Far from the Home I Love – Koti-ikävän representaatio elokuvamusikaalissa Viulunsoittaja katolla

Maija Leino
Opiskelija
Musiikkitiede
Turun yliopisto

Viittaaminen: Leino, Maija. 2011. ”Far from the Home I Love – Koti-ikävän representaatio elokuvamusikaalissa Viulunsoittaja katolla*”. WiderScreen* 14 (3).
http://widerscreen.fi/widerscreen-14-3-audiovisuaalinen-musiikkianalyysi/

Tarkastelen artikkelissani koti-ikävän representaatiota elokuvamusikaalissa *Viulunsoittaja katolla* (*Fiddler on the roof*, 1971). Koti-ikävällä tarkoitan kaipuuta johonkin paikkaan tai pysyvyyttä ja turvallisuutta edustavaan tilaan. Representaatiolla tarkoitan puolestaan sitä, miten jokin todellisuus näyttäytyy jossakin yhteydessä, tässä tapauksessa elokuvamusikaalin diskurssissa. Koti-ikävän representaatiota analysoidessani pyrin siis selvittämään, millä tavoin koti-ikävä näyttäytyy elokuvassa *Viulunsoittaja katolla* erityisesti suhteessa kuvan ja äänen luomaan todellisuuteen.

Koti-ikävän tematiikka pitää sisällään vastakkainasettelua kodin ja kaukaisuuden, turvallisuuden ja pelottavuuden sekä menneisyyden ja tulevaisuuden välille. Tarkastelenkin erityisesti sitä, miten kuva ja ääni (musiikki, lyriikka, dialogi, tehosteet) vaikuttavat tätä vastakkainasettelua selventävinä ja kärjistävinä tekijöinä. Analysoin tarkemmin yhden noin kolmeminuuttisen kohtauksen. Elokuvamusiikin- ja -musikaalitutkimuksen ohella toisena keskeisenä tulkintakehyksenä on länsimainen

taidemusiikkitraditio, johon klassinen Hollywood-elokuvamusiikki ensisijaisesti perustuu.

Viulunsoittaja katolla elokuvamusikaalina

Viulunsoittaja katolla on vuonna 1971 valmistunut, Norman Jewisonin ohjaama ja tuottama Hollywood-elokuvamusikaali. Se perustuu vuonna 1964 ensiesityksensä saaneeseen samannimiseen näyttämömusikaaliin, jonka Joseph Stein käsikirjoitti Salomon Naumovich Rabinovichin (Solom Aleichem) maitomies Tevje -tarinoiden (*Tevye, the Milkman*) pohjalta. Stein on tehnyt myös elokuvakäsikirjoituksen. Musikaalin musiikin on säveltänyt Jerry Bock ja sanoittanut Sheldon Harnick. Musiikin adaptaatiosta elokuvamusiikiksi ja orkesterin johtamisesta vastaa John Williams. Musikaalin tapahtumat sijoittuvat 1900-luvun alun venäläiseen Anatevkan kylään. Pääosaa, venäjänjuutalaisen perheen isää Tevjeä, näyttelee Chaim Topol ja hänen vaimoaan Goldea Norma Crane. Pariskunnan viidestä tyttärestä kolmea vanhinta, Tzeitelia, Hodelia ja Chavaa, näyttelevät Rosalind Harris (Tzeitel), Michèle Marsh (Hodel) ja Neva Small (Chava).

Elokuvamusikaalina *Viulunsoittaja katolla* täyttää geneeriset odotukset eli johtaa sellaisiin tulkintoihin, joita katsojan odotetaan tekevän geneerisen merkityksenannon kautta. Kysymyksessä on läpi elokuvan jatkuva rakkaustarina ja toisilleen tarkoitetut mies ja nainen. Rick Altman (1987, 28–29.) puhuu elokuvamusikaalista genrenä, jonka katsojan tulisi tunnistaa toisilleen tarkoitetut parit jo ennen kuin heidät on kerronnallisesti yhteen saatettu. Elokuva etenee johdattamalla yhteen tätä paria. Kuvauksen tavan, äänen ja kuvan sekä niiden välisen suhteen on tuettava kerrontaa, tarjottava geneerisen merkityksenannon mukaisia tulkintavinkkejä.

Viulunsoittaja katolla etenee kolmen rakkaustarinan (kolme tytärtä) myötä. Rakkaustarinat ovat keskenään samankaltaisia ainakin siinä määrin, että jokainen pari käy pyytämässä lupaa tai siunausta liitolleen perheen isältä Tevjeltä. Kohtaukset, joissa lupaa kysytään, on toteutettu keskenään hyvin samankaltaisesti. Näin ollen elokuvan

juoni ja sen toteuttaminen myös musiikillisin (narratiivisin) keinoin toimivat elokuvamusikaalin genrelle tyypillisellä tavalla.

Viulunsoittaja katolla -elokuvamusikaalia on nähdäkseni tarkasteltava suhteutettuna useisiin ajallisiin konteksteihin, joihin kuuluvat 1) 1900-luvun alku, johon elokuvan fiktiivinen tarina sijoittuu, 2) 1960-luku, jolloin näyttämömusikaali sai ensiesityksensä, 3) vuosi 1971, jolloin elokuva valmistui ja 4) länsimainen klassis-romanttinen taidemusiikkitraditio, johon Hollywood-elokuvamusiikin voidaan nähdä viittaavan.

Elokuvan fiktiivisen tarinan sijoittuminen vuoden 1905 Venäjälle perustelee perinteet/uudistukset-dikotomian keskeisen roolin elokuvan tematiikassa. Vuoden 1905 ”vallankumouksen”, Venäjän (silloin vielä asemaltaan kyseenalaisen) duuman perustamisen, voidaan nähdä olevan keskeisessä roolissa elokuvan tavassa kuvata juutalaisen yhteisön asemaa ja muutoksen kaipuuta. Toisaalta juutalainen yhteisö ja sen kuvaaminen pitävät sisällään myös vuosisatojen historian, mikä sekin perustelee elokuvan perinteitä korostavaa tematiikkaa.

Valmistumisajankohtansa (1964) perusteella näyttämömusikaalia voidaan tarkastella osana Broadway-musikaalien kulta-ajan (1940-l:lta 1960-l:lle) repertuaaria. Tämä puolestaan antaa perusteita genrelähtöiselle tulkintatavalle, musikaalin lajityypin ominaisuuksien korostamiselle. Broadwayn lisäksi musikaalia esitettiin menestyksekkäästi myös Lontoossa, missä Tevjen roolia näytteli Chaim Topol, aivan kuin vuoden 1971 elokuvassakin. Hollywood-elokuvana *Viulunsoittaja katolla* sijoittuu 1960-luvun jälkeiseen post-klassiseksi kutsuttuun kauteen. Vuoden 1971 elokuvamusikaalin tuotannon pohjalla on kuitenkin menestyksekkäästi ja laajalti esitetty näyttämömusikaali. Mitä tulee elokuvan perinteisyyden ja keinovarojen analysointiin, on siis otettava huomioon, että sen pohjalla on nimenomaan 1960-luvun alkupuolen produktio ja 1900-luvun alkupuolen tarina.

Viulunsoittaja katolla sisältää perinteisesti orkestroitua musiikkia., joka ottaa mausteita juutalaisesta ja venäläisestä musiikkikulttuurista mutta joka toisaalta

noudattelee musikaalin ja elokuvamusikaalin geneerisiä ominaisuuksia. Tyylillisesti Hollywood-elokuvamusiikki pohjaa länsimaiseen klassis-romanttiseen taidemusiikkitraditioon. Musikaalin juuret ovat vahvasti operetissa (mm. Altman 1987), mikä sekin tekee länsimaisen taidemusiikkitradition kontekstista olennaisen.

Perinteisesti orkestroidulla ja funktionaalisella Hollywood-elokuvamusiikilla nähdään kuitenkin olevan yhteyksiä klassismiakin vanhempaan länsimaiseen musiikkiperinteeseen, jopa keskiajalle (Kärjä, 2005, 69–70). Sitä on verrattu myös esimerkiksi mainoksissa käytettyyn katalogimusiikkiin, jota ladataan tunnelmaan viittaavilla hakusanoilla musiikkikirjastoista. Jukka Sarjala (1996) puhuu 1900-luvun alun mykkäelokuvan yhteydessä esitetyn live-musiikin (kinomusiikki, kinoteekit) yhteyksistä barokin affektioppiin. Myös tässä tietyn musiikillisen eleen tai tyylin ajatellaan vastaavan tiettyä tunnetta.

Mykkäelokuvan merkitysten ja tunnelman tehostamiseksi soitetun musiikin ja kinoteekkien, joihin tätä musiikkia on tunnelman perusteella jaoteltu muusikoiden avuksi, voidaan nähdä olevan yhteydessä klassisen kauden (1930-l:lta 1950-l:lle) selkeästi funktionaaliseen elokuvamusiikkiin. Nämä konventiot (tunnelma, ennustettavuus ym.) vaikuttavat Hollywood-elokuvassa pidempäänkin, vaikka teknologia on kehittynyt ja puhtaalle yleisön tulkinnan ohjailulle on näin ollen hieman vähemmän tarvetta (mm. Juva, 2008, 35–36). *Viulunsoittaja katolla* -elokuvamusikaali on näin osa pitkän linjan konventiorakennelmaa, johon kuuluvat vahva tulkinnan ohjailu, perinteiset tavat käyttää musiikkia ja toisaalta näyttämömusikaalin yhteydet sitä edeltävään musiikki- ja teatterikulttuuriin.

Elokuvamusikaali on lajityyppi, jonka analyysi vaatii suhteuttamista niin elokuvaan kuin näyttämömusikaaliinkin. Elokuvamusikaali on näyttämömusikaalin pohjalta kehittynyt genre. Näyttämömusikaalin puolestaan nähdään kehittyneen vahvasti operetin pohjalta. Elokuvamusikaali ja näyttämömusikaali ovat kuitenkin vahvassa vuorovaikutuksessa, mikä on ymmärrettävä elokuvamusikaalia analysoitaessa (Altman 1987, 131). Kysymyksessä ei siis ole tavanomainen adaptaatio, jossa teksti siirretään

toiseen mediumiin, vaan vahvempi suhde kahden lajityypin välillä. *Viulunsoittaja katolla* -elokuva pohjaa hyvin vahvasti vuoden 1964 näyttämömusikaaliin.

Analyysini yhtenä lähtökohtana onkin elokuvamusikaali genrenä. *Viulunsoittaja katolla* on nimenomaan lajityyppinsä piirteille uskollinen Hollywood-elokuvamusikaali. Rick Altman (1987, 4–5) korostaa genren merkitystä tulkintojen tekemisessä. Hän toteaa, ettei genrepohjainen tulkinta kuitenkaan tuo mielikuvaa tulkinnan rajallisuudesta, vaan genre on väistämättä osa merkitysten luomista.

Altman (1987) jakaa elokuvamusikaalit kolmeen ryhmään: satumusikaaliin (*Fairy Tale Musical*), showmusikaaliin (*Show Musical*) ja kansanmusikaaliin (*Folk Musical*). Näistä kolmesta *Viulunsoittaja katolla* edustaa kansanmusikaalia, jonka keskeisenä elementtinä Altman (1987, 274) pitää perhettä ja yhteisöä, niiden suurta merkitystä. Perheellä on Altmanin mukaan merkitystä niin avioituvan pariskunnan kuin perheen yhtenäisen, yhteisöllisen, tiiviin sitoutumisenkin esittämisessä. Tämän tematiikan Altman yhdistää amerikkalaiseen pikkukaupunki-ajatukseen, joten keskeiseksi elementiksi nousee myös paikallisuus ja sen kuvaaminen totutun, amerikkalaisperäisen kuvaston tavoin (vrt. kuvataide). Anatevkan kylä onkin olennainen osa *Viulunsoittaja katolla* -elokuvan kuvastoa ja tematiikkaa etenkin kohtauksessa, jossa tytär joutuu kylänsä ja yhteisönsä jättämään.

Elokuvan synopsis

Viulunsoittaja katolla on tarina venäjänjuutalaisesta, tsaarinvaltaisessa sortoyhteiskunnassa elävästä köyhästä, vanhempien ja viiden tyttären perheestä. Näin ollen elokuvan tematiikkaan kuuluvat juutalaisen yhteisön tasapainottelu, selviytyminen ja usko tulevaisuuteen sorron alla, perinteiden kunnioittaminen ja muokkaaminen muuttuvassa yhteiskunnassa, uskonnon merkitys traditioissa ja maailmankuvassa, sekä elokuvamusikaaligenreenkin olennaisesti assosioituva rakkaus.

Elokuva alkaa perheen isän, maitomiehen ammattia harjoittavan Tevjen monologilla. Tämä monologi esittelee elokuvan tunnelman melko kattavasti: päähenkilö tarinoi lempeästi kylänsä perinteisestä ilmapiiristä mainiten kuitenkin elämäänsä varjostavat epäkohdat, joihin kuuluvat köyhyys ja se, että perheelle on siunaantunut viisi tytärtä mutta ei yhtäkään poikaa. Monologinsa Tevje puhuu toisaalta katsojille, mutta samalla keskustelee paljolti myös Jumalan kanssa. Näin ollen elokuvan teemat, tarinan tapahtumapaikat ja humoristinen mutta sydämellinen luonne tulevat heti alussa esille.

Elokuva etenee rakkausteeman esittelyllä. Puhemies Yente vierailee perheen kotona kertomassa sulhasesta, jonka hän on löytänyt perheen vanhimmalle tyttärelle, Tzeitelille. Kysymyksessä on rikas teurastaja, jolle Tevje lopulta lupaakin tyttärensä. Tytär ei kuitenkaan suostu tähän liittoon, vaikka järjestetyt avioliitot ovat pitkä perinne ja vaikka tyttäret ovatkin siihen kulttuurinsa tapoihin kasvaneina orientoituneet. Tzeitel haluaa naida lapsuudenystävänsä, köyhän räätälin, ja saakin tähän lopulta isältään luvan.

Myös Tzeitelia nuorempi tytär, Chava, löytää itselleen puolisoehdokkaan, kylään saapuvan juutalaisen, ajatuksiltaan radikaalin uudistusmielisen Perchikin. Perheen isä siunaa myös tämän liiton, vaikka pohtiikin samalla syvästi perinteiden merkitystä ja rakkauden olemusta. Keskimmäinen tytär, Hodel, ei kuitenkaan saa isän suostumusta liitolleen, sillä hän on löytänyt itselleen miehen, joka ei ole juutalainen. Isä katkaisee välit tyttäreensä. Sovinnollinen ele nähdään vasta elokuvan lopussa.

Rakkauden ja perinteiden tasapainottelun ohella perheen elämää varjostavat jatkuvasti tsaarin sorron aiheuttamat käänteet. Lopulta kyläläiset joutuvat jättämään kotinsa. Suurin osa ilmaisee aikomuksekseen matkustaa Yhdysvaltoihin. Sinne lähtee myös maitomiehen perhe. Elokuva loppuu samaan motiiviin, josta se alkoi: katolla soittavaan viulistiin, jokapäiväisessä elämässä tasapainottelun metaforaan.

Laulun ympärille rakentuva kohtaus

Tarkastelen seuraavassa lähemmin *Viulunsoittaja katolla* -elokuvan kohtausta (02:07:09–02:12:31), jossa päähenkilö Tevje saattaa Siperiaan lähtevän tyttärensä Hodelin junaan. Kohtauksessa kuullaan laulu *Far from the Home I Love (Kauas rakkaasta kodistani)*. Analyysini keskipisteessä onkin ennen muuta laulu, joka kattaa noin puolet kohtauksesta. Laulu alkaa keskustelun myötä ja laulun jälkeen keskustellaan vielä hetki ennen kuin kohtaus päättyy Hodelin noustessa junaan ja Tevjen jäädessä yksin juna-asemalle.

Kohtauksen alussa, isän ja tyttären saapuessa asemalle, kuvakokona on pitkään yleiskuva. Tämä on kyseisen elokuvan kuvalliselle ilmaisulle hyvin tyypillistä: muuttumattomat kuvakulmat etäännyttävät katsojaa tilanteesta ja toisaalta näyttävät juuri sen, mitä tapahtuu, juuri sellaisena kuin se tapahtuu, korostaen realistista ilmaisutapaa. Myös äänimaisema korostaa tilanteen kylmyyttä. Hiljaisuudessa, vain tuulen vinkuessa, isä nostaa aseman lipun merkiksi junalle, ja he istuutuvat aseman penkille. Tytär sanoo isälleen, ettei tämän tarvitse odottaa, mutta isä haluaa jäädä.

Hodel ja Tevje keskustelevat Hodelin sulhasen Perchickin tilanteesta. Tässä laulua edeltävässä keskustelussa elokuvan perinteet-uudistukset–vastakkainasettelu ilmenee hyvin selkeästi. Hodel puolustaa sulhastaan, joka taistelee uudistusten puolesta ja vertaa tätä juutalaisen uskon keskeisiin henkilöhahmoihin Josefiin, Abrahamiin ja Moosekseen, jotka yhtäältä edustavat perinteistä käsitystä hyvästä ja toisaalta juutalaisen yhteisön kokemuksia muuttuvassa maailmassa. Perinteet/uudistukset–teemaan liittyy myös Hodelin käsillä oleva kotoa lähteminen, joka pelottaa sekä häntä että hänen isäänsä. Koti edustaa menneisyyttä, turvallisuutta, läheisyyttä ja lämpöä, kun taas lähteminen ja Siperia edustavat kylmää, pelottavaa ja kaukaista tulevaisuutta. Tytär kuitenkin sanoo, että haluaa itse lähteä miehensä luo. Isä tuijottaa häntä surullisen epätoivoisena.

Hiljaiset viulut ja mandoliini alkavat soida. Kun musiikki on kasvattanut voimakkuuttaan ja mandoliini soittanut sävellajin I asteelle päätyvän alkusoittomaisen sävelkulun alaspäin, alkaa Hodelin laulama laulu. Keskustelussa esiintyneet teemat tulevat esille myös laulussa, jossa musiikki, harmonia ja rytmi, korostavat mennyt-tuleva–vastakkainasettelua ja sen merkityksiä olennaisella tavalla. Laulu päättyy ratkaisuunsa – ”*rakkaani luona olen kotona*”. Viulut jäävät soimaan, mutta häipyvät nopeasti korvaantuen junan vihellyksellä. Tämä ääni on merkitykseltään selkeä ja vakiintunut: tarinan henkilöhahmot ja heitä seuraava yleisö heräävät lähdön todellisuuteen.

Tevje kysyy tyttäreltään vihkimisestä. Hän epäilee, vihitäänkö pari varmasti juutalaisen perinteen mukaan. Tytär vakuuttaa, että heidät vihitään ”lehväkatoksen” alla. Tevje puhuu nasevasti vihkivästä rabbista (”*No, ehkäpä jokunen rabbikin on pidätetty”*), mikä tuo huumoriaspektin myös muuten vakavatunnelmaiseen kohtaukseen. Heikko, avuttomana esiintyvä tytär ja hänen väkevä mutta lämminluonteinen isänsä siirtyvät junan luo. Junan pilli soi jälleen. On aika lähteä. Kun matkatavarat on lastattu junaan, jonka ikkunoista katselevat useat kurjan ja vangitun oloiset kasvot, seisovat Tevje ja Hodel vaiti junan portaiden edessä. Äkkiä tytär hyökkää isänsä kaulaan ja he hyvästelevät toisensa. ”*Isä! Luoja tietää, milloin näemme jälleen*”, Hodel huudahtaa. ”*Sitten jätämme sen hänen käsiinsä*”, isä toteaa väkevästi ja väkinäisesti, surumielisestikin. Hän irrottautuu tyttärensä otteesta ja tämä nousee junaan.

Junan ääni on vahvasti läsnä kohtauksen äänimaisemassa siitä lähtien, kun laulu päättyy ja junan saapumisen voi kuulla. Kohtauksen alun hiljainen ja huojuva tuuli ei enää kuulu junan metelin alta. Kysymyksessä on siis lähdön äänellinen rakentuminen, hyvästelykohtaus. Aloitetaan hiljaisuudesta. Laulun jälkeen herätään junan vihellykseen. Jätetään hyvästit. Hodel nousee junaan, jonka pilli on soinut ensin kerran, sitten kahdesti. Juna lähtee kolisten liikkeelle ja häipyy kaukaisuuteen, mistä se on ilmestynytkin. Tevje jää yksin asemalle. Hän pyytää Jumalaa pitämään huolta tyttärestään. Tämän kommentin jälkeen hän kävelee pois. Muuttumaton kuvakulma ja

äänettömyys, kohtauksen alusta tuttu hiljaisuus, rakentavat hänen sielunsa tyhjyyden kuvaa.

Far from the Home I Love – lyriikka ja rakenne

A1 (b-molli)

How can I hope to make you understand
Why I do, what I do,
Why I must travel to a distant land
Far from the home I love? (→duuri)

A2 (B-duuri)

Once I was happily content to be
As I was, where I was
Close to the people who are close to me
Here in the home I love...

Välike (B-duuri)

Who could see that a man would come
Who would change the shapes of my dreams?
Helpless, now, I stand with him
Watching older dreams grow dim.

A1* (b-molli)

Oh, what a melancholy choice this is,
Wanting home, wanting him,
Closing my heart to every hope but his,
Leaving the home I love.

A2* (B-duuri →molli)

There were my heart has settled long ago
I must go, I must go. (→ molli)

Who could imagine I'd be wand'ring so
Far from the home I love?

Coda (b-molli)
Yet, there with my love, I'm home.

Laulu osana kohtausta

Hodelin (Michéle Marsh) laulama laulu toimii kohtauksessa osana keskustelua, sillä se alkaa Tevjen ja Hodelin keskustelusta ja sen päätyttyä jatketaan taas keskustelua. Myös Hodelin laulutapa on paikoin hyvinkin kertova ja puheenomainen. Puhutun dialogin tavoin myös laulu toimii kerronnan välineenä, mutta se korostaa sanojen semanttista merkitystä musiikillisin keinoin.

Laulu alkaa b-mollissa. Ensimmäisessä säkeistössä (A1) lauletaan tulevaisuudesta: Hodel, jota ensimmäisen säkeistön aikana kuvataan lähikuvassa, selittää lähtöään surulliselle isälleen. Säkeistön viimeinen säe – otsikkosäe ”*Far from the Home I Love*”kiteyttää laulun tematiikan. Säkeistön melodia päättyy perussäveleen, jota säestää toonikasävelelle ensimmäisen asteen sointu. Ensimmäinen säkeistö esittelee näin ollen laulun teeman niin visuaalisesti, musiikillisesti kuin lyriikoidenkin osalta.

Toinen säkeistö (A2) etenee melodisesti aivan kuten ensimmäinenkin, mutta b-mollin sijaan liikutaan B-duurissa. Nyt Hodel laulaa menneisyydestä. Säkeistön alkaessa lähikuvassa on Tevje. Vähitellen siirrytään kuitenkin kuvaamaan muistelua, menneisyyttä. Kuvataan pellolla onnellisena juoksevaa nuorta Hodelia, joka hyppää nauravan isänsä syliin. Viimeistään tässä katsoja irtautuu siitä todellisuudesta, jossa ennen laulua on oltu. Näin ollen duurissa laulaminen tukee lämpimän menneisyyden kuvaamista, joka asettuu ensimmäisen säkeistön mollivoittoista menneisyyttä vastaan. Säkeistön päättyessä lähikuvassa on Tevje.

Kun tulevaisuus (molli) ja menneisyys (duuri) on esitelty, siirrytään välikkeeseen (B), jossa nämä vastakohdat yhdistyvät. Liikutaan edelleen duurissa. Melodia etenee ylöspäin nousevana sekvenssinä välikkeen puoliväliin asti. Tässä kohdassa, jossa intensiteetti nousee sekä musiikillisesti (tempon nopeutuminen, kulku ylöspäin) että lyriikkaan mukaan tulevan uuden aspektin – unelmien suuntaa muuttavan miehen – vuoksi, kuvataan Hodelia, joka nousee vähitellen ylös penkiltä. Melodia ja sen laulaja nousevat siis yhtäaikaisesti. Kun Hodel on noussut seisomaan, ollaan välikkeen puolivälissä, ja Hodelia kuvataan lähempää. Musiikki on saavuttanut intensiteetin huippupisteen ja etenee sekvenssinä takaisin alaspäin hidastuen samalla voimakkaasti. Hodel katsoo kaukaisuuteen ja laulaa seisovansa avuttomana miehensä rinnalla seuraten vanhojen unelmiensa katoamista. Välike päättyy musiikillisesti pääsävellajin (b-molli) viidennelle asteelle (F7, pidätys) ja visuaalisesti lähikuvaan kaihokatseisesta Hodelista.

Välikkeen jälkeen palataan ensimmäiselle asteelle ja takaisin b-molliin (A1*). Puolikuvassa oleva Hodel laulaa surullisesta valinnasta: hän kaipaa sekä kotiaan että sulhastaan. Säkeistön puolivälissä kuva vaihtuu lähikuvaksi Tevjestä, joka edustaa nyt menneisyyttä. Hodelin on lähdettävä rakkaasta kodistaan.

Seuraavassa säkeistössä (A2*) liikutaan ensin B-duurissa. Puolikuvassa ovat molemmat, isä ja tytär. Ensimmäiset neljä tahtia (ensimmäinen säe), etenee normaalissa tempossa. Seuraavien neljän tahdin aikana tempo hidastuu huomattavasti. Hodel laulaa siitä, miten hänen on pakko lähteä sinne, minne hän kuuluu: ”*I must go, I must go*”. Ensimmäisen kerran hän *laulaa* nämä kolme sanaa, mutta toisella kerralla ote on puheenomaisempi, kertovampi, käskevämpi ja vakuuttavampi. Näiden kahdeksan duuritahdin jälkeen kuvakulma siirtyy keskitetymmin Hodeliin musiikin siirtyessä takaisin molliin. Isä ja tytär ovat edelleen puolikuvassa, mutta vain tyttären kasvot näkyvät. Ensimmäisen säkeistön (A1) viimeisen säkeen tavoin myös laulun viimeisen säkeistön viimeinen säe on tematiikan kiteyttävä otsikkosäe ”*Far from the Home I Love*” – kauas rakkaasta kodistani. Säkeistö päättyy toonikasävelelle, jota säestää ensimmäisen asteen mollisointu.

Viimeisen säkeistön jälkeen musiikki etenee säkeen mittaiseen lopukkeeseen eli codaan, jonka melodia on variantti A1-säkeistön viimeisestä säkeestä. Lopuke alkaa tauoin erotetulla huudahduksella ”Yet” (melodiassa f, sointuna Db7). Sanojen ”*there with my love*” kohdalla melodia on transponoitu suuren terssin verran ylöspäin A1:n päätössäkeeseen verrattuna (tässä ges-as-ges-f). Tämän jälkeen kappale saa musiikillisen ratkaisunsa – melodia hyppää ensin viidenneltä asteelta (f, sointuna F7) alennetulle toiselle asteelle (ces, sointuna F7b5), jolta se purkautuu alaspäin ensimmäiselle asteelle (b, sointuna Bbm). Myös lyriikka saa ratkaisunsa, kodin ja kaukana olevan sulhasen välinen vastakkainasettelu päättyy, kun Hodel toteaa olevansa kotona siellä, missä hänen rakkaansa on.

Laulun päätyttyä viulut soivat vielä hetken, mutta sitten junan pilli korvaa musiikin. Kyseinen diegeettinen ääni palauttaa takaisin lähdön kylmään todellisuuteen. On siis huomattava, että elokuvan fiktiivistä todellisuutta rakentavana elementtinä laulu on samalla huomattavan irrallinen tästä todellisuudesta. ”Oikea” todellisuus on se hiljaisuus ja kylmyys, joista äänitehosteet ja kuva kertovat. Lämpimämpi, epärealistisempi aika- ja tarinatila on laulu, jossa toisaalta puhutaan tästä hetkestä, Hodelin lähdöstä ja lähdön tuottamasta pelosta ja ikävästä, mutta jossa toisaalta kuvataan mennyttä aikaa, esimerkiksi lapsuutta, niin kuvin ja sanoin kuin musiikillisinkin keinoin.

Laulun funktioanalyyttinen tulkinta

Laulussa käytetään Hollywood-elokuvamusiikin konventionaalisia keinoja melko ilmeisellä mutta tehokkaalla tavalla, joka on helposti yhdistettävissä barokin affektiopin ajatukseen tunnetilojen ja musiikillisten eleiden yhteyksistä. Ensimmäisen säkeistön molli viittaa surulliseen, toisen säkeistön duuri onnellisempaan ja turvallisempaan. Välikkeen sekvenssi on empivämpi ja nouseva sävelkulku tunnetaan intensiteettiä kasvattavana keinona. Ensimmäisen ja toisen säkeistön kertaukset korostavat jo esiin tullutta vastakkainasettelua, joka ratkeaa vasta codassa dominantti–

toonika-päätökseen. Sinänsä dominantti–toonika-päätös (V-I) on länsimaisessa tonaalisessa taidemusiikkitraditiossa normatiivinen: kuulija osaa sen kaavan ja tietää siis odottaa konventionaalista ratkaisua. Käsillä olevassa laulussa melodian päätös alennetun toisen asteen (ces) kautta toonikalle korostaa kuitenkin päätöksen (ratkaisun) merkitystä. Mollin ja duurin vuorottelu, jännitteet ja purkaukset sekä tempon ja dynamiikan vaihtelut yhdistyvät laulun sanojen kanssa kokonaisuudeksi, joka nähdäkseni johtaa helposti ilmeisimpään tulkintatapaan.

Amerikkalaisen elokuvamusikaalin ja länsimaisen taidemusiikkitradition lisäksi kohtauksen kappale voidaan yhdistää niin instrumentaatioltaan (esimerkiksi mandoliinin käyttö ja soittotapa kappaleen alkupuolella) kuin melodisilta ominaisuuksiltaankin juutalaiseen musiikkiperinteeseen. Olen analysoinut sävellajin b-molliksi länsimaisen duuri–molli-järjestelmän mukaisesti, mutta sen voi paikoin (esimerkiksi codan melodiassa, joka päättyy alaspäiseen pieneen sekuntiin ces-b) tulkita myös Itä-Euroopan juutalaiselle klezmer-musiikille tyypillisesti modaaliseksi (vrt. Schwadron, 1980). Interdiskursiivisesta näkökulmasta tämä on kiinnostavaa: kappale liittää itsensä myös musiikillisesti ikivanhaan juutalaiseen perinteeseen.

Lopuksi

Elokuvamusikaali *Viulunsoittaja katolla* rakentaa koti-ikävän teemaa useilla tavoilla. Juutalaisen yhteisön historia ja ryhmäidentiteetti voidaan nähdä keskeisenä teemana tämän ajatuksen tarkastelussa. Perinteistä puhutaan useassa tilanteessa ja niillä viitataan nimenomaan tuttuun ja turvalliseen, pitkän historian omaavaan traditioon. Etninen identiteetti nähdäänkin nimenomaan rakennelmana, joka on toisaalta yksilöllinen, mutta toisaalta määrittyy suhteessa toiseuteen (vrt. Hall 1999). Yksilöllinen identiteetti nähdään tilannekohtaisten roolien mukaan määräytyvänä käsitteenä (vrt. Hall 1999, Heiniö 1994), kun taas erityisesti kansalliset ja muut yhteisölliset identiteetit nähdään usein hyvin pysyvinä (mm. Lehtonen 1999). Juutalaisten kollektiivinen identiteetti voidaan näin ajatella sinä kotina, perinteisenä sijana, johon kaivataan, kun pelätään uudistusten tuomaa muutosta.

Analyysini rajatussa aineistossa, laulussa ja sen ympärille rakentuvassa kohtauksessa, koti-ikävä näyttäytyy nimenomaan kodin ja kaukaisuuden vastakkainasetteluna. Anatevkan kylä, kansanmusikaalin yhteisöllinen kehto, ja Hodelin perhe, kansanmusikaalin keskeisin ja tärkein elementti, edustavat turvallisuutta ja lämpöä, kun taas kaukainen Siperia edustaa toiseutta. Musiikki rakentaa tätä vastakkainasettelua analyysissä mainituin duuri–molli-tonaliteetin keinoin sekä rytmin ja dynamiikan avulla. Se, miten laulu erottuu kohtauksen muusta todellisuudesta, korostaa myös koti-ikävän traagisuutta ja lähtemisen uhkaavuutta.

Koti-ikävän ja kodista laulamisen, etenkin kappaleessa käytetyillä musiikillisilla keinoilla tehostettuna, voi nähdä olevan vahvassa yhteydessä juutalaisten diasporaan, pakkomuuttamiseen ja hajaantumiseen. Tämä ajatus istuu niin kappaleen ja kohtauksen kuin koko elokuvankin tematiikkaan. Abraham A. Schwadron (1980) johdattelee artikkelissaan *On Jewish Music* lukijaa juutalaisen musiikin pariin toteamalla juutalaisen musiikin ensimmäisen avainsanan olevan juuri perinne, traditio. Hän toteaa tämän perinteen tarkoittavan sitä tapaa, jolla juutalainen musiikki pysyy itsenäisenä diasporasta ja maantieteellisestä levittäytyneisyydestä huolimatta.

Musikaalin juonen ja kappaleen lyriikan näkökulmasta koti-ikävän käsite muuttuu kuitenkin monimutkaisemmaksi rakennelmaksi. Kappaleeseen sisäänrakennetun vastakkainasettelun ratkaisee lopulta viimeisen säkeen toteamus, jonka mukaan Hodel on kotonaan siellä, missä hänen rakkaansa on. Kaukaisen Siperian edustama toiseus muuntautuu näin Hodelin todellisuudeksi: paikallisuuden sijaan korostetaan sosiaalista tilannetta. Toisaalta tämä asetelma vastaa perinteistä sosiaalista tilannetta ja elokuvamusikaalin tyypillistä tarinaa, jossa nainen kuuluu miehensä vierelle (vrt. Altman 1987). Toisaalta Hodel on itse valinnut uudistusmielisen miehensä, joka rikkoo etenkin isä-Tevjen traditionaalista maailmankuvaa.

Koti-ikävän representaatio kuvan ja äänen avulla on siis moniulotteinen kyseisessä kohtauksessa. Kuva ja musiikki tukevat toisiaan, eikä kumpaakaan voida nähdä toiselle

alisteisena. Musiikin ja hiljaisuuden suhde sen sijaan voidaan nähdä hyvinkin merkityksellisenä: kaipuu muuttuu romanttiseen taidemusiikkitraditioon pohjaavasta laulusta todelliseksi, kun juna saapuu ja hiljaisuus iskee katsojan tulkintaan raa'an lähdön todellisuuden.

Kuten kappaleen nimikin, myös koko tarkasteltu kohtaus luo selkeitä mielikuvia siitä, mitä tarkoittaa olla "kaukana rakkaasta kodistaan". Ei siis tarkoiteta vain maantieteellistä kaukaisuutta, jota etenkin juna ja Siperiaan lähtö edustavat, vaan myös perinteistä irtaantumista ja vierasta, tulevaa, pelottavaa toiseutta. Jotakin, mikä ei vielä ole koti, mutta josta ehkä sellainen tulee. Toisaalta, kuten juutalaiseen tematiikkaan sopii, kansanmusikaalin itsenäistyvällä tytöllä on aina juurensa, juutalainen identiteettinsä ja perheensä, on hän maantieteellisesti kuinka kaukana kotoa tahansa.

Siitähän juuri on kysymys: koti on siellä, missä tämä tyttö on ja koti-ikävä on se historiallisten tapahtumien synnyttämä juutalaista yhteisöä rakentava tunne, joka ei välttämättä katoa koskaan. Toisaalta kysymys on siis yhden tytön itsenäistymisestä ja kotoa lähtemisestä. Toisaalta tarina kertoo koko yhteisön kattavasta, historialliseen muistiin pohjaavasta kollektiivisesta identiteetistä, johon kaipuu omaan kotiin kuuluu olennaisesti. Koti-ikävä on ikävää johonkin, mihin ei välttämättä koskaan päästä. Eikä siellä olla välttämättä koskaan oltukaan, ei ainakaan sinä aikana, jonka *Viulunsoittaja katolla* -elokuva kattaa.

Lähteet

Altman, Rick (1987), *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Hall, Stuart (1999), Me ja muut. Teoksessa Mikko Lehtonen ja Juha Herkman (suom. ja toim.), *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Heiniö, Mikko (1994), Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: Johdatusta keskeiseen käsitteistöön. *Musiikki* 1/1994.

Juva, Anu (2008), *”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa.* Åbo: Åbo Akademis Förlag.

Kärjä, Antti-Ville (2003), Musiikki ja media. Teoksessa Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala (toim.), *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura, 149–168.

Kärjä, Antti-Ville (2005), *"Varmuuden vuoksi omana sovituksena". Kansallisen identiteetin*
rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa
esityksissä. Turku & Helsinki: k&h / Suomen Etnomusikologinen Seura.

Lehtonen, Mikko (1999), "Saatteeksi". Teoksessa Mikko Lehtonen ja Juha Herkman (suom. ja toim.), *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Sarjala, Jukka (1996), Kinomusiikkia salonkiorkestereille. Affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa. *Lähikuva* 1996:2, 6–14.

Schwadron, Abraham A. (1980), On Jewish Music. Teoksessa Elizabeth May (toim.), *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 284–306.