

Tango, twist ja Tšaikovski

## Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*

Erkki Pekkilä

Käsittelen artikkelissani musiikkia Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990), jonka Kaurismäki on itse käsikirjoittanut, ohjannut ja tuottanut. Erityisesti tarkastelen siinä populaarimusiikin roolia. Elokuva luokitellaan kuuluvaksi Kaurismäen ”työläistilogiaan”, johon sisältyvät kaksi muuta filmiä ovat roskakuskin ja kaupan kassan rakkaustarinan kertova *Varjoja Pariisissa* (1986) sekä työttömyydestä kertova *Ariel* (1988).<sup>1</sup>

*Tulitikkutehtaan tyttö* sai Kaurismäen mukaan alkunsa elokuva-arvostelija Kaarle Stewenin tekemästä haastattelusta. Stewenin mielestä suomalaisen elokuvan ongelma oli siinä, ettei ollut ”kunnon aiheita” eikä ”kunnon käsikirjoituksia”. Kaurismäki taas oli vastannut, että elokuvan voi tehdä aiheesta kuin aiheesta – vaikka tulitikusta. Tapaus oli muistunut Kaurismäen mieleen, kun hän kolmen vuoden kuluttua oli ollut aloittelemassa uuden elokuvan tekoa. (Ks. Bagh 1991, 6.) Kaurismäki kertoo kehitelleensä aiheita tajunnanvirtateknikalla: ”Tulitikku, eihän se itsestään synny, kukahan sitä tekee; ehkä joku tyttö, minne hän menee työpäivän jälkeen, ehkä kotiin; mitähän siellä, ehkä perverssi isäpuoli.” (Ks. *ibid.* 8.) Tarinaan hän kertoo ympänneensä ulkomuistista lapsena kuulemaansa Hans Christian Andersenin satua *Tulitikkutyttö* (ks. *ibid.*).<sup>2</sup>

Yhteys Andersenin satuun on kiinnostava. Sadussa kerrotaan tulitikkuja jouluattona kadulla kaupusteleavasta pikkutyöstä, joka lopulta istuutuu väsyneenä ja kylmissään kadulle ja alkaa raapia tulitikkuja lämpimikseen. Tyttö kuvittelee näkevänsä kuolleen isoäitinsä tikun valossa, raapii tikkuaskinsa tyhjiksi, ja lopulta hänet löydetään aamulla kuoliaaksi paleltuneena onnellinen hymy

<sup>1</sup> Tuotantotiedot: *Varjoja pariisissa* 1986. Aki Kaurismäki (ohjaus ja käsikirjoitus). Matti Pellonpää, Kati Outinen, Sakari Kuosmanen, Esko Nikkari. Villealfa filmproductions. DVD Sandre Metronome A-25700. *Tulitikkutehtaan tytöstä* ks. lähdeluettelo. *Ariel* 1998. Aki Kaurismäki (ohjaus ja käsikirjoitus). Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo, Esko Salminen. Villealfa productions & Finnish film foundation. DVD Sandre Metronome A-26351. Kaurismäen työläistilogiasta ks. esim. Kyösola 2000; ks. myös Toiviainen 1994.

<sup>2</sup> Se että *Tulitikkutehtaan tyttö* -elokuvan tausta on kirjallisuudessa, ei ole mitenkään poikkeuksellista Kaurismäen tuotannossa. *Rikos ja rangaistus* (1983) perustuu Fjodor Dostojevskin samannimiseen romaaniin; Pariisissa kuvattu *Boheemielämää* (ransk. *La vie de bohème*, 1992) perustuu Henri Murgerin romaaniin; *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) perustuu löyhästi Vanhan testamentin kirjoituksiin; *Hamlet liike-elämässä* perustuu Shakespearen *Hamlettiin*.

kasvoillaan. Vaikka kyseessä on satu, tarinan taustalla voi nähdä ideologis-uskonnollisen teesin, jonka mukaan maallinen kärsimys lopulta palkitaan taivaan iloilla. Sadun ajatus kärsimyksestä on mukana myös Kaurismäen elokuvassa, mutta mukaan tulee myös koston teema: päähenkilö Iris kärsii muttei alistu vaan tappaa omakätisesti rotanmyrkyllä kaikki ne henkilöt, jotka ovat aiheuttaneet hänelle henkistä tuskaa.

Elokuva on jonkinlainen tragikomedialla. Yhdellä tasolla se on sentimentaalinen ja surumielinen kertomus köyhästä tehtaantytöstä, jota ympäristö kohtelee kaltoin. Iristä ympäröivä maailma on kylmä ja kova ja ihmiset tunteettomia ja epäempeattisia. Kun Iris ostaa omilla palkkarahoillaan itselleen punaisen juhlapuvun, vanhemmat ärsyyntyvät vajaan tilipussista; isäpuoli nimittää Iristä huoraksi ja äiti käskee viemään puvun heti takaisin. Kun Iris tehtaassa pukuhuoneessa kertoo naispuoliselle työtoverilleen olevansa raskaana, tämä polttee aikansa ilmeettömänä tupakkaa ja toteaa sen jälkeen ykskantaan ”vai niin” ja poistuu paikalta. Kun Iris on saanut keskenmenon, isäpuoli tulee katsomaan häntä sairaalaan. Isäpuoli ei kuitenkaan osoita Iristä kohtaan pienintäkään empatiaa vaan moittii tätä siitä, että on aiheuttanut perheelleen surua, ja toivoo Iriksen muuttavan pois kotoa.

Vaikka elokuvan kohtaukset ovat monesti traagisia, niissä on lähes aina mukana myös koomisia elementtejä. Iris, äiti ja isäpuoli, jotka edustavat työväenluokkaisia hahmoja, polttavat solkenaan tupakkaa. Ruokapöydässä äiti kalastaa lusikalla lihapalan vieressä istuvan tyttärensä keittolautaselta. Viinin sijasta aterialla juodaan ruokajuomana kirkasta viinaa. Sairaalohtauksessa isäpuoli morkkaa Iristä – ja antaa tälle lopuksi tuomisenaan appelsiinin. Elokuvassa on paljon eriasteista liioittelua – myös äärimmäisen vähäeleisyyden mielessä – sekä absurdeja elementtejä, jotka tuovat kohtauksiin mustaa huumoria.

Joku voisi tietysti kysyä, että mitä huvittavaa on siinä, että köyhä tyttö paiskii töitä tehtaassa, elättää vanhempiaan, on yhden illan jonkun miehen sänkykumppanina, tulee raskaaksi, saa keskenmenon, häädetään kotoaan ja lopulta kaikesta katkeroituneena alkaa tappaa miehiä (ja siinä sivussa myös äitinsä) rotanmyrkyllä. Tämä ei kuitenkaan ole tarinankerronnan puolelta empatian puutetta vaan pikemminkin postmodernia ironiaa: nauru ei kohdistu niinkään Iriksen kuin itse tarinaan, joka on niin klišeinen, moneen kertaan kuultu ja ennalta arvattava, että se muuttuu paikoin huvittavaksi, paikoin traagiseksi ironiaksi.

## Musiikkiraita

Elokuvan musiikkiraita muodostuu pääosin 1960-luvun popkappaleista sekä tangoista. Toisin kuin Hollywood-elokuvissa *Tulitikkutehtaan työssä* ei juurikaan ole ei-diegeettistä musiikkia. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta kaikki musiikki-kohtaukset ovat diegeettisiä. Musiikin tuottava äänilähde on tällöin näkyvissä eli musiikki kuuluu elokuvan tarinatilaa (ks. esim. Juva 1995, 209).

Musiikin käyttö muodostaa elokuvassa kiinnostavan ongelmakentän. Kappaleet ovat pääosin vanhoja iskelmiä ja rautalankasävelmiä, ja ne liittyvät tiettyyn aikakauteen eli tässä tapauksessa 1960-lukuun. Samalla ne tuovat mukanaan erilaisia kulttuurisia ja ideologisia merkityksiä. Laajemmassa mielessä valmiiden kappaleiden käyttö elokuvamusiikkina herättää tietysti kysymyksen siitä, millä tavalla valmis musiikki vaikuttaa itse elokuvaan, sen kerrontaan ja lukutapaan.<sup>3</sup> Esimerkiksi *Tulitikkutehtaan tytön* kohdalla on hämmästyttävää, miten yhtenäiseltä elokuva tuntuu huolimatta siitä, että musiikkikappaleet ovat kuitenkin itsenäisiä ja irrallisia, ja ne on otettu elokuvaan täysin eri kontekstista kantaen mukanaan omia elokuvan ulkopuolisen maailman merkityksiään ja perinteitään. Tästä huolimatta kappaleet ja elokuvan kerronta hitsautuvat kerronnallisten ja esteettisten periaatteiden samankaltaisuuden vuoksi yhteen, jolloin elokuvasta muodostuu rikkumaton kokonaisuus. Tämä taas herättää kysymyksen siitä, mistä tämänkaltaisen ilmiö johtuu ja mihin elokuvamusiikillisiin keinoihin se perustuu.

Populaarimusiikin vaikutuksia elokuvassa ei ole vielä kovin paljon tutkittu. Vaikka elokuvamusiikista on olemassa varsin kattavia tutkimuksia, niiden pääpaino on yleensä kuitenkin ”elokuvataiteessa” sekä taide- tai pseudoklassisessa musiikissa (vrt. originaalimusiikki). Claudia Gorbman (1987) käsittelee elokuvamusiikin teoriaa ja klassista Hollywood-elokuvaa. Kathryn Kalinak (1992) teos jatkaa samasta Hollywood-elokuvien aihepiiristä. Elokuvamusiikin historiaa, estetiikkaa ja tekniikkaa käsittelevät esimerkiksi Roy M. Prendergast (1992) ja Royal S. Brown (1994). Roger Hickmanin (2006) tuore oppikirjaksi tarkoitettu teos tarkastelee elokuvamusiikin historiaa, joskin historiikissa on mukana myös uudempia elokuvia; pääpaino on kuitenkin sävelletyissä (originaali)musiikeissa. Varsinaisesti populaarimusiikkiin liittyen elokuvamusiikkia on tarkastellut Anahid Kassabian (2001), joka painottaa elokuvamusiikin vastaanottamisessa katsojan samaistumisprosessia. Myös antologiat *Popular music and film* (Inglis [toim.] 2003) ja *Soundtrack available* (Wojic & Knight [toim.] 2001) sisältävät artikkeleita populaarimusiikin käytöstä elokuvassa. Myös Henry Bacon (2005, 253–290) on kirjoittanut elokuvamusiikin historiasta painottaen populaarimusiikkiakin. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela (2005) ovat käsitelleet muun muassa *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan *Populaarimusiikki*-osassa myös suomalaisen elokuvan musiikkia. Varsin perusteellisesti populaarimusiikin käyttöä elokuvassa on käsitellyt Antti-Ville Kärjä (2005) tarkastellessaan suomalaisia rock-elokuvia sekä Jeff Smith (1998) analysoidessaan kiinnostavasti muun muassa Sergei Leonen ohjaaman *Hyvät, pahat ja rumat* -elokuvan musiikkia.

Oma näkökulmani on kuitenkin erilainen, sillä keskityn seuraavassa yhteen elokuvaan ja siinä käytettyihin valmiisiin popmusiikin kappaleisiin sekä kappaleiden vaikutuksiin elokuvan kohtauksissa. Etenen tarkastelussani elokuvan kronologisen järjestyksen mukaan. Tarkasteluun ei ole otettu mukaan kohtauk-

<sup>3</sup> Valmiin musiikin käytöstä elokuvassa ks. esim. Kassabian 2001, erit. 1–14. Valmiilla musiikilla tarkoitetaan olemassa olevan musiikin käyttöä elokuvassa kun taas originaali- tai sävelletty musiikki tarkoittaa nimenomaan kyseistä elokuvaa varten tehtyä musiikkia.

sia, joissa musiikkia käytetään pelkästään taustamusiikkina. Esimerkiksi eräissä ravintolakohtauksessa, jossa taustalla kuullaan pianojazzia, musiikki toimii pelkästään osana lavastetta ollen eräänlaista ”musiikillista tapettia”, jolla ei ole niinkään temaattista vaikutusta kohtauksessa. Juuri tällaiset kohtaukset jäävät tarkasteluni ulkopuolelle. Tarkasteleman musiikkikohtaukset kerrontayhteyksi-neen on lueteltu elokuvan rakennekaaviossa (ks. kaavio 1).

Elokuvan juoni on lyhyesti kuvattuna seuraava: Päähenkilö on tulitikkutehtaassa työskentelevä nuori nainen, jonka nimi on Iris Rukka (Kati Outinen). Hän asuu pienessä asunnossa äitinsä (Elina Salo) ja isäpuolensa (Esko Nikkari) kanssa. Iriksen elämä on ankeaa ja yksinäistä. Hänellä on yhden yön suhde liikealalla työskentelevän Aarnen (Vesa Vierikko) kanssa, minkä seurauksena hän tulee raskaaksi. Aarne ei kuitenkaan välitä Iriksestä tai tulevasta lapsesta vaan tarjoaa Irikselle rahasummaa korvaukseksi. Silti Iris haluaa pitää tulevan lapsen ja on hetken onnellinenkin haaveillen tulevasta. Kaikki kuitenkin muuttuu ennalleen, kun Iris joutuu kadulla auton töytäisemäksi ja saa keskenmenon. Kun Iris makaa sairaalassa, isäpuoli tulee häntä katsomaan ja esittää toivomuksen, että Iris muuttaisi pois kotoa, koska on (isäpuolen näkemyksen mukaan) tuottanut hänelle ja äidilleen surua. Näin tapahtuukin, ja Iris pääsee tilapäismajoitukseen veljensä asuntoon. Iris katkeroituu koettelemuksista, menee apteekkiin ja ostaa rotanmyrkyä, jota liuottaa nesteeseen. Aarnen hän tappaa tämän kotona lorauttamalla myrkyä tämän juomaan. Saman kohtalon kokee mies, joka yrittää tuppautua Iriksen seuraan ravintolassa. Lopuksi Iris vielä tappaa myrkyllä isäpuolensa ja vanhempansa. Elokuva päättyy siihen, kun kaksi siviilipukuista etsivää tulee noutamaan Iristä työpaikaltaan liukuhihnan äärestä.

## ”Tunnusmusiikki”

Yleensä elokuvat alkavat tunnusmusiikilla, joka jo antaa vihjeitä elokuvan sisäl- löstä. *Tulitikkutehtaan työssä* ei kuitenkaan ole lainkaan alkumusiikkia, mikä korostaa elokuvan näennäisrealistista tyyliä. Taustalta kuuluu hiljaista tuulen su- hinaa (joka kuullaan myös lopun myrkytyskohtauksessa) ja valkokankaalle ilmes- tyy elokuvan motto: ”He ovat takuulla kuolleet siellä kaukana metsän keskellä kylmään ja nälkään”. Sen jälkeen nähdään nelisen minuuttia pitkä dokumentaa- rinen kuvaus tulitikon valmistuksen eri vaiheista aina siitä alkaen, kun katkottu pölli tulee tehtaaseen ja kun se sitten matkaa erilaisten koneiden läpi päätyen lopulta tulitikuiksi. Ikäloput koneet pakkaavat tulitikut rasioihin ja liukuhihnalla eteneviksi punteiksi, jotka lopulta päätyvät niitä pakkaavan päähenkilön Iriksen käsiin. Musiikin korvaa tässä erilaisten koneiden ääni, joka vaihtuu aina kuvan vaihtuessa uudeksi. Näin koneiden äänistä tulee eräänlaista rytmikästä ”konk- reettista musiikkia” (*musique concrète*). Koneiden ääni luo tietysti pohjan elo- kuvan työväenluokkaiselle miljööille ja korostaa myös elokuvan ”realismia”.

Ilpo Hélenin (1991, 17) mielestä kohtauksen tehtävänä on sijoittaa päähen- kilö yhteiskunnallisen koneiston osaksi, pelinappulaksi, ja myös korostaa jonkin-

Kerronta	Musiikkikohtaus
1. Iris on tulitikkutehtaassa töissä, menee kotiin, viettää aikaa perheensä (äiti ja isäpuoli) kanssa.	
2. Iris menee tansseihin ja jää seinäkukkaseksi.	Reijo Taipale: <i>Satumaa</i> (live-esitys)
3. Iris menee yksinään baariin oluelle.	The Strangers: <i>Kolme kitaraa</i> (jukebox)
4. Iris ostaa palkkarahoillaan tanssimekon. Isäpuoli haukkuu huoraksi ja äiti kehottaa viemään puvun takaisin kauppaan.	
5. Iris menee diskoon (nopeaa ja hidasta diskomusiikkia) ja viettää yön Aarnen kanssa.	
6. Iris tapaa ravintolakokkina olevan veljensä, joka antaa hänelle rahaa.	
7. Iris viettää yksin syntymäpäiväänsä menemällä baariin syömään leivosta.	Badding Rockers: <i>Se jokin sinulla on</i> (jukebox)
8. Aarne hakee Iriksen kotoa, tapaa vanhemmat, vie Iriksen hienoon ravintolaan (pianojazzia).	
9. Iris huomaa olevansa raskaana, kirjoittaa Aarnelle kirjeen ja saa tältä paluupostissa shekin.	
10. Iris jää auton alle, saa keskenmenon ja joutuu sairaalaan.	
11. Iris muuttaa kotoaan veljensä asuntoon tämän Ford Anglialla.	The Renegades: <i>Cadillac</i> (jukebox)
12. Iris hankkii rotanmyrkyä ja myrkyttää Aarnen, ravintolassa (rockmusiikkia) seuraan tuppautuvan miehen.	
13. Iris tekee vanhemmilleen ruokaa, sekoittaa rotanmyrkyä näiden juomaan ja jää odottamaan näiden kuolemaa.	Tšaikovski: <i>Pateettinen</i> sinfonia (radio)
14. Kaksi etsivää pidättää Iriksen tämän työpaikalta ja vie mennessään.	Olavi Virta: <i>Oi, kuinka saatoitkaan</i> (radio & "underscore"-musiikki)

*Kaavio 1: Rakennekaavio Tulitikkutehtaan tyttö -elokuvan rakenteesta ja musiikkikohtauksista.*

laista vieraantumisen estetiikkaa. Musiikintutkijana itselleni taas tulee mieleen Theodor W. Adornon (1990 [1941]) teoria kulttuuriteollisuudesta, jossa ihmiset tekevät töitä tehtaassa, tulevat kotiin mutta ovat liian uupuneita kuunnellakseen muuta kuin turruttavaa populaarimusiikkia, joka auttaa heitä taas kestämään seuraavan päivän työt. Tästä näkökulmasta katsottuna voisi ajatella, että elokuvan tehdasmiljöö valmistaa katsojaa vastaanottamaan elokuvan myöhempää, "kevyttä" ja 1960-luvun populaarimusiikkia. Taustalla on pelkistetyn ilmaisun ja mekaanisuuden estetiikka, jota Kaurismäki eräessä toisessa haastattelussa selittää seuraavasti:

Ylipäänsä koneet ovat miellyttävämpiä ja helpompia kuin näyttelijät, koska koneet toimivat mekaanisesti, näyttelijöillä on tunteet ja valitettavasti he pyrkivät tuomaan niitä esille. Mutta ehkä on niin että näyttelijät tässä hysteerisyydessään myös tuovat elokuvaan jotakin enemmän kuin koneet pystyisivät. Vaikka epäilen. (Ks. Bagh 1991, 11.)

### *Satunmaa*

Musiikkia kuullaan elokuvassa ensimmäistä kertaa kohtauksessa, jossa Iris on mennyt uudessa juhlamekossaan työväentalon tansseihin. Varsinaista tanssitalon lannetta edeltää kiinnostavasti kohtaus, jossa Iris valmistautuu kotonaan tansseihin lähtöön. Kun Iris istuu peilin edessä laittamassa itseään, muu perhe istuu katselemassa televisiouutisia. Uutistenlukija kertoo, että Kiina on murskannut Taivaallisen rauhan aukiolla opiskelijoiden rauhanomaisen mielenosoituksen. Siperian radalla on tapahtunut kaasuräjähdyks ja lähes 700 matkustajaa on kuollut. Iranin uskonnollinen johtaja, ajatolla Khomeini on kuollut. Juuri ennen laulun alkua vihainen naisääni sanoo vielä televisiosta englannin kielellä, että ”hallituksen reaktio on tappaa tuhansia ja taas tuhansia ihmisiä” (*“reaction of government is killing the people by thousands and thousands”*). Heti tämän jälkeen käynnistyy *Satunmaa*-tangon intro. Siirtymä on tietysti ironinen: televisiouutiset kertovat todellisista kaukomaista, seuraavan laulun sanat taas kuvitteellisesta kaukomaasta.

Kun kuva siirtyy tanssipaikalle, matala- ja sointuvaääninen mieslaulaja alkaa *Satunmaalla* maalata kuvaa kaukaisesta onnelasta, jossa ihmisen arkiset huolet unohtuvat. Laulun minä kokee olevansa nykyisen olotilansa vanki, josta hänellä ei ole poispääsyä. Yhtä mahdotonta kuin hänen on lentää on hänen päästä tähän satunmaahan:

Aavan meren tuolla puolen jossakin on maa,  
missä onnen kaukorantaan laine liplattaa,  
missä kukat kauneimmat luo aina loistettaan,  
siellä huolet huomisen voi jäädä unholaan.

Oi jospa kerran sinne satunmaahan käydä vois,  
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois,  
vaan siivetönnä en voi lentää, vanki olen maan,  
vain aatoksen mi kauas entää, sinne [– –].

Kohtauksessa esiintyy omana itsenään kuuluisa tangolaulaja Reijo Taipale. Häntä säestää perinteinen tanssiyhtye, jossa on harmonikka, viulu, bassokitara ja rummut. Vaikka kyseessä onkin fiktiivinen elokuva, kohtauksessa on runsaasti elementtejä, jotka luovat illuusion dokumentista: tanssilava on aito, avustajina on käytetty tavallisia ihmisiä, Reijo Taipale esiintyy omana itsenään, musiikki on kaikesta päätellen äänitetty kuvaustilanteessa ja *Satunmaa* on oikea olemassaoleva ja vieläpä äärimmäisen tunnettu musiikkikappale. Voisi hyvin kuvitella, että kyseessä ei ole elokuvan kohtaus vaan dokumentaarinen kuvaus suomalaisesta tanssilavaperinteestä.

Kuvassa rivissä istuvia naisia haetaan yksi kerrallaan tanssimaan, mutta Iris jää seinäruusuksi yksinään penkille istumaan. On selvää, että hän on yksinäinen ja hyljeksitty. Hän ei puhu mitään, mutta laulun sanat kuvaavat hänen ajatuksiaan ja haaveitaan. Haitarisoolon ja välisoittojen aikana katsojalla on aikaa miettiä näkemäänsä, kuulemaansa ja Iriksen kohtaloa. Kun välisoitto loppuu, laulun ”minä” kehottaa lauluaan lentämään kuin lintu satumaahan, jossa rakastettu odottaa häntä. Laulun sanat kuvastavat hyvin Iriksen tunteja; arki on kova ja kylmä, mieli halajaa jonnekin muualle, sielu kaippaa rakkautta:

Lennä laulu sinne missä siintää satumaa,  
sinne missä oma armain mua odottaa,  
lennä laulu sinne lailla linnun liitävän,  
kerro että aatoksissain on vain yksin hän.  
Oi jospa kerran sinne satumaahan käydä vois,  
niin sieltä koskaan lähtisi en linnun lailla pois,  
vaan siivetönä en voi lentää, vanki olen maan,  
vain aatoksin mi kauas entää, sinne käydä saan.

Tätä seuraa haitarivälisoitto, jonka aikana Iris jää istumaan yksinään penkille. Kun välisoitto ja kappale päättyy, kuva samalla pimenee – ja tapahtuu paluu laulun kuvitteellisesta maailmasta arkeen. Seuraavassa kohtauksessa Iris hiipii yöllä kotiinsa, riisuu takkinsa naulakkoon, sijaa itselleen sohvalle vuoteen, pukeutuu yöpukuun, avaa tukkansa ja käy nukkumaan. Taustalla kuuluu radiosta venäjänkielistä puhetta, mikä lisää yleistä ankeuden tunnetta.

Asialla on tietysti symbolinen puolensa. Eräässä mielessä tanssikohtaus on jatkoa elokuvan alun dokumentaariselle jaksolle, jossa kuvataan tulitikun valmistusprosessia. Samalla tavalla kuin tulitikku syntyy vaihe vaiheelta, tanssitilaisuus etenee määrätyn käsikirjoituksen mukaan. Samalla tavalla kuin alun dokumenttijaksoon on lopulta ympätty Iris liukuhihnan päähän tulitikkuja pakkaamaan, tässä osiossa Iris on asetettu istumaan penkille ja siemailemaan virvoitusjuomaansa. On selvää, että ”dokumentaarisuus” ja myös diegeettinen musiikki lisäävät tässä ”toden” tuntua.<sup>4</sup>

Toisaalta tanssitilaisuudessa on huomattava määrä komiikkaa. On ilmeistä, että Iris on hakemassa tansseista kumppania ja että tilanteeseen sisältyy jollakin tasolla erotiikan kaipuuta. Myös taustalla soiva musiikki vihjaa tähän, sillä kuten esimerkiksi *Otavan iso tietosanakirjakin* (Stenkvis et al. 1979, 423) määritte-

<sup>4</sup> Tämän ”puolidokumentaarisen” jakson olemassaoloa voisi tarkastella myös sitä faktaa vasten, että Kaurismäki on ohjannut näytelmäelokuvien lisäksi myös musiikkielokuvia. Ensimmäinen oli rock-dokumentti *Saimaa-ilmiö* (1981), jonka hän teki yhdessä ohjaajaveljensä Mika Kaurismäen kanssa. Seuraavia olivat elokuvat *Leningrad Cowboys go America* (1989), joka on road movie ”maailman huonoimman rock-yhtyeen” matkasta Amerikkaan, sen jatko-osa *Leningrad Cowboys meet Moses* (1994) ja yhtyeen konserttitaltiointi *Total balalaika show* (1993), joka on dokumentti Leningrad Cowboys -yhtyeen ja Puna-armeijan kuoron yhteisesiintymisestä Helsingissä Senaatintorilla. Kaurismäki on myös tehnyt Leningrad Cowboys -yhtyeen kanssa musiikkivideot *Those were the days* (1991) ja *These boots* (1992). Hän on myös tehnyt tangovideon *Oon aina ihminen*, jossa esiintyy Markus Allan yhtyeineen. (Remes 2000.)

lee, tangolle ovat tyypillisiä ”pysähdykset, nopeat äkilliset liikkeet ja jännitetyn hiipivät askeleet”. Tanssin katsotaan ilmentävän ”pidätettyä eroottista kiihkoa, miehen aggressiivista maskuliinisuutta ja naisen uhmaava asennetta” (ibid.). Elokuvassa esiteltävä tanssitilaisuus taas on tämän kansainvälisen lajityypin vastakohta: siinä dramaattisuus on innottomuutta, eroottinen kiihko hidasluonteisuutta, aggressiivisuus alistumista ja uhma itsesääliä. Iris on passiivinen hahmo, joka tuntuu elävän laulun haavekuvien kautta.<sup>5</sup>

### *Kolme kitaraa ja Se jokin*

Elokuvan keskellä on kolme erillistä kohtausta, joissa päähenkilö kuuntelee levyautomaatista tulevaa musiikkia: kaksi kertaa baarissa ja kerran veljen asunnolla. Kaikissa tapauksissa tarinan eteneminen keskeytyy, kun päähenkilö valitsee kappaleen levyautomaatista ja jää aloilleen kuuntelemaan automaattista tulevaa musiikkia.

Ensimmäinen kohtaus tulee välittömästi tangokohtauksen jälkeen, kun Iris on käynyt tansseissa, jäänyt seinäkukkaseksi, käynyt nukkumaan ja herää seuraavana aamuna apeana. Kohtauksessa Iris lähtee ulos rotanloukkoa muistuttavasta työläisasunnostaan ja kävelee hautausmaan halki. Hautakivet, hiekkäkäytävä, askelten ääni soralla ja taustalta kuuluva kirkonkellojen ääni enteilevät elokuvassa myöhemmin sattuvia kuolemantapauksia. Seuraavassa kuvassa, kirkonkellojen äänen vielä kuuluessa, Iris astuu sisään baarin ovesta, kävelee sisälle ja sanoo legendaarisesti muodostuneen repliikkinsä: ”Pieni olut.” Sen jälkeen hän kävelee tuoppinsa kanssa pöytään ja istuu alas. Taustalla näkyvästä levyautomaatista kuuluu rautalankayhtyeen soittamaa 1960-luvun twistiä. Kappale on The Strangers -yhtyeen *Kolme kitaraa*.

Kappaleesta on leikattu pois alkuperäisen version rubatossa oleva kitara-intro. Sen sijaan kappale lähtee elokuvassa liikkeelle suoraan twistille tyypillisestä rumpufillistä. Rumpufilli tulee heti kirkonkellojen äänen jälkeen, mikä korostaa kappaleen ja tilanteen vastakohtaisuutta; musiikki toimii kontrastoina ja vieraannuttavassakin funktiossa. Kepeä diegeettinen musiikki luo *kontrapunktin* henkilön traagiseen tilanteeseen.<sup>6</sup> Toisaalta hupaisa musiikki kääntää kohtauksen tunnelman päälaelleen (tosin Iriksen tilanne ei muutu); toisaalta se tuo traagiseen tilanteeseen lisää syvyyttä sekä vieraannuttaa mahdollistaan kohtaukseen eräänlaisen ”kriittisen etäisyyden”<sup>7</sup>.

Kappale soi taustalla jo Iriksen kävellessä baaritiskille; Iristä esittävä Kati Outinen lausuu siis repliikkinsä musiikin päälle. Twist-musiikki on lajityyppinä sekä baari-interiööriin että elokuvan 1960-lukulaisiin viitteisiin sopivaa. Tässä musii-

<sup>5</sup> Suomalaisesta tangosta ja sen sosiaalisista merkityksistä 1950–1960-luvuilla ks. Kurkela 2005, erit. 467–482.

<sup>6</sup> Elokuvamusiikin dramaattisista funktioista ks. esim. Juva 1995; Bacon 2000.

<sup>7</sup> Tämän voisi nähdä brecht-eislermaisena musiikin vieraannuttavana käyttönä sekä Kassabianin (2001, 1–14) käsitteellä ilmaistuna valmiin musiikin tarjoamana liitännäisidentifikaationa (engl. *affiliating identification*).

kinlaji siis paitsi luo kontrastoivaa tai ristiriitaista (ankea vs. hilpeä) merkitystä, myös kertoo ajasta ja paikasta.

Kappale on tavallista sähkökitaroilla soitettua 1960-luvun rautalankaa, mutta se esitetään hengästyttävän nopeassa tempossa. Erityisen huvittavia ovat rumpufillit, joita rumpali sirottelee kappaleen taitteisiin. Itse sävelmä on kolmen perussoinnun päälle sähkökitaralla soitettu mollimelodia, jota fraseerataan twistin tapaan synkopoiden. Kappale lopetetaan hieman kesken, kun lauluosuus on päättynyt ja basisti soittaa bassosoolona asteikkumuotoista *walking base*-kuviota.

Seuraavan kerran twistiä kuullaan baarissa, jonne Iris on lähtenyt syömään leivoksen ja viettämään siten yksinään syntymäpäiväänsä. Edeltävät kohtaukset ovat olleet alakuloisia. Iris on löytänyt diskosta miesystävän, Aarnen, ja viettänyt tämän kanssa yön. Hän on odottanut turhaan Aarnen soittoa työpaikallaan – soittoa ei ole tullut. Kun Iris on tullut töistä kotiin, hän on löytänyt pöydältään äidin sinne jättämän syntymäpäivälahjan, ilmeisesti antikvariaatista ostetun kirjan. Iris on vilkaissut kirjaa ilmeettömänä ja pistänyt sen avaamattomana hyllyyn. Kun Iris istuu baarissa leivoksensa kanssa, taustalla olevasta levyautomaatista kuuluu sävelmä *Se jokin sinulla on*. Kappale on tyypillistä 1960-luvun rautalankatwistiä. Mies laulaa naiivilla äänellä siitä, miten naisen läsnäolo on hänelle tärkeä. Laulun mukaan nainen on ehkä oikukas eikä hän käyttäydy aina ”mallikelpoisesti”. Mies on kuitenkin ihastunut naisen olemukseen, hymyyn, silmiin, katseeseen, sillä naisessa on ”se jokin”:

Sun läsnäolosi vain tärkein on,  
sä toisten mielestä oot mahdoton,  
vaikket ole mallikelpoisin,  
se jokin, sinulla on.

Saat hymylläsi, kaiken sen.  
Voit himmentää, sä loistat tähtien.  
Nuo sädehtivät silmät kevään tuo,  
se jokin sinulla on.

Kappaleen sanojen avainlause ”se jokin sinulla on” on kaksiselitteinen. Sen voi tulkita tarkoittavan, että ihmisessä on jokin henkinen tms. ominaisuus, jonka takia toinen häneen ihastuu. Kappaleen naiivi esitystapa alleviivaa juuri tätä merkitystä. Toinen, ironinen ja tekstin takana oleva alatyyliseen tulkintaan liittyvä piilomerkitys on, että ”se jokin” viittaa pelkästään siihen, että mies voi käyttää naista seksuaalisten tarpeidensa tyydyttämiseen. Se että juuri näin on elokuvan tarinassa tapahtunut, paljastuu elokuvassa myöhemmin.

A-osa päättyy jälleen twistille tyypilliseen rumpufilliin. Laulun B-osan sanoissa laulaja kertoo uneksivansa naisen suudelmista, joita ilman hän pelkää jäävänsä: ”Sun suudelmastas aina unta nään. Niin pelkään että ilman niitä ilman jään.” Kun siirrytään takaisin A-osaan, kappale katkeaa äkillisesti ensimmäisen lauseen jälkeen: ”Ei jatkoa voi onni [- -]” – ikään kuin enteenä tulevalle.

Yhdeltä kannalta tarkasteltuna musiikkikohtaus toimii tässä koomisena sivantokohtana muuten raskaana etenevälle ja traagiselle tarinalle. Se luo hilpeän

musiikkinsa avulla vastakohta-asetelman sekä kappaletta edeltävälle että seuraavalla kohtaukselle, jotka ovat molemmat synkkiä. Musiikin ja siihen sisältyvän huumorin avulla siis pyyhitään pois aiemman kohtauksen alakuloinen tunnetila. Toiselta kannalta katsottuna kepeän twistin luoma kontrasti terävöittää kohtauksen traagisuutta sekä toimii vieraannuttavana tekijänä, kuten edellisessäkin esimerkissä, jolloin twist lähes kylmästi alleviivaa traagisuuden viiltävyyttä.<sup>8</sup> Lisäksi, kuten edellä kävi ilmi, sanat viittaavat tai ennakoivat Iriksen tulevan tragedian.

Baarin musiikkikohtauksen voi myös nähdä pohjustavan seuraavaa kohtausta ja antavan sille tulkinta- tai lukutavan. Seuraavassa kohtauksessa Iris istuu kotonaan ja tuijottaa ilmeettömänä eteensä. Taustalta kuuluu englanninkielistä puhetta, mistä paljastuu, että hän katsoo televisiota. Iriksen silmät ovat kyynelissä. Twistin jälkeen Iriksen itku saattaa katsojasta tuntua tässä yhteydessä koomiselta, mikäli edellisen kohtauksen hilpeä twist on jäänyt katsojan mieleen ja ohjaa hänen tulkintaansa sellaisena. Toisaalta twist taas kerran myös kilpistää elokuvan traagisia teemoja luoden kriittistä etäisyyttä ja siten ”tilaa” katsojan tulkinnolle. Vastakohtainen musiikki mahdollistaa traagisen ironian.

Kaikki edellä mainitut kolme kohtausta – äidin kirjalahja, leivoksen syöti baarissa ja itku kotona – kuvaavat Iriksen yksinäisyyttä. Jos keskimmäisessä kohtauksessa kuultaisiin perinteisesti traagisena pidettyä musiikkia, dramaturginen ratkaisu olisi Hollywoodin ns. *underscoringin* mukainen, eli kertova musiikki kuvittaisi (”maalaisi”) tapahtumia toimien lähinnä ns. parafrasina ja paralleelissa funktiossa kuvan suhteen.<sup>9</sup> Kaurismäki ei kuitenkaan sovelle elokuviissaan valtavirtaelokuvan tavanomaista tapaa käyttää musiikkia ilmeisten merkitysten vahvistajana. Paitsi että tämä olisi Kaurismäelle tyypillisen estetiikan vastainen ratkaisu, voisi myös sanoa, että musiikin tunnelma olisi liian ”vahva” samankaltaisuuden mielessä. Traaginen ironia vaatii vastakohtaisten elementtien kohtaamista. Hilpeän musiikin avulla kohtaukseen tuodaan mukaan jonkinlainen humoristinen ulottuvuus, mutta kuten edelläkin todettiin, koomisuus toimii pikemminkin ironian retorisenä tekijänä. Tällaiset musiikilliset ratkaisut sopivat yhteen Kaurismäen elliptisen kerrontatavan kanssa.

### *Cadillac*

Kolmannen kerran twistiä kuullaan kohtauksessa, joka tapahtuu Iriksen veljen asunnossa, jonne Iris on siirtynyt majoilemaan sen jälkeen, kun isäpuoli on häättänyt hänet kotoaan. Veljen asunnossa on huone, jonka ainoana kalustuksena on iso biljardipöytä ja levyautomaatti. Veljen lähdettyä töihin Iris ripustaa takkinsa automaatin kulmaan, valitsee kappaleen ja käy istumaan. Kappale alkaa

<sup>8</sup> Oman osansa tässä musiikin ja tarinan kontrastoivassa diskurssissa tekee myös Kaurismäen *understatement*-tyyppinen estetiikka, jota luonnehtii muun muassa lakoninen esitystapa. Juuri tämä lakonisuus kärjistää musiikin toimintaa kontrastivana tekijänä.

<sup>9</sup> Näistä funktioista ks. esim. Juva 1995, 211–215; Bacon 2000, 234–243.

twistille tyypillisellä rumpufillillä, jollainen on kuultu jo aiemminkin *Kolme kitaraa* sävelmän alussa ja *Se jokin sinulla on* -sävelmän B-osassa.

Kappale on The Renegades -yhtyeen 1960-luvun hitti *Cadillac*. Vaikka kappale on tyypillinen 12-tahdin blues-rock, sen erikoisuutena on responsorinen esitystapa: solisti laulaa kaksi säettä yhtyeen säestäessä pianissimossa, ja yhtye vastaa tähän fortessa kitaran ja basson unisonossa soittamalla riffillä. Laulussa miespuolinen solisti kertoo tyttöystävänsä jättäneen hänet ja lähteneen tiehensä tämän upouudella Cadillacilla, eikä laulun minä usko tytön enää tulevan takaisin: "Well, my baby drew up, in a brand new, Cadillac. Well my baby drew up, in a brand new, Cadillac. She ain't never ever coming back."

Laulun ensimmäisen säkeistön voi tulkita humoristisena – tai ironisena – kommenttina Iriksen kotoa lähtöön, jota sinänsä ovat edeltäneet traagiset tapahtumat. Iris on tavannut Aarnen ensi kertaa yhteisen yön jälkeen. Aarne on hakenut Iriksen kotoa, juonut kahvia tämän vanhempien kanssa ja vienyt Iriksen hienoon ravintolaan (jossa taustalla soi pianojazzia). Ravintolassa hän on kuitenkin kertonut Irikselle, ettei välitä tästä ja käskenyt tämän "laputtaa tiehensä". Jälkeenpäin Iris on onnistunut viemään Aarnelle kirjeen, jossa kertoo raskaudestaan. Aarne on reagoinut tähän tiputtamalla tytön postiluukusta sekin. Tämän jälkeen Iris on kävellyt kadulla, joutunut auto-onnettomuuteen ja saanut keskenmenon. Kun Iris on vielä maannut sairaalassa, isäpuoli on käynyt katsomassa häntä ja käskenyt samalla tätä muuttamaan pois kotoaan. Tapahtumat ovat traagisia, ja "hilpeä" musiikki luo niille ironisen sävyn.

Laulun sanoissa vilahtavan "Cadillacin", samoin kuin kohtauksessa näkyvän biljardipöydän ja levyautomaatin voi tietysti nähdä viitteinä suomalaisen 1960-luvun Amerikan ihannointiin.<sup>10</sup> Hauskuutta lisää se, että edellisessä kohtauksessa veli on tuonut Iriksen muuttotavaroineen pienellä Ford Anglialla ja kuva on viipynyt pitkään Anglian pienissä takasiivekkeissä. Anglia on Ford-yhtiön vuonna 1959 Euroopan markkinoille tuoma "köyhä" versio isoista amerikkalaisraudoista, joista muistumana siinä on pienet takasiivekkeet ja nurinpäin kallistettu takalasi. Amerikkalaisuutensa ansiosta automerkistä tuli Euroopassa välitön myyntimenestys. Auto on ikään kuin rikkaiden Yhdysvaltojen lahja köyhälle, sodan runtelemalle Euroopalle (vaikka onkin Englannissa valmistettu), ja siinä mielessä se sopii myös hyvin Kaurismäen ankeisiin kaupunkinäkyymiin.

Laulun jatkuessa solisti anelee tyttöä kuvainnollisesti polvillaan palaamaan takaisin, ja tyttöä hän pitää kylmäsydämisenä: "Baby baby baby please. Can't you see I'm on my my bended knees, your heart is so cold, it's gonna freeze." Laulun toisen säkeistön sanoissa oleva kielikuva sydäimestä, joka on niin kylmä että se voisi jäättyä, on kiinnostava. Se viittaa tietyllä tavalla mottoon, joka on esiintynyt elokuvan alussa ja jossa puhutaan kylmään ja nälkään kuolemisenestä.

<sup>10</sup> Sinänsä elokuvassa ei ole tarkkoja ajan määreitä, joten tulkintani perustuu ennen kaikkea käytettyyn musiikkiin sekä joihinkin esineisiin ja interiööreihin. Itse asiassa ainut tarkempi ajallinen viite on jo edellä mainitut TV-uutiset, jotka viittaavat 1980-lukuun. Ylipäänsä Kaurismäen elokuville on tyypillistä "ajaton" kertominen siinä mielessä, että ajalliset viitteet ovat ristiriitaisia. Korostan kuitenkin musiikin takia tarkastelemassani elokuvassa 1960-luvun ajankuvaa.

Ajatus kylmästä sydäimestä saattaa myös viitata kaikkiin Iriksen ympärillä oleviin ihmisiin – isäpuoleen, äitiin, Aarneen, työkavereihin – joiden suhtautuminen häneen on elokuvan kuluessa ollut varsin tunteetonta. Mikä kuitenkin tärkeintä, laulu ennakoi tulevaa, sillä kielikuva kylmyydestä toistuu myös elokuvan viimeisessä musiikissa, Olavi Virran laulamassa tangossa, jossa puhutaan siitä, miten halla vie kertojan uskon ja miten rakkaus kuihtuu.

*Cadillac*-kappaleen laulusäkeistöjen jälkeen alkaa kitarasoolo, jolloin katsojalle jää aikaa ennen seuraavaa kohtausta miettiä laulun sanoja. Kitaristi aloittaa soolonsa nopeilla sekstoleilla, jolloin kitara tuo mieleen mandoliinin tai venäläisen balalakan; soolossa on myös muistuma legendaariseen 1950-luvun Bill Haleyn hittiin *Rock around the clock*, jonka kitarasoolo alkaa samantyyllisesti nopeilla kuudestoistaosakuvioilla. Musiikki katkeaa kesken soolon, siten että kappaleen kepeys jää ilmaan.

## Tulkinnallisia kysymyksiä

Kaikissa kolmessa twist/rautalanka/rock-kohtauksessa levyautomaatilla on tärkeä rooli. Kohtaukset herättävät ensinnäkin kysymyksen siitä, miksi musiikki tulee levyautomaatista. Yksi selitys tietysti on, että elokuvassa näkyvä jukebox sopii kuvallisessa mielessä Kaurismäen elokuvien lavastukseen – vähän samalla tavalla kuin vanhat amerikanraudat, joita usein Kaurismäen elokuvissa näkyy. Ideologisessa mielessä levyautomaatti edustaa mennyttä aikaa (ja nostalgiaa). Musiikillisessa mielessä se on tärkeä, koska se toimii taustalta kuuluvan musiikin äänilähteenä. Näin musiikista tulee lähdemusiikia tai diegeettistä musiikkia, mitä myös vahvistaa se, että elokuvan Iris-hahmo näyttää itse kuuntelevan levyautomaatista tulvivaa musiikkia. Diegeettisyys taas korostaa tilanteen ”todennukaisuutta” – samalla kun sillä on korostuneisuudessaan vieraannuttava elementti.

Katsoja, joka seuraa valkokankaalla musiikkia kuuntelevaa ihmistä, joutuu kiinnostavaan asemaan. Hänestä tulee tirkistelijä, joka tietysti kuuntelee musiikkia Iriksen kanssa mutta myös samalla seuraa ja reflektoi elokuvan keskeisen hahmon reaktioita. Kiinnostavaa on, että kaikissa kolmessa kohtauksessa Iris on yksinään. Ensimmäisessä kohtauksessa hän viettää aikaa baarissa epäonnistuneen tanssi-illan jälkeen, seuraavassa kohtauksessa hän viettää baarissa yksinään syntymäpäiväänsä ja viimeisessä kohtauksessa hän istuu veljensä asunnossa. Koska kaikissa kolmessa kohtauksessa taustalta kuuluva musiikki on rautalankaa; rautalankatwististä muodostuu (Iriksen) yksinäisyyden johtoaihe.

Kuten aiemmin jo todettiin, Kaurismäen tapa käyttää musiikkia ei noudata niin sanottua klassista Hollywood-scoringia ja -kerrontaa. Jo 1930–40-luvuilla vakiintunut ja edelleen valtavirtaelokuvassa varsin käytetty ”klassinen” elokuvamusiiikki (vrt. *original score*) on usein non-diegeettistä, ja sen tehtävänä on luoda tai vahvistaa erilaisia tunteita (esim. Gorbman 1990; ks. myös Juva 1995 ja Bacon 2000). Twist-kohtauksissa taas musiikin tehtävä on lähes päinvastai-

nen (vrt. kontrastointi edellä): kepeän, huvittavan musiikin tehtävänä on pyyhkiä pois sentimentaalisuutta, leikata tunteita ja kääntää mahdollinen "säälä" tai "myötätunto" pikemminkin siis katsojan pohdittavaksi kuin samastuttavaksi.

Oikeastaan voimme siis ajatella kohtauksiin kahta lukutapaa, kuten jo edelläkin on käynyt ilmi. Mielestäni varsinkin katsoja, joka ei tunne suomalaisen populaarimusiikin historiaa, ymmärtää kohtaukset kontrapunktisina, jolloin kepeä musiikki korostaa päähenkilön henkistä tuskaa. Onkin aivan selvää, että twistin avulla Kaurismäki on tietoisesti pyrkinyt luomaan vastakohtia. Tähän viittaa myöskin haastattelulausunto, jossa hän kommentoi aiempaa *Hamlet*-elokuvaansa: "Kiusasin katsojaa Hamletissa, kun Hamlet tappaa Laurin lyömällä tämän päähän radion, jossa alkaa soida "Yyteri twist", jolloin katsoja alkaa tietenkin nauraa, mutta sitten katkaisin musiikin heti kesken, jolloin ei jää mitään naurettavaa." (Ks. Bagh 1991, 10.) *Tulitikkutehtaan työssä* traagisten tapahtumien ja hilpeän musiikin välisen konfliktuaalisen vastakohtaisuuden voisikin tulkita myös ilmentävän Iriksen sisäisten toiveiden ja todellisuuden välistä ristiriitaa ja herättävän siten empatiaa katsojassa. Toisaalta populaarimusiikintutkijan näkökulmasta tällainen musiikki saattaa korostetun "tilanteeseen sopimattomuutensa" takia tuntua niin huomiota herättävältä, että kontrapunktisuuden sijaan se valtaa koko elokuvallisen tilan musiikillisen suvannon tapaan. Tästä näkökulmasta kuultuna musiikin tehtävä twist-kohtauksissa olisi luoda keventäviä musiikillisia "välipaloja" sekä toisaalta myös siten vaikuttaa tarinan lukutapaan ja tuoda mukaan koomisia elementtejä. Nämä kaksi lukutapaa voivat esiintyä myös yhdessä, luonnehtiihan Kaurismäen elokuvien kerrontaa yleensäkin tietty paradoksaalisuus.

Herää tietysti kysymys, että miksi rautalankamusiikki on ilmeiseltä peruserkitykseltään hilpeää, kepeää, hauskaa ja huvittavaa. Twist on musiikinlaji, joka levisi maailmalle Yhdysvalloista 1960-luvulla. Rautalankasoundin lisäksi twistissä on humoristista sen tanssitapa. Niinpä esimerkiksi *Encyclopaedia Britannica*ssa twistin tanssitapaa kuvataan sanomalla, että siinä "kuivataan takamuksia kuvitteellisella pyyhkeellä samalla kuin pyöritetään kuvitteellista savuketta toisella jalalla". Tanssintutkimuksessa se luokitellaan ns. eläintanssien luokkaan. Vastaavia twististä johdettuja tansseja ovat muun muassa "ötökkä", "koira", "sammakko", "lifti", "haligali", "nuija", "perunamuusi", "apina", "poni", "uinti", "Watusi" ja "tikka",<sup>11</sup> jotka sekä kuulostavat että näyttävät vitsikkäiltä, hassuilta ja hullunkurisilta. Twistiä kutsuttiinkin Yhdysvalloissa "surrealistiseksi painajaiseksi" (*surrealistic nightmare*), ja se kiellettiin Yhdysvalloissa monissa tanssisaleissa. (Norton 1986, 68.)

Mitä tulee Kaurismäen mieltymykseen twistiä kohtaan, ei sovi unohtaa että monet muutkin kuuluisat ohjaajat ovat käyttäneet samaa musiikinlajia luomaan dramaturgista retoriikkaa ja ironista vastakohtaisuutta kuvalle. Muun muassa Sergio Leone (esim. *Hyvät pahat ja rumat*), David Lynch (tv-sarja *Twin Peaks*) ja Quentin Tarantino (esim. *Pulp Fictionin* tunnusmelodia) ovat käyttäneet elokuvissaan sähkökitaraa ja rautalankasoundia. Twist myös kuuluu musiikinlajina

<sup>11</sup> Englanninkieliset nimitykset ovat *bug, dog, frog, hitchhike, hully-gully, jerk, mashed potato, monkey, pony, swim, Watusi, woodpecker*.

1960-luvulle, jonne *Tulitikkutehtaan tytön* voi musiikillisin perustein sijoittaa elokuvan anakronistisista piirteistä huolimatta (esim. ajatolla Khomeini).<sup>12</sup> Samalle vuosikymmenelle sijoittuu myös tango, johon elokuva huipentuu.

### *Pateettinen sinfonia ja Kuinka saatoitkaan*

Elokuvan loppupuolella on kohtaus, jossa Iris purkaa katkeruuttaan ja petty-myksiään ja myrkyttää äitinsä ja isäpuolensa. Aikaisemmassa kohtauksessa hän on näyttävästi ostanut apteekista rotanmyrkyä, myrkyttänyt alkulämmittelynä yöseuralaisensa Aarnen ja myöhemmin ravintolassa seuraan tuppautuvan tuntemattoman miehen. Seuraavana listalla ovat äiti ja isäpuoli, jotka hekin kohtelivat Iristä kaltoin. Iris on odottanut porttikäytävässä, mennyt äitinsä jäljessä kotiin, laittanut vanhemmille ruokaa, kaatanut salaa vanhempiensa ruokajuomaan (kirkkaaseen alkoholiin) rotanmyrkyä, kutsunut vanhemmat syömään ja mennyt itse viereiseen huoneeseen odottamaan ilmeettömänä näiden hengentuloa. Odotellessaan myrkyä vaikutusta Iris polttaa tupakkaa ja tuijottaa synkänä eteensä. Aikansa kuluksi hän laittaa radion päälle, jolloin ääniraidalle tulvii ensimmäistä kertaa koko elokuvan aikana klassista musiikkia. Taas musiikki on diegeettistä ja näennäisrealistista radion ollessa kuvassa näkyvillä.

Radiosta kuullaan katkelma Pjotr Tšaikovskin *Pateettisen* sinfonian (nro 6, h-molli, op. 74) finaalista (*Adagio lamentoso*). Tämän paljon elokuvissa käytetyn synkän ja sentimentaalisen teoksen on kuvattu muun muassa alkavan ”sydäntäsärkeväällä nyyhkyksellä”, ”kohoavan kliimaksiin” ja ”vajoavan jälleen” (Cooper 1979, 26–31). Teokseen liittyy myös kuuluisa tarina, joka sopii hyvin elokuvan juoneen. Tšaikovski sävelsi teoksen keväällä 1893, ja partituuri kirjoitettiin samana kesänä. Kuten tunnettua, säveltäjä kirjoitti veljelleen sinfoniaa säveltäessään, että siitä tulee ”ohjelmallinen sinfonia” ja että se on ”täynnä subjektiivista tunnetta”. Hän kertoo myös itkeneensä tämän tästä, kun sävelsi teosta ulkomailla. (Ibid. 30.) Teosta on totuttu pitämään ”tunnustuksellisenä” ja jopa säveltäjän itselleen kirjoittamana kuolinmessuna. Sinfoniaan liittyy kulttuurinen myytti ja käsitys, jonka mukaan säveltäjä olisi sitä työstäessään aavistanut kuolemansa. Kun teos esitettiin saman vuoden lokakuussa, Tšaikovski itse johti sen ensimmäisen osan. Viisi päivää myöhemmin hän sairastui ja kuoli. Joidenkin tietojen mukaan hän kuoli koleraan, joidenkin itsemurhaan. (Ks. esim. Wiley 2001; Poznansky 1991, 590–600; Jackson 1999; Välimäki 2005, 267–268.) Teoksen kulttuuristen merkitysten ja vastaanoton – sekä esimerkiksi *Tulitikkutehtaan tyttö* -elokuvan – kannalta näiden Tšaikovskiin liitettyjen tarinoiden todenperäisyydellä ei ole merkitystä. Tärkeintä on, että tällainen tarina on olemassa, se on hyvin tunnettu ja osa teoksen vastaanottohistoriaa ja -perinnettä,

<sup>12</sup> Esimerkiksi *Juha*-elokuvassa, joka on mykkäelokuva, on samantapainen anakronistinen kohtaus. Juha asuu sähköttömässä mökissä, jossa ruoka tehdään puuhellalla. Eräessä kohtauksessa hän kuitenkin pistää ruokaa mikroaaltouuniin lämpiämään ja lämmityksen päätyttyä uunista kuuluu – kaikkia mykän filmin sääntöjä uhmaten – äänekäs ”plim”. Vastaavasti eräessä toisessa kohtauksessa Juha ruuvaa sähköttömän mökkinsä seinään valtavan sulakkeen, ottaa esille sähköparranajokoneen ja alkaa ajaa partaansa. Vrt. alaviite 10.

ja sellaisenaan se tukee elokuvan tematiikkaa, rakentaa merkityksiä ja tarjoaa tulkintamahdollisuuksia.

Elokuvan viimeinen kohta on monellakin tapaa poikkeuksellinen. Ensimmäinen se on ensimmäinen, jossa ohjaaja käyttää kohtauksen tunnelmaa vahvistavaa musiikkia (Tšaikovski). Nyt musiikki toimii oikeastaan polaroivaan tapaan eli selvästi (ks. esim. Bacon 2000, 234–235). Tätä kestää kuitenkin vain muutamana tahdin ajan, minkä jälkeen tunnelma pyyhitään pois pateettisella (sic!) mutta nykykuulijan korvissa ehkä hassultakin kuulostavalla tangolla. Kyseessä on Olavi Virran laulama *Oi kuinka saatoitkaan*. Kun radiosta kuuluva klassinen musiikki alkaa tympiä Iristä, tämä kääntää radion eri asemalle. Laitteesta kuuluu ensin alaspäinen viulukuvio, joka jää trilliksi taustalle sekä sen jälkeen kontrabasson soittama riffi, johon kertauksessa yhtyy pasuuna.

Laulu alkaa Iriksen kotona, mutta kesken säikeistön kuva siirtyy tehdasintერიööriin, jossa Iris seisoo valkoinen työpuku päällään tekemässä työtään. Laulun aikana esiintyvissä kohtauksissa ei puhuta mitään, ja niinpä laulun sanat korvaavat puheen. Huomionarvoista kappaleessa on se, että ohjaaja käyttää nyt ensimmäistä kertaa elokuvassa ei-diegeettistä musiikkia. Vielä siinä vaiheessa, kun Iris selaa radion kanavia, musiikki on diegeettistä ja realistista, sillä äänilähde on kuvassa ja Iriksen voi ajatella kuulevan saman minkä katsojakin. Mutta kun näkymä siirtyy tehdashalliin ja musiikki kuuluu yhä taustalla, se muuttuu samalla ei-diegeettiseksi: musiikki ei enää kuulu tarinaan, Iris ei enää kuule sitä, vaan musiikki on elokuvamusiikkia, jonka tarkoituksena on vaikuttaa katsojan tunteisiin. Kuitenkaan musiikki ei ole niinkään narratiivista *“underscorea”*, vaan pikemminkin laulun sisältöä käytetään itsenäisempänä kerronnallisena aineksena. Laulun esittävästä mieshenkilöstä tulee kuin kreikkalaisen tragedian kuoro, joka kommentoi tapahtumia. Laulussa miespuolinen solisti kertoo siitä, miten toinen on romuttanut hänen unelmansa. Hän vertaa rakkautta kuihtuneeseen kukkaan ja toiveikkuuttaan oraalla olevaan viljaan, jonka halla on vienyt: *“Oi kuinka saatoitkaan, tehdä kaikki unelmat ihanat tehdä haaveiksi vain. Nyt nähdä sain, tylyn kylmän maan. Hento kukka rakkauden kuihtui ja halla jo uskoni vei.”*

Musiikki kuulostaa kohtalokkaalta, sillä a-mollissa liikkuva melodialinja laskee kromaattisesti perussävelestä alaspäin, jolloin muodostuu hetkellisesti *“kohtalokkaalta”* kuulostava suurella septimillä varustettu mollisointu. Kappaleen ydinajatus on kertosaäkeessä *“Oi kuinka saatoitkaan”*. Elokuvan loppukohtauksessa tämä virke tai huudahdus kommentoi elokuvan tapahtumia mutta on niin yleisluontoinen, että se antaa katsojalle monia eri tulkintamahdollisuuksia. Sen voi ajatella kohdistuvan Irikseen traagis-ironisena moralisointina: Kuinka saatoit sortua *“turhamaisuuteen”*, ostaa mekon ja mennä tansseihin? Kuinka saatoit hylätä oman sosiaaliluokkasi lavatanssit ja mennä diskoon, viettää yön rikkaan (ja *“paatuneen”*) miehen kanssa? Kuinka saatoit surmata nämä ihmiset rotanmyrkyllä? Toisaalta huomautuksen voi katsoa kohdistuvat Aarneen, Iriksen äitiin, isäpuoleen ja tuttaviiin: Kuinka saatoitte kohdella tätä naisparkaa tunteetomasti ja ajaa hänet tekemään nämä kamalat teot? Kommentin voisi ajatella

kriittisesti kohdistuvan myös (yhteiskunnan) sosiaaliseen rakenteeseen, jonka piilotetun väkivallan ”uhri” yksilö (Iris) on.

Laulaja kertoo, miltä tuntuu kun ihminen rakastaa täydestä sydämestään mutta saa silti pettyä, jolloin hyvät muistot muuttuvat yhtäkkiä raskaiksi. Hän myös kertoo, miten kumppanin tunteet ovat viilentyneet ja rakkaus sammunut: ”Kun kaikkensa antaa ja pettyä saa. On muistoja kantaa vain vaikeampaa. Nyt loista ei, kukka rakkauden, sinun kylmä katseesi jäätävä hymysi sammutti sen.”

Kun laulaja on päässyt ensimmäisen säkeistön loppuun, alkaa instrumentaalina soitettu B-osa. Tangon rytmi muuttuu keinuvaksi beguineksi. Samalla Iriksen luo marssii kaksi miestä, jotka näyttävät Irikselle poliisikorttejaan ja kävelyttävät tämän beguine-tanssin rytmissä pois. Kun kolmikko marssii selin kameraan ja pois näkyvistä, alkaa ensin viulu ja sitten pasuuna soittaa melodiasoolona. Erityisesti pasuunan asema on tässä kiinnostava.

Pasuuna esiintyy jo kappaaleen introssa, ja se siis soittaa myös sooloa viulujen jälkeen etsivien viedessä Iristä pois. Nimenomaan viulujen muuttuessa pasuunaksi katsoja aistii, että kerronnassa tapahtuu ratkaiseva käänne. Pasuunasoolon aikana pateettinen kappaale saa myös humoristista sävyä, mikä johtuu soittimen huojuvasta äänestä. Pasuunalla on elokuvamusiikissa myös perinteisesti alarekisterissä dramaattinen, kohtalokkuuden ja raskasmielisyyden merkitys, ja ylärekisterissä se voi merkitä myös kömpelyyttä koomisuuden mielessä (ks. esim. Juva 1995, 225). Länsimaisen musiikin perinteessä pasuunalla on myös voimakkaasti uskontoon liittyviä konnotaatioita. On aivan mahdollista yhdistää myös tässä kohtauksessa pasuunat Raamattuun ja siellä Uudessa testamentissa Johanneksen Ilmestyskirjassa esiintyviin ”Tuomionpäivän pasuunoihin”. Tuomiopäivän pasuunoilla on vakiintunut historia länsimaisessa taidemusiikissa aina renessanssin musiikista romantiikkaan ja messuista sinfonioihin. Tuomiopäivän pasuunat ovat keskeisiä myös tätä elokuvan viimeistä tangoa edeltävässä Tšaikovskin *Pateettisessa* sinfoniassa (ks. esim. Jackson 1999, 44–45; Välimäki 2005, 276–277). Johanneksen Ilmestyskirjassa (Ilm. 9–10) puhutaan seitsemästä enkelistä, jotka maan päällä tapahtuvan synnillisen menon seurauksena vuorollaan puhaltavat pasuunaansa ja aiheuttavat puhalluksella syntisille tuhoa ja kuolemaa erilaisten luonnonmullistusten muodossa. Myös elokuvassa on tapahtunut ”kauheita”, ja Iristä viedään tuomiolle.

Kun laulu taas jatkuu, kuvassa näkyy enää vain ankea teollisuushalli – ihmiset ovat poistuneet näyttämöltä. Laulaja – ”tragedian kuoro” – kuitenkin kertoo edelleen tarinaa rakkauden sammumisesta. Hän toistaa aiemman säkeen, jossa puhutaan ”kaikkensa antamisesta”, ”pettymisestä”, ”muistojen kantamisesta”, siitä miten on ”vaikeaa”. Säkeessä toistuu myös vertauskuva rakkauden kukan loistosta ja siitä, miten toisen kylmyys ja jäätävyys on sen sammuttanut. Kielikuva on ehkä ontuva mutta laulettuna aivan luonteva. Kappaale päättyy sanoihin ”Oo oo oo, kuinka saatoitkaan” sekä tätä seuraavaan, pahaenteiseltä kuulostavaan lopukkeeseen.

Tähän lauluun voi ajatella sisältyvän koko elokuvan tarinaa koskevan moraalisen opetuksen, tai siis sen moraalisen opetuksen, joka asetetaan elokuvassa ironiseen valoon. Jos samaa aihepiiriä käsittelevä elokuva olisi tehty samaan ai-

kaan kuin laulukin eli 1950–1960-luvulla, jolloin kyseinen musiikinlaji oli muodissa, katsoja vastaanottaisi laulun (tekstin) sanoman suuremmin sellaisenaan. Mutta koska elokuvan ja laulun välissä on kuitenkin useampi vuosikymmen, 1950-luvun paatoksellinen tango kuulostaa nykykatsojan korvissa vanhahtavalta ja hymyilyttävältä. Kyseessä on mentaliteettihistoriallinen ero. Tällaisia lauluja ei vain nykyisin enää tehdä. Musiikki on nykykuulijan korvissa niin vanhahtavaa, että se vaikuttaa kohtauksen lukutapaan. Iriksen pidättäminen saa jotenkin humoristisen tai traagis-ironisen sävyn, katsojan valitseman lukutavan mukaan. Koska kyseessä on koko elokuvan huipennus, laulu vaikuttaa myös koko elokuvan ja sen tarinan lukutapaan. Komediaallisuutta vahvistavat kappaleen välisosan beguine-rytmi sekä pasuunasoolo, jonka aikana rikosetsivät vievät Iriksen pois kuvaannollisesti kuin tanssiaskelin. Toisaalta nämä piirteet voidaan nähdä vieraannuttamiskeinona, joka jälleen syventää traagisuutta ja viittaa elokuvan sosiaalikiitikkiin. Lisäksi voidaan myös huomata, että laulun sanat ja elokuvan tarina ovat vastakkaiset siinä mielessä, että elokuvassa Iris tulee hylätyksi siinä missä laulussa laulun mies (laulun minä) tulee julman naisen hylkäämäksi. Myös tämä asetelma on keskeinen tekijä kohtauksen (traagis-)ironisen tulkinnan kannalta.<sup>13</sup>

### ”Draamantynkä” ja avoimet tekstit

Kaurismäki on sanonut eräässä haastattelussa, että hän pyrkii käsittelemään aiheita, joista löytyy ”draamantynkää” ja että ”sitä löytyy elokuvatermein kuvaten ökyrikkaiden paatuneesta, synkästä kapitalismin maailmasta ja toisaalta romantiikkaa löytyy työväenluokan keskuudesta – elokuvassahan kaikki on romanttista. Ja sitten löytyy häviäjien desperado.” (Ks. Bagh et al. 1995, 43.) Kaikkia näitä elementtejä löytyy *Tulitikkutehtaan työstä*.

Kaurismäellä on kiinnostava tapa kertoa tarinaa. Hän antaa katsojalle vihjeitä ja jättää tarkoituksellisesti aukkoja katsojan täydennettäväksi. Esimerkiksi kun Iris viettää yön Aarnen kanssa ja myöhemmässä kohtauksessa menee oksentamaan työpaikan vessaan, Iriksen raskaus on katsojan pääteltävissä mutta asiaa ei eksplikoida heti suoraan; asia vahvistetaan vasta myöhemmin. Vastaavasti kun Iris eräässä kohtauksessa kävelee kadulla, katoaa kuvasta ja kamera jää tuijottamaan talon seinää, taustalta kuuluu auton jarrutusääni. Onnettomuutta ei näydetä, mutta katsoja päättelee saamiensa vihjeiden perusteella, että Iris on joutunut auton yliajamaksi. Asia vahvistuu, kun Iris makaa seuraavassa kohtauksessa sairaalassa. Samalla tavalla elokuvan huipennuksessa Iris ostaa apteekista rotanmyrkyä ja kysyy myyjältä sen vaikutuksesta, mihin tämä vastaa lakonisesti: ”Se tappaa.” Seuraavissa kohtauksissa Iris sekoittaa myrkyä ihmisten juomiin. Yhtäkään kuolemantapausta ei näydetä. Sen sijaan

<sup>13</sup> Voidaan myös huomauttaa, että elokuvan viimeistä ääntä ei siis suinkaan saa Iris vaan tangon *mies*laulaja, kreikkalainen kuoro ja tuomitsevat (patriarkaaliset?) pasuunat.

etsivät vain tulevat lopulta noutamaan Iristä, mistä katsoja päättelee, että Iris on tappanut läheisensä. Tämän tekniikan käyttäminen vaikuttaa varsin tietoiselta, ja ohjaaja pilailevasti viisastelee sillä eräessä haastattelussa. Hän nimittäin väittää, ettei näin pieneen määrään rotanmyrkyä kuole ja ettei Iris oikeasti tapa ihmisiä. Hahmot tappaa hänen mukaansa katsoja: "Katsoja tekee neljä murhaa 70 minuutin elokuvassa ja vie tytön vankilaan." (Ks. Bagh 1991, 9–10.)

Elokuva tuntuu käyttävän samantapaista tekniikkaa myös monissa musiikki-jaksoissa. Tarinankerronnan väliin on siroteltu musiikkikohtauksia, joiden aikana ei niinkään tapahdu kuvallista tai dialogista kerrontaa vaan päähenkilö kuuntelee suhteellisen staattisessa asetelmassa esimerkiksi levyautomaatista kuuluvaa musiikkia. Näin siis musiikki saa erityisaseman poikkeuksellisen itsenäisenä kerronnallisena tekijänä. Kohtauksen visuaalinen ja dialoginen staattisuus saa katsojan huomion kiinnittymään erityisen vahvasti musiikkiin ja lauluissa erityisesti laulujen sanoihin. Musiikin vaikutusta myös tehostaa se, että *Tulitikkutehtaan työssä* on tavattoman niukasti dialogia ja myös näyttteleminen on kaurismäkeläiseen tyyliin hyvin pelkistettyä. Jälkeenpäin ohjaaja on itse kommentoinut elokuvan vähäistä dialogia paradigmaattisen lakonisella toteamuksella: "ei vain tullut mitään dialogia mieleen" (ks. Bagh 1991, 4). Toisaalta hän kertoo myös kuvausten aikana tehneensä havainnon, että "puhetta ei välttämättä tarvita ollenkaan". Myös "perinteinen näyttteleminen" on eliminoitu, sillä se ei kuulu Kaurismäen estetiikkaan. Tätä Kaurismäki on selvittänyt haastattelussa muun muassa seuraavasti: "Minun puolestani näyttelijät saavat ilmaista kaikki mahdolliset inhimilliset ja epäinhimilliset tunteensa, niin kauan kuin rajoittuvat käyttämään oikeaa kulmakarvaansa. Kaikki muut eleet, huutaminen, hymyileminen ja silmien pyörittäminen villisti on kielletty." (Bagh et al. 1995, 44.)

*Tulitikkutehtaan työssä* onkin pitkiä jaksoja, jolloin näyttelijät tuntuvat lähinnä vain tuijottelevan äänettöminä eteensä. Tällöin elokuvan puheteksti ei sisällä itsessään mitään vaan merkitykset syntyvät eräänlaisina alateksteinä katsojan mielessä. Kuten sanottu, sekä dialogin puute että vähäinen näyttteleminen korostavat musiikin roolia: pitkissä tuijottelukohtauksissa katsojan huomio kiinnittyy pakostakin musiikkiin ja laulun sanoihin, jos sellaisia on. Tällöin musiikki ja laulun sanat ottavat kerronnassa sen roolin, mikä yleensä on perinteisemmin valtavirtaelokuvassa kuulunut käsikirjoitukselle ja dialogille. Tähän juuri perustuu tulkintani laulujen sanojen toimimisesta tragedian kuoron tavoin.

Populaarikulttuurin tutkimuksen yhteydessä on monesti puhuttu ns. avoimista teksteistä. Esimerkiksi John Fiskin (1989, 129–158) mukaan populaarikulttuurin tekstit ovat aina epätäydellisiä ja vajavaisia. Tämä ei ole heikkous vaan populaarikulttuuriin kuuluva esteettinen piirre ja rakenteellinen tekijä. Avoimuus jättää vastaanottajalle tilaa liittää tekstiin omia merkityksiään ja suhteuttaa se omaan elämäänsä. Sama pätee niin taide- kuin populaarimusiikkiin ja elokuvaan. Tekstit merkityksellistyvät vasta vastaanottajan merkityksiä luovan toiminnan kautta. Monet iskelmäsanotukset toimivatkin juuri näin: sanotukset ovat ympäripyöreitä, ja ne käsittelevät asioita niin yleisellä tasolla, että jokainen voi löytää niistä jotakin itseään koskettavaa. Esimerkiksi laulu *Oi kuinka saatoit-*

kaan kertoo yleisellä tasolla rakkaudesta ja jätetyksi tulemisesta, mikä on varsin yleisinhimillinen ja kaikkia ihmisiä koskettava teema.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että elokuvakontekstissa nämä tutut laulut eivät ole lainkaan niin avoimia kuin ne ovat normaalikontekstissa. Tämä johtunee siitä, että elokuvan tarina ja kerronta luo tulkinnalle tietyt puitteet. Niinpä elokuvakontekstissa katsoja ei suhteuta laulun sanomaa itseensä vaan laulujen sanat liitetään elokuvan tarinaan, päähenkilöön tai hänen ajatuksiinsa. *Tulitikkutehtaan tytön* musiikkikohtausten dramaturginen teho johtuu myös siitä, että yhteisenä nimittäjänä elokuvan tarinan ja siinä käytettyjen laulujen välillä on epäonnistuneesta rakkaudesta kertova tematiikka – tähän on juuri se aihepiiri, jota suomalaiset tangot tyypillisimmillään käsittelevät.

Yhdistävänä aspektina sekä elokuvan tarinan että iskelmäsanomitusten välillä on myös tietynlainen myyttisyys. Itse elokuva on täynnä erilaisia myyttejä ja arkkityyppejä: köyhä tehtaantyttö, ilkeä isäpuoli, häijy rikas mies, vahingossa syntynyt raskaus, onnettomuus, keskenmeno, rotanmyrky. Nämä ovat tuttuja sekä kirjallisuudesta että populaarikulttuurista. Myyttisyyttä lisää se, että elokuvan musiikkina käytetään kappaleita, jotka ovat sanoitustensa puolesta täynnä erilaisia kliseitä. Myös kappaleiden esittäjät kuten Reijo Taipale, Olavi Virta ja The Renegades -yhtye ovat suomalaisen populaarimusiikin historiassa myyttisiä hahmoja, joihin liittyy kulttuurisessa mielessä monenlaisia merkityksiä. He eivät edusta vain itseään vaan myös laajempia asioita ja ilmiöitä: tangoa, rautalankaa, tiettyä aikakautta, sodanjälkeistä aikaa, Suomen kansaa. Siksi nämä kulttuuriset myytit herättävät katsojassa koko joukon erilaisia konnotaatioita, mielleyhtymiä. Ääniraidan kuluneet ja vanhat kappaleet nivoutuvat erottamattomasti elokuvan myyttiseen tarinaan ja tuovat kerrontaan yhden tason lisää; siten elokuvan tematiikassa ja dramaturgiassa uusia ulottuvuuksia saavat tutut musiikit merkityksellistävät elokuvaa moninaisin tavoin.

## Lähteet

### Elokuva

*Tulitikkutehtaan tyttö* 1990. Aki Kaurismäki (ohjaus ja käsikirjoitus). Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko. Villealfa filmproductions & The Swedish film institute. DVD Sandre Metronome A-26642.

### Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. 1990 [1941]. On popular music. Teoksessa *On record. Rock pop, and the written word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York, NY: Pantheon. 301–314.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

— 2005. Musiikki elokuvassa ja musiikkielokuvat. Teoksessa *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 253–290.

- Bagh, Peter von – Aki Kaurismäki – Matti Pellonpää – Yrjö Pulkkinen 1995. Suomipojan itsetunto. *Filmihullu* 6: 43–47.
- 1991. Työmiehen muotokuva. Aki Kaurismäen haastattelu 2.10.91. *Filmihullu* 5: 4–11.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and undertones. Reading film*. Berkeley, CA: Berkeley University of California Press.
- Cook, Nicolas 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Cooper, Martin 1979. Tšaikovsky symphonies. *Levynkansiteksti*. 26–31.
- Fiske, John 1989. *Understanding popular culture*. London & New York, NY: Routledge.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Hélen, Ilpo 1991. Ajan läpi. *Filmihullu* 5: 12–18.
- Hickman, Roger 2006. *Reel music. Exploring 100 years of film music*. New York, NY: Norton.
- Inglis, Ian (ed.) 2003. *Popular music and film*. London: Wallflower press.
- Jackson, Timothy L. 1999. *Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela 2005. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the score*. Wisconsin: University of Wisconsin press.
- Kassabian, Anahid 2001. *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York, NY & London: Routledge.
- Kurkela, Vesa 2005. Kansallisen ihanteellisuuden aika: vuodet 1946–62; Eriytyvien yleisöjen aika: vuodet 1963–1990. Teoksessa ks. Jalkanen & Kurkela 2005. 340–618.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. *Varmuuden vuoksi omana sovituksena: kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Helsinki & Turku: Suomen etnomusikologinen seura & k&h.
- Kyösola, Satu 2000. Työläisistä ja torakoista eli rikos ja rangaistus Aki Kaurismäen elokuvaluotannossa. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia* 9. Toim. Sakari Toiviainen et al. Edita: Helsinki. 291–296.
- Norton, Pauline 1986. Rock dances. Teoksessa *The new grove dictionary of American music*. Toim. H. Wiley Hitchcock & Stanley Sadie. London: Macmillan Press Limited. 68.
- Poznansky, Alexander 1991. *Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man*. New York, NY: Schirmer Books.
- Prendergast, Roy M. 1992. *Film music. A neglected art*. New York, NY: Norton.
- Remes, Mikko 2000. Aki Kaurismäki. Teoksessa *Lyhyttä ja pitkää. Kotimaisia elokuvantekijöitä*. Toim. Eila Anttila. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Smith, Jeff 1998. *The sounds of commerce. Marketing popular film music*. New York, NY: Columbia University Press.
- Stenkvist, Lennart – J. Sandqvist – Pekka Gronow – Juhani Salokari 1979. *Tango. Otavan iso musiikkitietosanakirja* 5. Toim. Erkki Ala-Könni et al. 423–424.
- Toiviainen, Sakari 1994. Kaurismäki-ilmiö Arielin valossa. Teoksessa *Elokuva ja analyysi*. Toim. Raimo Kinisjärvi – Tarmo Malmberg – Jukka Sihvonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto. 155–169.
- Välimäki, Susanna 2005. The uncanny in Tchaikovsky's Symphony No. 6 (Pathétique). Teoksessa *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Semiotic Society of Finland & International Semiotics Institute. 267–300.

- Wiley, Roland John 2001. Tchaikovsky, Modest Ilyich. Teoksessa *The new grove dictionary of music and musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers. 143–183.
- Wojcik, Pamela & Arthur Knight 2001. *Soundtrack available. Essays on film and popular music*. Durham: Duke university press.

*Erkki Pekkilä (erkki.pekkila@helsinki.fi) on professori Helsingin yliopistossa musiikkitieteen oppiaineessa ja johtaa Suomen Akatemian rahoittamaa Music & Media -tutkimusprojektia.*

### Tango, twist and Tchaikovsky: Music in Aki Kaurismäki's film *The Match Factory Girl*

The article deals with music in Aki Kaurismäki's film *The Match Factory Girl* (1990), a tragicomedy with absurd elements. The film tells about a poor girl, Iris, who works in a factory. After an unsuccessful love affair, she becomes embittered and kills her ex-lover and three other people with rat poison.

The sound track consists of pre-existing music drawing mainly on Finnish popular music from the 1960s. There are Finnish tangos (*The Fairy Land* performed by Reijo Taipale and *Oh how could you* by Olavi Virta), rock and twang guitar songs (*Three guitars* by The Shadows, *That something you've got* by the Badding Rockers and *Cadillac* by The Renegades), and a fragment of Tchaikovsky's Symphony No. 6 (*The Pathetic*). Except for the two last songs in the film, the music is diegetic. Kaurismäki often interrupts the narration with musical scenes where the protagonist sits by a jukebox and listens to music. During these scenes the focus of the spectator is on the song lyrics. The impact of music is intensified by the fact that the dialogue is scant and the acting simplified. Music and song lyrics often take the narrative role that the dialogue and visual text in the main stream films usually has. Twist and twang guitar music becomes here a kind of Leitmotif for loneliness. On the other hand, this kind of amusing music wipes out the sentimentality that the story bears and brings in dark humor. Also it may be interpreted as a contra-punctual device emphasizing and commenting the tragical theme in the film.