2	Nuoruuden modernisoitumisesta kohti myöhäismodernia nuorisokulttuuria	273
	Lähteet ja kirjallisuus	283
	Tiivistelmä	313
	Sammandrag	315
	Abstract	317

Esipuhe

Musiikkifaniudesta tuli osa elämäni 11-vuotiaana, Bon Jovin *Cross Road* -kokoelmalevyn ilmestymisen myötä. Nopeasti syttyneen faniuteni tähtihetki koitti kahta vuotta myöhemmin, kun pääsin yhtyeen konserttiin Helsingin Olympiastadionille. Nämä kokemukset saivat minut paneutumaan populaarimusiikin maailmaan aivan uudella tavalla intensiteetillä, ja pian kiinnostukseni alkoi ulottua myös pidemmälle menneisiin vuosikymmeniin. Bon Jovi -innostukseni kautta tutustuin myös faniuden kääntöpuoleen, sillä alkuhuuman jälkeen kävi selväksi, ettei yhtyettä pidetty aina erityisen katu-uskottavana ihailun kohteena varsinkaan poikien keskuudessa. Tästä seuranneiden epävarmuuden ja nolouden tunteiden myötä sain kokea henkilökohtaisesti, miten laaja kirjo tunteita, merkityksiä ja sosiaalisia erontekoja musiikkifaniuteen liittyy. Juuri kyseistä fanikulttuurin moninaisuutta olen pyrkinyt tekemään näkyväksi myös tässä teoksessa.

Omien fanikokemusten ja musiikkiharrastuksen kehittyminen tutkimusideaksi ja valmiiksi väitöskirjaksi on ollut pitkä ja työläs prosessi, eikä siitä suoriutuminen olisi ollut mahdollista ilman kaikkea sitä tukea, jota olen tutkijayhteisöltä ja läheisiltäni saanut. Haluankin seuraavaksi lausua heille kiitokseni. Heti alkuun kiitän suuresti Matti Peltosta, Hanna Kuusta ja Janne Mäkelää, joiden asiantuntevassa ja innostavassa ohjauksessa olen saanut tätä tutkimusta tehdä. He ovat antaneet minulle mahdollisuuden työstää väitöskirjaa omalla aikataulullani ja itsenäisesti, mutta samalla olen voinut olla koko ajan varma siitä, että voin luottaa heidän apuunsa kaikenlaisissa tutkimustyöhön liittyvissä kysymyksissä. Kiitän lämpimästi myös väitöskirjani esitarkastajia Kari Kallioniemeä ja Kaarina Nikusta, joiden lausunnoista sain sekä hyviä parannusehdotuksia että kannustusta työn loppumetreille.

Helsingin yliopiston talous- ja sosiaalishistorian ja poliittisen historian oppiaineissa työskentelevät kollegani ovat muodostaneet tärkeän vertais-tukiverkoston, jonka tarjoamasta avusta ja ystävyydestä kiitän kaikkia työtovereitani sydämellisesti. Yhteisen kiitoksen lisäksi haluan kiittää vielä erikseen muutamaa työyhteisömme jäsentä. Erityinen kiitos kuuluu ensinnäkin samantapaisten tutkimusteemojen ja -aineistojen parissa



työskentelevälle Matleena Friskille, jonka kanssa käydyt keskustelut ovat auttaneet minua eteenpäin monessa pulmassa. Riitta Matilaista, Jaakko Autiota ja Laura Ekholmia haluan kiittää kaikesta siitä tutkijan työhön liittyvästä opastuksesta – eräänlaisesta akateemisesta isosiskoudesta ja -veljeydestä – jota he ovat minulle tutkijanurani ensimetreiltä alkaen suoneet. Kiitos myös Sakari Heikkiselle, Aappo Kähöselle ja Marja Vuoriselle, joilta olen saanut runsaasti arvokkaita neuvoja ja vinkkejä tutkimuksen tekoon ja yliopistomaailman käytäntöihin liittyen.

Oman oppiaineyhteisömme lisäksi minulla on ollut ilo osallistua useiden monitieteisten tutkijaseminaarien ja -verkostojen toimintaan. Ensimmäisenä näistä haluan kiittää Musiikintutkimuksen valtakunnallista tohtoriorjelmaa, joka on avannut eteeni kokonaan uuden tutkimuksen ja näkökulmien kentän. Erityisen arvokkaaksi keskustelufoorumiksi muodostui tohtoriorjelman ”popfraktio”, joka on Vesa Kurkelan, Heikki Uimosen ja Kaarina Kilpiön luotsaamana tarjonnut inspiroivan ympäristön väitöskirjaani liittyvien kysymysten käsittelylle. Kaarinalle kuuluu kiitos myös siitä, että hän opasti minut mukaan musiikintutkimuksen tutkijayhteisöön heti väitöskirjani alkuvaiheessa.

Toiseksi haluan lausua kiitokseni Nuorisotutkimusseuran ja -verkoston tutkijoille ja henkilökunnalle. Kiitän erityisesti Mikko Salasuota ja Kaisa Vehkalahta, jotka ovat avanneet minulle monenlaisia ovia nuorisotutkimuksen maailmaan ja joiden kannustus oli ratkaiseva tekijä siinä, että rohkenin ylipäänsä ajatella tutkijaksi ryhtymistä. Nuorisotutkimusverkosto on myös kustantanut tämän kirjan, mistä haluan sitä ja erityisesti kustannusprosessin parissa puurtaneita Vappu Helmisaarta, Tanja Konttista ja Sonja Pyykköä suuresti kiittää. Tärkeinä verkostoina ovat toimineet myös Janne Mäkelän ja Antti-Ville Kärjän koordinoima Suomen Jazz & Pop Arkiston popseminaari sekä Matti Peltosen ja Visa Heinosen vetämä Kulutusyhteiskunnan muutos -seminaari (KUMU).

Ohjauksen ja vertaistuen ohella väitöskirjaprosessini on ollut riippuvainen täysipäiväisen tutkimustyöskentelyn mahdollistavasta rahoituksesta. Näiltä osin kiitän Suomen Kulttuurirahastoa, Historiatieteiden valtakunnallista tohtoriorjelmaa sekä Helsingin yliopistoa, jotka minulle tämän mahdollisuuden tarjosivat. Merkittävä rooli väitöskirjani toteutumisessa on ollut myös erilaisilla arkistoilla, jotka ovat antaneet aineistonsa tutkimukseni käyttöön. Näihin kuuluvat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkisto, Kansalliskirjasto, Suomen Jazz & Pop Arkisto sekä

Ylen Arkisto. Kiitos myös kaikille niille kuvaajille, arkistoille ja arkistotyöntekijöille, jotka ovat auttaneet minua tämän teoksen kuvituksen kokoamisessa.

Lopuksi haluan kiittää perhettäni. Kiitos äidille, isälle, Simolle, Tommille ja Kimmolle, joiden tuki, kiinnostus ja kärsivällisyys ovat merkinneet minulle paljon työntäyteisten väitöskirjavuosien varrella. Perhepiiristä suuren kiitoksen ansaitsee myös Michael, joka on toiminut tärkeänä keskustelukumppanina niin työasioissa kuin vapaa-ajallakin. Kaikkein lämpimimmät kiitokseni haluan kuitenkin lausua vaimolleni Kukalle, joka on auttanut minua pitämään itseni ja aremme kasassa kaiken kiireen keskellä. Kiitän Kukkaa myös siitä, että hän on jaksanut uskoa tämän tutkimuksen valmistumiseen niinäkin hetkinä, joina oma itseluottamukseni on ollut sen suhteen koetuksella. Oikeassa olit.

Espoon Soukassa, helatorstaina 2015

1. Musiikkifaniuden historia tutkimuksen kohteena

Helsingin Olympiastadionin edustalla on odottava tunnelma. Urheilupyhätön eteläpäätyyn rakennetulle jättilävalle nousee tänään perjantaina suursuosiota nauttiva rap-artisti Cheek. Innokkaimmat fanit viettivät jo keikkaa edeltävän yön telttamajoituksessa Taka-Töölössä. Kaikilla ei ollut edes telttaa mukanaan. Aamupäivällä stadionin edustalla kulutti aikaansa viitisenkymmentä fania. Cheek, viralliselta nimeltään Jare Henrik Tiihonen, esiintyy perjantaina noin kello 21 alkaen. Olympiastadionilla alkaa kuitenkin tapahtua jo reilusti aiemmin, ja nähtävää on niillekin, joilta ei löydy lippua varsinaiselle keikalle. Paavo Nurmen kentällä avautuu kello 15 pääsymaksuton tapahtumatori, josta löytyy muun muassa livemusiikkia ja fanituotemyyntiä. Cheek konsertoi Helsingissä myös lauantaina. Olympiastadion tulee täytymään molempina iltoina, joten yhteensä noin 80 000 ihmistä näkee keikan. Konserttijärjestäjä on lupailut maailmanluokan show'ta. Paikalle onkin tuotu 37 rekallista tavaraa, ja pelkästään kaapelia on viritelty sadan kilometrin verran. [*Helsingin Sanomat* 22.8.2014]¹

Tämän tutkimuksen viimeistelyvaiheessa, elokuussa 2014, Suomessa koettiin mittakaavaltaan monin tavoin ennätysellinen fanihuuma, kun rap-artisti Cheek esiintyi kahtena iltana täydelle Olympiastadionille. Tilanne oli ennennäkemätön, sillä aiemmin yksikään suomalaisartisti ei ollut konsertoinut stadionilla yksin. Cheekin konserttien ympärille jo edellisenä syksynä noussut huuma ja mediailmiö tarjosivat suomalaisille havainnollisen esimerkin siitä, millaisiin mittoihin musiikkifanius voi ilmiönä parhaimmillaan yltyä. Fani-ilmiön potentiaalia kuvaa hyvin se, että kun ensimmäisen konsertin 40 000 lippua tulivat myyntiin marraskuussa 2013, ne myytiin loppuun reilussa tunnissa. Suuren kysynnän vuoksi järjestetyn lisäkonsertin liput loppuivat vielä nopeammin, ainoastaan 35 minuutissa.² Konsertista kirjoittanut *Iltä-Sanomien* toimittaja

1 *Innokkaimmat Cheek-fanit viettivät yön ulkona – konsertti sekoittaa liikennettä*, [<http://www.hs.fi/kaupunki/a1408672310869>].

2 *Cheekin stadionkeikka myytiin loppuun – lippujen määrä varmistui*, [<http://>



summasikin osuvasti monien suomalaisten tunnot todetessaan, ettei ”näin isoa ole Suomessa ollut mikään”.³ Vastaavanlaisia huiman fanisuosion merkkejä oli Cheekin osalta ollut havaittavissa myös aiemmin. Artistin syksyllä 2013 julkaiseva *Kuka muu muka* -albumi esimerkiksi ylitti 40 000 myydyin levyn tuplaplatinarajan vain kolmessa päivässä.⁴ Tämänkaltaiset fanibuumit osoittavat konkreettisella tavalla sen, miten merkittävä ja ajankohtainen ilmiö musiikkifanius on tämän päivän Suomessa. Eikä tämä merkittävyys ja ajankohtaisuus koske ainoastaan suomalaista musiikkikulttuuria, vaan määrittää populaarimusiikin tilaa myös kansainvälisellä tasolla.

Viime vuosina myös akateeminen tutkimus on alkanut kiinnittää musiikkifaniuteen kasvavassa määrin huomiota. Historiallinen näkökulma on kuitenkin jäänyt ilmiötä käsittelevän tutkimuksen – ja yleensäkin fanitutkimuksen – piirissä vähälle.⁵ Näin siitäkin huolimatta, että monet nykypäivän musiikkifaniuden piirteistä periytyvät useiden vuosikymmenten takaa tai vielä kauempaa. Historiallisesta jatkumosta on helppo havaita merkkejä myös Cheekin ympärille muodostuneen fanibuumin sisällöissä. Cheekin saavuttaman suosion poikkeuksellista mittakaavaa ei käy kieltäminen, mutta muilta osin laajat populaarimusiikin fani-ilmiöt eivät ole Suomessakaan uusi ilmiö. Ensimmäinen mittava fanibuumi koettiin jo vuonna 1959, kun Paul Anka vieraili Helsingissä. *Helsingin Sanomien* jutussa mainitut oheistuotemarkkinat kiinnittyivät suomalaisen musiikkifaniuden osaksi viimeistään 1960-luvulla. Cheek-buumille ominainen laaja mediahuomio on sekin ilmiönä tuttu jo 1950-luvulta. Myös toimittajien tavassa kuvata rap-artistin faneja on vahvoja menneisyyden

yle.fi/uutiset/cheekin_stadionkeikka_myytiin_loppuun_-_lippujen_maara_varmistui/6961083]; *Cheekin toinenkin stadionkeikka myytiin loppuun pikavauhtia*, [<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1386558263240>]; *Cheek valloittaa ensimmäisenä suomalaisartistina koko Olympiastadionin*, [http://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/i ihmiset/cheek_valloittaa_ensimmaisena_suomalaisartistina_koko_olympiastadionin].

- 3 *Kuin uskonlahkon johtaja – Cheek teki stadionilla jotain hyvin epäsuomalaista*, [<http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288728645464.html>].
- 4 *Cheekin uudelle Kuka muu muka -albumille tuplaplatinaa*, [<http://www.warnermusic.fi/uutiset/8375/cheekin-uudelle-kuka-muu-muka-albumille-tuplaplatinaa>].
- 5 Ks. myös Hirsjärvi 2009, 62.

kaikuja. Hyvä esimerkki tästä on 1960-luvulta tuttu hysteria-sana, joka ei ole jäänyt vieraaksi Cheek-faniuttakaan kuvaaville toimittajille.

Tämä tutkimus vastaa omalta osaltaan siihen historiallisen ja historiallisia vertailukohtia luovan tutkimuksen tarpeeseen, joka musiikkifaniuden tarkastelun ja fanitutkimuksen piirissä on havaittavissa. Tarkastelen musiikkifaniuden historiaa nimenomaan Suomen näkökulmasta, 1950-luvulta 1970-luvun alkuun ulottuvaan ajanjaksoon keskittyen. Suomalaisessa kontekstissa kyseiselle ajanjaksolle ajoittuivat sekä laajamittaisen fani-ilmiön läpimurto että populaarimusiikin fanikulttuurin rakentuminen, jotka kummatkin ovat prosesseina tämän tutkimuksen keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Tarkastelen näitä ilmiöitä muun muassa fani-ilmiön puitteiden, erilaisten fanikäytäntöjen, fanikulttuurisen kulutuksen ja faniutta koskevien mediadiskurssien näkökulmasta. Musiikkifaniuden historian kautta avautuu myös laajempi, toisen maailmansodan jälkeistä nuoruutta ja siinä tapahtuneita muutoksia valottava näkökulma.

1.1 FANI-ILMIÖN JÄLJILLÄ

Fani ja fanius käsitteinä

Fanututkija Irma Hirsjärvi on todennut, että ”fani” on tämän päivän tutkimuksessa ja arkikielessä niin monimerkityksinen ja kontekstisidonnainen käsite, että sen suhteen vaikuttaa vallitsevan konsensus ainoastaan silloin, kun keskustellaan termin etymologisesta taustasta.⁶ Saman voi sanoa pätevän fani-sanasta johdettuun fanius-käsitteeseen. ”Fanin” ja ”faniuden” etymologiset juuret on jäljitetty tyypillisesti latinan temppeleä tarkoittavaan *fanum*-sanaan sekä erityisesti siitä johdettuun, muun muassa temppelelpalvelijaa, omistautunutta ja jumalan innoittamaa tarkoittavaan *fanaticus*-sanaan. Englannin kieleen *fanaticus*-sana suodattui muodossa *fanatic*. Sanan uskonnolliset viitteet säilyivät tässä yhteydessä vahvoina, mutta *fanatic* sai myös uusia merkityksiä: siitä tuli yleistermi, jolla viitattiin monenlaisiin hulluiksi, vimmaisiksi tai riivatuiksi katsottuihin ihmisiin.⁷ *Fanatic*-sanana puhekielinen lyhenne *fan* esiintyi englannin

6 Hirsjärvi 2009, 53.

7 Hirsjärvi 2009, 53; Jenkins 1992, 12; Hirsjärvi & Kovala 2007, 246; Cavicchi 1998, 38.



kielessä ensimmäistä kertaa jo 1600-luvun lopulla. *Fan*-muoto kuitenkin hävisi käytöstä ja ilmestyi seuraavan kerran englannin kielen sanastoon vasta 1800-luvun lopulla, jolloin yhdysvaltaistoimittajat käyttivät sitä baseballin seuraajiin viitattaessaan. Pian tämän jälkeen *fan*-sana laajeni kattamaan yhä moninaisempia urheilun muotoja sekä muita kaupallisen viihteen ja harrastamisen aloja.⁸

1930-luvulle tultaessa *fan* oli kehittynyt jo yleisesti käytetyksi englannin puhekielen sanaksi, joka oli sisällöltään tullut hyvin lähelle tämän päivän merkitystään: sillä viitattiin yleisön innostuneeseen käyttäytymiseen muun muassa urheilun, elokuvan, teatterin ja jopa politiikan saralla.⁹ Suomessa *fan*-termi ja siitä johdettu sana ”fani” sen sijaan vakiintuivat käyttöön vasta myöhemmin. Musiikkifaniuden osalta ensimmäiset *fan*-sanan käyttöyhteydet löytyvät 1960-luvun vaihteen ihailijakerhojen eli ”fan clubien” nimistä. Itse faneista puhuttiin tuolloin vielä yleisesti ”ihailijoina” tai sukupuolispesifimmin ”ihailijattarina”. 1960-luvun mitaan *fan*-termi alkoi hiljalleen yleistyä myös suomalaisessa puhekielessä ja musiikkilehtien kirjoituksissa. *Fan*-muodon ohella lehdissä esiintyi muotoja ”fanit” ja ”faneja”, mutta on oletettavaa, että kyse oli useimmiten englanninkielisestä *fan*-sanasta suomalaisittain taivutettuna. Anglismi ”fani” alkoi esiintyä selvästi erotettavassa muodossa vasta 1960-luvun jälkipuoliskolla ja silloinkin vielä poikkeuksenaan. Laajemmin fani-muoto yleistyi arkikieleen 1970-luvulla.¹⁰ Puheessa käytettynä fani-sana noudatteli pitkään englanninkielen *fan*-sanaan perustuvaa ääntämistapaa – puhuttiin siis ”faneista”.¹¹

Sittemmin suomen kielen fani-sanaan on liitetty kasvavassa määrin erilaisia kulttuurin ja elämän muotoja ja samalla termin merkitys on

8 Cavicchi 1998, 38. Fani-sanan etymologiasta on olemassa myös toinen, fanitutkimuksessa lähes huomiotta jäänyt tulkinta. Sen mukaan termin juuret palautuvat latinan sijaan englanninkieliseen *the fancy* -sanaan. Sana viittasi alun perin kyyhkystenkasvatuksen harrastajiin (*pigeon fancier*), mutta sen sisältö laajeni myöhemmin tämän käyttökontekstin ulkopuolelle. 1800-luvulla sanaa käytettiin yleisesti ihmisistä, jotka suhtautuivat innokkaasti (*fancy*) johonkin harrastukseen tai viihteen muotoon. Tyypillisiin *the fancy* -sanan käyttökohteisiin kuuluivat tuolloin muun muassa innokkaat nyrkkeilyn seuraajat. Cavicchi 1998, 38–39.

9 Cavicchi 1998, 38.

10 Ks. myös Nikunen 2005, 18.

11 Esim. *Saat kaiken. Keikalla: Kirka ja Maria Babitzin*; FMT 47.

muuttunut yhä epämääräisemmäksi. Samoin on käynyt viime vuosina suomen kielessä yleistyneelle, erilaisiin fanina olemisen ulottuvuuksiin vaihtelevasti viittaavalle fanius-sanalle. Musiikkifaniutta tarkastellut Janne Mäkelä on viitannut tähän ilmiöön suoranaisena käsitteellisenä inflaationa. Hänen mukaansa faniudeksi voidaan nykyään kuitata lähes mikä tahansa harrastustoiminta tai intohimo: ”fanina” oleminen voi kohdistua yhtä lailla ruokalajiin tai asuinalueeseen kuin johonkin kulttuurituotteeseenkin.¹² Fanitutkija Kaarina Nikunen on samoilla linjoilla todetessaan, että faniudesta on tullut joidenkin kielenkäytössä yleispätevä vastine tykkäämiselle, viehättymiselle ja kiinnostukselle.¹³ Osaltaan tähän käsitteelliseen laventumiseen liittyy myös 2000-luvun alussa yleistynyt, aktiiviseen kuluttamiseen, ihailun ja hauskanpidon yhdistelmään yleisluontoisesti viittaava fanittaa-verbi.¹⁴

Fanin ja faniuden käsitteitä kohdannut inflaatio luo oman haasteensa myös fanitutkimukselle. Käsitteet on rajattava selvästi, jotta niille tutkimuksessa annetut merkitykset voidaan paikantaa niihin arkikielessä liitettyjen merkitysten keskeltä. Faniutta nimenomaan historiallisesta näkökulmasta tarkasteltaessa tarkkarajaisuuden ohelle nousee myös toinen vaatimus. Fani ja fanius on samanaikaisesti määriteltävä niin, että määritelmät mahdollistavat faniuden tarkastelun myös historiallisesti, kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti erilaisissa ympäristöissä. Aiemmassa tutkimuksessa näitä käsitteitä on määritelty usein rinnakkain siten, että fanius on määrittynyt fanien mediankäytön ja käyttäytymisen muotojen sekä niiden saamien merkitysten kautta. Näitä määritelmällisiä piirteitä on listannut muun muassa Kaarina Nikunen. Hänen mukaansa aiemmassa tutkimuksessa faniuden keskeisimmiksi piirteiksi on nostettu affektiivisuus, toiminnallisuus, yhteisöllisyys, fani-identiteetti ja populaarikulttuurisuus.¹⁵ Samantyyppisen kokoavan listauksen ovat tehneet myös Irma Hirsjärvi ja Urpo Kovala. Hirsjärven ja Kovalan esiin nostamat ominaisuudet sisältyvät monilta osin Nikusen mainitsemiin piirteisiin, mutta samalla heidän listansa tarjoaa niihin myös muutamia olennaisia

12 Mäkelä 2007a, 216–217. Ks. myös Hirsjärvi 2009, 53; Zwaan & Duits & Reijnders 2014, 2–3.

13 Nikunen 2005, 18.

14 Mäkelä 2007a, 216.

15 Nikunen 2005, 47.



täydennyksiä. Näitä ovat etenkin fanikulttuurisen kulutuksen toistuvuus, intensiivisyys ja intermediaalisuus.¹⁶ Seuraavaksi tarkastelen näitä faniutta määrittäviä piirteitä hieman yksityiskohtaisemmin ja tarkennan niiden pohjalta omat fanin ja faniuden määritelmäni.

Faniuden määreistä ensimmäinen, *affektiivisyys*, viittaa yleisluontoisessa merkityksessään muun muassa emotionaalisuuteen tai mielenliikutukseen.¹⁷ Fanitutkimuksen piirissä affektiivisuudella on kuitenkin usein viitattu täsmällisemmin kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin affektiteoriaan. Grossbergin abstraktin ja vaikeaselkoisenkin teorian ytimessä on ajatus affektiivisestä kokemistavasta, jossa erilaisiin itselle tärkeisiin kohteisiin, kuten tiettyihin käytäntöihin, suhteisiin tai mediailmiöihin, ”panostetaan” energiaa. Tämä panostaminen ilmenee emotioiden muodossa, esimerkiksi intohimona tai välittämisenä. Panostus voi myös saada monia erilaisia sävyjä. Fanien kohdalla kyse on tyypillisesti positiivisista sävyistä, sillä vaikka faniuteen liittyy hyvin monenlaisia tunteita, kytkeytyy ilmiön affektiivinen ulottuvuus ennen kaikkea mielihyvän, kiintymyksen, vaikuttumisen ja ihailun kaltaisiin tuntemuksiin. Affektiivisen kokemuksen merkittävyys palautuu Grossbergin mukaan sen voimaan tuottaa eroja. Panostaminen tiettyihin kohteisiin (joitain toisia enemmän) on myös eroihin panostamista – se jakaa kulttuurisen maailman ”meihin” ja ”muihin” ja rakentaa tätä kautta yksilön tai yhteisön identiteettiä. Tätä faniudelle tyypillistä kokemistapaa Grossberg pitää keskeisenä faneja muusta yleisöstä erottavana piirteenä.¹⁸

Käytännön tasolla fanien affektiivinen ja emotionaalinen kokemistapa ilmenee usein faniuden kohteena olevien kulttuurituotteiden kulutuksen säännöllisyytenä ja *toistuvuutena*.¹⁹ Toistuvuus kuvaa myös monien tässä tutkimuksessa tarkasteltujen fanien mediakulutusta. Tätä ei kuitenkaan tule ymmärtää siten, että affektiivisyys merkitsisi aina ja väistämättä faniuden kohteena olevien mediasisältöjen jatkuvaa tai jokapäiväistä kuluttamista. Bruce Springsteenin faneja tutkinut Daniel Cavicchi esimerkiksi totesi kohderyhmäänsä haastatellessaan, että fanit saattoivat kuunnella Springsteenin musiikkia hyvinkin kausiluonteisesti.

16 Hirsjärvi & Kovala 2007, 248.

17 Ks. Nikunen 2005, 47; Sandvoss 2005, 6.

18 Ks. Grossberg 1995, 41–44, 268.

19 Sandvoss 2005, 6–7.

sesti ja usein oletettua vähemmän. Tällaisissa yhteyksissä kuuntelun jatkuvuutta olennaisempana musiikkifaneja yhdistävänä tekijänä toimii kuuntelukokemuksen *intensiivisyys*.²⁰

Neljäs faniuteen liitetty määritelmällinen piirre on *toiminnallisuus*. Nikunen on kuvannut faniuden toiminnallista ulottuvuutta seuraavasti: ”Toiminnalla tarkoitetaan sitä, että fani ryhtyy keräämään lisää aineistoa kuten tietoa, kuvia, kirjallisuutta tai tavaraa faniuden kohteesta.”²¹ Käytännössä kyse on niin sanottujen faniaktiiviteettien muodostamasta kokonaisuudesta, jonka myötä faniuden ala ”laajenee ohi katselun ja kuuntelun”.²² Näissä aktiiviteeteissa kiteytyy myös faniuden *intermediaalisuus* eli fanikulttuuriselle kulutukselle tyypillinen eri viestimien välillä liikkuminen.²³ Tiedon ja materiaalin keruun lisäksi faniaktiiviteetit voivat sisältää erityyppistä tuotannollista toimintaa. Tuotannollisiin aktiiviteetteihin kuuluvat esimerkiksi fanilehtien toimittaminen, oma musisointi sekä nykytekniikan mahdollistamien fanivideoiden ja -sivujen tekeminen. Tämänäyttypisen tekstuaalisen tuottajuuden (*textual productivity*) ohella faniuteen sisältyy tyypillisesti myös arkeisempina käytäntöinä näkyvä tuotannon taso, johon mediatutkija John Fiske on viitannut julistuksellisenä tai ilmaisullisena tuottajuutena (*enunciative productivity*). Tällainen tuotanto voi saada muotonsa esimerkiksi faniutta julkituovana ulkoisena tyyllittelynä. Kaikkein yksinkertaisimmillaan kyse on faniuden kohteeseen liittyvästä fanipuheesta, jonka puitteissa myös faniuden merkitykset tyypillisesti muotoutuvat.²⁴

Kuudes fanin ja faniuden määreenä usein esiintynyt piirre on *yhteisöllisyys*. Yhteisöllisyyden merkitys faniuden ulottuvuutena korostui etenkin varhaisessa fanitutkimuksessa, joka keskittyi tiiviisiin ja alakulttuurinomaisiin faniyhteisöihin sekä niiden vuorovaikutuksen muotoihin.²⁵ Tämänäyttypistä lähestymistapaa edustaa esimerkiksi fanitutkimuksen pioneeri Henry Jenkins. Hänen mukaansa fani-ilmiöön kuuluu olennaisesti se, että fanius tarjoaa yksilölle vaihtoehtoisen, arkipäivän todellisuutta mielekkäämmälle arvopohjalle perustuvan yhteisön ja todellisuuden.

20 Cavicchi 1998, 113–115. Vrt. Jenkins 1992, 56.

21 Nikunen 2005, 50.

22 Nikunen 2009, 75.

23 Nikunen 2005, 50.

24 Fiske 1992, 37–39.

25 Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 7; Sandvoss 2005, 5–6; Sandvoss & Kearns 2014, 91, 94.



Jenkinsin tulkinnan perusteella fani ilman yhteyksiä tai osallisuutta laajempaan faniverkostoon ja -yhteisöön onkin fani vain kapea-alaisessa merkityksessä.²⁶ Tässä nousee selkeästi esiin Jenkinsin keskittyminen science fiction -faniuteen, jota luonnehtivat usein organisoituneisuus, yhdistystoiminta ja erilaiset fanitapahtumat.²⁷ Tunnuspiirteenä tiivis ja verkostoitunut yhteisöllisyys kuitenkin tavoittaa fani-ilmiön kollektiivisen ulottuvuuden vain pieneltä osin.²⁸ Tämän määritelmän ulkopuolelle jää kokonaan se löyhempään yhteisöllisyyteen perustuva fanius, joka intensiivisten verkostojen sijaan ”asettuu osaksi päivittäistä elämää ja niitä sosiaalisia kohtaamisia, joita siihen joka tapauksessa sisältyy”²⁹. Tähän faniuden alaan kuuluu usein esimerkiksi suosittujen ja valtavirtaisten tv-sarjojen fanius, jota tarkastelleet tutkijat ovat huomauttaneet intensiivisen yhteisöllisyyden kuvaavan huonosti heidän tutkimiaan faniyleisöitä.³⁰ Sama pätee myös suureen osaan musiikkifaniudesta.

Intensiivisen ja verkostoituneen yhteisöllisyyden korostaminen faniutta määrittävänä tekijänä on epämieliekästä myös siksi, että se ei juurikaan huomioi faniuden muotojen sidonnaisuutta historialliseen kontekstiinsa. Jenkinsin peräänkuuluttama tiivis yhteisöllisyys saattoi kuvata hyvin 1990-luvun vaihteen scifi-faneja, mutta esimerkiksi omalla tutkimusajanjaksollani tämänasteinen verkostoituneisuus oli usein poissuljettua jo pelkästään viestintä- ja liikenneteknologisten olosuhteiden sekä taloudellisten rajoitteiden vuoksi. Fanitutkijat Jonathan Gray, Cornel Sandvoss ja C. Lee Harrington ovat huomauttaneet, että ajatus tiiviistä yhteisöllisyydestä sopii huonosti myös 2000-luvun valtakulttuuristuvaan ja löyhien internetyhteisöjen suuntaan kehittyvään faniuteen.³¹ Tämä kritiikki ei kuitenkaan tarkoita sitä, että yhteisöllisyys faniuden määritelmällisenä piirteenä olisi hylättävä. Päinvastoin, yhteisöllisyys lukeutuu tärkeäksi osaksi myös yllä kuvattuja faniuden muotoja. Kriittiset huomiot kuitenkin vaativat faniudelle luonteenomaisiksi asetettujen yhteisöllisyyden piirteiden uudelleenmäärittelyä: on huomioitava, että fanikulttuuri pitää sisällään hyvin erityyppisiä

26 Jenkins 1992, 22, 280.

27 Nikunen 2005, 51.

28 Ks. Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 7–8; Sandvoss 2005, 5–6; Sandvoss & Kearns 2014, 94–99.

29 Nikunen 2009, 77.

30 Nikunen 2005, 51–52, 323; Nikunen 2009, 77.

31 Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 7–8.

ja -vahvuisia yhteisöllisyyden muotoja, jotka vaihtelevat sekä historiallisesti että faniuden ympäristöstä toiseen liikuttaessa. Toisessa päässä skaalaa ovat tiiviit faniverkostot – toisessa päässä yhteisöllisyys voi ilmetä pelkkänä median fanikuvausten synnyttämänä yhteenkuuluvaisuuden tunteena, kokemuksena osallisuudesta laajempaan fanien joukkoon.³²

Seitsemäs fanin ja faniuden määreeksi usein nostettu tekijä on *fani-identiteetti*. Suomalaisista tutkijoista fani-identiteetin merkitystä on korostanut muun muassa Nikunen, joka pitää tämänkaltaisen identiteetin omaksumista jopa kynnyskysymyksenä faniutta määriteltäessä. Teoksessaan *Faniuden aika* hän kirjoittaa seuraavasti:

Fani-identiteetin omaksuminen on faniuden edellytys, olkoonkin, että sen merkitys yksilölle ja julkinen osoittaminen vaihtelevat. Näen varsin keskeiseksi sen, että henkilö itse määrittää itsensä faniksi ja on näin omaksunut position kaikista negatiivisista stereotyyppioista huolimatta.³³

Fani-identiteetin omaksumisen ohella Nikusen tulkinnessa on olennaista se, että sen mukaan faniuteen sisältyy tyypillisesti myös tämän identiteetin julkituominen:

Faniudelle on tyypillistä myös sen julkistaminen muille: siitä kerrotaan suosikkiyhtyeen logolla t-paidassa, lempinäyttelijän kuvalla näyttöpäätteellä, julisteessa seinällä tai hiustyyliässä ja pukeutumisessa. Toisin sanoen faniuden osoittaminen ja faniksi tunnustautuminen ovat faniuden keskeisiä piirteitä.³⁴

Tässä tutkimuksessa en painota faniuden ja fani-identiteetin välistä suhdetta aivan näin vahvasti. Vaikka tällaisen identiteetin olemassaolo ja julkituominen näkyvät monin paikoin aineistossani, en pidä julkilausuttua tai edes julkilausumatonta fani-identiteettiä faniuden määritelmällisenä edellytyksenä. Tämä johtuu valitsemastani lähestymistavasta, jossa määrittelen faniuden ensisijaisesti yllä kuvattujen kulutuksen muotojen ja

32 Jälkimmäisessä tapauksessa voidaan puhua Benedict Andersonin käsitettä soveltaen ”kuvitelluista yhteisöistä”. Ks. Anderson 2007, 39. Täällä teema on puolestaan kemmin läsnä osassa 4.1.

33 Nikunen 2005, 52.

34 Nikunen 2009, 75–76.



faniikäytäntöjen sekä niiden välityksellä tapahtuvan kokonaisvaltaisemman identiteetin rakennusprosessin kautta. Tämä lähestymistapa tekee faniuden tutkimisen rajaamassani historiallisessa kontekstissa mielekkäämmäksi: se huomioi myös ne miespuoliset fanit, jotka eivät halunneet tuoda faniuttaan avoimesti julki ilmiöön julkisuudessa liitettyjen negatiivisten ja feminiinisten mielikuvien vuoksi – tai jotka eivät edes tunnistanee itseään faneiksi näiden stereotyyppisten mielikuvien valossa. Tämä konkretisoituu erityisesti 1970-luvun alun ”diggareissa”, jotka paikantuvat mediakulttuksensa ja aktiviteettiensa puolesta osaksi fanikulttuuria, mutta jotka itse asemoivat itsensä päinvastoin faniyleisön kulttuuriseksi vastakohtaksi.³⁵

Yllä kuvattujen piirteiden lisäksi faniudelle luonteenomaiseksi piirteeksi on monesti luettu ilmiön *populaarikulttuurisuus*. Nikunen esimerkiksi katsoo, että vaikka korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin yleisöt saattavat jakaa yhtenäisiä käytäntöjä, ei fanius yhdisty korkeakulttuuriin. Hänen mukaansa olennainen ero korkeakulttuuristen ja populaarikulttuuristen ilmiöiden ihailussa näkyy siinä, ettei korkeakulttuuria kuluttavan ”entusiastin”, toisin kuin populaarikulttuuria kuluttavan fanin, tarvitse perustella tai puolustella suhtautumistaan ihailun kohteena olevaan ilmiöön.³⁶ Väite pitää paikkaansa myös oman tutkimusaineistoni valossa, mutta tämä ei mielestäni riitä sulkemaan intohimoista korkeakulttuurin kulutusta faniuden käsitteen ulkopuolelle (tosin tässä teoksessa rajanveto ei ole erityisen oleellinen sillä klassinen musiikki rajautuu joka tapauksessa tarkasteluni ulkopuolelle). Viime vuosina ajatusta faniuden populaarikulttuurisuudesta onkin kyseenalaistettu fanitutkimuksen piirissä aktiivisesti. Fanitutkimuksen perspektiiviä on laajennettu muun muassa oopperakulttuurin sekä yksittäisten kirjailijoiden, runoilijoiden ja säveltäjien, kuten Tšehovin, Runebergin, Sylvia Plathin ja Bachin ihailijoiden taholle.³⁷

Yllä on käyty läpi fanin ja faniuden käsitteisiin aiemmassa tutkimuksessa liitettyjä määritelmiä ja tarkasteltu niiden suhdetta omaan lähestymistapaani. Tällä perusteella tässä tutkimuksessa sovellettavan fanin määritelmän voi tiivistää seuraavasti: *fani on jonkin kulttuurisen ilmiön*

35 Vrt. Haverinen 2008, 23–24; Pea son 2007.

36 Nikunen 2005, 52–53. Ks. myös esim. Grossberg 1995, 34; Hirsjä vi & Kovä a 2007, 247–248.

37 Ks. esim. Benzecry 2009; Haverinen 2008; Kovala 2008, 230–233; Pearson 2007; Tulloch 2007.

– tässä tapauksessa musiikkityylin tai -tähten – aktiivinen kuluttaja, jonka kulutuskäyttäytymiselle on tyypillistä affektiivisuus, intensiivisyys, intermedi-aalisuus, yhteisöllisyys ja toiminnallisuus. Toisaalta on pidettävä mielessä, että näiden piirteiden merkitys, muoto, voimakkuus ja painottuminen vaihtelevat yksittäisten fanien ja faniuksien välillä.³⁸ Lisäksi piirteiden keskinäinen suhde yksilön faniudessa (samoin kuin fani-identiteetti itsessään) voi muuttua ajan kuluessa.³⁹ Tämän vaihtelevuuden huomioiminen on linjassa myös sen yleisemmän kehityksen kanssa, jota fanitutkimuksen piirissä on viime vuosina tapahtunut. Fanitutkijoiden keskuudessa on näet alettu peräänkuuluttaa entistä vahvemmin faniyleisöjen heterogeenisyyden tunnustamista sekä yleistettävyyttä tavoittelevista faniuden määritelmistä irtautumista.⁴⁰ Tapahtunut kehitys on johtanut siihen, että faniuden sijaan on alettu puhua useista erilaisista faniuksista. Nikunen esimerkiksi kirjoittaa seuraavasti:

Tiukkojen määritelmien sijaan fanitutkimuksessa on mielekäästä tarkastella ilmiöitä avoimesti ja monipaikkaisesti. Oleellista fanitutkimuksessa onkin faniuksien erojen paikantaminen: faniuden sijaan on syytä puhua faniuksista. Eri faniudet kuljettavat mukanaan erilaisia käytäntöjä ja toiminnan muotoja – mutta toisaalta fanikäytännöt näyttävät sekoittuvan ja lähenevän toisiaan.⁴¹

Nikunen itse on jaotellut tutkimiaan yleisöjä kulttifaneihin, trendifaneihin ja tähtifaneihin sekä toisaalla intensiivistä faniutta ja löyhää faniutta edustaviin faneihin.⁴² Vastaavantyyppisiä jaotteluja ovat tehneet myös esimerkiksi Cornel Sandvoss ja Laura Kearns, jotka puhuvat ”tavallisesta faniudesta” (*ordinary fandom*) erotuksena tiiviisti verkostoituneisiin ja fanituotannossaan aktiivisiin faniyhteisöihin.⁴³

Lopuksi haluan vielä palata seikkaan, jota sivusin jo tämän alaluvun alussa. Tämä seikka on yllä käsitellyille kulutuksen muodoille ja käytännöille perustuvan faniuden kuvan fanikeskeisyys. Tällä viitataan siihen,

38 Ks. myös Nikunen 2005, 55.

39 Duffett 2014, 7.

40 Ks. esim. Duffett 2014, 7–8; Gray 2003, 67; Hills 2002, xi–xiii.

41 Nikunen 2008, 7.

42 Nikunen 2005, 319–323; Nikunen 2009, 77–82.

43 Sandvoss & Kearns 2014.



että kuvatut fanin ja faniuden määreet johtavat helposti asetelmaan, jossa fanius käsitteenä ja tutkimuskohteena pelkistyy pelkäksi fanien toiminnaksi. Fanit ja heidän toimintansa muodostavat toki faniuden ytimen, mutta fanikulttuurin toiminnan selittäjinä ne eivät kuitenkaan ole yksistään riittäviä. Niinpä ulotankin faniuden määritelmäni pelkkää fanitasoa laajemmalle. Tarkemmin sanoen *sovellan tarkastelussani avarampaa faniuden määritelmää, jossa käsite viittaa pelkän fanien toiminnan sijaan laajempaan vuorovaikutuksen verkostoon* – ”kulttuuriseen käytäntöön, joka operoi ja jota tuotetaan kulttuuriteollisuuden, julkisuuden ja yleisöjen välisessä vuorovaikutuksessa”⁴⁴. Tämä rajauksellinen laajennus avaa fanikulttuurin rakentumiseen kokonaisvaltaisemman näkymän. Se tukee fani-ilmiön eri toimijoiden keskinäisen vuorovaikutuksen tarkastelua, mutta antaa silti mahdollisuuden lähestyä ilmiötä ensisijaisesti fanien näkökulmasta.

Fanikulttuurin varhaishistoriaa

Faniuden juuria on vaikea palauttaa mihinkään tiettyyn historialliseen ajankohtaan tai alkupisteeseen, mutta on selvää, että ne yltävät pitkälle. Ilmiön esimuotoja alkoi esiintyä viimeistään antiikin korkeakulttuurien keskuudessa. Esimerkiksi antiikin Kreikassa nimekkäimpiä taiteilijoita, laulajia ja kirjailijoita kohotettiin palvotuksi sankareiksi eli heeroksiksi.⁴⁵ 1900-luvun jälkipuoliskolle tyypillisten fanikulttuurin muotojen näkökulmasta on kuitenkin mielekkäämpää lähteä tarkastelemaan faniuden varhaishistoriaa 1700- ja 1800-luvuilta, jolloin ilmiö sai aiempaa tunnistettavampia ja modernimpia muotoja. Tuolloin tapahtunut faniuden kehitys ja siihen alusta alkaen kytkeytynyt modernin tähtikulttuurin synty perustuivat aikakauden yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin ja teknologisiin uudistuksiin, jotka tarjosivat uudenlaiset mahdollisuudet yksilöiden näkyvyydelle, tunnettavuudelle ja liikkuvuudelle. Näistä uudistuksista faniuden kehityksen kannalta olennaisina on pidetty erityisesti individualismin nousua, länsimaisen kapitalistisen järjestelmän vakiintumista, teollistumista, massatuotannon kasvua, massamedian syntyä ja liikenneyhteyksien paranemista.

44 Mäkelä 2007a, 214. Ks. myös Nikunen 2005, 14.

45 Nikunen 2005, 15.

Feodaalijärjestelmän murenemista ja porvariston vahvistumista seurannut individualismin nousu alkoi näkyä 1700-luvulla julkisuuden henkilöiden aseman ja heihin kohdistuvan suhtautumisen muutoksina. Yksilön merkityksen korostuminen johti taiteen tekijyyden määrittelyyn tavalla, joka mahdollisti uudenlaisen taiteilijaidentiteetin synnyn. Uudentyyppisen taiteilijahahmon nousua pohjusti myös romantiikan filosofian ajatus arkisen maailman yläpuolelle kohoavasta taiteilijanerosta, geniuksesta. 1700-lukua onkin pidetty näiden murrosten johdosta modernin kuuluisuuden synnyn aikakautena.⁴⁶ Toinen 1700- ja 1800-luvuille ajoittuva tähteyden ja faniuden nousua pohjustanut murrosten aalto liittyi kapitalistisen järjestelmän vahvistumiseen, teollistumiseen ja massatuotannon kasvuun. Nämä murrokset muuttivat taiteen ja viihteen yleisöjen asemaa sekä toivat niiden keskuuteen uusia sosiaalisia ryhmiä, joiden käyttäytyminen ja tavat tulkita taiteilijoita ja heidän esityksiään poikkesivat aiemmasta. Kasvava kustannustoiminta esimerkiksi toi aiemmin yhteiskunnallisen eliittin etuoikeudeksi jääneitä kirjallisen kulttuurin muotoja uudella tavalla porvariston ulottuville. Samaan aikaan teollisuuden työvoiman tarve sai yhä useammat työläisnaiset siirtymään kodin yksityisyydestä työpaikoille sekä sitä kautta edelleen osaksi teatteriyleisöjä ja muita aiemmin miesten dominoimia julkisia huveja.⁴⁷ Teollistuminen ja talouskasvu vauhdittivat myös kaupungistumista, palkkojen nousua ja vapaa-ajan lisääntymistä. Tämä loi erilaisille julkisen viihteen muodoille aiempaa otollisemmat puitteet ja sosiaalista tilausta.⁴⁸ Näin kyseiset muutokset edistivät omalta osaltaan varhaisen tähteyden ja faniuden kehitystä.

Kolmas modernin tähteyden ja faniuden syntyyn vaikuttanut murrosten rypäs liittyi tietoliikenteen paranemiseen, joukkotiedotuksen kehitykseen ja liikenneyhteyksien tehostumiseen. 1800-luvun puolivälissä sähköinen lennätin mullisti tiedonkulun ja teki kaupunkien, maiden ja jopa mannerten välisestä viestinvälityksestä helppoa ja nopeaa. Tällä oli suuri merkitys myös kasvavalle sanomalehdistölle. Lehdistö puolestaan näytteli olennaista roolia varhaisten tähtien nousussa sekä tähteyteen liittyvän kuuluisuuden vaalimisessa. Henkilöliikenteen tehostumiseen vaikuttivat erityisesti rautatieverkon laajentuminen ja höyrylaivojen

46 Mäkelä 2002, 33; Mäkelä 1998, 49; Kallioniemi & Salmi 1995, 99–100.

47 Cavicchi 1998, 5.

48 Mäkelä 1998, 51.

yleistyminen. Höyryjunat nopeuttivat tähtien ja heidän ihailijoidensa liikkumista maalla, ja höyrylaivat helpottivat mannertenvälisen kiertueiden järjestelyjä. Liikenneyhteyksien tehostuminen laski merkittävästi myös matkustamisen hintoja.⁴⁹

Mutta keitä sitten olivat ne julkisuuden hahmot, joiden ympärille idoli- ja fanikulttuuri alkoi 1700- ja 1800-luvuilla kehittyä? Varhaisimpina faniuden kaltaista ihailua laajemmin nauttineina julkisuuden henkilöinä on pidetty 1700-luvun filosofeja, kirjailijoita ja runoilijoita. Heihin kuuluivat muun muassa Jean-Jacques Rousseau sekä *Nuoren Wertherin kärsimykset* -teoksellaan jopa fanaattista ihailua herättänyt Johann Wolfgang von Goethe.⁵⁰ Suomalaisista kirjailijoista laajamittaisen ihailun kohteeksi kohosi 1800-luvulla Johan Ludvig Runeberg. Runeberg oli saanut osakseen palvovaa suhtautumista jo elinaikanaan ja runoilijan kuoleman jälkeen erityisesti nuorten suunnalta noussut ihailu kasvoi suoranaisen henkilökultin mittoihin.⁵¹ Yksittäisiin kirjoittajiin kohdistuneen ihailun ohella nykyaikaisen faniuden varhaisena muotona voidaan pitää myös Saksassa 1700-luvulla noussutta ja Pohjoismaihinkin ulottunutta *Lesewutia*, ”lukuvimmaa”. Termillä viitattiin arvostelijoiden näkökulmasta huonolaatuisen ja kaupallisen kirjallisuuden – etenkin romaanien – innokkaaseen lukemiseen. Lukuvimma herätti 1800-luvulla huolta myös Suomessa. On kiinnostavaa, että tässä yhteydessä esitetty kritiikki oli ainakin osin hyvin samankaltaista kuin sittemmin 1900-luvulla musiikkifaniuteen kohdistunut arvostelu. Hyvä esimerkki tästä on Zachris Topelius, jonka mukaan romaani-innostus näkyi nuorissa muun muassa pakkomielleisyytenä, todellisuudentajun hämärtymisenä sekä sosiaalisena välinpitämättömyytenä ja eristymisenä.⁵²

Vaikka kirjallisuuden merkitys faniuden varhaishistoriassa oli huomattava, alkoivat nykyaikaiseen faniuteen tyypillisesti yhdistetyt ilmiöt ja käytännöt muotoutua näkyvimmin esittävän taiteen saralla. 1800-luvun teatterikulttuuri oli tässä mielessä yksi tärkeimpiä fanikulttuurin

49 Ks. Mäkelä 1998, 50; McNeill & McNeill 2005, 320–325.

50 Cavicchi 1998, 4–5; Nikunen 2005, 16; Kovala 2008, 228–229; Mäkinen 1997, 103–105.

51 Kovala 2008, 230–233.

52 Mäkinen 1997, 15–17, 218–222, 261–266; Kovala 2008, 228–229; Kallioniemi 1995a, 37.

syntysijoja. Britanniassa 13-vuotias William Henry West Betty nostatti jo vuonna 1804 valtaisan, vaikkakin lyhytkestoisen fanihuuman. Betty kerrottiin saaneen teatteriyleisön ”bettymaniaksi” kutsutun villityksen valtaan, minkä seurauksena lippujonot ja teatterinäytännöt muuttuivat toisinaan suoranaiseksi kaaokseksi. Aikalaiskuvauksissa kerrotaan, kuinka naiset kiljuivat ja pyörtyilivät Bettyt nähdessään ja miten miehet saattoivat puhjeta kyyneliin esitystä seurattessaan. Bettyt suosio ei kuitenkaan perustunut pelkästään hänen näyttelijänlahjoihinsa. Niiden lisäksi bettymanian taustalla vaikutti printtimedian, sen taitavan hyödyntämisen sekä aikansa ihailijatuotteiden – medaljonkien, maalausten, nuuskarasioiden ja kahvikuppien – synnyttämä moderni julkisuusbuumi.⁵³ Vuosisadan varrella teatteritähtien saavuttama suosio sai vastaavantyyppisiä piirteitä ainakin Yhdysvalloissa. Siellä fani-ilmiö näkyi muun muassa näyttelijöiden kuvien ja nimikirjoitusten keräilyinä sekä heille osoitettuna ihailijakirjeinä. Suosikkinäyttelijöille perustettiin Yhdysvalloissa myös ihailijakerhoja.⁵⁴

Tässä ympäristössä alkoivat hiljalleen kehittyä myös musiikkifaniuden muodot. Ilmiön syntyyn vaikutti läheisesti musiikkiteatteri. Populaarikulttuurin historiaa tutkineen Kari Kallioniemen mukaan ensimmäiset modernin ajan populaarimusiikkitähdet nousivat 1850- ja 1860-luvuilta alkaen juuri musiikkiteatterin parista.⁵⁵ Musiikkiteattereiden lavoilla esiintyivät myös oopperalaulajat, joista kasvoi parhaimmillaan kansainvälisesti ihailtuja tähtiä. Aikakauden merkittävimpiin oopperatähtiin kuului muun muassa ruotsalainen Jenny Lind. Lind herätti suurta ihailua 1840-luvun Euroopassa sekä 1850-luvun Yhdysvalloissa, missä sanomalehtien jo hyvissä ajoin ennen kiertuetta nostattama innostus johti aikalaisten ”lindmaniaksi” kutsumaan fanihuumaan.⁵⁶ Suomessa Lind vieraili kesällä 1843, jolloin hän konsertoi Helsingin Seurahuoneella.⁵⁷ Myös instrumentalisteihin ja säveltäjiin kohdistuva ihailu alkoi saada laajempia mittasuhteita 1800-luvun alkupuolella. Yksi varhaisimmista musiikkitähdistä oli italialainen viulisti-säveltäjä Niccolò Paganini. Hänen tekninen virtuositeettinsa ja persoonallinen olemuksensa saivat lukuisat

53 Kahan 2010, 13–25, 37.

54 Barbas 2001, 22; Cavicchi 1998, 5.

55 Kallioniemi & Salmi 1995, 100–102.

56 Cavicchi 2007, 238–239, 242; Mäkelä 1998, 50.

57 Jalkanen 2003a, 52.



kuulijat haltioitumaan ja ne herättivät epäilyjä jopa yliluonnollisten tai saatanallisten voimien läsnäolosta. Suosionsa ja menestyksekkäiden esiintymismatkojensa myötä Paganinista kehittyi todellinen kiertävän virtuoosin arkkityyppi.⁵⁸

Paganinin ihailijoihin lukeutui nuorella iällään myös toinen tähteyden ja faniuden varhais historian kannalta keskeinen muusikko: unkarilainen pianisti-säveltäjä Franz Liszt.⁵⁹ Paganinin tavoin Liszt herätti soittotaidoillaan suurta ihastusta ja ihmetystä, ja 1840-luvun alussa hänen suosionsa nousi ennennäkemättömälle tasolle. Lisztin ihailun voimistuessa siihen alettiin viitata samalla patologisoivalla ilmauksella, jonka olivat saaneet osakseen myös Betty ja Lind – puhuttiin ”lisztomaniasta”. Lisztiin kohdistuva ihailu ilmeni voimakkaimmin konserttien yhteydessä, mutta sen merkit saattoi havaita myös katukuvassa, esimerkiksi pianistin kuvalla koristeltuina rintaneuloina ja kameekoruiina. Mielenkiintoisen lisztomaniasta tekee myös se, että siihen liittyvissä aikalaiskuvauksissa esiintyi hyvin samankaltaisia faniutta vahvasti sukupuolittavia ja pakkomielleisyyttä korostavia piirteitä kuin seuraavan vuosisadan musiikkifaniutta koskevassa julkisessa keskustelussa. Aikalaiskuvausten mukaan naispuoliset fanit yrittivät repiä Lisztin hiuksia muistoksi ja kamppailivat saadakseen konserteissa katkenneita pianonkieliä rannekoruikseen. Joidenkin kertomusten mukaan Lisztin ihailijat keräsivät itselleen jopa idolinsa sikarintumpeja ja kahvinjäämiä.⁶⁰

1800-luvun varhaisia faniuden muotoja alkoi ilmetä yhä selvemmin myös urheiluyhteisöjen keskuudessa. Tämä näkyi erityisesti Yhdysvalloissa, missä baseballin seuraajat alkoivat muodostaa vuosisadan puolivälissä omia faniryhmiään ja kerhojaan.⁶¹ 1800-luvun lopulla rautatieverkoston parantuminen ja urheilujournalismin kehitys mahdollistivat kansallisen sarjatoiminnan ja nostivat lajin suosiota entisestään.⁶² Baseball-fanien omistautuminen joukkueilleen oli usein hyvin voimakasta, ja huonon pelimenestyksen aiheuttama tyytymättömyys saattoi purkautua tappe-

58 Walker 1983, 168–170; Kallioniemi & Salmi 1995, 101; Kendall 1982, 7–8, 29–30.

59 Walker 1983, 173–175.

60 Walker 1983, 371–374; Kallioniemi & Salmi 1995, 101.

61 Cavicchi 1998, 5.

62 Mäkelä 1998, 50.

luina tai pelien häiriköintinä. Baseballin ohella fanikulttuurin piirteitä esiintyi 1800-luvulla ainakin nyrkkeilyn parissa.⁶³ Musiikkifaniuden näkökulmasta urheilufaniuden nousu oli merkillepantava käänne ennen kaikkea siksi, että viimeksi mainittu leimautui hyvin maskuliiniseksi fanikulttuurin alaksi.⁶⁴ Tässä suhteessa se muodosti alusta alkaen eräänlaisen kulttuurisen vastakohdan julkisuudessa usein naispuoliseen yleisöön yhdistetylle musiikkifaniudelle.

1900-luvulle siirryttäessä faniuden historiassa siirrytään selkeämmin mediavälitteisen fanikulttuurin aikaan. Painetulla medialla oli tärkeä rooli jo 1800-luvun varhaisissa fani- ja tähti-ilmiöissä, mutta 1900-luvun alussa yleistyneet elokuva, gramofoni ja radio veivät tämän roolin aivan uudelle tasolle. Samalla ne toimivat nykyaikaisen populaari-, media- ja viihdekulttuurin liikkeelle laittavina voimina. Ihailijakulttuurin näkökulmasta olennaista oli ennen kaikkea se, että esiintyvien taiteilijoiden esityksiin oli nyt mahdollista tutustua periaatteessa missä vain, mihin uusi media vaikutuspiirinsä ulotti. Näin yleisön ja tähden väliset fyysiset ja maantieteelliset rajoitteet tuntuivat suorastaan katoavan.⁶⁵

Fanikulttuurin kannalta näkyvimmit seuraukset aiheutti elokuvan yleistymisen, joka tarjosi perustan myös elokuvafaniuden nousulle. Elokuvafaniuden juuret olivat vahvasti Yhdysvalloissa ja Hollywoodissa, missä ilmiö alkoi kasvaa vauhdilla sen jälkeen, kun näyttelijöiden aiemmin salatut henkilöllisyydet oli tuotu vuodesta 1910 alkaen julkisuuteen. Tästä seurasi suoranainen fanivillitys, joka kasvoi Mary Pickfordin, Rudolph Valentinon, Greta Garbon ja Charlie Chaplinin kaltaisten tähtien johdattamana kaikki aiemmat fani-ilmiöt ohittaviin mittoihin. Hollywoodin tähtibuumin ympärille kehittyi nopeasti myös faneille suunnattu oma lehdistön alansa, joka sai sekin osakseen valtaisan suosion: *Photoplay* esimerkiksi ylpeili vuonna 1922 kahden miljoonan kappaleen levikillä. Samaan aikaan ihailijapostin määrä kasvoi huimaa vauhtia. Esimerkiksi vuonna 1928 Hollywoodin studiot vastaanottivat yli 32 250 000 fanikirjettä. Myös fan club -harrastus muodostui Yhdysvalloissa suuren mittaluokan toiminnaksi, jonka piiriin kuuluvien fanien määrä oli kasvanut

63 Cavicchi 1998, 5, 38–39.

64 Urheilufaniuden maskuliinisuudesta, ks. esim. Gosling 2007, 250–251.

65 Ks. Mäkelä 1998, 50.



1930-luvun puoliväliin mennessä jo miljooniin.⁶⁶

Elokuvateatterit toivat Hollywoodin tähdet myös suomalaisen yleisön silmien eteen. Suomessa elokuvafanius nosti ilmiönä päätään 1920-luvun taitteessa ja vuosikymmenen alkupuoliskolla, samaan aikaan kun Hollywood-elokuva vakiinnutti enemmistöasemaansa tšekäläisessä elokuvatarjonnassa. Ihailijakulttuurin yhdeksi peruskiveksi muodostuivat täälläkin elokuvaharrastajille ja -faneille suunnatut lehdet, jotka alkoivat julkaista tähtiä ja heidän yksityiselämäänsä käsitteleviä juttuja sekä näyttelijöiden kuvia. Lehdissä oli myös suosittuja lukijapalstoja, joilla julkaistut keskustelut ja tiedustelut täydensivät elokuvafaniuden tiedollista perustaa. Elokuvainnostus ja näyttelijöiden ihailu kasvoivat nopeasti, ja viimeistään 1920-luvun puolivälissä aikalaiset katsoivat jo aiheelliseksi puhua ”filmihulluudesta”.⁶⁷ Äänielokuvan ja 1930-luvun puolivälissä alkaneen suomalaisen elokuvan menestyskauden myötä amerikkalaisten tähtien rinnalle nousi myös kotimaisia ihailun kohteita. Ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena elokuvatähtenä voidaan pitää Hanna Tainia, jota seurasivat julkisuuden tähtikartalle muun muassa Tauno Palo, Joel Rinne, Leif Wager, Ansa Ikonen ja Regina Linnanheimo.⁶⁸

Elokuvan fanikulttuuri loi merkittävän pohjan musiikkifaniuden läpimurrolle ja muodoille. Vielä 1900-luvun alkupuoliskolla musiikkifanius ei kuitenkaan yltänyt lähellekään elokuvafaniuden mittoja. Silti aikakauden teknisen kehityksen aiheuttamissa muutoksissa oli jo nähtävissä selkeitä merkkejä tulevasta. Gramofonin ja äänilevyn merkitys tähtien tekijänä kasvoi varsinaisten esiintymisten veroiseksi jo Enrico Caruson kaltaisten 1900-luvun alun oopperalaulajien kohdalla ja äänitteiden rooli vahvistui entisestään levymyynnissä ensimmäisen maailmansodan jälkeen tapahtuneen kasvun myötä. Toinen musiikkiin liittyvän fani- ja tähtikulttuurin uusi kasvualusta oli radio, joskin Euroopassa radio-ohjelmisto suosi valtiollisten radioyhtiöjärjestelmien valistusajattelun vuoksi klassista ja kansanmusiikkia. Yhdysvalloissa itsenäisten radioasemien kilpailu sen sijaan johti populaarimpaan ohjelmistolliseen linjaan. Siellä gramofoni ja radio saivat pian rinnalleen myös uudenlaiset levyautomaatit, juke-

66 Barbas 2001, 10–11, 18–19, 21, 29–31, 33, 57, 86–91, 138. Ks. myös Kallioniemi & Salmi 1995, 103–107.

67 Seppälä 2012, 21–23, 120–126, 129–135, 223–225.

68 Rytkönen 2001, passim.; Rytkönen 2008, passim.

boksit, joihin päätyi vuonna 1940 peräti 44 prosenttia Yhdysvalloissa tuotetuista äänilevyistä.⁶⁹

Muusikoista laulajat olivat levytyksissä alkuun selvästi etusijalla. 1920-luvun alussa kehitetty ja seuraavalla vuosikymmenellä yleistynyt mikrofoni paransi kuitenkin äänitystekniikkaa ja samalla myös instrumentaalimusiikin asemaa äänitetuotannossa. Näistä olosuhteista hyötyi muun muassa Louis Armstrong, jonka levyt levisivät ympäri maailmaa yhdessä jazzmusiikin suosion kanssa.⁷⁰ Mustien jazz-instrumentalistien vanavedessä kulki 1930-luvun lopun swingkuumeen avainhahmo, klarinetisti-kapellimestari Benny Goodman. Nuori yleisö käyttäytyi Goodmanin ja muiden swingtähtien konserteissa niin innostuneesti, että tämä herätti vanhempien keskuudessa suoranaisen moraalipaniikin. Myös media tarttui ilmiöön hanakasti ja sen kautta kuvaukset ”hysterisistä” nuorista sekä moraalialueita turmelevasta ja seksuaalisia haluja lietsovasta jazzmusiikista levisivät laajalle. Samaan aikaan radiokanavat, äänilevyt ja uudentyyppiset värikuvalehdet kuitenkin kasvattivat swing-kuumetta entisestään. Ilmiö levisi myös Länsi-Eurooppaan, missä swingin ympärille muodostui oma antaumuksellinen harrastajakuntansa.⁷¹

Vaikka mikrofonitekniikan kehitys edisti instrumentaalimusiikin leviämistä, oli musiikkifaniuden kannalta vieläkin olennaisempaa se, miten innovaatio vaikutti laulettuun musiikkiin. Mikrofonin käyttö toi laulajan ”läheemmäksi” kuulijaa sekä mahdollisti pehmeämmän ja intii-mimmän laulutyylin. Laulutavan muutokseen vaikutti lisäksi se, ettei tuolloinen laitteisto kyennyt signaloimaan voimakkaita tai korkeita ääniä puhtaasti. Näin pehmeästä ”crooning”-tyylistä tuli useiden aikakauden musiikkitähtien, kuten Rudy Valléen ja Bing Crosbyn, tavaramerkki.⁷² Uudenlainen laulutapa edisti myös Frank Sinatran nousua nuorisosuu-reksi idoliksi 1940-luvun alun Yhdysvalloissa. Samoin kuin swingvillitys, nuoren Sinatran ympärille kehittynyt fanihuuma oli luonteeltaan vahvasti nuorisokulttuurinen ilmiö ja muistutti muodoiltaanakin jo läheisesti seuraavan vuosikymmenen rock’n’roll- ja popfaniutta. Sinatran suosio veti puoleensa myös median huomion, joka keskittyi etenkin fanityttöjen

69 Mäkelä 1998, 51–52; Mäkelä 2002, 34–35.

70 Mäkelä 1998, 51–52.

71 Capuzzo 2012, 609–610.

72 Mäkelä 1998, 52–53; Mäkelä 2002, 35–36.

hysteriseksi ja kontrolloimattomaksi kuvattuun käyttäytymiseen sekä konserttitilanteissa esiintyvään seksuaaliseen jännitteeseen.⁷³ Näiden piirteiden valossa Sinatraa ja hänen ympärilleen kehittynyttä fanibuumia voidaankin pitää keskeisimpinä tiennäyttäjinä 1950-luvulla tapahtuneelle musiikkifaniuden lopulliselle läpimurrolle.

Teknisten innovaatioiden vaikutus näkyi myös suomalaisessa musiikki-maisemassa ja sen orastavassa tähtikulttuurissa. Äänilevyt ja gramfonit yleistyivät Suomessa maailmansotien välisenä aikana, joskin äänitemarkkinoiden koko vaihteli suuresti ajankohdasta riippuen. Nimekkäin tuolloisista kotimaisista artisteista oli ”Suomen ensimmäinen iskelmäkuningas” Georg Malmstén, jonka 846 levytettyä teosta käsittävä katalogi puhuu selvää kieltään äänilevyn kasvavasta merkityksestä.⁷⁴ Malmsténin ohella ihailijayleisön suosioista ja erilaisista faniuden piirteistä pääsi osalliseksi muun muassa Dallapé-orkesteri.⁷⁵ Tämän kaltaiset tanssimusiikkiyhdyt ja -artistit olivat suosittuja esiintyjä ja ahkeria levyttäjiä, mutta radiosta heidän musiikkiaan kuului melko harvoin. Vuonna 1926 lähetyksensä aloittanut Yleisradio vaali alusta alkaen valistuksellista linjaa, mikä heijastui myös radio-ohjelmistoon. Paljolti tästä johtuen ohjelmiston populaarimpaa osuutta hallitsi vanhakantainen salonkimusiikki.⁷⁶

Toista maailmansotaa seuraavina vuosina suomalaisista musiikki-artisteista ylitse muiden nousivat kaksi mieslaulajaa, Henry Theel ja Tapio Rautavaara. Musiikkifaniuden ja -tähteyden historian kannalta 1940-luvun artisteista merkittävimmäksi kasvoi lopulta kuitenkin Olavi Virta: hänestä tuli seuraavalla vuosikymmenellä Suomen ensimmäinen mediavetoinen iskelmätahti. Virta nousi 1950-luvun alkupuoliskolla laajalti tunnetuksi julkisuuden henkilöksi, jonka suuren maailman tyyliä lähentelevään julkisuuskuvaan kuuluivat muun muassa kosteat ravintolaillat, suuret ”amerikankaarat” ja lehtien sivuilla esitelty luksuskoti Helsingin Kruununhaassa. Samalla tanssilava- ja revyyesiintymisten merkitys Virran tähteyden perustana pieneni ja hän saattoi rakentaa suosiotaan tavallisia ”lavatahtiä” vahvemmin levymyynnin, elokuvaroolien ja

73 Ks. esim. Summers & Swan 2005, 78–85; Barbas 2001, 178–179.

74 Ks. Jalkanen 2003b, 297, 299.

75 Ks. Tikka & Tamminen 2011, 119–120.

76 Jalkanen 2003b, 306–309.

muun mediajulkisuuden varaan.⁷⁷ Uudenlaisesta tähtikuvasta ja suuresta suosiesta huolimatta Virrankaan ympärille ei kuitenkaan muodostunut laajamittaisempaa fani-ilmiotä, ainakaan sellaisessa muodossa kuin tämä ilmiö 1950-luvun lopulta alkaen esiintyi. Musiikkifaniuden läpimurtoa saatiin Suomessa odottaa vielä muutama vuosi.

1.2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Tutkimusasetelma

Tässä tutkimuksessa tarkastelen populaarimusiikin ihailijakulttuurin rakentumista Suomessa 1950-luvulta alkaen. Tarkastelussani sovellan faniuden laaja-alaista määritelmää, mikä tarkoittaa myös kulttuuriteollisuuden ja julkisuuden sekä niiden faniyleisön toimintaa koskevan roolin sisällyttämistä tutkimuksen piiriin. Tässä yhteydessä asetelmaa on kuitenkin mielekästä täsmentää vielä hieman puhumalla hyvin väljän ja ideologisesti latautuneen ”kulttuuriteollisuuden” sijaan musiikkiteollisuudesta. Musiikkiteollisuus käsittää laajasti ymmärrettynä erilaiset musiikin- ja äänitetuotantoon kuuluvat tahot sekä musiikkia esittävät artistit (joista monet toki olivat musiikin esittämisen lisäksi mukana myös muissa musiikkituotannon prosesseissa).⁷⁸ Artistien rooli tosin oli tässä asetelmassa sikäli poikkeuksellinen, että heidän keskuudestaan nousivat myös fanien ihailemat idolit, siinä missä muu musiikkiteollisuuden henkilöstö jäi faniyleisön näkökulmasta enemmän tai vähemmän kasvottomaksi taustatoimijaksi. Musiikkiteollisuuden lisäksi on syytä mainita myös teknologia- ja oheistuoteteollisuus, joka sekkin antoi oman panoksensa fani-ilmion rakentumisprosessissa (olkoonkin, että sen osuus oli yllä kuvatun ”kolmikannan” rinnalla suhteellisen pieni).

Myös julkisuuden käsitettä on aiheellista jäsentää tarkemmin. Musiikkifaniuden kohdalla julkisuus keskittyi usein mediajulkisuuden tasolle. Yhtä lailla tärkeässä roolissa oli fanien vertais yhteisöllisen kanssakäymisen muodostama julkisuuden taso, jota voidaan nimittää arkijulkisuudeksi. Tämä julkisuuden taso koostuu – viestinnän tutkija Hannu

77 Kurkela 2003a, 360–361, 363–364, 426.

78 Musiikkiteollisuuden koostumuksesta, ks. esim. Brusila 2007, 45–46.



Niemisen sanoin – asioista ja tilanteista, ”jotka yhdistävät ihmisiä heidän fyysisessä ympäristössään ja jotka he kokemuksellisesti jakavat tavalla tai toisella”. Arkijulkisuus on tiiviissä yhteydessä mediajulkisuuden tasoon, sillä mediajulkisuuden ilmiöt saavat ruohonjuuritason merkityksensä ja tulkintansa suurelta osin juuri arkijulkisuuden kanssakäymisessä.⁷⁹ Näiden käsitteellisten täsmennysten ja rajausten pohjalta tämän tutkimuksen ytimeksi muodostuu lopulta seuraava tutkimuskysymys: *Miten musiikkifaniuden muodot, puitteet ja sosiokulttuuriset merkitykset sekä niihin liitetyt mielikuvat muotoutuivat musiikkiteollisuuden, julkisuuden ja faniyleisön välisessä vuorovaikutuksessa?*

Ajallisesti tutkimukseni rajautuu 1950-luvun lopulta 1970-luvun alkupuolelle yltävälle ajanjaksolle. Aikarajauksen alkupään osalta luonnollisen rajapyykin muodostavat populaarimusiikkiin liittyvän fani-ilmiön läpimurto ja musiikkifaniutta koskevan julkisen keskustelun nousu. Yksittäisistä tapahtumista käännekohtaksi muodostui erityisesti Paul Ankan vierailu Helsingissä elokuussa 1959. Sen yhteydessä suomalaiset ja suomalaismedia pääsivät ensimmäistä kertaa todistamaan maailmanluokan pop tähden ja -idolin vierailua omassa maassaan. Loppupään osalta rajaaminen muodostui vaikeammaksi tehtäväksi, sillä internetin yleistymistä lukuun ottamatta musiikkifaniuden historiasta on vaikea löytää erityisen selkeitä tai perustavanlaatuisia murroskohtia. Tässä yhteydessä rajauksen perusteena toimii ennen kaikkea musiikkifaniutta koskevan mediajulkisuuden ja musiikkitarjonnan muutos. 1970-luvun alussa tapahtunut kotimaisen rocklehdistön synty loi rockdiggariudelle uudenlaisen julkisen areenan ja laajensi faniuden keskeisenä tiedonvälitysfoorumina toimineen musiikkilehdistön alan pitkälti niihin mittoihin, joissa se on edelleen tänä päivänä. Samalla rocklehdistön synty teki miespuolista faniutta mediajulkisuudessa uudella tapaa näkyväksi. 1970-luvun myötä suomalaisille nuorille aukeni myös aivan uudenlainen musiikkikulttuurinen ympäristö, kun levymyynti koki vuosikymmenen alussa voimakkaan kasvun ja erilaisten musiikkityylien kirjo laajeni entisestään. Näiden muutosten myötä populaarimusiikin ihailijakulttuurin keskeiset peruspilarit ja diskursiiviset asetelmat vakiinnuttivat paikkansa suomalaisessa musiikkikulttuurissa. Samalla yksi olennainen rakentumisen prosessi – tai ainakin tämän prosessin tärkeä vaihe – sai päätöksensä.

79 Nieminen 2003, 24.

Aikaperspektiivin ohella tutkimusnäkökulmaani rajaavana tekijänä toimii keskittyminen populaarimusiikkiin. Populaarimusiikin määrittelyssä lähdetään usein liikkeelle käsitteen ensimmäisestä osasta eli populaarisuudesta. Musiikintutkija Tim Wall toteaa, että kirjaimellisesti ymmärrettynä populaarimusiikki voidaan määrittää yksinkertaisesti musiikiksi, joka on populaaria. Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että käsite populaari on itsessään hyvin monimerkityksinen. Se viittaa ensinnäkin laajaan suosioon. Toiseksi populaarin käsite kytkeytyy ilmiöihin, joiden kulttuurinen arvo määrittyy perinteisten kulttuuristen hierarkioiden näkökulmasta matalan alueelle (tässä suhteessa ”populaari” siis asettuu ”korkeakulttuurin” vastakohtadaksi). Kolmanneksi populaari viittaa käsitteenä johonkin kansanomaiseen, ”kansalle” (*populus*) oletetusti kuuluvaan.⁸⁰

Musiikkisosiologi Simon Frith on määritellyt populaarimusiikkia astetta konkreettisemmin ja nimenomaan populaarimusiikin tutkimuksen lähtökohdista käsin. Frith paikantaa populaarimusiikkia tutkimuskohteena viiden eri aspektin kautta. Populaarimusiikki on ensinnäkin kaupallisesti tehtyä musiikkia, joka syntyy tekijänoikeuksien ja markkinoiden ympäröimissä olosuhteissa. Toiseksi populaarimusiikille on tyypillistä teknologian, erityisesti äänitys- ja tallenneteknologian, käyttäminen musiikin tuotannossa. Kolmanneksi populaarimusiikille on ominaista, että sen kokeminen ja kulutus tapahtuu mediavälitteisesti. Neljäs populaarimusiikkia määrittävä piirre on se, että sitä tehdään ensisijaisesti tuottamaan mielihyvää tai nautintoa erityisesti sosiaalisten ja fyysisten (esimerkiksi tanssi) ulottuvuuksiensa kautta. Viidenneksi populaarimusiikille on tyypillistä monimuotoisuus, hybridisyys, joka yhdistelee musiikillisia elementtejä yli sosiaalisten, kulttuuristen ja maantieteellisten rajojen.⁸¹

Vaikka Wallin ja Frithin esittämät määreet kuvaavat useimmiten myös tässä tutkimuksessa käsiteltäviä musiikkityylejä ja niihin kohdistunutta suhtautumista, rajautuu tarkasteluni näiden tunnusmerkkien määrittämää alaa kapeammalle kentälle. Tässä teoksessa keskityn ennen kaikkea niihin populaarimusiikin valtavirtaisiin tyyleihin, jotka olivat suomalaisen fani-ilmiön kannalta keskeisimpiä ja näkyvimpiä. Näihin tyylilajeihin kuuluivat erityisesti 1950-luvun lopulla syntynyt kevyt poptyyli eli niin sanottu teinipop (johtotähtenään Paul Anka), 1960-luvun ensimmäisellä

80 Wall 2003, 1.

81 Frith 2004, 3–4. Ks. myös Aho & Kärjä 2007, 12–15; Mäkelä 2011, 23.



puoliskolla läpimurtonsa tehnyt kitarapop (lipunkantajanaan The Beatles) sekä 1960-luvun jälkipuoliskolla popista erkaantunut rocktyyli (tienraivaajanaan muun muassa Jimi Hendrix). Oma osuutensa fani-ilmiossä oli myös 1960-luvun alkuvuosien rautalankamusiikilla sekä 1950-luvun jälkipuoliskolla syntyneellä rock'n'rollilla, joka tosin Suomessa saavutti moniin länsimaihin verrattuna melko vaatimattoman suosion.⁸² Tähän rock'n'rollin, popin, rautalangan ja rockin sekä niiden alalajien muodostamaan jatkumoon viittaaan paikoittain myös nuorisomusiikki-käsitteellä. Tämä aikalaistenkin käyttämä käsite on analyttisesti käytännöllinen siksi, että se rajaa populaarimusiikin koko kirjosta ne musiikkityylit, jotka olivat leimallisesti nuorisokulttuurisia, ja joiden esittäjät olivat faniensa tapaan usein nuoria. Nuorisomusiikin ohella tärkeän sijan tarkastelussani saa kotimainen iskelmä- ja tanssimusiikki.

Selkeimmin tämän tutkimuksen ulkopuolelle populaarimusiikin genreistä jäävät jazz ja blues. Jazzin ja bluesin aktiiviharrastajat kyllä täyttivät faniuden tunnuspiirteet monessakin suhteessa, mutta samaan aikaan he ja heidän julkaisunsa – *Rytmi* ja vuonna 1968 perustettu *Blues News* – muodostivat selvästi oman, valtavirtaisesta iskelmä-, pop- ja rockkulttuurista sekä sitä ympäröivästä julkisuudesta erillisen osakulttuurinsa. Tarkastelun ulkopuolelle jää suurelta osin myös folkmusiikki, joka saavutti 1960-luvun puolivälissä suosiota ennen kaikkea suurten kaupunkien koululaisnuorison keskuudessa.⁸³ Folkilla oli Suomessa oma vannoutunut fanijoukkonsa, mutta aineistossani muutaman vuoden mittaisen folk-aallon faniulottuvuus jää pitkälti näkymättömiin, lukuun ottamatta muutamaa lehtijuttua ja ihailijapalstoilla julkaistuja ihailijakerhotietoja.⁸⁴ Folkia kyllä käsiteltiin julkisuudessa näkyvästi, mutta toimittajien huomio keskittyi enemmän muusikoihin sekä folknuorten elämäntyylisiin ja maailmankatsomukseen, ei niinkään musiikkityyliin tai sen tähtien herättämään ihailuun.

Varsinaisen populaarimusiikin fanikulttuuriin ja faniuden arkitasoon

-
- 82 Rock'n'rollin suosiosta, ks. Kurkela 2003a, 460.
83 Folk-innostuksesta Suomessa, ks. Kurkela 2003b, 488, 499–502; Bruun ym. 2002, 106–116; Vienonen & Lähteenmäki 2009, 125–138.
84 Folkartisteista suomalaisen ihailijakerhon saivat ainakin Donovan, Anki Lindqvist ja ruotsalainen Hootennanny Singers sekä uransa alkuajoina folkista ammentanut Irwin Goodman (Irwinin ihailijakerho nimettiin kuvaavasti Irwin Goodman Folk-Clubiksi). *Iskelmä* 12/1965, 4–5; *Iskelmä* 6/1966, 4–5; *Iskelmä* 5/1967, 25–28. Ks. myös *Iskelmä* 6/1965, 29; *Iskelmä* 5/1966, 8–9; *Iskelmä* 7/1966, 28–29.

keskittyvän tarkastelun ohella tutkimukseni valokeila kohdistuu myös fani-ilmötä ympäröivään laajempaan kontekstuaaliseen tasoon: nuoruuden muutokseen. Vaikka fanius ulottui Suomessa myös tanssi- ja iskelmämusiikin alalle, tapahtui musiikkifaniuden läpimurto ja ihailijakulttuurin rakentuminen ennen kaikkea nuorisomusiikin taholla. Samalla faniudesta tuli pitkäksi aikaa leimallisesti nuorisokulttuurinen ilmiö. Nämä kytkökset sitoivat fani-ilmion läpimurron tiiviisti prosessiin, jota kutsun *nuoruuden modernisoitumiseksi*. Nuoruuden modernisoitumisella viitataan niihin muutoksiin, joita sotienjälkeisen modernisaatiokehityksen ulottuvuudet – kuten modernin kulutusyhteiskunnan läpimurto, teknologinen kehitys, nopea rakennemuutos tai amerikanisaatio – nuoruudessa ja nuorisokulttuurissa aiheuttivat. Näihin muutoksiin kuuluivat muun muassa kaupallisen nuorisokulttuurin läpimurto, vapaa-ajan lisääntyminen ja koulu-urien pidentyminen. Nuoruuden modernisoitumisen osailmiöihin lukeutuivat myös aikuisuudesta ja lapsuudesta erillisen nuoruuden piiriin laajeneminen, sen rajojen vahvistuminen sekä nuorison eriytyminen omaksi kuluttajaryhmäkseen. Fani-ilmion kannalta erityisen tärkeitä modernisoitumisen ulottuvuuksia olivat myös nuorisokulttuurin medioituminen, angloamerikanisoituminen, urbanisoituminen ja seksualisoituminen. Näiden lisäksi tutkimukseni kannalta olennaisiin muutoksiin kuuluvat vielä perinteisten sosialisatioväylien ja identiteettimallien heikentyminen sekä uudenlaisten, kulutuskulttuuriin sidoksissa olevien nuorisoryhmien ja -alokulttuurien nousu.⁸⁵

Populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen tiivis yhteys nuoruuden modernisoitumiseen tekee faniuden tarkastelun nuoruuden muutoksen kontekstissa sekä mielenkiintoiseksi että välttämättömäksi. Ilmiöiden välistä yhteyttä tarkastelenkin kahdelta kannalta. Ensinnäkin tutkin sitä, *millaiset nuoruuden modernisoitumisen mukanaan tuomat yhteiskunnalliset, kulttuuriset ja teknologiset muutokset mahdollistivat laajamittaisen ihailijakulttuurin kehittymisen*. Toiseksi tarkastelen sitä, *millaisiin modernisoitumisen esiin nostamiin sosiokulttuurisiin tarpeisiin, toiveisiin ja huoliin musiikkifanius ilmiönä vastasi*. Näiden näkökulmien kautta fani-ilmion syntyä on helpompi hahmottaa ajalleen tyypillisen

85 Nuoruuden muutoksesta, ks. esim. Aapola & Kaarninen (toim.) 2003; Häggman (toim.) 2006; Hytönen & Rantanen (toim.) 2013; Karisto (toim.) 2005; Aalto & Minkkinen (toim.) 1971.



yhteiskunnallis-kulttuurisen ympäristön osana ja tuotteena. Lisäksi vähintään yhtä oleellista on se, että lähestymistapa avaa monipuolisen näkökulman nuoruuden muutokseen ja musiikkifaniuden rooliin sen osana. Tätä kautta modernisoituvan nuoruuden viitekehys asemoi tutkimukseni osaksi myös nuorisotutkimuksen kenttää. Pyrinkin osaltani täydentämään nuorisotutkimuksen nykypäivään painottuvaa lähestymistapaa tuomalla nuoruuden muutoksen tarkasteluun lisää historiallista, tutkimuksen aikajännettä laajentavaa perspektiiviä.

Sotienjälkeisestä nuoruuden modernisoitumisesta puhuttaessa on kuitenkin syytä huomioida, että sen eri osailmiöihin liittyvistä muutoksista oli ilmennyt selviä merkkejä myös aiemmin. Esimerkiksi orastavia kaupallisen nuorisokulttuurin piirteitä näkyi Suomessakin jo viimeistään 1920-luvulla. Selkeimmin niitä ilmensi jazzmusiikki, jonka tärkeimpiin kuluttajiin ja soittajiin nuoret varsinkin alkuvaiheessa kuuluivat. Musiikintutkija Pekka Jalkasen mukaan jazzin innoittamista nuorista muodostui jopa oma (joskin luokkarajojen halkoma) osakulttuurinsa.⁸⁶ Samoihin aikoihin radion, gramofonin ja elokuvan yleistyminen alkoi tuoda nykyaikaiseen nuoruuteen olennaisesti liittyvän sähköisen median osaksi yhä useamman suomalaisnuoren elämää. Nuoruutta sotienjälkeisenä aikana kohdanneista sosiaalisista muutoksista näkyi niistäkin merkkejä jo paljon ennen 1900-luvun puoliväliä. Perinteisten ja periytyvien identiteettimallien heikentyminen esimerkiksi alkoi jo 1800-luvun jälkipuoliskolla, jolloin kansakoulujen, teollisuuden, yrittäjyyden ja liikkuvuuden lisääntyminen sekä säätyrakenteen väistyminen loivat nuorille uusia sosiaalisen nousun mahdollisuuksia. Tämän seurauksena agraariyhteiskunnalle tyypillinen elämänkulun ylisukupolvinen staattisuus alkoi hiljalleen murtua.⁸⁷ Myös nuoruus itsessään alkoi rajautua selvästi erilliseksi elämänvaiheekseen viimeistään 1800-luvun lopulla. Tähän myötävaikuttivat erityisesti koulunkäynnin yleistyminen ja koulu-urien pidentyminen.⁸⁸ Kehitys tosin tavoitti suomalaisnuoret pitkään hyvin rajoitetulla ja eriarvoisella tavalla, muun muassa henkilön asuinpaikasta ja sosiaalisesta taustasta riippuen. Nuoruuden historiaa tutkinut Kaisa

86 Jalkanen 2003b, 285.

87 Ks. Häkkinen & Linnanmäki & Leino-Kaukiainen 2005, 78; Stark 2006, 10, 22–25, 29.

88 Aapola & Kaarninen 2003, 12; Puuronen 2006, 43.

Vehkalahti toteaaakin, että Suomessa ”[n]uoruus ikäkautena avautui laajemmin koko ikäluokkaa koskevaksi ’mahdollisuudeksi’ vasta toisen maailmansodan päätyttyä”.⁸⁹

Mainitut esimerkit alleviivaavat sitä, ettei tässä tutkimuksessa tarkasteltua nuoruuden modernisoitumista tule mieltää laajemmista historiallisista kehityslinjoista irralliseksi tapahtumaksi tai tapahtumasarjaksi. Päinvastoin on tärkeää ymmärtää, että kyseinen modernisoitumiskehitys sijoittui osaksi paljon pitkäjänteisempää nuoruutta koskevaa modernisaatioprosessia. Tämä prosessi koostuu useista erivahvaisista ja eri aikoina tapahtuneista muutoksista, joista monilla on ollut hyvin samansuuntaisia vaikutuksia kuin tässä tutkimuksessa tarkastelemallani nuoruuden modernisoitumisella. Samalla on kuitenkin selvää, että tutkimani modernisoitumisen vaihe oli nuoruuden modernisaatioprosessin osana hyvin poikkeuksellinen. Se oli sitä sekä mittakaavansa että ennen kaikkea muutosten samanaikaisuuden vuoksi. Kyseisellä periodilla modernisaatioprosessi ikään kuin tiivistyi: nuoruus modernisoitui hyvin monella tasolla, hyvin voimakkaasti ja hyvin lyhyessä ajassa. Muutokset tavoittivat suomalaiset nuoret myös aiempaa tasa-arvoisemmin. Nämä piirteet huomioiden onkin perusteltua puhua suoranaisesta nuoruuden murroksesta.

Tutkimuksen aineisto ja menetelmät

Tutkimukseni lähdeaineisto muodostuu pääosin kahdesta toisiaan täydentävästä lähdetyypistä: muistitietoaineistosta sekä aikalaisnäkökulmaa edustavasta media-aineistosta. Muistitietoaineisto koostuu ensisijaisesti neljän kirjallisen muistitietokeruun materiaaleista. Muistitietokeruista tuorein on yhteistyössä Suomen Jazz & Pop Arkiston kanssa vuosina 2011–2012 järjestämäni *Fanimuistot talteen* -keruu (FMT), jonka sisältö muodostuu eri-ikäisten suomalaisten musiikkifaniuteen liittyvistä muistoista. Muut käyttämäni muistitietokeruut valikoituivat osaksi tutkimustani kotimaisen keruutoiminnan kartoittamisen jälkeen, populaarimusiikkiin ja nuoruuteen suoraan liittyvän sisältönsä perusteella. Näistä keruista viimeisin on Nuorisotutkimusseuran, Nuoren Voiman Liiton ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuonna 2010 järjestämä

89 Vehkalahti 2013, 55.



Oi nuoruus -kirjoituskilpailu (ON), jolla koottiin omaelämäkerrallisia muistoja suomalaisesta nuoruudesta. Kolmas hyödyntämäni keruu on Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuonna 1995 järjestämä omaelämäkerrallinen *Elämysten jäljillä* -kirjoituskilpailu (EJ), jolla kerättiin suomalaisten taiteeseen liittyviä kokemuksia. Lisäksi olen muutamassa kohdin viitannut Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Pirkko Moisalan vuonna 1994 järjestämän *Musiikin merkitys* -keruun (MM) aineistoon.

Kirjoituskeruiden aineistoista seuloin tutkimukseni materiaaliksi 1950-luvun jälkipuoliskoa, 1960-lukua ja 1970-luvun alkupuolta koskevat, populaarimusiikkia ja musiikkifaniutta käsittelevät muistelukirjoitukset. Tässä vaiheessa valtaosa alun perin hyvin mittavasta kirjoitusten joukosta – *Fanimuistot talteen* -aineiston kokonaislaajuus on 109 vastausta, *Oi nuoruus* -aineiston 376 vastausta, *Elämysten jäljillä* -aineiston 696 vastausta ja *Musiikin merkitys* -aineiston 190 vastausta – rajautui aineistoni ulkopuolelle. Seulonta tuotti tulokseksi reilun sadan muistitietokirjoituksen laajuisen, monipuolisuudessaan antoisan aineistokokonaisuuden. Toisaalta monipuolisuus merkitsi myös vaihtelua laajuudessa, jolla aineistonrajauksen perusteena käytetyistä teemoista yksittäisissä vastauksissa kirjoitettiin. Niinpä osa muistelukirjoituksista paneutuu faniuteen ja populaarimusiikkiin hyvin seikkaperäisesti, siinä missä joidenkin toisten kohdalla teemojen käsittely jää vain lyhyiden viittausten varaan. Keruukirjoitusten ohella täydensin muistitietoaineistoani tutkimusaiheittani koskevilla muistelmalla ja haastatteluteoksilla sekä suullisella haastattelumateriaalilla. Haastattelumateriaali koostuu kahdesta itse suorittamastani teemahaastattelusta⁹⁰ sekä Yleisradion arkiston radiotoiminnan kokoelmiin sisältyvistä materiaalinauhoista ja fanikerhotoimintaa koskevista haastatteluohjelmista.

Muistitieto on populaarikulttuurin ja nuoruuden historian tutkimuksessa paljon hyödynnetty lähdeyyppi. Tämä liittyy suurelta osin siihen, millaisten lähteiden avulla näistä menneisyyden osa-alueista on mahdollista saada tietoa. Kuten ”suullisen historian” (*oral history*) luonnetta

90 Haastatteluista ensimmäisen (mies, s. 1953) tein osana hippikulttuuria Suomessa käsittelevän pro graduni aineistonkeruuta. Toisen haastattelun (nainen, s. 1948) tein väitöskirjatutkimukseni alkuvaiheessa, haastattelun kanssa tutkimusaiheestani käydyin spontaanin keskustelun tuloksena.

klassisessa artikkelissaan käsitellyt Paul Thompson toteaa, muistitietoaineistojen käyttö tekee historiasta parhaimmillaan ”demokraattisempaa”.⁹¹ Muistitieto on tuonut tutkimuksen ulottuville ruohonjuuritasolla toimineiden ihmisten elämänpiirin ja kokemukset, joiden tavoittaminen perinteisten arkistoaineistojen avulla on usein vaikeaa tai mahdotonta. Samalla muistitietotutkimuksen kasvava suosio on avannut historian tutkijoille monia sellaisia yhteiskunnan osa-alueita, jotka ovat aiemmin jääneet historiankirjoituksen alalla marginaaliin tai vähintäänkin vähemmälle huomiolle.⁹² Seksuualisuuden, etnisyyden ja arjen kaltaisten ”uuden historian” alojen ohella näihin osa-alueisiin kuuluvat myös populaarikulttuuri ja nuoruus. Tällä saralla arkistoaineistojen jättämää aukkoa paikkaavien muistitietoaineistojen merkitys on ollut huomattava erityisesti niiltä osin kuin tutkimus on keskittynyt nuoriso- ja populaarikulttuurin arkisiin käytäntöihin ja kokemuksiin.

Vaikka muistitieto auttaa tavoittamaan monia muuten marginaaliin jääviä menneisyyden ilmiöitä, liittyy muistitietoaineistojen käyttämiseen myös omat metodologiset ongelmansa. Aiheesta on käyty 1970-luvulta asti aktiivista teoreettis-metodologista keskustelua, joka on synnyttänyt useita muistitietotutkimukseen eri tavoin suhtautuvia koulukuntia. Historiantutkija Penny Summerfieldin mukaan muistitietoon liittyvät suhtautumis- ja käyttötavat voidaan jakaa kolmeen haaraan. Ensimmäisen haaran muodostavat ”traditionalistit”, jotka suhtautuvat muistitietoon edelleen epämieluisana ja epäluotettavana aineistona. Syyksi he esittävät väärinmuistamisen ja liioittelun todennäköisyyden sekä yksilöllisten muistojen rajallisen yleistettävyyden. Tässä yhteydessä muistitietoaineistot vertautuvat tyypillisesti legitimeinä historian tutkimuksen lähteinä pidettyihin asiakirja-aineistoihin.⁹³ Vertailuasetelma sivuuttaa kuitenkin sen, ettei asiakirja- tai aikalaislähteidenkään tarjoama informaatio ole objektiivista tai itsestään selvästi totta: perinteiset arkistolähteet on usein tuotettu (muistitiedon tavoin) vasta jonkin aikaa niiden kuvaamien tapahtumien jälkeen, minkä lisäksi nämäkin lähteet perustuvat monelta

91 Thompson 1998 [1988], 26. Ks. myös Ukkonen 2006, 177.

92 Thompson 1998 [1988], 22–26; Fingerroos & Haanpää 2006, 27; Peltonen 2006, 112; Ukkonen 2006, 177–178.

93 Summerfield 2004, 65–66.



osin subjektiivisille kokemuksille ja toisen käden tiedolle.⁹⁴

Kaksi muuta Summerfieldin kuvaamaa lähestymistapaa – sosiaalishistoriallinen ja kulttuurinen – pitävät muistitietoa traditionalisteista poiketen hedelmällisenä lähdeaineistona, joskin keskenään hieman erityyppisillä tavoilla. Sosiaalishistorialliselle näkökulmalle on Summerfieldin mukaan tyyppillistä painottaa arvoa, joka muistitiedolla on aiemmin tutkimuksen ulottumattomiin jääneitä yhteiskunnan ilmiöitä kuvaavana lähdeaineistona. Lähestymistapa tunnustaa muistitietoaineistoihin liittyvät tietoteoreettiset ongelmat, mutta ottaa selvää etäisyyttä näkemykseen muistin perustavanlaatuisesta epäluotettavuudesta ja asiakirja-aineistojen lähtökohtaisesta paremmuudesta. Näkökulma painottaa myös metodologisten valintojen merkitystä sekä niiden roolia ajallisen etäisyyden luomien ongelmien minimoimisessa. Ennen kaikkea tämä tarkoittaa aineistotriangulaation eli erityyppisten aineistojen ristiin käyttämisen hyödyntämisestä muistitiedon paikkansapitävyyden arvioinnissa sekä riittävän laajan muistitietoaineiston kokoamista vastauksena yleistettävyysongelmaan.⁹⁵ Summerfieldin kulttuuriseksi lähestymistavaksi nimeämän näkökulman edustajat sen sijaan korostavat ajallisen etäisyyden tuottamien uusien kokemusten, ympäröivän kulttuurin ja vallitsevien historiantulkintojen vaikutusta menneisyyden ilmiöitä koskeviin muistoihin. Tämän näkökulma on ohjannut sen omaksuneita historiantutkijoita tarkastelemaan muistitietoa erityisesti erilaisten menneisyyden muistamisen, tulkitsemisen ja kuvaamisen tapojen näkökulmasta. Kulttuurisessa lähestymistavassa tutkimuksen kärki kohdistuu ensisijaisesti menneisyyden ja nykyisyyden väliseen suhteeseen.⁹⁶

Itse lähestyn muistitietoaineistoja sosiaalishistoriallisen suuntauksen näkökulmasta. Tarkastelen siis muistitietoaineistoja ennen kaikkea tutkimusajanjakson suomalaista yhteiskuntaa, en muistelun tai muistamisen prosesseja, valottavana lähteenä. Tämä tarkoittaa myös muistitiedon historiantutkimukselliseen lähdekäyttöön liittyvien kysymysten, samoin kuin lapsuutta ja nuoruutta sekä ”kultaista” tai ”svengaavaa” kuusi-kymmmentälukua koskevien muistojen nostalgisuuden, tiedostamista ja

94 Portelli 2006, 57–59. Ks. myös Summerfield 2004, 66

95 Summerfield 2004, 66.

96 Summerfield 2004, 66–67; Ukkonen 2006, 187, 189.

tunnustamista.⁹⁷ Lisäksi on huomioitava se, että muistitietokeruiden ja haastattelujen muistelukerrontaa ohjaavat aina myös ulkopuolinen ohjeistus (keruukutsu tai haastattelurunko) sekä käsitys aineiston käyttötarkoituksesta ja arviointikriteereistä (esimerkiksi aineiston tutkimuskäyttö ja kirjoituskilpailun arvosteluperusteet).⁹⁸ Analyysissäni olen vastannut mainittuihin rajoitteisiin sosiaalishistoriallisen lähestymistavan mukaisesti, muistitietoaineiston kattavuuden ja aineistotriangulaation avulla. Kokoamani muistitietoaineiston taustalta löytyy moninainen muistelijoiden joukko, joka kattaa eri koulutustasoja edustavia, erilaisista taustoista ja eri puolilta Suomea lähtöisin olevia naisia ja miehiä. Lisäksi muistitietoaineistoni pitää itsessään sisällään useita erityyppisiä lähteitä. Kaikkein olennaisinta muistitietoaineiston luotettavuuden ja edustavuuden arvioimisessa on kuitenkin muistitietolähteiden tarkasteleminen rinnan ja ristiin muiden lähteiden, ennen kaikkea aikalaisnäkökulmaa edustavan media-aineiston, kanssa.

Metodologisesti tapani käsitellä muistitietoaineistoja perustuu historiantutkimuksen analyttiseen lähestymistapaan: tavoitteeseen saavuttaa menneisyyden ilmiöitä koskevaa tietoa aineiston lähdekriittisen tarkastelun, informaation luokittelun ja käsitteellistämisen sekä havaintojen historiallisen kontekstualisoinnin kautta.⁹⁹ Käytännön tasolla tapani tarkastella muistitietolähteitä kytkeytyy laadullisen analyysin perinteeseen ja erityisesti laadullisen sisällönanalyysin metodisiin pääpiirteisiin. Laadullisen sisällönanalyysin tarkoituksena on rakentaa lähdeaineistojen tarjoamasta informaatiosta systemaattinen, sisältöjen ja sisällöllisten merkitysten kategorisointiin perustuva kuvaus. Tämäntyyppisessä sisällönanalyysissä tarkastelun kohteena ovat sekä ilmeiset että piilevät sisällölliset elementit, joita jäsennetään ja käsitteellistetään luokittelemalla eli koodaamalla niitä avainsanojen eli koodien avulla erilaisiin ylä- ja alakategorioihin. Kategorisointi tapahtuu käyttämällä aineistokohtaista koodauskehikkoa, jota on tarvittaessa mahdollista työstää ja tarkentaa tutkimusprosessin kuluessa. Prosessin tarkoituksena ei ole tuottaa aineistosta kaikenkattavaa

97 1960-lukuun sekä lapsuuteen ja nuoruuteen liittyvästä nostalgiasta, ks. Kallioniemi 1995b, 135; Miettunen 2009, 12, 236, 249; Korhokangas 2013; Vehkalahti 2013, 53–55.

98 Ks. esim. Vehkalahti & Suurpää 2014, 18–21.

99 Ks. Vuolanto 2007, 305–307, 310.



kokonaiskuvaa, vaan keskittyä tutkimuskysymysten kannalta keskeisiin sisällöllisiin aspekteihin.¹⁰⁰

Omassa tutkimuksessani nämä aspektit ja niihin liittyvät kategoriat rakentuivat eritoten fanikulttuurin puitteita, muotoja ja käytäntöjä sekä faniuteen liittyneitä sosiokulttuurisia merkityksiä koskevien teemojen ympärille. Varsinaisessa koodausprosessissa hyödynsin laajojen laadullisten aineistojen käsittelyyn suunniteltua ATLAS.ti -ohjelmaa, joka toimi pääasiallisena apuvälineenä aineiston luokittelussa ja koodisanojen hallinnassa. Itse koodisanaston muodostin osin aineistolähtöisesti, aineiston keruu- ja analyysivaiheessa esiin nousseiden havaintojen pohjalta, osin tutkimuskirjallisuuden esiin nostamien, fanitutkimuksessa keskeisiksi katsottujen teemojen perusteella.¹⁰¹ Näin rakentui tulkintakehys, joka mahdollisti samaan aikaan sekä aineiston vapaan havainnoinnin että aineistosta tehtyjen havaintojen kytkemisen osaksi aiemman tutkimuksen kanssa käytävää dialogia.

Yllä kuvattujen peruspiirteiden lisäksi laadullisen sisällönanalyysin lähtökohtiin kuuluu sisältöjen ja merkitysten kontekstisidonnaisuuden huomioiminen. Erityisesti piilevien merkitysten ymmärtämisen kannalta on olennaista, ettei analyysi keskity pelkkään aineiston tarjoaman informaation sisällön kuvaamiseen, vaan tarkastelee aineistoja ja sisältöjä myös suhteessa niiden viestinnällisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin ympäristöihin.¹⁰² Näiden tunnuspiirteiden valossa on helppo huomata, että laadullisen sisällönanalyysin pääpiirteet ovat varsin samantyyppiset suhteessa historian tutkimuksen yleisiin metodologis-teoreettisiin lähtökohtiin. Sisällönanalyysin metodologiaa tarkastelleen Klaus Krippendorffin mukaan historian tutkijoiden tapa käyttää aineistojaan sijoittuukin merkittävältä osin juuri sisällönanalyysin kentälle.¹⁰³ Toisaalta sisällönanalyysin peruspiirteiden voidaan sanoa ole-

100 Schreier 2012, 1–7, 15, 36.

101 Koodisanaston muodostui ylä- ja alakooodeista, joiden avulla jäsenin havaintojani erilaisiin ylä- ja alakategorioihin. Yläkooodeihin kuuluivat muun muassa ”Fanius ja seksuaalisuus” sekä ”Identifikaatio”. Fanius- ja seksuaalisuus-koodin alakooodeihin kuuluivat muun muassa ”Romanttiset unelmat”, ”Bändärit” ja ”Ulkonäkö ihailun kohteena”. Identifikaatio-koodin alakooodeihin kuuluivat muun muassa ”Ulkoinen jäljittely”, ”Samaistuminen idolin persoonaan” ja ”Musiikilliset esikuvat”.

102 Schreier 2012, 15–16, 30–31; Krippendorff 2004, 23–27.

103 Krippendorff 2004, 26.

van tavalla tai toisella läsnä myös suurimmassa osassa muuta visuaalisen tai auditiivisen sisällön tarkasteluun perustuvaa laadullista tutkimusta.¹⁰⁴

Tutkimukseni toinen pääaineistotyyppi muodostuu historiallisesta mediämateriaalista. Tämä aineisto koostuu pääosin tutkimusajanjakson musiikkilehdistä, joista valitsin systemaattisen tarkastelun kohteiksi *Musiikkiviestin* (julkaisuvuodet 1953–1960), *Ajan Sävelen* (1955–1963), *Iskelmän* (1960–1967), *Suosikin* (1961–2012) ja *Musan* (1971–1978). Muutamassa kohdin viitataan myös musiikkilehti *Stumpiin*¹⁰⁵ (1967–1970) sekä lyhytikäiseksi jääneeseen *Iskelmäkuvastimeen* (1967–1968). *Ajan Sävel* edustaa tässä aineistossa varhaista nimenomaan nuorisolle suunnattua musiikkijournalismia, joka tosin sai lehden sivuilla rinnalleen myös paljon muunlaista sisältöä, kuten elokuvatähtiä koskevia juttuja ja romanttista lukemistoa. Toinen jo 1950-luvun puolella ilmestynyt lehti on *Musiikkiviesti*, joka perustui vanhoillisemmalle tyyliille ja oli sidoksissa Fazer-Musiikkiin. Lehti muuttui vuonna 1961 *Suosikiksi*, joka loittoni pian edeltäjänsä tyylistä ja Fazer-kytköksestä. 1960-luvun kuluessa *Suosikista* tuli uudenlaisen julkisjournalismista ammentavan musiikkikirjoittelun lipunkantaja Suomessa. Samalla sen suosio nuorten keskuudessa kasvoi huomattaviin mittoihin: vuonna 1965 lehden levikki oli kohonnut jo lähes 79 000:een.¹⁰⁶ Scandia-taustainen *Iskelmä*, *Suosikin* merkittävin kilpailija 1960-luvulla, edusti astetta hillitympää ja perinteisempää tyyliä, mutta käsitteli nimestään huolimatta myös monia popmusiikkikulttuurin ilmiöitä. *Musa*, genrensä ensimmäinen kotimainen julkaisu, edusti 1970-luvulla syntyneen suomalaisen rocklehdistön varhaisvaihetta. Musiikkilehtien lisäksi olen käyttänyt paikoittain lähteinä myös Kansalliskirjastoon tallennettuja ihailijakerholehtien numeroita, Yleisradion arkistossa säilyneitä filmitallenteita sekä yksittäisiä muista lehdistä poimittuja, lähinnä Paul Ankan vierailua käsitteleviä juttuja.

Media-aineistoa olen analysoinut kahdella tapaa. Ensinnäkin olen soveltanut siihen yllä kuvattuja sisällönanalyysin menetelmiä, joilla olen paikantanut aineistosta erilaisia faniuden muotoja, käytäntöjä ja merki-

104 Tuomi & Sarajärvi 2009, 91.

105 Käyttämäni *Stumpin* materiaali on osa aineistoa, jonka kokosin anglo-amerikkalaisen popmusiikin ja suomalaisen tangon vastakkainasettelua käsittelevää artikkeliani (Poikolainen 2013) varten.

106 *Levikkitiedot: 1965*, 47. Muiden lehtien levikkitietoja en ole kyennyt löytämään.

tyksiä. Tässä suhteessa olennaisessa roolissa ovat olleet etenkin musiikki-lehtien fani- ja kirjepalstat. Itse mediasisältöjen ohella olen kiinnostunut myös siitä, miten faniutta mediassa kuvattiin – millaisia mielikuvia ja käsityksiä siitä mediajulkisuudessa tuotettiin. Tämä merkitsee huomion kääntämistä diskursseihin ja niitä tarkastelemaan diskurssianalyttiseen lähestymistapaan. Akateemisen tutkimuksen piirissä diskurssille on esitetty runsaasti erilaisia määritelmiä,¹⁰⁷ mutta itse tukeudun tässä yhteydessä diskurssianalyysin teoriaa käsitelleiden Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen tulkintaan. He määrittelevät diskurssit ”verrattain eheiksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta”.¹⁰⁸ Diskurssianalyysi puolestaan määrittänyt tätä kautta ”sellaiseksi kielen käytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimukseksi, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä”.¹⁰⁹

Käytännön tasolla diskurssit ilmenevät tyypillisesti eri lähteistä kumpuavina tapoina kuvata ja merkityksellistää jotain asiaa tai ilmiötä. Näihin tapoihin kohdistuva kiinnostus myös erottaa diskurssianalyysin väljästi sisällönanalyysistä. Hieman yksinkertaistaen voidaan sanoa, että sisällönanalyysi keskittyy siihen, *mitä* ja *mistä* aineistossa kerrotaan, kun taas diskurssianalyysissä tarkastellaan sitä, *miten* näistä asioista kerrotaan tai *miten* ilmiöitä ja niiden merkityksiä konstruoidaan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.¹¹⁰ Vaikka valtaosa diskursseista syntyy sanallisessa viestinnässä, on varsinkin mediadiskursseista puhuttaessa huomioitava myös nonverbaalisten elementtien, kuten kuvien ja äänitehosteiden, rooli diskursiivisten merkityssysteemien rakennusaineiksina.¹¹¹ Diskurssien osalta on myös olennaista huomata, etteivät niiden muodostamat merkityssysteemit useinkaan esiinny aineistoissa selkeinä kokonaisuuksina, vaan pikemminkin palasina.¹¹² Diskurssien hahmottamista voi lisäksi

107 Wodak & Meyer 2009, 2–3, 6.

108 Jokinen & Juhila & Suoninen 2004a, 27.

109 Jokinen & Juhila & Suoninen 2004b, 9–10.

110 Diskurssianalyysin ja sisällönanalyysin erosta, ks. Schreier 2012, 47–48; Tuomi & Sarajärvi 2009, 104.

111 Ks. Fairclough 2002, 29, 50, 75; Jokinen & Juhila & Suoninen 2004a, 27; Wodak & Meyer 2009, 15–16.

112 Suoninen 2004, 50.

vaikuttaa niiden interdiskursiivisuus: diskurssit pitävät usein sisällään elementtejä toisista diskursseista.¹¹³ Diskurssianalyysin yhtenä tehtävänä on paikantaa näitä palasia, elementtejä ja merkityksiä sekä tehdä näkyviksi niiden muodostamia kokonaisuuksia.

Jokisen, Juhilan ja Suonisen määrittely on sikäli havainnollinen, että se tuo esiin diskurssianalyysin ytimessä olevan ymmärryksen kielestä ja diskursseista yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiinsa sidottuina sosiaalisina käytäntöinä. Tämä tarkoittaa sitä, että diskurssianalyysi – ja erityisesti niin sanottu kriittinen diskurssianalyysi – tarkastelee diskursseja sekä sosiaalisen todellisuuden muovaamina että sitä muokkaavina tekijöinä.¹¹⁴ Sidos tekee diskursseista yhteiskuntatieteellisestä ja sosiaalishistoriallisesta näkökulmasta erityisen kiinnostavia tutkimuskohteita. Tämä perustuu ensinnäkin siihen, että diskurssit toimivat kontekstisidonnaisesta rakentumisestaan johtuen herkkinä sosiokulttuurisen muutoksen indikaattoreina.¹¹⁵ Toiseksi sosiokulttuuristen siteiden painottaminen tuo tarkastelun piiriin diskursseihin sisältyvän vallan ulottuvuuden. Tämä ulottuvuus ilmenee ennen kaikkea ideologisenä vallankäyttönä: tiedostettuna tai tiedostamattomana, selkeäpiirteisenä tai (kuten useimmiten on asian laita) kätkeytyneenä. Ideologinen vallankäyttö perustuu erityisesti diskurssien sosiaalista todellisuutta ja ihmisten käsityksiä jäsentävään, rakentavaan ja uusintavaan voimaan, joka johtaa helposti sosiaalisten hierarkioiden ylläpitämiseen. Tällaiset hierarkiat ovat tyypillisesti läsnä muun muassa sukupuoleen, etnisyyteen ja erilaisiin kulttuurisiin vastakkainasetteluihin liittyvissä kysymyksissä.¹¹⁶ Nämä ideologian ja vallan kysymykset ovat kriittisen diskurssianalyysin ydinaluetta ja niiden tarkastelu on osa myös omaa analyttistä otettani. Kysymykset nousevat tutkimuksessani esiin erityisesti diskursiivisesti tuotettujen sukupuolihierarkioiden, -roolien ja -stereotyyppien kohdalla.

Muistitieto- ja media-aineistojen lisäksi on mainittava vielä näitä kategorioita täydentävä aineisto, joka koostuu kahdesta ihailijakirjekokoelmasta sekä tilastoaineistosta. Ihailijakirjekokoelmat kuuluvat osaksi Suomen

113 Jokinen & Juhila & Suoninen 2004a, 28; Jokinen & Juhila 2004, 102.

114 Ks. myös Fairclough 2002, 51, 75–76; Fairclough & Wodak 1997, 258.

115 Ks. Fairclough 2002, 73.

116 Fairclough 2002, 63–64; Fairclough & Wodak 1997, 258, 273, 275; Jokinen & Juhila & Suoninen 2004a, 18, 41–43; Wodak & Meyer 2009, 8–10.



Jazz & Pop Arkistoon tallennettuja henkilökokoelmia. Ensimmäinen kirjeaineisto pitää sisällään iskelmälaulaja Tuula Ikäheimolle (sittemmin Forsman) lähetettyä fanipostia 1960-luvun alusta. Toinen kokoelma koostuu Jormas-yhtyeen rumpali Matti Oilingille vuosina 1967–1969 lähetetyistä kirjeistä.¹¹⁷ Käyttämäni tilastoaineisto muodostuu lähinnä vuosina 1966 ja 1971 suoritettujen kotitaloustiedustelujen tuloksia ko-koavista tilastojulkaisuista sekä vuonna 1968 suoritettun valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tilasto-osiosta. Nämä suomalaisten elämäntyylisiä ja suomalaista nuorisoa koskevat tilastot tuovat laadullisen aineiston tarjoaman perspektiivin rinnalle nuoriso- ja fanikuluttuurista kulutusta ja sen puitteita makrotasolta kuvaavan näkymän.

Fanitutkimuksen traditio

Tähän mennessä olen paikantanut tutkimustani käsitteellisesti, ajallisesti, kontekstuaalisesti ja metodologisesti. Näiden tasojen lisäksi on vielä syytä määrittää tämän työn paikka osana laajempaa fanitutkimuksen traditio-ta. Traditio tosin on tässä tapauksessa sikäli harhaanjohtava termi, ettei fanitutkimuksen historia ole vielä kovinkaan pitkä: se erottui selvästi omaksi tutkimuksenalaksi vasta 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Toisaalta tämän lyhyenkin historian varrelta voidaan jo selvästi erottaa omat klassikkotutkimuksensa, keskeiset auktoriteettinsa ja näkökulmal-liset käännteensä.¹¹⁸ Taustaltaan fanitutkimuksen traditio nojaa erityisesti kulttuurintutkimukseen sekä media- ja vastaanottotutkimukseen.¹¹⁹ Tämä on todennäköisesti ollut osasyynä sille, että faniuteen kohdis-tuva akateeminen tutkimus on keskittynyt tutkimuksen tekohehkellä ajankohtaisiin nykykulttuurin ilmiöihin. Historiantutkijoiden panos fanitutkimuksen kentällä on sen sijaan jäänyt melko vaatimattomaksi, vaikka faneja ja faniutta onkin sivuttu lukuisissa nuoriso- ja populaari-

117 Koska ihailijakirjeaineistoja ei ole järjestetty tai luetteloitu tarkemmin, viitataan yksittäisiin kirjeisiin kirjoittajan kirjaaman päivämäärän ja paikkakunnan mukaan (sikäli kuin tiedot kirjeistä löytyvät). Joidenkin viitteiden kohdalla olen viitannut kirjekokoelmiin myös kokonaisuuksina.

118 Ks. myös Hirsjärvi & Kovala 2007, 246.

119 Nikunen 2005, 57–63; Hirsjärvi 2009, 58.

kulttuuria koskevista historiallisista tutkimuksissa.

Fanitutkimuksen kehitysvaiheita voidaan jäsentää esimerkiksi jakamalla se Jonathan Grayn, Cornel Sandvossin ja C. Lee Harringtonin tapaan kolmeen, osittain päällekkäiseenkin aaltoon. Ensimmäisen aallon tutkimus sijoittui pääosin 1980-luvun lopulle ja 1990-luvun alkupuoliskolle ja sille oli tyypillistä kiinnostus media- ja populaarikulttuurin valta-aspektia kohtaan. Fanius näyttäytyi tämän aallon tutkimuksessa tyypillisesti kulttuurisen kamppailun areenana, jolla mediateollisuuden valtakoneisto ja mediatekstejä teollisuuden priorisoimista tavoista poiketen merkityksellistävät fanit kohtasivat toisensa. Lähestymistapa johti usein puolustukselliseen tutkijaposition, jossa fanitutkijat asettuivat osittain avoimestikin faniyleisön puolelle, julkisuuden ja varhaisen mediatutkimuksen negatiivisia fanitulkintoja vastaan. Fanikulttuuriin kohdistuneita stereotyyppioita pyrittiin osoittamaan vääräksi (ja fanius itsessään legitimiiksi) erityisesti fanien aktiivisuutta sekä fanikäytäntöjen luovuutta, tuotannollisuutta ja paneutuvaisuutta korostamalla.¹²⁰ Tälle näkökulmalle loi pohjaa myös vastaanottotutkimuksen piirissä suosioon nousut aktiivisen yleisön paradigma.¹²¹ Ongelmallisen paradigmatista teki varsinkin se, että se tuotti yleisöstä perusteettoman aktiivista kuvaa. Fanitutkimuksen saralla tämä johti siihen, että yksi stereotyyppi korvautui (ainakin osittain) toisella: erilaisiin faniaktiiviteetteihin intensiivisesti osallistuvan alakulttuurisen faniyhteisön kuva tavoitti faniyleisön yhtä lailla vajavaisesti kuin passiivisen ja manipuloidun fanin stereotyyppiäkin.¹²²

Aktiivisen yleisön paradigman ongelmakohdat ja faniuden asteittainen legitimoituminen johtivat fanitutkimuksen toisen aallon nousuun 1990-luvun puolivälistä alkaen. Toisen aallon myötä tutkimuksellinen huomio siirtyi fanien ja mediateollisuuden välisestä valtakamppailusta fanikulttuurin sisäisiin eroihin ja hierarkioihin. Samalla tulkinnat faniuden luonteesta saivat uudennäköisiä piirteitä. Erityisen huomattavaa oli se, että aiemmin vastarintaisena, autonomisena ja hierarkiasuhteita koettelevana ilmiönä esitettyä fanikulttuuria alettiin nyt tarkastella pi-

120 Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 1–4, 6. Ks. myös Nikunen 2005, 60–61; Hirsjärvi 2009, 56–57; Hirsjärvi & Kovala 2007, 251–252; Giuffre 2014, 51.

121 Hirsjärvi & Kovala 2007, 251–252; Nikunen 2005, 60–61.

122 Ks. Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 3–4; Nikunen 2005, 62; Hirsjärvi & Kovala 2007, 252.



kemminkin sosiaalisia hierarkioita kulutukseen perustuvien sisäisten erontekojen kautta ylläpitävänä ilmiönä. Nämä näkökulman muutokset johtivat merkittäviin tutkimustuloksiin, mutta Grayn, Sandvossin ja Harringtonin mukaan toisen aallon ongelmaksi muodostui se, ettei sille tyypillinen lähestymistapa kiinnittänyt juurikaan huomiota faniuden yksilötason motivaatioihin tai mielihyvän aspekteihin.¹²³

Fanitutkimuksen toisen aallon rinnalle pian nousut kolmas aalto syntyi paljolti reaktiona faniuden valtakulttuuristumiseen sekä internetin roolin kasvuun fanikulttuurin ympäristönä. Samalla se teki eroa ensimmäisen ja toisen aallon tapaan keskittyä selväpiirteisiin ja verkostoituneisiin faniyhteisöihin. Vastapainona tälle kolmannen aallon tutkimus on laajentanut perspektiiviään kohti arkipäiväisempää, vähemmän intensiivistä ja löyhemmän yhteisöllisyyden määrittämää faniutta. Käytännön tasolla käänne on tarkoittanut myös huomion palauttamista fanikokemusten yksilölliseen tasoon, mutta tätäkin enemmän se on kasvattanut kiinnostusta faniuden ja (myöhäis)modernin elämäntyylin keskinäisiin sidoksiin. Näin alun perin vastarintaisena alakulttuurina tulkitusta mediakulttuurin ilmiöstä on kehittynyt varteenotettava tapa ymmärtää nykyajan globalisoituvaa media- ja kulutusyhteiskuntaa.¹²⁴

Suomessa fanitutkimus sai tuulta alleen vasta 2000-luvun puolella, mistä johtuen on luonnollista, että sen edustajat asettuvat Grayn, Sandvossin ja Harringtonin luokittelussa lähinnä toisen ja kolmannen aallon piiriin. Tärkeitä virstanpylväitä tällä saralla ovat faniutta käsittelevät artikkelikokoelmat *Kulttikirja* (2003) ja *Fanikirja* (2008) sekä *Lähikuva*-lehden faniutta ja tähteyttä käsittelevä teemanumero vuodelta 2003.¹²⁵ Toisen puolen suomalaisen fanitutkimuksen perustasta muodostavat 2000-luvulla ilmestyneet monografiat: Kaarina Nikusen tv-faniutta käsittelevä *Faniuden aika* (2005), Harri Heinosen Everton-faneja tarkasteleva *Jalkapallon lumo* (2005), Helena Saarikosken Spice Girlsin fanityttöjä käsittelevä *Nuoren naisellisuuden koreografioita*

123 Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 4–7. Ks. myös Nikunen 2005, 63.

124 Gray & Sandvoss & Harrington 2007, 7–10.

125 Kovala & Saresma (toim.) 2003; Nikunen (toim.) 2008. Teoksiin sisältyy myös kolme musiikkifaniutta käsittelevää tekstiä (Laitinen 2003; Hynynen 2008; Saarikoski 2008). Lisäksi Suomessa on julkaistu muutamia muita aihetta tarkastelevia artikkeleita (Modinos 2003; Pajala 1999; Syrman 2006).

(2009) sekä Irma Hirsjärven scifi-faniutta tarkasteleva *Faniuden siirtymiä* (2009). Fanitutkimuksen piiriin voidaan perustellusti lukea myös Katja Valaskiven japanilaisen populaarikulttuurin harrastusta Suomessa käsittelevä teos *Pokemonin perilliset* (2009).¹²⁶ 2000-luvun tutkimuksen lisäksi on mainittava suomalaisen (musiikki)fانيتutkimuksen edelläkävijät, teoksessaan *Tytöt & rock* (1989) Dingo-faneja tutkinut Jaana Lähteenmaa ja Jim Morrison -kulttia teoksessaan *Liskokuninkaan mytologia* (1990) tarkastellut Stig Söderholm.¹²⁷

Oman tutkimukseni painopiste on faniuden arkitasossa, fanikulttuurin eri toimijoiden vuorovaikutussuhteissa sekä faniuden ja modernisoituvan yhteiskunnan sidoksissa, mikä paikantaa tämän teoksen selkeimmin fanitutkimuksen kolmanteen aaltoon. Toisaalta tutkimusotteeni pitää sisällään piirteitä myös ensimmäisen ja toisen aallon lähestymistavoista. Ensimmäistä aaltoa tutkimukseni sivuaa lähinnä mediadiskurssien tuottamien fanistereotyyppien ja niihin liittyvien valtasuhteiden kriittisen tarkastelun osalta. Kriittisyys ei kuitenkaan tarkoita tässä yhteydessä samaa kuin varhaisessa fanitutkimuksessa esiin noussut, lähtökohtaisesti subjektiivinen puolustusasetelma. En koe kyseistä asetelmaa tutkimukseni kannalta mielekkäänä,¹²⁸ vaan pyrin pikemminkin tarkastelemaan stereotyyppien rakentumista ja sisältöä eri näkökulmista, myös fanien oman osuuden kyseisessä prosessissa huomioiden. Fanitutkimuksen toista aaltoa lähestymistapani sivuaa fanikulttuurin sisäisiä erontekoja ja hierarkioita sekä faniyhteisöjen välisiä vastakkainasetteluja käsittelevien teemojensa osalta. Lopulta tämä tutkimus sijoittuuakin eri osiensa puolesta kaikkien kolmen aallon alalle. Samalla teos asettuu osaksi suomalaisen fanitutkimuksen orastavaa perinnettä, johon se tuo uutta perspektiiviä musiikkifaniutta laaja-alaisesti tarkastelevalla ja fanikulttuuria historian-tutkimuksen näkökulmasta lähestyvällä otteellaan.

126 Nikunen 2005; Heinonen 2005; Saarikoski 2009; Hirsjärvi 2009; Valaskivi 2009.

127 Lähteenmaa 1989a; Söderholm 1990. Mielenkiintoinen varhaisen suomalaisen fanitutkimuksen edustaja on myös Tarja Tolosen artikkeli, jossa hän tarkastelee tyttöjen hevostallikulttuuria faniuden näkökulmasta. Tolonen 1992.

128 Otan etäisyyttä myös kriittisen diskurssianalyysin paikoin avoimen poliittiseen tarpeeseen asettua alistettujen tai alistettujen yhteiskuntaryhmien puolelle hallitsevia ryhmiä vastaan. Ks. Fairclough & Wodak 1997, 258–259.



1.3 TEOKSEN RAKENNE JA LUKUKOHTAISET YDINTEEMAT

Teoksen rakenne perustuu johdannon ja johtopäätösluvun lisäksi kolmeen käsittelylukuun. Kukin luvuista lähestyy populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumista ja sitä kehystävää nuoruuden modernisoitumista hieman eri suunnalta. Koska tutkimusasetelmani nojaa määrittelyyn, jossa fanius ymmärretään musiikkiteollisuuden, julkisuuden ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena, on luonnollista, että kyseinen fanikulttuurin ulottuvuuksia jäsentävä jaottelu näkyy jossain määrin myös tutkimuksen rakenteessa. Käytännössä tämä ilmenee siten, että mainitut fanikulttuurin ulottuvuudet painottuvat analyysissä eri tavoin pääluvusta riippuen. Jo aineiston analyysivaiheessa kävi kuitenkin selväksi, että käsittelylukujen rakentaminen ja rajaaminen tiukasti edellä mainitun kolmijaon pohjalta olisi tehnyt toimijoiden välisen vuorovaikutuksen tarkastelun vaikeaksi. Niinpä lukujen lopullinen sisällöllinen jako perustuukin ennen kaikkea aineiston analyysissä esiin nousseisiin havaintoihin sekä niiden käsittelyyn fanikulttuurin vuorovaikutteisuutta avaavalla tavalla. Tämä tarkoittaa myös sitä, että vaikka käsittelylukujen painotukset ja lähestymiskulmat vaihtelevat, kulkevat kaikki kolme ulottuvuutta – musiikkiteollisuus, julkisuus ja faniyleisö – mukana analyysissä kautta linjan.

Käsittelyluvuista ensimmäinen, luku 2 keskittyy populaarimusiikin fanikulttuurin musiikillisiin ja materiaalsiin puitteisiin sekä niissä tapahtuneeseen muutokseen. Merkittävä osa luvun sisällöstä liittyy tutkimusajanjakson nuorisoon laajemminkin (fanien toiminta tapahtui samassa kulttuurisessa ja mediakulttuurisessa ympäristössä kuin muidenkin nuorten), mikä tarjoaa näköalan suomalaisen nuorison ja populaarimusiikkikulttuurin suhteeseen myös yleisemmällä tasolla. Tarkastelun paino on faniuden musiikillisissa puitteissa, mikä johtuu kahdesta syystä. Ensinnäkin musiikki oli se tekijä, joka yhdisti kaikkia musiikkifaneja riippumatta siitä, millaisia merkityksiä he antoivat muille faniuden sisällöille, fanikäytännöille tai musiikille itsessään. Toiseksi aikakauden musiikilliset puitteet eivät olleet musiikin tarjonnan tai saatavuuden osalta erityisen suotuisia fanikulttuurin osoittamalle voimakkaalle kasvulle, varsinkaan aluksi. Näin ollen on tarpeellista ja kiinnostavaa tarkastella sitä, millaisten musiikinkulutuksen muotojen ja nuoruuden modernisoitumisen osailmiöiden kautta tämä kasvu mahdollistui. Kulutuksen ymmärrän tässä yhteydessä laajasti aineellisten ja aineettomien hyödykkeiden käyttämisenä

inhimillisten tarpeiden tyydyttämiseksi. Tämä määritelmä ulottaa kulutuksen käsitteelliset rajat perinteisen taloustieteen hankintanäkökulmaa laajemmalle ja kattaa hyödykkeiden lisäksi moderniin kulutukseen olennaisesti liittyvät hyödykkeitä koskevat mielikuvat ja haaveet.¹²⁹

Luku 3 keskittyy mediajulkisuuden tasoon ja erityisesti faniutta koskeviin mediadiskursseihin. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole avata koko diskurssien kirjoa, vaan keskittyä niihin diskursseihin, jotka nousevat esiin kaikkein voimakkaimpina tai hallitsevimpina ja joiden voidaan siten ajatella vaikuttaneen vahvimmin aikalaisyleisön faniutta koskeviin käsityksiin. Tässä kohdin näkyy selvimmän lähestymistapani kytkeytyminen kriittisen diskurssianalyysin perinteeseen. Kriittiselle diskurssianalyysille ominaisessa valta-analyttisessä tarkastelussa kiinnostuksen kohteena ovat eritoten hegemoniset diskurssit, niiden rakentuminen ja tähän liittyvät vallan ulottuvuudet. Aineiston analysoinnissa keskitytään moninaisuuden sijaan vahvimpien, usein totuuden aseman saaneiden diskurssien ja kulttuuristen itsestäänselvyysien hahmottamiseen sekä ”diskursiivisen kentän heterogeenisuutta kahlitsevien tekijöiden paikantamiseen”.¹³⁰ Tässä luvussa hegemonian ja vallan ulottuvuudet ilmenevät varsinaisten diskurssien lisäksi myös diskursseihin sisältyvissä fanistereotypioissa. Näiltä osin esiin nousevat eritoten nuoreen naiseuteen ja nuorten naisten seksuaalisuuteen sekä kulutuksen sukupuolittuneisuuteen liittyvät stereotyyppiset käsitykset. Sukupuoli näyttäytyy keskeisenä fani-ilmiötä määrittävänä tekijänä kaikissa tutkimukseni luvuissa, mutta voimakkaimmin se korostuu juuri tässä yhteydessä. Fanistereotypioiden muotoutuminen on erityisen mielenkiintoinen teema myös siksi, että kyseiset stereotyyppiat ovat säilyttäneet voimansa monelta osin aina nykypäivään saakka. Diskurssianalyysin lisäksi tarkastelen faniutta koskevien diskurssien ja stereotypioiden suhdetta fanikulttuurin arkitodellisuuteen, niiden eroja ja yhtäläisyyksiä paikantaen.

Luku 4 keskittyy faniuden sosiokulttuurisiin merkityksiin. Tarkastelun kohteena ovat erilaiset idoleihin kohdistuvan samaistumisen, fanikulttuurisen yhteisöllisyyden ja faniuteen perustuvien erontekojen muodot. Lisäksi tutkin sitä, miten tietyillä nuoruuden tasoilla tapahtuneet sosiokulttuuriset muutokset – ennen kaikkea nuorisokulttuurin angloameri-

129 Kulutuksen määrittelystä, ks. Heinonen ym. 2005, 13, 16–17.

130 Jokinen & Juhila 2004, 75–78.

kanisoituminen, urbanisoituminen ja seksualisoituminen – heijastuivat fanikulttuurin sisältöihin ja miten näitä muutoksia kohdattiin faniuden kontekstissa. Näiden teemojen kautta tarkastelun luonnolliseksi kehyyksi nousevat identiteetti sekä nuoruuden modernisoitumisen identiteetille asettamat mahdollisuudet ja haasteet. Identiteetillä viitataan tässä tutkimuksessa ihmisten tapaan ymmärtää ja määrittellä itsensä suhteessa itseensä, muihin ja ympäröivään kulttuuriin.¹³¹ Kyse on eron ja samankaltaisuuden kokemuksista, niiden merkityksellistämistä sekä näin muotoutuvasta käsityksestä omasta itsestä ja siitä, ”kuka kukin on”.¹³² Identiteetikysymysten osalta on tärkeää huomioida, ettei identiteetti ole jotain, joka vain on: sen sijaan kyse on jostain, joka on jatkuvassa liikkeessä ja jota jatkuvasti työstetään. Kuten kulttuurintutkija Stuart Hall toteaa, identiteetti on ymmärrettävä eräänlaisena ”tuotantona”, asiana, joka ”ei ole koskaan valmis, vaan aina prosessissa”.¹³³ Tähän työstämiseen tai tuotantoon viitataan usein identiteettityön käsitteellä,¹³⁴ ja juuri tämä ”työ”, faniuden kautta tapahtuvana, on luvun 4 keskiössä. Identiteettityö-termistä huolimatta identiteetin rakentamisprosessia ei kuitenkaan pidä ajatella täysin tai edes erityisen tietoisena toimintana. Identiteetti on ”pikemminkin jotain, mikä muotoutuu aikaa myöten tiedostamattomissa prosesseissa, kuin jotakin, mikä sijaitisi syntyvässä tietoisuudessa luontojaan”.¹³⁵ Lisäksi identiteetti muodostuu useista eri aspekteista tai ulottuvuuksista. Analyttisellä tasolla toisistaan voidaan eritellä esimerkiksi kansallinen identiteetti, alueellinen tai paikallisidentiteetti, sukupolvi-identiteetti ja seksuaali-identiteetti. Kaikki mainitut identiteetin ulottuvuudet ovat läsnä myös luvun 4 sisällöissä.

Luku 5 toimii teoksen johtopäätöslukuna, jossa jäsenän käsittelyluku-
jen keskeisiä havaintoja. Tämä jäsentäminen tapahtuu suhteessa kahteen tutkimusasetelman päätasoon: fanikulttuurin toimijoiden erilaisille julkisuuden areenoille sijoittuviin vuorovaikutussuhteisiin sekä fanikulttuurin rakentumisen ja nuoruuden modernisoitumisen välisiin sidoksiin. Lopuksi pohdin vielä lyhyesti sitä, mihin tutkimuksen tarkastelema nuoruuden

131 Ks. Saastamoinen 2006, 172.

132 Ks. Jenkins 2004, 4–5.

133 Hall 1999, 223. Ks. myös Jenkins 2004, 4–5; Saastamoinen 2006, 170.

134 Esim. Ziehe 1991 [1982], 27; Saastamoinen 2006, 170.

135 Hall 1999, 39.

modernisoituminen lopulta johti – mitä nuoruuden murroksesta seurasi. Tämä pohdinta summaa käsittelylukujen tuloksia hieman erityyppisestä näkökulmasta kuin edellä mainitut vuorovaikutuksen, julkisuuden ja modernisoitumisen tasot. Se merkitsee myös askeleen ottamista eteenpäin, kohti mahdollisia jatkotutkimuksen aloja ja tutkimustulosten sovellusmahdollisuuksia osana laajempaa nuorisotutkimuksen kenttää.



2. Musiikkiteollisuus, teknologia ja mediamaiseman murros – musiikinkulutuksen mahdollisuudet ja faniuden materiaallinen perusta

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millaiselle musiikilliselle ja materiaaliselle pohjalle musiikkifaniuden läpimurto ja laajamittaisen fanikulttuurin rakentuminen Suomessa perustuivat. Alaluvuissa keskityn erityisesti siihen, millaiset mahdollisuudet tutkimusajanjakson nuorilla oli kuluttaa populaarimusiikkia ja minkälaisia rajoitteita tähän kulutukseen heidän näkökulmastaan liittyi. Toiseksi tarkastelen sitä, millaisten kulutuskäytäntöjen kautta nuoret kykenivät turvaamaan fanikulttuurin rakentumisen ja oman faniutensa jatkuvuuden kannalta riittävän musiikillisen perustan mahdollisista rajoitteista huolimatta. Näiden, ennen kaikkea musiikin kuunteluun ja soittamiseen liittyvien kysymysten lisäksi käsittelen myös musiikkilehdistön ja oheistuotemarkkinoiden roolia fanikulttuurin muotoutumisessa.

2.1 MUSIIKINKUUNTELU KODIN PIIRISSÄ

Äänitteet ja nuori yleisö

Populaarimusiikkia koskevassa historiakuvassa äänitteiden merkitys painottuu usein voimakkaasti. Populaarimusiikin historia kietoutuu erilaisten klassikkolevyjen ympärille varsinkin 1960-luvusta puhuttaessa.¹³⁶ Samalla

136 Ajatusta 1960-luvusta ja varsinkin sen jälkipuoliskosta äänilevyn kulta-aikana ilmentää oivallisesti se, että *Rolling Stone* -lehden vuonna 2012 julkaiseman *500 Greatest Albums of All Time* -listauksen kymmenestä kärkilevystä yhdeksän on julkaistu aikavälillä 1965–72 (poikkeuksena

jää kuitenkin helposti huomiotta se, että suomalaisissa kotitalouksissa äänilevyt olivat 1970-luvulle asti melko harvinaisia kulutustuotteita. Tuontirajoitusten poistaminen vuonna 1956 oli kylläkin kasvattanut ja monipuolistanut levymarkkinoita merkittävästi – vuoden aikana tuonti-levyjen määrä lähes kymmenkertaistui ja markkinoiden koko kasvoi levykopioissa mitaten melkein 50 prosenttia – mutta kokonaisvolyymiltaan äänitemarkkinat jäivät länsimaisittain edelleen suhteellisen pieniksi.¹³⁷ Levyjen kappalemääräinen vuosimyynti vakiintui 1950-luvun jälkipuoliskolla vajaan miljoonan kappaleen tuntumaan ja pysyi tällä tasolla (vuoden 1961 pientä nousua lukuun ottamatta) 1970-luvun alkuun asti. Suomessa myytiin 1960-luvulla vuosittain 0,25 levyä asukasta kohden, siinä missä vastaava luku oli Ruotsissa yksi ja Britanniassa ja Yhdysvalloissa yli kaksi levyä asukasta kohden.¹³⁸ Vesa Kurkela onkin todennut, että Suomi oli vielä 1960-luvulla länsimaihin verrattuna ”äänilevykaupan kehitysmää”.¹³⁹ Pidempien LP-levyjen myynti suhteessa EP- ja singlelevyihin tosin kasvoi jo 1960-luvun jälkipuoliskolla,¹⁴⁰ mikä merkitsi sitä, että soivan musiikin minuuttimääräinen myynti kasvoi levyjen kappalemääräisen myynnin tasaisuudesta huolimatta.

Miksi Suomen äänitemarkkinat sitten jäivät niin vaatimattomiksi? Yksi keskeinen markkinoita rajoittanut tekijä oli levysoittimien harvinaisuus: levysoitin löytyi vuonna 1966 noin kuudesosasta ja vuonna 1971 vajaan viidesosasta suomalaistalouksia.¹⁴¹ Soittimen hankinta olikin monissa kotitalouksissa poikkeuksellinen ja merkittävä tapahtuma, ”[v]uoden tapaus”, kuten vuonna 1947 syntynyt *Oi nuoruus* -muistitietokeruun naisvastaaja asian ilmaisee.¹⁴² Levysoittimien omistuksessa oli myös

vain The Clashin *London Calling* vuodelta 1980). Aikakauden artisteista ja yhtyeistä albumilistauksen kymmenen kärkeen pääsivät mukaan The Beatles (4 levyä), Bob Dylan (2 levyä), The Beach Boys (1 levy) ja The Rolling Stones (1 levy) sekä Marvin Gaye (1 levy). *500 Greatest Albums of All Time*, [<http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531>].

137 Gronow 1995, 37–38.

138 Muikku 2001, 100, 133, 166.

139 Kurkela 2003a, 439.

140 Muikku 2001, 133–134.

141 *Kotitaloustiedustelu 1971: Osa III*, 16.

142 ON 274_N_1947.

selkeää jakaamaa suhteessa kotitalouksien sosioekonomiseen asemaan ja maantieteelliseen sijaintiin. Maantieteellisen jakauman osalta soittimien omistus painottui kaupunkeihin ja asutuskeskuksiin. Esimerkiksi vuonna 1966 kaupunkien ja kauppaloiden kotitalouksista levysoitin oli 23 prosentilla¹⁴³, siinä missä maalaiskunnissa levysoittimen omisti vain 9 prosenttia kotitalouksista. Vuonna 1971 alueellinen ero oli pysynyt suurin piirtein samansuuruisena, omistustiheyksien ollessa kaupunkien ja kauppaloiden osalta 25 prosenttia ja maalaiskuntien osalta 11 prosenttia. Levysoittimien omistuksissa esiintyi myös alueellisia eroja Etelä-Suomen hyväksi. Yksittäisistä kaupungeista levysoittinten osalta eturintamassa oli ainakin Helsinki, missä levysoittimen omisti vuonna 1966 26 prosenttia ja vuonna 1971 jo 34 prosenttia kotitalouksista.¹⁴⁴



Kuva 1. Levysoittimet olivat 1950- ja 1960-luvuilla melko harvinaisia varsinkin maaseudulla. Kuvassa nuoret miehet kuuntelevat levyjä ja lukevat *Ajan Säveltä* Helsingin Kalliossa. (Kuva: Helsingin kaupunginmuseo, Aulis Nyqvist)

143 Kymmenesosan tarkkuudella annetut prosenttiluvut on tässä tutkimuksessa pyöristetty lähimpään kokonaislukuun.

144 *Kotitaloustiedustelu 1966*, 134; *Kotitaloustiedustelu 1971: Osa III*, 132–133.

Sosioekonomiseen taustaan liittyvän hajonnan osalta on merkillepantavaa, että esimerkiksi vuoden 1966 tilastojen mukaan levysoittimet olivat selvästi harvinaisempia työväestön (omistustiheys 13 prosenttia) ja maanviljelijöiden (5 prosenttia) kuin yrittäjien (30 prosenttia) tai toimihenkilöiden ja johtajien talouksissa (34 prosenttia). Levysoittimien omistus yleistyikin kotitalouksien käytettävissä olevien tulojen kasvaessa.¹⁴⁵ Tämän taustalla vaikutti paljolti se, että soittimien hintataso oli keskivertokuluttajalle melko korkea, etenkin ennen suojatullien poistumista 1960-luvun alussa.¹⁴⁶ Käytettyinä levysoittimia oli tarjolla myös edullisempaan hintaan, mutta yleisesti ottaen käytettyjen laitteiden osuus jäi suhteellisen pieneksi. Esimerkiksi vuonna 1966 kotitalouksien hankkimista levysoittimista ja magnetofoneista ostettiin käytettyinä vain joka kymmenes.¹⁴⁷ Vesa Kurkelan mukaan levysoittinten yleistymistä jarruttivat 1960-luvulla hintatason ohella myös kotitalouksissa yleistyvät televisiot ja muut kodinkoneet, jotka usein kirivät soittimien edelle perheiden hankintalistoilta.¹⁴⁸ Kaiken kaikkiaan levysoittimet jäivätkin tarkastelemallani ajanjaksolla melko harvinaiseksi kodintekniikaksi – maaseudulla jopa suoranaisesti luksukseksi.

Levysoittimien korkean hintatason luomat rajoitteet koskettivat hyvin konkreettisesti myös lukuisia nuoria faneja. Perheen vanhemmat eivät välttämättä suostuneet ostamaan talouteen levysoitinta, ja nuorille itselleen laite oli usein liian kallis hankinta. Suomalaisesta nuorisosta tuli 1960-luvun myötä tärkeä markkinoiden kohderyhmä, mutta omaa käyttörahaa sillä alkoi olla toden teolla vasta 1970-luvulla.¹⁴⁹ Monet faneista pääsivätkin käsiksi levysoittimiin vasta omien, kesätöistä tai ensimmäisistä varsinaisista työpaikoista kertyneiden ansioiden myötä. Näin oli asian laita esimerkiksi seuraavan *Elämysten jäljillä* -keruun vastaajan kohdalla:

Kun pääsin 17-vuotiaana keskikoulun jälkeen heti postiin töihin, ostin tietysti ensimmäisellä palkallani grammarin (käytetyn). Sitä ei voi sanoin kuvata, mitä hurmaa tunsin kun Tutti Frutti tai Jailhouse rock tai muut rokit soivat. Tuli siinä ostettua Paul Ankan Dianatkin sun muut. [Nainen, s. 1945]¹⁵⁰

145 *Kotitaloustiedustelu 1966*, 131, 135

146 Kurkela 2003a, 439.

147 *Kotitaloustiedustelu 1966*, 139.

148 Kurkela 2003a, 439.

149 Nuorten käyttörahaista, ks. Autio 2006, 18; Heinonen 2007, 37.

150 EJ 247.



Omaehtoiseen kulutukseen liikenevän käyttörahan puute muodostui fanien musiikinkuuntelua rajoittavaksi tekijäksi myös äänilevyjen osalta, sillä vaikka nuorella olisikin ollut levysoitin käytettävissään, joutui hän monesti maksamaan levynsä itse. Levyt puolestaan saattoivat olla hintavia taskurahoilla ostettaviksi, ainakin, mikäli kyse oli LP-levyistä. Vuonna 1952 syntynyt mies esimerkiksi muistaa, että hänen ostamansa Beatles-albumi *A Hard Day's Night* (1964) maksoi ”juhlat 20 markkaa”. Samainen summa olisi riittänyt vuoden 1964 keskihinnolla esimerkiksi neljääntoista Klubi 77 -savukeaskiin.¹⁵¹ Myös vuonna 1947 syntyneen Beatles-fanin muistelurajoitus kuvaa hyvin sitä, miten suuren työn takana yksittäisen levyn hankkiminen saattoi 1960-luvun nuorelle olla:

Tähän jaksoon sitten sain jo joululahjaksi pienen levysoittimen ja kyllä oltiin porkkana- ja perunamaalla ahkerasti, kun sai rahaa – olen siis maalaistalon tyttö. Kun rahaa oli tarpeeksi, pistettiin vähän paremmat vaatteet päälle ja lähdettiin Hyvinkäälle. Siellä oli lähin sellainen levykauppa, jossa oli aina joskus myös Beatles-levyjä. Voin kuvitella, miltä naamani näytti tullessani kaupasta ulos. Ne levyt kuunneltiin melkein puhki, mutta kyllä oli ihanaa. Harvoinhan niihin oli varaa, joten ei niitä kertynyt kuin muutama – kuitenkin. [Nainen, s. 1947]¹⁵²

Toisaalta on huomioitava, että yllä olevat sitaattit osoittavat niukkuuden kokemuksen luoneen musiikin kulutukselle ja kuuntelulle myös aivan omanlaistaan hohtoa. Musiikkihankintojen edellyttämä säästäminen ja vaivannäkö toisin sanoen kasvattivat lopulta koittavan kuuntelukokemuksen voimakkuutta, mikä puolestaan oli omiaan vahvistamaan faniuteen liittyviä mielihyvän, ihailun ja kiintymyksen tunteita.

Äänilevyjen kuuntelemiseen ja levykokoelmien kartuttamiseen liittyvät ongelmat eivät kuitenkaan rajoittuneet nuorten fanien kohdalla pelkästään käytössä olevan rahan vähäisyyteen. Taloudellisten rajoitteiden lisäksi heidän oli läpäistävä myös vanhempien kontrolli. Kaikkien perheiden vanhemmat eivät nimittäin halunneet populaarimusiikkia (varsinkaan nuorisomusiikkia) kotinsa levylautaselle edes siinä tapauksessa, että nuoret olisivat hankkineet levyt omilla rahoillaan:

151 ON 250_M_1952; *Suomen tilastollinen vuosikirja 1965*, 280.

152 EJ 349.

Ihailin Elvistä ja Paul Ankaa, mutta en saanut koskaan ostaa heidän levyjään. Meillä oli kyllä levysoitin, mutta levyt oli valittu äidin ja isän maulla. Kerran sain lahjaksi yhden Doris Dayn singlen. [Nainen, ei syntymävuotta]¹⁵³

[Paul Ankan] Diana oli ensimmäinen levy, jonka koskaan ostin: ”Oh Diana Can’t you see...”, korvat höröllä kuunneltiin, sanakirjasta etsittiin sanoja: mitä se oikein sanoo, laitas tuo kohta uudelleen soimaan... ja vielä uudelleen! – Huuto oli taas mahtava, kun äiti äkkäsi levyn meidän suppean levyvalikoimamme joukosta, jostain Benjamino Giglin, Kreivitär Marizan tai Jääkäriin Morsiamen välistä. ”Tällaista roskaa! Sellainen konkkanenäinen pojankloppi! Ihmisen pitää kehittää makuun, se ei kehity, jos kuuntelee ala-arvoista räminää.” [Nainen, s. 1945]¹⁵⁴

Säästin kesällä rahaa ja nyt olen niillä säästöilläni saanut hankituksi levysoittimen. Pulmani on nyt se, että vanhempani eivät »sulata» esim. Elviksen levyjä ja ne ovat mielestäni ihania. Olen ostanut niitä pari, mutta nyt en saakaan soittaa niitä, sillä ne ovat vanhempieni mielestä pelkkää huutoa ja ulinaa. Mielestäni tällainen on väärin, sillä ostan levyt omilla rahoillani. [Nimimerkki ”Neuvoton” Ajan Sävelessä, 1961]¹⁵⁵

Käyttörahan puutteen ja vanhempien kielteisten asenteiden lisäksi nuorten musiikkihankintoja vaikeuttivat myös levymyyntiverkoston heikkous ja valikoimien rajoittuneisuus. Tässä yhteydessä kaupunkien ja maaseudun välinen kulttuuriero nousi jälleen selkeästi esiin, sillä äänitekauppa keskittyi 1950- ja 1960-luvuilla harvoin, tyyppillisesti kaupungeissa sijainneisiin erikoisliikkeisiin ja tavarataloihin. Maaseudulla äänitemyynti sen sijaan jäi kapasiteetiltaan vaatimattomaksi oheistoiminnaksi, josta vastasi moninainen joukko yrityksiä rautakaupoista partureihin.¹⁵⁶ Niinpä maaseudun levytarjonta ei vastannut välttämättä alkuunkaan sitä uutuuslevyjen ja -formaattien kirjoa, jota esimerkiksi musiikkilehdet sivuillaan esittelivät. Joulukuussa 1967 eräs *Stumpin* lukija ehdottikin lehden toimitukselle, että ”rupeaisitte arvosteleen muitakin kuin LP levyjä, meinaan vaan kun täällä maala ei niistä tiedetä yhtään mitään.”¹⁵⁷

153 MM 1168–1171.

154 ON 021_N_1945.

155 *Ajan Sävel* 48/1961, 37.

156 Muikko 2001, 100.

157 *Stump* 12/1967, 9, 15.



Levysoittimien ja äänitekaupan vähäisyydestä huolimatta osa aktiivisimmista ja käyttörahaa omaavista faneista onnistui keräämään itselleen ilmeisen laajoja levykokoelmia jo 1950- ja 1960-luvuilla. Rock'n'roll-fani Jussi Raittinen on tästä hyvä esimerkki. Musiikki-innostuksensa alkuvaiheita Raittinen on muistellut seuraavasti:

Vuonna -59 syksyllä hankin kaikki siihen asti ilmestyneet Elviksen levyt – 101 eri kappaletta, EP tai singlemuodossa. Se oli kova urakka, ja siinä menivät kaikki aikaisemmin hankitut muitten laulajien levytkin vaihtokaupassa muun roinan ohessa. Mutta tavoitteeseen pääsin sitkeästi koululaisen taskurahoillani. Lake oli mennyt töihin ja keräsi samaa kokoelmaa oikein LP-versiona, hänellä kun oli siihen varaa.¹⁵⁸

Levyneräily on harrastuksena yleensä yhdistetty miespuoliseen yleisöön,¹⁵⁹ mutta 1960-luvun vaihteen artisteille lähetetyistä ihailijakirjeistä löytyy merkkejä myös nuorten naisten keräilyharrastuksesta. Iskelmälaulaja Tuula Ikkäheimon naispuolinen fani esimerkiksi kertoi tammikuussa 1961 kirjatussa kirjeessään seuraavaa: ”Sain levysoittimen viime kesänä ja nyt minulla on vasta[!] noin 40 levyä ja 5 levyä, jotka Te olette laulanut.”¹⁶⁰ Lasse Liemolan naispuolinen fani vastaavasti kirjoitti omassa ihailijakirjeessään seuraavasti: ”Te laulatte niin, niin ihanasti! Minulla on hyvin paljon levyjänne ja ostan niitä aina kun vaan voin.”¹⁶¹ Vastaavanlaisia viitteitä levyjen keräilyn ja omistamisen merkityksestä löytyy myös musiikkilehtien kirjepalstoilta ja jutuista.¹⁶² Omien suosikkiartistien levyjen kerääminen vaikuttaakin olleen alusta alkaen tärkeä – joskaan ei kaikille mahdollinen – faniuden käytäntö sekä mies- että naispuolisten fanien keskuudessa.¹⁶³ Tämän oli pannut vuonna 1960 merkille myös

158 *Suosikki* 10/1977, 25.

159 Shuker 2014, 169; Straw 1997, 4. Levyneräilyn ja faniuden suhteesta, ks. Shuker 2014.

160 Tuula Ikkäheimon ihailijakirje, 2.1.1961, Runko.

161 Kulmala 2007, 8.

162 *Iskelmä* 5/1960, 4–7; *Iskelmä* 1/1961, 24–25; *Iskelmä* 10/1961, 32–33; *Iskelmä* 1/1962, 6–7; *Iskelmä* 7/1963, 32; *Iskelmä* 8/1964, 28–29.

163 Ks. *Iskelmä* 1/1960, 4–5; *Iskelmä* 5/1960, 4–7; *Iskelmä* 1/1961, 24–25; *Iskelmä* 10/1961, 32–33; *Iskelmä* 1/1962, 6–7; *Iskelmä* 7/1963, 32; *Iskelmä* 1/1964, 34–35; *Iskelmä* 8/1964, 28–29; *Suosikki* 10/1977, 24–25.

Musiikkiviestin toimitus. Amerikkalaista ihailijakerhoharrastusta esittelevässä jutussaan lehti kertoi, että kerhojen jäsenten aktiviteetteihin kuuluu ”[t]ietysti myös kerätä suosikin kaikki ne esitykset, jotka on talletettu äänilevyille”.¹⁶⁴

Levymusiikin kuunteluun ja saatavuuteen liittyvät rajoitteet eivät myöskään merkinneet sitä, etteivät laitteiden tai levyjen puutteesta kärsineet fanit olisi päässeet lainkaan osallisiksi suosikkiartistiensa levyistä. Ensinnäkin ne, joiden taloudesta levysoitin löytyi, saattoivat lainailla levyjä toisiltaan. Usein nuoret myös kokoontuivat kuuntelemaan musiikkia soittimen ja levyjä omistavien tuttaviensa luo, minkä lisäksi suosikkilevyjä soitettiin muun muassa kotihipoissa.¹⁶⁵ Näin niukkuus teki levyjen kuuntelusta monesti pakostakin yhteisöllistä toimintaa. Muistitietoaineistot pitävät sisällään useita kuvauksia tämäntyyppisistä kollektiivisista kuuntelutuokioista:¹⁶⁶

Perheeseen ostettiin levysoitin vasta kun me lapset itse aloimme ansaita niin paljon, että oli varaa ostaa levyjä. Ne olivat vielä 1960-luvulla aika kalliita, eikä maaseudulla tietenkään ollut levykauppoja. [...] Luokkatoverini isolla siskolla oli poikaystävältä saatu levy, Muddy Watersin More Real Country Blues. Se kuullosti aivan uskomattomalta ja piti kuulla joka kerta kun kävin heillä. [Mies, s. 1952]¹⁶⁷

Kun veljeni toi merillä ollessaan Beatlesien Hard Days Nightin LP:n ja levysoittimen vuonna 1963, oli se menoa. Aivan uskomatonta ja ennen kuulumatonta. Sen jälkeen sain kaikki Beatlesien levyt ja suurin osa niistä kului naarmuille. Talomme nuoret naiset tulivat kuuntelemaan näitä meille. [Nainen, s. 1952]¹⁶⁸

Yksi alkoi olla tietysti ylitse muiden eli Kristian! Aah, miten ihana se Kristian olikaan!! Siihen aikaan en vielä saanut lahjaksi tai osteruksi äänilevyä [...]. Meillä oli koulukaverini kanssa yhteinen ihastus ja hän oli saanut syntymäpäivälahjaksi Kristianin levyn, singlen, mitä tietenkin kuuntelimme viimeisiin krahinoihin asti. [Nainen, s. 1957]¹⁶⁹

164 *Musiikkiviesti* 9/1960, 27–29.

165 Kotihipoista, ks. FMT 42; ON 148_M_1954.

166 Ks. myös EJ 599; ON 250_M_1952; Vuorinen 2005, 248.

167 FMT 101.

168 FMT 66.

169 FMT sähköpostivastaus 3.



Huomionarvoisia ovat myös kirjoituksiin sisältyvät ilmaukset levyjen ”naarmuille”, ”viimeisiin krahinoihin”, ”päivät pitkät”¹⁷⁰ tai ”puhki”¹⁷¹ kuuntelusta. Ne kuvaavat hyvin faniudelle ominaiseen affektiiviseen mediakulutukseen liittyvää kiintymystä, toistuvuutta ja intensiivisyyttä. Toisaalta tämänkaltaiset ilmaiset kertovat myös äänitekultuurissa monin paikoin vallinneesta niukkuudesta sekä nuorten mahdollisuuksista vastata siihen: soittamalla yksittäisiä levyjä uudestaan ja uudestaan nuoret pystyivät täyttämään vapaa-aikansa mielimusiikillaan käytettävissä olevien levyjen vähäisyydestä huolimatta.

Äänitemarkkinoita läpi 1950- ja 1960-lukujen leimannut pienuus alkoi lopulta helpottaa 1970-luvun alussa ja vuosikymmenen puoliväliin mennessä vuotuinen äänitemyynti oli kasvanut jo melkein neljään miljoonaan kappaleeseen. Voimakkain kasvupyrähdys tapahtui välillä 1970–1971, jolloin myyntimäärät nousivat reilusta miljoonasta kappaleesta yli kahteen miljoonaan kappaleeseen. Suurimman osuuden tästä pyrähdyksestä selitti LP-levyjen myynnin nopea kasvu, joka nosti pitkäsoittolevyjen myyntimäärät vuoden kuluessa 750 000:sta reilusti yli miljoonaan kappaleeseen ja jätti single- ja EP-levyjen myyntiluvut kauas taakseen.¹⁷² LP-levyjen myynti oli alkanut kasvaa jo 1960-luvun lopulla, mihin vaikuttivat muun muassa elintason paraneminen, tullimaksujen pienentyminen, albumiformaatin taiteellisten mahdollisuuksien uudelleen arvostus sekä äänitteiden suhteessa muihin elinkustannuksiin hidas hinnannousu.¹⁷³ Elintason nousun osailmiöistä äänitemyyntiin vaikutti varsinkin tulo- ja kulutustason kohentumisen myötä tapahtunut kulutusrakenteen muutos. Muutoksen myötä välttämättömyystuotteiden suhteellinen osuus kulutusmenoista supistui samaan aikaan kuin vapaa-ajan kulutuksen osuus kasvoi. 1960-luvun jälkipuoliskon osalta tämä tarkoitti myös virkistys- ja kulttuuripalveluihin sekä kodinkoneisiin kohdistuvan kulutuksen keskimääräistä nopeampaa kasvua. Esimerkiksi levysoittimiin, magnetofoneihin ja kovaäänisiin kohdistuneet, henkeä

170 ON 250_M_1952.

171 EJ 349; FMT 42.

172 *Joukkoviestintätalasto*, 174. Joukkoviestintätalaston myyntiluvut sisältävät Äänilevytuottajat ry:n jäsentuottajien tuonnin ja myynnin. Jäsentuottajien osuus vastasi noin 80–90 prosenttia tuolloisesta arvioidusta kokonaismyynnin arvosta.

173 Bruun ym. 2002, 197; Kilpiö & Uimonen 2010, 331; Muikku 2001, 139–142.

kohden lasketut kulutusmenot viisinkertaistuivat välillä 1966–1971.¹⁷⁴

Lähes yhtä suuren osan vuoden 1971 pyrähdyksestä kattoi C-kasettien myynnin kasvu. Kasettien toistoon soveltuviin laitteiden tuonti Suomeen alkoi jo vuonna 1966,¹⁷⁵ mutta läpimurtonsa innovaatio teki suomalaisissa kotitalouksissa 1970-luvun alussa. Kasvu jatkui vuosikymmenen alkupuoliskolla voimakkaana, ja miljoonan myydyin kasetin raja rikkoutui reippaasti vuonna 1975.¹⁷⁶ Kasettien myyntimäärien kasvun ohella kasettiformaatin suosioista kertoo kasettinauhurien nopea yleistyminen.¹⁷⁷ On myös merkillepantavaa, ettei kasettinauhurien omistuksen kohdalla näytä ainakaan enää vuosikymmenen puolivälissä esiintyneen yhtä suuria suhteellisia eroja maaseudun ja kaupunkien välillä kuin levysoitinten kohdalla oli aiemmin esiintynyt. Vuoden 1976 tilastoinnin mukaan maalaiskuntien kotitalouksista kasettinauhurin tai nauhurin omisti 48 prosenttia, kun vastaava luku kaupungeissa ja kauppaloissa oli 56 prosenttia. Myöskään sosioekonomisen aseman vaikutus omistustiheyksiin ei ollut yhtä suuri kuin levysoittimien kohdalla.¹⁷⁸

Kasettiformaatin suosion nopeaa kasvua ja melko tasaista levinneisyyttä selittävät muun muassa kasettinauhureiden ja kasettien helppokäyttöisyys, edullisuus ja kestävyys. Lisäksi nauhurit ja kasetit tekivät äänitteiden kuuntelusta entistä mobiilimpaa – pieni laite kulki kätevästi mukana ja autoihinkin alkoi pian ilmestyä omia kasettisoittimia.¹⁷⁹ Merkittävin C-kasettiformaatin eduista oli kuitenkin se, että kasetille nauhoittaminen oli helppoa ja kätevää, etenkin kun käytössä oli radionauhuri ja äänen lähteenä oli radio. Tällöin nauhoittaminen onnistui yhden tai kahden napin painalluksella ja äänitys tapahtui suoraan äänilähteestä ilman häiritseviä sivuääniä. C-kasetin historiaa tutkineet Kaarina Kilpiö ja Heikki Uimonen ovatkin todenneet, että ”radionauhuri oli ensimmäinen varsinainen kansan soitin, joka soveltui musiikin tallentamiseen”.¹⁸⁰ Kasetin tavoin nauhatekniikkaa hyödyntäneitä avokelanauhureita oli toki ollut markkinoilla jo paljon aiemmin, mutta ne jäivät kasettisoittimista

174 *Kotitaloustiedustelu 1971: Osa I*, 11–12.

175 Kilpiö & Uimonen 2010, 330.

176 *Joukkoviestintätieto*, 174.

177 Ks. Kilpiö & Uimonen 2010, 332.

178 *Kotitaloustiedustelu 1976: Osa II*, 220–223, 225.

179 Kilpiö 2011, 39, 42; Kilpiö & Uimonen 2010, 332–333; Muikku 2001, 168.

180 Kilpiö & Uimonen 2010, 333.



poiketen melko harvinaiseksi kodintekniikaksi: esimerkiksi vuonna 1966 magnetofonin omisti vain 7 prosenttia kotitalouksista.¹⁸¹ Toisaalta juuri musiikkifanit olivat todennäköisesti tämän sinällään harvinaisen laitteen keskeistä käyttäjäkuntaa.

Äänite- ja erityisesti kasettimyyntin kasvun kannalta keskeinen muutos oli myös myyntiverkoston parantuminen 1970-luvun alusta lähtien. Vuosikymmenen alkupuolella äänitemyyntin painopiste alkoi siirtyä erikoisliikkeistä tavarataloihin, marketteihin ja muihin vastaaviin tiloihin. C-kasetteja myytiin myös huoltoasemilla. Ympäri maata leviävät telinemyyntipisteet¹⁸² alkoivat murentaa jakeluverkoston kaupunkikeskeisyyttä nopeasti.¹⁸³ Liikettä tapahtui myös toiseen suuntaan, kun huomattava määrä maaseudun nuorisoa muutti 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa kaupunkiin ja samalla parempien kauppapalveluiden äärelle.¹⁸⁴ Äänitteiden jakelukanavia laajensi myös kasvava postimyynti, joka paransi erityisesti maaseudun ja pienten paikkakuntien levytarjontaa. Tässä suhteessa tärkeä käännekohta oli vuosi 1968, jolloin Fazerin Musiikkikerho aloitti toimintansa. Kerhon perusajatuksena oli tarjota suomalaiselle yleisölle kattava levyvalikoima ja luoda levymarkkinoita paikkakunnille, joilla ei ollut fyysisiä myyntipisteitä.¹⁸⁵ Toinen merkittävä lisä postimyyntimarkkinoille oli Tampereella vuonna 1972 aloittanut Epe's Music Shop, joka toi maahan myös harvinaisempia ulkomaisia levyjä.¹⁸⁶

Populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen kannalta äänitemarkkinoilla tapahtuneet muutokset olivat monella tapaa merkittäviä, paikoitellen jopa mullistavia. Äänilevyjen suhteellisen hinnan lasku ja edullisten kasettiäänitteiden markkinoille tulo kosketti keskeisesti juuri

181 *Kotitaloustiedustelu 1966*, 131.

182 Uudenlaisessa telinemyyntikaupassa tavarantoimittaja otti hoitaakseen osan niistä äänitekaupan tehtävistä, jotka perinteisesti olivat olleet vähittäiskaupiaan vastuulla. Tavarantoimittaja esimerkiksi tarjosi tarvittavat myyntitelineet kauppiaalle ilmaiseksi, valitsi myyntiin asetettavat äänitteet ja vastasi myyntipisteiden täydennystoimituksista. Kauppias vapautui myös äänitekauppaan liittyvistä taloudellisista riskeistä, sillä ”vanhentuneilla” tuotteilla oli palautusoikeus. *Radiokauppias*, 5/1978, 22–24.

183 Muikku 2001, 168–170.

184 Nuorten muuttoliikkeestä, ks. esim. Aalto & Minkinen 1971, 45–47; Haapala 2003, 77–78; Juntto & Vilkkonen 2005, 115–118, 122.

185 *Radiokauppias*, 5/1978, 22–24

186 Muikku & Nyman 2005, 371–372.

nuorta yleisöä, jonka ostovoima oli 1970-luvun alussa edelleen melko vaatimaton. Suurimman helpotuksen äänitteiden hintatason luomiin taloudellisiin rajoitteisiin tarjosivat kuitenkin kasettinauhurien kätevä nauhoitustoiminto ja tyhjät kasetit. Oman suosikkimusiikin nauhoittaminen madalsi musiikinkuunteluun ja faniuteen liittyviä kuluja sekä teki musiikin jakamisesta entistä helpompaa. Samalla uusiin yhtyeisiin ja musiikkityyleihin tutustuminen muuttui yhä vaivattommaksi ja edullisemmaksi, mikä avasi uusien faniuksien synnylle entistä paremmat mahdollisuudet. Usein musiikin jakaminen olikin samalla faniuden jakamista, kuten seuraava Uriah Heep -fanin muistelukirjoitus osoittaa:

Päästyäni oppikouluun aloin kuunnella suomi-iskelmien sijaan joita kotona oli soinut, poppia, rokkia ja sellasta. Ensimmäinen poikaystäväni, olikohan vuosi -73, kysyi olinko kuullut Uriah Heepin *Magicians birthday* -albumin, koska en ollut kuullut, hän äänitti sen minulle kasetille. Ja kertaheitosta, wau ihanaa! [Nainen, s. 1960]¹⁸⁷

Kasettiformaatin mukanaan tuomat helpotukset vaikuttivat todennäköisesti myös fanikulttuurin ikärakenteeseen, sillä halvat, kestävät ja helppokäyttöiset kasetit mahdollistivat entistä nuorempien musiikin-kuluttajien entistä kokonaisvaltaisemman osallistumisen fani-ilmiöön ja sen käytäntöihin.

Fanit radion äärellä

Levysoittimien ja äänilevyjen harvinaisuuden sekä kasettiformaatin myöhäisen yleistymisen vuoksi muun musiikkimedian rooli fanikulttuurin rakentumisen perustana korostui. Tässä suhteessa yksi keskeisimmistä musiikin lähteistä oli radio. Jos levysoittimet olivat 1950- ja 1960-lukujen suomalaiskodeissa melko harvinaista tekniikkaa, oli radio laitteena paljon yleisempi. Miljoonan radioluvan määrä oli rikkoutunut vuonna 1955 ja kahden miljoonan luvan raja ylitettiin vuonna 1975.¹⁸⁸ Vuonna

187 FMT 28.

188 Ilmonen 1996, 191. Tuhatta asukasta kohden lupia oli vuonna 1955 239,7 kappaletta ja vuonna 1975 444,6 kappaletta.



1966 kiinteästi kytkettävän radion omisti 70 prosenttia ja matkaradion 43 prosenttia talouksista. Viittä vuotta myöhemmin luvut olivat kiinteästi kytkettävien laitteiden osalta 53 prosenttia ja matkaradioiden osalta 61 prosenttia.¹⁸⁹ Nuoret pääsivät tästä kehityksestä hyvin osallisiksi, sillä vuonna 1968 93 prosentilla 10–24-vuotiaista oli asuinpaikassaan radio ja 4 prosentilla lopuista ikäryhmään kuuluvista oli mahdollisuus kuunnella radiota päivittäin jossain muualla. Tämä näkyi myös nuorison harrastusrakenteessa: vuoden 1968 tilastoinnissa 34 prosenttia 10–24-vuotiaista suomalaisista ilmoitti kuuntelevansa radiota yli kolme tuntia päivässä.¹⁹⁰

Tärkeä rooli radioiden yleistymisessä oli transistoriradiolla, joka löi aiemmat putkivastaanottimet laudalta useassakin suhteessa. Transistoriteknologia oli ensinnäkin edullista, mistä johtuen radiovastaanottimien hinta laski teknologian hyödyntämisen myötä nopeasti. Toiseksi transistorimekanismi vei niin vähän tilaa, että uudet radiot mahtuivat pienimmillään jopa housuntaskuun. Kolmanneksi transistorivastaanottimien virrankulutus oli suhteessa putkiradioihin ratkaisevasti pienempi, mikä paransi niiden käytettävyyttä paristovirralla. Nämä tekijät konkretisoituivat nopeasti yleistyvissä matka- ja autoradioissa, jotka saavuttivat suuren suosion myös nuorten keskuudessa.¹⁹¹ Parhaimmillaan radiotekniikan kehitysaskeleet edistivät ja tasapuolistivat nuorten musiikkikuuntelun mahdollisuuksia suuresti. Niiden vaikutus oli tuntuva varsinkin sellaisilla, lähinnä maaseutuun kuuluvilla alueilla, joilla kotitalouksien sähköistyminen oli edennyt hitaasti. Tällaisiin alueisiin kuuluivat esimerkiksi Kuopion läänin maaseutu (vuonna 1960 sikäläisistä talouksista vain puolet oli sähköistettyjä) ja Mikkelin läänin maaseutu.¹⁹² Sähköistämättömällä seudulla asui nuoruudessaan myös seuraava, transistoriteknikan avaamia mahdollisuuksia muistelukirjoituksessaan hienosti kuvaava miesvastaaja:

189 *Kotitaloustiedustelu 1971: Osa III*, 16.

190 *Valtakunnallinen nuorisotutkimus*, 66–67.

191 Kempainen 2011, 50–52; Kempainen 2010, 17–18. Transistorimatkaradioiden nopeaa yleistymistä kuvaava se, että yhdeksän kymmenestä vuonna 1963 hankitusta uudesta radioluovasta oli matkaradiolupia (matkaradion kuunteluun vaadittiin erillinen lupa vuoteen 1963 saakka). Kempainen 2011, 50.

192 Maaseudun sähköistymisestä, ks. Myllyntaus 1991, 250.

Kun kotonani ei sähköä ollut niin se rajoitti myös radion hankkimista. 1950-luvulla hankittiin naapurista ennen sotia valmistunut Helvar - merkinen radio. [...] Virtalähteenä oli 1.5 V:n kuivaparisto ja 120V:n anodi. Parterit olivat kalliita ja radion kuuntelu siksi vähäistä. [...] Sitten kun 1960-luvun paikkeilla alkoi ULA -verkon¹⁹³ kehittäminen. Meillekin ostettiin oikein uusi ULA - radio. Merkkiä Salora Tarantella. Oli Iso ja puukuorinen. Paristoja kului entiseen tahtiin ja radion sekä musiikin kuuntelu jäi vieläkin vähäiseksi. 1960-luvulla kun alkoi tulla transistoriradioita niin meillekin hankittiin sellainen ja pienikokoinen Merkkiä Graets. Tämä oli matkaradio ja sitä voi kuljetella paikasta toiseen. Isot pyöreät paristot olivat halpoja ostaa joten musiikin ja yleensä radion kuuntelu tuli mahdolliseksi, ei tarvinnut enää säästää kalliita paristoja. [Mies, s. 1941]¹⁹⁴

Transistorimatkaradioiden myötä radionkuuntelu ja radiomusiikki liittymättä aiempaa tiiviimmäksi osaksi nuorten arkea ja sen askareita. Kuuntelu ei ollut enää sidottua tiettyyn paikkaan, ja radiomusiikista tuli vapaa-ajan ohella entistä useammin osa myös työtekoa:

Kesällä 1962 isäni täytti 50 vuotta. Ystävät ja kylänväki ostivat hänelle syntymäpäivälahjaksi kaksi matkaradiota. Tämän jälkeen radio oli aina mukana perunapelloilla ja iltalypsyn aikaan jopa navetassakin. [Mies, s. 1945]¹⁹⁵

Heräsin nuoruuteeni 60 luvun alkupuolella.[.] Radiosta korviini soi Beatles. Toki sydämeni oli jo valloittanut [L]auantain toivotut ja Iltatuulenviesti. Isä oli ostanut transistoriradion, sitä pystyi kuuntelemaan vaikka heinäpellolla [...]. [Nainen, s. 1952]¹⁹⁶

Yyterin sannoille ajettiin pyörillä kesäisin kavereiden kanssa noin 9-vuotiaasta alkaen. [...] Joskus oli mukana pieni matkaradio, Porin paikallisradiota kuunneltiin ja odotettiin ajan iskelmiä, Paul Ankaa [...], Elvis Presleytä [...]. [Nainen, s. 1955]¹⁹⁷

193 ULA-termi viittaa ultralyhyisiin aaltoihin. Suomessa ULA-verkko käynnistettiin vuonna 1953. Salokangas 1996, 24, 29.

194 ON 188_M_1941.

195 ON 069_M_1945.

196 ON 119_N_1952.

197 ON 043_N_1955.



Kaksi ensimmäistä sitaattia ovat sikäli mielenkiintoisia, että ne liittävät radion kuuntelun nimenomaan maaseutukulttuuriin. Radio erosikin levysoittimesta myös siinä mielessä, ettei radiolaitteiden omistuksessa esiintynyt ainakaan enää 1960-luvun puolivälissä suuria suhteellisia eroja kaupunkien/kauppaloiden ja maalaiskuntien välillä.¹⁹⁸ Radio oli mediana tasavertaisempi myös musiikin saatavuuden suhteen, sillä toisin kuin äänilevyjen myyntiverkosto, joka oli syrjäisemmillä seuduilla heikko, kattoi radion lähetysverkko koko maan käytännössä jo vuonna 1959.¹⁹⁹

Radiovastaanottimien yleisyys ja lähetysverkon kattavuus eivät kuitenkaan poistaneet sitä, että nuorten suosimien populaarimusiikin tyyllilajien osuus radio-ohjelmistossa oli suhteellisen pieni. Vielä 1950-luvulla kevyt musiikki tarkoitti radiomonopolin omaavan Yleisradion kohdalla usein kevyttä klassista ja muuta salonkiorkesterien ohjelmistoa, operetti- ja kansanlaulupotpureja, wienervalsseja ja salonkitangoja. Myös Yleisradioon hiljalleen muodostumassa oleva viihdemusiikin toimitus- ja tuotantolinja keskittyi salonkimusiikin estetiikkaa noudattavaan näyttämömusiikkiin, swingvaikutteiseen tanssimusiikkiin ja kansanmusiikkiin. Tämä musiikillinen linja vakiintui radioviihteen musiikilliseksi perustaksi pitkäksi aikaa, vaikka vuonna 1963 perustettu Sävelradio laajensikin tarjontaa iskelmän ja popmusiikin suuntaan.²⁰⁰

Iskelmän ja popmusiikin pitkään melko vaatimaton osuus radio-ohjelmistossa johti siihen, että nuoret seurasivat tämäntyyppistä musiikkitarjontaa sisältäviä ohjelmia hyvin tarkasti. Muistitietoaineistoissa tällaisista ohjelmista nousee esiin eritoten *Lauantain toivotut levyt*, jota oli lähetetty jo vuodesta 1935 lähtien. Muistelukirjoitukset kuvaavat hyvin sitä, miten intensiivisiä ja yhteisöllisiä muotoja kuuntelu sai ja miten myös ohjelmasta itsestään tuli monesti faniuden kohde:

Tupaamme hirsiset seinät kaikupohjanaan lauloi Mauno Koivisto [Kuusisto?],
Laila Kinnunen, Metrotyöt ja Kipparikvartetti. Silloin kaikkien oli oltava hiljaa.
Hiljaisuutta vaadittiin myös Lauantain toivottujen alkaessa. [Nainen, s. 1945]²⁰¹

198 *Kotitaloustiedustelu 1966*, 134.

199 *Joukkoviestintätilasto*, 110.

200 Kurkela 2003a, 350.

201 ON 044_N_1945.

Silloin kun Lauantain toivotuista kaikuivat Warum tai Karjalan kunnilla lehtii puu tai Säkkijärven polkka, niin mejjän tuvassa piti olla hiljaa. Ne olivat isän lempikappaleita. Mutta Beatles oli minun ehdoton suosikkini! Istuin nenä melkein radiossa kiinni kun kuului I want to hold your hand tai I love you yeah yeah yeah... [Nainen, s. 1949]²⁰²

Lauantaisin kuunneltiin siskolikan kanssa korvat höröllä toivelevyjä kolhonnäköisestä putkiradiosta. Poppia ja rautalankaa renkuttavat pitkätukat olivat kovasti suosiossa täällä Pohjolankin perukoilla, mutta itse tykästyin kuitenkin aitoon perisuomalaiseen tangoon. [Mies, s. 1954]²⁰³

Lauantain toivotut oli usein niin tärkeä ja odotettu ohjelma, että koko lauantai-illan aikataulu saatiin järjestää sen mukaan. Tätä symboloivat kuvaukset siitä, kuinka osassa kodeista jopa saunassa käynti, lauantain aktiviteeteista ehkä perinteisin ja pyhin, ajoitettiin ohjelman lähetysajankohdan mukaan:

Saunaanakaan ei voinut mennä ennen kuin lauantain toivotut olivat loppuneet, vaikka olisi ol[li]utkin saunavuoro. [Nainen, ei syntymävuotta]²⁰⁴

Sauna lämmitettiin niin, että ehdin kuunnella Lauantain toivotut levyt. [Nainen, s. 1942]²⁰⁵

Ohjelman seuraamisesta muodostui monissa suomalaiskodeissa todellinen lauantai-illan rituaali. Se oli monissa talouksissa ”perheen yhteinen harrastus”²⁰⁶, mutta samanaikaisesti ohjelmalla oli populaarimusiikkitarjontansa vuoksi aivan erityinen merkityksensä juuri nuorille musiikkifaneille. Toisaalta myös *Lauantain toivottuihin* liittyi omat rajoitteensa iskelmän ja eritoten popmusiikin suhteen. Ohjelma oli nimittäin tyyppillisesti koostettu siten, että sen alku piti sisältää klassista musiikkia, minkä jälkeen siirryttiin Straussin valssien ja Mantovanin jousisovitusten

202 ON 101_N_1949.

203 ON 008_M_1954.

204 MM 1168–1171. Ks. myös MM 400–412.

205 ON 163_N_1942.

206 ON 193_N_1955.



tyyliseen viihdemusiikkiin, ja vasta viimeisten 10–15 minuutin aikana oli mahdollista kuulla suosikki-iskelmiä.²⁰⁷ Tämä tarkoitti monen nuoren kohdalla kärsivällisyyttä koettelevaa odottelua, mutta parhaimmillaan odotus tuotti myös varsin ilahduttavia tuloksia.

1960-luvun alkuvuosiin saakka *Lauantain toivotut* oli monelle nuorelle ”parasta mitä saatiin kuulla”²⁰⁸. Vuosikymmenen edetessä sen rinnalle perustettiin kuitenkin myös muita popmusiikkia ja iskelmiä sisältäviä ohjelmia. Merkittävä kädenojennus nuorison suuntaan oli vuonna 1962 aloittanut *Kaleidoskooppi*, joka oli Yleisradion ensimmäinen säännöllisesti lähetetty ja juonnettu kevyen musiikin ohjelma. Ohjelma on jäänyt myös tuolloisten nuorten muistoihin, mihin vaikutti osittain se, että Yleisradion nuorekkainta linjaa edustaneen *Kaleidoskoopin* perustaminen ajoittui melko lähelle The Beatlesin loppuvuonna 1963 tekemää läpimurtoa:

Radionkuuntelu sai [Beatles-faniuden myötä] aivan uuden ulottuvuuden – levyt taisivat olla silloisiin viikkorahoihini nähden liian kalliita – jopa niin, että isä joutui ostamaan matkaradion, kun Kaleidoskoopin-kuunteluni häiritsi vanhempieni makuuhuonerauhaa. [Nainen, s. 1952]²⁰⁹

Populaarimusiikin tarjonnan näkökulmasta tärkein käännekohta oli kuitenkin Yleisradion rinnakkaisohjelman²¹⁰ puolelle asteittain keskitettyjen Sävelradio-lähetysten aloittaminen keväällä 1963. Sävelradio kasvoi muutamassa kuukaudessa yli kymmentuntiseksi kevyen musiikin päivittäiseksi ohjelmakokonaisuudeksi, ja sen myötä radiosta tuli nopeasti keskeinen iskelmä- ja popmusiikin levityskanava. Tämä näkyi välittömästi myös nuorten radionkuuntelun lisääntymisenä.²¹¹

Sävelradio loi tilaa monenlaisille populaarimusiikkiohjelmille ja tammikuussa 1964 sen yhteydessä aloitti ensimmäinen nuorille suunnattu, nuoren ”levypakinoitsijan” juontama ohjelma. Tämä ohjelma oli Markku Veijalaisen *Ajatonta ajanvietettä ajallisille nuorille*, joka tuli tunnetuksi

207 Ohjelma koostumuksesta ks. *Sb oka ga* 1996, 102–103.

208 ON 066_N_1941.

209 EJ 650. Ks. myös ON 010_N_1951.

210 Toisen radiokanavan eli rinnakkaisohjelman lähetykset mahdollistuivat vuonna 1953, ULA-verkon käynnistämisen myötä. Kurkela 2003a 350.

211 Kempainen 2011, 107; Kempainen 2001, 144–145; Kurkela 2003b, 466; *Sb oka ga* 1996, 106.

muun muassa siitä, että sen jokaisessa lähetyksessä soitettiin The Beatlesin musiikkia.²¹² Veijalaisen lähetyksiä kuuntelemalla myös suomalaiset fanit saattoivat pysyä ajan tasalla popmusiikin viimeisimmistä virtauksista ja suosikkiyhteistä. ”Markku Veijalaisen iltapäiväisiä poppiohjelmia kuuntelin radiosta joka kerta korva tarkkana ja tiesin kuka kulloinkin oli lista ykkönen Englannissa ja USA[.]ssa”, muistelee vuonna 1947 syntynyt miesvastaaja.²¹³ Veijalaisen eri nimillä toimineiden ohjelmien vanavedessä perustettiin vuosikymmenen kuluessa myös muita nuortenohjelmia, kuten *Fab ykkönen* (1966), *Nuorten sävellahja* (1967) ja *Poppamies* (1969).²¹⁴

Sävelradion myötä tapahtunut iskelmä- ja pop-ohjelmiston lisääntyminen ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että tämäntyyppistä musiikkia olisi ollut radiossa edelleenkin tarjolla erityisen runsaasti tai laaja-alaisesti. Yleisradion valistushenkisen musiikkipolitiikan linjaukset näet näkyivät radio-ohjelmistossa myös 1960-luvulla. Niinpä Sävelradion ohjelmistokin sisälsi iskelmien ja popkappaleiden ohella muun muassa kevyttä klassista, kansanmusiikkia, jazzia ja viihdemusiikkia. Sävelradion ohjelmapolitiikkaan kuului myös se, että kaikenlaiset ”äärimmäisyydet” pyrittiin karsimaan ohjelmistosta pois. Tuloksena oli pääosin turvallista keskitetiä noudattava ohjelmistokokonaisuus.²¹⁵ Raimo Salokangas onkin huomauttanut, että vaikka ”Sävelradio lisäsi kevyen musiikin tarjontaa, [...] pääosa siitäkin seurasi keski-ikäisten portinvartijoiden makua”. Hän jopa toteaa, että se ”kaikenlaisen musiikin sillisalaatti”, joksi hän katsoi Sävelradion 1960-luvun loppuun mennessä kehittyneen, ”ilmeisesti onnistui olemaan tyydyttämättä juuri ketään”.²¹⁶ Vaikka kommentti on ehkä hieman kärjistetty, pitää se epäilemättä paikkaansa monien yleisöryhmien kohdalla. Tyytymättömiä olivat ainakin lukuisat pop- ja rockmusiikin nuoret fanit, joiden suosikkimusiikki jäi vielä vuosiksi Yleisradion ohjelmiston painopistealueiden ulkopuolelle. Heihin kuului myös naispuolinen Jormas-fani, joka tuskaili keväällä 1968 lähettämässään ihailijakirjeessä sitä, miten radiossa kyllä soitettiin ”ihan tarpeeksi Rebeckkaa, tangoja,

212 Kempainen 2011, 212–215; Salokangas 1996, 106.

213 ON 107_M_1947.

214 Kempainen 2011, 212–215.

215 Kempainen 2011, 107–111, 119, 123.

216 Salokangas 1996, 338.



sinfonioita, valsseja”, muttei Jormasia tai ”vanhoja hittejä”.²¹⁷

Yleisradion radiomusiikin kontrolli ei kuitenkaan ollut täysin aukoton ja aktiivisimmat fanit kiersivät sitä eri keinoin. Tämä oli mahdollista esimerkiksi pitkällä ja keskipitkillä radioaalloilla lähetettävien ulkomaisten radiolähetysten kautta. Tässä suhteessa tärkeimpiin asemiin kuului Radio Luxembourg, jonka kaupallisuuteen pohjaava ohjelmapolitiikka oli monen nuoren silmissä kuin vastakohta Yleisradion linjalle. 1960-luvulle tultaessa kanavan soitetuimpia artisteja ja yhtyeitä olivat Cliff Richard, Elvis Presley, Bobby Darin, Roy Orbison, Chubby Checker ja The Shadows – kaikki tuolloisia nuorisoidoleita. Radio Luxembourgistä muodostuikin keskeinen pop- ja rockidolien tunnetuksi tekijä Euroopassa. Paul Anka esimerkiksi oli kanavalle paljon velkaa brittilistojen kärkeen ja sen jälkeen amerikkalaislistoille nousseen läpimurtohittinsä *Dianan* menestyksestä. Suomessa Radio Luxembourg tutustutti fanit tuoreeltaan muun muassa Jimi Hendrixiin. Luxembourgin kuunteluun liittyi kuitenkin siihenkin omat ongelmansa, sillä keskipitkien aaltojen lähetykset kuuluivat Suomessa hyvin lähinnä yöaikaan. Yöaikaan lähetettiin myös monet Radio Luxembourgin suosituimmista ohjelmista, kuten sunnuntain ja maanantain välisenä yönä yhdeltä lähetetty *Top Twenty*-listaohjelma.²¹⁸ Tässä suhteessa aseman hittiohjelmien seuraaminen olikin todellinen omistautumisen ja faniuden mittari.

Keväällä 1961 Radio Luxembourgin rinnalle nousi toinen ulkomainen populaarimusiikin lähde: merirosvoradio Radio Nord, joka lähetti ohjelmaa Tukholman edustalta, aluevesirajan ulkopuolelta.²¹⁹ Monille nuorisomusiikkia janoaville suomalaisfaneille tämä merkitsi todellista toiveiden täyttymystä, kuten vuonna 1946 syntyneen miesvastaajan kirjoitus kuvastaa:

60-luvun alussa tapahtui kevyen musiikin saralla melkoisia mullistuksia, olihan tuo vuosikymmenen muutoinkin erikoista aikaa mm. Vietnamin sotineen, hippeineen ja esimerkiksi huumeidenkäytön räjähdysmäisin kasvuin. [...] Mutta. YLE:mme nukkui edelleen prinsessanuntaan. Sitten [...] alkoi tapahtua! Radioaalloille ilmaantuivat ns. piraatti- eli merirosvoradiot kärjessä Radio Nord, jonka kevyen musiikin, rockin ja muiden, anti oli jotakin henkeäsalpaavaa. Mereltä,

217 Matti Oilingin ihailijakirje, ei päivämäärää, ei paikkaa.

218 Kempainen 2011, 55–58. Ks. myös Kempainen 2010, 17. Hendrixistä, ks. Babitzin & Kinnunen 1999, 74–75; Walli & Vanajas 1996, 14.

219 Ks. Kempainen 2010, 16.

Bon Jour-nimiseltä alukselta musiikkia tauotta mainosten ohella suoltanut Nord esitti viimeisimpiä ja halutumpia ulkolaisia listahittejä. Silloin soivat mm. Del Shannonin, ”Putti-putti”-mies Jay Epaen, Johny Leytonin, Bobby Darinin, Cliff Richardin, Bobby Rydellin ja monen muun laulajan unohtumattomat biisit. [Mies, s. 1946]²²⁰

Radio Nord ei kuitenkaan ollut kaikkien suomalaisten kuunneltavissa: kuuluvuuden puolesta sen annista saivat nauttia lähinnä lounaissuomalaiset. Helsingissä kunnollinen kuuluvuus edellytti jo hyvää säätä ja asiallista antennia. On myös muistettava, että vaikka aseman maine on rakentunut ennen kaikkea nuorisomusiikin ympärille, kuului senkin ohjelmistoon muun muassa kansanmusiikkia, kevyttä klassista, viihdemusiikkia ja iskelmää. Radio Nord ei myöskään ollut erityisen pitkäikäinen, sillä merirosvoradiotoiminta kiellettiin yhteispohjoismaisella lainsäädännöllä elokuussa 1962. Tästäkin huolimatta Radio Nordilla ja erityisesti sen nuorisossa herättämällä vastakaiulla oli syvälinen ja pitkäkestoinen vaikutus Suomen musiikkikulttuuriseen maisemaan. Yleisradio näet katsoi merirosvoradioiden kaupallisen ohjelmatoiminnan niin suureksi uhaksi, että toiminta synnytti YLE:n johdon keskuudessa tarpeen lisätä kevyen musiikin tarjontaa omassa ohjelmistossaan. Tätä kautta Radio Nord vaikutti oleellisesti *Kaleidoskoopin* ja lopulta Sävelradion synnyn taustalla.²²¹

Toinen keino Yleisradion radioalloilla harjoittaman musiikkilisen kontrollin kiertämiseen oli kelanauhureiden myötä mahdollistunut nauhoittaminen. Paristokäyttöisillä malleilla oli mahdollista nauhoittaa musiikkia jopa suoraan konserttitilanteissa – kuvista käy ilmi,²²² että konserttien nauhoittamista harrastettiin jo Paul Ankan vierailun yhteydessä vuonna 1959 – mutta fanien kannalta suurempi merkitys oli nimenomaan radiomusiikin äänittämisellä. Nauhurit mahdollistivat radion ohjelmapoliittisen kontrollin kiertämisen sekä aikataulullisesti (musiikkia voitiin kuunnella milloin haluttiin) että määrällisesti (nauhoitettuja kappaleita voitiin kuunnella niin paljon kuin haluttiin). Näin asiasta kertovat *Oi nuoruus* -keruun vastaajat:

220 EJ 265.

221 Kempainen 2011, 66, 68, 72–73, 87–92; Kempainen 2010, 16, 19–20, 23–27; Salokangas 1996, 104–106.

222 *Finlandia-katsaus* 425.



Minäkin hankin paristokäyttöisen Philips -merkkisen kelanauhurin jonka keloille sitten nauhoitin mielimusiikkiani. Se oli yleensä kotimaista kevyttä musiikkia. Olihan mukavaa kuunnella silloin mielimusiikkia kun radiosta tuli ”sinfoniaa” tai muuta vähemmän kiinnostavaa. [Mies, s. 1941]²²³

Veljeni oli äänittänyt avokelanauhuriin radion Kahdeksan kärjessä -ohjelmia, joita kuuntelin kerta toisensa perään niin, että lopulta osasin ulkoa englanninkielisiäkin iskelmiä. Suurimpia suosikkejani olivat Beatles-yhtyeen I Want To Hold Your Hand ja Yesterday sekä Paul Ankan Diana. [Nainen, s. 1944]²²⁴

1970-luvun alussa yleistyneet kasettinauhurit sekä erityisesti radion ja nauhurin yhdistäneet radionauhurit tekivät radiomusiikin äänittämisestä laajamittaisen ilmiön. Kasettinauhurit vapauttivat yhä useammat fanit radion lähetyssaikatauluihin ja soittomääriin liittyvistä rajoitteista sekä kelanauhureilla nauhoittamiseen liittyvistä teknisistä vaikeuksista:

Kun sain omaa rahaa, pystyin tekemään omia hankintoja. [...] [T]ärkein hankintani oli kasettisoitin. En tietenkään raskinut ostaa valmiita kasetteja, nehän olivat niin kalliita, mutta äänitin kämppikseni radiosta parhaimpia kappaleita. [...] Monesti pidin soitinta iltaisin korvani juuressa, kunnes melkein nukahdin. [Nainen, s. 1952]²²⁵

Olin todennäköisesti 12-13 -vuotias, kun kuuntelin heidän [ihaillun The Osmondsin] musiikkiaan. Oletan, että minulla ei ollut heidän kasettiaan. Todennäköisesti nauhoitin radiosta musiikkia. Alkuvaiheessa meillä oli kelanauhuri, johon nauhoille musiikkia nauhoitettiin mikin avulla. Myöhemmin isä osti meille kasettinauhurin, jossa nauhoittaminen oli huomattavasti helpompaa. [Nainen, s. 1962]²²⁶

Radiosta nauhoitetun musiikin kuuntelusta tulikin musiikkifanien keskuudessa keskeinen musiikkinkulutuksen muoto. Nauhoitettu musiikki ei kiinnittynyt osaksi fanikulttuuria ainoastaan musiikin kuuntelun muodossa, vaan nauhoitustilanteesta muodostui myös itsessään keskeinen

223 ON 188_M_1941.

224 ON 059_N_1944.

225 ON 231_N_1952.

226 FMT 108.

osa faniuden käytäntöjä ja kokemusmaailmaa. Kuten Kaarina Kilpiö on todennut, oli omien suosikkikappaleiden nauhoittaminen usein jännittävä ja kärsivällisyyttä vaativa prosessi, etenkin kun kappaleet pyrittiin saamaan nauhalle ilman juontajien puheosuuksia. Tätä kuvaa hyvin se, että kuvaukset sormet ”liipaisimella”, ”namikoilla” tai ”mankan painikkeilla” odottamisesta ovat muodostuneet yhdeksi tyypillisimmistä suomalaisten C-kasetteja koskevista muistoista.²²⁷

Samoin kuin äänilevyjen kuunteluun, liittyi radion kuunteluunkin teknologisten, ohjelmapolitiittisten ja kuuluvuuteen liittyvien tekijöiden lisäksi vielä yksi arkinen rajoite: vanhempien kontrolli. Muistitietoaineistojen perusteella vanhempien harjoittama radionkuuntelun sääntely oli usein tiukkaa varsinkin 1950–1960-luvuilla ja erityisesti sellaisissa talouksissa, joissa perheenjäsenet olivat yhden yhteisen laitteen varassa. Näin asiaa kuvaavat muistitietokeruiden vastaajat:

Keyven musiikin kuunteluun oli vähän mahdollisuuksia. Radiosta tuli Lauantain toivottujen lisäksi vain Pyhäpäivän ratoksi. Jos isä oli kotona, hän pani radion kiinni. ”Ei tuollaista mouruamista jaksa kuunnella.” [Nainen, s. 1942]²²⁸

Radiotakaan en tosin saanut kuunnella kovin paljon, kun se häiritsi muiden kotirauhaa... [Nainen, s. 1950]²²⁹

Kotini oli ihan tavallinen; vanhemmat uskovaisia, mutta ei mitään kiihko-sellaisia. Mutta radiosta ei saanut kuunnella rinnakkaisohjelmaa, koska sieltä tuli iskelmiä. Tanssi ja korttipelit olivat myös syntiä. [Nainen, s. 1952]²³⁰

Elävää musiikkia lapsuudessani maaseudulla, 50 vuotta sitten saattoi kuulla vain vanhempieni mukana kirkossa ja sitten muuten jonkin verran radion kautta - radionkin aukaisemisesta, sulkemisesta ja kanavan valinnasta vastasivat vain vanhemmat. [Nainen, s. 1957]²³¹

227 Ks. Kilpiö 2011, 50.

228 ON 163_N_1942.

229 EJ 254.

230 ON 231_N_1952.

231 FMT sähköpostivastaus 3.



Kuten sitaateista käy ilmi, populaarimusiikkiohjelmiston vieroksuminen perustui monenlaisiin syihin, kuten uskonnolliseen vakaumukseen tai kokemukseen ”kotirauhan” häiriintymisestä.²³² Kotirauhan painoarvoa lisäsi tässä mielessä entisestään se, että asunnot olivat erityisesti vielä 1950-luvulla monin paikoin ahtaita, eikä omaa rauhaa löytynyt varsinkaan pienemmistä kaupunkiasunnoista.²³³ Tärkein radionkuuntelun rajoittamisen syy oli kuitenkin mitä ilmeisimmin musiikkimaku ja siihen liittyvä sukupolvikuilu, joka kärjistyi etenkin nuorisomusiikin kohdalla. Tätä kuilua kuvastaa hyvin seuraava keruuvastaus, jossa kirjoittaja kuvaa isän ja pojan radion äärellä 1960-luvun puolivälissä käymää kiistaa:

Pirtin seinustalla senkin päällä soi radio, The Beatles yhtye esittää kappaletta A Hard day's night.

- Kukahen helvetti noitakin haluaa kuunnella, tuollaista vinkumista, kyllä nykyään ei enää ole mitään tolkkua radiossakaan, sieltä tulee jos mitä sontaa kaiket päivät.

Pistä poika kiinni se radio.

- Enkä laita, tämä on hyvä kappale, Beatlesin paras.

- Heti kiinni se toosa tai alkaa tupenrapinat.

- Isä...

- Ei mitään jupinoita.

Matti sulkee radion nyrpein ilmein. [Mies, s. 1953]²³⁴

Kaikissa kodeissa vanhempien musiikkimaku ei tietenkään rajoittanut kuuntelua yhtä voimakkaasti. Myös kontrollin mahdollisuudet – ja tarve – alkoivat rakoilla viimeistään edullisten transistoriradioiden yleistyessä. Omien radiolaitteiden myötä nuorten päätäntävalta suhteessa radionkuunteluun kasvoi, ja liikuteltavat matkaradiot avasivat heille uudenlaiset mahdollisuudet kuunnella radiomusiikkia vanhempien korvien ulottumattomissa.

232 Ks. myös ON 193_N_1955; EJ 650.

233 Asumisen ahtaudesta, ks. esim. Malinen 2013; Juntto & Vilko 2005, 119.

234 ON 104_M_1953. Nimi muutettu.

2.2 MUSIIKINKUUNTELU KODIN ULKOPUOLELLA

Kuppiloista konventteihin ja kirjastojen kuuntelupisteille

Koti ei ollut ainoa paikka, jossa levymusiikkia saattoi kuunnella: myös monet julkiset ja puolijulkiset tilat tarjosivat nuorille mahdollisuuksia kuulla suosikkilevyjään. Yksi muistitietokirjoituksissa useimmin mainituista musiikinkulutuksen kanavista ovatkin kolikoilla toimivat levyautomaatit eli jukeboksit. Jukeboksit alkoivat yleistyä Suomessa 1950-luvulla, jolloin niiden sijoituspaikoiksi vakiintuivat pääasiassa kahvilat eli ”baarit”, kuten aikalaiset niitä usein kutsuivat,²³⁵ sekä kansanravintolat. Raha-automaattiyhdistyksen jukeboksitoimintaa tutkinut Jukka Kortelainen onkin esittänyt, että levyautomaatit korvasivat omalla tavallaan hienompien ravintoloiden elävän musiikin. Aluksi jukebokseissa soi lähinnä tanssi- ja viihdemusiikki, mutta 1960-luvun puolella alkoi myös nuorisomusiikki saada enemmän sijaa automaattien valikoimissa.²³⁶ Jukeboksien levyvalikoima edusti valtaosaltaan kotimaista tuotantoa ja tarjosi näin vastapainoa Sävelradion ohjelmistolle, jossa kotimainen musiikki oli alusta alkaen aliedustettuna.²³⁷ 1960-luvun kuluessa jukeboksien omistus alkoi keskittyä Raha-automaattiyhdistykselle. Yhdistyksellä oli vuonna 1963 hallussaan 1273 jukeboksia ja 2000 laitteen raja rikkoutui vuonna 1967. Tämän jälkeen määrä liikkui kahdentuhannen kappaleen

235 Baari-sana viittasi 1950- ja 1960-lukujen kielenkäytössä lähinnä palvelutiskin ympärille keskittyvään myynti- ja palveluympäristöön, ei nykymerkityksen mukaiseen alkoholin anniskeluun. Alkoholin anniskelu näissä tiloissa mahdollistui vasta keskioluen vapautumisen myötä vuonna 1969. Kahviloiden ohella sanaa ”baari” käytettiin myös monessa muussa nykykielelle vähemmän tyypillisessä yhteydessä. Sanan tuolloisessa kielessä omaama monikäyttöisyys käy ilmi seuraavasta muistelukirjoituksesta: ”[O]stin sen [Beatles-albumin] Käpylän Urheiluväline-nimisestä liikkeestä raitiolinja ykkösen päätepesäkin tuntumassa. Vaikka liike oli nimensä mukaisesti urheiluliike, oli siellä ajan hengen mukaisesti myös ’levybaari’. Baari sanaa 1960-luvulla käytettiin jos jonkinlaisissa yhteyksissä; muistan ainakin että kirjakaupoissa oli kynäbaareja, pikasuutarit olivat korkobaareja ja tottakai kahvilat olivat niitä var[s]inaisia baareja. Joskus kuitenkin jäätelöbaareja. Hauskaa kielen muuttumista, kun nykykielessä baareista puhuvat vain nuoremmat ja sana on kai synonyymi ’juottolalle’”. ON 250_M_1952.

236 Kortelainen 1988, 169.

237 Kempainen 2011, 123; Muikku 2001, 171.

molemmin puolin 1970-luvun puoliväliin saakka.²³⁸

Levyautomaattien suurimmaksi käyttäjäryhmäksi vakiintuivat nopeasti nimenomaan nuoret, joiden suosimiin vapaa-ajanviettopaikkoihin kahvi-baarit kuuluivat.²³⁹ *Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen* mukaan vuonna 1968 baareissa viihtyivät erityisesti 15–20-vuotiaat nuoret. Tutkimuksen perusteella 40 prosenttia 15–17-vuotiaista nuorista kävi istumassa iltaa ”baarissa tai kahvilassa” vähintään noin kerran viikossa ja 18–20-vuotiaiden ikäryhmässä osuus oli käytännössä sama. 12–14-vuotiaiden kohdalla



Kuva 2. Kahvilat eli ”baarit” olivat jukebokseineen monille faneille tärkeä musiikin-kuuntelun ympäristö. Kuvassa Auto-Karjalan baari Joensuun Sihtalassa vuonna 1964. (Kuva: Pohjois-Karjalan museo, Esko Eskelinen)

238 Kortelainen 1988, 171–173; Muikku 2001, 171–172. RAY:n musiikkiasioita hoitaneen työntekijän mukaan yhdistyksen keskimääräinen markkinaosuus jukeboksitoiminnassa liikkui noin 70 prosentin tuntumassa. Muikku 2001, 171.

239 Kortelainen 1988, 169.

vastaava osuus oli 17 prosenttia. Myös yli 20-vuotiaat kävivät kahvibaareissa 15 20-vuotiaita vähemmän, mutta heidän kohdallaan ”krouvissa tai ravintolassa” käyminen kompensoi hieman kahviloissa käymisen vähenemistä.²⁴⁰ Näiden lukujen perusteella kahvibaarit jukebokseineen tarjosivat tärkeän ympäristön etenkin hieman varttuneempien nuorten musiikinkulutukselle. Levyautomaattien merkitys nuorelle kuulijakunnalle ja erityisesti musiikkifanielle keskeisenä mediana ilmenee myös useista muistelukirjoituksista.²⁴¹

Kirkolla käydessä kuuntelin kahvilan jukepoksista mielikappaleitani, Paul Ankan Diana löi kaikki muut kappaleet laudalta. [Nainen, s. 1942]²⁴²

Helsinkiläisen The Sounds-yhtyeen Emmasta tuli suurhitti ja myös oma kesto-suosikkini. Soolokitaristi Henkka Granö vingutti taiturimaisesti ja komppi toimi sähkösti. Lähibaarien jukeboksit soittivat sitä 20 pennisillämme toistuvasti. [Mies, s. 1952]²⁴³

Jo portaita teatterin yläkertaan [baariin] ylös noustessamme meitä tulvi vastaan Beatleksien räjäkät rytmit ja Twist And Shout täytti lokaalin täynnä nuoria, jotka keinuvat tahdissa. Eikä vain sen yhden kerran vaan heti kun se loppui, soitettiin se uudelleen, kerta toisensa jälkeen, niin kuin se olisi ollut koko levyautomaatin ainoa levy. [Mies, s. 1947]²⁴⁴

Kuusikymmenluvun alkuvuosina olin Raahen ystäväni luona pääsiäisloman aikaan. Paikalliset nuoret soittivat kahvibaarissa levyautomaatilla tauotta Eeron ja Jussin ’Kaipaam, kaipaam sua niin...’ [Nainen, s. 1945]²⁴⁵

Jukeboksien vakiintuminen fanikulttuurisen musiikinkulutuksen keskeiseksi kanavaksi ei kuitenkaan ollut mikään itsestäänselvyys, etenkin maaseudulla. Levyautomaattien yleistyminen ja nuorten kahvibaarikulttuurin synty edellyttivät riittävää kahviloiden ja vapaa-ajan määrää. Tältä

240 *Valtakunnallinen nuorisotutkimus*, 56–57. Ks. myös Taipale 1971, 164.

241 Ks. myös ON 194_N_1942; ON 086_N_1945; ON 115_N_1959.

242 ON 163_N_1942.

243 ON 250_M_1952.

244 ON 107_M_1947.

245 EJ 652.



osin olosuhteet alkoivat muuttua suopeammiksi 1950-luvun kuluessa, elintason parantumisen ja yhteiskunnan modernisoitumisen myötä. Tuolloin kahvibaareja alkoi ilmestyä yhä useampiin kauppaloiden keskustoihin ja kirkonkyläin, ja samanaikaisesti nuorille alkoi jäädä entistä enemmän koulusta ja kotitöistä vapaata aikaa niissä kulutettavaksi. Olennainen merkitys oli myös kotien kasvatuskäytäntöjen vapautumisella, joka alkoi sallia nuorille uudenlaisia vapaa-ajanvieton ja seurustelun muotoja.²⁴⁶ Työssäkävien nuorten vapaa-aika lisääntyi merkittävästi lomien pidennysten, viikkotyötuntien vähentämisen ja 1960-luvun jälkipuoliskolla tapahtuneen viisipäiväiseen työviikkoon siirtymisen vuoksi.²⁴⁷ Kouluissa kokovuotiseen viisipäiväiseen työviikkoon siirryttiin puolestaan lukuvuonna 1971–1972.²⁴⁸ Vapaa-aikaa lisäsi osaltaan myös koti- ja maataloustöiden koneistuminen.²⁴⁹

Jukebokseja koskevista muistelukirjoituksista on syytä nostaa esille muutamia olennaisia seikkoja. Ensinnäkin niissä kuvattua kuunteluti-lannetta määrittävät levysoittimien kohdalta tutut ja fanikulttuuriselle kulutukselle tyypilliset piirteet – toistuvuus ja intensiivisyys sekä voimakas innostus. Keskeistä on myös kuvattujen kuuntelutapahtumien yhteisöllisyys: levyjen kuuntelu limittyi osaksi kaveriporukan kahvibaareissa tapahtuvaa seurustelua. Tässä mielessä jukeboksien kuuntelua voikin pitää jonkinasteisena esimuotona kaupungeissa 1960-luvun jälkipuolis-kolla hiljalleen yleistyneelle diskoteekkikulttuurille.²⁵⁰ Lisäksi kulutuksen yhteisöllisyys muodosti jukeboksien toistuvan kuuntelun taloudellisen perustan: vaikka nuorilla oli rahaa käytettävissään suhteellisen vähän, saattoi kaveriporukka pitää huolen musiikin riittävydestä ja jatkuvuu-desta taskurahansa yhdistämällä.²⁵¹

Jukeboksit olivat nuorille otollinen musiikkimedia myös siksi, että kotioloissa musiikin kuuntelua mahdollisesti rajoittanut vanhempien kontrolli ei ulottunut kahvibaareihin asti:

246 Ks. Koski 2003, 302–303.

247 Heinonen 2008, 5; Pihkala 1982, 509–510.

248 *Selvitys koulujen työaikojen ajoituksesta*, Liite 2.

249 Ks. esim. Häkkinen & Linnanmäki & Leino-Kaukiainen 2005, 70–71.

250 Diskoista, ks. Bruun ym. 2002, 177, 179.

251 Ks. myös Kortelainen 1988, 169. Yksittäinen soitto RAY:n jukeboksilla maksoi 1960-luvun puolivälissä 20 penniä. Vuonna 1968 soiton hinta nousi 50 penniin kappaleelta. Muikku 2001, 172.

[Baarissa] ei ollut kukaan meitä vahtimassa eikä osoittelemassa sormella vaikka me emme aina aisoissamme pysyneetkään. Saimme vapaasti polttaa tupakkaa ja soittaa rautalankarokkia levyautomaatist[a], sekä kaikkea muutakin, mikä kaikkialla muualla oli joko kiellettyä tai sopimatonta. [Mies, s. 1947]²⁵²

Joskus baarien henkilökunta kuitenkin rajoitti yksittäisten levyjen jatkuvaa soittamista. Yllä olevassa sitaatissa mainitun baarin vanhempi naistarjoilija esimerkiksi löi *Twist and Shout*-levyn lopulta ”säpäleiksi”, koska oli ”tulla hulluksi saman renkutuksen kuulemisesta satoja kertoja peräkkäin”.²⁵³ Samantyyppisiä kokemuksia oli myös *Ajan Sävelen* kirjepalstalle vuonna 1961 kirjoittaneella lukijalla. Hänellä oli ollut tapana käydä ystäviensä kanssa kuuntelemassa musiikkia kirkonkylän kahvibaarin jukeboksista, mutta tarjoilijalla oli kirjoittajan mukaan ikävä tapa häiritä kuuntelua kääntämällä toisaalla soivaa radiota kovemmalle – ”sieltä kuuluu joku sinfonia!” – tai kiskaisemalla automaatin johto seinästä puhelun vuoksi.²⁵⁴

Kahvibaarien ohella nuorille alkoi hiljalleen aueta myös toinen tärkeä populaarimusiikin kuuntelun julkinen ympäristö: kirjasto. Musiikkitoimintaa oli 1950-luvun lopulla yli kolmessakymmenessä suomalaisessa kunnan- ja kaupunginkirjastossa, ja seuraavan vuosikymmenen kuluessa musiikkikirjastotoimintaa harjoittavien kirjastojen määrä nousi jo sataan. Yleisten kirjastojen ensimmäinen musiikkiosasto perustettiin Tammelan sivukirjastoon Tampereelle vuonna 1958. Nämä kehityslinjat eivät kuitenkaan tarkoittaneet sitä, että populaarimusiikin fanit olisivat päässeet välittömästi nauttimaan suosikkimusiikistaan kirjastojen levykokoelmien ääreen. Kirjastojen musiikkipalvelut käsittivät monenlaisia aineistoja ja aktiviteetteja, mutta toiminnan painopiste oli tuolloin vielä nuotti- ja musiikkikirjallisuuskokeelmissa. Äänilevy oli nouseva myöhemmin musiikkikirjastotoiminnan tärkeimmäksi muodoksi, mutta ainakin 1960-luvun vaihteessa kirjastojen levykokoelmat olivat yhä vaatimattomia. Vuonna 1959 Tampereen kirjaston 250 levyn kokoelma esimerkiksi kattoi valtaosan yleisten kirjastojen levyvarannosta. Äänitteiden kuuntelu myös rajautui pitkään kirjastotiloissa sijaitseviin kuuntelupisteisiin, sillä levyjen ja kasettien lainaaminen mahdollistui

252 ON 107_M_1947.

253 ON 107_M_1947.

254 *Ajan Sävel* 33/1961, 38.



vasta vuonna 1972 (ja tällöinkin mahdollisuuteen tartuttiin kirjastojen taholta hyvin hitaasti).²⁵⁵

Ennen kaikkea populaarimusiikin ystävien kirjastonkäyttöä kuitenkin rajoitti valistushenkinen klassisen musiikin suosiminen. Alan tärkeimpiin teoksiin kuuluneessa *Musiikkikirjasto-oppaassa* (1964) Seppo Nummi esitti kirjastojen levykokoelmat koostettavaksi 90-prosenttisesti konserttimusiikista. 1960-luvun mittaan tapahtuneet musiikkikulttuuriset murrokset alkoivat kuitenkin vaikuttaa myös kirjastotoimintaan. Niinpä klassista musiikkia painottava linja rupesi 1970-luvun taitteessa rakoilemaan, ja osa musiikkikirjastonhoitajista sivuutti Nummen ohjeistuksen. Näkyvimpänä merkinä ajattelutapojen muutoksesta oli Pekka Gronowin vuonna 1972 julkaistuun *Kirjastojen av-toiminnan oppaaseen* kirjoittama artikkeli, jossa hän kyseenalaisti aineiston yksipuolisuuden ja ehdotti uudeksi ohjenuoraksi seuraavaa: 40 prosenttia konserttimusiikkia, 20 prosenttia popmusiikkia, 10 prosenttia jazzia, 10 prosenttia kotimaista iskelmää ja 20 prosenttia ”tietopuolista” musiikkia. Vaikka Gronowin ehdotus herätti myös vastareaktioita, omaksuttiin uusi, monien näkökulmasta vapauttava linjaus nopeasti.²⁵⁶

Huolimatta alkuvuosien vaikeuksista ja hidasteista, alkoi mahdollisuus populaarimusiikkilevyjen kuuntelemiseen kirjastossa avautua 1970-luvun vaihteessa yhä useammalle nuorelle. Kirjastojen musiikkipalvelujen huomattavana etuna ja vetovoimatekijänä oli niiden edullisuus: toisin kuin omien levykokoelmien kartuttaminen tai jukeboksien levyjen soittaminen, oli kirjaston äänitteiden kuuntelu ilmaista. Tällä oli suuri merkitys etenkin niille, joilla ei ollut varaa sijoittaa rahojaan äänitteisiin tai äänentoistolaitteisiin. Tähän ryhmään kuului muun muassa seuraava 1960-luvun lopulla opiskelijaelämää elänyt miesvastaaja:

Eletään vuotta 1968. Helsingin kaupungin pääkirjasto arvokkaassa vanhassa kivitalossa Rikhardinkadulla tarjoaa palvelua, joka on omiaan lainavaroilla kituuttavalle opiskelijalle: siellä pääsee kuuntelemaan itse valitsemaansa musiikkia yhden tunnin mittaisina jaksoina ihan oikeilla stereokuulokkeilla. [Mies, ei syntymävuotta]²⁵⁷

255 Eloranta 2009, 630, 640, 644; Eloranta 2008, 31, 34–35, 44.

256 Eloranta 2009, 641–643. Ks. myös Haapsaari 2008, 91–92.

257 EJ 20.

Edullisuus yhdistettynä hiljalleen kasvavaan tarjontaan johti pian siihen, että kevyttä musiikkia kuuntelevista nuorista tuli merkittävä musiikkikirjastopalveluiden käyttäjäryhmä. Tamperelainen kirjastotyöntekijä Raija Haapsaari esimerkiksi kertoi vuonna 1976 tehdyssä lehtihaastattelussa, että ahkerimpia sikäläisten musiikkikirjastopalveluiden käyttäjiä olivat olleet juuri popmusiikkia kuuntelevat nuoret sekä musiikinopiskelijat.²⁵⁸ Samanlaisia kokemuksia oli myös Haapsaaren kollegoilla. Inkeri Grönqvist muistelee Turun kaupunginkirjaston vuonna 1970 perustetun musiikkiosaston alkuvaiheita seuraavasti: ”Kun musiikkiosasto avattiin, nuoriso valloitti kuuntelupaikat, joita meillä oli 24.”²⁵⁹ Myös Kouvolaan vuonna 1971 avattu musiikkiosasto ja sen ylpeys, ”Pohjoismaiden suurin” kuuntelupöytä, saivat osakseen nuorison tulvan. Osastolla jouduttiin soveltamaan alkuun 15 vuoden ikärajaa ja soittamaan tätä nuoremmille asiakkaille musiikkia lastenosaston puolelle. Uusien tilojen suosio näkyi myös asiakasmäärissä: huippuvuonna 1972 musiikkiosastolla kävi yli 51 000 kuuntelijaa, ja soittokertojakin kertyi 20 000.²⁶⁰

Fanikulttuurin rakentumisen ja elinvoimaisuuden kannalta musiikkikirjastopalvelut olivat tärkeä musiikinkulutuksen kanava myös siksi, että maksutta kuunneltavat ja kasvavat populaarimusiikin valikoimat tarjosivat oivalliset puitteet uusiin artisteihin tutustumiselle ja uusien idolien löytämiselle. Tätä potentiaalia ja sen hyödyntämistä kuvastaa hyvin seuraava tekstikatkelma, jonka kirjoittajan, Altti Koiviston, intohimoinen musiikin harrastus ja levyneräily johtivat lopulta uraan musiikkikirjastotoiminnan parissa:

Syksyllä 1972 olin 15-vuotias ja aloin toden teolla kiinnostua rockmusiikista. [...] Syyslukukauden alussa kuulin Raision yhteiskoulun pihalla eräältä vanhemmalta koulutoveriltani Turun musiikkikirjastosta ja mahdollisuudesta kuunnella siellä musiikkia. [...] Päätin parhaan ystäväni kanssa mennä eräänä iltana ottamaan asiasta tarkempaa selkoa. Musiikkikirjaston tiskillä oli luettelo kuunneltavana olevasta popmusiikista. Useamman sadan levyn valikoima sai meidät valtoihinsa. Odotettuamme vuoroamme jonkin aikaa pääsimme mekin kuuntelemaan musiikkia. Valintamme kohdistui varmaan johonkin Beatles-levyyn. Päätimme

258 Ks. Haapsaari 2008, 93.

259 Grönqvist 2010, 22.

260 Sihvonon 2008, 108. Musiikkia oli mahdollista kuunnella sekä kuulokkeellisissa kuuntelupisteissä että kaiuttimien kautta kerhohuoneessa.



tulla seuraavallakin viikolla, joten muistaakseni varasimme ajan. Näin jatkoimme koko talven 1972–73. Kertaakaan emme kuunnelleet samaa levyä kahdesti. [...] Tuon talven aikana teimme läpyleikkauksen musiikkikirjaston levykokoelmasta ja kasvatimme yleissivistämme rockmusiikin kiehtovasta maailmasta.²⁶¹

Mielenkiintoinen on myös aiemmin siteeratun helsinkiläisen kirjastonkäyttäjän kuvaus kerrasta, jolloin kirjaston levypinosta sattui silmään ”oudon näköinen ilmestys”, The Beatlesin *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Kirjoittaja tarttui tilaisuuteen ja kuunteli levyä, mistä oli tuloksena poikkeuksellisen vahva musiikillinen kokemus:

Se mitä korviini silloin kantautui, antoi vanhoille kliseille uutta sisältöä: esitys tempaisi kirjaimellisesti jalat alta. Aika ja paikka häipyivät jonnekin taustalle. Mielen valtasi jokin uusi maailma, joka vei mukaansa ensimmäisistä tahdeista aina hitaasti vaimenevaan loppusointuun saakka. [Mies, ei syntymävuotta]²⁶²

Huomionarvoista on kokemuksen suoranainen herätyksenomaisuus – piirre, joka on tyypillinen myös faniuden syttymistä koskeville kuvauksille ja muistoille.²⁶³ Tekstin kirjoittaja ei tosin identifioi itseään faniksi ainaakaan suorasanaisesti, mutta on selvää, että tämänkaltaiset kokeilut sekä niihin liittyvät löytämisen ja innostuksen tunteet loivat mitä otollisimmat puitteet uusien faniuksien synnylle.

Musiikinkulutuksen tiloina baarien jukeboksipurkkauksia ja kirjastojen kuuntelupisteitä yhdisti se, että ne oli järjestetty ensisijaisesti juuri kuuntelua varten. Niiden ohella nuorilla oli mahdollisuus kuulla lempimusiikkiaan erilaisten julkisiin ja puolijulkisiin tiloihin sijoittuvien vapaa-ajanaktiviteettien yhteydessä. Tällaisia tilanteita olivat esimerkiksi koululaisten ja opiskelijoiden illanvietot, erityisesti oppikouluissa järjestetyt ”konventit”.²⁶⁴ Niissä musiikin kuuntelu ja fanius kietoutuivat osaksi nuorten yhdessäoloa, hauskanpitoa ja vastakkaiseen sukupuoleen tutustumista. ”Beatles levyjä soitettiin luokkabileissä ja kotibileissä ikä

261 Koivisto 2010, 10–11.

262 EJ 20.

263 Ks. FMT 15; FMT 25; FMT 28; FMT 29; FMT 38; FMT 61; FMT 66; FMT 72; FMT 101; FMT 113; FMT 115; EJ 546; EJ 650; Cavicchi 1998, 42–46.

264 Ks. myös Södergård 2011, 13, 21–22.

n 12-13v. Juotiin cocista ja tanssittiin hitaita”,²⁶⁵ muistelee vuonna 1952 syntynyt miespuolinen Beatles-fani. Pelkkää popmusiikkia ei tosin konventeissakaan soitettu, kuten vuonna 1943 syntyneen naisvastaajan kuvaus illanviettojen kulusta osoittaa:

Koululla järjestettiin välillä illanviettoja, ”konventteja”. Ohjelman jälkeen alkoivat kekkerit. ”Mokut” saivat olla alkuillan, jolloin piirileikkejä ja -lauluja. ”Lintu lensi oksalle, lauloi niitä näitä” ja ”Rullaati, rullaati, rullaati rullaa” kaikui juhlasalissa. ”Mokut” pois ja tanssiminen alkoi. Levysoittimesta kuului Elvistä, Paul Ankaa, Beatlesiä ja Pat Boonea. [Nainen, s. 1943]²⁶⁶

Kansanmusiikkiin pohjaava piirileikki- ja lauluperinne oli siis edelleen keskeinen osa konventtien ohjelmaa ainakin aluksi, mutta uudentyypinen popmusiikki alkoi tulla mukaan iltojen ohjelmaan viimeistään 1960-luvulla.

Mielenkiintoisina levymusiikin kuunteluympäristönä muistitietolähteistä nousevat esiin myös luistinradat, joita löytyi sodanjälkeisinä vuosikymmeninä ainakin monista isommista asutuskeskuksista. Levysoittimet eivät olleet luistelulentien reunoilla uusi ilmentys (esimerkiksi Kuopiossa paikallinen seura oli hankkinut levysoittimen ja viihdemusiikkilevyjä jo vuonna 1931),²⁶⁷ mutta 1960-luvulle tultaessa kaiuttimista alkoi soida entistä useammin myös pop ja rock’n’roll. Esimerkiksi Salon urheilupuiston luistelulentän soitetuina kappale oli paikkakunnalla varttuneiden mukaan pitkän aikaa Paul Ankan *Diana*.²⁶⁸ Luistinradoilla soi myös The Beatles. Vuonna 1951 syntynyt nainen muistaa nuorison ”madelleen” ympäri paikallista luistinrataa *Rock and Roll Music* -kappaleen tahdissa, kun taas hämeenlinnalaisen Jake Nymanin mieleen on jäänyt elävästi *Twist and Shout*.²⁶⁹ Nymanin radalla saama ensikosketus kappaleeseen oli kokemuksena poikkeuksellisen voimakas ja kyseisestä perjantai-illasta marraskuussa 1963 muodostui hänelle pitkäaikaisen Beatles-faniuden alkupiste. Nuoruudenmuistelmissaan Nyman kirjoittaa tapauksesta seuraavasti:

265 FMT 42. Ks. myös ON 153_N_1940.

266 ON 123_N_1943.

267 *Yli sata vuotta!*, [http://www.kuls.fi/showpage.php?id=63].

268 Salon luistinradan musiikista, ks. Vienonen & Lähtenmäki 2009, 49.

269 EJ 241; Nyman 1999, 61–62.



Silloin se tapahtui. Valaistuspylväisiin kiinnitetyistä megafonia muistuttavista kaiuttimista rävähti marraskuiseen pakkasilmaan jotain, mikä oli kaikkeen sinä iltana soitettuun verrattuna todella erilaista. Pysähdyin siihen paikkaan ja jäin kuuntelemaan. [...] En nähnyt mitään, enkä kuullut muuta kuin John Lennonin mielettömän revityksen: ”well, shake it up baby now, twist and shout...” [...] Seisoin jäällä kuin tatti ja kuuntelin lumoutuneena. Kuuntelin kuinka Liverpoolin jätkät muokkasivat musiikkimakuni kahdessa ja puolessa minuutissa aivan uuteen uskoon.²⁷⁰

1950- ja 1960-lukujen populaarimusiikkia ja musiikkifaniutta koskevissa muistelukirjoituksissa mainitaan useampaan otteeseen myös levykauppojen ja -myyntipisteiden merkitys musiikinkuuntelun tiloina. Kaupoissa levyjen kuuntelumahdollisuudet tosin olivat useimmiten melko rajatut, sillä kyse oli ainakin periaatteessa koekuuntelusta, jonka toivottiin johtavan ostopäätökseen. Niinpä tämänkaltaisia kuuntelutilanteita varjostivat tyypillisesti lyhytjänteisyys ja myyjien taipumus puuttua kuuntelemiseen. Näin asiaa muistelevat Helsingissä ja Jyväskylässä nuoruudessaan liikkuneet naisvastaajat:

[Kalliiossa] oli musiikki- ja levykauppa, jossa vähän isompana oppikoululaisena hengailtiin ja yritettiin saada kuunnella rokkia, mutta tempu ei onnistunut, ellei osannut olla vakuuttavasti tulevan ostajan näköinen. Kauppias oppi tietenkin tunnistamaan rahattomat koululaisparat. [Nainen, s. 1945]²⁷¹

Joskus meitä on monen tytön rypäs, joskus joku poikakin tulee kanssamme ja me menemme torin varren tavarataloon, sen alakertaan missä myydään äänilevyjä. Siellä voi kuunnella kuulokkeiden kautta Eero ja Jussi Raittista tai Kari Kuuvan Tango pelargoniaa, mutta vain yhden kerran, sitten myyjät ottavat kuulokkeet pois. Muutamaa luokkaa ylempänä olevat pojat pyytävät kuunneltavakseen Beatleseita ja kerran Riittakin pyysi ja niin me kuuntelimme vuorotellen pätkän All my loving’ia ja sanoimme yhteen ääneen. Ihanaa! [Nainen, s. 1952]²⁷²

Levyjen kuunteleminen koekuuntelupisteissä ei siis ollut erityisen helppoa, eikä aina edes kovin palkitsevaa. Käytäntönä se kuitenkin osoittaa

270 Nyman 1999, 61–62.

271 ON 86_N_1945.

272 ON 220_N_1952.

osuvalla tavalla, kuinka suuri tarve monilla nuorilla oli kuulla populaarimusiikkia ja kuinka paljon he olivat valmiita näkemään vaivaa tämän tarpeen tyydyttämiseksi. Tähän liittyvät muistelukertomukset kuvaavat myös sitä, miten halu kuulla omaa suosikkimusiikkiaan toi nuorissa esiin varsin kekseliäitäkin puolia. Niitä osoitti osaltaan myös rock'n'rollista hullaantunut Heimo ”Holle” Holopainen, joka suuntasi vuonna 1959 ystävänsä kanssa helsinkiläiseen levykauppaan kuuntelemaan Elvistä. Heidän kohdallaan kekseliäisyys ei kantanut aivan loppuun saakka, mutta johti silti toivottuun tulokseen:

Myyjätär katsoi hiukan pitkään, kun kaksi 10-vuotiasta poikaa vaatteet litimärkinä pyysi saada kuulla sen Elviksen EP:n jossa oli Jailhouse Rock. [...] Levyn loputtua pyysimme saada kuulla toisen puolen. Toiveemme toteutettiin ja sen jälkeen olikin otettava käyttöön kehittämämme niin sanottu aikuiskäytöstaktiikka. Oletimme, että jos puhumme oikein kirjakieltä ja hiukan ääntä madaltaen, meitä luullaan vanhemmiksi ja saamme kuulla lisää levyjä. Myyjätär saattaa luulla, että me jopa ostamme jotakin. [...] Myyjätär purskahti nauramaan, meni levyhyllylle ja toi teemme kolme Elviksen EP:tä ja kysyi mistäs aloitetaan.²⁷³

Tanssilavoilta konserttisaleihin ja festivaalientille

Äänitteiden ja radion lisäksi monilla nuorilla oli mahdollisuus kuulla populaarimusiikkia ”elävänä”. Yksi tärkeimmistä elävän musiikin ympäristöistä oli tanssit – tosin toisinaan nekin järjestettiin äänilevyjen tahdittamina levytansseina.²⁷⁴ Sodanaikaisen tanssikiellon kumoaminen (1944) ja ohjelmattomien tanssitilaisuuksien salliminen (1945) olivat nostattaneet Suomessa todellisen tanssikuumeen, joka näkyi ahkerana tansseissa käymisenä ja uusien lavojen rakentamisena. 1950-luvulla Suomessa arvioitiin olevan yli 1000 tanssilavaa, minkä lisäksi tansseja järjestettiin järjestöaloilla, jotka toimivat muun ohjelmatoiminnan ohella myös paikallisina musiikkikeskuksina. ”Seurojentalolla elokuvat näytettiin ja tanssit tansittiin, myös painia siellä harrastettiin. Ihmetellen katsottiin Junnu Vainion tuloa esiintymään”,²⁷⁵ kuvaa talojen roolia

273 Holopainen 2000, 14–15. Ks. myös Nyman 1999, 38–40.

274 Levytansseista, ks. esim. ON 179_M_1936.

275 ON 027_M_1946.



vuonna 1946 syntynyt miesvastaaja. Tällaisia, lähinnä nuorisoseuroille ja työväenyhdistyksille kuuluneita taloja oli Suomessa 1950-luvun alussa arviolta lähes 3000 kappaletta. Niiden rooli tanssi- ja esiintymispaikkoina korostui talvella, jolloin ulkolavoja ei voinut käyttää.²⁷⁶

Tanssit olivat tutkimusajanjakson nuorille kaiken kaikkiaan tärkeä vapaa-ajanympäristö. Vuonna 1968 tehdyn kyselyn mukaan tuolloisista 15–17-vuotiaista suomalaisnuorista 18 prosenttia kävi tansseissa noin kerran viikossa ja 2 prosenttia tätäkin useammin. Kaikkiaan puolet kyseisen ikäryhmän nuorista kävi tansseissa vähintään noin kerran kuussa. 18–20-vuotiaiden ikäryhmässä vastaavat osuudet olivat 24, 7 ja 66 prosenttia.²⁷⁷ Vuonna 1955 syntynyt nainen muistelee 1970-luvun alun tilannetta seuraavasti: ”Joka viikonloppu, väliin viikollakin piti liftata tanssipaikoille. Oli lavaa, tikkutaloa, sampaalaa, lärvätsaloo, ruskopirttiä ja immulaa. Myös kouluilla oli tansseja, esiintyjinä sen ajan yhtyeitä, kuten paikallinen Exotic.”²⁷⁸ Tansseja järjestettiin tiuhaan erityisesti kesällä. Eräs vastaaja esimerkiksi muistelee, että Turussa sijainneella Sammon lavalla ”oli mahdollisuus tanssia joka ilta paitsi maanantaisin”.²⁷⁹

Suurin osa nuorista ei tietenkään tullut tanssilavoille vain tai edes ensisijaisesti musiikin vuoksi. Myöskään itse tanssiminen ei välttämättä ollut suurin tansseihin vetävä tekijä. Monille keskeistä oli se, että tanssit tarjosivat ympäristön nuorten keskinäiselle seurustelulle ja vastakkaiseen sukupuoleen tutustumiselle. Paritanssit, erityisesti suljetulla otteella tanssittava tango,²⁸⁰ olivat niitä harvoja tilanteita, joissa eri sukupuolta edustavat nuoret saivat olla luvan kanssa fyysisesti läheisessä kosketuksessa keskenään. Osalle tanssilavoilla käyvistä nuorista itse musiikki oli tanssimisen, seurustelun ja hauskanpidon rinnalla jopa merkityksetöntä.²⁸¹ Samalla on kuitenkin selvää, että musiikki oli tansseissa vahvasti läsnä ja siitä kiinnostuneet nuoret pääsivät lavoilla seuraamaan parhaimmillaan hyvinkin nimekkäiden artistien esiintymisiä.²⁸² Niinpä ne olivat osal-

276 Kurkela 2003a, 352–353.

277 *Valtakunnallinen nuorisotutkimus*, 55. 1950-luvun osalta, ks. Allardt ym. 1958, 45–46.

278 ON 135_N_1955.

279 ON 179_M_1936.

280 Kontukoski 2012, 91; Lahti 2004, 68, 78.

281 Ks. esim. Kahila & Kahila 2006, 12.

282 Esim. ON 179_M_1936.

taan myös tärkeitä fanikulttuurisen kulutuksen ja faniuksien syttymisen ympäristöjä. Tämä korostui erityisesti 1960-luvulla, jolloin tanssilavoja alkoivat kiertää ensin rautalankaa ja popmusiikkia soittavat kitarayhtyeet sekä sittemmin, vuosikymmenen jälkipuoliskolla, Dannyn ja Johnny Liebkindin kaltaisten tähtien suuret showkiertueet.²⁸³

Omien suosikkien ja idolien vierailu oli varsinkin pienempien paikkakuntien nuorille usein ainutlaatuinen ja tärkeä tapahtuma, jota oli päästävä todistamaan omakohtaisesti ja vaivoja säästämättä. *Oi nuoruus*-keruu sisältää mainion kuvauksen siitä innostuksen tunteesta, jonka idolin saapuminen paikalliselle lavalle saattoi 1960-luvun vaihteessa nostattaa. Kuvauksessa naispuolinen kirjoittaja – jalkansa satuttanut Lasse Liemolan ihailija – väittelee äitinsä kanssa siitä, voiko hän lähteä tanssilavalle katsomaan idolinsa esiintymistä:

”Ethä sie hyväne aika voi tuol jalal mihikää lähtee! Oot sie iha hölmö?” kiljahtelee äiti. ”Ei se nyt joku Liemola Lasse nii kummalline oo!” No onhan se, sehän on, tekisi mieli kiljua takaisin. En nyt kuitenkaan ehdi, kun pitää puhdistaa jalkapohjan haavaa. [...] Lavan aidan taakse pitää päästä nyt edes kuuntelemaan. ”Mie laita tänne jonkuu semmose talla, et on pehmeemp. Kyl mie ainakii kuuntelemmaa tahon mennä. Jos ei Lasse tuu vaik millokaa ennää”, harmittelen. Tajuan itsekin, ettei sillä jalalla tänään tanssita. Valkoisten korkkareitten sijaan tänään pannaan jalkaan tennarit. [Nainen, s. 1942]²⁸⁴

Vaikka tanssipaikkojen musiikkitarjonta oli paikoitellen suorastaan run-
sasta, liittyi siihenkin omat haasteensa. Yhtenä rajoittavana tekijänä toimi maantieteellinen etäisyys: lavat sijaitsivat useimmiten kaupunkien ulkopuolella ja maaseudullakin välimatkat kotiin ja tanssipaikan välillä olivat monesti pitkiä. Etäisyyksien merkitystä ei pidä kuitenkaan painottaa liikaa, sillä kaupungeista ja taajamista järjestettiin bussikytyjejä lavoille, eivätkä pitkät matkat olleet esteenä myöskään pyörällä liikkuvalla tai liftaavalla nuorisolle.²⁸⁵ Ja toki tansseja järjestettiin myös kaupungeissa. Turussa Sammon lavalla esimerkiksi tanssittiin kesän mittaan tunnettujen

283 Showkiertueista, ks. Kurkela 2003b, 534–535.

284 ON 194_N_1942.

285 Tansseihin kulkemisesta, ks. esim. ON 179_M_1936; ON 097_N_1955; ON 135_N_1955; Nordman 2011.



artistien, kuten Olavi Virran, Laila Kinnusen ja Taisto Tammen tahdisa.²⁸⁶ ”Kulttuuritalo, Yrjönkulma, Työväentalo ja Hämmäläisten talo tulivat tutuiksi”, muistelee eräs vastaaja puolestaan Helsingin tanssipaiikkoja.²⁸⁷

Suurin este tansseissa käymiselle olikin lopulta ikä: epävirallisena ikärajana toimi yleisesti rippikoulu, jonka käymistä vanhemmat pitivät pitkään edellytyksenä nuorten tansseissa käymiselle.²⁸⁸ Tämä koski merkittäväällä tavalla myös faniyleisöä, josta huomattava osa oli rippikouluikää nuorempia. Osa nuorista tosin kävi tansseissa salaa jo ennen rippikoulua, kuten seuraavan naisvastaajan kirjoituksesta ilmenee:

Pidin tanssimisesta valtavasti ja useimmiten lähdin vasta viimeisen valssin jälkeen yksin kotiin. [...] Tanssimaan en olisi saanut mennä ennen kuin rippikoulu oli käyty. Silloin keksin olleeni myöhäiselokuvissa ja tarkkailin tiiviisti kelloani, ettei tanssin hauskuus venyisi liian pitkäksi. [Nainen, s. 1941]²⁸⁹

Nuorisomusiikin osalta tanssilavoilla tapahtuvaa musiikinkuuntelua rajoitti myös suomalaisen yleisön musiikkimakujen jakautuneisuus. Suomessa – myös nuorten keskuudessa – vallitsi 1960-luvun puolivälissä voimakas vastakkainasettelu perinteisen tanssimusiikin (etenkin tangon) ja angloamerikkalaistyyllisen kitarayhtymemusiikin välillä.²⁹⁰ Käytännössä tämä tarkoitti sitä, ettei kaikilla tanssi- tai esiintymislavoilla suinkaan suvaittu pop- ja rockmusiikkia soittavia yhtyeitä. Pohjanmaalla vuonna 1947 syntynyt mies muistelee tilannetta seuraavasti:

Tango oli siihen aikaan in. Vain tango oli oikeaa tanssia. Tanssit tosin aloitettiin ja lopetettiin valssilla, sekä jossain välissä saatettiin soittaa jenkka tai humppa, mutta koko muu aika tuli tangoa. Olin kerran Evijärvellä tansseissa, jossa esiintyi itse Kirka. Kirka erehtyi laulamaan jotain vieraskielistä kappaletta sellaisella paatoksella, että kaulasuonet pullistuivat korkealle. Tanssiväki ”reagoi” heti tilanteeseen ja marssi ulos, melkein viimeistä ukkoa myöten. Niin joutui Kirkakin nöyrytmään ja laulamaan tangoa ja hitaita kappaleita. [Mies, s. 1947]²⁹¹

286 ON 179_M_1936.

287 ON 212_M_1947.

288 ON 028_N_1941; ON 066_N_1941; ON 062_M_1947; ON 274_N_1947; ON 198_N_1952.

289 ON 028_N_1941.

290 Ks. myös Poikolainen 2013.

291 ON 062_M_1947.

Nuorisomusiikin ja perinteisemmän tanssimusiikin väliset jännitteet helpottivat jonkin verran, kun tanssilavojen ja -talojen yhteyteen alettiin 1970-luvulla perustaa diskoteekkeja. Kaupungeissa varttunut nuorisoo oli päässyt tutustumaan diskoihin jo edellisen vuosikymmenen puolella, mutta nyt nuorisomusiikin ystäville järjestettiin omia tiloja myös maaseudulla.²⁹² Diskoteekkien musiikki oli tyypillisesti levymusiikkia, mutta toisinaan niissä vieraili myös elävän musiikin esittäjiä:

Talvella 1973 kävimme ystäväni Annin kanssa Hauhon Aitoon työväentalolla tansseissa. Kaupungista lähti viitisen bussia täpötäynnä nuoria maalle päin. [...] Alakerrassa oli meille nuorille oma disko, jossa esiintyi sen ajan kuuluisuudet. Rauli Badding Somerjoki lauloi pieniin sydämiimme fiilaten ja höyläten. Tunnelma oli tiivis, porukkaa ahtautui diskon täydeltä. Minäkin roikuin rappusten kaiteella nähdäkseni sen ajan idolin paremmin. Väliajat soittivat levyt ja niin me nuoret heitettiin kassit keskelle läjään ja jytäsimme niiden ympärillä ringissä. [Nainen, s. 1955]²⁹³

Vaikka tanssilavat ja -talot olivat pitkään populaarimusiikkia esittävien artistien ja yhtyeiden tärkein esiintymisareena, alkoivat rock'n'roll, pop ja rock hiljalleen vakiinnuttaa paikkaansa myös konserttilavoilla ja -tilanteissa, joissa pääpaino oli nimenomaan musiikissa. Konserttitoiminta keskittyi lähinnä kaupunkeihin: Suomen ensimmäinen ”rock ’n’ roll” -konsertti järjestettiin Turussa lokakuussa 1956,²⁹⁴ mutta toiminnan laajuuden osalta ylitse muiden nousi Helsinki. Helsingissä oli useita erityyppisiä ja -kokoisia esiintymistiloja, minkä lisäksi kaupungissa toimi aktiivisia nuorisokahviloita, joissa järjestettiin levymusiikin kuuntelun lisäksi artisti- ja yhtyevierailuita. Suomen ensimmäinen kunnallinen nuorisokahvila, muun muassa Ruotsista ja Norjasta mallia hakenut Haka-kerho, perustettiin Hakaniemeen lokakuussa 1957. Kerho sai heti suuren suosion ja vuonna 1960 sillä oli jo kolme ja puoli tuhatta jäsenmaksun maksanutta jäsentä.

292 Ks. Bruun ym. 2002, 177, 179.

293 ON 097_N_1955. Nimi muutettu.

294 Konsertin musiikillisesta sisällöstä ei ole täyttä selvyyttä, mutta ilmeisesti ohjelmisto nojasti rock'n'rollia enemmän nopeatempoiseen jazziin. Illan musiikkitarjonnasta vastannut yhtye koostuikin nimenomaan jazzin parissa kunnostautuneista muusikoista. Varsinaisista rock'n'roll-kappaleista konsertissa kuultiin ainakin *Rock Around the Clock*. Toivonen 2003.



Musiikkiohjelmalle omistetut torstai-illat olivat kahvilan suosituimpia iltoja ja silloisista esiintymisistä muodostui tärkeä vauhdittaja sekä monen nousevan tähden suosiolle että lukuisten helsinkiläisnuorten faniudelle. Haka-kerhon suosion myötä vastaaventyyppisiä kerhoja perustettiin myös muihin Helsingin kaupunginosaan.²⁹⁵

Helsinkiläisten konserttipaikkojen tarjoamat puitteet ja pääkaupungin asema ajan musiikkielämän keskuksena mahdollistivat sen, että sikäläisillä esiintymislavoilla oli mahdollista nähdä myös suuren maailman tähtiä. Ensimmäinen Suomessa esiintynyt kansainvälinen poptähti, Paul Anka, konsertoikin juuri Helsingissä. Linnanmäellä 19. ja 20.8.1959 järjestetyt konsertit olivat tapahtumina jotain ennennäkemätöntä ja ne houkuttelivat paikalle ennätysellisen yleisön. Aiheesta kirjoittanut Mikael Huhtamäki on arvioinut, että neljän konsertin aikana Ankan näki yhteensä 10 000–20 000 henkeä. Aiemman arvion mukaan määrä olisi ollut jopa 25 000.²⁹⁶ Aikansa suurimpiin nuorisoidoleihin kuuluneen tähden vierailu oli niin suuri tapaus, että hänen esiintymisiään saapui katsomaan faneja myös Helsingin ulkopuolelta,²⁹⁷ osa heistä pitkänkin matkan päästä:

Lauantain toivotut levyt kuuntelin innolla ja Paul Anka sykkähdetti nuoren tytön sydäntä. Kaukonäköinen äitini salli jopa Helsingin matkan [Etelä-Karjalasta], että pääsin edellä mainittua Linnanmäelle kuuntelemaan ja katsomaan. [Nainen, s. 1938]²⁹⁸

Olin teini-ikäinen Järvenpään oppikoulun neljäsluokkalainen kun sensaatiomainen Paul Anka tuli Suomeen ja Helsingin Linnanmäellä oli konsertti. Jostain jonotimme serkkujeni kanssa liput ja suuresta fanipäivästä muistan seuraavaa: Ensin matkustimme linja-autolla Järvenpäästä Linnanmäelle hyvissä ajoin, jolloin saimme ulkolavan aivan etuosasta paikat. Kun ihana idolimmesitten vihdoinkin saapui lavalle, niin tyttöjen kirkumisella ei ollut rajaa. Minä muiden mukana käsittämättömässä huumassa ryntäsin kohti lavaa, kun Paulimme lauloi iki-ihanaa Put your head on my shoulder jne.... [Nainen, s. 1943]²⁹⁹

295 Haka-kerhosta, ks. Ilves 1998, 47–53, 56; *Hakakerho toimii vuonna 1960; Haka-kerho toi yhteen nuorison ja musiikin*, [<http://www.jazzpoparkisto.net/haka-kerho.php>].

296 Huhtamäki 2013, 18–25.

297 Ks. myös *Ajan Sävel* 35/1959, 12–13.

298 EJ 701.

299 FMT 48.

Ankan jälkeen Linnanmäellä nähtiin myös muutamia muita kansainvälisiä nuorisoidoleita. Huvipuiston lavalla esiintyivät muun muassa italialainen Robertino Loreti (1961), Cliff Richard & The Shadows (1964) ja The Animals (1965). 1960-luvun jälkipuoliskolla kansainvälisten tähtien Helsingin-konsertit siirtyivät pitkälti sisätiloihin, muun muassa Helsingin Kulttuuritalolle. Kulttuuritalon esiintyjäkaartiin kuuluivat 1960-luvun osalta muun muassa brittibluesin suurnimet John Mayall (1967, 1969) ja Fleetwood Mac (1968, kaksi vierailua vuonna 1969) sekä useat rocktyylin pioneerit, kuten The Jimi Hendrix Experience (1967), Cream (1967), Steppenwolf (1969) ja Ten Years Afters (1969). 1970-luvun alussa Kulttuuritalolla vierailivat muun muassa Jethro Tull (1970), Led Zeppelin (1970), Muddy Waters (1970), B.B. King (1972, 1973) ja Gary Glitter (1973). Ulkomaisten tähtiartistien ja -yhtyeiden konsertteja järjestettiin myös Helsingin Messuhallissa ja Helsingin jäähallissa. Messuhallissa vierailivat esimerkiksi Manfred Mann (1965), The Hollies (1966), The Beach Boys (1967), Deep Purple (1972) ja Paul McCartney (1972). Helsingin jäähallissa puolestaan konsertoivat muun muassa The Moody Blues (1967), Hep Stars (1967), The Who (1967) ja Slade (1972). Suomen ensimmäinen stadionkonsertti järjestettiin vuonna 1970, jolloin pääesiintyjänä toimi The Rolling Stones.³⁰⁰

Helsingin ja pääkaupunkiseudun ulkopuolella kansainvälisten tähtien keikkailu oli ennen 1970-lukua selvästi satunnaisempaa ja harvinaisempaa. Huomattavimpia tapauksia olivat Yyterin Juhannuksessa esiintynyt The Rolling Stones (1965), Turussa ja Lahdessa esiintynyt The Kinks (1965) sekä Parolan juhannusjuhilla esiintynyt The Beach Boys (1969).³⁰¹ Siirtymä 1970-luvulle merkitsi tässä suhteessa kuitenkin käännettä kohti parempaa, sillä se toi rockfestivaalit suomalaiseseen musiikkimaisemaan ja nimenomaan pääkaupunkiseudun ulkopuolelle. Suomen ensimmäinen rockfestivaali Ruisrock järjestettiin vuonna 1970 ja se sai heti ensimmäisenä vuonna suuren suosion: *Apu*-lehden mukaan Ruissaloon oli kokoon-tunut kaikkiaan 40 000 nuorta.³⁰² Seuraavana vuonna festivaalikävijöitä oli huikeat sata tuhatta.³⁰³ Yleisöryntäys kuvastaa hyvin rockmusiikin

300 Huhtamäki 2013, 63, 360–369.

301 Huhtamäki 2013, 360–362.

302 *Apu* 35/1970, 32–35.

303 Bruun ym. 2002, 175.



kysynnän ja musiikkityylin ympärille kasvaneen fani-ilmiön laajuutta 1970-luvun vaihteen Suomessa.

Elävästä musiikista puhuttaessa on kuitenkin muistettava, että oman idolin näkeminen paikan päällä oli suurelle osalle faneista harvinaislaatuinen tapahtuma – myös kotimaisten esiintyjien osalta. Monille tämänkaltaista tilaisuutta ei tullut koskaan. Niille, joita tällainen onni kohtasi, esiintymistilanteet tarjosivat voimakkaita tunne-elämyksiä ja yhteisöllisyyden kokemuksia: tilaisuuksista muodostui usein yksilöllisen fanihistorian huipentumia tai vaihtoehtoisesti uuden fanisuhteen alkusysäyksiä. Näin keikka- ja konserttitilanteet toimivat satunnaisuudestaan huolimatta tärkeinä fanikulttuurin jatkuvuutta ja elinvoimaa luovina energiapiikkeinä. Tässä mielessä ei ole myöskään yllättävää, että konserttikokemukset korostuvat useissa muistelukirjoituksissa. Seuraavista sitaateista välittyy hyvin yksittäisten konserttitilanteiden ja niihin liittyvien kokemusten fanikulttuurinen potentiaali – affektiivinen lataus, joka johti kummankin kirjoittajan kohdalla elinikäisen faniuden syyttymiseen:

Olin vuonna 1959 Linnanmäellä katsomassa Paul Ankaa ja pääsin niin lähelle häntä, että siinä oli Paul, poliisi ja minä. Tapahtuma on taltioiduna minulla vhs-videolla. Ystäväni pääsi tapaamaan Paul Ankaa silloin hotelli Vaakunaan, jossa Paul asui silloin. Hänellä on valokuva jossa hän on Paulin kainalossa. Hän oli silloin 14-vuotias ja minä olin 16-vuotias. Siitä alkoi meidän Paul Ankan ihailu joka jatkuu edelleen[.] [Nainen, s. 1943]³⁰⁴

Olin 12 vuotias, kun juhannuksena 1973 suuntasimme Rovaniemen keskustalle livekonserttiin, jossa esiintyi mm. KIRKA. Se miksi juuri [K]irkan keikalle oli ”mitä isommat edellä sen pienemmät perässä” kaikkihan piti matkia mitä vanhempi sisareni teki. Kirka ja hänen tulkitsemansa musiikki kolahti ja kovaa[.] Siitä alkoi tämä KIRKAs elämäntapa, jota niin monintavoin vietin. [Nainen, s. 1961]³⁰⁵

Todisteita yksittäisten konserttien vaikutuksesta on helppo löytää myös 1960-luvulla nuoruuttaan eläneiden suomalaismuusikoiden muistelmista. Erityisen merkittäväksi virstanpylvääksi näyttää muodostuneen The Jimi Hendrix Experienceen esiintyminen Helsingin Kulttuuritalolla toukokuus-

304 FMT 45.

305 FMT 32.

sa 1967. Konserttia olivat seuraamassa muun muassa Kalevala-yhtyeestä myöhemmin tunnetuksi tullut Lido Salonen sekä Blues Sectionissa kitarara soittanut Hasse Walli.³⁰⁶ Salonen ja Walli kuvaavat konsertin tunnelmia seuraavasti:

Olin kuullut Jommen kämpällä sinkkuna *'Hey Joe'*-biisin ja se kolahti ihan kybällä. Hendrix edusti kaikkea, mitä hyvältä musalta toivoin. Hesarissa oli Hendrixin Kulttiksens konsertti-ilmoitus. En ollut uskoa silmiäni. Miten se nyt junttilaan tulee? Tottakai meikälainen osti salamana lipun. Konsertti oli tietenkin täydellistä orgasmia tällaiselle nuorelle innokkaalle kitaristiklopille. [...] Elin monta viikkoa niillä eväillä, mitä sain Henkalta siitä konsertista.³⁰⁷

22.5.1967 maailmanhistoria sai minun osaltani uuden käänteen Helsingin Kulttuuritalolla Jimi Hendrixin eli Henkan konsertissa. [...] Koko se soittostaili oli maailmoja syleilevä ja uusi, räjähtävä kertakaikkiaan. Tuli sellainen fiilis kuin siinä olisi liikuteltu jotain ennenkokemattomia energiatasoja. Kuin olisi ollut tulivuorenpurkauksen läheisyydessä tai maanjäristyksen, kuin taivas olisi auennut! Silloin koin voimakkaan sisäisen liikahduksen.³⁰⁸

Kuvauksissa on vahvojen musiikki- ja fanikokemusten ohella olennaista se, että niissä nousee esiin fanikulttuurin itseään uusintava dynamiikka: idolien esimerkki tarjosi nuorille musiikillisia vaikutteita sekä harjoittelun vaatimaa motivaatiota ja oli näin osaltaan uusintamassa artisti- ja idolitarjontaa parhaimmillaan ammatiksi kehittyvän musiikkiharrastuksen kautta. Blues Sectionin myötä ihailluksi kitaratähdeksi kohonnut Walli toteaaakin, että ”Jimi Hendrix ojensi minulle soittonsa kautta viestikapulan, sanoen: »Do it, yes You can!»”³⁰⁹

306 Ks. myös esim. Babitzin & Kinnunen 1999, 74–75; Hämäläinen 1996, 121, 124, 287.

307 Salonen 2001, 38–39.

308 Walli & Vanajas 1996, 13, 15.

309 Walli & Vanajas 1996, 15.



2.3 MUUT MUSIIKINKULUTUKSEN KANAVAT

Nuorten omat musiikkiharrastukset

Tähti- ja äänitekeskeisen historiakuvan valossa unohtuu helposti se, että populaarimusiikki oli läsnä 1950- ja 1960-lukujen nuorten elämässä myös itse tuotettuna, oman musisoinnin muodossa. Samalla jää liian vähälle huomiolle se, miten merkittävä rooli bändi- ja soittoharrastuksilla sekä niihin liittyvällä jäljittelyllä on ollut faniuden muotona. Muistitietoaaineistojen perusteella 1950- ja 1960-luvuille sijoittui kolme käännekohtaa, jotka erityisesti innoittivat nuoria tarttumaan soittimiin ja mikrofoniin. Ensimmäinen näistä oli 1950-luvun puolivälistä alkanut rock'n'roll-tyylin esiinnousu ja erityisesti Elviksen läpimurto. Elviksen vaikutusta 1950-luvun jälkipuoliskon nuorison keskuudessa on kuvannut muun muassa seuraava *Fanimuistot talteen* -keruun vastaaja:

Kaikki meidän jengin nuoret diggasivat Elvistä. Poikien hiukset oli rasvattu ja hyvin monella oli nahkakrotsi päällä. Lisäksi oli myös kitaravillitys. Pojilla oli monella kitara siihen aikaan. [Nainen, s. 1943]³¹⁰

Elviksen ja muiden tähtien innoittamat nuoret opettelivat esikuviansa kappaleita lähinnä korvakuulolta, mutta tarvittaessa oppia haettiin myös muista lähteistä. Alavutelainen Pertti Kari muistelee opetelleensa Elviksen musiikkia jopa elokuvien pohjalta:

Ensimmäistä Elviksen elokuvaa käytiin katsomassa joka päivä vain yhden soinnun takia. Yritettiin ottaa samanlaiset soinnut kuin Elvis, mutta ei saatu sitä kuulostamaan samalta kuin elokuvassa. Vasta vuosia myöhemmin tajuttiin, että Elvis ei suinkaan soittanut liveinä siinä elokuvassa, vaan siinä soitti joku muu.³¹¹

Varsinainen bändivillitys sai kuitenkin alkunsa vasta 1960-luvun kitarayhtymusiiikin myötä. Vuosikymmenen alun rautalankabuumi aiheutti

310 FMT 74. Ks. myös Kari 2005, 156; *Suosikki* 10/1977, 24–25.

311 Kari 2005, 156.

kotimaisten harrastelijayhtyeiden aallon,³¹² mutta sitäkin enemmän nuoria innosti soittoharrastuksen pariin brittiläisen beatmusiikin läpimurto. The Beatlesin esimerkillä oli tässäkin suhteessa merkittävä vaikutus. Kuten vuonna 1952 syntynyt miesvastaaja asian ilmaisee, yhtyettä ”seurasi tuhansittain perässäsoittajia joka puolella maailmaa ja myös Suomessa”.³¹³

Kolmas käännekohta oli Eric Claptonin, Jimi Hendrixin ja muiden 1960-luvun jälkipuoliskon kitaratähtien esiinmarssi.³¹⁴ Hendrixin vaikutus nuoriin muusikoihin kävi ilmi jo aiemmin, mutta ammattilaisten tai tulevien ammattilaisten lisäksi hänen soittoaan jäljittelivät myös lukuisat harrastelijakitaristit: ”Poikasena tietysti yritettiin matkia Jimin soittoa akustisella halpamyntilandelolla ja monet riffit osataan vieläkin”, kirjoittaa eräs miesvastaaja.³¹⁵ Rockytylin tienraivaajien vanavedessä nuorten tietoisuuteen uivat myös ensimmäiset raskaamman rockin yhtyeet, joilla niilläkin oli oma roolinsa nuorison musiikkiharrastusten motivoijina. Raskaamman tyylin vaikutus näkyi erityisen vahvasti erään vuonna 1959 syntyneen miesvastaajan nuoruudessa. CCR:n, Uriah Heepin, Deep Purplen, Black Sabbathin ja Led Zeppelinin musiikki tarjosi hänelle 1970-luvun alussa herätyksenomaisen ”kiihkeän vapauden tunteen”, joka konkretisoitui pian kitaransoittoharrastuksen muodossa:

Kitaransoiton opiskeluni alkoi tämän heräämisen jälkeen. Harjoittelu oli joka päiväistä. Tuntikausia päivittäin. Sormenpäät kipeytyivät. Otteet tuntuivat hankalilta. Koko homma oli toivotonta. Mutta halu oppia oli suurempi kuin kärsimykset. Mikään mahti maailmassa ei tulisi estämään minua, se ei kykenisi. Olin kokenut aivan kuin uskonnollisen heräämisen. Harjoittelin veljeni vanhalla akustisella, ”höyryllä”, kuten oli tapana sanoa. Kitara oli onneton kapine. [...] Mutta into säilyi. Ihailin kitarasankareita, he olivat suurimpia ja halusin tulla heidän kaltaisekseen. [Mies, s. 1959]³¹⁶

312 Esim. Holopainen 2000, 22–23. Ks. myös Bruun ym. 2002, 47–49.

313 ON 250_M_1952. Ks. myös EJ 169; EJ 241; Nyman 1999, 130–132; Tanttu (toim.) 1965, 101–102.

314 Esim. FMT 42; Haastattelu, mies, s. 1953.

315 FMT 42.

316 EJ 546.



Soittoharrastus toi populaarimusiikin osaksi soittajien ja heidän välittömän sosiaalisen ympäristönsä äänimaisemaa, mutta toisinaan harrastelijayhtyeet pääsivät esiintymään myös laajemmalle yleisölle. Tällaisia mahdollisuuksia tarjosivat muun muassa konventit ja tanssit. Fanikulttuurin näkökulmasta mielenkiintoista on erityisesti se, kuinka tähtien musiikkia ”coveroivista” ja jäljittelevistä faneista saattoi itsestään tulla paikallisia tai jopa kansallisia ihailun kohteita. Näin asiaa muistelee vuonna 1951 syntynyt nainen:

Beatlesien myötä myös oman kaupungin pojat alkoivat soittoharjoitukset. Apple Dumplings oli kova sana. Kauppakatu viiden kellarin tuoksun tunnen vieläkin tavatessani bändin poikia, jotka ystävällisesti antoivat meidän olla bändinsä harjoituksia kuuntelemassa ja itseään ihailemassa. [Nainen, s. 1951]³¹⁷

Nuorten musiikkiharrastuksia koskevissa muistoissa on silmiinpistävää se, että bändi- ja soittoharrastus näyttäytyvät niissä äärimmäisen sukupuolittuneena toimintana: populaarimusiikin soittajat ovat kerronnassa lähes poikkeuksetta miespuolisia. Tutkimusajanjakson soittoharrastuksissa toteutuikin vahvana populaarimusiikkia ja siihen liittyvää toimijuutta läpi vuosikymmenten määrittänyt sukupuoliasetelma: tytöt ja naiset ovat jääneet – tai heidät on jätetty – pop- ja rockmuusikkouden marginaaliin. Poikkeuksen ovat muodostaneet lähinnä laulajan ja pienemmässä määrin kosketinsoittajan tehtävät sekä yksittäiset alagenret, kuten folk. Kitarayhtymusiikille olennainen sähkökitara sen sijaan on leimautunut erityisen maskuliiniseksi soittimeksi, jonka omaksuminen ja uskottava hallinta ovat olleet naisille korkean kynnyksen takana. Samalla tavoin harvinaista on ollut rumpujen ja sähköbasson soitto. Tämä asetelma on heijastunut laajemmassa mittakaavassa myös populaarimusiikkikulttuurin ja sitä ympäröivien markkinoiden sukupuolittuneeseen roolijakoon, jossa naisille on mahdollistettu lähinnä kuluttajan ja fanin rooli, siinä missä aktiivinen musiikintekijän positio on jäänyt miehille.³¹⁸

Naisten kitaransoittoharrastusta ja populaarimusiikkikulttuurin sukupuolirooleja tarkastellut Mavis Bayton esittää naisten kitara- ja bändiharrastusten harvinaisuudelle useita eri syitä. Hänen mukaansa naisten sähkökitaransoittoa on rajoittanut ensinnäkin se, että maskuliinisen

317 EJ 241.

318 Ks. Bayton 1997, 37–38; Green 1997, 75–76.

sähkökitaran ja ylipäänsä bändi-instrumenttien sijaan kasvattajat ovat ohjanneet tyttöjen instrumenttivalintoja kohti naisille ”sopivampia”, feminiinisiksi miellettyjä instrumentteja. Tällaisia ovat olleet esimerkiksi huilu, viulu ja piano. Toiseksi naisten bändiharrastusta ovat rajoittaneet naiseuden ihanteisiin liittyvät esteettiset seikat, eritoten se, että naisellisuuden perustaksi asetettua huoliteltua ja puhtaista olemusta on vaikea ylläpitää bändissä.³¹⁹ Tutkimusajanjaksolla ajatus tyttöjen bändiharrastuksesta törmäsi yhteen myös yleisluontoisempien nuoreen naiseuteen liitettyjen soveliaisuuskäsitysten kanssa. Vanhempien sukupolvien usein paheksuman tai jopa syntinä pitämän pop- ja rockmusiikin soittaminen ei yksinkertaisesti sopinut yhteen kunnollisen tytön mielikuvan kanssa. Seuraava muistelukirjoitus tuo tämän normikonfliktin esiin osuvalla tavalla:

Musiikissakin ilmeni luontainen vakavuuteni; soitin [sähköuruilla] virsiä ja muuta hengellistä musiikkia. Tosin joskus olisi tottaviekköön haluttanut irrotella vaikka rockia oikein olan takaa, mutta ”kiltin tytön” kaapu harteilla osoitin olevani oikea hyvän käytöksen perikuva. [Nainen, s. 1961]³²⁰

Toinen vastaaja, vuonna 1952 syntynyt nainen, kiteytti asian toteamalla, että ”tyttöbändi” oli vielä 1960-luvun puolivälissä jotain ”vallan ennenkuulumatonta”.³²¹

Naisten sähkökitaransoiton vähäisyyttä selittävät Baytonin mukaan myös harrastukseen liittyvien epämuodollisten oppimisympäristöjen luomat ongelmat. Toisin kuin klassisten soittimien kohdalla, tapahtuu sähkökitaran (ja muiden bändisoittimien) opettelu yleensä ilman muodollista opetusta, kaveripiirin ja vertaisyhteisön keskuudessa. Nuorten miesten dominoimassa pop- ja rock-kulttuurissa tämä on tarkoittanut sitä, että soittoharrastuksesta kiinnostuneiden nuorten naisten on täytynyt yrittää opetella soittotaito ja -tyyli itsenäisesti tai kääntyä miespuolisten harrastajien puoleen. Bayton kuitenkin huomauttaa, että jälkimmäinen vaihtoehto on ollut tyyppillisesti poissuljettu, sillä miespuoliset soittajat

319 Bayton 1997, 39–40.

320 EJ 107.

321 EJ 650.



ovat suhtautuneet usein nuivasti joukkoonsa pyrkiviin naisiin.³²² Tätä selitystä tukevat vahvasti myös Suomen ensimmäisiin naiskitarayhteisiin kuuluneen lahtelaisen The Cimrats -yhtyeen kokemukset. Keväällä 1964 yhtyeen jäsenet kertoivat *Iskelmä*-lehdelle seuraavaa:

Ei meitä ole kukaan opettanut, itse me ollaan kaikki opittu. Kyllä me ollaan pyydytty poikia opettamaan, mutta ei ne mitään opeta, soittavat vain itse koko ajan. Ovat vissiin kateellisia meille, kun me ollaan astuttu niitten markkinoille!³²³

Soittotaidon ohella tytöiltä evättyä tukea ja tietotaitoa tarvittiin bändimuisointiin liittyvän teknologian käytössä. Musiikintutkija Alf Arvidsson on muistuttanut, että sähköisesti vahvistetut instrumentit olivat 1960-luvulla vielä suhteellisen uusi ilmiö ja että käyttöönottoaiheessa uusien teknologioiden käyttö on keskittynyt yleensä miesten keskuuteen.³²⁴ Teknistä osaamista vaadittiin myös soittimiston hankkimisessa. Mikäli nuori halusi soittaa sähkökitaraa tai -bassoa, tarkoitti tämä usein sitä, että soitin piti rakentaa itse. Monet pojat tekivätkin 1960-luvun alussa itselleen kitaran esimerkiksi koulun puutyöluokassa.³²⁵ Tytöillä vastaavaa mahdollisuutta ei käytännössä ollut.

Nuorten naisten jääminen bändiharrastuksen ulkopuolelle ei silti tarkoittanut sitä, etteivät he olisi osallistuneet lempimusiikkinsa omaehtoiseen kierrättämiseen tai coveroimiseen. Tämä tapahtui kuitenkin hieman eri muodossa kuin kitarayhtyeissä musiikkia harrastavilla pojilla – nimittäin säästyksellä laulamalla. Muistelukirjoitusten perusteella iskelmien ja popkappaleiden sanojen keräily, opettelu ja laulaminen olikin tyttöjen keskuudessa varsin suosittu harrastus.³²⁶ Aineistossa lauluharrastusta kuvataan muun muassa seuraavasti:

Iskelmistä tuli tuiki tärkeitä. Kerättiin laulunsanoja ja laulettiin toisinaan oppikoulussa välitunnillakin. [Nainen, ei syntymävuotta]³²⁷

322 Bayton 1997, 40. Ks. myös Green 1997, 73.

323 *Iskelmä* 5/1964, 26–27.

324 Arvidsson 1997, 114.

325 Esim. Holopainen 2000, 20–21; Walli & Vanajas 1996, 39–40.

326 Poikien laulunsanojen keräilystä, ks. EJ 169. Ks. myös EJ 532.

327 MM 883–886.

Iskelmät olivat sinikantisten ruutuvihkojen sisällä, Lazzarellaa ja Poika varjoisalta kujalta jne. Paljon italialaisia suomennettuja lauluja. [...] Lauluja laulettiin yhdessä koulukavereiden kanssa. [Nainen, ei syntymävuotta]³²⁸

[V]oisin melkein sanoa, että iskelmämusiikki oli kuin ”paha yskä ja yhä paheni”. Kaikki laulut piti osata, ostettiin ”Toivelaulukirjoja” ja hoilattiin niitä sitten mennessä tullen koulumatkoilla, perunamaalla, metsässä jne. Ja pahin ”yskistä” oli The Beatles. [...] Meillä oli sisareni Riitan kanssa tapana laulaa Beatlesien lauluja saunassa, joka oli talomme kellarissa. Siellä kaikuikin riisuessa ja pukiessa niin ihanasti. Ehdoton bravuurimme oli ”All my loving”. Olisi siinä ollut Beatlesseillakin kuuntelemista, kun Hysters Systems pani parastaan. [Nainen, s. 1947]³²⁹

Kirjoituksista käy ilmi, että tyttöjen lauluharrastus ja sen rooli faniuden muotona muistuttivat paljon poikien bändiharrastusta ja sen fanikulttuurisia merkityksiä. Kumpikin tarjosi mahdollisuuden nauttia omista suosikkikappaleistaan ilman radion ohjelmistopolitiikan, levyjen hintatason tai muiden vastaavien tekijöiden luomia rajoitteita. Toiseksi kirjoitukset osoittavat sen, että tyttöjen musiikkifanius kanavoitui yhteisöllisiin musiikkiharrastuksiin siinä missä poikienkin fanius. Tyttöjen lauluharrastus kuitenkin erosi poikien bändiharrastuksesta merkittävästi suhteessa toiminnan julkisuuteen. Siinä missä poikien bändit saattoivat esiintyä yleisön edessä (tai vähintään haaveilla siitä) lauloivat tytöt omissa ryhmissään, koulun tai kodin piirissä. Näin esiintymistilanteiden luoma asetelma – soittavat pojat ja kuuntelevat tytöt – rakensi mielikuvaa pojista populaarimusiikkikulttuurin aktiivisena osapuolena myös nuorten omien musiikkiharrastusten piirissä.

Televisio ja elokuvat

Puhuttaessa mediasta populaarimusiikin levityskanavana ensimmäiset miellelyhtymät kohdistuvat tyypillisesti audiomedian – ääniteformaation ja radion – suuntaan. Elokuvalle ja televisiolla on kuitenkin ollut

328 EJ 599.

329 EJ 349.



historiallisesti tarkasteltuna huomattava rooli musiikin välittäjinä.³³⁰ Tutkimusajanjakson alkuvaiheessa, ennen television yleistymistä, keskeinen rooli oli luonnollisesti juuri elokuvalla, jonka kautta 1950-luvun populaari- ja nuorisomusiikki pääsivät näkyvästi esiin myös Suomessa. Elokuvien merkitys oli suuri etenkin rock'n'roll-musiikin ja sen markkinoinnin kannalta. Hyvä esimerkki tästä on Bill Haley and His Comets, jonka suurhitin *Rock Around the Clockin* menestys johtui huomattavalta osin kappaleen käytöstä *Blackboard Jungle* (*Älä käännä heille selkääsi*) -elokuvassa (1955). Lopullisesti kappaleen ja sen esittäjän suosion sinetöi rock'n'rollin esittelyyn keskittynyt elokuva *Rock Around the Clock* (*Tunnista tuntiin*, 1956).³³¹

Rock Around the Clock sai osakseen paljon huomiota suomalaistenkin keskuudessa, ja helsinkiläisessä elokuvateatteri Edisonissa 28.9.1956 järjestetyn Suomen ensi-illan liput myytiin loppuun jo etukäteen.³³² Elokuvan myötä musiikkityylin löysivät myös monet rock'n'roll-fanit. Heihin kuului muun muassa nuori Jussi Raittinen, joka on muistellut elokuvan merkitystä musiikkiharrastukselleen seuraavasti:

Elokuussa 1956 kuulin ensi kerran Bill Haleyn laulaman Rock Around The Clockin, ja saman vuoden syyskuussa tuli Helsinkiin samanniminen elokuva [...] ja minusta sekä veljestäni Eerosta tuli välittömästi innokkaita rokin ystäviä. Little Richard, The Platters ja Fats Domino sekä Bill Haley and His Comets olivat niitä aivan ensimmäisiä idolejamme.³³³

Elokuvan herättämä innostus näkyi myös Haleyn levyjen myynnissä: alkuvuodesta 1956 Suomen singlelistan kolmannella sijalla käväissyt *Rock Around the Clock* palasi lokakuussa listan kakkostilalle.³³⁴ Vaikka elokuvat ja levyt eivät saaneetkaan Suomessa aikaan laajempaa rock'n'roll-buumia,³³⁵ muodostui musiikkityylille oma vannoutunut faniyleisönsä. Heidän kannaltaan tärkeitä musiikin lähteitä olivat myös Elvis-elokuvat,

330 Ks. esim. Mundy 1999.

331 Rock'n'roll-elokuvista, ks. Mundy 1999, 107–108; Toivonen & Laiho 1989, 7.

332 Kaarninen 2006, 9–10.

333 *Suosikki* 10/1977, 24–25.

334 Nyman 2005, 95.

335 Kurkela 2003a, 460.

joita Antti Arve ja muut ahkerat Elvis-fanit kävivät katsomassa kerta toisensa jälkeen: ”Elviksen leffat oli katsottava moneen kertaan. Loving You oli ylivoimainen, se nähtiin kuudesti. Jailhouse Rock neljästi ja King Creole kolmasti.”³³⁶

Elviksen 1950-luvun lopulla suorittaman asepalveluksen on usein katsottu ”kesyttäneen” tai pehmentäneen hänen musiikillista ja ulkoista tyyliään, mikä heijastui selvästi myös Elvis-elokuviin.³³⁷ Arve on todennut omaa faniuttaan muistellessaan, että hän ryhtyi ”päättäväisesti vihaamaan armeijakauden jälkeisiä kuttaperkka-siirappileffoja”. Hänen näkökulmastaan Elvis oli pettänyt ”meidät aidot rokkarit”.³³⁸ Kaikki nuoret eivät kuitenkaan jakaneet Arven närkästystä, ja esimerkiksi tyttöjen romanttissävyyisen faniuden kannalta 1960-luvun elokuvat muodostuivat tärkeäksi osaksi Elviksen tuotantoa. Tämä kuvastuu hyvin *Ajan Sävelen* kirjoituskilpailun vuonna 1963 voittaneen ”Vislen” kirjoituksesta ”Tähti-hanteeni”:

Katsomo muuttuu pimeäksi, valkokankaalle ilmestyy tekstiä KID GALAHAD – ELVIS PRESLEY. Kauan kaivattu filmi on alkanut! Hän laulaa. Hän istuu auton takana ja laulaa sametin pehmeällä äänellään, joka saa sydämeni tykyttämään muutaman ylimääräisen kerran. En näe, en kuule, en tunne ketään muuta kuin Hänet, ELVIKSEN. Hän hymyilee, suloisesti, kohottaa toisen suupielensä ylös. Vaivun hurmioon.³³⁹

Myös monet muut 1950-luvun jälkipuoliskon ja 1960-luvun alun amerikkalaisista rock’n’roll- ja popidoleista esiintyivät valkokankaalla. Elokuvaroolit kasvoivat lopulta niin merkittäväksi osaksi tähtiartistien julkisuuskuvaa, että *Suosikin* Pekka Laitala totesi kesällä 1962, että ”[u]seimmat amerikkalaiset laulajasuosikit viihtyvät nykyisin paljon paremmin filmikameroiden edessä kuin esiintymislavalla”. Tällä hän viittasi muun muassa Ricky Nelsoniin, Fabianiin, Frankie Avaloniin,

336 *Suosikki* 10/1977, 24–25. Ks. myös Kari 2005, 156. Musiikki- ja nuortenlehdissä julkaistiin Elvis-elokuvien pohjalta myös sarjakuvanomaisia kuvakertomuksia. Ks. *Ajan Sävel* 11/1957, 20–21, 36–37; *Ajan Sävel* 20/1961, 4–9; *Ajan Sävel* 51/1962, 4–5, 36–37.

337 Doss 1999, 136–141.

338 *Suosikki* 10/1977, 24–25.

339 *Ajan Sävel* 3/1963, 8–9.

Bobby Dariniin ja Paul Ankaan.³⁴⁰ Muutamaa vuotta myöhemmin valkokankaalla oli mahdollista nähdä myös kitarayhtyeiden jäseniä. Tältä osin merkittävimpiä yksittäisiä teoksia olivat The Beatles -elokuvat.

Elokuva kiinnittyi toisen maailmansodan jälkeen osaksi populaarimusiikin markkinointistrategioita myös kotimaisessa musiikkituotannossa. Tätä oli heti sodanjälkeisinä vuosina edistänyt tiukka taloudellinen sääntely ja kansainvälisten yhteyksien hankaloituminen sekä näiden tekijöiden luoma sulkeutuneisuus, joka mahdollisti riippumattoman kotimaisen äänitetuotannon. Uuteen kotimaiseen tuotantomalliin kuului olennaisesti äänilevyteollisuuden ja elokuvatuottajien yhteistyö, jonka tunnetuimmaksi aikaansaannokseksi muodostui niin kutsuttujen rillumarei-elokuvien buumi 1950-luvun alussa. Suomalainen elokuva eli 1950-luvulla tuotannollisesti vahvaa kautta ja suomalaisten elokuviissäkäynti oli vuosikymmenen mittaan melko runsasta. Tämä myötävaikutti väistämättä myös elokuvissa näyttelevien ja musisoivien artistien suosioon. Esimerkiksi Olavi Virran menestys perustui huomattavalta osin hänen elokuvaesiintymisiinsä.³⁴¹ Elokuvan merkitystä kotimaisen musiikin – erityisesti iskelmän – markkinointikanavana havainnollistavat hyvin levyteollisuuden historiaa tutkineen Pekka Gronowin laskelmat. Niiden mukaan neljässäkympmenessä prosentissa 272:sta vuosina 1948–1960 valmistuneesta suomalaisesta elokuvasta soi äänilevyllä julkaistuja tai myöhemmin julkaistavia kevyen musiikin kappaleita (*popular songs*).³⁴²

Kaikkein selkeimmin elokuvan rooli kotimaisen populaarimusiikin levityskanavana näkyi kuitenkin vuosina 1959–1961 valmistuneissa niin kutsutuissa iskelmäelokuvissa. Niitä tuotettiin kolmen vuoden aikana kaikkiaan kuusi kappaletta: *Suuri sävelparaati* (1959), *Iskelmäketju* (1959), *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960), *Nuoruus vauhdissa* (1961), *Tähtisumua* (1961) ja *Toivelauluja* (1961). Kyseisiä elokuvia yhdisti löyhä tai olematon, viihdealaa kuvaava fiktionaalinen juoni sekä keskittyminen kotimaisten levy-yhtiöiden artistien musiikin esittelyyn. Artistit, joihin kuului sekä uusia että suosionsa jo vakiinnuttaneita muusikoita, esiintyivät elokuvissa useimmiten omilla nimillään ja lauloivat tyypillisesti itse levyttämiaän kappaleita. Promootioluonteesta johtuen filmien artistikaarti oli hyvin moni-

340 *Suosikki* 6/1962, 26–27.

341 Kurkela 2003a, 341, 351–352, 363–364.

342 Gronow 1995, 48; Kurkela 2003a, 352.

puolinen ja kattoi laajan kirjon kevyen musiikin eri tyylejä. Mukaan mahtuivat esimerkiksi Georg Malmsténin ja Olavi Virran kaltaiset vanhemman muusikkopolven edustajat, Laila Kinnusen ja Brita Koivusen kaltaiset jazziskelmän suosikkiartistit sekä Lasse Liemolan ja Pirkko Mannolan kaltaiset 1960-luvun vaihteen nuorisoidolit. Iskelmäelokuvavillityksen jälkeen samaa tuotannollista kaavaa käytettiin vielä kahdessa muussa elokuvassa, *Lauantaileikeissä* (1963) ja *Toprallissa* (1966). Näistä jälkimmäisessä näkyi jo uudentyyppisten nuorisomusiikkityylien läpimurto: elokuvan esiintyjiin lukeutuivat muun muassa Irwin Goodman, The Creatures (solistinaan Kirka) ja brittityhtye The Renegades.³⁴³

Musiikkiartistien ja -yhtyeiden elokuvaesiintymiset olivat parhaimmillaan erinomainen musiikin levitys- ja markkinointikanava, mutta samalla ne merkitsivät muutosta esiintyjien tähtikuvassa. Elokuviissa näyttelevät ja musiikkiaan esittävät muusikot eivät olleet enää pelkästään musiikkitähtiä – ainakin osa heistä oli nyt myös filmitähtiä. Tämä tähtikuvan ja osaamisen monipuolisuus kiehtoi selvästi monia faneja. *Iskelmälle* vuonna 1964 kirjoittanut Elviksen naispuolinen fani esimerkiksi kuvaili idoliaan seuraavasti:

Hänen äänensä soveltuu tähän nopeaan rockiin yhtä hyvin kuin mihin lauluun tahansa, hän hallitsee ääntään loistavasti, laskien ja nostaen sitä vaatimuksien mukaan. Hän hallitsee myös valkokangasta samalla loistavalla tavalla. Hänen hahmonsaa soveltuu niin ensirakastajaksi, ripeäotteiseksi lapsenvahdiksi kuin rotukiihkoilun keskellä eläväksi puoliveriseksi. Jokaiseen osaansa hän jättää jotain itsestään, saaden roolihahmot todellisiksi ja unohtumattomiksi.³⁴⁴

Musiikki- ja elokuvatähteyden sekoittuminen näyttääkin toimineen fanikulttuurin rakenteita tukevana ja tiivistävänä ilmiönä. Sen puitteissa muusikko- ja näyttelijäroolit täydensivät toinen toisiaan ja lisäsivät samalla idoliensa suosiota kummallakin alalla.

Elokuvan rinnalle ja monessa suhteessa sen tilalle alkoi 1960-luvun vaihteessa vakiintua televisio. Televisiot yleistyivät suomalaisissa kotitalouksissa nopeasti vuosikymmenen alussa: tv-lupien määrä kasvoi

343 Kilpiö & Skaniakos 2011, 146–148; Kurkela 2003a, 458–459; *Suomen kansallisfilmografia*: 7, 388–392.

344 *Iskelmä* 3/1964, 38.

1960-luvun ensimmäisellä puoliskolla 92 524 kappaleesta 731 986 kappaleeseen. Miljoonan televisioluvan rajapyykki rikkoutui vuonna 1969. Vuonna 1966 59 prosenttia suomalaisista kotitalouksista omisti tv-vastaanottimen ja vuonna 1971 laite löytyi peräti 74 prosentista talouksia.³⁴⁵ Musiikkimediana ja populaarimusiikin levityskanavana televisio haastoi pian myös radion, sillä musiikki – populaarikin – kuului alusta alkaen tv:n ohjelmistoon. Itse asiassa jo Radioinsinöörisseuran ensimmäinen koelähetys toukokuussa 1955 piti sisällään Kipparikvartetin esityksen. Kvartetti oli mukana myös elokuussa 1957, jolloin Yleisradion käynnistämän Yleistelevision ensimmäinen studio avattiin Pasilassa.³⁴⁶

Musiikkiviestimenä televisiosta teki erityislaatuisen se, että toisin kuin levysoitin, jukeboksi tai radio, tv teki äänten takaa löytyvät tähdet näkyviksi ja toi heidät melkein kuin elävänä (esiintymiset tosin toteutettiin playbackina) suoraan ihmisten olohuoneisiin. Samalla televisio ohjasi musiikkikulttuurista mediakulutusta voimalla siihen suuntaan, johon elokuva oli sitä jo aiemmin kääntänyt: mediassa esiintyvien artistien musisointia ei enää vain kuunneltu, vaan sitä myös katsottiin. Näin asiaa kuvaa vuonna 1952 syntynyt naisvastaaja:

Televisio tunki kylään. Aparaatit oli jo rikkaimmissa taloissa ja pienten töllien mukulat ravasivat sitä katsomassa ihan kiusaksi asti. Televisio toikin sitten nähtäväksi (!) suuret idolit, Beatlessien lisäksi oli kotimaassa Danny, Kirka ja sydämeni vei Johnny [...]. [Nainen, s. 1952]³⁴⁷

Television musiikkiohjelmien ja -sisältöjen kautta nuoret saattoivat päästä hetkeksi osallisiksi idoliensa esiintymisistä myös sellaisissa tapauksissa, joissa niihin ei ollut syystä tai toisesta mahdollista osallistua fyysisesti (esimerkiksi vastaajan mainitsema The Beatles ei vierailut koskaan Suomessa).

Television musiikkiohjelmien osuuksia vuosien 1958–1972 ohjelmistossa tutkinut Iikka Taavitsainen on laskenut, että musiikkiohjelmien määrä minuutteina kasvoi tasaisesti vuoteen 1965 asti (poikkeuksena vuoden 1964 pieni notkahdus), minkä jälkeen kehitystrendi kääntyi laskeväksi. Huippuvuotena 1965 televisiossa esitettiin Taavitsaisen las-

345 Ilmonen 1996, 192; *Kotitaloustiedustelu 1971: Osa III*, 16.

346 Bruun & Lindfors & Roiha 2005, 52.

347 ON 119_N_1952.

kelmien perusteella 700 musiikkiohjelmaa, musiikkikasvatukselliset ohjelmat mukaan lukien. Ohjelmien yhteiskesto oli vajaat 362 tuntia, joista pop-, iskelmä- ja tanssimusiikkiohjelmien osuudeksi jäi 76 tuntia. Vuoteen 1972 mennessä musiikkiohjelmien yhteiskesto laski reiluun 208 tuntiin. Koko tarkasteluvälin 1958–1972 osalta Taavitsainen on laskenut popmusiikkiohjelmien osuudeksi reilut 6 prosenttia, iskelmäohjelmien osuudeksi vajaat 6 prosenttia ja tanssimusiikkiohjelmien osuudeksi vajaat 8 prosenttia musiikkiohjelmien minuuttimääräisestä kokonaistarjonnasta. Ohjelmiston sisäisistä murroskohdista merkillepantava on varsinkin popmusiikkiohjelmien määrän lisääntyminen ja tanssimusiikkiohjelmien selkeä väheneminen 1960-luvun puolivälissä.³⁴⁸

Televisiosta muodostui suomalaismuusikoille alusta alkaen tärkeä näkymisen ja kuulumisen kanava: siitä tuli tähtien ja idolien tekijä sekä heidän suosionsa ylläpitäjä. 1960-luvun vaihteen jazziskelmäbuumin keskeisiin artisteihin kuulunut Vieno Kekkonen totesi jo vuonna 1957, että esiintymiset TES-TV:ssä olivat tehneet ”yleisön määrättyllä tavalla entistä ’aktiivisemmaksi’”. Tällä hän viittasi erityisesti katsojilta saamiinsa ihailijakirjeisiin.³⁴⁹ Vielä voimakkaammin television voiman sai kokea toinen tuon ajan naistähti, Laila Kinnunen, joka toimi Mainos-TV:llä tammikuussa 1960 aloittaneen *Kuukauden suosittu* -ohjelman vakio-solistina. Jatkuvien televisioesiintymisten merkitys Kinnusen uralle oli huomattavan suuri ja tähden elämänvaiheita kirjanneen Petri Tuunaisen mukaan Kinnusta voidaankin pitää ”ensimmäisenä television avulla asemansa vakiinnuttaneena solistinamme”.³⁵⁰

Myös nuorille suunnattua kevyen musiikin ohjelmatarjontaa ilmestyi televisioon melko nopeasti. Ensimmäinen varta vasten nuorisolle suunniteltu musiikkisarja oli vuonna 1960 aloittanut viikoittainen *Nuorten tanssihetki*, johon juontaja Paavo Einiö oli saanut idean yhdysvaltalaisesta *American Bandstand* -ohjelmasta. Aluksi ohjelmassa nähtiin myös vanhem-

348 Taavitsainen 2008, 54–55, 60–61, Liite 3. Taavitsaisen laskelmat ovat havainnollistavia, mutta niitä tarkasteltaessa on huomioitava, että musiikkiohjelmien määrittely ja luokittelu lehtien ohjelmatietojen ja -kuvausten perusteella on toisinaan vaikeaa, kuten tekijä itsekkin toteaa. Näin ollen esitettyihin osuuksiin on suhtauduttava enemmän suuntaa-antavina kuin täysin eksakteina lukuina. Ks. Taavitsainen 2008, 48, 51–52.

349 *Seura* 34/1957, 8–9.

350 Tuunainen 2009, 73.



pia kotimaisia artisteja, mutta sarjan painopiste siirtyi pian viimeisimpiin nuorison suosikkeihin.³⁵¹ Vierailijoiksi saatiin myös ulkomaisia pop- ja rockmusiikin tähtiä. Vuosikymmenen mittaan *Nuorten tanssihetkessä* esiintyivät muun muassa The Kinks, Sonny & Cher, The Hollies ja The Jimi Hendrix Experience (viimeksi mainitun esiintyminen tosin lähetettiin *Popkontrasteja*-ohjelman osana).³⁵² Monille pop- ja rockfaneille ohjelma oli tärkeä lisä arjen musiikkitarjontaan. Näin asiaa muistelee Jake Nyman:

Paavon juontamana ei ohjelmasta ole jäänyt sen kummempia muistikuvia, mutta kun hänen veljensä Antti Einiö alkoi vetää Nuorten tanssihetkeä, päästiin sentään jo twistin, rautalangan ja limbokilpailujen tasolle. Ja beatlemaniahan sitten nosti ohjelman varsinaiseen kukoistukseen, ja viimein Suomenkin televisiossa nähtiin ja kuultiin jotain mikä siihen saakka oli tylsty ja ilmeisen harkiten rajattu musiikkiohjelmien ulkopuolelle: rock and rollia. Ennen Ana Einiön Tanssihetkeä lähimmäksi rockia päästiin Maikkarin sunnuntai-iltapäivän perhesarjassa Ricky Nelson Show.³⁵³

1960-luvun kuluessa *Nuorten tanssihetki* sai rinnalleen myös muita nuorisolle suunnattuja musiikkiohjelmia. Merkittävin niistä oli TV2:lla vuosikymmenen puolivälissä aloittanut nuorekas *Ohimennen*. Jyrki Hämäläisen ja Markku Veijalaisen juontaman ohjelman nimekkäisiin esiintyjiin kuuluivat muun muassa Herman's Hermits ja Donovan. Vaikuttavan esiintyjäkaartin tarjosi myös esimerkiksi Mainos-TV:n vuosina 1967–69 lähettämä *Tunnussävel*, jossa vierailivat muun muassa The Hollies, The Small Faces, John Mayall's Bluesbreakers, Cream, Traffic ja Fleetwood Mac.³⁵⁴

Musiikkilehdistö, fanijulkaisut ja oheistuotteet

Sähköisen median murroksen ohella suomalaisessa mediamaisemassa tapahtui 1960-luvun vaihteessa myös toinen populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen kannalta olennainen käänne. Tämä käänne oli

351 Bruun & Lindfors & Roiha 2005, 55; Einiö 2006, 180.

352 Huhtamäki 2013, 126; 380.

353 Nyman 1999, 30.

354 Bruun & Lindfors & Roiha 2005, 55–57; Huhtamäki 2013, 380–381.

uudentyyppisen, ennen kaikkea nuorille suunnatun iskelmä- ja popmusiikkilehdistön synty. Tässä suhteessa merkittävimpiä virstanpylväitä olivat *Iskelmän* (1960–1967) ja varsinkin *Suosikin* (1961–2012) perustamiset. *Iskelmää* ja *Suosikkia* seurasivat vuosikymmenen mittaan useat lyhytikäiset musiikkilehdet sekä *Stump* (1966–1970) ja *Intro* (1968–1976). Viimeksi mainituista *Stump* saavutti 28 000 kappaleen ja *Intro* yli 30 000 kappaleen levikin. Jo ennen *Iskelmää* ja *Suosikkia* uusille musiikki- ja nuortenlehdille olivat raivanneet tietä *Ajan Sävel* (1955–1963) sekä pienemmät ja tyyliältään konservatiivisemmat musiikkilehdet, kuten *Musiikkiviesti* (1953–1960) ja *Iskelmämusiikki* (1959–1963). Toinen tärkeä musiikkilehdistöön liittyvä käänne tapahtui 1970-luvun alussa, kun Suomen ensimmäinen varsinainen rocklehti, *Musa* (1971–1978), alkoi ilmestyä.³⁵⁵ Kotimaisten julkaisujen ohella osa faneista luki myös brittiläisiä ja yhdysvaltalaisia musiikkilehtiä.³⁵⁶

Uusi kotimainen musiikkilehdistö nojasi alusta alkaen voimakkaasti läntisiin vaikutteisiin ja kaupallisen nuorisokulttuurin ilmiöihin. Musiikki- ja elokuvatahtiä käsittelevistä jutuista, levyarvosteluista, romanttisista novelleista ja muusta vastaavasta sisällöstä koostuva *Ajan Sävel* esimerkiksi perustui ruotsalaiseen *Min Melodi*-lehteen, jolta se sai mallin jopa ulkoasuunsa.³⁵⁷ Ulkomaisia vaikutteita ja tietoutta hyödynsi runsaasti myös vuonna 1963 *Suosikin* kustantajaksi ryhtynyt ja lehteä nuorekkaampaan suuntaan ohjannut Mauri Lintera, joka seurasi muissa maissa ilmestyviä nuortenlehtiä säännöllisesti.³⁵⁸ *Musan* toimitus puolestaan toi angloamerikkalaiset vaikutteensa esille heti näytenumeronsa pääkirjoituksessa. Mainituiksi tulivat *New Musical Express*, *Disc & Music Echo*, *Record Mirror* sekä ”suuri esikuvamme” *Melody Maker*.³⁵⁹ Tärkeinä edelläkävijöinä uudentyyppiselle musiikkijournalismille toimivat lisäksi kotimaiset elokuvalehdet, kuten *Elokuva-Aitta* ja *Filmiaitta*. Nämä lehdet vaalivat populaaria tähtikulttuuria jo sotienvälisenä aikana, minkä lisäksi niiden vuorovaikutteisuus toimituksen ja fanien välillä muistutti sekun

355 Ks. Kurkela 2003b, 488, 552–555; Pajukallio 2005, 88–92.

356 Haastattelu, mies, s. 1953; Kari 2005, 156; *Eldorado. Ihailijaposti*, 17.12.1993.

357 Pajukallio 2005, 88.

358 af Enehjelm 2008, 134.

359 *Musa*, näyttenumero, 1971, 2.

vahvasti myöhempien musiikkilehtien sisällöllistä tyyliä.³⁶⁰

Uudenlaisen iskelmä- ja popjournalismin nousu oli voimakkaasti kytköksissä myös julkisuuskulttuurissa 1950- ja 1960-luvuilla tapahtuneisiin muutoksiin. Musiikkilehtien kehitykseen vaikutti erityisesti intiimimmän ja sensaatiohakuisemman julkisjournalismin nousu, joka avasi tähtikulttuurista kiinnostuneille toimittajille ja lukijoille aivan uudenlaisia maailmoja aiemmin yksityisen piirin kuuluvilta elämäntilanteilta. *Ajan Sävelen* toimittajana työskennellyt Erkki Pälli esimerkiksi totesi jo varhaisessa kirjoituksessaan, etteivät esiintyvien taiteilijoiden avioliitot olleet lehdistölle enää samanlainen tabu kuin aikaisemmin.³⁶¹ Hollywood-tähtien parisuhde-elämä tosin oli avautunut suomalaisille jo 1920-luvulla, mutta tällöinkin eurooppalaiset näyttelijät saivat yleensä jatkaa yksityiselämäänsä medialta rauhassa.³⁶² Aikakauslehtijournalismin muutoksen taustalla vaikutti muun muassa television luoma kilpailutilanne, johon lehdistö pyrki vastaamaan kertomalla julkisuudenhenkilöistä enemmän kuin tv-ruutu kykeni näyttämään. Sisällöllinen murros vaikutti aihevalintojen ohella myös tyyliin, jolla tähdistä lehdissä kirjoitettiin. Kun kuuluisuuksia oli aiemmin kohdeltu lehdissä kunnioittavasti ja hyvin asialliseen sävyyn, alkoi jutuissa esiintyä 1950-luvun lopulta alkaen kasvavassa määrin sensaatiolehdistölle ominaisia sävyjä erilaisine paljastusjuttuineen, kohuineen ja juoruineen.³⁶³

Musiikkilehdistö alkoi ammentaa itselleen vaikutteita ja voimaa uudenlaisesta julkisuuskulttuurista ja julkisjournalismista, mikä näkyi muun muassa artistien yksityiselämään, persoonaan ja ulkoiseen olemukseen liittyvän sisällön lisääntymisenä. Tällaista sisältöä edustivat esimerkiksi erilaiset henkilökuvat, human interest -jutut ja parisuhdeuutiset, jotka nousivat

360 Elokuvalahdistä, ks. Seppälä 2012, 22–23, 129–135; Rytkönen 2008, 9–11. Vrt. Kallioniemi 1998, 26.

361 Pälli 1999, 63–64.

362 Seppälä 2012, 135–136.

363 Aikakauslehtijournalismin muutoksesta, ks. Aho 2003a, 317–320; Jallinoja 1997, 85–87; Kallio 1992, 291–292, 303; Saarenmaa 2010.

Kuva 3. Erilaiset fanijulkaisut ja tiedotteet kuuluivat olennaisena osana monien ihailijakerhojen toimintaan. Kuvassa Jormas Fan Clubin tiedotuslehtinen 1960-luvun jälkipuoliskolta. (Kuva: Matti Oilingin arkisto / Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA)

SINULLE JORMAS FAN

Hei taas pitkästä aikaa.. Kesä on vierähtänyt pois ja kylmä syksy tullut. Kuitenkin tämä syksy on ihanaa aikaa kaikille JORMAS fanneille ja ystäville, sillä uusi JORMAS on syntynyt. Se oli todellinen yllätys varmaan jokaiselle. Itsekin olin niin hämmästynt, etten oikein vieläkään voi uskoa, että se on totta. Kerho jatkaa toimintaansa vanhaan tuttuun tapaan ja jokaisen olisi parasta lähettää niitä postimerkkejä säännöllisesti, sillä muuten kaikki asiat on sekaisin kerhossamme. Kerhoilta tulee lähiaikoina, heti kun kerhon asiat kuntoon ja muuta sellaista. Täytyyhän JORMASTEN olla vapaana silloin kun aiomme pitää illanvieton.

JORMAS KOKOONPANO:

Pepe Willberg	Komppi, laulu
Kikke Bergholm	Basso
Seppo Keurulainen	Soolokitara
Matti Oiling	Rummut
Arto Koskinen	Urut

Kokoonpano perustettiin 16.9.67. Silloin pojat esiintyivät Kuopiossa ja sunnuntaina he olivat Imatralla. Kulttuuritalolla 22.9.67. JORMAS tekee parhaillaan levytyksiä, on tulossa single, jonka nimi on "Luokses palaan taas" ja LP on tulossa myös, se sisältää poikien omia sävellyksiä. Hionoa. Luulen, että niistä tulee kovet nimet listoille.

Pojat kertoivat minulle, että heillä on hyvä fiilinki ja he viihtyvät hyvin yhdessä. Se on muuten pääasia sellaisessa bändissä kuin JORMAS.

Keisari Neulainen (oikealta nimeltään Matti Oiling) ja Arto Koskinen (oikealta nimeltään, anteeksi lempinimeltään Mamba) ovat JORMAS-yhtyeen uusimmat jäsenet. He viihtyvät hyvin mukana. Matti on ollut vuoden Ruotsissa ja soittanut "Telstar" nimisessä yhtyeessä. Mamba soitteli M.A Nummisen porukassa, mutta taisi kyllästyä. Valokuvia saa tilata kerhovalokuvaajaltamme piakkoin, erityylyisiä yksin tai kaikki tai ihan miten vain. Kirjoitan tarkemmin koska niitä voi alkaa tilata. Valokuvaajana toimii odelleen Heikki Kunnas. JORMAS on ollut myös yhteiskuvauksessa, joten yksi kuva lisää on oikein hauska yllätys.

Lokakuussa JORMAS esiintyy Tukholmassa.

Heillä on myös uusi tyyl, joka on yhteensä laulu, soitto ja show. He haluavat päästä lähemmin yleisönsä kanssa kontaktiin ja uskonkin heillä olevan siihen täydet pisteet.

Kerhon etuihin kuuluu: jäsenkortti, valokuvia, lehtiä, levyalennus, kerhotiedotuksia, retkiä, mainos, yllätyksiä yms.

Jäsenmaksu on 5 mk vuosi. Jos haluaa olla jäsen sekä JORMAS ja BLUES SECTION clubeissa, on jäsenmaksu vuodelta 7 mk.

Oletteko muuten tietoisia siitä, että minulla on myös BLUES SECTION fan club?

Kaikista kerhoon liittyvistä ideoista voi kirjoittaa prexylle.

JORMAS FAN CLUB

Prexy: Tiina Sihvola

██████████
██████████
██████████

Eipä sitten muuta kuin kirjoitellaan.
Monin terveisin JORMAS ja TIINA



entistä keskeisemmäksi musiikkijournalismin osaksi keikkakuvausten, levyarvostelujen ja muiden vastaavien aiheiden rinnalle. Toimittajat alkoivat panostaa entistä enemmän myös artisteihin ja yhteisiin liittyvään detaljitietouteen, joka saattoi liittyä yhtä hyvin muusikkojen arkielämän yksityiskohtiin – esimerkiksi lempikirjaan, lempiruokaan, pituuteen tai painoon – kuin heidän musiikkiinsakin. Havainnollisimpia esimerkkejä on *Suosikin* syksyllä 1965 julkaisema Herman's Hermits -juttu, jossa kerrottiin muun muassa yhtyeen jäsenten rintakehän, vyötärön, lantion ja reisien ympärysmittat, paidankoot ja kengännumerot.³⁶⁴ Monet faneista tarttuivat tämänkaltaiseen sisältöön innolla. Eräs The Beatlesia ihailnut naisvastaaja toteaaakin muistelukirjoituksessaan, että ”luin heistä kaiken, mitä käsiini sain”.³⁶⁵ Toisaalta fanit eivät tyytyneet ainoastaan lukemaan lehtien heille tarjoamaa ja valikoimaa materiaalia, vaan lähettelivät niiden toimituksiin myös idoleihinsa liittyviä kysymyksiä, tiedusteluita ja sisällöllisiä ehdotuksia.

Idoleihin liittyvän fanitietouden ohella lehdet toimivat myös faniuden muotoihin ja fanina olemiseen liittyvän tiedon ja osaamisen lähteinä.³⁶⁶ Konkreettisimmillaan tämä ilmeni tapauksissa, joissa toimittajat ohjeistivat lukijoitaan erilaisissa fanikulttuurin käytännöissä. Hyvä esimerkki tästä on *Ajan Sävelessä* vuonna 1962 ilmestynyt ”Mitä on olla FAN?” -artikkeli, jossa lehden toimittaja neuvoi lukijoita ihailijakerhoihin liittymisessä ja oman kerhon perustamisessa.³⁶⁷ Vastaavanlaista käytännön tietoutta rakensivat lehdissä julkaistut koti- ja ulkomaisten fan clubien osoitteet sekä ulkomaisia tähtiä ihailevien lukijoiden käyttöön tarkoitettua valmiiksi käännettyä kuvapyyntöpohjia³⁶⁸. Usein fanikulttuurin rakentumisen kannalta olennaisin käytännön tietous välittyi kuitenkin ”rivien välistä”, ilman että sitä edes etsittiin tai omaksuttiin erityisen tietoisesti. Toisin sanoen lehtien tapa kuvata populaarimusiikin faniyleisöjä – oli se sitten todenmukainen tai ei – vaikutti väistämättä suomalaisten nuorten käsityksiin siitä, mitä oli olla musiikkifani ja millaisiin käytännöihin omaa ihailua tuotiin julki.

Tyyliä ja informaatioisällöissä tapahtuneen murroksen ohella musiikkilehdistön ja musiikkilehtien lukemisen saralla tapahtui myös toinen

364 *Suosikki* 10/1965, 2–3.

365 EJ 650.

366 Ks. myös Mäkelä 2002, 132; Nikunen 2005, 90–93.

367 *Ajan Sävel* 13/1962, 3, 13.

368 *Iskelmä* 6/1964, 4–5; *Suosikki* 6/1963, 38–39.

huomattava muutos. Tämä muutos oli kuvamateriaalin merkityksen kasvu. Lehti- ja muistitietoineiston perusteella erilaisten ihailijakuvien ja lehtileikkeiden keräily oli varsinkin 1950- ja 1960-luvuilla ja erityisesti tyttöjen keskuudessa yksi keskeisimmistä faniuden käytännöistä.³⁶⁹ Muistelukirjoituksista keräilyharrastuksen osalta nousevat esiin etenkin Beatles-fanien kertomukset, joihin myös seuraavat kuvaukset kuuluvat:

Kaikki mahdollinen Beatles-materiaali piti saada kokoon. Leikkasin lehdistä kuvat, artikkelit, jutut jne. ja liimasin uskollisesti edelleenkin taiteellisesti vihkoihin. Nyt noin 20-30 vuotta myöhemmin niitä tarkastellessani ja laskiessani, kuvia oli kertynyt yli 700 kolmeen suureen vihkoon. [Nainen, s. 1947]³⁷⁰

Tutkiskelemme Suosikin sivuja ja lueskelemme suosikeistamme. Meillä on paksuja vahakantisia vihkoja, joihin liimailemme kuvia näistä [The Beatlesin] pojista ja piirtelemme sydämen kuvia väliin. [...] Keräsimme kaikista viikkolehdistä Beatlesista kertovia artikkeleita ja heidän kuviaan. [Nainen, s. 1951]³⁷¹

Kuvankeräilyn merkitys ja kaupallinen potentiaali ei jäänyt musiikki-lehdistöltä huomaamatta, ja erilaisista ihailijakuvista tuli pian keskeinen osa niiden sisältöä. Selkeimmin tämä näkyi *Suosikissa*, jonka välissä alettiin – *Playboyn* esimerkin innoittamana – julkaista useamman sivun kokoisia julisteita pelkkien yhdelle sivulle mahtuvien ihailijakuvien sijaan. Joulukuussa 1963 lehti julkaisi ensimmäisen ”lakanansa” eli 118 senttiä korkean jättijulisteensa.³⁷² Pian tämän jälkeen *Suosikin* toimitus julisti lennokkaaseen tyyliinsä, että ”32 sivuinen yllätys on myyvin idea sitten paperin keksimisen.”³⁷³ Ihailijakuvien arvo oli pantu viimeistään *Suosikin* julisteiden myötä merkille myös muissa musiikkilehdissä. Muut julkaisut eivät kyenneet vastaamaan kilpailijansa asettamaan haasteeseen, mutta nekin ylsivät parhaimmillaan melkoiseen kekseliäisyyteen ihailijakuviensa suhteen. *Iskelmä* esimerkiksi julkaisi kesällä 1964 ”maailman pienimmän” ihailijakuvan: ”vasemman käden nimettömän sormen kynnelle” lakattavan

369 Poikien kuvankeräilystä, ks. esim. FMT 93.

370 EJ 349.

371 EJ 241.

372 af Enehjelm 2008, 135–137.

373 *Suosikki* 2/1964, 18.

Beatles-piirroksen,³⁷⁴ joka ilmeisesti toimi puolihumoristisena vastineena *Suosikin* ”maailman suurimmille” julisteille.

Lehtien lisäksi ihailijakuvia oli mahdollista saada kirjeitse artistien ja levy-yhtiöiden kautta. Jäsenet saivat kuvia myös ihailijakerhojen kautta. Lukuisat fanit kääntyivät asiassa idolien ja näitä edustavien yhtiöiden puoleen, mikä näkyi suosituimpien artistien kohdalla todellisena kirjetulvana ja kuvälähetysten viivästymisenä. 1960-luvun vaihteen suursuosikki Lasse Liemola esimerkiksi kertoi *Ajan Sävelessä*, että hän sai päivittäin 10–80 kirjettä.³⁷⁵ Suuri osa tuolloisista ihailijakirjeistä piti sisällään kuvapyynnön,³⁷⁶ ja Liemola totesikin, että hänellä oli siskoltaan saamastaan avusta huolimatta kontollaan ”noin parituhatta” lähettämätöntä kuvapyyntövastausta.³⁷⁷ Kirjeiden lukumäärät tosin saattavat olla niin Liemolan kuin muidenkin idolien kohdalla hieman yläkanttiin mitoitettuja, sillä ihailijapostin määrän esittely oli tutkimusajanjakson lehdissä tyypillinen tapa alleviivata ja vaalia muusikoiden suosiota.

Kaiken kaikkiaan kuvapyyntöjen tulva oli kuitenkin ilmeinen, ja kesällä 1960 *Iskelmässä* ilmoitettiin, että aiemmin ilmaiset valokuvat tulisivat muuttumaan kotimaisten äänilevytuottajien päätöksellä maksullisiksi marraskuun puolivälistä alkaen. Kuvien hinnaksi kerrottiin 50 markkaa³⁷⁸ kappale, sisältäen postikulut. Syyksi ilmoitettiin kuvien postittamisesta aiheutuva vaiva ja kustannukset sekä se, että ”useat nuoret” olivat lehden mukaan käyttäneet järjestelyä hyväkseen myymällä kuvia eteenpäin.³⁷⁹ Lisäksi on hyvin mahdollista, että päätöstä edisti kuvankeräilyinnostuksen luoma markkinarako. Joka tapauksessa monet fanit katsoivat levy-yhtiöiden kautta tilattavat ihailijakuvat vaivannäön ja hintansa arvoisiksi myös tämän jälkeen, mihin epäilemättä vaikutti se, että kuvia koristi yleensä tähden nimikirjoitus.

374 *Iskelmä* 6/1964, 28–29.

375 Liemolasta, ks. *Ajan Sävel* 29/1960, 13.

376 Tuula Ikäheimon ihailijakirjeet; Matti Oilingin ihailijakirjeet; *Ajan Sävel* 22/1958, 8–11; *Suosikki* 10/1965, 4–7.

377 *Ajan Sävel* 38/1960, 12.

378 Kyseessä ovat vuoden 1963 rahauudistusta edeltäneet ”vanhat markat”. Uudistuksessa otettiin käyttöön ”uusi markka” eli niin kutsuttu ”nykymarkka”, joka vastasi sataa vanhaa markkaa (ja yksi vanha markka vastaavasti yhtä uutta penniä).

379 *Iskelmä* 7/1960, 26.

Fanitietouden, ihailijakuvien ja perinteisemmän musiikkijournalismin tarjoamien tiedollisten ja materiaalisten puitteiden ohella musiikkilehdet avasivat faniyhteisöille myös keskinäisen vuorovaikutuksen väylän. Erilaisten kirje- ja fanipalstojen kautta fanit pystyivät tuomaan omaa ihailuaan julki ja liittämään näin itsensä osaksi laajempaa fani-ilmiötä. Julkaistavien kirjeiden määrä tosin oli rajoitettu ja todellinen vuorovaikutus hyvin katkonaista, mutta fanikulttuurin kollektiivisen ulottuvuuden kannalta todellista yhteydenpitoa tärkeämpää olikin todennäköisesti tunne siitä, että fanit saattoivat tavoittaa toisensa myös kansallisella tasolla, yli välittömän sosiaalisen ympäristön rajojen. Lisäksi kirjepalstat toimivat eri idoleita ihailevien fanien keskinäisten välienselvittelyjen ja arvovaltakamppailujen areenana (ks. alaluku 4.2). Joskus lehdet tarjosivat faneille mahdollisuuden olla yhteydessä myös idoleihinsa: *Ajan Sävel* julkaisi vuosina 1960–61 Lasse Liemolan ihailijoille tarkoitettua *Lassen postia*-palstaa ja *Iskelmällä* oli oma *Ihailijapostia*-palstansa, jolla kotimaiset artistit vastasivat faniensa kysymyksiin.

1960-luvun alussa kaupallisten musiikkilehtien rinnalle muodostui myös pienimuotoinen fanzinejen eli fanien itse tuottamien julkaisujen verkosto. Ihailijakerhobuumi oli 1960-luvulla kuumimmillaan ja erilaiset kerholehdet ja tiedotuslehtiset kuuluivat monien pientenkin fan clubien toimintaan. *Iskelmän* fanipalstasta vastaava Pekka Laitala listasi keväällä 1964 suomalaisia ihailijakerhoja ja kirjasi samalla ylös tietoja kerhojulkaisujen säännöllisyydestä. Lehden toimitus oli saanut tutustua kahdestakymmenestäyhdeksästä musiikkiartistille tai yhtyeelle omistetusta kerhosta yhdentoista toimintaan. Näistä kerhoista kolme oli luokiteltu A-luokkaan, mikä tarkoitti muun muassa sitä, että niiden kerholehdet ja kuukausitiedonannot ilmestyivät ”säännöllisin väliajoin”. Loput kahdeksan fan clubia kuuluivat B-luokkaan, jonka edustajien ”kerhopaperit” ilmestyivät epäsäännöllisesti.³⁸⁰ Näiden tietojen valossa kerholehtitoiminta vaikuttaa vielä melko vaatimattomalta ja järjestäytymättömältä, mutta kahta vuotta myöhemmin suoritettussa listauksessa tilanne oli jo selvästi kohentunut. Kesän 1966 luetteloon Laitala oli listannut 28 A-luokkaan ja 23 B-luokkaan kuuluvaa kerhoa. Levikin näkökulmasta tämä tarkoitti sitä, että säännöllisesti ilmestyvien kerholehtien ja -tiedonantojen piirissä oli *Iskelmän* listauksen perusteella kaikkiaan 6230 kerholaista.

380 *Iskelmä* 5/1964, 6–7.



Epäsäännöllisemmin ilmestyvien julkaisujen piirissä heitä oli 1415.³⁸¹ Lukuihin on kuitenkin suhtauduttava pienellä varauksella, sillä kerhojen luokittelu ja jäsenmäärätiedot vaikuttavat melko suurpiirteisiltä.

Ulkoasultaan fanilehtiä ja -julkaisuja oli hyvin monenlaisia. Yksinkertaisimmat olivat vaatimattomia tiedotuslehtisiä ja -kirjeitä, näyttävimmät hyvälle paperille painettuja, ammattimaisesti taitettuja ja siististi nidottuja kuvalehtiä. Kansalliskirjaston Kansalliskokoelmaan arkistoitujen yksittäisten numeroiden perusteella painettu kerholehti oli ainakin Ann Christinen, The Renegadesin, Johnnyn, Dannyn, Robinin, Kirkan ja Kristianin fan clubeilla. Erityisen viimeistelty kerhojulkaisu oli Danny Fan Clubilla. Sen lehti ei kuitenkaan ollut puhdas fanijulkaisu, sillä ainakin vuoden 1970 ensimmäisen *Superlehd*en teosta vastasivat ihailijakerholaisten ohella myös Dannyn johtama D-Tuotanto ja lehtikuvaaja Olavi Kaskisuo. Sisällöiltään painetut fanilehdet olivat melko samantyyppisiä: ne koostuivat muun muassa idolia koskevista kirjoituksista, kysymyspals-toista, valokuvista, kappaleiden sanoituksista, keikkakuvauksista, fanien kirjoittamista runoista sekä ihailijakerhotoimintaan liittyvistä uutisista.³⁸²

Uudentyyppisen musiikkilehdistön nousu, lehtien sisällöllinen kehitys ja fanzinekulttuurin synty ilmentävät monilla tavoin suomalaisen mediakulttuurin murrosta ja angloamerikanisoitumista. Ne olivat kuitenkin merkki myös syvällisemmästä musiikkikulttuurin ja -markkinoiden muutosprosessista. Tämän prosessin ytimessä oli kulutuksellisten ja tuotannollisten painopisteiden siirtymä. Lehtien sisältöjen ja lukijoiden kokemusten perusteella vaikuttaa selvältä, että musiikkiteollisuuden ja -lehdistön fokus, samoin kuin nuoren yleisön kulutuspreferenssit, alkoivat kohdistua entistä enemmän yksittäisiä kappaleita tai levyjä laajempaan kulttuuriseen kokonaisuuteen – tähteen. Iskelmätähteyttä tutkinut Marko Aho on erotellut erilaisia osatekijöitä, joista tähti kulttuurisena konstruktiona rakentuu. Näihin ”aspekteihin” kuuluvat Ahon mukaan ensinnäkin yksityishenkilö, joka pitää sisällään tähden ei-julkisen ulottuvuuden. Toiseksi tähteyden aspekteihin kuuluu artisti, joka kattaa musiikintekijän

381 *Iskelmä* 6/1966, 4–5.

382 *Ei enää* 3–4/1967; *Johnny fan club* syksy/1967; *Kirka – Villi viihdyttäjät* 2/1970; [*Kristian Fan Clubin nimeämätön lehti*] 2/1971; *Robinlainen* 2/1969; *Superlehti* 1/1970; *Superlehti* 2–3/1970; *The Ann Cristine [sic] Fan Clubin Tiedotuslehti* 1/1963; *The Renegades Fan Club Magazine* 1965; *Tuulen tuomaa* 2/1967.

”julkisen musiikillisen panoksen”. Lisäksi Aho nostaa esiin artistiuuden ja tähteyden välistä rajaa määrittävän kuuluisuuden aspektin, joka pitää sisällään sekä tähteä yksityishenkilönä kuvaavat julkiset representaatiot että kuuluisuuteen itsessään kohdistuvat kuvaukset ja menestyksen merkkien esittelyn.³⁸³ Näistä aspekteista tutkimusajanjaksolla painoarvoaan alkoivat lisätä juuri kuuluisuuden eri muodot, joiden roolin korostuminen näkyi selkeänä niin tuotannon kuin kulutuksenkin tasolla.

Oman lisänsä markkinoiden painopisteiden muutokseen toivat erilaiset fanituotteet. Musiikkilehtien mainosten perusteella erilaisia ihailijatuotteita alkoi ilmestyä markkinoille jo 1960-luvun alussa, tosin ainakin postimyynnin osalta oheistuotemarkkinat näyttävät päässeen vauhtiin toden teolla vasta 1970-luvun puolivälissä. Yhdysvalloissa Elviksen ympärille oli muodostunut mittava oheistuotetarjonta jo 1950-luvun puolivälissä,³⁸⁴ mutta Suomessa fanituotemarkkinoiden synnylle avasi tietä ennen kaikkea The Beatles. Yhtyeen läpimurron seurauksena suomalaisnuorille ryhdyttiin kaupittelemaan muun muassa Beatles-rannekoruja, Beatles-purukumia, Beatles-paitoja ja Beatles-hameita.³⁸⁵ Pienemmässä määrin oheistuotemarkkinoista pääsivät osallisiksi myös muut ajan musiikkitähdet. *Suosikissa* esimerkiksi mainostettiin keväällä 1962 lehden nimikkopurukumia, jonka pakkauksesta saattoi saada vaikkapa Eino Grönin, Eila Pienimäen tai Louis Armstrongin kuvan.³⁸⁶ Samaisena syksynä markkinoille ilmestyi Marion Rungin euroviisukappaleen mukaan nimetty Tipitii-purukumi, jonka keräilysarjaan kerrottiin kuuluvan ”60 viimeisimmän suosikkilaulun sanat, 20 niistä varustettu esittäjäin kuvilla”.³⁸⁷ 1960-luvun puolivälissä *Iskelmä* kertoi paperikaupoissa myytävistä, muusikoiden nimikirjoituksia sisältävistä siirtokuva-arkeista. ”[N]äitä täysin aidon näköisiä nimikirjoituksia voi siirtää jopa ihollekin”, lehdessä todettiin.³⁸⁸ Kauppojen ja postimyynnin lisäksi erilaisia ihailijatuotteita – kuten rintamerkkejä, fanikoruja sekä fan club -paitoja tai niiden kaavoja – oli mahdollista saada koti- ja ulkomaisten fanikerhojen kautta.³⁸⁹

383 Aho 2003b, 49–54.

384 Doss 1999, 42–44.

385 Beatles-tuotteista, ks. *Suosikki* 1/1965, 71; *Suosikki* 4/1965, 110; Nyman 1999, 68–69; Vienonen & Lähteenmäki 2009, 73. Vrt. Mäkelä 2002, 136–137.

386 *Suosikki* 4/1962, 29.

387 *Suosikki* 9/1962, 2.

388 *Iskelmä* 2/1966, 36–37.

389 Esim. *Ajan Sävel* 50/1960, 16; *Iskelmä* 5/1960, 30–33; *Iskelmä* 6/1961, 14–15;



Omanlaistaan fanituotemarkkinointia olivat myös muusikkoja esittävät paperinuket. Niitä julkaistiin ainakin *Apu*-lehdessä, jonka sivuille muotitoimittaja Rauni Palonen piirsi vuodesta 1968 alkaen nuorison ja erityisesti tyttöjen suosimia tähtiä sekä heidän vaatekertojaan. Suuren suosion saavuttamiin paperinukkeihin päätyivät 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa muun muassa Kristina Hautala, Danny, Katri Helena, Johnny, Carola, Tapani Kansa, Kirka, Fredi, Laila Kinnunen, Markku Aro, Robin, Marion Rung, Kristian, Jukka Kuoppamäki ja Sammy Babitzin.³⁹⁰ Paperinukkejen myötä musiikkifanius sekoittui myös lasten ja nuorten leikkeihin. Leikin ja faniuden limittyminen käy ilmi esimerkiksi seuraavasta muistelukirjoituksesta:

Siihen aikaan APU-lehti - vai oliko kuitenkin jokin muu lehti - riensi nuorten tyttöjen avuksi ja julkaisi paperinukkeja artisteista. Minä tietenkin sen ostamaan (se oli sen ajan mittakaavassa valtavan iso ja maaseudun olosuhteissa vaivalloinenkin hankinta) ja voi miten oli mukava mielikuvitella ja ”leikkiä” tuolla [Kristiania esittävällä] paperinukella - vaikka mitä. [Nainen, s. 1957]³⁹¹

Erilaisten oheis- ja fanituotteiden ilmestyminen musiikkimarkkinoille ilmentää konkreettisella tavalla sitä voimakasta kasvua, joka populaarimusiikin tähti-ilmiötä 1960-luvun vaihteesta alkaen kohtasi: oheistuotteiden markkinoille tulo oli sekä tähtikulttuurin voimistumisen seuraus että tämän prosessin olennainen voimavara. Aho paikantaakin oheistuotteet erilaisten mediarepresentaatioiden tavoin osaksi tähteyden kuuluisuusaspektia.³⁹²

Kuten todettua, voidaan tässä alaluvussa käsiteltyjä murroksia – musiikkijournalismin tähtikeskeisyyden lisääntymistä ja oheistuotemarkkinoiden syntyä – pitää merkinä musiikkimarkkinoiden painopisteen muutoksesta. Toisaalta näitä murroksia voidaan tulkita myös populaarimusiikkia itseään kohdanneena kulttuurisena muutoksena ja erityisesti musiikin eri ilmenemismuotojen keskinäisten suhteiden vaihteluna.

Iskelmä 1/1963, 40; *Iskelmä* 11/1966, 6; *Iskelmä* 5/1967, 25–28; *Suosikki* 8/1967, 4; *Eldorado. Ihailijaposti*, 8.10.1993.

390 Palonen & Vekeli & Dillemuth 2008, 9–10, 176.

391 FMT sähköpostivastaus 3.

392 Aho 2003b, 53.

Varsinkin 1960-luvulla populaarimusiikin äänellinen ulottuvuus – musiikki kuunneltuna ja kuultuna – alkoi saada nuorison kokemusmaailmassa rinnalleen aiempaa selvemmin myös muunlaisia ilmenemismuotoja. Musiikki oli nyt entistä useammin läsnä nuorten arjessa myös esimerkiksi tekstin, kuvan, fanitietouden, fanipuheen ja fanituotteiden muodossa. Tällä muutoksella oli puolestaan perustavanlaatuinen merkitys populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen kannalta. Sillä siinä missä soivan populaarimusiikin tarjonta oli suomalaisessa mediassa pitkään melko vähäistä, saattoivat musiikin ei-äänelliset ulottuvuudet täyttää sen jättämät ”hiljaiset kohdat” ja luoda näin jatkuvuutta ja kasvuvoimaa fanikulttuurille.

2.4 MUSIIKKINKULUTUKSEN KÄYTÄNNÖT JA MUUTTUVA NUORUUS

Yllä käsitellyn valossa on perusteltua sanoa, etteivät suomalaisen mediamaiseman tarjoamat lähtökohdat olleet vielä 1950- ja 1960-luvulla erityisen suotuisat nuorten aktiiviselle tai fanikulttuuriselle populaarimusiikin kulutukselle. Itse asiassa tilanne oli jopa päinvastainen: täkäläistä populaarimusiikkikulttuuria leimasi monin paikoin niukkuus. Mahdollisuudet populaarimusiikin ja varsinkin nuorisomusiikin kuunteluun olivat hyvin rajoitetut erityisesti 1960-luvun puoliväliin saakka ja ratkaisevasti ne parantuivat vasta 1970-luvun alussa. Tässä suhteessa 1950- ja 1960-lukujen suomalaista musiikkimaisemaa voidaan kuvata myös mediatutkija John Ellisin tunnetuksi tekemällä ”niukkuuden aikakauden” (*the era of scarcity*) käsitteellä, jota suomalaisessa kontekstissa on soveltanut muun muassa mediahistorioitsija Jukka Kortti.³⁹³ Ellis ja Kortti viittaavat käsitteellä erityisesti television alkuvaiheen ohjelma- ja kanavatarjonnan niukkuuteen, mutta kuten tässä luvussa on käynyt ilmi, vaikuttivat samankaltaiset rajoitteet myös moniin musiikkimedian (johon tv:kin toki osaltaan kuului) sisältöihin.

Niukkuuden kokemus ei kuitenkaan läpäissyt nuoria musiikkinkuluttajia tai edes faniyleisöä itsestään selvästi tai läpikotaisin. Toisille radion

393 Ks. Ellis 2000, 38; Kortti 2007, 16, 23.



tarjoama musiikkiohjelmisto riitti ”mainiosti”³⁹⁴. Tästä päivästä käsin tarkasteltuna unohtuukin helposti, että nykyisen runsauden kulttuurin mittapuulla vähäiseltä vaikuttava musiikkitarjonta näyttäytyi tuolloisille nuorille – ja suhteessa aiempien vuosikymmenten vertailukohtiin – usein parempana kuin koskaan. Tästä johtuen myös osa 1900-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa tuotettuihin muistelukirjoituksiin sisältyvistä niukkuuden kokemusten kuvauksista saattaa olla kirjoitusajankohtaan kohdistuvan tiedostamattoman vertailun maustamaa. Tämä ei kuitenkaan tee tyhjäksi sitä, että muistelukerronnassa kuvatut kulutuksen käytännöt ja aikalaislähteet osoittavat niukkuuden kokemuksen todella olleen läsnä varsinkin lukuisten fanien arjessa. Heidän näkökulmastaan musiikkitarjonta saattoi kyllä olla parantunut, mutta se ei edelleenkään vastannut määrältään, saavutettavuudeltaan tai laadultaan faniuden luomia tarpeita ja toiveita.

Niukkuutta ei myöskään pidä tulkita vain suhteessa nuorten kokemusmaailmaan, vaan myös siihen perustaan, jonka tšekäläinen musiikkimaisema tarjosi fanikulttuurin rakentumiselle: suomalaisen musiikkikulttuurin tarjoamat puitteet olivat erityisesti vielä ennen 1970-lukua varsin vaatimattomat suhteessa niiden varaan muodostuneen fani-ilmiön laajuuteen. Tämä epäsuhta oli kuitenkin ylitettävissä erilaisten luovien ja intensiivisten kuluttamisen käytäntöjen kautta. Levyjen yhteisöllinen ja toistuva kuuntelu, populaarimusiikin vähäisen radiosoiton intensiivinen seuraaminen, musiikin tallentaminen, täydentävän musiikkitarjonnan etsiminen vaihtoehtoisista medialähteistä ja kirjastojen tarjoamat kuuntelumahdollisuudet ovat tästä hyviä esimerkkejä. Oma osansa niukkuuden peittoamisessa oli myös nuorison omilla soitto- ja lauluharrastuksilla. Niiden kautta idolien musiikki irtautui median rajoitteista ja alkuperäisistä esityskonteksteistaan ja alkoi elää omaa elämäänsä nuorten arkiympäristöissä. Soittaminen, laulaminen ja niihin liittyvä jäljittely oli lisäksi itsessään tärkeä faniuden muoto.

Fanikulttuurin kasvuvoiman ja niukkuuden luomien rajoitteiden ylitämisen kannalta ratkaisevin käänne oli kuitenkin musiikkimarkkinoita ja musiikkia kulttuurisena ilmiönä kohdannut perustavanlaatuinen murros. Tähtien roolin kasvu ja musiikkikulttuurin ei-äänellisten ulottuvuuksien voimistuminen toivat soivan musiikin rinnalle moninaisen kirjon mediasisältöjä ja tuotteita, jotka kykenivät säilyttämään populaarimusiikki- ja

394 EJ 254.

fanikulttuurien elinvoimaisuuden, kiehtovuuden ja ajankohtaisuuden myös silloin, kun niiden perustana toimivaa musiikkia ei ollut kuultavissa. Tässä suhteessa voidaan jopa sanoa, että uudentyypisen musiikkilehdistön ja oheistuotemarkkinoiden synty muodostivat viimeisen puuttuvan lenkin niissä perusteissa, joiden varaan laajamittainen fanikulttuuri lopulta rakentui.

Toisaalta tutkimusajanjakson fanikulttuurista ilmapiiriä leimannutta niukkuutta voidaan tulkita rajoitteen tai hidasteen lisäksi myös käänteisellä tavalla: fanikulttuuria rakentavana ja faniuden kokemuksia vahvistavana tekijänä. Tämä rinnakkainen tulkinta on perusteltavissa ainakin kahdelta kannalta. Ensinnäkin muistitietoaineistoista käy selkeästi ilmi, että niukkuuden kokemus lisäsi mieluisan musiikin kuulemiseen ja oman suosikkiartistin levyjen hankkimiseen liittyvää innostuksen tunnetta. Voimakas positiivinen tunnekokemus oli puolestaan omiaan sekä edistämään uusien faniuksien syntyä että vahvistamaan jo muodostuneita fanisuhteita. Toiseksi niukkuus ja pyrkimykset sen sivuuttamiseksi tuottivat ja ylläpitivät monenlaisia kuluttamisen tapoja, joista useat ovat sittemmin vakiintuneet tärkeäksi osaksi populaarimusiikin fanikulttuuria. Tällaisia ovat esimerkiksi yhteisöllinen ja jakamiseen perustuva kulutus sekä mediateollisuuden kontrollin kiertäminen eri muodoissaan.

Musiikki- ja mediafaniuden myöhempien vaiheiden kannalta mielenkiintoista on myös fanien osallistuminen kulutuksen kohteena olevan ilmiön tuotantoon ja edelleen työstämiseen.³⁹⁵ Niukkuuden edistämistä faniuden muodoista tämäntyyppisen ”tuottaja-kuluttajuuden” piirteitä liittyi esimerkiksi fanilehtiin, ihailijakerhotuotteisiin, coverointiin ja itse äänitettyihin kokoelmanauhoihin. Myös musiikkilehtiin lähetettyjä lukijakirjeitä voidaan pitää osana tätä ilmiötä. Niiden sisältämä informaatio oli tärkeä osa lehtien sisältöä, minkä lisäksi fanit pyrkivät vaikuttamaan kirjeiden avulla varsinaisiin toimituksellisiin sisältöihin. Tuotannon ja kulutuksen rajan hämärtyminen tuo varhaisen musiikkifaniuden lähelle sitä, mihin fani- ja mediatutkimuksen piirissä on sittemmin viitattu ”osallistuvana” tai ”osallistavana” kulttuurina (*participatory culture*). Osallistuvasta kulttuurista on kirjoittanut muun muassa Henry Jenkins. Hän viittaa käsitteellä mediakulttuuriin, jossa jako tuotantoon ja kulutukseen on heikentynyt. Tuottaja–kuluttaja-dikotomiaa rikkovat

395 Vrt. esim. Taalas & Hirsjärvi 2008, 203.



tässä kulttuurissa muun muassa mediateollisuuden ja yleisön kasvava vuorovaikutus sekä yleisön osallistuminen mediasisältöjen luomiseen.³⁹⁶ Viime vuosien tutkimuksessa osallistuva kulttuuri on yhdistetty usein digitaaliseen mediakulttuuriin,³⁹⁷ mutta musiikkifaniuden varhaisten vaiheiden tarkastelu osoittaa, että ilmiön juuret ovat huomattavasti syvemmällä mediakulutuksen ja fanikulttuurien historiassa.

Faniuden musiikillisten, materiaalisten ja mediakulttuuristen puitteiden tarkastelu tuo esiin myös sen, miten voimakkaasti populaarimusiikin fanikulttuurin kasvu oli sidoksissa sotienjälkeiseen modernisaatioprosessiin ja sen nuoruudessa aiheuttamiin muutoksiin. Tämä sidos välittyy etenkin muistitietoaineistoista, joissa nuoruuden modernisoitumisen ulottuvuudet ilmenevät sekä eksplisiittisesti että kuvattujen olosuhteiden ja käytäntöjen kautta heijastuvina. Hyvä esimerkki ilmiöiden välisistä kytköksistä on nuorten vapaa-ajan lisääntymisen ja populaarimusiikin kulutuksen välinen yhteys. 1950- ja 1960-luvun nuorilla alkoi olla entistä enemmän koulu- ja kotitöistä vapaata aikaa, ja etenkin ahtaissa kaupunkiasunnoissa elävät nuoret päätyivät viettämään sitä usein kodin piiriin ulkopuolelle.³⁹⁸ Nämä muutokset tarjosivat populaarimusiikin markkinoinnille ja kulutukselle aiempaa paremmat mahdollisuudet esimerkiksi kahvila- ja tanssilavakulttuurin suunnalla. Nuorten vapaa-ajan lisääntymiseen liittyi myös toinen nuoruutta koskettanut muutos: 1950- ja 1960-luvuilta alkaen tapahtunut nuorison eriytyminen omaksi markkinoinnin kohderyhmäkseen ja hiljalleen myös erilliseksi kuluttajaryhmäkseen.³⁹⁹ Tämän kehityksen taustalla oleva usko nuorison kaupalliseen potentiaaliin oli tärkeä edellytys sekä nuorisomusiikkimarkkinoiden muotoutumiselle että nuorille suunnatun musiikkilehdistön synnylle.

Nuorten painoarvon kasvua yleisö- ja kuluttajaryhmänä kuvaa erinomaisesti se, että jopa Yleisradion kaltaisen vahvan yhteiskunnalliskulttuurisen auktoriteetin oli tiukasta valistuslinjastaan huolimatta lopulta tehtävä ohjelmapolitiittisia myönnytyksiä nuorison musiikkimaun eduksi.

396 Jenkins 2006, 3; Jenkins 1992, 45–46. Ks. myös Delwiche & Henderson Jacobs 2013.

397 Ks. Delwiche & Henderson Jacobs 2013.

398 Vapaa-ajan viettämisestä kodin ulkopuolella, ks. Malinen 2013, 36.

399 Nuorisosta kohde- ja kuluttajaryhmänä, ks. esim. Heinonen ym. 2005, 59; Heinonen 2003, 113–114.

Tässä suhteessa Suomi asettui osaksi laajempaa, merirosvoradioiden luoman kilpailun vauhdittamaa mediakulttuurista murrosta, joka ravisteli yleisradiopohjaista radiopolitiikkaa ympäri Eurooppaa. Esimerkiksi Ruotsissa Sveriges Radio reagoi Radio Nordin luomaan kilpailuun aloittamalla Sävelradion kaltaisen Melodiradion lähetykset vain kaksi kuukautta merirosvoradion aloittamisen jälkeen. Myös Iso-Britanniassa käytiin läpi vastaavanlainen prosessi, kun kesällä 1967 voimaan astunut asetus lopetti piraattiradioiden toiminnan ja sai BBC:n uudistamaan ohjelmistoaan ja kanavajakoaan tuntuvasti populaarimusiikin eduksi.⁴⁰⁰ ”Beatmaniaa” tutkinut André Millard on todennut, että 1960-luvun fanikulttuuri osoitti näkyvällä tavalla sodanjälkeisen nuorison kulutus-kulttuurisen valtapotentiaalin.⁴⁰¹ Millard viittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea The Beatlesin ympärille syntyneeseen fani-ilmiöön, mutta ajatus on kytkettävissä 1960-luvun nuorten kulttuuriseen asemaan myös laajemmin. Nuoria ei enää voinut ohittaa pelkällä olankohautuksella tai paheksuvalla katseella.

Musiikkifaniuden läpimurto ja populaarimusiikin fanikulttuurin rakentuminen olivat riippuvaisia myös Yhdysvalloista ja Britanniasta peräisin olevien nuorisokulttuuristen vaikutteiden lisääntymisestä. Käsitteet faniuden merkityksistä ja käytännöistä välittyivät Suomeen suurelta osin angloamerikkalaisten tiedotusvälineiden fani-ilmiöitä käsittelevien kuvausten kautta. Pienempi mutta tärkeä rooli oli Ruotsilla, mistä monet amerikkalaiset ja brittiläiset populaarikulttuurin ilmiöt välittyivät astetta perifeerisempään Suomeen. Angloamerikkalaisten vaikutteiden merkitys näkyi suomalaisen populaarimusiikkikulttuurin ja musiikkimedian muutoksessa kautta linjan vahvana, oli kyse sitten tähtikeskeisen musiikkijournalismin vahvistumisesta, kotimaisen rocklehdistön synnystä, levyformaattien kehityksestä⁴⁰² tai vaikkapa vain yksittäisistä tv-ohjelmista.

Myös nuorten arjen teknologisoituminen ja medioituminen nousivat aineistoista esiin fanikulttuurin muotoutumista pohjustaneena modernisoituvan nuoruuden ulottuvuutena. Suomalaiset kodit ja maatilan työtehtävät alkoivat koneistua 1950-luvulla, jolloin muun muassa jääkaappeja, pesukoneita ja lypsykoneita ilmestyi yhä useampaan

400 Kempainen 2011, 78–80, 83–84.

401 Millard 2012, 191.

402 Ks. Millard 2012, 181; Muikku 2001, 140.

talouteen.⁴⁰³ Vaikka teknologisoituminen lähti liikkeelle koti- ja maatalouden työtaakkaa keventävistä laitteista, näkyi kehitys myös media- ja musiikkiteknologian saralla. Tärkeänä populaarimusiikin lähteenä toimineen television yleistyminen oli 1960-luvun mullistavimpia mediakulttuurisia ilmiöitä, ja kasetin läpimurron myötä nopeasti yleistynyt nauhuri oli Kilpiön ja Uimosen mukaan ”tyypillisin 1970-luvun alun kestokulutustavarahankinta”⁴⁰⁴. Transistoriteknologian myötä yhä useampi nuori sai käyttöönsä oman radion. Samaan aikaan mediateknologia ja musiikkimedia alkoivat kytkeytyä yhä kiinteämmäksi osaksi nuoruuden ympäristöjä myös kodin ulkopuolella. Tässä suhteessa jukeboksit olivat kehityksen etulinjassa, ja hieman myöhemmin samansuuntainen vaikutus oli uusilla matka- ja autoradioilla. Liikuteltavien radioiden ja kasettinauhurien ansiosta myös musiikinkuuntelun paikkasidonnaisuus alkoi vähentyä, kun nuoret saattoivat kuljettaa musiikin mukanaan lähestulkoon kaikkialle. Musiikista tuli näin yhä ”jokapaikkaisempaa”,⁴⁰⁵ kaikkialla läsnä olevaa.

Mediakulttuurin, teknologian ja faniuden välinen vuorovaikutus ei kuitenkaan ollut yksisuuntaista. Fanikulttuurin kasvu oli monessa suhteessa riippuvainen mediamaisemassa ja kulttuurisessa ilmapiirissä tapahtuneista muutoksista, mutta vaikutteet liikkuivat myös toiseen suuntaan. Tämä heijastui erityisesti nuorten mediankäytön ja arkisten mediaympäristöjen murroksissa. Niinpä tutkimusajanjaksolle oli nuorisokulttuurin medioitumisen ja teknologisoitumisen ohella ominaista myös median ja mediateknologian nuorisokulttuuristuminen. Laajemmassa mittakaavassa tämä muutos näkyi juuri radion, television ja aikakauslehdistön ”nuortuvina” sisältöinä, mutta se sai myös pienimuotoisempia heijastumia, kun jukeboksien ja kelanauhuriin kaltaiset yksittäiset teknologiset innovaatiot kiinnittyivät nuorisokulttuuriin ja alkoivat assosioitua nimenomaan nuorten kuluttajien mediaksi.

403 Koneistumisesta, ks. Häkkinen & Linnanmäki & Leino-Kaukiainen 2005, 70–71; Nevala-Nurmi 2013, 207–208; Pantzar 2000, 41–58.

404 Kilpiö & Uimonen 2010, 332.

405 Ks. Kilpiö & Uimonen 2010, 334–336.

3. Huolta ja huvittuneita katseita – median diskurssit fani-ilmiötä rakentamassa

Tässä luvussa tarkastelen sitä, millaisina musiikkifanit ja -fanius näytettyivät aikansa mediajulkisuudessa. Tarkasteluni keskittyy musiikki-lehtiin ja niiden keskeisimpiin faniutta koskeviin diskursseihin, mutta paikoitellen vertaan kyseisten lehtien sisältöjä myös muihin media-aineistoihin. Näin esiin nousseita diskursseja on mahdollista suhteuttaa laajempaan mediamaisemaan ja sen faniudesta tarjoamiin mielikuviin. Luvun ydinkysymyksiin kuuluu ensinnäkin se, millaista kuvaa ja käsitystä mediadiskurssit rakensivat fanikulttuurista. Toiseksi pohdin sitä, millaisia vaikutuksia näillä diskursiivisilla konstruktiolla on ollut fanikulttuurin rakenteisiin ja kehitykseen. Lisäksi tarkastelen diskurssien suhdetta faniuden arkitodellisuuteen. Tätä kautta fani-ilmiöön kohdistuneita mielikuvia on mahdollista tarkastella myös suhteessa niiden todenmukaisuuteen tai – kuten asian laita usein oli – stereotyyppisyyteen.

3.1 FANIUDEN SUKUPUOLITTUNUT KUVASTO

Naispuolisen faniuden diskurssi

1950- ja 1960-lukujen musiikkifaniutta koskevaa mediapuhetta tarkasteltaessa on helppo huomata, että sitä väritti vahva mielikuva faniuden ja naissukupuolen välisestä perustavanlaatuisesta kytköksestä. Tämä käsitys vaikutti merkittäväällä tavalla faniutta ympäröivään mediajulkisuuteen ja etenkin kotimaisten musiikkilehtien sisältöihin fani-ilmiön läpimurrosta lähtien. Musiikkifaniuden naispuolisuutta painottavan näkemyksen juurtumista edisti erityisesti 1960-luvun vaihteen nuorisoidoleita – kuten Elvistä, Paul Ankaa ja brittiläistä Tommy Steeleä – koskeva lehtikirjoittelu. Vaikka rock'n'roll-buumi sai suomalaisnuorten keskuudessa suhteellisen



vaimean vastaanoton, eivät tarinat buumin johtohahmoihin kuuluneen Elviksen hurjista esiintymisistä ja villiintyneistä ihailijattarista jääneet täkäläiseltä lehdistöltä huomiotta. *Ajan Sävel* esimerkiksi kuvaili ilmiötä vuonna 1957 seuraavasti:

21-vuotias keinuvakäyntinen rock-'n'-roll-laulaja ELVIS PRESLEY on tällä hetkellä miljoonien amerikkalaisten tyttöjen epäjumala. Hänellä ei ole kaunis ääni, mutta hänen soitossaan ja laulussaan on jotakin erikoista, joka saa tytöt hurmioon. [...] Joka kerta, kun Elvis Presley esiintyy julkisesti, on se todellinen tapaus. Aseistetut poliisit saavat tehdä kaikkensa, jotteivat tuhannet ihailijattaret hyökkäisi Elvisin kaulaan.⁴⁰⁶

Pian kävi selväksi, ettei tämäntyyppinen käyttäytyminen ollut ominaista yksistään Elviksen tai muiden amerikkalaisten tähtien ihailijoille. Samankaltaista villiintynyttä käytöstä olivat lehtien mukaan alkaneet aiheuttaa myös eurooppalaiset rock'n'roll-artistit. Eritoten nuoreen yleisöön näytti vetoavan Tommy Steele, jota monet pitivät eräänlaisena Elviksen eurooppalaisena vastineena. Kuten Elviksenkin kohdalla, olivat Steeleen liittyvän kirjoittelun keskiössä usein fanitytöt. Vuonna 1958 *Ajan Sävel* esimerkiksi kertoi Steelen joutuneen innokkaiden ihailijattariensa päällekkarkauksien kohteeksi. Sävyltään reportaasi toisti yllä siteeratun Elvis-kirjoituksen kaavaa: ”Myös ihailijattaret ovat tehneet Tommyn olon kuumaksi. Hänhän suorastaan pyörtyi kerran, kun tytöt hurmaantuneina piirittivät hänet, repivät hiuksia hänen päästään, vieläpä raastoivat paidankin hänen yltään.”⁴⁰⁷ Fanien käyttäytymisen liiallisuutta alleviivaavassa sävyssä kiteytyivätkin pitkälti ne sisällölliset ja tyyllilliset elementit, jotka vakiintuivat musiikkifaniutta koskevan kirjoittelun peruselementeiksi vuosiksi eteenpäin.

Viitteitä nuorten naisten hurmioituneesta käytöksestä alkoi välittyä yhä lähempää. *Ajan Sävel* kertoi keväällä 1958 ruotsalaistytöjen ”hullaantuneen” Ruotsin ”rock-kuninkaaseen” Little Gerhardiin niin perin pohjin, että he riensivät konserttien jälkeen suutelemaan tämän saappaita.⁴⁰⁸ Tommy Steeleä käsittelevässä artikkelissa puolestaan kerrottiin, että

406 *Ajan Sävel* 6/1957, 18–19.

407 *Ajan Sävel* 22/1958, 8–11.

408 *Ajan Sävel* 13/1958, 29.

”kaikkien tyttöjen Tommy” oli käynyt ”valloittamassa” ruotsalaisia tyttöjä jo kahteen otteeseen. Steelen ensimmäinen vierailu Tukholmassa oli lehden mukaan kerännyt paikalle ”valtavat joukot rockin harrastajia”. Tekstin yhteydessä julkaistu kuva tyttöjä aloillaan pitelevästä poliisiketjusta olisi voinut olla yhtä hyvin peräisin jostain yhdysvaltalaisesta tai brittiläisestä lehdestä, joissa ihailijajoukkojen tungeksimisesta oli tullut jo tuttu näky.⁴⁰⁹

Suomessa edettiin hieman rauhallisemmin, vaikka *Ajan Sävel* olikin havainnut ensimmäisiä merkkejä uudentyyppisen fani-ilmiön rantautumisesta jo keväällä 1957. Tuolloin nuoren yleisön suosion oli voittanut osakseen laulaja Kai Lind, jonka esiintymisestä lehti kertoi seuraavasti: ”Maaliskuun alussa pidettiin Messuhallissa hauskat tanssiaiset. Ainakin ne tyttöjen mielestä olivat hauskat, sillä silloin he saivat tutustua uuteen laulajanuorukaiseen, Kai Lindiin, johon ihastuivat niin, että osoittivat melkeinpä amerikkalaistyylistä intoa piirittäessään hänet.”⁴¹⁰ Varsinainen faniuden läpimurto tapahtui kuitenkin vasta vuonna 1959. Esimakua tulevasta saatiin kyseisen vuoden helmikuussa, jolloin Little Gerhard & his G-Men esiintyi Helsingin Kulttuuritalolla. *Musiikkiviestin* ”P-vo” oli tällä perusteella jo valmis julistamaan amerikkalaistyyllisen ihailijakulttuurin ja siihen liittyvän käyttäytymisen Suomeen rantautuneiksi. Kirjoitus viestii siitä, että kotimaiset toimittajat olivat omaksuneet fanityttöjen rieha-kaaseen käytökseen keskittyvän näkökulman myös suomalaisnuorten musiikkifaniutta koskevien kuvausten perustaksi:

Heti ensi tahdeista lähtien luulimme, että olimme Amerikassa kuuntelemassa esim. Elvis Presleyn konserttia. Ei voi sanoa, että meillä ainakaan tässä mielessä ollaan kehityksestä jäljessä, huudettiin aivan oikeissa paikoissa ja lopuksi haudattiin mikrofonit, televisiokamerat ja G-miehet lavalle tulvivan yleisömäärän alle. Ainoa, joka pelastui, oli Little Gerhard! Tosin hänkin menetti myöhemmin kaulaliinansa [...].⁴¹¹

Samantapaiseen johtopäätökseen tuli myös *Ajan Sävelen* ”-domino-” eli toimittaja Erkki Pälli, joka kirjoitti artikkelissaan Little-Gerhardin seuraavasta, elokuun alussa järjestetystä konsertista. Kirjoituksessaan Pälli totesi,

409 *Ajan Sävel* 22/1958, 8–11.

410 *Ajan Sävel* 8/1957, 38.

411 *Musiikkiviesti* 4/1959, 19.

että ”[n]yt on Suomessakin jo amerikkalaisten ja ruotsalaisten esikuvien mukaan ryhdytty kiljumaan ja huitomaan heti, kun joku rock’n’roll-sankari astuu esiintymislavalle, ja jos sankari on hieman kuuluisampi, kuten Gerhard, revitään tukkoja hiuksista ja ryömitään permannolla”. Samalla toimittaja osoitti paheksuntansa ilmiön yleistymistä kohtaan kysyen, oliko tämänkaltaisen käyttäytyminen ”oikein asiallista ja järkevää”. Omaan kysymykseensä hän vastasi lyhyesti: ”Tuskin.”⁴¹²

Fani-ilmiön lopullinen läpimurto Suomessa tapahtui reilut kaksi viikkoa Little-Gerhardin elokuisen konsertin jälkeen, Paul Ankan saavuttua Helsinkiin. Anka oli ensimmäinen Suomessa esiintynyt suuren luokan kansainvälinen poprähti ja hänen saamansa vastaanotto oli sen mukainen. Linnanmäen ulkonäyttämöllä järjestettyjen ennätys suurten konserttien lisäksi Anka-fanit ympäröivät idoliaan myös muualla. Monet heistä olivat tähteä vastassa jo lentokentällä, ja hänen hotellinsa ympärillä parveili innokas fanien joukko.⁴¹³ Tuolloisista musiikkilehdistä *Musiikkiviesti* kirjoitti vierailusta sivun mittaisen jutun, jossa kerrottiin muun muassa Ankan pukuhuoneeseen ikkunan kautta kiivenneestä tytöstä.⁴¹⁴ *Ajan Sävel* omisti tapahtuman kuvaukselle koko aukeaman kokoisen jutun. Otsikolla ”Palvottu Paul” julkaistu juttu keskittyi itse musiikin ohella vähintään yhtä paljon yleisön ihastuneeseen ja riehakkaaseen käyttäytymiseen sekä tähden ja fanien väliseen vuorovaikutukseen. Jutun alkupuolella kuvattiin, kuinka Anka saapui Linnanmäelle poliisivartion suojaamana, yleisön osoittaessa suosiotaan viheltämällä. Lisäksi lukijoille kerrottiin, että konsertin kuuluttaja ja poliisit olivat joutuneet rauhoittelemaan ja pitelemään yleisöä aloillaan ennen konsertin alkua. Jutun toimittaja korosti yleisön reaktioita myös esiintymisestä kirjoittaessaan. Tässä yhteydessä kerrottiin muun muassa konsertin aikana pyörtyneestä tytöstä, yleisön huutamisesta sekä ”ihastuksesta sekapäisenä” hyppivästä kuulijakunnasta.⁴¹⁵

Ankan vierailu sai erityislaatuisuudessaan osakseen huomattavan paljon huomiota ja näkyvyyttä myös muualla mediassa. Useat aikakaus- ja sanomalehdet kirjoittivat artistista ja hänen vierailustaan. *Viikkosanomissa* tapauksesta julkaistiin kaikkiaan kuuden sivun mittainen, näyttävästi ku-

412 *Ajan Sävel* 37/1959, 26–27.

413 Esim. *Suomen Filmiteollisuuden katsaus* 44.

414 *Musiikkiviesti* 10/1959, 18.

415 *Ajan Sävel* 35/1959, 12–13.

vitettu juttu.⁴¹⁶ Lisäksi Suomen Filmiteollisuus kuvasi Ankan vierailusta reportaasifilmin.⁴¹⁷ Tässä suhteessa onkin perusteltua sanoa, että Ankan vierailun myötä fanius – nimenomaan suomalaisena ilmiönä – tuotiin myös suuren yleisön silmien eteen. Tyyliiltään ja painoituksiltaan suurelle yleisölle tarjottu faniuden kuva seurasi pitkälti musiikkilehdistöstä tuttuja linjoja. Seuraavat *Viikkosanomista* ja *Ilta-Sanomista* peräisin olevat sitaatit kuvaavat piirteitä, joita faneihin valtajulkisuuden taholla liitettiin:

Tehostettu henkivartio ympärillään lavan reunassa hurmasi Paul Anka eilen täysin panoksin: ”Dianalla”, ”Lonely Boylla”, ”You Are My Destinylla” ja muilla tutuilla lauluillaan, suurpiirteisillä eleillään, hymyilevillä katseillaan suoraan parinkymmentuhannen 14–15-vuotiaan tytön sydämeen. Joka kerta kun ihana Paul lauloi sanan ”love” tai ”destiny” tai muuta yhtä sydämeenkäypää kohosi riemun ja liikutuksen kiljunta kyynel silmissä ja hehkuvien poskien kuuntelevan joukon suusta vaimentaen hetkeksi Ankan samettiaanaan.⁴¹⁸

Krääh krääh krääh crazy love. You are so so so so so crazy. Ehkä sanat olivat tarkoitettut yleisölle, sillä se sai voimakkaan reaktion. Ja kun Paul käytti tehokeinonaan 60 asteen kallistusta, kantautui kaikilta suunnilta jälleen voimakas: Hoooooooooooo! Vetonumerona oli kuitenkin Diana, joka nosti Paulin pinnalle pari vuotta sitten. [...] Yleisö reagoi Dianaan huutamalla hoota. Jossakin välissä ehti punapuseroinen tyttönen viedä kukkakimput laulajalle ja orkesterin johtajalle, ja hän sai suukot poskelleen. Paul ei kuitenkaan välittänyt kukkasista, vaan heitteli niitä yleisön joukkoon ja sitten jälleen huudettiin. Eräs tyttönen ihastui ajatuksesta niin, että kipusi lavalle kukkastaan hakemaan. Poliisit olivat kuitenkin ankaria sekä nopeita ja raahasivat itkusilmäisen ja päristelevän tytön syrjään.⁴¹⁹

Lainaukset havainnollistavat hyvin niitä mielikuvia, joiden kautta fanius 1960-luvun vaihteen musiikkilehdissä ja julkisessa keskustelussa määrittyi. Huuto, tunkeilu ja artistiin kohdistuva ihastuneen palvoiva suhtautuminen olivat keskeinen osa tätä asetelmaa. Näitä kolmeakin enemmän faniuden

416 *Viikkosanomat* 35/1959, 12–17. Ks. myös *Hufvudstadsbladet* 20.8.1959, 8; *Ilta-Sanomats* 20.8.1959, etusivu; *Ilta-Sanomats* 20.8.1959, 5.

417 *Suomen Filmiteollisuuden katsaus* 44. Mikko Vienosen ja Timo Lähteenmäen mukaan filmiä esitettiin pitkään elokuvanäytösten alkuosana. Vienonen & Lähteenmäki 2009, 50.

418 *Ilta-Sanomats* 20.8.1959, 5.

419 *Viikkosanomat* 35/1959, 12–17.

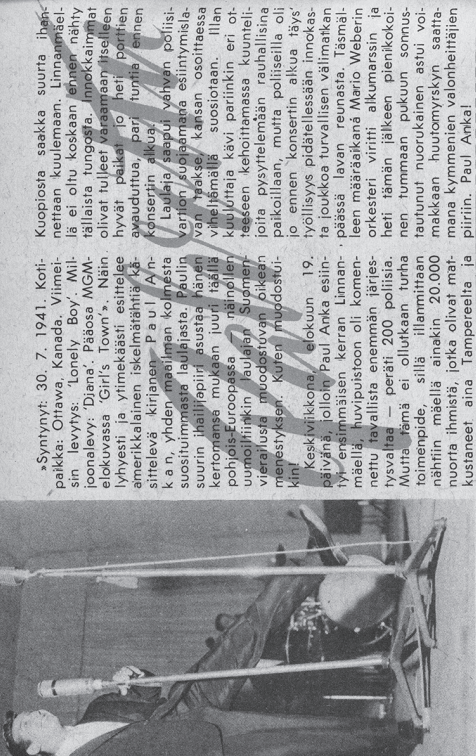
kuvaa määrittä neljäs nimittäjä, sukupuoli, joka toisaalta myös sitoi ensin mainitut piirteet yhdeksi kokonaisuudeksi. Median tarjoama fanikulttuurin kuva esitti fanit tyypillisesti tytöistä koostuvana yleisöryhmänä. Kirjallisten kuvausten ohella tätä mielikuvaa tukivat lehtijuttujen kuvitukset. Hyvästä esimerkistä käy *Ajan Sävelen* Ankan konserttia käsittelevän jutun kuvitus, joka kattoi yli puolet aukeaman pinta-alasta ja jossa mielikuva fani-ilmiön sukupuolittuneisuudesta korostui voimakkaasti (ks. Kuva 4.). Yhdessä nämä mielikuvat ja faniutta sukupuolittavat esittämisen tavat muodostivat monimuotoisen ja vaikutusvaltaisen diskursiivisen kokonaisuuden, johon viitataan tässä yhteydessä *naispuolisen faniuden diskurssina*.

Miespuolisten fanien osalta tämäntyyppisen diskurssin vakiintuminen tarkoitti sitä, että he jäivät yleensä faniuden tyttökulttuurista luonnetta korostavan julkisen kuvan ulkopuolelle.⁴²⁰ Samalla itse kuva vääristyi perustavanlaatuisella tavalla suhteessa fanikulttuurin arkitodellisuuteen. Paul Ankan kaltaisten varhaisten poptähtien faniyleisöön kuului todennäköisesti enemmän tyttöjä kuin poikia, mutta tämä ei tarkoittanut sitä, ettei kyseisillä tähdillä olisi ollut merkittävää faniseurantaa poikienkin keskuudessa.⁴²¹ Juuri Paul Ankaan liittyy myös eräs mielenkiintoinen tapaus, joka kuvaa hyvin sitä, miten naispuolisen faniuden diskurssi sivuutti miespuoliset fanit jopa sellaisessa tilanteessa, jossa näiden läsnäolo oli mitä ilmeisintä. Tämä tapaus on Suomen Filmitodellisuuden Paul Anka -reportaasi. Filmissä vilahtelee tyypillisistä faniuden kuvista poiketen lukuisia poikia, jotka tungeksivat lentokentän ikkunoiden takana ja Ankan hotellin edustalla tai kuuntelevat konserttia heti ensimmäisten rivien innokkaimpien tyttöfanien takana. Naispuolisen faniuden diskurssille tyypillisesti filmikoosteen selostus ei kuitenkaan kiinnitä poikiin käytännössä minkäänlaista huomiota, vaan

420 Vrt. Doss 1999, 10; Millard 2012, 124, 126; Modinos 2003; Mäkelä 2002, 130–131; Pajala 1999, 29; 36.

421 Poikien Anka-faniudesta, ks. esim. EJ 265; Hämäläinen 1996, 121, 170, 202, 328; Nyman 1999, 19.

Kuva 4. Faniutta koskevissa diskursseissa valokuvilla oli tärkeä rooli. Usein kuvamateriaali tuki varsin saumattomasti kirjallisten kuvausten vaalimaa mielikuvaa faniuden sukupuolittuneisuudesta. (Kuva: *Ajan Sävel* 35/1959, alkuperäinen osin värillinen)



•Syntynyt: 30. 7. 1941. Koti- paikka: Ottawa, Kanada. Viimeisin levytyks: 'Lonely Boy', 'Millionaire', 'Diana', 'Pääosa MGM-elokuvassa 'Girls' Town', Näin lyhyesti ja viimeksi esittelle amerikkalainen iskelmälaulaja kanta-amerikkalaisen kirjailijan Paul Ankan, yhden maailman kolmesta suosituimmasta laulajasta. Paulin suurin ihailijapari asustaa hänen kertomansa mukaan juuri täällä pohjois-Euroopassa näin ollen uumoliittikin laulajat Suomen vierailusta muodostuvan oikean menestyksen. Kuten muodostu- kin!

Keskiviikkona, elokuun 19. päivänä, lollon Paul Anka esiintyi ensimmäisen kerran Linnamäellä, huvipuistoon oli komen- nettu tavallista enemmän tärjes- tyväliää — peräti 200 poliisia. Mutta tämä ei ollutkaan turha toimenpide, sillä illanmittaan nähtiin mäliä ainakin 20.000 nuorta ihmistä, jotka olivat mat- kustaneet aina Tampereelta ja



Ensi numerossa kerromme siitä Paul Ankansta, jonka tapasimme harjoitustissa ja muualla laulajan yksityiselämässä...



liisit olivat valpaina paikoillaan. Sitten lähdeittikin jo koreja koh- mieli autuana: »Oj, eikä se ollut kuin ihana jannu». »Paul, vilkurri juuri minulle». »En saa varmastii Gerhardt ei ole yhtään mitään Ankan rinnalla». »... Minä rekastan niin häntä». . . . — domino —



Hän valitsi tuhatpäisen kuuli- rukunnan jo ensi tehdeillä ha- luttuun. Hän myymäli hämähä- 'Diana', 'Pity', 'Pity', 'Down By The Riverside', ja toiset nopeampi- tempoiset, ilomieliset sävelmät- sävelmät, joihin liitettiin myös vi- sova laulajan ihkittämään ym- päri esiraadia ja hyppimään mi- rtoinin ympärillä. Valokuvaat- työtävät lavan edustalla kuin vi- hainen herhiläisparvi, lauloivat salamavalon, tönivät toisiaan ja kirolivat ritseeseen filmirullaa valhtareissaan. Lehdistön edustajat tekivät muistutuksia ja sekkä kyy- nissä.

Jossakin vaiheessa joku ujo naishenkilö käväisi heittämissä tulipunaisen nelikan hiehetunsa jalkoihin juureen — kansan suista kohosi karnea huuto laulajan pöimessä kukun käteensä. Puoli- tunninen kuuli nopeasti. Paul su- ritti pari ns. valepöistumistä, lau- loi vielä kertaalleen 'Pity', 'Pity' ja kehoitti yleisöä yhtymään ker- tosaakseen. Vielä pari käden- hellautusta ihastuksesta sekäpäi- senä hyppivälle kuuliakunmalle, sitten kuuluisuus hävisikin puku- huoneeseensa. Kon- serti oli päättynyt.

Satapäinen työtöblau- ma yritti epätoivoi- sesti rynnätä suo- sikkina perässä, mutta päättäväiset ja samalla kuiten- kin ystävälliset po-



Ohjelman sujui oikealla ameri- kalaisella vauhdilla. Ei mitään kuuluruksia, kaikkikihän tunsivat erukäteen suosikkiväiset tyyshojelmiston. Paul esitti laulut säälitön mukaisesti: 'Lonely Boy',

keskittyy tyttöihin. Erityisen kuvaavaa on se, että kohtauksessa, jossa kahdesta Ankan taustalla näkyvästä lentokenttärakennuksen ikkunasta toinen on tyttöjen ja toinen poikien valtaama (ks. Kuva 5.), kertoo selostaja ”riemunkiljunan” olleen ”suuri joka kerran kun samettikatseinen sankari kiinnitti huomiotaan nilkkasukkien ja poninhännän välimaille”.⁴²²

Naispuolisen faniuden diskurssi kehysti faniutta koskevaa julkista keskustelua myös 1960-luvulla. The Beatlesin nostattama kitarayhtym musiikin aalto herätti pojissa innokasta faniseurantaa ja heistä saattoi nähdä satunnaisia viilauksia myös musiikkilehtien sivuilla, mutta mielikuva faniuden ja tyttökulttuurin kytköksestä säilyi julkisuudessa edelleen vahvana.⁴²³



The Beatlesin osalta esi-merkistä käy seuraava, *Iskelmässä* keväällä 1964 ilmestynyt käänösartikkeli, jossa kerrottiin yhtyeen Yhdysvaltojen vierailusta:

Kuva 5. Paul Ankaa oli lentokentällä vastassa myös runsaasti fanipoikia. Aiheesta laaditun filmireportaasin selostuksessa he jäivät kuitenkin vaille huomiota. (Kuva: *Suomen Filmiteollisuuden katsaus 44*, Yle Arkisto, ruutukaappaus)

Brittisuosikit saapuivat New Yorkin Kennedy-lentokentälle iltapäivän vuoro-koneella suoraan Lontoosta, mutta heidän innokkaimmat ihailijattarensa olivat alkaneet miehittää kenttää jo neljältä aamuyöstä. Odotetun koneen saapuessa kentällä vallitsikin sellainen tungos, ettei allekirjoittanut muista kokeneensa vastaavaa koskaan aikaisemmin. Pari heikkohermoisinta odottajaa ehti pyörtyä jo ennen Beatles-koneen laskeutumista ja muutamat herkistyneet ihailijattaret eivät kestäneet sen enempää kuin että näkivät neljä mustaa hiuskuontaloa lentokoneen oviaukossa.⁴²⁴

422 *Suomen Filmiteollisuuden katsaus 44*.

423 Vrt. Millard 2012, 31–33, 124, 126; Mäkelä 2002, 130–132.

424 *Iskelmä* 3/1964, 10–11.

Samanlaisia sävyjä näkyi myös *Suosikin* kirjoituksissa. Lehdessä palstaansa pitävä ”Kaarina” esimerkiksi herätteli toiveita The Beatlesin Suomenkonsertista ja visioi erityistä Beatles-junaa, joka kuljettaisi ”beatleshulluja nuoria poikaystävineen” konserttipaikalle.⁴²⁵ Samalla hän asemoi Beatles-faniuden poikaystäviä koskevalla viittauksellaan lähtökohtaisesti tyttökulttuurin ilmiöksi.

Mielikuva faniudesta tyttökulttuurisena ilmiönä vastasi huonosti faniyleisön todellista koostumusta ja erityisesti se osui harhaan juuri The Beatlesin kohdalla. Muistitietoaaineistoja ei tarvitse selata kovin laajalti huomatakseen, että yhtyeen läpimurto merkitsi monille pojille järjestyttävää musiikillista kokemusta ja usein myös elämänmittaisen faniuden alkua. Erityisesti yhtyeen läpimurtohitti, aiemmin jo sivuttu *Twist and Shout* (1963), on iskostunut monien miespuolisten fanien mieleen käänteentekevänä murroskohtana. Muusikko Harri Rinne muistelee, että ”[k]aikki muuttui sinä päivänä, kun se kajahti radiosta. Oli välittömästi selvää, että tämä oli tehty meille, minulle [...]” Toinen 1960-luvun salolaisnuori, Rauli Halava, muistelee hänkin samansuuntaisesti: ”’Twist And Shout’ oli aivan järjestyttävä. Sitä soitettiin Nuorisobaarissa jumalauta aamusta iltaan [...]”⁴²⁶ 1960-luvun nuorisoaktiivi ja mediakasvo Erkki Tuomioja oli tutustunut The Beatlesiin jo hieman aiemmin, mutta vaikutus oli ollut hänenkin kohdallaan samanlainen: ”Sen jälkeen kun Beatlesit ensimmäisen kerran vuonna 1962 räjähtivät tajuntaani oli jokainen heidän LPnsä uusi ja odotettu elämys. Oma tajuntani ja tietoisuuteni laajeni yhtä jalkaa Beatlesien musiikillisen ja muun kehityksen tahdissa.”⁴²⁷

Naispuolisen faniuden diskurssi oli keskeinen faniuden kuvaamisen lähtökohta myös kotimaisten poptähtien, kuten Dannyn, Johnnyn ja Kirkan, kohdalla. Esimerkistä käy vaikkapa *Iskelmässä* loppuvuodesta 1966 julkaistu reportaasi, jossa Dannyn ihailijoiden käyttäytymisestä kerrottiin seuraavaa:

Kaikki halusivat päästä mahdollisimman lähelle suosikkiaan, katsomosta kuului huokauksia. Vaikka järjestysmiehiä ei ollutkaan estämässä pyrkimyksiä lavalle repimään Dannyn hiuksia, pysyivät tytöt kiltisti poissa tyytyen vain huutamaan

425 *Suosikki* 2/1964, 57.

426 Vienonen & Lähteenmäki 2009, 68, 70. Ks. myös Hämäläinen 1996, 287.

427 Tuomioja 1993, 58.



ja taputtamaan. Toisin kävi kuitenkin Rovaniemellä: Kun Danny lauloi ”Vähän ennen kyyneleitä”, ryntäsi parisataa tyttöä lavalle. Aikaisemmin jo oli kannettu muutamia pois pyörtyneinä kuumuudesta ja tietysti myös onnesta sekäpäisinä.⁴²⁸

Miksi faniuden julkisesta kuvasta sitten muodostui niin sukupuolittunut ja yksipuolisesti tyttöjen faniuden ympärille rakentunut? Yksi syy oli epäilemättä angloamerikkalaisen journalismin esikuvallinen vaikutus: britti- ja yhdysvaltalaismedian diskurssit, jotka keskittyivät vahvasti naispuolisten fanien riehakkaaseen käyttäytymiseen,⁴²⁹ olivat omiaan ohjaamaan myös suomalaistoimittajien huomiota nimenomaan tyttöihin. Toinen syy oli se, että fanius nousi julkisuuteen tyypillisesti konserttitilanteiden, ei niinkään arkisten ympäristöjensä, yhteydessä. Tämä oli merkittävää ensinnäkin siksi, että konserttitilanteissa fanitytöt näkyivät ja kuuluivat fanipoikia paremmin. Tytöt huusivat ja ryntäilivät sekä valtasivat itselleen eturivin katsomopaikat, mikä tarkoitti myös sitä, että he sijoittautuivat aivan tilannetta lavan äärellä havainnoivien toimittajien ja valokuvaajien silmien eteen.

Fanityttöihin kohdistuvaa huomiota lisäsi entisestään se, että koska musiikki-idolit edustivat useimmiten miessukupuolta, oli tyttöjen käyttäytymisen tulkittavissa romanttiseksi ihastukseksi tai seksuaaliseksi haluksi. Tämä puolestaan asetti tyttöjen käyttäytymisen törmäyskurssille tuolloisten, häveliäisyyttä, hillittyä tunneilmaisua ja seksuaalista pidättäytyväisyyttä korostaneiden nuoren naisen kasvatuserätyöläisten kanssa.⁴³⁰ Faniuden asemoimista tyttökultuuriseksi ja samalla miessukupuolelle vieraaksi ilmiöksi edistivät myös länsimaiselle kulttuurille tyypilliset sukupuolistereotyyppit, jotka yhdistivät emotionaalisuuden ja manipuloitavuuden nimenomaan naiseuteen ja naisten kulutukseen. Kuten myöhemmin käy ilmi, nämä stereotyyppiset sukupuolikäsitykset loivat fani-ilmiölle eräänlaisen valmiiksi muovatun kulttuurisen lokeron, johon se oli helposti sijoitettavissa muiden naiseutta ja tyttöyttä oletetusti ilmentävien ilmiöiden rinnalle.

Faniuden julkisen kuvan sukupuolittuneisuuteen vaikutti osin myös se, että ilmiötä koskeva julkinen keskustelu keskittyi alusta alkaen rock'n'rolliin ja popmusiikkiin. Mikäli lehdet olisivat tarttuneet samalla aktiivisuudella esimerkiksi 1960-luvun vaihteen jazziskelmäkauden naistähtiin ja heidän

428 *Iskelmä* 12/1966, 40–43, 56.

429 Esim. Mäkelä 2002, 130–131; Millard 2012, 32.

430 Kasvatuserätyöläisistä, ks. esim. Leino & Viitanen 2003, 190–193; Kontula & Haavio-Mannila 1995, 574–576.

faneihinsa, olisi faniuden kuva todennäköisesti ollut sukupuolen suhteen monipuolisempi. Kyseisten naistähtien esiintymiset saattoivat nimittäin olla sukupuoliasetelmansa ja miespuolisen yleisön erottuvuuden osalta hyvin erityyppisiä kuin monet rock'n'roll- tai popkonserteista. Tämä käy ilmi esimerkiksi valokuvaaja Leevi Korkkulan Wiola Talvikin keikalta ottamasta kuvasta. Siinä naispuolisen faniuden diskurssin miesartisti–faniytöt–asetelma kääntyy mielenkiintoisella tavalla päälälleen, ensimmäisten yleisöriivien koostuessa laulajatarta ihailevista pojista (ks. Kuva 6).⁴³¹



Kuva 6. Wiola Talvikin keikalla ihailijoiden ja artistin välinen sukupuoliasetelma oli hyvin erityyppinen kuin median tyyppillisesti vaalimassa faniuden kuvastossa. (Kuva: Korkkula 2010, Leevi Korkkula)

⁴³¹ Korkkula 2010, 39, 90.



Miespuoliset fanit ja diggaridiskurssin synty

Naispuolisen faniuden diskurssi piti pintansa tyypillisenä fanikulttuurin kuvaamisen tapana myös 1970-luvulla, mutta samaan aikaan faniutta koskeva julkisuus alkoi saada astetta monipuolisempia sävyjä. Muutoksen alullepanevana voimana toimi ennen kaikkea 1960-luvun jälkipuoliskolla kehittynyt, kevyemmästä kitarapopista musiikillisesti ja tyyllillisesti irtautunut rock-kulttuuri. Raskassointisemmän rocktyylin synty toi suomalaiseen musiikkimaisemaan runsaasti uusia artisteja ja yhtyeitä ja samalla se muutti huomattavalla tavalla kotimaisen musiikkilehdistön rakennetta. Suomessa alkoi tällöin kehittyä erillinen rocklehdistö, joka teki anglo-amerikkalaisten edeltäjiensä tavoin selvän ideologisen pesäeron suhteessa aiempien pop- ja nuortenlehtien journalistiseen linjaan.⁴³² Näin syntyneet rocklehdet – *Musa* ja siitä vuonna 1975 irtautunut *Soundi* – muodostivat myös foorumin, jonka kautta miespuolisen yleisön fanius alkoi hiljalleen tulla julkisemmaksi. Kotimaisten lehtien ja fanien osalta tämän kehityksen lähtölaukauksina voidaan pitää *Musan* näytenumeroa vuodelta 1971 sekä lehden säännöllisen ilmestymisen alkamista vuonna 1972.

Musan asemaa miespuolisen yleisön äänenkannattajana kuvaa hyvin alkuvuodesta 1974 järjestetty ”lukijakuntatutkimus”, jonka mukaan kahdeksan yhdeksästä lehden lukijasta oli miehiä.⁴³³ Näin miespuolinen faniyleisö alkoi saada *Musan* kirjepalstojen ja rockyleisöä kuvaavien juttujen kautta oman äänensä ja kuvansa aiempaa paremmin esiin. Myös lehden nuoret miestoimittajat edustivat pop- ja rock-kulttuurin sisältä nousevaa faninäkökulmaa paljon selkeämmin kuin esimerkiksi *Iskelmän* vanhemmat ja usein toisentyypisistä musiikillisista taustoista peräisin olevat kirjoittajat. Tässä suhteessa *Musan* toimituksellinen tyyli sulautui osaksi rock-kirjoittelua yleisemminkin hallintunutta fanipositiioon perustuvaa lähestymistapaa.⁴³⁴

432 Rockjournalismin eriytymisestä, ks. Kurkela 2003b, 554–555; Pajukallio 2005, 91–92; Gudmundsson ym. 2002, 45–53.

433 Lukijakuntatutkimuksen tuloksia esiteltiin *Musasta* irtautuneen *Soundin* ensimmäisessä numerossa. Sen sivuilla tutkimusta kuvattiin seuraavasti: ”Tutkimus suoritettiin pistämällä kyselykaavake joka kymmenennen *Musan* väliin. Vastausprosentiksi saatiin 70 ja erilaiset tarkistustoimenpiteet ovat osoittaneet, että tämä otos vastaa hyvin *Musan* tuolloista lukijakuntaa.” *Soundi* 1/1975, 22–23.

434 Rock-kirjoittelun fanipositiosta, ks. Kallioniemi 1998, 23–24.

Lehden statusta miehisenä mediana alleviivasi myös sen rockmusiikkia painottanut sisällöllinen linja, sillä rock – erityisesti hard rock, heavy rock ja progressiivinen rock – on yhdistetty tyypillisesti juuri maskuliinisuuteen ja miehisyteen. Samalla rocktyyli on toiminut symbolisena vastavoimana feminiiniseksi ja tyttöjen musiikiksi asemoidulle popille.⁴³⁵

Vaikka *Musan* markkinoille tulo teki miespuolisesta faniudesta aiempaa julkisempaa ja näkyvämpää, ei muutos vielä itsessään tarkoittanut sitä, että yleinen käsitys fani-ilmioistä olisi muuttunut merkittävästi. Lehden piirissä esiintyvät pojat ja nuoret miehet eivät nimittäin yleensä käyttäneet itsestään tai muista rockmusiikin aktiiviharrastajista ihailija-, fani- tai fan-termejä. Kyseisiä määreitä ei tähän yleisryhmään yhdistetty myöskään toimittajien toimesta. Niiden sijaan kirjoituksissa alkoi vilahdella diggari-sana. Terminologisia eroja keskeisempi syy faniuden julkisessa kuvassa tapahtuneen muutoksen pienuuteen oli kuitenkin se, että *Musa* asemoi edustamansa ”diggariuden” pikemmin fanikulttuurin vastavoimaksi kuin sen osaksi. Lehden linja muotoiltiin pitkälti vasta-reaktiona tyttökulttuuriseksi, romanttis-seksuaaliseksi ja popmusiikkiin oheisilmiöiden varaan rakentuvaksi mielletylle fani-ilmioille sekä sitä väitetyksi edustaville julkaisuille – erityisesti *Suosikille*.

Rock- ja popkulttuurin sekä diggariuden ja faniuden välille rakennettu vastakkainasettelu nousi esiin jo *Musan* näytenuumeron pääkirjoituksessa. Siinä päätoimittaja Jukka ”Waldemar” Wallenius teki selvän pesäeron *Musan* lähtökohtien sekä ”värikuvia” ja ”popromantiikkaa” tarjoavan popjournalismin välille:

Tässä maassa on jonkinlaisen musiikkilehden tarpeellisuudesta puhuttu ja puhuttu ja tehty hyvin vähän. Siitä on jo kauan kun jotain yritettiin: Iskelmä oli aikanaan aika hyvä, mutta jäi kilpailevan värikuvalehden [*Suosikin*/JP] jalkoihin, samoin Stump alkuaikoina. Ja muistaako kukaan Extraa, joka pari vuotta sitten ilmestyi muuttaman kerran Turusta käsin? Well, nyt yritetään taas. Tehdään tätä MUSAA. Vaikka tätä lehteä kovalla innolla odotetaan on ilmassa tiettyä epätietoisuutta. Eli: menestykö Suomessa puhdas musiikkilehti, joka vetoaa lukijoihin suhtkoht asiallisella tekstillä eikä värikuvilla ja pop-romantiikalla? Me olemme sitä mieltä, että kyllä menestyy!⁴³⁶

435 Ks. esim. Coates 1997, 52–53; Cohen 1997, 30–31; Frith & McRobbie 1990 [1978]; Lähteenmaa 1989c; Railton 2001, 322–324.

436 *Musa*, näytenuumero, 1971, 2.



Walleniuksen viitoittama linja sai selkeää vastakaikua diggariyleisön keskuudessa. Tämä käy ilmi lehden ensimmäisten numeroiden kirjepalstoilta, joilla lukijat kiittelivät *Musaa* siitä, että se keskittyi nimenomaan musiikkiin eikä esimerkiksi artistien yksityiselämään tai siihen, ”kuka kenenkin kanssa tällä hetkellä muhinoi”.⁴³⁷ Eräs lukijoista tiivistä palstoilta huokuvan mielialan osuvasti todetessaan seuraavaa: ”Kiitokset runsaista levyarvosteluista ja ennen kaikkea siitä, että suhtaudutte musiikkiin asiallisuus taka-ajatuksena, ettekä »kauniit kuvat, hyvät juorut, rahat pois periaatteella».”⁴³⁸ Kommentti nostaa myös esiin ehkäpä tärkeimmän popkulttuuriin tämäntyyppisessä kriittisessä mediapuheessa liitetyn piirteen: kaupallisuuden.

Musan toimituksellinen tyyli, sen musiikkia koskevat lähestymistavat sekä niitä myötäilevät lukijakommentit muodostivat yhdessä suhteellisen yhtenäisen, asiapitoista otetta ja taiteellista autenttisuutta peräänkuultavan diskursiivisen kokonaisuuden. Tämä kokonaisuus, jota nimetään *diggaridiskurssiksi*, vakiintui diggariuden julkisen kuvan perustaksi. Lisäksi diggaridiskurssin omaksuminen kytki *Musan* osaksi laajempaa kansainvälistä diskurssia, johon populaarimusiikin sukupuolittuneisuutta tutkinut Lisa A. Lewis on viitannut rockdiskurssina. Rockdiskurssille on Lewisin mukaan tyypillistä maskuliininen näkökulma sekä tapa esittää rock ja rockyleisö feminiinisen popmusiikin sekä musiikkiteollisuuden manipuloimien popfanien autenttisenä ja tiedostavana vastakohtana.⁴³⁹

On selvää, että diggaridiskurssin lähtökohdat olivat naispuolisen faniuden diskurssin tavoin monilta osin ongelmallisia. Diskurssi asemoi rockdiggarit ja popfanit paljon kauemmas toisistaan kuin niiden piirteet kuluttajaryhminä olisivat todellisuudessa antaneet aihetta. Faniuden kohteiden tai fanisuhteen yksittäisten ilmenemismuotojen osalta keskiverto rockdiggari saattoi erota paljonkin valtavirtaisen poppyhtyeen tyttöfanista, mutta mediakulutuksen peruspiirteiden ja affektiivisen intensiteetin osalta eroavaisuus ei ollut mitenkään perustavanlaatuisen. Lukijakyselyn perusteella *Musan* tyypillisen lukijan ominaispiirteitä olivat muun muassa runsas musiikinkulutus, musiikkikulttuurin intensiivinen

437 *Musa* 2/1972, 38. Ks. myös *Musa* 1/1972, 34; *Musa* 3/1972, 42.

438 *Musa* 3/1972, 42.

439 Lewis 1990, 29–33. Ks. myös Railton 2001, 323–324.

seuraaminen, asiantuntevuus ja aktiivisuus.⁴⁴⁰ Toisin sanoen kyseessä olivat juuri faniudelle – myös popfaniudelle – tyypilliset ominaisuudet. Tässä mielessä diggariuden paikantaminen fanikulttuurin ulkopuolelle olikin perusteetonta. Toisaalta tämä vinouma palautui paljolti naispuolisen faniuden diskurssiin ja sen tapaan kuvata fani-ilmiötä. Kyseisen diskurssin konstruoima fanin hahmo oli niin stereotyyppinen, sukupuolittunut ja seksualisoitu, että varsinkin miespuolisten rockdiggarien oli käytännössä mahdotonta tunnistaa siitä itseään tai asemoida itseään muuten kuin sen vastakohtaksi.

Toinen diggaridiskurssin ongelma liittyi siihen, että se antoi (naispuolisen faniuden diskurssista tutun popfanien stereotypisoinnin ohella) varsin yksipuolisen kuvan rockfaniudesta ja -yleisöstä. Ensinnäkään rockkulttuuri ei ollut niin miehinen tai maskuliininen kuin *Musan* sisällöt ja lukijakunnan koostumus antoivat ymmärtää. Mielikuvaa rockin miehisydestä ja maskuliinisuudesta on aiemmin kyseenalaistanut muun muassa Led Zeppelinin naispuolisia faneja tutkinut Susan Fast. Hän huomauttaa, että naiset ovat olleet merkittävä osa rockyleisöä aina 1960-luvun jälkipuoliskolta alkaen. Fastin mukaan naispuoliset rockfanit ja heidän näkökulmansa ovat kuitenkin jääneet musiikkityyliä koskevan julkisen keskustelun ulkopuolelle samalla kun miesten dominoima keskustelu on tuottanut kuvaa rockmusiikista miehisenä kulttuuri-ilmiönä.⁴⁴¹

Rockmusiikilla oli Suomessakin alusta lähtien naispuolisia faneja. Tässä suhteessa on huomionarvoista, että *Musan* ensimmäisten numeroiden kirjepalstoille kirjoitti myös muutama naispuolinen lukija, joiden kirjeistä välittyi innostus ja kiinnostus muun muassa Jukka Tolosta, Jethro Tullia, progebändi Emerson, Lake & Palmeria ja Deep Purplea kohtaan.⁴⁴² Tarkempia, sukupuolierot ja nuorisomusiikin sisäiset tyylierot huomiioon ottavia makututkimuksia ei kuitenkaan ole tutkimusajanjaksolla tietääkseni tehty. Jonkinlaista suuntaa antaa 14-vuotiailta uusimaalaisilta vuonna 1978 kerätty kyselyaineisto, jonka perusteella genretason erot eivät olleet ainakaan tuolloin erityisen suuret. Kyselyn mukaan rockmusiikista ”yleensä” piti 79 prosenttia pojista ja 75 prosenttia tytöistä (popmusiikin osalta vastaavat luvut olivat 55 ja 69 prosenttia). Lukujen

440 *Soundi* 1/1975, 22–23.

441 Fast 1999, 246–247.

442 *Musa* 2/1972, 38; *Musa* 3/1972, 42.



tulkintaa vaikeuttaa se, että termiä ”rock” ei tutkimuksessa täsmennetä tarkemmin. Joka tapauksessa siihen luettiin mukaan ainakin tuolloin uutta nousukauttaan elänyt ”50-luvun rokki”, joka musiikkityylinä poikkesi melko lailla 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun rockmusiikista.⁴⁴³

Kolmas diggaridiskurssin ongelma liittyi siihen, että vaikka siitä muodostui miespuolisen faniuden tärkeä äänenkannattaja ja kuvaaja, edusti rockdiggarin hahmo vain yhtä osa-aluetta nuorten miesten faniudesta ja musiikkinkulutuksesta. *Musan* lukijakunnan ja lehden sisältöjen konstruoiman diggariyleisön ulkopuolelle jäi runsaasti miespuolisia faneja jo pelkästään musiikkimakunsa puolesta. Kuten lukijatutkimus osoitti, diggaridiskurssin varjoon jäivät esimerkiksi ”purkkapopin”, ”viihdemusiikin” ja kotimaisen iskelmän (toimituksen sanoin ”pitkälle standardisoitujen kaupallisen musiikin muotojen”) fanit. Lehden lukijakunta oli myös suhteellisen vanhaa, sillä tutkimuksen mukaan useimmat lukijoista olivat 17–21-vuotiaita. 24-vuotiaita tai vanhempia oli vajaa kymmenesosa vastanneista ja 13-vuotiaita tai sitä nuorempia vain yksi prosentti. *Musan* lukijakunnassa kiteytyvä diggarius oli faniuden muotona vahvasti yhteydessä myös koulutustaustaan, ja lukiolaiset muodostivatkin lukijatutkimuksen mukaan ylivoimaisesti suurimman osan lukijakunnasta.⁴⁴⁴ Näin ollen varhaisnuoret, vähemmän koulutetut ja muuta kuin rockmusiikkia suosivat fanipojat jäivät julkisuudessa edelleen aliedustetuksi yleisöryhmäksi.

Kaiken kaikkiaan diggaridiskurssin nousu johti siis melko ristiriitaiseen lopputulokseen. Sen seurauksena miespuolinen fanius muuttui periaatteessa aiempaa näkyvämmäksi ja julkisemmaksi, mutta samaan aikaan fanikulttuurin julkiseen kuvaan iskostunut mielikuva faniudesta tyttökulttuurisena ilmiönä säilyi pitkälti ennallaan. Itse asiassa rocklehdistön ja diggaridiskurssin syntyä voidaan pitää jopa naispuolisen faniuden diskurssia vahvistaneena ilmiönä. Sen sijaan, että diggaridiskurssi olisi murentanut faniuden kuvan sukupuolittuneisuutta, se veti päinvastoin entistä jyrkempää rajaa stereotyyppiseen faniuden mielikuvaan assosioitun naispuolisen yleisön ja asiantuntija-diggarin stereotypiaan yhdistyvän miespuolisen yleisön välille. Kuten *Soundin* ensinumeroon toimitus tyttöjen suosimaan poikabändiin ja arvostettuun progeyhtyeeseen viitaten

443 Mitchell 1980, 42–44. Ks. myös Mattlar 1981, 46–48.

444 *Soundi* 1/1975, 22–23.

totesi, oli ”Osmond-fanilla” ja ”Yes-diggarilla” tästä näkökulmasta ”varsin vähän yhteistä keskenään.”⁴⁴⁵

3.2 ROMANTIikka JA SEKSUAALISUUS FANI-ILMIÖN TULKINNOISSA

Ihastuksia ja romanttisia haaveita

Kuten on jo käynyt ilmi, näyttelivät romantiikka ja seksuaalisuus merkittävää osaa faniuden julkisessa kuvassa. Niiden rooli korostui erityisesti pop- ja iskelmämusiikkiin keskittyvissä lehdissä, joissa mielikuvaa fanityttöjen romanttis-seksuaalisesta ihastuksesta vaalittiin aktiivisesti. Näistä mielikuvista muodostui pian tiivis diskursiivinen kokonaisuus, josta käytän tässä yhteydessä nimeä *romanttis-seksuaalinen diskurssi*. Tämä myös muissa tiedotusvälineissä voimakkaana esiintynyt diskurssi perustui ajatukselle, jonka mukaan fanisuhteen perustana oli joko romanttinen ihastus tai seksuaalinen halu. Romanttis-seksuaalinen diskurssi oli vahvasti sidoksissa naispuolisen faniuden diskurssiin ja ensin mainittua voidaankin pitää jälkimmäisen aladiskurssina. Romanttis-seksuaalinen diskurssi sijoitui myöhemmin osittain myös diggaridiskurssin alle, tosin naispuolisen faniuden romanttisiin tai seksuaalisiin ulottuvuuksiin liittyvät viittaukset olivat rockjournalismin piirissä vähäisempiä.

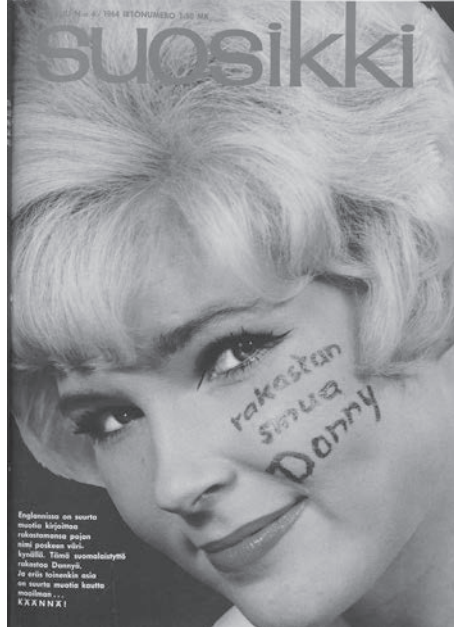
Romanttis-seksuaalinen diskurssi nousi siis vahvasti sukupuolittuneesta kuvastosta, jossa fanius miellettiin tyttökulttuurin ilmiöksi ja jossa idolit olivat tyypillisesti miespuolisia (merkittävimpänä poikkeuksena 1960-luvun vaihteen jazziskelmälaulajattaret). 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa diskurssille oli vielä tyypillistä painottaa enemmän romanttisen ihastuksen ja fantasian kuin suoranaisen seksuaalisen halun roolia fanisuhteen pohjana. Toisin kuin esimerkiksi myöhempien vuosien bändärikeskustelussa, oli aihetta käsittelevä kirjoittelu tuolloin sävyiltään lähinnä huvittunutta, ironista tai kevyen paheksuvaa, eikä seksuaalisuuteen juurikaan viitattu avoimesti. Linjassa heijastui lehdistön vielä varsin varovainen ja hillitty tapa käsitellä seksuaalisuutta ja seksiä,⁴⁴⁶

445 *Soundi* 1/1975, 22–23.

446 Ks. esim. Kontula & Kosonen 1994, 255–258.

mutta asetelmassa oli osansa myös faniuteen itseensä liittyvillä tekijöillä. Näitä tekijöitä olivat esimerkiksi ihastuneen fanitytön stereotyyppiseen hahmoon liittynyt mielikuva lapsenomaisuudesta sekä tyttöjen itsensä suhteellisen sovinnainen ja viaton tapa kuvata faniuttaan.

Ajatus fanisuhteen palautumisesta romanttiseen ihastukseen on havaittavissa esimerkiksi aiemmin tarkastelluista konserttikuvauksista sekä faniutta käsittelevistä lehtikuvista (ks. esim. Kuva 7). Lisäksi käsitystä vahvistivat muun muassa miesartistien parisuhteita, kihlautumisia ja avioitumisia käsittelevät uutiset. Varsinaisten uutisten ohella näissä jutuissa saatettiin arvuutella parisuhdetapahtumien vaikutusta tähtien urakehitykseen ja naispuolisten fanien kiinnostukseen. Esimerkiksi kun uutinen Tommy Steelen kihlautumisesta kantautui vuonna 1958 Suomeen, piti *Musiikkiviestin* ”Ossi” sitä selvänä uhkana tähden suosiolle:



Kuva 7. *Suosikin* kansikuvassa Dannyyn viitattiin nuorten naisten romanttisten haaveiden ja ihastuksen kohteena. (Kuva: *Suosikki* 6/1964, alkuperäinen värillinen)

Tommy Steele on kuin onkin nyt kihlautunut Miss Donaghuen kanssa kaikkien ihailijattariensa suureksi suruksi. Monet Tommy Steelen nimelle omistetut kerhot tekevät varmasti vararikon ja jäsenkirjat revitään rikki – kukapa voisi antaa anteeksi Tommylle tämmöistä uskottomuutta, mitä hän on osoittanut tuhansille häntä palvoville. Kihlaus oli kova ja yllättävä isku Tommyn managerille, John Kennedylle, joka pelkää morsiamesta koituvan haittaa Tommyn matkoille ja yleisön suosiolle.⁴⁴⁷

447 *Musiikkiviesti* 7–8/1958, 15.

Ajan Sävel tosin kirjoitti pian kihlautumisen jälkeen, että Steelen ihailijattaret olivat suhtautuneet tapahtuneeseen enimmäkseen ”luonnollisesti” ja lähettelleet idolilleen onnittelekirjeitä. Tähten manageri oli kuitenkin kihlauksesta edelleen huolissaan ja toivoi tyttöjen käsittävän, että ”vaikka Tommy rakastaakin [kihlattuaan] Annia, merkitsevät maailman kaikki tytöt hänelle äärettömän paljon”.⁴⁴⁸ *Musiikkiviesti* jatkoi aiheeseen liittyvää spekulointia kahta vuotta myöhemmin, kun Steele meni naimisiin. Tuolloin lehti viittasi artistin avioitumiseen tapahtumana, joka merkitsi ”satojentuhansien tyttöjen salaisten toiveiden romahtamista” – jotain, jota he ”eivät anna ikinä anteeksi Tommy-pojalle”.⁴⁴⁹

Musiikkiviestin Steeleä koskevista kirjoituksista on vielä havaittavissa huvittuneita äänenpainoja (mikä ei tarkoita, ettei ajatusta suosion menettämisen mahdollisuudesta olisi pidetty realistisena), mutta poptähti Rick Nelsonin kihlaus loppuvuodesta 1962 herätti jo vakavampia spekulatioita. *Iskelmän* ”Juulian” mukaan kihloihin meno vaikutti jopa Nelsonin levytyssopimuksiin:

Hollywoodin tavoitelluimpiin poikamiehiin jo pitemmän aikaa kuulunut RICK NELSON järkytti ihailijatarlaumaansa joulukuun lopulla sillä jymyutisella, että hän oli mennyt kihloihin! [...] Häät vietetään asiaan kuuluvalla loistolla aivan näinä päivinä ja tuhannet neitokset puristavat silmäkulmastaan haikean kyynelkarpalon. Saapa sitten nähdä miten tämä tempaus vaikuttaa Rickin nauttimaan suosioon, mutta jo kihlaus sai aikaan sen ettei yksikään levytuottaja ole uskaltanut tarjota laulajapojan vaatimusten mukaista, 1.000 dollarin viikottaista levymyyntiosinkoa takaavaa sopimusta. Näinollen Rick sai tyytyä Decca-yhtiön tarjoamaan 20 vuoden levytyssopimukseen, mikä takaa hänelle miljoonan dollarin eli 3.200.000 nykymarkan tulot levyjen myynnistä...⁴⁵⁰

Ajan Sävel julkaisi samanhenkisen uutisen myös Cliff Richardista. Jutun mukaan Richard oli päättänyt ”pysyä poikamiehenä ainakin vielä viisi vuotta”, koska hän tiesi, ”miten nopeasti naimisissa olevan laulajan suosio laskee”.⁴⁵¹ Tämänäyttypiset kirjoitukset olivat omiaan vahvistamaan lukijoiden ja toimittajien ajatusta faniuden ja romanttisen ihastuksen

448 *Ajan Sävel* 41/1958, 8–9.

449 *Musiikkiviesti* 8/1960, 23–25.

450 *Iskelmä* 2/1963, 14–15. Korostus alkuperäinen.

451 *Ajan Sävel* 45/1961, 32–33.



välisestä tiiviistä yhteydestä. Ja mikäli uutiset pitivät paikkaansa, ne osoittivat, ettei ajatus rajautunut pelkästään median ja suuren yleisön keskuuteen, vaan oli vakiintunut niiden välityksellä myös itsensä musiikkiteollisuuden keskuuteen.

Yleisellä tasolla tarkasteltuna romanttis-seksuaalisen diskurssin tarjoama faniuden kuva ei ollut täysin tai edes kovin pahasti väässä: romanttisuutta esiin nostaessaan se tavoitti yhden faniuden keskeisistä aspekteista. Monille fanitytöille miesartistit todella olivat romanttisten haaveiden ja ihastuksen kohteita. Eräs naispuolinen Beatles-fani esimerkiksi muistelee omaa ihastustaan seuraavasti:

Me kaikki tytöt olemme kaikkiin poikiin rakastuneita [...] ja ennen muuta olemme rakastuneita neljään pitkätkukkaiseen englantilaispoikaan. Heidän nimensä piirtyvät ikuisiksi ajoiksi sydämiimme: John, Paul, George, Ringo. Heitä me palvomme. Heille annamme sydämemme. [...] Yhtenä päivänä rakastan Ringoa, jolla on ihanan iso nenä, toisena päivänä palvon kiihkeästi Paulin kauniita silmiä. Johnin älyllisyys saa rakkautta osakseen ja toisinaan sulan Georgen edessä – hän kun on niin söpö, söpöin kaikista. [Nainen, s. 1951]⁴⁵²

Toisinaan nämä tunteet kanavoituivat myös ihailijakirjeisiin. Matti Oiling sai fanipostinsa joukossa muun muassa sydämin koristellussa kuoressa lähetetyn kirjeen, jonka naispuolinen kirjoittaja kertoi haluavansa tuntea tähden paremmin – ”ei sixi, että sä oot yx Jormas, kun aivan muuten vaan: Sä oot siis extra SULONEN!”⁴⁵³ Toisen kirjeen kuori oli suljettu huulipunaisella suudelmalla. Sen 13-vuotias kirjoittaja halusi tietää, oliko Oilingilla tyttöystävää ja kertoi olevansa kateellinen, mikäli näin oli.⁴⁵⁴ Romanttisen ihastuksen roolista tyttöjen faniuden aspektina näkyi merkkejä myös musiikkilehdissä, fanityttöjen romanttissävyyisten lukijakirjeiden ja -tekstien muodossa. Erityisen huomattavaa näissä teksteissä oli se, että niiden kautta fanitytöt osallistuivat romanttis-seksuaalisen diskurssin konstruoimiseen myös itse. Diskurssi ei siis perustunut pelkästään toimittajien tai fanikulttuurin ulkopuolisten tahojen tuottamiin representaatioihin, vaan sai osan voimastaan faniyhteisöjen sisältä.

452 EJ 241.

453 Matti Oilingin ihailijakirje, 25.4.1968, Ylihärmä.

454 Matti Oilingin ihailijakirje, 17.9.1968, Kausala.

Mainituista seikoista huolimatta romanttis-seksuaaliseen diskurssiin liittyi paljon kyseenalaisia piirteitä. Ongelmallisen diskurssista teki etenkin se, että sen tuottamat mielikuvat antoivat romanttiselle ihastukselle usein kaikenkattavan selitysvoiman suhteessa tyttöjen faniuteen. Tätä kautta diskurssi tarjosi fanikulttuurista yksinkertaistavan, ilmiön musiikillisesteettisiä merkityksiä ja muita sosiokulttuurisia funktioita aliarvioivan kuvan. Diskurssi oli myös vahvasti tasapäästävä ja sivuutti näin faniyleisön heterogeenisyyden. Sen vaaliman faniuden kuvan ulkopuolelle jäivät varsinkin ne naispuoliset fanit, joiden fanisuhteessa romanttisella ihastuksella ei ollut osaa tai ainakaan mainittavaa osuutta. Heihin kuului esimerkiksi *Iskelmän* kirjepalstalla Jaakko Jahnukaisen kritiikkiin vastannut Beatles-fani Orvokki Lehtola. Lehtola muistutti muiden kaltaistensa nimissä, että ”meitäkin on paljon – meitä, jotka emme pane heidän kuviaan seinille emmekä väitä rakastavamme heitä elämämme loppuun asti”.⁴⁵⁵

Romanttis-seksuaalinen diskurssi sai ihmiset näkemään ihastuksia ja romantiikkaa sielläkin, missä niitä ei todellisuudessa ollut. Hyvä esimerkki tästä oli nuorta Oili Kivilää koskeva uutisointi Paul Ankan Linnanmäen konserttien yhteydessä. Salolainen Kivilä ei ollut erityisen kiinnostunut Ankaista tai tämän musiikista, mutta hän oli elokuussa 1959 lomailemassa helsinkiläisessä tuttavaperheessä ja sai perheen äidiltä lipun konserttiin. Konsertin aikana Anka alkoi yllättäen ”flirttailla” Kivilälle ja viittoja tätä esiintymislavalle. Kivilä nousi ystävänsä patistelemana lavalle, mutta ei suuremmin innostunut Ankan kainaloon pääsemisestä tai tähden yrityksistä saada häntä mukaan kappaleeseen. Myöhemmin Kivilä (sittemmin Virtanen) on muistellut, että kaikki muut olivat hänen lavalle ja lavan taakse pääsystään ”paljon enemmän innoissaan kuin minä”.⁴⁵⁶ Myös toimittajat tarttuivat tapahtuneeseen innokkaasti. Mediassa tilanteesta muodostui yhdessä yleisön ihastusta korostavan kerronnan kanssa kuva, joka liitti tapahtuneen osaksi romanttis-seksuaalista diskurssia ja sen tulkintakehystä. *Iltä-Sanomien* mukaan Kivilää kohtasi ”[k]aikkein suurin autuus”, kun hän seisoi mikrofonin äärellä ”[t]uhansien kateellisten kanssasarisarien seurattessa itku kurkussa Paulin laulua ’I Love You Baby’ yksinomaan Oilille”.⁴⁵⁷ Kivilä vilahti myös Suomen Filmitöiden uutisfilmissä. Siinä hänen

455 *Iskelmä* 4/1965, 38–39. Ks. myös *Iskelmä* 6/1961, 14–15; *Iskelmä* 6/1964, 16–17.

456 Vienonen & Lähteenmäki 2009, 50.

457 *Iltä-Sanomien* 20.8.1959, 5.

lavalle nousunsa sijoittui kohtaan, jossa selostaja kertoi tyttöjen ihastuneista reaktioista romanttiseen ihastukseen viittaavaan sävyyn: ”Joka kerran kun ihana Paul laulaa valttisanansa *love* tai *destiny*, rakkaus tai kohtalo, kohoaa katsomossa ilmoille meteli, joka muistuttaa miljoonan tervapääskyn kuorolaulua akustisesti edullisissa olosuhteissa.”⁴⁵⁸

Diskurssin ylläpitämä ihastuneen fanitytön mielikuva oli omiaan vähentämään fani-ilmion vakavasti otettavuutta sen arvostelijoiden silmissä. Nuorten tyttöjen ihastuksiin suhtauduttiin usein ohimenevinä ja pinnallisina ilmiöinä: ne miellettiin teini-ian kuohuvien ja tuulella käyvien tunteiden tuotteiksi.⁴⁵⁹ Romanttis-seksuaalisen diskurssin myötävaikutuksella nämä käsitykset välittyivät myös faniutta koskeviin tulkintoihin. Toisaalta tämä suhtautumistapa ei merkinnyt sitä, ettei romanttinen fanius olisi herättänyt toimittajissa myös huolta. Yksi ilmeinen huoli kohdistui romanttisen ihastuksen musiikinkulutuksen kriittisyyttä oletetusti häiritsevään vaikutukseen (ks. alaluku 3.3). Toinen huolen aihe liittyi selkeämmin tyttöjen rakkauselämään. Osa aikuisista ajatteli, että tytöt saattaisivat jäädä epärealististen kaukorakkauksiensa ja ihannekuviensa vangeiksi. Tämä uhkakuva näkyi esimerkiksi *Ajan Sävelen* teini-ian ihastuksia koskevissa kirjoituksissa. Seuraavat idoleihin kohdistuvaa ihastumista käsittelevät otteet ovat peräisin lehden artikkeleista vuosilta 1959 ja 1960:

Jollei tuo ihastus kestä liian kauan tai muutu liian hassuksi (niin, sinun on todellakin syytä tarkkailla, liioitteletko asioita) tämänkaltainen sankaripalvonta voi olla hyväksi, koska se aut[t]aa sinua saamaan selville ne ominaisuudet, jotka toivot tapaavasi tulevassa rakastetussasi – tai joita sinun on koettava välttää hänessä. Muista, että jos pysyt jossakin teini-ian ihastuksessa liian kauan, vältät todellista rakastumista ehkä vastaisuudessa. Silloin mahdollisuutesi todellisen rakkauten saavuttamiseen ovat olemattomat.⁴⁶⁰

Mutta teini-ian ihastus voi olla vaarallinen, koska se toisinaan tekee normaalien ystävyysuhteiden solmimisen poikien kanssa vaikeaksi. Jos vietät kaiken aikasi huokaamalla ihanteesi uusimman levyn ääressä, et pysty kiinnittämään tarpeeksi huomiota poikaan, joka istuu koulussa takanasi. Jos haaveilet Elviksen värikuva

458 *Suomen Filmiteollisuuden katsaus 44.*

459 Ks. esim. *Ajan Sävel* 32/1959, 10–11; *Ajan Sävel* 28/1960, 3–4; *Ajan Sävel* 3/1962, 16.

460 *Ajan Sävel* 32/1959, 10–11.

kädessäsi, et huomaa naapurin pojan tarjoamia mahdollisuuksia. Teini-ikä ihastukset ovat hurmaavia, ja ne voivat sytyttää tähtiä silmiisi, mutta ne ovat tähtiä – eivät todellisen rakkauden mahdollisia kohteita.⁴⁶¹

Faniuteen liittyvä ihastus nähtiin siis normaalina (tyttöjen) murrosiän ilmiönä, mutta siihen liitettiin riski todellisuudentajun sekä todellisen ja fantasian välisen rajan hämärtymisestä. Tämä on ollut faniuden historiassa yleinen uhkakuva, jonka juuret johtavat ajatukseen siitä, että populaarikulttuurin kuluttajia – erityisesti naisia – uhkaa itsensä menettäminen ”massakulttuurille” tai sen ruokkimille unelmille ja harhakuville.⁴⁶² Ennen musiikkifaniuden läpimurtoa asiasta oli kannettu huolta muun muassa 1900-luvun alkupuolen elokuvafaniutta koskevassa keskustelussa.⁴⁶³ Yllä olevista sitaateista välittyvä huoli ei kuitenkaan liittynyt pelkkään todellisuudentajun hämärtymiseen, vaan myös siihen, miten tällainen fantisointi mahdollisesti vaikutti nuorten seurusteluun. Kirjoitusten mukaan idoleihinsa liiaksi ihastuneet nuoret naiset eivät välttämättä enää huomioineet tai kelpuuttaneet oman arkiympäristönsä nuoria miehiä. Tämänkaltaiselle ajatukselle löytyi vastakaikua myös muualta. *Hufvudstadsbladet* esimerkiksi viittasi aiheeseen Paul Ankan vierailun yhteydessä elokuussa 1959. Tuolloin lehdessä julkaistiin kuva, jossa nuoripari istuu puistonpenkillä – poika aktiivisesti tytön puoleen kääntyneenä, tyttö varautuneemman oloisena (ks. Kuva 8). Kuvan alle liitetty kuvateksti kuului seuraavasti:

Kyllähän Ville on mukava ja kunnollinen ja hänellä on moottoripyörä ja kaikkea, mutta tällaisena iltana on lähes mahdotonta ajatella, että hän olisi yhtä iki-ihana kuin tavallisesti. Ei Paul Ankan jälkeen, ei... A j a t t e l e , jos istuisinkin tässä Paulin kanssa...⁴⁶⁴

461 *Ajan Sävel* 28/1960, 3–4. Harvennus alkuperäinen.

462 Ks. Duffett 2013, 41–42; Jenkins 1992, 10; Huyssen 1986, 55; Koivunen 1995, 154–155, 192–193.

463 Barbas 2001, 9–10, 14–15, 159–169. Ks. myös Koivunen 1995, 146–147, 192–193.

464 ”Visst är Ville hygglig och bra och har motorcykel och allt, men en kväll som denna är det nästan omöjligt att tycka han är sådär urtjusig som man annars gör. Inte efter Paul Anka inte... t ä n k om det vore Paul jag satt med...” *Hufvudstadsbladet* 20.8.1959, 6. Harvennus alkuperäinen. Suomennos JP.

Hufvudstadsbladetin sävy oli huoleton ja vitsaileva, mutta *Ajan Sävelen* varoitukset osoittivat, että oman vertaisyhteisön poikien sivuuttamista pidettiin realistisena mahdollisuutena. Tätä kautta romanttinen fantisointi näyttäytyi potentiaalisena uhkana perinteiselle, perheen perustamiseen tähtäävälle parisuhdeihanteelle, johon myös *Ajan Sävelen* maininnat kaukorakkauten vastakohtana esitetystä ”todellisesta rakkaudesta” mitä ilmeisimmin viittasivat.

Naispuolisen faniuden seksualisoi(tu)minen

Tänk om han vore Paul!



Kuva 8. Osa ä kuisista nã i Pa | Anka kaltaiset nuoret miestähdet uhkana tyttöjen ”todellisille” poikaystäville ja parisuhteille. (Kuva: *Hufvudstadsbladet* 20.8.1959)

Siinä missä romanttis-seksuaalinen diskurssi muodostui 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alkupuolella lähinnä viattoman romanttisesta kuvastosta, alkoi lehtien sivuilla näkyä 1960-luvun puolivälistä alkaen merkkejä myös suorasukaisemmasta seksuaalisuudesta. Esimerkiksi keuhkäsairautta kärsivän ja 1964 ilmestyneessä Jan Rohde & The Adventurersin konserttia käsittelevässä *Suosikin* jutussa fanitytöt kuvattiin avoimen seksuaalisina hahmoina, joiden seksuaalisuus oli aktiivisuudessaan ja fyysisyydessään jo kaukana pelkämästä romanttisesta ihastuksesta:

Yleisö huusi, kiljui, vihelsi, voihki. Jan lauloi, hyppi, huusi, heitteli kitaraa, letkasi, vaikeroi ja va l l o i t t i ... Hurmiossaan hän heittäytyi maahan selälleen ja salamana syöksyivät tytöt suutelemaan hänen [haaverin vuoksi] kipeitä huuliaan. Kolme onnellista sai suukon ennen kuin manageri ehti pelastaa pojan!¹⁴⁶⁵

1465 *Suosikki* 6/1964, 22–23. Harvennus alkuperäinen.

Kahta kuukautta myöhemmin julkaistussa jutussa sama sävy jatkui, kun kotimaisen The Loafers -yhtyeen solisti Ronny kertoi ymmärtävänsä faneja, jotka ”hypähtävät äkkiä suutelemaan huulet verille”.⁴⁶⁶ Suoria viitteitä fanityttöjen avoimeen ja aktiiviseen seksuaalisuuteen löytyi myös *Iskelmästä*. The Rolling Stonesin Yyterin konserttia koskevassa raportissa kerrottiin yhtyeen esiintymisen aiheuttaneen yleisön keskuudessa ”strip-tease-yrityksiä”, joiden tuloksena lavalta poimittiin muun muassa kolmet rintaliivit.⁴⁶⁷ Loppuvuodesta 1966 lehdessä kerrottiin, kuinka Rovaniemellä lavalle rynnännyt tyttö oli purrut Dannyä huulen niin kovasti, että laulajan paidalle oli valunut verta. *Iskelmän* naispuolinen kirjeenvaihtaja summasi tapahtuneen toteamalla, että ”kuumaa se on veri napapiirilläkin”.⁴⁶⁸ Fanien käytöksen oletettuun seksuaalisuuteen kiinnitettiin huomiota myös musiikkilehdistön ulkopuolella. Tämän huomion kriittisintä laitaa edusti oikeusoppinut evankelista Paavo Hiltunen, jonka pamfletti *Hätähuuto nuorten puolesta* julkaistiin vuonna 1965. Pamfletissa Hiltunen yhdisti kitarayhtyeiden konsertit aikaansa nähden varsin suorasanaisesti ”sukupuolisiin orgioihin”:

Messuhallin iskelmäkonsertit ja tanssitilaisuudet osoittavat kuitenkin, että nuoret »luopiot» [so. The Renegades] ym. käyttävät musikaalisia kykyjään pahan palvelukseen. Lehtikuvaukset kertovat nimittäin, että näissä tilaisuuksissa tuhan-
net 13–15 vuotiaat tytöt joutuvat hurmioon, huutavat ja ulkovat mielettömästi, menettävät itsensä hallinnan ja ryntäävät syleilemään soittajia. Afrikan viidakossa käytetään samanlaista rytmillistä takovaa musiikkia saattamaan tanssijat aistiliseen hurmioon, jossa he sitten harjoittavat sukupuolisia orgioita. On ilmeistä, että paha tähtää samaan tarkoitukseen myös sivistysmaitten nuorten kohdalla.⁴⁶⁹

Tämänkaltaisissa konserttikuvauksissa raja romanttisen ihastuksen ja seksuaalisen halun välillä ylittyi jo selkeästi. Samalla seksuaalinen halu alkoi nousta aiempaa merkittävämmäksi osaksi romanttisen-seksuaalista diskurssia

466 *Suosikki* 8/1964, 58–59.

467 *Iskelmä* 7/1965, 8–9.

468 *Iskelmä* 12/1966, 40–43, 56.

469 Hiltunen 1965, 27. Hiltusen kirjoitus muistuttaa niitä paheksuvia ja usein avoimen rasistisiakin kommentteja, joita nuorten jazzharrastus nostatti musiikkityölin arvostelijoiden keskuudessa maailmansotien välisenä aikana. Ks. esim. Capuzzo 2012, 609; Jb ka en 2003b, 253.

sekä siihen liittyviä faniuden affektiivista perustaa koskevia tulkintoja.

Samoihin aikoihin faniuden julkisen kuvan seksualisoitumisen kanssa fani-ilmiötä kritisoivien tahojen sanavarastoon näyttää vakiintuneen lopullisesti myös hysterian käsite,⁴⁷⁰ jolla oli silläkin perustavanlaatuinen yhteys seksuaalisuuteen ja naissukupuoleen. Käsitteen juuret palautuivat 1900-luvun merkityksessään edelliselle vuosisadalle, jolloin hysteria-nimikkeellä viitattiin kirjavaan joukkoon naisten keskuudessa esiintyviä kohtauksia – kyseessä oli siis alun perinkin miesten tapa patologisoida naiseuden normeista poikkeavaa käytöstä. Näiden kohtausten syyksi esitettiin usein juuri seksuaaliset patoumat.⁴⁷¹ 1960-luvun faneista puhuttaessa hysteria-sanalla saatettiin tosin viitata myös pelkkään fanien riehakkaaseen ja kovaääniseen käytökseen, mutta muutamat esimerkit osoittavat, että käsite omasi edelleen osan entisistä merkityssisällöistään. Yksi näistä esimerkeistä on Markku M. Himbergin *Iskelmään* kesällä 1965 kirjoittama ”Ooooo! Aaah! Iiiik! Bööö!” -artikkeli. Juttu oli ingressin mukaan sodanjulistus ”rautalankamusiikin” ystäville, mutta väitetystä provokatiivisuudesta huolimatta teksti ei eronnut aikakauden kriittisistä puheenvuoroista erityisen räikeästi. Itse asiassa Himberg onnistui pönkitämään hysteerisen fanin mielikuvaa melko vakuuttavasti ja useisiin eri auktoriteetteihin nojaten. Jutussa hän viittasi jopa ruotsalaisen lääkärin elektronisilla mittauksilla tekemiin havaintoihin,⁴⁷² joiden mukaan Rolling Stonesin konsertti aiheutti naispuolisilla kuulijoilla pulssin voimakasta kohoamista ja sydämen toiminnan epätasaisuutta. Artikkelinsa alussa Himberg veti yhteen ”fanihysterian” tuntomerkkejä:

470 Ks. *Iskelmä* 4/1965, 38–39; *Iskelmä* 7/1965, 18–19; *Iskelmä* 8/1965, 34–35; *Suosikki* 12/1965, 18–19, 69; *Suosikki* 8/1968, 15–17; *Suosikki* 4/1969, 30–31, 53; *Suosikki* 7/1971, 30–31; *Suosikki* 5/1972, 31–33; *Suosikki* 8/1972, 68–70; *Suosikki* 7/1973, 22–23; *Suosikki* 9/1973, 22–27; 9/1973, 32–33.

471 Kortelainen 2003, 6, 51–57; Uimonen 1999, 8, 58–60, 69–71, 79.

472 Suomessa popyleisön reaktioita tutkittiin muutamaa vuotta myöhemmin Superdanny-showkiertueen (1969) yhteydessä. Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksen tutkija Carl Hagfors testasi yleisön tunnereaktioita ihoon kiinnitettävillä, sykettä ja hikoilua mittaavilla antureilla. Lisäksi testattavat saivat käyttöönsä painonapit, joilla he ilmoittivat itselleen erityisen mieluisista kohdista. Hämäläinen 2006, 139–144.

Massapsykoosi tai joukkohysteria on ilmiö, mitä monet poliitikot ovat käyttäneet hyväkseen valtansa luomisessa. Tämä ilmiö on tuttu myös iskelmäyhteyksistä – monen tähden suosio näyttää perustuvan suurimmaksi osaksi juuri hysteriaan. Suosikeille kiljutaan ja tömistetään niin, ettei itse musiikista tahdo kuulla yhtään mitään. Yleisö kiihottuu ja muutamat kuulijat valtaa samantapainen hurmio, mikä on olennaista eräiden uskonlahkojen tilaisuuksille. Eräät kiihtyvät siinä määrin, etteivät he pysty vastaamaan enää toiminnoistaan. Eräiden muiden verenpaine kohoaa niin, että he pyörtyvät.⁴⁷³

Himberg kirjoitti tässä kohdin sukupuolineutraalisti ”yleisöstä” ja ”kuulijoista”, mutta jutun kuvitus sekä artikkelin myöhempi sisältö osoittivat, että kuvauksen kohteena olivat ennen kaikkea tytöt. Hän ei myöskään viitannut varsinaisesti seksuaalisuuteen fanien hysteerisyydestä puhuessaan, mutta hänen lainaamansa lehtikirjoitus teki sen sitäkin selvemmin. Himbergin siteeraamassa tekstissä yhdysvaltalainen ”ongelmalasten huoltoasiantuntija” kuvasi kokemaansa Beatles-konserttia seuraavasti:

Hysteria ja hillittömyys ylittivät suuresti musiikin vaikutuksen. Useista läsnäolevista tuli mielettömiä, vihaisia, hillittömiä ja kirkuvia, mahdottomia tuntea. Tämä ei ollut vain vapautumista, kuten ensin luulin sen olevan, vaan hyvin tuhoisa ilmiö, mihin aikuiset antavat lastensa sekaantua salliessaan heille heidän oman mielettömän, eroottisen maailmansa vailla vanhempien tyynnyttävää suojaa.⁴⁷⁴

Vahvimmin hysterian ja seksuaalisuuden mielikuvat yhdisti toisiinsa Ann Leslie glam rock -artisti Marc Bolania käsittelevässä käänösartikkelissaan. Teksti julkaistiin *Suosikissa* vuonna 1972, jolloin lehden ja yleensäkin aikakauslehdistön kielenkäyttö suhteessa seksuaalisuuteen oli jo hyvin vapaata ja suoraa. Leslie arvuutteli, voisiko ”beatlemanian” kaltainen ilmiö toistua uudelleen, minkä jälkeen hän samaisti tyttöjen ”joukkohysterian” kollektiiviseen orgasmiin tai seksiaktiin: ”Tuo massahulluus, joukkohysteria, joka alkoi Beatleseista, siirtyi Rolling Stoneseihin – ja häipyi sitten hiljaa valtavan orgasmin väsymykseen, uupumukseen, joka tuntui polttaneen itsensä niin loppuun ettei sillä voinut olla enää koskaan takaisinpaluuta.”⁴⁷⁵ Poplehdistön

473 *Iskelmä* 7/1965, 18–19.

474 *Iskelmä* 7/1965, 18–19.

475 *Suosikki* 8/1972, 68–70.



ulkopuolella mielikuvia seksuaalisten patoumien aiheuttamasta hysteriasta vaali ainakin klassisen musiikin lehti *Rondo*. Sen toimittaja totesi *Iskelmän* loppuvuodesta 1964 siteeraamassa kirjoituksessa, että ”[i]skelmätahtien palvonta on kehittynyt nuorison parissa joskus jopa eroottisen hysterian tasolle, mikä epäilemättä herättää oikeutettua huolestumista”.⁴⁷⁶

Faniuden julkisen kuvan seksualisoituminen liittyi oleellisella tavalla ajan asenneilmapiirissä tapahtuneisiin muutoksiin – erityisesti seksuaaliseen vapautumiseen, jonka ensimmäiset aallot tavoittivat Suomen 1960-luvun jälkipuoliskolla. Oliko kyse siis siitä, että fanityttöjen käytös muuttui 1960-luvun puolivälin paikkeilla merkittäväällä tavalla seksuaalisemmaksi? Jossain määrin tämänkaltaista kehitystä saattoi toki tapahtua, mutta tätä suurempi vaikutus oli todennäköisesti mediamaiseman muutoksella. Suomalaisten seksuaalisuutta tutkineet Osmo Kontula ja Elina Haavio-Mannila toteavat, että ”seksuaalinen vallankumous” oli ”1960-luvulla ennen kaikkea median vallankumous”. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että tässä vaiheessa seksuaalista käyttäytymistä enemmän vapautui median tapa käsitellä seksiä ja seksuaalisuutta. Seksuaalisuus ja siihen liittyvät aiheet toisin sanoen nostettiin julkisuudessa aiempaa näkyvämmiin esiin.⁴⁷⁷ Tähän murrokseen liittyi myös aikakauslehdistön siirtymä kohti sensaatiohenkisempää journalismia, mikä merkitsi usein juuri seksuaalisesti sävyttyneen sisällön lisääntymistä.⁴⁷⁸

Aikakauslehdistön journalistinen suunnanmuutos ja seksuaalisuutta totuttua avoimemmin käsittelevän *Hymy*-lehden menestys⁴⁷⁹ vaikuttivat myös suomalaisen musiikkilehdistön kehitykseen. Varsinkin *Suosikki* omaksui linjaansa sensaatiojournalismin piirteitä, mutta niitä näkyi myös konservatiivisemmassa *Iskelmässä*, joka julkaisi sivuillaan muun muassa yläosattomana esiintyvän Ladybirds-yhtyeen kuvan⁴⁸⁰. *Suosikin* linjan muuttumiseen vaikuttivat lisäksi kustannusyhtiön vaihdokset. Ensimmäinen käännekohta oli lehden siirtyminen muun muassa miestenlehti *Jallua* julkaisseen Kustannuskeitaan alaisuuteen vuonna 1963.⁴⁸¹ Kesällä 1969 lehti siirtyi

476 *Iskelmä* 12/1964, 38.

477 Kontula & Haavio-Mannila 1995, 576–578.

478 Ks. Aho 2003a, 317–320; Jallinoja 1997, 87; Kontula & Haavio-Mannila 1995, 576–577; Saarenmaa 2010, passim.

479 Lehden levikki oli 1960-luvun lopussa jo yli 400 000. Jallinoja 1997, 86.

480 *Iskelmä* 9/1967, 27, 44.

481 Ks. myös Kurkela 2003b, 489–490; Pajukallio 2005, 91.

puolestaan *Hymyä* julkaisevalle Lehtimiehet-yhtiölle.⁴⁸² Muutamaa kuu-kautta myöhemmin ilmestyivät ”Jammun” kirjepalstalla *Suosikin* räikeimpiin kuuluneet, seksuaalisuudellaan ja väkivaltaisuudellaan kohauttaneet lukijakirjeet. Marraskuun 1969 numerossa eräs lukija kertoi työstä, joka oli löytynyt humalanhuuruisen yön jälkeen alastomana metsästä. Kirjeen kirjoittajan mukaan kuusi poikaa oli ”maannut” tytön kanssa kyseisen yön aikana. Seurauksena tästä oli aborttiin päättynyt raskaus. Seuraavan numeron Jammu-kirjeissä nuori nainen kuvasi raiskauspainajaistaan otsikolla ”Johnny tuli ja raiskasi minut”. Viereisessä kirjeessä toinen naispuolinen lukija kertoi harrastaneensa viikon aikana seksiä viiden eri pojan kanssa ja saaneensa heistä kolmelta sukupuolitaudin.⁴⁸³

Sensaatiojournalismin ja lehdistön seksualisoitumisen myötävaikutuksesta populaarimusiikki ja seksi kytkettiin entistä avoimemmin yhteen myös muualla lehtien sisällöissä. Tämän muutoksen voi havaita vaikkapa 1960-luvun jälkipuoliskolla julkaistujen juttujen otsikoita tarkastelemalla. Syksyllä 1966 *Iskelmä* esimerkiksi julkaisi käänösartikkelin, jonka otsikkona oli näyttävästi ”Tavaramerkkinä sex”. Jutun alussa arvuuteltiin, mikä on brittiläisen The Troggsin ”salaisuus” – yhtyeen jäsenet kun eivät toimittajan mukaan olleet ”erikoisemman näköisiä” tai suuria persoonallisuuksia. Vastaus oli artikkelin mukaan yksinkertainen: ”S-E-X!” Kuin todistuksena tälle yhtyeen solisti totesi jutussa, että yleisön tytöt huutavat konserteissa niin kovaäänisesti, etteivät he edes kuule, laulaako hän vai ei. ”Sex on siis jälleen valttia”, toimittaja summasi.⁴⁸⁴ *Suosikki* puolestaan julkaisi keväällä 1967 Andy Grayn kirjoittaman artikkelin, jonka otsikossa brittiläiseen Dave Deehen ja hänen yhtyeeseensä viitattiin ”lavaseksin uusina esitaistelijoina” (itse tekstissä aiheeseen palattiin vain lyhyesti, artistin seksikkyyteen ja ”puolirivoihin juttuihin” viitaten).⁴⁸⁵ Seuraavana kesänä julkaistiin Jyrki Hämäläisen kirjoittama ”Dannyn tytöt ja seksi”-juttu.⁴⁸⁶ Keväällä 1970 ilmestyi laulaja Kristianin haastattelu otsikolla ”Laulaminen on pop-tähdelle seksin korvike”.⁴⁸⁷

482 Takkala & Ortamo & Tommila 1986, 374.

483 *Suosikki* 11/1969, 54–55; *Suosikki* 12/1969, 30–31.

484 *Iskelmä* 9/1966, 24–25.

485 *Suosikki* 3/1967, 26–27, 69.

486 *Suosikki* 8/1968, 15–17.

487 *Suosikki* 4/1970, 4–5.

Seksuaalisen halun ja seksin kytkeytyessä 1960-luvun jälkipuoliskolla yhä selkeämmin osaksi romanttis-seksuaalista diskurssia alkoi ihastuneen fanitytön rinnalle muotoutua toinen faniuden julkista kuvaa vahvasti leimannut stereotyyppinen hahmo. Tämä hahmo oli bändäri, muusikoiden kanssa henkilökohtaiseen ja erityisesti seksuaaliseen kanssakäymiseen pyrkivä naispuolinen fani. Suomalaisissa musiikkilehdissä bändäri-nimitystä ei tosin vielä 1960-luvulla käytetty, vaan puhuttiin muun muassa ”kitaratyöistä” ja ”bändityöistä”.⁴⁸⁸ Bändäriin hahmo ilmestyi samoihin aikoihin myös angloamerikkalaisen median faniutta koskeviin diskursseihin,⁴⁸⁹ joista suomalaiset toimittajat todennäköisesti ottivat mallia bändäriteeman käsittelyyn. Muiden faniutta koskevien stereotyyppien tavoin myös bändäriin kuva oli varsin ongelmallinen. Ongelman ydin ei tässäkään tapauksessa ollut siinä, ettei seksuaaliseen kanssakäymiseen muusikoiden kanssa pyrkiviä naisfaneja olisi ollut olemassa.⁴⁹⁰ Ongelmallisen bändäristereotyyppiä teki se, että siitä tuli naispuoliseen faniuteen liittyvänä mielikuvana suhteettoman paljon painokkaampi kuin fanien toiminta olisi todellisuudessa antanut aihetta. Tämä epäkohta kärjistyi erityisesti rock-kulttuurissa, missä bändäriin hahmo muodostui sittemmin suoranaiseksi naispuolisen faniuden tunnuskuvaksi.⁴⁹¹

Tärkeä käänne bändäriin hahmon ilmestymisessä suomalaiseen mediakuvastoon oli *Suosikin* kesällä 1965 julkaisema mittava ”Suomen Liverpool-tytöt” -artikkeli. Artikkelin koostui kahden 18-vuotiaan suomalaisnaisen, ”Mamien” ja ”Mandyn”, haastattelusta. Haastattelussa naiset kertoivat vaiheistaan Ruotsissa ja Iso-Britanniassa, missä he liftasivat ympäri maata ja kiersivät suosikkibändiensä konsertteja. Jutun sisältö keskittyi Mamien ja Mandyn liftausmatkojen kuvaamiseen sekä tapaamisiin eri yhtyeiden jäsenten kanssa. Haastattelun edetessä lukijoille kerrottiin muun muassa siitä, kuinka naiset olivat ”matkustaneet samassa henkilöautossa Beatlesien kanssa, tavanneet Rolling Stonesia silmästä silmään, tutustuneet Dave Clark Fiveen ja olleet kosketuksessa

488 Varhaisin musiikkilehdistä löytämäni tapaus, jossa bändäri-sana esiintyy, on keväältä 1973. Ks. *Musa* 3/1973, 3.

489 Duffett 2013, 40–41; Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 96–97.

490 Bändäreistä Suomessa, ks. myös Räsänen 1989, 103–104, 109–110, 115, 120–122; Sipilä 1989.

491 Ks. Duffett 2013, 40–41; Lewis 1990, 154; Cline 1992; Garratt 1990 [1984], 407; Jenkins 1992, 15.

lukuisiin heti kärjen tuntumassa oleviin englantilaisiin pop-bändeihin”. Seksuaalisuudesta tai seksuaalisesta kanssakäymisestä haastattelussa ei kuitenkaan ollut viitteitä, mikä erottaa tekstin monista myöhempiä vuosina ilmestyneistä bändärikuvauksista. Jutun ingressissä toimittaja tosin totesi, että tytöt olivat nähneet idolinsa ”metrin päästä, puolen metrin, viiden sentin... JA VIELÄKIN LÄHEMPÄÄ”, minkä voi tulkitä myös seksuaalisena viittauksena.⁴⁹² Artikkelin on harvinaislaatuinen myös siinä mielessä, että naisfanit saivat sen puitteissa kertoa omasta faniudestaan perusteellisesti ja omin sanoin. On hyvin mahdollista, että juuri tämä tekijä – samoin kuin toimittajan naispuolisuus – vaikutti siihen, ettei seksuaalisuus noussut jutussa esiin samalla tavoin kuin myöhemmissä toimittajälähtöisissä, usein miesten tuottamissa bändärikuvauksissa.

Vaikka ”Suomen Liverpool-tytöt” -jutussa ei ole havaittavissa selkeän seksuaalista sävyä tai sisältöä, voidaan sitä pitää musiikkilehtien osalta eräänlaisena bändärifanin esiinmarssina. Artikkelien kuvaama nuori naisfani oli selvästi erilainen kuin romanttisessa haavemaailmassa elävän ihastuneen fanitytön hahmo: Mamie ja Mandy olivat tavanomaista fanityttöä vanhempia, rohkeampia ja aktiivisempia. Lisäksi haastateltavat olivat todella päässeet tekemisiin suosittujen ulkomaisten muusikoiden kanssa ja kertoivat tuntevansa hyvin myös suomalaisyhtyeiden jäseniä. He olivat toteuttaneet haaveensa muusikoiden tapaamisesta, ja mikä olennaisinta, omatoimisesti. Jutun kantavana voimana toimikin Mamien ja Mandyn eräänlainen asiantuntija-asema, joka näyttäytyi tässä yhteydessä suorastaan ihailtavana piirteenä.

Asiantuntevuus ei kuitenkaan tarttunut ominaisuutena bändärifanin stereotyyppiseen kuvaan. Kun bändärifanit alkoivat 1960-luvun viimeisinä vuosina nousta lehtien sivuilla selkeämmin esiin, jäi kyseinen piirre klassista bändäristereotyyppiä hallitsevan seksuaalisen halun varjoon. Bändärifaniutta kuvaavia kirjoituksia ei ilmestynyt musiikkilehdissä kovin montaa, mutta juttujen sensaatiohenkinen pohjavire teki niistä mieleenpainuvia ja ennen kaikkea vahvasti leimaavia. Esimerkiksi Erkki Pällin *Iskelmään* syksyllä 1967 kirjoittamassa, Ruotsin popkulttuurista käsittelevässä jutussa viittaukset nuoriin naisfaneihin välittivät lukijalle hyvin negatiivisia mielikuvia turmeltuneista bändäreistä. Artikkelissa yksi

492 *Suosikki* 7/1965, epäselvä sivunumerointi.

The Spotnicks -yhtyeen jäsenistä kertoi muusikoiden hotellihuoneisiin väkisin pyrkivien tyttöjen muodostuneen alun hauskuuden jälkeen ammatin rasittavimmaksi puoleksi. Tällaiset ”orkestereiden perässä pyörivät tytöt” eivät kuitenkaan olleet haastateltavan mukaan pelkästään rasittavia ja maineelle haitallisia, vaan myös vaaraksi terveydelle. ”Melkein jokaisella heistä on sukupuolitauti, olivatpa he sitten vaikka vain 13-kesäisiä”, muusikko totesi. Pällin mukaan Tukholman musiikkipiireissä kerrottiin myös ”jonkinlaisena kaskuna, että erään vähemmän tunnetun pop-yhtyeen viimekesäisen kiertuereitin pystyi saamaan selville pelkästään sukupuolitautitilastojen perusteella”. On kuvaavaa, että kaskulla alleviivattiin tässä yhteydessä tyttöjen aiheuttamaa ”vaaraa” ja bändäri-ilmion ongelmallisuutta, vaikka vitsi itsessään viittaa nimenomaan miespuolisiin kiertuemuusikoihin tautien levittäjinä. Nuorempien tyttöjen lisäksi Pälli nosti artikkelissaan esiin myös ”monet yksinäiset äidit”, jotka olivat hänen mukaansa yrittäneet saada ”kuuluisuutta, myötätuntoa tai rahaa” väittämällä popmuusikoita lastensa isiksi.⁴⁹³

Bändäri-ilmioistä 1960-luvun lopulla käydyssä keskustelussa käsiteltiin myös suomalaisia naisfaneja. Keväällä 1969 *Suosikki* osallistui tähän keskusteluun esittelemällä ”kitaratyöistä” kertovien ”huorajuttujen” sijaan ”toisenlaisia” naisfaneja. Jutussa nostettiin esille vahvasti Mamieta ja Mandya muistuttava faniryhmä, joka vietti aikaa Suomessa liikkuvien englantilais- ja ruotsalaismuusikoiden kanssa, mutta ei kuitenkaan harrastanut seksiä näiden kanssa. Artikkelissa *Suosikin* toimittaja kertoi tarjonneensa ”viihdytyspartioksi” itseään kutsuville nuorille naisille mahdollisuuden ”oikaista kaikki ennakkoluulot ja väärinkäsitykset; sanoa ulkopuolisille suoraan ja selvästi, mistä on kysymys”. Näin monessa mielessä tapahtuikin: viihdytyspartion jäsenet esiintyivät jutussa suhteellisen kunnioitettavina hahmoina ja varsin tasavertaisina toimijoina suhteessa muusikoihin. On kuitenkin kyseenalaista, lievittikö tämänkaltainen maineenputsaus naisfaneihin ja bändäriin hahmoon liitettyjä negatiivisia mielikuvia yhtään yleisemmällä tasolla. Viihdytyspartiolaisiin kohdistuvien väärinkäsitysten oikaiseminen ei nimittäin tapahtunut niinkään naispuolisiin faneihin liitettyjen stereotyyppien kyseenalaistamisen kautta, vaan pikemmin erontekona suhteessa ”kitaratyttöihin”, joihin viitattiin useampaan otteeseen myös ”bändihuorina”. Toisin sanoen,

493 *Iskelmä* 10/1967, 20–21.

suhteessa bändärifaneihin, haastatellut tytöt näyttäytyivät enemmänkin säännön vahvistavina poikkeuksina.⁴⁹⁴

Viihdytyspartiolaisten negatiivisena vastakohtana esitetyn kitaratyttön tai bändihuoran kuva sai vahvistuksensa muutamaa kuukautta myöhemmin, kun *Suosikki* julkaisi jutun, jossa kauhisteltiin sitä, kuinka suomalaiset fanitytöt ”tarjoavat röyhkeästi itseään pop-muusikoille”. Juttu rakentui Lemon-yhtyeeseen kuuluneen Leif Kiviharjun haastattelun ympärille ja se muistutti lähestymistavaltaan Pällin *Iskelmään* kirjoittamaa artikkelia. Jutun edetessä toimittaja huomautti useampaan otteeseen, että artikkelin kuvaamat bändärifanit olivat faniyleisön vähemmistöä ja poikkeustapauksia, mutta samaan aikaan haastattelu loi kuvaa paljon laajamittaisemmasta ilmiöstä. Heti alkuun haastateltava esimerkiksi kertoi seuraavaa:

Hyvin usein mä saan aivan suoria tarjouksia. Kun tulet tänne esiintymään, niin ole sitten oikein kunnalla minun kanssani. Ja siihen tyyliin. Esiintymispaikoilla tapaa melkein aina tällaisia tyttöjä. Ja jos itse pyytäisi esiintymisen jälkeen jotain tyttöä jatkoille, niin tuskin pyytää turhaan. Aina on valmiita lähtijöitä.⁴⁹⁵

Myös jutun ingressi vei pohjaa ilmiön poikkeuksellisuutta koskevalta vakuuttelulta. Siinä toimittaja kuvasi tilannetta seuraavasti: ”Hän [Kiviharju] voi kertoa 1001 järkyttävää tarinaa tyttöistä, joiden käyttäytymistä ymmärtävät tuskin asianomaiset itsekään. Ja hän on vain esimerkki, yksi muusikko kymmenistä.”⁴⁹⁶

Jutun tarjoama kuva bändärifaniudesta oli hyvin leimaava ja se patologisoi nuorten naisten seksuaalista aktiivisuutta ja seksuaalisen halun avointa ilmaisemista voimakkaasti. Viittaukset hulluuteen tai sairaalloisuuteen toistuivat siinä useaan otteeseen, alkaen jutun otsikosta: ”Nyt on pop-tähtien ihailu mennyt liian sairaaksi!” Haastattelussa Kiviharju kertoi tyttöistä, jotka saapuivat yhtyeen pukuhuoneeseen minihameissa ja paidat auki, ilman rintaliivejä tai alushousuja. Nämä tytöt olivat hänen mielestään ”lähinnä hulluja”. Hän totesi myös vastaanottaneensa ihailijapostinsa joukossa asioita, joita oli voinut lähettää ainoastaan ”joku sukupuolisesti kieroutunut tai sitten aivan höyrähtänyt tyyppi”. Lisäksi

494 *Suosikki* 5/1969, 30–31.

495 *Suosikki* 8/1969, epäselvä sivunumerointi.

496 *Suosikki* 8/1969, epäselvä sivunumerointi.

haastateltava kertoi osan tytöistä kostavan seurustelusta kieltäytyneelle muusikolle esimerkiksi väittämällä tämän raiskanneen ja saattaneen heidät raskaaksi. Lopuksi Kiviharju mainitsi vielä naimisissa olevan tytön, joka halusi hänet avioliitostaan huolimatta ”ihan kokonaan ja sairaasti”.⁴⁹⁷

Vuonna 1970 *Suosikki* julkaisi jälleen sensaatiohenkisen bändäriaiheisen tekstin. Kyseessä oli otsikolla ”Sinulle, joka vietit yön Peter Greenin kanssa” ilmestynyt kirjoitus, josta vastasi faniperspektiivistä kirjoittanut lukija nimimerkillä ”Girl Of The World”. Vapaan rakkauden ideaa huokuvan tekstin perusajatuksena oli kritisoida toimittajien ”kalkkeutuneita” asenteita sekä rohkaista ”musiikinrakastajia” kanssakäymiseen – myös seksuaaliseen – muusikoiden kanssa. ”Rakastakaa, lapset, rakastakaa”, sen kirjoittaja kehotti. Tekstin lopussa kirjoittaja varasi vielä Jimi Hendrixin itselleen tämän seuraavalla Suomen vierailulla.⁴⁹⁸ Kirjoituksesta nousi *Suosikin* kirjealustasta vastanneen ”Jammun” mukaan ”tuuli” ja se sai-kin todennäköisesti osakseen runsaasti bändäristereotyyppia vahvistavaa huomiota.⁴⁹⁹

Bändäreitä koskevissa jutuissa oli huomionarvoista se, että samalla kun ne esittivät naispuoliset bändärit kevytkenkäisinä ja turmeltuneina, saivat miespuoliset muusikot lähinnä kärsijän tai jopa uhrin roolin. Miesmuusikot joutuivat artikkelien mukaan sietämään seksuaalista painostusta tai häirintää, ja Pällin mukaan ”liian kuumat ihailijattaret” olivat saaneet monen suosituksen sukupuolielämän suorastaan kieroutumaan.⁵⁰⁰ Idolien aseman tukaluutta ei pidä vähätellä, mutta samalla on muistettava, että tämänkaltaisten kuvausten myötä bändäriaiheisten itsensä mahdollinen uhrin asema käytännössä sivuutettiin. Viiden numeron mittaiseksi jääneen *Iskelmäkuvastin*-lehden ”Tähdet iskevät – tytöt kertovat”-palstalla julkaistut kertomukset kuitenkin osoittavat, ettei asetelma ollut lainkaan niin yksiselitteinen kuin yllä kuvatuista esimerkeistä saattaisi päätellä. Eräs palstalle kirjoittanut nuori nainen esimerkiksi kertoi, kuinka hän oli seurannut nimeltä mainitsematonta kotimaista yhtyettä sen esiintymismatkoilla kokonaisen vuoden ajan ja jakanut viikonloppuisin huoneen yhtyeen solistin kanssa. Tämän jälkeen oli kuitenkin tapahtunut

497 *Suosikki* 8/1969, epäselvä sivunumerointi.

498 *Suosikki* 1/1970, 78.

499 Ks. *Suosikki* 2/1970, 54–57.

500 *Iskelmä* 10/1967, 20–21.

”romahdus”, kun kertoja sai selville, että muusikko oli ollut koko tämän ajan kihloissa. Toinen kirjoittaja oli synnyttänyt tanssilavalla tapaamalleen ”sydäntenmurskaajalle” aviottoman lapsen.⁵⁰¹

Muusikoiden kanssa seksuaaliseen kanssakäymiseen päätyneiden naispuolisten fanien asemaa ja kohtelua voidaan tarkastella moraalisten normien lisäksi myös lainsäädännöllisestä näkökulmasta. Rikoslainsäädännössä määrätty seksuaalisen kanssakäymisen suojaikäraja oli vuoteen 1971 asti 17 vuotta, minkä jälkeen sitä laskettiin 16 vuoteen. Tätä nuoremman seksuaaliteon osapuolen voitiin katsoa joutuneen lapsen seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi teon yhteisymmärryksellisyydestä riippumatta.⁵⁰² Tämä puolestaan tarkoitti sitä, että mikäli bändäreitä koskevissa kuvauksissa oli lainkaan perää, olivat nuorimmat heistä uhreja mahdollisesti myös rikosoikeudellisessa mielessä. Bändärifaniutta koskevassa keskustelussa aihe ei kuitenkaan noussut esille. Tämä johtui osittain myös bändäripuheen itseään ruokkivasta vaikutuksesta, sillä seksuaalisesti aktiivisten fanien leimaaminen huonoiksi naisiksi teki tyhjäksi tarpeen arvioida ilmiön eettistä ulottuvuutta muun kuin bändärien itsensä paheellisuuden kannalta.

3.3 KULUTTAJUUS FANIUTTA KOSKEVASSA JULKISESSA KESKUSTELUSSA

Fanitytöt viettien vietävinä

Nuorisokulttuurin kaupallistuminen loi 1950- ja 1960-luvuilla tarpeen pohtia uudelleen nuorten asemaa kuluttajina ja markkinoinnin kohderyhmänä. Nuorten kuluttajuudesta muodostui alusta alkaen myös musiikkifaniutta koskevan julkisen keskustelun peruselementti. Fani-kulttuuria tästä näkökulmasta käsitteleville tai sivuaville faniuden kuvauksille oli tyypillistä, että ne esittivät fanityttöjen kulutusikäytymisen varsin kyseenalaisessa valossa. Samalla musiikkilehtien miesvoittoinen toimittajakunta ja faniuden mielikuviin nuivasti suhtautuva diggariyleisö asemoivat itsensä väitetyyn kritiikittömyyden vastavoimaksi, eräänlaisiksi

501 *Iskelmäkuvastin* 2/1967, 14–15; *Iskelmäkuvastin* 1/1968, 11–12.

502 Salonen 2005, 87.



asiantuntijakuluttajiksi. Tämänäyttöiset, implisiittisesti tai eksplisiittisesti rakennetut mielikuvat muodostivat aladiskurssin, joka oli kytköksissä sekä naispuolisen faniuden diskurssiin että diggaridiskurssiin. Kyseistä aladiskurssia kutsun *kulutuskriittiseksi diskurssiksi*. Kulutus-kriittinen diskurssi oli osittain päällekkäinen myös romanttis-seksuaalisen diskurssin kanssa, mutta mitenkään saumattomasti nämä kaksi eivät toisiinsa palautuneet.

Kriittisyysdiskurssin ydin tiivistyi toimittajien tavassa tulkita ja kyseenalaistaa fanityttöjen musiikkimieltymysten perimmäisiä syitä. Keskeinen, joskin usein epäsuorasti asetettu kysymys oli se, missä määrin fanit antoivat painoarvoa musiikin taiteellisille ominaisuuksille ja missä määrin heidän musiikkivalinnoissaan oli kyse jostain aivan muusta – esimerkiksi romanttisesta ihastuksesta tai nuorekkaasta tunnelmasta. Toinen diskurssia keskeisesti määrittänyt ominaisuus oli nuiva, ironinen tai huvittunut suhtautuminen fanien kykyihin kuluttajina. Nämä piirteet yhdistyivät havainnollisesti esimerkiksi Hellevi Jussilan *Suosikkiin* kirjoittamassa, Fleetwood Macin Suomen konserttia käsittelevässä kuvauksessa. Keväällä 1969 julkaistussa jutussa Jussila kirjoitti muun muassa seuraavaa:

Konsertissa istui takanani joukko 14–15-vuotiaita tyttöjä. Kun Fleetwood Mac soitti, he nauraa tirskuivat ja juttelivat keskenään poikaystävistään. Kun Fleetwood Mac lopetti soittamisen, he kiljuivat raivokkaasti. Sama jatkui koko konsertin ajan.⁵⁰³

Samankaltaista sävyä ilmeni myös miespuolisten idolien levytyksiä koskevilla arvosteluilla, joista fanien musiikkikulutuksen kriitikkittömyyttä ja valistumattomuutta koskevat käsitykset heijastuivat toisinaan selvästi läpi. Tämä näkyi esimerkiksi seuraavissa arvosteluissa, joissa arvioitavina olivat Lasse Liemolan *Danny Boy/Marina-rock* (1960), Paul Ankan *Love me Warm and Tender/I'd Like to Know* (1962) sekä Jan Rohde & The Adventurersin *By the Cherry Tree/Let's Have a Party* (1964):

»Danny boyn» intron loppuosan »laulavat» on kauhea ja »Marinan» esittäminen nopeassa rock-tempossa ei ole mikään järin hyvä idea. Mutta esityksissä on tietysti nuorekkaan riehakasta menoa, joten Lassen lukuisat ihailijattaret rientäkööt päälle kolmantena koipena lähimpään levyputtiin!⁵⁰⁴

503 *Suosikki* 4/1969, 30–31, 53.

504 *Ajan Sävel* 31/1960, 25, 30.

”Love Me Warm...” on tavanmukainen, ylitunteellinen vuodatus, joka varmasti heikottaa monen tyttölapsen polvia, mutta taitelijalla on esityksessään merkillisen pinnistynyt ote. ”I’d Like...” on sitä vastoin huomattavasti lähempänä Ankan parhaimpia aikaansannoksia, mutta epäilemättä kaikki nuoren suosikkilaulajan uutuudet ovat ”kuumaa tavaraa”.⁵⁰⁵

[U]skallan väittää, että nyt kuultava [By the Cherry Tree] toteutus ei ole läheskään niin hyvä kuin se voisi olla. Esitys on oudon epävarma ja amatööriäinen, mitä vaikutelmaa vielä korostaa kappaleen hidas tempo. ”Let’s Have Party”-puolta on hauska verrata tässä katsauksessa jo aikaisemmin esiteltyyn The Rivierasin vastaavaan esitykseen. Eroja ei ole juuri puoleen eikä toiseen [...]. Kaikesta huolimatta levyä tultaneen myymään melko hyvin. SUOSITTELEMME VAIN JAN ROHDEN JA THE ADVENTURERS-YHTYEEN IHAILJOILLE.⁵⁰⁶

Arvosteluista välittyvät ennakoasenteet maalasivat faneista ja ennen kaikkea fanityöistä varsin koruton kuvaa kuluttajina. Tämän kuvan perusteella he eivät kyenneet juurikaan arvioimaan tarjolla olevan musiikin virtaa kriittisesti (tai mikäli kykenivät, ei tämä ainakaan näkynyt heidän musiikkivalinnoissaan). Musiikillis-esteettisten piirteiden arvioinnin ja arvostuksen sijaan valintojen taustalla nähtiin romantiikannälkää, ”riehakkaan menon” kaipuuta tai muita vastaavia perusteita. Tässä yhteydessä unohtui helposti myös faniuteen liittyvä keräilyaspekti – se, että fanien tavoitteena oli usein koota artistin koko levytetty tuotanto riippumatta siitä, mitä mieltä he kulloisenkin levytyksen tasosta lopulta olivat.

Pisimmilleen vietyinä kulutuskriittinen diskurssi johti siihen, että arvostelijoiden silmissä kyseenalaiset musiikkivalinnat selitettiin jonkinlaisella naissukupuoleen sisäänrakennetulla kontrolloimattomalla romanttis-emotionaalaisella vietillä. Mielikuva näkyi ajatuksena, jonka mukaan vietin luomiin tarpeisiin täyttymyksen tarjoava tuote – esimerkiksi komea miesartisti tai romanttinen musiikki – oli nuorelle tytölle suorastaan vastustamaton. Se oli jotain, joka ”vetoaa realistisimmankin tytön tunteisiin”, kuten *Iskelmän* toimittaja arveli tapahtuvan Dannyn *East Virginia* -levytyksen kohdalla.⁵⁰⁷ Nämä tulkinnat heijastelivat mielenkiintoisella tavalla myös aikakauden yleisempää kasvatusajattelua.

505 *Suosikki* 4/1962, 22.

506 *Iskelmä* 8/1964, 30–32.

507 *Iskelmä* 5/1964, 10–11.



Suomessakin sijaa saaneen käsityksen mukaan nuorten käyttäytymiseen liittyvät sukupuolierot nimittäin selittyivät pitkälti tyttöjen ja poikien sisäsyntyisillä tarpeilla sekä niiden voimakkaalla sukupuolittuneisuudella.⁵⁰⁸

Toisaalta tyttöjen musiikkimieltymyksiä koskevassa keskustelussa esiintyi vietteihin tai sisäisiin tarpeisiin viittaavien tulkintojen lisäksi myös kehollisuuteen liittyviä viittauksia. Niitä löytyi esimerkiksi yllä siteeratusta Ankan levyn arviosta. Arvostelijan mukaan kyseinen ”ylitunteellinen vuodatus” ei vedonnut ainoastaan fanityttöjen romantiikkannälkään, vaan hän vihjasi kappaleen aiheuttavan vastakaikua myös tyttöjen kehossa: *Love me Warm and Tender* oli kappale, joka ”varmasti heikottaa monen tyttölapsen polvia”.⁵⁰⁹ Tässä tapauksessa ilmaus oli todennäköisesti lähinnä vertauskuvallinen, mutta ajatus (naisen) kehon ja musiikin vahvasta yhteydestä ei ollut sekään poissuljettu. Brittiläistä musiikkikulttuuria tutkinut Diane Railton on esittänyt, että 1960-luvun vaihteen popmusiikin kritisoijat suhtautuivat musiikkityyliin ensisijaisesti tai jopa pelkästään kehollisena ilmiönä. Heidän keskuudessaan popin katsottiin vetoavan nuoriin nimenomaan kehon, ei mielen tasolla, joko seksuaalisuuden tai nuorekkaan energisyyden muodossa (ajatus, jonka myös monet tuolloisista musiikkiteollisuuden edustajista jakoivat).⁵¹⁰ Tulkinnessa oli toki sikäli perää, että musiikki aiheuttaa myös kehollisia reaktioita.⁵¹¹ Niistä löytyy muutama maininta omastakin aineistostani, jossa musiikin kehollista kokemista kuvataan muun muassa kyyneltymisenä, ihon ”kananlihalle” nousemisena sekä tapana, jolla musiikki sai kuulijan huojumaan mukanaan.⁵¹² Liiallisesti painotettuna ajatus kuitenkin merkitsi jälleen yhtä ääritulkintaa, jossa (naispuolisen) popfanin osaksi jäi lähinnä keholleen alistetun, musiikkiteollisuuden manipuloiman marionetin rooli.

Kuluttajuutta koskevassa keskustelussa fanitytön mielikuvasta teki erityisen alttiin arvostelulle ja alentuville kommenteille se, että siinä yhdistyi kaksi elementtiä, joista kumpaakin on pidetty kuluttajaosaamisen kannalta negatiivisena tai ainakin arveluttavana piirteenä. Näistä ensimmäinen oli naispuolisuus (tai laveammin feminiinisyyts), joka on

508 Ks. Aapola 1999, 103

509 *Suosikki* 4/1962, 22.

510 Railton 2001, 324.

511 Ks. esim. Aho 2007.

512 *Ajan Sävel* 3/1963, 8–9; *Soundi* 2/1975, 7; *Suosikki* 10/1977, 24–25.

länsimaisessa kulttuurissa yhdistetty muun muassa passiivisuuteen, emotionaalisuuteen, riippuvaisuuteen, alistuvaisuuteen ja subjektiivisuuteen. Samalla stereotyyppinen naiseus on toiminut vastakohtana mieheydelle (ja maskuliinisuudelle), joka on tyyppillisesti edustanut muun muassa aktiivisuutta, järkeä, itsenäisyyttä ja objektiivisuutta.⁵¹³ Yhdessä nämä naiseuden ja mieheyden kuvat ovat ylläpitäneet klassista sukupuolioppositiota ja -hierarkiaa, jossa mies on merkinnyt suuruutta ja paremmuutta, nainen pienuutta ja huonommuutta.⁵¹⁴

Naiseuden sukupuolten vastakkainasettelussa osakseen saama negatiivinen positio on vaikuttanut vahvasti myös sukupuolen ja kulutuksen suhdetta koskeviin käsityksiin. Kulutuksen historiaa tutkineen Don Slaterin mukaan modernin kulttuurin ja ajattelun vaalima kuluttajan kuva on ollut vahvasti kahtiajakautunut. Toisinaan kuluttaja on nähty irrationaalisena triviaalien ja materialististen halujen orjana, jota massatuotanto ohjailee ja manipuloi. Toisinaan hänet taas on esitetty rationaalisena modernin sankarina. Slaterin mukaan kyseiseen kahtiajakoon on sisällytetty myös joukko sitä määrittäviä vastakohtaisuuksia. Rationaalisuuden ja irrataalisuuden ohella niihin ovat kuuluneet muun muassa seuraavat vastaparit: suvereeni–manipuloitu, itsenäinen–ulkopuolelta ohjattu, aktiivinen–passiivinen, luova–mukautuva, yksilöllinen–massamittainen, subjekti–objekti.⁵¹⁵

On helppo huomata, että Slaterin listaamat dikotomiat vastaavat varsin tarkasti aiemmin mainittuja, mieheyteen ja naiseuteen yhdistettyjä vastakohtaisuuksia. Ei olekaan yllättävää, että hänen esittelemänsä kahtiajakautunut kuluttajan kuva on usein jakautunut kahtia juuri suhteessa sukupuoleen, miehen esiintyessä modernina sankarikuluttajana ja markkinoiden orjan roolin jäädessä naiselle. Tätä kautta naiseuteen yleisesti liitetty alemmuuden leima on siirtynyt lähes sellaisenaan kulutuskulttuurin piiriin.⁵¹⁶ Toisaalta kuluttaminen on monesti mielletty myös puhtaasti feminiiniseksi ilmiöksi, jolloin miespuolinen kuluttajan

513 Mieheyteen ja naiseuteen (maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen) liitetystä dikotomioista, ks. esim. Green 1997, 27; Hudson 1984, 37–38; Modinos 1994, 15; Rossi 2003, 61; Sydie 1987, 3, 8.

514 Modinos 1994, 15.

515 Slater 1997, 33–34, 54–55.

516 Slater 1997, 33, 57.

hahmo on jäänyt kuluttamiseen liittyvissä mielikuvissa taka-alalle tai näkymättömiin. Tässä yhteydessä kulutus itsessään on saanut helposti negatiivisen leiman. Tämä mustavalkoinen mielikuva, jossa naiseudesta ja kulutuksesta muodostui toisiaan kielteisellä tavalla määrittävä pari, eli länsimaisessa kulttuurissa vahvana aina 1900-luvun lopulle saakka.⁵¹⁷

Käsitykset naisesta emotionaalisenä, irrationaalisenä ja johdateltavana massakuluttajana heijastuivat vahvasti faniutta koskevaan kulutuskritiikseen diskurssiin, kuten yllä käsitellyt esimerkit osoittavat. Faniutta käsittelevässä julkisessa keskustelussa oli piirteitä myös sukupuolittuneita kuluttajan kuvia koskevasta kahtiajaosta ja vastakkainasettelusta. Naispuolisen faniuden diskurssin tapa rajata pojat faniuden ulkopuolelle ja yhdistää fanikulttuurisen kulutuksen kyseenalaiset mielikuvat tyttöihin vaali jo lähtökohtaisesti käsitystä nais- ja miespuolisten kuluttajien perustavanlaatuisesta eroavaisuudesta. Myös musiikkilehdistön toimittajakunnan sukupuolirakenne vahvisti kuluttamisen tapoihin liittyviä sukupuolittuneita mielikuvia. Musiikkitoimittajat olivat useimmiten miehiä, mikä tarkoitti sitä, että populaarimusiikkikulttuurin tuottaviksi, aktiivisiksi ja kriittisiksi tulkitut roolit keskittyivät tässäkin suhteessa – muusikkouden ja tähteyden tavoin – miesten haltuun. Naisten osaksi jäi puolestaan passiivisemmaksi mielletty yleisön rooli.

Kriittisyysdiskurssiin sisältyvät sukupuolittuneet kuluttajan kuvat sinetöityivät lopullisesti 1970-luvun alussa, rocklehdistön ja diggaridiskurssin nousun myötä. Rocklehtien miehiseen ja maskuliiniseen otteeseen kuului alusta alkaen eräänlainen itse määritetty asiantuntijan rooli, jonka diggaridiskurssi osoitti sekä lehden toimitukselle että sen lukijakunnalle. Tähän asiantuntija-asemaan kuului olennaisesti musiikinkulutuksen kriittisyyden korostaminen. Ajatukselle löydettiin vahvistusta myös *Musan* lukijakuntatutkimuksesta. Tutkimuksen tuloksia yhteenvetävässä artikkelissa aiheesta todettiin seuraavaa: ”lehteä lukevat henkilöt, jotka ovat myös musiikin asiantuntijoita – eli seuraavat musiikkitapahtumia keskimääräistä enemmän, osaavat ehkä soittaa sekä kuuntelevat enemmän ja valikoidummin musiikkia”. Kulutuksen valikoivuudella toimitus viittasi lehden linjaa seuraten ennen kaikkea progressiivisen rockin suosimiseen

517 Ks. de Grazia 1996, 1; Asquer 2012, 568–569, 575–576; Bowlby 2000, 5–7, 24; Macdonald 1995, 73.

sekä ”purkkapopin” inhoamiseen.⁵¹⁸ Samalla se vahvisti diggaridiskurssin ongelmallista perusajatusta, jossa popfanius ja varsinkin naispuolinen fanius sysättiin itsestään selvästi jonnekin valikoivan ja asiantuntevan kulutuksen ulkopuolelle.

Toinen tekijä, joka näytteli keskeistä osaa fanityttöön liitetyissä kritiikkittömyyden ja manipuloitavuuden mielikuvissa, oli nuori ikä. 1950- ja 1960-luvun nuorten ei oletettu tekevän kulutusvalintojaan erityisen viisaasti ja heihin suhtauduttiin usein häilyväisenä ja valistumattomana kulluttajaryhmänä.⁵¹⁹ Ajatus nuoren kuluttajan tasapainoilusta rationaalisten kuluttamisen tapojen ja nuoruusiän viettien välillä näkyi kulutuskriittisen diskurssin taustalla selvästi. Tämän tasapainon säilymisestä kantoi huolta muun muassa *Ajan Sävelen* ”Jokkeri”, joka purki ajatuksiaan lehdessä seuraavaan tapaan:

On varmaa, että nuoruus ja rytmi kuuluvat yhteen – muttei mielellään ilman kritiikkiä. Tunteiden aika-ajoittainen purkaminen on jopa toivottavaa ja terveellistä, mutta jos annetaan jonkin todella alkukantaisen ja naivin sävelen vaikuttaa sähköiskun tavoin on syytä epäillä asianomaisen älyllistä tasoa. [...] [Murrosiän lakipisteessä] rytmimusiikin sävelkuvioihin sotkeutunut on suorastaan helteessä: mikään ei tunnu riittävän, mistään ei löydy tarpeeksi voimakkaita ja samalla kiihoittavia rytmejä. Hurmostilaan päästäänkin tehokkaimmin kuuntelemalla samaa säveltä tai rummutusta yhä uudelleen ja uudelleen... Poikkeukset tietenkin vahvistavat säännön, sillä toinen tapa on pyrkiä analysoimaan kuulemaansa: kysymyksessä on tällöin kiihkoton syventyminen kuultavaan esitykseen ja myös kritiikki.⁵²⁰

Tyttöjen nuori ikä oli osaltaan syynä myös sille alentuvalle tyylille, jolla vanhempaa sukupolvea edustavat toimittajat faneja kuvasivat. Tämä alentuvaisuus johti usein fanien infantilisointiin – tapaan esittää tyttöjen fanisuhde lapsellisen pikkutyön tai kypsymättömän teinin innostuksen puuskana. Havainnollisimmillaan faniuden lapsenomaistaminen näkyi *Helsingin Sanomissa* julkaistussa, Paul Ankan faneja esittävässä Karin pilakuvassa (ks. Kuva 9). Kari korosti ajatusta faniuden lapsellisuudesta

518 *Soundi* 1/1975, 22–23.

519 Esim. Kilpiö 2005, 230; Millard 2012, 88; Kiuru-Lehtonen 1960. Ks. myös Bowlby 2000, 132; Cook 2012, 593; Cross 2010, 19–21.

520 *Ajan Sävel* 12/1962, 28–29.

rinnastamalla tyttöjen kiintymyksen kohteena esitetyn Ankan lattialla lojuvaan leluankkaan sekä julisteessa koreilevaan Aku Ankkaan, siis pikkulasten leikkikaluun ja lasten suosimaan sarjakuvahahmoon. Samalla piirtäjä tuli tiivistäneeksi myös muut faniuteen liitetyt stereotyyppiä: naispuolisuuden, romanttisen ihastuksen ja kritiikittömän musiikkinkulutuksen. Kritiikittömyyden mielikuva kiteytyi levyjä kuuntelevan tytön hurmioituneessa olemuksessa sekä piirroksen kuvatekstissä. Kuvatekstissä Kari esitti tyttöjen suhtautuvan laulajien kohdalla ongelmallisena pidettyyn äänenmurrokseen pikemminkin ihastuttavana piirteenä.⁵²¹



Kuva 9. Faniuteen liitetyt stereotyyppiä kiteytyivät havainnollisesti Anka-faneja esittävässä Karin piirrostuksessa. (Kuva: *Helsingin Sanomat* 19.8.1959)

Fanityttöjen infantilisointia esiintyi myös musiikkilehtien kirjoituksissa. Esimerkistä käy Matti Mannilan *Musiikkiviestiin* laatima juttu, jossa hän esitti Lasse Liemolan fanit suorastaan ivallisen lapsenomaisina:

⁵²¹ *Helsingin Sanomat* 19.8.1959, 4.

Kolme nuorta neitosta nauraa kihersi päät yhdessä, ilmeisesti heillä oli jotain salaisuuksia. Tyrkkäydyimme kysymyksinemme neitosparveen. Ja meidät vihittiin salaisuuteen: Eräällä neitokaisista oli 'pyhäänjäännös' hän oli saanut keinoteltua Lassen matkalaukun kannesta 'ihanan' rahtilapun... Kysymykseemme neitokaiset Sirkka Karttunen, Arja Kuronen ja Brita Wass – huudahtivat kuin yksiltä huulilta: Lasse on ihana! Lasse on i-h-a-n-a!⁵²²

Tämänkaltaiset kuvaukset olivat omiaan vahvistamaan käsitystä faniylei-
sön kulutuskäyttäytymisen impulsiivisuudesta ja ailahtelevaisuudesta. Toinen vastaava esimerkki löytyy heinäkuun 1965 *Iskelmässä* julkaistusta jutusta, jossa kerrottiin Johnnyn konsertista. Tässä tapauksessa fanien lapsenomaistaminen tapahtui erityisesti tyttöjen kiljumista koskevan kuvauksen kautta:

Ah eikö se ollut ja ole onnea ja juhlaa, juhannusyötä! Niinpä me huudetaankin, ah niin me huudetaan. Huudetaan niille ja hölmöille poliiseille. Iik-iik. Ja vielä kerran ja uudestaan: iik-iik. Innokkaimmat istuivat paikalla jo kello kuusi: ainakin viisisataa pikkutyttöä hiekalle rakennetun lavan ympärillä puoliympyrän muotoisessa kaarella. Ja rytmikkäästi huudettiin: ”We want Stones! We want Stones!” Vain yksi tytär oli sen verran eksyksissä paikasta, että tahtoi vilpittömästi [The Beatlesin] Ringon.⁵²³

Julkisessa keskustelussa fanityttöjen kiljumisesta muodostuikin olennainen faniuden lapsenomaisuutta ja ihailuun liittyvien reaktioiden yliampu-
vuutta symboloiva piirre – eräänlainen faniutta koskevien diskurssien ääniraita. Konkreettisimmillaan tämän ilmeni The Rolling Stonesin Yy-
terin konserttia käsitelleessä *Myöhäisuutisten* reportaasissa. Kuvanauhalla näkyi runsaasti myös nuoria miehiä, mutta tekijät olivat valinneet filmin äänitehosteeksi tyttöjen kirkunaa sisältävän lyhyen äänitteen, joka toistui videokuvan ja selostuksen taustalla lähes koko kaksi ja puoli minuuttia kestävä raportin ajan.⁵²⁴ Monen fani-ilmioon varauksella suhtautuneen tarkkailijan näkökulmasta tämäntyyppinen kiljuminen oli jälleen yksi osoitus fanikulttuurisen musiikinkulutuksen kriitikkömyydestä. Tätä

522 *Musiikkiviesti* 8/1960, 4–7, 26–27.

523 *Iskelmä* 7/1965, 8–9.

524 *Myöhäisuutiset ja sää*, 26.6.1965.



tulkintaa edusti esimerkiksi Beatles-buumia *Suosikissa* kommentoinut Tapio Rautavaara, jonka mukaan tyttöjen käyttäytyminen yhtyeen konserteissa ei ollut ”kuuntelemista, eikä arvostelemista” vaan ”joukossa huutamista”.⁵²⁵ Samalla kiljumisen ja huutamisen korostaminen kiinnitti faniutta koskevat diskurssit osaksi laajempaa naiseuteen liitettyjen stereotyypioiden äänimaisemaa, jonka puitteissa naisen ääni on korkeutensa ja äänenväriensä vuoksi yhdistetty muun muassa hupsuuden ja järjenvastaisen käytöksen mielikuviiin.⁵²⁶

Fanius ja ”ulkomusiikillisen” problematiikka

Pohjimmiltaan kulutuskriittiseen diskurssiin sisältyneet mielikuvat perustuivat erontekoon musiikkikulttuurin musiikilliseksi ja ulkomusiikilliseksi tulkittujen elementtien välillä. Diskurssin kriittinen vire rakentui ennen kaikkea ulkomusiikilliseksi miellettyjen piirteiden ja niiden fanikulttuurissa oletetusti osakseen saaman roolin arvostelulle. Ulkomusiikilliseksi on tyypillisesti määritelty tekijät, jotka ovat tavalla tai toisella läsnä musiikillisessa esityksessä tai kokemuksessa, mutta eivät sinällään sisälly musiikkiteosten äänellisiin tai rakenteellisiin elementteihin.⁵²⁷ Rajanveto musiikillisten ja ulkomusiikillisten elementtien välillä on lähtökohtaisesti hyvin ongelmallinen, enkä sen vuoksi sovelta sitä omassa analyysissäni. Faniutta koskevaan arvosteluun sisältyvien erontekojen jäsentämiseen ulkomusiikillisen käsite sopii kuitenkin hyvin. Siihen liittyvä hierarkkinen ja ”musiikillisia” piirteitä suosiva rajanveto oli olennainen osa fani-ilmiötä koskevaa kulutuspuhetta, vaikkei käsite sellaisenaan kulutuskriittisessä diskurssissa esiintynytäkään.

1950- ja 1960-lukujen musiikkilehdissä rajankäynti musiikillisen ja ulkomusiikillisen välillä liittyi tyypillisesti kirjoituksiin, joissa käsiteltiin tai sivuttiin romanttis-seksuaalisen kiintymyksen ja nuorekkaan tähtikuvan merkitystä idolien suosion selittäjinä. Myös 1970-luvun rocklehdet pitivät kiinni tästä lähestymistavasta. Tämä kävi ilmi jo *Musan* näytenumeron

525 *Suosikki* 3/1965, 26–27.

526 Naisen ääneen liitettyistä mielikuvista, ks. Macdonald 1995, 45–46.

527 Musiikillisen ja ulkomusiikillisen välisestä jaottelusta, ks. esim. Goehr 1992, 185–190.

pääkirjoituksesta, jossa Wallenius sanoutui irti ”pop-romantiikasta” ja ”väririkuvista” sekä korosti lehden luonnetta ”puhtaana musiikkilehtenä”.⁵²⁸ Samalla rockjournalismi toi keskusteluun aiempaa kovempia sävyjä ja entistä voimakkaampaa ”kaupallisuuden” kritiikkiä. Nämä piirteet näkyivät esimerkiksi syksyllä 1973 ilmestyneessä jutussa, jossa arvioitiin Helsingissä vierailleen poptähti Gary Glitterin konserttia. Jutun tyrmäävä sävy perustui juuri niille elementeille, jotka on tyyppillisesti sisällytetty ulkomusiikillisen piiriin:

Suurin osa yleisöstä lienee saanut sen mitä tuli hakemaankin – itselleni oli suurin yllätys konsertin loistava suunnittelu. Jäin ihmettelemään vain, että kaikkea ne saksalaiset keksii – show, jonka pitäisi perustua musiikkiin, perustuu kaikkeen muuhun, eikä kukaan tunnu välittävän siitä, että koko homman sydän, sisin eli musiikki on silkkaa soopaa. Se on lapsellisen yksinkertaista plagiaattia (jota kaveri kehtaa kutsua omakseen), pliisusti esitettynä. Yleisöä ei kuitenkaan tarvinnut houkutellessa suosionosoituksiin – tuntui kuin kyseessä olisi ollut näytelmä, jossa jokainen tiesi roolinsa: bändi mekkalo, Gary mölysi, valomiehet heittelivät (valo-ja), kassa laski rahat ja yleisö diggasi. Kauniiksi pyntäty tyhjä tuote (tarpeeton sellainen) kauniissa kimaltelevassa pakkauksessa mekkalan kera [...].⁵²⁹

Samassa yhteydessä voimakasta kritiikkiä sai osakseen myös Glitterin lämmittelybändinä toiminut Hullu Jussi. Toimittajan mukaan yhtye oli ”täysin Slade-pohjalta plagioitua elehtimistä, pelehtimistä ja hyppimistä, jolla on musiikin kanssa yhtä vähän tekemistä kuin illan päätähdeläkin”.⁵³⁰

Ulkomusiikillisiksi tulkitsemiaan elementtejä vieroksuessaan kriittisyysdiskurssi vakiinnutti nuorison suosiman populaarimusiikin piiriin lähestymistapaa, joka oli tutumpi klassisen musiikin diskursseista sekä sen piirteitä lainaileesta jazzjournalismista. Elitistisen taidekritiikin periaatteista kumpuava lähestymistapa perustui teoksen autonomisuutta peräänkuuluttavalle ajatukselle, jonka mukaan aito ja kriittinen taiteellinen kokemus edellytti keskittymistä, esteettistä etäisyyttä ja ympäristön vaikutuksen poissulkemisesta. Ajatuksen omaksuminen populaarimusiikkikulttuurin osaksi on erityisen kiinnostavaa siksi, että klassisessa musiikkikulttuurissa tämäntyyppistä argumentointia on käytetty usein klassisen

528 *Musa*, näytenumero, 1971, 2.

529 *Musa* 10/1973, 29.

530 *Musa* 10/1973, 29.

musiikin ja populaarimusiikin välisen jyrkän eron välineenä.⁵³¹ Tästä tosin näkyi vielä 1960-luvun alussa viitteitä myös nuorisolle suunnattujen musiikkilehtien sivuilla: kun *Ajan Sävelen* ”Jokkeri” kirjoitti nuorista, jotka toimivat vahvistavina poikkeuksina nuorison musiikinkulutuksen kritiikkittömyydelle, viittasi hän nimenomaan klassisen musiikin ja jazzin harrastajiin.⁵³² 1960-luvun kuluessa musiikillisen ja ulkomusiikillisen välistä erontekoa alettiin kuitenkin soveltaa entistä enemmän nimenomaan nuorisomusiikkikulttuurin sisäisiin hierarkioihin.

Musiikillisen ja ulkomusiikillisen välinen eronteko nousi selkeimmin esiin diggaridiskurssissa sekä sen pop- ja rockmusiikin välille tuottamassa vastakkainasettelussa. Siinä rock sai osakseen samankaltaisen aseman, joka korkeakulttuuria edustaneella klassisella musiikilla oli tyypillisesti ollut, kun taas popmusiikin osaksi jäi edustaa matalaa ja kaupallista kulttuuria sen vastakohtana.⁵³³ Näiltä osin diggaridiskurssin vaalima rajanveto asettui myös osaksi laajempaa kulttuurista prosessia, jossa rock pyrittiin kohottamaan legitimiiksi taiteen muodoksi erottamalla se kaupalliseksi, ulkomusiikilliseksi ja feminiinisiksi tulkituista populaarimusiikin lajeista. Nämä pyrkimykset alkoivat saada suomalaisessa julkisuudessa sijaa 1960-luvun lopulla, angloamerikkalaisen musiikkijournalismin ja The Beatlesin edistyksellisen tyylin innoittamina. Legitimaatioprosessiin liittyneissä arvottamisen ja hierarkisoinnin tavoissa näkyi selviä vaikutteita klassisesta musiikkikritiikistä, ja joskus rockin uusia muotoja saattoivat puolustaa jopa itse klassiset muusikot. Säveltäjä Erkki Salmenhaara esimerkiksi kommentoi 1960-luvun lopun lehtikritiikeissään positiivisesti rockin kokeellisempia ja kunnianhimoisempia edustajia, kuten underground-yhtye The Spermia ja The Beatlesin *Abbey Road*-albumia.⁵³⁴ Toisaalta diggaridiskurssiin liittyvän eron voi nähdä osana vielä tätäkin mittavampia, populaarikulttuuria yleisemmällä tasolla koskevia legitimaatiopyrkimyksiä. Vastaavantyyppistä kehitystä esiintyi populaarimusiikin lisäksi esimerkiksi elokuvakulttuurin puolella, missä 1960-luvun loppu merkitsi elokuvakerhojen voimak-

531 Ks. esim. Goehr 1992, 190–194; Gracyk 2007, 17, 37, 134–140, 149; Green 1997, 8–9, 75. Vrt. Bourdieu 2010 [1984], 20–22, 24–27. Jazzjournalismin ja klassisen musiikkikritiikin suhteesta, ks. esim. Kurkela 2005a, 291, 294; Mattlar (tulossa).

532 *Ajan Sävel* 12/1962, 28–29.

533 Vrt. Gracyk 2007, 4; Green 1997, 75; Kallioniemi 1995b, 137–138; Lewis 1990, 29; Mattlar (tulossa); Railton 2001, 323–324.

534 Rockin legitimaatiosta, ks. Mattlar (tulossa); Railton 2001, 323–324.

kaan laajenemisen aikaa. 1950-luvulta ponnistava kerhotoiminta muuttui 1960-luvulla opiskelijapainotteiseksi ja vähemmän elitistiseksi, mutta halu edistää elokuvan taiteellista asemaa ”laadukasta” tai ”ei-kaupallista” elokuvatarjontaa ja elokuvatietoutta lisäämällä näkyi sen taustalla yhä vahvasti. Elokvakerholaisuus rinnastuu diggariuteen mielenkiintoisesti myös yleisöhierarkioiden osalta, sillä etenkin taide-elokuvaan keskittyvä kerhotoiminta loi väistämättä eroa kerhoaktiivien ja muun yleisön – erityisesti tähtikeskeisemmän ”filmihulluuden”⁵³⁵ – välille.⁵³⁶

Kriittisyysdiskurssin vaalima mielikuva ulkomusiikillisiksi tulkittujen tekijöiden hallitsevasta roolista varsinkin popfaniuden perustana oli kuitenkin monella tapaa ongelmallinen. Ensinnäkin se jätti usein huomiotta faniuden muotojen yksilöllisyyden ja faniyhteisön heterogeenisyyden – sen, että musiikin merkitykset ja musiikinkulutuksen tavat vaihtelivat suuresti fanien ja faniyleisöjen välillä. Viimeistään beatlemanian kaltaiset ilmiöt osoittivat ulkomusiikillisiksi määriteltyjen piirteiden merkittävän roolin ihailijakulttuurin osana, mutta samalla on selvää, etteivät kaikki Beatles-fanitkaan innostuneet tämänkaltaisista buumeista tai niiden kaupallisista oheisilmiöistä. Aiemmin mainitun Orvokki Lehtolan lukijakirjettä onkin hyvä siteerata tässä yhteydessä vielä laajemmin. Kyseinen kirje kuvaa sitä, miten huonosti median vaalima stereotyyppinen fanikuvasto tavoitti monien fanien arkitodellisuuden ja millaisia tunteita kuvaston mustavalkoisuus heissä herätti:

Nuorisolla täytyy aina olla epäjumalansa, ja Beatlet sopivat tähän tarkoitukseen, koska he ovat jotain konkreettista. Nuoriso pitää pitkää tukkaa kapinallisuutensa symbolina ja viis veisaa heidän musikaalisista arvoistaan. [...] Mutta meitäkin on paljon – meitä, jotka emme pane heidän kuviaan seinille emmekä väitä rakastavamme heitä elämämme loppuun asti. Se toinen osa pitää heidät pinnalla ja tiputtaa heidät jonkin Rolling Stonesin tähden. Me uskolliset ihailemme

535 ”Filmihullu” -käsitteen sisältö tosin alkoi muuttua viimeistään vuonna 1968, kun elokuvaharrastajien samanniminen lehti alkoi ilmestyä. Ranskalaiseen uuteen aaltoon kytkeytynyttä *Cahiers du Cinéma* esikuvanaan pitänyt ja kaupallisempaan tuotantoon skeptisesti suhtautunut *Filmihullu* edusti hyvin erityyppistä lähestymistapaa elokuvaan kuin se stereotypoisoitu ”filmihulluus”, jota julkisuudessa oli päivitelty maailmansotien välisestä ajasta alkaen. Ks. von Bagh ym. 2008, 10–14.

536 Elokvakerhotoiminnasta, ks. Lehmijoki 1997; Nyysönen 1998, 47–50; Pantti 1997.



heitä, vaikka he menisivät parturiinkin. Meitäkin on paljon. Me emme vain pidä itsestämme niin suurta mökää kuin se enemmistö. [...] ON MYÖS TOISENLAISIA BEATLES-IHAILIJOITA KUIN MASSAHYSTERIAN ORJIA. JOILLAKUILLA ON JOPA HIEMAN MUSIKAALISUUTTAKIN...⁵³⁷

Ajatus ulkomusiikillisiksi miellettyjen elementtien hallitsevuudesta oli ongelmallinen myös siksi, että se sivuutti fanikulttuuriin kuuluvien kulutuksen ympäristöjen moninaisuuden. Samalla unohtui se, että yksittäistenkin fanien kuluttamisen muodot, samoin kuin musiikillisiksi ja ulkomusiikillisiksi miellettyjen piirteiden keskinäinen suhde, vaihtelivat eri ympäristöjen välillä. Faniuden ja fanikulttuurisen kulutuksen julkinen kuva rakentui varsin yksipuolisesti konsertti- ja esiintymistilanteiden ympärille, minkä seurauksena mielikuva itsekontrollinsa menettäneestä konserttiyleisöstä laajeni helposti käsitykseksi arvostelukykynsä menettäneestä kuluttajasta. Tämä oli harhaanjohtavaa erityisesti siksi, että suurin osa suomalaisesta musiikkifaniudesta sijoittui kodin, koulun tai muiden arjen tilojen piiriin, missä musiikkikuuntelutilanteet olivat hyvin erilaiset verrattuna konsertteihin. Näissä faniuden arkisissa ympäristöissä ei konserteissa ja media-puheessa esiintyvälle riehakkaalle käyttäytymiselle ollut sen enempää sijaa kuin aihettakaan. Tätä peräänkuulutti myös helsinkiläinen ”Seija”, joka kritisoi lukijakirjeessään musiikkitoimittajien näkökulman yksipuolisuutta:

[T]ahdon puuttua muutamalla sanalla myös siihen konserteissa esiintyvään kirkumiseen, mistä oli siitäkkin paljon tarinaa tämän lehden viime numerossa. Juuri Rolling Stonesin vierailu antoi hyvän esimerkin tuollaisesta hysteerisestä kirkumisesta. Myönnän, etten itsekään istunut aivan hiljaa, vaan käytin minäkin äänijänteitäni. Olen näet sitä mieltä, että tuollainen huutaminen ja kirkuminen kuuluu ilman muuta tämäntapaisiin konsertteihin. [...] Kiihkeärytminen ja raisu musiikki vaatii jonkinlaista purkautumista myös kuulijan taholta. Lavalle ryntääminen, töniminen, esineiden heitteleminen ja kaikki muu sellainen on asia erikseen. Sitä ei voi mitenkään puolustaa. Mutta siihen, ettei tämänkaltaisissa konserteissa kuule mitään, on joku hyvin viisas mies antanut hyvän selityksen: – Nuoret menevät konsertteihin lähinnä katselemaan suosikkejaan. Kotona he voivat sitten istua levysoittimensa ääreen ja syventyä kaikessa rauhassa itse musiikkiin...⁵³⁸

537 *Iskelmä* 4/1965, 38–39.

538 *Iskelmä* 8/1965, 34–35.

Kulutuskriittisen diskurssin kannalta Seijan kirjeessä on merkillepantavaa myös se, että teksti osoittaa kirjoittajan itsensä olleen tietoinen perinteistä hyvän maun ja kriittisen kulutuksen normeista sekä niiden ylittymisestä konserttitilanteissa. Tästä voi nähdä viitteitä myös naispuolisten fanien tavassa kutsua itseään ”Elvis-hullun” tai ”Elvis-foolin” kaltaisilla, liiallisuuteen ja itsekontrollin menetykseen viittaavilla nimikkeillä.⁵³⁹ Tämänäyttypäinen itseironisuus kyseenalaistaa fanikulttuurisen kulutuksen kritiikittömyyttä koskevat mielikuvat niiltä osin kuin ne esittivät faniyleisön sokeina musiikkikriitikoiden asettamille musiikkikulutuksen normeille. Ymmärrys normin ylittämisestä edellyttää näet myös käsitystä normin olemassaolossa ja sisällöstä.

Ulkomusiikillisiksi miellettyihin piirteisiin liitettyjen kulutuksen käytäntöjen osalta on lisäksi muistettava, etteivät nämä käytännöt suinkaan rajautuneet yksin naispuolisen faniyleisön keskuuteen. Esimerkiksi musiikkitähtien ulkoasun ja olemuksen ihannointi oli poikien keskuudessa yleistä, mikä näkyi muun muassa hiustyylien jäljittelynä (ks. alaluku 4.1). ”Ulkomusiikillisille” vaikutteille eivät olleet immuuneja edes maskuliinisen diggaridiskurssin äänenkannattajana toimineet rocklehdet. Vesa Kurkelan mukaan varhaista suomalaista rock-kirjoittelua luonnehti linja, jossa ”[e]steettiset arviot limittyivät loppumattomien historiallisten faktojen ja artistien elämän yksityiskohtaisen kuvauksen sekaan”⁵⁴⁰. On perusteetonta ajatella, että kiinnostus tämänkaltaista ”e[n]syklopedista tietoutta”⁵⁴¹ kohtaan olisi ollut sen enempää tai vähempää ”ulkomusiikillista” tai kuuntelukokemukseen vaikuttavaa kuin esimerkiksi diggarien kritisoiama, artistien parisuhde-elämään liittyvä fanitietouskaan.

Kriittisyysdiskurssin suurin ongelma liittyikin sen taustalla vaikuttaneeseen oletukseen, jonka mukaan musiikkia olisi ylipäänsä mahdollista kuluttaa ulkomusiikillisiksi miellettyjen elementtien vaikutuksesta vapaana. Tätä ajatusta on kritisoinut muun muassa musiikkikasvatuksen tutkija Lucy Green. Green ottaa kritiikkinsä lähtökohdaksi musiikillisen merkityksen (*musical meaning*) käsitteen, jolla hän viittaa siihen merkitysten kokonaisuuteen, joka järjestää musiikkiteoksen musiikilliseksi

539 *Iskelmä* 3/1960, 31–32; *Iskelmä* 12/1963, 38; *Musiikkiviesti* 9/1959, 23. Vrt. Nikunen 2005, 127–128, 331; Saarikoski 2009, 226.

540 Kurkela 2005a, 301. Ks. myös Kurkela 2003b, 554–555.

541 Kurkela 2005a, 301.

kokemukseksi. Teoreettisella tasolla Green erottelee toisistaan musiikin sisäsyntyiset (*inherent*) ja ulkoapäin määrittyvät (*delineated*) merkitykset. Sisäsyntyisillä merkityksillä hän viittaa niihin merkityksiin, joita musiikilliset elementit ja rakenteet saavat suhteessa toisiinsa: esimerkiksi siihen, miten tietyt muodot muodostavat kuulijalle käsityksen jostain musiikillisesta kokonaisuudesta, tai siihen, miten jokin rakenne kytkee kappaleen tiettyyn tyyliin. Green kuitenkin huomauttaa, etteivät nämä merkitykset ole ”sisäsyntyisyydestään” huolimatta ennalta asetettuja, itsestään selviä tai historiattomia. Päinvastoin, nekin rakentuvat suhteessa kuulijan musiikilliseen tietämykseen ja osaamiseen.⁵⁴²

Ulkoapäin määrittyvillä merkityksillä Green viittaa merkityksiin, joita musiikki saa sitä tuottavien, jakelevien ja kuluttavien tahojen vaikutuksesta. Nämä merkitykset liittyvät ennen kaikkea erilaisiin assosiaatioihin ja konnotaatioihin, joiden kautta musiikkiteos kiinnittyy sitä ympäröiviin kulttuurisiin ja sosiaalisiin konteksteihin. Kun tietynlainen musiikki tuo mieleemme esimerkiksi esittäjänsä ulkoisen olemuksen, jonkin yleisöryhmän tai tilanteen, jossa viimeksi samaisen teoksen kuulimme, olemme tekemisissä ulkoa päin määrittyvien merkitysten kanssa. Käytännössä kyse on siis pitkälti klassisesta musiikkikulttuurista nousevassa puheessa ja kulutus kriittisessä diskurssissa ulkomusiikillisiksi asemoiduista elementeistä. Nämä merkitykset muotoutuvatkin Greenin mukaan ennen kaikkea musiikkia ja sen kuuntelua koskevissa diskursseissa. Niiden tuottamien mielikuvien ja käsitysten kautta musiikkityylit ja -teokset saavat erilaisia sosiokulttuurisia ja symbolisia merkityksiä, jotka vaikuttavat edelleen siihen, miten kukin tyyli tai teos koetaan ja ymmärretään.⁵⁴³

Kriittisyysdiskurssin kannalta Greenin edustamassa tulkinnessa on olennaista ennen kaikkea se, että sen mukaan musiikillisten merkitysten molemmat ulottuvuudet ovat aina jossain määrin läsnä musiikinkuuntelussamme. Ne vaikuttavat kuuntelukokemukseemme joko tiedostetusti tai tiedostamatta, musiikkityylistä riippumatta. Määritetyistä tai ulkoisista merkityksistä ei toisin sanoen voi sanoutua irti.⁵⁴⁴ Kriittisyysdiskurssin vaalima ajatus kriittisestä musiikinkulutuksesta ”ulkomusiikillisten” piirteiden tunnistamisena ja sivuuttamisena oli siis lähtökohtaisesti toi-

542 Green 1997, 5–6, 10.

543 Green 1997, 6–11.

544 Green 1997, 7–11.

mimaton. Toimimattomuus ei kuitenkaan piillyt siinä, ettei ”ulkoisilla” merkityksillä olisi ollut tilanteesta riippuen hyvinkin keskeistä roolia fanien musiikkikulutuksessa. Sen sijaan ajatuksen ongelmallisuus liittyi siihen, että itsensä kriittisiksi asiantuntijakuluttajiksi asemoineet tahot antoivat ymmärtää, että fanit olisivat poikenneet tässä suhteessa merkittävästi muusta yleisöstä tai että asiantuntijoina esiintyvät tahot kykenisivät sivuuttamaan nämä merkitykset omissa kulutusvalinnoissaan. Itse asiassa tämä ajatus kyseenalaistui jo kriittisyyttä tavoittelevan diggaridiskurssin keskeisenä perustana toimivien levyarvostelujen kohdalla. Kurkela nimittäin huomauttaa, että vaikka rocklehdissä julkaistut arvostelut olivat hyvin yksityiskohtaisia ja asiantuntevia, luonnehti niitäkin enemmän elämyksellinen kuin analyttinen ote.⁵⁴⁵

Vaatus ulkomusiikillisiksi miellettyjen piirteiden sivuuttamisesta kääntyy helposti myös itseään vastaan. Green esittää, että vaatimus tai käsitys musiikkiteoksen taiteellisesta autonomisuudesta ja sen vaalimisesta on itsessään muodostunut klassisen musiikin kuuntelua ja soittamista mitä voimakkaimmin määrittäväksi ulkoiseksi tekijäksi.⁵⁴⁶ Tämä päti monelta osin myös diggaridiskurssiin sisältyneeseen tarpeeseen sanoutua irti pop- ja fanikulttuurin ulkomusiikillisiksi mielletyistä piirteistä. Tämän tarpeen johdosta *Musan* julistamasta ”popromantiikan” välttelystä tuli usein itse musiikkia painavampi kulutusvalintojen ja makutottumuksien ohjaaja.

3.4 DISKURSSIT, STEREOTYPIAT JA KONTROLLI

Kuten yllä kuvatuista diskursseista käy ilmi, kiinnittyi musiikkifaniutta koskeviin käsityksiin ja mediarepresentaatioihin alusta alkaen voimakkaan stereotyyppisiä mielikuvia. Faniutta koskeville diskursseille oli tyypillistä se, että ne käsittelivät faniyleisöä usein negatiiviseen tai alentuvaan sävyyn. Toki musiikkilehdissä esiintyi myös näistä diskursseista poikkeavia, neutraalimpia tai jopa faniutta puolustavia kirjoituksia, joista muutamia on siteerattu tässäkin luvussa. Nämä kirjoitukset nousivat usein fanien suunnalta, mutta joskus niiden sävyyn yhtyivät myös toimittajat. *Iskelmä* esimerkiksi asettui puolustamaan nuorten musiikkifaniutta sen

545 Kurkela 2003b, 555.

546 Green 1997, 9.



jälkeen, kun *Rondo* oli tahollaan arvostellut musiikkitähtien ”palvontaa” ja ”iskelmämusiikin” kaupallisuutta. *Iskelmän* ”Sakset” vastasi *Rondon* väitteisiin seuraavasti:

On yllättävää, että sellainen julkaisu kuin Musiikkivalistusyhdistyksen kustantama *Rondo* hyökkää näin tökerösti iskelmäharrastusta vastaan. Pitäisihän kyseisen lehden takana olevien piirien ymmärtää, että useimpien musiikkiharrastus alkaa juuri iskelmistä. Iskelmiä ei markkinoida läheskään yhtä häikäilemättömästi kuin esimerkiksi poliittisten puolueiden aivopesumielipiteitä tai piilokaupallista kilpaurheiluaatetta. Iskelmätähtien palvonta on taastui vaarattomampaa kuin jonkun poliittisen diktaattorin keinotekoinen ihailu. [...] Iskelmämusiikin piirissä vallitsee ankara kysynnän ja tarjonnan laki: kaupaksi menevät vain ne levyt, joista yleisö pitää. Beatlesin, Elviksen ja muiden suosittujen iskelmätähtien suosiota ei ole rakennettu keinotekoisesti. Taitavalla piilomainonnalla ja sitkeällä aivopesulla voidaan päästä myös iskelmien alalla kohtalaisen hyviin tuloksiin, mutta todellista huippuiskelmää tai miljoonien laulajasuosikkia ei pystytä luomaan väkisin.⁵⁴⁷

Faniutta puolustavat kirjoitukset eivät kuitenkaan muodostaneet tässä luvussa tarkasteltujen kuvausten tavoin yhtenäistä, voimakasta tai silmiinpistävää diskurssia. Näin ollen ne eivät myöskään suuremmin horjuttaneet naispuolisen faniuden diskurssin ja diggaridiskurssin tai niiden aladiskurssien asemaa faniutta koskevan julkisen kuvan hallitsevina määrittelijöinä. Tältä osin on kuitenkin muistettava, että mediadiskursseja on tarkasteltu yllä nimenomaan faniutta koskevien kuvausten osalta. Niitä ei siis pidä tulkita populaarimusiikin yleisöjä tai edes nuorta kuulijakuntaa yleisesti koskevinä käsityksinä. Faniutta koskevista diskursseista nousevia mielikuvia omaksuttiin myös populaari- ja nuorisomusiikkia yleisemmällä tasolla käsittelevään mediapuheeseen, mutta kokonaisuudessaan tämä puhe muodostui fani-ilmiötä ympäröivää julkista keskustelua monipuolisemmaksi ja neutraalimmaksi.

Vaikka faniutta koskevat diskurssit eivät rakentuneet täysin tyhjästä, oli niillä ongelmallinen taipumus yleistää yksittäiset ja yksilölliset faniuden piirteet fani-ilmiötä kautta linjan selittäviksi ja koko faniyleisöä koskettaviksi tekijöiksi. Tämä päti niin sukupuoleen, romantiikkaan ja seksuaalisuuteen kuin tiettyihin kuluttamisen tapoihinkin. Näin tasapaisivat diskurssit pelkistivät moniulotteiset fanisuhteet ja heterogeeniset

547 *Iskelmä* 12/1964, 38.

faniyhteisöt yksioikoisiksi stereotyyppiöiksi. Tässä suhteessa faniutta koskevissa diskursseissa toteutuivat esimerkillisesti ne piirteet, joilla Stuart Hall on kuvannut stereotyypistämisen prosessia:

Stereotyypeissä tartutaan muutamiin ”yksinkertaisiin, elinvoimaisiin, helposti muistettaviin ja ymmärrettäviin sekä laajalti tunnettuihin luonnehdintoihin” jostakin henkilöstä. Niissä *pelkistetään* kaikki kyseistä henkilöä koskeva muutamiksi piirteiksi, *liioitellaan* ja *yksinkertaistetaan* näitä piirteitä ja *jähmetetään* ne ikuisiksi ajoiksi ilman muutoksen tai kehityksen mahdollisuutta.⁵⁴⁸

Faniuteen liittyvät stereotyypit sekä niitä reunustavat normikonfliktit heijastelevat mielenkiintoisella tavalla niitä kysymyksiä, joita modernisaatiokehityksen suomalaisessa yhteiskunnassa ja nuoruudessa aiheuttamat muutokset nostivat esiin. Fanistereotyyppiöitä tarkastellut Joli Jenson toteaa, että stereotyypit kuvaavat faneja enemmän moderniin yhteiskuntaan ja massakulttuuriin liittyviä uskomuksia, huolia ja pelkoja. Hänen mukaansa faneja ja fani-ilmiöitä on seurattu tunnusmerkkeinä laajemmille ongelmille, joita yhteiskunnan modernisoitumisen on katsottu aiheuttavan.⁵⁴⁹ Elokvafaniuden historiaa tutkinut Samantha Barbas on samoilla linjoilla. Hänen mukaansa 1900-luvun alkupuolen yhdysvaltalaisfanit tarjosivat yhteiskuntakriitikoille kiintopisteen, jonka kautta he saattoivat arvioida ja arvostella aikansa sosiokulttuurisia murroksia.⁵⁵⁰ Tässä luvussa käsiteltyjen diskursseiden ja stereotyyppiöiden perusteella Jensonin ja Barbasin tulkintoihin on helppo yhtyä.

Musiikkifaniuden roolia modernisaatiomurrosten peilinä korosti entisestään se, että fanius yhdistettiin julkisessa keskustelussa painokkaasti naisukupuoleen. Läntisessä kulttuurissa naisen ja massaluontoisen naisjoukon kuvat olivat toimineet modernisaatioon, yhteiskunnallisiin murroksiin ja sosiaalisiin konflikteihin liittyvien pelkojen projisointipintana jo 1800-luvulla.⁵⁵¹ Tyttöjen ja nuorten naisten näkyvyys, samoin kuin heidän roolinsa yhteiskunnallisten ja kulttuuristen murrosten kuvaajina,

548 Hall 1999, 190. Kursivointi alkuperäinen.

549 Jenson 1992, 14–16. Ks. myös Sandvoss 2005, 2. Vrt. Fornäs 1995, 1.

550 Barbas 2001, 163, 183–184.

551 Huyssen 1986, 52.

kasvoi voimakkaasti 1900-luvun myötä.⁵⁵² 1920-luvun flapper-tyttö ja sen suomalainen vastine, ”jazzyttö”, olivat tästä hyviä esimerkkejä. Näiden stereotyyppisten hahmojen kautta julkisuudessa käsiteltiin muun muassa naiseuden, seksuaalisuuden, populaarikulttuurin ja kuluttamisen muutoksia sekä amerikanisaatiota.⁵⁵³ 1950-luvun jälkipuoliskolla julkiseen keskustelun kohteeksi nousut faniyttö sai osakseen monella tapaa samantyyppisen roolin, ja itse asiassa monet fani-ilmion herättämät huolenaiheet olivat olleet muodossa tai toisessa läsnä jo flapper- ja jazzyttökeskusteluissa.

Modernisaation ja nuoruuden modernisoitumisen kipupisteet paikantuivat faniutta koskevista diskursseista kahdelle taholle. Näistä ensimmäinen oli nuorten kulutus. Vaikka nuorisokulttuurisia kulutuskulttuurin ilmiöitä oli esiintynyt monissa maissa viimeistään 1920- ja 1930-luvuilla, kasvoi nuorten näkyvyys ja painoarvo kuluttajina aivan uudelle tasolle 1950-luvulta alkaen.⁵⁵⁴ Tämä herätti kasvattajien piirissä keskustelua ja huolta nuorten kuluttajataidoista ja kulutuksen kohteista. Ruotsalaisen Kerstin Thorvall-Falkin tytöille kirjoittaman *Boken till dig* -elämänohjekirjan (1959) suomennos, *Kirja sinulle* (1960), kuvastaa näitä kysymyksiä ja huolia havainnollisesti. Kirja sisältää nuorten rahankäyttöä käsittelevän luvun, jonka Terttu Kiuru-Lehtonen kirjoitti kokonaan uudelleen suomalaisia lukijoita varten. Siinä nuorta kuluttajaa valistettiin muun muassa seuraavasti:

Nykyisin useimmat nuoret tytöt ja pojat saavat vanhemmiltaan säännöllisen viikkorahan, toiset kuukausirahan. [...] Raha on siinä suhteessa niin ylettömän petollista, että sitä saadessa tuntuu olevan määrättömästi. Jo parin sadan [vanhan] markan suuruinen viikkoraha voi saada omistajansa tuntemaan mielensä riippumattomaksi ja huolettomaksi, niin että rahoista voi käyttää summan yhteen jos toiseenkin menoerään. [...] Jos todella oppisit ymmärtämään, millaiset elämisen kustannukset todellisuudessa ovat, oppisit kenties kunnioittamaan enemmän sitä, minkä saat. Oppisit kunnioittamaan esimerkiksi kirjoja ja päällysvaatteita, kenkiä ja nailonsukkia, polkupyöriä, luistimia, äänilevyjä, sormikkaita.⁵⁵⁵

552 Driscoll 2002, 2–3, 63, 303, 305–306.

553 Ks. Driscoll 2002, 62–65; Israel 2003, 126–138; Vehkalahti 2000.

554 Nuorisokulttuurisen kulutuksen historiasta, ks. esim. Capuzzo 2012, 602–611.

555 Kiuru-Lehtonen 1960, 122–124.

Musiikkimedian ja nuortenlehtien merkitys kuluttaja- ja sukupuoli-rooleja koskevien käsitysten muokkaajana on ollut merkittävä.⁵⁵⁶ Myös faniutta koskevat diskurssit osallistuivat näiden roolien työstämiseen fanityttöjen, bändäreiden ja diggareiden kuluttajuutta kommentoidessaan. Tässä tapauksessa diskurssien rooli ei ollut niinkään käsityksiä muuttava kuin perinteistä uusintava. Lisääntyvä nuorisokulttuurinen kulutus loi uusintamiselle uudenlaisia mahdollisuuksia ja tiloja. Niiden puitteissa sukupuollittuneita kuluttajastereotyyppioita ja -rooleja tuotiin entistä selkeämmin naisia ja miehiä koskevien diskurssien piiristä osaksi nuorisokulttuuria ja erityisesti tyttökulttuuria koskevia käsityksiä. Tässä suhteessa onkin mielenkiintoista havaita, ettei etäisyys fanitytön kuvan ja esimerkiksi Rachel Bowlbyn tarkastelemien, naiskuluttajaan liitettyjen stereotyyppisten mielikuvien välillä ollut erityisen suuri. Päinvastoin, samankaltaisuudet yksinkertaisena, lapsenomaisena ja markkinointitempuille alttiina ostoksiaan tekevän kotirouvan sekä romanttisten haaveiden sokaiseman fanitytön välillä olivat huomattavat – samoin yhtäläisyydet uutuustuotteiden tai tarjousten häikäisemänä ryntäilevän naisasiakkaan ja hysteerisen fanitytön välillä.⁵⁵⁷

Toinen faniutta koskevien diskurssien esiin nostama modernisaatio-prosessin kipupiste oli nuorten naisten seksuaalisuus ja siihen liittyvät muutokset. 1960-luvulla monet aikuisista kokivat seksuaaliasenteiden ja -käyttäytymisen olevan voimakkaan murroksen kourissa,⁵⁵⁸ mikä aiheutti heidän keskuudessaan pahastuneita ja huolestuneita reaktioita. Romanttis-seksuaalinen diskurssi onkin tulkittavissa myös osaksi laajempaa, 1960-luvun puolivälistä alkaen aktivoitunutta seksuaalikeskustelua.

556 Esim. Cohen 1997, 29–30; Driscoll 2002, 74–77.

557 Ks. Bowlby 2000, 5, 9, 119–124. Mielenkiintoisen poikkeuksen tähän stereotyyppiseen kuvastoon muodosti kotimaisten pankkien asiakaslehdissä ja mainoksissa sotien jälkeen esiin noussut rationaalisen ja säästäväisen kotiäidin hahmo. Päällisin puolin stereotyyppioita rikkonut hahmo ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että naiseus itsessään olisi vapautettu kuluttajuuteen liittyvästä negatiivisesta painolastista. Kuluttajaosaaminen ei näet tässäkään yhteydessä kummunnut naisista itsestään, vaan oli pikemminkin tulosta naiseudelle tyypillisiksi katsottujen piirteiden kontrolloinnista: edesvastuuttomasta ja houkutuksille alttiista naisesta tehtiin harkitsevainen ja osaava kuluttaja (miesten vastuulla olevan) valistuksen ja vastuullistamisen kautta. Pantzar 2000, 74–77.

558 Ks. Jallinoja 1991, 184.



Romanttisen piiriin lukeutunut ihastunut fanityttö oli seksuaalisen vapautumisen aiheuttaman huolen kannalta vielä suhteellisen harmiton hahmo, mutta hysteerinen fani ja varsinkin bändäri koettelivat soveliaisuuden rajoja jo huomattavasi kovemmin. Näissä kahdessa stereotyyppi-sessä hahmossa seksuaalisuus oli ainakin oletetusti romanttista fanityttöä avoimemmin läsnä: hysteerisen fanin kohdalla kontrolloimattomassa muodossa, bändärin kohdalla täysin tietoisesti ja aktiivisesti esiin tuotuna. Tämänkaltainen avoin ja aktiivinen seksuaalisuus oli jotain aivan muuta kuin sodanjälkeiset, häveliäisyyttä, seksuaalisuudesta vaikenemistä ja pidättäytyväisyyttä korostavat nuoren naiseuden normit olisivat edellyttäneet.⁵⁵⁹ 1960-luvun loppua kohden yleistynyt ehkäisy pilleri lisäsi bändäri faniuteen liittyvää huolta todennäköisesti entisestään, sillä se mahdollisti aiempaa vapaamman seksuaalikäyttäytymisen erityisesti juuri naisille. Toisaalta seksuaalisuuden korostuneella roolilla faniutta koskevissa diskursseissa saattoi olla myös toisenlaisia taustavaikutteita: määrittämällä fanisuhde romanttis-seksuaaliseksi arvostelijoiden oli mahdollista selittää sitä, miksi niin moni heidän näkökulmastaan huonoa musiikkia tekevä artisti menestyi niin hyvin.

Faniutta koskeviin diskursseihin liittyi vahvasti myös kontrollin – tai kontrollipyrkimysten – ulottuvuus. Toisinaan nuoria naisia ohjeistettiin ja varoiteltiin suorasanaisesti, mutta merkittävä osa diskursiivisesta vallankäytöstä oli paljon epäsuorempaa. Epäsuora kontrolli ja vallankäyttö saivat muotonsa erityisesti stereotyyppistämisen prosessissa. Hallin mukaan stereotyyppistäminen on ”osa sosiaalisen ja symbolisen järjestyksen ylläpitoa”: ”Se pystyttää symbolisen rajan ’normaalin’ ja ’poikkeavan’, ’normaalin’ ja ’patologisen’, ’hyväksyttävän’ ja ’epämiellyttävän’, ’johonkin kuuluvan’ ja sen ’johonkin kuulumattoman’ tai ’Toisen, ’sisäpiirin ja ulkopuolisten’, meidän ja muiden välille”.⁵⁶⁰ On helppo huomata, että fanikulttuuria koskevassa julkisessa keskustelussa ”tavallisen” yleisön jäsenet, toimittajat ja diggarit edustivat Hallin esittämällä jakolinjoilla normaalia ja hyväksyttävää. Naispuoliset fanit vastaavasti sijoittuivat poikkeavan, patologisen, epämiellyttävän, ulkopuolisen ja toiseuden piiriin. Näihin negatiivisiin mielikuviin perustui paljolti myös faniutta

559 Nuoren naiseuden normeista, ks. Kontula & Haavio-Mannila 1995, 574–576; Leino & Viitanen 2003, 190–193.

560 Hall 1999, 191.

koskevien diskurssien kontrolliaspekti: ne toteuttivat Hallin ”kahtiajakamisen strategiaksi” kutsumaa käytäntöä, jossa ”erotetaan normaali ja hyväksyttävä epänormaalista ja epämiellyttävästä”⁵⁶¹. Stereotyyppioillaan diskurssit osoittivat faniuden edustamat, normeista ja totutusta poikkeavat käyttäytymisen ja kuluttamisen tavat ”vääriksi” sekä asettivat niitä seuraavat nuoret jatkuvan epänormaaliksi leimautumisen uhan alle.

Tämäntyyppinen diskursiivinen kontrolli hillitsi osaa nuorista, mutta toisten kohdalla toimittajien ja vanhempien vastareaktiot vain lisäsivät faniuden kiehtovuutta (ks. alaluku 4.2). Faniuteen kohdistetuilta kontrollipyrkimyksiltä ja kriittisiltä kommenteilta vei pohjaa myös pop- ja iskelmälehtien sisällöllinen kaksinaismoralistisuus. Siinä missä yhdessä kirjoituksessa päiviteltiin fanityttöjen tapaa sekoittaa musiikki ja romanttinen fantasiamaailma keskenään, saattoivat toisten juttujen sisällöt kannustaa romanttiseen haaveiluun. Faniutta koskevat diskurssit ja faneille kohdistetut journalistiset sisällöt olivat siis ristiriidassa keskenään. Tilanne viestii asetelmasta, jossa toimittajat olivat ajautuneet entistä enemmän kahden tulen – omien musiikillisten arvohierarkioidensa ja viihdetuotannon kaupallisten intressien – väliin. Vaakakupissa olivat vastakkain romanttis-seksuaalinen sisältö, joka osoittautui alusta alkaen myyntivaltiksi, sekä musiikinkulutuksen murroksen nostattama kriittinen keskustelu, johon osallistuminen määräytti toimittajan uskottavuutta musiikkialan asiantuntijana. Aiemmin eräänlaista populaarin valistuksen ääntä edustanut toimittajakunta joutui näin tasapainottelemaan voitontavoittelun sekä legitiimien musiikinkulutuksen tapojen ja niihin liittyvien kulttuuristen eronkorjauksien välillä. Linjan kaksijakoisuuden taustalla vaikutti mitä ilmeisimmin myös pyrkimys tavoittaa erilaiset yleisöryhmät mahdollisimman laajasti. Romanttis-seksuaalisella materiaalilla tavoiteltiin fanityttöjä, asiapitoisuutta ja kriittisyyttä peräänkuuluttavalla sisällöllä nähtävästi poikia sekä muuta yleisöä, kuten nuorten lehtihankintoja rahoittavia vanhempia. Laaja lukijakunta tarkoitti lehdistöä suurempaa levikkiä, minkä lisäksi lukijakunnan moninaisuus mahdollisti julkaisun markkinoinnin monipuolisesti erilaisille mainostajille.⁵⁶²

Diskurssien vaalimat naispuolisen faniuden stereotyyppit muodostuivat osin myös itseään toteuttaviksi. Stereotyyppinen kuvasto toimi negatiivis-

561 Hall 1999, 190–191.

562 Aikuisten ja mainostajien huomioimisesta, ks. Frisk 2008, 78.



ta sävyistään huolimatta merkittävänä vaikutteiden lähteenä, jonka kautta tytöt ja nuoret naiset omaksuivat käsityksiä fanina olemisen ja faniuden ilmaisemisen tavoista. Beatles-faniutta tarkastellut Janne Mäkelä toteaa, että median tuottamat faniuden kuvaukset ”tarjosivat myös mallin sille, miten oikean Beatles-fanin tulee käyttäytyä. Kiljuminen, nyyhkyttäminen, päiden pudistelu, idolien jahtaaminen ja yleensäkin irrationaalinen käyttäytyminen institutionalisoitiin pian median toimesta Beatles-fanille asiaankuuluvaksi käytökseksi.”⁵⁶³ Stereotyyppisiin malleihin sopeutuminen ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, etteivät tytöt itse olisi tunnistanee niiden stereotyyppisyyttä tai leimaavuutta. Tytöt ovat usein olleet valmiita omaksumaan myös negatiivisesti latautuneita rooleja, mikäli he ovat katsoneet ympäröivän yhteisön tai poikien niihin sisältyvää käyttäytymistä heiltä odottavan.⁵⁶⁴ Ja juuri tähän – vertaisyhteisön odotuksia koskevien mielikuvien ja samankaltaisuuden paineen syntymiseen – median välittämät faniuden representaatiot monin paikoin johtivat.

Oiva esimerkki stereotyyppisten mediadiskurssien kehystämästä faniuden käytäntöjen oppimisesta löytyy erään yhdysvaltalaisen naisfanin muistelukirjoituksesta. The Beatlesin konserttia käsittelevä kirjoitus kuvaa hyvin sitä, miten tv:stä ja filmeistä opitut käyttäytymisen tavat (tässä tapauksessa lähinnä huutaminen) realisoituivat ja jatkoivat eliaan yksittäisten fanien käytöksessä:

Edessämme istuvat kaksi tyttöä ovat suunnilleen meidän ikäisiämme, joten juttellemme hieman. Hekään eivät tiedä, miten käyttäytyä. Me emme tiedä, tulemmeko kiljumaan niin kuin tytöt, joita olemme nähneet TV:ssä ja uutisfilmeissä, mutta emme taatusti itke; olemme kaikki yhtä mieltä siitä, että itkeminen on typerää. [...] Sitten se hetki koittaa. The Beatles on oikeasti lavalla, aivan edessämme. [...] Ja me *pystymme* kuulemaan heidät, vastoin kaikkien uutisraporttien kertomaa. Oi, mikä onni. Me taputamme ja tömistelemme ja laulamme mukana ja pompimme ylös ja alas penkeillämme. [...] Innostus on kestävämpää. Haluan huutaa, mutta en tiedä miten. Kaksi ensimmäistä yritystäni epäonnistuvat surkeasti. Kolmannella yrityksellä vedän syvään henkeä ja päästän suustani lyhyitä kiljahduksia. Se oli

563 ”also provided models of how real Beatles fans should behave. Screaming, sobbing, shaking heads, pursuing idols and generally acting irrationally were soon institutionalised as appropriate conduct for the Beatles fan by the media”. Mäkelä 2002, 132. Suomennos JP.

564 Ks. Goffman 1971 [1959], 48–49; Macdonald 1995, 5, 19.

jo lähempänä! Seuraava on täydellinen: pitkä, tärykalvot puhkaiseva kirkaisu. Edessäni olevat tytöt virnistävät ja nyökkäävät hyväksyvästi. [...] Nyt kun olen oppinut miten se tehdään, kiljun uudestaan ja uudestaan – mutta vain kun se on soveliaista – en koskaan silloin, kun he laulavat.⁵⁶⁵

Kuvaus asettaa mielenkiintoisella tavalla kyseenalaiseksi myös faniutta koskevien diskurssien mielikuvat kiljumisesta kontrolloimattoman ihastuksen, halun tai ihailun merkinä. Se osoittaa, että ainakin osan tytöistä kohdalla tämä käytös merkitsi spontaanin ”hysterian” sijaan ennalta opittua, itsen ja vertaisyhteisön kontrolloimaa tapaa purkaa jännitystä sekä osoittaa faniuttaan toisille faneille ja idolille.

Poikien ja nuorten miesten kohdalla diskurssien kontrolloiva vaikutus oli todennäköisesti tyttöjä voimakkaampi. Diskurssien sukupuolittuneisuus ei tehnyt tyhjäksi sitä, että fani-ilmiö veti mukaansa myös lukuisia poikia, mutta se vaikutti heidän mahdollisuuksiinsa ilmaista faniuttaan. Diskurssien vaalimat sukupuolittuneet, romantisoidut ja seksualisoidut fanistereotypiat saivat monet pojista pitämään ainakin julkisuudessa etäisyyttä moniin idoleihin ja fani-ilmiön muotoihin.⁵⁶⁶ Näin fanistereotyypioiden sukupuolittuneisuus alkoi toteuttaa itseään myös poikien keskuudessa, mutta toisin kuin tyttöjen kohdalla, kriittisten fanidiskurssien taustalla vaikuttavien arvostelijoiden toivomaan suuntaan. Toisaalta fanin määreet täyttävät miespuoliset yleisön jäsenet eivät stereotyyppisten mielikuvien valossa aina edes tunnistanee itseään fanin tai ihailijan kategorioihin kuuluviksi. Diggarit olivat tästä selkein esimerkki.

565 “The two girls sitting in front of us are about our ages, so we talk a little. They don’t know how to act, either. We don’t know if we’ll scream like the girls we’ve seen on TV and newsreels, but we certainly won’t cry; we are all in agreement that crying is stupid. [...] Then the moment comes. The Beatles are actually on stage right in front of us. [...] And we *can* hear them, despite all the news reports to the contrary. Oh, this is bliss. We clap and stomp and sing along and bounce up and down in our seats. [...] The excitement is too much to bear. I want to scream, but I don’t know how. My first two attempts fail miserably. On the third attempt, I take in a big breath and emit brief squeals. That’s more like it! The next one is perfect: a long eardrum-piercing shriek. The girls in front grin and nod their approval. [...] Now that I’ve learned how, I scream again and again – but only when appropriate – never while they are singing.” Kane 2003, 120. Suomennos JP. Ks. myös Millard 2012, 131–132. Vrt. Lähteenmaa 1989a, 65.

566 Vrt. Mäkelä 2007a, 231.



Mitä enemmän media alleviivasi mielikuvaa faniuden ja tyttökulttuurin kytköksestä, sitä vähemmän pojille ja nuorille miehille jäi tilaa oman fanisuhteensa julkituomiselle. Heille ihailijaksi tai faniksi tunnustautuminen tilanteessa, jossa media esitti faniuden tyttöjen ilmiönä, ei välttämättä ollut helppoa: se voitiin tulkita epämaskuliiniseksi käytökseksi. Ilmapiiirissä, jossa julkinen keskustelu nosti romanttis-seksuaalisia faniuden tulkintoja jatkuvasti esiin ja jossa idolit olivat pääsääntöisesti miehiä, ihailun tunnustamiseen saattoi liittyä jopa homoksi tai seksuaalisesti poikkeavaksi leimautumisen uhka. Jussi Raittinen on esimerkiksi todennut, että tyttöjen suosikiksi mielletystä Elviksestä innostuneita poikia pidettiin helposti ”hieman perversseinä”⁵⁶⁷. Tämänkaltaiset viitteet ja vihjailut sijoittuivat kuitenkin mediadiskurssien ulkopuolelle, eikä homo-seksuaalinen fanius noussut median heteronormatiivisissa tulkinnoissa esiin edes mahdollisuuden tasolla.

567 Bruun ym. 2002, 24.

4. Ihailijakulttuuri ja nuorten muuttuva elämänpiiri – faniuden sosiokulttuuriset merkitykset

Tässä luvussa käsittelen musiikkifaniuden sosiokulttuurisia merkityksiä erityisesti identiteetin näkökulmasta. Tarkastelussani keskityn siihen, millaisia yksilöllisen samaistumisen, yhteisöllisyyden ja eron kautta rakentuvia identiteettityön muotoja tutkimusajanjakson faniuteen liittyi. Mielenkiinnon kohteena on myös se, minkälaisia mahdollisuuksia fani-kulttuuri tarjosi niiden identiteettiin liittyvien kysymysten ja ongelmien käsittelyyn, joita aikakauden yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset nostivat esiin nuorison keskuudessa.

4.1 YKSIÖ, YHTEISÖ JA IDENTIFIKAATIO

Idoliin kohdistuva samaistuminen

Sodanjälkeisten vuosikymmenten muuttuvassa kulttuurisessa ilmapiirissä populaari- ja kulutuskulttuuri alkoivat saada entistä tärkeämmän roolin nuorten identiteettityön jäsentäjinä. Nuorisotutkijoista tämän pani aikanaan merkille muun muassa Thomas Ziehe, joka totesi 1970-luvun puolivälissä, että kulttuuriteollisuuden ja median tuottamat idolit olivat alkaneet nousta vanhempien ja muiden perinteisten auktoriteettien rinnalle sosialisatioprosessin viitoittajina.⁵⁶⁸ Tämä näkyi selvästi myös populaarimusiikin fanikulttuurin piirissä. Musiikkifaniuden ja identiteettityön suhdetta tarkastelleen Lawrence Grossbergin mukaan populaarikulttuuri ja erityisesti sen nuoriso- ja musiikkikulttuuriset ulottuvuudet ovat toimineet sotienjälkeisenä aikana merkittävinä ih-

⁵⁶⁸ Ks. Aittola 1999, 186–188.

misten arkea ja elämää määrittävinä ”panostuskarttoina” (*mattering maps*). Nämä panostuskartat ovat tarjonneet yksilölle mahdollisuuden ”takertua maailmaan” kulttuurisiin ilmiöihin kohdistuvan, nämä ilmiöt arjen kiinnekohdiksi muovaavan affektiivisen panostuksen kautta.⁵⁶⁹ Samankaltaisen ajatuksen on esittänyt myös Bruce Springsteenin faneja tutkinut Daniel Cavicchi, jonka mukaan faniuteen liittyvä omistautuminen ja kiintymys ”ankkuroivat” ihmisen minuutta ja auttavat tätä rakentamaan eheää, yksilöllistä minäkuva.⁵⁷⁰

Nuoruuden modernisoitumiseen liittyvät yhteiskunnalliset ja kulttuuriset murrokset loivat myös Suomessa kysyntää populaarimusiikkikulttuurin tarjoamille vaihtoehtoisille identiteettimalleille. Tässäkin tapauksessa kysynnän taustalla vaikuttivat perinteisten sosialisatioväylien heikkeneminen ja identiteettityöhön liittyvän liikkumavaran kasvu. Vapaa-ajan lisääntyminen, nuorisokulttuurin eriytyminen ja omaehtoisen mediankäytön mahdollisuuksien parantuminen tarjosivat nuorille entistä enemmän sosiaalista ja kulttuurista tilaa, jota vanhempien sääntely ei enää tavoittanut entisessä vahvuudessaan tai jossa se tietoisesti haastettiin. Pitkät koulu-urat yleistyivät suurten ikäluokkien lapsuudessa ja nuoruudessa,⁵⁷¹ minkä seurauksena perheyhteisön ja ansiotyön sekä niihin liittyvien sosialisatioprosessien ulkopuolelle jäävä nuoruuden tila laajeni entisestään.⁵⁷² Koulu oli edelleen huomattava nuorten elämää ohjaava instituutio, mutta 1950-luvulta lähtien senkin piirissä alettiin hiljalleen siirtyä kohti liberaalimpaa pedagogiikkaa, ja 1960-luvun kuluessa osa oppilaista alkoi jo avoimesti kyseenalaistaa koulun auktoriteettia.⁵⁷³ Perinteisistä identiteettityötä ohjaavista auktoriteeteista myös kirkon vaikutus nuorten elämään oli selvästi heikkenemässä.⁵⁷⁴ Tämänkaltaisten murrosten keskellä nuoret kääntyivät usein juuri populaarikulttuurin puoleen uudenaikaisiin nuoruuden ympäristöihin sopivia identiteetin rakennustarpeita etsiessään.

Vaihtoehtoisten identiteettimallien kysyntää vahvisti myös identiteettien ja elämänpolkujen periytyväisyyden mureneminen. Tässä suhteessa

569 Grossberg 1995, 27, 42.

570 Cavicchi 1998, 157.

571 Aapola & Kaarninen 2003, 22; Haapala 2003, 76–77.

572 Koulunkäynnin vaikutuksesta, ks. Vuori 1971, 94; Aittola & Jokinen & Laine 1995, 136; Hurrelmann 1989, 4–5.

573 Koski 2003, 297.

574 Taipale 1971, 171–172.

myötävaikuttavana tekijänä toimi sotienjälkeisten vuosikymmenten voimakas rakennemuutos, joka kosketti erityisesti maaseudulla syntyneitä lapsia ja nuoria. Heistä monen kohdalla muutos näkyi irrottautumisena maatalousammateista, niihin kytkeytyvästä talonpoikaisesta aatemaailmasta ja usein myös maaseudusta asuinympäristönä. Muutos johti myös kasvavaan, sekä ylös- että alaspäin suuntautuvaan sosiaaliseen liikkuvuuteen, jota tapahtui paljon nimenomaan kaupungistuvan maalaisnuorison keskuudessa. Myös monet työläistäustaiset nuoret alkoivat edetä hitaasti ylöspäin ammatillisessa ja sosiaalisessa hierarkiassa. Tärkeimpänä sosiaalisen liikkuvuuden väylänä pidettiin koulunkäyntiä, jonka osalta nuorten mahdollisuudet parantuivat 1950-luvulta alkaen merkittävästi. Koulu-urien pidentymisen lisäksi oppikoulujen määrä kasvoi ja niistä tuli maaseudulla aiempaa yleisempiä. Samaan aikaan suurten ikäluokkien keskuudessa vahvistui into tavoitella entistä korkeampaa koulutustasoa. Oppikouluissa tapahtui muutosta myös sosioekonomisen taustan suhteen, kun alempien sosiaalisten kerrostumien osuus opiskelijoista alkoi kasvaa. Korkeakouluissa kehitys oli samansuuntaista: niiden luku- ja opiskelijamäärät sekä koulutuksen saavutettavuus lisääntyivät 1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuoliskolla merkittävästi. Huomionarvoista on myös se, että suurten ikäluokkien kohdalla naisten koulutustaso ylitti ensimmäistä kertaa miesten koulutustason. Näiden muutosten tuloksena yhä useammat nuoret kohtasivat tilanteen, jossa heillä oli mahdollisuus – tai pakko – valita työn ja koulun sekä samalla myös vaihtoehtoisten elämänpolkujen välillä.⁵⁷⁵

Musiikkifaniuteen ja -idoleihin kiinnittyvä identiteettityö – maailmaan takertuminen tai minän ankkuroiminen – sai monenlaisia muotoja, mutta konkreettisimmillaan se ilmeni yksilötason identifikaationa eli samaistumisena. Seuraavaksi tarkastelenkin tutkimusajanjakson musiikkifaniuteen liittyneitä samaistumisen muotoja, joita lähestyn 1940- ja 1950-lukujen naispuolisia elokuvayleisöjä tutkineen Jackie Stacey'n tekemän luokittelun näkökulmasta. Stacey jakaa tutkimiansa katsojien samaistumisen tavat kahteen kategoriaan: identifikaatorisiin fantasioihin ja identifikaatorisiin käytäntöihin. Fantasiataso pitää sisällään ne samaistumisen muodot, jotka

575 Häkkinen & Linnanmäki & Leino-Kaukiainen 2005, 79–81; Karisto 2005, 43; Nevala & Rinne 2012, 205–209; Pekkala Kerr & Rinne 2012, 328–329; Rinne 2012, 368, 374–375.



sijoittuvat yksilön mielikuvituksen alueelle ja jotka eivät ole välttämättä lainkaan ulkopuolisen havaittavissa. Tällaisia ovat esimerkiksi fanin halulla tähden kaltaiseksi sekä Stacey'n transsendenssiksi kutsuma prosessi, jossa elokuvan katsoja asettuu hetkellisesti valkokankaalla esiintyvän roolihahmon asemaan. Vaikka ilmiö jää Stacey'n luokittelussa pitkälti sivuun, on fantasiatasoon syytä lukea mukaan myös kokemus henkisesti samankaltaisuudesta,⁵⁷⁶ hengenheimolaisuudesta, jota fani tuntee suhteessa tähteen. Toiseen kategoriaan eli identifikaattoriin käytäntöihin kuuluvat puolestaan sellaiset samaistumisen muodot, jotka ilmenevät ulkoisesti havaittavina, olemuksellisina tai toiminnallisina piirteinä ja erityisesti niiden muutoksena. Tällaisia ovat erilaisten roolileikkien muodossa tapahtuva tähden esittäminen (*pretending*), tähden yksittäisten tapojen tai eleiden imitointi sekä idolin ulkoiseen olemukseen kohdistuva tyyllinen kopiaointi.⁵⁷⁷

Tarkastelemieni fanien samaistumisen muodot paikantuvat Stacey'n kategorisoinnin valossa sekä fantasiatason että käytäntöjen piiriin. Selkeimmillään samaistuminen on kuitenkin tunnistettavissa identifikaattorien käytäntöjen osalta. Seuraavat muisteluvaukset tarjoavat esimerkin tämänkaltaisten käytäntöjen, tarkemmin sanottuna tyyllisen kopiaoinnin, ilmenemisestä 1950-luvun lopun ja 1970-luvun vaihteen fanien arjessa:

Nazun [...] fajia toi sille jenkeistä samanlaiset dongarit [farkut] kuin Elviksellä leffassa Loving You. Me muut olimme kateudesta vihreitä. Niin oli muidenkin fajiojen lähdeittävä ulkomailta etsimään kireitä farmaripöksyjä. Suomesta ei silloin saanut minkään valtakunnan farkkuja, jotka likimainkaan olisivat kelvanneet Elviksen matkintaan.⁵⁷⁸

Ei se meidän fanius niin katukuvassa näkynyt, paitsi serkulla ja mulla oli mustat lierihatut Jimmy Henhdrixin tyyliin. Muutenkin mielellään tunnustettiin linjaa esim. pukeutumisessa ja koruissa kaulalla. Oli pasifisti merkkejä ja horoskoopimerkkejä sulassa sovussa. [Mies, s. 1957]⁵⁷⁹

576 Ks. Nikunen 2005, 236–237.

577 Stacey 1994, 137–170. Ks. myös Stacey 1991, 149–157.

578 *Suosikki* 10/1977, 24–25.

579 FMT 79. Ks. myös Holopainen 2000, 30.

Kuten Stacey huomauttaa, tämäntyyppinen jäljittely toimi eräänlaisena kulttuurisen kulutuksen ja tuotannon leikkauspisteenä. Tässä pisteessä idolit identifioitiin tiettyihin kulutustuotteisiin, joita kuluttamalla fanit saattoivat liittää tähden identiteetin palasia symbolisesti oman identiteetinsä osaksi.⁵⁸⁰ Tyyllinen kopiointi ei kuitenkaan rajoittunut pelkästään pukeutumiseen, sillä aineistoista nousevat jäljittelyn kohteina esiin myös miesten hiustyyli. Hiustyyli olivatkin nuorille suhteellisen helppo kopioimisen kohde, sillä niihin kohdistuva jäljittely ei ollut samalla tavoin riippuvaista tuotteiden saatavuudesta tai hinnasta kuin pukeutuminen:

Fabianin komeus oli hänen kampauksessaan. Fooku [hiusrasvalla muotoiltu, edestä korkea kampaus] ei ollut niin jäykkä kuin Elviksellä, vaan lievästi kihartuvat hiukset muodostivat otsalle pyöreän, kauniisti kiiltävän puolipallon. Joka poika tietenkin halusi yrittää samanlaista [...].⁵⁸¹

Muotia seurattiin, ei enää tupeerattu tukkaa vaan annettiin kasvaa. Jostain oli kuultu hippiliikkeestä, sen imagoon kuului pitkät hiukset. Pojat olivat jo tosin aikaisemmin järkyttäneet vanhempia Beattles-hiuksillaan. Muotia matkittiin idoleilta saamien mallien mukaan. [Nainen, s. 1952]⁵⁸²

[V]eljeni kiharatukkaisena kasvatti aivan samanlaiset hiukset kuin Hendrixillä ja se alkoi olla jo puolestaan koulussa opettajistakin liikaa ja niin sai poika leiman otsaansa koulun loppuajaksi, eikä niin myönteisen. [Nainen, s. 1957]⁵⁸³

Hiustyylien kopioiminen oli Staceyn mukaan yksi keskeisimpiä kopioimisen muotoja myös elokuvafanien keskuudessa. Hän nostaakin hiukset esimerkiksi siitä, kuinka yksilöt rakensivat uudenlaista minäkuvaa idoliin kohdistuvan jäljittelyn kautta.⁵⁸⁴ Vaikka Stacey puhuu minäkuvasta, on muistettava, että hiusmalleihin liittyvät tyylliset valinnat olivat voimakas viesti myös ulospäin. 1960-luvun pitkähiuksisia tai afrotyyppisiä tähtiä jäljittelevien musiikkifanien kohdalla tämä viesti oli poikkeuksellisen voimakas, sillä kyseiset hiustyyli haastoivat silloisia siisteyden ja mie-

580 Ks. Stacey 1994, 168–170.

581 Holopainen 2000, 16.

582 ON 119_N_1952.

583 FMT sähköpostivastaus 3.

584 Stacey 1994, 168.



heyden normeja hyvin radikaalisti. Kuten yllä olevasta sitaatista käy ilmi, hiusmallit järkyttivät monia vanhempien sukupolvien edustajia, mutta toisaalta ne olivat irtiotto myös suhteessa monien nuorten jakamiin mieheyden kuviin.

Tyylillistä kopiointia käsittelevissä muistelukirjoituksissa on merkillepantavaa, että tämänkaltainen jäljittely näyttäytyy niissä varsin miehisenä käytäntönä. Tätä saattaa selittää se, että eritoten miesvaltaisen pop- ja rock-kulttuurin piirissä naispuolisia tyyliesikuvia etsivien nuorten valinnanvara oli melko pieni, mikä todennäköisesti vähensi tyyllisen jäljittelyn määrää tyttöjen keskuudessa. 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa, naisartistien tähdittämän jazziskelmäbuumin ollessa huipussaan, tilanne tosin oli toinen. Jazziskelmän kirkkaimpiin tähtiin kuulunut Laila Kinnunen kirjoittaakin muistelmissaan, kuinka hänen kaltaisensa naisartistit olivat tuon ajan nuorille naisille todellisia muoti-ikoneita: ”Piti olla kammattu, tällätty, puettu. Piti olla pitkää, juhlallista ja huikean kallista päällä. Piti olla kaunis ja tyylikäs. Sen aikaisille nuorille tytöille esiintyjä, viihdyttäjä, oli samalla huippumuodin esittelijä jota matkittiin.”⁵⁸⁵ Naislaulajien asema tyyllisinä esikuvina näkyi myös nuorten naisfanien artisteille lähettämässä kirjeissä. Elokuulle 1960 päivätyssä kirjeessä eräs Tuula Ikäheimon ihailija esimerkiksi tiedusteli idoliltaan, että ”pidätkö voimakkaasta make upista”, ja Annikki Tähdeltä kysyttiin *Iskelmän* palstalla muun muassa tämän huulipunankäytöstä.⁵⁸⁶ Naislaulajien esikuvallisen vaikutuksen ymmärsivät nopeasti myös tuolloiset muoti- ja kauneudenhoitoalan yritykset, jotka ryhtyivät käyttämään Kinnusta ja muita naislaulajia lehti- ja televisiomainoksissaan.⁵⁸⁷

Toisaalta ei pidä ajatella, etteivät naispuoliset fanit olisi voineet samaistua tyyllisesti myös miespuolisiin esiintyjiin (tai miespuoliset fanit naispuolisiin artisteihin). Erityisesti sellaiset miesartistit, joiden tyyli rikkoi perinteisiä maskuliinisuuden normeja, tarjosivat tytöillekin monipuolisia tyyllisen kopioinnin mahdollisuuksia. Yksi heistä oli glam rock -yhtye T. Rexin keulakuva Marc Bolan, josta kerrottiin *Suosikin* käännösjutussa seuraavaa: ”Jotkut tytöt identifioivat itsensä häneen: hänen sievyyteen-sä, hänen liikuntaansa; he matkivat hänen hiusmuotiaan, vaatteitaan...

585 Kinnunen 1972, 59.

586 Tuula Ikäheimon ihailijakirje, 9.8.1960, ei paikkakuntaa; *Iskelmä* 4/1962, 30–31.

587 Ks. Kilpiö & Skaniakos 2011, 171–175; Tuunainen 2009, 56–57.

kiinnittävät poskilleen samanlaisia paljettikyneleitä kuin hänelläkin on esiintyessään.”⁵⁸⁸ Erika Dossin mukaan samankaltaisia kopioinnin ja imitoinnin muotoja harrastivat 1950-luvun Yhdysvalloissa myös monet Elviksen naispuoliset fanit, jotka ottivat idolistaan vaikutteita muun muassa hiustyyleihinsä.⁵⁸⁹

Nuorten lisäksi identifikatorisia käytäntöjä esiintyi myös lasten keskuudessa. Tämä käy ilmi seuraavista muistelukurjituksista, jotka osoittavat mielenkiintoisella tavalla sen, että vaikka musiikkifanius oli ennen kaikkea nuorisokulttuurinen ilmiö, ulotti se vaikutuksensa myös lastenkulttuurin puolelle.⁵⁹⁰

Elettiin aikoja, jolloin Beatles ja Rollarit ihastuttivat ja vihastuttivat musiikillaan ja ”paheellisella” olemuksellaan. Kaksi isosiskoani olivat laittaneet vinttihuoneen seinälle heidän kuviaan. Minä ja naapurin Simo-poika leikimme rocktähtiä ja olimme soittavinamme kitaraa sulkapallomailojen mallatessa kitaroita – se svengi tarttui viisivuotiaaseenkin. [Mies, s. 1959]⁵⁹¹

En oikein tiedä miten ja miksi CCR kolahti minuun, se tapahtui kuitenkin niin että minua 9 vuotta vanhempi veljeni kuunteli bändiä kun olin itse joku 5-6 vuotias. Asuimme Pyhtään kunnassa ([K]otkan ja Loviisan välillä) Lauloin playbackkinä mm ”moliiii iiiiina veijan kouin dyydy” koska siltä ne sanat nyt vain lapsen korviin kuulosti. Sulkapallomaila oli tietenkin kitarana. [Nainen, s. 1965]⁵⁹²

On erinomainen asia omistaa 9 vuotta vanhenpi veli, varsinkin -70 luvun kynnyksellä, koska hänellä on kitara, punainen levysoitin ja läjä sinkkuja, taisipa pikkuhiljaa hyllyyn ilmestyä LP-levyjäkin, ainakin Suzi Quatroa ja Irwiniä, CCR:ää ja Hurriganesia. Majjan kanssa perustimme bändin, Maija oli Suzi ja minä Patty, neulepuikot hyvät rumpukapulat, musiikkia ja esiintyminen Play back tekniikalla, uskaltaisiko kitaraan koskea, juu, ei se mitään huomaa. [Nainen, s. 1965]⁵⁹³

588 *Suosikki* 8/1972, 68–70. Ks. myös esim. *Suosikki* 6/1975, 22–23.

589 Doss 1999, 132–133.

590 Ks. myös EJ 438.

591 EJ 546. Nimi muutettu.

592 FMT 40.

593 EJ 689. Nimi muutettu.

Staceyn typologiaa seuraten kirjoitusten kuvaamissa samaistumisen tavoissa voi nähdä muun muassa imitaation ja transsendenssin piirteitä. Ennen kaikkea ne kuitenkin liittyivät artistin esittämiseen, rooli-leikkiin, jossa lapset omaksuivat väliaikaisesti tähden roolin. Lapsen näkökulmasta tämänkaltainen leikkittely tarjosi mahdollisuuden kokea maailmaa hetkellisesti toisten, hyvin erilaisten identiteettien näkökulmasta. Esityksissä oli ensisijaisesti kyse pop- tai rocktähtien rooliin asettumisesta, mutta sitaateissa kuvatuissa tilanteissa samaistumisen kohteina olivat selvästi myös isosisarukset, nuoret. Toisaalta isosisarukset eivät edustaneet vain nuorisoa, vaan myös faniyleisöä. Näin astuminen sisään heidän fanimaailmaansa tarjosi lapsille mahdollisuuden sovittaa yllteen myös fanin identiteettiä.

Tutkimusajanjakson musiikkifaniudessa esiintyi myös identifikaattorisen fantasian kategoriaan sijoituvia samaistumisen muotoja. Ne eivät kuitenkaan näy muistitietoaineistoissa tai lehtien sivuilla yhtä konkreettisesti kuin identifikaattoriset käytännöt. Esimerkiksi suoria hengenheimolaisuuden tunteen ilmauksia ei aineistoista löytynyt juuri lainkaan. Poikkeuksen muodosti lähinnä seuraava *Soundin* palstalla keväällä 1975 julkaistu kirje, jossa lukija muisteli Bob Dylanin synnyttämää samaistumisen kokemusta:

Hyvä ystävä – Dylania jo vuosia seurannut – sattui lukemaan hyvän kirjan, A. Scaduto: Bob Dylan, ja kehoitti tutustumaan. Sitten tapahtui jotain eriskummallista. Samaistumista, esteettisiä taidenautintoja, amatööritieteellisiä tutkimuksia tekijään ja tuotantoon, keskusteluja. Paljon ihannoitua, oli vain Dylan ja minä. [...] Ehkei se nyt niin eriskummaa olekaan, mutta sattui vaan poika pudottelemaan säkeitä malliin, joka sai minut yhä vakuuttuneemmaksi jälleensyntymisen (!) mahdollisuudesta. Taisi olla Deja Vu'ta koko Dylan ja minä.⁵⁹⁴

Vaikka hengenheimolaisuuden kokemukset eivät erityisemmin välity aineistostani, ovat ne musiikkifaniudessa yleisiä. Cavicchi esimerkiksi kirjoittaa artistiin kohdistuvasta ”yhteyden” tunteesta keskeisenä Springsteen-faniutta määrittävänä tekijänä. Cavicchin mukaan Springsteenin musiikin voimakas vaikutus faniyleisöön perustui musiikin eri ominaisuuksien – sanoitusten, soiton ja esityksen – ohella siihen, että fanit löysivät idolinsa

594 *Soundi* 5/1975, 30.

musiikista omakohtaista kosketuspintaa ja kytkivät kappaleet tätä kautta omiin kokemuksiinsa.⁵⁹⁵

Kaikkien artistien kohdalla hengenheimolaisuuden tunteet eivät luonnollisestikaan ole yhtä voimakkaita, mutta ainakin tapauksissa, joissa kappaleiden lyriikat ja idolin rooli sanoittajana ovat faniuden keskiössä, näyttää yhteyden tunteen rakentumiselle olevan erityisen hyvät puitteet. Cavicchin tarkastelema Springsteen on tästä hyvä esimerkki ja sama pätee myös Bob Dylaniin. Yllä siteeratun Dylan-fanin tuntemukset kertovat selvästi tämänkaltaisesta, laululyriikoiden välityksellä syntyvästä hengenheimolaisuuden kokemuksesta. Kirjeessään kyseinen fani kirjoittikin, että ”[a]jattelen usein Bob Dylania ja mietin josko hän ajattelee minua. Vakuuttuneeksi asiasta tekee minut se, että hän tuntuu alati puhuvan juuri minulle, katselee maailmaa samalla tasolla, tekee siitä riittäviä huomioita ja vieläpä tekee sen kauniilla sanoilla, kauniilla kielellä.”⁵⁹⁶

Hengenheimolaisuuden tunteelle jossain määrin vastakohtaisen samaistumisen muodon muodostaa halu tulla tähden kaltaiseksi. Toisin kuin samankaltaisuuden kokemukseen perustuva hengenheimolaisuus, rakentuu tämä halu pikemminkin käsitykselle eroavaisuuksista tähden ja itsen välillä.⁵⁹⁷ Tässä mielessä halu tulla tähden kaltaiseksi onkin ehkä enemmän samaistumista tähden edustamiin ominaisuuksiin – niiden kokemista ”omikseen” ja tavoittelemisen arvoiseksi – kuin varsinaisesti idoliin itseensä. Omassa aineistossani tämänkaltaisen samaistuminen näkyy ennen kaikkea muusikkouteen liittyvinä haaveina ja toiveina. Luvussa 2 on jo käsitelty sitä, miten pop-, rock- ja iskelmämuusikoiden esimerkki innosti nuoria soittamaan ja laulamaan, mutta kyseinen samaistumisen muoto näkyi myös fanityttöjen tähdille lähettämässä kirjeissä. Ensimmäinen seuraavista esimerkeistä on peräisin ihailijakirjeitä käsittelevän lehtijutun yhteydessä julkaistusta kirjeestä. Sen on kirjoittanut 13-vuotias tyttö nimeltä mainitsemattomalle kotimaiselle laulajalle. Toinen on peräisin 16-vuotiaan nuoren naisen Tuula Ikäheimolle vuonna 1961 kirjoittamasta ihailijakirjeestä. Kolmas lainaus on *Iskelmän* kysymyspalstalla kesällä 1961 julkaistusta, Laila Kinnuselle osoitetusta lukijakirjeestä.

595 Cavicchi 1998, 40–41, 110.

596 *Soundi* 5/1975, 30.

597 Stacey 1994, 151–152.



Olen koko pienen ikäni haaveillut iskelmälaulajattaren urasta. Mutta täytyykö iskelmälaulajattareksi aikovan olla hyvin kaunis? Minä en ole mikään kaunis ja minulla on silmälasit. Haittaisiko se mitään? En ole vielä iskelmälaulajalla nähnyt silmälasia... [...] Täytyykö ensin ottaa laulutunteja? Kuinka vanhana saa laulaa levyllä?⁵⁹⁸

[P]äätin kirjoittaa Teille, syystä, että haluaisin iskelmä laulajattareksi. Siksi pyytäisin, että kirjoittaisitte minulle ja kertoisitte vähän, miten pitää aloittaa, ja miten Te olette aloittaneet. Menisin mielelläni johonkin orkesteriin solistiksi, mutta en tunne ketään, miten pääsisin? Voitteko auttaa minua?⁵⁹⁹

Miten Te opitte aina sen laulun, joka Teidän täytyy levytykseen oppia? Kuunteletteko mahdollisesti ulkomaalaisia levytyksiä opiksi? Ja miten voisin kehittää ääntäni, sillä minulla on kohtalainen ääni ja laulelen mielelläni iskelmiä, mutta haluaisin kehittää itseäni?⁶⁰⁰

Esimerkeistä kaikki liittyvät tapauksiin, joissa halu tulla idolin kaltaiseksi kohdistui samaa sukupuolta edustavaan artistiin. Vaikka asetelma oli kyseiselle samaistumisen muodolle tyyppillinen, tapahtui tämänkaltaista samaistumista myös sukupuolirajojen yli. Eräs fanityttö esimerkiksi kertoi Matti Oilingille lähettämässään kirjeessä ihailevansa Oilingia rumpalina ja haaveilevansa suuresti rumpujensoittoharrastuksesta.⁶⁰¹ Toisaalta muusikouteen liittyvissä haaveissa ei ollut kyse vain musiikillisesta osaamisesta. Kuten kaksi ensimmäistä sitaattia osoittavat, kohdistuivat fanien unelmat laulutaidon ohella myös muusikon uraan. Tähteyteen ja kuuluisuuteen liittyvät mielikuvat olivatkin olennainen osa musiikkiartistien asemaa esikuvina ja roolimalleina.

598 *Iskelmä* 5/1960, 4–7.

599 Tuula Ikäheimon ihailijakirje, 23.1.1961, Särkisalo.

600 *Iskelmä* 7/1961, 30.

601 Matti Oilingin ihailijakirje, ei päivämäärää, ei paikkaa. Ks. myös Matti Oilingin ihailijakirje, 22.2.1968, Alavus kk.

Faniuden yhteisöllinen ulottuvuus

Tähän mennessä olen käsitellyt identiteettityötä ja identifikaatiota nimenomaan yksilöllisestä näkökulmasta, persoonallisen identiteetin kannalta. Identiteetti pitää kuitenkin sisällään myös yhteisöllisen, sosiaalisen tason.⁶⁰² Nuorten sosiaalisen identiteetin kannalta keskeisiä vaikuttajia ovat olleet etenkin erilaiset vertaisyhteisöt, joiden merkitys identiteettityön ympäristöinä ja sosialisoinnin väylinä alkoi kasvaa toisen maailmansodan jälkeen selvästi.⁶⁰³ Kasvu liittyi tiiviisti 1950–1960-luvuilla tapahtuneisiin nuoruuden kaupallistumisen ja alakulttuuristumisen prosesseihin sekä niiden nuorten ryhmätoiminnassa aiheuttamiin muutoksiin. Vesa Puurosen mukaan nuorisoryhmien muotoutumista määrittivät 1940- ja 1950-luvuilla vielä etupäässä asuinpaikka, ikä, ystävyys- ja sukulaisuussuhteet, koulu ja sukupuoli. 1950-luvulla ryhmänmuodostusta alkoi kuitenkin ohjata kasvavassa määrin myös kaupallinen nuorisokulttuuri. Nuoriso alkoi siirtyä pihasakkien ajasta alakulttuurien aikakaudelle.⁶⁰⁴ Samalla nuorten ryhmätoiminta sai entistä mittavampia ja näkyvämpiä muotoja, joista merkittävimpiin kuuluivat 1960-luvulla syntyneet poppari- ja rasvisalakulttuurit. 1960-luvun lopun nuorisoa tutkinut Lea Vuori kirjoittikin, että ”koko yhteiskunnan tasolla tapahtunut kehitys suosii ryhmän- ja sakinmuodostusta erityisesti nuorten kohdalla”. Tällä hän viittasi kaupallisen nuorisokulttuurin lisäksi myös siihen, että nuorten yhteinen, koulutyön ja opiskelujen parissa vietetty aika oli lisääntynyt perheen yhteisen ajan kustannuksella.⁶⁰⁵

Uudenlaisissa nuorten ryhmissä ja yhteisöissä populaarimusiikkikulttuurin ilmiöillä oli usein keskeinen rooli. Tämä näkyi myös aikalais-analyyseissa. Vuoren mukaan esimerkiksi oli ”aivan luonnollista”, että baarien tarjoamat kokoontumis- ja musiikinkuuntelumahdollisuudet johtivat yhteenkuuluvaisuuden tunteen syntymiseen. ”Laajakantoisena ryhmäkiinteyttä edistävänä tekijänä” toimi hänen mukaansa myös se

602 Saastamoinen 2006, 172.

603 Vertaisyhteisöjen merkityksen kasvusta, ks. esim. Hurrelmann 1989, 16. Aiheesta kirjoitti myös Ziehe, joka viittasi vertaisyhteyksiin nuoren häilyvää identiteetinmuodostusta tasapainottavana ”sosiaalisena kohtuna”. Aittola 1999, 188.

604 Ks. Puuronen 2003, 389–390.

605 Vuori 1971, 94–96.



nuorison ihannoiti, jota muun muassa populaarimusiikki ja muoti (joka sekin sai vahvoja vaikutteita popmusiikkikulttuurista) ylläpitivät.⁶⁰⁶ Musiikin ja musiikkikulttuurin vaikutus nuorisoryhmien synnyssä ja yhteisöllisyyden vaalimisessa korostui myös Rafael Helangon vuonna 1969 julkaistussa, turkulaisnuoria käsittelevässä tutkimuksessa.⁶⁰⁷ Nämä havainnot musiikin ja ryhmäytymisen kytköksestä vastaavat hyvin niitä fanikulttuurisen kulutuksen yhteisöllisyyttä koskevia huomioita, joita käsittelin luvussa 2. Seuraavaksi kuitenkin jatkan faniuden yhteisöllisen ulottuvuuden tarkastelemista siirtymällä kuluttamisen käytännöistä yleisemmälle yhdessä tekemisen ja olemisen tasolle.

Kuten todettua, yhteisöllinen kulutus oli monille faneille oman mieli-musiikin kuuntelun edellytys, mutta jaetut idolit tuottivat yhteisöllisyyttä myös itsessään. Yhteiset ihailun ja kiintymyksen kohteet toisinoen muodostivat uusia, jaettujen musiikkimieltymysten ympärille rakentuvia sosiaalisia yhteisöjä. ”Musiikki oli yhdistävä tekijä paitsi niiden kesken, jotka eivät musiikkia harrastaneet. Fanittaminen oli kaveriksi lukeutumista, tietenkin, jos ihailun kohde oli sama”, kirjoittaa vuonna 1957 syntynyt miespuolinen rockfani.⁶⁰⁸ Tämänkaltaiset paikalliset faniyhteisöt saattoivat saada alkunsa esimerkiksi koulun piirissä,⁶⁰⁹ mutta myös Vuoren mainitsemat baarit jukebokseineen tarjosivat otolliset olosuhteet yhteisöjen synnylle:

Saimme [tyttöystävän kanssa] uusia ystäviä sillä ennen pitkää tunsimme kaikk[i], joilla oli tapana viettää iltoja samassa baarissa. [...] Meillä oli oma nimikkopöytäamme ikkunan ääressä, missä me istuimme, juttelimme ja kuuntelimme biisejä levyautomaatista. Kaverit tulivat juttelemaan ja kaikki Beatlekset, Rolling Stonesit, Animalsit, Holliisit, Hermans Hermitsit käytiin läpi kerta kerran jälkeen. [Mies, s. 1947]⁶¹⁰

Sitaatista nousee esiin myös funktio, joka fanipuheella ja -tietoudella oli faniyhteisöjen sisäisen vuorovaikutuksen ylläpitäjänä. Omiin idoleihin ja

606 Vuori 1971, 94–95.

607 Ks. Helanko 1969, 27–30.

608 FMT 79.

609 Ks. ON 086_N_1945; EJ 265.

610 ON 107_M_1947.

ylipäänsä musiikkikulttuuriin liittyvä tietämys sekä sen ympärille rakentuva keskustelu toimivat oleellisella tavalla fanienvälisen kanssakäymisen perustana ja sitä kautta edelleen yhteisöllisyyden tuottajana.⁶¹¹

Populaarimusiikki ja nuorison ryhmätoiminnan muodot alkoivat kietoutua toisiinsa myös laaja-alaisemmin, alakulttuurien tasolla. Musiikkikulttuurin ilmiöihin kytkeytyviä, alakulttuurisia piirteitä omaavia nuorisoryhmiä esiintyi Suomessa jo 1940-luvulla, jolloin Helsingin katukuvaan alkoi ilmestyä kansainvälisen swingbuumin innostamia ”swing-pjatteja”. 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa samaisia nuoria alettiin kutsua lättähatuiksi. 1950-luvun puolivälistä alkaen lättähatut yhdistettiin julkisuudessa vahvasti rock’n’roll-musiikkiin, jonka monet ryhmän jäsenistä omaksuivatkin nopeasti.⁶¹² Lättähatut olivat kuitenkin leimallisesti kaupunkilainen ja erityisesti helsinkiläinen ilmiö,⁶¹³ minkä vuoksi on perusteltua sanoa nuorten laajamittaisempien alakulttuurien tehneen Suomessa läpimurtonsa vasta 1960-luvulla. Tällöin nuorten ryhmätoiminta alkoi saada huomattavasti mittavampia muotoja, jotka ulottivat vaikutuksensa myös maaseudulle.⁶¹⁴ Nuorten keskuudessa alkoi muodostua kaksi ulkoasunsa ja käyttäytymisensä osalta selkeästi erottuvaa alakulttuurista ryhmää, joita kutsuttiin paikkakunnasta riippuen muun muassa poppareiksi ja rasviksiksi tai turkulaisittain pipolaisiksi ja paskoiksi. Ulkoisen tyyliinsä nämä ryhmät olivat omaksuneet pitkälti brittiläisiltä modeilta ja rockerseilta, joilta lähtöisin olevat vaikutteet kulkeutuivat Suomeen osin ruotsalaisnuorten välityksellä.⁶¹⁵

Poppareiden ja rasvisten (jatkossa käytän alakulttuureista näitä nimityksiä) yhteisössä populaarimusiikkikulttuuri muodosti tärkeän perustan tyyllittelylle ja keskinäiselle seurustelulle. Erityisen suuri rooli musiikilla – ja faniudella, jona musiikki-innostus usein ilmeni – oli popparialakulttuurissa. Itse asiassa koko alakulttuurin nousu tapahtui brittiläisen kitarayhtymemusiikin ja eritoten The Beatlesin läpimurron vanavedessä. Esimerkiksi Turussa upolaisiyhteisön muotoutumisen ”[e]nsimmäiset oireet näkyivät jo samana vuonna kuin beatlemania alkoi englannissa”, kuten

611 Ks. myös Jenkins 1992, 58; Lewis 1990, 159.

612 Kaarninen 2013, 69–70, 75–76. Ks. myös Puuronen 2003, 382.

613 Kaarninen 2013, 70.

614 Alakulttuurien ja maaseudun suhteesta, ks. Vuori 1971, 98.

615 Helanko 1969, 23–27; Puuronen 2003, 384–385; Vuori 1971, 94–96, 103–111.

Helanko asian ilmaisee. Naispuolisen faniuden diskurssin näkökulmasta erityisen huomattavaa on se, että 1960-lukulaisista nuorisotutkijoista sekä Helanko että nuorten ryhmätoimintaa yleisluontoisemmin tarkastellut Vuori totesivat poikien muodostavan merkittävän osan popparialakulttuurin jäsenistä. Helanko mainitsee, että 1964 syntyneessä turkulaisten popparien ryhmässä oli suunnilleen saman verran poikia ja tyttöjä, ja Vuoren mukaan myös 1960-luvun lopun poppariryhmät olivat ”seksakkeja”. Vielä selvemmin poikien rooli näkyi rasvisalakulttuurissa, jota edustavat ryhmät olivat usein nimenomaan ”poikasakkeja”, kuten Vuori asian esittää.⁶¹⁶

Vaikka musiikkifanius liittyi ilmiönä tiiviimmin poppareihin, oli populaarimusiikki keskeisessä roolissa myös rasvisyhteisöissä. Paikalliset rasvisryhmät ja niiden tyylipiirteet erosivat kuitenkin toisistaan poppariryhmiä voimakkaammin,⁶¹⁷ mistä johtuen myös näiden ryhmien musiikkimausta löytyy erilaisia ja kirjaviakin kuvauksia. Vuonna 1965 Jyrki Hämäläinen esimerkiksi kirjoitti *Suosikissa*, ettei Suomessa ollut selkeää englantilaistyylistä, rock’n’rolliin pohjautuvaa rockers-alakulttuuria, vaan ainoastaan ”rasvaletteja”, joiden edustaja kertoi pitävänsä niin Elviksestä, The Rolling Stoneseista kuin Eino Grönistäkin.⁶¹⁸ Kolme vuotta myöhemmin Pekka Gronow ja Seppo Bruun kuvailivat rasviksia nuorisoryhmäksi, joka kuuntelee ”rockia”, mutta suosii tanssipaikkoja, joissa soi tango.⁶¹⁹ Useimmiten rasvikset on kuitenkin liitetty perinteiseen tanssilavakulttuuriin ja erityisesti suomalaiseen tangomusiikkiin.⁶²⁰

Populaarimusiikin ja siihen liittyvän faniuden kasvava rooli nuorison ryhmätoiminnan ja yhteisöllisyyden perustana johti siihen, että faniudesta tai ainakin tietynlaisesta musiikkimausta tuli toisinaan suoranainen ryhmään kuulumisen edellytys. Tällaisissa tapauksissa vertaisyhteisön taholta tuleva sosiaalinen paine johti helposti omien musiikkimieltyksien salaamiseen ja kaveripiiriin musiikkimieltyksien myötäilemiseen:

616 Helanko 1969, 10, 13, 29; Vuori 1971, 95, 103.

617 Vuori 1971, 110.

618 *Suosikki* 11/1965, 4–13, 28, 67.

619 Gronow & Bruun 1968, 79.

620 Ks. esim. Bruun ym. 2002, 102; Kurkela 2005b, 15; Vuori 1971, 104; Vuorinen 2005, 251; *Huvielämä ja kulttuuri 1900-luvun Oulussa*, [http://www oulu.ouka.fi/aikamatkaoulu/1900/huvielama_kulttuuri.htm].

Opin rakastamaan klassista musiikkia. Ei vain sopinut paljastaa sitä muille. Olin pitävinäni rock'n rollista koska se ärsytti aikuisia. Koulutoveritkaan eivät olisi ymmärtäneet miksi pidin klassisesta. Jotta pystyi keskustelemaan ryhmässä, oli tunnettava iskelmiä. Mikäs siinä, olihan niissäkin aivan kelvollisia. [Nainen, s. 1941]⁶²¹

Levysoitinta meillä kotona ei ollut eikä varaa levyhankintoihinkaan. Kavereillani kävin keskikouluaikana joskus kuuntelemaan ”jytää”, mutta en siitä todellakaan pitänyt. Vaan sitä en tietenkään kavereilleni tunnustanut, vaan myötäilin heidän mielipiteitään ja heiluin tanssissa mukana sen verran kuin siitä jytkeestä rytmiä löysin. [Nainen, s. 1950]⁶²²

Tämänkaltaisissa tapauksissa faniuden ja faniyhteisön potentiaali identiteettityön tukena kääntyi tietyllä tapaa itseään vastaan. Sen sijaan, että yhteisö ja yhteisesti jaettu fanius olisi tarjonnut nuorelle tukea identiteetin työstämisessä, joutui hän omaksumaan itselleen vieraan, näytösluonteisen fani-identiteetin sekä siihen liittyvät käyttäytymisen muodot.

Paikallisten faniyhteisöjen ja alakulttuurien ohella faniuden yhteisölliseen ulottuvuuteen kuuluivat olennaisesti ihailijakerhot, joiden osalta 1960-luku ja 1970-luvun alku olivat Suomessa todellista kulta-aikaa. Suosiostaan tuolloisten kerhojen oli kiittäminen ennen kaikkea musiikkilehtiä, joiden sivuilla ihailijakerhojen puheenjohtajat eli ”presidentit” tai ”prexyt” saattoivat tuoda omia kerhojaan ja niiden toimintaa laajempien yleisöryhmien tietoisuuteen. Lehtien kirjepalstat toimivat tässä suhteessa tärkeänä tiedonvälityskanavana, minkä lisäksi musiikkilehtien sivuilta annettiin tilaa myös varsinaisille fanikerhotoimintaan keskittyville osioille. *Iskelmän Ihailijapostia* -palstalla julkaistiin fan clubien yhteystietoja ja esittelyjä jo vuonna 1960, mutta syksyllä 1962 toimitus päätti varata koko palstan kotimaisille ihailijakerhoille.⁶²³ Muutamaa kuukautta myöhemmin ihailijakerhoesittelyille ja -asioille varatun palstan nimeksi vaihtui *FanFaari*. Myös *Suosikki* julkaisi kerhojen tietoja ja esittelyjä, joskin huomattavasti satunnaisemmin kuin *Iskelmä*.

Tiedot ensimmäisestä suomalaisesta fan clubista vaihtelevat lähteestä riippuen, mutta todennäköisesti tämä titteli kuuluu vuonna 1959 perus-

621 ON 066_N_1941. Ks. myös MM 568–598.

622 EJ 254.

623 *Iskelmä* 9/1962, 30–31.

tetulle Paul Anka Fan Clubille.⁶²⁴ Varhaisimpiin kotimaisiin ihailijakerhoihin kuului myös The Elvis Presley's Golden Platters Fan Club, joka perustettiin vuoden 1960 alussa. Samana vuonna omat kerhonsa saivat lisäksi ainakin Fabian ja Frankie Avalon.⁶²⁵ Ensimmäisestä suomalaiselle artistille omistetusta ihailijakerhosta ei siitäkään löydy varmaa tietoa, mutta vähintään ensimmäisten joukossa olivat vuoden 1960 alkupuolella perustettu Kai Lind Fan Club sekä Rock-Jerry Fan Club, jonka perustamisesta kerrottiin vuoden 1961 ensimmäisessä *Iskelmässä*.⁶²⁶ Edelläkävijöiden joukkoon lukeutui myös vuonna 1962 perustettu Marion Rung Fan Club.⁶²⁷ Vuonna 1963 kotimaisten artistien ihailijakerhojen määrä jatkoi kasvuaan, kun alkunsa saivat Pirkko Mannolan, Mauno Kuusiston, Annikki Tähten, Jörgen Petersenin, Ann-Christinen, Johnny Liebkindin, Taisto Tammen ja rautalankayhtye The Soundsin fan clubit.⁶²⁸ Vuoden 1965 lopussa Suomessa toimi *Iskelmän* mukaan jo yli kuusikymmentä musiikkiaiheista ihailijakerhoa, joista 26 oli omistettu kotimaisille artisteille tai yhtyeille. Varsinaisten musiikkitähtien lisäksi omat fan clubinsa saivat musiikkitoimittajina työskennelleet Markku Veijalainen ja Antti Einiö.⁶²⁹ Tämä kuvastaa hyvin poptoimittajien (Einiö tosin kokeili myös laulajan uraa) asemaa tuolloisessa musiikkikulttuurissa: toimittajien rooli uudenlaisen nuorisomusiikin välittäjinä ja asiantuntijoina oli niin suuri, että tunnetuimmat heistä saivat osakseen hieman samantyyppisen idolin aseman kuin heidän esittelemänsä tähdet olivat saaneet.

Kooltaan suomalaiset ihailijakerhot vaihtelivat suuresti. *Iskelmän* keuhalla 1966 suorittamassa luetteloinnissa kerhojen jäsenmäärät vaihtelivat viidestä jäsenestä yli kolmeentuhanteen jäseneseen. Hieman yli puolella kerhoista jäsenten lukumäärä jäi alle viiteenkymmeneen. Tuolloisista ihailijakerhoista ylivoimaisesti suurin oli The Official Beatles Fan Club 3100 jäsenellään. Viiden suurimman kerhon joukkoon pääsivät kyseisenä vuonna myös The Renegades Fan Club (800 jäsentä), Paul Anka Fan

624 Ks. *Iskelmä* 1/1960, 4–5; Bruun & Lindfors 2005, 331. Ks. myös *Ajan Sävel* 29/1960, 13.

625 Bruun & Lindfors 2005, 331; *Iskelmä* 11/1964, 36.

626 *Iskelmä* 1/1961, 29; *Iskelmä* 9/1964, 6–7, 35.

627 *Iskelmä* 4/1963, 38.

628 *Ajan Sävel* 47/1963, 23; *Iskelmä* 2/1963, 6; *Iskelmä* 8/1963, 23; *Iskelmä* 11/1963, 4–5; *Iskelmä* 5/1967, 25–28.

629 *Iskelmä* 12/1965, 4–5.



Kuva 10. Idolien kuvien kerääminen oli suosittu harrastus fanien keskuudessa. Arvokkaimpia olivat levy-yhtiöstä tai suoraan artistilta saadut ihailijakuvat, joita koristi tähden nimikirjoitus. Kuvassa laulaja Kai Lindin signeerattu ihailijakuva. (Kuva: Suomen Jazz & Pop Arkisto JAPA, Foto Jatta)



Club (515 jäsentä), Johnny Fan Club (350 jäsentä) ja The Cliff Richard Fan Club of Scandinavia (250 jäsentä). Vuoden 1967 listauksessa toiselle sijalle oli noussut Dannyn ihailijakerho, jonka jäsenmäärä oli lehden tietojen mukaan noussut vuoden aikana sadasta noin seitsemäänsataan.⁶³⁰ Kerhon jäsenmäärä jatkoi vauhdikasta kasvuun myös tämän jälkeen. Mikäli *Superlehti*-kerhojulkaisussa esitettyä arviota on uskominen, oli Danny Fan Clubissa vuoden 1970 alussa jäseniä jo ”kolmatta tuhatta”.⁶³¹ Vastaavanlaisia buumeja koettiin muissakin kerhoissa. Keväällä 1967 perustetun Blues Section -yhtyeen ihailijakerhoon esimerkiksi rekisteröitiin puolen vuoden sisällä kuutisensataa jäsentä ja yhtyeen hajotessa seuraavan vuoden syksyllä jäsenmäärä oli jo yli tuhat henkeä.⁶³² Huomattavan suosittuja kerhoja oli toki ollut aikaisemminkin: Paul Anka Fan Clubin prexylle oli *Iskelmän* mukaan kertynyt vuoden 1960 alkuun mennessä ”jo pitkälti yli kaksituhatta” jäsenilmoittautumista.⁶³³ Kaiken kaikkiaan fanikerhotoiminta olikin kooltaan varsin huomattava nuorison harrastus- ja järjestötoiminnan muoto. Esimerkiksi vuonna 1967 suomalaisissa ihailijakerhoissa oli *Iskelmän* mukaan noin 9000 jäsentä.⁶³⁴

Faniutta sukupuolittavien diskurssien kannalta on merkillepantavaa, että 1960-luvun ihailijakerhotoiminnassa oli mukana myös poikia, joskin heidän osuutensa kerhojen jäsenmäärästä oli nähtävästi selvästi tyttöjä pienempi.⁶³⁵ Näin ei kuitenkaan ollut laita kaikkien kerhojen kohdalla, sillä ainakin Carola Fan Clubissa oli kerhon puheenjohtajana toimineen Nils Cederlöfin mukaan miesenemmistö.⁶³⁶ Huomionarvoista on lisäksi se, että monissa ihailijakerhoissa miespuoliset jäsenet olivat Cederlöfin tapaan mukana toiminnan organisoinnissa. Yksi tällaisista kerhoista oli juuri The Official Beatles Fan Club, jonka ”viceprexyn”, sihteerin ja ”V area sihteerin” pestejä pitivät vuoden 1964 tietojen mukaan hallussaan miespuoliset jäsenet.⁶³⁷ Prexyn tehtävää miespuoliset jäsenet hoitivat – Carola Fan Clubin ohella – muun muassa Elviksen, Rick Nelsonin,

630 *Iskelmä* 6/1966, 4–5; *Iskelmä* 5/1967, 25–28.

631 *Superlehti* 1/1970.

632 *Eldorado. Ihailijaposti*, 5.11.1993.

633 *Iskelmä* 1/1960, 4–5.

634 *Iskelmä* 5/1967, 25–28.

635 Ks. esim. *Eldorado. Ihailijaposti*, 6.8.1993; *Iskelmä* 6/1964, 16–17.

636 Carolan ihailijakerhosta, ks. *Eldorado. Ihailijaposti*, 16.7.1993.

637 *Iskelmä* 6/1964, 16–17; *Iskelmä* 6/1964, 4–5, 29.

Cliff Richardin, Kai Lindin ja Johnnyn ihailijakerhoissa.⁶³⁸ Mainittujen kerhojen osalta miesten osallisuudesta tekee mielenkiintoista erityisesti se, että kerhot oli omistettu artisteille, jotka yhdistettiin median diskursseissa vahvasti tyttöjen romanttis-seksuaaliseen faniuteen. Ihailijakerhojen yhteydessä poikien fanius sai hetkittäin myös julkista näkyvyyttä, tosin näissäkin tapauksissa usein vain yhteystietoina kerhoesittelyjen riveillä.

Monien fan clubien jäsenet saivat idolinsa levyistä 10–20 prosentin alennuksen,⁶³⁹ ja levy-yhtiöt toimittivat kerhoille valokuvia ja jäsenkortteja,⁶⁴⁰ mutta muilta osin yhtiöiden osuus varsinaisesta kerhotoiminnasta vaihteli suuresti. *FanFaari*-palstaa toimittanut Pekka Laitala neuvoikin ihailijakerhon perustamisesta kiinnostuneita nuoria varautumaan itsenäiseen työskentelyyn: ”[U]sein tähden levy-yhtiö auttaa perustamisessa ja kerhon ylläpitämisessä jossain määrin. Kuitenkaan levy-yhtiöt eivät ole sidottuja auttamaan kerhoja ja näin tulee varautua omapäiseen toimintaan.”⁶⁴¹ Organisoituneinta tasoa edustivat suoraan levy-yhtiöiden tai ohjelmatoimistojen alaisuudessa toimivat kerhot, kuten Lenne & The Leekings Fan Club. Sen toiminta lähti liikkeelle ohjelματοimiston aloitteesta, kun Viihdeohjelman johtohahmo Tauno ”Tappi” Suojanen laittoi työntekijänsä vastaamaan ihailijapostiin puhelinkeskukseen hoitamisen lomassa.⁶⁴² Useiden ihailijakerhojen toimintaa hoitanut Irma Karama työskenteli vastaavasti Weneskoski-tuotannon riveissä.⁶⁴³ Kai Lind Fan Club puolestaan toimi alkuun levy-yhtiö Westerlundin yhteydessä.⁶⁴⁴ Myös alkuvuodesta 1966 perustettu Danny Fan Club solmi tiiviit suhteet itse artistiin ja hänen johtamaansa D-tuotantoon, ja vuoden lopussa *Iskelmä* jo ennakoikin kerhon prexyn siirtyvän yhtiön riveihin.⁶⁴⁵

638 *Iskelmä* 5/1962, 28–29; *Iskelmä* 3/1963, 38–39; *Iskelmä* 5/1964, 6–7; *Iskelmä* 12/1964, 6–7; *Iskelmä* 12/1965, 4–5; *Iskelmä* 5/1967, 25–28. Ks. myös *Iskelmä* 12/1963, 4–5; *Iskelmä* 1/1964, 5; *Iskelmä* 10/1964, 6–7, 37; *Iskelmä* 9/1965, 5; *Iskelmä* 2/1966, 4; *Iskelmä* 7/1966, 4; *Iskelmä* 2/1967, 3.

639 Ks. esim. *Ajan Sävel* 47/1963, 23; *Iskelmä* 2/1963, 6; *Iskelmä* 8/1963, 23; *Iskelmä* 1/1964, 5; *Iskelmä* 5/1964, 6–7; *Iskelmä* 9/1964, 6–7, 35; *Iskelmä* 10/1964, 6–7; *Iskelmä* 6/1965, 4; *Iskelmä* 1/1966, 6.

640 Esim. *Eldorado. Ihailijaposti*, 17.12.1993.

641 *Iskelmä* 3/1965, 6.

642 *Eldorado. Ihailijaposti*, 22.10.1993.

643 Bruun & Lindfors 2005, 332.

644 *Iskelmä* 4/1962, 28–29.

645 *Iskelmä* 11/1966, 6.

Suurimmaksi osaksi kerhotoiminta jäi kuitenkin fan clubien toimihenkilöiden vastuulle. Niinpä resurssipula ja toiminnan harrastusluonteisuus aiheuttivat ongelmia varsinkin suurempien ja aktiivisempien kerhojen kohdalla. Elviksen ihailijakerhon 19-vuotias prexy Marja Tenhunen oli joutunut *Iskelmän* mukaan jopa keskeyttämään koulunkäyntinsä ja jättämään työpaikkansa kerhotoiminnan vuoksi.⁶⁴⁶ Myös The Beatlesin ihailijakerhon prexy Gula Lindroos muistelee, että nopeasti kasvaneen fan clubin pyörittäminen meni apuvoimista huolimatta ”täysin pään yli koko juttu”.⁶⁴⁷

Yhteisinä ihailijakerhot poikkesivat varsinkin paikallisista vertaisryhmissä monella tapaa. Huomattavin ero oli se, että siinä missä paikallisten ryhmien yhteisöllisyys rakentui ennen kaikkea fyysisen yhdessäolon ja kasvokkaisen kanssakäymisen varaan, perustui ihailijakerhojen yhteisöllisyys (pieniä paikallisia kerhoja lukuun ottamatta) välillisemmälle vuorovaikutukselle. Osa kerhoista järjesti kyllä kerhotapaamisia, mutta niiden säännöllisyys vaihteli suuresti, minkä lisäksi pitkät välimatkat vaikeuttivat niihin osallistumista. Ihailijakerhojen yhteisöllisyyttä ja jäsenten keskinäistä suhdetta kuvaakin hyvin Benedict Andersonin tunnetuksi tekemä ja mediatutkimuksen piirissä paljon sovellettu kuvitellun yhteisön käsite. Anderson käyttää käsitettä puhuessaan kansakunnista, jotka ovat hänen mukaansa ”*kuviteltuja*, koska pienimpienkään kansakuntien jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata useimpia kanssakansalaisiaan, tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien mielissä elää kuva heidän jakamastaan yhteydestä.”⁶⁴⁸ Toisin sanoen: koska yhteisön kokonaisuutta tai sen vuorovaikutuksen muotoja ei voi täysin tuntea, se on ainakin osittain kuviteltava.

Kuvitellun yhteisön käsite soveltuu tutkimusajanjakson faniuteen liittyviin yhteisöllisyyden muotoihin laajemminkin – esimerkiksi kansallisia ja kansainvälisiä ulottuvuuksia omanneiden alakulttuurien osalta. Erityisen hyvin käsite kuvaa idoliensa ympärille muotoutuneita laajoja faniyleisöjä. Andersonin ajattelua tv-faniuteen soveltanut Kaarina Nikunen puhuukin ”kuvitteellisista yleisöistä”. Tutkimuksessaan Nikunen nostaa Marco Bjurströmille osoitettujen ihailijakirjeiden kirjoitustyylin esiin yhtenä

646 *Iskelmä* 6/1961, 14–15.

647 *Eldorado. Ihailijaposti*, 17.12.1993. Ks. myös *Iskelmä* 1/1960, 4–5.

648 Anderson 2007, 39. Kursivointi alkuperäinen.

esimerkkinä kuvitellun yleisön ja kuvitellun yhteisöllisyyden käytännön ilmentymistä. Nikusen analysoimissa kirjeissä tämänkaltainen yhteisöllisyys heijastui tavassa, jolla fanit mielsivät itsensä ”yhtenä monista”: he esimerkiksi liittivät omiin kirjoituksiinsa oletuksia ja huomautuksia sadoista muista fanikirjeistä tai tuhansista muista faneista.⁶⁴⁹ Myös omasta aineistostani löytyy kirjeitä, joihin sisältyvät ilmaukset osoittavat niiden kirjoittajien kokeneen itsensä osaksi laajempaa, kuviteltua fanien yhteisöä. *Iskelmän* keväällä 1960 siteeraamassa ihailijakirjeessä esimerkiksi todettiin seuraavaa: ”Olen eräs Sinun tuntemattomista ihailijoistasi, joita varmasti on miljoona!!!”⁶⁵⁰ Tuula Ikäheimon naispuolinen ihailija kirjoitti sen sijaan hieman maltillisemmin, mutta totesi hänkin kuuluvansa ”[s]uureen ihailijakuntaanne”.⁶⁵¹ Toinen Ikäheimon ihailija oli huolissaan siitä, saiko jokainen laulajalle kirjoittanut fani itselleen ihailijavalokuvan, sillä hän epäili artistin vastaanottavan ”varmaa kauheasti kuvapyyntöjä”.⁶⁵²

Faniyleisöjen kuvitellussa luonteessa oli olennaista se, että kuvitteellisuuden vuoksi näihin yhteisöihin kiinnittyminen oli periaatteessa kaikille mahdollista. Median faniutta koskevat jutut ja uutiset tuottivat jatkuvasti faniyleisöjä koskevia mielikuvia, minkä lisäksi fanien kirjepalstoille lähettämät kirjoitukset konstruoivat eräänlaista faniuden kuviteltua kollektiivista kokemusmaailmaa. Tämä mielikuvien ja kokemusten virta mahdollisti yksittäiselle fanille yhteisöllisyyden tunteen, joka oli riippumaton fyysisten ja kerhomuotoisten ryhmien jäsenyyksistä sekä ympäröivän sosiaalisen yhteisön suhtautumisesta. Erityisen suuri merkitys kuvitelluilla faniyleisöillä oli todennäköisesti niille faneille, jotka eivät syystä tai toisesta löytäneet faniudelleen vastakaikua omasta lähipiiristään tai muilta vastaavilta tahoilta. Tällaisen tilanteen eteen oli joutunut esimerkiksi Pipsa, joka kääntyi huolineen *Ajan Sävelen* puoleen:

Olen 15-vuotias koululainen, Elviksen ja Paul Ankan harras ihailija. Minulla on kuitenkin eräs kiusallinen pulma, jonka takia en voi puhua varsinkaan Elviksestä luokkatoverieni lähetyvillä saamatta heti kuulla kunniaani. Ovatko he tosiaankin niin lapsellisia vai mikä rakkaita luokkatovereitani oikein vaivaa, kun eivät voi käsittää, että joku heidän tovereistaan ihailee Elvistä ja Paul Ankaa. Ovathan

649 Nikunen 2005, 329–330.

650 *Iskelmä* 5/1960, 4–7. Ks. myös *Iskelmä* 8/1965, 31.

651 Tuula Ikäheimon ihailijakirje, 13.11.1960, Myllykoski.

652 Tuula Ikäheimon ihailijakirje, 16.1.1961, Pälli.



nämä laulajat juuri nyt nuorison suurimpia ihanteita (monelle jopa suorastaan epäjumalia). [...] Neuvokaa minua, hyvät lukijat, miten menettelen saadakseni tällaiset inhottavat naljailut loppumaan! Olkaa niin ystävällisiä ja vastatkaa!⁶⁵³

Pipsan kirjoituksesta välittyvä päällimmäisenä välittömän faniyhteisön puute, mutta samalla muiden lukijoiden puoleen kääntyminen ja kirjoittajan tapa puhutella lukijakuntaa heijastaa uskoa laajamittaisemman samanhenkisen faniyleisön olemassaoloon ja tukeen. Tällaisissa tapauksissa kuviteltu faniyhteisö olikin epäilemättä tärkeä fani-identiteetin tukipilari, identifikaation kohde ja siten myös faniuden elinvoimaisuutta ylläpitävä voimavara.

4.2 FANIUS, ERONTEOT JA SUKUPOLVIEN DYNAMIIKKA

Sukupolvikonflikti ja nuoruuden tilat

Vaikka samaistumisen ja yhteisöllisen identifikaation tunteilla on identiteettityössä keskeinen rooli, perustuu identiteetin rakentuminen merkittävässä määrin myös eron ja erilaisuuden kokemuksille. Omaa identiteettiä ja itseymmärrystä toisin sanoen työstetään myös suhteessa vastakohtaisuutta tai erilaisuutta edustavaan toiseen. Tämä merkitsee tyyppillisesti sosiaalisia erontekoja ja niiden aktiivista ylläpitämistä.⁶⁵⁴ Modernissa kulutusyhteiskunnassa tämäntyyppisiä sosiaalisia rajanvetoja on tehty näkyviksi erityisesti kulutusvalintojen kautta. Sosiologi Pierre Bourdieu onkin todennut klassisessa tutkimuksessaan, että maku – liittyy se sitten musiikkiin, kuvataiteeseen tai vaikkapa ruokaan – on yksi tärkeimmistä ihmistenvälisten erontekojen, distinktioiden, välineistä.⁶⁵⁵ Bourdieu tarkastelee maun kautta tapahtuvia erontekoja ennen kaikkea yhteiskuntaluokkien välisten hierarkioiden näkökulmasta, mutta tutkimani musiikkifaniuden kontekstissa ajatus maun erottelevasta voimasta on sovellettavissa myös muiden sosiaalisten kategorioiden välisiin suhteisiin. Yksi tällaisista kategorioista oli sukupolvi.

653 *Ajan Sävel* 13/1961, 24. Ks. myös *Ajan Sävel* 12/1961, 21.

654 Ks. Jenkins 2004, 4–6; Saastamoinen 2006, 173; Hall 1999, 152–160.

655 Bourdieu 2010 [1984], passim.

Tutkimusajanjakson kulttuurisessa ilmapiirissä, jolle oli ominaista kaupallisen nuorisokulttuurin voimakas eriytyminen, faniuden kautta kanavoituvat distinktiot näyttäytyivät tyypillisesti juuri sukupolvien välisinä erontekoina ja vastakkainasetteluina. Aiemmissä luvuissa on useaan otteeseen käynyt ilmi, että aikuisten ja nuorten musiikkimieltymyksiin liittyvät erot sekä niiden aiheuttamat musiikillisen kontrollin muodot loivat kulttuurista etäisyyttä sukupolvien välille. Toisaalta fanius ilmiönä loi tätä etäisyyttä myös itsessään, sillä fanikulttuurin liittyvä voimakkaan emotionaalinen ja kokonaisvaltainen eläytyminen musiikkiin yhdistettiin vahvasti nuoruuteen ja nuorten tunnemaailmaan. *Ajan Sävelen* ”Jokkeri” esimerkiksi kirjoitti vuonna 1962, että ”rytmi ja nuori henkilö” kuuluivat yhteen ”[a]ivan erityisesti”. Hänen mukaansa ”rytmin valtakausi” alkoi tavallisimmillaan 10–12 vuoden iässä ja oli yleensä voimakkaimmillaan murrosiän ”lakipisteessä”. Rytmin villiinnyttävän vaikutuksen Jokkeri arvioi heikentyvän 7–8 vuoden kuluessa. ”Lumous haihtuu ja arki palaa”, hän kirjoitti.⁶⁵⁶ Samansuuntaisia ajatuksia oli muutamaa vuotta aiemmin esittänyt myös *Ajan Sävelen* ”-domino-”, joka totesi Little-Gerhardin fanien käyttäytymistä käsittelevässä kirjoituksessaan seuraavaa:

Muutaman vuoden kuluttua ovat uudet tuulet purjeissa, kukaan ei enää muista Elvistä, Tommy Steeleä ja Little-Gerhardia – nuorista ihailijoista on tullut lainkuuliaisia, arvokkaita kansalaisia. Vai otaksuuko joku Little-Gerhardin ihailijoista, että hän parinkymmenen vuoden kuluttua sankarin nähdessään konttaa kadulla ääneen itkien?⁶⁵⁷

Vaikka nuorten musiikkimaut ja musiikkifanius usein levensivät nuorten ja heidän vanhempiensa välistä kulttuurista kuilua, ei faniuteen aina sisällynyt tarkoituksellista sukupolvienvälisen eronteon pyrkimystä. Toisinaan konfliktia kuitenkin haettiin täysin tietoisesti. Tällöin populaarimusiikista ja faniudesta muodostui voimakas sukupolvikapinan välikappale. Näin asiasta kertoo vuonna 1952 syntynyt nainen:

656 *Ajan Sävel* 12/1962, 28–29. Ks. myös *Musiikkiviesti* 11/1959, 22; *Musiikkiviesti* 9/1960, 27–29.

657 *Ajan Sävel* 37/1959, 26–27.

Illansuussa kyläläiset kokoontuvat pirttiin muistelemaan [poisnukkunutta ukkia] ja veisaamaan. Minua se suututtaa, sillä samaan aikaan on radiossa alkamassa ohjelma, jossa saattaisin kuulla The Beatlesiä. [...] Korva radiossa yritän pinnistellä kuullakseni edes jotain. Saan paheksuvia silmäyksiä ja äkkiä haluankin ärsyttää. Laitan radion isommalle: tämä on minun musiikkia, hiiteen tuo iankaikkinen virrenveisuus. [Nainen, s. 1952]⁶⁵⁸

Populaarimusiikin kuuntelun liittynyt kapina kytkeytyi usein tämänkaltaisiin kamppailuihin, joissa musiikilla määritettiin kodin sosiaalista tilaa ja sen valtasuhteita. Kyse oli siitä, mitä kodin yhteisesti jaetussa tilassa saattoi tehdä, kenen ehdoilla siinä toimittiin ja mikä oli nuorisokulttuuristen ilmiöiden asema sen piirissä. Monesti konfliktit kääntyivät vanhempien voitoksi, mutta joskus tilanne saattoi päättyä myös toisin. Vuonna 1928 syntynyt nainen kertoo lapsistaan seuraavaa: ”Poikien mukana tuli levysoittimet ja ’rokkenrollit’ ja muut ryminät ja rääkymiset. Hyvä taivas, se se vasta kokeili isän ja minun hermoja, että piti oikein tehdä kellarikerrokseen lisäksi musiikille.”⁶⁵⁹

Populaarimusiikki ja musiikkifanius toimivat tilan ja tilallisten suhteiden jäsentäjinä myös vähemmän jännitteisissä yhteyksissä. Tämä näkyi erityisesti siinä, kuinka nuoret merkitsivät omaa tilaansa ihailijakuvien tai julisteiden avulla:

Tapetoin koko huoneeni seinät kuvilla ja hyvin taidokkaas[t]i, vaikka itse sanonkin. [Nainen, s. 1947]⁶⁶⁰

Keräsimme kaikista viikkolehdistä Beatlesista kertovia artikkeleita ja heidän kuviaan. Ripustimme seinät täyteen heidän kuviaan ja piirtelimme viereen sydämiä. [Nainen, s. 1951]⁶⁶¹

Tämänkaltaiselle tilan merkitsemiselle alkoi olla entistä enemmän tarvetta, sillä 1950- ja 1960-luvuilla tapahtuneen asuinolojen parantumisen myötä yhä useammalle nuorelle järjestyi omaa tai sisarusten kanssa jaettua huonetilaa. Tuolloin rakennettuihin uusiin asuntoihin pyrittiin

658 ON 198_N_1952.

659 MM 330–333.

660 EJ 349.

661 EJ 241.

varaamaan lapsille ja nuorille oma huone tai ainakin erottaman heille oma, vanhemmista erillinen tilansa.⁶⁶² 1950-luvulla oma huone oli vielä harvinainen ylellisyys,⁶⁶³ mutta vuonna 1968 jo suhteellisen monella kotona asuvista naimattomista nuorista oli käytettävissään oma huone. 10–24-vuotiaiden ikäryhmässä omassa huoneessa asuvien osuus oli tuolloin sekä koululaisten ja opiskelijoiden että työssä käyvien osalta noin 30 prosenttia.⁶⁶⁴ Näiden nuorten kohdalla fanius ja musiikki tarjosivat tehokkaan tavan jakaa ja ottaa haltuun kodin tilaa sekä tehdä omaa identiteettiä ja persoonaa näkyväksi tilankäytön kautta. Tämä tiivistyy oivallisella tavalla seuraavassa sitaatissa, jossa naisvastaaja kuvaa lastensa musiikkiharrastusten näkymistä ja kuulumista kodin piirissä:

Lapsilla oli erilaiset musiikkimaut, ja heidän huoneittensa tapeetit oli taiteiltu idolien mukaan. Harrin huoneessa soi blues, Tiinalla Elviksen ja Lasse Liemolan rock ja Helena soitteli samanaikaisesti olohuoneessa kansanlauluja pianolla [...]. [Nainen, s. 1923]⁶⁶⁵

Faniuden kautta tapahtuva nuoruuden tilan merkitseminen näkyi kotien ohella myös kouluissa. Populaarimusiikki oli löytänyt tiensä koulujen tiloissa järjestettäviin konventteihin jo aiemmin, mutta viimeistään 1970-luvulla myös luokkien seinille alkoi ilmestyä musiikkitahtien julisteita. Tämä oli oppilaille siinä määrin tärkeä seikka, että julisteiden ripustaminen ja seinältä riisuminen tulivat kirjatuksi tarkasti erään koulutytön päiväkirjavihkoihin. 8.11.1971 päivätyyn kohtaan on kirjoitettu seuraavasti: ”Pantiin Elvis seinälle (luokan) & pois otettiin.” Myös kolme päivää myöhemmin kirjatussa merkinnässä mainitaan *Suosikin* kuvien ripustamisesta seinälle. 26.11.1971 on jälleen merkintä kuvien poistamisesta.⁶⁶⁶ Kyseessä ei ollutkaan opettajilta mikään pieni myönnytyks,

662 Juntto & Vilkkonen 2005, 120–121; Saarikangas 2003, 402–403.

663 Saarikangas 2003, 402.

664 Aalto & Minkkinen 1971, 43–45. Opiskelijoilla oli oma huone useammin kuin koululaisilla, mutta nuorten asuinjärjestelyihin vaikuttivat myös sosiaaliluokka ja asuinpaikkakunta: omassa huoneessa asuvien määrä kasvoi perheen sosioekonomisen aseman parantuessa, samoin siirryttäessä maaseudulta (missä perhekoot olivat suurempia) kaupunkialueille.

665 EJ 140. Nimet muutettu.

666 SKS KRA SP 2010, 511; SKS KRA SP 2010, 513.



sillä toisin kuin juhlasaleissa vapaa-ajalla vietetyt konventit, toivat luokan seinille ripustetut julisteet nuoriso- ja populaarimusiikkikulttuurin näkyvästi ja symbolisesti keskelle arkista koulutyöskentelyä.

Tilaan liittyvien kamppailujen ja rajanvetojen lisäksi faniuteen liittyvä sukupolvittunut eronteko ilmeni myös normatiivisella tasolla. Populaarimusiikin ilmiöt ja idolit edustivat usein elämäntapoja, arvoja ja tyylejä, jotka olivat vahvasti ristiriidassa vanhempien sukupolvien arvomaailmojen ja tapakulttuurin kanssa. Joidenkin nuorten kohdalla arvokonflikti oli tiedostamaton tai merkitykseltään toissijainen, mutta monella epäsovinnainen rozolimallien ihailuun sisältyi selkeä kapinaelementti. Jälkimmäisten kohdalla osa faniuden vetovoimasta perustuikin siihen, että ”[o]li mahtavaa rakastaa heitä, joita aikuiset eivät ymmärtäneet ja joita he pitivät epäsiisteinä pitkäletteinä”, kuten vuonna 1951 syntynyt naisvastaaja asian ilmaisee.⁶⁶⁷ Juuri miesten pitkistä hiuksista tuli 1960-luvulla sukupolvien välisten jännitteiden ja sukupolvi-identiteettiin liittyvän kamppailun konkreettinen keskipiste. Vanhemmissa voimakasta paheksuntaa hiustyyllillään herättivät erityisesti The Beatles -yhtyeen jäsenet, jotka tekivät pitkistä hiuksista muoti-ilmiön. Alkuaikoina yhtyeen jäsenten tukka ei tosin ollut vielä erityisen pitkä, mutta ajan normeilla sekin riitti herättämään suuttumusta aikuisten keskuudessa. ”Että kehtasivatkin, ajatteli silloin moni suoraselkäinen vanhempi katsolessaan televisiosta The Beatlesia”,⁶⁶⁸ muistelee yhtyeen aiheuttamaa kohua eräs miesvastaaja.

Pitkähiuksisten muusikoiden ihaileminen riitti jo itsessään aiheuttamaan närkästystä aikuisissa, mutta todellinen sukupolvikapinan ja eronteen symboli pitkistä tukasta tuli siinä vaiheessa, kun fanipojat omaksuivat sen osaksi omaa tyyliään. Idolien hiustyylien kopiointi sai voimakkaan, vanhempien auktoriteetin haastamiseen liittyvän ideologisen sisällön, joka laajensi ilmiön merkitykset pitkälle pelkän tyyllillisen jäljittelyn ulkopuolelle. Näin asiaa linjaa eräs miespuolinen vastaaja:

Ennen pitkää en minäkään ollut kauppalan ainoa pitkätukkainen. Siitä tuli muotia ja Beatles, The Rolling Stones, The Animals ja muut syrjäyttivät musii-

667 EJ 241.

668 ON 117_M_1947.

killaan tangot ja humpat. Kaikesta, mitä vanhemmat sukupolvet kauhistelivat, tuli lähinnä tavoiteltu intohimomme. [Mies, s. 1947]⁶⁶⁹

Monet vanhemmat reagoivat miespuolisten fanien pitkiin hiuksiin hyvin voimakkaasti. Jake Nyman muistelee, että ”[y]htenä lauantaia faija sai tarpeeksi ’piitlestukastani’ ja patisti minut väen väkisin parturiin”.⁶⁷⁰ Vastaavanlaisia hiustenleikkuuta koskevia määräyksiä antoivat myös opettajat ja rehtorit. Tottelemattomuus saattoi johtaa pahimmillaan jopa määrääkaiseen koulusta erottamiseen. Monet kahvilat ja ravintolat kieltäytyivät päästämästä pitkähiuksisia miehiä tiloihinsa.⁶⁷¹ Aikuisten osoittama paheksunta ja halveksunta voimistuivat entisestään 1960-luvun loppupuolella, jolloin monien pop- ja rockfanien hiukset kasvoivat hippikulttuurin myötävaikutuksesta yhä pidemmiksi. Tampereella asunut Jussi Niemi kuvaa hippityyliä ja pitkän tukkansa aikaansaamaa vastaanottoa seuraavasti:

[K]u kävi ostamassa leivän aamulla tosta Viherkosken leipomosta kotinsa vierestä, niin siinä oli niinkun tavallisia perheenemäntiä samalla asialla, niin ne mutises keskenään sillain, tiiaksä just sillain, että varmasti kuulee kaikki, että ”saatana, eikö noita saada sahalle töihin, noita perkeleen limaniskoja”. Tällasta puhetta niinku kilttien perheenemäntien suusta [...].⁶⁷²

Miesten pitkään hiustyyliin liittyvässä sukupolvikonfliktissa ei kuitenkaan ollut kyse pelkistä hiuksista tai sukupuolikohtaisista tyylinormeista – jos näin olisi ollut, ilmiö olisi tuskin herättänyt niin voimakasta vastareaktiota. Pitkissä hiuksissa tiivistyi myös se uudenlainen, huoleton, hilpeä ja riehakas, toisinaan pehmeä ja toisinaan aggressiivinen mieheys, jota monet 1960-luvun pop- ja rockidoleista edustivat. On selvää, että tämänkaltaiset esikuvat ja heidän mieheytensä poikkesivat suuresti siitä urheilijoiden, autoilijoiden, lentäjien ja elokuvatähtien kaltaisten maskuliinisten sankari-idolien kirjosta, joiden vaikutuspiirissä nuorten vanhemmat olivat varttuneet. Pop- ja rocktähtien mieheys oli (tai ainakin näytti olevan)

669 ON 107_M_1947.

670 Nyman 1999, 75.

671 Bruun ym. 2002, 103.

672 Jussi Niemen haastattelu.



monessa suhteessa vastakohtaista niille fyysisen voiman, vallan, itsekontrollin, rohkeuden ja kilpailuhenkisyysyden kaltaisille ominaisuuksille, joita sankarimiehissä oli tyypillisesti ihailtu.⁶⁷³ Pop- ja rock-kulttuurin vaalima mieheys oli monin tavoin ristiriidassa myös arkisempien miesihanteiden kanssa. Erot olivat suuret erityisesti sotienvälisen ajan ihannekuvien, kuten työteliään ja kunnollisen työläismiehen tai porvarillisen patrioottimiehen kohdalla, mutta ne näkyivät selvästi myös suhteessa sotienjälkeisten vuosien ”gentlemaniiin” ja kansanomaisempaa kuvastoa edustavaan rehtiin talonpoikaismieheen.⁶⁷⁴

Tiukkojen sukupuoliroolien kulttuurissa pitkät hiukset ja niiden symboloima uusi mieheys tulkittiinkin usein feminiinisyytenä tai mieheyden ja naiseuden välisen rajan uhkaavana hämärtymisenä. ”Ei miehet sentään ämmiltä saa näyttää”⁶⁷⁵ vaikuttaa olleen tyypillinen tapa reagoida nuorten miesten pitkiin hiuksiin. Toisaalta totuttuja maskuliinisuuden normeja koetteleva tyylyttely saattoi herättää heteronormatiivisen tulkintakehyksen läpi tarkasteltuna myös homoseksuaalisuuteen liittyviä epäilyksiä. Näin asiaa muistelee vuonna 1953 syntynyt mies:

Mä käsitin vasta myöhemmin, että mun oma isäni esimerkiksi on luultavasti kuvitellu taikka pelänny jossain vaiheessa, että onko poika tällasten juttujen takia kuin tukan kasvattamisen ja toisenlaisten vaatteiden ja aatteiden, niin onko se kenties myöskin seksuaalisesti jotain muuta.⁶⁷⁶

Tyttöjen osalta musiikki-idoleihin kohdistuva samaistuminen ei noussut samanlaiseksi puheenaiheeksi tai ongelmaksi ainakaan vielä 1950- ja 1960-luvuilla. Tämä selittyy pitkälti sillä, että tuolloiset naisiskelmälaulajat olivat imagoltaan usein hyvin puhtoisia ja siten myös esikuvina varsin ”kunnollisia”. 1970-luvulla julkisuuteen nousseet naisrokkarit sen sijaan tarjosivat tytöille roolimalleja, joiden vaikutus oli vanhempien näkökulmasta jo huomattavasti kyseenalaisempi. Suzi Quatroa leikkinyt ja rocktähten urasta haaveillut pikkutyttö saikin kokea hyvin konkreettisesti sen, ettei tämäntyyppistä ihailua ja samaistumista katsottu aina hyvällä:

673 Ks. Hapuli 1993, 106–107.

674 Ks. Ahlbäck 2014, 204; Nevala-Nurmi 2014; Peltonen 1996.

675 ON 104_M_1953.

676 Haastattelu, mies, s. 1953.

Seuraavana päivänä rääpäle vastaa koulussa uskontotunnilla opettajan, ”mikä sinusta tulee isona kysymykseen” ROKKILAULA[JA] TIÄTENKII [...]. NAURUA ja pilkkaa, sen jälkeen vain koulun joulujuhlanäytelmissä kolmas puu vasemmalta ja tonttu tomera, tai prinsessan palvelija. [Nainen, s. 1965]⁶⁷⁷

Sitaatti havainnollistaa osuvasti sitä, miten sopimattomaksi koetut roolimallit ja samaistumisen kohteet voitiin torjua suoranaisten kieltojen ohella esimerkiksi naurunalaiseksi tekemällä. Samalla se välittää kokemusta siitä, kuinka lapsi tai nuori saatettiin asettaa takaisin ”paikalleen” ohjaamalla häntä vallitsevia sukupuolinormeja paremmin vastaaviin rooleihin (tässä tapauksessa myös sanan kirjaimellisessa merkityksessä).

Naispuolisen faniyleisön osalta sukupolvien väliset eronteot ja konfliktit liittyivät kuitenkin ennen kaikkea tyttöjen käytökseen ja erityisesti konserttikäyttäytymiseen. Sodanjälkeisinä vuosikymmeninä suomalaisen kasvatuksen päämääränä oli itsenäisesti toimeentuleva ja yhteiskuntaan sopeutuva kansalainen, jonka ihanneominaisuuksiin kuuluivat tottelevaisuus, vaatimattomuus, häveliäisyys sekä varovaisuus niin puheiden, käyttäytymisen kuin tunneilmaisunkin tasolla.⁶⁷⁸ On selvää, että suhteessa näihin käyttäytymisnormeihin fanityttöjen käytös merkitsi pahimmillaan radikaalia irtiottoa, jonka voimakkuutta median vanhemmille välittämät stereotyyppiset faniuden kuvat lisäsivät entisestään. Pop-idolin villiinnyttämä ja avoimen seksuaalinen fanityttö oli kaukana häveliäisyydestä ja hillitystä tunneilmaisusta – samoin tähteydestä unelmoiva ihailija vaatimattomuuden ihanteesta. Osa vanhemmista koki tyttöjen faniuden ja intensiivisen populaarikulttuurin kulutuksen myös koulunkäyntiä uhkaavana tekijänä. Tämä asemoi ilmiön auttamatta vastakkain sodanjälkeisten vuosikymmenten vahvan koulutususkon kanssa. *Ajan Sävelen* ”Jokkeri” muistuttikin lukijoitaan siitä, ”että myös koulutyö vaatii asiallista otetta, ei liikoja päiväunelmia ja tuulentupia. Ei edes kaikkein pienimpien luokilla. Sillä järjestys olla pitää...” Juttu koski nuorten ”päiväunelmointiin” liittyviä ongelmia yleisesti, mutta fanityttöjen roolista yhtenä tekstin kohderyhmistä ei ole epäilystä: otsikkosivua hallitsee valokuva, jossa

677 EJ 689.

678 Kasvatusihanteista, ks. Leino & Viitanen 2003, 190–193. Ks. myös Koski 2003, 285–287.



miespuolisen idolin kuvan äärellä istuva nuori nainen tuijottaa haaveilevaisena kaukaisuuteen.⁶⁷⁹

Fanikulttuuri nuorten keskinäisten erontekojen kanavana

Sukupolvien välinen vastakkainasettelu oli populaarimusiikkiin ja musiikkifaniuteen liittyvistä eronteon tasoista näkyvin, mutta fani-ilmiöön liittyi myös runsaasti nuorison keskinäisiä rajanvetoja. Aiemmin lähtökohdaksi otettu Bourdieun distinktioajatus kääntää katseen ensimmäiseksi faniuden rooliin yhteiskuntaluokkien välisissä eronteissa. Lähdeaineistoni eivät tarjoa mahdollisuutta faniuden ja luokan suhteen syvällisempään tarkasteluun, mutta paikoitellen niissäkin näkyy merkkejä tämäntyyppisten kytkösten olemassaolosta. Yksi esimerkki tästä on rock'n'roll-musiikki, joka varsinkin alkuvaiheessa leimautui usein työväenluokkaisen nuorison musiikiksi.⁶⁸⁰ Viitteitä musiikkifaniuden roolista luokkadistinktioiden kanavana voi havaita myös popin ja suomalaisen tangon osalta, erityisesti sikäli kuin puhutaan kyseisten musiikkityylien merkityksestä poppari- ja rasvisalakulttuureissa. Poppariryhmät näet koostuivat enimmäkseen oppikoulunuorisosta, siinä missä rasvikset olivat tyyppillisesti ammattikoululaisia tai työssäkäyviä nuoria.⁶⁸¹ Kuten todettua, oli koulutusurien luokkasidonnaisuus ruvennut 1960-luvulla murentumaan, mutta varsinkin vielä vuosikymmenen puolivälissä niiden voidaan katsoa kuvastavan nuorten sosioekonomista taustaa melko hyvin. Ja toki koulutasojen väliset rajanvedot olivat merkittäviä nuorten keskinäisiä suhteita jäsentäviä erontekoja myös itsessään.

Paikoitellen eri idoleihin kohdistunut fanius toimi myös sukupuoltenvälisen eronteon kiintopisteenä. Selkeimmin tämä näkyi diggaridiskurssissa. Siinä Bourdieun kuvaamat, makutottumusten ja kuluttamisen tapojen tuottamat distinktiot muuntuivat yhteiskuntaluokkien välisen rajanvedon kanavasta myös sukupuolten välisten diskursiivisten erontekojen välineeksi. Tämänkaltaisia erontekoja tapahtui tietenkin myös

679 *Ajan Sävel* 43/1960, 8–9, 46. Ks. myös *Ajan Sävel* 3/1960, 30.

680 Esim. Jussi Raittisen haastattelu. Rock'n'rollin työväenluokkaisuudesta yleisemmin, ks. esim. Lähteenmaa 1989c, 24.

681 Puuronen 2003, 385; Vuori 1971, 103.

fanikulttuurin arkitasolla, missä tietyt artistit tai heidän faniuteensa liittyvät käytännöt saatettiin mieltää enemmän tyttöjen kuin poikien ”jutuksi”. Heimo Holopainen esimerkiksi muistelee suhtautumistaan 1960-luvun vaihteen idoleihin seuraavasti:

Isosysterien mielestä Paul Anka oli ihana, joten minun oli periaatteessa oltava ainakin julkisesti eri mieltä. [...] Englannissa joku Cliff Richard alkoi saada suosiota. Sillä oli hyvä fooku, itse asiassa loistava fooku. Mutta kun isosysterit eräänlaisina edelläkävijöinä alkoivat pistää Cliffiä ja Elvistä samalle viivalle ja Cliffin jopa johtoiseen, niin silloin minun oli pakko palata Elviksen kannattajaksi.⁶⁸²

Samantyyppisiä kokemuksia on kirjailija Jukka Pakkasella, joka kyllä osti Paul Ankan *Dianan*, mutta jätti menemättä tämän konserttiin, sillä se oli hänen silmissään ”[f]riidujen kamaa”.⁶⁸³ Tämänkaltaisten erontekojen osalta on kuitenkin huomattava, etteivät ne välttämättä näyttäneet nuorten silmin lainkaan niin itsestään selviltä, vahvoilta tai (kuten Holopaisen ja Pakkasen tapaukset osoittavat) yksioikoisilta kuin ne julkisuuden diskursseissa esitettiin. Päinvastoin niissä oli selvästi tilanne- ja tapauskohtaisia eroja: siinä missä esimerkiksi Ankan ihaileminen leimattiin toisaalla tyttökulttuurin ilmiöksi, oli hänen fanikseen tunnustautuminen toisissa nuorten yhteisöissä poikienkin osalta aivan hyväksyttävää.⁶⁸⁴ Lisäksi on edelleen syytä muistuttaa, että jaettu fanius toimi monin paikoin myös tyttöjen ja poikien arkista kanssakäymistä lisäävänä ilmiönä, kuten fanikulttuurin yhteisöllisyyttä käsittelevästä luvusta kävi ilmi.

Kolmas nuorten keskinäisten erontekojen taso oli faniyhteisön ja ”tavallisen” yleisön välinen rajanveto. Tämä sosiaalinen rajalinja on ollut faneille usein hyvin selkeä ja sitä on myös ylläpidetty aktiivisesti.⁶⁸⁵ Monesti faniin pyrkimys erontekoon on ollut jopa niin voimakas, että John Fiske puhuu suoranaisesta diskriminaatiosta. Toisaalta samaista rajaa on vaalittu myös toiselta suunnalta, sillä suuren yleisön edustajat ovat usein pyrkineet välttämään faniksi leimautumista fani-käsitteeseen

682 Holopainen 2000, 13, 16.

683 Pakkanen 1999, 34.

684 Esim. EJ 265.

685 Ks. Cavicchi 1998, 86–87; Fiske 1992, 34–35; Jenkins 1992, 56.



liittyvien negatiivisten konnotaatioiden vuoksi.⁶⁸⁶ Musiikkifaniuden kohdalla näiden rajanvetojen paikantamista mutkistaa se, että ei-fanien puolelle rajaa itsensä asemoivat myös monet sellaisista aktiivisista musiikinkuluttajista, joiden kuluttamisen tavat olivat selkeästi faniudelle ominaisia. Suomessa tämä näkyi voimakkaimmillaan diggareiksi itsensä identifioineiden nuorten jyrkässä eronteossa suhteessa faneiksi tai ihailijoiksi määritettyyn yleisöryhmään. Tämä ei kuitenkaan tee tyhjäksi ajatusta vahvoista rajanvedoista, vaan pikemminkin tuo siihen yhden ulottuvuuden lisää. Sillä vaikka diggarit ottivat voimakkaasti etäisyyttä siihen, minkä he mielsivät fanikulttuuriksi, vaikuttaa heillä olleen selvä käsitys myös erosta suhteessa tavalliseen yleisöön. Tämä heijastuu muun muassa *Musan* tekemästä lukijatutkimuksesta, jonka perusteella lehden diggariyleisö määriteltiin ”keskimääräistä suomalaista” ja ”muuta nuorisoa” aktiivisemmiksi ja asiantuntevammiksi musiikin ja kulttuurin kuluttajiksi.⁶⁸⁷

Faniyhteisön ja muun yleisön välisen eronteon kannalta olennaista on faniuden julkiseksi tekeminen. Tämä voi toteutua esimerkiksi puheen, kirjepalstojen tai musiikinkuuntelun välityksellä. Vähintään yhtä suuressa roolissa tässä suhteessa ovat faniuden visuaaliset symbolit. Ihailijakuvat, fanipaidat ja muut fanituotteet viestivät yksilön fanisuhteesta ja erottavat häntä samalla niistä, jotka eivät vastaavankaltaista kiintymyssuhdetta jaa.⁶⁸⁸ Tutkimusajanjaksoni faneille koti julisteineen, leikekokoelmineen ja äänilevyineen oli keskeinen visuaalisten symbolien esittelyn ympäristö, mutta vielä näkyvämmiin omaa faniuttaan oli mahdollista tuoda julki esimerkiksi koulussa. Naispuolinen Johnnyn ihailija muisteleeekin, että idolin kuva ”sai paikan koulukirjan kanteen. Myös hellyttävän ruma Ringo oli koulukirjojen kansisuosikki.”⁶⁸⁹

Toinen tärkeä faniuden näkyväksi tekemisen ympäristö olivat konsertit. Cavicchi esittää, että monille faneille konserteissa käymisessä on kyse yhtä lailla nähdyksi tulemisesta kuin itse esityksen näkemisestä. Hänen mukaansa konserttitilanteet toimivat ympäristönä, jossa rakennetaan

686 Fiske 1992, 34–35.

687 *Soundi* 1/1975, 22–23.

688 Fanituotteista faniuden julkituomisen ja erottautumisen keinona, ks. Nikunen 2005, 180–181, 342.

689 ON 119_N_1952. Ks. myös *Ajan Sävel* 37/1960, 17; *Iskelmä* 6/1963, 24–25.

kuvaa itsestä samanlaisena kuin muut faniyhdistyksen edustajat ja erilaisina kuin tavallisen yleisön jäsenet.⁶⁹⁰ Aiemmin kuvaamassani konserttitilanteisiin liittyvässä kiljumisessa ja villiintyneessä käytöksessä olikin varmasti osaltaan kyse juuri tästä. Voimakas emotionaalinen heittäytyminen ja tunteiden estoton ilmaiseminen toisin sanoen toimivat omistautumisen ja erottautumisen merkkeinä. Tyttöjen kiljuminen ja villiintyminen toimi keskeisenä eronteon kiintopisteenä myös diggareille, jotka rakensivat etäisyyttä muuhun fanikulttuuriin fanityttöjen konserttikäyttäytymistä päivittelemällä.

Fanikulttuurissa fanien ja ei-fanien välinen eronteko konkretisoi-tuu usein myös fanikulttuurisen asiantuntijuuden muodossa. Fanien asiantuntija-asema pohjautuu ennen kaikkea siihen tietouteen, jota he keräävät omista idoleistaan ja faniuden kohteistaan.⁶⁹¹ Fiske viittaa tämän-tyyppiseen tietouteen Bourdieun kulttuurisen pääoman käsitettä soveltaen muun muassa fanikulttuurisena pääomana, siinä missä Helena Saarikoski puhuu epävirallisesta kulttuurisesta pääomasta. Kaarina Nikunen puolestaan käyttää tutkimuksessaan nuorisotutkimuksen kentällä runsaasti hyödynnettyä alakulttuurisen pääoman käsitettä.⁶⁹² Fanikulttuurisella pääomalla oli tärkeä merkitys myös tutkimusajanjakson faneille, jotka keräsivät sitä muun muassa musiikki- ja fanilehtien sivuilta. Seuraavat *Iskelmän* fanipalstalle lähetetyt kysymyslistat ovat osoituksia tämänkaltaisen tiedon tarpeesta ja arvostuksesta. Listoista ensimmäinen oli osoitettu Laila Kinnuselle, jälkimmäinen Brita Koivuselle:

1. Mikä on a) lempiruokanne, b) -asunne, c) -kirjanne, d) kirjailijanne sekä e) kotimainen ja f) ulkolainen -elokuvanne? 2. Ketkä ovat a) kotimaiset ja b) ulkolaiset näyttelijäsuosikkinne? 3) Mikä on lempi-iskelmä ja ketkä laula-jasuosikkinne? 4. Oletteko a) optimisti vai pessimisti, b) realisti vai idealisti, c) materialisti d) sentimentaalinen tai e) konservatiivinen?⁶⁹³

690 Cavicchi 1998, 135.

691 Lewis 1990, 156; Fiske 1992, 42–43.

692 Fiske 1992, 42; Saarikoski 2009, 183; Nikunen 2005, 132. Bourdieu viittaa kulttuurisella pääomalla muun muassa sivistyneisyyteen, oppineisuuteen ja osaamiseen. Ks. Bourdieu 1986, 243–248.

693 *Iskelmä* 2/1964, 4–5.



1. Minkä väriset ovat silmänne? 2. Miten pitkä olette? 3. Paljonko painatte? 4. Mistä koulusta pääsitte ylioppilaaksi? 5. Mainitkaa kolme kaunokirjallisuuden teosta, joista olette pitänyt aivan erikoisesti. 6. Milloin saamme nähdä Teidät jälleen valkokankaalla ja TV:n kuvaruudussa?⁶⁹⁴

Faniuden kulttuurisen aseman näkökulmasta tämänkaltainen asiantuntijuus oli kuitenkin ristiriitainen ilmiö, mihin edellä mainitut fanikulttuurisen, epävirallisen ja alakulttuurisen pääoman käsitteetkin ilmauksina viittaavat. Fanien omaama populaarikulttuurinen ja epämuodollisten kanavien kautta opittu tietous ei näet yleensä näyntyä faniyhteisön ulkopuolisen silmissä arvostettavana asiantuntijuuden merkinä, vaan pikemminkin merkityksettömänä triviana.⁶⁹⁵ Kuten Saarikoski kirjoittaa, fanitietous ”on arvokasta vertaisten, mutta ei ylempien edessä, eikä sillä voi lunastaa sosioekonomista asemaa suuressa yhteiskunnassa, kuten virallisella kulttuurisella pääomalla, koulutuksella ja muulla osallisuudella korkeakulttuurin hedelmiin. Fanitietämyksellä on arvoa vain faniyhteisössä.”⁶⁹⁶ Toisaalta fanitietouden erotteleva voima perustui juuri tähän jännitteeseen. Se, että populaarikulttuurin ilmiöihin liittyvä, alakulttuurisesti kierrätetty tieto oli suuren yleisön näkökulmasta epäoleennaista ja vaikeasti saavutettavaa, teki mahdolliseksi sen, että tämänkaltaisesta kulttuurisesta pääomasta muodostui niin leimallisesti fanien omaisuutta ja heidän ainutlaatuista erikoisosaamistaan. Tämä puolestaan mahdollisti fanikulttuurin jäsenille aitoja voimaantumisen kokemuksia ja yhteisöllisyyden rakennusaineita.

Fanitietous ei kuitenkaan toimi erontekona ainoastaan fanien ja eifanien välillä. Fanikulttuureilla ja -yhteisöillä on tyypillisesti myös omat sisäiset hierarkiansa, joiden rakentumisessa asiantuntijuudella on keskeinen rooli.⁶⁹⁷ Tässä yhteydessä se pikkutarkkuus, joka tekee fanitietoudesta suuren yleisön näkökulmasta triviaa, toimii juuri päinvastaisesti: aivan kuten muidenkin keräilyn kohteiden kohdalla, määrittyä myös tiedon

694 *Iskelmä* 12/1964, 5.

695 Lewis 1990, 158. Ks. myös Saarikoski 2009, 179.

696 Saarikoski 2009, 183.

697 Cavicchi 1998, 106; Haverinen 2008, 19–20; Nikunen 2009, 83–84; Nikunen 2005, 182; Saarikoski 2009, 179.

arvo faniyhteisössä sen harvinaisuuden mukaan.⁶⁹⁸ Tämänkaltaisten hierarkioiden synnystä ja läsnäolosta näkyy merkkejä myös omassa aineistossani. Esimerkistä käy seuraava muistelukirjoituksen katkelma, jossa miespuolinen vastaaja kuvaa asiantuntijarooliaan paikallisessa faniyhteisössä 1960-luvulla:

Baarissa sain uusia kavereita, samanlaisia rautalankafaneja niinkuin minä itse. Saatoimme tuntikausia istua ja keskustella siitä ketkä olivat parempia, Beatleket vai Rolling Stonesit. Siinä pidin itseäni eksperttinä koska kahlasin kaikki Suosikki-lehdet läpi ja tiesin kaiken, mitä niissä kirjoitettiin. Markku Veijalaisen iltpäiväisiä poppiohjelmia kuuntelin radiosta joka kerta korva tarkkana ja tiesin kuka kulloinkin oli lista ykkönen Englannissa ja USA[:]ssa. [Mies, s. 1947]⁶⁹⁹

Fanitietouden yksityiskohtaisuuden ja siihen liittyvän tarkkuuden vaatimuksen osalta havainnollinen esimerkki löytyy myös vuoden 1961 *Suosikista*. Joulukuun numeron kirjepalstalla nimimerkki ”I love Elvis” puuttui korjauksiin, joita nimimerkki ”Eräs Elviksen ihailija” oli aiemmin tehnyt lehden antamiin tietoihin. Kirjeessään ensin mainittu puhutteli jälkimmäistä seuraavasti:

Korjaan jutut näin: 1. Elok. Puoliverinen ei ollut kahdesta mainitusta laulusta kuin Flaming Star. Toinen laulu, Wild in the Country, on nimisävel elok. Wild in the Country (Kapinallisen laulu) 2. Flaming Star ei ole suomeksi puoliverinen vain liekehtivä tähti. Flaming Star on elokuvan alkuperäinen nimi. Suomen sensuuri katsoi vain paremmaksi nimeksi Puoliverisen kuin Liekehtivä tähti. Jos olet nähnyt tuon elokuvan, ”Eräs Elviksen ihailija”, käsität varmasti mistä nimi liekehtivä tähti johtuu. Muistanet kai, että Elviksen äiti oli intiaani? Ja intiaanien keskuudessa oli jonkin verran taikauskoa. Elviksen äitihän näki eräänä yönä taivaalla ”liekehtivän tähden”, joka hänen mielestään merkitsi kuolemaa ja hän lähti ”vuorille kuolemaan”. Jos olisin lähellä antaisin sinulle tukkapölyä, koska korjaat Suosikin pikkuerhdyksiä, korjaten ne väärin! Olisit edes katsonut sanakirjasta mitä Flaming Star merkitsee [...].⁷⁰⁰

698 Saarikoski 2009, 179–180.

699 ON 107_M_1947.

700 *Suosikki* 12/1961, 24–25.

Tavassa, jolla ”I love Elvis” korjasi toisen Elvis-fanin korjauksia, voi nähdä useita yhteisöllisen hierarkian ja fanikulttuurisen ”nokkimisjärjestyksen” merkkejä. Tarkempaa ja täsmällisempää tietoutta omaava fani otti kirjoituksellaan paikan tavallisen fanin yläpuolelta ja palautti samalla korkeampaa asiantuntijaroolia tavoitelleen ”Erään Elviksen ihailijan” omalle hierarkkiselle paikalleen. Tämä tapahtui ennen kaikkea toisen fanin tietämättömyyden osoittamisen ja oman tietouden esittelyn muodossa, mutta samaan aikaan kyseenalaistetuksi tulivat myös torumisen kohteena olevan ihailijan kyky tulkita ja ymmärtää faniuden kohdetta yhteisölle (oletetusti) tyypillisellä syvällisyydellä ja asiantuntevuudella. Kirjeen hierarkkista luonnetta korosti lisäksi sen selkeän alentuva puhuttelutapa.

Tärkeä osa musiikkifaniuteen liittyviä hierarkioita ja fanikulttuurista pääomaa on myös kokeneisuus fanina. Cavicchi esimerkiksi kertoo, että monet Springsteenin pitkäaikaisemmista faneista tekivät itsensä ja kokemattomampien fanien välille selvän eron, joka pohjautui muun muassa nähtyjen konserttien määrään ja ajankohtiin. Nuoremman yleisön parissa tällaiset, ”tavallisten fanien” ja ”tosifanien” välillä tehdyt diskursiiviset jaottelut herättivät kuitenkin vastustusta ja vanhemman fanipolven asenteita moitittiin elitistisiksi.⁷⁰¹ Tutkimusajanjaksolla populaarimusiikin fanikulttuurin sisällä ei ainakaan aineistoni perusteella esiintynyt vielä merkittäviä sukupolvijännitteitä,⁷⁰² mutta konserttikokemusten kaltaisella pääomalla oli oma roolinsa myös tuolloisissa fanihierarkioissa. Nimimerkki ”Ringo Fan 1530.” kirjoitti alkuvuodesta 1965 *Iskelmän FanFaari*-palstalle lukijakirjeen, jossa hän kyseenalaisti The Beatles Fan Clubin toimihenkilöiden asennoitumisen ”tavallisia faneja” kohtaan. Ringo Fanin epäilyksiin vaikutti selvästi se, että fan clubin presidentti Gula Lindroos ja muutamat muut suomalaiset Beatles-fanit olivat päässeet todistamaan yhtyeen esiintymistä paikan päällä Tukholmassa. Lukijakirje alkoi kerhon toimintaa koskevilla moitteilla, joiden jälkeen sen kirjoittaja totesi seuraavaa:

701 Cavicchi 1998, 98–100.

702 Yleisen tulkinnan mukaan ensimmäinen merkittävä pop- ja rockkulttuurin sukupolvikonflikti syttyi 1970-luvun puolivälin jälkeen, erityisesti punkin nousun seurauksena. Mattlar (tulossa).

En kirjoita tätä millään pahalla (kynällä oikeastaan), vaan toivon, että tämä hieman parantaisi tilannetta. Vai ovatko kerhon ”pää” tulleet niin ylpeiksi sen jälkeen kun he (Gula ainakin) käväisivät vilkaisemassa Beatleja Tukholmassa, etteivät he enää näytä muistavan meitä tavallisia faneja, jotka itse asiassa olemme tärkeintä ainakin itse Beatleille.⁷⁰³

Fanitietouden ja kokemuksen lisäksi faniyhteisöjen sisäisiä eroja ja hierarkioita on tyypillisesti tuotettu fanimateriaalin keräilyn kautta.⁷⁰⁴ Omassa aineistossani tästä näkyi viitteitä muun muassa lehtikuvista ja -jutuista koostettujen leikekirjojen kohdalla. Laajojen leikekokoelmien lisäksi arvokkaita faniobjekteja olivat ”suoraan” tähdiltä saadut valokuvat, joiden fanikulttuurista arvoa nostivat niihin kirjatut nimikirjoitukset sekä kuvien hankkimiseen usein liittynyt pitkä odotusaika ja vaivannäkö. Näiden kuvien symbolista arvoa ja merkitystä kuvastaa hyvin Kai Lindin ihailijan *Iskelmän* kirjepalstalle vuonna 1962 lähettämä kirje. Kirjeessä lukija kertoi kateellisista reaktioista, joita harvinaislaatuinen kuva oli hänen ystäväpiirissään aiheuttanut:

Se kiskaistiin heti kädestäni ja syntyi kauhea sota. Jokainen yritti saada kuvan käteensä, katsoakseen tietysti. Minä huusin vieressä, että jokainen saa katsoa sitä vuorollaan, mutta sitä ei saa repiä! Kukaan ei kuullut huutoani. Ja viimein, kun tämä sota oli ohitse, löysin Kain kuvan lattialta. Arvatkaapa minkä näköisenä? [...] En ollut koskaan osannut aavistaakaan, että toisen valokuvia voisi joku käsitellä niin kovakouraisesti. Kain kuva oli nyt kertakaikkiaan surkea näky. Niin, nyt olen menettänyt Kain kuvan ja nämä ystäväni. He ovat suuttuneet minuun. Päinvastoin, minun olisi pitänyt suuttua heihin, kun he repivät kuvani. Olen yrittänyt selittää, että voittehan tekin saada Kai Lindiltä kuvan aivan yhtä hyvin kuin minäkin. Mutta he intävät vastaan, että ei hän tietysti meille anna kuvaansa.⁷⁰⁵

Myös levykokoelmat toimivat faniyhteisöissä hierarkkisina statussymboleina. Levykokoelman koko ei kuitenkaan aina ollut sen tarjoaman statusarvon ainoa mittari, sillä jokin harvinaisuus saattoi yksistäänkin kohottaa omistajansa asemaa yhteisön silmissä. Näin asiasta kertoo naispuolinen Beatles-fani:

703 *Iskelmä* 1/1965, 4–5.

704 Esim. Barbas 2001, 132–133; Nikunen 2005, 182, 342.

705 *Iskelmä* 2/1962, 26–29.



Minulla oli myös Englannissa kirjeenvaihtoveri, joka halusi ilahduttaa minua ja parhaitenhan se kävi levyllä. Ja tämä oli vielä sellainen erikoisuus, jota ei hetimiten Suomessa ollutkaan myynnissä. Olin todella ylpeä lainaillessani sitä kavereilleni. Lohduttuaduinkin silloin, ettei se levyjen määrä niinkään kuin se laatu. Rahaa ei ollut ostella jokaista levyä, mutta tällainen sitten korvasi sen tuskan. [Nainen, s. 1947]⁷⁰⁶

Levyjen ja kuvien kaltaisia keräilykohteitakin ainutlaatuisempia olivat erilaiset ”fanireliikit”, esineet, jotka olivat olleet idolin käytössä tai liittyivät häneen jollain muulla henkilökohtaisella tavalla. Tällaisia esineitä oli mahdollista saada haltuunsa muun muassa artistien ja yhtyeiden esiintymisten yhteydessä. Paul Anka esimerkiksi heitti faneilleen Hotelli Vaakunan ikkunasta kuviaan, levyjään, kukkia ja jopa paitansa.⁷⁰⁷ Paita putosi suoraan salolaiselle fanityölle, joka puolestaan meinasi menettää sen linkkuveitsen kanssa vaatekappaletta itselleen vaatineelle pojalle. Lopulta paita päätyi tytön mukana Saloon, missä hän jakoi siitä pieniä paloja sikäläisille faneille.⁷⁰⁸ Myös Lido Salonen kertoo muistelmissaan, miten hän oli poiminut Kulttuuritalon lavalta Jimi Hendrixin hajottaman kitaran vibrakammen. Soittimen tone-säädin päätyi samassa yhteydessä rumpali Zape Leppäselälle.⁷⁰⁹

Toisinaan fanireliikkien metsästys sai myös kyseenalaisempia piirteitä. Fanityöt yrittivät esimerkiksi riistää vaatekappaleita suoraan idoliensa päältä tai jopa repiä hiuksia artistien päästä. Naispuolinen Paul Anka -fani kertoo omasta konserttikokemuksestaan seuraavasti: ”Olin Linnanmäellä katsomassa häntä, kun hän oli Suomessa, joskus -50 luvun lopulla tai oliko se -60 luvun alku. Ystäväni sai repäistyä palasen hänen paidastaan.”⁷¹⁰ Kulttuuritalolla esiintynyt Little Gerhard menetti vastaavasti kaulahuivinsa pyrkiessään autolleen innokkaan ihailijajoukon läpi.⁷¹¹ Vuonna 1964 kotimaisen Ronny & The Loafers -yhtyeen solisti kertoi *Suosikille*, että Tampereella ”bändimme pomolle ja soolokitaristille Pavi Määttäselle oli käydyt kalpaten [...]. – Me muut menetimme vain

706 EJ 349.

707 *Musiikkiviesti* 10/1959, 18. Vrt. *Suosikki* 4/1974, 2–7.

708 Vienonen & Lähteenmäki 2009, 50.

709 Salonen 2001, 38.

710 FMT 74.

711 *Ajan Sävel* 10/1959, 10–12.

tukon hiuksiamme, paitamme, solmiomme ja sen sellaista – mutta Pavilta oli mennä housutkin.”⁷¹² Myös *Iskelmä* oli pannut fanien keräilyinnon merkille ja jakoi suosikkiaanestykseensä osallistuneiden lukijoiden kesken aiheeseen liittyviä ”mielettömiä palkintoja”. Naispuolisten osallistujien kesken arvottiin ”Iskelmämaahan” suuntautuvan ”unelmamatkan” ja valokuvakokoelman lisäksi Antti Einiön nahkalakki, Cay Karlssonin hiustupsu ja Dannyn nilkkasukat. Miespuolisten osallistujien palkintoihin kuuluivat Ann Christinen pitsinenäliina, Eero Raittisen rumpukapulat ja Katri Helenan kaulaliina.⁷¹³ Palkintojen valintaan sisältyi selvästi ripaus ironiaa, mutta pelkästä vitsistä kyse tuskin oli.

Faniyhteisöjen väliset vastakkainasettelut ja antifanius

Fanien keskinäisistä eronteista puhuttaessa on syytä nostaa esille myös faniyhteisöjen väliset rajanvedot. Näkyvimmin nämä eronteet konkretisoituivat kilpailevia idoleita tai genrejä ihailleiden faniyhteisöjen keskinäisinä vastakkainasetteluina. Muistitietoaineiston perusteella yksi varhaisimmista jakolinjoista nousi rock’n’roll-musiikin piiristä: ”Luokan tytöt jakautuivat Tommy Steelen ja Elviksen ihailijoihin”, kertoo vuonna 1945 syntynyt naisvastaaja.⁷¹⁴ Huomattavasti kiivaampi vastakkainasettelu kehittyi Paul Ankan ja Elviksen fanien välille 1960-luvun ensimmäisinä vuosina. Steelen ja Elviksen välisten jännitteiden tavoin myös tämä kahtiajako näkyi koululuokkien sosiaalisissa suhteissa: ”Koulupiirissä olimme jakautuneet kahteen leiriin Elviksen ja toisen sen ajan suursuosikin Paul Ankan suhteen”, muistelee vuonna 1946 syntynyt miespuolinen Anka-fani.⁷¹⁵

Paul Ankan ja Elviksen välinen kamppailu sai näkyvyyttä myös musiikkilehdistössä, lähinnä *Iskelmässä*. Kiista kärjistyi lehden järjestettyä vuoden 1960 toisessa numerossaan mieslaulajia koskevan äänestyksen, jonka tarkoituksena oli selvittää, oliko Elvis edelleen ”kuningas” kahden asepalveluksessa viettämänsä vuoden jälkeen. Elvis voitti kilpailun 195 äänellään, mutta voitto oli varsin täpärä, sillä toiseksi sijoittunut Anka

712 *Suosikki* 8/1964, 58–59. Ks. myös *Suosikki* 2/1965, 92–93.

713 *Iskelmä* 2/1965, 9–11.

714 ON 086_N_1945.

715 EJ 265. Ks. myös Hämäläinen 1996, 152.



sai hänkin 188 ääntä (kolmannelle sijalle noussut Fabian sen sijaan sai vain 36 ääntä). Fanikulttuurin kilpailullista ja hierarkkista puolta kuvaa se, että useat äänestykseen osallistuneista lukijoista olivat ilmaisseet äänestysvastauksissaan kiinnostuksensa tämältyyppisiä kilpailuita kohtaan. Lisäksi toimitus oli joutunut hylkäämään muutamia kirjeitä, ”jotka oli kirjoitettu samalla käsialalla siitä huolimatta, että lähettäjäiksi oli merkitty eri henkilöt”.⁷¹⁶ Varsinainen kiista käytiin kuitenkin äänestyksen ulkopuolella, kun Elviksen ja Ankan fanit ottivat lehden kirjepalstoilla kantaa äänestyksen aiheellisuuteen ja tulokseen. Elvis Presleyn ihailijakerhon prexy Marja Tenhunen kommentoi äänestyksen tarpeellisuutta heti kilpailun julistamista seuraavassa numerossa:

Mielestäni on järjestämämme äänestyskilpailu »Onko Elvis Presley vielä kuningas?» kiva juttu, mutta toisaalta tuo kysymys on melko hassu, sillä kyllähän sylvävaukin osaisi siihen vastata (luulisin)!! Elvis on Kuningas ja tulee aina olemaankin!!! Tuntuishan aivan luonnottomalta sanoakaan esim., että Paul Anka on kuningas ja Elvis Presley perintöprinssi. Ainakin minun korviani alkaisi pistellä ja särkeä, jos kuulisin jonkun sanovan niin! Voihan olla niin, että Paul on suosituimpi Suomessa kuin Elvis, mutta huom: hän ei voisi olla kuningas!⁷¹⁷

Tenhusen kirjoitus kuumensi tunteita Ankan fanien keskuudessa. ”Vastalauseiden myrskyn” kohteeksi joutuneet kirjepalstan toimittajat päätyivätkin pian toteamaan, että kuninkuusäänestyksen tulokset ”eivät näköjään ole miellyttäneet läheskään kaikkia lehtemme lukijoita”.⁷¹⁸ Muutamaa kuukautta myöhemmin lehden kirjepalstalla julkaistiin Paul Anka Fan Clubin prexyn Sinikka Koposen kirjoitus, joka toimi samalla vastineena Tenhusen kirjeeseen. Kirjeessään Koponen otti kärjekkäästi kantaa kuninkuusäänestyksen tulokseen:

Julkituon tässä yhteydessä kaikkien todellisten Paulin kannattajien mielipiteen: Mitä on Elvis Paulin rinnalla? Ei kertakaikkisesti mitään. Väittääkö joku, että Elvis laulaa? Sitä se ei ainakaan ole, vaan lähentelee eläimellistä kiljuntaa. Ja joka väittää sitä lauluksi, voin todeta, ettei väittäjällä ole todellisuudessa musiikkikorvaa

716 *Iskelmä* 2/1960, 4–5; *Iskelmä* 3/1960, 4–5.

717 *Iskelmä* 3/1960, 31–32. Mielenkiintoista kyllä, Tenhunen mainitsee samaisessa kirjeessä välittävänsä jäseniä myös amerikkalaiseen Paul Anka Fan Clubiin.

718 *Iskelmä* 5/1960, 30–33; *Iskelmä* 6/1960, 6–7.

olemassakaan. Elvis on vain villamyssymissien ja lättähattujen suosikki. Miksi Paul Anka ei voisi olla kuningas? Vaikka Elvis voitti äänestyksen se ei takaa hänen kuninkuuttaan. Elvis voi olla vain Rock-kuningas, ei muuta. Paul on oikea kuningas!⁷¹⁹

Äänestyksen lopputuloksen ja Elviksen paremmuuden kiistämisen lisäksi Koposen kirjeessä oli olennaista se, että sen voimakkaan arvosteleva ja hierarkkisoiva sävy kohdistui idolien ohella myös faneihin. Koponen kritisoi kovasanaisesti Elviksen kannattajien ”musiikkikorvaa”, minkä lisäksi hän samaisti Elvis-fanit monien ongelmanuoriksi mieltämiin lättähattuihin ja heidän naispuolisiin vastineisiinsa ”villamyssymisseihin”.⁷²⁰

Koposen kirjeessä on mielenkiintoista myös se, että hän kirjoitti kannanottojensa edustavan kaikkia ”todellisia” Anka-faneja. Tämä viesti ajatuksesta, jonka mukaan jokaisen ”tosifanin” oli valittava puolensa tällaisissa kiistoissa. Vaikka faneihin varmasti kohdistui paljon tämänkaltaisia yhteisöllisiä paineita, ei ajatus vastakkainasettelun väistämättömyydestä tai ehdottomuudesta kuitenkaan edustanut Ankan faniyhteisöä itsestään selvästi. Koululuokkansa jakautumista muistellut Anka-fani esimerkiksi toteaa, että vaikka Elvis oli hänen näkökulmastaan ”vasta’ kakkonen”, ei hän väheksynyt tätäkään.⁷²¹ Myös muutamissa lukijakirjeissä peräänkuulutettiin kiistelystä lopettamista. Nimimerkki ”Annette” vastasi Elvistä parjanneelle ”Puppy Lovelle” seuraavasti: ”Sinä käskit Elviksen ihailijat suohon ja kirjoitit, että tähän varmaan kaikki Paulin ihailijat yhtyvät, minä en ainakaan yhdy ja luulen, ettei toverinikaan yhdy.” Toisessa kirjeessä muistutettiin Puppy Lovea siitä, että ”[s]ellaisiakin on, jotka ihailevat sekä Paulia, että Elvistä, joten toivottaessasi Elviksen ystävät suohon karkoitat monta Paul-jumalasi ihailijaa. – Minä esimerkiksi pidän molemmista.”⁷²² Tämänkaltaiset asenteet eivät kuitenkaan estäneet Ankan ja Elviksen fanien välisten jännitteiden kärjistymistä konfliktiksi, josta näkyi merkkejä musiikkilehdissä vielä pitkään.⁷²³ Faniyhteisöjen välinen

719 *Iskelmä* 5/1960, 30–33.

720 Lättähatuista ja villamyssymisseistä, ks. Kaarninen 2013.

721 EJ 265.

722 *Iskelmä* 2/1961, 28–29. Ks. myös *Iskelmä* 3/1961, 27–29.

723 Ks. *Iskelmä* 5/1960, 30–33; *Iskelmä* 6/1960, 6–7; *Iskelmä* 6/1960, 28–31; *Iskelmä* 1/1961, 24–25; *Iskelmä* 2/1961, 28–29; *Iskelmä* 5/1961, 4; *Iskelmä* 7/1961, 26–27; *Iskelmä* 3/1962, 19; *Suosikki* 8/1961, 21–22; *Suosikki* 10/1961, 20; *Suosikki* 10/1962, 29; *Suosikki* 11/1963, 50–51.



sanasota ja lukijakirjeissä esitetyt vaatimukset kilpailun uusimisesta saivat aikaan myös sen, että idolikaksikon välillä järjestettiin keväällä 1961 uusintäänestys. Äänestyksen tuloksena – yli kahdentuhannen lipukkeen laskemisen jälkeen – kuninkaan titteli siirrettiin Ankalle, tosin ei tälläkään kertaa ilman toisen puolen fanien vastareaktiota.⁷²⁴

Ankan ja Elviksen faniyhteisöjen välisen konfliktin lisäksi 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa nähtiin myös muita fanikulttuurin sisäisiä vastakkainasetteluja. Tunnetuin näistä lienee The Beatlesin ja The Rolling Stonesin fanien välinen kilpailuasetelma 1960-luvun puolivälissä. Vielä mittavampi oli samoihin aikoihin kärjistynyt pop- ja rockmusiikin sekä suomalaisen tangon välinen vastakkainasettelu, joka kytkeytyi osittain myös popparien ja rasvisten välisiin konflikteihin.⁷²⁵ 1970-luvun alkupuolella alkoi näkyä merkkejä myös ”jytän” (hard rockin ja heavy rockin) ja ”purkan” (suoraviivaisemman poprockin ja diskomusiikin) välisen rajanvedon kärjistyisestä.⁷²⁶ Nämä vastakkainasettelut toivat myös faniyhteisöjen välisten kulttuuristen kamppailujen eri tasot näkyville pelkkää Paul Ankan ja Elviksen välisen konfliktin tarkastelua selkeämmin. Siinä missä Ankan ja Elviksen – tai The Beatlesin ja The Rolling Stonesin – kilpailuasetelmassa oli kyse tyylillisesti melko samantyyppisten artistien vastakkainasettelusta, edusti 1960-luvun angloamerikkalaistyylinen pop ja rock aivan erilaista tyylimaailmaa kuin vastapuolensa suomalainen tango. Ensin mainittujen artistien kohdalla jännitteissä oli kyse enemmän genren sisäisistä hierarkiakamppailuista ja niiden kautta tapahtuvista eronteoista, kun taas jälkimmäisessä tapauksessa kilpailtiin laajemmin kulttuurisesta tilasta – siitä, millaista musiikkia Suomessa ylipäänsä tuli soittaa ja kuunnella. Tangon ja angloamerikkalaisen kitarayhtymämusiikin yhteentörmäyksessä heijastuivat musiikillisten erojen lisäksi merkittävällä tavalla myös angloamerikanisaation ja kaupungistumisen aiheuttamat jännitteet, joihin palataan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Erityisen merkillepantavaa faniyhteisöjen välisissä vastakkainasetteluis-

724 *Iskelmä* 5/1961, 4; *Iskelmä* 7/1961, 26–27.

725 The Beatlesista ja The Rolling Stonesista, ks. *Iskelmä* 8/1965, 34–35; *Iskelmä* 9/1965, 40–41; *Iskelmä* 10/1965, 40–41; *Iskelmä* 4/1966, 20–21; *Suosikki* 10/1967, 11, 27; *Suosikki* 11/1967, 14–19; *Suosikki* 7/1969, epäselvä sivunumerointi. Tangosta ja popista/rockista, ks. Poikolainen 2013.

726 Ks. ON 143_N_1960; ON 257_M_1962; FMT 12; *Suosikki* 1/1973, 69–71; Bruun ym. 2002, 202–203; Kurkela 2003b, 549–550.

sa oli se, kuinka näkyvän roolin kilpailevan idolin vähättely ja parhaaminen saivat faniien taholla. Bourdieu huomauttaakin, että kulttuuriset maust määrittyvät usein nimenomaan kilpaileviin makuihin ja kulttuurisiin ilmiöihin kohdistuvan negaation kautta. Hänen mukaansa mauissa (*taste*) on kyse kenties jopa ensisijaisesti vastenmielisyydestä (*distaste*) – muiden ihmisten mieltymyksiä kohtaan koetuista inhon ja vieroksunnan tunteista.⁷²⁷ Tarkastelemani fanikulttuuriset vastakkainasettelut tukevat tätä huomiota negaatioiden merkityksestä maun rakennusaineksina, joskin tulkinta inhon ja vieroksunnan ensisijaisuudesta vaikuttaa jopa antifaniuden kontekstissa melko voimakkaalta.

Faniyhteisöjen välisiä vastakkainasetteluja voi tarkastella Bourdieun negaatioajatuksen lisäksi fanitutkimuksen piirissä viime vuosina yleistyneen antifanius-käsitteen näkökulmasta. Jonathan Gray määrittelee antifanin henkilöksi, joka tuntee voimakasta vastenmielisyyttä (*dislike*) jotakin tiettyä typeräksi, sisällöttömäksi, moraalittomaksi tai esteettisesti ala-arvoiseksi kokemaansa mediatuotetta tai genreä kohtaan.⁷²⁸ Pelkämästä inhoamisesta antifaniuden erottaa se, että antifanien kohdalla vastenmielisyyttä konkretisoituu julkisiksi käytännöiksi ja on siten luonteeltaan aktiivista, samaan tapaan kuin ihailu ja kiintymys varsinaisen faniuden yhteydessä. Antifanien inhoaminen saa usein myös faniudelle tyypillisiä yhteisöllisiä muotoja.⁷²⁹ Vaikka antifanius ei ilmiönä ole välttämättä sidoksissa positiivisesti latautuneeseen faniuteen, sisältyy se kuitenkin usein faniien ja faniyhteisöjen tapaan hahmottaa mediamaisemaa ja siihen sisältyviä kilpailuasetyelmiä. Näissä tapauksissa antifanius toimii pikemminkin faniuden osana kuin siitä erillisenä tai sille vastakohtaisena ilmiönä. Inhoamisesta tulee tällöin erontekojen kautta rakentuvan fani-identiteetin ja yhteisöllisyyden lujittaja.⁷³⁰ Samalla tulkinta palaa Bourdieun ajatukseen mausta ja negaatiosta: antifaniudessa omaa makua ja identiteettiä määritellään sen perusteella, mitä *ei* ihailta ja mitä *ei* olla. Tämänkaltaiseen identiteettityön muotoon on viitattu myös vastaiden-

727 Bourdieu 2010 [1984], 49.

728 Gray 2003, 70.

729 Ks. Giuffre 2014, 50, 53; Gray 2003, 71; Springer 2013, 55, 64; Theodoropoulou 2007, 317, 324–325.

730 Ks. Giuffre 2014, 49, 52–54, 56; Theodoropoulou 2007.



tifikaation (*counteridentification*)⁷³¹ käsitteellä.

Faniyhteisöjen väliset vastakkainasettelut ja hierarkiakamppailut perustuivat suurelta osin niin kutsutulle toiseuttamisprosessille. Viholliskuvien muotoutumista tutkinut Marja Vuorinen on kiteyttänyt tämän prosessin perusmekaniikan ytimekkäästi. Hän kirjoittaa, että ”[t]oiseen’ heijastamalla ei-toivotut piirteet saadaan etäiseen ja ei-uhkaavaan muotoon: staabiili toinen sijaitsee paitsi itsen ulkopuolella, myös vertauskuvallisesti aina itsen alapuolella”.⁷³² Heijastamisajatuksen näkökulmasta mielenkiintoisia ovat erityisesti ne kielenkäytön tavat, joita kirjepalstoille kirjoittaneiden fanien kirjeistä välittyy. Niiden sävy, tyyli ja sanavalinnat olivat nimitäin hyvin samantyyppisiä kuin siinä kritiikissä, jota rock’n’roll-, pop- ja rockartisteihin kohdistettiin populaarimusiikkikulttuurin ulkopuolelta ja eritoten aikuisten suunnalta. Hyvä esimerkki tästä on Paul Ankan ja Elviksen fanien sanasodassa esiin noussut tapa nimitellä kilpailevan idolin musisointia ”eläimelliseksi kiljunnaksi”, ”mäännäksi”, ”mölinäksi” tai ”kitaran rämpytykseksi”. Tyyllillisen samankaltaisuuden lisäksi nämä sanavalinnat pitivät sisällään myös nuorisomusiikkia arvostelevalle julkiselle keskustelulle tyypillisiä mielikuvia: ne viittasivat harrastelijamaiseen soittotaitoon ja olemattomaan laulutaitoon, joiden myötä musiikki muuttuu vain epämusikaalisille kelpaavaksi meteliksi.⁷³³ Nuorisomusiikkia ja sen ”kaupallisuutta” arvostelevaa massakulttuurikriittistä diskurssia muistuttivat myös Beatles-fanien syytökset, joiden mukaan The Rolling Stones oli musiikillisesti ja tyyllillisesti lähinnä The Beatlesin ”jäljitelmä” tai ”kopio” – siis jotain ei-autenttista ja standardisoitua.⁷³⁴

Fanien tapa käyttää nuorisomusiikkia kritisoivista diskursseista tuttuja kielellisiä ilmauksia viittaa juuri Vuorisen kuvaamaan toiseuttamisen perusmekaniikkaan: ulkopuolelta itseen musiikinkuluttajana, omaan suosikkiartistiin tai koko genreen kategorisesti suunnatut negatiiviset mielikuvat pyrittiin torjumaan projisoimalla tai uudelleenohjaamalla ne kilpailevaan idoliin ja hänen faneihinsa. Tällä tavoin oli mahdollista

731 Esim. Medina 2007, 91.

732 Vuorinen 2007, 242.

733 Ks. *Iskelmä* 5/1960, 30–33; *Iskelmä* 6/1960, 28–31.

734 *Iskelmä* 8/1965, 34–35; *Iskelmä* 10/1965, 40–41; *Iskelmä* 4/1966, 20–21; *Suosikki* 10/1967, 11, 27; *Suosikki* 11/1967, 14–19; *Suosikki* 7/1969, epäselvä sivunumerointi

osoittaa faneilta stereotyyppisissä tulkinnoissa usein riistettyä kuluttajakriittisyyttä ja oikeuttaa omaa ihailuaan. Samalla aukesi mahdollisuus parantaa omaa ja oman idolin asemaa sekä fanikulttuurin sisäisessä hierarkiassa että faniuteen kohdistuvan julkisen keskustelun piirissä.

4.3 KANSALLISEN, ALUEELLISEN JA SEKSUAALISEN IDENTITEETIN KYSYMYKSET

Angloamerikanisaation ja kaupungistumisen heijastumia

Vaikka Neuvostoliiton vaikutus näkyi sodanjälkeisen Suomen politiikassa ja talouselämässä voimakkaasti, leimasi ajanjaksoa myös uusien, yhteiskuntaa ja kulttuuria monella tasolla koskettaneiden kansainvälisten vaikutteiden aalto. Suomessa, kuten monessa muussakin läntisen Euroopan maassa, tämä ilmeni usein Yhdysvaltojen vaikutusvallan ja esikuvallisen roolin kasvuna eli niin kutsuttuna amerikanisaationa. Erityisen selvästi prosessin vaikutukset ilmenivät kulutuskulttuurin piirissä. Pian monien mielikuvien – sillä nimenomaan mielikuvista oli usein kyse – ”Amerikasta” muodostui lukuisille suomalaisille merkittävä kulutukseen kietoutuneiden tulevaisuudenvisioiden lähde ja modernin länsimaisuuden mallimaa. Heidän silmissään ”amerikkalaisuus” edusti vapautta, vaurautta, teknologista kehitystä ja muita modernin elämän ihanteita, joita myös media ja eritoten mainostajat Amerikan kuvauksissaan laajalti vaalivat. Tämä ihanteellinen kuva säilyi suomalaisten kuluttajien keskuudessa vahvana aina 1960-luvun jälkipuoliskolle saakka, jolloin muun muassa Vietnamin sodan ja ympäristökysymysten aiheuttama keskustelu alkoi herätellä amerikkalaisuuteen kriittisesti suhtautuvia asenteita myös suuren yleisön keskuudessa.⁷³⁵

Myös kaupallisen nuorisokulttuurin läpimurto kytkeytyi tiiviisti uusiin läntisiin kulttuurivirtauksiin. Varsinkin populaarimusiikin ja nuorisomuodin kohdalla amerikkalaisuus sai kuitenkin rinnalleen toisen, vähintään yhtä vaikutusvaltaisen mallimaan – Ison-Britannian. Nuorisomusiikin osalta brittiläisten vaikutteiden merkitys oli huomattava etenkin 1960-luvun puolivälissä, mikä näkyi selvästi myös levymyyntilistoilla. Viiden vuoden ajanjaksolla, laskien siitä, kun The Beatlesin *Twist and Shout*-läpimurtohitti

735 Ks. Heinonen & Pantzar 2001.



nousi Suomen singlelistan kärkeen joulukuussa 1963, brittiläinen pop- tai rock-levytyks piti kuukausittaisen listan kärkisijaa hallussaan yksitoista kertaa. Tammikuussa 1966 perustetun albumilistan osalta vastaava kärkisijojen lukumäärä oli peräti kaksikymmentäkaksi. Sen sijaan ensimmäinen yhdysvaltalainen levytys, joka nousi viiden myydyimmän levyn joukkoon joulukuun 1963 jälkeen, oli Nancy Sinatran kolmossijalle yltänyt *These Boots Are Made For Walkin'* huhtikuussa 1966. Albumilistan puolella yhdysvaltalaisartistit ylsivät viiden kärkeen vasta tammikuussa 1967, The Monkeesin kärkisijalle nousseen nimikkolevyn myötä.⁷³⁶ Tässä mielessä populaarimusiikin ja nuorisokulttuurin saralla onkin mielekkäämpää puhua angloamerikanisaatiosta pelkän amerikanisaation sijaan.

Yhdysvalloista ja Britanniaasta kulkeutuvien vaikutteiden aiheuttamat kulttuuriset muutokset ja muutospaineet heijastuivat väistämättä nuorten identiteettityöhön. Punnitessaan suhdettaan nuorisokulttuurin angloamerikanisointumiseen he joutuivat vastakkain kansalliseen identiteettiin liittyvien kysymysten kanssa. Nuorten oli ensinnäkin pohdittava sitä, missä määrin he saattoivat yksilöinä samaistua niihin arvoihin ja elämäntyyliin, joita he katsoivat uusien vaikutteiden tuovan mukanaan. Toiseksi nuorten oli määritettävä suhdettaan niihin kansallisen tason tulevaisuudenkuviin, joita angloamerikanisaatio tai sen mahdolliset vaihtoehdot Suomelle tarjosivat. Fanikulttuurin kontekstissa näiden kysymysten läsnäolo näkyi etenkin pop- ja rock-fanien kohdalla. Monille heistä pop- ja rockkulttuuri tarjosivat tärkeän tarttumapinnan suhteessa kiehtovaksi koettuun angloamerikkalaiseen nuorisokulttuuriin. Populaarimusiikkikulttuurin kautta fanit saattoivat saada yhteyden ”suureen maailmaan” omasta asuinpaikastaan riippumatta. Pentti Kempainen kuvaa tätä ilmiötä osuvasti *Aina soi Sävelradio* -teoksessaan:

Omakotitalon ikkunasta kauppalan laitamalla kajasti heikko valonjuova myöhään lauantaiyönä. Perheen lukiolainen selaili siellä putkivastaaanottimesta keskipitkien aaltojen rahisevaa äänten sekamelskaa. Lähetykset kuuluivat keskipitkillä aalloilla parhaiten yöaikaan ja nytkin säädintä oli käännettävä varovasti kieli keskellä suuta: asemat vilistivät helposti ohi, ja lisäksi ne kuuluivat harmillisesti päällekkäin toisiaan häiriten. Sitten lukiolainen löysi hakemansa: ensin iloinen asematunnus ”This is Radio Luxembourg, the great 208”, ja perään Everly Brothersien *Bye Bye Love*,

736 Listoista, ks. Nyman 2005, 110–122.

sitten kaksikko *Wake Up Little Susie* ja *At the Hop*, jonka esittivät Danny and the Juniors. Huoneeseen virtasi musiikkia oudosta ja kiehtovasta suuresta maailmasta.⁷³⁷

Samankaltaiset kokemukset kehystivät myös vuonna 1951 syntyneen Beatles-fanin faniutta. Muistelukirjoituksessaan naispuolinen vastaaja kertoo omaa faniuttaan jälkikäteen reflektoiden, että ”[o]li ihanaa olla osa suurempaa, koko maailmanlaajuista yhteisyyttä, pitää heistä, joista kaikki muutkin pitivät”.⁷³⁸

Musiikkifanius saattoi toimia kansalliset ja kulttuuriset rajat ylittävänä sillanrakentajana myös konkreettisemmilla tavoilla. Suomalaisten fanien oli esimerkiksi mahdollista liittyä jäseniksi yhdysvaltalaisiin, brittiläisiin tai muihin ulkomaisiin fan clubeihin, joiden yhteystietoja musiikkilehdet julkaisivat. Kerhojen kansainvälisyys toi jäsenyyteen oman kiehtovan lisänsä. Niinpä vuonna 1948 syntynyt helsinkiläisnainen liittyikin Alankomaista käsin toimivaan Cliff Richardin kansainväliseen ihailijakerhoon, vaikka tähdellä oli kerho myös Suomessa. ”[E]mmää siihen [suomalaiseen kerhoon] liittyny, ku mä ajattelin, että mä saan enempi niinkun informaatioo ja parempia kuvia ja kaikkee muuta mukamas parempaa sieltä ulkomailta”, hän kertoo.⁷³⁹

Tärkein länteen kurottamisen väylä oli kuitenkin musiikki itsessään. Tämä käy ilmi niistä mielikuvista, joita pop- ja rockmusiikin puolesta puhujat kyseisiin musiikkityyleihin sekä niiden esittäjiin ja yleisöihin liittivät. Faneille pop ja rock edustivat kansainvälisyyden ja angloamerikkalaisuuden lisäksi myös moderniutta, nykyaikaisuutta, muotitietoisuutta, yksilöllistä vapautta ja hauskanpitoa. Tässä suhteessa Kari Kallioniemen toteamus siitä, että ”1960-luvulla kaikki ’uutuuteen’, moderniin, liittyvä tuntui keskittyvän popmusiikin ja sen ympärille syntyneen kulttuurin yhteyteen”,⁷⁴⁰ piti paikkaansa myös suomalaisten pop- ja rockfanien kohdalla. Seuraava *Suosikin* toimitukseen lähetetty lukijakirje on tästä hyvä esimerkki. Sen kirjoittaja kritisoi Helsingin viihde-elämää popmusiikin vähäisestä tarjonnasta ja tuli samalla tiivistäneeksi angloamerikkalaisen pop- ja rockmusiikin roolin modernin nuoruuden symbolina:

737 Kempainen 2011, 55. Kursivointi alkuperäinen.

738 EJ 241.

739 Haastattelu, nainen, s. 1948.

740 Kallioniemi 1995b, 136.



On se kaunista. Tanssiin pyytäminen, tanssi, mehu ravintolassa ja lopuksi yhdessä romanttisin mielin kotiin. Eli samaa vanhaa romantiikkaa, jota on nähty vuosisatojen ajan Vantaan vierissä. Kaikki eivät kuitenkaan halua lukeutua pussihousupataljoonaan. Elämme vuotta 1966, jolloin Beatles, Rolling Stones, Animals, Renegades, Lee Kings ja monet muut hallitsevat iskelmätilastoja. He ovat luoneet oman tyylinsä elää. Tyylin, johon kuuluu värikäs persoonallinen vaateustyyli ja vapaus improvisoida suosikkiansa levyjen tahdissa vaikka yöastia päässä.⁷⁴¹

Sitaatti on havainnollinen kahdessakin mielessä. Ensinnäkin siinä kiteytyi fanien jakama kuva pop- ja rockmusiikista ”ajan henkeä” seuraavan nuorison musiikkityylinä.⁷⁴² Pop- ja rockfanien halu ”seurata aikaansa” käy hyvin ilmi siitä päättävyydestä, jolla monet heistä seurasivat angloamerikkalaisen musiikkikulttuurin tapahtumia. Vuonna 1953 syntyneen, savolaisen maalaiskunnan popparinuoriin kuuluneen miehen mukaan kansainvälisen popmaailman tapahtumia pyrittiin seuraamaan lähestulkoon reaaliaikaisesti:

Sitä siis haluttiin olla ajan tasalla ja ajan hermolla, mitä muualla maailmassa tapahtuu, ja tietenkin musiikin mekassa, ennen kaikkea Englannissa. Muistan sen, että mä itse kävin tota kysymässä [...] R-kioskista [...], että mä haluaisin ostaa New Musical Express -lehden. ”Mitä? Eiks teille tule? Eiks täällä myydä?” Ja sitten vaadittiin joko porukalla tai yksin, en muista tarkkaan enää, ja sehän tuli sinne myyntiin muutaman viikon sisällä. Eli siis tällaisiakin juttuja, et meidän pitää saada heti niinku viikon sisällä joka viikko tietää, mitä asiassa tapahtuu.⁷⁴³

Toiseksi lukijakirje tuo esille sen, etteivät pop ja rock edustaneet näille faneille pelkästään musiikkityylejä: kyse oli myös kokonaisvaltaisemmista asenteisiin, käyttäytymistapoihin ja ulkoiseen tyyliin liittyvistä valinnoista – uudenlaisesta *elämäntyylistä*.

Angloamerikkalaistaustaisen nuorisomusiikin ja modernin nuoruuden symbolisen yhteyden panivat nopeasti merkille myös erilaiset kaupallisen alan toimijat. Tämä näkyi nuorille kohdistettujen kulutustuotteiden, kuten farkkujen, mainonnassa, jonka osaksi nuorison idolit ja nuorisomusiikki (tai ainakin sen silotellut muodot) omaksuttiin viimeistään

741 *Suosikki* 2/1966, 14–15, 61.

742 Ks. myös *Suosikki* 10/1967, 70, 75.

743 Haastattelu, mies, s. 1953.

1960-luvulle tultaessa.⁷⁴⁴ Lisäksi mainoksissa hyödynnettiin pop- ja rock-kulttuuriin viittaavia sanoja, kuten ”pop” ja ”go-go”, joita mainostajat käyttivät toisinaan varsin luovilla tavoilla. Keväällä 1965 *Turun Sanomissa* esimerkiksi mainostettiin kipparintakkeja iskulauseilla ”Pue päällesi POP” ja ”Kipparitakki on POP”. Kilpailevasta liikkeestä saattoi puolestaan ostaa ”nuorison POP muotia”. Jopa vanhoillinen Kansallis-Osake-Pankki kaupitteli nuorille omia ”go-go-säästöluottojaan”.⁷⁴⁵

1960-luvun murrostentäyteisessä ilmapiirissä pop- ja rockfaniuden kautta tapahtunut, länsimaiselle modernille suunnattu symbolinen kädenojennus merkitsi samalla kulttuurista irtiottoa usein vanhoilliseksi koetusta suomalaisuudesta ja siihen liittyvistä arvoista. Pop- ja rockfanien silmissä tämänkaltaisen kulttuuri- ja arvokonservatismiin symboleiksi nousivat 1960-luvun kuluessa erityisesti tangokulttuuri ja tangosta pitävät rasvikset, joiden edustamaan arvomaailmaan ensin mainitut pyrkivät tekemään selvän pesäeron. Näin asiasta kertoo yllä siteerattu poppariryhmän jäsen:

[S]iinähän oli erittäin voimakas tällöinen kulttuurinen vastakkaisuus ja irtiotto, ja siis niinku ihan eri maailmasta haettiin ihanteet. Ja tota totta kai se ärsytti vanhempia, tai ei nyt kaikkia, mutta osaa varmasti ärsytti aika tavalla. Ehkä se oli tarkoituskin joskus, mutta tota niin se ärsytti sitten myöskin tätä tangokansaa, niin sanottuja rasviksia, joihinka suhtauduttiin vähän sillä tavalla, että noi on juntteja, noiden musiikkimaku on huono, ja kaikkee sellasta.⁷⁴⁶

Jos pop ja rock olivat aikaansa seuraavan nuoren musiikkia, näyttäytyi tango tässä yhteydessä täysin päinvastaisessa valossa: monien pop- ja rockfanien silmissä tango edusti pikemminkin ajastaan jälkeen jäämistä. Tätä kuvastaa esimerkiksi *Iskelmän* lukijapalstalla keväällä 1966 julkaistu kirjevastine, jonka nimimerkki ”Maukka” osoitti ulkomaisten kitarayhtyeiden tyyliä arvostelleelle lukijalle. Kyseinen lukija, ”17-vuotias rautalanگان vastustaja”, oli kirjoittanut, että ”[o]lisi hauskaa nähdä välillä etu- ja takakannessa jokin siistitukkainen ja -asuinen s u o m a l a i n e n filmi- tai iskelmätähti, esim. Ismo Kallio, Elina Salo tai Laila Kinnunen. Ismo

744 Heikkilä, 2005, 75–76; Heinonen & Konttinen 2001, 174–176; Kilpiö 2005, 63, 230–247, 307–311; Kortti 2003, 214–217.

745 Heikkilä, 2005, 75–76; Heinonen & Konttinen 2001, 175.

746 Haastattelu, mies, s. 1953.



Kalliolle ei löydy vertaa – hän lyö taatusti laudalta kaikki pitkätukat.”⁷⁴⁷ Rautalangan vastustaja ei vaatinut kirjeessään tangoartisteihin liittyviä juttuja tai kuvia, mutta Maukan silmissä popmusiikin ja siihen liittyvän ulkoisen tyylin vastustaminen yhdistyi juuri tangoon. Tämä käy ilmi siitä, miten Maukka sijoitti vastineensa kohteen vanhoillisten ”tango-voudattelijoiden” joukkoon:

Toivoisin, että saisin sanoa pari selvittelyn sanaa niille tangovuodattelijoille (tolloille). Siis ett ne sais lukee tän. Erityisesti sille ”17-vuotiaalle rautalangan vastustajalle”. Et sä voi tajuta ett aika menee eteenpäin! Nyt ei enää ole 60-luku, nyt on 1966, eikä enää ole niinkään varmaa ett täältä suloisesta Suomesta löytyy montaakaan Ismo Kallion ihailijaa. Ismo Kallio kuuluu menneisyyteen!

Maukan kanssa samoilla linjoilla oli nimimerkki ”Virgil”, joka ehdotti, että tangon ystäville, ”nyyhkylukijoille”, perustettaisiin oma lehtensä ja ”eläville, hie man liikkuville” lukijoille (jotka tässä yhteydessä edustivat selvästi popfaneja) oma julkaisunsa.⁷⁴⁸ Kummankin nimimerkin kommentit kuvaavat sitä symbolista roolia, jonka tangokulttuuri sai nuorekkuutta ja modernia edustavan popkulttuurin vanhoillisena vastakohtana. Tätä asetelmaa heijastavat myös ”tangokansaan” pop- ja rockfanien taholta liitetyt ominaispiirteet, kuten vanhakantaiset sukupuolikäsitteet, kömpelö seksuaalisuus ja huono hygienia.⁷⁴⁹ Nämä ominaisuudet nousivat esiin myös Jyrki Hämäläisen stereotyyppisessä ja karrikoidussa mutta sinällään havainnollisessa jutussa, jossa hän esitteli lukijoilleen suomalaisen nuorison ”viisi silmiinpistävintä illanviettäjähahmoa”. Yksi näistä hahmoista oli rasvatukkainen, tyttöjä vikittelevä Teuvo Tango:

Pilsnerinjuonti, supattaminen tytön korvaan, tangot, auto-ajelut, vitsien sorvaaminen tanssipaikan pöydässä ja tytön kotiin saattaminen enemmän tai vähemmän menestyksellisesti muodostavat Teuvo Tangon illan värikkään kokonaiskudoksen, jonka rytminä on jumpampampampaa, hengen haiseminen, tanssihomon käyminen ja pitkä, syvä uni.⁷⁵⁰

747 *Iskelmä* 1/1966, 40–41. Harvennus alkuperäinen.

748 *Iskelmä* 6/1966, 43. Harvennus alkuperäinen.

749 Ks. *Suosikki* 2/1966, 14–15, 61; *Suosikki* 8/1967, 2–3, 58; *Suosikki* 10/1967, 70, 75; *Stump* 1/1968, 13.

750 *Suosikki* 10/1967, 70, 75.

Tangon asema pop- ja rockmusiikin symbolisena vastaparina kävi ilmi myös musiikkilehtien kirjejalstoilla muutamaa otteeseen esiintyneestä häpeäpuheesta. Tämän puhetapa esitti tangon ja perinteisen tanssikulttuurin eräänlaisena kansallisena häpeän aiheena, joka ilmensi tšekäläisen viihdekulttuurin vanhanaikaisuutta ja nolasi suomalaiset ulkomaisten vierailijoiden silmissä. Näkemystä vaali esimerkiksi aiemmin mainittu, Helsingin viihde-elämää kritisoinut popfani. Kirjeessään hän arvosteli tanssimusiikki- ja tangokeskeisenä pitämäänsä musiikkitarjontaa ja nuorten jäykkää pukeutumistyyliä, joita hän vertaili vähemmän mairittelevasti eurooppalaisten suurkaupunkien oloihin. Kirjoittaja tiedusteli, mihin ihmiset veisivät tavallisen lontoalais- tai tukholmalaisnuoren tanssimaan: ”Ehkä Hämikselle, Talolle tai jonnekin muualle tanhuamaan. Ehkä Nat-salle, jossa on pukupakko lauantaina.” Kirjeen lopussa hän vielä kysyi, ”[m]iksi maamme maine munitaan täällä vierailevien ulkolaisten nuorten silmissä”.⁷⁵¹ Vielä selkeämmin näkemys tangokulttuurista kansallisena häpeäpilkuna välittyy nimimerkin ”Siltä väliltä” lähettämästä, symbolisesti englannin kielellä alkavasta kirjeestä:

What’s wrong with the way we live? Onko suomalainen show-business täyttä roskaa? Ovatko maassamme kiertelevät showt bluffia? Onko tango kansallinen häpeämme? Paljon arveluttavaa liikkuu Suomen show-piireissä. Ulkomaalaiset oppivat hiljalleen tuntemaan meidät metsäläisinä. Kierrellessään maattamme he ovat selvästi osoittaneet, kuinka naurettavina he meitä pitävät. Tangon, saunan ja sensuurin Suomi alkaa päästä maailmankartalle. Kaikki nauravat meille!⁷⁵²

Häpeäpuhe ja siihen liittyvä vertailu kuvastaa hyvin sitä, miten suomalaisen yhteiskunnan ja nuorison moderniutta mitattiin populaarikulttuurinkin saralla suhteessa läntisiin esikuviin. Amerikkalaisen tai brittiläisen kulttuurin lisäksi vertailukohtia etsittiin myös muista edelläkävijöiksi katsotuista maista. Suomen osalta kolmas keskeinen verrokkimaa oli Ruotsi, joka toimi tšekäläisille nuorille tärkeänä angloamerikkalaisten vaikutteiden kauttakulkumaana ja jota vasten suomalaista populaarimusiikkikulttuuria oli arvioitu aktiivisesti jo 1950-luvulla.⁷⁵³

751 *Suosikki* 2/1966, 14–15, 61.

752 *Suosikki* 10/1967, 11, 27.

753 Ruotsista vertailukohtana, ks. Mäkelä 2007b, 111.

Yllä käsitellyt esimerkkitapaukset osoittavat sen, että tangoa vierok-suneet pop- ja rockfanit eivät nähneet musiikkityyliä välille syntyneitä jännitettä ainoastaan angloamerikkalaisten vaikutteiden omaksumiseen tai hylkäämiseen liittyvänä kansallisena kulttuurikamppailuna. Kyse oli myös siitä, että populaarikulttuurin kulutukseen liittyvät valinnat toimivat heidän näkökulmastaan keskeisenä tapana määrittää suomalaisuutta ja Suomen kulttuurista paikkaa modernisoituvan maailman kartalla. Tästä perspektiivistä Suomella ja suomalaisilla nuorilla näytti olevan kaksi mahdollisuutta: kääntyä angloamerikkalaisen kulttuurin symboloimaan länteen tai jäädä vanhanaikaiseksi koetun perinteisyyden vangeiksi. Toisaalta myös kolmas vaihtoehto, itä, saattoi kummitella angloamerikkalaisen popkulttuurin puolestapuhujien mielissä, vaikka tästä ei lehtien sivuilla merkkejä näkynytkään – erästä poikkeusta lukuun ottamatta. Tämä poikkeus liittyi Helsingin viihdetarjontaa arvostelleen lukijan kirjeeseen, jonka yhteydessä *Suosikin* toimitus vei kirjeen kansainvälisen vertailuasetelman vielä astetta pidemmälle rinnastamalla Helsingin tanssiapaikat neuvostoliittolaisiin vastineisiinsa (ks. Kuva 11.). Omaksi kahden ja puolen sivun jutukseen nostetun lukijakirjeen yhteyteen oli toimitusvaiheessa liitetty jäykähkön oloista tanssikansaa esittävät kuvat, joiden todettiin olevan peräisin ”Leningradista, itäisestä maasta”. Kuvatekstin mukaan kuvien tunnelma ei



Kuva 11. *Suosikin* toimitus rinnasti kuvituksessaan helsinkiläiset tanssiapaikat neuvostoliittolaisiin illanviettopaikkoihin. Kuvatekstin mukaan eroavaisuuksia ei juuri ollut: ”Näin ä kka si kuva ovat Leningradista itäisestä maasta Eikä tunnelma eroa yhtä Helsingin tanssiapaikkojen tunnelmasta Pukeutumisessa on vä n pieniä eroja Hyvin pieniä ” (Kuva *Suosikki* 2/1966, h kuperä nen osin vä illinen)

eronnut helsinkiläisten tanssipaikkojen tunnelmasta lainkaan.⁷⁵⁴

Toisaalta popin ja rockin sekä tangon vastakkainasettelu tarjosi kulttuurisen keskustelun ja kansallisen identiteetin työstämisen foorumin myös konfliktin toiselle osapuolelle, tangomusiikin ystäville. Monet tangon harrastajat ja fanit jakoivat pop- ja rockfanien käsityksen musiikkityyleistä modernin ja perinteisen symboleina, mutta heidän kohdallaan kyseiset kulttuuriset piirteet saivat varsin erilaisen merkityksen. Heille suomalaisen tangon edustama perinteisyys näyttää merkinneen takapajuisuuden sijaan jotain tuttua, turvallista, autenttista ja omaa, jota moderni angloamerikkalainen populaarikulttuuri uhkasi. Tätä symbolista asemaa ei horjuttanut edes se, että tango oli taustaltaan kaikkea muuta kuin suomalauskansallinen musiikkityyli tai että suomalainen tango oli vakiinnuttanut kansalliset luonteenpiirteensä – mollitunnelman sekä suomalaista luontoa ja mentaliteettia käsittelevät lyyriset teemat – vasta muutamaa vuosikymmentä aiemmin.⁷⁵⁵ Tätä taustaa vasten on myös helppo ymmärtää, ettei 1960-luvun suuren tangokuumeen nousu vuoden 1963 tienoilla, samanaikaisesti rautalan-kabuumin ja beatmusiikin läpimurron kanssa, ollut pelkkää sattumaa. Tangon suosion nopeaa kasvua voidaan toki selittää myös vuosia jatkuneen käänösiskelmätulvan aiheuttamalla vaihtelun kaipuulla, mutta osaltaan tangokuumeessa oli selvästi kyse nimenomaan kitarayhtymusiikin läpimurron synnyttämästä vastareaktiosta.⁷⁵⁶

Ajatus angloamerikkalaisesta popkulttuurista suomalaista kulttuuria uhkaavana ilmiönä heijastuu hyvin eräistä musiikkilehtien kirjoituksista, joissa arvosteltiin popmusiikkia ja siihen liittyviä kulttuurisia ilmiöitä. Kriittisten kannanottojen esittäjät eivät tosin olleet välttämättä tangonkaan kannattajia, mutta esiin nousseille ajatuksille löytyi todennäköisesti runsaasti jakajia myös tangofanien keskuudessa. ”Kuolema Go-Go’lle!” -otsikolla *Iskelmässä* julkaistu kirjoitus on tämänkaltaisesta ajattelusta oiva esimerkki. Siinä tekstin kirjoittaja, nimimerkillä ”Sebastian” esiintynyt ”tunnettu suomalainen iskelmäpersoonallisuus”, esitti ulkomaisen popmusiikin uhkana tangon ja faksin rytmittämälle suomalaiselle musiikkikulttuurille ja sen autonomialle. Sebastianin kritiikin kärki kohdistui beatmusiikin läpimurtoa seuranneisiin popkulttuurin ilmiöihin, joihin

754 *Suosikki* 2/1966, 14–15, 61.

755 Tangon suomalaistumisesta, ks. Gronow 2004, 21–23; Kurkela 2003b, 479.

756 Ks. Gronow 2004, 26–27; Kurkela 2003b, 479–482.



hän viittasi ”go-go”-termillä. Kirjoituksessaan Sebastian totesi aiheesta muun muassa seuraavaa:

Aseena suomalaista yleisöä vastaan käytetään julkista sanaa ja sellaisia nimityksiä kuin ”Tuppukylä”, ”Härmä” ja monet muut. Palstametreittään solvataan suomalaisia siitä, että rakastamme tangoa ja foksia. Meille yritetään sanoa, mitä meidän on kulloinkin ihailtava, ja kenen levyjä meidän on ostettava. Mutta eikö tämä ole aivan nurinkurista! Me nuorethan olemme juuri ostava yleisö, asiakas, joka on aina oikeassa! Eikö ole juuri päinvastoin: me valitsemme ihanteemme ja ostamme heidän levyjään. Ei ole suinkaan lehtien asia kertoa siitä, mitä HE haluavat, vaan siitä, mitä ME haluamme! Jos me emme ole samanlaisia kuin amerikkalaiset tai englantilaiset, ei se suinkaan ole mikään virhe! [...] Loppujen lopuksi jokainen kansa haluaa ihan ikiomat ihanteensa, joista se pitää, ja vain harvat saavuttavat todella kansainvälistä merkitystä (kuten esimerkiksi The Beatles).⁷⁵⁷

Samankaltaisia ajatuksia kulttuuriseen autonomiaan ja ainoatlaatuuteen kohdistuvasta uhasta piti sisällään myös kirjoituksessa esitetty nuorisomuotia koskeva kommentti. Siinä Sebastian muistutti, että julkisessa keskustelussa peräänkuulutettu suomalaisten oma nuorisomuoti ”ei suinkaan synny siten, että katsotaan ensin, miten Lontoossa pukeudutaan ja sen jälkeen vasta pannaan neula suhisemaan”.⁷⁵⁸ Pohjavireeltään kirjoitus lähestyy sotienjälkeistä kulttuuri-imperialismidiskurssia, jota Yhdysvaltojen kasvava taloudellinen, poliittinen ja kulttuurinen vaikutusvalta nostatti etenkin eurooppalaisten intellektuellien keskuudessa. Tämä amerikanisaatiokriittinen tulkinta perustui käsitykselle, jonka mukaan voimakas keskusta uhkasi periferian perinteisiä ja autenttisia kulttuureita jatkuvalla ideoiden, arvojen ja hyödykkeiden virrallaan.⁷⁵⁹ Populaarikulttuurin saralla popmusiikki oli yksi keskeisimpiä tähän näkökulmaan kytkeytyjä ilmiöitä. 1960-luvun kulttuuriseen murrokseen negatiivisesti suhtautuneiden nuorten muistoissa angloamerikkalaisen populaarikulttuurin aalto ja ”Beatles-aika” esiintyvät vielä nykyäänkin ”aidon suomalaisuuden” rapautumista vauhdittaneina käänteinä.⁷⁶⁰

757 *Iskelmä* 5/1966, 7.

758 *Iskelmä* 5/1966, 7.

759 Ks. Kortti 2003, 221; Pells 1997, 188–189, 202–203; Prato 2007, 447–448; Åsard 2004, 16–17.

760 Ks. Purhonen & Roos & Hoikkala 2008, 189–190.

Kulttuurisen autonomian ja autenttisuuden ohella angloamerikkalaisen musiikin aaltoa kritisoivien tahojen huoli kohdistui elämäntyylisiin, jota pop- ja rockkulttuuri heidän silmissään edusti. Miesten pitkään tukkaan ja suomalaisten mieheyden normien koetteluun liittyvät kysymykset olivat keskeinen osa tätä asetelmaa ja ne herättivät närää myös monien nuorten keskuudessa.⁷⁶¹ Pop- ja rockmusiikkiin liittyi toki muitakin huolen ja paheksunnan aiheita. Erkki Pällin artikkeli ”Miksi ruotsalaiset pop-pojat eivät pidä tytöistä” edusti näitä uhkakuvia synkimmillään. Syksyllä 1967 *Iskelmässä* julkaistussa kirjoituksessa Pälli yhdisti ruotsalaiset poppyhtyeet muun muassa alkoholiin, huumeisiin, sukupuolitauteihin, pornografiaan ja ”homofiliaan”. Lopuksi hän vielä pohti, kannattaako suomalaisten sittenkään olla ruotsalaisille kateellisia sikäläisestä popkulttuurista, sillä toisin kuin Ruotsissa, oli pop hänen sanojensa mukaan Suomessa vielä ”melko terveellä pohjalla”.⁷⁶²

Suomalaisen yhteiskunnan ja nuoruuden modernisoitumiseen liittyi olennaisesti myös nopea kaupungistuminen. Erityisesti 1960-luku ja 1970-luvun alku olivat voimakasta muuttoliikkeen aikaa, jolloin tuhannet suomalaiset muuttivat maaseudulta kaupunkiin. Lisäksi monet lähtivät siirtolaisiksi ulkomaille, etupäässä Ruotsiin.⁷⁶³ Kaupunkeihin muuton taustalla vaikutti ennen kaikkea maa- ja metsätalouselinkeinojen voimakas supistuminen, jonka nopeutta kuvaa hyvin se, että maataloudessa työskentelevien henkilöiden määrä supistui vuosien 1950 ja 1980 välillä kahdella kolmanneksella.⁷⁶⁴ Samalla aikavälillä kaupunkiväestön osuus Suomen väkiluvusta kasvoi 32 prosentista 60 prosenttiin.⁷⁶⁵ Muuttoliikkeen koskettamista suomalaisista nuoret olivat monella tapaa tämän murroksen keskiössä: maalaiskunnissa asuneista suurten ikäluokkien jäsenistä jopa puolet muutti itsenäisyyessään pois lapsuuden kotipaikkakunnaltaan. Nuoruudessa kaupunkiin suuntautuneesta muutosta muodostuikin ikäluokkia vahvasti

761 Nuorten negatiivisista reaktioista, ks. esim. *Iskelmä* 8/1964, 28–29; *Iskelmä* 9/1964, 34–35; *Iskelmä* 1/1966, 40–41; Haastattelu, mies, s. 1953; Jussi Niemen haastattelu.

762 *Iskelmä* 10/1967, 20–21. Ks. myös Bruun ym. 2002, 103–105.

763 Korkiasaari & Söderling 2007, 249–250.

764 Granberg 1992, 58–59; Korkiasaari & Söderling 2007, 250.

765 *Suomen tilastollinen vuosikirja 1981*, 5.



määrittävä sukupolvikokemus.⁷⁶⁶ Muuttoliike oli voimakas kokemus myös monille niistä nuorista, jotka jäivät – omasta tahdostaan tai olosuhteiden pakosta – maaseudulle lukuisten ikätoveriensä suunnatessa kohti asutuskeskuksia.

Tilanteen huomioiden ei ole yllättävää, että kaupungistumisen aiheuttamat kokemukset ja jännitteet heijastuivat myös populaarimusiikkikulttuurin sisältöihin. Tämäkin murros näkyi juuri popin ja rockin sekä suomalaisen tangon välisessä symbolisessa vastakkainasettelussa. Vastakkainasettelu tarjosi kaupungistumiseen liittyville merkitysneuvotteluille ja identiteettityölle otollisen lähtökohdan, sillä sen keskiössä olevilla musiikkityyleillä oli vahvat, keskenään hyvin erityyppiset siteet kaupunki- ja maaseutukulttuuriin. Brittiläinen kitarapop yhdistettiin 1960-luvulla leimallisesti Liverpooliin ja Lontooseen, kun taas yhdysvaltalaisen pop- ja rockmusiikin juuret olivat New Yorkin, Los Angelesin ja San Franciscon kaltaisissa suurkaupungeissa. Tangokin tosin oli alun perin urbaani musiikkityyli: Etelä-Amerikassa syntynyt tyyli laji kulkeutui Etelä-Suomen kaupunkeihin Pariisiin kautta mukanaan tuulahdus suuresta maailmasta ja sen metropoleista.⁷⁶⁷ Vuosikymmenten kuluessa ja suomalaisen tangotyylin vakiinnuttaessa muotoaan maaseudusta alkoi kuitenkin muodostua tangon vahvinta aluetta. 1960-luvulla tangomusiikki miellettiin jo selvästi maaseudun musiikiksi. Tangon asema agraari-Suomen ja maalaisen elämäntyylin symbolina palautui myös tangokappaleiden lyyrisiin teemoihin, sillä suomalainen luonto oli alkanut nousta eksotisia aiheita tärkeämmäksi sanoitukselliseksi teemaksi jo 1930-luvulla.⁷⁶⁸ 1950- ja 1960-lukujen tangolyriikoissa näkyivät toisinaan myös rakennemuutoksen ja kaupungistumisen nostattamat kysymykset. Yksittäisiin sanoituksiin ilmestyi tällöin, luontoteemojen vastapainoksi, viittauksia meluisien kaupunkien yksinäisiin ja juuristaan vieraantuneisiin ihmisiin.⁷⁶⁹

Kitarayhtymemusiikin ja tangon symboliset kytkökset kaupunkeihin ja maaseutuun heijastuivat musiikkilehtien sivuilta paikoin selvästi. Eräs alavutelainen lukija esimerkiksi epäili *Iskelmän* toimituksen unohtaneen maaseudulla asuvat lukijansa, koska lehdessä julkaistiin paljon ulkomaista

766 Juntto & Vilkkonen 2005, 122.

767 Tangon tulosta Suomeen, ks. Gronow 2004, 14–17.

768 Luontoteemasta, ks. Gronow 2004, 20–21.

769 Kukkonen 1996, 156–157, 159–162.

pop- ja rockmusiikkia käsitteleviä juttuja. ”Täällä ei nimittäin oikein pidetä sellaisesta yksitoikkoisesta musiikista kuin mitä esimerkiksi ulkomainen kitaramusikki on, vaan kuunnellaan mieluummin tangoja ja haluttaisiin tietysti enemmän tietoja juuri tangolaulajista”,⁷⁷⁰ hän kirjoitti. Kotimaiseen iskelmämusiikkiin mieltynyt nimimerkki ”Rami” puolestaan toi kesällä 1963 julkaistussa kirjeessään esiin niitä toiseuden tunteita, joita hän maalaisnuorena helsinkiläisessä levykaupassa vieraillessaan koki. Kaupunki- ja maalaiskulttuurien välinen jännite oli Ramin kirjoituksessa kouriintuntuva ja se tiivistyi mielenkiintoisella tavalla ”härmäläisen” tangon ja suuren maailman kaikuja soivan rautalankamusikin väliseen vastakkaisuuteen:

”Härmäläinen” maalaispoika, Helsinki, levybaari. Hassu ajatus ostaa levy, kotimainen. Tiskin äärellä ”stadin kundit”, rautalanka soi. Viimein minun vuoroni, ”suomalainen tango”. Tyhmä vaatimus, myyjätär katsoo pitkään. Näkeekö halpaa makkaraa? Kuitenkin tarkistaa, ei löydä. – Kotimainen levy, hidas saapumaan. Valittaa. Vahinko jos ei tulekaan? ”Härmäläinen” maalaispoika. Helsinki...⁷⁷¹

Monien maalaisnuorten jakama kokemus maaseudun ja tangokulttuurin tiivistä kytköksestä välittyi myös maaseudulla asuvien popfanien lukijakirjeistä, joissa nämä arvostelivat kotiseutujensa musiikkitarjontaa. Nimimerkki ”yks POP mieltä omaava landelainen” esimerkiksi valitti, ettei sikäläisillä ollut mahdollisuutta käydä ”jortsuissa” missään muualla kuin kirjoittajan vihaamaa tangoa suosivassa tanssipaikassa.⁷⁷² Samankaltaista mielikuvaa rakensi nimeltä mainitsemattomaksi jäävän kitarayhtyeen jäsenen ihastunut nimimerkki ”God only knows”. *Stumpin* kirjepalstalle lähettämässään kirjeessä hän totesi lohduttomaan sävyyn, että ”[m]ä asun aika kaukana Hesasta ja täällä vain tangot soi”.⁷⁷³

Kaupunkilaisnuoret osallistuivat musiikillis-maantieteellisen vastakkainasettelun rakentamiseen siinä missä maalaisnuoretkin. Eräs lukija esimerkiksi esitti, että helsinkiläisten tanssi- ja illanviettopaikkojen jäykkä tunnelma johtui siitä, että niissä oli liiaksi ”höperöitä”, tangoa suosi-

770 *Iskelmä* 4/1967, 32–33.

771 *Iskelmä* 6/1963, 27.

772 *Stump* 11/1967, 10, 15.

773 *Stump* 2/1968, 17.



via maalaisia.⁷⁷⁴ Kaupunkilaista näkökulmaa edusti myös ”tangorajan” käsite, jota varsinkin 1960-luvulla Suomea kiertäneet muusikot käyttivät.⁷⁷⁵ Tangorajalla viitattiin kuvitteelliseen rajalinjaan, joka erotti Etelä-, Lounais- ja Keski-Suomen Pohjois- ja Itä-Suomesta sekä Pohjanmaasta. Sen ulkopuolella pop- ja rockmusiikkia ei väitetysti juuri siedetty. M.A. Nummisen *Suosikissa* esittämä luonnehdinta tangorajasta kuvaa hyvin sitä, millaisia mielikuvia tähän kulttuuriseen jakolinjaan yhdistettiin:

Sanoisinpa, että rohkea on se orkesteri, joka uskaltaa lähteä Jyväskylän pohjoispuolelle ilman että 90 % ohjelmistosta on tangoja. Sanoisinpa, että ei kannata lähteä, tai jos lähtee kerran niin ei lähde toista kertaa! Tangorajan pohjoispuolella on pakko soittaa 80–90 prosenttia illasta tangoja. Ellei soita, niin huonosti käy! Muusikkopiireissä tiedetään kertoa, kuinka Pohjanmaalla tultiin erästä orkesteria uhkaamaan puukolla, koska se ei soittanut tarpeeksi tangoja.⁷⁷⁶

Kertomukset tämänkaltaisista välikohtauksista kiersivät myös rautalanka-, pop- ja rockfanien keskuudessa, missä ne luonnollisesti herättivät närkästystä. Jake Nyman esimerkiksi kuvaa muistelmissaan, kuinka hän tangoa inhonneena rautalankafanina kiihtyi kuullessaan tarinan pohjanmaalaisen painiseuran jäsenistä, jotka olivat uittaneet rautalankayhtyeen soittajia lähijoessa näiden kieltäytyttyä soittamasta tangoa.⁷⁷⁷

Erityisen mielenkiintoisia tangorajaan liittyvistä käsityksistä tekee se, että ne niputtivat pop- ja rockfanien tangoon kohdistuvan arvostelun molemmat tasot yhdeksi kokonaisuudeksi. Tangorajaa koskevassa puheessa maalaisuus ja perinteinen suomalaisuus yhdistyivät yhdeksi vanhoillisuuden kiteytymäksi, jonka symboliksi tango nostettiin. Samanlaista mielikuvien sulautumista tapahtui myös ”tangokansan” ja muiden popkulttuurin vastustajien taholla. Nimimerkki Sebastian

774 *Suosikki* 3/1966, 54. Tämä kommentti nostaa esille myös toisen näkökulman tangobuumin ja kaupungistumisen väliseen kytkökseen: sen lisäksi, että tango toimi monelle maaseudun asukkaalle agraarisen identiteetin tukena, tarjosivat tangomusiikki ja sen lyyriset teemat kaupunkeihin jo muuttaneille nuorille nostalgisen yhteyden taakse jääneisiin kotiseutuihin. Ks. Kurkela 2003b, 482

775 Ks. myös Gronow 2004, 27; Halila 1970, 55; Kurkela 2003b, 479.

776 *Suosikki* 5/1967, 6–9, 33. Ks. myös *Suosikki* 11/1963, 24–26; *Suosikki* 8/1965, 18–21; Bruun ym. 2002, 102.

777 Nyman 1999, 51.

esimerkiksi yhdisti kaupunkilaisuuden, modernin angloamerikkalaisen elämäntyylin ja popmusiikin melkoiseksi rappion ja kulttuuristen uhkakuvien kokonaisuudeksi kirjoittaessaan seuraavaa: ”jos Amerikassa on New York-nimisessä kaupungissa jokin kortteli, jossa asuu tuhat pitkätukkaista, koditonta pummiä, jotka ihailevat Donovania ja Dylania, niin ei ole suinkaan häpeä maallemme, että meillä näitä pummeja ei ole edes yhtä korttelillista (vaan kadullinen jossain Helsingissä)!⁷⁷⁸

Popin ja rockin sekä tangon väliseen vastakkainasetteluun sisältyvien mielikuvien osalta (koskivat ne sitten kaupunkilaisuutta tai maalaisuutta, suomalaisuutta tai länsimaisuutta) on tietenkin muistettava, että niihin liittyi paljon stereotyyppioita, liioittelua ja kaupunkitarinoiden piirteitä. Tämä näkyi muun muassa musiikkityyliä jyrkkää maantieteellistä jakaumaa ja maaseudun musiikkielämää koskevissa käsityksissä, joissa totuus ja tarinat sekoittuivat sulavasti toisiinsa. Esimerkiksi mielikuvat pohjanmaalaisen tanssilavayleisön vihamielisestä suhtautumisesta rautalankaan, poppiin ja rockiin pitivät kyllä monilta osin paikkaansa,⁷⁷⁹ mutta toisaalta Pohjanmaa ei edustanut koko Suomen maaseutua. Pop- ja rockmusiikilla oli fanikuntaa myös maalla, vaikka ne olivatkin musiikkityyleinä suosittumpia kaupungeissa. Lisäksi niiden suosio maaseutunuorison – myös pohjanmaalaisten – keskuudessa kasvoi 1960-luvun kuluessa, osittain juuri tangon suosion kustannuksella. Vastaavasti tangolla oli omat faninsa kaupunkinuorison keskuudessa.⁷⁸⁰

Stereotyyppisistä mielikuvista oli usein kyse myös suomalaisuuteen ja angloamerikkalaiseen kulttuuriin liittyvissä käsityksissä. Tämä päti esimerkiksi siihen puhetapaan, joka esitti suomalaisen musiikkikulttuurin pahasti ”ajastaan” – toisin sanoen Yhdysvalloista, Britanniaasta ja vähäisemmässä määrin Ruotsista – jälkeen jääneenä. Todellisuudessa ero maiden välillä ei ollut lainkaan niin suuri kuin kyseinen näkemys antoi ymmärtää, sillä modernin länsimaisen nuoruuden indikaattorina toiminut pop- ja rock-kulttuuri kohtasi vastustusta käytännössä kaikkialla. Tämä koski myös kyseisten musiikkityyliä mahtimaita, Isoa-Britanniaa ja Yhdysvaltoja, joissa vastarinta kitarayhtymusiiikkia ja siihen yhdistet-

778 *Iskelmä* 5/1966, 7.

779 Ks. esim. ON 062_M_1947.

780 Musiikkityyliä suosioista ja sen muutoksesta, ks. esim. Kontukoski 2012, 90; *Suosikki* 5/1966, 60–61.



tyä elämäntyyliä kohtaan oli toisinaan jopa kovempaa kuin Suomessa. Kummassakin maassa tietyt kaupungit esimerkiksi epäivät tai rajoittivat pop- ja rockyhtyeiden esiintymismahdollisuuksia tiloissaan, minkä lisäksi julkisen keskustelun reaktio tämäntyyppiseen musiikkiin oli usein hyvin kovasanaista.⁷⁸¹

Toisaalta juuri vastakkainasetteluun liittyvien käsitysten kärjistyneisyys teki käsillä olevasta musiikillisesta konfliktista niin otollisen foorumin angloamerikanisaatiota ja kaupungistumista koskevien kysymysten käsitelylle. Tämä perustui siihen, että poppiin, rockiin ja tangoon kiinnittyneissä stereotyyppisissä, karrikoiduissa mielikuvissa länsimaistumisen ja urbanisaation monisäikeiset prosessit kiteytyivät helposti käsitettäviksi piirteiksi. Massiivisten murrosten arkisia vaikutuksia oli siis helpompi hahmottaa stereotyyppisyydessään selkeiden esimerkkien kautta. Tämä helpotti oman suhtautumisen ja roolin määrittämistä suhteessa näihin muutoksiin, tapahtuipa se sitten mediajulkisuudessa, vertaisyhteisön keskinäisessä vuorovaikutuksessa tai vaikkapa vain yksilöllisen arkielämän puitteissa.

Fanius, seksuaalisuus ja seksuaalikulttuurin murros

Modernisaatioprosessiin liittyi varsinkin 1960-luvulta alkaen yhteiskunnan asteittainen vapaamielistyminen.⁷⁸² Suomalaisessa yhteiskunnassa lisääntyvä vapaamielisyys ilmeni muun muassa siten, että seksuaalisuudesta muodostui yhä näkyvämpi osa arjen ympäristöjä ja nuorisokulttuuria. Luvussa 3 käsitelty aikakauslehdistön seksuaalisoituminen oli tästä yksi merkki. Samansuuntaisia kehityslinjoja nostivat esiin Kai Sievers, Osmo Koskelainen ja Kimmo Leppo vuonna 1974 julkaistussa seksuaalitutkimuksessaan. Heidän mukaansa aiemmat tutkimukset antoivat ”selviä viitteitä siitä, että seksuaalisten aineiden osuus esimerkiksi kaupallisessa viihteessä ja joukkotiedotuksessa on viime aikoina Suomessa selvästi lisääntynyt”. Aikakauslehdistön sensaatiojournalistisen linjan lisäksi Sievers, Koskelainen ja Leppo nostivat tämän muutoksen merkiksi elo-

781 Pop- ja rockmusiikin herättämistä vastareaktioista Britanniassa ja Yhdysvalloissa, ks. esim. Martin & Segrave 1988; Roberts 2010.

782 Ks. esim. Haavio-Mannila & Rotkirch 1997, 134; Jallinoja 1991, 152–153.

kuvateollisuuden seksuaalisoitumisen. Samaan aikaan seksuaalisuuteen ja seksuaalikasvatukseen liittyvät aiheet saivat näkyvyyttä myös asiajulkisuuden puolella, missä keskustelua kirjoittivat erityisesti *Ylioppilaslehdien* ja *Medisiinarin* vuonna 1965 julkaistut seksuaalinumerot sekä aiheen tiimoilta järjestetyt keskustelutilaisuudet.⁷⁸³

Nuoruuden seksuaalisoitumiseen kuului myös se, että seksuaalisuus ja seksuaalinen kanssakäyminen alkoi koskettaa tavalla tai toisella yhä nuorempia ihmisiä. Ikä, jossa 1960-luvun suomalaisnuoret aloittivat seksuaalisen kanssakäymisen, oli laskenut selvästi suhteessa esimerkiksi heidän vanhempia. Vuosina 1951–1953 syntyneiden suomalaisten kohdalla mediaani-ikä ensimmäisen yhdynnän kohdalla oli 17,1 vuotta, siinä missä vaikkapa vuosina 1927–1931 syntyneiden kohortissa vastaava mediaani-ikä oli 19,4 vuotta. Ensisuudelman osalta mediaani-ikä putosi kohorttien välillä 16 vuodesta 14,3 vuoteen ja vakituisen seurustelun aloittamisen osalta 18,3 vuodesta 16,2 vuoteen. Ensisuudelman ja etenkin ensimmäisen yhdynnän osalta mediaani-iat laskivat selvästi enemmän naisten kuin miesten puolella. Toisaalta myös puberteetti-ian alkamisen ajankohta⁷⁸⁴ varhaistui kummankin sukupuolen kohdalla. Miehillä yllä kuvattu kehitys seurasi puberteetti-ian muutosta tai oli jopa hitaampaa, mutta naisten osalta vastaava kehitys tapahtui selvästi puberteetti-ian varhaistumisista nopeammin.⁷⁸⁵

Kulttuurin seksuaalisoituminen ja seksuaalisuuden läsnäolo yhä nuorempien elämässä toivat tutkimusajanjakson nuoret vastakkain monenlaisten seksuaalikäyttäytymiseen ja -identiteettiin liittyvien kysymysten ja ongelmien kanssa. Yksi niistä oli se, että nuoret ja erityisesti tytöt joutuivat käsittelemään omaan seksuaalisuuteensa liittyviä ajatuksia, tunteita ja pelkoja entistä varhaisemmassa vaiheessa. Tämä tarkoitti myös sitä, että nuorten oli määritettävä uudelleen suhdettaan vastakkaiseen (homoseksuaalisessa kontekstissa samaan) sukupuoleen. Kotoa ei näissä kysymyksissä löytynyt monestikaan apua tai tukea, sillä Sieversin, Koskelaisen

783 Sievers & Koskelainen & Leppo 1974, 81, 88, 158. Ks. myös Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 85; Haavio-Mannila & Rotkirch 1997, 134.

784 Tutkijat määrittivät puberteetti-ian alkuajankohdaksi iän kuukautisten (naiset) ja "siemenvuotojen" (miehet) alkamisen hetkellä.

785 Sievers, Koskelainen & Leppo 1974, 226–231. Ks. myös Kontula & Haavio-Mannila 1995, 577.

ja Lepon mukaan asennoituminen seksuaalisuuteen oli perhepiireissä 1950- ja 1960-luvuilla yhä ”keskimäärin ottaen melkoisen salailevaa”.⁷⁸⁶ Pidemmälle ei usein päästy kouluissakaan. Näin seksuaalisuuteen liittyvien kysymysten selvittäminen ja oman seksuaali-identiteetin työstäminen jäivät pitkälti nuorten omaksi tai vertaisyhteisöissä tapahtuvaksi asiaksi. Toinen nuoruuden seksualisoitumisen synnyttämä ongelma liittyi seksuaalisen halun kontrolloimiseen. Aikalaistarkkailija Ritva Aalto ilmaisi asian toteamalla, että ”yhteiskunta on tulvillaan seksuaalisuuden tarjontaa, mutta nuorille ei ole tarjolla luvallisia keinoja seksuaalisten tarpeiden tyydyttämiseen”⁷⁸⁷.

Yllä kuvatut tekijät johtivat osaltaan siihen, että populaarikulttuurin merkitys oman seksuaalisuuden käsittelyn ympäristönä korostui nuorten keskuudessa. Musiikkifanius oli tässä suhteessa keskeisessä roolissa. Fanitukijat ovat pitäneet faniuteen liittyvää fantisointia ja kaukorakkautta tärkeänä omaan seksuaalisuuteen, siihen liittyviin sukupuolirooleihin ja vastakkaiseen sukupuoleen tutustumisen muotona. Kyseisen faniuden funktion on katsottu koskettaneen erityisesti tyttöjä, joille yksin tai vertaisryhmässä tapahtuva, miespuoliseen idoliin kohdistuva fantisointi on mahdollistanut turvallisen tavan käsitellä tätä arkaluontoista ja pelottavaakin elämänaluetta.⁷⁸⁸ Romanttiseen fantasiaan liittyvät rakastumisen elämykset ovat tarjonneet tytöille myös tärkeitä ”naiskokemuksia”, joiden kautta he ovat voineet osoittaa ja tuntea olevansa ”oikeita naisia”.⁷⁸⁹ Lisäksi seksuaalisten fanifantasioiden on tulkittu toimivan varaventiileinä Vuorenkin mainitsemissa ristiriitatilanteissa, joissa seksuaalisuuteen liittyvät halut ovat jo läsnä, mutta niiden tyydyttäminen vielä sosiaalisesti kiellettyä. Tämän tulkinnan mukaan fantasiat muodostavat eräänlaisen sillan, jonka avulla on mahdollista kuroa umpeen kuilua yksilön tarpeiden ja niiden sosiaalisten normien rajoittamien toteuttamismahdollisuuksien välillä.⁷⁹⁰

Tutkimusajanjakson populaarimusiikkikulttuuri ja varsinkin musiikkilehdet tarjosivat tyttöjen seksuaalisesti virittyneelle fantisoinnille

786 Sievers, Koskelainen & Leppo 1974, 164–165.

787 Aalto 1971, 23. Ks. myös Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 85.

788 Esim. Anderson 2012, 244–245; Garratt 1990 [1984], 401; Lähteenmaa 1989a, 78–80; Lähteenmaa 1989b, 96; McRobbie 1991, 13.

789 Ks. Anttila 1999, 54; Lipponen 1992, 132.

790 Ks. Hinerman 1992, 115; Sandvoss 2005, 78.

oivalliset puitteet, sillä romanttis-seksuaalisia vivahteita sisältävät jutut ja kuvat olivat keskeinen osa lehtien sisältöjä. *Suosikki* julkaisi jopa jutun, jossa fanityttöjä opetettiin näkemään unta omasta ihailun kohteestaan. Tämän kerrottiin onnistuvan siten, että ”[s]ijoitetaan suurin saatavissa oleva (varmimmin Suosikista) kuva ihanteestasi sellaiseen paikkaan vuoteen yläpuolelle, missä se viimeisenä osuu silmiin ennen luomien umpeenpainumista”. Laulajien osalta vaikutusta neuvottiin vahvistamaan kuuntelemalla ihailun kohteen levyjä ennen nukkumaanmenoa. Kreikkalaisiin filosofeihin ja psykoanalyyysiin liittyvien viittrausten lisäksi ohjeiden tueksi oli kirjattu maininta Yhdysvalloissa tehdystä kokeesta, jossa ”500 nuoresta 86,2% näki kuvan esittämästä henkilöstä unta”.⁷⁹¹ Kahta kuukautta myöhemmin *Suosikki* meni vielä pidemmälle. Tällä kertaa faneille opetettiin, miten oman idolin ihailijakuvaa oli mahdollista suudella siten, että kuva tuntuu ”itsesuggestion” voimasta heräävän henkiin ja vastaavan suudelmaan. Tekstin vieressä oli sivun kokoinen kasvokuva huulet ojennettuina odottavasta tangolaulaja Taisto Tammesta.⁷⁹² Osa tytöistä varmasti tarttuikin lehden ohjeisiin, sillä idolin julisteiden suutelemisesta löytyy kuvauksia myös aiemmasta tutkimuksesta. Kuvien suuteleminen tarjosi mahdollisuuden viedä romanttista ihastusta tai seksuaalista halua hieman fantasiatasoa pidemmälle, mutta käytännöllä oli toinenkin tärkeä tehtävä: se auttoi tyttöjä valmistautumaan ”todellista” ensisuudelmaa varten.⁷⁹³

Musiikki- ja fanilehdistä löytyy myös fanitytöiltä itseltään peräisin olevia merkkejä romanttis-seksuaalisen fantasian läsnäolosta. Kaukorakkaus ja romanttinen haaveilu välittyvät esimerkiksi fanien kirjoittamista runoista. Seuraava runo, *Hän niin kaukana on*, on peräisin Dannyn ihailijakerhon *Superlehdestä* vuodelta 1970:

Tuo laulajapoika Danny,
hänet kaikkialla silmissäin nään
ja katsomaan ihmeissäin jään.
Mut silloin huomaan ja tajuan,
hän niin kaukana on ja tuntematon
mut silti on hän unikuva kallein

791 *Suosikki* 4/1964, epäselvä sivunumerointi.

792 *Suosikki* 6/1964, 76–77.

793 Ks. Anderson 2012, 245; Doss 1999, 146.



vain sydämeni yksin tuntee ja tietää
tuon kaiken ihanan
Silmät kirkkaat ja tummat
ne hymyilevät
suun veikeän mutrussa, tukan pehmeän
pellavaisen
ja koko pojan pitkän ja miehekkään
Kunpa hänet nähdä voisin
niin silloin kaikille sen ilon soisin
Danny minun, sinun, meidän kaikkien
Vain sinä Danny⁷⁹⁴

Romanttisista haaveista ja tähtien roolista unelmien poikaystävinä kertoo myös tyttöjen tapa tiedustella miespuolisilta idoleilta näiden nais- ja tyttöihanteista. *Suosikin* kirjepalstalla kaksi silmälasipäistä tyttöä esimerkiksi tiedustelivat, ”pitävätkö Kirka, Kristian, Markku Aro, Johnny, Danny, Tapani Kansa ja Sammy Babitsin silmälasipäisistä tytöistä. Voisivatko he rakastua tyttöön, joka käyttää silmälasia? Emme tarkoita, että meihin, vaan noin yleensä, ymmärrättehän.”⁷⁹⁵ Kaikkein selkeimmin romanttisen fantasian läsnäolo ilmenee kuitenkin *Iskelmässä* julkaistuista, Elvistä koskevista kirjoituskilpailuvastauksista.⁷⁹⁶ Seuraava sitaatti on peräisin kilpailun voittaneesta tekstistä:

Tunnen noista kasvoistasi jokaisen paikan, pientä melkein huomaamatonta, otsassa olevaa arpea myöten. Minulla on tapana antaa aina pieni suukko siihen ja arvailta, mikä siihen on sattunut... [...] Sinun tumma tukkasi on kuin yön sinimustaa silkkiä. Rakastan sitä. Mieleni tekisi upottaa sormeni siihen, katsoa silmiisi, sanoa Sinulle kuinka paljon Sinusta pidän. Ei, nyt sanon Sinulle hyvää yötä. – Odota, sittenkin, kuunnelkaamme vielä yksi levy! Sinun parhaimpiasi. Olet aivan ekstaasissa, kun laulat tätä. Silloin oli[t] nuorempi, aivan urasi alussa,

794 *Superlehti* 1/1970. Muotoilu alkuperäinen. Ks. myös *Ei enää* 3–4/1967; [*Kristian Fan Clubin nimeämätön lehti*] 2/1971; *Superlehti* 2–3/1970; *Tuulen tuomaa* 2/1967; *Musiikkiviesti* 9/1959, 23.

795 *Suosikki* 7/1970, 58–61. Ks. myös *Ajan Sävel* 36/1960, 14; *Ajan Sävel* 38/1960, 12; *Ajan Sävel* 4/1961, 12; *Iskelmä* 9/1961, 30; *Iskelmä* 3/1963, 41.

796 Ks. *Ajan Sävel* 3/1963, 8–9; *Iskelmä* 2/1964, 42; *Iskelmä* 3/1964, 38. Ks. myös *Iskelmä* 8/1965, 31.

annoit kaikkesi. Näen, kuinka pitkä rasvainen tukkasi valahtaa otsalle, ummistat silmäsi, laulat: "I'll be strong as a mountain or weak as a willow tree, anyway you want me..."⁷⁹⁷

Tämäntyyppisissä faniteksteissä fantasia rakentui pikemminkin romantiikan kuin varsinaista seksuaalista kanssakäymistä koskevien mielikuvien varaan. Yllä olevan tekstin kirjoittaja esimerkiksi haaveili voivansa upottaa sormensa Elviksen hiuksiin, katsoa häntä silmiin ja kertoa idolilleen, kuinka paljon tästä pitää (tai rakastaa, kuten kirjoittaja tuntee tekstin alussa kuvasi). *Ajan Sävelen* kirjoituskilpailun voittaneen Elvis-tekstin kirjoittaja puolestaan mietti, millaista olisi tanssia Elviksen kanssa: "Oli sin varmasti onnen ylimmässä taivaassa, sillä kolkutan jo seitsemännen taivaan porttia nähdessäni Hänet valkokankaalla tai kuullessani Hänen äänensä."⁷⁹⁸ Kirjoituskilpailu toki hillitsi ympäristönä avoimen seksuaalista ilmaisuja ja motivoi romanttisuuteen taipuvaista runollista kielenkäyttöä. Samalla tekstit kuitenkin puhuvat myös sen puolesta, että tämänkaltaiset fantasiat tarjosivat tilaisuuden leikitellä seksuaalisuuden ja vastakkaiseen sukupuoleen tutustumisen mielikuvilla ilman ajatusta itse seksistä. Tämänkaltaisen seksuaalisuuden mahdollisuus oli tärkeä osa tuolloisen idolitarjonnan vetovoimaa yleisemminkin. Barbara Ehrenreichin, Elizabeth Hessin ja Gloria Jacobsin mukaan The Beatlesin vetovoima perustui tyttöjen silmissä paljolti siihen, että yhtyeen jäsenten perinteisiä mieheyden normeja rikkova tähtikuva tuotti myös uudenlaista seksuaalisuutta. Se oli leikkisää, vilpittöntä ja hauskaa sekä toisaalta vähemmän yhdyntäkeskeistä ja jyrkkiin sukupuolirooleihin sidottua.⁷⁹⁹

Romanttista fantisointia heijastelevissa faniteksteissä haaveiden kohteena olevan idolin ulkonäkö ja olemus saivat usein painokkaan roolin. Elvis-kirjoituskilpailussa toiselle sijalle yltänyt lukija näki haavekuvassaan "hänen hymyilevät kasvonsa, tummat, taaksepäin kammattut hiukset, kirkkaansiniset, hymyilevät silmät, puhdastyylisen nenän, joka on kuin muinaisroomalaisten jumalilta lainattu, metkalla tavalla vinossa olevan suun, Hawajin auringon pehmeänruskeaksi paahattaman ihon".⁸⁰⁰ *Ajan*

797 *Iskelmä* 2/1964, 42.

798 *Ajan Sävel* 3/1963, 8–9.

799 Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 102.

800 *Iskelmä* 3/1964, 38. Ks. myös *Iskelmä* 11/1964, 36.



Sävelen kirjoituskilpailun voittaneen lukijan unelmissa hämöttivät Elviksen ”[t]umma tuuhea tukka, iloinen suloinen hymy, ihana ääni”.⁸⁰¹ Taisto Tammen naispuolinen ihailija kertoi haaveidentäyteisessä kirjoituksessaan seuraavaa: ”Pidän jämerän miehekkäistä piirteistäsi, nauravista silmistäsi, hymyilevästä suustasi, tuuheasta tukastasi”.⁸⁰² Kirjoituksissa esiintyvä ulkonäön ihastelu on tyyppillistä romanttis-seksuaaliselle ihastukselle, mutta fanifantasioiden kohdalla käytäntö näyttää liittyneen myös miesihanteiden konstruoimiseen. Fantasiat tarjosivat tytöille mahdollisuuden määrittää kumppani-ihanteitaan sekä turvautua fantasiatason ihannepartneriin, jossa näiden ihanteiden saattoi vähintään kuvitella ruumiillistuvan oman lähipiirin poikia paremmin.

Toisaalta näissä ihanteissa ei ollut kyse pelkästään ulkonäöstä, sillä hymyilevät kasvot, nauravat silmät tai ”iloinen suloinen hymy” kuvaavat ilmauksina yhtä lailla luonteen- kuin kasvopiirteitäkin. Sama pätee erään lukijan tapaan kuvata Elviksen ääntä: ”Kun laulat, teet pieniä, pehmoisia pumpulilla täytettyjä ilmakehkuoppia, värisyvät ääntäsi herkästi. Taivuttelet sanoja kielelläsi, päästäten ne sitten putkahtamaan suustasi lämpimästi, pehmeästi...”⁸⁰³ Näiltä osin kuvauksista välittyy miesihanne, jossa on paljon samaa kuin siinä seksuaalisuudessa, joka Ehrenreichin, Hessin ja Jacobsin mukaan vetosi tyttöihin The Beatlesin kohdalla. Toisin sanoen tyttöjä näyttää viehättäneen mieheys, jota luonnehtivat samanaikaisesti iloisuus, herkkyyden ja romanttisuus mutta myös maskuliinisuus ja seksuaalisuus – mies, joka Elviksen tavoin kykeni tarvittaessa olemaan ”jykevää kuin vuori” mutta myös ”heikko kuin pajupuu”.⁸⁰⁴ Samankaltaiset piirteet vetosivat nuoriin naisiin myös tutkimusten perusteella, ainakin sikäli kuin nuorten saksalaisten työläisnaisten kumppani-ihanteita voidaan pitää tässä yhteydessä millään tapaa edustavina. 1970-luvun vaihteeseen ajoittuvassa tutkimuksessa heidän kohdallaan tärkeimmiksi miesihanteen

801 *Ajan Sävel* 3/1963, 8–9.

802 *Iskelmä* 8/1965, 31.

803 *Iskelmä* 2/1964, 42.

804 Ehrenreich, Hess ja Jacobs tosin esittävät Elviksen ja The Beatlesin edustamat maskuliinisuuden ja seksuaalisuuden muodot ainakin osittain vastakohtaisina. Tämä kuitenkin johtunee lähinnä siitä, että Ehrenreich, Hess ja Jacobs puhuvat Elviksestä sen kovan ja vaarallisenkin imagon valossa, joka häntä ympäröi ennen 1960-luvun vaihteessa tapahtunutta tyyllillistä ”pehmenemistä”. Ks. Ehrenreich & Hess ja Jacobs 1992, 101–102.

ominaisuuksiksi nousivat nimittäin juuri hellyys ja herkkyyt.⁸⁰⁵

Faniuden seksuaalinen ulottuvuus ei kuitenkaan rajautunut pelkästään fantasian tasolle, sillä kuten jo aiemmin on käynyt ilmi, oli se usein läsnä myös konsertti- ja esiintymistilanteissa. Tämänkaltaisessa ympäristössä omaan seksuaalisuuteen tutustumista ja harjaantumista oli mahdollista viedä astetta fantasiaa konkreettisemmalle tasolle. Esiintymislavoilla idoli oli fyysisesti läsnä, mistä johtuen ihastuksen ja halun tunteet oli mahdollista ilmaista avoimesti myös niiden kohteelle. Tilaisuuksien puitteet – esiintyjien ja yleisön tilallinen erottaminen, vertaisryhmiä läsnäolo, järjestyksenvalvojat ja tilan julkisuus – takasivat sen, että näiden tunteiden fyysinen ja verbaalinen julkittaminen oli edelleen turvallista. Nämä puitteet loivat fanien tunteenpurkauksille ”ulkoiset suojat”, kuten Dingon tyttöfaneja tarkastellut Jukka Tervo toteaa:

Kaikki tapahtuu ryhmän ja musiikin suojassa toisten nuorten kanssa; niin lähellä, niin kaukana. Tässä kiihtyneessä vuoropuhelussa tarvitaan paljon ulkoisia seikkoja kuten tavaton äänen voimakkuus, konsertin rituaalit, pukeutuminen, järjestysmiehiä, ensiapuryhmiä, jne. että tunnelma olisi oikea, siis että myös ulkoiset suojat ja turvallisuus olisi paikalla.⁸⁰⁶

Tässä monin tavoin kontrolloidussa tilassa ei ollut riskiä, että ihastuksen tai halun ilmaukset olisivat johtaneet ei-toivottuihin seksuaalisen vuorovaikutuksen muotoihin. Kuten Tervo kirjoittaa, ”[k]onsertissa jokainen voi säädellä kuinka lähelle ja kuinka intensiivisesti hän tähän leikkiin osallistuu”.⁸⁰⁷

Konserttitilanteissa oman seksuaalisuuden julkittaminen oli ulkoisten puitteiden lisäksi myös sosiaalisesti turvallista. Erityisesti pop- ja rock-konsertit muodostivat karnevalistisen tilan, jossa oli ainakin jossain määrin soveliasta irtautua vallitsevista normeista ja valtasuhteista.⁸⁰⁸ Näin

805 Sievers & Koskelainen & Leppo 1974, 108–109.

806 Tervo 1991, 42.

807 Tervo 1991, 42.

808 Karnevalismin käsite palautuu tyypillisessä merkityksessään Mihail Bahtinin keskiaikaista karnevaalikulttuuria koskeviin tulkintoihin. Bahtinin mukaan karnevaali merkitsi ”tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä: kaikkien hierarkkisten suhteiden, etuoikeuksien, normien ja kieltojen tilapäistä kumoamista.” Bahtin 1995 [1965], 11.



konsertit mahdollistivat oman seksuaalisuuden avoimen ilmaisemisen ja yhteisöllisen kokemisen ilman sitä maineen menettämisen pelkoa, joka vastaavaan käyttäytymiseen tyttöjen kohdalla muissa ympäristöissä (kuten koulussa tai kadulla) liittyi. Fanien konserttikäyttäytymisen seksuaalinen vire herätti monissa sivustaseuraajissa hämmennystä, huolta ja paheksuntaa, mutta siihen ei reagoitu lainkaan niin vahvasti kuin olisi ollut mahdollista. Seksuaalisesti aktiiviset ja halunsa avoimesti ilmaisevat naiset leimautuivat julkisuudessa usein huonoiksi naisiksi, mutta fanityttöjen kohdalla vahvaa leimaamista ei juuri tapahtunut ennen 1960-luvun loppua ja bändäri-ilmioita. Sen sijaan tyttöjen konserttikäyttäytymistä saatettiin pitää jopa hyvänä tapana purkaa tunnetason paineita. *Musiikkiviestin* ”Oswaldo” kirjoitti aiheesta seuraavasti:

Nuorisolla on joka aikakaudella omat ihanteensa ja hurrattavansa. Tällä hetkellä muualla maailmassa ja meilläkin hihkutaan Ankalle ja revitään pöksyt Little-Gerhardilta vanhempien ja aikuisten kauhuksi. [...] Onko tämä nyt laitaa, huokaillaan. Mutta onko tämä nyt niin kovin vaarallistakaan, voidaan myös kysyä? Antaa nuorten vain purkaa liikapainettaan suosikeilleen. Kyllä näistä pimuista ja jannuista kehittyä ennen pitkää kunnon kansalaisia, kunhan otsaa kasvaa vähän pitemmälti ja itseksunkin kohdalle ilmaantuu vastuuntuntoa vaativia tehtäviä.⁸⁰⁹

Oswaldo puhui tässä myös pojista, eikä seksuaalisuutta käsitellä tekstissä avoimesti, mutta maininnat miestähntien konserteissa esiintyneestä hihkumisesta ja housujen repimisestä viittaavat selkeästi fanityttöjen käyttäytymiseen ja erityisesti sen seksuaalisiksi tulkittuihin muotoihin.

Konserttitilanteiden karnevalistisuus ja ajatus niiden toimimisesta ”liikapaineiden” purkautumisen väylänä pitää epäilemättä paikkaansa ainakin osittain. Samalla se kuitenkin vaikeuttaa tyttöjen konserttikäyttäytymisen ja sotienjälkeisenä aikana tapahtuneen seksuaalisen vapautumisen välisen suhteen määrittelyä. On selvää, että fanityttöjen tapa huudella

Sittemmin karnevalismin käsitettä on hyödynnetty laajalti myös nykykulttuurin tutkimuksessa. Sen alalla termiä ja sen sisältämää ajatusta vallitsevien normien ja valtasuhteiden hetkellisestä kumoamisesta on sovellettu muun muassa juuri rock/pop-kulttuuriin, -konsertteihin ja -festivaaleihin. Ks. esim. Anderton 2008, 41; Railton 2001, 328–330; Söderholm 1989, 63–65.

809 *Musiikkiviesti* 11/1959, 22. Ks. myös *Ajan Sävel* 12/1962, 28–29.

rakkautentunnustuksia tai rynnätä koskettamaan ja jopa suutelemaan miespuolisia idoleitaan merkitsivät selvää irtiottoa suhteessa itsehillintää, tunteiden kontrollia ja seksuaalisuudesta vaikenemista korostaviin kasvatusihanteisiin. Tämä houkuttaa helposti tulkitsemaan faniuden seksuaalista ulottuvuutta laajemman seksuaalisen vapautumisen prosessin – niin kutsumun seksuaalisen vallankumouksen – kontekstissa. Ehrenreich, Hess ja Jacobs esimerkiksi pitävät beatmaniaan liittyvää kiljumista, pyörtyilyä ja ryntäilyä ”naisten seksuaalisen vallankumouksen” ensimmäisenä, joskaan ei välttämättä tiedostettuna, aaltona.⁸¹⁰

Konserttien ja muiden vastaavien tapahtumien yhteydessä esiintynyt seksuaali- ja käyttäytymisnormien rikkominen ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että tytöt olisivat välttämättä olleet valmiita hylkäämään näitä normeja kyseisten tilanteiden ulkopuolella. Tapahtumien vaikutus saattoi olla joidenkin kohdalla tilanteen karnevalistisesta luonteesta johtuen jopa päinvastainen. Vaihtoehtoisen tulkinnan (jota myös Oswaldon kanta edusti) mukaan karnevalistiset irtiottot ja normien ylösalaisin kääntäminen toimivat vallitsevan järjestyksen murentamisen sijaan pikemminkin sosiaalisena varaventiilinä, jonka avulla ihmisten on mahdollista purkaa arjen normien ja valtasuhteiden luomia paineita. Paineiden purkaminen auttaa tämän tulkinnan mukaan jaksamaan normien ja hierarkioiden luomia turhautumisen tunteita karnevalistisen tilan ulkopuolella, mikä luonnollisesti vahvistaa vallitsevan järjestyksen pysyvyyttä.⁸¹¹ Tämänkaltaisesta hetkellisestä normien hylkäämisestä ja sen jälkeen tapahtuvasta paluusta ”normaaliin” voi nähdä viitteitä esimerkiksi Paul Ankan Linnanmäen konsertin yhteydessä tehdyssä jutussa. *Viikkosanomat* kertoi artikkelissaan fanityöstä, joka oli kivunnut ikkunan kautta Ankan pukuhuoneeseen. Lehdelle tyttö totesi tapahtuneesta seuraavaa: ”En mä ole koskaan ollut vielä näin hullu. Mä en käsitä, mikä muhun oikein meni. Nyt mua hävettää ihan kauheasti”.⁸¹²

Varaventiili-tulkinta ei tietenkään tarkoita sitä, ettei konserttitilanteilla olisi voinut olla myös syvempiä ja pysyvämpiä vaikutuksia fanien käyttäytymiseen ja asenteisiin. Konsertteja enemmän seksuaalista va-

810 Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 85. Kursivointi alkuperäinen. Suomennos JP.

811 Karnevalismista sosiaalisena varaventiilinä, ks. esim. Humphrey 2001, 5–6, 11–12; Railton 2001, 330.

812 *Viikkosanomat* 35/1959, 12–17.



pautumista todennäköisesti edisti kuitenkin laaja mediajulkisuus, jota tyttöjen konserttikäyttäytyminen ja faniuden seksuaalinen ulottuvuus sai osakseen. Sosiologi Riitta Jallinoja on huomauttanut, että vaikka 1960-luku ei todellisuudessa ollutkaan se seksuaalisen tai asenteellisen vallankumouksen vuosikymmen, jona sitä tyypillisesti pidettiin, otettiin asenteiden vapaamielistymisen osalta tuolloin tärkeitä ensiaskeleita. Hänen mukaansa 1960-luku oli vapaamielisyyden osalta tyypillisesti heräämisen aikaa, siinä missä 1970-luku edusti vapaamielisempien asenteiden vakiintumisen aikaa. Tarkemmin sanoen 1960-lukua luonnehti ”muutos mielikuvana”: tilanne jossa julkista keskustelua hallitsi usko vapaamielisyyden murroksen nopeaan etenemiseen, vaikka suuri enemmistö pitikin edelleen kiinni vanhakantaisemmista asenteista. Nämä mielikuvat ja niiden herättämä keskustelu puolestaan johtivat 1970-luvulle tultaessa laajempaan seksuaaliasenteiden ja lopulta seksuaalikäyttäytymisen vapautumiseen.⁸¹³ Juuri tätä muutoksen mielikuvaa fanityttöjen konserttikäyttäytymisen seksuaalisista piirteistä käyty keskustelu oli osaltaan luomassa. Tässä mielessä ajatus fanityttöjen käyttäytymisestä seksuaalisen vapautumisen virstanpylväänä pitää paikkaansa myös riippumatta siitä, jäikö käytös yksittäisten fanien kohdalla vain hetkelliseksi karnevalistiseksi irtiotoksi.

1960-luvun lopun bändäri-ilmion myötä faniuden seksuaalinen ulottuvuus kiinnittyi seksuaaliasenteiden vapautumiseen myös välittömämmässä ja radikaalimmassa muodossa. Tuolloin viitteitä tietoisesta musiikkikulttuurin puitteissa tapahtuvasta seksuaalinormien haastamisesta ilmestyi lehtienkin sivuille. Seksuaalikapinan merkit näkyivät erityisen selvästi *Suosikille* kirjoittaneen ”Girl Of The Worldin” kirjeessä:

[K]aikki sekopäänaiset, uhmatkaa järjestelmää, joka haluaa estää rakkauden nappujen puhkeamista, ja menkää kertomaan kitaristeille ja rumpaleille, miten rakastatte heidän musiikkiaan. Ja jos svengit on hyvät, pian huomaatte lepääväanne

813 Jallinoja 1991, 154–155, 176, 183–184, 188–189, 191, 200. Jallinojan ajastusta 1960-luvun ja 1970-suhteesta seksuaalisen vapautumisen aikajanalla tukevat myös Osmo Kontulan ja Elina Haavio-Mannilan havainnot. Kontula ja Haavio-Mannila toteavat Jallinojan tulkinnan mukaisesti, että vaikka 1950–1970-luvuilla nuoruuttaan eläneet ”vallankumouksen polven” jäsenet puhuivat seksuaalisesta vallankumouksesta, toteutti sen käytännössä vasta 1970- ja 1980-luvuilla nuoruutensa elänyt ”tasa-arvoistumisen sukupolvi”. Kontula & Haavio-Mannila 1995, 577–578.

käsivarsilla, jotka soittavat koko ajan maailman ihaninta musiikkia: rakkautta. Jos joku teistä tällä hetkellä odottaa lasta jollekin ulkomaalaiselle muusikolle niin ei se ole sen kummempi kakara kuin muutkaan. Synnytä se riemulla ja kun seuraavan kerran tapaavat sen ihmisen, niin kutsu se katsomaan, minkä ihmeen se on sinulle antanut.⁸¹⁴

Kirjoitus rikkoi vallitsevia seksuaalisuuden normeja usealla tavalla. Kirjoittaja ensinnäkin esitti vieraiden miesten kanssa harrastetut yhden yön suhteet täysin hyväksyttävänä ilmiönä, minkä lisäksi hän kannusti nuoria naisia ottamaan aloitteenteon tässä suhteessa omiin käsiinsä. Aikansa normeihin suhteutettuna hätkähdyttävintä kirjoituksessa oli kuitenkin se, että aviottoman lapsen saamiseen viitattiin kirjeessä luonnollisena tai peräti positiivisena seikkana.

Vähemmän aggressiivista normikapinaa edusti nimimerkki ”M.K.”, joka käsitteli lukijakirjeessään tyttöjen popkonserteissa kokemia seksuaalisen kiihottumisen tunteita. Kirjoituksessaan hän muun muassa kyseenalaisti käsityksen, jonka mukaan kiihottuminen olisi tyttöjen tapauksessa poikia sopimattomampaa. ”Mikseivät tytöt muuten saisi kiihoittua seksuaalisesti noissa konserteissa – minusta se on terve ilmiö. Kiihoittuvathan miehetkin nähdessään kaunisvoisen ja -vartaloisen naisen!!!”⁸¹⁵ Seksuaalisuuteen liittyvän normikapinan näkökulmasta mielenkiintoinen tapaus oli myös nimimerkki ”Eve”, johon Jammu viittasi kuvaavasti ”Syntisenä-Sylvinä”. Kirjeessään Eve pohti syitä sille, ”[m]iksi tytöt pitävät muusikkoo tavallista miestä parempana”. Ensimmäinen syy oli hänen mukaansa se, että saatuaan kestää pienestä asti ”naapurin Matin” kiusantekoa, ”ei paljon tee mieli kadota Matin kanssa pusikkoon”. Eve tarjosi tyttöjen käyttäytymiselle myös toisen selityksen:

Lisäksi Matti seuraavalla viikolla varmasti kerskuu – yleistä poikien keskuudessa – että taas siltä heltisi. Muusikko käy paikkakunnalla kerran vuodessa – korkeintaan kaksi – ja katoaa sitten muualle. Kun on muusikon kanssa ei mene maine. Kukaan ei juoruile.⁸¹⁶

814 *Suosikki* 1/1970, 78.

815 *Suosikki* 7/1969, epäselvä sivunumerointi.

816 *Suosikki* 7/1970, 58–61.



Sukupuolittuneita seksuaalisuuden normeja kirjoituksessa haastoi erityisesti rivien välistä välittyvä ajatus, jonka mukaan tytöillä oli poikien tavoin oikeus esiaviolliseen ja parisuhteen ulkopuoliseen seksiin ilman helpoksi tai huonoksi naiseksi leimautumisen riskiä. Tämä rikkoi perinteistä ajatustapaa, joka liitti varsinkin naisten seksuaalisuuden vahvasti avioliittoinstituutioon tai vähintään siihen johtavaan kumppanuuteen. Ehrenreich, Hess ja Jacobs toteavat, että 1960-luvun naimattoman amerikkalaistyön tuli olla seksuaalinen, mutta vain siinä mitassa, että hän sai kiinnitettyä poikien – tulevien aviomiesten – huomion.⁸¹⁷ Suomessa suhtautuminen naimattomien nuorten sukupuolielämään oli pohjoismaiseen tapaan suhteellisen sallivaista, mutta täälläkin esiaviollinen seksi katsottiin tyypillisesti soveliaaksi lähinnä avioliittoon johtavassa tai vähintään vakituissa seurustelusuhhteessa.⁸¹⁸

Fanikulttuurin seksuaaliset elementit olivat läsnä myös monen pojan fanisuhteessa, vaikka tämä – kuten miespuolinen fanius yleensä – jäi julkisuudessa ihastuneita fanityttöjä ja bändäreitä kuvaavien diskurssien varjoon. Tämä käy ilmi muun muassa naisartistien saamista ihailijakirjeistä, joista osa jätti hyvin vähän epäilyksen varaa suhteessa faniuden romanttiseksi seksuaalisten tunteiden läsnäoloon. Carola Fan Clubin puheenjohtajana toiminut Nils Cederlöf esimerkiksi muistelee laulajan ihailijapostin sisältäneen treffitarjouksia.⁸¹⁹ Tällaisiin kirjeisiin viitattiin muutamaan otteeseen myös musiikkilehdissä. Eija Merilä esimerkiksi totesi *Suosikissa* syksyllä 1965, että hänen fanipostinsa joukossa ”on aina joitakin avioliittotarjouksia”.⁸²⁰ Paljon avoimempaa seksuaalisuutta huokuivat Anita Hirvosen ihailijakirjeet, joita *Suosikki* siteerasi vuonna 1967. Seksikkäästä imagostaan tunnetun Hirvosen fanipostin joukosta löytyi esimerkiksi kirje, jossa miespuolinen ihailija vannoi laulajalle rakkauttaan seuraavasti: ”saat sydämeni soimaan, sinussa on jotain vetävää ja seksikästä, et ole puupökkelö kuin toiset on ja I lav you, mulla on ikävä su”. Myös 14-vuotias muoniolaisnuorukainen osoitti rohkealla tavalla ihastustaan Hirvosen pikkutuhmaan olemukseen. Kirjeessään hän kertoi laulajalle seuraavaa: ”mulla on ne Suosikin ja Avun kuvat susta, ne on aarteet ja niitä katselen iltaisin. [...] Mun isovelji laitto ne kuvat ensin vessan seinään, mut mä otin ne huoneeseeni, ettet sä pa-

817 Ehrenreich & Hess & Jacobs 1992, 92.

818 Sievers & Koskelainen & Leppo 1974, 100–107, 121.

819 *Eldorado. Ihailijaposti*, 16.7.1993.

820 *Suosikki* 10/1965, 4–7. Ks. myös *Suosikki* 6/1963, 24–26.

lelisi, kun on niin vähän vaatteita”.⁸²¹ Ihailijakirjeiden ohella naispuoliset iskelmätähdet saivat miespuolisilta ihailijoiltaan muun muassa romanttisia lahjoja. Ritva Kinnunen on esimerkiksi muistellut miesten yrittäneen vedota Laila-Siskoonsa kirjeiden lisäksi myös kukkalähetyksillä, suklaarasioilla ja puheluilla.⁸²²

Miespuolisen yleisön romanttis-seksuaalinen fanius nousi esiin myös tiettyjen naisartistien esiintymisten yhteydessä. Yksi heistä oli juuri Laila Kinnunen, jonka keikoilla seksuaalinen jännite oli paikoin vahvasti läsnä. Kinnunen itse piti jännitettä tietoisesti yllä flirttaillaessaan ja vaihtaessaan pitkiä katseita miespuolisten kuulijoidensa kanssa. Hänen kanssaan soittanut Esa Pethman muistelee, että laulajattaren ympärillä alkoi parveilla nuoria miehiä ”kuin Vilkkilän kissoja”. ”Kaikki olivat iskeneet silmänsä tähän meidän kaunottareen”, Pethman kertoo.⁸²³ 1960-luvun vaihteen laulajattarista myös Viola Talvikki vetosi charmillaan ja seksikkyydellään vahvasti miespuoleiseen yleisöön.⁸²⁴ 1960-luvun jälkipuoliskon esimerkistä käy nuorista naisista koostunut Nursery Rhymes -yhtye, jota *Iskemä* esitelti syksyllä 1966 otsikolla ”Vaihteeksi jotain pojille”. Lehdessä yhtyeen vaikutusta yleisössä oleviin poikiin kuvattiin seuraavasti:

BIRGITTA NORDGREN on yhtyeen kuopus, vasta kuudentoista. Hän istuu rumpujen takana ja joutuu siitä syystä käyttämään pitkiä housuja, kun muut tytöt vangitsevat samaan aikaan miespuolisen yleisön katseita muodikkailla minihameillaan. [...] Joskus mieskuulijat hullaantuvat ja änkeävät joukolla lavalle, ja saattajia olisi tietysti joka illaksi vaikka miten monta.⁸²⁵

Kaiken kaikkiaan fanikulttuurin seksuaalinen ulottuvuus vaikuttaa kuitenkin jääneen pienimuotoisemmaksi ilmiöksi poikien kuin tyttöjen keskuudessa. Tähän on hahmotettavissa useita eri syitä. Yksi näistä oli se, että 1960-luvun ja 1970-luvun alun idolikartasto oli miesartistien dominoima. Tämä jätti poikien romanttis-seksuaaliselle kiintymykselle tyttöihin verrattuna vähemmän tilaa ja valinnanmahdollisuuksia, ainakin

821 *Suosikki* 2/1967, 24–25.

822 Wuori-Tabermann & Tabermann 2002, 101. Ks. myös *Suosikki* 6/1963, 24–26.

823 Tuunainen 2009, 39, 43–44.

824 Pälli 1999, 47.

825 *Iskemä* 10/1966, 28.



heteroseksuaalisessa kontekstissa. Toinen syy oli se, että romanttinen rakkauskäsitys sekä siihen liittyvät käytännöt ja tunteenilmaukset ovat perinteisesti kuuluneet tyttöjen, eivät niinkään poikien tai miesten kulttuuriin.⁸²⁶ Tämä on vähentänyt faniuteen liittyvien ihastuksen tunteiden yhteisöllistä vaalimista poikien vertaisyhteisöissä. Kolmas syy oli todennäköisesti se, että pojilla ja miehillä oli enemmän liikkumavaraa (ja vähemmän pelättävää) seksuaalisuuden ja seksuaalinormien suhteen.⁸²⁷ Tämä vähensi poikien tarvetta faniuden kaltaisille yksityisille ja turvallisille seksuaalisuuteen tutustumisen väylille, samoin kuin seksuaalinormien luomien paineiden purkamista helpottaville sosiaalisille varaventtiileille.

4.4 FANIKULTTUURISEN IDENTITEETTITYÖN MONET MUODOT

Tässä luvussa olen käsitellyt sitä, miten erilaiset nuoruuden modernisoitumisen nuorten identiteettityölle luomat haasteet ja mahdollisuudet kytkeytyivät populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumiseen. Ilmiön tarkastelu tästä näkökulmasta osoittaa, ettei rakentuminen perustunut pelkästään nuoruuden modernisoitumisen luomille kulttuurisille ja materiaalisille puitteille, vaan myös nuoruuden muutoksen luomille sosiokulttuurisille tarpeille. Merkittävä osa fani-ilmiön kasvupotentiaalista piilikin siinä, että se mahdollisti näihin tarpeisiin vastaamisen nuoriin vetoavalla tavalla. Fanius tarjosi perustan esimerkiksi yksilölliselle samaistumiselle, yhteisöllisille identifikaatioille ja monitahoisille eronteille, joiden avulla nuoret saattoivat paikantaa itseään muuttuvien sosialisatioväylien, eriytyvän nuorisokulttuurin ja uudenlaisten ryhmätoiminnan muotojen kehystämässä arjessa. Samalla tavoin musiikkikulttuurin ilmiöt loivat kiinnostusta, joita vasten nuorten oli mahdollista määrittää omia tuntojaan suhteessa nuoruuden angloamerikanisointumiseen, kaupungistumiseen ja seksuaalistumiseen. Fanikulttuuri toisin sanoen tarjosi hyvin moninaisia identiteettityön mahdollisuuksia, jotka ulottuivat niin yksilöllisen, yhteisöllisen, sukupolvisen, nuorisokulttuurisen, kansallisen, alueellisen kuin seksuaalisenkin identiteetin alueille. Se, mitkä näistä mahdollisuuksista

826 Romanttisen kulttuurin sukupuolittuneisuudesta lasten ja nuorten keskuudessa, ks. Anttila 1999, 54, 56.

827 Ks. Kontula & Haavio-Mannila 1995, 574–576. Ks. myös Hukkila 1992, 57.

yksittäisen nuoren faniudessa toteutuivat (ja millä intensiteetillä) oli kuitenkin hyvin yksilökohtaista.

Yksi keskeisistä modernisoituvan nuoruuden luomista tarpeista oli tarve uusille, kodin, perheen ja ammattiyhteisön ulkopuolelta tuleville identiteetti- ja roolimalleille. Tähän tarpeeseen populaarimusiikin idolikulttuuri vastasi kiehtovalla tavalla, ja musiikkiartisteista tulikin suomalaisnuorille tärkeitä roolimalleja. Varsinkin pop- ja rocktyyliä edustavat idolit toimivat monien faniensa silmissä myös tärkeinä modernin lipunkantajina. Tässä mielessä heidän asemansa muistutti sitä asemaa, jonka elokuvatähdet saivat osakseen sotienvälisenä aikana. Samantha Barbasin mukaan elokuvatähdet toimivat tuolloisille yhdysvaltalaisille tärkeinä ”modernin minuuden malleina”, joista haettiin esimerkkiä yksilöllisen persoonallisuuden, tyylin ja ulkoisen olemuksen tasoilla. Näiden ominaisuuksien avulla elokuvafanit saattoivat työstää uudenlaista yksilöllistä identiteettiä, jonka he kokivat vastaavan paremmin kaupungistuvan, medioituvan ja entistä kulutuspainotteisemman massayhteiskunnan vaatimuksia.⁸²⁸ Yhteneväisyyttä lisää entisestään se, että Barbasin kuvaamat yhteiskunnalliset modernisaatiomurrokset saavuttivat Suomen toden teolla vasta toisen maailmansodan jälkeen, samoihin aikoihin kuin pop- ja rockmusiikki teki läpimurtonsa. Tässä mielessä ajatus tähdistä modernin minuuden malleina (Barbasin määrittelemässä merkityksessä) sopii Suomen kontekstissa vähintään yhtä hyvin 1950- ja 1960-lukujen pop- ja rockidoleihin kuin varhaisempiin elokuvatähtiinkin.

Elokuvatähtiin verrattuna musiikki-idoleihin liittyi samaistumisen ja ihailun kohteina myös jotain erityislaatuista ja modernisoituvan nuoruuden kannalta olennaista. Edustamiensa ominaisuuksien ja elämäntyylien osalta monet musiikkitähdistä nimittäin poikkesivat vanhempien sukupolvien omaksumista ihanteista paljon selkeämmin kuin elokuvien klassisemmat sankari- ja kaunotarhahmot (James Deanin ja Marlon Brandon kaltaisia poikkeustapauksia toki löytyi). Nuorisomusiikki ja siihen liittyvä fanius olivat kaiken kaikkiaan nimenomaan nuorisokulttuurisia ilmiöitä: niiden avulla fanit merkitsivät nuoruuden fyysisiä, sosiaalisia ja kulttuurisia tiloja, jotka alkoivat erottua arjen ja kulttuurin osa-alueina entistä selvemmin vanhempien ja lasten elämämpiireistä. Faniuden kautta oli lisäksi mahdollista koota fanikulttuurista pääomaa, fanitietoutta, joka

828 Ks. Barbas 2001, 35–37, 56–57.



muodosti populaarin vaihtoehdon viralliselle, nuorten kohdalla vasta kasaantumassa olevalle kulttuuriselle pääomalle.⁸²⁹ Fanikulttuurinen pääoma auttoi faneja erottumaan aikuisista, mutta samalla se mahdollisti myös virallisen kulttuurisen pääoman puutteen kompensoimisen ja tätä kautta jopa etevämmyyden tunteen suhteessa vanhempiin.

Toisaalta sukupolvien välisten erontekojen tai sukupolvikapinan merkitystä musiikkifaniuden ulottuvuutena ei pidä korostaa liikaa. Joskus fanius ja sen kohteena ollut tähti saattoivat toimia jopa sukupolvikuilua umpeen kurovana tekijänä. Daniel Cavicchi kuvaa tutkimuksessaan, kuinka tärkeiksi nuoret Springsteen-fanit kokivat avuliaisuuden, mielenkiinnon ja ymmärtäväisyyden, jota vanhemmat osoittivat heidän faniuttaan kohtaan. Cavicchin mukaan monet vanhemmat käyttivät lastensa faniutta myös väylänä, jonka kautta he saattoivat saada näihin yhteyden.⁸³⁰ Musiikkimakuun liittyvä sukupolvikuilu oli tutkimusajan jaksollani huomattavasti vuosisadan loppua jyrkempi, mutta yksittäisiä viitteitä Cavicchin kuvaaman yhteyden syntymisestä löytyy myös omasta aineistostani. Nimimerkki ”Yx Elviksen ihailija” esimerkiksi kirjoitti *Ajan Sävelen* kirjepalstalle selkeän innostuneena, kuinka yhteinen kuuntelutuokio oli kumonnut hänen vanhempinsa ennakkoluulot Elviksen musiikkia kohtaan:

Eräänä päivänä tulin iloisena kotiin Elviksen levy mukanani, mutta surukseni muistin, etteivät vanhempani pitäneet siitä. Mutta keksin keinon, pyysin, että jos vanhempani tulisivat kuuntelemaan uutta levyäni. En sanonut nimeä enkä laulajaa. Vanhempani kuuntelivat lumoutuneena ja kehuivat hyvää makuani. Levyt olivat nimeltään »Teddy Bear» ja »Loving you». Kun mainitsin, että laulun lauloi Elvis, he hämmästyivät, että Elvis lauloi niin hyvin eikä huutanut täyttä kurkkua, niin kuin he olivat kuulleet muiden ihmisten sanovan Elviksen lauluista. Ostakaa tekin Elviksen levy ja »kesyttäkää» vanhempanne tällä levyllä!⁸³¹

Positiivinen sukupolvirajojen ylittymiseen liittyvä kokemus välittyi myös Kirkasta 1970-luvun alkupuolella innostuneen naisfanin kuvauksesta:

829 Fanikulttuurisesta pääomasta vaihtoehdoisena kulttuurisena pääomana, ks. Fiske 1992, 33–34.

830 Cavicchi 1998, 177–180.

831 *Ajan Sävel* 8/1958, 30 Ks. myös MM 118–124.

Vanhempani suhtautuivat asiaan myönteisesti vaikkakin uskoivat ensin faniuden olevan ohimenevää enkä saanut rahaa 2-3 lp levyyn. [...] Kotona asuessani he panivat radion auki korvan juureen aina[,] kun Kirka lauloi,olipa kello sitten aamulla 5 taikka päivällä 2. Kerran yllätin isäukkoni laulelemassa itsekseen Varrella virran. [Nainen, s. 1961]⁸³²

Oman erityisen lisänsä fanikulttuurin sukupolviulottuvuuteen toi sodanjälkeisten vuosikymmenten lapsi-vanhempi-suhteita usein leimannut etäisyyden kokemus. Ainakin muistoissa monien tuolloisessa yhteiskunnassa varttuneiden suomalaisten kasvuympäristöä määrittivät autoritääriäinen, emotionaalisesti etäinen ja sodan traumatisoiva isä (tai vastaavasti isätömyys) sekä työteliäs ja kiireinen äiti.⁸³³ Idoleihin kohdistuvassa kiintymyksessä saattoikin toisinaan olla kyse myös siitä, että nuoret etsivät tähdistä sitä vanhemman ihmisen tarjoamaa läheisyyttä ja turvaa, jota he eivät kokeneet omilta vanhemmiltaan saavansa. Vanhempien etäisyys ja kiireisyys liittyivät erityisesti 1940- ja 1950-lukuihin,⁸³⁴ mutta idoleista etsittiin helpotusta läheisyydenkaipukseen myös myöhemmin:

Faniutta oli jokapaikkaan, koska vanhempani olivat ns. sodanjälkeistä sukupolvea (Sv. 1933), joka ns. vaikeni, koska vanhempansa olivat opettaneet vaikenemaan ”sodan julmuuksista/kohtaloista/yms”. Tunnevammaisia siis. Ei lääkitystä koskaan, loppuun saakka työelämässä. Tänään tuntuu kornilta puhe sodan jälkeisistä vuosista, mutta iskelmämusiikki ”hoiti” meitä 70-luvun nuoria, koska kotona vain vaiettiin ja tehtiin työtä meidän elättämiseksi. [...] Kirka, Sammy, Danny, Pasi Kaunisto ja kaikki sen ajan miespuoliset artistit korvasivat isän tunnemaailmaa. Katri-Helena, Ann-Christine, kuka hyvänsä naispuolinen artisti sanoillaan ja melodiallaan hoivasi. [Nainen, s. 1959]⁸³⁵

Musiikkifaniuden sukupolvikapinaan liittyvien elementtien painottuminen erityisesti populaarissa historiakuvassa on osaltaan johtanut siihen, että 1950- ja 1960-lukujen rock'n'roll-, pop- ja rockfanit on usein esitetty varsin homogeenisenä joukkona. Yllä on kuitenkin ilmennyt, että

832 FMT 32.

833 Ks. Leino & Viitanen 2003, 188–190; Mykkänen & Aalto 2010, 27–29.

834 Leino & Viitanen 2003, 188; Mykkänen & Aalto 2010, 27.

835 FMT 86.



vaikka sukupolvikonflikti ja keskinäinen yhteisöllisyys olivat olennaisia fanikulttuurin piirteitä, loi fanius rajanvetoja ja konflikteja myös nuorten keskuuteen. Fanikulttuuri toimi laajenevan nuorisokulttuurin sisäisten hierarkioiden, suhteiden ja erojen tuottajana siinä missä sukupolvien keskinäisten suhteiden uudelleenmäärittelyn ympäristönäkin. Useissa tapauksissa nuorten keskinäiset konfliktit olivat tällä saralla jopa nuorten ja vanhempien välisiä konflikteja voimakkaampia. Tämä asetelma kuvaa hyvin sitä, miten monisyisten yhteenkuuluvuuden ja eron kokemusten kautta nuoret rakensivat identiteettiään. Samalla tilanne kertoo siitä, että sukupolven asema tässä asetelmassa oli varsin kaksijakoinen: yhtäällä nuoret määrittivät sukupolvi-identiteettiään erottautumalla vanhemmista ja identifioitumalla nuorisoon, toisaalla taas samaiset nuoret rakensivat nuorisokulttuurista identiteettiään tekemällä voimakkaita eroja suhteessa oman sukupolvensa muihin nuoriin. Tässä näkyi osuvasti faniuden rooli monipuolisen identiteettityön mahdollistavana mediakulutuksena, joka on ”samanaikaisesti sekä yhteen kokoava että rajoja vetävä, eroja tekevä”⁸³⁶.

Nuorten keskinäiset eronteot, faniyhteisöjen väliset rajanvedot ja fanikulttuurin yhteisölliset muodot liittyivät ilmiöinä myös vertaisyhteisöjen muuttuvaan asemaan nuorten arjessa ja identiteettityössä. Yksi tämän muutoksen näkyvimmistä osa-ilmiöistä oli laajamittaisten alakulttuurien synty, joka oli prosessina tiiviissä yhteydessä musiikkifaniuden läpimurtoon. Kansallisen tason mittakaavassa tämä yhteys nousi esiin viimeistään 1960-luvulla, rasvisten ja poppareiden myötä. Varsinkin poppareiden kohdalla fanius ja alakulttuurinen, tyyli- ja kulutusperustainen yhteisöllisyys kietoutuivat lujasti toisiinsa. Poppareiden osalta onkin vaikea sanoa, missä määrin yhteisesti jaettu fanius toimi alakulttuurin kokoavana voimana ja missä määrin fanius puolestaan syntyi alakulttuurin välittämistä musiikillisista vaikutteista. Selvää on kuitenkin se, että populaarimusiikin fanikulttuurin rakentuminen ja alakulttuurien nousu tukivat prosesseina tärkeällä tavalla toisiaan.

Faniyhteisöjen ja alakulttuurien myötä paikalliset, fyysisen yhdessäolon määrittämät nuorisoryhmät saivat rinnalleen entistä enemmän kuviteltuja, kansallisia ja kansainvälisiä yhteisöllisyyden muotoja. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että pienet paikallisryhmät olisivat menettäneet merkityksensä nuorten ryhmätoiminnan muotoina. Kuten muistitietoaineistosta

836 Nikunen 2009, 89.

käy ilmi, olivat esimerkiksi kouluun tai paikalliseen kahvibaariin sijoittuvat pienyhteisöt tärkeä osa fanikulttuurin yhteisöllistä ulottuvuutta. Kyse oli pikemminkin yhteisöllisyyden muotojen moninaistumisesta sekä siitä, että nuorten välittömässä lähipiirissä toimivat pienryhmät toimivat laajempien alakulttuurien tai faniyhteisöjen paikallisina ilmentyminä. Myös sukupuolen roolin heikkenemisestä ryhmänmuodostuksen perustana voi havaita merkkejä. Vaikka tiettyjen artistien faniyhteisöt olivat voittopuolisesti naispuolisia ja esimerkiksi diggariyhteisö oli ainakin julkiselta kultaan vahvasti miehinen, näyttää erityisesti 1960-luvun popmusiikki tuottaneen paljon myös sukupuolirajat ylittäviä yhteisöllisyyden muotoja. Popparialakulttuurin jäsenten muodostamat ”sekasakit” olivat tästä selkein ilmentymä.

Yhteisöllisen identifikaation ja erontekojen muodossa tapahtuvasta identiteettityöstä oli kyse myös 1960-luvun suomalaista musiikkikulttuuria värittäneessä kitarayhtymämusiikin ja suomalaisen tangon vastakkainasettelussa. Pop- ja rockfaniuden taustalla oli usein paljon musiikillisia mieltymyksiä syvällisempi samaistuminen angloamerikkalaisen kulttuurin tarjoamiin nuoruuden kuviin. Kotimainen tangomusiikki ja sen ympärille kasvanut tangobuumi tarjosivat vastaavasti perinteisempiä kulttuurisia elementtejä nuorten identiteettityön perustaksi. Erityisen mielenkiintoisen vastakkainasettelusta tekee se, että se kuvaa hyvin myös sitä, kuinka musiikkikulttuurin ilmiöt saattoivat toimia perustana laajemmalle, eksplisiittisellä, implisiittisellä tai symbolisella tasolla käydylle yhteiskunnalliselle keskustelulle. Populaarimusiikin ilmiöiden ja stereotyyppisten vastakkainasettelujen muodossa yhteiskunnallisten murrosten (väitetyt) vaikutukset tulivat konkreettisella ja ymmärrettävällä tavalla osaksi nuorten kokemusmaailmaa. Samalla ne tarjosivat nuorille luontevan ja muodollisempia keskustelufoorumeita mielekkäämmän ympäristön nuoruuden angloamerikanisoinnille ja kaupungistumisen käsittelyyn.

Musiikkityyliin vastakkainasettelu osoittaa myös sen, ettei 1960-luvun nuorison suhtautuminen angloamerikkalaiseen populaarikulttuuriin ollut niin myönteinen tai innokas kuin populaari historiakuva on usein antanut ymmärtää. Vaikka 1960-lukua on monessa mielessä perusteltua pitää pop- ja rockmusiikin vuosikymmenenä, oli nuorten joukossa samaan aikaan paljon niitä, jotka eivät tämänkaltaisesta musiikista tai sen edustamista kulttuuri-ilmiöistä innostuneet tai jotka suorastaan vastustivat niitä. Tämä huomio kyseenalaistaa tärkeällä tavalla niitä ”svengaavan kuusikymmentäluvun” mielikuvia, joita suomalaisenkin 1960-lukuun on

yhdistetty. Samalla se monipuolistaa ”60-lukulaisuuden” myyttistä kuvaa, jota ovat aiemmin murtaneet muun muassa Semi Purhonen, Tommi Hoikkala ja J.P. Roos osoittaessaan, että suuriin ikäluokkiin leimallisesti liitetty kulttuuriradikalismi rajautui tosiasiaissa vain suhteellisen pienen eliitin keskuuteen.⁸³⁷

Fanikulttuurin seksuaalinen ulottuvuus tarjosi musiikkityyliin vastakkainasettelun tavoin nuorille mahdollisuuden käsitellä ja jäsentää modernisoituvan nuoruuden mukanaan tuomia kulttuurisia muutoksia. Tässä tapauksessa nämä muutokset liittyivät ennen kaikkea seksuaalisuuden kasvavaan läsnäoloon nuorten arjessa. Kaiken kaikkiaan fanikulttuuri avasi varsinkin tytöille laajan skaalan erilaisia seksuaalisen identiteettityön ja seksuaalisuuden käsittelyn lähtökohtia. Toisessa päässä skaalaa oli romanttiseksi seksuaalinen fantisointi, joka mahdollisti turvallisen ja omaehtoisen tavan tutustua omaan seksuaalisuuteen. Asteikon toisesta päästä löytyivät seksuaalisen vapautumisen radikaaleimmat ilmaukset, jotka bändärfaniuden muodossa kyseenalaistivat pidättyväisyyden ja seksuaalisuudesta vaikeneamisen normit sekä vanhoilliset käsitykset naisten oikeudesta aktiiviseen seksuaalisuuteen ja seksuaaliseen nautintoon.⁸³⁸ Tämä on jälleen hyvä osoitus siitä, kuinka monenlaisiin suuntiin suuntautuvalla identiteettityöllä fanikulttuurista oli mahdollista ammentaa aineksia.

Tässä luvussa – kuten myös muualla tässä tutkimuksessa – faniuden seksuaalista ulottuvuutta on tarkasteltu heteroseksuaalisuuden ja ennen kaikkea tyttöjen heteroseksuaalisen ihastuksen ja halun näkökulmasta. Rajaus johtuu siitä, ettei homoseksuaalisesta faniudesta näy aineistoissani käytännössä minkäänlaisia merkkejä. Näiden merkkien puuttumiseen vaikuttivat yleinen asenneilmasto sekä homoseksuaalisuuden kriminalisointi, joka purettiin vasta vuonna 1971 (ja tällöinkin vain täysi-ikäisten suorittamien, kanssaihmissen silmien ulottumattomissa tapahtuvien homoseksuaalisten tekojen osalta).⁸³⁹ Tämän johdosta fanikulttuurin

837 Ks. esim. Purhonen 2008, 22–25; Purhonen & Hoikkala 2008; Purhonen & Roos & Hoikkala 2008.

838 Naistutkija Myra Macdonaldin mukaan naisten seksuaalinen nautinto ja heidän oikeutensa siihen alettiin tunnustaa ja tunnustaa vasta 1900-luvun alkupuoliskolla ja silloinkin lähinnä avioliiton ja äitiyden yhteydessä. Macdonald 1995, 165–166. Ks. myös Uimonen 1999, 67.

839 Homoseksuaalisuuteen liittyvistä asenteista ja lainsäädännöstä, ks. Sievers & Koskelainen & Leppo 1974, 128–132.

homoseksuaalisen ulottuvuuden näkymättömyys kertookin vain ilmiön maanalaisuudesta, ei sen olemattomuudesta. On perusteetonta ajatella, että faniuden seksuaaliset elementit olisivat rajautuneet vain heteroseksuaalisuuden piiriin. Heteronormatiivisen tulkintakehyksen sanelema oletus, jonka mukaan samaa sukupuolta edustavan fanin ja idolin välinen suhde olisi automaattisesti ei-seksuaalinen, on ajatuksena yhtä erheellinen kuin se, että eri sukupuolta edustavan fanin ja idolin suhde olisi aina pohjimmiltaan seksuaalinen.⁸⁴⁰ Väitettä tukee se, että musiikkifaniuden historia pitää sisällään useita homokulttuurisia ikoneita, joista kenties merkittävin on näyttelijä-laulaja Judy Garland.⁸⁴¹ Jatkossa populaarimusiikin fani-kulttuurin homoseksuaaliseen ulottuvuuteen olisikin mielenkiintoista tarttua myös historian tutkimuksen näkökulmasta. Tämä tarkastelukulma mahdollistaisi uusia näkymiä niin faniuden, populaarimusiikin kuin seksuaalisuuden historiaan.

840 Ks. Saarikoski 2009, 172.

841 Ks. Duffett 2013, 200. Ks. myös esim. Allen 1997; Devereux 2009, 113.



5. Musiikkifanius mediakulttuuristen vuorovaikutussuhteiden ja yhteiskunnallisten murrosten keskipisteessä

5.1 FANIKULTTUURI TOIMIJOIDEN JA JULKISUUDEN NÄKÖKULMASTA

Musiikkifaniuden läpimurron ja populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen historiallinen tarkastelu avaa näkymän niihin moninaiisiin vuorovaikutuksen muotoihin, joita tämänkaltaiset mediakulttuurin ilmiöt pitävät sisällään. Tämä näkymä tukee ajatusta siitä, että musiikkifaniuden ja fanikulttuurin ymmärtäminen edellyttää tarkastelun ulottamista pelkkää fanien toimintaa laajemmalle kulttuuriselle kentälle. Fanit muodostivat fanikulttuurin peruskiven, mutta faniyleisön toiminta ja fani-ilmiön kasvu olivat vahvasti riippuvaisia myös muista osatekijöistä. Näihin osatekijöihin lukeutuivat ennen kaikkea musiikkiteollisuuden toimijat – artistit mukaan lukien – ja julkisuus eri muodoissaan. Riippuvaisuussuhteet pätivät myös muihin suuntiin: musiikkiteollisuus ja julkisuus olivat kulttuurin osa-alueina sidottuja sekä toisiinsa että faniyleisöjen kulutushalukkuuteen ja uusiutumiseen. Näiden osatekijöiden lisäksi fanikulttuuristen vuorovaikutussuhteiden verkostoon kuuluivat pienemmässä roolissa muun muassa musiikkilaitteita tuottava teknologiateollisuus sekä oheistuotannosta vastaavat teollisuudenalat aina keräilypurukumeja valmistavasta makeisteollisuudesta fanipaitoja valmistavaan vaateteollisuuteen.

Musiikkiteollisuuden, faniyleisön ja julkisuuden keskinäiset suhteet rakentuivat fanikulttuurin kontekstissa paljolti julkisuuden musiikkiteollisuutta ja yleisöjä yhdistävän roolin ympärille. Tätä roolia voi havainnollistaa kuvaamalla julkisuutta mediatutkimuksesta tuttuun tapaan tilana, jossa ihmiset kommunikoivat keskenään. Tämän tilan voidaan ajatella

jakautuvan edelleen kahteen ulottuvuuteen. Ensimmäinen näistä on julkisuus maantieteellisiin tai fyysisiin tiloihin kytkeytyvänä vuorovaikutuksen foorumina. Fanikulttuurin piirissä tällaisia julkisuuden tiloja olivat esimerkiksi konsertit, joissa esiintymispaikka, fyysinen yhdessäolo ja tähden läsnäolo loivat ympäristön artistien ja yleisön kanssakäymiselle. Julkisuuden toinen tilallinen ulottuvuus on diskursiivinen tila, joka rakentuu erilaisten mediasisältöjen kautta. Kyse on siis mediajulkisuudesta.⁸⁴² Kuten mediatutkija Seija Ridell huomauttaa, ei tämäkään julkisuuden ympäristö ole olemassa inhimillisistä toimijoista erillisenä tilana, vaan rakentuu ihmisten toiminnan tuloksena. ”Mediajulkisuus tilana ei toisin sanoen muodosta julkiselle vuorovaikutukselle siitä erillistä kehystä, vaan se on rakenteena vastavuoroisesti viestinnällisten prosessien tuottama ja ylläpitämä.” Erityisen tärkeä rooli tässä asetelmassa on toimittajilla, jotka ”uusintavat ja hallinnoivat professionaalisti ja etuoikeutetusti diskursiivista julkista tilaa”.⁸⁴³ Mediajulkisuuden osalta toimittajakunta onkin syytä nostaa musiikkiteollisuuden ja faniyleisön rinnalle kolmanneksi fani-ilmiötä ja julkisuuden tilaa keskeisellä tavalla rakentaneeksi toimijaksi.

Fanikulttuurin kasvun ja arkisten fanikäytäntöjen mahdollistumisen kannalta mediajulkisuuden asema oli ratkaiseva. Tässä julkisuuden tilassa musiikkiteollisuuden toimijat ja faniyleisö kohtasivat toisensa toimittajien toimiessa tyypillisesti välittäjän roolissa. Toisaalta musiikkiteollisuus ja faniyleisö eivät ainoastaan kohdanneet tässä tilassa, vaan niillä oli myös tärkeä rooli mediajulkisuuden aktiivisina tuottajina. Musiikkiteollisuuden osalta tämä näkyi ensinnäkin siinä, miten suuri merkitys levy-yhtiöiden edustajien ja artistien tarjoamalla informaatiolla ja haastatteluilta oli musiikkiin liittyvän mediajulkisuuden sisällöissä. Toiseksi musiikkiteollisuudella oli läheiset omistusoikeudelliset, rahoitukselliset ja journalistiset suhteet etenkin fanikulttuuria ympäröivän mediajulkisuuden ytimessä olevaan musiikkilehdistöön. *Musiikkiviesti* esimerkiksi toimi Fazerin alaisuudessa, samoin sitä vuonna 1961 seurannut *Suosikki* ensimmäisinä vuosinaan. *Iskelmä* taas oli koko ilmestymisensä ajan sidoksissa Scandiaan. Lehden päätoimittajana toimi yhtiön perustajajäseniin kuulunut Paavo Einiö. Mediainstituutioiden ja musiikkiteollisuuden sidoksia kuvaa edelleen se, että Einiö työskenteli muiden toimiensa lisäksi myös televisioviihteen

842 Julkisuudesta tilana, ks. Nikunen 2005, 43; Ridell 2004.

843 Ridell 2004, 6.

puolella,⁸⁴⁴ missä hän toimi muun muassa suosittuna *Nuorten tanssihetken* tuottajana. Vastaavaa roolien limittymistä tosin tapahtui myös faniuden suhteen, sillä monet musiikkiteollisuuden ja toimittajakunnan edustajista olivat itse musiikkifaneja (joskin heidän musiikkimieltymyksensä poikkesivat usein niistä tyylilajeista, joiden parissa he työskentelivät). Kolmanneksi musiikkiteollisuuden tuottamat äänitteet olivat jo itsessään, joukkoviestiminä, osa mediajulkisuuden tilaa.

Myös faniyleisöllä oli tärkeä rooli fanikulttuuria ympäröivän mediajulkisuuden rakentumisessa. Ensinnäkin idolikulttuuriin liittynyttä julkisuutta olisi mahdotonta ajatella ilman tähtien mediaesiintymisiä toistuvasti ja uskollisesti seuraavaa yleisöä. Tämä puolestaan edellytti sitä, että fanit kykenivät turvaamaan itselleen riittävät taloudelliset ja teknologiset puitteet, jotka tekivät mediasisältöjen kulutuksesta ylipäänsä mahdollista. Fanit eivät kuitenkaan jääneet mediajulkisuuden osalta pelkän yleisön tai kuluttajan asemaan, vaan osallistuivat myös julkisuuden sisältöjen tuottamiseen. Tätä tapahtui etenkin musiikkilehdistön saralla: fanikerhopalstojen, lukijakirjeiden, kilpakirjoitusten, idoleille lähetettyjen kysymysten ja faniyleisön antamien haastattelujen merkitys lehtien sisältöjen ja faniutta koskevan julkisen keskustelun osana oli huomattava. Kaikilla mediajulkisuuden tasoilla fanien rooli sisältöjen tuottajina ei kuitenkaan ollut yhtä merkittävä. Valtamedia vaikuttaa toimineen enemmän fanikulttuuriin ulkopuolelta kohdistuvan kommentoinnin ja tulkinnan arenana, jolla fanien osa aktiivisina sisällöntuottajina oli melko vaatimaton.

Mediajulkisuudessa tapahtunut musiikkiteollisuuden, toimittajien ja faniyleisön vuorovaikutus oli hyvin monimuotoista. Yksinkertaisimmillaan se ilmeni musiikin tuotannon, jakelun ja kulutuksen ketjuna. Tässä ketjussa mediajulkisuuden välittävä rooli toteutui kahdella eri tavalla. Ensimmäinen sijoittui kontekstiin, joissa fanit kuuntelivat musiikkia suoraan äänitteiltä ja joissa äänite itsessään toimi artistin esityksen yleisölle välittävänä mediajulkisuuden kanavana. Toisen musiikin levityksen kanavan muodostivat radion ja tv:n musiikkiohjelmat, joista jälkimmäiset osallistuivat merkittäväällä tavalla myös fanikulttuurin visuaalisten puitteiden tuottamiseen. Radion ja tv:n kohdalla toimittajien rooli julkisuuden kontrolloijina korostui voimakkaasti, sillä he määrittivät pitkälti sen,

844 Einiö 2006, 180.

missä määrin ja miltä osin musiikkiteollisuuden tarjoamilla sisällöillä oli pääsy kyseiseen mediajulkisuuden tilaan. Musiikkiteollisuudelle tämä vuorovaikutus merkitsi ensisijaisesti taloudellista voittoa (tai tappiota), mutta se tarjosi myös käsityksiä musiikkimarkkinoiden kysyntätrendeistä. Levymyynti, radiosoitto ja tv-esiintymiset tuottivat (musiikkiteollisuuden tutkimuksen termein) niin kutsuttua ”feedbackiä”, eräänlaista myyntilukujen ja lähetyksajan muodossa ilmenevää palautetta,⁸⁴⁵ jonka perusteella tuotantoa oli mahdollista mukauttaa kysyntää paremmin vastaavaksi.

Toimittajat nostivat musiikkiartistija julkisuuteen myös henkilötasolla. Tätä kautta syntyneet mediasisällöt – henkilökuvat, haastattelut ja valokuvat – avasivat faneille mahdollisuuden päästä idolin ”lähelle” siitäkin huolimatta, ettei heillä useinkaan ollut mahdollisuutta välittömään vuorovaikutukseen tai fyysiseen kohtaamiseen tähtien kanssa. Nämä sisällöt olivat tärkeitä myös siksi, että ne loivat kuvaa artistista persoonallisuutena, ei pelkkänä musiikintekijänä. Näin mediajulkisuus tuotti kuuluisuutta juuri siinä merkityksessä kuin Marko Aho musiikkitähteyden aspekteja analysoidessaan esittää:⁸⁴⁶ tähteä yksityishenkilönä kuvaavina representaatioina ja menestyksen merkkien esittelyinä. Julkisuuden tuottama kuuluisuus rakensi eräänlaisen sillan, jonka kautta muusikkouden ja tähteyden/idoliuden välisen kulttuurisen kuilun ylittäminen tuli lopullisesti mahdolliseksi myös kansallisella ja kansainvälisellä tasolla. Samalla monipuolistuva mediajulkisuus ohjasi fanien musiikkinkulutusta entistä enemmän musiikin kuuntelusta kohti tähtien kulutusta. Tämä puolestaan mahdollisti fanikulttuurin jatkuvuuden myös musiikillisesti niukemmassa mediamaisemassa, jonka soivan musiikin puutetta tähteyden muut aspektit saattoivat ainakin osittain korvata.

Tähtien taustoihin pureutuvat jutut ja haastattelut muodostivat myös merkittävän osan fanikulttuurin sisällä liikkuvaa kulttuurista – täsmällisemmin ilmaistuna fanikulttuurista – pääomaa. Median asema oli fanikulttuurisen pääoman vaihdon kannalta jälleen ratkaiseva. Vasta mediajulkisuuden tilan aukeaminen teki musiikkiteollisuuden, toimittajien ja fanien omaaman informaation laaja-alaisesta jakamisesta mahdollista. Fanikulttuurin kasvun kannalta olennainen informaatiovirta ei myöskään rajoittunut pelkkään idoleita ja heidän musiikkiaan koskevaan yksityis-

845 Ks. Brusila 2007, 46.

846 Aho 2003b, 53–54.



kohtaiseen fanitietouteen. Sen lisäksi mediajulkisuus välitti faniyleisölle tietoa populaarimusiikin uusimmista ilmiöistä ja ajankohtaisista artisteista. Näin se piti faneja ajan tasalla nopeasti muuttuvan musiikkikulttuurin tapahtumissa, mikä oli olennaista fani-ilmiön uusiutumisen ja jatkuvuuden kannalta. Kolmas vähintään yhtä merkittävä fanikulttuurisen pääoman muoto olivat faniutta koskevan mediakeskustelun välittämät käsitykset siitä, mitä fanius oli tai mitä sen oletettiin olevan – minkälaisia merkityksiä, käytäntöjä tai käyttäytymisen tapoja siihen katsottiin kuuluvan. Mediajulkisuuden ympäröivät nuoret oppivat toteuttamaan faniuttaan käytännössä paljolti juuri näiden käsitysten välityksellä.

Fanien lisäksi informaation ja fanikulttuurisen pääoman tarjonnasta hyötyivät musiikkiteollisuuden edustajat ja toimittajat. Heille mediajulkisuuden ylläpitämä tiedon ja mielikuvien virta antoi tilaisuuden tarkkailla fanien toimintaa ja fanimarkkinoiden potentiaalisia kysyntätrendejä. Tämän seurauksena syntyneet käsitykset saattoivat johtaa faniuden musiikkilisten ja materiaalien puitteiden paranemiseen, mutta myös fanien leimautumiseen. Jälkimmäinen vaihtoehto toteutui erityisen näkyvästi faniutta koskevissa sukupuolittuneissa stereotyyppioissa, joista muodostui kiinteä ja monivaikutteinen osa fani-ilmiötä. Niiden vaikutukset fanikulttuurin ja sitä koskevan julkisen keskustelun piirissä muodostuivat myös hyvin pitkäkestoisiksi: manipuloidun teinifanin, hysteerisen fanitytön ja bändäriin stereotyyppiat ovat osa naispuolisen faniuden julkista kuvaa yhä tänäkin päivänä.⁸⁴⁷ Samaan tapaan voimissaan on näille stereotyyppille vastavoiman muodostanut miespuolisen rockdiggarin stereotyyppiä.

Mediajulkisuus toimi fani-ilmiön osapuolten kanssakäymisen arenana myös yleisemmällä tasolla. Se tarjosi vuorovaikutusväyliä, yhteisöllisyyden rakennusaineita ja maantieteelliset etäisyydet ylittäviä sosiaalisuuden muotoja varsinkin musiikkilehtiä seuraaville faneille. Näitä verkostoja voidaan, pääomametaforaa edelleen hyödyntäen, määrittää myös sosiaalisen pääoman käsitteellä. Käsitteellä viitataan tyypillisesti sosiaalisten verkostojen jäsenyyksiin ja vastavuoroisiin sosiaalisiin suhteisiin sekä niiden kautta avautuviin mahdollisuuksiin edistää omia intressejään esimerkiksi tiedonsaannin, taloudellisen edun tai yhteisöllisyyden kokemusten

847 Musiikkifaneihin liitetystä stereotyyppioista, ks. esim. Driscoll 2002, 273; Lewis 1990, 154–155; Pajala 1999, 29–30, 36; Saarikoski 2009, 38.

luoman mielihyvän muodossa.⁸⁴⁸ Fanikulttuurin piirissä tämänkaltaisen pääoman lähteenä toimivat muun muassa musiikkilehtien kirjepalstat, joiden kautta fanit saattoivat vaihtaa ajatuksia halki Suomen, olkoonkin, että tämä ajatustenvaihto oli usein katkonaista ja hidasta. Astetta konkreettisemmin musiikkilehtien tarjoama sosiaalinen pääoma ilmeni kansallisten ja kansainvälisten ihailijakerhojen verkostossa, jonka lehtien fanipalstat, kerhoesittelyt ja osoitetiedot toivat lukijakuntaan kuuluvien fanien ulottuville. Musiikkilehdet tarjosivat kanavan myös kilpailevien faniyhteisöjen väliselle kommunikaatiolle. Tätä kautta mediajulkisuus nosti faniyhteisöjen keskinäiset hierarkiakamppailut ja konfliktit ulos paikallisesta kontekstistaan ja antoi niille kansallisemmän tason luonteen.

Mediajulkisuus loi kommunikaatiokanavia myös fanien ja toimittajien sekä satunnaisemmin fanien ja musiikkiteollisuuden välille. Olennaista roolia tässä suhteessa näytteli musiikkilehtien lukijaposti, joka avasi faneille yhteyden toimittajien suuntaan. Samalla faneille tarjoutui ainakin periaatteessa mahdollisuus vaikuttaa lehtien sisältöihin. *Lassen Postia* ja *Ihailijapostia* -palstoilla onnekkaimmat faneista saivat kokea hetkellisen vuorovaikutuksen tunteen myös suhteessa idoleihinsa. Fanien kommunikaatio idolien ja toimittajien kanssa oli usein pintapuolista ja sattumanvaraista, mutta yhteisötasolta tarkasteltuna yksittäisetkin vuorovaikutuksen säikeet kasaantuivat merkittäväksi yhteisöllisen vuorovaikutuksen verkostoksi. Tämä verkosto hyödytti parhaimmillaan koko faniyleisöä esimerkiksi fanikulttuurisen pääoman ja mediajulkisuuden sisältöihin kohdistuvan vaikuttamisen muodossa – tai vaikkapa vain kokemuksena tähtien läsnäolosta ja kiinnostuksesta fanejaan kohtaan.

Myös mediajulkisuudessa esitettyjen faniuden kuvausten kautta rakentuneita kuviteltuja faniyhteisöjä voidaan pitää eräänlaisena sosiaalisen verkostoitumisen ja sosiaalisen pääoman muotona. Kuvitellut yhteisöt ja yleisöt eivät tietenkään edustaneet samankaltaisia vuorovaikutteisia verkostoja tai sosiaalisen pääoman muotoja kuin esimerkiksi ihailijakerhot, mutta niiden luomalla yhteisöllisyyden tunteella oli monille faneille suuri merkitys. Kuvitellut yhteisöt antoivat mahdollisuuden kokea itsensä osaksi laajempaa fanien joukkoa tavalla, joka ylitti yhteisöllisyyteen liittyvät maantieteelliset rajoitteet fanikerhojen ja musiikkilehtien tarjoamia vuorovaikutuskanaviakin laajemmin. Hyvä esimerkki tämänkaltaisen

848 Ks. Putnam & Goss 2002, 3–11; Bourdieu 1986, 248–252.



yhteisöllisyyden merkityksestä on pop- ja rockfaniuteen liittynyt sekä sitä voimakkaasti motivoinut tunne kuulumisesta kansojen ja valtioiden rajat ylittävään nuorten yhteisöön.

Tähän mennessä olen tarkastellut fanikulttuurin rakentumisen ja toiminnan puitteita ikään kuin ilmiön ylätasolla: faniyleisön, toimittajien ja median vuorovaikutuksen sekä julkisuuden tälle vuorovaikutukselle luoman tilan näkökulmasta. Näissä vuorovaikutussuhteissa liikkuvat mediasisällöt ja pääomat muodostivat fanikulttuurin keskeiset rakennusaineokset, mutta niiden avaaminen ei vielä itsessään riitä kuvaamaan fani-ilmiön rakentumista. Monet niistä fanikulttuurisen kulutuksen käytännöistä ja merkityksistä, jotka erottivat fanit ”suuren yleisön” kulutuskäyttäytymisestä, saivat muotonsa tämän ylätason ”alapuolella”. Yksi esimerkki tästä ovat fanien itse toimittamat fanizinet, joiden verkosto muodosti fanikulttuurin sisälle faniyhteisön omaehtoisesti ylläpitämän mediajulkisuuden tilan, joka sijoittui valtajulkisuuden ulkopuolelle ja toimi vähintäänkin osittain mediainstituutioiden ja musiikkiteollisuuden kontrollista vapaana. Tämantyyppistä julkisuuden tilaa voidaan määrittää esimerkiksi vaihtoehtojulkisuuden⁸⁴⁹ käsitteellä.

Fanikulttuurin arkitason kannalta fanizinejen julkisuutta tärkeämmäksi faniuden ympäristöksi muodostuivat kuitenkin fanien jokapäiväiset vertaisyhteisöt. Kuten jo tutkimuskysymyksen hahmottelun yhteydessä esitin, voidaan tätäkin vuorovaikutuksen ympäristöä paikantaa julkisuuden käsitteistön avulla, niin sanottuna arkijulkisuutena. Tässä faniuden ympäristössä mediajulkisuuden välittämät musiikilliset, tiedolliset ja materiaaliset sisällöt saivat paikalliset tulkintansa. Mediajulkisuudessa käyty keskustelu vaikutti näihin tulkintoihin huomattavassa määrin, mutta sittenkin faniuden yksittäisten sisältöjen arvo ja mielekkyys vahvistettiin tyyppillisesti vasta fanien paikallisissa vertaisyhteisöissä. Tämä vastaa myös Hannu Niemisen kuvausta arkijulkisuudesta ympäristönä, jossa ”kansalaiset merkityksellistävät mediajulkisuuden esitykset jokapäiväisessä toimintakehyksessään ja antavat niille tilannekohtaisen tulkinnan”⁸⁵⁰.

Arkijulkisuuden piirissä tapahtuvalla kanssakäymisellä oli tärkeä rooli fanikulttuurin kasvun ja jatkuvuuden kannalta. Arjen vuorovaikutustilanteissa tieto musiikista, kiehtovista idoleista ja faniuden muodoista levisi

849 Ks. Nieminen 2003, 29.

850 Nieminen 2003, 24.

niillekin nuorille, jotka eivät syystä tai toisesta seuranneet aiheesta mediajulkisuudessa käytyä keskustelua aktiivisesti. Myös mediajulkisuuden välittämän fanikulttuurisen pääoman merkitys konkretisoitui lopullisesti tässä ympäristössä, oli kyse sitten yhteisöä entistä tiiviimmin yhteen sitovasta fanipuheesta, faniyhteisöjen sisäisistä hierarkioista tai eronteosta suhteessa ei-faneihin. Samassa kontekstissa – paikallisten faniryhmien ja alakulttuuristen yhteisöjen kollektiivisesti jakamina tyylittelyn piirteinä – kiteytyi myös idoleihin kohdistunut tyylillinen jäljittely. Edelleen arki-julkisuuden puitteissa, kouluissa ja kaveriporukoissa, konkretisoituivat myös mediajulkisuuden ruokkimat konfliktit faniyhteisöjen välillä.

Eritasoiset vuorovaikutuksen muodot ja julkisuuden tilat olivat fanikulttuurin rakentumisen ja toiminnan kannalta ratkaisevan tärkeitä. Fani-ilmiön kaikkein perustavanlaatuisin ydin löytyi kuitenkin lopulta yhteisöjen ja julkisuuden ulkopuolelta (tai ainakin niiden laidoilta), yksilöllisistä fanikokemuksista. Tällä tasolla fanius sai henkilökohtaisimmat ja intiimeimmät muotonsa esimerkiksi yksittäisten musiikkikappaleiden herättäminä tunnekuhuina, idoliin kohdistuvana seksuaalisena haluna tai hengenheimolaisuuden tunteena toteutuvana samaistumisena. Näissä kokemuksissa fanikulttuurin ylätasolla tuotetut ja paikallisten faniyhteisöjen läpi suodattuneet sisällöt saivat pohjimmaiset merkityksensä. Nämäkään merkitykset ja kokemukset eivät kuitenkaan olleet lopullisia siinä mielessä, etteivät ne olisi olleet avoimia uudelleenmäärittelylle. Päinvastoin, ne artikuloituivat usein paikallisten faniyhteisöjen fanipuheessa ja joskus myös mediajulkisuuden tasolla, mikä asetti merkitykset ja kokemukset jälleen uudelleen neuvottelun kohteiksi.

5.2 NUORUUDEN MODERNISOITUMISESTA KOHTI MYÖHÄISMODERNIA NUORISOKULTTUURIA

Yllä kuvatut ilmiöt selittävät sitä, millaisten vuorovaikutussuhteiden ja sisällöllisten puitteiden varaan populaarimusiikin fanikulttuurin rakentuminen ja toiminta tutkimusajanjaksolla perustui. Nämä suhteet ja puitteet eivät kuitenkaan kerro sitä, miksi musiikkifaniuden läpimurto ja laajamittaisen fanikulttuurin synty tapahtuivat juuri kyseisenä ajankohtana. Tähän kysymykseen vastaamiseksi on palattava työn toiseen pääulottuvuuteen – nuoruuden modernisoitumiseen. Fanikulttuuriset



vuorovaikutussuhteet ja fani-ilmiön sisällöt olivat perustavanlaatuisella tavalla kytköksissä modernisoitumisprosessin nuoruudessa aiheuttamiin murroksiin. Nämä murrokset puolestaan olivat tutkimusajanjaksolla kaikkein intensiivisimmillään, mikä selittää paljolti myös fani-ilmiön läpimurron ajankohdan.

Fanikulttuurin syntyä raamittava nuoruuden murros koostui useista osailmiöistä, joista faniuden kannalta olennaisimpiin kuului kaupallisen nuorisokulttuurin läpimurto. 1950- ja 1960-luvuilla nuoret alkoivat herrättää kuluttajaryhmänä entistä enemmän huomiota, mikä johti osaltaan myös populaarimusiikkikulttuurin yleisilmeen ”nuortumiseen”. Tämän seurauksena nuorisomusiikin tyyllilajit ja iskelmä saivat 1950-luvun lopulta alkaen entistä enemmän jalansijaa suomalaisessa mediamaaisemassa. Ensimmäisenä muutos näkyi äänitemarkkinoiden koostumuksen ja tarjonnan monipuolistumisena. Lopulta nuoren kuluttajaryhmän kasvu yhdistettynä media-alan kilpailuasetelmiin (erityisesti merirosvoradioiden suosioon) sai jopa nuoriso- ja iskelmämusiikkiin varauksella suhtautuneen Yleisradion kääntymään kohti populaarimpaa ohjelmapolitiikkaa. Näin syntyi perusta fani-ilmiön musiikillisille sisällöille ja niiden leviämislle. Markkinoiden usko nuorten kulutukselliseen potentiaaliin loi pohjan myös nuorille suunnatun musiikkilehdistön synnylle.

Toinen musiikkifaniuden kannalta tärkeä nuoruuden modernisoitumisen osailmiö oli suomalaisen nuorisokulttuurin angloamerikanisoituminen. Uusien läntisten vaikutteiden merkitys suomalaisen kulutusyhteiskunnan kasvulle oli suuri ja niiden esikuvallinen rooli näkyi myös nuorisokulttuurin markkinoilla. Hyvä esimerkki tästä oli nuorille suunnattu musiikkijournalismi, jonka esikuvat löytyivät nimenomaan Britanniasta ja Yhdysvalloista sekä pienemmässä määrin Ruotsista. Merkittävintä oli kuitenkin se, että näiden maiden musiikkipiireistä löytyi runsaasti nimenomaan nuoriin vetoavaa tarjontaa: Yhdysvalloista ja Britanniasta nousivat ne nuorisokulttuuriset musiikkityylit ja idolit, jotka lopulta antoivat alkusysäyksen laajamittaisen fanikulttuurin synnylle Suomessa. Myös monet suosituimmista kotimaisista musiikki-idoleista nojasivat tuotannossaan ja tyyllissään näihin vaikutteisiin. Ensimmäisenä suomalaisena nuorisoidolina pidettyä Lasse Liemolaa esimerkiksi markkinoitiin Suomen Paul Ankana ja Cliff Richardina.⁸⁵¹ Angloamerikkalaisen nuorison

851 Liemolasta, ks. Bruun ym. 2002, 30.

ja median parista suomalaisille välittyivät lisäksi monet faniuteen liittyvistä käyttäytymismalleista ja mielikuvista. Niiden merkitys suomalaisen fanikulttuurin rakentumisen ja faniutta koskevan julkisen keskustelun suunnannäyttäjinä oli huomattava läpi tutkimusajanjakson.

Muita laajamittaisen fanikulttuurin synnylle perustaa luoneita nuoruuden modernisoitumisen osa-ilmioita olivat muun muassa vapaa-ajan lisääntyminen, teknologisoituminen sekä edelliseen liittyen erityisesti mediateknologian kasvava läsnäolo. Vapaa-ajan lisääntymisen myötä nuorilla oli aiempaa enemmän aikaa mediakulutukselle sekä konserteissa, keikoilla ja tansseissa käymiselle. Tämä loi entistä paremmat mahdollisuudet intensiiviselle musiikin harrastamiselle sekä uusien fanisuhteiden syttymiselle. Näitä mahdollisuuksia lisäsi myös nuoruuden medioituminen, joka näkyi nuorten elämässä uusina viestintäformaateina, laitekannan kasvuna ja laitteiden käytettävyyden parantumisena. Teknologinen kehitys teki medialaitteista aiempaa edullisempia ja samaan aikaan noussut elintaso lisäsi mediakulutuksen volyyymiä entisestään. Fanikulttuurin kannalta keskeisiin mediateknologisiin uutuuksiin kuului ensinnäkin televisio, joka toi musiikkitähdet nähtäville suoraan nuorten olohuoneisiin. Toinen tärkeä teknologinen käänne oli edullisen transistoritekniikan yleistyminen. Sen ansiosta yhä useammat nuoret saivat itselleen oman radion. Transistorimatkaradiot olivat myös helposti mukana kuljetettavia, mikä teki musiikista liikkuvaa, mobiilia. Kelanauhurit ja niihin sisältyvä nauhoitustoiminto puolestaan mahdollistivat radion ja television ohjelmapoliittisista ja aikataulullisista rajoitteista vapautumisen aivan uudella tavalla. Todellinen musiikkikulutuksen vallankumous tapahtui 1970-luvun alkupuolella, jolloin edullisten C-kasettien ja kasettinauhureiden yleistyminen ”demokratisoi” musiikinkuuntelun lopullisesti.

Fanikulttuurin rakentumisen selittäminen yksin kaupallistumisen, angloamerikanisaation ja medioitumisen kaltaisten murrosten luomilla musiikillisilla, materiaalisilla ja viestinnällisillä puitteilla antaa rakentumisprosessista kuitenkin vajavaisen kuvan. Niiden lisäksi fanikulttuurin kasvua pohjustivat olennaisella tavalla nuoruuden modernisoitumisen luomat sosiokulttuuriset tarpeet, joihin fanius ilmiönä vastasi. Vapaa-ajan lisääntyminen ja pidentyvien koulu-urien edistävä vertais yhteisöllinen kanssakäyminen laajensivat nuorison omaa kulttuurista tilaa, mikä tarkoitti myös tarvetta tämän tilan täyttämiseen mielekkäällä sisällöllä. Tähän tarpeeseen populaarimusiikki ja musiikkifanius merkittävässä määrin



vastasivat. Sama päti suhteessa fyysiseen tilaan: julisteet, lehtileikkeet ja fanituotteet toimivat tehokkaina oman tilan rajaamisen ja haltuunoton välineinä etenkin kodin piirissä. Siellä nuoruuden tilan symboleille oli myös kasvavassa määrin kysyntää, varsinkin kun uudet asumisratkaisut tarjosivat yhä useammalle nuorelle mahdollisuuden omaan huoneeseen.

Myös sukupolvien välisessä dynamiikassa ja identiteettityön muodoissa tapahtuneet muutokset olivat omiaan synnyttämään fanikulttuuriin kohdistuvia sosiokulttuurisia tarpeita. Kaupallisen nuorisokulttuurin läpimurron vahvistama sukupolvi-identiteetti sai nuoret etsimään sukupolvienvälisen eronteon aineksia musiikki- ja fanikulttuurin piiristä, mistä he niitä varsin usein löysivätkin. Vanhempien musiikkimausta poikkeavat musiikkimieltymykset ja faniuteen liittyvät käyttäytymisen muodot olivat yksi erottautumisen kanava, mutta sukupolvienväliset erot näkyivät identiteettityössä myös syvemmillä tasolla. Musiikkitähdet muodostuivat nopeasti tärkeiksi nuorison samaistumisen kohteiksi, roolimalleiksi, jotka tarjosivat vaihtoehdon perheen, koulun, työn ja uskonnon piiristä kumpuaville perinteisille identiteettimalleille. Tarve uudentyyppisille roolimalleille ei kuitenkaan noussut ainoastaan eriytyvän nuorisokulttuurin kontekstista, vaan sitä lisäsivät myös rakennemuutoksen kiihdyttämät murtumat identiteettien ja elämänpolkujen perinnöllisyydessä. Näitä murtumia musiikki-idolit nuorison esikuvina osaltaan paikkasivat.

Laajeneva nuoruuden tila lisäsi tarvetta myös nuorten keskinäisten rajanvetojen kautta tapahtuvalle nuorisokulttuurin sisäiselle järjestäytymiselle. Hierarkkisena ja eroja tekevänä nuorisoilmiönä fanius tarjosi tähän yhden väylän. Järjestäytymistä tapahtuikin sekä fanien keskinäisten erontekojen että faniyleisön ja muun yleisön välisten erottelujen muodossa. Fanius mahdollisti myös nuoruuden angloamerikanisoin, kaupungistumisen ja seksuaalistumisen käsittelyn sekä näitä muutoksia koskevan keskustelun nuorille luontevassa kontekstissa. Murrosten vaikutukset kiteytyivät populaarimusiikkikulttuurin kansainvälisissä, urbaaneissa ja seksuaalisissa piirteissä hyvin konkreettisesti, mikä teki fanikulttuurista ajankohtaisen foorumin kansallisen, alueellisen ja seksuaalisen identiteetin työstämiselle. Fani-ilmiö tarjosi mahdollisuuden tarttua muutosten virtaan (kuten esimerkiksi modernia länsimaista nuorisokulttuuria ihannoineet popfanit tekivät) tai asettua sitä vastaan (kuten popkulttuuria vastustaneet ja perinteisiä kansallisia arvoja kannattavat tangofanit tekivät). Aina kyse ei kuitenkaan ollut näin selkeästä puolen

valitsemisesta, vaan fanius saattoi toimia yksinkertaisesti tapana kohdata nuoruuden muuttuvia sisältöjä, esimerkiksi seksuaalisen fantisoinnin ja turvallisen kaukorakkauden muodossa.

Faniuteen liittyviä mediadiskursseja voidaan niitäkin tarkastella nuoruuden modernisoitumisen luomien tarpeiden näkökulmasta. Näiden diskurssien taustalla vaikuttaneet nuoruuden kaupallistumisen ja seksualisoitumisen prosessit olivat ilmiöitä, jotka herättivät reagoinnin tarvetta myös vanhemmissa sukupolvissa. Faneihin ja ennen kaikkea fanityttöihin kohdistuvat leimaavat, infantilisoivat ja holhoavat diskurssit olivat osittain seurausta näiden ilmiöiden synnyttämästä puuttumisen tarpeesta. Nuoruuden kaupallistuminen ja seksualisoituminen eivät tietenkään rajautuneet ilmiöinä pelkästään faniuden saralle ja niistä käytiin keskustelua myös muussa yhteydessä. On kuitenkin todennäköistä että murrosten erityinen ilmeisyys fanikulttuurin kontekstissa kanavoit niiden aiheuttamaa huolta faniutta koskevaan julkiseen keskusteluun myös fani-ilmiön ulkopuolelta. Tämä näkyi poikkeuksellisen voimakkaiden seksuaalisuutta ja kuluttajuutta koskevien stereotyyppien vakiintumisena faniuden julkisen kuvan osaksi.

Fanikulttuurin rakentumisen ja nuoruuden modernisoitumisen välistä suhdetta tarkasteltaessa on kuitenkin varottava pelkistämästä musiikkifaniuden läpimurtoa pelkäksi modernisaatioprosessin luomien puitteiden ja tarpeiden seurannaisilmiöksi. Fanikulttuurin nousu oli nimittäin myös itsessään merkittävä osa nuoruuden modernisoitumista. Monet faneista toimivat suoranaisina modernisoitumisen lipunkantajina. Selkeä esimerkki tästä olivat pop- ja rockfanit, joiden aktiivinen angloamerikkalaisen populaarikulttuurin ihailu edisti nuoruuden muutosta ja nuorisokulttuuristen markkinoiden muodostumista oleellisesti. Fanityttöjen käyttäytyminen puolestaan vauhditti seksuaalista vapautumista merkittäväällä tavalla, myös riippumatta siitä, kuinka tiedostettua osallistuminen tähän ”vallankumoukseen” lopulta oli. Lisäksi fanikulttuuri vaikutti olennaisella tavalla muun muassa uudenlaisen, populaarikulttuurin ilmiöiden ympärille rakentuvan nuorten ryhmätoiminnan vahvistumiseen – ei vain päinvastoin.

Kokoavana havaintona voi todeta, että nuoruuden modernisoitumisen ja fanikulttuurin välinen suhde oli vuorovaikutteisuudessaan ja moniulotteisuudessaan paljolti samankaltainen kuin aiemmin kuvattu suhde fanikulttuurin eri osatekijöiden – faniyleisön, toimittajien, musiikkiteollisuuden ja julkisuuden – välillä. Kummassakin tapauksessa



vuorovaikutussuhteiden vyyhti on varsin huonosti taivutettavissa mihinkään yksinkertaiseen kaavaan. Tämä monimutkaistaa näiden suhteiden kuvaamista, mutta toisaalta tätä monimutkaisuutta voidaan pitää myös itsessään keskeisenä tutkimustuloksena. Se on osoitus siitä, ettei fanikulttuurin toiminta tai kehitys palautunut (tai palaudu) sen enempää yksioikoisiin, suoraviivaisesti ylhäältä alas suuntautuviin tuottaja–kuluttajamalleihin kuin toimijoiden käyttäytymistä yksisuuntaisesti määrittäviin rakenteisiinkaan.

Nuoruuden muutoksen historiallisen kaaren kannalta on erittäin kiinnostavaa havaita, että musiikkifaniuden kautta tarkastelemani nuoruuden modernisoituminen toi suomalaisen nuoruuden piiriin monia piirteitä, jotka on sittemmin yhdistetty nuorisotutkimuksessa niin kutsuttuun myöhäismoderniin (*late modern*) nuorisokulttuuriin. Tästä tyypillisesti 1900-luvun loppuun ja 2000-luvun alkuun ajoitetusta nuoruuden vaiheesta on aihetta koskevassa tutkimuksessa käytetty myös post- tai jälkiodernin nimitystä. Myöhäismodernin käsite on kuitenkin vakiinnuttanut paikkansa erityisesti pohjoismaisessa nuorisotutkimuksessa, missä sen on katsottu kuvaavan nuoruuden muutosta modernin ja postmodernin väliseen kulttuuriseen katkokseen viittaavaa vaihtoehtoaan paremmin.⁸⁵² Myöhäismodernin nuoruuden tunnuspiirteinä on pidetty muun muassa yksilöllistymistä, ”kevyttä” yhteisöllisyyttä, suurten kertomusten murenemistä, perinteisten sosialisointimuotojen ja identiteettityön puitteiden heikkenemistä sekä refleksiivisyyttä. Lisäksi myöhäismodernin nuorisokulttuuriin ominaisuuksiin on luettu voimakas globalisaatio ja medioituminen sekä kulutuskulttuurin roolin kasvu yksilön ja yhteisön elämässä.⁸⁵³ Näitä tunnusmerkkejä tarkastelemalla on helppo huomata niiden yhteneväisyys suhteessa useisiin tässä työssä kuvaamiini faniuden ja nuoruuden muutoksen piirteisiin. Erojakin toki löytyy: esimerkiksi suurten kertomusten katoamisen merkkejä, sellaisena kuin niiden on esitetty myöhäismoderniin nuoruuteen sisältyvän, ei tutkimani fanikulttuurin

852 Myöhäismodernin ja postmodernin käsitteistä nuorisotutkimuksessa, ks. esim. Fornäs 1995, 4; Lähteenmaa 2000, 53–54; Salasuo 2004, 15.

853 Esim. Budgeon 2003, 4–5; France 2007, 115; Lähteenmaa 2000, 54–55; Lähteenmaa 1995, 9–12, 14, 20, 33; Reimer 1995; Salasuo 2007, 13, 31, 82–84; Wallace & Kovatcheva 1998, 4–10.

piirissä esiintynyt.⁸⁵⁴ Selviä merkkejä ei näkynyt myöskään nuorisotutkimuksessa usein korostetusta nuoruuden voimakkaasta individualisoitumisesta, vaikka nuorten valinnanvara esimerkiksi kulutuksen, roolimallien ja ryhmätoiminnan osalta kasvoikin.⁸⁵⁵ Mediakulttuurin, globalisaation, kulutuksen, yhteisöllisyyden, identiteettityön ja sosialisointien kohdalla yhteneväisyydet myöhäismodernin nuoruuden tunnuspiirteisiin sen sijaan ovat selvät.

Median roolia myöhäismodernissa nuoruudessa tarkastellut Bo Reimer toteaa, että myöhäismoderneille yhteiskunnille on tyypillistä se, että ihmiset organisoivat elämäänsä kasvavassa määrin joukkotiedotusvälineiden ympärille. ”Käytämme mediaa säännöllisesti ja niin tehdesämme luomme rutiineja arkielämäämme”, hän kirjoittaa.⁸⁵⁶ Monien tutkimusajanjaksoni musiikkifanien mediakulutusta voidaan pitää tässä mielessä itse asiassa hyvinkin myöhäismodernina. Radion ja äänitteiden kuuntelu, tv:n musiikkiohjelmien katseleminen sekä lehtien lukeminen muodostui heidän kohdallaan tärkeäksi arkea ja arjen kokemuksia jäsentäväksi toiminnaksi. Fanikulttuurinen kulutus myös rytmitti näiden nuorten arkea usein voimakkaasti. Konkreettisimmillaan tämä ilmeni päivittäisten rutiinien aikatauluttamisessa radio- ja televisio-ohjelmien lähetysaikojen ehdoilla.

Myös myöhäismodernin nuorisokulttuurin globaali luonne perustuu pitkälti median kasvaneeseen rooliin nuorten arjessa. Nykypäivälle ominainen mediavirta supistaa tilan ja ajan ulottuvuuksia tuoden maantieteellisesti ja ajallisesti etäiset tapahtumat ihmisten nähtäville ja kuultaville. Myöhäismodernin keskeisiin teoreetikoihin kuuluva Anthony Giddens kutsuu tätä ilmiötä, jossa kaukaiset tapahtumat uppoutuvat osaksi yksilöiden tietoisuutta, ”kokemuksen medioitumiseksi” (*the mediation of*

854 Ks. myös Lähteenmaa 2000, 54–55.

855 Esimerkiksi alakulttuuristen ryhmien suhteen yksilöllinen valinnanvara lisääntyi merkittävästi vasta 1970-luvun lopulta alkaen. 1980-lukua voidaan pitää alakulttuurien osalta eräänlaisena kulta-aikana, jonka kuluessa nuorisotutkijat paikansivat suomalaisen nuorison keskuudesta moninaisen alakulttuurien kirjon. Siihen kuuluivat muun muassa ”rokkarit”, ”diinarit”, ”tedit”, ”discohileet”, ”hämyt”, ”punkkarit”, ”hevarit”, ”hip-hopparit” ja ”skinheadit”. Ks. Lähteenmaa 1996, 107–108, 113.

856 ”We use the media regularly, and by so doing, we create routines for the whole of everyday life”. Reimer 1995, 58. Suomennos JP.



experience).⁸⁵⁷ Maailman ”pieneneminen” tilallisessa ja ajallisessa mielessä – samoin kuin kansainvälisten vaikutteiden kasvava rooli nuorten kokemusmaailmassa – näkyi faniien arjessa usein hyvinkin selvästi. Tämä koski erityisesti rock’n’roll-, pop- ja rockfaneja, joista monet seurasivat anglo-amerikkalaisen musiikkikulttuurin ajankohtaisia tapahtumia tiiviisti ja usein varsin pienellä aikaviiveellä. Myöhäismodernin ajan medioituneelle ja globaalille nuorisokulttuurille on tyypillistä myös se, että sosiaalisten suhteiden kytkös paikallisuuteen ja fyysiseen yhdessäoloon on aiempaa löyhempi.⁸⁵⁸ Samalla yhteisöllisyys ja yhteisöllisyyden kokemukset saavat entistä maailmanlaajuisempia muotoja. Faniuden kohdalla tämä ilmeni erityisesti faniien identifioitumisena osaksi laajempaa faniyhteisöä, ”maailmanlaajuista yhteisyyttä”⁸⁵⁹.

Tutkimusajanjakson musiikkifanius kytkeytyi myöhäismodernin nuoruuden piirteisiin myös identiteettityön ja sosialisointien muotojen muutoksen kautta. Faniien tapa hakea roolimalleja ja minuuden rakennusaineita vanhempien sukupolvien ja perinteen sijaan mediavälitteisen populaarikulttuurin ilmiöistä muistuttaa paljon niitä piirteitä, joilla Thomas Ziehe kuvaa ”uudeksi nuorisoksi” kutsumaansa nuoruuden historiallista kehitysvaihetta. Myöhäismodernin nuoruuden varhaiseksi tulkiksi usein luettu Ziehe kirjoitti 1980-luvun alussa kulttuurisesta vapautumisesta, millä hän viittasi tradition ja perinteisten auktoriteettien roolin heikkenemiseen sosialisointien, identiteettityön ja nuorten tulevaisuusvisioiden ohjaajina. Ziehen mukaan kulttuuriseen vapautumiseen liittyi myös median sosiokulttuurisessa asemassa tapahtunut murros: mediateollisuuden painoarvo identiteettityötä reunustavien odotusten, haaveiden ja mahdollisuuksien kirjon tuottajana oli kasvanut samaan aikaan kuin perinteisten auktoriteettien asema heikentyi.⁸⁶⁰ Voimasuhteiden muutos liittyi olennaisesti Ziehen jo edellisellä vuosikymmenellä hahmottelemaan uuden sosialisointityypin käsitteeseen, jolla hän kuvasi aiempaa anti-autoritaarisempaa ja vapaamuotoisempaa sosialisointiprosessia. Faniuden kannalta Ziehen havainnoissa oli mielenkiintoista erityisesti idolien ja ver-

857 Giddens 1991, 23–27, 243; Reimer 1995, 65, 67–68.

858 Ks. Reimer 1995, 65, 67.

859 EJ 241.

860 Ziehe 1991 [1982], 16–18, 26–27, 36–38.

taisyhteisöjen kasvanut merkitys nuorten identiteettityön viitoittajina.⁸⁶¹

Ziehen kartoittamassa uudessa sosialisaatiotyypissä ja siihen liittyvässä kulttuurisessa vapautumisessa oli kyse paljolti kulutuksen uudenlaisesta roolista identiteetin rakennustyön ja sosialisaatioprosessin perustana. Ziehen sanoin ”[k]uluttamista ei enää koeta tärkeäksi vain omistamisen näkökulmasta. Se nähdään myös yrityksenä löytää pitkälle eriytyneitä keinoja itsensä kokemiseen ja itsensä ilmaisemiseen. Kulutuksen tehtävänä on ennen muuta avata mahdollisuuksia minuuden muuttamiseen.”⁸⁶² Kulutustutkija Robert Bocoockin mukaan kuluttamisen sosiokulttuuristen merkitysten kasvu sekä kulutuksen ja identiteetin välisen siteen voimistuminen ovatkin keskeisiä myöhäismodernin kulttuurin piirteitä.⁸⁶³ Fanikulttuurinen identiteettityö oli tämän siteen vahvistumisesta mitä selkein ilmentymä. Faniudessa toteutui mielenkiintoisella tavalla myös myöhäismodernille ajalle tyypillinen kulutusperustainen yhteisöllisyys. Tässä suhteessa tutkimusajanjakson faniyhteisöt muistuttivat monella tapaa sitä, mistä sosiologi Arto Noro puhuu posttraditionaalisen yhteisöllisyytenä.

Noro viittaa posttraditionaalisen yhteisön käsitteellä myöhäismodernin ajan kevyisiin ja väljiin yhteisöihin, joiden keskeisenä yhteensitovana voimana toimii usein juuri kulutus. Posttraditionaaliset yhteisöt muotoutuvat tyypillisesti vapaa-ajan tai harrastustoiminnan sektoreilla ja niiden jäseniä yhdistää toisiinsa johonkin ilmiöön liittyvä intensiivinen kiinnostus, intohimo tai omistautuminen. Yhteisöihin liitytään oman valinnan tuloksena, eikä niiden jäsenyys ole sitova. Yhteisöllä ei myöskään ole tiukkaa sisäistä normistoa, mutta kylläkin omat rituaalinsa, etikettinsä ja hierarkiansa.⁸⁶⁴ Näiden piirteiden osalta Noron tarkastelemissa yhteisöissä on paljon samaa kuin niissä median, (elämän)tyylien ja kulutuksen ympärille muotoutuvissa ryhmittymissä, joita myöhäismodernia kulttuuria tarkastelleet tutkijat ovat kuvanneet ”heimon” tai ”uusheimon” käsitteillä.⁸⁶⁵ Noro itse nostaa posttraditionaalisen yhteisöllisyyden esimerkeiksi muun muassa

861 Ks. Aittola 1999, 186–188. Ks. myös Jokinen 1996, 30–31.

862 Ziehe 1991 [1982], 36. Kulutuksen roolin kasvusta nuorten identiteettityössä, ks. myös esim. Aittola & Jokinen & Laine 1995, 136–137, 139–140; Helenius 1996, 1, 5, 10, 42; Jokinen 1996, 34–35, 44–45; Puuronen 1991, 110.

863 Bocoock 1993, 77–80, 109.

864 Noro 1991, 237–243; Noro 1993, 79, 93–94.

865 Ks. esim. Maffesoli 1995, *passim.*; Cova & Cova 2001, 67–69; Cova 1997, 300–301.



kuntourheilijat, golfaajat, koiraihmiset, karavaanarit ja taideharrastajat,⁸⁶⁶ mutta yhtä lailla tämänkaltaisen yhteisönmuodostuksen ja uusheimoi-suuden merkkejä voi nähdä myös tutkimissani faniyhteisöissä.

Vaikka monet myöhäismodernin nuorisokulttuurin tutkijoista mainitsevat kyseisen nuoruuden vaiheen historialliset juuret,⁸⁶⁷ on näiden juurien empiirinen tarkastelu jäänyt melko vähälle. Tämä tutkimus luo osaltaan pohjaa tälle tarkastelulle. Historiallista vertailua ei ole tässä yhteydessä mahdollista viedä syvemmälle tasolle, mutta jo yllä mainitut yhteneväsyydet osoittavat, että myöhäismodernin nuoruuden piirteet kehittyivät 1970-luvun alkuun mennessä parhaimmillaan varsin pitkälle. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kuvaamani nuoruuden murrokset olisivat merkinneet välitöntä tai kaikki nuoret samalla nopeudella tavoittanutta siirtymää myöhäismoderniin nuorisokulttuuriin. Kyse oli pikemminkin siitä, että nuoruuden modernisoituminen loi sosiokulttuurisen ympäristön, jossa useat myöhäismoderniin nuoruuteen yhdistetyt kulutuksen, sosiaalisuuden ja identiteettityön muodot tulivat uudella tavalla nuorten ulottuville ja nuorille ajankohtaisiksi. Nämä piirteet alkoivat vahvistua ja laajeta kasvaen lopulta myöhäismodernin nuorisokulttuurin nimellä kutsutuksi, nuorten elämänpiiriä laaja-alaisesti kehystäväksi elämäntyylien kokonaisuudeksi. Näiltä osin populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumisen ja musiikkifaniuden varhaishistorian tarkastelu tukee tulkintaa myöhäismodernin nuoruuden muotoutumisesta nimenomaan modernisaatiokehityksen tiivistymisen tuloksena, ei niinkään minkään radikaalin kulttuurisen katkoksen seurauksena. Musiikkifanit kuuluivat tämän muotoutumisprosessin etujoukkoon ja heidän roolinsa oli keskeinen myöhäismodernien piirteiden kiinnittymisessä osaksi suomalaisen nuoruuden arkea. Tässä roolissa kiteytyy myös musiikki- ja mediafaniutta käsittelevän historian tutkimuksen potentiaali osana laajempaa nuorisotutkimuksen kenttää – ei vain ikkunana nuoruuden historiaan, vaan myös nykynuoruutta koskevien analyysien perspektiiviä kiinnostavalla tavalla laajentavana tutkimuksen alana.

866 Noro 1993, 79, 93; Noro 1991, 241.

867 Esim. Lähteenmaa 2000, 54; Salasuo 2007, 16, 20–21; Ziehe 1991 [1982], 19, 24.

Lähteet ja kirjallisuus

LÄHTEET

Muistitietokeruut

- Fanimuistot talteen (FMT). 2011–2012. Keruun järjestäjät: Janne Poikolainen & Suomen Jazz & Pop Arkisto. Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Oi nuoruus (ON). 2010. Keruun järjestäjät: Nuorisotutkimusseura & Nuoren Voiman Liitto & Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.
- Elämysten jäljillä (EJ). 1995. Keruun järjestäjät: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikkö & Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.
- Musiikin merkitys (MM). 1994. Keruun järjestäjät: Pirkko Moisala & Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.

Haastattelut

- Haastattelu, mies, s. 1953. Haastattelijana Janne Poikolainen, Tampere, 2008. Tallenne tekijän hallussa.
- Haastattelu, nainen, s. 1948. Haastattelijana Janne Poikolainen, Helsinki, 2011. Tallenne tekijän hallussa.
- Jussi Niemen haastattelu. Materiaaliäänite Jee Jee Jee -sarjaan. Ei haastattelijaa- tai paikkatietoja, 1994. Yle Arkisto.
- Jussi Raittisen haastattelu. Materiaaliäänite Jee Jee Jee -sarjaan. Ei haastattelijaa- tai paikkatietoja, 1994. Yle Arkisto.

Muistelmä- ja haastatteluteokset

- Babitzin, Kirill & Kinnunen, Raila (1999) *Enimmäkseen Kirkasta*. Helsinki: WSOY.
- Einiö, Paavo (2006) *Jammaten!* Helsinki: LampLite.
- Grönqvist, Inkeri (2010) 26 vuotta musiikkikirjastoelämää. Teoksessa Tuomas Pelttari (toim.) *Siellä missä asuu Ruusuritari. 40 vuotta musiikkia Turun kaupunginkirjastossa*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 139. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 21–25.
- Haapsaari, Raija (2008) Kadonnutta aikaa muistelemassa – Kokemushistoriaa musiikkikirjastotyön pioneeri vuosilta 1965–1977. Teoksessa Heikki Poroila (toim.) *Hiljaisuudesta nousi musiikki. Suomen yleisten kirjastojen musiikkiosastojen 50 vuotta*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 132. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 81–97.



- Holopainen, Heimo (2000) *Sähköbasso. Hollen story vol. 1*. Helsinki: Edita.
- Hämäläinen, Jyrki (1996) *Hopeinen kuu. Kirja ihmisten haaveista ja unelmista, jotka toteutuivat – tai sitten eivät*. Helsinki: Otava.
- Kari, Pertti (2005) *Hurricanesin retket ja muut seikkailut*. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppe (toim.) *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Tampere: Pilot-kustannus, 151–190.
- Kinnunen, Laila (1972) *Halusin laulaa, halusin rakastaa*. Toimitus Irja Sievinen. Helsinki: A-lehdet.
- Koivisto, Altti (2010). Edistyksestä toimintaa Turussa. Teoksessa Tuomas Pelttari (toim.) *Siellä missä asuu Ruusuritari. 40 vuotta musiikkia Turun kaupunginkirjastossa*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 139. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 10–12.
- Nyman, Jake (1999) *Väännä ja huuda. Kertomuksia erään nuoren miehen maailman-kuvan muotoutumisesta*. Helsinki: Tammi.
- Pakkanen, Jukka (1999) *Helsinki, mun stadi*. Helsinki: WSOY.
- Pälli, Erkki (1999) *Riemutoimittaja kuuluisuuksien kintereillä*. Helsinki: Otava.
- Räsänen, Tiina (1989) Rockmuusikon näkökulma rockin seksuaalisuuteen. Teoksessa Jaana Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Preesens. Helsinki: Gaudeamus, 97–130.
- Salonen, Lido (2001) *Elämä jota en olisi halunnut elää*. Helsinki: WSOY.
- Sihvonen, Anne (2008) Kouvola. Teoksessa Heikki Poroila (toim.) *Hiljaisuudesta nousi musiikki. Suomen yleisten kirjastojen musiikkiosastojen 50 vuotta. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 132*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 108–109.
- Sipilä, Petri (1989) Groupie-tyttöjen puheenvuoro. Teoksessa Jaana Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Preesens. Helsinki: Gaudeamus, 83–88.
- Tanttu, Juha (toim.) (1965) *Tuntematon sukupolvi. Reportaasi*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Tuomioja, Erkki (1993) *Kukkaisvallasta Kekkosvaltaan*. Helsinki: Tammi.
- Vuorinen, Risto (2005) Radiomies, festivaalivelho ja nimien keksijä. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppe (toim.) *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Tampere: Pilot-kustannus, 245–277.
- Walli, Hasse & Vanajas, Appe (1996) *Hehkuva kitara. Suomalaisen muusikkokongressin vaiheikkaat seikkailut*. Helsinki: Otava.

Päiväkirja-aineistot

- SKS KRA SP 2010, 511. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.
- SKS KRA SP 2010, 513. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkisto.

Ihailijakirjeet

Matti Oilingin ihailijakirjeet. Matti Oilingin henkilökokoelma. Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Tuula Ikäheimon ihailijakirjeet. Tuula Forsmanin henkilökokoelma. Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Aikalaiskirjallisuus

Halila, Heikki (1970) *60-luvun suomalaista tilitystä*. Kontakti. Helsinki: Kauppiaitten kustannus.

Hiltunen, Paavo (1965) *Hätähuuto nuorten puolesta*. Helsinki: Uusi tie.

Kiuru-Lehtonen, Terttu (1960) Kuinka lienee rahojesi laita? Uudelleenkirjoitettu luku Kerstin Thorvall-Falkin teoksessa *Kirja sinulle*. Helsinki: Otava, 120–128.

Musiikkilehdet

Ajan Sävel 6/1957, 18–19. "Elvis Presley: Amerikan teinityttöjen epäjumala".

Ajan Sävel 8/1957, 38. "Olet mennyt vereeni".

Ajan Sävel 11/1957, 20–21, 36–37. "Love Me Tender".

Ajan Sävel 8/1958, 30. "Lukijan ääni".

Ajan Sävel 13/1958, 29. "Levyuutuuksia".

Ajan Sävel 22/1958, 8–11. "Oh Tommy, Tommy".

Ajan Sävel 41/1958, 8–9. "Tommy on kihloissa".

Ajan Sävel 10/1959, 10–12. "Little Gerhard tuli, näki ja voitti". –domino–.

Ajan Sävel 32/1959, 10–11. "Teini-iän pulmia".

Ajan Sävel 35/1959, 12–13. "Palvottu Paul". –domino–.

Ajan Sävel 37/1959, 26–27. "Kuningas kävi jälleen." –domino–.

Ajan Sävel 3/1960, 30. Otsikoimaton pilapiirros.

Ajan Sävel 28/1960, 3–4. "Nuoruusiän ihastus".

Ajan Sävel 29/1960, 13. "Lassen postia".

Ajan Sävel 31/1960, 25, 30. "Levyuutuuksia". –domino–.

Ajan Sävel 36/1960, 14. "Lassen postia".

Ajan Sävel 37/1960, 17. "Lassen postia".

Ajan Sävel 38/1960, 12. "Lassen postia".

Ajan Sävel 43/1960, 8–9, 46. "Jokkeri neuvoo nuoria". Jokkeri.

Ajan Sävel 50/1960, 16. "Paul Anka Fan Club".

Ajan Sävel 4/1961, 12. "Lassen postia".

Ajan Sävel 12/1961, 21. "Lukijan ääni".

Ajan Sävel 13/1961, 24. "Lukijan ääni".

Ajan Sävel 20/1961, 4–9. "Puoliverinen".

Ajan Sävel 33/1961, 38. "Lukijan ääni".

Ajan Sävel 45/1961, 32–33. "Englannin rock-kuningas".



- Ajan Sävel* 48/1961, 37. "Lukijan ääni".
- Ajan Sävel* 3/1962, 16. "Jokkeri neuvoa nuoria". Jokkeri.
- Ajan Sävel* 12/1962, 28–29. "Rytmimusiikki". Jokkeri
- Ajan Sävel* 13/1962, 3, 13. "Mitä on olla fan?"
- Ajan Sävel* 51/1962, 4–5, 36–37. "Tyttöjä! Tyttöjä! Tyttöjä!".
- Ajan Sävel* 3/1963, 8–9. "Tähti-ihanteeni". Visle.
- Ajan Sävel* 47/1963, 23. "The Lill-Jörgen Petersen Fan Club". Ali Sommar
- Iskelmä* 1/1960, 4–5. "Olen kurkkua myöten täynnä Ankaa". Pillipiipari.
- Iskelmä* 2/1960, 4–5. "Onko Elvis Presley yhä kuningas?".
- Iskelmä* 3/1960, 4–5. "Kuningas on valittu".
- Iskelmä* 3/1960, 31–32. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 5/1960, 4–7. "Kaikenlaisia kirjeitä". Erkki Pälli.
- Iskelmä* 5/1960, 30–33. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 6/1960, 6–7. "Onko Elvis edelleenkin kuningas?". Kaukokalevi.
- Iskelmä* 6/1960, 28–31. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 7/1960, 26. "Tärkeää asiaa ihailijakuvista".
- Iskelmä* 1/1961, 24–25. "Iskelmäpostia"
- Iskelmä* 1/1961, 29. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 2/1961, 28–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 3/1961, 27–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 5/1961, 4. "Kuninkuuskilpailun tulos: Paul voitti!"
- Iskelmä* 6/1961, 14–15. "Maanalaiset Elviksen ihailijat".
- Iskelmä* 7/1961, 26–27. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 7/1961, 30. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 9/1961, 30. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 10/1961, 32–33. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 1/1962, 6–7. "Pirkon innokkain ihailijatar". -eli.
- Iskelmä* 2/1962, 26–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 3/1962, 19. "Kaksi kuningasta".
- Iskelmä* 4/1962, 28–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 4/1962, 30–31. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 5/1962, 28–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 9/1962, 30–31. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 1/1963, 40. "FanFaari".
- Iskelmä* 2/1963, 6. "FanFaari". Fan-Fan.
- Iskelmä* 2/1963, 14–15. "Lemmenliekki leimahtaa..." Juulia.
- Iskelmä* 3/1963, 38–39. "FanFaari". Fan-Fan.
- Iskelmä* 3/1963, 41. "Lukijat kysyvät – tähdet vastaavat".
- Iskelmä* 4/1963, 38. "FanFaari". Fan-Fan.
- Iskelmä* 6/1963, 24–25. "Valokuvaa itse suosikitähtesi".
- Iskelmä* 6/1963, 27. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 7/1963, 32. "Lukijoiden puheenvuoro".
- Iskelmä* 8/1963, 23. "FanFaari". Fan-Fan.
- Iskelmä* 11/1963, 4–5. "FanFaari". Fan-Fan.

- Iskelmä* 12/1963, 4–5. "FanFaari". FanFan.
- Iskelmä* 12/1963, 38. "Elvis Club"
- Iskelmä* 1/1964, 5. "FanFaari". Fan-Fan.
- Iskelmä* 1/1964, 34–35. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 2/1964, 4–5. "Lukijat kysyvät – tähdet vastaavat".
- Iskelmä* 2/1964, 42. "Elvis Club".
- Iskelmä* 3/1964, 10–11. "Kun The Beatles löysi Amerikan". Anita Humes.
- Iskelmä* 3/1964, 38. "Elvis Club".
- Iskelmä* 5/1964, 6–7. "FanFaari". pe-pe.
- Iskelmä* 5/1964, 10–11. "The Islanders". Raija Hurme.
- Iskelmä* 5/1964, 26–27. "The Cimmats". Erkki Pälli.
- Iskelmä* 6/1964, 4–5, 29. "FanFaari". pe-pe.
- Iskelmä* 6/1964, 16–17. "Beatles-kerho kokoontui". -eli.
- Iskelmä* 6/1964, 28–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 8/1964, 28–29. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 8/1964, 30–32. "Levyarvostelut" -eli.
- Iskelmä* 9/1964, 6–7, 35. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 9/1964, 34–35. "Iskelmäpostia". Altavastaaaja.
- Iskelmä* 10/1964, 6–7, 37. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 11/1964, 36. "Elvis Club".
- Iskelmä* 12/1964, 5. "Ihailijapostia".
- Iskelmä* 12/1964, 6–7. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 12/1964, 38. "Saksittua". Sakset.
- Iskelmä* 1/1965, 4–5. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 2/1965, 9–11. "Iskelmän suosikkiäänestys: Vain Laila, Four Cats ja Elvis pysyivät valtaistuimella".
- Iskelmä* 3/1965, 6. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 4/1965, 38–39. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 6/1965, 4. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 6/1965, 29. "Suosikkini Bob Dylan". Seija Kauranen.
- Iskelmä* 7/1965, 8–9. "Mitä todella tapahtui". Jyrki Laelma.
- Iskelmä* 7/1965, 18–19. "Ooooo! Aaah! Iiiik! Bööö!". Markku K. Himberg.
- Iskelmä* 8/1965, 31. "Taisto ja minä". Maija Reijonen.
- Iskelmä* 8/1965, 34–35. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 9/1965, 5. "FanFaari". Sijaiskärsijä.
- Iskelmä* 9/1965, 40–41. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 10/1965, 40–41. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 12/1965, 4–5. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 1/1966, 6. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 1/1966, 40–41. "Iskelmäpostia".
- Iskelmä* 2/1966, 4. "FanFaari". Pekka Laitala.
- Iskelmä* 2/1966, 36–37. "Iskelmä siellä... Iskelmä täällä..."
- Iskelmä* 4/1966, 20–21. "Totuusleikki".
- Iskelmä* 5/1966, 7. "Kuolema Go-Go'lle!" Sebastian.



- Iskelmä* 5/1966, 8–9. "Vähän oli väliä Irwinin ajassa". Juhani Aho.
Iskelmä 6/1966, 4–5. "FanFaari". Pekka Laitala.
Iskelmä 6/1966, 43. "Areena".
Iskelmä 7/1966, 4. "FanFaari". Pekka Laitala.
Iskelmä 7/1966, 28–29. "Iskelmä siellä... Iskelmä täällä..."
Iskelmä 9/1966, 24–25. "Tavaramerkkinä sex". Avory Bennett.
Iskelmä 10/1966, 28. "Vaihteeksi jotain pojille".
Iskelmä 11/1966, 6. "FanFaari". Pekka Laitala.
Iskelmä 12/1966, 40–43, 56. "Maakunnan kuulumisia".
Iskelmä 2/1967, 3. "FanFaari". Pekka Laitala.
Iskelmä 4/1967, 32–33. "Areena".
Iskelmä 5/1967, 25–28. "Suomalaiset Fan-Clubit". Pekka Laitala.
Iskelmä 9/1967, 27, 44. "Väitetään että he lyövät Monkeesin ainakin kymmenellä rinnanmitalla!"
Iskelmä 10/1967, 20–21. "Miksi ruotsalaiset pop-pojat eivät pidä tytöistä". Erkki Pälli.
Iskelmäkuvastin 2/1967, 14–15. "Tähdet iskevät – tytöt kertovat..."
Iskelmäkuvastin 1/1968, 11–12. "Tähdet iskevät – tytöt kertovat..."
Musa, näytenumero, 1971, 2. "Waldemarin palsta". Waldemar.
Musa 1/1972, 34. "Box 312".
Musa 2/1972, 38. "Box 312".
Musa 3/1972, 42. "Box 312".
Musa 3/1973, 3. "Waldemarin palsta".
Musa 10/1973, 29. "Glitter". Pipin.
Musiikkiviesti 7–8/1958, 15. "Kierrämme maailmaa". Ossi.
Musiikkiviesti 4/1959, 19. "Suuri iskelmäkonsertti". P-vo.
Musiikkiviesti 9/1959, 23. "Postin tuomaa".
Musiikkiviesti 10/1959, 18. "Suursuosikki".
Musiikkiviesti 11/1959, 22. "Valokeilassa". Oswaldlo.
Musiikkiviesti 8/1960, 4–7, 26–27. "Orkesterin mukana 'keikalla'". Matti Mannila.
Musiikkiviesti 8/1960, 23–25. "Kierrämme maailmaa".
Musiikkiviesti 9/1960, 27–29. "Kierrämme maailmaa". Ossi.
Soundi 1/1975, 22–23. "Tällainen olet, suomalainen musiikkilehden lukija..."
Soundi 2/1975, 7. "Wigwam – maailman paras. Piste." Waldemar Wallenius.
Soundi 5/1975, 30. "Kirjeet".
Stump 11/1967, 10, 15. "Yleisöltä".
Stump 12/1967, 9, 15. "Yleisöltä".
Stump 1/1968, 13. "Yleisöltä".
Stump 2/1968, 17. "Yleisöltä".
Suosikki 8/1961, 21–22. "Minun mielipiteeni".
Suosikki 10/1961, 20. "Minun mielipiteeni".
Suosikki 12/1961, 24–25. "Minun mielipiteeni".
Suosikki 4/1962, 22. "Kevään uusimmat".
Suosikki 4/1962, 29. "Suosikki – se on sinun purukumisi".
Suosikki 6/1962, 26–27. "Fan clubs". Pekka Laitala.

- Suosikki* 9/1962, 2. "Tipitii purukumi".
- Suosikki* 10/1962, 29. "Minun mielipiteeni".
- Suosikki* 6/1963, 24–26. "Se oli sitä aikaa kun". Jyrki Hämäläinen & Pentti Helanne.
- Suosikki* 6/1963, 38–39. "100 fan clubin osoitteet".
- Suosikki* 11/1963, 24–26. "Erkki Liikanen". Kari Kallio.
- Suosikki* 11/1963, 50–51. "Kirjoittakaa Jammulle".
- Suosikki* 2/1964, 18. "No niin rauhoituhan nyt ensin!". Isto Lysmä.
- Suosikki* 2/1964, 57. "Kaarinan kolme minuuttia".
- Suosikki* 4/1964, epäselvä sivunumerointi. "Takaamme, että näet unta hänestä ensi yönä!"
- Suosikki* 6/1964, 22–23. "Mitä tapahtuu kulissien takana, kun jenkkauningas on laulanut?" Raija Koskinen & Pentti Helanne.
- Suosikki* 6/1964, 76–77. "Suutele kuvaa!"
- Suosikki* 8/1964, 58–59. "Kun Ronny vasta aikoo niin silloin Paul on jo tehnyt sen".
- Suosikki* 1/1965, 71. "Suomessa toimivat Fan Clubit". Yrjö Puhakka.
- Suosikki* 2/1965, 92–93. "Kokoa Johnny 10 minuutissa". Carita Koivunen & Yrjö Puhakka.
- Suosikki* 3/1965, 26–27. "Vanha mies mutta nuorten mieleen". Hannu Huppunen.
- Suosikki* 4/1965, 110. "Suosikkikorut nyt myös Suomessa".
- Suosikki* 7/1965, epäselvä sivunumerointi. "Suomen Liverpool-tytöt". Sirpa Salmenranta.
- Suosikki* 8/1965, 18–21. "Millaista on kiertue-elämä Suomessa". Kari Kuuva.
- Suosikki* 10/1965, 2–3. "Facts on hermania".
- Suosikki* 10/1965, 4–7. "Kuukauden tytöksi valitsimme Eija Merilän". Heikki Werner & Heikki Seppälä.
- Suosikki* 11/1965, 4–13, 28, 67. "Sukupolvi m/65". Jyrki Hämäläinen.
- Suosikki* 12/1965, 18–19, 69. "Sonetti kirkunan kanta-isälle". John Smith.
- Suosikki* 2/1966, 14–15, 61. "Helsinki-A-Slow-Slow".
- Suosikki* 3/1966, 54. "Alvila vastaa".
- Suosikki* 5/1966, 60–61. "Suomi – tangolintujen perimäpaikka". Eero Laakso.
- Suosikki* 2/1967, 24–25. "Millaisia kirjeitä saa iskelmätähti?" Kyllikki Kara.
- Suosikki* 3/1967, 26–27, 69. "Lavaseksin uudet esitaistelijat – Dave Dee ja kumppanit". Andy Gray.
- Suosikki* 5/1967, 6–9, 33. "Kannattaako tangoa vihata?" M.A. Numminen.
- Suosikki* 8/1967, 2–3, 58. "Ottakaa meistä esimerkkiä!" Hellevi Jussila.
- Suosikki* 8/1967, 4. "JK-klubi kiittää".
- Suosikki* 10/1967, 11, 27. "Jammun kirjekimara".
- Suosikki* 10/1967, 70, 75. "Liehupunttisten lennujen maailman viisi ihmettä Suomessa". Jyrki Hämäläinen.
- Suosikki* 11/1967, 14–19. "Marraskuun marsupalsta".
- Suosikki* 8/1968, 15–17. "Dannyn tytöt ja seksi". Jyrki Hämäläinen.
- Suosikki* 4/1969, 30–31, 53. "Kuinka arvokas on albatrossin lento?" Hellevi Jussila.
- Suosikki* 5/1969, 30–31. "Kohutut kitaratyöt!"
- Suosikki* 7/1969, epäselvä sivunumerointi. "Kuuma linja".



- Suosikki* 8/1969, epäselvä sivunumerointi. "Nyt on pop-tähtien ihailu mennyt liian sairaaksi!"
- Suosikki* 11/1969, 54–55. "Jammu-kirjeet".
- Suosikki* 12/1969, 30–31. "Jammu-kirjeet".
- Suosikki* 1/1970, 78. "Sinulle, joka vietit yön Peter Greenin kanssa!" *Girl Of The World*.
- Suosikki* 2/1970, 54–57. "Jammu-kirjeet".
- Suosikki* 4/1970, 4–5. "Laulaminen on pop-tähdelle seksin korvike!" Hellevi Jussila.
- Suosikki* 7/1970, 58–61. "Jammu-kirjeet".
- Suosikki* 7/1971, 30–31. "Kirka hengenvaarassa". Pia Bursell.
- Suosikki* 5/1972, 31–33. "Bolanolia!" Timothy Watson.
- Suosikki* 8/1972, 68–70. "Marc Bolan". Ann Leslie.
- Suosikki* 1/1973, 69–71. "Jammu".
- Suosikki* 7/1973, 22–23. "Ja nyt tämä tyttö ottaa jalan muistoksi".
- Suosikki* 9/1973, 22–27. "Bowie lopettaa?" Team Andy Gray.
- Suosikki* 9/1973, 32–33. "Glitter mylvii Helsingissä". "Rygg-Ragge" Selkänen.
- Suosikki* 4/1974, 2–7. "Alice liikuttui kyyneliin". Johnny Maestro
- Suosikki* 6/1975, 22–23. "Bay City Rollers!" Brian Bishop.
- Suosikki* 10/1977, 24–25. "Tällainen oli Elvikseni!" Antti Arve & Jussi Raittinen.

Muut aikakaus- ja sanomalehdet

- Apu* 35/1970, 32–35. "Rauhaa, rakkautta, Ruisrockia". Sinikka Jäppinen & Martti Brandt.
- Helsingin Sanomat* 19.8.1959, 4. Otsikoimaton pilapiirros. Kari.
- Hufvudstadsbladet* 20.8.1959, 6. "Tänk om han vore Paul!"
- Hufvudstadsbladet* 20.8.1959, 8. "Tonårstjut inför Anka". Clem.
- Ilta-Sanomat* 20.8.1959, etusivu. "Anka, kukka – tyttörukka".
- Ilta-Sanomat* 20.8.1959, 5. "Isoäitikin tempautui Paul Ankan tahteihin". RR.
- Radiokauppias*, 5/1978, 22–24. "Operaatio Musakämmen".
- Seura* 34/1957, 8–9. "Televiisiotähdet tulevat".
- Viikkosanomat* 35/1959, 12–17. "Ankanlento". Sirkku Aspelund.

Fanikerholehdet

- Kaikki mainitut numerot on tallennettu Kansalliskirjaston kansalliskokoelmaan.*
- Ei enää* [Danny Fan Clubin julkaisu] 3–4/1967.
- Johnny Fan Club* syksy/1967.
- Kirka – Villi viihdyttäjät* 2/1970.
- [*Kristian Fan Clubin nimeämätön lehti*] 2/1971
- Robinlainen* 2/1969.
- Superlehti* [Danny Fan Clubin julkaisu] 1/1970.
- Superlehti* [Danny Fan Clubin julkaisu] 2–3/1970.
- The Ann Cristine [sic] Fan Clubin Tiedotuslehti* 1/1963.

The Renegades Fan Club Magazine 1965.
Tuulen tuomaa [Danny Fan Clubin julkaisu] 2/1967.

TV- ja filmimateriaali

Finlandia-katsaus 425 (1959). Yle Arkisto.
 Hakakerho toimii vuonna 1960 (1960). Yle Arkisto.
 Myöhäisuutiset ja sää, 26.6.1965 (1965). Yle Arkisto.
 Saat kaiken. Keikalla: Kirka ja Maria Babitzin (1971). Yle Arkisto.
 Suomen Filmitoimiston katsaus 44 (1959). Yle Arkisto.

Radio-ohjelmat

Eldorado. Ihailijaposti, 16.7.1993. [Haastateltavana Carolan fan clubin Nils Cederlöf.]
 Yle Arkisto.
 Eldorado. Ihailijaposti, 6.8.1993. [Haastateltavana Irwin Goodman fan clubin Aila Kärkkäinen.] Yle Arkisto.
 Eldorado. Ihailijaposti, 8.10.1993. [Haastateltavana Eero ja Jussi & The Boys fan clubin Merja Wallenius.] Yle Arkisto.
 Eldorado. Ihailijaposti, 22.10.1993. [Haastateltavana Lenne & Lee Kings fan clubin puheenjohtaja.] Yle Arkisto.
 Eldorado. Ihailijaposti, 5.11.1993. [Haastateltavana Wigwam fan clubin Leena Pesu.]
 Yle Arkisto.
 Eldorado. Ihailijaposti, 17.12.1993. [Haastateltavana The Beatles fan clubin Gula Lindroos.] Yle Arkisto.

Tilastot

Joukkoviestintätilasto. Helsinki: Tilastokeskus, Tilastollisia tiedonantoja 78. 1987.
*Kotitaloustiedustelu 1976: Osa II: Kulutusmenot väestöryhmittäin: Kestokulutus-
 hyödykkeiden omistus*. Helsinki: Tilastokeskus, Tilastollisia tiedonantoja 62.
 1979.
Kotitaloustiedustelu 1971: Osa I: Kotitalouksien kulutusmenot. Helsinki: Tilastokeskus,
 Tilastollisia tiedonantoja 55. 1976.
*Kotitaloustiedustelu 1971: Osa III: Ruoka-aineiden kulutusmäärät, kestokulutus-
 hyödykkeiden omistus ja hankintatapa, vapaa-ajan käyttö*. Helsinki: Tilastokeskus,
 Tilastollisia tiedonantoja 55. 1977.
Kotitaloustiedustelu 1966: I: Tekstiosa. Helsinki: Tilastokeskus, Tilastollisia tiedon-
 antoja 51. 1972.
Levikkitiedot: 1965. Helsinki: Levikintarkastus. 1965.
Suomen tilastollinen vuosikirja 1981. Helsinki: Tilastokeskus, Uusi sarja LXXVII. 1982.
Suomen tilastollinen vuosikirja 1965. Helsinki: Tilastollinen päätoimisto, Uusi sarja,
 LXI. 1966.



Valtakunnallinen nuorisotutkimus: 10–24-vuotiaiden nuorten harrastusten ja elinolosuhteiden kartoitus. Laatinut Sirkka Minkkinen. Helsinki: Yleisradio, PTS-osasto. 1969.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aalto, Ritva (1971) Nuorten ongelmista nyky-yhteiskunnassa. Teoksessa Ritva Aalto & Sirkka Minkkinen (toim.) *Nuoret tänään. Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tuloksia.* Helsinki: Otava, 11–25.
- Aalto, Ritva & Minkkinen, Sirkka (1971) Nuorten elinolosuhteista. Teoksessa Ritva Aalto & Sirkka Minkkinen (toim.) *Nuoret tänään. Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tuloksia.* Helsinki: Otava, 26–47.
- Aalto, Ritva & Minkkinen, Sirkka (toim.) (1971) *Nuoret tänään. Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tuloksia.* Helsinki: Otava.
- Aapola, Sinikka (1999) *Murrosikä ja sukupuoli. Julkiset ja yksityiset ikämäärittelyt.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 763. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (2003) Näkökulmia suomalaisen nuoruuden ja nuorison historiaan – Johdanto. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–31.
- Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.) (2003) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- af Enehjelm, Nina (2008) *Skandaalin käryä. Yksinoikeudella Mauri Lintera.* Klaukkala: Recallmed.
- Ahlbäck, Anders (2014) Taistelu mieheyden militarisoinnista itsenäisyyden alkuvuosina. Teoksessa Pirjo Markkola & Ann-Catrin Östman & Marko Lamberg (toim.) *Näkymätön sukupuoli. Mieheyden pitkä historia.* Tampere: Vastapaino, 192–223.
- Aho, Marko (2007) Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus.* Tampere: Vastapaino, 242–267.
- Aho, Marko (2003a) Hymylehti ja uusi sensaatiojournalismi (eli kuinka unohdettu kansa löysi seksin). Teoksessa Matti Peltonen & Vesa Kurkela & Visa Heinonen (toim.) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 849. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 316–339.
- Aho, Marko (2003b) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 902. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville (2007) Johdanto. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus.* Tampere: Vastapaino, 7–32.

- Aittola, Tapio (1999) Thomas Ziehe. Epätavanomaisen oppimisen puolustus. Teoksessa Tapio Aittola (toim.) *Kasvatussosiologian teoreetikoita. Uudesta kasvatussosiologiasta oppimisen kriittiseen tarkasteluun*. Helsinki: Gaudeamus, 182–211.
- Aittola, Tapio & Jokinen, Kimmo & Laine, Kaarlo (1995) Nuoret ja koulu kulttuurisessa modernisaatiossa. Teoksessa Tuomas Takala (toim.) *Kasvatussosiologia*. Helsinki: WSOY, 108–149.
- Allardt, Erik & Jartti, Pentti & Jyrkilä, Faina & Littunen, Yrjö (1958) *Nuorison harrastukset ja yhteisön rakenne*. Helsinki: WSOY.
- Allen, Louise (1997) *The Lesbian Idol. Martina, kd and the Consumption of Lesbian Masculinity*. Lontoo: Cassell.
- Anderson, Benedict (2007) *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suomennos Joel Kuortti. Sivilisaatiohistoria-sarja. Tampere: Vastapaino.
- Anderson, Tonya (2012) Still kissing their posters goodnight: Female fandom and the politics of popular music. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 9 (2), 239–264.
- Anderton, Chris (2008) Commercializing the Carnavalesque. The V Festival and Image/Risk Management. *Event Management* 12 (1), 39–51.
- Anttila, Anna (1999) Elämyksiä ja ennustuksia varhaisnuorten seurustelussa. Teoksessa Sari Näre (toim.) *Tunteiden sosiologiaa I. Elämyksiä ja läheisyyttä*. Tietolipas 156. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 54–65.
- Arvidsson, Alf (1997) Var är kvinnorna i svensk rockhistoria? En essä kring genusperspektiv och historieskrivning. *Svensk tidskrift för musikforskning* 79 (1), 111–126.
- Asquer, Enrica (2012) Domesticity and beyond. Gender, Family, and Consumption in Modern Europe. Teoksessa Frank Trentmann (toim.) *The Oxford Handbook of the History of Consumption*. Oxford handbooks in history. Oxford: Oxford University Press, 569–584.
- Autio, Minna (2006) *Kulttajuuden rakentuminen nuorten kertomuksissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1066; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 65. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bahtin, Mihail Mihajlovic (1995 [1965]) *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomennos Tapani Laine & Paula Nieminen & Erkki Salo. Helsinki: Taifuuni.
- Barbas, Samantha (2001) *Movie Crazy. Fans, Stars, and the Cult of Celebrity*. New York: Palgrave.
- Bayton, Mavis (1997) Women and the Electric Guitar. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the groove. Popular music and gender*. Lontoo: Routledge, 37–49.
- Benzecry, Claudio (2009) Becoming a Fan. On the Seductions of Opera. *Qualitative Sociology* 32 (2), 131–151.
- Bocock, Robert (1993) *Consumption*. Key ideas. Lontoo: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (2010 [1984]) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Lontoo: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1986) The Forms of Capital. Teoksessa John G. Richardson (toim.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 241–258.



- Bowlby, Rachel (2000) *Carried Away. The Invention of Modern Shopping*. Lontoo: Faber and Faber.
- Brusila, Johannes (2007). Musiikkiteollisuus. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 44–70.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka (2005) Ikuisesti sinun. Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Helsinki: Tammi, 329–335.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Roiha, Juha (2005) Televisiosta tutut. Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Helsinki: Tammi, 52–63.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (2002). *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Budgeon, Shelley (2003) *Choosing a Self. Young Women and the Individualization of Identity*. Westport: Praeger.
- Capuzzo, Paolo (2012) Youth and Consumption. Teoksessa Frank Trentmann (toim.) *The Oxford Handbook of the History of Consumption*. Oxford handbooks in history. Oxford: Oxford University Press, 601–617.
- Cavicchi, Daniel (2007) Loving Music. Listeners, Entertainments, and the Origins of Music Fandom in Nineteenth-Century America. Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 235–249.
- Cavicchi, Daniel (1998) *Tramps like us. Music and meaning among Springsteen fans*. Oxford: Oxford University Press.
- Cline, Cheryl (1992) Essays from *Bitch: The Women's Rock Newsletter with Bite*. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The adoring audience. Fan culture and popular media*. Lontoo: Routledge, 69–83.
- Coates, Norma (1997) (R)evolution now? Rock and the political potential of gender. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the groove. Popular music and gender*. Lontoo: Routledge, 50–64.
- Cohen, Sara (1997) Men making a scene. Rock music and the production of gender. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the groove. Popular music and gender*. Lontoo: Routledge, 17–36.
- Cook, Daniel Thomas (2012) Children's Consumption in History. Teoksessa Frank Trentmann (toim.) *The Oxford Handbook of the History of Consumption*. Oxford handbooks in history. Oxford: Oxford University Press, 585–600.
- Cova, Bernard (1997) Community and consumption. Towards a definition of the "linking value" of product or services. *European Journal of Marketing* 31 (3–4), 297–316.
- Cova, Bernard & Cova, Véronique (2001) Tribal aspects of postmodern consumption research. The case of French in-line roller skaters. *Journal of Consumer Behaviour* 1 (1), 67–76.
- Cross, Gary (2010) Valves of Adult Desire. The Regulation and Incitement of Children's Consumption. Teoksessa David Buckingham & Vejbjerg Tingstad (toim.) *Childhood and Consumer Culture*. Studies in childhood and youth. Basingstoke: Palgrave

- Macmillan, 17–30.
- de Grazia, Victoria (1996) Introduction. Teoksessa Victoria de Grazia & Ellen Furlough (toim.) *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press, 1–10.
- Delwiche, Aaron & Henderson Jacobs, Jennifer (2013) Introduction. What is Participatory Culture. Teoksessa Aaron Delwiche & Jennifer Henderson Jacobs (toim.) *The Participatory Cultures Handbook*. Lontoo: Routledge, 3–9.
- Devereux, Eoin (2009) I’m Not The Man You Think I Am. Authenticity, Ambiguity and the Cult of Morrissey. Teoksessa Veera Rautavuoma & Urpo Kovala & Eeva Haverinen (toim.) *Cult, community, identity*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 97. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 103–118.
- Doss, Erika (1999) *Elvis Culture. Fans, Faith & Image*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Driscoll, Catherine (2002) *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture & Cultural Theory*. New York: Columbia University Press.
- Duffett, Mark (2014) Introduction. Teoksessa Mark Duffett (toim.) *Popular Music Fandom. Identities, Roles and Practices*. Routledge studies in popular music. Lontoo: Routledge, 1–15.
- Duffett, Mark (2013) *Understanding Fandom. An introduction to the study of media fan culture*. New York: Bloomsbury.
- Ehrenreich, Barbara & Hess, Elizabeth & Jacobs, Gloria (1992) Beatlemania. Girls Just Want to Have Fun. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Lontoo: Routledge, 84–106.
- Ellis, John (2000) *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. Lontoo: Tauris.
- Eloranta, Kari (2009) Yleisten kirjastojen musiikkitoiminnan vaiheita. Teoksessa Ilkka Mäkinen (toim.) *Suomen yleisten kirjastojen historia*. Helsinki: BTJ Kustannus, 613–656.
- Eloranta, Kari (2008) Musiikki Suomen yleisissä kirjastoissa. Teoksessa Heikki Poroila (toim.) *Hiljaisuudesta nousi musiikki. Suomen yleisten kirjastojen musiikkiosastojen 50 vuotta*. Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 132. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 9–62.
- Fairclough, Norman (2002) *Miten media puhuu*. Suomennos Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman & Wodak, Ruth (1997) Critical Discourse Analysis. Teoksessa Teun A. van Dijk (toim.) *Discourse as Social Interaction*. Discourse Studies – A Multidisciplinary Introduction, Volume 2. Lontoo: Sage, 258–284.
- Fast, Susan (1999) Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin. A Woman’s View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music* 17 (3), 245–299.
- Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina (2006) Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä. Teoksessa Outi Fingerroos & Riina Haanpää & Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 25–48.
- Fiske, John (1992) The Cultural Economy of Fandom. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.)



- The adoring audience. Fan culture and popular media.* Lontoo: Routledge, 30–49.
- Fornäs, Johan (1995) Youth, culture and modernity. Teoksessa Johan Fornäs & Göran Bolin (toim.) *Youth culture in late modernity.* Lontoo: Sage, 1–11.
- France, Alan (2007) *Understanding Youth in Late Modernity.* Maidenhead: Open University Press.
- Frith, Simon (2004) General Introduction. Teoksessa Simon Frith (toim.) *Popular Music. Volume I. Critical Concepts in Media and Cultural Studies.* Lontoo: Routledge, 1–7.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela (1990 [1978]) Rock and Sexuality. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word.* New York: Pantheon Books, 371–389.
- Frisk, Matleena (2008) *Tytöt ja pojat 1960-luvun valistusoppaissa ja kaupallisessa nuortenlehdessä. Sukupuolidiskurssien muutoksia.* Talous- ja sosiaalhistorian pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Garratt, Sheryl (1990 [1984]) Teenage Dreams. Teoksessa Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word.* New York: Pantheon Books, 399–409.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age.* Cambridge: Polity Press.
- Giuffrè, Liz (2014) Music for (Something Other than) Pleasure: Anti-fans and the Other Side of Popular Music Appeal. Teoksessa Linda Duits & Koos Zwaan & Stijn Reijnders (toim.) *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures.* Farnham: Ashgate, 49–62.
- Goehr, Lydia (1992) Writing Music History. *History and Theory* 31 (2), 182–199.
- Goffman, Erving (1971 [1959]) *Arkielämän roolit.* Suomennos Erkki Puranen. Helsinki: WSOY.
- Gosling, Victoria K. (2007). Girls Allowed? The Marginalization of Female Sport Fans. Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World.* New York: New York University Press, 250–260.
- Gracyk, Theodore (2007) *Listening to Popular Music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin.* Tracking Pop. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Granberg, Leo (1992) Vaikea rooli – pienviljelijän tie asutustoiminnan ajalta tietoyhteiskuntaan. Teoksessa Marjatta Rahikainen (toim.) *Suuri muutos. Suomalaisen yhteiskunnan kehityspiirteitä.* Oppimateriaaleja 15. Lahti: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 52–67.
- Gray, Jonathan (2003) New Audiences, New Textualities. Anti-Fans and Non-Fans. *International Journal of Cultural Studies* 6 (1), 64–81.
- Gray, Jonathan & Sandvoss, Cornel & Harrington, C. Lee (2007) Introduction. Why study fans? Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World.* New York: New York University Press, 1–16.
- Green, Lucy (1997) *Music, Gender, Education.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Gronow, Pekka (2004) *Suomalaisen tangon sielu.* Teoksessa Pekka Gronow & Jukka

- Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi, 14–39.
- Gronow, Pekka (1995) The record industry in Finland, 1945–1960. *Popular Music* 14 (1), 33–53.
- Gronow, Pekka & Bruun, Seppo (1968) *Popmusiikin vuosisata*. Helsinki: Tammi.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suomenennos ja toimitus Juha Koivisto & Mikko Lehtonen & Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Gudmundsson, Gestur & Lindberg, Ulf & Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2002) Brit Crit. Turning Points in British Rock Criticism, 1960–1990. Teoksessa Steve Jones (toim.) *Pop music and the press*. Sound matters. Philadelphia: Temple University Press, 41–64.
- Haapala, Pertti (2003) Nuoriso numeroina. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 67–85.
- Haavio-Mannila, Elina & Rotkirch, Anna (1997) Generational and Gender Differences in Sexual Life in St. Petersburg an Urban Finland. Teoksessa Ismo Söderling (toim.) *Yearbook of Population Research in Finland*. Helsinki: Väestöntutkimuslaitos, 133–160.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suomenennos ja toimitus Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hapuli, Ritva (1993) Kadonneen nykymiehen etsintä – 1920-luvun maskuliinisuuksien kuvia. Teoksessa Pirjo Ahokas & Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.) *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 102–122.
- Haverinen, Eeva (2008) Yhteisöllistä rajankäyntiä ja kulttisuhteita osoitteessa www.sylviaplathforum.com. Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 17–42.
- Heikkilä, Helena (2005) *Jotain upouutta. Turun upolaiset osana 1960-luvun pop-kulttuuria*. Kulttuurihistorian pro gradu. Turku: Turun yliopisto.
- Heinonen, Harri (2005) *Jalkapallon lumo. Tutkimus suomalaisesta Everton-faniudesta*. Jyväskylä: Atena.
- Heinonen, Visa (2008) Muutoksia suomalaisten vapaa-ajan vietossa – kotisohvalla, yhteisöissä ja matkailuelämyksissä. *Kulutustutkimus*. *Nyt* 1/2008, 2–23.
- Heinonen, Visa (2007) Mainonta, brandit ja nuoret: kamppailua nuorten huomiosta kulutuskulttuurissa. *Nuorisotutkimus* 25 (3), 36–52.
- Heinonen, Visa (2003) Nuoriso mainonnan kohteeksi – kovaa menoa ja meininkiä. Teoksessa Matti Peltonen & Vesa Kurkela & Visa Heinonen (toim.) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 849. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 113–133.
- Heinonen, Visa & Konttinen, Hannu (2001) *Nyt uutta Suomessa! Suomalaisen*



- mainonnan historia*. Helsinki: Mainostajien liitto.
- Heinonen, Visa & Pantzar, Mika (2001) 'Little America'. The Modernization of the Finnish Consumer Society in the 1950s and 1960s. Teoksessa Matthias Kipping & Nick Tiratsoo (toim.) *Americanization in 20th Europe. Business, Culture, Politics. Volume 2*. Lille: Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, Université Charles de Gaulle, 41–59.
- Heinonen, Visa & Rajjas, Anu & Hyvönen, Kaarina & Leskinen, Johanna & Litmala, Marjukka & Pantzar, Mika & Römer-Paakkanen, Tarja & Timonen, Päivi (2005) *Kuluttajaekonomia. Kotitalous ja kulutus*. Helsinki: WSOY.
- Helanko, Rafael (1969) *Eräistä varttuneen nuorison käyttäytymismuodoista Turussa 1960-luvulla*. Turun yliopiston sosiologian laitos, monisteita 26. Turku: Turun yliopisto.
- Helenius, Pia (1996) *Nuorten kulutus ja identiteetti 90-luvun Suomessa*. Keskustelu-aloitteita 22. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- Hills, Matt (2002) *Fan cultures*. Sussex studies in culture and communication. Lontoo: Routledge.
- Hinerman, Stephen (1992) 'I'll Be Here With You'. Fans, Fantasy and the Figure of Elvis. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Lontoo: Routledge, 107–134.
- Hirsjärvi, Irma (2009) *Faniuden siirtymä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hirsjärvi, Irma & Kovala, Urpo (2007) Fanius kulttuurintutkimuksen kohteena. Teoksessa Erkki Vainikkala & Henna Mikkola (toim.) *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 86. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 245–269.
- Hudson, Barbara (1984) Femininity and Adolescence. Teoksessa Angela McRobbie & Mica Nava (toim.) *Gender and Generation*. Youth Questions. Lontoo: Macmillan, 31–53.
- Huhtamäki, Mikael (2013) *Live in Finland. Kansainvälistä keikkahistoriaa Suomessa 1955–1979*. Helsinki: Gummerus.
- Hukkila, Kristiina (1992) Seksi ja Se Oikea. Tyttöjen ensimmäiset kokemukset ja käsitukset seksistä. Teoksessa Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Tietolipas 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 56–68.
- Humphrey, Chris (2001) *The politics of carnival. Festive misrule in medieval England*. Manchester: Manchester University Press.
- Hurrelmann, Klaus (1989) The Social World of Adolescents. A Sociological Perspective. Teoksessa Klaus Hurrelmann & Uwe Engel (toim.) *The Social World of Adolescents. International Perspectives*. Berliini: Walter de Gruyter.
- Huyssen, Andreas (1986) *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Post-modernism*. Theories of Representation and Difference. Bloomington: Indiana University Press.
- Hynynen, Päivi-Tuulikki (2008) "Tämä tunne on melkein pelottava". Ismo Alangon

- tähtikuva ja fanius kirjeiden kertomina. Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmioistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 95–117.
- Hytönen, Kirsi-Maria & Rantanen, Keijo (toim.) (2013) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena.
- Häggman, Kai (toim.) (2006) *Täältä tulee nuoriso! 1950–79*. Helsinki: WSOY.
- Häkkinen, Antti & Linnanmäki, Eila & Leino-Kaukiainen, Pirkko (2005) Suomi, johon suuret ikäluokat syntyivät. Teoksessa Antti Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat*. Tampere: Vastapaino, 61–91.
- Hämäläinen, Jyrki (2006) *Iso D*. Helsinki: Otava.
- Ilmonen, Kari (1996) *Yleisradion historia. 3. osa. 1926–1996. Tekniikka, kaiken perusta*. Helsinki: YLE.
- Ilves, Kirsi (1998) *Stadi ja sen nuoret. Nuorisotyötä Helsingissä 1948–1997*. Helsinki: Edita.
- Israel, Betsy (2003) *Bachelor Girl. 100 Years of Breaking the Rules. A Social History of Living Single*. New York: Perennial.
- Jalkanen, Pekka (2003a) 1800-luku: Huvitteleva porvari. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela (toim.) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 14–111.
- Jalkanen, Pekka (2003b) Haitari ja jazz: Vuodet 1918–44. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela (toim.) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 252–339.
- Jallinoja, Riitta (1997) *Moderni säädyllyisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jallinoja, Riitta (1991) *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 550. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Studies in Culture and Communication. Lontoo: Routledge.
- Jenkins, Richard (2004) *Social identity. Second Edition. Key ideas*. Lontoo: Routledge.
- Jenson, Joli (1992) Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization. Teoksessa Lisa A. Lewis (toim.) *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Lontoo: Routledge, 9–29.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (2004) Valtasuhteiden analysoiminen. Teoksessa Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 75–108.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2004a) Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 17–47.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2004b) Johdanto. Teoksessa Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 9–14.



- Jokinen, Kimmo (1996) Kasvaminen ja oppiminen traditioiden jälkeen. Teoksessa Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi (toim.) *Näin nuoret. Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Tietolipas 143. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 23–50.
- Juntto, Anneli & Vilkkö, Anni (2005) Monta kotia. Suurten ikäluokkien asumishistoriat. Teoksessa Antti Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat*. Tampere: Vastapaino, 115–144.
- Kaarninen, Mervi (2013) Lättähattuja, villamyssymissejä ja nilkkasukkatytöjä. Teoksessa Kirsi-Maria Hytönen & Keijo Rantanen (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 67–76.
- Kaarninen, Mervi (2006) Nuorisokulttuurin läpimurto. Teoksessa Kai Häggman (toim.) *Tältä tuleee nuoriso! 1950–79*. Helsinki: WSOY, 8–37.
- Kahan, Jeffrey (2010) *Bettymania and the Birth of Celebrity Culture*. Bethlehem: Lehigh University Press.
- Kahila, Heikki & Kahila, Pia (2006) *Kun Suomi sanoi Saanko luvan*. Helsinki: Gummerus.
- Kallio, Veikko (1992) Katsaus aikakauslehdistön kehitykseen vuoden 1955 jälkeen. Teoksessa Päiviö Tommila (toim.) *Suomen lehdistön historia 10. Aikakauslehdistön kehityslinjat*. Kuopio: Kustannuskiila, 289–305.
- Kallioniemi, Kari (1998). "Put The Needle on the Record and Think of England". *Notions of Englishness in the Post-War Debate on British Pop Music*. Turku: Turun yliopisto.
- Kallioniemi, Kari (1995a) Porvarillisen populaarikulttuurin aikakausi. Teoksessa Kari Kallioniemi & Hannu Salmi (toim.) *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja 40. Turku: Turun yliopisto, 31–56.
- Kallioniemi, Kari (1995b). Kapinaa, viihdettä vai taidetta? Teoksessa Kari Kallioniemi & Hannu Salmi (toim.) *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja 40. Turku: Turun yliopisto, 123–149.
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu (1995). Metropolit viihteen keskuksina. Teoksessa Kari Kallioniemi & Hannu Salmi (toim.) *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja 40. Turku: Turun yliopisto, 79–108.
- Kane, Larry (2003) *Ticket to Ride. Inside the Beatles' 1964 & 1965 Tours That Changed the World*. Philadelphia: Running Press Book Publishers.
- Karisto, Antti (2005) Suuret ikäluokat kuvastimessa. Teoksessa Antti Karisto (toim.) *Suuret ikäluokat*. Tampere: Vastapaino, 17–58.
- Karisto, Antti (toim.) (2005) *Suuret ikäluokat*. Tampere: Vastapaino.
- Kempainen, Pentti (2011) *Aina soi Sävelradio. Radiomusiikista musiikkiradioon*. Helsinki: Avain.
- Kempainen, Pentti (2010) Pirates and the New Public Service Radio Paradigm. Teoksessa Vesa Kurkela & Markus Mantere & Heikki Uimonen (toim.) *Music Breaks In. Essays on music radio and radio music in Finland*. Musiikintutkimuksen laitoksen julkaisuja 3. Tampere: Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos, 15–30.
- Kempainen, Pentti (2001) *Radion murros. Julkisiradioiden kanavaudistus Norjassa, Ruotsissa ja Suomessa*. Viestinnän julkaisuja 4. Helsinki: Helsingin yliopisto, Viestinnän laitos.

- Kendall, Alan (1982) *Paganini. A Biography*. Lontoo: Chappell & Company.
- Kilpiö, Kaarina (2011) C-kasetit suomalaisten käyttäjiensä aistimuistoissa. *Tekniikan Waiheita* 4/2011, 39–54.
- Kilpiö, Kaarina (2005) *Kulutuksen sävel. Suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle*. Helsinki: Like.
- Kilpiö, Kaarina & Skaniakos, Terhi (2011) Huolitellut naiset valkokankailla ja tv-ruuduilla. Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.) *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 145–182.
- Kilpiö, Kaarina & Uimonen, Heikki (2010) Kulkee mukana eikä maksa paljon – kuinka C-kasetti muutti äänimaisemaa. *Historiallinen Aikakauskirja* 108 (3), 329–341.
- Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Kontukoski, Maija (2012) ”Järjen veit ja minusta orjan teit”: Eteläpohjalaiset swing-sukupolven tanssisoittajat 1950–60-luvun tangobuumin pyörteissä. Teoksessa Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg (toim.) *Tango Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 108. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 63–97.
- Kontula, Osmo & Haavio-Mannila, Elina (1995) *Matkalla intohimoon. Nuoruuden hurma ja kärsimys seksuaalielämäkertojen kuvaamana*. Helsinki: WSOY.
- Kontula, Osmo & Kosonen, Kati (1994) *Seksiä lehtien sivuilla*. Helsinki: Edita.
- Korkiakangas, Pirjo (2013) Onnen aika lapsuuden. Muistelua ja nostalgiaa. Teoksessa Kirsi-Maria Hytönen, & Keijo Rantanen (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 19–29.
- Korkiasaari, Jouni & Söderling, Ismo (2007) Muuttoliike. Teoksessa Seppo Koskinen & Tuija Martelin & Irma-Leena Notkola & Veijo Notkola & Kari Pitkänen & Marika Jalovaara & Elina Mäenpää & Anne Ruokolainen & Markku Ryytänen & Ismo Söderling (toim.) *Suomen väestö*. Helsinki: Gaudeamus, 239–270.
- Korkkula, Leevi (2010) *Ajan säveliä. Kuvareportaasi kuudelta vuosikymmeneltä*. Helsinki: Vakka & kansi.
- Kortelainen, Anna (2003). *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen, Jukka (1988) *Pajatto ja kansanterveys. Raha-automaattiyhdistys 1938–1988*. Helsinki: WSOY.
- Kortti, Jukka (2007) *Näköradiosta digiboksiin. Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kortti, Jukka (2003) *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Bibliotheca historica 80. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Leena (2003) Oppikoulunuoruus 1940–1950-luvuilla. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 283–313.
- Kovala, Urpo (2008) Katkos vai jatkos? Fanius vertailevasta näkökulmasta. Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*.



- Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 227–239.
- Kovala, Urpo & Saresma, Tuija (toim.) (2003) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmioistä*. Tietolipas 195. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krippendorff, Klaus (2004) *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology*. Thousand Oaks: Sage.
- Kukkonen, Pirjo (1996) *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing. Finnish Culture in Tango Lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kulmala, Teppo (2007) *Anna pois mun kitarain. Lasse Liemola ja nuoruus vauhdissa*. Helsinki: Edico.
- Kurkela, Vesa (2005a) Hittilistat ja rock-asette. Rockin ja popin estetiikkaa etsimässä. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 283–313.
- Kurkela, Vesa (2005b) Tanssisoiton tuntematonta historiaa. Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.) *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Tampere: Pilot-kustannus, 7–18.
- Kurkela, Vesa (2003a) Kansallisen ihanteellisuuden aika: Vuodet 1945–62. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela (toim.) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 340–461.
- Kurkela, Vesa (2003b) Eriytyvien yleisöjen aika: Vuodet 1963–90. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela (toim.) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY, 462–618.
- Lahti, Maija Susanna (2004) *”Kohtalon tangon soittaa suosittu jazzyhtye”. Tangosukupolvi ja tanssimusiikki 1950–1960-luvun Etelä-Pohjanmaalla*. Etnomusikologian pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Katja (2003) Keijukaiskuningatar ja hänen hovinsa. Laulaja Tori Amos ja Internet rockkultin keskiössä. Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmioistä*. Tietolipas 195. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 38–54.
- Lehmijoki, Maiju (1997) ”Todellisia suurelokuvia ja taidefilmejä”. Turun Elokuva-kerhon alkutaival. Teoksessa Ari Honka-Hallila & Helena Honka-Hallila & Hanna Kangasniemi & Hannu Salmi (toim.) *Pajasta palatsiin: Turun elokuvaelämän historia*. Turku: Lähikuva-yhdistys & Turun Elokuva-kerho & Varsinais-Suomen elokuvakeskus, 206–219.
- Leino, Mia & Viitanen, Kirsi (2003) Aikuiseksi kasvaminen suomalaisessa maalaisperheessä 1940–1950-luvuilla. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 187–197.
- Lewis, Lisa A. (1990) *Gender Politics and MTV. Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lipponen, Ulla (1992) Ruusu ja rikkaruoho – rakkaus tyttöjen runovihkoperinteessä. Teoksessa Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri*

- murroksessa*. Tietolipas 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 114–134.
- Lähteenmaa, Jaana (2000) *Myöhäismoderni nuorisokulttuuri. Tulkintoja ryhmistä ja ryhmään kuulumisten ulottuvuuksista*. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 14. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto & Nuorisotutkimusseura.
- Lähteenmaa, Jaana (1996) Alakulttuuriteorian nousu ja tuho? Teoksessa Leena Suurpää & Pia Aaltojärvi (toim.) *Näin nuoret: Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin*. Tietolipas 143. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 95–128.
- Lähteenmaa, Jaana (1995) *Postmodernit virtaukset ja helsinkiläinen nuorisokulttuuri. Ilmiöitä ja tulkintoja*. Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 1995:4. Helsinki: Helsingin kaupunki, Tietokeskus.
- Lähteenmaa, Jaana (1989a) *Tytöt & rock*. Tutkimuksia ja selvityksiä 2. Helsinki: Kansalaiskasvatuksen keskus.
- Lähteenmaa, Jaana (1989b) Faniyttöjen puheenvuoro. Teoksessa Jaana Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Preensens. Helsinki: Gaudeamus, 89–96.
- Lähteenmaa, Jaana (1989c) Rockin miehisuus – nousua ja laskua. Teoksessa Jaana Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Preensens. Helsinki: Gaudeamus, 21–43.
- Macdonald, Myra (1995) *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. Lontoo: Arnold.
- Maffesoli, Michel (1995) *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Suomenenos Mika Määttänen. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus.
- Malinen, Antti (2013) ”Ei tilaa edes leikille”. Ahdasta elämää kaupunkilaiskodeissa. Teoksessa Kirsi-Maria Hytönen & Keijo Rantanen (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 31–41.
- Martin, Linda & Segrave, Kerry (1988) *Anti-Rock. The Opposition to Rock 'n' Roll*. Hamden: Archon Books.
- Mattlar, Mikko (tulossa) *”Ei mitä hyvääsä rilutusta”. Populaarimusiikin tie legitimiiksi kulttuuriksi Helsingin sanomissa 1950–1982*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Mattlar, Tapio (1981) *Tiedotusvälineet musiikkimaun muokkaajina*. Tiedotusopin pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- McNeill, J. R. & McNeill, William H. (2005) *Verkottunut ihmiskunta. Yleiskatsaus maailmanhistoriaan*. Suomenenos Natasha Vilokkinen. Sivilisaatiohistoria-sarja. Tampere: Vastapaino.
- McRobbie, Angela (1991) *Feminism and Youth Culture. From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Youth questions. Basingstoke: Macmillan.
- Medina, José (2007) *Speaking from Elsewhere. A New Contextualist Perspective on Meaning, Identity and Discursive Agency*. Albany: State University of New York Press.
- Miettunen, Katja-Maria (2009) *Menneisyys ja historiakuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Bibliotheca historica 126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Millard, André (2012) *Beatlemania. Technology, Business, and Teen Culture in Cold War America*. Johns Hopkins studies in the history of technology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mitchell, Ritva (1980) *Nuorten elämäntyylistä ja kulttuuritoiminnoista. Tutkimus*



- Uudenmaan läänin eri ympäristöissä asuvien neljätoistavuotiaitten elämäntyylistä ja kulttuuritoiminnoista.* Julkaisu 57. Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto.
- Modinos, Tuija (2003) BSB:n elämää suuremmat fanit – pojat? Teoksessa Antti-Ville Kärjä (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 15*. Tampere: Suomen Etnomusikologinen Seura, 41–56.
- Modinos, Tuija (1994) *Nainen populaarikulttuurissa. Madonna ja The Immaculate Collection*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 42. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Muikku, Jari & Nyman, Jake (2005) Epe Helenius: postimyyntiä ja pakoilua. Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 3. Äänialloilta parrasvaloihin*. Helsinki: Tammi, 371–373.
- Mundy, John (1999) *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video. Music and society*. Manchester: Manchester University Press.
- Mykkänen, Johanna & Aalto, Ilana (2010) *Isyyden ihanteet, arki ja kokemukset. Raportti isyyden tutkimuksesta Suomessa*. Verkkojulkaisuja 34. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto & Nuorisotutkimusseura.
- Mylyntaus, Timo (1991) *Electrifying Finland. The Transfer of a New Technology into a Late Industrialising Economy*. ETLA, Series A15. Basingstoke: Macmillan.
- Mäkelä, Janne (2011) *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Mäkelä, Janne (2007a) Erityisuuhteita: populaarimusiikin fanit ja fanius. Teoksessa Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 214–241.
- Mäkelä, Janne (2007b) Finnkampen: Finland's Envy for Swedish Pop Music Success in the 1990s. Teoksessa Kari Kallioniemi & Kimi Kärki & Janne Mäkelä & Hannu Salmi (toim.) *History of Stardom Reconsidered. The refereed proceedings of the Inaugural conference of IIPC, University of Turku, 9–11 November 2006*. IIPC Publication series 1. Turku: International Institute for Popular Culture, 110–116.
- Mäkelä, Janne (2002) *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Turku: Turun yliopisto, Kulttuurihistoria.
- Mäkelä, Janne (1998) Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhaishistoriaa populaarimusiikissa. *Tieteessä tapahtuu* 16 (8), 49–54.
- Mäkinen, Ilkka (1997) *”Nödvändighet af LainaKirjasto”. Modernin lukuhalun tulo Suomeen ja lukemisen instituutiot*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 668. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nevala, Arto & Rinne, Risto (2012) Korkeakoulutuksen muodonmuutos. Teoksessa Pauli Kettunen & Hannu Simola (toim.) *Tiedon ja osaamisen Suomi. Kasvatus ja koulutus Suomessa 1960-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1266:3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 203–228.
- Nevala-Nurmi, Seija-Leena (2014) Suojeluskuntien soturit, isät ja pojat. Teoksessa Pirjo Markkola & Ann-Catrin Östman & Marko Lamberg (toim.) *Näkyvätön sukupuoli. Mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino, 224–245.

- Nevala-Nurmi, Seija-Leena (2013) Traktoreita ja lypsykoneita. Suomalainen maaseutu jälleenrakennuskaudella. Teoksessa Kirsi-Maria Hytönen & Keijo Rantanen (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 199–209.
- Nieminen, Hannu (2003) Julkisuusteorian rakennemuutos: Ajatuksia kriittis-realistisesta julkisuuskäsityksestä. *Tiedotustutkimus* 26 (2), 18–32.
- Nikunen, Kaarina (2009) Fanisuhde: yhteisöjä ja yhteisiä puheenaiteita. Teoksessa Sirkku Kotilainen (toim.) *Suhteissa mediaan*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 99. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 75–93.
- Nikunen, Kaarina (2008) Uusia katseita faniudesta faniuksiin. Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 7–14.
- Nikunen, Kaarina (toim.) (2008) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nikunen, Kaarina (2005) *Faniuden aika. Kolme tapausta televisio-ohjelmien faniudesta vuosituhanen taitteen Suomessa*. Media studies. Tampere: Tampere University Press.
- Nordman, Marianne (2011) På väg på dans. Teoksessa Margareta Södergård & Marianne Nordman & Alice Lillas & Anna-Maria Nordman (toim.) *Och dansen den går. Minnen från den österbottniska ungdomsdansen på 1950-, 1960- och 1970-talen*. Vaasa: Scriptum, 54–65.
- Noro, Arto (1993) *Postfranzentia. Tekstejä itsepäisestä lapsesta postmodernin muukalaiseen*. Tutkijaliiton julkaisusarja 75. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Noro, Arto (1991) *Muoto, moderniteetti ja 'kolmas'. Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta*. Tutkijaliiton julkaisusarja 67. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Nyman, Jake (2005) *Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.
- Nyyssönen, Pasi (1998) Filmihulluja ja kulttuuripoliitikkoja: Alueellisen elokuvakulttuurin muotoutuminen Oulussa. Teoksessa Katri Mäkinen & Matti Savolainen (toim.) *Työnämme ja ilonamme: Pohjoissuomalaista kulttuurintutkimusta*. Oulun yliopiston taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja, A. Kirjallisuus 7. Oulu: Oulun yliopisto, 42–62.
- Pajala, Mari (1999) Terveisiä Maustemaailmasta! Spice Girls -fanit tuottajina ja kulluttajina. *Lähikuva* 1/1999, 27–42.
- Pajukallio, Arto (2005) Rytmistä Rumbaan ja Swingistä Soundiin. Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parasvaloihin*. Helsinki: Tammi, 87–97.
- Palonen, Rauni & Vekeli, Pirkko & Dillemuth, Mia (2008) *Tähdet arkilla. Suomalaisten suosikit paperinukkeina*. Helsinki: Tammi.
- Pantti, Mervi (1997) Hulluna elokuvaan: Turkulaiset elokuvakerhot 1960-luvulla. Teoksessa Ari Honka-Hallila & Helena Honka-Hallila & Hanna Kangasniemi & Hannu Salmi (toim.) *Pajasta palatsiin: Turun elokuvaelämän historia*. Turku: Lähikuva-yhdistys & Turun Elokuvakerho & Varsinais-Suomen elokuvakeskus, 220–233.
- Pantzar, Mika (2000) *Tulevaisuuden koti. Arjen tarpeita keksimässä*. Helsinki: Otava.
- Pearson, Roberta (2007) Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians. Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and*



- Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 98–109.
- Pekkala Kerr, Sari & Rinne, Risto (2012) Koulutus ja väestön taloudellinen ja sosiaalinen liikkuvuus 1900-luvulla. Teoksessa Pauli Kettunen & Hannu Simola (toim.) *Tiedon ja osaamisen Suomi. Kasvatus ja koulutus Suomessa 1960-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1266:3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 321–344.
- Pells, Richard (1997) *Not like us. How Europeans have loved, hated, and transformed American culture since World War II*. New York: Basic Books.
- Peltonen, Matti (1996) Olympiavuoden käytösopas. Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Historiallinen Arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 283–307.
- Peltonen, Ulla-Maija (2006) Muistitieto folkloristiikassa. Teoksessa Outi Fingerroos & Riina Haanpää & Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 93–119.
- Pihkala, Erkki (1982) Elintason nousu ja kehityksen varjopuolet. Teoksessa Jorma Ahvenainen & Erkki Pihkala & Viljo Rasila (toim.) *Suomen taloushistoria 2. Teollistuva Suomi*. Helsinki: Tammi, 506–527.
- Poikolainen, Janne (2013) Anglo-American Pop Music, Finnish Tango, and the Controversial Images of Modernity in Finland in the 1960s. Teoksessa Visa Heinonen & Matti Peltonen (toim.) *Finnish Consumption. An Emerging Consumer Society between East and West*. *Studia Historica* 83. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 124–149.
- Portelli, Alessandro (2006) Mikä tekee muistitietotutkimuksesta erityisen? Teoksessa Outi Fingerroos & Riina Haanpää & Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Artikkelin suomennos Salla Kivilaakso-Mendes & Saana Viertomanner. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 49–64.
- Prato, Paolo (2007) Selling Italy by the sound: cross-cultural interchanges through cover records. *Popular Music* 26 (3), 441–462.
- Purhonen, Semi (2008) Johdanto: suuret ikäluokat sukupolvena? Teoksessa Semi Purhonen & Tommi Hoikkala & J.P. Roos (toim.) *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus, 9–30.
- Purhonen, Semi & Hoikkala, Tommi (2008) 60-lukulaisen eliitin tyyppitarina. Teoksessa Semi Purhonen & Tommi Hoikkala & J.P. Roos (toim.) *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus, 134–155.
- Purhonen, Semi & Roos, J. P. & Hoikkala, Tommi (2008) Anti-60-lukulaisten tyyppitarina. Teoksessa Semi Purhonen & Tommi Hoikkala & J.P. Roos (toim.) *Kenen sukupolveen kuulut? Suurten ikäluokkien tarina*. Helsinki: Gaudeamus, 185–193.
- Putnam, Robert D. & Goss, Kristin A. (2002) Introduction. Teoksessa Robert D. Putnam (toim.) *Democracies in Flux. The Evolution of Social Capital in Contemporary Society*. Oxford: Oxford University Press, 3–19.
- Puuronen, Vesa (2006) *Nuorisotutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Puuronen, Vesa (2003) Pihasakeista alakulttuureihin. Nuorten ryhmätoiminta Suo-

- nessa 1900-luvun jälkipuoliskolla. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 373–395.
- Puuronen, Vesa (1991) Nuorisojärjestöt, muuttuva yhteiskunta ja uusi nuoriso. Teoksessa Jaana Lähteenmaa & Lasse Siurala (toim.) *Nuoret ja muutos*. Tutkimuksia 177. Helsinki: Tilastokeskus, 104–111.
- Railton, Diane (2001) The Gendered Carnival of Pop. *Popular Music* 20 (3), 321–331.
- Reimer, Bo (1995) The media in public and private spheres. Teoksessa Johan Fornäs & Göran Bolin (toim.) *Youth culture in late modernity*. Lontoo: Sage, 58–71.
- Ridell, Seija (2004) Median julkisuustiloja kartoittamassa. Julkisuuden journalistinen tuottaminen ja kommunikatiivisuuden haaste. *Tiedotustutkimus* 27 (2), 4–24.
- Rinne, Risto (2012) Koulutetun eliitin erottautuminen. Teoksessa Pauli Kettunen & Hannu Simola (toim.) *Tiedon ja osaamisen Suomi. Kasvatus ja koulutus Suomessa 1960-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1266:3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 367–407.
- Roberts, Michael (2010) A working-class hero is something to be: the American Musicians' Union's attempt to ban the Beatles, 1964. *Popular Music* 29 (1), 1–16.
- Rossi, Leena-Maija (2003) *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rytkönen, Sisko (2008) *Ihanat naiset kankaalla. Filmitähtiä suomalaisen elokuvan kultakaudelta*. Helsinki: Majakka.
- Rytkönen, Sisko (2001) *Mitäpä ei kärsitty elokuvan takia. Muistoja 1930- ja 1940-luvun kotimaisista elokuvista ja esitystilanteista*. Jyväskylä: Kopi-Jyvä.
- Saarenmaa, Laura (2010) *Intiimin äänet. Julkisuuskulttuurin muutos suomalaisissa ajanviitehhdissä 1961–1975*. Media studies. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Saarikangas, Kirsi (2003) Nuorten lähiöt. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 909; Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 32. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 397–417.
- Saarikoski, Helena (2009) *Nuoren naisellisuuden koreografioita. Spice Girls -fanit tyttöyden tekijöinä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1230. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarikoski, Helena (2008) Miten Spice Girlsä leikitään? Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 72–94.
- Saastamoinen, Mikko (2006) Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa Pertti Rautio & Mikko Saastamoinen (toim.) *Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino, 170–180.
- Salasuo, Mikko (2007) *Atomisoitunut sukupolvi. Pääkaupunkiseudun nuorisokulttuurinen maisema ja nuorisotyön haasteita 2000-luvun alussa*. Tutkimuksia 7/2007. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Salasuo, Mikko (2004) *Huumeet ajankuvana. Huumeiden viihdekäytön kulttuurinen ilmeneminen Suomessa*. Sosiaali- ja terveysalan tutkimus- ja kehittämiskeskus,



- Tutkimuksia 149. Helsinki: Stakes.
- Salokangas, Raimo (1996) *Yleisradion historia. 2. osa. 1949–1996. Aikansa oloinen*. Helsinki: YLE.
- Salonen, Marko (2005) *Hiljainen heteroseksuaalisuus? Nuoret, suojaikäraja ja itse-määrääminen*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Sandvoss, Cornel (2005) *Fans. The Mirror of Consumption*. Oxford: Polity Press.
- Sandvoss, Cornel & Kearns, Laura (2014) From Interpretive Communities to Interpretative Fairs: Ordinary Fandom, Textual Selection and Digital Media. Teoksessa Linda Duits & Koos Zwaan & Stijn Reijnders (toim.) *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures*. Farnham: Ashgate Publishing, 91–106.
- Schreier, Margrit (2012) *Qualitative Content Analysis in Practice*. Los Angeles: Sage.
- Selvitys koulujen työaikaajen ajoituksesta*. Helsinki: Opetushallitus. 2003.
- Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Shuker, Roy (2014) Record Collecting and Fandom. Teoksessa Mark Duffett (toim.) *Popular Music Fandom. Identities, Roles and Practices*. Routledge studies in popular music. Lontoo: Routledge, 165–185.
- Sievers, Kai & Koskelainen, Osmo & Leppo, Kimmo (1974) *Suomalaisten sukupuoli-elämä*. Helsinki: WSOY.
- Slater, Don (1997) *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Springer, Kimberly (2013) Beyond the H8R. Theorizing the Anti-Fan. *The Phoenix Papers* 1 (2), 55–77.
- Stacey, Jackie (1994) *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*. Lontoo: Routledge.
- Stacey, Jackie (1991) Feminine fascinations. Forms of identification in star-audience relations. Teoksessa Christine Gledhill (toim.) *Stardom. Industry of Desire*. Lontoo: Routledge, 141–163.
- Stark, Laura (2006) Johdanto. Pitkospuuta modernisaation suolle. Teoksessa Hilikka Helsti & Laura Stark & Saara Tuomaala (toim.) *Modernisaatio ja kansan kokemus Suomessa 1860–1960*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1101. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–46.
- Straw, Will (1997) Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.) *Sexing the groove. Popular music and gender*. Lontoo: Routledge, 3–16.
- Summerfield, Penny (2004) Culture and Composure. Creating Narratives of the Gendered Self in Oral History Interviews. *Cultural and Social History* 1 (1), 65–93.
- Summers, Anthony & Swan, Robbyn (2005) *Sinatra. The Life*. Lontoo: Doubleday.
- Suomen kansallisfilmografia. 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita. 1998.
- Suoninen, Eero (2004) Kielen käytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa Arja Jokinen & Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino, 48–74.
- Sydie, Rosalind (1987) *Natural Women, Cultured Men. A Feminist Perspective on*

- Sociological Theory*. New York: New York University Press.
- Syrman, Salla (2006) Rakkaudesta Rasmukseen. Nuoret fanit kohtaavat internetin keskustelufoorumilla. *Tiedepolitiikka* 31 (3), 37–48.
- Södergård, Margareta (2011) Dansen i de ungas och i andras ögon. Teoksessa Margareta Södergård & Marianne Nordman & Alice Lillas & Anna-Maria Nordman (toim.) *Och dansen den går. Minnen från den österbottniska ungdomsdansen på 1950-, 1960- och 1970-talen*. Vaasa: Scriptum, 11–26.
- Söderholm, Stig (1990) *Liskokuninkaan mytologia. Rituaali ja rocksankarin kuolema. Jim Morrison -kultin etnografinen tulkinta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 539. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Söderholm, Stig (1989) Rock ja kulttuurin trauma – seksuaalisuuden teesit rockmusiikkiin kohdistuvassa vastustamisessa. Teoksessa Jaana Lähteenmaa (toim.) *Rockin seksuaalisuus*. Preesens. Helsinki: Gaudeamus, 45–70.
- Taalas, Saara L. & Hirsjärvi, Irma (2008) Fanit ja seuraajat. Tieteiskirjallisuuden kuluttamisen organisoituminen. Teoksessa Kaarina Nikunen (toim.) *Fanikirja. Tutkimuksia nykykulttuurin fani-ilmiöistä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 96. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 200–224.
- Taavitsainen, Iikka (2008). *Television musiikkiohjelmat vuosina 1958–1972. Televisio määrällisenä musiikkisivistäjänä*. Musiikkikasvatuksen pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Taipale, Hannu (1971) Nuorten asenteista ja ajattelusta. Teoksessa Ritva Aalto & Sirkka Minkkinen (toim.) *Nuoret tänään. Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tuloksia*. Helsinki: Otava, 156–184.
- Takkala, Marketta & Ortamo, Anna-Maija & Tommila, Päivi (1986) *Suomen aikakauslehdistön bibliografia. 1956–1977*. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 48. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Tervo, Jukka (1991) Autiotalo. Varhaisnuoruusikäisen tytön musiikkikokemuksen tarkastelua. *Nuorisotutkimus* 9 (2), 39–47.
- Theodoropoulou, Vivi (2007) The Anti-Fan within the Fan. Awe and Envy in Sport Fandom. Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 316–327.
- Thompson, Paul (1998 [1988]) The voice of the past: oral history. Teoksessa Robert Perks & Alistair Thomson (toim.) *The oral history reader*. Lontoo: Routledge, 21–28.
- Tikka, Marko & Tamminen, Toivo (2011) *Tanssiorkesteri Dallapé. Suomijatsin legenda 1925–2010*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1302. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Toivonen, Timo (2003) Kyllä salissa huutaa saa. Suomen ensimmäinen rock 'n' roll -konsertti. Teoksessa Kimmo Saaristo (toim.) *Hyvää pahaa rock 'n' roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Tietolipas 194. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 19–39.
- Toivonen, Timo & Laiho, Antero (1989) "You Don't Like Crazy Music". The Reception of Elvis Presley in Finland. *Popular Music and Society* 13 (2), 1–22.
- Tolonen, Tarja (1992) Tyttöjen hevostallikulttuuri: faniudesta vastuunottoon. Teoksessa



- Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Tietolipas 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 135–154.
- Tulloch, John (2007) Fans of Chekhov. Re-Approaching “High Culture”. Teoksessa Jonathan Gray & Cornel Sandvoss & C. Lee Harrington (toim.) *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 110–122.
- Tuomi, Jouni & Sarajarvi, Anneli (2009) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuunainen, Petri (2009) A la Laila. Teoksessa Timo Lindström & Pekka Nissilä & Juha Käyhkö (toim.) *A la Laila. Laila Kinnunen*. Teos liitteenä samannimisessä äänitekoelmassa. Helsinki: Warner Music Finland, 16–111.
- Uimonen, Minna (1999) *Hermostumisen aikakausi. Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä*. Bibliotheca historica 50. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ukkonen, Taina (2006) Yhteistyö, vuorovaikutus ja narratiivisuus muistitietotutkimuksessa. Teoksessa Outi Fingerroos & Riina Haanpää & Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologia kysymyksiä*. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 175–198.
- Valaskivi, Katja (2009) *Pokemonin perilliset. Japanilainen populaarikulttuuri Suomessa*. Tiedotusopin laitos, Julkaisuja A 110. Tampere: Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos.
- Vehkalahti, Kaisa (2013) Heinäpellolta tanssilavalle. 1950-luvun kultainen nuoruus. Teoksessa Kirsi-Maria Hytönen & Keijo Rantanen (toim.) *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena, 53–65.
- Vehkalahti, Kaisa (2000) Jazztyttö ja naistenlehtien siveä katse. Teoksessa Kari Immonen & Ritva Hapuli & Maarit Leskelä & Kaisa Vehkalahti (toim.) *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 130–168.
- Vehkalahti, Kaisa & Suurpää, Leena (2014) Johdanto: Nuoruus, sukupolvet ja oman elämän kirjoittaminen. Teoksessa Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää (toim.) *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 152. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto & Nuorisotutkimusseura, 5–29.
- Vienonen, Mikko & Lähteenmäki, Timo (2009) *Koit ny rauhottu! Tositarinoita popvillitysten tulosta pikkukaupunkiin*. Helsinki: Teos.
- von Bagh, Peter & Tammi, Eero & Timonen, Lauri & Toiviainen, Sakari (2008) Saatteeeksi. Teoksessa Peter von Bagh & Eero Tammi & Lauri Timonen & Sakari Toiviainen (toim.) *Filmihullu. Vuodet 1968–1978*. Helsinki: Like, 8–15.
- Vuolanto, Ville (2007) Tutkimusprosessi, metodit ja historiantutkimuksen ominaislaatu. *Historiallinen Aikakauskirja* 105 (3), 304–316.
- Vuori, Lea (1971) Nuorten sakkikäyttäytyminen. Teoksessa Ritva Aalto & Sirkka Minkkinen (toim.) *Nuoret tänään. Valtakunnallisen nuorisotutkimuksen tuloksia*. Helsinki: Otava, 93–111.
- Vuorinen, Marja (2007) Miten vihollinen sijoitetaan. Teoksessa Harri Veivo (toim.)

- Vastarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina.* Palmenia-sarja 24; Semiotiikan verkostoyliopiston julkaisuja. Helsinki: Yliopistopaino, 242–260.
- Walker, Alan (1983) *Franz Liszt. The virtuoso years 1811–1847.* Lontoo: Faber and Faber.
- Wall, Tim (2003) *Studying Popular Music Culture.* Studying the Media. Lontoo: Arnold.
- Wallace, Claire & Kovatcheva, Sijka (1998) *Youth in Society. The Construction and Deconstruction of Youth in East and West Europe.* Basingstoke: Macmillan.
- Wodak, Ruth & Meyer, Michael (2009) Critical discourse analysis: history, agenda, theory and methodology. Teoksessa Ruth Wodak & Michael Meyer (toim.) *Methods of Critical Discourse Analysis.* Introducing qualitative methods. Los Angeles: Sage, 1–33.
- Wuori-Tabermann, Tuija & Tabermann, Tommy (2002) *Lailan laulu.* Helsinki: WSOY.
- Ziehe, Thomas (1991 [1982]) *Uusi nuoriso. Epätavanomaisen oppimisen puolustus.* Suomenenos Raija Sironen & Jussi Tuormaa. Tampere: Vastapaino.
- Zwaan, Koos & Duits, Linda & Reijnders, Stijn (2014). Introduction. Teoksessa Linda Duits & Koos Zwaan & Stijn Reijnders (toim.) *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures.* Farnham: Ashgate, 1–6.
- Åsard, Erik (2004) Americanization or Globalization? Themes and Topics in a Recurring Debate. Teoksessa Kerstin W. Shands & Rolf Lundén & Dag Blanck (toim.) *Notions of America. Swedish Perspectives.* Södertörn academic studies 15; English studies 2. Huddinge: Södertörns högskola, 15–22.

VERKKOMATERIAALI

- 500 Greatest Albums of All Time.* Rolling Stonen verkkosivut, [<http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531>], viitattu 14.11.2014.
- Cheekin stadionkeikka myytiin loppuun – lippujen määrä varmistui.* Yleisradion verkkosivut, [http://yle.fi/uutiset/cheekin_stadionkeikka_myytiin_loppuun_-_lippujen_maara_varmistui/6961083], viitattu 14.11.2014.
- Cheekin toinenkin stadionkeikka myytiin loppuun pikavauhtia.* Helsingin Sanomien verkkosivut, [<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1386558263240>], viitattu 14.11.2014.
- Cheekin uudelle Kuka muu muka -albumille tuplaplatinaa.* Warner Musicin verkkosivut, [<http://www.warnermusic.fi/uutiset/8375/cheekin-uudelle-kuka-muu-muka-albumille-tuplaplatinaa>], viitattu 14.11.2014.
- Cheek valloittaa ensimmäisenä suomalaisartistina koko Olympiastadionin.* *Me Naiset* -lehden verkkosivut, [http://www.menaiset.fi/artikkeli/ajankohtaista/ihmiset/cheek_valloittaa_ensimmaisena-suomalaisartistina_koko_olympiastadionin], viitattu 14.11.2014.
- Haka-kerho toi yhteen nuorison ja musiikin.* Suomen Jazz & Pop Arkiston verkkosivut, [<http://www.jazzpoparkisto.net/haka-kerho.php>], viitattu 14.11.2014.
- Huvielämä ja kulttuuri 1900-luvun Oulussa.* Oulun kaupungin verkkosivut, [http://www.oulu.ouka.fi/aikamatkaoulu/1900/huvielama_kulttuuri.htm], viitattu



14.11.2014.

Innokkaimmat Cheek-fanit viettivät yön ulkona – konsertti sekoittaa liikennettä.
Helsingin Sanomien verkkosivut, [<http://www.hs.fi/kaupunki/a1408672310869>],
viitattu 14.11.2014.

Kuin uskonlahkon johtaja – Cheek teki stadionilla jotain hyvin epäsuomalaista. Iltasanomien verkkosivut, [<http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288728645464.html>], viitattu 14.11.2014.

Yli sata vuotta! Kuopion Luisteluseuran verkkosivut, [<http://www.kuls.fi/showpage.php?id=63>], viitattu 14.11.2014.

Tiivistelmä

Janne Poikolainen

MUSIIKKIFANIUS JA MODERNISOITUVA NUORUUS

Populaarimusiikin ihailijakulttuurin rakentuminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvun alkuun

Tutkimus luo faniutta koskevaan keskusteluun historiallista perspektiiviä tarkastelemalla populaarimusiikin fanikulttuurin rakentumista 1950–1970-lukujen Suomessa. Tarkastelu keskittyy siihen, miten musiikkifaniuden muodot, puitteet ja merkitykset sekä faneihin liitetyt mielikuvat kehittyivät musiikkiteollisuuden, julkisuuden ja yleisön välisessä vuorovaikutuksessa. Tutkimuksen aineisto koostuu muistitietokeruista ja tutkimusajanjakson musiikkilehdistä. Lisäksi aineistoa täydennetään paikoittain muun muassa ihailijakirjeillä ja tilastoilla.

Sodanjälkeisten yhteiskunnallisten murrosten nuoruudessa aiheuttamat voimakkaat muutokset muodostavat tutkimuksen laajemman historiallisen viitekehyksen. Tässä yhteydessä muutosaaltoon viitataan nuoruuden modernisoitumisen käsitteellä. Tutkimus analysoi sitä, millaisten nuoruuden muutokseen liittyvien teknologisten, sosiaalisten ja kulttuuristen murrosten seurauksena ihailijakulttuurin rakentuminen mahdollistui. Toiseksi tutkimus hahmottaa sitä, millaisiin modernisoitumisen luomiin tarpeisiin musiikkifanius ilmiönä vastasi.

Sisällöllisesti tarkastelu painottuu kolmeen fanikulttuurin ulottuvuuteen. Niistä ensimmäinen käsittää faniuden musiikilliset ja materiaaliset puitteet, kuten äänitteet, konsertit ja musiikkilehdet. Toinen koostuu fani-ilmiötä koskevista mediadiskursseista, joiden tuottamia sukupuolittuneita stereotyyppioita tutkimus samalla purkaa. Kolmanteen ulottuvuuteen kuuluvat faniuden sosiokulttuuriset merkitykset erityisesti identifikaation ja erontekojen muodossa tapahtuvan identiteettityön osalta. Eri ulottuvuuksien tarkastelu tuo myös esiin fani-ilmiön kytkeytymisen nuoruuden muutoksen osailmiöihin: esimerkiksi nuorisokulttuurin medioitumiseen, angloamerikanisointumiseen ja seksuaalisointumiseen sekä perinteisten identiteettimallien heikentymiseen.

Tutkimus osoittaa, että fanikulttuurin rakentuminen oli prosessi, jossa mediakulttuurin sisällöt ja faniutta koskevat käsitykset liikkuivat monen-



suuntaisesti eri toimijoiden välillä. Musiikkiteollisuus, mediajulkisuus ja faniyleisö muodostivat tämän vuorovaikutusverkoston ylätasoa. Sen puitteissa muotoutuneet faniuden sisällöt saivat käytännön merkityksensä nuorten arjessa. Faniuden arkiset merkitykset puolestaan konkretisoituivat erilaisina kulutuksen ja tuotannon käytäntöinä, joiden kautta ylätasoa vuorovaikutussuhteet joutuivat jälleen uudelleenmäärittelyn kohteiksi.

Sammandrag

Janne Poikolainen

MUSIKFANDOMEN OCH DEN MODERNISERADE UNGDOMEN Tillkomsten av fankultur kring populärmusik i Finland från 1950-talet till 1970-talets början

Avhandlingen tillför diskussionen om fandom ett historiskt perspektiv genom att granska hur fankulturen kring populärmusiken kom till i 1950–1970-talens Finland. Avhandlingen fokuserar på hur musikfandomens former och betydelser samt de föreställningar som förknippats med fans utvecklades i växelverkan mellan musikindustrin, offentligheten och publiken. Undersökningsmaterialet består av insamlade minnesuppgifter samt musiktidningar från den undersökta tidsperioden. Dessutom kompletteras materialet ställvis med bland annat beundrabrev och statistik.

De kraftiga förändringar som de samhällsliga omvälvningarna efter kriget medförde för ungdomen utgör en bredare historisk referensram för avhandlingen. I detta sammanhang används begreppet ungdomens modernisering för att hänvisa till förändringsvägen. Undersökningen analyserar vilka tekniska, sociala och kulturella omvälvningar i anslutning till ungdomens förändring som gjorde det möjligt för fankulturen att uppstå. För det andra tolkar undersökningen de behov som moderniseringen skapade, och som musikfandomen som fenomen svarade på.

Innehållsmässigt fokuserar studien på tre dimensioner hos fankulturen. Den första omfattar fandomens musikaliska och materiella ramar, så som inspelningar, konserter och musiktidningar. Den andra dimensionen består av mediediskurser kring fanfenomenet, och avhandlingen går samtidigt igenom de könsrelaterade stereotyper som de producerade. Till den tredje dimensionen hör fandomens sociokulturella betydelser särskilt i fråga om det identitetsarbete som sker i form av identifiering och skillnadsgörande. Behandlingen av de olika dimensionerna för också fram fanfenomenets koppling till delfenomen hos ungdomens förändring: till exempel ungdomskulturens medialisering, angloamerikanisering och sexualisering samt försvagningen av traditionella identitetsmodeller.

Avhandlingen visar att fankulturens tillkomst var en process där mediekulturens innehåll och uppfattningarna om fandom rörde sig i många



olika riktningar mellan olika aktörer. Musikindustrin, medieoffentligheten och fansen utgjorde den övre nivån i detta interaktionsnätverk. Inom det utformades fandomens innehåll som fick sina praktiska betydelser i de ungas vardag. Fandomens vardagliga betydelser konkretiserades i sin tur som olika konsumtions- och produktionsmönster, genom vilka den övre nivåns interaktionsrelationer omdefinierades på nytt.

Abstract

Janne Poikolainen

MUSIC FANDOM AND MODERNIZING YOUTH

Emergence of popular music fan culture in Finland
from the 1950s to early 1970s

The study introduces a historical perspective to the discussion on fandom by examining the emergence of popular music fan culture in Finland from the 1950s to early 1970s. The analysis focuses on the ways the forms and meanings of music fandom, as well as the images attributed to fans, developed in the interaction between the music industry, publicity and audience. The source material consists mainly of written reminiscences on popular music and fandom, and music magazines from the research period. The material also includes e.g. fan letters and statistics.

The historical context of the analysis is comprised of the substantial changes in youth brought about by the post-war social change. In the study, these changes are referred to as the modernization of youth. The study examines the technological, social and cultural changes linked to the change in youth that facilitated the emergence of the fan culture. Secondly, the study identifies the socio-cultural needs, created by modernization, to which music fandom as a phenomenon responded.

In terms of content, the analysis focuses on three dimensions of fan culture. The first dimension comprises the musical and material settings of fandom, such as recordings, concerts and music magazines. The second consists of media discourses concerning the fan phenomenon. Here the study also questions and disassembles the gendered stereotypes constructed within the discourses. The third dimension comprises the socio-cultural meanings of fandom, particularly in respect of identity work taking place in the forms of identification and social distinction. Scrutiny of these dimensions also highlights the links between the fan phenomenon and the constituent phenomena of modernizing youth: for example, the mediatization, Anglo-Americanization and sexualization of youth culture, as well as the weakening of the traditional identity models.

The study shows that the emergence of fan culture was a process where the media contents and ideas concerning fandom interacted in



multi-dimensional ways between the various actors. The music industry, media publicity and fan audience formed the macro-level of this interactive network. The contents of fandom formed within this framework assumed their practical meaning in the daily lives of young people. These everyday meanings of fandom were concretized in the form of various consumption and production practices, through which the macro-level interrelationships were again redefined.

Tiedätkö, kuka oli ensimmäinen maailmanluokan pop-idoli, joka vieraili Suomessa? Muistatko ajan, jolloin The Beatlesin Twist and Shout soi taukoamatta kuppiloiden jukebokseissa? Entä oletko koskaan miettinyt, mistä nykyajan fanibuomit juontavat juurensa?

Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus tarkastelee popmusiikin fanikulttuurin syntyä ja kehitystä Suomessa 1950–1970-luvuilla. Teos lähestyy faniutta monipuolisesti ilmiön eri tasoihin pureutuen. Fanikulttuurin puitteita, faneja koskevia mielikuvia ja fanien identiteettityötä käsitellään esimerkiksi nuorten musiikkikulutuksen muotojen, samaistumisen ja sukupolvikapinan kysymyksiä sekä hysteerisen teinitytön, bändäriin ja rock-diggarin stereotyyppisten hahmojen näkökulmasta.

Tutkimus perustuu laajaan muistitieto- ja aikalaisaineistoon, joka ulottuu erilaisista kirjoituskeruista ja *Suosikin* kaltaisista musiikki-lehdistä ihailijakirjeisiin ja fanijulkaisuihin. Niiden avulla teos rakentaa moniäänisen kuvan suomalaisen nuorison ja musiikkifaniuden historiasta osana sotienjälkeisten vuosikymmenten nopeasti muuttuvaa yhteiskuntaa.

Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus on kiinnostavaa luettavaa kaikille faniudesta, populaarimusiikista ja nuoruuden historiasta kiinnostuneille.

NUORISOTUTKIMUSSEURA RY.
NUORISOTUTKIMUSVERKOSTO



ISBN 978-952-7175-39-2
ISSN 1799-9227
KI 92; 78.18; 90.2

