

”Meillähän ei enää ole ns. kiellettyjä levyjä.”

Yleisradion harjoittamaa populaarimusiikkisensuuria koskeva diskurssi  
suomalaisessa lehdistössä vuosina 1972–1979

Rosanna Mantila  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkitiede  
Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto  
Helsingin yliopisto  
Syyskuu 2021



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta	Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede		
Tekijä – Författare – Author Rosanna Mantila		
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Meillähän ei enää ole ns. kiellettyjä levyjä.”: Yleisradion harjoittamaa populaarimusiikkisensuuria koskeva diskurssi suomalaisessa lehdistössä vuosina 1972–1979		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Syyskuu 2021	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 47
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Yleisradiossa asetettiin äänilevyille esityskieltoja ja -rajoituksia vuoteen 1972 saakka, jolloin tehtiin päätös esityskieltojen poistamisesta. Päätöksen myötä vastuu siitä, mitä musiikkia ohjelmissa oli soveliaista soittaa, siirrettiin toimittajille. Yleisradiossa siirryttiin virallisen esityskielton purkamisen jälkeen uudenlaisen sensuurin aikaan. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että suomalaisen populaarimusiikin esittämistä rajoitettiin Yleisradiossa edelleen.</p> <p>Tässä tutkimuksessa tarkastelen Yleisradion harjoittamaa populaarimusiikin sensuuria koskevaa diskurssia lehdistössä vuosina 1972–1979. Tutkimuksella vastataan kysymyksiin, miten suomalaisessa lehdistössä on keskusteltu suomalaisen populaarimusiikin sensuurista edellä mainitun ajanjakson aikana, miten Yleisradion edustajat ovat asiaa kommentoineet, miten sensuuria on ilmennyt Yleisradion toiminnassa ja lehdistössä sekä millä tavalla Yleisradion ohjelma- ja musiikkitarjonnasta on lehdistössä keskusteltu. Tutkimusaineistoa tarkastellaan diskurssianalyttisin keinoin.</p> <p>Tutkimusaineistonani toimii vuosien 1972–1979 aikana julkaistut <i>Helsingin Sanomien</i>, <i>Uusi Suomi</i> -sanomalehden sekä <i>Suosikki</i>-nuortenlehden jutut, joissa tuodaan esille Yleisradion harjoittamaa suomalaisen populaarimusiikin sensuuria sekä ohjelmatarjontaa. Lehtijuttuja valikoitui yhteensä 15.</p> <p>Tutkimusaineistosta ilmeni monenlaisia sensuurin muotoja. Sensuuria ilmeni itsesensuurina sekä Yleisradion toimittajien että lehdistön osalta. Hiljennysvaikutusta ilmeni tapauksissa, joissa yleisö koki Yleisradion soittamat kappaleet loukkaavina tai epäsovivina. Soitetusta kappaleesta syntynyt kohu vaikutti Yleisradion toimintaan siten, että kappaleet saatettiin jälkikäteen kieltää tai niiden esitystä rajoitettiin entistä tiukemmin. Sensuuria ilmeni myös musiikin jakelun rajoittamisena, jota Yleisradio teki systemaattisesti. Monien muusikoiden ja yhtyeiden levytykset eivät soineet radion taajuuksilla erilaisista syistä johtuen, jolloin Yleisradion toiminnalla oli sensuroivia vaikutuksia suomalaisten taiteilijoiden työhön. Jakelua rajoitettiin myös soittamalla joitakin kappaleita ainoastaan tietyissä ohjelmissa tai tiettyyn aikaan päivästä. Tästä syystä Yleisradion musiikkitarjonnan rajallisuus voidaan nähdä Yleisradion harjoittaman sensuurin tuloksena.</p> <p>Keskeisiksi diskursseiksi tutkimuksessa nousi esiin etäännyttäminen sensuurista sekä diskurssi sensuurista julkisuutta ja houkuttelevuutta lisäävänä tekijänä. Ajallinen etäännyttäminen ilmeni etenkin Yleisradion toimittajien puheenvuoroissa silloin, kun esityskielloista puhuttiin. Lehdistön ja kirjoittajien diskursseissa nousi useaan otteeseen esille ajatus Yleisradion vastuusta, sillä sen tehtävänä nähtiin kansan sivistyksen vaaliminen. Yleisradiolla nähtiin olevan vastuu yhteiskunnan hyvinvoinnin ylläpitämisessä ja moraalin sekä hyvän maun säilyttämisessä. Toisaalta Yleisradion vastuuna nähtiin myös musiikin, etenkin viihdemusiikin, monipuolinen tarjoaminen nuorisolle sekä yleisesti radion kuuntelijoille.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Sensuuri, musiikkisensuuri, esityskielto, esitysrajoitus, soittokielto, Yleisradio, Helsingin Sanomat, Uusi Suomi, Suosikki, populaarimusiikki, lehdistö, diskurssianalyysi.		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2. KESKEISET KÄSITTEET JA TUTKIMUKSEN KONTEKSTI</b>	<b>4</b>
2.1 MIKSI MUSIIKKIA SENSUROIDAAN?	4
2.2 SENSUURI	6
2.3 POPULAARIMUSIIKKI	9
2.4 YLEISRADION ESITYSKIELLOT JA OHJELMAPOLITIikka	10
<b>3. AINEISTO, AIEMPI TUTKIMUS JA TUTKIMUSMETODI</b>	<b>14</b>
3.1 TUTKIMUSAINEISTO	14
3.2 AIEMPI TUTKIMUS	16
3.3 DISKURSSIANALYYSI TUTKIMUSMENETELMÄNÄ	18
<b>4. ANALYYSI</b>	<b>21</b>
4.1 "TUSKIN SE KUITENKAAN PERUSMORAALISUUTTAMME MILLÄÄN LAILLA JÄRKYTTÄÄ": ARVOT JA MORAALI	21
4.2 "ALKOHOLIPOLIITTISESTI HIEMAN ARVELUTTAVA": ALKOHOLIMAINONTA	25
4.3 "ÄLÄ IRVI VIRSIÄ!": USKONTO	27
4.4. "ME HALUAMME ENEMMÄN MUSIIKKIA": YLEISRADION MUSIIKKITARJONTA	31
<b>5. LOPUKSI</b>	<b>36</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>41</b>

## 1. Johdanto

Nuortenlehti *Suosikki* julkaisi jutun vuonna 1978 englantilaisen punkyhtye Sex Pistolsin saamasta esiintymiskiellosta Suomessa. Yhtyeen oli määrä esiintyä Helsingin Työväentalolla. (S.n. 1978a.) Ennen keikkaa *Helsingin Sanomissa* julkaistiin toimittaja Raija Forsströmin palsta, jossa kritisoitiin yhtyeen tulevaa pääsyä Suomeen sekä sen huonoa vaikutusta lapsiin. ”Kenenköhän asia olisi estää moisten pääsy Suomeen – lastensuojelijoiden vai ympäristöhygieenikkojen?” (Forsström 1978.) Kirjoitus sai lopulta muitakin tukijoita taakseen, kuten poliittisten puolueiden lapsijärjestöjä sekä partiolaiset (S.n. 1978b). Manageri Antti Heiniön vastinetta Forsströmin kirjoitukseen sekä toimittaja Markkulan artikkelia Sex Pistolsin musiikista ei julkaistu *Helsingin Sanomissa*. Lopulta Ulkomaalaistoimiston tarkastaja eväsi yhtyeen työluvan. Esiintymiskiellon viralliseksi syyksi Ulkomaalaistoimiston päällikkö Eila Kanno ilmoitti yhtyeen jäsenten rikosrekisterit. Kanno ei myöskään pitänyt todennäköisenä, että yhtyeelle myönnettäisi jatkossa esiintymislupaa Suomeen, sillä samat tahot, jotka vastustivat esiintymistä, todennäköisesti vastustaisivat sitä myös jatkossa. (S.n. 1978b.) Sisäministeriö oli myös katsonut, ettei yhtyeen maahantulo ollut suotavaa johtuen niistä lukuisista vetoomuksista, joita kansalaiset, kansalaisjärjestöt sekä viranomaiset olivat esittäneet (IR 1978).

Tapaus on esimerkki siitä, miten populaarimusiikin esittämistä on Suomessa kielletty ja rajoitettu 1970-luvulla. Musiikin on pelätty vaikuttavan negatiivisesti ihmisiin ja heidän moraaliinsa sekä laajemmin sosiaaliseen ja poliittiseen järjestykseen (Street 2011: 22). Myös Sex Pistolsin pelättiin vaikuttavan negatiivisesti Suomen lapsiin. Perustelemattomat ennakkoluulot, olettamukset sekä tahalliset tai tahattomat väärinkäsitykset ovat riittäneet perusteeksi musiikin sensuurille historiassa (Nyman 2017: 12). Tapaus toimii myös esimerkkinä siitä paineesta, jota lehdistö kykenee luomaan viranomaisiin pystyen siten vaikuttamaan yhteiskuntaan.

Vaikka edellä kuvatussa tapauksessa estettiin yhtyeen esiintyminen, suomalaisen populaarimusiikin sensuurista puhuttaessa useimmiten kyseessä on ollut äänilevyjen esityskiellot, jotka valtion omistama valtakunnallinen mediayhtiö Yleisradio asetti (Nyman 2017: 164). Yleisradiolla oli yksinoikeus radiolähetyksiin Suomessa vuoteen 1985 saakka (Nyman & Gronow 2005: 35). Jos Yleisradio ei soittanut jotain kappaletta tai levyä, sitä ei kuullut radioaalloilta ollenkaan. Levyjä pystyi siis kuka tahansa ostamaan kaupasta, mutta Ylen

langettamalla kielloilla oli merkittävä vaikutus levyjen saamaan julkisuuteen (Emt: 35). Yleisradion äänilevystössä säilytettiin vielä vuonna 1970 musiikkia, joita ei saanut esittää radiossa. Kiellettyjen levyjen listalla oli sellaisten suomalaisten populaarimusiikin esittäjien, kuten Irwin Goodmanin, Junnu Vainion, M. A. Nummisen ja Sirkka Keiskin musiikkia. Levyjen ja kappaleiden esitysrajoituksia perusteltiin muun muassa sillä, että ne loukkasivat erinäisiä yleisesti tunnustettuja arvoja. (Seebra 1970.) Suomalaiset sanomalehdet ja aikakauslehdet tekivät juttuja esityskiellon saaneista levyistä, eikä Yleisradion sensuuri ollut siten mikään salaisuus vaan yleisesti tiedostettua toimintaa.

Tässä tutkimuksessa tarkastelen Yleisradion harjoittamaa populaarimusiikkisensuuria koskevaa diskurssia suomalaisessa lehdistössä vuosina 1972–1979. Tutkimuksella vastataan kysymyksiin, miten suomalaisessa lehdistössä on keskusteltu suomalaisen populaarimusiikin sensuurista edellä mainitun ajanjakson aikana, miten Yleisradion edustajat ovat asiaa kommentoineet, miten sensuuria on ilmennyt Yleisradion toiminnassa ja lehdistössä sekä millä tavalla Yleisradion ohjelma- ja musiikkitarjonnasta on lehdistössä keskusteltu. Tutkimusaineistoa tarkastellaan diskurssianalyttisin keinoin. Tuloksista pyritään löytämään yhtäläisyyksiä aiempaan alan tutkimukseen, mutta myös erittelemään sellaisia diskursseja, jotka ilmenevät ainoastaan tästä aineistosta. Sensuuria käsitellään monipuolisena ja tulkinnanvaraisena ilmiönä, jonka vuoksi pyrin erittelemaan erilaisia sensuurin muotoja, jotka ilmenevät erilaisten toimijoiden toiminnassa. Yleisradiosta poistettiin esityskieltoja koskeva päätös vuonna 1972, minkä vuoksi ajoitan tarkasteluni alkaen siitä. Hypoteesini siis on, että Yleisradiolla oli kiellettyä musiikkia vielä kiellon poistumisen jälkeen, vaikka teoriassa musiikin esittäminen oli vapaata. Kerron tästä päätöksestä ja sen taustoista tarkemmin luvussa 2.

Sensuuria käsittelevissä lehtijutuissa rajaan tarkasteluni käsittelemään suomalaista populaarimusiikkia sekä Yleisradion toimintaa. Tässä tutkimuksessa ei pyritä vastaamaan, miten ulkomaalaista populaarimusiikkia on sensuroitu tai miten muut toimijat, kuten esimerkiksi levy-yhtiöt, ovat sensuroineet suomalaista populaarimusiikkia. Tämän tutkimuksen rajoissa en pysty myöskään vastaamaan kattavasti siihen, millä tavalla suomalaista populaarimusiikin esittämistä on rajoitettu ennen ja jälkeen 1970-luvun. Vaikka tutkimukseni tarkoituksena on nostaa esille keskeisiä syitä populaarimusiikin sensuurille, tämä tutkimus ei myöskään perehdy syvemmin Suomen kulttuuripolitiikkaan tai politiikkaan yleisesti 1970-luvulla. Syyt taiteen sensuroinnille ovat monitasoisia, valtion toimintaan monimutkaisesti

linkittyneitä sekä historiallisesti laajoja. Tutkimukseni pyrkii kuitenkin vastaamaan tästä laajasta ilmiöstä rajattuihin kysymyksiin, ja siten tuomaan selkeyttä aiheeseen edes osittain. Elokuvia ja kirjallisuutta on Suomessa myös sensuroitu (Nyman 2017: 193), mutta rajaan tutkimukseni käsittelemään ainoastaan suomalaista populaarimusiikkia.

Vaikka tarkoitukseni ei ole tutkia kattavasti syitä sensuurille, pyrin hieman avaamaan 1970-luvun suomalaisen lehdistön, ja sen kautta yhteiskunnan asenteita ja normeja, joiden kautta suomalaista populaarimusiikkia on arvioitu ja kritisoitu sekä sen vuoksi Yleisradiossa rajoitettu ja sensuroitu. Vaikka populaarimusiikin sensuuria on tutkittu aiemmin globaaleista ja historiallisista näkökulmista (esim. Cloonan & Garofalo 2003, Gronow 1990, Nyman 2017, Korpe 2006) sekä diskurssianalyttisin keinoin (esim. Kärjä 2015, Anttonen 2017), tutkimukseni toimii lisänä suomalaisen populaarimusiikin tutkimukselle, jossa keskiössä on sekä historia, lehdistö että Yleisradio. Tutkimukseni myös korostaa median valtaa ja merkitystä yhteiskunnan äänitorvena. Median luomien diskurssien kautta saamme paremman käsityksen 1970-luvun Suomen kulttuurillisesta sekä sosiaalisesta todellisuudesta.

Tutkimus on jaettu kolmeen päälukuun. Luvussa 2 avaan tarkemmin tutkimukselle keskeisiä käsitteitä eli sensuurin ja populaarimusiikin määritelmiä sekä tarkastelen Yleisradion esityskieltoihin ja ohjelmapolitiikkaan liittyvää toimintaa 1970-luvulla. Luvussa 3 esittelen tutkimusaineistoni ja tutkimusmetodologian tarkemmin sekä keskeisen alan tutkimuksen ja kirjallisuuden, jotka ovat merkittäviä tämän tutkimuksen kannalta. Luvussa 4 analysoin aiemmissa luvuissa esitellyn tiedon, kirjallisuuden ja metodologian valossa tutkimusaineistoani. Tutkimuksen viimeisessä luvussa erittelen tutkimuksen tulokset sekä pohdin niiden merkityksiä suhteessa tutkimuskysymyksiini, yhteiskuntaan sekä aiempaan tutkimukseen.

## 2. Keskeiset käsitteet ja tutkimuksen konteksti

Tässä luvussa rajaan tutkimukseni kontekstia sekä esittelen keskeisimmät käsitteet. Ensimmäisessä alaluvussa 2.1 pohdin syitä musiikin sensuroinnille pohjaten alan aiempaan tutkimukseen ja alaluvussa 2.2 esittelen erilaisia määrittelyjä sensuurille. Alaluvussa 2.3 käsittelen erilaisia populaarimusiikin määritelmiä. Alaluvussa 2.4 perehdyn Yleisradion toimintaan ja päätöksiin 1970-luvulla, jotka vaikuttivat musiikin esityskieltoihin sekä radion musiikkitarjontaan.

### *2.1 Miksi musiikkia sensuroidaan?*

Musiikin sensuurin historia on pitkä, ja musiikkia on sensuroitu siellä missä musiikkia on esitetty, ajasta ja paikasta riippumatta. Sensuuria on muun muassa harjoitettu poliittisista, vakaumuksellisista tai uskonnollisista syistä. Syynä on voinut myös olla kappaleiden eroottiset tai seksuaaliset viittaukset. Myös täysin juridiset seikat, kuten uudet sovitukset klassisista kappaleista tai tekijänoikeusrikkomukset ovat olleet perusteltuja syitä sensuurille. (Nyman 2017: 11–12.)

Musiikkia on sensuroitu jo antiikin Kreikassa ja Kiinan Qin-dynastiassa (Nyman 2017: 11) ja muinaiset kiinalaiset pitivät musiikkia hyvinkin poliittisena (Barber-Kersovan 2006: 19). Pelko musiikin vaikutuksista on toiminut motivaationa sen sensuroinnille, ja sitä on sen vuoksi pyritty tukahduttamaan. Esimerkiksi Platon oli huolissaan erilaisten musiikkityylien mahdollisista haittavaikutuksista moraaliin. (Street 2011: 9.) Hänen mukaansa muutokset musiikin rakenteissa tuovat muutoksia myös yhteiskuntajärjestykseen, ja tästä syystä uusia musiikinlajeja ei tulisi sallia (Barber-Kersovan 2006: 19).

Myös lähihistoriassa on esimerkkejä musiikin sensuurista ja sen täydestä sorrosta. Ääriliike Taliban otti vallan Afganistanissa 1996, minkä myötä maahan astui voimaan uusia lakeja ja kieltoja (Nyman 2017: 280). Taliban on sunnalainen liike, joka noudattaa ankaraa tulkintaa islamilaisesta laista (Nuutila & Osipova 2021). Kieltojen ja lakien myötä musiikin esittäminen ja kuunteleminen kiellettiin kokonaan. Tämän seurauksena soittimia poltettiin, ja monet afganistanilaiset muusikot lähtivät maanpakoon. (Nyman 2017: 280–281.) Kieltoa rikkovien uhkana oli joutua vankilaan. Kun Taliban suistiin vallasta vuonna 2002, katukuvassa näkyi

ihmisiä heiluttamassa kasettisoittimia ja radioita ilmassa. Musiikista tuli symboli vapaudelle. (Street 2011: 3–4.)

Musiikin sorrosta on tullut jälleen ajankohtaista Afganistanissa. Elokuussa 2021 Taliban otti vallan Afganistanissa 20 vuoden jälkeen (Muilu 2021). Vallankaappauksella on ollut suoria vaikutuksia muun muassa sanan- sekä ilmaisunvapauteen Afganistanissa, ja monet taiteilijat, kirjailijat, toimittajat sekä ihmisoikeusaktivistit ovat hengenvaarassa. Paikallisia tiedotusvälineitä on suljettu ja journalisteja on paennut kodeistaan. Talibanin taistelijat ovat uhkailleet ja pahoinpidelleet afganistanilaisia toimittajia. Etenkin toimittajanaisten asema on erityisen uhan alla. (Lehmusvesi 2021a.) Afganistanilaistaiteilijat pelkäävät joutuvansa vankilaan tai surmatuksi teostensa vuoksi, ja monet piilottavatkin töitään, ettei heidän ammattinsa paljastuisi talibaneille. (Lehmusvesi 2021b.) Taliban on jälleen kieltänyt musiikin julkisen esittämisen Afganistanissa (Roche 2021) ja monet radioasemat ovat omatoimisesti poistaneet soittolistoiltaan popmusiikin välttääkseen Talibanin toimia (Reuters 2021). Musiikkikouluja on suljettu ja oppilaat ovat luopuneet soittimistaan. Muusikot ovat piilottaneet tai jopa polttaneet soittimiaan. (Salazar 2021.)

Nymanin mukaan Suomessa ole tiedettävästi koskaan kielletty yhtään äänilevyä tuomioistuimen päätöksellä, vaan usein levyjen vetäminen pois markkinoilta on johtunut tekijänoikeudellisista syistä. Kiellot ovat usein tarkoittaneet sitä, ettei Suomen Yleisradio ole suostunut soittamaan tiettyjä kappaleita, mutta levyjä on silti voinut ostaa levykaupasta. Yleisradion kaltainen valtakunnallinen mediayhtiö nauttii huomattavaa arvostusta ja mielipidevaltaa, joten heidän esityspäätöksillään on vaikutus albumin tai kappaleen menestymiseen. (Nyman 2017: 164.)

Eri musiikinlajeilla on erilaisia vaikutuksia ja tavoitteita. Esimerkiksi tanssimusiikkia pidetään tanssittavana, koska kaikki uskovat kyseisen musiikin olevan kehoa liikuttavaa. Musiikkia voi tulkita eri tavoin riippuen kokijasta, ajasta, paikasta ja kulttuurista. Musiikilla on siis vaikutuksensa kuulijoihin, mutta se ei tee musiikista automaattisesti poliittista. Sävelet tai sävelasteikot eivät suoraan edusta mitään poliittista aatetta tai liikehdintää, joten musiikin poliittisuus ei välttämättä löydy musiikin rakenteesta. (Barber-Kersovan 2006: 19.)

Barber-Kersovan on esittänyt musiikin poliittisuudelle kaksi näkemystä: 1) Musiikin harjoittaminen on sosiaalinen tilanne, joka paljastaa monisyisiä suhteita musiikillisen ryhmän



keskuudessa. Musiikki siis keskustelee silloisen ryhmän, yhteiskunnallisten tahojen ja instituutioiden kanssa. 2) Musiikki on luonteeltaan sosiaalista, eli musiikin esittämisen ja tekemisen muodot voivat muuttua eri tilanteista riippuen. Musiikki kokoaa ihmisiä yhteen, rajaten samalla tietyt ihmiset ulos. Musiikin yhdistävä voima perustuu ihmisten arvoihin ja normeihin, minkä vuoksi musiikin avulla on mahdollista jopa manipuloida ihmisiä. Tehokas ympäristö sisäistettyjen arvojen ja normien välittämiseen ovat populaarimusiikin konsertit, jotka toimivat esimerkkinä edellä kuvatusta sosiaalisesta tilanteesta. (Barber-Kersovan 2006: 20–21.)

Musiikki nähdään ”aisteihin vetoavana vallan instrumenttina”. Tästä syystä vallanpitäjien suhde musiikkiin on kaksijakoinen. Toisaalta he vaalivat musiikillisia tahoja, jotka vahvistavat heidän kontrolliaan, ja toisaalta tukahduttavat epämiellyttäviksi näkemiään musiikin esittämisen muotoja. (Emt: 21.) Populaarimusiikkia pystytään myös levittämään nopeasti erilaisten medioiden kautta, minkä vuoksi sen avulla on helppo jakaa mielipiteitä (Kirkegaard & Otterbeck 2017a: 257).

Sensuuria on historiassa perusteltu tiettyjen ihmisryhmien, kuten lasten, heikkojen sielujen ja naisten suojelemisella ikävältä ja häiritsevältä sisällöltä. Musiikin sensuuri toimii myös suojelevana toimenpiteenä, jolla pyritään välttämään mahdollisia haittavaikutuksia tai vaaraa. Toisaalta sensuurilla saatetaan pyrkiä suojelemaan musiikkia, sillä laittomat kopioinnit ja tekijänoikeusrikkomukset saattavat vahingoittaa teoksia. Musiikin avulla välitetään myös erilaisia ideologioita ja aatteita. Musiikin esittämistä saatetaan rajoittaa siinä tapauksessa, jos sen sisältö loukkaa ihmisryhmiä tai se ei noudata yhteiskunnan arvoja. Esimerkiksi vihamusiikilla pyritään välittämään esimerkiksi rasistisia, misogyniisia tai muuten syrjiviä sisältöjä. Sensuurilla estetään tällaisen musiikin julkinen esittäminen. (Kirkegaard & Otterbeck 2017b: 3–4.)

## *2.2 Sensuuri*

Sensuuri on erilaisten käytäntöjen yhdistelmä, jolla pyritään rajoittamaan esimerkiksi tiedon tuottamista ja saamista. Nämä käytännöt voivat olla passiivisia tai aktiivisia. Se, mikä tekee toiminnasta sensuuria, on ne syyt joilla toimintaa oikeutetaan. (Knox 2014: 741.) Käsitys sensuurista on muuttunut laajemmaksi, minkä vuoksi sensuurin tutkimus on lisääntynyt. On ehdotettu, että perinteisen sensuurikäsitteen rinnalle nostettaisiin myös ajatukset

rakenteellisesta sensuurista eli tavoista, joilla diskursseja säädellään. Haasteena on se, että sensuuriksi lasketaan kaikki sosiaalisen kontrollin muodot. (Müller 2004: 1.)

Paul O’Higginsin määritelmän mukaan sensuuri on ”prosessi, jonka mukaan ideoiden, mielipiteiden ja informaation keräämiseen, levittämiseen ja vaihtamiseen määrätään rajoituksia”.<sup>1</sup> Micheal Scammell on taas ehdottanut määritelmäksi ”kommunikaatiovälineen tai medioiden sisältöjen systemaattista kontrollia perustuslaillisten, juridisten, hallinnollisten, taloudellisten tai fyysisten toimenpiteiden avulla, joko suoraan tai soveltavasti johtavan vallan tai johtavan eliitin langettamana”<sup>2</sup>. Cloonanin mukaan sensuurin kautta harjoitettu kontrollointi täytyy olla systemaattista, eli sen täytyy olla hallintojen harjoittamaa tiedotusvälineiden kontrollointia. Hän kuitenkin itse tarkentaa, että hän ei näe sensuurin olevan ainoastaan tarkoituksenmukaista toimintaa. Sen sijaan sensuuri voi olla tulosta prosesseista, jotka eivät itsessään ole keskittyneet taiteellisten töiden saatavuuden rajoittamiseen. (Cloonan 2003: 14.)

Markkinalähtöisen ja hallituslähtöisen sensuurin raja on vuosien saatossa hämärtynyt. Syynä tälle on julkisten tiedotusvälineiden kehitys ja se, että median omistussuhteet tiivistyvät eli suuret mediakonsernit ostavat muita mediataloja sekä siten kasvavat ja laajentavat toimintaansa. Vaikka julkisen median toimijoiden määrä on vähentynyt, yksityisen sektorin toimijoiden määrä on kasvanut. Tämä ei kuitenkaan ole synnyttänyt uusia sisältöjä, vaan suurien mediakonsernien nousu on johtanut jopa suppeampaan ohjelmatarjontaan. Tällöin julkisen tilan supistuminen kasvavan yksityisen tarjoajan tieltä voidaan nähdä markkinasensuurina. Musiikin kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että muusikoiden on vaikeampaa löytää kuulijansa, kun keskiöön pääsevät vain harvat. (Cloonan 2006: 16–17.)

Kaupallisten radioiden soittolistojen monipuolisuus on harventunut, ja listat koostuvat suppeasta määrästä erilaisia kappaleita. Esimerkiksi Radio Suomea on syytetty suppeista soittolistoista. Soittolistoisiin valitut kappaleet ovat valikoitu tarkoin kaupallisissa radioissa. Suuret mediakonsernit testaavat kappaleita kohdeyleisöllä ennen kuin he lisäävät kappaleet heidän omistamiensa radiokanavien soittolistoisiin. Tarkoin räätälöidyllä soittolistalla pyritään saavuttamaan haluttu kohdeyleisö. Radiosoitolla on suuri merkitys myös levy-yhtiöille heidän

---

<sup>1</sup> ”The process whereby restrictions are imposed upon the collection, dissemination, and exchange of information, opinion and ideas.” (O’Higgins 1972: 12 / sit. Cloonan 2003: 14, suom. Mantila)

<sup>2</sup> ”The systematic control of the content of any communications medium, or of several or of all the media, by means of constitutional, juridical, administrative, financial or purely physical measures imposed directly by, or with the connivance of, the ruling power or the ruling elite.” (Scammell 1988:10 / sit. Cloonan 2003: 14, suom. Mantila)

artistien musiikin markkinoinnissa, jolloin heille on erityisen tärkeää, että heidän musiikkiaan saadaan radioiden soittolistoille. (Hellman & Vilkkio 2018: 154–155.) Kaupallisten radioiden jo suppeisiin ja tarkoin seulottuihin soittolistoisiin on vaikea saada uutta musiikkia. Suurilla levy-yhtiöillä on suuremmat mahdollisuudet saada omien artistien musiikkia soittolistoille, sillä radiokanavat ja levy-yhtiöt saattavat jopa kuulua saman mediakonsernin alaisuuteen. Tästä näkökulmasta radioiden soittolistat voidaan nähdä markkinasensuurina.

Cloonanin määritelmän mukaan sensuuria voi tapahtua kolmella tasolla; ensimmäisellä tasolla teoksen sisältöön puututaan tai esittäjän ilmaisunvapautta rajoitetaan ennen teoksen julkaisua. Rajoittava taho voi olla esimerkiksi levy-yhtiö, jolloin päätöksen perusteena on esimerkiksi sanoitusten epäsovinnainen sisältö. Ensimmäisellä tasolla ei siis estetä teoksen esittämistä, mutta sitä ei sallita esitettävän sen alkuperäisessä muodossa. Toisella tasolla rajoitetaan teoksen jakelua eli esimerkiksi albumia levitetään vain tietyillä alueilla tai kappaleita soitetaan vain tiettyyn aikaan vuorokaudesta. Kolmannella tasolla esimerkiksi albumin jakelu tai esittäminen estetään kokonaan. (Cloonan 2006: 17.)

Sensuuri voi olla joskus itsestä lähtöisin tulevaa toimintaa, jolloin voidaan puhua itsesensuurista. Neuvonen määrittelee itsesensuurin toiminnaksi, jossa julkaisija itse päättää olla ilmaisematta mielipidettä tai julkaisematta jotain teosta. Jos päätöksessä on mukana selkeitä ulkoisia vaikutteita, voidaan Neuvosen mukaan puhua myös hiljennysvaikutuksesta tai jälkikäteisistä seuraamuksista. Hiljennysvaikutus tarkoittaa, että seuraukset jonkun asian ilmaisusta voivat olla niin epätoivottavia, että asian ilmaisijalla on kannattavampaa jättää asia sanomatta. Jälkikäteisillä seurauksilla tarkoitetaan sananvapauden rajoitetta. Tietyissä tapauksissa asian ilmaisija voi jälkikäteen joutua vastuuseen sanomisistaan ja saada sen vuoksi esimerkiksi vankeusrangaistuksen. (Ekholm & Karhula 2017.)

Neuvosen määritelmän mukaan median harjoittama sensuuri voidaan nähdä myös itsesensuurina tai hiljennysvaikutuksena, jos toimittaja ei soita jotain kappaletta tai jättää sanomatta kappaleen nimen koska pelätään asian ilmaisemisen aiheuttamia seuraamuksia. Jos toimittaja on saanut jälkikäteen rangaistuksen kirjoituksestaan tai levyn soittamisesta, on kyseessä jälkikäteinen seuraamus. Tämä pätee, jos asiaa tarkastellaan Yleisradion näkökulmasta. Toisaalta Yleisradion sensuurilla oli vaikutuksia musiikin esittäjiin, sillä heidän musiikkinsa esittämistä rajoitettiin tai kiellettiin. Toiminnassa saattaa siten ilmetä samanaikaisesti useita sensuurin muotoja, riippuen kenen näkökulmasta asiaa tarkastelee.

### 2.3 Populaarimusiikki

Populaarimusiikin ytimekäs määrittely on haastavaa käsitteen laajuuden vuoksi. Simon Frithin mukaan juuri käsitteen epämääräisyyden vuoksi sitä käytetään löyhästi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että populaarimusiikin käsitettä voidaan käyttää erottelevana käsitteenä verrattuna klassiseen musiikkiin, taidemusiikkiin tai folkmusiikkiin. Toisaalta populaarimusiikilla voidaan tarkoittaa kaikenlaista musiikkia. (Frith 2001: 4.) Populaarimusiikki voi käsittää genrejen näkökulmasta laajalti erilaista musiikkia, popmusiikista teknoon (Wall 2003: 2). Instituutiot, kuten media, historiankirjoitus ja koulutus luovat populaarimusiikille määritelmiä suhteessa muuhun musiikkiin. Esimerkiksi yliopistoissa populaarimusiikki erotetaan taidemusiikista ja kansanmusiikista omaksi lajikseen. (Aho & Kärjä 2007: 10–11.)

Populaarimusiikki on määritelty vastakkaisena suhteessa korkeakulttuuriin. Rajaa vakavan musiikin ja populaarimusiikin välillä voidaan Witkinin mukaan asettaa monella eri tavalla. Vakava musiikki nähdään monimutkaisena ja huoliteltuna verrattuna populaarimusiikkiin. (Witkin 2003: 98.) Adorno taas katsoo, että ero vakavan musiikin ja populaarimusiikin välillä on se, että populaarimusiikki on standardoitua. Kun vakavan musiikin elementit ovat itsessään yksilöitä, populaarimusiikki noudattaa samaa kaavaa muiden kappaleiden kanssa, eikä sen ymmärtäminen siten vaadi ponnisteluja. Populaarimusiikkia kuluttavat massat, jotka haluavat maailman huolien sijasta rentoutua. Populaarimusiikki toimii siten todellisuuden häiriötekijänä, sillä viihde ei vaadi keskittymistä. (Adorno 1941: 256–259, 263.) Witkin kuitenkin kyseenalaistaa Adornon tapaa nähdä standardointia ainoastaan populaarimusiikin piirteenä. Yhtä lailla klassisessa musiikissa on standardoituja konventioita, joiden mukaan musiikkia tuotetaan ja koetaan, mutta Adornon määritelmässä ne nähdään ainoastaan tunnusomaisena populaarimusiikille. (Witkin 2003: 98.) Toisaalta myös populaarimusiikissa on kuuntelijaa haastavia elementtejä.

Janne Mäkelä viittaa teoksessaan *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa* (2011) Simon Frithin viisitahoiseen populaarimusiikin määritelmään, jonka mukaan populaarimusiikilla tarkoitetaan musiikkia jota 1) tehdään kaupallisiin tarkoituksiin tietyssä legaalissa ja taloudellisessa järjestelmässä, 2) tehdään käyttämällä jatkuvasti muuttuvaa tallennustekniikkaa, 3) koetaan erityisesti massamedioiden kautta, 4) tehdään nautittavaksi sosiaalisesti ja ruumiillisesti ja 5) määrittää musiikillisen muodon hybridisyys. (Mäkelä 2011: 19.) Nämä määritelmät eivät suoraan määrittele sitä, miltä itse musiikin tulisi kuulostaa.

Populaarimusiikkia ei Ahon ja Kärjän mukaan voi määritellä ainoastaan musiikillisesti, vaikka populaarimusiikin tekemiseen liittyy tietynlaiset tekemisen tavat. (Aho & Kärjä 2007: 11–12.)

Populaarimusiikkia määriteltäessä tulee ottaa huomioon myös sen sosiaalinen ulottuvuus. Sanalla populaari (eng. *popular* = suosittu) voidaan nähdä useita merkityksiä. Populaari voi tarkoittaa, että asia voi olla yleisesti pidettyä. Toisaalta populaari voidaan nähdä asiana, jolla ei ole suurta kulttuurillista arvoa. Populaari voi kuitenkin olla jotain, joka kuvastaa yhteiskuntaa ja kansalaisia sekä heitä kiinnostavia asioita. (Wall 2003: 1.) Kaikesta populaarimusiikista ei kuitenkaan tule suosittua. Toisaalta pienelle yleisölle suunnattu kappale voi yhtäkkiä saada suuren suosion. Tällä periaatteella myös esimerkiksi klassinen musiikki voi olla populaarimusiikkia. Jos kansanmusiikin kappale tai klassisen musiikin säveltäjä nousee kansan kesken suosituksi, tästä näkökulmasta se on populaarimusiikkia. (Aho & Kärjä 2007: 11.)

Aho ja Kärjä esittävät populaarimusiikin piirteiksi kolme määritelmää, jossa on yhtäläisyyksiä edellä esitettyyn Frithin määritelmään. Ensimmäisenä on sosiaalisten, kansallisten, etnisten ja tyylijarjojen ylittyminen. Tällä Aho ja Kärjä tarkoittavat populaarimusiikin ylikansallisuutta ja -rajallisuutta, sillä lähtökohtaisesti kaikilla on mahdollisuus kuluttaa sitä. Vaikka eri kulttuurit luovat omia tunnusomaisia tulkintoja populaarimusiikista, se kuitenkin onnistuu integroitumaan erilaisiin kulttuurillisiin todellisuuksiin. Tästä esimerkkinä annetaan afroamerikkalaisen populaarimusiikin maailmanlaajuinen levittyminen. Toisena määritelmänä, joka löytyy myös Frithin määrittelystä, on yhteys teknologisiin innovaatioihin. Populaarimusiikki nähdään sähköisen äänentallennuksen sekä -toiston tuloksena. Frithin määritelmässä tosin mainitaan tallennustekniikka, kun Ahon ja Kärjän määritelmää täydennetään viestintäteknologian sekä soitinlaitetekniikan kehityksellä. Viimeisenä on massatuotanto ja kaupallisuus. Ahon ja Kärjän mukaan populaarimusiikista tuli maailmanlaajuista liiketoimintaa, kun levy-yhtiöt kiinnostuivat globaaleista markkinoista. (Aho & Kärjä 2007: 12–14.)

#### *2.4 Yleisradion esityskiellot ja ohjelmapolitiikka*

Yleisradio nautti monopoliradion asemaa alkuvuoteen 1985 saakka, kunnes valtioneuvosto myönsi ensimmäiset paikallisradioluvat (Viljakainen 2004: 20). Vuonna 1965 Yleisradioon valittiin uusi pääjohtaja, Eino S. Repo. Samaan aikaan Suomessa Viljakaisen mukaan elettiin

levottomia vuosia. Kulttuuriradikalismi, josta saatiin vaikutteita Länsi-Euroopasta, nosti uusvasemmistolaisuuden kanssa päätään. Vuonna 1966 eduskuntaan sekä Yleisradion hallitukseen tuli vasemmistoenemmistö. Tämä uusi poliittinen enemmistö näkyi sekä radion ohjelmissa että henkilöstössä. Vuonna 1965 Yleisradiossa toteutettiin informatiivista ohjelmapolitiikkaa, jonka tuloksena Yleisradioon tuli samana vuonna radioutiset. Ohjelmapolitiikan tavoitteena oli mielipidevaikuttaminen, jota toteutettiin viihdyttämisen sijasta älyllisellä aktivoinnilla. Eino S. Repo halusi Yleisradion osallistuvan yhteiskunnalliseen keskusteluun. Radion ohjelmapolitiikka sai osakseen paljon kritiikkiä, sillä sen katsottiin olevan hyvin vasemmistopainottunut, ja Repo on myös itse sanonut olevansa poliittisesti vasemmalla. Vuoden 1970 eduskuntavaaleissa näkyi kansan turhautuminen Yleisradiossa harjoitettuun ohjelmapolitiikkaan. Vaalien voittajiksi selvisivät lopulta Kokoomus sekä Suomen Maaseudun Puolue. (Viljakainen 2004: 107, 111, 113.) Samana vuonna Repo siirtyi pääjohtajasta Yleisradion johtajan tehtäviin (Gronow 1990: 235).

Portinvartijana Yleisradiolla on ollut valtava merkitys Suomen musiikkikenttään ja siihen, mitä lauluja kansa on kuullut. Sen tekemien päätösten vuoksi monet kappaleet jäivät soittamatta. 1960-luvulla syynä eivät olleet esimerkiksi sisältöihin liittyvät seikat, vaan tavanomaisin syy musiikin sensuuriin oli epäpuhdas laulu. Yleisradiossa raati kuunteli sinne lähetetyt levyt ja hylkäsi suoraan ne laulajat, jotka eivät pysyneet nuotissa. Kyse ei ole kuitenkaan siitä, että 1950-luvulla rajoitukset olisivat olleet löyhempiä verrattuna tuleviin vuosikymmeneihin, vaan siihen aikaan ei juuri edes levytetty sisällöltään radioon sopimatonta musiikkia. (Gronow 1990: 234.) Yleisradiossa levyjä arvosteli sille osoitettu raati eli ostolautakunta. Ostolautakunta kuunteli kokouksissa uudet levyt läpi ja sen jälkeen arvioi niiden sopivuuden radioon. Levyille annettiin arvosanat: A-luokkaan kuuluvia levyjä sai radiossa soittaa vapaasti, mutta jo B-luokkaan kuuluvien levyjen kanssa tuli käyttää harkintaa. C-luokan levyjä ei saanut soittaa ollenkaan, eikä niitä otettu äänilevystöön. (Nyman 2017: 173, Gronow 1990: 234.)

Suomalaiseen musiikkikenttään ilmestyi 1960-luvulla uudenlaista musiikkia. Love Records -levy-yhtiön artistit, kuten M. A. Numminen, Juha Vainio ja Irwin Goodman, levyttivät musiikkiaan, ja ongelmana ei enää ollut laulun epävireisyys vaan laulujen sisällöt. Edellä mainittujen artistien kappaleiden esitysrajoitusten synä olivat muun muassa sanojen ilmeinen kaksimielisyys, seksuaalisesti kärjistetyt ilmaukset, virkavallan halventaminen ja alkoholi. 1970-luvulla uusien radio-ohjelmien määrän lisääntyessä myös levyjen tarve kasvoi. (Gronow 1990: 235.) Repo päätti luopua levyjä koskevista esitysrajoituksista. Vuonna 1972 tuli voimaan

päätös, jonka mukaan äänilevyjä tuli käsitellä samanvertaisina puhutun sanan kanssa. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että oli jatkossa ohjelman tekijän tai toimittajan vastuulla päättää, mitä levyjä ohjelmassa soitettiin. (Emt: 234–235.)

Nymanin mukaan päätöstä äänilevyjen radiosoittoa koskevien rajoitusten poistamisesta voidaan pitää radikaalina, sillä muut kulttuurin osa-alueet eivät olleet 1970-luvun alkupuolella päässeet sensuurista samalla tavalla irti. Esimerkiksi opetuslautakuntaa vaadittiin poistamaan joitakin kirjoja äidinkielen opetuksen oheislukemistosta, ja Psykologiliittokin huolestui Suomessa ilmestyneestä väkivaltakirjallisuudesta. Valtion elokuvatarkastamo oli lain mukaan velvoitettu tarkastamaan elokuvat, ennen kuin niitä sai Suomessa esittää. Tämä tarkoitti käytännössä joidenkin elokuvien esittämisen kieltämistä kokonaan, tai niistä saatettiin leikata kohtauksia pois. (Nyman 2017: 193.) Jopa luontodokumenteista saatettiin leikata pois eläinten parittelua näyttäneet kohtaukset (Valtonen, Konttinen & Starck 2015: 179).

Kun Yleisradion johtoryhmä oli purkanut levyjä koskevat esityskiellot, Gronowin ja Nymanin mukaan Ylessä siirryttiin itsesensuuriin. Yleisradion päälliköt ja toimittajat saattoivat siis jättää soittamatta tiettyjä kappaleita radiossa tai toivoa etteivät heidän kollegansa soittaisi niitä.

Yleisradion henkilökunnan lisäksi levyjen soittamiseen vaikutti myös yleisö. Kuuntelijat saattoivat ottaa hanakasti yhteyttä toimitukseen, jos heidän mielestään jokin kappale ei sopinut radioon. Näiden tapausten jälkeen tehtiin usein päätös, että kyseinen kappale jätettäisiin soittamatta. (Nyman & Gronow 2005: 40.) Vaikka Yleisradion kannalta sensuurin muoto vaihtui virallisista esityskielloista itsesensuuriin, musiikin esittäjän kannalta mikään ei käytännössä muuttunut. Yleisradio edelleen sensuroi tiettyjä levyjä ja kappaleita. Sensurointi siirtyi organisaation virallisesta linjasta yksilölle, eli tässä tapauksessa toimittajalle.

Yleisradion tehtävänä nähtiin kansan sivistys, ja epäsoviviksi katsottujen laulujen sisältöjen pelättiin vaikuttavan negatiivisesti ihmisten siveys- ja moraalikäsitteisiin. Jos lauluissakaan ei saanut käsitellä esimerkiksi seksiä tai päihteitä, voimme olettaa, ettei niistä avoimesti puhuminen ollut suotavaa myöskään muissa yhteyksissä. Koska ihmiset eivät altistuneet näille sisällöille radion kautta 1950–1960-luvuilla, vanhat arvo- ja moraalikäsitteet pysyivät ihmisten mielissä lujemmin. Käsitteistä, että yhteiskunta olisi ollut merkittävästi suvaitsevaisempi 1970-luvulle tultaessa saattaa siis olla osittain kuvitelmaa, ainakin valtaapitävien suhteen.

Radio ja televisio olivat 1970-luvulla tärkeimmät musiikin jakelukanavat, ja Gronowin mukaan musiikilla oli radiossa ylivoimaisesti suurimmat lähetysmäärät tunneissa mitattuna esimerkiksi kuunnelmiin ja kirjallisuus- ja taideohjelmiin nähden. Televisiossa musiikin lähetysmäärät olivat toiseksi suurimmat heti elokuvien jälkeen. Vaikka luvut vaikuttivat positiivisilta kulttuurin jakelun suhteen Suomessa, Gronowin mielestä Yleisradion toiminnassa tiivistyy kulttuuripolitiikan ongelmat. Vuonna 1975 radion musiikkiosasto jaettiin kahtia, vakavaan musiikkiin ja viihdemusiikkiin. Vakavalla musiikilla täytettiin kolmasosa radion musiikkiohjelmien lähetysajoista, minkä lisäksi sillä oli käytettävissä Radion sinfoniaorkesteri, ja se pystyi tekemään lukuisia äänityksiä ja taltiointeja taiteilijoiden kanssa. Vaikka yksi klassisen musiikin ohjelma saattoi tavoittaa valtakunnallisesti laajan yleisön, se ei kuitenkaan onnistunut kasvattamaan klassisen musiikin yleisöä ja kuunteluprosentit saattoivat jäädä jopa alle yhden. (Gronow 1976: 79–80.)

Viihdeosaston musiikkiohjelmat tavoittivat selkeästi suuremman kuuntelijakunnan, mutta vakavan musiikin veroisia resursseja sillä ei ollut. Viihdeosaston musiikkiohjelmat sisälsivät melkein ainoastaan äänilevymusiikkia, minkä vuoksi niistä tuli täysin riippuvaisia levyteollisuudesta ja sen tarjoamasta musiikista. 1970-luvulla Suomessa tuotettiin muutama sata äänilevyä vuodessa, ja niitä ostavat edustivat vain kapeaa osuutta kuluttajakunnasta eikä radiossa soitettu musiikki siten edustanut kaikkien kuuntelijoiden musiikkimakua. Nämä kuuntelijat eivät myöskään olleet äänilevytuottajille optimaalista ostajakuntaa, sillä he eivät ostaneet levyjä. Gronowin mukaan tässä kahtiajaossa on rahan lisäksi kyse myös arvostuksesta, sillä tietylle yleisölle tuotettiin kalliimmalla laadulla, kun taas toiselle kenties isommalle yleisölle luotiin paljon viihdettä halvalla. (Emt: 78–82.)

Yleisradion vuonna 1975 tehdystä päätöksestä jakaa radion musiikkiosasto kahtia kiteytyy ajan asenne populaarimusiikkia kohtaan. Viihdemusiikkia ei nähty saman arvoisena verrattuna vakavaan musiikkiin, minkä vuoksi sille ei suotu samanlaisia resursseja. Vakavaa musiikkia soitettiin radion taajuuksilla enemmän, eivätkä ihmiset kuulleet populaarimusiikkia yhtä paljon. Viihdemusiikin mukana tuomiin teemoihin ja tyyliin saattoi siten olla vaikeampi tottua. Kahden musiikinlajin eriarvoisuus heijastaa myös laajemmin yhteiskunnan asenteita arvokkaasta ja vähemmän arvokkaasta musiikista. Tämä mukailee samaa asenteellisuutta, mitä esiintyy usein määriteltäessä populaarimusiikkia verrattuna vakavaan musiikkiin (ks. alaluku 2.3).



### 3. Aineisto, aiempi tutkimus ja tutkimusmetodi

Tässä luvussa käyn läpi tutkimuksen teoreettisia lähtökohtia, metodologiaa sekä aiempaa tutkimusta. Ensimmäisessä alaluvussa 3.1 esittelen tutkimusaineistoni ja perustelen syitä sen rajaamiselle. Alaluvussa 3.2 avaan tutkimukseni kannalta keskeistä tutkimusta ja kirjallisuutta sekä esittelen aiempaa tutkimusta musiikin sensuurista. Alaluvussa 3.3 perehdyn tarkemmin tutkimusmetologiaani diskurssianalyysiin ja sen määritelmiin tarkemmin.

#### 3.1 Tutkimusaineisto

Aineistona hyödynnän tutkimuksessani vuosien 1972–1979 aikana julkaisuja lehtijuttuja, joissa tuodaan esille Yleisradion harjoittamaa suomalaisen populaarimusiikin sensuuria. Aineistoni ajallinen rajausta alkaa vuodesta 1972, sillä silloin Yleisradiosta poistettiin esityskiellot. Tämän taustaa avasin luvussa 2.3. Hypoteesini on, että Yleisradio sensuroi populaarimusiikkia vielä esityskieltojen poistamisen jälkeen. Rajaan aineistoni käsittämään ainoastaan 1970-lukua.

Tutkimusaineistonani toimii edellä mainitun ajanjakson aikana julkaistut *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi* -lehti sekä *Suosikki*-nuortenlehti. *Helsingin Sanomat* oli vuonna 2019 levikiltään selvästi Suomen suurin sanomalehti (Media Audit Finland 2019) ja voidaan olettaa, että *Helsingin Sanomat* on ollut myös 1970-luvulla merkittävä suomalainen 7-päiväinen sanomalehti. Seuraavaksi avaan hieman *Uuden Suomen* sekä *Suosikki*-nuortenlehden historiaa.

*Uusi Suomi* oli suomalainen sanomalehti, joka muotoutui 1847 perustetusta *Suometar*-sanomalehdestä. *Uusi Suomi* oli 1920-luvulla levikiltään maan johtava lehti, mutta lehti kärsi olemassaolonsa aikana useita haasteita, jotka johtuivat puolue- ja omistuskiihtoista. Haasteet vaikuttivat lehden levikkiin, ja *Uusi Suomi* kilpaili *Helsingin Sanomien* kanssa johtopaikasta. Lehden haasteet jatkuivat usean vuosikymmenen, kunnes vuonna 1991 *Uusi Suomi* päätettiin lakkauttaa. *Uusi Suomi* toimii nykyisin verkkolehdenä. (Vesikansa S.a.)

*Suosikki* perustettiin vuonna 1961 yleiseksi iskelmämusiikkilehdeksi ja Skandia-yhtiön julkaiseman *Iskelmä*-lehden kilpailijaksi. *Suosikin* kaltaiselle iskelmälehdelle ei kuitenkaan löytynyt kovin suurta lukijakuntaa, joten lehti haki vielä muotoaan 1960-luvun alkupuolella. Lehdestä muotoutui nuorten musiikkilehti, jonka jutut keskittyivät viihdekulttuuriin. *Suosikin*

tyyli muuttui myös aikaisempaa raflaavammaksi, ja uuden strategian myötä lehden suhtautuminen yhteiskunnan valtaideologioihin ja järjestyskulttuuriin muuttui. *Suosikki* saattoi kuvata villiä nuorisoa mutta samalla julkaista asiantuntijahaastatteluja. Lehti julkaisi laajoja, nuorison elämää koskevia artikkeleita. (Heiskanen & Mitchell 1985: 264–265, 267, 274–275.) *Suosikin* kustantaja sekä päätoimittaja vaihtuivat 1970-luvulla, ja sen sisältöön tehtiin myös muutoksia. *Suosikkiin* lisättiin muun muassa LP-arvosteluja ja musiikin arviointipalstoja sekä lääkäri- että nuorisopalsta. *Suosikki* kritisoi myös radion ja television musiikkiohjelmien tarjontaa, sillä se piti niitä riittämättöminä. (Emt: 277, 279.) *Suosikki*-lehden levikki oli vuosien 1972–1979 aikana 80 582–105 317 kappaletta (Emt: 260), joten lehteä voidaan pitää merkittävänä suomalaisen nuorten keskuudessa 1970-luvulla. *Suosikin* julkaisu lopetettiin vuonna 2012 kannattamattomana. Lehden levikki oli vuonna 2011 enää 19 520 kappaletta. (Tieaho 2012.)

*Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi* sekä *Suosikki* ovat olleet alallaan merkittäviä lehtiä. Tästä syystä valikoin kyseiset lehdet osaksi tutkimusaineistoani, sillä niissä käytiin valtakunnallista keskustelua Suomen kulttuuri- ja musiikkielämän ajankohtaisista aiheista.

Etsin tutkimukseni kannalta hyödyllisiä lehtijuttuja hakemalla Kansalliskirjaston digiarkistoista *Uuden Suomen* juttuja, hyödyntämällä *Helsingin Sanomien* omaa Aikakone-hakupalvelua sekä käymällä läpi kaikki vuosien 1972–1979 aikana julkaistut *Suosikki*-lehdet Kansalliskirjaston arkistoista löytyneiltä mikrofilmeiltä. Hakupalveluissa käytin seuraavia hakusanoja ja hakusanayhdistelmiä: sensuuri, musiikki, musiikkisensuuri, esityskielto, soittokielto, kielto, kielletty, levy, laulu, Yleisradio. Hain myös tutkimusaiheeseeni liittyviä lehtijuttuja artistien ja yhtyeiden nimillä, jotka ovat joutuneet sensuroiduksi tai kielletyksi Yleisradiossa: M. A. Numminen, Sleepy Sleepers, Irwin Goodman, Juha Vainio (Nyman 2017: 164–183).

Jotta pystyin sisällyttämään jutut tutkimusaineistoon, niiden tuli täyttää seuraavat kriteerit; niiden piti olla julkaistu vuosien 1972–1979 aikana, niiden tuli käsitellä Yleisradiota sekä sen harjoittamaa sensuuria eli esityskieltoja ja/tai -rajoituksia sekä suomalaista populaarimusiikkia, tai niiden tuli käsitellä Yleisradion (populaari)musiikin tarjontaa. Tutkimusaineistokseni valikoitui yhteensä 15 lehtijuttua, joista kuusi on *Uudesta Suomesta*, viisi *Helsingin Sanomista* ja neljä *Suosikista*.

Otin huomioon aineistoani etsiessä, ettei lehtiin kirjoitettu Yleisradion sensuurista välttämättä sensuurina, tai edes esityskieltoina tai -rajoituksina. Tästä syystä voi olla, että hauista huolimatta monet aineistoksi soveltuvat lehtijutut eivät löytyneet, sillä diskurssi sensuurista oli tulkinnanvaraisempaa. Toinen hankaloittava tekijä aineistoa etsiessä oli se, että vuoden 1972 jälkeen Yleisradiolla ei teoriassa ollut enää kiellettyä musiikkia. Yleisradion virallisen viestin mukaan heillä ei enää ollut kiellettyä levyjä vaan äänilevyjä käsiteltiin samanvertaisina puhutun sanan kanssa. Tämä asetti haasteet tutkimusaineiston löytämiselle, sillä virallisesti tässä tutkielmassa käsiteltyä ilmiötä ei ollut olemassakaan.

### 3.2 Aiempi tutkimus

Tutkimusta musiikin sensuurista on tehty kattavasti, käsittäen erilaiset historialliset tapahtumat ja ajanjaksot. Esittelen tässä luvussa alan keskeistä tutkimusta ja kirjallisuutta sekä teoksia, jotka koen tärkeiksi tämän tutkimuksen kannalta.

Jake Nymanin vuonna 2017 julkaistun *Kielletyt levyt: Sata vuotta musiikin sensuuria* voidaan pitää viime vuosien tunnetuimpana suomalaisena teoksena musiikin sensuurista. Teos esittelee erilaisia tapauksia ja esimerkkejä populaarimusiikin sensuurista sadan vuoden ajalta, käsittäen eri valtiot ja historialliset tapahtumat. Teoksessa on omistettu yksi kappale Suomen musiikkisensuurin käsittelylle (Nyman 2017, 163–202) ja erityisesti siinä keskitytään Yleisradion esityskieltoihin. Jake Nyman on käsitellyt aihetta myös yhdessä Pekka Gronowin kanssa *Suomi soi 3* -kirjassa (2005). Musiikin sensuuria globaalissa kontekstissa tarkastellaan myös Marie Korpen toimittamassa artikkelikokoelmassa *Ampukaa artisti! Musiikkisensuuria nykypäivänä* (2006).

Pekka Gronow tarkastelee teoksessa *Kulttuuripolitiikan käsikirja* (1976) Suomen kulttuurielämän rakenteita sekä erilaisia kulttuurihallintoja- ja laitoksia. Käytännönläheisen tarkastelun taustalla on ajatus siitä, että kulttuuritoiminta on yhteiskunnallista toimintaa, joka vaatii aktiivista suunnittelua. Kulttuuripalveluiden tilannetta ja kuluttajien aktiivisuutta eri taidealoilla kuvaillaan tarkasti ja konkreettisesti, minkä vuoksi teos antaa hyvän kuvauksen 1970-luvun kulttuurielämästä.

Antti-Ville Kärjä tarkastelee diskurssianalyttisessä tutkimuksessaan musiikin sensuurin käsittelyä *Helsingin Sanomissa* Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen. Nojaan tutkielmassani vahvasti Kärjän diskurssijaotteluihin, jotka nousivat esille hänen tutkimuksessaan, ja vertailen niitä tutkimusaineistooni. Kärjän tutkimuksessa tarkasteltiin vuosien 1991–2013 välisenä aikana julkaistuja *Helsingin Sanomia*, joissa nousi esille neljä keskeistä diskurssia. Ensimmäisenä *temporal-* ja *spatial distantiation* -käsitteet, joilla tarkoitetaan ajallista ja tilallista etäännyttämistä. Nämä ovat diskurssin tapoja, joilla sensuuri etäännytetään omasta ajallisesta tai maantieteellisestä todellisuudesta. Toisin sanoen sensuurista voidaan puhua esimerkiksi asiana, joka tapahtuu muualla päin maailmaa, tai asiana, joka kuuluu historiaan eikä nykyhetkeen. Toinen diskurssin tyyli on *red rag*, joka tarkoittaa ilmiötä, jolloin esimerkiksi kappaleen sensuuri luo kappaleelle julkisuutta, joko tahallisesti tai tahattomasti. Jotkut artistit saattavat saada hyötyä siitä että heidän kappaleitaan sensuroidaan, sillä se herättää ihmisten mielenkiinnon. Kolmanneksi on diskurssi immateriaalioikeuksiin liittyvästä sensuurista. Tällä tarkoitetaan tekijänoikeuksiin liittyviä seikkoja, joita teknologian kehitys aiheuttaa. Viimeisenä on diskurssi itsesensuurista, joka on henkilön itse harjoittamaa sensuuria jonkin arkaluontoisen asian vuoksi. (Kärjä 2015: 97–103.)

Populaarimusiikin poliittista ja sosiaalista merkitystä käsitellään muun muassa Martin Cloonanin ja Reebee Garofalon toimittamassa artikkelikokoelmassa *Policing Pop* (2003), jossa musiikin sensuurin monipuolinen tutkimus on keskiössä. Sen lisäksi, että musiikin sensuuria ja poliittisuutta tarkastellaan globaalissa mittakaavassa, *Policing Pop* huomioi myös internetin luomat haasteet musiikin jakelussa ja kuuntelussa. Keskeiseksi sensuurin syyksi tässä tapauksessa nousee aiemmin mainitsemani tekijänoikeuksiin liittyvät syyt eli musiikin laitton lataus ja jakelu erilaisten tiedostonjakelupalveluiden kautta. Sensuroijana toimii musiikkiteollisuus, jonka myynti, jakelu ja omistus perustuvat fyysisten omaisuuksien hallitsemiseen, jota mp3-äänepakkausjärjestelmä uhkaa. (Garofalo 2003: 30–31.)

John Streetin *Music and Politics* (2011) tutkii musiikin ja politiikan välistä suhdetta sen laajassa ja monipuolisessa merkityksessä. Teoksen tarkoituksena on ymmärtää, miksi juuri musiikki voi toimia poliittisena työkaluna, ja läpileikkaavana ajatuksena on se, että musiikki ja politiikka ovat erottomasti linkittyneet yhteen. Musiikin poliittista voimaa tutkitaan sen mobilisaation, osallistamisen, representaation sekä kommunikaation kautta.

Mato Valtosen, Moog Konttisen ja Kjell Starckin teos *Kun Suomi-rock puri ja löi* (2015) kokoaa yhteen kirjoittajien kokemuksia heidän uraltaan. Teoksessa kuvataan Suomen kulttuuri-ilmapiiiriä sekä rockmusiikin kehityksen aikoja keskittyen 1970-lukuun. Kirjoittajat kertovat omakohtaisesti musiikin sensuurista sekä esityskielloista, jotka vaikuttivat myös heihin heidän urallaan. Vaikkei kyseessä ole tieteellinen tutkimus, kirjoittajien tarinat antavat tietoa muusikoiden kokemuksien kautta, ja siten täydentävät tutkimusaineistoa. Kirjoittajista Mato Valtonen toimi Sleepy Sleepers -yhtyeessä, jonka musiikin sensuuria myös tässä tutkimuksessa käsitellään.

### *3.3 Diskurssianalyysi tutkimusmenetelmänä*

Tässä tutkimuksessa käytän diskurssianalyysia tutkimusmenetelmänä. Diskurssianalyysia käytetään sekä kirjoitetun kielen että visuaalisen kerronnan analyysissa. Se sopii metodiksi tutkimusasetelmiin, joissa kielen rooli on keskeinen ja joissa pyritään ymmärtämään yhteiskuntaa ja kulttuuria. (Pälli & Lillqvist 2020: 376.)

Diskurssianalyysi tarkastelee Eero Suonisen mukaan kielenkäyttöä tekemisenä, joka muotoutuu sosiaalisissa prosesseissa ja rakentaa sosiaalista todellisuutta. Diskurssianalyysissä keskitytään pohtimaan, miten toimijat tekevät ymmärrettäväksi asioita kielenkäytöllään. Ilmiöitä on mahdollista diskurssianalyysin mukaan tehdä ymmärrettäviksi monin tavoin, ja tarkastelun keskiössä on selitykset ja kuvaukset, jotka ovat erilaisissa tilanteissa ymmärrettäviä. Merkittävää diskurssianalyysin kannalta on siis ne tavat, joilla toimijat kuvaavat ilmiöitä ja nimeävät niille syitä eikä itse toimintojen ja ilmiöiden nimeäminen. Diskurssianalyysi tarkastelee yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä. (Suoninen 1999: 17–19.)

Diskurssianalyysi on lähtöisin sosiaalisesta konstruktionismista, jonka mukaan asioita ei voi tutkia ”puhtaana” vaan ne ovat aina merkityksellistettyjä (Jokinen: 1999: 39). Kieltä käytetään asioiden aikaansaamiseksi, eikä ainoastaan asioiden nimeämiseksi. Kun pappi nimeää pariskunnan aviopuolisoksi, hän sitoo parin avioliittoon eikä ainoastaan kommunikoi heille sanoja. (Gee & Handford 2012: 2.) Asiat saavat merkityksensä myös suhteessa erontekoihin, kuten iloinen saa merkityksensä suhteessa surulliseen (Jokinen 1999: 39).

Lillqvistin ja Pällin mukaan diskurssi voidaan määritellä sosiaalisen toiminnan ja kielenkäytön yhdistymäksi. Diskurssianalyysi on siten kielenkäytön tutkimista, jossa kielellinen tulkinta yhdistetään sosiaalisen toiminnan tutkimukseen. (Pälli & Lillqvist 2020: 375.) Diskurssianalyysi painotti 1970–1980-luvuilla kielen merkitysresurssien erittelyä, kun taas nykyisin analyysin keskiössä on yhteiskunta ja sosiaaliset ilmiöt, joita voidaan tarkastella kielen merkitysresurssien kautta. Teun van Dijk oli ensimmäisiä, jotka tukivat näkemystä siitä, että diskurssianalyysia tulisi käyttää pääasiallisesti yhteiskunnan analyysissa. (Emt: 380.)

Heinosen mukaan diskurssianalyysin tavoitteena on vastata kysymykseen ”miten media puhuu?”. Artikkelissaan ”Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa” Heinonen kertoo kriittisen diskurssianalyysin tarkoittavan kielenkäytön sekä vallankäytön välisten suhteiden tunnistamista siellä, missä ne usein jäävät huomioimatta. Kriittinen diskurssianalyysi taas pyrkii vastaamaan kysymykseen ”kuinka lukea mediaa kriittisesti?”. Tässä Heinonen viittaa Norman Faircloughin jonka mukaan diskurssilla voidaan tarkoittaa puhutun kielen lisäksi myös kirjoitettua kieltä sekä muita merkityksen tuottamisen tapoja kuten valokuvia tai videoita. (Heinonen 2005: 5–6.)

Norman Fairclough (1997) on tutkinut tiedotusvälineiden tapaa käyttää kieltä sekä niiden diskurssien merkitystä laajojen yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten sekä valtasuhteiden kannalta. Fairclough on kehittänyt teoriaa kriittisestä diskurssianalyysistä, joka ottaa huomioon sosiaalisten käytäntöjen sekä kielenkäyttötapojen syy- ja seuraussuhteet, joita ei välttämättä huomata. Kielenkäytön ja vallankäytön välinen yhteys on Faircloughin mukaan useimmille epäselvä, vaikka kielellä on suuri merkitys vallankäytössä. Erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa oletuksia suhteista, oikeuksista, tiedosta ja identiteeteistä pidetään itsestään selvinä. Kaikissa oletuksissa on kuitenkin Faircloughin mukaan ideologista potentiaalia. Esimerkiksi toimittaja nähdään oikeutettuna haastamaan poliitikko, koska toimittaja edustaa kansalaisia. Nämä oletukset muodostuvat sen mukaan, millaiset valtasuhteet tiettyjen ryhmien välillä sillä hetkellä vallitsevat. Nämä valtasuhteet ovat osalle näkymättömiä, mikä taas ylläpitää valtasuhteita. (Fairclough 1997: 75.)

Arja Jokisen ja Kirsi Juhilan mukaan (1999: 54–55) diskurssianalyttisen tutkimuksen voi hahmottaa kolmiona, jonka kärkinä toimivat merkitykset, kommunikatiivisuus ja kulttuurisuus. Diskurssianalyysi ei tutki näitä irrallaan toisistaan, sillä kaikki kolme kärkeä ovat kietoutuneet toisiinsa. Diskurssianalyysiä kiinnostaa kulttuuriset merkitykset, jotka rakentavat sosiaalista

todellisuuttamme. Nämä kulttuuriset merkitykset taas liittyvät ihmisten väliseen kanssakäymiseen, ja merkitykset rakentuvat kommunikatiivisessa toiminnassa. Kolmion keskiössä ovat kielenkäyttö ja selonteot.

Tapamme käyttää kieltä muotoutuu sosiaalisissa ja kulttuurillisissa yhteyksissä, ja ne taas muovaavat meitä ympäröivää todellisuutta. Kuten luvun alussa avasin, diskurssianalyysi sopii tutkimuksiin, joissa pyritään kielen tutkimuksen avulla ymmärtämään yhteiskuntaa ja kulttuuria. Oma tutkimukseni tähtää tähän tavoitteeseen ja pyrkii nostamaan esiin kirjoitetusta kielestä niitä ajatuksia ja asenteita, joita Yleisradion toimintaa kohtaan on koettu. Tutkimukseni kannalta on myös merkittävää poimia niitä asioita, joista ei puhuta. Itsesensuuri saa toimijan hiljenemään asioista, joiden ilmaisusta pelkää tulevan seuraamuksia. Tavoitteenani on löytää aineistostani erilaisia sensuurin tapoja, ja esimerkiksi itsesensuuri löytyy sanomatta jätetyistä asioista.

## 4. Analyysi

Tässä kappaleessa tarkastelen diskurssianalyysin avulla vuosien 1972–1979 aikana julkaistuja lehtijuttuja, joissa käsitellään suomalaisen populaarimusiikin sensuuria Yleisradiossa. Tavoitteenani on myös löytää erilaisia sensuurin muotoja, joita ilmenee sekä Yleisradion että kirjoittajien sekä kansalaisten toiminnassa. Lisäksi tarkastelen Yleisradion musiikkitarjontaa käsitteleviä lehtijuttuja, jonka tarkoituksena on nostaa esiin diskurssianalyysin kautta yhteiskunnan mielipiteitä ja asenteita Yleisradion musiikkitarjonnasta.

Analyysiluvussa olen jaotellut lehtijutut eri lukuihin sen mukaan, mitkä teemat perustelut sensuurin olemassaololle nousevat niissä esille. Jaottelun tarkoituksena on nostaa esille yleisimpiä sensuurin syitä, ja ne mukailevat tutkimuksen alussa esittämiäni yleisimpiä syitä sensuurille, kuten yleisten arvojen ja moraalikäsitteiden loukkaaminen, alkoholimainonta sekä uskonnolliset syyt.

### 4.1 ”Tuskin se kuitenkaan perusmoraalisuuttamme millään lailla järkyttää”: Arvot ja morali

Loppuvuodesta 1972 *Uudessa Suomessa* julkaistiin Auli Räsänen arvio otsikolla ”Äänilevyt: kiireessä tehtyjä ja kiellettyjä”. Arvion keskeisessä kappaleessa käsitellään M. A. Nummisen esityskiellon saanutta kappaletta *Munat jäi vetoketjun väliin* vuonna 1972 julkaistulla levyllä *Olen nähnyt Helga-neidin kylvyssä*. Kappaletta ei mainita sen oikealla nimellä missään vaiheessa juttua, vaan nimi kierretään otsikoimalla kappale ”Kerran kun matkustin Somerolta Helsinkiin...” ja jatkamalla ”Näin alkaa M. A. Nummisen radiossa esityskiellon saanut laulu”. Räsänen pyytää lukijoita ottamaan itse selvää levyltä, mitä sen jälkeen tapahtui, viitaten väliotsikkoon kirjoitettuihin laulun sanoihin. Kirjoittaja toteaa loppuun, että ”tuskin se kuitenkaan perusmoraalisuuttamme millään lailla järkyttää.” (Räsänen 1972.)

Lehden ja kirjoittajan itsesensuuri arviossa ilmenee siinä, ettei esityskiellossa olevan kappaleen nimeä ole mainittu arviossa kertaakaan. Arviossa keskitytään enemmän levykokonaisuuteen kuin yksittäiseen kappaleeseen, mutta esityskiellossa oleva kappale on silti haluttu tuoda keskeisesti esille. Lukijalle ei jää epäselväksi, mistä kappaleesta on kyse, sillä laulun aloitussanat on kirjoitettu väliotsikkoon. Radiossa kyseinen kappale oli esityskiellossa, mutta



kuka tahansa pystyi kuuntelemaan kappaletta levyltä niin halutessaan. Jutussa korostetaan Yleisradion sensuuria, mutta toisaalta myös sensuurin heikkoutta sen osalta, että se on helposti kierrettävissä kenen tahansa uteliaan kuuntelijan toimesta.

Räsänen ei itse usko kappaleen kuuntelun järkyttävän kenenkään moraalikäsitystä. Edellä lainatussa lauseessa on käytetty ilmauksia kuten ”kuitenkaan” tai ”millään lailla”, jotka antavat kuvan, ettei Räsänen todella usko, että kyseisen kappaleen sanoituksilla olisi kuuntelijaan mitään vaikutusta. Perusmoraalisuudesta puhuessa Räsänen kirjoittaa me-muodossa, eli hän tarkoittaa kaikkien yhteisiä moraalikäsitteitä. Räsänen näkemys moraalikäsitteistä on kuitenkin ristiriidassa Yleisradion käsitysten kanssa, minkä vuoksi radio on langettanut kappaleelle esityskieltoon. Osittain tunnustettuja arvoja ei koeta yhteisiksi, mutta niitä kuitenkin kunnioitetaan arviossa, eikä sen vuoksi kappaleen nimeä mainita.

*Suosikki* kertoi vuonna 1974 Pastori Pohjalainen ja Defiers -yhtyeen joutuneen esityskieltoon radiossa: ”Joka tapauksessa osa lp:n tuhmista kappaleista joutuu esityskieltoon radiossa. Temppu sekin...”. Yhtyeen versio *Mean Woman Blues* -kappaleesta oli suomeksi nimeltään *Oli mulla nainen* ja se oli sanoitettu sellaiseksi, että se joutui suoraan esityskieltoon. (Toivonen 1974.)

Oli mulla nainen outo tosiaan  
Oli nainen outo tosiaan  
Kun joskus tuntui ettei se neulokaan

Kun mä housut sain jalastain  
Sakset leikkas kiinni vain

Oli nainen outo tosiaan  
Niin usein leikkas sakset kiinni vaan

Ja niin niin, se avas suun x4  
Ja joskus tuntui niin kuin mä oisin puu

Kun mä kiven sain mä puntistain  
Se usein avas suunsa vain

Oli mulla nainen outo tosiaan  
Kun joskus tuntui ettei se neulokaan

Ja niin niin, se avas suun x4  
Ja musta tuntui niinkuin se oisi luu

Kun mä housut sain jalastain  
Sakset leikkas kiinni vain

Oli nainen outo tosiaan  
Niin usein leikkas sakset kiinni vaan

Niin niin, se avas suun x4  
Ja joskus tuntui niin kuin mä oisin puu. (Pastori Pohjalainen & Defiers 1974.)

*Suosikin* mukaan esityskielto oli yhtyeen osalta laskelmoitua. ”Vanha kunnon ’Mean Woman Blues’ on riimitetty sellaisiin suomalaisin sanoin, että esityskielto tulee tältä osin automaattisesti radiossa! Harkittua? Varmasti!”. (Toivonen 1974.)

Antti-Ville Kärjän (2015: 99–102) käyttämän *red rag* -diskurssin mukaan (ks. alaluku 2.2) kappaleen sensurointi tuo sille lisää julkisuutta. Tarkoitus voi olla joko tahaton tai tahallinen, mutta edellä esitellyssä Pastori Pohjalaisen ja Defiers -yhtyeen tapauksessa esityskiellon kerrotaan olleen laskelmoitua. Yhtyeen uudelleensanoittaman kappaleen sanoituksia ei ole *Suosikin* jutussa avattu, mutta lukijan mielenkiinto kappaletta kohtaan herää. Yhtyeen tarkoituksena oli todennäköisesti tuoda uudelle lp:lle lisää julkisuutta. *Suosikki* kertoo yhtyeen olevan tunnettu mainostempuista, eikä haastattelussa yhtyeen keulakuva Pastori Pohjalainen tätä kiistä (Toivonen 1974). Nymanin mukaan M. A. Nummisen ja Irwin Goodmanin kaltaiset artistit olivat todennäköisesti mielissään levyjensä sensuroinnista, sillä artistit pitivät sitä parhaimpana mainoksena (Nyman 2017: 164). Yhtyeen lisäksi esityskieltouutisesta saattoi hyötyä myös *Suosikki*. Uutinen esityskiellosta vetää puoleensa lukijoita sekä vahvistaa *Suosikin* asemaa nuorison äänitorvena.

*Uudessa Suomessa* julkaistiin 3.7.1977 juttu Radio 1:n viihdeohjelmien toimittajasta Klaus Thomassonista. Jutussa Thomasson mm. kertoo menevänsä puhumaan radion kielletyistä levyistä, sillä Yleisradiolla oli vielä 1960-luvulla kiellettyjen levyjen lista. Jutussa mainitaan jälleen kerran, että toimittaja vastaa nykypäivänä itse ohjelmien sisällöstä. Ylen kerrotaan 1960-luvulla kuitenkin sensuroineen M. A. Nummista, Juha Vainiota, Irwin Goodmania sekä Hectoria. Lasse Mårtensonin laulu *Matti Murhamies* kiellettiin myös, sillä sen katsottiin halventavan ”yhteiskunnallisia normeja ja yleisesti hyväksytyjä moraalikäsitteitä”. Toimittaja ihmettelee, miten M. A. Nummisen kappaleesta *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa* on löydetty ”seksuaalisesti kärjistettyjä ilmauksia”. Muuten jutussa kuitenkin todetaan, että ”kriittikkiperusteiden soisi tänäkin päivänä saavan huomiota jo levyjä tehtäessä”. Thomasson

itse toteaa että ”en minä soittaisi esim. Sleepy Sleepersien ’kuka mitä hä veteli saunassa.” (Danielsson 1977.)

*Uuden Suomen* jutun diskurssissa on havaittavissa ajallista etäännyttämistä, jonka mukaan diskurssi sensuurista muotoillaan siten, kuin sitä ei olisi enää olemassakaan (Kärjä 2015: 97). Thomassonin mukaan Yleisradiolla oli kiellettyjen levyjen lista 1960-luvulla, mutta nykyisin toimittaja vastaa siitä, mitä musiikkia hän soittaa. Toimittajan vastuu korostuu jo jutun otsikossa ”Toimittaja vastaa ohjelmansa levyistä”. M. A. Nummisen kappale, kuten luvun ensimmäisessä esimerkissä esitetään, joutui esityskieltoon radiossa vielä vuonna 1972. Thomasson itse kuitenkin muotoilee asian niin, että M. A. Nummisen kappale joutui esityskieltoon 1960-luvulla. Siitä huolimatta, että *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa* -kappaleesta löydetyt seksuaaliset ilmaukset ihmetyttävät toimittajaa, seksuaaliset ilmaukset Sleepy Sleepers -yhtyeen kappaleessa riittävät toimittajalle perusteeksi olla soittamatta sitä. Etäännyttäminen näkyy siis tässä tapauksessa myös siten, ettei näitä kahta kappaletta voida nähdä keskenään verrannollisina, vaan ainoastaan toisen kappaleen sensurointi on yleisten normien mukaan hyväksyttävää.

Kappaleiden sanoitusten seksuaalissävytteisyydessä on kuitenkin huomattavissa eroja. M. A. Nummisen *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa* -kappale on Sleepy Sleepers -yhtyeen *Kuka mitä häh* -kappaletta hienovaraisempi. Nummisen kappaleessa ei suoraan puhuta seksistä, eroottisista aiheista tai esimerkiksi kehonosista, vaan seksuaaliset ilmaukset ovat jopa tulkinnanvaraista.

Istuin naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa. Me katselimme kuinka kansanedustajat kulkivat ohitsemme. Oikeistolaiset käyttivät polun oikeata laitaa. Naiseni sanoi: ”Anna minulle lisää mietoa valkoviiniä.” Minä annoin. Itse asiassa kumpikin hieman maistelimme. Sitten virkoin: Nyt haluan pidellä sinua. Hän suostui. Julkisella paikalla emme tietenkään menneet liian pitkälle. (M. A. Numminen 1966.)

Sleepy Sleepers -yhtyeen *Kuka mitä häh* -kappale on Nummisen kappaletta rivompi ja siinä mainitaan kerran sana ”munat”. Kappale sisältää myös selkeämpiä viittauksia seksuaaliseen aktiin, vaikka seksistä ei suoraan puhutakaan. Kappale jättää kuuntelijalle vähemmän varaa tulkinnalle.

Kuka, mitä, kuinka, Eerolle sitten kävikään?  
Kuka, mitä, kuinka, Eerolle sitten kävikään?  
Taisi palaa munat siltä aivan tykkäänään  
Kuka, mitä, kuinka, Eerolle sitten kävikään?  
Oliko se paha?  
Vai oliko se hyvä?  
Ai, mitä, häh? (Sleepy Sleepers 1975.)

Kahden kappaleen vertailu antaa käsityksen siitä, kuinka avoimesti seksistä ja seksuaalisista aiheista sai kirjoittaa lauluja 1970-luvun Suomessa. Thomasson ei pidä M. A. Nummisen kappaletta sopimattomana radioon, mutta Sleepy Sleepersin kappaleelle yhteiskunta ei ollut vielä valmis.

Toimittaja ei tunnista omaa toimintaansa sensuurin muodoksi, vaikka itse toteaaikin ettei Sleepy Sleepers -yhtyeen kappaletta radiossa soittaisi. Sensuuria ei tunnisteta, koska sille ei ole enää virallista asetusta Yleisradion puolelta vaan toimittajat itse rajoittivat musiikin esittämistä. Sensuuriksi voidaan kuitenkin laskea toiminta, joka rajoittaa teoksen saatavuutta. Teosta ei siis tarvitse kieltää kokonaan, vaan sen saatavuutta ainoastaan rajoitetaan yleisöltä. (Cloonan 2003: 14.)

#### 4.2 ”Alkoholipoliittisesti hieman arveluttava”: Alkoholimainonta

Alkoholin ja huumausaineiden käyttöä koskevat laulut saivat Yleisradiossa esityskiellon tai -rajoituksen vielä 1960-luvulla (Nyman 2017: 183). Päihteiden mainostus tuli ajankohtaiseksi 1970-luvulla, kun Suomessa astui voimaan uusi alkoholimainontaa koskeva laki vuonna 1977 (thl.fi 2018) joka kielsi väkevien alkoholijuomien mainonnan (stm.fi).

Uusi laki puhututti myös *Uudessa Suomessa* 2.3.1977 julkaistussa lehtikirjoituksessa, jossa käsiteltiin alkoholimerkkien mainintaa ja mainostusta kirjallisuudessa tai lehdistössä. Jutussa on haastateltu mm. Alkon paikallisjohtaja Yrjö Mäkistä sekä varatuomari Junno Pekkala. Radio 2:n viihdeosastolta alkoholia käsittelevien laulujen soittamisesta on haastateltu musiikkitoimittaja Jake Nymania. Kirjoittaja tiedustelee Nymanin aikeista soittaa tanskalaisen säveltäjä Hans Christian Lumbyen *Samppanjagaloppia*. Nyman pitää sitä ”alkoholipoliittisesti hieman arveluttavana”, mutta uskoo että voisi soittaa sitä vappuna. (Laine 1977.) Nyman nostaa esille omia näkemyksiään alkoholiteemaisten laulujen soittamisesta, ja siten antaa käsityksen toimittajan harjoittamasta itsesensuurista.

Paljon parempiakin levyjä on, suomalaisissa iskelmäteksteissä esiintyy alkoholia, jos ei ihan laulun aiheena, niin jossakin välissä juomista kuitenkin vilahtaa. Merkkimainontaakin on joissakin ralleissa, esimerkiksi Jussi Raittisen laulussa *Korkataan taas*, jonka lopussa on pitkä luettelo Alkon tuotteita. Tätä levyä en henkilökohtaisesti soittaisi missään yhteydessä. Laulua on soitettu radiossa, mutta meillähän ei enää ole ns. kiellettyjä levyjä, vaan valinta on toimittajan ratkaisu. Itse en soittaisi sitä ainakaan Nuorison sävellahjassa. Kyllä nuoriso ryyppää ihan tarpeeksi ilman ohjelmissa mainostustakin. (Laine 1977.)

Nymanin mukaan suomalaiset iskelmälevyt ovat alkoholimainonnan suhteen ”pahempia levyjä”, sillä niissä usein mainitaan alkoholi jossain kohdassa kappaletta. Nymanilla on henkilökohtaisesti vahva linjaus siitä, ettei soittaisi Jussi Raittisen vuonna 1975 tehtyä laulua. Vaikka Nyman ei itse soittaisi kappaletta missään yhteydessä, hän toteaa samassa jutussa, että Ylellä ei ole enää kiellettyjä levyjä, vaan vastuu kappaleen tai levyn soittamisesta on toimittajan. Nyman vaikuttaa itse näkevän yhteyden nuorten alkoholinkulutuksessa ja alkoholista kertovien kappaleiden soittamisen välillä.

Länsi-Euroopassa sekä Yhdysvalloissa tyypillisimmät tapaukset populaarimusiikin sensuurista ovat nimenomaan toimia, joilla rajoitetaan musiikin esitystä. Tällaisiin toimiin lukeutuu esimerkiksi esityskiellot radiossa. (Cloonan 2003: 17.) Vaikka päätös kappaleen soittamisesta oli toimittajan harkintakyvyn varassa, Yleisradiossa korkeammassa asemassa olevat henkilöt saattoivat vaikuttaa toimittajien ratkaisuihin, kuten pyytämällä heitä olemaan soittamatta jotain kappaletta tai levyä (Nyman 2017: 193–194).

Sen lisäksi, että Nymanin diskurssissa ilmenee myös ajallista etäännyttämistä Yleisradion harjoittamasta sensuurista, oman aseman luoma vastuu ilmenee Nymanin diskurssissa siten, että alkoholimainintoja sisältävien kappaleiden soittaminen nähdään suorassa yhteydessä nuorison alkoholikulutukseen. Nymanin toiminta voidaan siten kategorisoida itsesensuuriksi tai hiljennysvaikutukseksi, jos seuraukset jonkin asian ilmaisemisesta ovat epätoivottavia siinä määrin, että on kannattavampaa jättää asia ilmaisematta. Jos Yleisradion toimittajat katsoivat, että heidän soittamalla musiikilla saattaa olla laajemminkin vaikutuksia nuorison käytökseen, toimittaja saattoi kokea, että hänen vastuullaan oli jättää arveluttavan sisällön soittaminen.

Joskus jopa kansalaiset saattoivat toivoa kappaleiden esitysten rajoittamista, sillä niillä nähtiin olevan vaikutuksia yhteiskuntaan sekä kansanterveyteen. Vuonna 1977 *Helsingin Sanomissa*

julkaistiin Osmo Jokisen kirjoitus otsikolla ”Kyllä tippa tappaa, ämpäriin hukkuu”, jossa käsiteltiin Martti Timosen ja Erkki Pitkäsen tekemää AA-ryhmästä kertovaa dokumenttiohjelmaa. ”Kokemuksensa perusteella AA-kerholaiset kumosivat Irwin Goodmanin väitteen, ettei tippa tapa eikä ämpäriin huku.” Dokumentissa alkoholistit kertoivat kokemuksistaan alkoholin kanssa. ”Alkoholismi on yksi kansansairauksistamme, miten usein sähköisen viestinnän pitäisi näitä ohjelmia toistaa? Asenteet kääntyvät hitaasti ja Irwinin vanhat levyt soivat ”Häirikön” rinnalla.” (Jokinen, 1977.) Irwin Goodmanin kappale *Ei tippa tapa* joutui ilmestymisvuonnaan 1966 suoraan esityskieltoon radiossa, ja vapautettiin siitä viisi vuotta myöhemmin (Gronow 1990: 234). Vuoden 1977 maaliskuussa Alko aloitti häirikkökäsitteen käytön kuluttajavalistus- ja asennekasvatustyössään. Käsitteen luovutti Irwin Goodman, joka vuonna 1976 julkaisi *Häirikö*-nimisen albumin ja kappaleen. Irwin oli itse myös raitistunut vuonna 1976. (S.n. 1977.)

Vaikka Yleisradiosta ei suoraan kirjoituksessa puhuttu, voidaan olettaa, että sähköisellä viestinnällä tarkoitettiin television lisäksi myös radiota. Ihmisten omien levysoittimien lisäksi ainoastaan Yle pystyi soittamaan Goodmanin musiikkia. Samalla tavalla kuin edellä esitetystä jutusta, myös tässä nousee jälleen esiin sähköisen viestinnän sekä siten kappaleita valitsevien ohjelmien tekijöiden vastuu kansan valistuksen sekä terveyden ylläpitäjänä.

Valtosen, Konttisen ja Starckin mukaan (2015: 161) radion tehtävänä tuntui olevan kansansivistyksen vaaliminen. Voi olla, että tämän vuoksi kansa piti Yleisradiota vastuussa siitä, millaisille sisällöille ihmiset altistuvat. Jotkut yhteiskunnan lieveilmiöt saatettiin nähdä johtuvan Yleisradion toimista tai toimimattomuudesta. Jos radiossa soitetusta musiikista välittyi kuuntelijoille arveluttavia sisältöjä, kuten alkoholinkulutusta tai muuta moraalitonta käytöstä, saatettiin Yleisradiota pitää lieveilmiöiden edesauttajana.

#### 4.3 ”Älä irvi virsiä!”: Uskonto

Eri uskontokuntien edustajat ja ääri liikkeet ovat kärkkäästi vastustaneet heidän arvomaailmaansa loukkaavaa musiikkia (Nyman 2017: 12). Rockmusiikki on kohdannut historian aikana paljon vastustusta kirkon edustajilta ja uskonnollisilta yhteisöiltä. Se on nähty syyksi nuorison huonolle käytökselle ja rappeutumiselle. Tätä käsitystä on vahvistanut rockmusiikin ja sen tekijöiden yleisestä moraalikäytöksestä poikkeavat elämäntavat.

Kappaleiden sanoitukset ovat myös olleet avoimia kaikenlaisille tulkinnoille, minkä vuoksi perustelemattomakin väitteet sanoitusten saatanallisista yhteyksistä on otettu tosissaan. (Emt: 117–118.)

Tuomari Nurmio ja Köyhien ystävät -yhtyeen vuonna 1979 julkaistu laulu *Kurja matkamies maan* puhututti *Uudessa Suomessa* useamman jutun verran. Lehti uutisoi 26.4.1979 kuuntelijoiden närkästyneen yhtyeen kappaleesta niin, että Yleisradion puhelinlangat olivat menneet asiakaspalautteesta tukkoon. Syynä närkästymiselle on kappaleen sanoitukset, jotka ovat miltei samat kuin Wilhelmi Malmivaaran virressä *Oi herra, jos mä matkamies maan*. Nurmion sanoituksissa herran tilalle on vaihdettu sana ”jumalauta”.

Oi jos mä kurja matkamies maan  
Lopulla matkaa nähdä sun saan  
Oi jos mä kerran, löytäisin huuman, oikean  
Sinua kaipaen sydämeeni  
Sun puolees huutaa mun henkeni  
On yksin tästä, sen ikävästä, kyyneleeni

Muut kaikki hylkää, vaan sinä et  
Autuuden särkyneen sydämeen  
Sinulta saavan, sielujen haavan ja kyyneleet

Oi jumalauta, mä toivon vaan  
Vaik ei ois toivoa olenkaan  
Sinua odotan, sinua haluan,  
niin, niin. (Tuomari Nurmio ja Köyhien ystävät 1979.)

Radio 2:n viihdeosaston toimituspäällikkö Erkki Melasniemi kommentoi tapausta kertoen, että asia on vielä tutkittavana. Melasniemi muistuttaa tässäkin tapauksessa, ettei Yleisradiossa ole kiellettyjä levyjä. (S.n. 1979a.)

Poliittisten ja muiden arkaluontoisten levyjen esittäminen on toimittajan harkinnassa. Annettujen ohjeiden mukaan tämän tyyppisten levyjen soittaminen olisi perusteltavaa. Näitä levyjä saisi soittaa vain sellaisissa ohjelmissa, joissa on myös puhetta ja joiden luonteeseen ne sopivat. Ohjelmassa Kevyesti keskellä päivää ei ole puhetta, joten ohjeita ei oltu noudatettu. (S.n. 1979a.)

Cloonanin kolmella tasolla tapahtuvan sensuurin mukaan (ks. alaluku 2.2) sensuurin toisella tasolla musiikin jakelua pyritään rajoittamaan. Se voi tarkoittaa myös sitä, että joitakin kappaleita soitetaan vain tiettyyn aikaan vuorokaudesta. (Cloonan 2006: 17.) Vaikka kappaleen soittamista ei Yleisradion mukaan kielletty kokonaan, voidaan tässä tapauksessa puhua

sensuurista, koska kappaletta sai soittaa vain tietyinä aikana vuorokaudesta tai ainoastaan tietynlaisissa ohjelmissa. Jutussa ilmenee myös ylhäältä alaspäin tulevaa vaikuttamista, sillä vaikka toimittajat saivat nojata omaan harkintakykyynsä, jutussa kerrotaan, ettei toimittaja ollut noudattanut annettuja ohjeita. Ylhäältä tulevat määräykset vaikuttivat toimittajan päätöksiin.

Seuraavana päivänä 27.4.1979 tapauksesta raportoitiin lyhyesti otsikolla ”Hätkähdyttänyt musiikkituokio”. Tässä jutussa Radio 2:n johtaja Keijo Savolainen kutsuu tapausta työtapaturmaksi, sillä kyseessä on ollut kappale, jota ei ole saanut soittaa kaikissa yhteyksissä. Kappaletta on saanut soittaa pienemmälle kohderyhmälle tarkoitettussa ohjelmassa. Tässäkin jutussa johtaja Savolainen muistuttaa, ettei Yleisradiolla ole kiellettyjä levyjä. (Bärlund 1979.)

Yleisradion ohjelmanevoston jäsen pastori Urpo Kokkonen on myös ottanut kantaa tapaukseen. Ohjelmanevoston hengellinen edustaja ei jutun mukaan ole samassa linjassa Yleisradion päätöksen kanssa siitä, että Nurmion kappaletta soitetaan radiotaajuuksilla. Kokkonen mielestä tapaus osoittaa toimittajan vastuuntunnottomuutta sekä taiteilijan huonoa makua. Toisin kuin edellisessä jutussa, tässä Yleisradion johtajan Keijo Savolaisen kerrotaan sanoneen, ettei kappale sovi soitettavaksi radioon. (S.n. 1979b.) Nurmion kappale puhututti myös *Helsingin Sanomien* Lyhyesti-osiossa, jossa lukijat voivat ilmaista mielipiteensä lyhyiden kirjoitusten muodossa. Kirjoittaja Sirkka Kaskelan mielestä Nurmion versio virrestä on mauton. Lukija ei myöskään hyväksy sitä, että ”toisen henkilön hyvä työ tarvellaan, vaikka Teosto ei valvokaan enää (määräajan kuluttua umpeen) edesmenneen virren kirjoittajan tekijänoikeutta.” (Kaskela 1979.)

Vaikka Yleisradion toimittajat vastaavat haastatteluissa johdonmukaisesti, ettei heillä ole kiellettyjä levyjä, se kuitenkin sensuroi Nurmion kappaletta, sillä sen esitystä rajoitettiin vain tiettyihin ohjelmiin tai kellonaikoihin. Yleisradiossa harjoittaman sensuurin voisi Neuvosen määritelmän (Ekholm & Karhula 2017) mukaan nähdä myös hiljennysvaikutuksena. Kuuntelijoiden luoman paineen vuoksi Tuomari Nurmion kappale vedettiin pois ohjelmasta. Kappaleen soittamista harkittiin todennäköisesti jatkossa entistä tarkemmin, koska sen soittaminen olisi saattanut aiheuttaa samanlaisen kohun suomalaisessa lehdistössä.

*Helsingin Sanomien* Lyhyesti-osiossa kirjoittaja nosti esiin tekijänoikeudet. Juridiset syyt, kuten tekijänoikeusrikkomukset ovat olleet syytä sensuurille (Nyman 2017: 12) ja levyjä on niiden vuoksi myös Suomessa vedetty pois myynnistä (Gronow & Nyman 2005: 34–35).



Kärjän tutkimuksessa tekijänoikeudelliset diskurssit nousivat musiikin sensuuria käsittelevissä lehtijutuissa keskeiseksi teemaksi (Kärjä 2015: 102–103). Kirjoittajan mukaan Nurmion versiota virrestä ei tulisi esittää tekijänoikeudellisista syistä, vaikka sen suoja oli kulunut jo umpeen.

Oikeudellinen kontrolli taiteelliseen ja taiteilijan työhön voidaan nähdä yhtenä sensuurin muotona. Artistin työtä musiikkiteollisuudessa säätelevät julkaisu-, äänitys- sekä managerisopimukset. Kaksi ensiksi mainittua rajoittavat etenkin taiteellista vapautta sekä vaikuttavat taiteilijan mahdollisuuksiin vaikuttaa hänen omaan työhönsä. Levy-yhtiöt saattavat määritellä paljonkin taiteilijan työhön liittyviä asioita, mihin artisti ei voi asemansa vuoksi juuri vaikuttaa. Levy-yhtiö voi kieltäytyä julkaisemasta taiteilijan työtä, jos sille ei nähdä kaupallista potentiaalia. Levyteollisuuden kova kilpailu mahdollistaa levy-yhtiöille etulyöntiaseman, jossa he voivat määritellä pelisäännöt, joihin artistien tulee taipua. (Greenfield & Osborn 2003: 65, 72–73.)

Tekijänoikeudet tuovat oikeudellista suojaa taiteilijoiden työhön, ja tekijänoikeuskorvaukset tuottavat taiteilijoille rahaa, kun teoksia esitetään tai käytetään. Tiukat tekijänoikeudet voivat kuitenkin vaikuttaa taiteelliseen vapauteen. Taiteilija saattaa tahtomattaan rikkoa tiukkaa tekijänoikeuslakia, jos hän haluaa ammentaa vaikutteita toisten taiteesta omaan työhönsä. (Greenfield & Osborn 2003: 75.) Vaikka tekijänoikeussuoja oli mennyt umpeen Malmivaaran virrestä eikä Nurmion siten ollut edes mahdollista joutua oikeudelliseen vastuuseen kappaleen versioinnista, kuuntelijoiden vastaanotossa nostettiin esiin närkästyneisyys toisen teoksen käytöstä sekä hengellisen laulun ”pilaamisesta”. Osa koki kappaleen loukkaavan heidän uskonnollista arvomaailmaansa sekä yleisiä käsityksiä hyvästä mausta.

Lehtijutuissa nostettiin myös esille toimittajan vastuuntunnottomuus (s.n. 1979b). Tässäkin tapauksessa sensuuridiskurssissa ilmenee, että Yleisradiota ja sen toimittajia pidetään vastuussa yhteiskunnan arvo- ja moraalikäsitteiden ylläpitämisessä sekä suojelemisessa. Kun tapausta kuvaillaan Yleisradion puolelta työtaturmaksiksi (Bärlund 1979), kappaleen soittamista verrataan fyysiseen tapaturmaan, jossa ihminen loukkaantuu. Toimittaja on toiminnallaan, eli esittämällä Nurmion kappaleen, joko loukkaantunut itse tai loukannut toisia. Kappaleen esittämiseen kiinnitettiin tapauksen jälkeen tarkempaa huomiota eli sen esittämistä rajoitettiin. Kappaleen sensurointia voidaan katsoa tapahtuvan kolmella eri sensuurin tasolla; hiljennysvaikutuksen, itesesensuurin sekä jakelun rajoittamisen tasolla.

#### 4.4. ”Me haluamme enemmän musiikkia”: Yleisradion musiikkitarjonta

Yleisradion esityskieltojen ja -rajoitusten lisäksi tarkastelen tässä tutkielmassa, millä tavalla Yleisradion musiikkitarjontaa on kritisoitu tai kommentoitu suomalaisessa lehdistössä vuosien 1972–1979 aikana.

Yleisradio jakoi vuonna 1975 radion musiikkiosaston kahtia ja radion resurssit kevyelle musiikille olivat huomattavasti vähäisemmät verrattuna vakavaan musiikkiin. Soittoaikaa populaarimusiikille oli varattu radion ohjelmistosta vähemmän, minkä vuoksi ohjelma-aikaan ei mahtunut kaikenlaista musiikkia, jota kansa halusi kuulla (ks. alaluku 2.4). Kahtiajako voidaan nähdä heijastavan Yleisradion sekä laajemmin yhteiskunnan asenteita populaarimusiikkia kohtaan, jota ei nähty vakavaan musiikkiin verrattuna saman arvoisena. Ihmiset kuitenkin halusivat kuulla viihdemusiikkia radiotaajuuksilla, ja Gronowin (1976: 80) mukaan viihdemusiikin kuuntelijakunta oli vakavan musiikin kuuntelijakuntaa suurempi. Vaikka virallinen päätös musiikkiosaston kahtiajaosta tehtiin vuonna 1975, uskon, että asenteet heijastuivat paljon ennen päätöksen tekoa. Turhautuneisuus radion viihdemusiikkiin keskittyvien ohjelmien puutteesta tai riittämättömyydestä näkyi myös ajan lehdissä.

Kuten on aiemmin mainittu, musiikin sensuuria voi tapahtua monenlaisilla erilaisilla tasoilla, ja täyden tukahduttamisen lisäksi artistin yleisön rajoittaminen tai musiikkitarjonnan supistaminen voidaan nähdä sensuurin muotoina. Jos esimerkiksi levy-yhtiö ei allekirjoita sopimusta artistin kanssa, yhtiö saattaa toimia sensorina artistin musiikille. Cloonan kuitenkin painottaa, ettei kaikissa tapauksissa ole kyse sensuurista, jos yhtiö ei allekirjoita sopimusta. Toiminnalla saattaa kuitenkin olla sensuroivia vaikutuksia artistin työhön. Vaikka Yleisradio ei aktiivisesti ja tarkoituksenmukaisesti sensuroinut artistien musiikkia, ohjelmapolitiikka saattoi silti olla joidenkin artistien töiden osalta sensuroivaa. (Cloonan 2003: 17.)

*Helsingin Sanomien* julkaisemassa toimittaja Mirja Sassin Erkkeriullakko-kolumnissa kritisoitiin provosoivaan tyyliin Yleisradion musiikkitarjontaa. Kritiikki kohdistuu etenkin Sävelradio-ohjelmaan. Sassin mukaan kolumnin lukijat olivat yhtä mieltä siitä, ettei Sävelradiossa soi tarpeeksi musiikkia, vaan ohjelmassa keskitytään liikaa puheeseen. Lukijoiden toive olisi kuulla enemmän uutta musiikkia, ja radiolla olisi hyvä asema tutustuttaa ihmiset uudenlaiseen musiikkiin. Vanhat ja jo pitkään soitetut kappaleet, etenkin iskelmäkappaleet, lukijat haluaisivat jo pois taajuuksilta. (Sassi 1976.)

Tekisi mieli kysyä, mihin kaikki uutuuslevyt meidän radiossamme joutuvat sen jälkeen kun ne on jo yhden kerran soitettu. Ja hienot LP-levytykset. Niitä kuuntelisi kernaasti uutena useampiakin kertoja, vaikka samalla viikolla. Pitävätköhän niitä mustasukkaisesti omissa kaapeissaan uutuusohjelmien toimittajat? [...] Joskus ajattelin, että Suomen yleisradiolla ei ole varaa hankkia uutuuksia, mutta nyt olen luotettavalta taholta saanut tietää, että jokaikinen uutuus tulee radioon pikavauhdilla. Ja silti taas kerran, älkää nyt naurako, juuri tätä kirjoittaessani kuulen radiosta Ruusuja hopeamaljassa. (Sassi 1976.)

Tämän jälkeen *Helsingin Sanomissa* julkaistiin Radio 2:n viihdeohjelmien toimituspäällikkö Sakari Warsellin vastine Sassin kolumnille otsikolla ”Radio ei ole soittorasiam”. Warsell kritisoi Sassin ja lukijoiden halua luoda kanava taustamusiikille, sillä Warsellin mukaan radion tehtävä on informaation välittäminen. Mirja Sassin mukaan radion tulisi tarjota kuuntelijoille enemmän musiikkia, sillä Yleisradion toimintaa tuetaan kansalaisten verorahoilla ja jos radiossa soisi tarpeeksi musiikkia, ei kansalaisten tarvitsisi sijoittaa rahojaan levysoittimiin ja levyihin. (Warsell 1976.)

Kun Mirja Sassi kaipaa (ja hänen myötäään hänen mukaansa valtava määrä kuuntelijoita) radiostaan vain taustamusiikkia, ettei tarvitsisi ostaa kalliita levysoittimia, levyjä, kasettinauhureita jms., ei voi muuta kuin surulla todeta, että huonosti ovat asiati, Suomen kansa! (Warsell 1976.)

Warsellin mukaan radiossa soi monipuolisesti kaikenlaista musiikkia.

Mitä tulee radiossa soitettavaan kevyeseen musiikkiin, on siitä täsmälleen yhtä monta mieltä kuin on kuulijaakin. Yksi haluaa ”Ruusuja hopeamaljassa”, toinen Wes Montgomerya, kolmas Mustalaisruhtinatarta, neljäs Sibeliusta jne. Ja jos tarkkailee radion musiikkiohjelmien kokonaistarjontaa ei voi tulla muuhun tulokseen kuin siihen, että mahdollisimman monia musiikin lajeja pyritään tuomaan esille. (Warsell 1976.)

Huomionarvoista toimituspäällikön vastauksessa on, että hänen luettelema radiossa soitettava kevyt musiikki ei todennäköisesti vastaa Mirja Sassin kolumnissa peräänkuulutettua uutta musiikkia. Mustalaisruhtinattarella voidaan tarkoittaa joko Emmerich Kálmánin operettia vuodelta 1915 tai Olavi Virran vuonna 1957 julkaistua kappaletta. Wes Montgomery oli 1940–1960-luvuilla vaikuttanut blueskitaristi ja Jean Sibelius suomalainen taidemusiikin säveltäjä, jota tuskin voisi lukea kevyeksi musiikiksi laisinkaan. Vaikka toimituspäällikön vastineen tarkoituksena oli todistaa, että radiossa soi monipuolisesti monenlainen musiikki, se pikemminkin vahvistaa sitä, ettei Sävelradio osannut vastata kysyntään uudesta musiikista.

Kuten mainitsin edellä alaluvussa 3.1, *Suosikki* kritisoi Yleisradion ohjelmatarjontaa, sillä se piti sitä riittämättömänä. *Suosikki* otti kantaa 1970-luvun aikana muutamaan otteeseen räikeällä tyylillään Yleisradion ohjelmatarjontaan sekä portinvartijoiden valtaan päättää siitä, mitä kuuntelijat saavat kuunnella.

Vuonna 1972 *Suosikki* kritisoi Yleisradion ohjelmatarjontaa, koska sen mukaan Yle ei palvele kevyen musiikin kuuntelijoita. Koska radio ei soita kevyttä musiikkia, levynmyynti on noussut merkittävästi sen seurauksena. Yksipuolinen musiikkitarjonta tai sen puute nähdään epäreiluna kevyen musiikin kuuntelijoille, sillä vain osa joutuu maksamaan kasettien ja äänilevyjen muodossa haluamastaan musiikista, kun taas osa pystyy kuuntelemaan haluamaansa musiikkia radiotaajuuksilta. (S.n. 1972.) Tässä diskurssissa ilmenee samanlaisia aiheita, kuten edellä käsitellyssä Mirja Sassin kolumnissa:

SUOSIKKI KYSYY MIKSI ASIA ON NÄIN: Me emme voi hyväksyä sitä, että monopoliradio ei ole kansan hallittavissa. Me haluamme enemmän musiikkia. Kunnan musiikkia. Ostotilastoista päättäjät pystyvät näkemään mitä musiikkia kansa haluaa. Miksi me emme saa enää kello 23:30 jälkeen kuulla muuta kuin Maamme-laulun ja sen jälkeen kurjaa surinaa. (S.n. 1972)

Vuonna 1973 *Suosikki* julkaisi jutun otsikolla ”Älä sinä päätä – raadit päättävät puolestasi!”. Jutussa kritisoidaan sarkastissävyytteisesti Yleisradion oikeutta määritellä levyt hyviksi tai huonoiksi sekä päättää mitä musiikkia ihmiset kuulevat radiosta. *Suosikki* ei jutun perusteella pidä Yleisradion raateja kovinkaan asiantuntevina, että se voisi päättää näistä asioista nuorison puolesta. (Senise-Taylor 1973.)

Nuorilta on viety äänioikeus! Enää et saa päättää edes, mitkä levyt ovat hyviä ja mitkä eivät. Kaikenlaiset urallaan epäonnistuneista muusikoista ja Yleisradion laitapuolen kulkijoista kyhätyt ”arvovaltaiset” raadit päättävät siitä puolestasi. [...] ja Euroviisukappaleemmekin on tätä luettaessa jo puolestasi valittu. Ihme, kun ei raadissa näkynyt Yleisradion kerrossiivoajia, joille on pakostakin kertynyt asiantuntemusta rappuja hinkatessa! (Senise-Taylor 1973.)

Kerroin luvussa 3.3 enemmän Faircloughin kriittisestä diskurssianalyysistä sekä kielenkäytön ja vallankäytön välisestä yhteydestä (Fairclough 1997: 75). Toimittaja on oikeutettu haastamaan, sillä hänen nähdään puhuvan kansan puolesta. Molemmissa *Suosikin* jutuissa ilmenee kansan ja etenkin nuorten oikeuksien puolustamisen diskurssi. Kirjoittaja haastaa

valtaapitävät ja Yleisradion, sillä ne eivät anna kansalle sitä, mitä kansa haluaa. Kirjoittaja siten puhuu kansan puolesta. *Suosikin* diskurssissa ilmenee siis valtasuhteita.

Vuoden 1976 helmikuussa *Suosikki*-lehdessä julkaistiin kirjoitus otsikolla ”Mitä mieltä sinä? Kritiikkiä radion pop-musaa kohtaan”. Kirjoittaja kritisoi joidenkin halua lisätä progressiivisen musiikin määrää radion pop-musiikin tarjonnasta. Progressiivista musiikkia tulee kirjoittajan mukaan radiosta liian paljon ottaen huomioon progressiivisten musiikin kuuntelijoiden määrän, joka on vain noin 20 % pop-musiikin kuuntelijoista. Luvut perustuvat pop-lehtien teettämiin lukijaaänestyksiin. Progressiiviseen musiikkiin keskittyneitä ohjelmia kirjoittajan mukaan tuli radiosta viikon aikana 2 tuntia ja 40 minuuttia ja ”jytäohjelmia” vain 20 minuuttia. Puolueettomiksi katsottuja pop-ohjelmia tuli yhteensä 4 tuntia ja 15 minuuttia. Tällaisia ohjelmia olivat Pop eilen-tänään, Pop-nonstop sekä Nuorten sävellahja. (S.n. 1976.)

Kirjoittaja vertaa Suomen ohjelmatarjontaa Ruotsiin, jossa populaarimusiikkiin keskittyviä ohjelmia on tarjolla enemmän ja ne soittavat runsaasti myös ulkomaalaista kevyttä musiikkia.

Eikö Yleisradioon voitaisi saada edes yksi tunti viikossa ohjelmaa, jossa soitettaisiin ulkomaista popmusiikkia ja myös sellaista musaa joka ei aivan Top-Teniin olisi noussutkaan. Tällä musalla tarkoitan lähinnä singlelevyjä sillä tällöin progressiivisen musiikin määrä ei paisuisi liian suureksi. Mutta ne progressiiviset levyt jotka single listoille olisivat päässeet, niin ei minulla olisi mitään sitä vastaan että myös niitä voitaisiin soittaa. Eikö olisi aika jo saada demokraattiset periaatteet myös Yleisradion poptarjontaan. (S.n. 1976.)

Viihdemusiikille oli rajatummalla resurssit ja vähemmän ohjelma-aikaa tarjolla, joten erilaiset populaarimusiikin tyylilajit joutuivat kilpailemaan ohjelma-ajasta. Jos progressiiviselle musiikille oli varattu enemmän aikaa, muunlainen populaarimusiikki sai vähemmän aikaa Yleisradion taajuuksilla.

Valtonen, Konttinen ja Starck (2015) kertovat, ettei Yleisradion musiikkitarjonta 1970-luvulla vastannut kansan mieltymyksiä, vaan klassinen musiikki ja korkeakulttuuri sai ohjelmatarjonnassa enemmän jalansijaa. Kappaleet, joiden sanoitukset tulkittiin arveluttaviksi, joutuivat Yleisradiossa kiellettyjen levyjen listalle, eikä niitä siten kuullut radiosta. Sen sijaan kappaleita kuunneltiin kotona levyiltä todella paljon. (Valtonen, Konttinen & Starck 2015: 161.)

Poliittisten syiden vuoksi Yleisradion hallinto jaettiin 1970-luvun lopussa Kokoomuksen johtamaan Radio 1:een sekä vasemmistijohtoiseen Radio 2:een. Radion suomenkieliset kanavat jaettiin sitten kahteen kanavaan, Yleisohjelmaan sekä Rinnakkaisohjelmaan. Rinnakkaisohjelma soitti enemmän populaarimusiikkia. Yleisradion teettämien kyselytutkimusten mukaan rock-musiikkiin keskittyville ohjelmille oli kysyntää ja 1970-luvulla syntyi uusia populaarimusiikkiohjelmia kuten Jokamiehen lista, Nuorten sävellahja sekä Pop eilen ja tänään. Ohjelmat olivat korkeintaan tunnin mittaisia, eivätkä ne edes yhteenlaskettuina koostaneet isoa osaa radion ohjelmatarjonnasta. Lopulta ohjelmat Härmärock, Matkalla maineeseen sekä Viikon Pop-LP sulautuivat yhdeksi uudeksi ohjelmaksi nimeltään Rockradio. Rockradio aloitti virallisesti toimintansa vasta kesäkuussa 1980. (Emt: 161–162.) 1980-luvun alussa perustettu Rockradio viestii jonkinlaisesta asennemuutoksesta vuosikymmenen vaihtumisen jälkeen, joka todennäköisesti oli koko 1970-luvun vaatimusten ja kuuntelijatoiveiden tulosta. Rockradio vastasi selkeästi suureen kysyntään, sillä se saavutti alusta lähtien puolen miljoonan kuuntelijan yleisön (Nyman 2017: 201).

## 5. Lopuksi

Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, millä tavalla suomalainen lehdistö kirjoitti Yleisradion harjoittamasta populaarimusiikin sensuurista esityskieltojen poistumisen jälkeen vuosien 1972–1979 aikana, sekä miten Yleisradio kommentoi tätä kirjoittelua. Tutkimusaineistoa tarkasteltiin diskurssianalyttisin keinoin. Tutkimuksella pyrittiin nostamaan esiin yleisiä diskursseja, joita käytiin esityskielloista- ja rajoituksista sekä tuomaan päivänvaloon ne sensuurin muodot, joita Yleisradion lisäksi sekä lehtijuttujen kirjoittajat ja yleisö toivat esiin. Kirjoituksista esiin tulleita diskursseja heijastettiin Antti-Ville Kärjän (2015) tutkimukseen, tarkoituksena löytää yhtäläisyyksiä, sekä tuoda esiin myös uusia diskursseja. Myös Cloonanin musiikin sensuuria käsittelevä tutkimus sekä erilaiset sensuurin määritelmät olivat keskeisessä roolissa tässä tutkielmassa. Tutkimus tarkasteli myös Yleisradion musiikkitarjonnasta tehtyjä lehtikirjoituksia saman ajanjakson puitteissa, tarkoituksena nostaa esille kirjoittajien ja laajemmin kansalaisten kokemuksia Ylen musiikkitarjonnasta. Tutkimuksen tarkoituksena oli vahvistaa, että vaikka Yleisradiolla ei enää vuoden 1972 päätöksen jälkeen ollut esityskieltoja, kielto ei toteutunut käytännössä ja Yleisradio edelleen rajoitti suomalaisen populaarimusiikin esittämistä.

Aineiston perusteella keskeisiksi teemoiksi musiikin esityskielloille ja -rajoituksille nousivat arvo- ja moraalikysymykset, alkoholimainonta sekä uskonto. Aiheet mukailevat aiempia tutkimuksia sekä kirjallisuutta musiikin sensuurista (ks. Nyman 2017, Nyman & Gronow 2005). Edellä mainittuja aiheita käsittelevien kappaleiden sensuurin syiksi lehdistössä ilmeni mm. moraalin horjuttaminen (Räsänen 1972) tai seksuaalisesti kärjistetyt ilmaukset (Danielsson 1977) sekä alkoholinkulutus (Laine 1977). Lisäksi Yleisradion musiikkitarjonnasta ja sen puutteellisuudesta keskusteltiin lehdistössä myös 1970-luvun aikana (Senise-Taylor 1973, S.n. 1972, S.n. 1976, Sassi 1976).

Antti-Ville Kärjän (2015) tutkimuksessa esiin nostetut diskurssit toistuivat myös osittain tutkimusaineiston diskursseissa. Keskeisiksi diskursseiksi nousi esiin etenkin etäännyttäminen sensuurista sekä *reg rag* -diskurssi, joista ensimmäinen toistui suurimmassa osassa aineistoa. Ajallinen etäännyttäminen ilmeni etenkin Yleisradion toimittajien puheenvuoroissa silloin, kun esityskielloista puhuttiin. Yleisradion toimittajat vastasivat systemaattisesti, ettei radiolla ollut enää esityskieltoja vaan päätös oli toimittajien vastuulla. Esityskieltoja ei nähty siis osana Yleisradion toimintaa, eikä sitä, ettei toimittaja soittanut joitakin levyjä tai kappaleita, nähty

sensuurina. Etäännyttämistä ilmeni diskursseissa siis myös yleisestikin, eikä ainoastaan ajallisessa kontekstissa. Käsitettä sensuuri ei lehtijutuissa tai Yleisradion edustajien puheenvuoroissa käytetty ollenkaan, vaan puhuttiin esityskielloista. *Red rag* -diskurssia eli diskurssia sensuurista julkisuutta ja houkuttelevuutta lisäävänä ilmiönä ilmeni Suosikin Pastori Pohjalainen & Defiers -yhtyettä ja heidän uuta Lp-levyä käsittelevässä jutussa (Toivonen 1974). Yhtyeen saamasta esityskiellosta puhuttiin laskelmoituna temppuna, sillä yhtyeen versio kappaleesta *Mean Woman Blues* oli suomennettu sellaiseksi, että esityskielto oli hyvin todennäköinen.

Yleisradion tehtävänä nähtiin kansan sivistyksen vaaliminen. Todennäköisesti tämän vuoksi lehdistön ja kirjoittajien diskursseissa nousi useaan otteeseen esille ajatus Yleisradion vastuusta. Vastuu nähtiin erilaisena, riippuen kirjoittajasta ja lehdestä. Yhteiskunnan hyvinvoinnin ylläpitäminen (Jokinen 1977, Laine 1977) sekä moraalien ja hyvän maun säilyttäminen (S.n. 1979b) nähtiin Yleisradion vastuuna. Tämä diskurssi ilmeni etenkin *Helsingin Sanomien* sekä *Uuden Suomen* jutuissa. Toisaalta Yleisradion vastuulla nähtiin myös musiikin, etenkin viihdemusiikin, monipuolinen tarjoaminen nuorisolle sekä yleisesti radion kuuntelijoille (Sassi 1976, S.n. 1972, S.n. 1976). Yleisö katsoi olevansa oikeutettu kuulemaan uutta musiikkia monipuolisemmin sekä runsaammin. Etenkin populaarimusiikkiin keskittyviä ohjelmia ei koettu olevan tarpeeksi, tai niissä soitettu musiikki ei vastannut kuuntelijoiden mieltymyksiä. Näitä keskusteluja käytiin etenkin *Suosikki*-lehdessä mutta myös *Helsingin Sanomissa*.

Etenkin *Suosikki*-lehden jutuissa ilmeni nuorison oikeuksien puolustamisen sekä Yleisradion toiminnan kyseenalaistamisen diskursseja. Tutkimusaineistostani *Suosikki* oli ainoa nuortenlehti, ja sen vuoksi nuoria koskevat aiheet ja ilmiöt olivat sen keskiössä. *Suosikin* juttujen tyyli oli *Helsingin Sanomia* sekä *Uusi Suomi* -lehteä selkeästi provosoivampi. *Suosikin* esityskieltoja sekä radion musiikkitarjontaa käsittelevissä jutuissa ilmeni valtasuhteita, joilla haastettiin Yleisradion toimintaa samalla, kun *Suosikki* itse asettui nuorison äänitorveksi.

Yleisradion toimittajat vetosivat toimittajien vastuuseen valita, mitä musiikkia he radiossa esittävät, jonka perusteella he erinäisistä syistä eivät soittaneet tiettyjä kappaleita. Toimintaa ei kuitenkaan tunnustettu sensuuriksi. Syynä tähän voi olla esimerkiksi se, että Yleisradion yleinen linjaus oli, ettei kiellettyä musiikkia ollut, jolloin ainakin ajatuksen tasolla sensuuria ei ollut olemassa. Myös kapea käsitys sensuurista ja sen muodoista voi hankaloittaa sensuurin



tunnistamista. Yleisradiossa ei puhuttu sensuurista vaan esityskielloista. Käsitevalinta saattaa myös hämärtää sensuroivan toiminnan rajoja.

Todellisuudessa aineistosta ilmeni monenlaisia sensuurin muotoja, jopa samanaikaisesti, sekä Yleisradion edustajien että lehtijuttujen kirjoittajien osalta. Esityskiellot ja -rajoitukset eivät myöskään olleet aina Yleisradiosta lähtöisin, vaan myös yleisö saattoi toivoa tiettyjä kappaleita kiellettäväksi, sillä ne nähtiin epäsopivina Yleisradion soitettavaksi. Sensuuria ilmeni esimerkiksi itsesensuurina sekä Yleisradion toimittajien että lehdistön osalta. Yleisradiossa siirryttiin virallisen esityskiellon jälkeen itsesensuurin aikaan (Nyman & Gronow 2005: 40), jolloin toimittajat itse tai ohjelmapäälliköt saattoivat organisaation sisällä toivoa, ettei kappaleita soitettaisi radiossa. Lehdissä itsesensuuri yleisimmin ilmeni siten, ettei kiellon saaneiden kappaleiden nimiä tai sanoituksia mainittu lehtijutuissa.

Hiljennysvaikutus korostui erityisesti tapauksissa, joissa yleisö koki Yleisradion soittamat kappaleet loukkaavina tai epäsopivina. Soitetusta kappaleesta syntynyt kohu vaikutti Yleisradion toimintaan siten, että kappaleet saatettiin jälkikäteen kieltää tai niiden esitystä rajoitettiin entistä tiukemmin. Se, ettei Yleisradio luopunutkaan käytännössä esityskielloista, ei välttämättä johtunut ainoastaan radion toiminnasta. Ihmiset ovat tuotoksia oman aikansa sosio-kulttuurillisesta todellisuudesta, jossa vallitsee tietyt arvot ja normit. Vaikka taiteilijat koettelivat yleisesti hyväksytyin rajoja, ei välttämättä tarkoita, että suomalaiset olisivat olleet valmiita avoimemmalle keskustelukulttuurille. Joidenkin mielestä oli edelleen asioita, joista ei ollut soveliasta puhua, saati tehdä lauluja. Toisaalta palautteen antajat saattoivat edustaa äänekkäämpää osaa väestöstä, jotka olivat innokkaampia antamaan palautetta ja kritiikkiä.

Sensuuria ilmeni myös musiikin jakelun rajoittamisena, jota Yleisradio teki systemaattisesti. Yleisradio nautti portinvartijan asemaa Suomessa sen ollessa vielä 1970-luvulla monopoliradio. Monien muusikoiden ja yhtyeiden levytykset eivät soineet radion taajuuksilla erilaisista syistä johtuen, jolloin Yleisradion toiminnalla oli sensuroivia vaikutuksia suomalaisten taiteilijoiden työhön. Jakelua rajoitettiin myös soittamalla joitakin kappaleita ainoastaan tietyissä ohjelmissa tai tiettyyn aikaan päivästä. Tästä syystä Yleisradion musiikkitarjonnan rajallisuus voidaan nähdä Yleisradion harjoittaman sensuurin tuloksena.

Yleisradion musiikkitarjonta sai lehdistön osalta kritiikkiä. Syinä kritiikille oli etenkin viihdemusiikkitarjonnan suppeus, Yleisradion portinvartijoiden päätösvalta sekä se, ettei

musiikkia esitetty radiossa kuuntelijoiden mielestä tarpeeksi. Arvot, joiden mukaan Yleisradio teki ohjelmapolitiikkaa ja sen myötä loi resursseja viihdemusiikille ei vastannut aineiston perusteella kuuntelijoiden toiveita. Ohjelmatarjontaa viihdemusiikille suppeasti, eikä niiden osuus päivän ohjelmista ollut suuri. Kuuntelijat kokivat, ettei Yleisradio ole kansan hallittavissa (S.n. 1972).

Tutkimukseni toimii lisänä monipuoliselle musiikin sensuurin tutkimuskentälle. Tutkimukseni kannalta keskeinen Jake Nymanin (2017) teos luo perusteellisen kattauksen Yleisradion harjoittamaan populaarimusiikin sensuuriin 1930-luvulta alkaen, ja sen huomio kohdistuu organisaation toimintaan sisältäpäin. Tämä pro gradu -tutkielma tuo esiin lehdistön diskurssin kautta yhteiskunnan asenteita sekä näkökulmia valtion radioyhtiön sensuuriin. Sen lisäksi, että tutkimukseni tarkoitus oli nostaa esiin lehdistön kautta yhteiskunnan diskursseja, se pyrki osoittamaan aineiston avulla sensuurin ajan jälkeisen sensuurin sekä sen erilaiset ilmenemismuodot. Tutkimukseni puoltaa ajatusta siitä, että sensuuri on usein tulkinnanvaraista eivätkä sen muodot näyttäyty itsestään selvinä. Sensuurille on esitetty useita erilaisia määritelmiä. Musiikin esittämisen erilaiset muodot sekä jakelukanavien kehitys luovat haasteita koherentille sensuurin määrittelylle.

Tutkimukseni tuo yhteen mediatutkimuksen sekä musiikin tutkimuksen ja siten korostaa lehdistön asemaa yhteiskunnassa sekä diskurssien, ja sitä kautta kulttuurillisten sekä sosiaalisten todellisuuksien luojana ja toistajana. Lehdistön rooli tutkimukseni kannalta oli merkittävä myös siitä näkökulmasta, että sen tuottama diskurssi piti yllä Yleisradion sensuuria. Lehdistössä kirjoitettiin edelleen esityskielloista, vaikka Yleisradion edustajat muistuttivatkin johdonmukaisesti, ettei kieltoja enää ole. Jos lehdistö ei olisi kirjoittanut esityskielloista tai käyttänyt tätä käsitettä musiikin rajoituksista puhuttaessa, voi olla, että Yleisradion toiminta olisi jäänyt yhteiskunnallisella tasolla huomiotta. Ilman keskustelua Yleisradion toiminta olisi voinut myös normalisoitua, joka taas olisi ollut merkittävää Suomen sanan- ja ilmaisunvapauden kannalta.

Rajoittavana tekijänä tutkimukselleni, jonka pääaineisto perustuu puolen vuosisadan takaisin lehtijuttuihin, voidaan nähdä digitaalisten arkistojen soveltumattomuus tieteellisen tutkimuksen aineistonkeruuhun. *Helsingin Sanomien* tarjoamaan Aikakone-palveluun on tallennettu yli 35 000 paperilehteä digitaaliseen muotoon vuodesta 1889 alkaen. Vaikka palvelu periaatteessa helpottaa aineiston läpikäymistä, koska ei tarvitse käydä läpi paperisia *Helsingin Sanomia*

mekaanisesti, palvelun hakutoiminto ei sovellu perusteelliseen aineiston läpikäymiseen. Hakusanoja tai hakusanayhdistelmiä ei voi syöttää kuin yksi kerrallaan eikä ajanjaksoa pysty rajaamaan. Aineiston läpikäyminen palvelun tarjoamalla edellytyksillä on aikaa vievää, ja myöskin monet tutkimukselle hyödylliset aineistot saattavat hukkuu suureen määrään dataa.

Vaikka tutkimukseni katsoo historiaan ja rajautuu käsittelemään Suomea sekä populaarimusiikkia, ovat teemat ilmaisunvapaudesta ja valtion sensuurista edelleen ajankohtaisia sekä sovellettavissa muihinkin ajallisiin tai maantieteellisiin todellisuuksiin tai taidemuotoihin. Organisaatioiden toimintaa historiassa voi heijastaa nykypäivään ja löytää yhtäläisyyksiä toiminnoissa, joilla rajoitetaan taiteilijoiden ilmaisunvapautta. Sananvapaus on ihmisoikeus, joka on turvattu useissa sopimuksissa (Ihmisoikeudet.net). Sanan- ja ilmaisunvapausrikkomukset ovat osa myös tätä päivää, kuten Afganistanin tämän hetken tilanne osoittaa. Keskustelua taiteilijoiden sananvapaudesta on käyty myös Suomen populaarikulttuurin kentällä 2010-luvulla, josta esimerkkinä on Maustetytöt-yhtyettä koskeva kohu. Yhtye käytti *Tein kai lottorivini väärin* -kappaleen esityksissä rasistista n-sanaa, ja tapauksen synnyttämän kohun vuoksi yhtyeeltä peruttiin ehdokkuuksia Emma-gaalassa. (Lehmusvesi 2019.) Vaikka Maustetytöt-yhtye syyllistyi n-sanan käytöllä myös syrjintään ja rasismiin, johon sananvapaus ei yllä, tapaus herättää monia kysymyksiä sananvapaudesta, sensuurista sekä taiteilijan vapaudesta, joita voisi jatkotutkimuksessa käsitellä. Muuttuvat moraalikäsitteet sekä yhteiskunnallisten asenteiden muutos, teknologian kehitys ja sen vaikutukset tekijänoikeuslakiin vaikuttavat myös taiteilijoiden sanan- ja ilmaisunvapauteen sekä luovat hedelmällistä alustaa erilaisille sensuurin muodoille. Tästä esimerkkinä kansainvälisten musiikkiyhtiöiden tavat säännellä musiikin vapaata jakelua ja käyttöä internetin kehittyessä (Garofalo 2003: 30–31).

## LÄHTEET

### 1. TUTKIMUSAINEISTO

Bärlund, Katriina 1979. Hätkähdyttänyt musiikkituokio. *Uusi Suomi* 27.4.1979.

Danielsson, Eeva 1977. Toimittaja vastaa ohjelmansa levyistä. *Uusi Suomi* 3.7.1977.

Jokinen, Osmo 1977. Kyllä tippa tappaa, ämpäriin hukkuu. *Helsingin Sanomat* 30.11.1977.

Kaskela, Sirkka 1979. Nurmio, älä irvi virsiä!. *Helsingin Sanomat* 16.7.1979.

Laine, Simo EW 1977. Mainoskiellon valvoja: Lautamiesjärki on kuvioissa mukana. *Uusi Suomi* 2.3.1977.

Räsänen, Auli 1972. Äänilevyt: kiireessä tehtyjä ja kiellettyjä. *Uusi Suomi* 21.12.1972.

Sassi, Mirja 10.4.1976. Erkkeriullakko. *Helsingin Sanomat* 1976.

Senise-Taylor, Vincent 1973. Älä sinä päätä, raadit päättävät puolestasi!. *Suosikki* 2/1973.

S.n. 1972. Suosikin sensaatiotutkimus osoittaa: Yleisradio potkii nuorisoa kuonoon!. *Suosikki* 9/1972.

S.n. 1976. Mitä mieltä sinä? Kritiikkiä radion pop-musaa kohtaan. *Suosikki* 2/1976.

S.n. 1977. Alko omi häirikön. *Helsingin Sanomat* 13.3.1977.

S.n. 1979a. Yleisradion puhelimet tukossa. Levy närkästytti. *Uusi Suomi* 26.4.1979.

S.n. 1979b. ”Matkamies maan” esillä Yle:ssä. Tuomari Nurmion levystä kysely. *Uusi Suomi* 21.7.1979.

Toivonen, Timo 1974. Pastori Pohjalainen ja Defiers tekivät Lp:n: Varma esityskielto radiossa!. *Suosikki* 6/1974.

Warsell, Sakari 16.4.1976. Toimituspäällikkö: Radio ei ole soittorasiasia. *Helsingin Sanomat* 1976.

## 2. JULKAISTUT LÄHTEET

Adorno, Theodor W. 1941/1990. On Popular Music. Teoksessa *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Lontoo: Routledge, 256–267.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville 2007. *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Anttonen, Salli 2017. From Justified to Illogical: Discourses of (Self-)Censorship and Authenticity in the Case of Two Finnish Metal Bands. *Popular music and society*, Vol. 40, 274–291.

Barber-Kersovan, Alenka 2006. Musiikki rinnakkaisena valtarakenteena. Teoksessa *Ampukaa artisti!: Musiikkisensuuri nykypäivänä*. Toim. Marie Korpe. Suom. Hanna Sola. Like: Helsinki, 19–24.

Cloonan, Martin & Garofalo, Reebee 2003. *Policing Pop*. Philadelphia: Temple University Press.

Cloonan, Martin 2003. Call That Censorship? Problems of Definition. Teoksessa *Policing Pop*. Toim. Martin Cloonan & Reebee Garofalo. Philadelphia: Temple University Press, 13–29.

Cloonan, Martin 2006. Mitä musiikin sensuurilla tarkoitetaan?. Teoksessa *Ampukaa artisti!: Musiikkisensuuri nykypäivänä*. Toim. Marie Korpe. Suom. Hanna Sola. Like: Helsinki, 15–18.

Ekholm, Kai & Karhula, Päivikki 2017: Sananvapauden rajoja määritellään jatkuvasti. *Tiellä sananvapauteen*: <https://sananvapauteen.fi/artikkeli/1845>. Viitattu 17.2.2021.

Fairlough, Norman 1997. *Miten media puhuu*. Suom. Blom, Virpi & Hazard, Kaarina. Tampere: Vastapaino.

Forsström, Raija 1978. Parasta lapsille?. *Helsingin Sanomat* 3.1.1978.

Frith, Simon 2001. Pop Music. Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Toim. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press, 93–108.

Garofalo, Reebee 2003. I Want My MP3: Who Owns Internet Music?. Teoksessa *Policing Pop*. Toim. Martin Cloonan & Reebee Garofalo. Philadelphia: Temple University Press, 30–45.

Gee, James Paul & Handford, Michael 2012. *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. Lontoo: Routledge.

Greenfield, Steve & Osborn, Guy 2003. Remote Control: Legal Censorship of the Creative Process. Teoksessa *Policing Pop*. Toim. Martin Cloonan & Reebee Garofalo. Philadelphia: Temple University Press, 65–78.

Gronow, Pekka 1976. *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Helsinki: Otava.

Gronow, Pekka 1990. Kielletyt levyt. Teoksessa *Kielletyt*. Toim. Kai Ekholm. Orivesi: Things to Come, 233–244.

Heinonen, Yrjö 2005. Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa. *Musiikin suunta*, Vol. 27, 5–17.

Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva 1985. *Lättähatuista punkkareihin*. Helsinki: Otava.

Hellman, Heikki & Vilkkö, Arto 2018. Suuren yleisön soittorasiat: Radio Suomen, Radio Novan ja Radio Suomipopin soittolistat ja niiden rakenne. *Etnomusikologian vuosikirja*, 2018, Vol. 30, 154–182.

Ihmisoikeudet.net: Mielipiteen- ja sananvapaus.

<https://ihmisoikeudet.net/ihmisoikeudet/kansalais-ja-poliittiset-oikeudet/mielipiteen-ja-sanavapaus/>. Viitattu 24.8.2021.

IR 1978. Sex Pistols ei tule. *Helsingin Sanomat* 13.1.1978.

Jokinen, Arja 1999. Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 37–53.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1999. Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 54–97.

Kirkegaard, Annemette & Otterbeck, Jonas 2017a. Introduction: Researching Popular Music Censorship. *Popular music and society*, 2017, Vol. 40 (3), 257–260.

Kirkegaard, Annemette & Otterbeck, Jonas 2017b. Introduction: Research Perspectives on the Study of Music Censorship. Teoksessa *Researching Music Censorship*. Toim. Annemette Kirkegaard. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 1–8.

Knox, Emily 2014. “The Books Will Still Be in the Library”: Narrow Definitions of Censorship in the Discourse of Challengers. *Library trends*, 2014 Vol. 62, 740–749.

Korpe, Marie 2006. *Ampukaa artisti!: Musiikkisensuuri nykypäivänä*. Suom. Hanna Sola. Like: Helsinki.

Kärjä, Antti-Ville 2015. Cultural Politics of Music Censorship in ‘Post-Soviet’ Finland. *Danish musicology online, special issue*, 2016, 91–106.

Lehmusvesi, Jussi 2021a. Journalistiliitto ja Suomen Pen: Toimittajanaiset, taiteilijat ja ihmisoikeusaktivistit vaarassa Afganistanissa. *Helsingin Sanomat* 18.8.2021: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008201923.html>. Viitattu 9.9.2021.

Lehmusvesi, Jussi 2019. Maustetytöt pyytää n-sanaa anteeksi ja sanoo, ettei Emma-ehdokkuuksien menettämällä ole heidän tulevaisuudelleen merkitystä. *Helsingin Sanomat* 30.11.2019: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006326869.html>. Viitattu 25.8.2021.

Lehmusvesi, Jussi 2021b. Painajaisen paluu. *Helsingin Sanomat* 26.8.2021: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008214180.html>. Viitattu 9.9.2021.

M. A. Numminen 1966. *Naiseni kanssa eduskuntatalon puistossa*. Eteenpäin!.

Media Audit Finland 5.8.2020: LT ja JT tarkastustilasto 2019. <https://mediaauditfinland.fi/wp-content/uploads/2020/08/LT-tilasto-2019.pdf>. Viitattu 24.8.2021.

Muilu, Maria 2021. Talebanin vallankaappaus uhkaa rohkaista jihadisteja kaikkialla maailmassa, arvioivat asiantuntijat. *Helsingin Sanomat* 18.8.2021: <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000008201715.html>. Viitattu 9.9.2021.

Müller, Beate 2004. *Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory*. Teoksessa *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*. Toim. Beate Müller. Amsterdam; New York: Rodopi, 1–31.

Mäkelä, Janne 2011. *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen Jazz Pop Arkisto.

Nuutila, Sakari & Osipova, Elsa 2021. Tämän takia Taliban huolettaa maailmaa – Viisi kysymystä ja vastausta Afganistanin yli vyöryvästä ääriliikkeestä. *Yle* 13.8.2021: <https://yle.fi/uutiset/3-12057361>. Viitattu 9.9.2021.

Nyman, Jake 2017. *Kielletyt levyt: Sata vuotta musiikin sensuuria*. Helsinki: Gummerus Kustannus.



Nyman, Jake & Gronow, Pekka 2005. Kielletyt levyt. Teoksessa *Suomi soi 3: Äänialloilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi, 34–41.

Pastori Pohjalainen & Defiers 1974. *Oli mulla nainen (Mean Woman Blues)*. EMI Finland/Rocket Records. (Alkuteos *Mean Woman Blues* 1957, Claude Demetrius).

Pälli, Pekka & Lillqvist, Ella 2020. Diskurssianalyysi. Teoksessa *Kielentutkimuksen menetelmiä II*. Toim. Milla Luodonpää-Manni, Markus Hamunen, Reetta Konstenius, Matti Miestamo, Urpo Nikanne & Kaius Sinnemäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 374–411.

Reuters 31.8.2021. As Afghanistan adjusts to Taliban rule, music goes silent: <https://www.reuters.com/world/asia-pacific/afghanistan-adjusts-taliban-rule-music-goes-silent-2021-08-31/>. Viitattu 9.9.2021.

Roche, Darragh 2021. Taliban Leader Says Music Will Be Banned in Public Again in Afganistan. *Newsweek* 26.8.2021: <https://www.newsweek.com/taliban-leader-says-music-banned-public-afghanistan-1623202>. Viitattu 9.9.2021.

Salazar, Francisco 2021. Taliban Bans Music in Afganistan. *Operawire* 30.8.2021: <https://operawire.com/taliban-bans-music-in-afghanistan/>. Viitattu 9.9.2021.

Seebra 1970. Suomen suurimmassa äänilevystössä harvinaista ja kiellettyä musiikkia. *Uusi Suomi* 17.1.1970.

Sleepy Sleepers 1975. *Kuka, mitä, häh*. Edel Records.

S.n. 1978a. Suomi tuli naurunalaiseksi maailmalla: Johnny Rottenille porttikielto Suomeen!. *Suosikki* 2/1978.

S.n. 1978b. Puolueiden lapsijärjestöt vastustivat rock-yhtyettä. *Helsingin Sanomat* 6.1.1978.

Stm.fi: Alkoholimainonta. <https://stm.fi/-/alkoholimainonta>. Viitattu 18.8.2021.

Street, John 2011. *Music and Politics*. Cambridge: Polity.

Suoninen, Eero 1999. Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino, 17–36.

Thl.fi 2.3.2018: Lainsäädännön kehitys. <https://thl.fi/fi/web/alkoholi-tupakka-ja-riippuvuudet/alkoholi/alkoholipolitiikka/lait-ja-linjaukset/lainsaadannon-kehitys>. Viitattu 15.2.2021.

Tieaho, Matti 2012. Suosikki-lehti lopetetaan yllättäen – päätoimittaja ”todella surullinen”. *Iltä-Sanomat* 19.9.2012: <https://www.is.fi/viihde/art-2000000540999.html>. Viitattu 25.8.2021.

Tuomari Nurmio ja Köyhien ystävät 1979. *Kurja matkamies maan*. Johanna.

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

Vesikansa, Jyrki S.a. *Uuden Suomen vaiheita*: <http://uusisuomifi.virtual33.nebula.fi/>. Viitattu 25.8.2021.

Viljakainen, Jarmo 2004. *Radiomonopolista kanavatulvaan: Poimintoja Suomen radio- ja televisiotoiminnan vaiheista*. Helsinki: Edita.

Wall, Tim 2003. *Studying popular music culture*. Lontoo: Arnold.

Witkin, Robert W. 2003. *Adorno on Popular Culture*. Lontoo; New York: Routledge.