

## **HELISMAALAINEN NAURU KORKEALLE**

Matala- ja korkeakulttuurin välinen konflikti 1950-luvun Suomessa

Pro gradu

Jyväskylän yliopisto

TAIKU/ Kirjallisuus

Kevät 2003

Juha Tarvainen

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos / Kirjallisuus
Tekijä	Tarvainen, Juha Antero
Työn nimi	<i>Helismaalainen nauru korkealle. Matala- ja korkeakulttuurin välinen konflikti 1950-luvun Suomessa.</i>
Oppiaine	Kirjallisuus (kotimainen linja)
Työn laji	Pro gradu -tutkielma
Aika	Kevät 2003
Sivumäärä	119 (114 + lähteet: 5 sivua)

### TIIVISTELMÄ

Tutkielman pyrkimys on muodostaa kokonaisvaltainen esitys tietyn, aikalaiskriitikoiden matalakulttuuriksi luokittaman, kulttuurisen ilmiön asemasta 1950-luvun Suomessa. Kysymys on olennaisesti korkea- ja matalakulttuurin välisestä hierarkkisesta jaottelusta, jota kulttuurista määrittelyvaltaa hallinnoivat tahot harjoittivat tehdäkseen eron aitona ja merkittävänä pitämänsä taiteen ja kulttuuriseen mataluuteen käsitteistämänsä ei-taiteen välille. Tutkielmassa aikakautensa kulttuuriseksi matalaksi määriteltyä ainesta edustaa Reino Helismaan rillumarei-kulttuuriksi käsitetty tuotanto ja erityisesti hänen kirjoittamansa iskelmäryiikka. Tutkimuksellisenä tavoitteena on etsiä laaja-alaisesti perusteita ja selittäviä tekijöitä sille, minkä vuoksi nimenomaan Helismaa ja hänen keskeisesti tuottamansa rillumarei-kulttuuri asetettiin aikakautensa ensimmäiseksi esimerkiksi ei-toivotusta kulttuurisesta kehityksestä ja siihen kuuluvista äänekkäistä ja näkyvistä ilmentymistä. Tässä tehtävässä olennaisiksi osoittautuvat etupäässä ne teoreettiset näkemykset, jotka kotimaista kulttuuria sen eri muodoissaan tutkineet tieteenharjoittajat ovat esittäneet liittyen 1950-luvun suomalaiseen taide-runouteen, populaarikulttuuriksi käsitettyyn viihteelliseen kulttuuriaineeseen, aikakauden korkeakulttuuriin perusteisiin luoda ja perustella kulttuurista kategoriointia sekä siihen suhteeseen ja asemaan, joka rillumareilla oli virallisesti hyväksytyihin kulttuurimuotoihin nähden ja osana kotimaisen kulttuurin totaliteettia.

Tutkielman puitteissa rillumarei ymmärretään helismaalaiseksi kulttuuriseksi nauruksi, joka tunnistetaan ennen kaikkea karnevalistiseksi strategiaksi kumota hallitsevat perinteiset ja korkeakulttuurisesti perustellut kulttuuriset, sosiaaliset ja yhteiskunnalliset hierarkiat. Helismaalainen nauru tulkitaan siten tutkielmassa taisteluksi vallitsevaa järjestystä vastaan ja huumori, komiikka tai nauru keinoksi osoittaa yhteiskunnalliset, kulttuuriset tai muut sellaiset epäkohdat. Karnevalistisuudessaan helismaalainen nauru samanaikaisesti sekä alentaa virallista arvonantoa nauttivat, muiden muassa yhteiskunnalliset, positiot ja näkemykset että se nostaa sosiaaliselta statukseltaan matalalle paikoitetut henkilöt näiden virallisten auktoriteettien yläpuolelle. Rillumarein käsittäminen helismaalaiseksi nauruksi määrittää tärkeältä osaltaan sen avaruuden ja ne ulottuvuudet, joissa rillumareita tämän tutkielman mukaisesti tarkastellaan. Naurun lisäksi 1950-lukua erityisenä historiallisena ajanjaksona pidetään tutkielmassa toisena merkittävänä kontekstina tai viitekehystenä, johon suhteutettuna rillumareista tehdyt tulkinnat suoritetaan.

**Tutkimuksen avainsanat:** Helismaa, rillumarei, iskelmä, nauru, huumori, komiikka, karnevalismi, populaari-, matala- ja korkeakulttuuri, autonomiaestetiikka, lyriikan modernismi.

## Esipuhe

Tämän tutkielman alkajaisiksi esitän joitakin aihetta koskevia lähtökohtaisia näkemyksiä. Yleisesti ottaen on monia mahdollisia tapoja suhtautua asioihin. Humoristisuus tai vakavuus ovat muiden joukossa eräitä mahdollisuuksia. Huumorissa tai vakavuudessa on kyse asenteesta, jonka ihminen jostain syystä ottaa, valitsee tai omaksuu suhteessa tarkastelemaansa. Tietyt tapaukset, ilmiöt tai asiat eivät itsessään pakota tarkastelijaa valitsemaan juuri tiettyä asennetta. Tapaukset, ilmiöt ja asiat ovat neutraaleja ja sallivat toisistaan poikkeavia tarkastelukulmia. Humoristisuus tai vakavuus määrittää ensisijaisesti tekijää, toimijaa, havainnoijaa tai tarkastelijaa, ei itse asioiden luontaisia ominaisuuksia.

On kulttuurinen kysymys, millä tavoin asioihin suhtautumista yleisesti arvotetaan ja arvostetaan. Kulttuuriset kysymykset ovat historiallisia. Puhutaan *tietyn* ihmisjoukon *tietyn* ajanjakson *tietystä* kulttuurista. Myös humoristisuuden arvoarvostelmilla on ajallinen ulottuvuutensa. Jos humoristisuus elämänasenteena on toisaalla ja toisella aikakaudella mahdollisesti ollut suotavaa, hyväksyttyä tai kannatettavaa, ei se millään välttämättömyydellä ole sitä esimerkiksi tässä ja nyt. Sama arvoluokittelujen aikasidonnaisuus pätee laajasti ottaen kulttuurisiin tuotteisiin, taiteellisiin artefakteihin, inhimillisyyden ilmauksiin yleensä. Alkujaan vakavan suhtautumisen ja arvostuksen kohteeksi joutunut kirjallinen teos voi myöhemmin herättää yksinomaista hilpeyttä. Päinvastainenkin kehitys on mahdollinen.

Kulttuurinen kysymys on myös se, miksi humoristisuus lähtökohtaisesti mahdollisesti kategorioidaan kuuluvaksi matalakulttuuriin tai vakavaa arvostetaan korkeakulttuurina. Kulttuurista hierarkiaa luodaan ja ylläpidetään jatkuvasti. Asioiden arvojärjestykseen asettaminen lienee perusinhimillinen tarve. Taideteosten arvottaminen kertoo yhtä lailla arvotuksen laatijasta kuin taideteoksista, joskus kenties enemmänkin. Näin ollen arvottajan motiiveja ja taustalla vaikuttavia näkemyksiä tai asenteita on aina mahdollista perätä.

Silloin, kun puhutaan taiteessa (tämän työn osalta tekstin muodossa) tunnistetusta humoristisuudesta ja komiikasta, kaksi olennaista seikkaa on mainittava. Ihmisille humoristisuus merkitsee toisistaan poikkeavia asioita ja toisille sitä ei ole liki lainkaan olemassa. Humoristisuus vaatii aina ja kaikkialla luokittelijansa: *tämä on* humoristista. Toiseksi: humoristinen tarkastelutapa on tekstin tekijän (yleensä) tietoisesti valitsema tapa ja keino kertoa tai kuvata valitsemiaan

teemoja, tapauksia, ilmiöitä, henkilöitä. Myös tahatonta komiikkaa on olemassa, ja siltä ei yksikään ihminen ole täysin suojassa; tahaton komiikka ei ole tekijälleen kunniaksi. Huumori on siis tekijälleen keino tuoda asiat julki tavalla, jonka lukija määrittelee humoristiseksi. Tässä kohdin on puolestaan huudettava tekijän motiivien perään ja suoritettava lisää tulkintaa. Miksi tekijä haluaa pilkata, ivata, solvata, hauskuuttaa, tehdä naurettavaksi, irvailla, hölmöillä tai asettaa häpeään? Vastaus kysymykseen, jonka esittämiseen huumori tekijänsä intentionaalisen valinnan seurauksena pakottaa (onhan olemassa siis myös tahatonta huumoria tai komiikkaa), vie suoraan tässä työssä esitetyn problematiikan keskiöön. Reino Helismaa kyllä tunnistettiin 1950-luvulla pilailijaksi, irvileuaksi ja hauskuuttajaksi, mutta myös lapselliseksi, arvottomaksi ja mauttomaksi. Hänen huumorinsa motiivit nähtiin alhaisiksi, tuomioita luettiin ja niitä langetettiin. Tuohon humoristisuuden provosoimaan ja kulttuuritaistelun mittasuhteet saaneeseen ilmiöön tämä työ omalta osaltaan pyrkii luomaan näkemystä ja selvyyttä.

Lopulta on vielä sanottava, ettei työn tarkoitus ole ottaa periaatteellista kantaa arvoluokitteluun, joka koskee Helismaata (humoristina tai ylipäänsä taiteilijana) tai hänen tuotantoaan. Inhimillinen kiinnostus suuntautuu toisaalle. Kulttuuriseen luokitteluun liittyvät vastakkainasettelut ylimalkaan ovat osoitus käymistilasta, jossa arvot, maailmankatsomukset ja erilaiset käsitykset taiteen olemuksesta, asemasta ja tehtävistä joutuvat arvioinnin alaisiksi. Tässä työssä mielenkiinnon herättäjänä onkin ollut ensisijaisesti se, miksi huumori ja humoristi(t)<sup>1</sup> 1950-luvun Suomessa niin kärkkäästi sijoitettiin kulttuurin perimmäiselle laidalle. Itsestäänselvää, triviaalia, on todeta, että humanistinen tutkimus kurottaa jossain määrin aina historiaan. On löydettävä jälki tai merkki, jota tutkailla. Helismaa historiallisena henkilönä jätti omat jälkensä aiheuttaen samalla kiivaan kulttuurisen arvokeskustelun. (Epä)henkilönä ja (epä)taiteilijana Helismaa ankkuroi tämän työn keskeisesti 1950-luvun Suomeen. Eräissä työn vaiheissa aktualistuu tarve luoda Helismaan tuotantoa koskevia määritelmiä, mutta silloinkaan ei ole tarkoitus esittää moraalisia, esteettisiä tai muita sellaisia arvoituksia hänen tekstiensä laadusta. Olennaista on se, millaisina Helismaan kriitikot hänen tuotantoaan pitivät ja millaisen arvion he esittivät Helismaan historiallisten jälkien syvyydestä, pituudesta ja esteettisestä laadusta. Ainoa luokitus, jonka näin etukäteen nähtynä

---

<sup>1</sup>Helismaa ei ollut ainoa, jonka tekstien humoristisuutta ei tahdottu vastaansanomattomasti ymmärtää 1950-luvulla. Myös Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* sai aikanaan osansa moitteen sanoista. Linnan arvostelijat argumentoivat oleellisesti juuri sitä vastaan, mitä varsinkin myöhemmin aikoina on pidetty tekijän erityisenä ansiona: sotilaiden kaiken sodan melskeen läpikin murtautuva huumori luo teokseen erityisiä inhimillisyyden kontrasteja ja tasoja. Kuvaavaa kyllä, arvostelijat havaitsivat naureskelevissa sotilaissa vain laillista esivaltaa vastustavan, purnaavan ja äärimmäisen vakavan asian vaarantavan uppiniskaisuuden.

joudun välttämättömyydellä Helismaan osalta jo lähtökohtaisestikin tekemään, on hänen humoristisuutensa: tunnistan Helismaan tekstit suurelta osin humoristisiksi ja näin ollen Helismaa on taiteilijana ennen kaikkea humoristi. Tämä on yhdessä mielessä se perusta ja ne lähtökohdat, joille työni rakentuu.

Minkä tahansa tutkimuksen perusfunktioita on jossain mielessä tutkia mahdollisuuksia. Tämän työn tarkoituksena on tutkia niitä tekijöitä, jotka mahdollisesti vaikuttivat Reino Helismaan harjoittaman rillumarein kategorioimiseen kulttuuriseen matalaan kuuluvaksi ainekseksi tai ilmiöksi. Kun puhun mahdollisuuksista, tahdon ilmauksella tarkoittaa, etten missään vaiheessa tätä tutkielmaa kuvittele löytäväni kaikkia niitä tekijöitä, joiden voi todennäköisinkin perustein olettaa vaikuttaneen asetetussa tutkimusongelmassa ilmenevään tematiikkaan. Kuitenkin minun on oletettava, että kykenen löytämään, julkituomaan ja perustelemaan työn aiheen kannalta olennaisia ja merkityksellisiä tekijöitä, joihin tukeutuen saatan muodostaa aihetta koskevia teoreettisia näkemyksiä ja selityksiä. Mahdollisesti aikaansaadut selitysmallit ovat avoimet vasta-argumenteille ja kyseenalaistamisille. En muutoinkaan ymmärrä tämän pro gradu -työn kannalta katsottuna edes relevantilta asettaa ylimitoitettuja tavoitteita ajatellen työn mahdollista tutkimuksellista painoarvoa. Tällä en tarkoita erityisesti mitään tämän työn sisältöön ja sen tekemiseen liittyvää väljennystä hyväksyttäviin tieteellisiin metodeihin tuottaa tutkimuksellista tieto-ainesta ja siihen retoriikkaan, jolla tuo saavutettu ja muokattu tieto-aines tuodaan julkiluettavaksi. Tarkoitan ainoastaan sitä kahtalaista asemaa, jonka pro gradu -työ saa, kun sitä tarkastellaan esineellisenä kokonaisuutena: yhtäältä sen on tarkoitus sanoa jotain siitä valitusta spesifistä tutkimuskohteesta tai -ongelmasta, jonka työn tekijä on formuloinut tutkimuskysymykseksen; toisaalta tällä työllä on tietty ennalta sovittu institutionaalinen asemansa ja merkityksensä, kun sitä tarkastelee koulutusjärjestelmän rakenteita vasten. Pro gradu -työllä on tekijänsä kannalta näin ollen (ainakin) kaksi erityistä funktiota, joiden ei kuitenkaan missään tapauksessa tarvitse olla keskenään ristiriitaisia (ja ehkeivät ne hyväksyttävien töiden osalta edes voi tai saisi olla ristiriitaisia). Mutta vähintään jonkinlaista realistisuutta sisällytän siihen skeptisyyteen, jonka sävyttämänä luonnehdin mahdollisuuksiani löytää tiettyjä, käsiteltävän problematiikan kannalta keskeisiä, selittäviä tekijöitä missään muussa kuin alati aukkopaiikkoja jättävässä mielessä; tällöin, luonnollisesti, perustellutkin vastaväitteet saavat tilaisuutensa.

Kun siis puhuin ylimitoituksesta, liitän sen ajatuksellisesti vain työn siihen puoleen, jossa tarkastellaan sen tarkoituksenmukaisuutta institutionaalisisessa merkitysjärjestelmässä. Kun työn merkitys eräässä, kenties triviaalissa muttei väheksyttävässä, mielessä on vakio työn

institutionaalisessa tarkasteluasemassa (työn funktio on saattaa opiskelija hyväksytysti läpi tietyistä instituutiossa vallitsevista vaateista, jotta hän olisi oikeutettu tutkintoonsa), on työn aiheen käsittely mitoitettava vallitsevien realiteettien mukaisesti. Mutta kuten sanottu: tällä en tarkoita yhtään mitään suhteessa työn sisältöä koskeviin laadullisiin kriteereihin vaan lähinnä vain sitä laajuutta, jota voi pitää relevanttina, kun puhutaan pro gradu -työstä puhtaasti tieteellisessä tai tutkimuksellisessa mielessä. Näin ollen virheet, joita teen tai olen jo mahdollisesti tehnyt, johtuvat luonnollisesti vain ja ainoastaan puutteellisesta kompetenssistani, kyvyttömyydestäni, eivätkä tietenkään suinkaan tietyistä muodollisista rajoituksista, jotka mahdollisesti jossain mielessä saattavat erottaa opinnäytetyön toisenlaisen institutionaalisen merkityksen omaavista tieteellisistä esityksistä.

Kaikella tällä tämän työn luonnetta koskevalla selvittelyllä pyrin tekemään selväksi ja tuomaan julki tätä työtä koskevat yleiset lähtökohdat, vaatimukset ja mahdollisuudet sellaisina kuin ne itse omalla tajunnan tasollani käsittän. Koska lähtökohdat määrittävät lopputulosta tai lopputuloksen (lähtökohtien ja lopputuloksen välillä vallitsee aina jokin relaatio), on alkutilanteen selvittämisellä merkityksensä. Uskon, että jonkinasteisella lähtökohtien selvityksellä on minkä tahansa tutkimuksellisen työn kohdalla olennainen, lukijankin oikeuksia palveleva funktionsa.

## ESIPUHE

1. JOHDANTO	1
1.1. Työn ja aineiston rajaaminen sekä rajausten perusteet	1
1.2. Muut lähtökohdat työn tekemiseksi	5
1.3. Reino Helismaan tuotanto	9
1.4. Rillumarei kulttuurisen taistelun välikappaleena	11
2. KOTIMAISEN ISKELMÄN HISTORIA	15
3. EKSKURSIO ELOKUVIIN: RILLUMAREIN KRITIIKKI	22
4. 1950-LUKU: LUKU SUOMEN POPULARISTISTA KULTTUURIA	31
4.1. Populaarikulttuuri kansallisena kulttuurin muotona	31
4.2. Populaarikulttuurin määritelmiä	34
4.3. Rillumarei populaarikulttuurina	50
5. RILLUMAREIN MATALUUS SUHTEESSA KORKEAKULTTUURIIN	52
5.1. Theodor Adorno ja Walter Benjamin sekä yleisen kulttuurikritiikin perusteet	53
5.2. Autonomiaestetiikka taidetta ja ei-taidetta jakavana tekijänä	56
5.3. Kulttuurikansan anatomia	63
5.4. Korkeakirjallisuus 1950-luvun Suomessa	67
5.4.1. Lyriikan kehityslinjat	67
5.4.2. Kansallinen modernismi	70
5.5. Rillumarei-lyriikka runouden uudistumiskehityksessä	74
6. NAURUNALAINEN MAAILMA	82
6.1. Huumorin, naurun ja komiikan ulottuvuudet	82
6.1.1. Yritys määrittää huumori ja komiikka	82
6.1.2. Kulttuurisen naurun paikka	91
6.1.3. Leikkivä ihminen	92
6.2. Rillumarei savolaisuuden representaationa	96
6.3. Karnevaalinaurun rillumarei	100
7. PÄÄTÄNTÖ	112
LÄHTEET	114

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Työn ja aineiston rajaaminen sekä rajausten perusteet

Tässä korkean ja matalan kulttuurin välistä konfliktia tarkastelevassa esityksessä kulttuurista matalaa edustaa rillumareiksi nimitettävä kansallinen kulttuurimuoto. Matti Peltonen tarkoittaa rillumareilla Reino Helismaan<sup>2</sup> (1913-1965) 1950-luvun alussa käsikirjoittamia elokuvia<sup>3</sup> ja tämän 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa tekstittämiä iskelmiä (Peltonen 1996, 7). Tässä työssä hyväksytään Peltosen määritelmä rillumareista; sen ulkoinen rajaaminen mainittujen vuosikymmenien vaihteeseen ja aivan 1950-luvun ensimmäisiin vuosiin sekä rillumarein paikoittaminen tiettyihin elokuviin ja määritellyn ajanjakson iskelmiin.<sup>4</sup> Rillumarein tekijöistä Reino Helismaan osuus elokuvien käsikirjoitusten laatijana sekä rillumarein iskelmien tekstittäjänä arvioidaan tässä esityksessä lähtökohtaisesti korostetun merkitykselliseksi. On toisaalta epäämätöntä, että rillumarei-ilmion tai -kulttuurin syntymiseen, sen sisällölliseen kvalitatiivisuuteen ja julkiseksi tekemiseen ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet Helismaan lisäksi useat elokuvan tai musiikin tekemiseen välttämättömyydellä kuuluvat tekijät (sellaiset kuten säveltäjä, tuottaja, ohjaaja ja näyttelijät).

---

<sup>2</sup>*Kalevalan* ilmestymisen 100-vuotisjuhlan innoittamana (vuonna 1934) lukuisa joukko suomalaisia suomensi ruotsalaiset sukunimensä kotoperäisemmiksi. Tässä yhteydessä Reino Helenius muuntui Reino Helismaaksi. (kts. Pennanen & Mutkala 1994, 37.)

<sup>3</sup>Helismaa käsikirjoitti viisi rillumarei-elokuvaa: *Rovaniemen markkinat* (1951), *Lännen lokarin veli* (1952), *Muhoksen Mimmi* (1952), *Lentävä kalakukko* (1953) ja *Hei, rillumarei* (1954). Kuudentena varsinaisena rillumarei-elokuvana pidetään *Outsiderin eli Aarne Haapakosken* käsikirjoittamaa *Rantasalmen sulttaania* (1953). (Haakana 1996, 43.)

<sup>4</sup>Aikalaiskritiikki ei tosin eritellyt näin tarkkarajaisesti Helismaan tuotantoa vaan koko hänen laaja tuotantonsa niputettiin yhteen tekemättä erityistä eroa esimerkiksi Helismaan iskelmälyriikan tai mainittujen elokuvien välille. Näin ollen aikalaiskritiikki tahtoi rillumareilla (tai vaihtoehtoisesti "helismatisoinneilla") tarkoittaa Helismaan tuotosten totaliteettia. (vrt. Pennanen & Mutkala 1994, 9-10.)



Kun rillumarei mielletään tämän työn mukaisesti etupäässä tekstuaalisena kulttuurimuotona, josta on tullut huomattavaksi tietty rillumareihin liittyvä ongelma: vaikka kaikenmoisten rillumareina käsitettyjen tuotosten taustalla on aina Reino Helismaan kirjallisen työskentelyn tulos, ei rillumareita varsinaisesti kuitenkaan ole olemassa tekstikokonaisuuksina, runokokoelmina tai muina sellaisina. Pääasiassa rillumarein itsestään jättämät näkyvät merkit ovat kuvia ja ääntä. Helismaa ei kirjoittanut rillumarei-lyriikkaansa (ensi sijassa) luettavaksi, vaan se oli työstetty kuultavaksi. Koska reseptio tapahtui musiikin kontekstissa ja Helismaa oli lyriikkansa tähän viitekehukseen tarkoittanut, rillumarei-lyriikkaa (iskelmien tekstejä) on painettu antologioina luettaviksi vasta jälkikäteen ja varsin suppeassa määrin, kun olemassa oleva painettu teksti suhteutetaan Helismaan kaikkinaisen, lukumäärältään valtavaan, iskelmäsanotusten tuottoon.<sup>5</sup> Tuhansien tekstien joukosta harvoin julkaistuihin antologioihin on kulkeutunut vain pienehkö osa rillumarei-lyriikan tosiasiallisesta kappalemäärästä. Kun tässä työssä kuitenkin tukeudun siihen aineistoon, joka on rillumarei-lyriikkana antologioista luettavissa (jätän siis kuvan ja äänen pääosin ulkopuolelle käsittelyn), ja kun tämä työ yhdeltä merkittävältä osaltaan pyrkii esiintymään myös rillumareita nimenomaan tekstilähtöisesti (siis autenttisten<sup>6</sup> tekstien pohjalta) lähestyttävänä tuotoksena, voi tiettyjen tekstien painoarvon nähdä kasvavan suhteettomankin suureksi, jos niiden väitettäisiin edustavan rillumareita (lyriikkana tai ylipäänsä ilmiönä tai kulttuurina) tyhjentävästi ja kaikenkattavasti. Tästä ongelmasta olen tietoinen ja vastuu suoritettavista valinnoista on muutoinkin tekijällä. Kuitenkin pitäytymistä julkaistuihin antologioihin voi yrittää perustella eräin argumentein, joiden painavuutta on mahdollista kohdittain arvioida.

Ensinnäkin suoritettu valinta on praktinen. Käytännöllisyydellä viitataan sekä jo esipuheessa julkituotuun näkemykseen tämän työn (institutionaalisesta) merkittävyydestä ja laadusta että

---

<sup>5</sup>Helismaan koko tuotannon yksityiskohtaisempi esittely seuraa jäljempänä.

<sup>6</sup>Autenttisuudella tarkoitan niitä tekstejä, jotka itse edustavat rillumarei-lyriikkaa (ovat rillumareita) erotuksena teksteistä, joissa rillumareista puhutaan tai siihen viitataan. Tässä työssä käytetyt tekstit ovat teoksista *Sanojen takana Repe Helismaa. 90 Reino Helismaan laulua* ( S.t.R.H. ) sekä *Reino Helismaan lauluja* ( R.H.I. ).

myös ankarasti suoritettujen rajoitusten voittopuoliin, jotka tuo rajoitus tarjoaa tämän työn tekemiseksi. Tuhansien tekstien käsittely yhdessä tutkimuksessa ei ole mahdollista ja / tai edes mielekästä, joten jonkinlainen rajoitus materiaalin suhteen on joka tapauksessa suoritettava. Kun rillumarei on tässä työssä paikannettu 1940-luvun loppupuolen ja 1950-luvun alun vuosiin, supistuu myös niiden tekstien joukko, joiden huomioiminen tämän työn kohdalla etupäässä tulee kyseeseen.

Toisekseen antologioihin päätyneiden tekstien valinnan on suorittanut joku toinen kuin tämän työn tekijä. Antologian toimittajalla on omat perusteensa suorittaa valintojensa mukaista karsintaa ja luoda keräämästään aineistosta jollain tavoin perusteltu kokonaisuus. Minulle tämän työn tekijänä antologia esittäytyy omista tutkimuksellisista intresseistä riippumattomana valikoimana Helismaan tekstejä. Näin ollen suhtaudun kyseisiin teksteihin satunnaisesti valikoituneena eksemplarisena esimerkkiaineistona rillumarei-lyriikasta, jolla oletan olevan edustavuutensa kyseiseen kulttuurin muotoon nähden. Tämä ei tietenkään poista sitä tosiasiallista seikkaa, että tekijällä säilyy tämän työn asettaman tutkimuksellisen näkökulman mukainen lukemisen tapa, joka eräällä tavoin määrittää suhteen käsittelyn alaiseksi joutuviin Helismaan teksteihin.

Kolmanneksi on huomioitava se mahdollisuus, että antologioihin pidättäytymisen lisäksi tai niiden asemesta olisi mahdollista litteroida äänilevyille tallentunutta rillumarei-lyriikkaa. Jos litteroisi äänilevyjä, jotka ovat useiden tekijöidensä muokkaamia entiteettisiä kulttuuritavaroita, voitaisiin lisätä tekstien määrää. Kuitenkin olen jo oletanut antologioiden tekstien olevan sinällään edustavia enkä suorastaan ajattele, että (tällä) laajennuksella olisi revolutionaarista vaikutusta tämän työn substanssiin. Äänilevyt ovat musiikkiesityksiä ja musiikilla, laululla ja soitannalla on myös oma, mahdollisesti solistisesti ekspressoidusta lyriikasta sekä mainittuihin musiikin osatekijöihin (laulu, soitanta ynnä muu sellainen) potentiaalisesti sisältyvästä metaforistisuudesta<sup>7</sup>, riippumaton olemisen tapansa ja lakisuutensa. Kun lisäksi suhtautuminen rillumareihin on tässä työssä tietyssä mielessä holistinen<sup>8</sup>, en toisaalta näe syytä käsitellä

---

<sup>7</sup>Voidaan ajatella esimerkiksi sellaisia kielen kuvituksia kuin lähteä soitellen sotaan tai laulun maa ja näille sanomuksille esitettäviä tarkoite- tai sisältötulkintoja.

<sup>8</sup>Kokonaisvaltaisuudella tarkoitan tässä yhteydessä lähinnä teoreettista näkemystä rillumareista jonain erityisenä ja omaehtoisena kulttuurimuotona muiden kulttuurimuotojen

rillumareita runokokoelmille paralleelisina äänilevykokonaisuuksina, joilla olisi erityistä yksityistä merkittävyyttä tarkasteltaessa rillumareita juuri kulttuurin korkean ja matalan välienselvittelyn kontekstissa. Kuten aiemmin esille tuotujen näkemysten johdosta on pääteltävissä, holistisuus ei rillumarein yhteyteen asetettuna ole tekijän jo ennakkoon esittämä kannanotto rillumarein sisäisestä kokonaislaadusta. Holistisuus on lähtökohtaisesti vain metodologinen tapa lähestyä rillumareita, jonka aikalaiskritiikki niputti yhdeksi kokonaisuudeksi ja jonka se personoi keskeisen tekijänsä mukaisesti helismatisoinneiksi. Holistisuus joka tapauksessa kuuluu muutoinkin tämän työn perusluonteeseen rillumareita tarkasteltaessa; tarkoitushan on luoda kokonaisvaltainen näkemys rillumareista aikansa kotimaisen kulttuurin kentässä.

Jos rillumarei-materiaalin rajaamisessa onkin eksplisiittisesti osoitettavissa tietyt käytänteet ja perusteet ja tämän rajauksen mukanaan tuomat hyödyt ja haitat, aivan samanlaista selkeyttä on vaikea nähdä ja luoda tässä työssä hyväksi käytettävälle teoreettiselle kirjallisuudelle.

Tälle työlle asettamani ja jo edellä osin esilletuodut odotukset, mahdollisuudet ja lähtökohdat huomioon ottaen teoreettisen kirjallisuuden rajaaminen muodostuu kysymykseksi niistä mahdollisista konteksteista, joissa rillumareita aikakautensa kulttuurimuotona voi väkivältaa harjoittamatta ymmärtää voitavan käsitellä. Tällöin on huomioitava teoriakirjallisuudessa esiintyvät historialliset, kansankulttuuriset, korkeakulttuuriset, yhteiskunnalliset ja populaarikulttuuriset tutkimukselliset näkemykset, joiden avulla voidaan kokonaisvaltaisessa mielessä mahdollisesti luoda selvyyttä rillumarein monitahoisista suhteista yhteiskuntaan, taiteeseen ja kansankulttuuriin. Rillumarei kulkee niin monella kulttuurisella ja yhteiskunnallisella rajapinnalla, ettei sen kaikkinaisen määrittelemisen tämän työn puitteissa ole mahdollista. Yritän hakea näkökulmia rillumarein problematiikkaan lähinnä yllä mainituilta viideltä eri suunnalta ja niiden nimissä harjoitetuista tutkimuksista, mutta koen toivottomaksi yrityksen määrittää näille eri

---

joukossa. Tähän sisältyy myös omalla tavallaan ajatus rillumareista ilmiöllisenä kulttuurisuuntauksena, jossa rillumareihin lukeutuvat kulttuurituotteet ilmaisevat yhdensuuntaisesti eräitä keskeisiä ominaisuuksia. Menemättä tässä pidemmälle asian problematisoinnissa ja osiksi pilkkomisessa (tätä tematiikkaa käsitellään ja sivutaan työn myöhemmissä vaiheissa), holistisen katsomustavan voi yleisesti ottaen, mahdollisesti, nähdä vaarantavan yksityiskohtien huomioimisen ja hukkaavan siten jotain olennaista tarkasteltavan objektin erityislaadusta.

suuntauksille jokin ehdoton keskinäinen järjestys, kun niiden merkitystä arvioidaan tämän työn rillumarei-tematiikkaa selittävinä tekijöinä. Toisaalta olen sitä mieltä, ettei yksikään mainituista suuntauksista itsessään kykene tarjoamaan riittävää avaruutta rillumarein moniulotteiseen problematiikkaan, vaan rillumareita on syytä tarkastella sellaisena kulttuurisena alueena, jossa kohtasivat tavattoman monet ja eri lähtökohdista esitetyt näkemykset kulttuurista, taiteesta, matalasta ja korkeasta, hyvästä ja huonosta kulttuurisesta mausta, kulttuurimuotojen yhteiskunnallisesta asemasta ja tehtävästä, ynnä muu sellainen.

Huomioitavia suuntauksia ja näkökulmia rillumareihin on täten osoitettavissa vähintäänkin riittävässä määrin eikä niistä mitään sinänsä ole syytä jättää ottamatta lukuun, jos toisaalta mitään niistä ei myöskään ole syytä painottaa muiden kustannuksella. Nyt on helppo huomata, että tietyssä mielessä tässä työssä käytettävä teoriakirjallisuus on hajanainen joukko teoksia tieteen eri sektoreilta ja että näiden teosten valinta on suoritettu pitäen silmällä niiden mahdollista hyödynnettävyyttä rillumarein ongelmia käsiteltäessä. On todettava, että tässä(kin) suhteessa valittu kirjallisuus heijastelee välttämättömyydellä tämän työn tekijän tiettyä tendenssimäisyyttä valita omaksutun rillumarei-problematiikan kannalta sopivaksi katsomaansa kirjallisuutta; arvioni valituksi tulleen teoriakirjallisuuden tarkoituksenmukaisuudesta rillumarein ongelmallisuuden kokonaisvaltaiseksi esittämiseksi ja kuvailuksi on pätevin selitys, jonka voin valintojeni tueksi esittää. Selkeä epäkohta on myös siinä, että eri tieteen aloilta valitut tutkijat ja heidän näkemyksensä saavat tai joutuvat monin paikoin edustamaan isolla painolla koko kyseistä hyväksikäytettyä tieteenalaa; tämän työn puitteissa ei ole mahdollista kovinkaan syvällisesti paneutua eri tieteenalojen sisäisiin rajankäynteihin ja tällöin jonkun tietyn tutkimuksellisen työn tekijän näkemys edustamansa alan kysymyksistä saa suuren painoarvon tässä rillumareita koskevassa esityksessä.

## 1.2. Muut lähtökohdat työn tekemiseksi

Kun rillumarei aikanaan asetettiin sijaansa suomalaisen kulttuurin kentässä, tämä paikoittaminen tapahtui arvoluokittelevan kategorioimisen perusteella. Kulttuuri oli perinnäisesti totuttu jakamaan vielä 1950-luvullakin joko korkeakulttuuriksi tai kansankulttuuriksi, jolloin kaiken

merkittävänä pidettävän taiteen tai kulttuurin tuli sisältyä jompaan kumpaan pääluokkaan. Rillumarein kriitikot eivät katsoneet voivansa sijoittaa tätä elokuvina ja iskelminä laajalle vastaanottavan yleisön joukkoon leviävää artistista kulttuurimuotoa kumpaankaan, jolloin rillumarei jäi tai jätettiin tiettyssä mielessä kokonaan vaille kulttuuriksi tunnistamisen, tunnustamisen tai noteeraamisen virallista statusta. Tämän asian syvällisempi erottelu seuraa myöhemmässä vaiheessa tätä esitystä, mutta jo ennakolta, orientoitumisena tulevaan, voidaan tässä kohdin tuoda esille se oireellisena pidettävä monikäsitteisyys, jolla aikalaiskriitikot rillumareita luonnehtivat. Ne moninaiset nimitykset, joita rillumarein yhteydessä käytettiin (lukien mukaan myös itse rillumarein), implikoivat jossain määrin rillumarein määrittelijöiden hämmennystä tämän kulttuurimuodon suhteen, vaikka itse rillumarein arvosta tai arvottomuudesta vallitsikin yksimielisyys.

Rillumarein voi nimityksensä perusteella osoittaa nousseen kulttuurisen keskustelun aiheeksi 1950-luvun alussa, jolloin taistelu kulttuurisen korkean ja matalan määrittelemiseksi, osoittamiseksi ja paikoilleensa asettamiseksi sai perustavimmat ja näkyvimvät ilmauksensa. Helismaa puolestaan kirjoitti iskelmätekstejä 1940-luvun lopulta aina kuolinvuoteensa 1965 saakka. Aikalaiskriitikki omaksui näkemyksen, jonka mukaan kaikki hänen tuotoksensa ovat juuri rillumareita tai vaihtoehtoisesti helismatisointeja, jolla (nimityksellä) painotettiin tietyn tekijän osuutta tarkastelun alla olevan ilmiön syntymisessä ja olemassaolossa sekä tämän ilmiön tekijänsä mukaista laatua<sup>9</sup>. 1950-luvun alkupuolella (tai, lähtien toisen maailmansodan jälkeisistä vuosista: siihen mennessä) oli aktualisoitunut myös tietty kotimaisen kirjallisuuden lyriikassa tapahtunut muutos tai murros. Tämän muutoksen tai murroksen huomioiminen, kun rillumareita tarkastellaan tekstuaalisena kulttuurimuotona, voi omalta osaltaan tarjota mahdollisuuksia luoda ymmärrettävyyttä kulttuuritaisteluun (ja sen perusteisiin), jota 1950-luvun alun Suomessa käytiin kulttuurisen korkean ja matalan määrittelemiseksi ja jossa taistelussa juuri rillumareista tuli välienselvittelyn merkittävä kiistakohde ja tekijä.

---

<sup>9</sup>Näitä matalan ja korkean kulttuurin arvoarvostelmiin liittyviä seikkoja tarkastellaan erityisesti tämän esityksen myöhemmissä luvuissa ja vaiheissa.

Määriteltäessä tämän esityksen näkökulmaa tarkasteltavaan aiheeseen ja tästä näkökulman valinnasta aiheutuvia seurauksia itse työn tekemiseksi ja toisaalta rillumarei-kulttuurin paikoittamiseksi kansallisen kulttuurin kenttään, otan lähtökohdaksi Matti Peltosen esittämät näkemykset siitä tarkasteluavaruudesta, jossa rillumareita on tarkoituksenmukaisinta käsitellä. Peltosen mukaan rillumarein nimissä 1950-luvulla käydyssä kulttuurisodassa oli keskeisesti kysymys rillumarein ja kansanvalistuksen keskenään törmänneistä ihanteista. Tämä arvojen yhteentörmäys ilmeni (tuli näkyväksi) muun muassa elokuvakriitikoiden voimallisina reagoineina rillumarei-elokuvia kohtaan sekä rillumarein iskelmien pitkäaikaisina soittokieltoina Yleisradiossa. Peltonen asettaa rillumarein sellaiseen kulttuuriseen kontekstiin, jossa kulttuurin tuotteita tarkastellaan niiden suhteina sosiaaliseen hierarkiaan ja muihin saman aikakauden kulttuuriin ilmiöihin. Tällöin kulttuurituotteiden sisäinen analyysi ei jää näiden tuotteiden (yksinomaiseksi) tarkasteluavaruudeksi. (Peltonen 1996, 7-9.)

On sanottava, että tuo Peltosen omaksuma sosiaalishistoriallisen otteen -asenne rillumareihin määrittää myös tämän työn suuntaviivoja. Kun rillumareissa on mahdollisesti osoitettavissa sen kitkainen suhde niin viralliseen kuin korkea- ja kansankulttuuriinkin (eikä virallisen ja korkea- sekä kansankulttuurin välillä välttämättä ole periaatteellista eroa tämän työn tarkasteluperspektiivistä katsottuna), on sosiaalishistoriallinen näkökulma rillumareihin perusteltu. Tällöin tarkastelun näkökenttään kohoaa rillumarein yhteiskunnallinen asema ja merkitys. Rillumarein suhde yhteiskuntaan on suhde suomalaiseen 1950-luvun alun yhteiskuntaan. Tuolla mainitulla yhteiskunnalla on historiallisesti määrittynyt paikkansa Suomen tai suomalaisuuden kuviteltavissa olevassa ajallisessa jatkumossa sekä tähän paikkaansa liittyvät erityiset piirteensä. Näin ollen rillumarein kulttuurista mataluutta on tarkasteltava nimenomaan ajallisesti määrittyneessä kansallisessa kontekstissaan huomioimalla virallisen yhteiskunnan (kansanvalistukselliset) arvot ja niiden määritelty inkongruenssisuus niiden arvojen kanssa, joita kriitikot katsoivat rillumarein edustavan ja joita rillumarein ylipäänsä voi tulkita edustavan, kun sitä tulkitaan sekä kulttuurimuotona että tekstilähtöisesti.<sup>10</sup> Tämä edellyttää tämän työn osalta siis

---

<sup>10</sup>Koska rillumarei-kulttuuri ymmärrykseni mukaan paikoittuu syvälle kansallisen kulttuurimme ajateltavissa olevaan erityisyyteen (sivuumalla, törmäämällä tai rikkomalla sen perinteisiä konventionaalistuneita muotoja ja käytänteitä), olen rajoittunut teoriakirjallisuuden

rillumarein tekstien sisäistä analyysiä painokkaammassa ja olennaisemmassa merkityksessä kuin Peltosen valitsemissa rillumarein sosiaalishistoriallisessa tarkastelutavassa.

Tätä työtä koskevat konkreettiset (muun muassa lähtökohtien, mahdollisuuksien ja vaatimusten muokkaamat) odotukset liittyvät omassa ymmärryksessäni seuraavanlaisiin esimerkinomaisiin seikkoihin: yritän kuvailla tilanteen, jossa Reino Helismaa ja hänen tuottamansa rillumareikulttuuri toimi korkeakulttuurin negaationa; yritän kuvailla rillumarei-lyriikan piirteitä; yritän kuvailla mahdollista korkeakulttuurista käsitystä hyväksyttävästä kirjallisuustaiteesta; yritän selvittää, miksi korkeakulttuuriseksi ymmärrettävän katsomuksen mukaan rillumareita ei voinut lainkaan arvostaa; yritän löytää mahdollisuuden selittää rillumarei-lyriikan potentiaalinen positiivinen merkitys, toisin sanoen yritän tulkita rillumarei-lyriikan muutoinkin kuin pelkkänä aikakautensa mahdollisen korkeakulttuurisen taidekäsityksen kielteisenä vastapoolina. Tämänkaltaisiin odotuksiin vastaaminen tutkimuksellisen työn avulla muodostaa tämän työn pääasiallisen sisällön ja määrittää sen rakenteen. Kuten huomattua: otan annettuna lähtökohtana rillumarei-kulttuurin ja (mahdollisen) korkeakulttuurisen taidekäsityksen yhteensovittamattomuuden, joten sen varsinainen todistelu sinänsä ei ole tämän työn asialistalla. Kysymys ei osaltani ole minkään tietyn arvottavan näkökulman ottamisesta (eli käytännössä siitä, hyväksynkö vai enkö hyväksy rillumarein sulkemisen kansallisen kulttuurin alimpaan kaappikerrokseen), vaan ainoastaan vallinneen tosiasian, siis yhteensovittamattomuuden, havaitsemisesta ja toteamisesta.

---

osalta valitsemaan huomioitavan suurelta osin vain suomalaisten kirjoittajien esityksiä (siinä määrin kuin ne mielestäni ovat olleet tämän työn tematiikan kannalta käytettäviksi soveltuvia). Maailman valtakulttuurien kielillä on julkaistu laskematon määrä muun muassa populaarikulttuuria käsittelevää teoreettista ajattelua ja esimerkiksi angloamerikkalaisessa kulttuurissa kyseisen kulttuurimuodon tutkimuksella on oma vankka perinteensä. Kuitenkin sen mukaan, mitä olen kyennyt havaitsemaan alustavassa tutustumisessa alan kirjallisuuteen, ulkomaisten kirjoittajien mahdollinen anti tälle työlle liittyisi populaarikulttuurin yleiseen, universaaliin teoriaan ja sen perusteisiin, joista suomalaiset kirjoittajat puolestaan ovat nähdäkseni esittäneet yhteneväisiä käsityksiä toismaalaisten kollegoidensa kanssa (oletettavasti suomalainen populaarikulttuurin tutkimus on omaksunut käytänteitään pitkälti juuri ulkomaisilta esikuvilta). Näin ollen pidän suomalaista tutkimusta täysin riittävänä ja toisaalta, suomalaisen kulttuurin ilmiöihin orientoituneena, myös kaikkein antoisimpana perustana tämän esityksen rakentamiseksi.

Vaikka lähtökohtaisesti ajattelen käsittelemieni Helismaan tekstien aidosti edustavan rillumareilyriikkaa, en edelleenkään missään vaiheessa tahdo luoda lukijalle käsitystä, että pyrkimykseni olisi hänelle luulotella ja uskotella esittämieni tulkinnallisten näkemysten olevan kaikkinaisen ja tyhjentävä totuus rillumareista vailla mahdollisuutta motivoituihin vastaväitteisiin. Tavoitteissani olen tämän työn osalta sitä vastoin jo pitkälti onnistunut, jos kykenen muodostamaan perustellusti rillumareita kuvaavan havainnollistavan esityksen siinä kehyksessä, jonka jo tämän työn tittelikin ilmaisee. Jos työ herättää lukijassa kiinnostusta esittää rillumareita koskevia omia ajatuksia ja päätelmiä tai halukkuutta opponoida jotain tai kaikkea tässä työssä rillumareista esitettyä vastaan, myös toinen tärkeä funktio on saavutettu: tämä esitys rillumareista ei ole tarkoitettu yksinpuheluksi, jossa kysymykset ja vastaukset asetetaan ja annetaan lopullisessa mielessä vain yhden ja saman tulkitsijan toimesta. Näkemykseni mukaan kaikki tutkimuksellinen työ, joka pyrkii esiintymään tieteellisenä selvityksenä, on syytä käsittää puheenvuorona, joka tarjoaa osuutensa käytävään keskusteluun. Jos keskustelua ei käydä, on turha esittää puheenvuoroja. Se realistisuus, jonka jo edellä olen maininnut esiintyvän tietynlaisena skeptisyytenä liittyen eräisiin tämän työn mahdollisuuksia koskeviin seikkoihin, määrittää myös tässä suhteessa tälle työlle otaksumani odotusarvot.

### 1.3. Reino Helismaan tuotanto

Edellä on esitetty määrittely siitä, mitä osaa Reino Helismaan tuotannosta tässä työssä pidetään aikalaisille kriitikoille mataluutta ilmentäneenä rillumarei-kulttuurina. Samassa yhteydessä myös todettiin, että kritiikki ei Helismaan kohdalla tehnyt eroa tässä työssä “varsinaisena” rillumarei-kulttuurina pidettävän aineksen ja hänen muun tuotantonsa välillä, vaan se päinvastoin käsitti Helismaan koko tuotannon rillumareiksi. Puuttumatta nyt kuitenkin kysymykseen siitä, millä mahdollisilla perusteilla kritiikki oman luokittelunsa Helismaan tuotannosta tässä suhteessa loi ja asetti, olen edeltävässä osiossa ilmoittanut itse suorittamieni rajausten perusteet. Tämän rajauksen ulkopuolelle jää iso osa Helismaan tuotannosta, jota tässä työssä ei ole mahdollista juuri lainkaan huomioida ja joka voidaan tässä vain luettelomaisesti mainiten ottaa esille.



Reino Helismaa oli kirjoittajana äärimmäisen tuottelias. Jukka Pennanen ja Kyösti Mutkala ovat laatineet teoksensa loppuun yksityiskohtaisen tarkan ja laaja-alaisen kokoelman Helismaan monimuotoisen elämäntyön runsaslukuisesta tuotannosta iskelmien tekstityksistä<sup>11</sup> elokuvien käsikirjoituksiin<sup>12</sup>, radiohupailuihin, televisiomainoksiin<sup>13</sup> ja ulkomaisten musikaalien lauluosuuksien suomennoksiin, näytelmiin<sup>14</sup> sekä revyihin<sup>15</sup> (kts. Pennanen & Mutkala 1994, 330-471).

1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alussa Helismaa harjoitti kirjailijuuttaan kirjoittamalla<sup>16</sup> jännityskertomuksia *Isku*-lehteen<sup>17</sup>. Sota-aikana kaksi Helismaan kirjoittamaa runoa päätyi rintamarunoutta kokoavan Olavi Paavolaisen toimittamaan antologiaan. Vuonna 1942 hänet valittiin toimittamaan joukko-osastonsa (JR 4) omaa *Koukkaus*-lehteä. Lehden erääksi tärkeimmäksi tehtäväksi Helismaa formuloi sotilaallisen (hirtehis-) huumorin arvostamisen, vaalimisen ja tallettamisen muistiin osana kansallista henkistä perintöä. Pääosin Helismaan sodan ajan kirjoittaminen tapahtui kronikoiden<sup>18</sup> parissa. Kronikoissaan Helismaa käsitteli joukko-osastonsa ja sodan tapahtumia sotilashumoristisin ottein. Helismaan kronikat eivät suoranaisesti noudattaneet virallista isänmaallista propagandaa, jossa runebergiläiset ihanteet saivat sijansa.

---

<sup>11</sup>Joita kertyi kaikkina noin 5000 kappaletta.

<sup>12</sup>Helismaa kirjoitti käsikirjoitukset yhteensä 32 elokuvaan.

<sup>13</sup>Televisio aloitti toimintansa Suomessa vuonna 1955 ja Helismaa otti alusta asti tämänkin median työalueekseen (kts. Pennanen & Mutkala 1994, 261).

<sup>14</sup>Helismaa kirjoitti kahdeksan näytelmää.

<sup>15</sup>Revyitä Helismaa kirjoitti 10 kappaletta.

<sup>16</sup>Nimimerkeillä Rudi Halla ja Masa Palo.

<sup>17</sup>Vuonna 2001 julkaistiin Juri Nummelinin toimittama ja esipuheella varustama kokoelma muun muassa näitä *Isku*-lehdessä aikanaan ilmestyneitä tarinoita. Nummelinin mukaan Helismaalta julkaistiin eri lehdissä yli sata jännitys- ja seikkailukertomusta. Nämä kirjoitukset Nummelin asettaa likeiseen suhteeseen englanninkielisen pulp-kirjallisuuden kanssa. Lisäksi Nummelin mainitsee Helismaan julkaisseen kaksi romaania vuonna 1946 (*Tyttö kuin atomipommi* ja *Poikien lentoretki*). (Nummelin 2001, 15-18; 21.)

<sup>18</sup>*Sivistyssanakirja* määrittelee kronikan aikakirjaksi; katsaukseksi tapahtumiin; leikillisen runomuotoiseksi esittelyksi (Alhoniemi 1993).

Tästä huolimatta Helismaan taiteilulla katsottiin olevan mielialaa kohottava vaikutus sotilaiden keskuudessa. (Pennanen & Mutkala 1994, 44-45; 49; 51-62; 71.)

Sota oli synnyttänyt ensimmäisen järjestelmällisen viihdetoiminnan muodon, joka sittemmin sodan loputtua siirtyi viihdytystoimintaa sodassa harjoittaneiden mukana ympäri Suomea. Kirjapainotyönsä ohessa Helismaa oli alusta saakka aktiivisesti mukana myös ja erityisesti rauhan ajan viihteen tekijänä. Vuoden 1948 lopulta lähtien Helismaa ryhtyi lopullisesti täysipäiväiseksi esiintyjäksi ja kirjoittajaksi<sup>19</sup>. (kts. Pennanen ja Mutkala 1994, 81; 89.)

#### 1.4. Rillumarei kulttuurisen taistelun välikappaleena

Rillumarein määrittelyn ja Reino Helismaan tuotannon lyhyen esittelyn jälkeen on tarpeen yrittää saavuttaa alustavaa ymmärrystä siitä, mistä rillumarein nimissä käydyssä kulttuurisessa konfliktissa yleisesti ottaen oli kysymys. Tässä tehtävässä tukeudutaan asiaa tutkineen Sakari Heikkisen näkemyksiin rillumarein asemasta aikakautensa kulttuurin kokonaisuudessa sekä hänen havaintoihinsa syistä, joiden vuoksi rillumarei asetettiin kulttuurisen mataluuden luokkaan.

Sakari Heikkinen pitää rillumareista käytyä kulttuurisotaa pitkälti esteettisenä luokittelutaisteluna; kamppailuna kauniista ja rumasta sekä hyvästä kulttuurisesta mausta. Vastakkain asettuivat Reino Helismaan makukäsitys<sup>20</sup> ja kulttuurieliitin<sup>21</sup> näkemys kauniista, ylevästä ja hienostuneesta sekä rumasta, alhaisesta ja karkeasta. Tässä vastakohtaisuudessa rillumarei oli esteettinen kirosana: korkeakulttuurisesta näkökulmasta sen katsottiin edustavan rumuuden estetiikkaa.

---

<sup>19</sup>1950-luvun myötä Helismaa toimi kuukausipalkkaisena sanoittajana Musiikki-Fazerilla säveltäjä Toivo Kärjen työtoverina. Tämän toimen haltijana Helismaa oli aina kuolemaansa saakka (vuosi 1965).

<sup>20</sup>Heikkisen mukaan Helismaa oli omaksunut makukäsityksensä kupletti- ja iltamaperinteestä (Heikkinen 1996, 313). Tässä kohdin voidaan huomioiden todeta, että Helismaan (viihde-) taiteilijuus sai toteutuksensa pääasiassa musiikissa, elokuvissa ja ohjelmallisissa iltamissa. Kuitenkin kaikissa Helismaan harjoittamissa kulttuurimuodoissa keskeisellä sijalla olivat rillumarein osalta laulut, rallit, kupletit, iskelmät tai muu sellainen. Siksi ymmärrän Helismaan ensisijaisesti iskelmäyriksi.

<sup>21</sup>Kulttuurieliitillä Heikkinen tarkoittaa poliittista konsensusta; sekä työväenluokan että porvarillisen linjan yhdessä muodostamaa ryhmittymää (kts. Heikkinen 1996, 313).

Ruma, alhainen ja karkea olivat korkeakulttuurisessa luokittelussa rahvaanomaisen elämän pysyvä piirre, joten rillumarein kohdalla ja 1950-luvun alun Suomessa uutta tässä taistelun elementit saaneessa kulttuuriluokittelussa oli lähinnä rillumarein saaman julkisuuden määrä ja laajuus, elokuvien ja iskelmien suosion suuruus. (Heikkinen 1996, 311-315.)

Lyyrikkona (-kin) Helismaa asettui Heikkisen mukaan traditionalistien joukkoon<sup>22</sup> ja tietoisesti<sup>23</sup> modernismia ja spesifisti modernistista runoutta vastaan, jotka toisen maailmansodan jälkeen alkoivat hallita korkeakulttuurista taidekäsitystä. Näin ollen rillumareita on Heikkisen mielestä pidettävä esteettisesti konservatiivisena lyriikan suuntauksena. Heikkinen näkee kuitenkin mahdollisuuden löytää rillumareille ja modernismille yhtäläisyyksiäkin: kummallakin puolella suhtauduttiin kielteisesti ajattelutapaan, jossa kulttuurille asetettiin valistukselle tai valistusajattelulle alisteinen rooli; nationalistis- tai luokkahenkinen valistuksen ajatus olivat vieraita yhtä lailla modernismille kuin rillumareillekin. Rillumarein suhde maailmallisuuteen oli vapaamielistä ja väljää, jos vertauskohdaksi otetaan sääty-yhteiskunnan hengessä kulttuurisia hierarkioita pystyttäneiden ja rakentaneiden piirien toiminta. Rillumarei oli kulttuuria kansalaisille vaan ei kansalle, josta (kansankulttuurin ohella) kulttuurieliitti tai -eliitit kävivät hegemoniapyrkimyksineen symbolista taistelua. Tässä mielessä rillumarei edusti modernia (yhteiskuntaa tai yhteiskunnallista ajattelua) eikä suinkaan vanhaa ajattelutapaa. (Heikkinen 1996, 327-328.)

Esteettisen käsittelyn ohella Sakari Heikkinen on tehnyt tulkintoja rillumarein tarjoamista moraalikäsitteistä ja (yhteiskunnallisista) arvoista. Heikkisen mukaan Helismaa asettaa rillumareissa kyseenalaiseksi modernin teollisuusyhteiskunnan perimmäiset pyhät arvot, muiden

---

<sup>22</sup>Siten Helismaan voi katsoa puolustaneen suomalaisen runouden alkuaikojen perinteisiä ihanteita ja esteettisiä arvoja.

<sup>23</sup>Lienee syytä korostaa Helismaan toiminnan tarkoituksellisuutta. Muodoltaan iskelmälyriikka usein on ja on aina ollut pyrkimystä pitäytyä perinteisen runouden kaavoissa. Tälle pitäytymiselle voitaneen olettaa useitakin selittäviä tekijöitä eikä kenties vähäisimpänä voida pitää iskelmällisen musiikkikappaleen rakenteellista kaavamaisuutta, jota tiettyyn melodian määrittämään rytmikuvioon sitoutunut muotopuhdas lyriikka iskelmässä yrittää tukea (tai toisin päin). On kuitenkin kokonaan toisella tasolla käsiteltävä asia, että joku tai jotkut haluavat harjoittaa runoilijuuttaan tässä muodossa ja / tai tässä toimintaympäristössä.

muassa ahkeruuden ja säästäväisyyden. Näiden tilalle Helismaa tarjoaa laiskottelun ylistystä ja rahan tai rahatalouden merkityksen vähättelyä. Helismaa puolustaa työmiehen kunniaa, mutta työtä tai työntekoa ei tällöinkään ihannoida. (Heikkinen 1996, 315-319.)

Työnteko saa Helismaan teksteissä karnevalistisia piirteitä. Työ osaltaan määrittää tekijänsä sosiaalisen aseman tai statuksen yhteiskunnassa. Helismaan teksteissä käsitellään (lähes aina) jätkiä<sup>24</sup>, jotka yleensä palkkatyöläisinä koettavat hankkia elatuksensa. Tavallisesti näiden jätkien osa vallitsevassa järjestyksessä on alamaisen asema suhteessa käskynhaltijoihin, mutta toisinaan (esimerkiksi palkkapäivinä) jätkät saattavat hetkeksi intoutua elämään yläluokkaisten ihmisten tavoin. Kuitenkin jätkien karnevalistinen kohoaminen hierarkkisessa ihmisarvoyhteiskunnassa on vain väliaikaista ja paluu realiteetteihin on ennemmin tai myöhemmin edessä. (vrt. Heikkinen 1996, 315-319.)

Moraalisessa mielessä tarkastellen Heikkinen on havainnut rillumarein jätkien positiiviseksi esitetyn moraalisen arvon olevan reiluus. Tämä jätkiin liitetty reiluuden korostaminen on rillumareissa kritiikkiä arvomerkkiajattelua arvostavaa luokka- tai säätymoraalia kohtaan. Reiluus on rillumareissa aitoa ja todellista eikä sillä ole mitään tekemistä sosiaalisesta asemasta riippuville ulkoisille piirteille. (ibid.)

Sakari Heikkisen määrittelyjä seuraten on kuvaavaa, että kulttuuriluokittelijoiden kategorioissa etsittiin selitystä ja paikkaa kansalle, mutta rillumarei pyrki kosketuksiin kansalaisten kanssa. Reino Helismaalla oli rillumarein tekijyytensä kautta laajasti empiriaa nimenomaan (Suomen) kansalaisista, niistä ihmisistä, joita hän oli tavannut ja tapasi yleisönä rintamakiertueiltaan, ohjelmallisista iltamistaan ja muista esiintymistilaisuuksistaan tai jotka muutoin ottivat osansa Helismaan tuotannosta. Helismaa käytännössä koki ja näki, mikä "kansaa" miellytti ja tähän

---

<sup>24</sup>Jätkiä, kulkureita tai muita sellaisia, joille ei luonnostaan lankea korkea arvo yhteiskunnallisen mittapuun mukaan.

verrattuna ylhäältä annetut kansa-määritelmät (joissa kansa esiintyi kollektiiviyksikkömäisenä käsitteenä) saattoivat vaikuttaa Helismaan käsityksen mukaan vääräperusteisilta abstraktioilta.<sup>25</sup>

Kun kulttuuriluokittelijat pyrkivät luomaan hierarkkisia rajoja, jotka osoittivat kulttuurimuodoille ja niiden piireissä toimiville ihmisille paikan ja arvon kansallisessa galleriassa, rillumarei pyrki sisäisessä konstruktiossaan päinvastoin murtamaan kaikki mahdolliset rajoitukset osoittamalla humoristisin keinoin niiden moraalisen epäreilouden. Suomalaista yhteiskuntaa 1950-luvulla (-kin) hallinneet arvot saivat rillumarein maailmassa ne kieltävät ilmauksensa eikä rillumarein täten voi ymmärtää edustaneen kansallisiksi määriteltyjä perusarvoja. Rillumarei asettui vastatusten, oppositioon, virallisesti hyväksytyyn yhteiskunta- ja kulttuuriajattelun kanssa, joten rakentavassa mielessä rillumareita ei voitu sisällyttää arvostettujen kulttuurisuuntausten joukkoon.

Rillumarein näkökulmasta asiaa tarkastellen sitä ei voitu hyväksyttävien argumentein määritellä arvottomaksi sen perusteella, ettei rillumarei mahdollisesti soveltunut kulttuurisesti ylhäältä annetun ja kansalle suunnatun valistuksen välikappaleeksi: Heikkisen selvityksen mukaanhan rillumareissa ja modernistisessa kulttuurissa oli yhteistä kielteinen suhtautuminen kaikkiin tällaisiin hegemonistisiin pyrkimyksiinkin. Toisaalta Heikkisen esityksessä aktualisoituu rillumarein ja tämän kanssa lähes yhdenaikaisesti vallitsevaksi taidekäsitykseksi nousseen modernismin välinen suhde. Jos modernistisen taiteen ja rillumarein katsotaankin pyrkivän yhtäläisesti irti kulttuurin ulkoistetusta käyttötarkoituksellisuudesta, niin suhde kulttuurin tai taiteen tekemiseen oli näiden

---

<sup>25</sup>Voidaan lisäksi todeta, että kansa käsitteenä kuuluu lähinnä sääty-yhteiskunnan käsitteistöön ja kansalaisyhteiskunnassa kansa korvautuu kansalaisilla, jolloin ihmisten väliset erot saavat merkityksensä enemmän yksilöiden välillä kuin jaettaessa ihmiset ylhäältä käsin kansaan ja ei-kansaan, muihin ja meihin. Tällaisen näkemyksen mukaan rillumareita ei ole syytä käsittää esimerkiksi epäisänmaalliseksi häiriköinniksi vaan päinvastoin ilmaukseksi kansalaisten yhteiskunnasta, jossa kaikilla on yksi ja yhtäläinen oikeus ja mahdollisuus elää ja vaikuttaa maassa, joka on heidän elämänsä toimialue. Tällaisella näkemyksellä tarkoitan mahdollisuutta tulkita rillumarei yleisinhimilliseksi puheeksi ohi tai yli taidekategorian; rillumarei olisi siten pyrkimys esittää puhetta sillä tasolla, jolla ihmiset (kansalaiset) tuota puhetta todellisuudessa käyvät. Tässä mielessä rillumarei voidaan käsittää yritykseksi todellisuuden mimeettiseksi esittämiseksi, mutta pyrkimys ei kuitenkaan ole kaikenkattavaan realismiin vaan kysymyksessä on esimerkiksi karnevalistiseksi tunnistettavalla tavalla kuvata tietynlaista mahdollista todellisuutta.

välillä joka tapauksessa aivan vastakkainen: näistä vain modernistisen taiteen voi ymmärtää todella omaksuneen eräänlaisen l'art pour l'art -ajattelun taiteen tekemisen yleiseksi ohjenuoraksi, kun rillumarein taasen voi ymmärtää edustavan puhtaasti popularistista "l'art pour les gens" -ajattelua. Siinä missä modernistisen taiteen voi käsittää kääntyneen sisäänpäin, projektiksi löytää tai luoda omalakisaa, luonteeltaan privatistisenomaisia yksilöllisiä ja omaehtoisia taide-entiteettejä, rillumarei pyrki kaikilla tavoin kosketuksiin yleisön, ja mahdollisimman suuren yleisön, kanssa (elokuvien ja äänilevyjen sekä elävien esitysten kautta). On kuitenkin syytä jättää vetämättä tämän näkökohdan perusteella suorja johtopäätöksiä rillumarein sisällöllisestä laadusta. On itsestään selvästi eri asia puhua esimerkiksi elokuvasta elokuvana kuin elokuvasta kulttuurina tai iskelmästä iskelmänä kuin iskelmästä musiikkina. Voitaneen sanoa, että kaikkeen elokuvantekoon on tietyllä tapaa sisäänrakennettu tai -tuotettu toive, tarve tai vaatimus täyttää olemassaolevien esityspaikkojen katsomot<sup>26</sup>. Sama koskee äänilevymonisteiksi prässättyjä iskelmiä ja musiikkia ylipäänsä: vasta gramfonin neulan kiertäminä urina rillumarei saatettiin kuuluvaksi, siis varsinaisesti olemassaolevaksi.

## **2. KOTIMAISEN ISKELMÄN HISTORIA**

Koska rillumarei tämän työn käsittelyvaruudessa ymmärretään pääasiassa ja merkittävimältä osaltaan iskelmän muotoa tunnustavana kulttuurisena ilmiönä, on tarpeen hahmottaa sitä kehitystä ja niitä näkemyksiä, joita iskelmä on osana kansallista kulttuuritoimintaa yleisesti kohdannut. Kun iskelmän menneisyyttä kartoitetaan, samalla avautuu mahdollisesti rillumareita koskevaa ymmärrystä avartavia näkökulmia. Vaikka käsitän rillumarein osin erityisenä ja omanlaisenaan kulttuurisena tuotoksena, on sille joka tapauksessa iskelmällisessä mielessä löydettävissä myös aiempi perinne ja edelläkävijät. Tämän tradition jatkoksi rillumareikin osaltaan sijoittui, joten kulttuurin kokonaistarkastelussa se saa merkittävyyttä lajinsa edustajana.

---

<sup>26</sup>Näitä seikkoja ei ole tarpeen tässä käydä pohtimaan ja erittelemään.

Pirjo Kukkonen mukaan suomalaisella iskelmällä on suora yhteys vuosisataiseen runonlaulamisen perinteeseen. Kukkonen pitää suomalaista laulu- ja laulelmakulttuuria omintakeisena, sillä sen perusta on juuri suomalaisessa kansanperinteessä. Iskelmää Kukkonen nimittää aikamme kansanlauluksi ja suomen kielen hän mieltää tekijäksi, joka luo lauluihin erityisen suomalaisuuden hengen. Perinteisen kansanlaulun ja iskelmän linkittävänä yhteytenä toimii kronologisesti niiden välille sijoittuva laulelma. Laulelmaa Kukkonen luonnehtii kansanlaulun ja taidelaulun välimuodoksi, laulelman juuret löytyvät näistä laulutraditioista, ja yhtäältä laulelmaan potentiaalisesti liittyy iskelmällisiä piirteitä. (Kukkonen 1997, 56-57.)

Iskelmän synnyn omaksi lajikseen Kukkonen sijoittaa 1800-luvun lopulle, jolloin teollistuminen, myös musiikkiteollisuus, Suomessa kasvoi. Kaupunkien työläisten ja keskiluokan ajanvietossa kevyen musiikin osuus oli huomattava<sup>27</sup>. Tämän musiikin piirissä syntyivät ensimmäiset ammattimaiset iskelmän tekijät ja muun muassa gramofonikuume<sup>28</sup> sekä levyteollisuuden kasvu edesauttoivat iskelmien leviämistä 1900-luvun alkuvuosikymmenenä. (Kukkonen 1997, 119.)

Varsinaisen suomalaisen iskelmän synnyn Kukkonen sijoittaa kuitenkin 1920-luvulle, jolloin muiden muassa Yleisradio aloitti toimintansa (vuonna 1926). 1920-luvulla perustettiin lukuisia tanssiorkestereita (merkittävimpana Dallapé vuonna 1925), jotka ryhtyivät tekemään kotimaisia lauluja, schlagereita, uusien ulkomaisten rytmien pohjalta. Vuosina 1929 ja 1930 R. R. Ryynänen suomensi schlagerin ensin iskusävelmäksi ja lyhensi käsitteen myöhemmin nykyisinkin käytössä olevaksi iskelmäksi. (Kukkonen 1997, 125-126.)<sup>29</sup>

Rillumarein perimmäisenä ideana Kukkonen pitää riemua, jota kielellinen hokema “ruma rillumama<sup>30</sup> rillumarei” *Rovaniemen markkinat* -elokuvan nimikkolaulussa pyrkii luomaan ja

---

<sup>27</sup>Vapaa-aikaa vietettiin kahviloissa, tanssisalongeissa ja varieteessa (kts. Kukkonen 1997, 119).

<sup>28</sup>Termi, jolla alan kirjallisuudessa vaikuttaa olevan täysin hyväksytty ja oikeutettu asemansa.

<sup>29</sup>Iskelmän, kupletin ja laulelman kehityksestä sekä tekijöiden ja teosten yksityiskohtaisesta esittelystä, katso Kukkonen 1997, 126-152.

<sup>30</sup>Alkuperäinen muoto lienee kuitenkin “relluma” (kts. “Rovaniemen markkinoilla”, *S.t.R.H.*).

osoittamaan. Kukkonen mukaan kyseisenlaiset hokemat ovat olleet tyypillisiä myös suomalaisille kansanlauluille ja erilaisille ilka- ja hupilauluille. Itse rillumarei-sanan Kukkonen yhdistää etymotologisesti verbiin rillutella ja esittää rillumarei-ilmaisulle jo Helismaata ja erityistä rillumarei-kulttuuria aikaisemman käyttöyhteyden. (Kukkonen 1997, 181-182.)

Pirjo Kukkonen profiloii Reino Helismaan ohjelmalliseksi linjaksi viihdyttämisen ja mielialojen nostattamisen, taistelun itkelmiä vastaan. Sodan raskaat kokemukset taustalla Helismaa pyrki saattamaan huumorin ja riemun takaisin suomalaiseen lauluun.<sup>31</sup> Helismaan tuotannollinen linjakuus törmäsi kuitenkin aikansa vallitseviin korkeakulttuurisiin näkemyksiin, joissa hänet leimattiin alentuvassa sävyssä ”Rillumarei-Helismaaksi”. Kriitikoiden mielestä rillumarei edusti kansanomaista, maalaishenkistä ja halpahintaista huumoria, sivistymätöntä ja hyvän maun vastaista roskaa. (Kukkonen 1997, 255.)

Kukkonen mukaan nykyinen suhtautuminen rillumareihin on aiempaa objektiivisempaa. Rillumarei käsitetään nyt tutkijoiden piirissä folklore-perinnettä jatkavana poploreana<sup>32</sup>, toisin sanoen populaarin ja massojen kulttuurina, joka huumorin ja ironian keinoin on samalla sekä kansanomaista että myös toisinaan kritiikkiä kulttuurieliittiä ja vallitsevia oloja vastaan. Näin ollen rillumarei on bahtinilaisen karnevalismin, Suuren Naurun, eräs ilmenemismuoto ja siten tärkeä kansankulttuurin ilmentymä. (Kukkonen 1997, 255-256.)

Tuomo Olkkonen on selvittänyt tutkimuksessaan etupäässä kansanmusiikin ja iskelmän välistä suhdetta. Tässä yhteydessä hän nostaa esille myös Reino Helismaan aseman ja merkityksen suomalaisen iskelmän näkyvimpänä toimijana.

---

<sup>31</sup>Markku Koski puolestaan laskee Reino Helismaan yhdeksi niistä harvoista 1950-luvun iskelmän toimijoista, joilla oli aito pyrkimys kansanomaisen, kansallisen iskelmän tekijäksi ja, toisaalta, joilla oli ylipäänsä perusteltu näkemys kansallisesta iskelmästä (kts. Koski 1985, 29). Koski luonnehtii Helismaata myös murtumakauden taiteilijaksi, ”jonka pää ja sydän olivat todella menneessä tukkijätkien ja mummon kaappikellojen maailmassa, mutta jonka jalat olivat turvallisen vajoavasti 50-luvun elokuvan ja viihteen massatuotannossa” (Koski 1985, 57).

<sup>32</sup>Kansanrunouden professoriksi vuonna 1959 nimitetty Matti Kuusi lienee tämän ajattelutavan edelläkävijöitä ja aikansa poikkeus: virkaanastujaispuheessaan Kuusi mainitsi iskelmän aikakauden kansanlauluksi ja siten moderniksi kansankulttuuriksi (tai -runoudeksi) (kts. esimerkiksi Heikkinen 1996, 319-326).



Olkkosen mukaan taistelu siitä, millaista kansanmusiikki on tai sen tulisi olla, syntyi jo 1800-luvun puolivälissä. Tällöin säätyläistö muokkasi kansanmusiikista omien mieltymystensä mukaista ja tarjosi sitten kansalle oikean ja hyväksyttävän kansanmusiikin mallin. Säätyläistön kansanmusiikille asettamasta ihanteellisuuden mallista huolimatta<sup>33</sup> rahvaanhuumori, siis säädytön kulttuuri, ammensi jatkuvasti humoristisia tai koomisia aiheita ristiriidasta, joka arkisen elämisen ja sääty-yhteiskunnan virallisen protestanttisen moraalien välillä vallitsi. Kotimaiset kuplettilaulajat<sup>34</sup> jatkoivat omalla tahollaan rahvaanomaista musiikkiperinnettä, johon kansanvalistajat suhtautuivat vihamielisesti. Kupletistien ohjelmalistoilta eivät (juurikaan) kuuluneet puoluepoliittiset tai kansalliset pyrkimykset. Näin ollen kevyt musiikki aiheutti huolestumista itsenäistyneen Suomen patrioottisessa nuorisossa: paitsi että se rappeutti moraaliala ja makuaistia, se saattoi myös slaavilaiseksi sentimentaalisuudeksi karakterisoiduissa näkemyksissä saada tuomion bolshevismina. (Olkkonen 1996, 21-25.)

Olkkonen pitää suomalaista iskelmää<sup>35</sup> musiikin tyyppinä, jossa sulautuivat yhteen suomalaiset, venäläiset, saksalaiset ja amerikkalaiset vaikutteet. Venäläisten tai venäläisyyden vastaisuuden sijasta iskelmissä todella oli slaavilaisia piirteitä, ja toisaalta niissä hylättiin rotuhygienisyyden teesit; ihonväri ei ollut peruste hyljeksiä esimerkiksi afroamerikkalaisia vaikutteita tai suuntauksia. Iskelmissä havainnoitu ja tulkittu isänmaallisuuden puute johti muun muassa kannanottoihin, joissa Suomen Laulun johtaja Heikki Klemetti kehotti Yleisradiota särkemään hallussaan olevat iskelmälevyt tai musiikkitieteen professori Ilmari Krohn peräsi tervehenkisen taiteen puolesta ja "rämesävelten räminää" vastaan taistelevaa yhdenlaista Lapuan liikettä. Työväenliike murehti perinteisen torvisoiton kustannuksella suosiotaan kasvattaneen

---

<sup>33</sup>Tai kenties juuri sen vuoksi.

<sup>34</sup>Olkkonen mainitsee kupletistien lisäksi mölyköörit, pilkka- ja hupilauluryhmät, jotka 1900-luvun alkupuolelta lähtien omalla laillaan kansanomaistivat kuorolauluperinnettä (kts. Olkkonen 1996, 23).

<sup>35</sup>Joka siis sai kansanvalistajien välittömän tuomion. Julkituottiin esimerkiksi ehdotus, että olisi perustettava erityinen tarkastamo, joka olisi kieltänyt taiteellisesti ja kasvatuksellisesti aliarvoiset levyt (Olkkonen 1996, 26). Näillä levyillä tarkoitettiin muun muassa juuri kotimaisen iskelmän tuotantoa (huom.).

iskelmän houkuttelevan nuorison piiriinsä ja kansallismielinen älymystö näki iskelmän (yhtenä) merkinä sivistyksen demokratisoitumisesta ja banalisoitumisesta.<sup>36</sup> (Olkkonen 1996, 26-29.)

Tuomo Olkkonen nostaa toisen maailmansodan iskelmän tekijöiden kohdalla poikkeukselliseksi ajanjaksoksi: tuolloin heidät hyväksyttiin täysin oikeuksin virallisten viihdyttäjien joukkoon. Jatkosodassa armeijan päällikkötaso oli huomionut ajanvietteen merkityksen taistelutahdon ylläpitämisessä. Tämän seurauksena Valtion tiedoituslaitoksen viihdytysosasto järjesti konsertteja ja kiertueita, joilla iskelmälaulajat ja taidemusiikin edustajat esiintyivät samoissa tilaisuuksissa. Kuitenkin sodan päätyttyä ja rauhan ajan koitettua kulttuurinen vastakkainasettelu johti jälleen toisiaan vastaan taistelevien osapuolten muodostumiseen. Reino Helismaa oli sota-aikana omalta osaltaan edustanut muun muassa iskelmällisen (kupletti-) viihteen hengenkohotusjoukkoja ja saanut tässä asemassaan hyväksytyin ja arvostetun aseman.<sup>37</sup> Sodan jälkeen Helismaa jatkoi iskelmällisellä linjallaan, mutta kulttuurieliitin mielestä näin ei voitu toimia: se mikä sodanajan erityisissä olosuhteissa oli ollut hyväksyttävää, ei sitä suinkaan enää sodan loputtua ollut. Sodassa hävinnyttä ja loukattua maata ja kansakuntaa oli tämän kulttuurisen yläluokan mielestä (jälleen) rakennettava perinteisten patrioottisten arvojen pohjalta<sup>38</sup>. Helismaan vuonna 1948 kirjoittama ”Suutarin tyttären pihalla” (kts. *S.t.R.H.* ) sai kulttuurikriitikoilta ja Yleisradion moraalinvartijoilta heti pikaisen tuomion<sup>39</sup> ja joutui radiossa soittokieltoon<sup>40</sup>. (Olkkonen 1996, 30-35.)

Reino Helismaa oli Olkkosen mukaan omaksunut kansanhuumorin teemoja ja tyylikeinoja (esikuvaltaan) J. Alfred Tannerilta (Tanner oli ollut tunnettu kupletisti 1900-luvun alkupuolen

---

<sup>36</sup>Vastakkaisiakin mielipiteitä ja asenteita tuotiin julki. Esimerkiksi Olavi Paavolainen oli ilahtunut nuorison epäpoliittisuudesta, jonka ilmauksia hän näki kevyeen musiikkiin monin tavoin sisältyvän (kts. Olkkonen 1996, 28-29).

<sup>37</sup>Tätä asiaa sivuttiin edellä Helismaan tuotantoa koskevassa kappaleessa.

<sup>38</sup>Näitä arvoja, mitä ilmeisimmin ja edeltävään selvitykseen perustuen, ei iskelmästä löydetty.

<sup>39</sup>Sukupuolisiveyttä halventavasta moraalittomuudesta.

<sup>40</sup>On myös sanottava, että Helismaan levyt olivat tästä lähtien toistuvasti soittokiellossa Yleisradiossa. Soittokieltoasiaa sivutaan vielä toisaalla tässä työssä.

Suomessa)<sup>41</sup>. Molempien tuotannossa vapauden ylistäminen ja herrojen ivaaminen nousivat selkeästi esille, mutta aivan erityisen painokkaasti Helismaan tekijyyden leimaamassa elokuvassa *Rovaniemen markkinat* (vuodelta 1951), joka siis perustui taltioinnin nimikkolauluun ja jossa musiikkiesityksillä muutoinkin on ohittamaton rakenteellinen tehtävänsä elokuvan ylöspanossa. Näissäkin elokuvassa esiintyvissä lauluissa ilmenee Helismaan kirjoittaman iskelmän ohjelmallinen ohjenuora: sota itkelmiä vastaan.<sup>42</sup> Tällä ohjelmallaan Helismaa tarkoitti elämän hauskojen puolien esittämistä ja niille nauramista sekä harmitonta leikinlaskua, jonka tarkoituksena ei ollut ahdistella ihmisiä eikä harrastaa politiikkaa. Helismaa ei joka tapauksessa tai kuitenkaan vakuuttanut aikalaiskriitikoita, joiden mielestä rillumarei (-elokuvat) oli aliarvoista ja sen yleisö kehitymättömän huumorintajun omaavia ihmisiä, yleisön tai kansan takapajuisinta osaa. Helismaan kohdalla näkyy suomalaisten kansanvalistajien pitkäaikainen työ sen kaksijakoisuudessaan: elävästä rahvaanhuumorista on pyritty pääsemään eroon tai vähintään estää sen pääseminen julkisuuteen ja, toisaalta, tavoitteeksi on otettu alempien kansankerrosten turmeltumattomuuden varjeleminen. (Olkkonen 1996, 35-39.)

Useat tässäkin työssä hyväksikäytetyt kirjoittajat ovat esityksissään tarkastelleet toisen maailmansodan merkittävyyttä kotimaista kulttuurista konseptia monitasoisesti hämmentäneenä ja järkyttäneenä kansallisena kokemuksena. Tässä kohdin on otettava esiin vielä Maarit Niiniluodon näkemykset kyseisestä tematiikasta ja viihteellisen kulttuuriaineksen osuudesta kulttuurin kokonaiskentässä, kun sitä peilataan vasten sodan tuhoaikaa.

---

<sup>41</sup>Tannerin merkityksestä Helismaan uravalinnan ja hänen kirjoittamisen ja elämänkäsitteiden suhteen voi tutustua Jukka Pennasen ja Kyösti Mutkalan kirjoittamasta Reino Helismaan elämäkertateoksesta *Reino Helismaa. Jätkäpoika ja runoilija*.

<sup>42</sup>Tässä kohdin on vakavasti otettava esiin, että meillä itse kullakin (suomalaisella) lienevät omat käsityksemme iskelmästä, sen omimmasta luonteesta ja tyylistä tai sen puheen laadusta, jota iskelmäluokan alaisuuteen kategorioidut tekstit mielestämme edustavat. On sanottava, että itkelmiä tekstuaalisesti tarkasteltuna varianttisuutta ilmenee (mahdollisesti) paljon enemmän kuin iskelmää sävelsityksinä tarkastellen. Helismaan ”sota itkelmiä vastaan” on selkeästi esiintuotu pyrkimys erityisellä tavalla erottua omaksi suunnakseen monoliittiseksi mielletävissä iskelmän kentässä.

Maarit Niiniluoto on kirjoittanut kattavasti suomalaisen viihteen ja sen tekijöiden sekä toisen maailmansodan välisestä suhteesta. Lukuisissa yhteyksissä Niiniluoto tarjoaa viihteele merkittävää ja ensiarvoistakin asemaa hyvän henkisen ilmapiirin luomisessa muutoin sotatoimien väsyttämien joukkojen keskuudessa<sup>43</sup>. Jatkosodassa viihdytystoiminta oli virallisesti organisoitu ja integroitu omaksi sotilastoimialueekseen osana Suomen armeijan sodankäynnin strategiaa: sen hoitamiseksi perustettiin erityinen Valtion tiedoituslaitoksen viihdytysosasto<sup>44</sup> (Niiniluoto 1994, 21).

Niiniluodon näkemyksen mukaan toisen maailmansodan päätyttyä Suomen osalta viihde tai ajanviete jätettiin virallisen kulttuuritoiminnan piirissä kansallisten tehtävien näkökulmasta tarpeettomaksi (jota se ei siis sota-aikana ollut). 1950-luvulla viihde ja taide erotettiin jyrkästi toisistaan ja populaarikulttuuriin suhtauduttiin julkista sanaa hallinnoinneissa piireissä väheksyvällä tavalla. Niiniluodon oman tulkinnan mukaan viihteelä kuitenkin oli tosiasiallinen kansallinen tehtävänsä sodan raskaista seurauksista selviämisessä. 1940- ja 1950-lukujen viihteen kultakausi oli Niiniluodon mielestä merkki ihmisten aidosta terapeuttisesta tarpeesta, jonka suomalainen ja kansallisesta perinteestä nouseva viihde kykeni osaltaan tyydyttämään sodanjälkeisinä maan jälleenrakentamisen vuosina. Niiniluoto pitää tätä viihteen ajanjaksoa perustuksiaan myöten suomalaisena kulttuurina, jota angloamerikkalainen massakulttuuri ja viihdeteollisuus alkoivat haastaa vasta 1960-luvulta lähtien. (Niiniluoto 1994, 199-201.)

Osoituksena yhteiskunnan virallisen järjestelmän nuivasta suhtautumisesta toisen maailmansodan jälkeiseen kansanomaiseen viihteeseen Niiniluoto pitää eräässä kirjoituksessaan Suomen valtiojohtoisen Yleisradion linjaa, jonka mukaisesti useita aikakauden suosittuja äänitteitä määrättiin soittokieltoon. Rillumarei-kulttuurin avaukseksi osoittautunut laulu "Rovaniemen markkinoilla"<sup>45</sup>(kts. *S.t.R.H.*) (vuodelta 1951) oli soittokiellossa 12 vuotta ja

---

<sup>43</sup>Katso esimerkiksi Niiniluoto 1994, 169.

<sup>44</sup>Tähän organisatoriseen toimenpiteeseen tutustuttiin siis jo edellä Tuomas Olkkosen esityksen yhteydessä.

<sup>45</sup>Niiniluoto pitää mahdollisesti ainutlaatuisena tapauksena sitä, että jonkin yksittäisen laulun ("Rovaniemen markkinoilla") kertosakeen mitään merkitsemätön sana, rillumarei, alkaa luonnehtia kokonaisen kulttuurisuuntauksen henkeä. Tuon rillumarei-kulttuurin hengen Niiniluoto on arvioinut avoimesti korkeakulttuurin vastaiseksi ja rillumarein muodostuneen kymmeniksi vuosiksi kulttuuripiirin kirosanaksi. (kts. Niiniluoto 1988, 296-297.)

Reino Helismaan jo (ilmeisesti) aivan ensimmäinen levytys “Suutarin tyttären pihalla” (kts. *S.t.R.H.*) kolmea vuotta aiemmin oli sekin ilmestyessään määrätty kielletyksi radiossa. Lisäksi Yleisradiossa oli omaksuttu luokitteluperiaate, jossa osa äänityksistä kategorioitiin c-ryhmään. Helismaan ja Toivo Kärjen yhteinen tuotanto oli suurelta osin Yleisradion listoilla c-ryhmäläistä. Tähän luokkaan kuuluminen merkitsi, että äänilevyä ei tarkoitettu soitettavaksi laisinkaan. (Niiniluoto 1988, 296-297.)

### **3. EKSKURSIO ELOKUVIIN: RILLUMAREIN KRITIIKKI**

Rillumarei konstituoitui kulttuurisena ilmiönä etupäässä sekä iskelmämusiikin muodossa kuuluvana lyriikkana että näkyvänä joukkona 1950-luvun kotimaisia elokuvia. Ymmärrän rillumarein olenaisilta osiltaan sanankäytön kulttuuriksi, joka kuitenkin vaati tavanomaisena pidettävästä sanataiteen reseptiosta poikkeavat välityskanavat. Rillumarei-kulttuuria tallennettiin niin paperille ja elokuvafilmille kuin ääninauhallekin ja se levisi lähes kaikin mahdollisin tavoin vastaanottajan ulottuville.

Reino Helismaan iskelmälyriikan tuotanto oli volyymiltaan valtava käsittäen useita tuhansia tekstityksiä. Nämä tekstitykset saatettiin yleisön auditiivisesti vastaanotettavaksi äänilevyjen, iltamakiertueiden ja muiden ohjelmallisten laulunäytösten, radion (sikäli kuin tietty rillumarein musiikillinen tuote sai ylipäänsä soittoluvan) ja myös musiikkipainotteisten rillumarei-elokuvien myötä. Näin ollen rillumarei mielletään tässä työssä olennaisesti tekstuaaliseksi, vaikkakaan ei kirjalliseksi, kulttuuriksi (rillumarei-lyriikkaa ei siis kirjoitettu julkaistavaksi painettuina teoskokonaisuuksina). Vaikuttaisi myös mahdolliselta, jos ei todennäköiseltäkin, että rillumarei-kulttuuri kokonaisuudessaan saa erityisen merkittävyytensä käsitettäessä se nimenomaan tietynlaisena kielellisenä järjestelmänä.

Jukka Pennanen ja Kyösti Mutkala ovat kiinnittäneet huomiota siihen puoleen rillumarein kritiikkiä, joka rajulla tavalla kohdistui Reino Helismaan henkilöön. Pennasen ja Mutkalan mukaan Helismaan tuotanto antoi kasvot koko toisen maailmansodan jälkeiselle

vuosikymmenelle. Helismaan henkilössä konkretisoitui ja personoitui virallisen “taide-Suomen” ja epävirallisen, kansanomaisen “ajanviete-Suomen” välinen juopa. Siinä missä kansansuosio nostatti tämän populaarin taiteilijan arvostusta, siinä ammattikritiikki teki Helismaasta varoittavan esimerkin ja tunnuskuvan mahdollisimman huonosta, ala-arvoisesta, kaupallisesta ja viihteellisestä roskasta. Kritiikki luonnehti Helismaata lapselliseksi. Häneltä sanottiin puuttuvan yhteiskunnallisen problematiikan taju. Helismaan huumori oli halpaa eikä hänellä ollut tietoisuutta hyvästä mausta. Helismaan töitä ei kritiikin mielestä lopulta edes kannattanut arvostella: hänen tuotantoaan pidettiin rikoksena taidetta kohtaan. (kts. Pennanen & Mutkala 1994, 9-10.)

Koska kritiikin rillumareita vastaan antamat arviot koskivat kuitenkin selkeimmin ja pääasiassa kyseisen kulttuurimuodon elokuvia ja koska ymmärrän tuon kritiikin suuntautuneen yhtä hyvin koko rillumarein totaliteettia eikä vain yksinomaisesti sen piiriin laskettuja elokuvia vastaan, käsitän mainitun elokuvakritiikin soveltuvan aineistoksi niistä näkemyksistä ja asenteista, joita rillumarei-kulttuuri (riippumatta sen tuotteiden kulloisestakin eksaktista julkimuodosta) vastustajissaan aikanaan herätti. Samalla nousee esiin eräiden populaarikulttuurin tutkijoiden rillumarein elokuvista esittämiä näkemyksiä, joilla nähdäkseni on informatiivista arvoa paneuduttaessa rillumareille mahdollisesti yleisestikin tyypillisiin rakenteisiin, asenteisiin ja ominaispiirteisiin.

Hannu Salmi keskittyy lyhyessä selvityksessään suomalaisen elokuvan alkuvuosikymmenien ja pääasiassa 1930-1950-lukujen elokuvatuotannon kansalliseen problematiikkaan. Hän etsii selvyyttä lähinnä kysymykseen siitä, voiko kyseisten vuosikymmenten kotimaisen elokuvan sanoa heijastelevan jotain erityistä suomalaista mentaliteettia vai pyrkiikö elokuva mahdollisesti itse luomaan jonkinlaista käsitystä tuollaisen mentaliteetin olemassaolosta ja luonteesta. Salmen itsensä mukaan elokuvien tekijöillä oli 1930- ja 1940-luvuilla tietoinen päämäärä pyrkiä elokuvissaan ilmentämään kansallisesti merkittäviä kysymyksiä ja liittämään tuotoksensa korkeakulttuurisiin tuotteisiin. Samalla kun tahdottiin eroon mahdollisesta rahvaanomaisuuden leimasta, elokuvat suunnattiin Salmen mielestä siten, että ne sallivat vaihtoehtoisia katselutapoja ja tällöin kohdeyleisöksi ei ajateltu erityisen monoliittista Suomen kansaa. (Salmi 1996, 92-93.)

Salmi näkee suomalaisen elokuvan omaksuneen alkuaan kansallisen tehtävän. Kansalliskirjallisuutta elokuvattiin 1920-luvulta lähtien ja “suurta suomalaista kertomusta” luotiin historiallisten elokuvien avulla. Näissä elokuvissa sodat ja kansallisesti merkittävät tapaukset saivat kuvauksensa. Salmi päätelee, että erityisesti 1930- ja 1940-luvuilla elokuva osallistui aktiivisesti kansallisten symbolien kierrättämiseen. Tässä Salmen mukaan piili elokuvien mentaalinen vaikutus: ne uusintivat käsitystä yhtenäisestä Suomen kansasta. (Salmi 1996, 95-96.)

Salmi pitää mielenkiintoisena, että toisen maailmansodan jälkeen tilanne alkoi suomalaisen elokuvan kohdalla muuttua. Sota-ajan suurmieselokuvien jatkoksi tulivat populaarikulttuurin hahmot. Salmen huomion mukaan *Rovaniemen markkinat* vuodelta 1951 teki elokuva-alasta uudelleen julkisuuden ja kritikoiden silmätikun. *Rovaniemen markkinoiden* myötä elokuvan paikka kansallisen kulttuurin kaanonissa siirtyi kansankulttuurin pariin. (Salmi 1996, 96.)<sup>46</sup>

Hannu Salmi antaa Reino Helismaan käsikirjoittamalle rillumarei-elokuvalle merkityksen tuotteena, joka suomalaisen elokuvan historiassa näyttää aiheuttaneen aikalaiskritikoiden mukaan statuksen alennuksen kokonaiselle kulttuurin sektorille. *Rovaniemen markkinat* nosti elokuvan päähenkilöiksi uudenlaiset sankarihahmot, jotka poikkesivat perinteisistä elokuvien sankarityypeistä. Nämä arkkityyppiset sankarit syrjäyttäneet uudet arkiset sankarit lukeutuivat kansanomaisuudessaan enemmän kansankulttuurin piiriin kuin kansallisen korkeakulttuurin merkkihenkilöstöön.

Kansallista folklorea moniulotteisesti tutkinut Leea Virtanen on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka savolaisuutta on ilmenetty suomalaisessa elokuvatuotannossa. Virtasen mukaan savolaisuus on elokuvissa usein esitetty erityislaatuisena maalaisuutena, joka Esa Pakarisen esittämässä hahmossa koodattiin Helsingin eliittikulttuurin vastakohtaksi<sup>47</sup>. Savolaisen puhe-kulttuurin tyyppiluokka, sutkaukset, on Virtasen mielestä samankaltaisen mentaliteetin sävyttämää. Hänen mukaansa niissä ilmenee mahtailun, tärkeyden ja hienostelunhalun vihaaminen ja näiden piirteiden naurunalaiseksi tekeminen. (Virtanen 1996, 85.)

---

<sup>46</sup>Vrt. Salmi 1996, 91-92 (debatti tekeillä olleesta suurmieselokuvasta).

<sup>47</sup>Tässä Virtanen sivuaa juuri Reino Helismaan käsikirjoittamia rillumarei-elokuvia.

Veijo Hietala on Virtasen tavoin huomionnut tutkimuksessaan kotimaisessa elokuvassa esiintyvät savolaisuuden representaatiot. Savolaisuuden ikoniksi Hietala nostaa Esa Pakarisen (1950-luvulta lähtien). Hietalan mukaan Pakarisen lukuisat roolihahmot esitetään elokuvissa pelkästään positiivisina henkilöinä, joiden henkinen kyvykkyys ja verbaalinen taituruus ovat kyseisissä elokuvissa luokka- tai armeijahierarkiassa ylemmäksi sijoittuvia herroja ylivertaisemmat. Elokuvat korostavat Pakarisen esittämien hahmojen hierarkkista alemmuutta: *Lännen lokarin veljessä* (1952) Pakarinen esittää kaivostyöläistä, *Rovaniemen markkinoissa* ja *Hei, rillumareissa* (1954) jätkää ja *Rantasalmen sulnaanissa* (1953) sihteeriä ja palvelijaa.<sup>48</sup> Näiden elokuvien osalta savolaisuus edustaa siten kansanomaisuutta, joka näissä kyseisissä tapauksissa on koodattu savolaista etnisyyttä ilmentävällä murteella ja puhetyylillä. Näissä mainituissa elokuvissa savolaisuus merkitsee ennen kaikkea ideologista Toiseutta, valtakulttuurin vastapuolta, ja vasta toissijaisesti näiden savolaisten hahmojen on määrä edustaa reaalisia maakunnallisia ihmisiä. Murteen avulla savolaiset sankarihahmot identifioidaan ei-kaupunkilaisen kulttuurin edustajiksi tai muutoin henkilöiksi, jotka ovat lähtöisin hienostelevan ja elitistisen herrakulttuurin ulkopuolelta. Näin ollen positiivisena esitetty savolaisuus edustaa kaupunkikulttuurin Toiseutta siten, että kaupunkikulttuuri samastuu näissä elokuvissa yläkulttuuriin ja taiteeseen ja savolaisuus puolestaan ralleihin, rillumareihin ja kansanomaiseen kulttuuriin. Kaikkiaan näiden elokuvien positiivisesti esitetty savolaisuus rakentuu henkisten resurssien, liikkuvuuden ja nokkeluuden muodostamalle perustalle. Savolaiselokuvat ovat Hietalan mukaan (muutoinkin) voittopuolisesti komedioita tai ainakin koomisesti painottuneita, joissa savolaisuus esitetään humoristisena ja valoisana. (Hietala 2000, 69-71.)

Hietalan näkemyksen mukaan erityisesti 1950-luvun savolaiselokuvien keskeinen piirre on niissä esitetty utooppinen kuva luokka- ja maakuntarajat ylittävästä konsensus-Suomesta. Vaikka utopia kansallisesta ykseydestä oli ollut ilman muuta tärkeä sodan aikana, niin erityisen merkittävä se oli sodan jälkeen, jolloin ideologiset ristiriidat alkoivat jälleen rikkoa illuusiota yksimielisestä kansakunnasta. Tämä illusionääriseen yksimielisyyteen perustuva utopistinen kuva ykseyttä henkivästä kansakunnasta merkitsi näissä savolaiselokuvissa kansakunnan tarvetta

---

<sup>48</sup>Kuten jo aiemmin on esitetty, mainitut elokuvat lukeutuvat rillumarein keskeisiin teoksiin. Näistä viimeksi mainitussa käsikirjoitus on Outsiderin laatima, muut ovat Helismaan käsikirjoittamia.



palata agraarisille juurilleen, jonkinlaiseen nostalgiseen alkutilaan, jossa ideologisia ristiriitoja ei vielä esiintynyt. (Hietala 2000, 76-78.)

Mikko Laitamo on tutkinut rillumareita (elokuvia) siinä esiintyvän puheen kautta. Laitamo on huomionnut, että *Rovaniemen markkinoissa* karnevalistinen kiroilu, pilkkanauru sekä kova ja sovinstinen herjanheitto, (sanallinen) imitointi ja sivistyssanojen vääntely kiistävät siistin ja sivistyneen julkisuuden kielen hegemonisuuden. Elokuvan lauluja, joissa edellä mainitut puheen ulottuvuudet ja strategiat myös tulivat ilmi, ei radiossa soitettu; elokuvan tekijöitä syytettiin viihdeteollisuuden toimijoina elokuvan avulla rahastamisesta. (kts. Laitamo 1996, 74-75.)

Musiikillisesti tarkastellen Laitamo esittää, että elokuva *Rovaniemen markkinat* ja muukin rillumarei suhtautuvat musiikkivalistukseen kuin puhe retoriikkaan: murre ja haitari, kirjakieli ja sinfoniaorkesteri. Kirjakielimäinen yleiskielisyys hallitsi suomalaista näytelmäelokuvaa 1950-luvulla ja aiemmin ja se toimi myös yhteiskunnallisesti ja kansakunnallisesti ajatellen elokuvien hyväksyttynä konventiona. *Rovaniemen markkinoissa* ei esiintynyt yhtään sellaista hahmoa, joka olisi palauttanut elokuvan karnevalistisesti nurin kääntämän todellisuuden takaisin vallinneeseen arvomaailmaan ja joka samalla olisi toiminut kohteena, johon verraten elokuvan epätavallisten hahmojen epätavallisuus olisi paljastunut.<sup>49</sup> Yhtäältä rillumarein tekijät vakuuttelivat sympatioidensa olevan tavallisten (“pienien”) ihmisten puolella, mutta kritiikki näki rillumareissa pääasiassa kaupallisten intressien toteuttamispyrkimyksiä. 1950-luvun uudelle vasemmistolaiselle kulttuurieliitille viihde edusti kapitalismin kulttuurista rappiotilaa. Täten rillumarei ei missään mielessä sopinut vasemmistolaisen työväenluokan luokkataistelun välineeksi. (Laitamo 1996, 74-79.)

Laitamon mukaan vakavaan paatukseen ja yltiöisänmaallisuuteen verrattuna viihde oli 1930-luvulla ollut myös suosittua, mutta yhtä lailla matalaksi määriteltyä. Toisen maailmansodan

---

<sup>49</sup>Kun tällainen hahmo puuttui, voidaan tulkita, että karnevalistinen maailma esitettiin elokuvassa ikään kuin totena, ikään kuin mitään toista mahdollista maailmaa ei lainkaan olisi olemassa. Näin ollen elokuvan henkilöt, puheet, tapahtumat ynnä muu sellainen pyrkivät näyttäytymään maailman tosiasiallisen asiantilan kuvauksena tai sen toivottavana järjestyksenä eikä esimerkiksi yläluokitukseltaan farssina tai muuna sellaisena, jolloin elokuvaan olisi voitu suhtautua kenties vähemmän haasteellisesti. Tällöin elokuvan olisi mahdollisesti katsottu edustavan vain harmitonta ajanvietettä eikä se siten olisi herättänyt sitä valtavaa närkästystä, jonka se aikalaiskriitikoilta lopulta osakseen sai.

jälkeen korkeakulttuuri ja kirjallisuus olivat ensimmäisen tasavallan henkisen perinnön uudistajia. Kirjallisuutta kulttuurimuotona pidettiin vakavana, mutta elokuvaa pääasiassa matalana viihteenä. Sanataiteena rillumareita ei Laitamon mukaan ole käsitelty oikeassa kontekstissa: kiistäessään ja kiertäessään yleiskielen monologisen hegemonian rillumarei on todellisuudessa ollut sosiaalista kielitaistelua<sup>50</sup>. (ibid.)

On mielenkiintoista ja antoisaa asettaa muiden muassa nykytutkija Hietalan rillumarein savolaiselokuvista avaamat merkitykset rinnan näiden elokuvien ammattilaisten aikalaiskritikoiden niille antaman merkittävyyden kanssa. Merja Haakana on tutkinut rillumarei-elokuvien aikalaiskritiikkiä ja hänen selvitystyöhönsä tukeutuen saadaan käsitys rillumareihin aikanaan kohdistuneen kritiikin luonteesta ja pääargumenteista.

Merja Haakanan mukaan rillumarei-elokuvat ovat lajityyppinä suomalaisen elokuvahistorian ankarimman kritiikin kohteiksi joutuneita teoksia ja itse rillumarei-sana alkoi merkitä arvostelijoille huonon elokuvan käsitettä. Eugen Terttulan<sup>51</sup> kirjoittama aikalaiskritiikki *Rovaniemen markkinoista* on ehdottomuudessaan murskaava. Terttulan näkemyksen mukaan kyseisen elokuvan käsitteleminen ei edes kuulu elokuva-arvostelijan tehtäviin, sillä niin selvästi hän näkee elokuvan diletanttiseksi työksi. Kritiikkinsä hän oli otsikoinut ”Törky on törkyä” ja kirjoituksessaan hän vertaa käsittelemäänsä elokuvaa rikkaruohoon, joka on omiaan tukahduttamaan koko suomalaisen filmitaiteen. (kts. Haakana 1996, 43-44.)

Myöhemmin vuonna 1955 Terttula esitteli tuntemuksiaan ja näköalojaan kotimaisen elokuvan yleisestä tilasta. Hän muun muassa esittää ihmeteltävänä, ettei kenestä tahansa näyttänyt olevan voittoa tuottavan törkyfilmin tekijäksi, vaan ainoastaan Reino Helismaa ja SF-elokuvan tuottaja T.J. Särkkä olivat siinä onnistuneet. Kuten Haakana tutkimiansa 60 aikalaiskritiikin valossa huomioi, Terttula ei jäänyt näine näkemyksineen poikkeukseksi

---

<sup>50</sup>Sosiaalisella kielitaistelulla Laitamo tarkoittaa, että puheelle ei (ylipäänsä) riitä sen kieliopillinen oikeellisuus; yhtä tärkeää on kyky osata puhua sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla (Laitamo tarkoittanee: sosiaalisen aseman mukaisesti) (Laitamo 1996, 79).

<sup>51</sup>Terttula oli aikansa johtava työväenluokkaiseen lehtiin kirjoittava kriitikko. Myöhemmin hänestä tuli Suomen Kansallisteatterin johtaja.

kriitikoiden joukossa: 1950-luvun kriitikot eivät yleisestikään pitäneet rillumareita juuri minkään arvoisena. Rillumarei-elokuvia nimitettiin ala-arvoisiksi tekeleiksi, mitättömiksi, surkeiksi, halvoiksi ja yksinkertaisiksi. Yhtä lailla näiden elokuvien arvottomuutta kriitikoiden silmissä alleviivasivat sellaiset rillumareihin arvosteluissa liitetyt käsitteet kuin tusinafilmi, rallifilmi, renkutusfilmi, helismatisointi tai vaikkapa mimmiteollisuuden tuote, joka määriteltiin matalatasoiseksi ja arvottomaksi ajanvietetekeleeksi. Ankarimman kritiikin rillumareille antoivat vasemmistolaiseen lehdistöön kuuluneet julkaisut, joissa erityisesti *Hei, rillumarei* -elokuvassa nähtiin selvänä tendenssinä korkeakulttuuriin kohdistuva pilkka ja tämä tulkittiin taisteluhaasteena kaikkea kulttuuria kohtaan. Vasemmistokriitikot puhuivat tämän elokuvan kohdalla kulttuurivastuuttomuudesta ja kulttuurituholaisuuden linjasta. (kts. Haakana 1996, 45-54.)

Rillumarei-elokuvien kertakaikkisesta kehnoudesta kriitikot vetivät vastuulliseksi erityisesti niiden käsikirjoitukset kirjoittaneen Helismaan. Kritiikki henkilöityi eräissä kohdin rajulla tavalla. Helismaata saatettiin avoimen ivallisesti nimittää pilkkaavassa sävyssä ”kansalliskirjailijaksi” tai ”Suomen Filmiteollisuuden Shakespeariksi” tai hänelle suositeltiin ammatinvaihtoa takaisin edeltävään konelatojan työhönsä. Elokuvien käsikirjoituksia pidettiin niin surkeina, etteivät sinänsä ammattitaitoisiksi mainitut tekijät (ohjaaja, näyttelijät ynnä muut sellaiset) voineet niiden pohjalta mitenkään onnistua omassa työssään.<sup>52</sup> Ylipäänsä arvostelijoiden mielestä Helismaan tapa kirjoittaa käsikirjoitukset rillumarei-elokuvaan laulujen pohjalta oli jo lähtökohdiltaan toivotonta.<sup>53</sup> (Haakana 1996, 56-62.)

Nykytutkijoiden ja aikalaiskritikoiden tavassa käsitellä ja käsittää rillumarei (-elokuvat) on selkeä ero, ja tälle erolle voidaan esittää tietyt mahdolliset selityspäätteet. Merja Haakana on kiinnittänyt huomiota tähän kritiikkiin<sup>54</sup> sävyn muutokseen. Hänen mukaansa arviot rillumarein

---

<sup>52</sup>Esimerkiksi *Lännen lokarin veljeä* arvostellessaan Eugen Terttula tunnusti päähenkilöä esittäneen Esa Pakarisen eittämättömät koomikon lahjat, mutta samalla hän ilmaisi huolestuneen toivomuksensa, että Pakariselle järjestyisi ”kunnon osa ja ohjaaja, ennen kuin SF tätä menoa on tappanut hänet” (Haakana 1996, 59).

<sup>53</sup>Helismaan kupletintekijän taidon kriitikot näissä tapauksissa kyllä mainitsivat positiivisessa sävyssä (kts. Haakana 1996, 62).

<sup>54</sup>Kritiikillä tarkoitan tässä laajasti ottaen kaikkia niitä vakavuudella suoritettuja arvioiteja, tulkintoja, tutkimuksellisia analyysyjä ynnä muita sellaisia, joissa rillumareista on pyritty

elokuvista ovat nykyisin aiempaa selvästi positiivisemmat; rillumarei-elokuvista puhutaan nyt kulttuurina ja *Rovaniemen markkinat* on saanut kulttielokuvan maineen. Tietyntyyppisen arvostuksen nousun selittäjäksi Haakana esittää kriitikoiden roolin muutoksen: aiemmin kritiikkikirjoituksia hallinneet pedagogiset ja moraalinvartijamaiset asenteet ovat sittemmin hävinneet. Haakanan oma arvio rillumarei-elokuvien merkityksestä asettuu luontevasti Hietalan edustaman nykytutkimuksellisen suuntauksen linjoille: Haakanan mukaan rillumarei-elokuvat käynnistivät elokuva-aihepiirin muutoksen, jonka seurauksena elokuvien sankareiksi nousivat tavalliset kulkurit ja jätkät. Myöhemmin 1950-luvulla tästä ”tavallisten ihmisten” sankaruudesta tuli suorastaan kotimaista elokuvaa hallitseva suuntaus. Kun Haakana puhuu kritiikin ajan myötä positiivisemmaksi muuttuneesta sävystä, hän tarkoittaa tällä nykyarvioinnille ominaisella suuremmalla myönteisyydellä näkemystä, että rillumarei-elokuvien arvo on niiden aitoudessa ja rehellisyydessä, toisin sanoen rillumarei-elokuvat eivät pyri olemaan mitään sen enempää kuin ovatkaan. Haakanan mukaan rillumarein elokuvallisesta laadukkuudesta ei sen sijaan olla nykyisinkään toista mieltä kuin mitä heitä edeltäneet varhaisemmat aikalaiskriitikot olivat : rillumareita pidetään edelleen hutaisten tehtyinä, alkeellisina ja lapsekkaina elokuvina. (Kts. Haakana 1996, 62-63.)

Edeltäviin selvityksiin perustuen nyt on mahdollista esittää arvioita ja johtopäätöksiä syistä, jotka ovat vaikuttaneet rillumarein kritiikissä tapahtuneeseen muutokseen, kun kysymys käsitetään laajassa mielessä ja merkityksessä. Nykyarvioitsijoilla, kuten Hietalalla ja Haakanalla, on luonnollisesti toisenlainen ajallinen suhde rillumareihin kuin aikalaiskriitikoilla. Aikalaiskriitikoiden ja nykyarvioijien välillä on tietty aikaan sitoutunut näkemyksellinen ironia, joka tarjoaa myöhemmille arvioitsijoille eräässä mielessä etulyöntiaseman suhteessa aikalaiskriitikoihin; nykyarvioitsijoilla on laajempi näköala menneisyyden ilmiöihin kuin aikalaisilla. Vuosikymmenien takaiseen menneisyyteen heitettyjen katseiden taustalla on tietoinen mieli siitä kehityksestä, josta aikalaisilla saattoi olla korkeintaan tulevaisuuteen suuntautuvia aavistuksia; toisin sanoen: myöhempiä tarkastelijoita luonnehtii tiedollinen superioriteetti suhteessa aikalaisiin. Näin ollen on todettavissa, että objektiivisesti tarkastellen reaaliset lähtökohdat suorittaa arvioita rillumareista

---

esittämään tavalla tai toisella perusteltuja näkemyksiä.

ovat ajan myötä muuttuneet (puhutaan siis tarkastelijan positiosta historiallisena henkilönä suhteessa tarkastelunsa kohteeseen).

Ajallinen ironia ei tietysti vielä varsinaisesti lainkaan selitä todennettua kritiikin sävyssä tapahtunutta muutosta; se selittää ainoastaan toisistaan poikkeavat lähtökohdat suorittaa itse arviointia. Kun lisäksi huomioidaan, että eräässä mielessä rillumarei-elokuvien elokuvallinen taso sinällään ei ole kriitikoiden arvioinneissa noussut (ne ovat yhä hutaisten tehtyjä ja lapsenomaisia), niin kyseisten elokuvien jonkinlaisen arvonnousun uskottavaksi selitystekijäksi jää, kuten Haakana siis on jo todennutkin, kritiikissä syystä tai toisesta tapahtunut asenteellisuuden muutos. Jos elokuvaa, tässä tapauksessa rillumareita, aiemmin arvioitiin ja arvotettiin moraalisiin ja kasvatuksellisiin perustein, niin nykyisin joko moraalikäsitteet ja kasvatuskäsitteet itsessään ovat muuttuneet tai sitten niillä ei enää katsota olevan merkitystä esittäessä kritiikkiä rillumareita kohtaan, vaan esitettävälle arvioinneille otetaan toisenlaiset taustalähtökohdat. On pidettävä mahdollisena, vaikkakin tässä kohdin vähintään vaikeasti todennettavana, että itse asiassa molemmat kehityssuunnat ovat toteutuneet: kriitikoiden moraaliset näkökannat ovat avartuneet samalla, kun elokuvaan ja ylipäänsä kaikkiin kulttuurisiin tuotteisiin otetaan ensisijaisesti muu kuin moralistinen tai moralisoiva suhde; moralisoinnin välttely voi nykyisin kuulua kriitikon ammattiympäristön ja mahdollisesti näkemyksen professionaalisuudesta, joka erottaa mielipidekirjoittajat ammattikriitikoista.

Muutos kritiikin sävyssä on siis joka tapauksessa seurausta muutoksesta, joka on tapahtunut kriitikoiden asenteissa. Näin ollen aikalaiskritiikoilla (kuten tietysti myös nykyisillä) on ollut jokin tietynlainen asenne rillumareihin ja tämä asenne on vaikuttanut heidän harjoittamaansa kritiikkiin. Nyt ollaankin tultu täsmälleen siihen kohtaan, mistä tässä työssä olennaiselta osaltaan jatkuvasti on kysymys: kun aikalaiskritiikki tuomitsi jyrkästi rillumarein, sillä varmasti oli siihen syynsä. Esitetty kritiikki kertoo kuitenkin myös esittäjästä ja tuon kritiikin esittäjän motiiveja, perusteita ja asenteita on yhtä hyvin mahdollista ja syytä yrittää hahmottaa kuin on lausua arvoarvostelmia jostain tietystä kulttuurisesta objektista. Tätä kautta on mahdollista saattaa tarkastelun alaiseksi myös se yleinen kulttuurinen tila, jossa kritiikkiä aikanaan on harjoitettu. Tämän työn käsittelyavaruudessa on siis tietysti perustavassa mielessä toisarvoista se, mikä

arvo rillumareilla on tai mikä arvo sille tulisi osoittaa ja voidaanko tuollaista arvoa ylipäänsä absoluuttisesti millekään kulttuurituotteelle edes antaa tai määrittää. Merkittävämpää on ollut ja on yritys löytää ymmärrystä ja selittäviä tekijöitä sille, miksi 1950-luvun aikalaiskriitikki niin väkevin ilmauksin ja suurella ehdottomuudella tuomitsi rillumarein kulttuuriseen mataluuteen.

#### **4. 1950-LUKU: LUKU SUOMEN POPULARISTISTA KULTTUURIA**

##### 4.1. Populaarikulttuuri kansallisena kulttuurin muotona

Kotimaisen populaarikulttuurin voi ymmärtää ilmentävän, kommentoivan tai tarkoituksellisesti esittävän kansan- ja korkeakulttuurista poikkeavan käsityksen suomalais-kansallisesta identiteetistä. Populaarikulttuuriset tuotteet pyrkivät usein osaltaan rakentamaan omanlaistansa kuvaa tai käsitystä tästä maasta ja sen asuttajista. Suhde kansallisuuteen, kansalliseen itseymmärrykseen, on merkittävä populaarikulttuuria luonnehtiva piirre. Populaarikulttuuristen tuotteiden kansalliseen eri tavoin sitoutuneen piirteen tai ominaisuuden asettaminen keskeisen tutkimuksellisen huomion kohteeksi tai lähtökohdaksi johtaa etsimään kulloisestakin tarkasteltavasta tuotteesta suomalaisuuteen jollain tavoin viittaavia merkkejä tai symboleja.

Jos populaarikulttuuria käsittelee omana erityisenä ja erityislaatuisena symbolijärjestelmänä, on myös syytä huomioida muut olemassa olevat, populaarikulttuurista poikkeavat, kulttuuriset symbolijärjestelmät. Totunnaisen ajattelutavan mukaisesti tämä suomalaisen kulttuurin kohdalla tarkoittaa kulttuurisen kokonaisuuden vakiintunutta kolmijakoa populaari-, korkea- ja kansankulttuuriin. Tällöin nämä kulttuurin osa-alueet ymmärretään olennaisesti omaehtoisiksi, -lakisiksi ja -luonteisiksi ja sen vuoksi niitä olisi mahdollista tarkastella itsenäisinä, itsessään täyteläisinä kulttuurimuotoina. Kuitenkin erityisesti populaarikulttuurin voi käsittää asettavan kyseenalaiseksi tällaisen kategorista ajattelutapaa ilmentävän, eroja korostavan, rajojen pystyttämisen toisilleen vieraisi katsottujen kulttuuristen segmenttien välille. (vrt. Salmi & Kallioniemi 2000, 7-12.)

Populaarikulttuurin ilmentämä käsitys kansallisesta ja siitä esitetty kuvaus asettuvat positioltaan kahdenlaiseen välitilaan: virallisen ja kansanomaisen sekä, toisaalta, kotimaisen ja kansainvälisen rajoittamalle alueelle. Tällä paikan määrittelyllä tarkoitetaan, että populaarikulttuuri voi syntyä sekä alhaalta päin että vaihtoehtoisesti ylhäältä, korkeakulttuurista tai taiteista, omaksutuista aineksista. Edellisessä tapauksessa populaarikulttuuri edustaa jonkinlaista vastaidentiteettiä tai kansanomaista ajattelutapaa, joka pyrkii hylkimään virallisia totuuksia. Korkeakulttuurilta adaptoidut ainekset puolestaan liitetään populaarikulttuurissa osaksi viihteellistä maailmankuvaa. Kotimainen-kansainvälinen -akselilla populaarikulttuurin suomalaisuus tai sen esiintymisaste on tavanomaisesti asetettu epäilevän tarkastelun alaiseksi. Usein populaarikulttuurin suomalaisuutta on tästä näkökulmasta asiaa kommentoitaessa pidetty vain kansainvälisten ilmiöiden kokoelmana tai niiden kohtuuttomuuteen asti menevänä matkimisena. Suomalaisen populaarimusiikin (esimerkiksi) on tuollaisen ajattelutavan mukaan tulkittu koostuvan tyhjentyvästi slaavilaisesta melankoliasta, saksalaisesta rytmitajusta ja angloamerikkalaisesta svengistä. Julkinen keskustelu on moraalisiin perustein usein tuominut tämänkaltaisen, kansainvälisen massatuotannon jatkeeksi luonnehditun ja käsitetyn, kulttuurilainauksen totaliteetin. Populaarikulttuuri (jonka siis usein on käsitetty redusoituvan jäännöksettömästi kansainvälisiin virtauksiin) on 1900-luvun Suomessa yleisesti rinnastettu hovin ja ajanvietteen maailmojen kanssa. Huvitus ja ajanviette puolestaan on nähty kuuluvaksi kontrollin alaisuuteen. Tämän säätelyn hallintavallan mukaan kansalaisia on (ollut) syytä varjella tajuntateollisuudeksi mielletyn massatuotannon yksipuolistavalta ja -ulotteistavalta vaikutukselta. (Salmi & Kallioniemi 2000, 8-11.)

Populaarikulttuurin asettaminen<sup>55</sup> tiettyyn asemaansa toisaalta kotimaisen kulttuurin sisäisessä järjestyksessä, toisaalta suhteessa kansainväliseen kulttuurituotantoon, vie suoraan tässäkin työssä keskeiseksi koetun kompleksisen problematiikan ydinalueelle. Tässä esillepanossa tulee nimittäin huomattavaksi populaarikulttuurin, sitä kulttuurimuotona yleisesti käsitellen, ristiriitaiseksi määritelty luonne: toisaalta sen oletetaan puhuvan tai kommentoivan omalla erityisellä tavallaan suomalaisuudesta ja toisaalta sillä ei nähdä olevan mitään aidosti

---

<sup>55</sup>Edeltävään selvittelyyn nojaten ja tietyn avaruuden sekä avoimuuden turvaten on kenties mahdollista, ja syytä, sanoa: *teoreettinen* asettaminen.

suomalaisuuteen liittyvää olemusta, joten sitä tulisi käsitelläkin suomalais-kansallisten kulttuuriluokitusten ulkopuolella kansainvälisessä viitekehysessä ja osana ylikansallista kulttuurin massatuotantoa. Kaksipaikkainen populaarikulttuuri on kulloisestakin paikastaan riippumatta asetettu luokittelevassa mielessä alisteiseksi joko kansan- tai korkeakulttuurin suhteen tai sen tuotteiden alkuperäksi nähdylle ulkomaisille esikuville. Salmen ja Kallioniemen ajattelua seuraten voidaan todeta, että tätä näkemystä ovat usein manifestoineet kansallisen kulttuurin määrittelyvaltaa ja -halukkuutta edustaneet piirit, jotka ovat ottaneet vastuulleen kansan<sup>56</sup> ajanvietteestä ja huvista huolehtimisen. Osana kansallista kulttuuria populaarikulttuuri on käsitetty viihteeksi ja viihteenä se on yhteismitatonta sekä korkea- että kansankulttuurin kanssa; viihde on yksinkertaista huvitusta ja sellaisena (potentiaalisesti) jollain tavoin vahingollista, joten on katsottu tarpeelliseksi asettaa se erityisen kontrollin alaisuuteen. Yhdistelmänä kansainvälisiä vaikutteita, eikä minään muuna, populaarikulttuurilta on itse asiassa kokonaan evätty oikeus ja mahdollisuus esiintyä kansallisen kulttuurin nimissä.

Näin ollen on mahdollista tehdä yleinen populaarikulttuurin kansallista asemaa koskeva synteesi niissä tapauksissa, kun populaarikulttuurin määrittelijöinä toimivat kansallista kulttuurikategoriointia harrastaneet yhteiskunnalliset ja kulttuuriset tahot: niissä tapauksissa, joissa populaarikulttuurisella tuotteella ylipäänsä oli jotain sanottavaa suhteessa suomalaisuuteen, sanottava pelkistyi ylhäältä korkeakulttuurista lainatuista tai alhaalta kansanomaisista lähteistä valikoiduista aineksista kokoonkasatuksi viihteeksi. Populaarikulttuurille ei siten todellisuudessa varattu itsellistä asemaa osana kansallisen kulttuurin kirjoa eikä sillä myöskään siten ole voitu nähdä mitään arvoa itsessään. Tällaisen ajattelumallinnuksen perusteella on myös helppo johtaa

---

<sup>56</sup>Kansa on kollektiivikäsite ja koska sitä käytettiin korkea- ja matalakulttuurin välisessä taistelussa 1950-luvulla puolin ja toisin, on sillä kulloisestakin käyttöyhteydestä riippuen ollut tarkoituksenmukaisesta käytöstään seurannut värittyynyt merkityksensä. Esimerkiksi Markku Kosken näkemyksen mukaan rillumareissa oli osaltaan kysymys idealisoidun kansankuvan parodiasta (kts. Koski 1993, 186). Kun rillumarein nimissä käydyn taistelun voi tulkita osaltaan taisteluksi siitä, kenellä on oikeus määritellä suomalainen kansa, tuo sinällään pelkkä abstraktio tämän maan asujaimistosta sai kulttuurista hierarkiaa rakentavan tehtävän ja merkittävyyden. Tämän vuoksi käsitteen ”kansan” käyttäminen tässä esityksessä on kuitenkin pääasiassa viitteellistä ja sillä on lähinnä esitystä jäsentävää merkitystä. Tämä sama pätee monilta osin myös jatkuvasti käytössä kulutettavaan kulttuurin (ja sen lukuisten johdannaisten) käsitteeseen.



perusteet vällinneelle populaarikulttuurin yleiselle arvottamiselle: kopio ei voi koskaan olla alkuperäistä (tai) esikuvaansa ylempänä, kun kulttuurista hierarkisointia harjoitetaan.

On ymmärrettävää, että populaarikulttuurin osaksi jäi jo lähtökohtaisestikin kansallisen kulttuurin (jos se sellaiseksi edes käsitettiin) viimeinen sija silloin, kun kulttuuria arvotettiin, kun sitä arvotettiin yllä esitetyin perustein ja kun näiden perusteiden validisuus hyväksyttiin. Ottamatta millään tavoin periaatteellista kantaa populaarikulttuurin mahdolliseen arvoon tai arvottomuuteen (kansallisena kulttuurina), tämän työn mielekkyyden kannalta olisi lähtökohtaisesti kuolettavaa tyytyä pitämään populaarikulttuuria perusteiltaan, ainakaan kaikilta osin, ainoastaan muista alkuperäisempinä pidetyistä kulttuurimuodoista redusoituneena kulttuurisena luokkana. Toivon päinvastoin pystyväni tuomaan esille myös sellaisia näkökohtia tästä tietystä populaarikulttuuriseksi luokitellusta ilmiöstä, jotka saattavat mahdollisesti rakentaa käsitystä tämän ilmiön erityislaadusta ja olemassaolon oikeutuksesta osana kansallisen kulttuurin katselmusta. Rillumarei on joka tapauksessa vain yksittäistapaus populaarikulttuuriksi mielletyssä kulttuuriluokassa, joten en missään muodossa pyri esittämään mitään yleispätevää näkemystä koko populaarikulttuurin alueesta.<sup>57</sup>

#### 4.2. Populaarikulttuurin määritelmiä

Edeltävässä sektiossa oli pyrkimyksenä hahmotella populaarikulttuurin paikka kansallisessa kulttuurin kentässä, toisin sanoen määritellä populaarikulttuurin yleinen luokitusasema suhteessa muihin kansallisen kulttuurin totaliteetteihin. Se, että populaarikulttuuria nimitetään nimenomaan populaarikulttuuriksi ja että rillumarei käsitetään juuri tyypilliseksi 1950-luvun esimerkiksi tästä kulttuurimuodosta, ei ole lainkaan niin yksiselitteisen selvä tosiasia kuin edellä on mahdollisesti

---

<sup>57</sup>Muutoinkin tässä työssä esitettäviä vastauksia, teorioita tai tulkintoja, tärkeämmäksi koen tiettyjen tutkimusongelman kannalta keskeisiksi ymmärtämiäni, kansallisessa kulttuurissamme tietynä historiallisena ajanjaksona vaikuttaneiden suuntausten, tekijöiden ja erilaisten ajattelutapojen hahmottamisen ja eksplikoimisen. Merkittävältä osaltaan tässä esityksessä on siis kysymys tiettyjen seikkojen nostamisesta kootusti esille tietyissä yhteydessä ja pyrkiä näin luomaan jonkinlainen laajahko kokonaiskäsitys tämän työn keskeiseen problematiikkaan vaikuttaneista tekijöistä. Tässä mielessä pidän tätä työtä ikään kuin perustutkimuksena tai -kartoituksena.

annettu ymmärtää. Populaarikulttuuri on luonteeltaan kattokäsitelmäinen neutraliteetti, jonka avulla yksin ei ole mahdollista kovinkaan monipuolisesti karakterisoida niitä lukuisia tuotteita, joita sen alaisuuteen lasketaan kuuluvaksi. Näin siitäkin huolimatta, että kansallisen kulttuurin kokonaiskontekstissa tarkasteltuna populaarikulttuuri-käsitteellä voitaneenkin tehdä oleellinen ero sekä korkea- että kansankulttuuriin. Kuitenkin populaarikulttuurin rinnalla tai sen alaluokkina on aikojen saatossa kulkenut muitakin nimityksiä, joilla on mahdollisesti oma perusteltu ilmaisuvoimansa sen kulttuurisen aineksen suhteen, jonka katsottiin kansallisessa luokittelussa jääneen perinteisten kansan- ja korkeakulttuurin luokkien ulkopuolelle. Näiden vaihtoehtoisten nimitysten (populaarikulttuuri mukaan lukien) käsitteanalyttinen ja -historiallinen tarkastelu saattaa avata yksinomaisia populaarikulttuuri-nimitykseen liitettäviä ominaisuuksia tai konnotaatioita vivahteikkaampia, tarkempia tai muutoin oleellisempia tai vähintään huomionarvoisia merkityksiä, joilla on käytettävyytensä rillumareita ruodittaessa.

Kirjoittajasta tai puhujasta riippuen populaarikulttuurilla voidaan tarkoittaa eri asioita sen mukaan, mitä seikkaa puhuja tahtoo populaarista ilmiöstä puhuessaan painottaa. Vaikka eri nimityksiä usein käytetään keskenään synonyymisina, voi näiden nimitysten ymmärtää poikkeavan toisistaan merkittäväällä tavalla, kun niitä tarkastellaan sisällöllisesti. Ei ole yhdentekevää, käytetäänkö populaarikulttuurista nimitystä alakulttuuri, vastakulttuuri, viihdekulttuuri, massakulttuuri tai jotain muuta vaihtoehtoista ilmaisua. Seuraavassa eräät populaarikulttuurin tutkimuksissaan huomioineet tieteilijät selvittävät näiden populaarikulttuurin saamien eri ilmausten perusteita sekä niitä eroja, joita käytettyjen käsitteiden välillä on huomattavissa.

Viihde-, populaari- tai matalakulttuuri<sup>58</sup> syntyi 1800-luvun jälkipuoliskolla Yhdysvaltojen ja Länsi-Euroopan suurissa kaupungeissa. Tuohon aikaan kielenkäyttöön otetut uudissanat ja käsitteet (muun muassa revyy, kabaree, elokuva, sarjakuva, salapoliisiromaani) kertoivat

---

<sup>58</sup>Tämä vaihtoehtoja tarjoava ilmaisutapa on kirjoittajien, ei työn tekijän (kts. Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 627). Kirjoittajien tarkoitus on tuoda tällä tavoin julki tiettyyn kulttuuriseen ilmiöön yleisesti liittyvä tai liitetty käsitteiden käyttötapa ja moninaisuus. Tässä kappaleessa myöhemmin muiden muassa näille käsitteille etsitään niiden sisältämän näkökulman määrittämää yksityistä merkittävyyttä.

kulttuurin uudenlaisten muotojen ilmentymistä. Schlager, iskelmä-käsitteen kantamuoto, yleistyi Saksassa 1900-luvulle tultaessa. Suomalaisessa käsitteistössä “iskusävel” tai “iskelmä” otettiin käyttöön vasta 1920-luvun lopulla. Muutoinkin populaarikulttuurin edellytykset<sup>59</sup> kehittyivät Suomessa hitaammin kuin kapitalistisen kehityksen kärkimaissa. Suomen teollistuminen alkoi eurooppalaisessa vertailukehyksessä tarkasteltuna myöhään ja edistyi täällä myös hitaammin kuin (useimmissa) läntisissä maissa. Kun Suomi 1910-luvun puolivälin jälkeen saavutti valtiollisen suvereenisuutensa, yhteiskunnalliset muutokset olivat jo luoneet edellytykset syrjäyttää vanha kansankulttuuri. Kansankulttuuri ei vielä tässä historiallisessa vaiheessa korvautunut kansainvälisellä viihdetarjonnalla. Vanhan kansankulttuurin tilalle tuli pikemminkin kansallinen yleiskulttuuri, jota yhdistystoiminta ja kansakoululaitos nuoren itsenäisen kansakunnan kansalaisiin juurrutti. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 627.)

Yleiskulttuurissa monet taidesuunnat (kirjallisuus, teatteri, maalaustaide, konserttimusiikki) elivät nousukauttaan ja saavuttivat jatkuvasti kasvavan yleisön. Ajan tyyllisuunnissa korostuivat ja vallitsivat kansallisuus sekä suureen yleisöön vetoaminen. Kirjojen kustannustoiminnassa kansanvalistukselliset ja moraaliset näkökohdat olivat tärkeitä vielä pitkään itsenäistymisen jälkeen. Kansallista yleiskulttuuria uhattiin kuitenkin kahdelta taholta: alkuperältään kansainväliset viihdemuodot kasvattivat jatkuvasti vaikutustaan ja kotimainen “taide-elämä” eriytyi ja eristyi uusien virtausten myötä. 1920-luvulla muun muassa iskelmä- ja gramofonimusiikki tekivät läpimurtonsa, elokuva jo tätäkin aiemmin. Lopullisesti kansallinen yleiskulttuuri joutui väistymään 1960-luvulla, kun televisio, sävelradio ja kasettinauhurit osaltaan aiheuttivat suuren muutoksen kulttuurin sisäisissä edellytyksissä. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 627-628.)

Käsitteellä viihde on eri taiteen aloilla toisistaan poikkeavia merkityksiä. Tyypillisimmillään viihdeellä tarkoitetaan iskelmiä, sarjakuvia, kioskikirjallisuutta tai television sarjafilmejä. Viihde-käsite on joka tapauksessa jossain määrin epäeksakti ja lisäksi siihen sisältyy vahva arvolataus.

---

<sup>59</sup>Kaupungeilla ja urbaanilla elämäntavalla on kirjoittajien mielestä selvästikin tärkeä merkitys selitettäessä populaarikulttuurisuuden tai -kulttuurin syntyä. Kaupungin merkitykseen tarkasteltavan tematiikan kannalta palataan toistuvasti tämän työn ja toisten tutkijoiden toimesta.

Populaarikulttuuri-käsitteen avulla pyritään luonnehtimaan pitkälti samoja kulttuurisia ilmiöitä kuin viihde-termilläkin, mutta tämä suomalaisessa tutkimuskäytössä 1960-luvulla lanseerattu termi ei ole viihteen tavoin erityisen arvolatautunut ja sen vuoksi sitä voitaneen pitää viihdettä soveliaampana ilmauksena tietyistä kulttuurin ilmiöistä argumentoitaessa. Populaarikulttuuri-käsite tekee eron kansankulttuurista ja korkeakulttuurista ja tuo korostetusti esiin tarkoittamiensa ilmiöiden laajan suosion vastaanottavan yleisön joukossa. Toisaalta eräät tutkijat ovat huomioineet populaarikulttuurin sijasta käytetyn massakulttuurin käsitettä<sup>60</sup>, joka kuvastaa yleisnimityksen omaista populaarikulttuuria selvemmin käsiteltävien kulttuuri-ilmiöiden yhteyttä kapitalismin ja industrialismin nousuun.

Massakulttuuriksi luokitettujen tuotosten piirteeseen kuuluu (on kuulunut) keskeisesti kaupallisuus; massakulttuurista tuotetta tuotetaan ja myydään usein kuin mitä tahansa tavaraa tai tuotetta. Kapitalismin taloudellinen rakenne, jossa tuotanto ja kulutus oli erotettu toisistaan, oli massakulttuurin perusedellytys. Kapitalismin myötä syntyivät laajamittaiset työ- ja tavaramarkkinat entisen omavaraistaloudellisen järjestyksen tilalle, ja tämä yhdistettynä lisääntyneeseen vapaa-aikaan aiheutti kulttuurin tuottamiseen suuntautuneiden vaatimusten kasvua. Kulttuurin monistamiseen ja levittämiseen liittyvien instituutioiden, niin sanotun kulttuuriteollisuuden, kasvu oli massakulttuurin leviämiseen keskeisesti vaikuttanut tekijä. Massakulttuuristen ilmiöiden tai tuotteiden levittämisessä ja leviämässä erityisesti graafisella teollisuudella, äänilevyllä, elokuvalla, radiolla ja televisiolla on ollut ohittamaton asemansa. Massakulttuurin edellytyksille merkittävää kulttuuriteollisuutta ei voi kuitenkaan suoraan rinnastaa populaarikulttuuriin. Kulttuuriteollisuus on osaltaan levittänyt tehokkaasti myös perinteisen korkeakulttuurin tuotteita ja tapauskohtaisesti myös toiminut suullisen kansanperinteen ehtojen mukaisesti. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 628.)

Tyypillisenä massakulttuurisen kulttuuriteollisuuden tuotteena ajanvietekirjallisuus teki läpimurtonsa 1920-luvun Suomessa. Tällä vuosikymmenellä kirjalliset piirit (ottamatta lukuun kirjastoväkeä) eivät juuri kritisoineet kevyen kaunokirjallisuuden painattamista, mutta jo 1930-

---

<sup>60</sup>Tässä kappaleessa massakulttuuri-termin sisältöä käsittelevät erityisesti Matti Alestalo, Katarina Eskola, Pekka Gronow ja Seppo Knuutila.

luvulla Suomen Kirjailijaliiton julkilausumassa vastustettiin ulkomaisen ala-arvoisen käännöskirjallisuuden (ajanviettekirjojen) julkaisemista. 1940-luvun sotavuosina ja säännöstelyn aikakaudella voimistunutta ajanviettekirjallisuuden volyyymia ei pidetty pelkästään hyvänä kehityssuuntana. Kustantajat saivat vuosittaisissa kirjallisuuskatsauksissa moitteita taiteellisten vaatimusten sivuuttamisesta yritettäessä taata painetun materiaalin mahdollisimman laaja levikki. Paperipulaankin vedoten esitettiin kannanottoja ajanviettekirjallisuuden tulvan rajoittamiseksi.<sup>61</sup> Huolestuminen kevyen kaunokirjallisuuden markkinoiden kasvusta oli siis esitetty vakavasti jo viimeistään 1940-luvun loppuun mennessä, vaikka todellinen ylikansallinen kioskikirjallisuuden tulvavahdus kansallisille lukumarkkinoillemme tapahtuikin vasta 1950-luvun loppupuolella. (kts. Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 645.)

Suurimmissa suomalaisissa kaupungeissa ravintolat, elokuvateatterit ja kahvilat olivat tärkeimpiä viihdemusiikkien työllistäjiä 1920-luvulle tultaessa. Viihdemusiikki ei ollut vielä kovinkaan eriytynyttä tässä vaiheessa: parhaat ammattimusiikot saattoivat soittaa sekä viihde- että sinfoniaorkestereissa ja ero kansanmusiikkia esittävän pelimannin ja viihdemusiikon välillä oli myös pieni. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 654.)

Kuplettilaulajat (muun muassa J. Alfred Tanner ja Rafu Ramstedt) edustivat ensimmäisen polven kotimaisia viihteen ammattilaisia. Estraadeinaan nämä kupletistit pitivät lähinnä kahvilaravintoloita ja erilaisten järjestöjen järjestämiä huvitilaisuuksia. Kuplettien vaikutusta on havaittavissa sekä työväenliikkeen piirissä suosituksi tulleessa kisällilaulussa että suomalaisessa iskelmässä. Kupletit

---

<sup>61</sup>Vuonna 1946 asiasta huolestunut komitea (puheenjohtajanaan valtiollista valtaa ja katsomusta edustava kansanedustaja, sihteerinään tunnettu kulttuuridebatoija Raoul Palmgren) ehdotti "ala-arvoiselle" kirjallisuudelle erityistä verorasitetta, jonkinlaista haittaveroa, mutta ehdotusta ei hyväksytty (kts. Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 645). Tämä tapaus on havainnollistava esimerkki siitä, että jo ennen rillumarein-kulttuurin alkua oli osoitettu kiinnostusta ja halukkuutta asettaa tiettyjä luokittelevia rajoja kotimaisen kulttuurin hierarkkisuuden nimissä. Rillumareita puoli vuosikymmentä myöhemmin koskenut kulttuuritaistelu ei siten ollut uniikki tai edes ensimmäinen kerta, kun kulttuuriseksi matalaksi arvioitua ainesta pyrittiin järjestelmällisesti hallinnoimaan. Näin ollen rillumarein kohdalla korkea- ja matalakulttuurin välisen taistelun erityisyys sijaitsee oletettavasti jossain muualla kuin yksinomaisessa rillumarein matalaksi julistamisessa. Näitä syitä eritellään tässä esityksessä toisaalla ja ne tulivat esille jo Sakari Heikkisen (kts. edeltä) esittämien näkemysten yhteydessä.

olivat (yleensä) laulajien itsensä tekemiä, satiirisia ja nokkelia tarinoita ajan ilmiöistä ja ihmistyypeistä. Kupletti sai jo 1910-luvulta lähtien omaleimaisen kotimaisen asunsa, vaikka sille on alunperin osoitettavissa kansainväliset esikuvansa (muun muassa ruotsalainen revyy ja englantilainen music hall -laulu). Suomalaiselle kevyen musiikin kehitykselle on, ylipäänsä, 1920-luvulta lähtien ollut ominaista kaksilinjaisuus: yhtäältä Suomeen on jatkuvasti tuotu (lähinnä angloamerikkalaisia) uusia virtauksia ja vaikutteita, toisaalta vanhempia virtauksia on yhtä lailla jatkuvasti pyritty kotimaistamaan. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 654-655.)

Suomalaisen iskelmän nousu edellytti levityskanavassa tapahtunutta kehitystä. Vasta 1920-luvun lopulta lähtien ja etenkin sotavuosien myötä äänilevyteollisuus muokkautui siten, että kotimaisin voimin tuotettu iskelmä saattoi toden teolla kasvattaa osuuttaan maamme musiikillisessa repertoaarissa. Toinen maailmansota vaikeutti Suomen ulkomaisia kauppasuhteita, jolloin kotimaiselle äänilevyteollisuudelle tarjoutui mahdollisuus ja tehtävä paikata syntyneet musiikilliset kulttuuriaukko. Näissä olosuhteissa kotimainen äänilevytuotanto kasvoi voimakkaasti ja saavutti vahvan aseman suhteessa kevyen musiikin tuottamisessa alkujaan ja vielä 1920-luvun alussa dominoineeseen ulkomaiseen ja vieraskieliseen tarjontaan. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 655.)

Sodan merkitys iskelmän kehityksen kannalta oli merkittävä. Sota-ajan päämajassa toimineen Suomen sotajohdon alaisuudessa toiminut suomalaisten propagandaosasto organisoii viihdytysjokot, joihin iskelmien tekijätkin rekrytoitiin sota-aiheisten laulujen valmistajiksi ja rintamamiesten moraalin ylläpitämiseksi ja kohottamiseksi. Viihdytysjoukoissa kiertue-elämään totutelleet taiteilijat olivat valmiita sodan päättymisen jälkeiseen keikkamuusikkouteen, kun suomalaiset maakunnat tilasivat iltamiinsa lähinnä kaupungeissa vaikuttaneita esiintyjiä. Tätä syntynyttä iltamakiertueperinnettä edusti muiden muassa ja erityisesti myös Reino Helismaa. Perinteinen kotimainen kuplettilinja säilytti vahvan aseman suomalaisessa elokuvassa, josta muodostui uusi musiikillinen vaikuttaja. Tämänkaltaisten elokuvien tunnuksiksi kohosi vuonna 1951 tehty elokuva *Rovaniemen markkinat*, joka perustui Helismaan ja Toivo Kärjen samannimiseen lauluun<sup>62</sup>. Paitsi elokuvissa, myös keikkamarkkinoilla ja äänilevytuotannossa

---

<sup>62</sup>Tarkasti ottaen kyseisen kappaleen nimi on "Rovaniemen markkinoilla" (kts. *S.t.R.H.*). Helismaa teki laulun sanat (ja elokuvan käsikirjoituksen näytellen vielä kaiken lisäksi yhtä

perinteinen kupletti säilytti merkittävän aseman kaikenmoisten uusien virtausten joukossa. (Alestalo, Eskola, Gronow 1982, 655-659.)

Matti Kuusi on huomionnut työn ja vapaa-ajan välisen suhteen muuttuneen 1900-luvulle tultaessa. Ennen 1900-lukua leikki, juomingit, kisailu ja talkoojuhlat liittyivät oleellisesti paikallisen kyläyhteisön työntekoon. 1900-luvun myötä työviikosta on irroitettu erikseen vapaa-aika ja tuon eriytyneen ajallisuuden täyttäjäksi on tullut monimuotoinen viihdeteollisuus. Viihdeolosuhteiden palveluksessa on syntynyt päätoimisten palveluammattilaisten ryhmiä, joiden tehtäväksi on muodostunut vapaa-aikalaisten viihdyttäminen. Näin ollen viihde on paljolti ammattimaisten erikoisosaajien tuotetta. (Kuusi 1985, 141-145.)

Kuusi pitää populaarikulttuurille ominaisena kehityksenä standardimaisuutta. Osittain standardoituskehitys on selitettävissä tuotantovälineiden kehityksellä: suurtuotannolla ja tehokkaalla markkinoinnilla on pyritty peittämään taloudelliset panostukset kalliiseen koneistukseen. Suomalaiselle kulttuurille standardoituminen on problemaattista, koska ainakin populaarikulttuurin kohdalla se on tarkoittanut mukautumista kansainvälisiin standardeihin. Kansanperinteessäkin ovat tietyt mallit olleet hallitsevia, joiden pohjalta ja joita mukailen kansankulttuurin piirissä on tuotettu lukuisia variaatioita. Populaarikulttuurin omat standardit ovat

---

elokuvan pääosista) ja Kärki sävelsi. Musiikillisessa mielessä rillumareita tutkailtaessa Toivo Kärjen asema lajityypin iskelmien synnyssä ja laadussa on ohittamaton. Helismaa ja Kärki muodostivat erottamattoman ja äärimmäisen tiiviin työskentelysuhteen oikeastaan koko Helismaan (pääasiassa kirjoittajan) uran ajan (siis 1940-luvun lopulta vuoteen 1965, jolloin Helismaa kuoli). Koska tässä työssä oletetaan, että sanat voi rillumarein tapauksessa irroittaa sävelyhteyksistään ja tutkia niitä kirjallisen kulttuurin kontekstissa, Kärjen (ja monen muun vaikuttajan, muun muassa esiintyjien kuten Tapio Rautavaaran tai Esa Pakarisen) sinänsä kovin merkittävä osuus rillumarein saaman kaikkinaisen julkimuodon tuottaja-valmistajana jää tässä työssä vain maininnan tai mainintojen asteelle. Esimerkiksi Helismaasta kirjoitettu elämäkertateos antaa tietystä selväpiirteisyyden puutteestaan huolimatta valaisevan käsityksen Helismaan ja Kärjen intensiivisestä työskentelysuhteesta. Voidaankin sanoa, että rillumarei sellaisena ilmiönä kuin se aikalaiskriitikoiden ja -yleisön kuultavissa, mielletävissä ja vastaanotettavissa oli, vaati välttämättömyydellä vähintään nämä kaksi keskeistä tekijäänsä. Toisaalta, kuten on jo tullut todettua, kritiikki personoitiin kuitenkin juuri Helismaahan. (Helismaan elämänvaiheista, ajatuksista, ihmisistä hänen lähellään ja erityisesti seikoista liittyen hänen kirjoittajuuteensa, kts. Pennanen, Jukka ja Mutkala, Kyösti, 1994, *Reino Helismaa. Jätkäpoika ja runoilija.*, WSOY: Juva.)

melkoisen säännöllisesti muualla kuin Suomessa syntyneitä ja uusimmat muodit tuodaan maahan jotakuinkin muokkaamattomina.<sup>63</sup> Kuitenkin erityisesti huumorin osalta Suomessa ollaan oltu populaarikulttuurin piirissä omaperäisiä<sup>64</sup> suhteessa viihteen suurvaltoihin. Huumorin omaperäisyys saattaa Kuusen mukaan osoittautua alueeksi, jolla kotimainen viihdeteollisuus on kilpailukykyisintä.<sup>65</sup> (Kuusi 1985, 146-150.)

Matti Kuusi puhuu populaarikulttuurista uutena kansankulttuurina. Populaarikulttuurin ero vanhaan kansankulttuuriin on näihin kulttuurimuotoihin sisältyvän viestin erilainen lähtökohta ja luonne. Edellisen kohdalla korostuvat tätä kulttuurimuotoa ohjaava organisaatio, tämän ohjauksen alaiset ihmiset, ohjaukseen käytetty välineistö ja ohjauksen tavoitteet; jälkimmäisessä keskeistä ovat muun muassa sen yhteys ja vaikutus aikaansa, paikkaansa ja yleisöön. Uutta kansankulttuuria, populaarikulttuuria, on Kuusen mukaan ylipäänsä syytä tarkastella osana modernin yhteiskunnan vapaan markkinatalouden mekanismeja, jotka ovat muotoutuneet voitontavoittelun lakimaisessa alaisuudessa. (kts. Kuusi 1985, 152-153.)

Kuusi löytää populaarikulttuurille (uudelle kansankulttuurille) ja vanhalle kansankulttuurille sisällöllisiä yhtäläisyyksiä. Hänen mukaansa viihde- ja propagandakoneisto on adaptoinut käyttöönsä muun muassa perinteiset idolit, utopiat, perusteemat, kollektiiviset mielikuvat ja ajatuskuviot. Esimerkiksi liikkuvan miehen ihanne on Kuusen mukaan keskeistä yhtä hyvin kalevalaisille sankarirunoille kuin vaikkapa Pentti Haanpään lentäjätkille, Mika Waltarin seikkaileville muukalaisille ja iskelmien kulkuripojille. Samalla nämä *Kalevalaa*

---

<sup>63</sup>Kuusi puhuu tässä kohdin "nykykulttuurista". Hänen kirjoituksensa on alunperin vuodelta 1974.

<sup>64</sup>Tästä omaperäisyydestä Kuusi mainitsee esimerkkeinä pop-idoleiksi käsitteellistämänsä Alfred Tannerin, Esa Pakarisen, M.A. Nummisen ja Vesa-Matti Loirin (kts. Kuusi 1985, 150).

<sup>65</sup>Koska Kuusen tarkastelu tässä kohdin keskittyy akselille kansallinen-kansainvälinen, hän tarkoittaa kilpailukyvyllä jotain muuta kuin luokittelevassa mielessä populaarikulttuurin suhdetta kansan- tai korkeakulttuuriin. On sinänsä merkittävää huomioida, että Kuusen katsannossa populaarikulttuurilla (kuitenkin) ilmeisen selvästi on myös tietty relevantti kotimaisuuden asteensa; tätä astetta edustaa omaperäinen huumori.



myöhäsyntyisemmät kulkijamiehet ilmentävät yhtäläisesti irtautumista “vakaasta saarijärvenpaavolaisesta”, idealisoidusta kansasta. (Kuusi 1985, 156-159.)

Seppo Knuutila luonnehtii massakulttuuriksikin käsitteistettyä ilmiötä nykyajan laajimmalle levinneeksi kulttuurimuodoksi. Massakulttuurin hajanaisista määritelmistä on hänen mukaansa löydettävissä muutama tutkijoiden yleisesti tavoittama piirre: massakulttuurilla on tarkoitettu teollistumisen, kaupungistumisen ja kapitalismin läpimurron ja voimistumisen synnyttämää kulttuurista muotoa. Massakulttuurin tärkeimpiä edellytyksiä ovat sekä tuotannon ja kulutuksen että työ- ja vapaa-ajan erottaminen ja eriytyminen toisistaan. Massakulttuurin synnyn, kasvun ja maailmanlaajuisen leviämisen on tehnyt mahdolliseksi uusi teknologia. Massakulttuurin käsitteeseen liittyy yleisesti kielteinen arvovaraus. Sen on katsottu edistävän muun muassa pakoa todellisuudesta, yksinkertaistavan asioita, passivoivan kuluttajansa ja houkuttavan taiteilijat pois luovan työn piiristä ja tukahduttavan henkistä kasvua<sup>66</sup>. Suomessa kritiikin kärki on kohdistettu massakulttuurin ylikansalliseksi ymmärrettyä ilmenemismuotoa vastaan, koska ylikansallisuuden on käsitetty uhkaavan oman suomalais-kansallisen kulttuurimme kehitystä. Samalla massakulttuurin vastainen kritiikki on kyllästetty asenteellisuuudella, tunneperäisyydellä ja moralisoivalla otteella. (Knuutila 1988, 281.)

Kriittinen suhtautuminen massakulttuuriksi luokiteltuihin tuotoksiin ja sen yksittäisiin aineksiin ja esiintymismuotoihin on myös osoitus parin vuosisadan kestoisesta aatehistoriallisesta kehityksestä eurooppalaisessa kulttuurissa. Knuutila palaa esityksessään 1700-luvun lopulle, jolloin porvaristo eurooppalaisia liikuttaneissa joukkoliikkeissä osoitti suurten kansanjoukkojen (potentiaalisen ja käytetynkin) kumousvoiman. 1800-luvulla työväestö teollistumisen vauhdin kiihtyessä ja kapitalismin voimistuessa näyttäytyi hallitseville tahoille kriittisenä massana, jota ei saanut päästää vapaasti suuntaamaan joukkoonsa latautunutta voimaa. Teollistumisen, kaupungistumisen ja rahatalouden kehittymisen myötä syntyneiden sosiaalisten ja

---

<sup>66</sup>Muitakin kielteisiä piirteitä on liitetty massakulttuurin pitkähköön syntien luetteloon. Tässä esitetyt riittänevät selvittämään massakulttuuria vastaan nostetun kritiikin luonteen ja keskeisen sisällön. Lisää on luettavissa muiden muassa tässä referoidun Knuutilan kokoamasta listasta (kts. Knuutila 1988, 281).

yhteiskunnallisten luokkien erot kärjistyivät ja loivat perustan nykyaikaan asti vaikuttaneille yhteiskunta- ja kulttuuriteorioille. Todellinen kulttuuri käsitettiin taiteellisesti korkeatasoiseksi ja henkisesti rikastuttavaksi ja siitä nauttiminen jätettiin johtavan yläluokan iloksi ja sivistykseksi. Tämän oikeanlaisen kulttuurin lisäksi oli olemassa taiteellisesti vähäarvoisena pidettyä ajanvietekulttuuria, jota massat, toisin sanoen alemmat kansankerrokset, tykönään kuluttivat. Tähän kahtiajakautuneeseen kulttuurin kuvaan liitettiin myös ajatus, että kulttuurinen aines siirtyy ylhäältä alas, sivistyneistöltä rahvaalle, ja tämän siirtymän seurauksena kulttuurituote menettää sille alunperin ominaisen korkean taiteellisen laatunsa muuttuen rahvaan käsissä karkeaksi ja kaavamaiseksi.<sup>67</sup> (Knuutila 1988, 281.)

Kulttuurin jakautumisteoria on osittain pätevä selitysstrategia massakulttuurin toimintamallista. Monet massakulttuuriksi luokitetut tuotteet ovat todella taide- ja eliittikulttuurin pelkistettyä ja monistettua lainatavaraa, mutta massakulttuurin tuotannossa käytetään yhtä lailla hyväksi myös kansankulttuurin aineksia. Kansankulttuuriset lainat ovat selvimmin huomattavissa niin sanottujen populaaritaiteiden alueilla, esimerkiksi viihdemusiikiksi sovitetussa kansanmusiikissa. (kts. Knuutila 1988, 281.)

Massakulttuuri on avoimesti kaupallista kulttuuria. Sen tuotannolle ja jakelulle on tyypillistä pyrkimys päästä mahdollisimman laajoille ylikansallisille, kansainvälisille markkinoille. Tässä pyrkimyksessä massakulttuurin ekspansio on jatkuvasti hyödyntänyt uusia tarkoituksenmukaisia keksintöjä<sup>68</sup>. Turvatakseen pääsyn mahdollisimman laajoille ylikansallisille markkinoille massakulttuurin tuotteista on jouduttu karsimaan kansalliset erityispiirteet tai mahdolliset muut laadullista yhdenmukaisuutta kansainvälisellä foorumilla uhkaavat piirteet. (Knuutila 1988, 282; 284-285.)

---

<sup>67</sup>Tämä sama ajattelumallihan löytyy tässä työssä kohdasta, jossa Hannu Salmi ja Kari Kallioniemi esittävät näkemyksiään populaarikulttuurin paikasta kotimaamme kulttuurin kokonaisuudessa.

<sup>68</sup>Näitä massakulttuurille soveliaita keksintöjä ovat olleet, luonnollisesti, suuret yleisöt kerralla saavuttavat innovaatiot, kuten esimerkiksi elokuva, televisio, äänilevyt ja radio (vrt. esimerkiksi Knuutila 1988, 285-286).

Knuutila on löytänyt koko joukon massakulttuurille analogisia ilmauksia, joilla yleisessä puheessa tahdotaan tarkoittaa tai viitata massakulttuurisena ilmenevään kohteeseen. Tällaisiksi massakulttuurin yhdensuuntaisiksi nimityksiksi Knuutila mainitsee populaari-, viihde-, matala-, roska- ja vapaa-ajankulttuurin, tajunta- ja kulttuuriteollisuuden, joukkoviihteen sekä unelmatehtailun. Knuutila perustelee lukuisten samaa tarkoittavien ilmauksien olemassaolon niiden toisistaan hieman poikkeavien käyttöfunktioiden ilmentymiksi. Viihde- ja vapaa-aika viittaavat hänen mukaansa kulttuurin käyttöyhteyksiin ja tehtävään, matala- ja roskakulttuurilla painotetaan arvostuksellista asennoitumista, joukot viittaavat käyttöyhteydessään kyseisen kulttuurin lajityypin massakulttuurin ominaisuuteen ja tajunta- ja unelmateollisuudella puhuja tahtoo tarkoittaa massakulttuurin luonnetta ohjailulla vastaanottajaa<sup>69</sup>. Populaarikulttuuria ja kulttuuriteollisuutta Knuutila pitää niiden täsmällisyyttä tavoittelevan luonteensa vuoksi silti vakiintuneimpina ja käyttökelpoisimpina massakulttuurin rinnakkaisnimityksinä. Populaari ilmentää kulttuurimuodon suosion laajan yleisön joukossa (kuten massakulttuurikin), mutta Knuutila ei näe kaikilla populaarikulttuurisilla ilmiöillä välttämätöntä suoraa yhteyttä kulttuuriteollisuuden perustaan. Tätä kulttuuriteollisuuden perustaa edustavat (jo aiemmin mainitut) tekniset innovaatiot, jotka ovat soveltuneet erityisesti massakulttuurin levittämiseen mahdollisimman suurelle yleisölle mahdollisimman nopeasti. Useimmat näistä innovaatioista ovat mahdollistaneet massakulttuurisen tuotteen maailmanlaajuisenkin jakelun. Kuitenkaan massakulttuuri ei käsitteenä voi tyhjentävästi korvata kulttuuriteollisuutta tai päinvastoin: kulttuuriteollisuus on osallistunut myös taidekulttuuriksi katsottujen tuotteiden monistukseen ja levitykseen. Populaarikulttuuri puolestaan on käsitteenä arvovarukseltaan neutraalimpi ja sisällöltään jossain määrin toinen kuin massakulttuuri. Populaarikulttuurisilla muodoilla on eri kehitysvaiheissa ollut selkeästi kansallisia piirteitä<sup>70</sup>. 1960-luvulla tutkijoiden käyttönottamalla

---

<sup>69</sup>Tätä voitaneen pitää annetuista vaihtoehdoista enimmäin massakulttuurisen ilmiön psykologisena tai ideologisena selitysmallina. Kuitenkaan ei ole täysin selvää, mitä Knuutila tahtoo esittämällään "ohjailulla" tarkasti ottaen tarkoittaa. Ilmeistä on, että vastaanottajan asema tässä määrittelyssä ei enää ole, syystä tai toisesta, suvereeninen vastaanottaja-subjekti, vaan päinvastoin tahdoton, voimaton tai massakulttuurisen ilmiön edessä alistaisen passiivinen, ohjailun alainen objekti.

<sup>70</sup>Knuutilan esimerkit ovat suomalainen tango ja humppa, jotka mahdollisista ulkomaisista alkuperistään ja vaikutteistaan huolimatta ilmentävät erityistä kansallista kulttuurista muotoa (kts. Knuutila 1988, 285-286).

populaarikulttuurin käsitteellä<sup>71</sup> tahdottiin nimetä ne kulttuurin osa-alueet, jotka heidän katsomuksessaan jäivät perinteisten kansankulttuurin ja korkeakulttuurin luokitusten ulkopuolelle. Huolimatta tällä tavoin määritellystä asemastaan kulttuurin kenttäjaossa populaarikulttuurin tuotteilla on paikoin myös selvät yhteydet kahteen sitä traditionaalisempaan kulttuurin määrittelyluokkaan. (Knuutila 1988, 285-286.)

Knuutila esittää massakulttuurille vielä nykyaikaisia sisällöllisiä määrittelyjä.<sup>72</sup> Hänen mukaansa massakulttuuria pidetään nykyisin ylikansallisena kulttuurimuotona, jonka ainekset jo tuotantovaiheessa on mahdollista muokata maailmanlaajuisesti vaihdettaviksi. Ylikansallisuus merkitsee, että massakulttuurin tuotteet on puhdistettu kaikesta kansallisesta erityisyydestä ja pelkistetty yleiselle käsitteelliselle tasolle. Oli tuotteen muoto mikä hyvänsä, sen sisältö ei ilmaise alkuperämaataan eikä lähtökulttuuriaan ylikansallisilla markkinoilla. (Knuutila 1988, 286.) Knuutila kommentoi lisäksi Pekka Gronowin<sup>73</sup> havaintoa, että suomalainen populaarimusiikki jakautui 1920-luvun loppupuoliskolla kahteen suuntaan: toinen suuntaus toi Suomeen uusimpia kansainvälisiä virtauksia ja toinen keskittyi sovittamaan vanhempia virtauksia kotimaiseen asuun. Knuutila tähdentää tämän jakautumisen merkitystä yritettäessä ymmärtää, miksi suomalainen

---

<sup>71</sup>Tämä Knuutilan tekemä populaarikulttuuri-käsitettä koskeva ajallinen määrittely merkitsee, että 1950-luvun alun rillumarein nimittäminen populaarikulttuuriksi on eräällä tavalla anakronistista. Kuitenkin: vaikka käsitettä ei oltu vielä otettu käyttöön, itse ilmiötä (siis rillumareita) voitaneen tämän päivän määritelmän ja käsitysten valossa nimittää eräiltä osin juuri populaarikulttuuriksi. Toisaalta on huomioitava, etteivät aikalaiskritikot voineet käyttää tätä ilmaisua luonnehtiessaan rillumareita korkea- ja matalakulttuurin välienselvittelyssä.

<sup>72</sup>Knuutilan kirjoitus on 1980-luvun lopulta. Ymmärrän, että Knuutila tarkoittanee "nykyaikaisella" määrittelyllään nykyistä tapaa nähdä koko massakulttuurin historia, ei ainoastaan "nykyajan" ilmiötä, jotka on mahdollisesti käsitetty massakulttuuriksi.

<sup>73</sup>Katso edeltä.

iskelmä on perusteiltaan “niin perin” kansallinen<sup>74</sup>, kun sitä vertaa muihin populaarimusiikin eriytyneisiin alueisiin (kts. Knuutila 1988, 291).

Tässä yhteydessä nostan esille vielä Marja Suonisen ajatukset niistä erityispiirteistä, jotka ovat hallinneet kansallista populaarikulttuurin määrittelyä. Suoninen on tutkinut käytänteitä, jotka ovat olleet eri aikoina ominaisia suomalaiselle keskustelulle populaarikulttuurista. Samalla hän on ottanut esiin yleispäteviä populaarikulttuuria ja sen asemaa muiden kulttuurimuotojen joukossa luonnehtivia seikkoja.<sup>75</sup>

Populaarikulttuuri määritellään usein dikotomisesti: suhteessa johonkin yleensä toivotumpaan kulttuurin alueeseen. Näitä yleisiä määrittelyyn johtavia jäsennyksiä Suoninen havaitsee kolme eri luokkaa. Korkeakulttuurin ja taiteen vastakohtana populaarikulttuuri on matalaa. Tässä dikotomiassa korostuu populaarikulttuuristen tuotteiden standardimaisuus ja epäyksilöllisyys sekä näiden tuotteiden tuottamiseen ja vastaanottamiseen liitetty epä-älyllisyys. Yhteiskunnallisen selitysmallin mukaisesti populaarikulttuuri esiintyy kulttuurin massatuotantona ja näin ollen kapitalistisissa yhteiskunnissa kulttuuriset tuotteet ovat kauttaaltaan yhdenmukaistuneet. Toinen yleinen määritelmä asettaa populaarikulttuurin kansankulttuurin vastakohtaksi. Tällöin (kuten edelläkin) painotetaan teollisen massatuotannon vaikutusta, mutta nyt sen nähdään tuhoavan

---

<sup>74</sup>Ei ole aivan helppo käsittää, mitä iskelmän tosiasialliseksi kansalliseksi ominaisuudeksi (tai sanottaisiinko, viitaten tiettyihin massakulttuurisiin määritelmiin: omituisuudeksi) jää tällaisissa määritelmässä, joissa iskelmän alkuperä joka tapauksessa juuritetaan ulkovaltoihin. Jos musiikin rytmikuviot voidaan osoittaa lainoiksi, niin jäljelle nähdäkseni jää tällöin suomen kieli, jolla iskelmät kirjoitettiin ja esitettiin. Menemättä tässä pitemmälle asian pohdinnassa, pidän tätä sekä suomalaisen iskelmän ja rillumarein että myös koko tämän työn keskeisen lähtökohtaisuuden, problematiikan ja tematiikan kannalta merkittävänä seikkana.

<sup>75</sup>Tätä teemaa on jo käsitelty toisaalla, mutta Suonisen avulla voidaan jonkinlaisesta toistelevuudesta huolimatta kenties kietoa eräät populaarikulttuuria koskevat juonteet kootusti yhteen ja luoda siten tiettyä koherenttisuutta tähänkin esitykseen. Samalla tulee vielä yhdeltä suunnalta ja aivan viime vuosilta tieteentekijän kommentti lisäämään joko yhdensuuntaisia näkemyksiä populaarikulttuurista ja sen asemasta muiden kansallisten kulttuurimuotojen joukossa, tai jos oleellista poikkeamista edeltäviin näkemyksiin ilmenee, Suonisen näkemyksiä on käsiteltävä vasta-argumentteina ja siten vähintään lykättävä populaarikulttuurista muodostumassa olevan käsityksen periaattellista hyväksyntää tai käyttökelpoisuutta vastaisen käytön varalle. Joka tapauksessa asiat vaativat vielä tekijänkin kommentointia.

nimenomaan idealisoidun kansankulttuurin. Massatuotantoa voidaan siis käyttää argumenttina yhtä aikaa kahteen eri suuntaan populaarikulttuuria vastaan: teollisesti tuotettu kulttuuri ei voi olla taidetta ja koska aito kansa ei ole tuotteita valmistanut, se ei ole myöskään aitoa kansankulttuuria. Massatuotanto vie kulttuurin vahvasti kaupallisille rahamarkkinoille ja tätä on pidetty moraalittomuutena. Yritys tuottaa voittoa vetoamalla laajoihin yleisöjoukkoihin on nähty arvottomampana toimintana kuin kansankulttuurinen aktiviteetti, jonka ymmärrettiin heijastaneen yhteiskunnan tai yhteisön arvoja.<sup>76</sup> Kolmas tyypillinen määrittely asettaa populaarikulttuurin valtakulttuurin vastaiseksi ala- tai vastakulttuuriksi, jolloin populaarikulttuurin nähdään kyseenalaistavan yhteiskunnallisten hierarkioiden muotoja. Tässä populaarikulttuurin määrittelyssä korostuu sen radikaaliseksi mielletty potentiaali. Kaikkiaan näiden erilaisten määrittelyiden pohjalta, joissa populaarikulttuurin negatiiviset piirteet on tahdottu osoittaa, on pyritty perustelemaan tarve asettaa populaarikulttuuri ja sen käyttö kontrollin alaisuuteen. Tämä taas kertoo yhtä lailla itse valtakulttuurista kuin varsinaisesta määrittelyn kohteesta. 1950-luvun Suomen historiallisessa kontekstissa korkeakulttuurin ja vapaa-ajankulttuurin tai matalakulttuurin (siis määritelmänsä mukaisesti: populaarikulttuurin<sup>77</sup>) välinen kuilu kasvoi (kärjistyi) äärimmilleen. Populaarikulttuuri alkoi tuolloin näyttäytyä korkeakulttuurin haastajana ja kilpailijana, kun sen tuotteiden osuus yksityisestä kulutuksesta kasvoi suhteessa muuhun kulutukseen. Syntyi niin kutsuttuja kulttuurisotia, joissa suomalaisuutta, suomalaista kulttuuria ja siihen olennaisesti kuuluvia arvoja pyrittiin määrittelemään uudelleen. 1950-luku oli näiden kulttuuriotatusten kiihkeintä aikaa<sup>78</sup>, mutta laajasti ottaen tuota kamppailua käytiin aina toisen maailmansodan jälkeisistä vuosista 1960-luvun puoliväliin saakka. Tässä otatuksessa oli kysymys juuri

---

<sup>76</sup>Mahdollisesti tämän päivän näkökulmasta ja hieman hämmennystä teeskennellen voitaisiin kysyä, mikä välttämätön ristiriita tähän sitten sisältyy. Jos yhteiskunnan valta-arvot ovat taloudellisia, niin muuta uskottelevat kulttuurimuodot ovat tämän johdonmukaisuuden nimissä moraalisesti kyseenalaisia.

<sup>77</sup>On siis muistettava, ettei kyseistä termiä tuohon aikaan vielä tunnettu.

<sup>78</sup>Kts. *Toiset pidot Tornissa*, 1954, Toim. Eino S. Repo. Jyväskylä. Teos antaa havainnollisen käsityksen siitä, millä tavoin kulttuurin korkealuokkaan itsensä käsittäneet kirjan puhuja-henkilöt argumentoivat aikakautensa polttavasta kysymyksestä, uhkaksi koetusta massakulttuurin leviämisestä.

“korkean” ja “matalan” kulttuurin suhteiden määrittelystä, joka ilmeni usein korkeakulttuurin puolustamisena ja matalakulttuurin paheksuntana. (Suoninen 2000, 287-290; 298.)

Populaarikulttuurista esitettyjä näkemyksiä läpikäyden on tullut mahdolliseksi muodostaa yleinen näkemys ja käsitys tämän kulttuurisen muodon syntytaustasta, kehityksestä, leviämistavasta ja luonteesta sekä volyyymista, sen yleisesti luonnehditusta paikasta ja arvostuksesta suhteessa muihin olemassaoleviin (-olleisiin) kulttuurin muotoihin, ja lopulta on huomattu yritys määrittää populaarikulttuuri täysin yksiselitteisesti jossain määrin hajoavan sirpaloituneen käsitteistön kenttään. Huolimatta erittelyistä, jotka edellä pystyivät perustelemaan olemassaolon oikeutuksen sekamelskaisen lukuisalle joukolle toisistaan poikkeavia, populaarikulttuuria vastaavia ilmauksia, on asiantilalle esitettävä joitakin, lähinnä hypoteettisia, selitysmalleja. Erityisesti huomio kiinnittyy massakulttuurin käsitteeseen.

Ensinnäkään massakulttuuri ei käsitteenä pysty riittävällä tarkkuudella karakterisoimaan ilmiötä, joita sen alaiseksi on usein asetettu.<sup>79</sup> Tämä on synnyttänyt tarpeen kehittää osin vaihtoehtoisia käsitteitä, jotka yksittäisissä erityistapauksissa ovat määrittelyarvoltaan massakulttuuri-käsitettä<sup>80</sup> suurempia, informatiivisempia tai / ja osuvampia. Käsitteiden kaikkalainen runsaus implikoi yksinkertaistetun yleiseksi ja standardisoiduiksi luonnehdittujen massakulttuuristen tuotteiden tosiasiallisesta keskinäisestä variaatioväljyydestä; toisin sanoen massakulttuurisilla tuotteilla ei missään olennaisesti selittävässä ja merkittävässä mielessä ole vain yhtä kaikille tietyn alan tuotteille yhtenäistä, ylikansallisille markkinoille “puhdistettua” muotoa. Jos jokin tällainen kaikille yhteinen muoto osoitetaan, se on löydettävissä lopulta niin abstraktilta (epämääräiseltä) käsitteelliseltä tasolta, että sen kompetenssi selittää spesifi tuote sen mahdollisesti omaavan karakterisen ominaislaadun mukaisesti on vakavasti rajoittunut.

---

<sup>79</sup>Esimerkiksi sarjakuvat ja iskelmät kulkevat massakulttuurin nimissä, mutta käsite ei tee näille tuotteille mitään olennaista keskinäistä eroa: se ei yllä tuotteiden sisäiseen erityisyyteen.

<sup>80</sup>Puhun nyt tarkoituksella massakulttuurista enkä nimenomaisesti populaarikulttuurista johtuen viimeksimainitun termin myöhäsyntyisyydestä. Se, mitä massakulttuurista esitän, pätee kyllä ymmärryksessäni pitkälti myös populaarikulttuuriin. Lisäksi aion jatkossakin liittää populaarikulttuurin rillumareista käyttämiini nimityksiin, mutta nämä varaukset on siis pidettävä silloinkin mielessä.

Toiseksi käsitteiden runsaus ilmiantaa käsitteiden muodostamiseen liittyvän inhimillisen piirteen. Se paljastaa yleisen (kiihkeän) suhtautumisen, jota kulttuuriluokitusten uusinta tulokasta kohtaan on osoitettu sen vallatessa 1900-luvun kuluessa yhä suuremman alan kotimaisen kulttuurimme perinteisemmiltä muodoilta. Uudenlaisen yhteiskunnan uudenaikaiseen elämänmuotoon luontevaksi osaksi asettautunut massakulttuuri on tahdottu määritellä tarkasti ja asettaa se sitten kansallisen kulttuurimme viitekehäksessä omalle paikalleen, mutta samalla (lähes) kaikki tuotteet, joiden katsottiin kuuluvan kyseisen kulttuurimuodon piiriin, arvotettiin määrätietoisesti tarmokkaasti ala-arvoiseksi roskaiksi.

Yhtäältä ongelmana on (siis) itse massakulttuurin käsite. Tarkalleen sellaisena kuin esimerkiksi Knuutila sen on edellä esittänyt, se on tietyllä tapaa itsessään tyhjä käsite. On vaikea mieltää sellaista kulttuurin tuotetta (ja nyt puhun mitä painokkaimmin erityismerkityksessä kielellisestä kulttuurituotteesta), joka (1950-luvun Suomessa) olisi pelkistetty yleiselle käsitteelliselle tasolle ja puhdistettu kaikesta kansallisesta erityisyydestä, joka olisi tarkoitettu ylikansallisille kansainvälisille markkinoille, joilla se ei millään tavoin ilmaise alkuperämaataan tai lähtökulttuuriaan.<sup>81</sup> Massakulttuuri on käsitteenä ladattu suomalaisittain (puhun nyt siis lähinnä rillumareita silmällä pitäen) mahdollisesti vääränlaisilla painotuksilla ja harhauttavalla sisällöllä. Suomi on ollut kulttuurisesti vastaanottamassa muun muassa angloamerikkalaisen kulttuurin kansainvälisen ekspansion vaikutuksia. Mutta mikä tekee ja missä mielessä esimerkiksi Elvis Presleystä ja hänen lauluistaan tai vaikkapa Hollywood-elokuvista kansallisista erityispiirteistä riisuttua massakulttuuria? Missä vaiheessa Elvis lakkasi olemasta yhdysvaltalainen? Missä vaiheessa ymmärrettiin, etteivät Hollywood-elokuvat ole mistään kotoisin? Tai missä vaiheessa havahduttiin esimerkiksi huomaamaan, että Reino Helismaan Kuopion pikajunasta kirjoittama

---

<sup>81</sup>Tekijän tarkoitus ei ole vain esiintyä poleemisesti, vaan on aidosti kysyttävä niiden tuotteiden perään, jotka todella olivat valmiit kansainvälisille markkinoille, jotka todella saattoi lähettää maailman estradeille, salonkeihin, lavoille, matineoihin tai muihin katselmuksiin ja odottaa niiden saavan siellä myös ymmärryksellä ylennettyä hyväksyntää. Ne mahdolliset tuotteet, joita voin ajatuksellisesti tavoittaa maailmaa kiertämässä, eivät kuulu käsitykseni mukaan “massakulttuuriin”, vaan lähinnä päinvastoin korkeakulttuuriin (ajattelen sellaisia suuntauksia kuten grafiikka, arkkitehtuuri, maalaustaide, tanssi). Ajattelen niin, että esimerkiksi suomalaisella iskelmällä, rillumareilla, olisi ollut edessään joltisenkin pitkä loikka, mikäli se olisi puhdistautunut kansallisesta erityisyydestään ja niine hyvineen pyrkinyt kansainvälisille markkinoille. Oikeastaan tahdon esittää asian kysymällä: mitä tuosta iskelmästä tai rillumareista jää, kun siitä poistetaan kansallinen erityisyys?



“Lentävä kalakukko” (kts. *S.t.R.H.*) markkeerasikin kansainvälisille markkinoille puuskuttavaa Orient Expressiä<sup>82</sup>? Massakulttuuri on luonteeltaan yleis- tai kattokäsite, jonka tosiasiallinen määrittelyvoima on kyseenalainen; on kyseenalaista, ilmaiseeko massakulttuuri-käsite yksittäisestä tuotteesta mitään sellaista, mitä ei toisilla käsitteillä voisi informatiivisemmin ja osuvammin tuoda julki. Tämän työn osalta tyydyn massakulttuurilla tarkoittamaan ennen kaikkea sitä yleistä historiallista kehitystä, jossa tietyt tuotteet levisivät kulttuuriellisuuden keksintöjen (innovaatioiden) kautta populaarikulttuurina suurten ihmismäärien nopeasti ja tehokkaasti vastaanotettavaksi.

#### 4.3. Rillumarei populaarikulttuurina

Risto Turunen nimittää Reino Helismaata yhdeksi kansallisen populaarikulttuurin pioneereista<sup>83</sup>. Tässä nimityksessä on (ainakin) kaksi merkillepantavaa seikkaa: Turusen mukaan Helismaa kulttuurisena toimijana kuului kansalliseen viitekehykseen ja populaarikulttuurin tuottajana hän oli yksi alansa varhaisimpia suomalaisia edustajia. Näin ollen populaarikulttuurin kysymykset olivat Helismaan aikana vielä tai vasta (kuitenkin) melko lailla uutukaisia. Tällöin rillumarei-polemiikilla on, lienee oikeutettua sanoa, tekemistä myös kokonaisen kulttuurisen suuntauksen tai alan kanssa: se laajeni yli rillumarein tarkoittamaan aivan tietynlaista (ajanvietteellistä) elämänmuotoa, vaikka sitä faktisesti käytiin tiiviisti Helismaan ja rillumarein nimissä.

Edellä on laajahkosti ja useiden tutkijoiden ajatuksia läpikäyden voitu muodostaa käsitys koko siitä kulttuurisesta problematiikasta, jonka osaksi populaarikulttuuri on sijoitettu. Koska rillumarei levisi vastaanottajille iskelminä, elokuvina ja mahdollisesti myös muina vastaavina tuotteina (riippuen määrittelyistä), koskee ja aikanaan koski populaarikulttuurin määrittely-yritys ja -halukkuus myös ja erityisesti Reino Helismaan tuotantoa. Tässä suhteessa (rillumarei-

---

<sup>82</sup>Ironista sinänsä, Helismaan tekstin “Meksikon pikajuna” taustalta löytyy alunperin juuri “Orient Express” -nimellä varustettu esitys (kts. *S.t.R.H.*).

<sup>83</sup>Turunen 1995, 32.

kulttuuria lähinnä ulkonaisesti tarkastellen) ja edeltävien kirjoittajien näkemysten pohjalta on mahdollista lyhyehkösti suorittaa rillumarein populaarikulttuurinen määrittely.

Seppo Knuutilan painottamassa ylikansallisessa mielessä rillumarei ei sovellu massakulttuurin määritelmän alle: rillumarei on nimenomaan suomalaisen elämänmuotoon liittyvä kulttuurinen ilmiö. Rillumareita ei levitetty kansallisen kulttuurin rajojen ulkopuolelle. Rillumareita kielellisenä ilmiönä tarkastellen (kuten se tämän työn puitteissa pyritään keskeisesti mieltämään) se ilmentää (alkuperä)maansa vahvasti eikä sitä ole puhdistettu kansallisesta erityisyydestä.

Siten kuin esimerkiksi Marja Suoninen luonnehti massakulttuuria, rillumareilla on massakulttuurinen luonne. Rillumarein tuotanto oli teollistunutta, se perustui monistettavuuteen ja siitä puuttui kaikkalainen taiteelle ominaisena pidetty ylevyys: rillumareita ei ole arkipäiväisyyden ulkopuolella. Helismaa teki iskelmiä ja käsikirjoitti elokuvia työkseen ja hänen ammatillinen elinehtonsa oli saada tuotoksensa myydyiksi vastaanottajille.

Matti Kuusen esittämässä mielessä rillumarei kuuluu viihdeteollisuuden piiriin. Kaupungistumisen, teollistumisen ja modernisoitumisen myötä yhteiskunnassa työ- ja vapaa-aika erotettiin jyrkästi toisistaan. Reino Helismaa työskenteli päätoimisen monitahoisesti luodakseen ihmisille ohjelmallisia mahdollisuuksia tuon vapaa-ajaksi mielletyn ajanjakson täyttämiseksi.

Rillumarei oli lisäksi sananmukaisesti populaaria: iskelminä, elokuvina, ohjelmallisina iltamina ja mahdollisina muina esiintymismuotoina se tavoitti prosentuaalisesti suuren osan potentiaalisesta vastaanottajien joukosta. Kulttuuriteollinen tuotanto- ja levitystapa loivat ne mahdollisuudet, joiden avulla rillumarei saattoi taata laajan tavoitettavuutensa; toisaalta teolliseksi mielletyn prosessin vuoksi rillumareita ei voitu (lähtökohtaisesti) mieltää korkea- eikä kansankulttuuriksi. Näin ollen rillumarei itsestään selvästi hegemonistisen käsityksen mukaisesti edusti (arvottavassa mielessä) kulttuurista matalaa: kaikki perinteisten korkea- ja kansankulttuurin ulkopuolelle käsitetty aines jäi luokituksestaan vähäarvoiseksi.

Yhtäältä rillumarei oli populaarikulttuurina vastakulttuuria vastustaessaan virallisia yhteiskunnallisia totuuksia (sellaisia kuten työn, avioliiton tai säästäväisyyden arvostus). Vastakulttuurista luonnetta ei voi merkittäväällä tavalla johtaa kulttuurin muodosta käsin, vaan se vaatisi kulttuurisen tuotteen sisällöllistä analyysia. Tässä kohdin asia jää kuitenkin vain maininnan tai toteamuksen tasolle, mutta uskoakseni rillumarein vastakulttuurinen luonne tulee selväksi tämän työn loppupuoliskon kohdissa, joissa rillumarei-tekstejä tarkastellaan toisistaan poikkeavia näkökulmia painottaen.

Tiivistettynä synteesinä edeltävistä määrittelyistä rillumarein populaarikulttuurisuus voidaan käsittää viihde- ja kulttuuriteollisuudeksi, matalakulttuuriksi, vastakulttuuriksi ja yleiseltä luonteeltaan massakulttuuriseksi. Roskakulttuurin kaltaiset rillumareista käytetyt nimitykset ovat toisella tavoin arvottavia kuin edeltävät luonnehdinnat (tai se, missä mielessä ne on tässä esitetty), joten niiden suhteen rillumarein populaarikulttuurisuudella ei liene ensisijaisesti juuri tekemistä.

## **5. RILLUMAREIN MATALUUS SUHTEESSA KORKEAKULTTUURIIN**

Edellisessä luvussa käsiteltiin populaarikulttuuria kokonaisuutena kulttuurisena muotona yhdessä muiden kulttuurisuuntien (korkea- ja kansankulttuuri) kanssa muodostamassa kansallisen kulttuurin totaliteetin viitekehityksessä. Tällöin rillumarei määriteltiin osaksi populaarikulttuuria, jonka yleinen asema kulttuurien kentässä havaittiin monella tavoin alisteiseksi sekä korkeakulttuuria edustavalle taiteelle että aidoksi miellellylle kansankulttuurille. Näin ollen on tullut huomattavaksi, että rillumarein kulttuurinen mataluus oli sinänsä johdettavissa jo pelkästään sen populaarikulttuurisuudesta lähtien. Tämän lisäksi, ja erityisesti ennen kaikkea, on kuitenkin tarkasteltava niitä seikkoja, joiden mukaan rillumarei ja nimenomaan rillumarei 1950-luvun Suomessa käsitettiin mataluuden perikuvastajaksi. Tällöin huomionarvoiseksi muodostuvat muiden muassa aikakauden käsitykset taiteesta ja taiteilijuudesta ja siitä, miten rillumarei ja Reino Helismaa ovat suhteutettavissa kyseisiin vallinneisiin näkemyksiin. Kysymys tässä luvussa

on siis pitkälti rillumareita vastaan esitetyn kritiikin perusteiden etsimisestä muualta kuin tietyllä tapaa epäproblemaattisesti ja epätarkasti vain kulttuurin muodon suomista lähtökohdista johtaen.

### 5.1. Theodor Adorno ja Walter Benjamin sekä yleisen kulttuurikritiikin perusteet

1920- ja 1930-luvuilla syntyi sosiaalitieteissä kaksi koulukuntaa, joiden työtä populaari- ja massakulttuurin tutkimisessa voi pitää klassisena. Frankfurtin koulukuntaa edustivat muiden muassa Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse ja Max Horkheimer ja yhdysvaltalaisista mediatutkimuksen koulukuntaa Paul Lazarsfeld sekä Harold Lasswell kollegoineen.<sup>84</sup> (kts. Koistinen, Sevänen, Turunen 1995, 7.)

Frankfurtin koulu ja sen monitieteelliset edustajat ottivat 1930-luvulta lähtien kriittisesti kantaa kulttuurin ja yhteiskunnan väliseen suhteeseen. Koulun yhteiskuntakriittisten kannottojen taustalla vaikutti Marxilta omaksuttu ajattelutapa, jonka seurauksena se kiinnitti paljon huomiota muiden muassa proletariaatin luokkatietoisuuden kehitykseen. ( Mehtonen, Sironen 1991, 41-43.)

Koulun edustajista Walter Benjamin kiinnitti huomionsa kulttuurin teollistumisen seurauksiin. Benjaminin mukaan kuvan ja äänentoiston tekniikoilla hävitetään aitoon taideteokseen kuulunut ainutkertaisuus, aitous, yksilöllisyys, etäisyys vastaanottajasta ja irrallisuus joukoista. Tämän seurauksena Benjamin näkee taideteoksen sisimmän olemuksen, sen auran, tuhoutumisen. Yksittäisen taiteen vastaanottajasubjektin tilalle tulevat nyt joukot. Benjaminin mukaan näistä joukoista muodostuu subjekti, joka arvioi kriittisesti ohiliukuvia uusintettuja kulttuurituotteita. Benjamin näkee yksilön korvautumisen joukolla taiteen vastaanottoprosessissa positiivisesti edistyksellisenä kehityksenä. Taideteoksen auran tuhoutuminen mahdollistaa Benjaminille uuden esteettisen subjektin ja uuden vastaanottotavan syntymisen. Tämä kaikki on Benjaminin mukaan seurausta autonomisen taiteen kriisistä. (kts. Mehtonen, Sironen 1991, 48- 49.)

---

<sup>84</sup>Tässä tarkastellaan lähemmin vain kahta eurooppalaisen koulukunnan edustajaa.

Theodor Adorno ei hyväksynyt Benjaminin näkemystä, jonka mukaan kehitys kohti teollistunutta ja massakulttuurimaista redusoitunutta "taidetta" olisi toivottava ilmiö. Adorno asettui päinvastoin puolustamaan autonomista taidetta, joka oli jo menettämässä asemiaan kulttuuriteollisuuden tuotteille, ryhtyen samalla kritisoimaan massakulttuuria. Vaikka Adorno oli periaatteessa samaa mieltä Benjaminin kanssa siitä, että taideteoksilta piti poistaa niiden kulttuuriteollisuuden luonne, heillä oli erilainen näkemys tuon kulttuuriteollisuuden poistamisen keinoista. Benjaminille ratkaisu löytyi taideteoksen auran hajottamisesta, joka seurasi teoksen teknillisestä uusinnettavuudesta ja monistettavuudesta. Adorno puolestaan uskoi, että aidosti moderni taideteos pystyy omalla tinkimättömällä muotolailtaan ja tekniikallaan ylittämään itsenäisesti oman kulttuuriteollisuuden luonteensa. (kts. Mehtonen, Sironen 1991, 50- 52.)

Massakulttuurisista ilmiöistä Adorno ryhtyi tutkimaan aikakautensa (1930-luvun) jazzia, jonka hän mielsi enemmänkin käyttö- ja tanssimusiikiksi kuin moderniksi taidemusiikiksi. Adorno ei havainnut tarkastelemassaan jazzissa autonomista muotolakia. Näin ollen jazzilla ei ollut ominta syvintä olemustaan, vaan se voitiin määritellä vain käyttötarkoituksensa mukaan. Tämän johdosta jazziin ei voinut suhtautua esteettisin perustein: jazzia ei voinut kategorioida perinteisten esteettisten luokitusten mukaisesti. Jazz-kappaleet olivat massakulttuuritavaroita, joten esteettisen käsitteistön sijasta niitä piti luonnehtia psykoanalyttisin ja sosiologisin käsittein. Adorno näki, että kulttuuritavaroista jäi massakulttuurin hallitsemassa yhteiskunnassa jäljelle pelkkä tavaraluonne, ja merkittävimmäksi arvoksi tavararvot. (kts. Mehtonen, Sironen 1991, 52-53; 57.)

Sekä Walter Benjamin että Theodor Adorno olivat tahoillaan huomioineet (1930-luvulla) massakulttuurin perinteiselle taiteelle asettaman haasteen vakavuuden. Saman kulttuurikriittisen koulukunnan edustajat olivat siis periaatteessa yhtä mieltä siitä, että taide tuli saattaa profaaniin tilaan riistämällä sille korkeakulttuurimaisesti annettu kulttuuriteollisuuden luonne.<sup>85</sup> Tuon kulttuuriteollisuuden poistamisen suhteen kyseisten kriittisten tarkastelijoiden näkemykset johtivat, kuten voidaan huomata, täysin päinvastaisiin lopputuloksiin. Adornon teoreettisessa järjestelmässä tulee samalla

---

<sup>85</sup>Tässä ajattelutavassa on havaittavissa Frankfurtin koulukunnalle ominaiseksi mainittu marxilainen vaikutus.

esiin jako aitoon ja epäaitoon taiteeseen. Kuten Adornoa voi tulkita, hänen mukaansa aidosti taidetta edustava objekti konstituoii oman jäljittelemättömän muotolakinsa, joka tämänlaisessa ainutkertaisuudessaan ei pyri viekoittelemaan itselleen pyhyden ilmentämisen tehtävää; epäaito taide puolestaan on pelkistettävissä ominaisuuksiksi, jotka on johdettu tai suoraan lainattu valmiista tuotoksista, jolloin epäaito taideteos itse asiassa osoittautuu vain mallinnukseksi, muunnelmaksi tai muutoin variaatioksi esikuvikseen ottamistaan kulttuurituotteista.

On melkoisen selvästi huomattavissa, että Adornon massakulttuurin kritiikki (jota hän esitteli aikakautensa eurooppalaista kevyen musiikin suosikkia, jazzia, apunaan käyttäen) soveltui rillumarein kriitikoiden käyttöön 1950-luvun Suomessa. Kaupallisuudesta rillumareita ja Reino Helismaata soimanneet arvostelijat saattoivat varsin helposti päätyä Adornon linjoille tuomitessaan rillumarein tuotosten markkinavetoisuuden, vaikka nimenomaisesti itse Adornoa tai hänen ajatuksiaan ei kritiikissä mainittukaan. Näiden käsitysten mukaisesti rillumarein yksittäisillä tuotteilla (iskelmillä ja elokuvilla) ei ollut tekemistä taiteen kanssa vaan niiden arvokkuus oli mitattavissa ainoastaan kulttuuriteollisuuden pystyttämällä rahakulttuurin markkinoilla. Benjaminin esittämät ajatukset massakulttuuriin liittyvästä positiivisesta potentiaalista eivät 1950-luvun Suomessa vaikuta saaneen puolestapuhujia kriitikkojen keskuudessa. Yhdeksi selittäväksi tekijäksi tässä suhteessa voi nostaa 1950-luvun Suomesta esitetyt käsitykset, joiden mukaan tuolloin maassa vaalittiin vielä osin yhtenäiskulttuurin ideaalia, jonka ilmentäjiksi käsitettiin korkea- ja kansankulttuuri;<sup>86</sup> toisin sanoen kulttuurikriitikot eivät Suomessa tuolloin tahtoneetkaan poistaa taideteoksilta niiden (mahdollista) kulttuurista luonnetta vaan nimenomaan näiden teosten (mahdollinen) kulttuurinen luonne teki ne patriotistis-nationalistisin perustein soveliaiksi kansakunnan rakentamistehtävää silmällä pitäen. Massakulttuurin tuotteille ei puolestaan löytynyt samanlaista käyttöä kuin idealisoiduille taideteoksille tai kansankulttuurin ihannoiduille aineksille; päinvastoin ne epämääräisten massojen kulttuurina saattoivat pahimmillaan muodostaa uhan yhtenäisen ja tervehenkisen kansallisen kulttuurin pystyttämiseksi.

---

<sup>86</sup>Katso esimerkiksi populaarikulttuurin tutkijoiden edellä esittämät näkemykset kyseisestä tematiikasta. Varsinaisesti asia nousee esiin kuitenkin seuraavassa kappaleessa.

## 5.2. Autonomiaestetiikka taidetta ja ei-aidetta jakavana tekijänä

Taiteen yleisöpohja laajeni Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa merkittävästi, kun porvaristo ja keskiluokka nousivat volyymitaan suurimmiksi taidetta ylläpitäviksi ryhmittymiksi. Tällä laajenemisella oli taiteen osalta kaksi erityistä institutionaalista seurausta: syntyi perusta nykyaikaisille taidemarkkinoille, jotka taasen vapauttivat taiteilijat kirkon, mesenaattien ja hallitsijoiden määräämien tilaustöiden tekemisestä. Samanaikaisesti taiteen institutionaalisten muutosten kanssa Euroopassa alettiin korostaa taiteen itseisarvoisuutta suhteessa teollisuuteen, kauppaan, politiikkaan ja arkisiin asioihin, joiden yläpuolelle taide uudessa asemassaan paikoitettiin. Tältä pohjalta muotoutui taiteen autonomiaesteettinen näkemys, jonka mukaan taide alettiin ymmärtää esteettisten tai henkisten arvojen ulottuvuutena. Autonomiaestetiikan näkökulmasta länsimainen tutkimus teki 1960-luvulle asti eron taiteen ja ei-taiteen välille. Suomessa esteettiset tai artistiset näkökohdat eivät ole yksinomaisesti toimineet taiteen kriteereinä, vaan täällä myös kansallinen merkittävyys on ollut tärkeällä sijalla erotteluja tehtäessä. Taiteen on pitänyt Suomessa palvella siis sekä taidepohjaista kulttuuria että kansakunnan identiteetin rakentamisen projektia. Tämän kansallisen rakennustyön ideaalit puolestaan omaksuttiin romantiikasta ja Snellmanin kansallisuusfilosofiasta, jossa kielellä, kulttuurilla ja kirjallisuudella oli tärkein asema kansakunnan olemuksen ilmentäjänä. (kts. Koistinen, Sevänen, Turunen 1995, 8-9.)

Kansankulttuuri oli perinteisesti (agraarissa ja esimodernissa yhteiskunnassa<sup>87</sup>) ihmisten valtaosan ylläpitämää kulttuuria, jonka tuotteita ei ollut yleensä tarkoitettu kaupallisille markkinoille. Näin ollen kansankulttuurin kohdalla valmistajien ja vastaanottajien tai esittäjien ja yleisön välillä ei ollut selvää rajaa. Yhteiskunnan teollistuessa ja kaupungistuessa ja elinkeinorakenteen siten muuttuessa agraarin kansankulttuurin asema alkoi heiketä 1900-luvulta. Kansankulttuurin<sup>88</sup> (pääasialliseksi) merkitykseksi muodostui tai jäi erilaisten ainesten

---

<sup>87</sup>Suomessa siis aina 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille saakka.

<sup>88</sup>Kirjoittajat tarkoittanevat mainittua agraarista kansankulttuuria, joka oli yhteiskunnan modernisoituessa 1900-luvulla yhä enemmän passé, ohitettu ja menneisyyteen jäävä perinteinen kulttuurimuoto.

tarjoaminen niin taiteen kuin viihdeteollisuudenkin käyttöön. (Koistinen, Sevänen, Turunen 1995, 10.)

Modernin taideinstituution syntyessä Suomessa 1800-luvulla autonomiaesteettiset näkemykset otettiin taiteen keskeisiksi arvostuskriteereiksi. Moderni taideinstituutio rakentui laitoksista, jotka vastasivat taiteen tuotannosta ja välittämisestä ja lisäksi tähän institutionaalistumiseen liittyi oleellisesti taiteen harrastajakunnan laajeneminen. Taiteen kehityksen kannalta keskeistä oli sen sisäinen kontrolli ja sääntely. Kun yhteiskunta teollistumisen ja kaupungistumisen myötä modernisoitui ja kaupallistui ja taloudelliset näkökannat alkoivat paljolti hallita yhteiskunnallista kehitystä, taiteen funktioksi muodostui korkeampien arvojen ylläpitäminen ja kriittinen suhde tätä kehitystä kohtaan. Tässä tilanteessa suoritettiin jyrkkiä erotteluja puhtaan ja aidon taiteen sekä käyttö- ja kansantaiteen välille. Korkeakulttuuriin sitoutunut sivistyneistö ja ylemmät sosiaaliset kerrostumat harjoittivat tätä eroja korostavaa tai luovaa määrittelyvallan käyttöä. Tällöin kulttuuriteollisuuden tuotteiden luonteeksi voitiin määrittää standardisoituminen erotuksena korkeakulttuurisesta taiteesta, joka taideinstituution piirissä oli ulkopuolisten liiketaloudellisten tekijöiden välittömättömän hegemonian tavoittamattomissa ja jossa totuuden ja kauneuden kaltaiset ongelmat ja kysymykset olivat etualalla. Autonomiaesteettiset näkemykset johtivat siten taiteiden sosiaalisen hierarkian luomiseen, kun korkeakulttuuri voitiin siltä pohjalta erottaa sekä ihmisten arkielämään liittyvästä kansantaiteesta että käytännöllisinä pidettyjä tarkoituksiperiä ajaneista käyttötaiteista<sup>89</sup>. (Turunen 1995, 18-19.)

Esimerkkejä autonomiaesteettisen luokittelun mukaisista jaotteluista löytyy jo 1800-luvun lopulta. Tällöin suomalaisessa kirjallisuusjärjestelmässä keskeisimmiksi nousivat ja nostettiin ja taidekirjallisuudeksi arvotettiin maailmankirjallisuuden klassikot ja snellmanilaisen kansalliskirjallisuuden ihanteet täyttävät teokset. Kansan keskuudessa suosittu arkkiveisut

---

<sup>89</sup>Myöhemmässä vaiheessa taiteen avantgarde pyrki palauttamaan arkielämästä erkautuneen taiteen lähelle ihmisiä. Avantgarde oli siten pyrkimystä muuttaa taiteen institutionaalisia suhteita. (Turunen 1995, 23.) Jos nyt ajatellaan, että rillumarei pyrki mitä kärkevimmissä määrin kosketuksiin ihmisten kanssa ja että kysymyksessä olisi ollut tekijäjoukon tietoinen ja omaksuttu käsitys taiteen funktioista, ei rillumareita kuitenkaan (tietystikään) voi pitää avantgardena; tullakseen mielletyksi avantgardena jonkin toiminnan on ensin oltava, tavalla tai toisella, taiteen statuksensa hankkinut tai saanut. Rillumareita ei puolestaan koskaan ole pidetty taiteena.



luokitettiin tällöin kevyeksi ja matalaksi ainekseksi ja kansanrunouden osaksi määriteltiin matalan-vakava kulttuurinen arvo. Ero arkkiveisujen ja kansanrunouden arvotuksen välillä juontui jälkimmäisen liittämistä kansakunnan identiteettiin ja sen merkityksestä samaisen kansakunnan oletettujen entisten kulta-aikojen kuvaajana. Koko ajatus siitä, että kansanperinteeseen olisi dokumentoituneena kansakunnan loisteliaa menneisyyttä, oli ominainen (vuosisadan vaihteen) kansallisromanttiselle käsitykselle kansasta ja sen kulttuurista. Kun sitten toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina modernismi teki läpimurtonsa suomalaisessa kirjallisuusinstituutiosta, autonomiaesteettinen periaate vakinnutti asemansa hallitsevana luokitteluperusteena. Samalla syntyi entistä selkeämpää rajanvetoa kulttuurin korkean, matalan ja populaarin välille. (Kts. Turunen 1995, 26-27; 29.)

Erkki Sevänen on luonnehtinut 1950-luvulla läpimurtonsa suomalaisessa taiteessa tehneen modernismin ja suuren yleisön suhdetta. Seväsen mukaan suomalainen yleisö on asettanut taiteelle vaatimuksia, joiden mukaan taiteen tulisi kiinnittyä kotoiseen elämänmuotoon ja aihepiiriin sekä ilmaisutavaltaan pitäytyä riittävän realistisena, siis mimeettisenä. Kuitenkin ammattimainen taiteilijakunta suuntautui toisen maailmansodan jälkeen modernismiin, jonka piirissä mimeettisyydellä ei ole ehdotonta sijaansa. Lisäksi modernismin edustajille kansallisuuspoliittisten tehtävien ajaminen taiteen keinoin oli (ohjelmallisessa mielessä) vähintäänkin vierasta ja tyypilliset esikuvatkin haettiin mieluummin kotimaisen taiteen tradition ulkopuolelta ajankohtaisista kansainvälisistä virtauksista. Näin ollen kansallisesta kategoriasta oli tullut juopa kulttuurin kärkijoukon ja kulttuuria kuluttavan suuren yleisön välille. (Sevänen 1998, 341.)

Erkki Seväsen mukaan Suomen taidejärjestelmän kehitystä on tarkasteltava läheisessä suhteessa valtion ja kansakunnan rakentamisprojektiin. Suomessa nykyaikaisten taidelaitosten perustaminen käynnistyi 1800-luvun puolivälin paikkeilla. Tällöin nuo laitokset kehittyivät välittömässä yhteydessä valtioon ja kansallisiin liikkeisiin; 1800-luvun Suomessa valtio, kansalliset liikkeet ja taide-elämä olivat kiinteästi toisiinsa sitoutuneita, jonka vuoksi taidelaitosten toiminta oli riippuvainen myös näistä kahdesta muusta ryhmästä. Perustavana tekijänä tälle taidelaitosten riippuvuussuhteelle on 1800-luvun Suomessa osoitettavissa taidetta

harrastavan tai kuluttavan yleisöjoukon vähyys (liittyen muun muassa lukutaidottomuuteen), jolloin taidelaitosten kehitys välttämättömyydellään oli sidottava julkishallinnollisten yksiköiden taloudellisten sijoitusten varaan. (Sevänen 1998, 273-274.)

1800-luvun loppupuoliskolla Sevänen havaitsee selkeän suuntauksen kohti eriytyntä taidejärjestelmää. Aktiivinen yhdistystoiminta keräsi ihmisiä ryhmittymiin, joissa harrastusmainen taiteen harjoittaminen monessa eri muodossa levisi aiempaa taajemmalle ihmisjoukolle. Teollistuminen ja kapitalisoituminen (siirtyminen rahatalouteen) seurannaisvaikutuksineen loivat edellytyksen markkinaperusteisen taidejärjestelmän toiminnalle ja kehittymiselle. Eriytyminen ei kuitenkaan ollut 1800-luvulla täydellistä, vaan valtio ja kansalaisliikkeet jatkoivat yhä erityisesti professionaalisen taiteen tukemista pitääkseen sen elinvoimaisena ( yleisön mielenkiinto ja markkinat eivät olisi riittäneet sen ylläpitämiseen) ja tukeakseen kotimaisen taiteen laadun kohottamista. Kulttuurin kehityksen päämääräksi omaksuttiin laajalti kaiken kulttuurisen toiminnan suomalaistaminen ja tämä taiteen ja kulttuurin nationalisointi (jota kansallinen hallinto autonomian aikana tuki ja edisti) omalta osaltaan vaikutti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen “taiteen kulta-ajan” ajanjakson syntymiseen. Näin ollen poliittiset intressit ja tarkoituksenmukaisuudet nivoutuivat taiteen tukitoimintaan. Taidetta koskeva julkinen keskustelu liikkui paljolti myös moraalisisilla ja uskonnollisilla alueilla, joten taiteen esteettinen arviointi tai taidetta taiteen vuoksi -ajattelutapa olivat tuohon aikaan toisarvoisia tai kokonaan vieraita taiteen käsittämisen tapoja.<sup>90</sup> Taidetta koskevan julkisen keskustelun liittäminen kansanvalistuksellisiin ja kansankuvan aiheisiin on yhteistä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun sekä toisen maailmansodan jälkeiselle kulttuuripolemiikille. Aikakausien yhteinen tekijä on löydettävissä ajankohdille erityisistä kansallisista rakennusprojektien piirteistä. Taidelajeista kielelliseen ilmaisuun perustuvat kirjallisuus ja teatteri asetettiin oikeanlaisten kansallisten arvojen ilmentäjinä valtiollisessa rakennushankkeessa muita lajeja tärkeämmälle sijalle; kirjallisuutta ja teatteria pidettiin kansanomaisina lajeina, jolloin niiden vaikutus laajoihin ihmisjoukkoihin oli muita lajeja merkittävämpi. Yhtäältä eliittiryhmät jättivät rakentamisprojektin osalta viihteen kokonaan vaille sijaa tai tehtävää (viihdettä edustivat 1800-luvun lopun luokituksissa arkkiveisut, juomalaulut ja eroottiset laulut, siis kansankulttuurin rahvaanomaiset ilmentymät). Sotien välisellä ajanjaksolla

---

<sup>90</sup>Eriäviäkin mielipiteitä taiteen ja kulttuurin asemasta sekä tehtävästä esitettiin (kts. Sevänen 1998, 283).

iskelmälle ja elokuvatuotannolle kävi samoin, ja vasta 1970-luvulta lähtien näiden tuotteita on alettu liittää kansalliseen arvo- ja merkitysjärjestelmään. (Sevänen 1998, 275-283.)

Ensimmäisen tasavallan Suomessa (siis ajanjakso maan itsenäistymisestä toiseen maailmansotaan asti) professionaalinen eliitti ja julkisin toimenpitein perustetut eri taiteenlajien lautakunnat osallistuivat suomalaisten porvarillisten tai oikeistolaisten poliitikkojen ajamaan patriotistis-nationalistisen arvojärjestelmän vahvistamiseen. Kansakunnallisen rakennustehtävän lisäksi nämä tahot pyrkivät edistämään korkeakulttuurista taidetta; kulttuurin erottelu korkeaan ja matalaan ainekseen kuului jo lähtökohtaisesti tämän eliitin ja näiden lautakuntien toimenkuvaan. Suomalainen julkinen keskustelu tuki voittopuolisesti kyseisten kansallista isänmaallisuutta korostavien arvojen ylläpitämistä pyrkimällä poistamaan julkisuudesta radikaalin kritiikin, joka oli suunnattu ajankohdan porvarillisia perusarvoja vastaan. (Sevänen 1998, 318-320.)

Toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa (toisessa tasavallassa) taidejärjestelmän yhteiskunnallisessa asemassa merkittävät rakenteelliset ja organisatoriset muutokset suhteessa ensimmäisen tasavallan vastaavaan tilanteeseen toteutuivat vasta 1960-luvun lopussa. Suoranainen ja välitön muutos sodanjälkeisessä Suomessa oli poliittisen vasemmiston edustajien pääsy taidelautakuntien päättäviksi jäseniksi ja muiden yhteiskunnallisten virkojen haltijoiksi. Näissä asemissa toimineet vasemmiston edustajat pyrkivät ajamaan 1940-luvun loppupuoliskolla läpi ehdotuksen, jonka mukaan kirjallisen kulttuurin vinoutumiin olisi puututtu. Epäkohtia löydettiin muun muassa neuvostovastaisesta kirjallisuudesta, modernismin länsimaisen kirjallisuuden käännosten vähäisyydestä ja tarjonnan viihteellistymisestä. Viihteellisyys tulkittiin näissä kannanotoissa ala-arvoisen kirjallisuuden merkiksi ja tämänkaltaisille tuotteille olisi pitänyt asettaa erikoisvero, jonka perusteista olisi päättänyt valtiojohtoisesti muodostettu asiantuntijalautakunta. Tätä ehdotusta ei kuitenkaan toteutettu ja muutoinkin vasemmiston edustus taidelautakunnissa jäi lyhytaikaiseksi: jo ennen 1950-lukua lautakunnat jäivät (jälleen) professionalistisiksi elimiksi, joissa asiantuntijuus ohitti poliittiset nimitysperusteet.<sup>91</sup> Vaikka varsinaiset taidejärjestelmän muutokset toteutuivatkin 1960-luvun lopulla, niin ajanjakso 1940-

---

<sup>91</sup>Asiantuntijuus (mitä se kulloinkin onkaan) ja poliittinen (samoin määrein) sidonnaisuus eivät luonnollisestikaan liene toisensa välttämättömyydellä poissulkevia ihmisen omaksumia, saavuttamia tai valikoimia rooleja, asemia tai ominaisuuksia.

luvun puolivälistä 1960-luvun keskivaiheille asti oli kaikkienensa ensimmäisen tasavallan virallisen patriotistis-nationalistisen arvojärjestelmän purkamista ja isänmaallisuuden ja suomalaisuuden käsitteiden sisällön uudelleen määrittelemistä.<sup>92</sup> Tämä määrittelyprosessi konkretisoitui kirja- ja kulttuurisodissa<sup>93</sup>, joissa polemiikin aiheina olivat armeija, kirkko, uskonto, isänmaallisuuden käsitteen sisältö ja kollektiivisen lähihistorian tulkinta. (Sevänen 1998, 330-334.)

Seväsen mukaan taidejärjestelmä sai Suomessa toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä laajan normatiivisen ja funktionaalisen autonomian.<sup>94</sup> Tämä autonomia oli seurausta yhteiskunnan nopeasta taloudellis-sosiaalisesta ja kulttuurisesta modernisoitumisesta. Samalla maailmansotien välillä vallinneet institutionaaliset kiinnikkeet purettiin, jonka seurauksena kulttuuri saattoi sisäisesti eriytyä. Taiteilla ei uuden älymystösukupolven mielestä tarvinnut (tai saanut) olla tietoista poliittista tai sosiaalista tehtävää, joten ensimmäisen tasavallan taidepolitiikka, jota muun muassa valtion toimesta oli harjoitettu ja tuettu, hylättiin sellaisenaan sotien jälkeen. Uuden polven kannanotot ja asenteet koskivat korkeakulttuurista taidetta; populaari- ja massakulttuurin nähtiin palvelevan (vastoin korkeakulttuuria) kaupallisia ja poliittisiakin tarkoituksia. (Sevänen 1998, 346-347.)

Seväsen mukaan on ilmeistä, että taiteen määrittelyyn on eurooppalaisessa kulttuurissa liittynyt autonomiaesteettinen asennoituminen. Autonomiaperiaatteessa korostuu taiteen riippumattomuus yhteiskunnallisista tehtävistä. Tätä riippumattomuutta on pidetty määritelmällisesti taiteen ylihistoriallisena olemuksena. Autonomiaestetiikkaan liittyy ajatus, että taide on yleispätevää ja että se ilmentää yleisinhimillisiä tai koko kansakuntaa yhdistäviä ihanteita, arvoja ja merkityksiä. Näin ollen tiettyjä taideteoksia on pyritty käyttämään näiden

---

<sup>92</sup>Tähän nimenomaiseen suomalaisuuden määrittelyprojektiin voinee melkoisen väkivallattomasti liittää helismaalaisen rillumarein piirissä esitetyt kertomukset ja kuvaukset Suomen maasta ja sen asuttajista. Tätä aihetta sivutaan myöhemmin.

<sup>93</sup>Sevänen mainitsee näistä rauhanajan sodista muun muassa Olavi Paavolaisen *Synkän yksinpuhelun* (vuodelta 1946) ja Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (vuodelta 1954) ympärillä käydyt otatukset (kts. Sevänen 1998, 334). Reino Helismaata ja rillumareita Sevänen ei mainitse.

<sup>94</sup>Normatiivinen autonomia: taidejärjestelmä asettaa itse järjestelmässä noudatettavat toiminta- ja arvoperiaatteet, jotka ovat jossain määrin muiden järjestelmien periaatteista poikkeavia; funktionaalinen autonomia: taiteella on ollut modernissa kulttuurissa erityisiä tehtäviä, joita muut järjestelmät eivät pysty yhtä tehokkaasti toteuttamaan (kts. Sevänen 1998, 380).

ideaalisten arvojen ja merkitysten ilmentäjinä kansallisvaltioiden rakentamisessa ja niiden aseman vakiinnuttamisessa; niille on varattu tehtäväksi yhdistää erilaiset väestöryhmät toisiinsa. Autonomiaesteettinen taidekäsitys pyrki erottamaan taiteen viihteestä, populaari- ja massakulttuurista sekä arkisista käyttöesineistä. Suomessa jyrkkä autonomiaestetiikka sai kannatusta lähinnä toisen maailmansodan jälkeisenä kautena. (Sevänen 1998, 382-385.)

Lähinnä Erkki Seväsen esityksen perusteella on havaittavissa, että taiteelle ja korkeakulttuurin tuotteille varattiin Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta lähtien kansakunnallisia eheyttämisen- ja rakentamistehtäviä. Pyrkimyksenä oli lujittaa itsenäistyvän ja nuoren itsellisen kansakunnan sisäistä koheesiota ja luoda siten tunne ja kokemus yhdestä ja yhtenäisestä kansasta, joka tunnustaa ihannoituja kansallisia ja isänmaallisia arvoja. Samanaikaisesti autonomiaestetiikkaan perustuva näkemys hallitsi korkeakulttuurista käsitystä taiteen asemasta suhteessa yhteiskunnan muihin instituutioihin ja varsinkin 1940-luvun puolivälin jälkeen kyseinen näkemys oli vahvasti esillä suoritetuissa taiteen ja ei-taiteen välisissä rajankäynneissä. Autonomiaesteettisen katsantokannan mukaan taiteen tuli olla vapaa mahdollisista taideinstituution ulkonaisista intresseistä ja yhtäältä taiteen katsottiin edustavan perinteisiä poliittisia, ideologisia, taloudellisia tai muita vastaavia arvoja tai käytänteitä korkeampia ihanteita. Näin ollen autonomiaestetiikan mukaiset käsitykset taiteeksi arvostettavasta kulttuurituotannosta johtivat korostamaan taiteen institutionaalisesti eriytynyttä ja omalakista asemaa suomalaisessa(kin) yhteiskunnassa.

On huomattavissa, että autonomiaestetiikan mukaisen taidekäsityksen ja korkeakulttuurin tuotteiden avulla käydyn kansakunnallisen rakennustehtävän välillä on ristiriita: autonomiaestetiikan näkökulmasta tarkasteltuna taiteen asettaminen käyttötarkoituksellisten intressien välikappaleeksi oli sinänsä vastoin omaksuttuja periaatteita. Kuitenkin 1950-luvun Suomessa julkituotetun rillumarein kannalta sen kulttuurinen mataluus voitiin johtaa molemmista hallitsevista tendensseistä käsin. Autonomiaesteettisen näkemyksen mukaan rillumarei oli kaupallisille ja taloudellisille intresseille alistettua ja alistettua standardimaista massakulttuuria. Massakulttuurina sitä ei toisaalta voinut käyttää kansakunnallisissa rakennustehtävissä, jonka toimen kulttuurin etujoukko oli varannut vain korkeakulttuuriselle taiteelle ja ihannoituille osille

kansankulttuuria. Reino Helismaan kohdalla pätee siten myös se autonomiaesteettiseen teoriaan kuuluva näkemys, ettei taloudellista voittoa tavoitteleva taiteilija ole oikea tai aito taiteilija. Rillumarei oli kaupallisesti tuotettua ja iskelminä se pyrki tavoittamaan mahdollisimman suuren yleisön. Tätä silmällä pitäen Helismaa pyrki tuotannossaan hyödyntämään ne mahdollisuudet, jotka elokuva- ja äänilevyteollisuus rillumarein levitykselle tarjosivat.

### 5.3. Kulttuurikansan anatomia

Jyrki Nummi on pohtinut Väinö Linnan kahden pääteoksen suhdetta historiankirjoitukselliseen projektiin luoda ja kuvata yksi ja yhtenäinen suomalainen kansakunta. Linnan kyseiset teokset ilmestyivät historiallisena ajanjaksona<sup>95</sup>, joka on läheinen Reino Helismaan ja rillumarein ympärillä käydyn korkea- ja matalakulttuuristen välienselvittelyiden ajankohdalle. Käsitkseni mukaan Jyrki Nummi tuo Linnan kohdalla julki suuressa määrin samoja teemoja ja argumentteja, joita jo hieman aiemmin oli käytetty Helismaan taiteilijuuteen ja tuotoksiin liittyvässä kulttuurisessa keskustelussa. Tämä havainto on omiaan luomaan ja vahvistamaan muotoutumassa olevaa käsitystä, että 1950-luvun suomalaisessa kulttuurikiehuunassa oli kyse jostakin laajemmastakin kuin vain yksittäisten taiteentekijöiden tai viihdetäiteilijöiden tekemisistä (vaikkakin juuri heidän nimissään lyömä- ja puolustuspuheita käytiin). Linna saavutti tahollaan virallisestikin hyväksytyyn kansalliskirjailijan aseman ja Helismaa kuoli vuonna 1965 arvostettuna kansantaiteilijana, mutta joka tapauksessa vailla julkista arvonantoa. Väinö Linna on kirjallisuutemme kansallisia merkkihahmoja ja Reino Helismaa on sijoitettu kulttuurista mataluutta ilmentävän viihdekulttuurin piiriin. Joka tapauksessa näen heidän tuotannostaan käydyn aikakautensa keskustelun käyvän niin liki toisiaan, että on syytä käydä läpi Jyrki Nummen selventävää ajattelua liittyen paitsi Väinö Linnaan ja hänen vastaanottoonsa myös ymmärtääkseni yleisemminkin koko siihen laajaan ja monitahoiseenkin kulttuuriseen problematiikkaan, joka 1950-luvulla<sup>96</sup> oli Suomessa tullut ajankohtaiseksi. Kriittiset tarkastelijat liittivät Helismaan ja Linnan nimissä käydyissä kulttuurikeskusteluissa yhteen vyyhteen

---

<sup>95</sup>*Tuntematon sotilas* vuonna 1954, *Pohjantähti*-trilogia vuosina 1959-1962.

<sup>96</sup> Jota hyvällä syyllä voidaan pitää monessakin mielessä murroksen vuosikymmenenä.

kansakunnan luomis-, kasvatus- ja ylläpitoprojektin, korkea- ja matalakulttuuriset käsitykset hyvästä mausta, kirjallisuudesta, Suomen kansasta ja sen oikeasta tai ihannoidusta laadusta sekä mahdolliset käsitykset kirjallisuuden yhteiskunnallisesta asemasta ja tehtävästä.

Jyrki Nummen mukaan Väinö Linna osallistui pääteoksillaan kansakunnan rakentamisen viimeistelyyn.<sup>97</sup> Tällöin keskiöön nousivat yritykset määrittää ”kansaa”. Nummi pitää hallitseville määritelmille kansasta leimallisena, ettei niistä löydy sijaa, ääntä eikä paikkaa sellaisille väestönoisille ja heidän katsomuksilleen, jotka pitävät itseään riiston kohteena olevana kansana ja jotka kokevat edustavansa alistettua kulttuuria. Toiseksi Nummi huomauttaa, että kansallisuus on käsitteenä aina moniulotteinen. Kansallisuutta ei voida tyhjentyvästi pelkistää mihinkään tiettyihin perustekijöihinsä, jotka yhdessä loisivat kansallisuuden tosiasiallisen ja kaikille yhteisen ja samanlaisen sisällön. Nummi pitää kansakuntia inhimillisen toimeliaisuuden tuloksena syntyneinä konstruktioina, joita kunkin historiallisen aikakauden toimijat pyrkivät näkemyksiensä mukaisesti uusintamaan. Näin käsitykset kansasta ja kansakunnasta ovat sidoksissa aikaan ja aikakausiin ja siten myös historiallisesti muuttuvia ja moniulotteisia. (Nummi 1996, 97.)

Nummi kuvaa närkästyneeksi sitä vastaanottoa, jonka Linnan teokset saivat osoittaessaan kansalliseen identiteettimme kuuluvan negatiivisiakin ominaisuuksia. Romaaneissa nousi esiin erityisesti kaksi ongelmaa liittyen monoliittiseksi oletettuun kansakuntaan. Yhtäältä kansakunnat ovat ylhäältä päin konstruoituja eliitin rakennelmia, mutta kansakuntien ymmärtämiseksi on otettava huomioon myös alhaalla, kansan tai tavallisten ihmisten parissa, vallitsevat tuntemukset, tarpeet ja edut. Toisaalta kansakunta on keinotekoinen rakennelma, joka yhtenäisyyttä luodakseen pyrkii aina jossain määrin raivaamaan ja tasoittamaan paikallisia ja alueellisia eroja.

---

<sup>97</sup>Liikutaan viime sotia seuranneella vuosikymmenellä. Historiallisesti takana tai aktuaalisena asiantilana oli kamppailu kansakunnan olemassaolosta, Vaaran vuodet, sotakorvaus- ja syyllisyysasiat, Porkkalan paranteesi, siirtolaisten asuttaminen, jälleenrakennustyö ja muut kansalliset suurkysymykset, muun muassa uudenlaisten kansainvälisten suhteiden luominen toisen maailmansodan hävinneisiin ja voittajavaltioihin. Moni kansallisen olemassaolon ideologiaan maan itsenäistymisestä asti keskeisesti kuulunut aines jouduttiin sotien seurauksena määrittelemään uudelleen. Murros ja muutos sotia edeltävään aikaan on käsitetty niin perinpohjaiseksi, että sotien jälkeistä aikaa on yleisesti kutsuttu ”toiseksi tasavallaksi”. (kts. esimerkiksi Kallio 1982, ”Aate ja yhteiskunta”.)

Tällöin tosiasiallinen monimuotoisuus korvataan kuvitellulla yksiläätuisuudella. (Nummi 1996, 97-98.)

Nummi luonnehtii Linnan pääteoksia kertomuksiksi siitä, kuinka suomalaisen yhteiskunnan etujoukko on ottanut valtaansa oikeuden määrittellä maa ja maailma, kansa ja kansakunta. Tähän valtaan he kokivat olevansa oikeutettuja oppineisuutensa ja paremman ymmärryksensä, viisautensa, vuoksi. Linna kuvaakin romaaneissaan, korkean ja matalan termin, kasvatin asemassa olevan kansan ja yhteiskunnallisen yläluokan kasvatus- ja tulkintaperiaatteiden yhteentörmäystä. (Nummi 1996, 99.)

Kansallisvaltion luomisessa on kysymys nationalismista. Nationalismi on ennen kaikkea urbaani liike, joka samastui autenttisuutta ilmentävään maaseutuun. Nationalismi suhtautui kielteisesti kosmopoliittiseen yläluokkaan, joka edusti kansakunnallisesti vieraita arvoja. Kansakunnan identiteettiä ei nationalismissa voitu rakentaa kansainvälisen maailmankansalaisuuden pohjalta. Sen sijaan identiteetti haettiin kansasta ja maaseudulta, jotka sivistyneistölle edustivat yhtä lailla vierasta toiseutta kuin kosmopoliittisuuskin. Kansan asenteiden, uskomuksien, tapojen ja kielen avulla kuitenkin oli mahdollista luoda kansallisen yhtenäisyyden tunne, joka kansakunnan perustamisen ja koossapysymisen kannalta oli olennaista. (Nummi 1996, 106.)

Väinö Linna on tietoisesti ja perustellusti valinnut romaaneihinsa aikanaan arvosteluakin herättäneen kerronnallisen "sammakkoperspektiivin".<sup>98</sup> Näin Linna kykenee Nummen mukaan valottamaan suomalaisen yhteiskunnan piileviä rakenteita ja samalla alemmat kulttuurikerrokset saivat mahdollisuutensa itse määrittellä itsensä. Tämä ratkaisu on Nummen mielestä myös tärkeä syy ja selitys Linnan teosten innokkaalle vastaanotolle niiden ilmestymisajankohtana. Linna esitti romaaneissaan kansanomaisen, lukevalle yleisölle tutun ja arkipäiväisen, elämänpiirin arvokkaana, kun samanaikaisesti modernisoituva Suomi ei Nummen mukaan tuolle elämänalueelle juuri kunniaa jakanut. Ihmisten arkielämä on ensisijaisesti paikallisuuteen sitoutunutta ja tästä paikallisuuden viitekehuksesta käsin Linnan romaanien kansankulttuuriset henkilöahmot tulkitsevat maailmaa. Samalla Linnan romaaneissa aktualistuu se ero, joka

---

<sup>98</sup>Kts. Nummi 1996, 107.



vallitsee intellektuaalisen korkeakulttuurin ja vähemmän hienosyisen kansankulttuurin näkemyksellisyyksien välillä. (Nummi 1996, 108.)

Nummen mukaan kansanomaisella puhekulttuurilla on merkittävä osa Linnan romaaneissa. Tämä puhekulttuuri paljasti Nummen mielestä “aivan uudella tavalla ja itsetunnolla puhuvat suomalaiset kansanihmiset”. Nummi käyttää esimerkkinä muun muassa kohtausta *Tuntemattomassa sotilaassa*, jossa korpraali [alikersantti] Lehto lyö korttia ja antaa piut paut niin kodille, uskonnonle kuin isänmaallekin. Kaikenlainen juhlava henkevyys on Lehdolle vastenmielistä ja täysin toistekoista verrattuna käynnissä olevaan kortinpeluuseen. Virallisten juhlapuheiden maailma on tyystin toista kuin kortinpeluuseen kuuluva karski puhe, kiroilu, markkinahumu ja päämäärätiedoton oleilu. Karnevaalikulttuurisia piirteitä ilmentävät myös romaanissa taajaan esiintyvät huutamiset, höhöttämiset, jollotukset ja lapsenomaiset laulelot.<sup>99</sup> (Nummi 1996, 108-109.)

Nummi näkee Linnan kansanomaisen maailmankuvan keskuksiksi hänen romaaneissaan toistuvasti esiintyvän huutavan ja metelöivän kansanjoukon, kollektiivin, joka kovaan ääneen puhuu pilkallisesti, kiroilee ja manaa ja irvistelee. Linna asettaa teoksissaan tämän (ilakoivan) kansanomaisen maailmankuvan jähmeiden intellektuaalisten kulttuurikonstruktioiden vastapainoksi. Kaikkalainen ilakointi ja ilveily, karkeudet ja kiroilu merkitsevät epävirallisuutta, poikkeamista virallisesti hyväksytyistä normeista, vapauden tunnuskuvia ja määrätietoista irtautumista siitä tahrattoman ihanteellisesta roolista, johon kansan tosiasialliset edustajat oli kansallisten määrittelijöiden kategorioinneissa paikoitettu. Linnan teoksissa jatkuvasti esille tuleva nauru suhteellistaa kaiken tapahtumisen ja tuhoaa absoluuttiset arvot ja asenteet. Naurun keskeisin lähde on kollektiiviyksikkö “kansa”. Tämä kansa määrittyy Linnan romaaneissa maailmaan suhtautumisen tapana eikä erityisenä sosiaalisena ryhmänä tai luokkana. Linnan kansan yhteiselo on arkista kanssakäymistä ja jatkuvaa dialogia elävässä yhteisöllisyydessä. Tällöin kansanomaisuudesta muodostuu mitta, jolla kunkin henkilön ihmisarvo Linnan romaaneissa punnitaan. (Nummi 1996, 109-110.)

---

<sup>99</sup>Yrittämättä vähentää Nummen Linnalle tarjoamaa uutuusarvoa kansankulttuurin remakkapuheisten hahmojen tuomisessa vakavuudella vastaanotetun kirjallisuuden piiriin, on silti todettava, että vastaavalla itsetunnolla varustetut “jätkämiehet” mellastivat täysin rinnoin jo aiemmin ainakin Helismaan rillumarei-lyriikassa tai mahdollisesti myös haanpääläisissä tarinoissa.

## 5.4. Korkeakirjallisuus 1950-luvun Suomessa

### 5.4.1. Lyriikan kehityslinjat

Kai Laitinen on tarkastellut kirjoituksessaan kirjallisuutemme keskeisiä kehityslinjoja Suomen itsenäistymisestä 1970-luvun lopulle asti. Hänen esityksensä perusteella on mahdollista havaita kirjallisuutemme (kirjallisen ilmaisun) sisäisen kehityksen piirteitä ja ominaisuuksia, joilla saattaa olla käyttöä määriteltäessä helismaalaisen rillumarein suhdetta toisen maailmansodan jälkeisen vuosikymmenen korkeakirjallisiin näkemyksiin hyväksyttävissä olevan taidetekstin muodosta ja sisällöstä sekä rillumarein mahdollisesta omaa yksityistä esteettistä kokemusta luovasta laajemmasta, yhteiskunnallisestakin funktiosta. Auli Viikarin ja Maria-Liisa Kunnaksen selvitykset avaavat ja tarkentavat omilta osiltaan näkökulmaa 1950-luvun kotimaiseen taidelyriikkaan.

Kirjallinen modernismi kotimaisessa taide-elämässämme sai varhaisimmat edustajansa suomenruotsalaisista lyyrikoista, Edith Södergranista, Elmer Diktoniuksesta, Gunnar Björlingistä, Rabbe Enckellistä ja Henry Parlandista.<sup>100</sup> Lyriikassa modernismi merkitsi useita oleellisia muutoksia traditionaaliseen runouskäsitukseen. Uutukaisessa modernismissä runon rytmi oli vapaa ja lyyristä ilmaisua muotittavasta loppusointujen käytöstä luovuttiin. Runon metriikkaan ja rakenteellisuuteen liittyvän vapautustoimenpiteen ohella runojen tematiikkaa ja kielenkäyttöä ryhdyttiin laajentamaan. Minkä tahansa ilmiön käsitettiin nyt sinänsä sopivan lyyrisen ilmauksen kohteeksi ja asiaksi. Runoilmaisun suhteen sanastoa ei puolestaan enää entiseen tapaan jaettu sopivuusperiaatteen mukaisesti ylä- ja alatyylisiin, ”runollisen” ja ”epärunollisen” aineksen välillä. Koska runojen ulkoista tai pintapuolista kiinteyttä rakentavista tehokeinoista oli luovuttu, kuvankäytölle nousi uudenlainen keskeinen funktio: kuvan oli määrä luoda runolle sisäistä koherenssia ja tiiviyttä. Kaikkien modernismin runoon kohdistamien muutosten seurauksena runon rakenne uudistui; modernistisesta runosta tuli (näennäisen) avoin kokonaisuus

---

<sup>100</sup> Kyseisistä runoilijoista Södergranin esikoiskokoelman (*Dikter*) julkaisuvuotta 1916 pidetään suomenruotsalaisena modernismina tunnetun runouden kehitysvaiheen tarkkana alkuajankohtana (Laitinen 1982, 330).

traditionaalisessa runoudessa hallitsevan, kiinteästi sulkeutuvan aforistisluonteisen runouden sijaan. Lyriikkaan kohdistamiensa muutosten vuoksi suomenruotsalainen modernismi asettui kosketuksiin aikakautensa kansainvälisten suuntausten kanssa (saksalainen ekspressionismi, venäläinen futurismi ja formalismi, englantilainen imagismi, dadaismi ja surrealismi). (Laitinen 1982, 330-333.)

Suomenruotsalaisten modernististen lyrikoiden rinnalla suomenkieliset Tulenkantajat-ryhmittymän jäsenet (muiden muassa Uno Kailas, Katri Vala, Martti Haavio eli P. Mustapää) kehittivät omaa äidinkielellistä runoilmaisuaan. Traditionaalisen lyriikan uudistamisen suunta oli tulenkantajilla sama kuin ruotsinkielisillä kollegoillaankin, mutta tuo uusintaminen ei heidän joukossaan koskaan saavuttanut yhtä määrätietoisen perinpohjaisia muotoja kuin (lyriikkamme) varsinaisilla ensimmäisillä modernisteilla. Yhteiset piirteet kyseessäolevien suomen- ja ruotsinkielisten runoilijoidemme välillä rajoittuvat pitkälti vapaan rytmin käyttöön, saksalaisesta ekspressionismista saatuun virikkeellisyyteen sekä, kolmanneksi, runoutta elähdyttävään elämän palvontaan. Kaiken lisäksi muutoinkin ruotsinkielisiä modernisteja maltillisemmin runouden uudistuksia suorittaneet tulenkantajat, Katri Valaa lukuun ottamatta, pääosin luopuivat uudistuksistaan ja palasivat takaisin traditionaaliselle, klassiselle lyyrille linjalle. (Laitinen 1982, 333-334.)

Ennen toista maailmansotaa (vuonna 1936) muodostettiin tulenkantajien lisäksi toinenkin kirjallinen ryhmittymä: Kiila. Tämän poliittisesti vasemmistolaisen ideologian nimissä ohjelmallisestikin vaikuttaneen piirin ydinjoukko koostui myös pitkälti lyriikoista (muun muassa Arvo Turtiainen, Viljo Kajava). Kiilalaisten lyriikkaan tuoma uutuus oli voimakas yhteiskunnallinen kritiikki, joka suunnattiin porvarillisuutta ja vallitsevaa kulttuurista suuntausta vastaan. He kommentoivat osaltaan suomalaisen yhteiskunnan olosuhteita ottamalla kuvauksensa keskiöön työläisten kansanosan. (kts. Laitinen 1982, 338-339.)

1940-luvun kotimaista kirjallisuutta Kai Laitinen pitää välikautena. Tuolloin kirjallisuus nojasi vielä vahvasti sotia edeltäviin piirteisiin (isänmaallisuuteen, miehekkyyden ja tarmokkuuden ihannointiin, pateettisen sankaruuden esittämiseen), mutta vuosikymmenen loppupuoliskolla alkoi yhä suuremmissa määrin esiintyä myös tulevan vuosikymmenen kirjallista murrosta enteileviä tyylipiirteitä. Sota merkitsi syvää inhimillistä kriisiä elämisen kaikilla ulottuvuuksilla eikä sen läpikäyminen monitasoiset tappiot mielen ja ruumiin painoina sujunut

ilman perinnäisten, elämisen ja kuoleamisen perusteisiin ja merkityksiin liittyvien, kysymysten pohdintaa. Suhde tapahtuneeseen oli selvitettävä ja samalla luotava näkemys odotettavissa olevasta tulevaisuudesta. Kaksi toisilleen vastakkaista tapaa suhtautua uuteen maailmanjärjestykseen noudattivat suomalaisen yhteiskunnan ideologista jakautumista. Kiilalaisille, jotka olivat joutuneet viettämään sota-aikansa vankilassa, itäisen suurvallan voitto merkitsi uusien mahdollisuuksien avautumista. He uskoivat Suomessa koittavan nyt todellisen demokratian ajan, mahdollisesti myös työväestön vallankumouksen. Toinen ja kiilalaisille vastakkainen linja oli kansallis-konservatiivinen. Tässä piirissä sodan tappiollisuus tunnustettiin ja samalla pelättiin mahdollisen kotimaisen vallankumouksen päättyvän maan itsenäisyyden menetykseen ja heidän omien kansallisten arvojensa katoamiseen. (Laitinen 1982, 342-345.)

Vasemmiston ja oikeiston äärimmäiset pelot ja toiveet osoittautuivat liiallisiksi; suomalaisen yhteiskunnan kehitys vakiintui äärimmäisiä liikkeitä kaihtavalle linjalle. Tälle linjalle sijoitti itsensä myös valtaosa 1940-luvun kirjailijoista. Aikakauden kirjallisuus kuvastaa pääasiassa yleistä hämmennystä ja erilaisilla tulevaisuutta koskevilla vaihtoehdoilla spekulointia. Vuosikymmenen loppuvuosien kirjallisuus seisahtuikin peruskysymysten äärelle. Kirjailijat pyrkivät teoksissaan määrittämään eksistenssin, olemassaolon, luonteen eikä politiikka, yhteiskunta tai historiallinen tilanne tällöin tarjonnut selityksille yksinomaisia tai edes riittäviä sisällöllisiä edellytyksiä. Yksityinen ihminen nostettiin joissain tapauksissa ohi koko maailmallisen tapahtumakentän, kun etsittiin vastauksia ihmisen olemassaolon peruskysymyksiin. Sodan aiheuttama kriisikokemus, henkinen ja fyysinen depressio, oli työstettävä sanoina paperille. Useat kirjailijat valitsivat huumorin selviytymisstrategiakseen. Sodanjälkeisessä ankeudessa pyrittiin näkemään mahdolliset hymyilyttävät piirteet ja kirjoittamaan niistä humoristiseen sävyyn. (kts. Laitinen 1982, 345-348.)

1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa suomenkielisessä lyriikassa tapahtui tyyllinen vallankumous, jonka seurauksena syntyi uusi suomenkielinen runous. Runoudessa suoritettiin samat<sup>101</sup> uudistukset kuin suomenruotsalaiset modernistiset runoilijat olivat aikanaan 1920-luvulla omalla tahollaan aikaansaaneet. Tämän uuden runon suomenkieliset edelläkävijät kuuluivat sukupolveen, joka aloitti kirjallisen työskentelyn välittömästi sotaa seuranneina vuosina (muiden

---

<sup>101</sup>Katso edeltä.

muassa Aila Meriluoto, Lassi Nummi, Paavo Haavikko, Tuomas Anhava ja Marja-Liisa Vartio). Uuden runouden esikuvina siinsivät paitsi suomenruotsalaiset modernistit (“20-lukulaiset”), myös erityisesti kansainväliset vaikuttajat, T. S. Eliot ja Ruotsin modernistit (“40-lukulaiset”). Uusi runous tarkoitti siirtymistä modernistisen ilmaisun viitekehykseen ja tämä kirjallisesti vallankumouksellinen muutos suomalaisessa lyriikassa osoittautui tulenkantajien 1920-1930-luvuilla tekemiä muutoksia kestävämmäksi ja perusteellisemmaksi. Sota oli muokannut katsomuksellisesti yhtenäisen nuorten lyyrikoiden joukon, jota yhdisti tietoisuus ohitetusta kriisistä ja uusien lähtökohtien määrittämisen välttämättömyydestä, kaikkinaisten arvojen ja fraasien arvonalennus sekä epäilevä suhtautuminen valmiita ideologioita ja ohjelmia kohtaan. Tältä skeptiseltä ja arvorelativistiselta maailmankatsomukselliselta pohjalta 1950-luvun modernistit lopulta nopeasti uudistivat suomenkielisen runoilmaisun. (Laitinen 1982, 348-349.)

#### 5.4.2. Kansallinen modernismi

Auli Viikarin näkemys kirjallisista vallankumouksista, tässä tapauksessa 1950-luvun uudesta proosasta ja runosta, korostaa konventioiden murrosten tapahtuvan sisäsyntyisesti: kirjallisuuden kieli kohtaa murroksissa siihen kohdistuvat (muutos-) tarpeet ja (vasta) näiden tarpeiden tyydyttämiseksi alkaa vaikutteiden valikoimisprosessi. 1950-luvun modernismin osalta vaikutteita haettiin lähinnä eurooppalaisista esikuvista<sup>102</sup>, mutta samalla säilytettiin vahva jatkuvuus ja yhteys myös kirjallisuuden kotimaiseen traditioon. (Viikari 1992, 35; 38-39.)

1950-luvun kirjallisuuden modernismin merkittävänä uutuusarvona Viikari pitää muuttunutta suhtautumista kirjallisuudessa käytettävään kieleen. Hänen mukaansa modernismissa oli keskeisesti kysymys kielen kotiuttamisesta, mikä merkitsi lyriikan osalta muun muassa sanojen irrottamista konventionaalisista yhteyksistään, niiden etäännyttämistä aikaisemmista kirjallisista merkityksistään tai ajan sosiolekteistä. Modernismissa omaksuttu kotiutettu kieli pyrki olemaan arkista ja puhdasta, nimenomaan yleisestä kielenkäytöstä ja kirjallisista konventioista puhdistettua täsmällistä, eleeöntä ja asiallista kieltä. (Viikari 1992, 48.)

---

<sup>102</sup>Näistä esikuvista, katso Viikari 1992, 36-38.

Viikarin mukaan uuden runon ominaisuuksiin kuului syntaksin avoimuus, joka ilmeni runon kaksiulotteisuutena, kaksiäänisyytenä. Tämä avoimuus pakotti arvioimaan kriittisesti kielen jäsentynyttä lineaarisuutta, jota perinteinen kirjallinen ilmaisu pyrki tukemaan ja ylläpitämään. Kaksihakmotteisuuden lisäksi uutta runoutta luonnehti vapaa mitallisuus, jolloin torjunnan kohteiksi joutuivat metrinen säätely ja vapaa rytmi. (Viikari 1992, 67-70.)

Maria-Liisa Kunnas luonnehtii suomalaisessa runoudessa 1950-luvulla lopullisesti tapahtunutta modernismin murrosta muodon vallankumoukseksi. Kunnaksen mukaan kyseinen suomenkielisen lyriikan modernistinen vallankumous ajoittuu vasta toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, kun Manner-Euroopassa vastaava taiteen vallankumouksellinen uudistus oli alkanut jo 1900-luvun alkuvuosina. Tosin Suomen ruotsinkieliset runoilijat olivat seuranneet eurooppalaista kehitystä ja runouden uudistamisprosessia reaaliaikaisesti. Kunnas pitääkin suomenruotsalaisia runoilijoita 1920-luvun Skandinavian avantgardena, runon muodon ja sisällön perusteellisina uudistajina. (Kunnas 1981, 8-9.)

Lähinnä 1950-luvulla nuoren polven lyirikoiden ja heitä tukeneiden kriitikoiden (muun muassa Tuomas Anhavan) sekä kulttuurivaikuttajien lyriikan muutosvaatimukset osoitettiin runon muotoon ja runouden maailmankatsomukselliseen sisältöön. Runoudesta haluttiin tarmokkaasti poistaa määrämittaisuuden ylivalta ja toista maailmansotaa edeltävän itsenäisyyden ajan kansalliset ja moraaliset arvot nähtiin soveltumattomiksi sodanjälkeisen Suomen oloihin; vanha ja uusi olivat 1940-luvun lopulta alkaen väistämättömästi ja moniulotteisesti törmäämässä toisiinsa. (Kunnas 1981, 14.)

Kunnas päätyy pohdinnoissaan nimittämään nimenomaan 1950-luvun (laajasti ottaen vuosien 1945-1959) suomalaista lyriikkaa modernismiksi erotuksena myöhempien ja edeltävien aikojen runoudelle. Modernismia Kunnas pitää perusteiltaan joltisenkin epämääräisenä käsitteenä. Termin karakterisaation hän luo rajoittamalla sen merkitysalueen tiettyyn vuosikymmeneen. Yhtäältä vapaamittaisuutta on pidetty modernistisen runouden luonteenomaisimpana tunnusmerkkinä. Kunnas puhuisi mieluummin kuitenkin vapaasta säkeestä kuin vapaasta mitasta modernistisen lyriikan osalta. Vapaasäkeisessä runossa korostuu hänen mukaansa kokonaisen säkeen merkitys rytmisyyttä luovana tekijänä. Tämä puolestaan vie runoa

yhä lähemmäksi proosaa ja puhuttua kieltä ja tätä Kunnas pitää myös selvänä tendenssinä 1950-luvun suomalaisessa lyriikassa. (Kunnas 1981, 16-19.)

Tarkastellessaan P. Mustapään (Marti Haavion) runokokoelmaa<sup>103</sup> Kunnas tuo esiin piirteitä, jotka luonnehtivat modernistista runoutta yleisemminkin. Kunnaksen mukaan Mustapään kyseisessä kokoelmassa on erilaisten aineiden vastakkaisuutta, kontrastisuutta, joka luo runoihin monitasoisen kerrostuneisuuden. Runojen sanonta on toteavaa laulullisuuden jäädessä yhä enemmän taustalle. Kerronnallinen, eepinen runous on myös lähes kokonaan runoilijan kehityskaaren taaksejäänyttä osaa. Merkittäviksi ovat sen sijaan nousseet kuvat<sup>104</sup> ja alluusiot. Modernistisessa runoudessaan perinteisen kansanrunouden aineksia käyttävän Mustapään Kunnas asettaa, muun muassa Aaro Hellaakosken ohella, lyriikan uudistamisen haaraan, jossa yhteys kotimaisen runouden traditioon säilyi vähintäänkin havaittavana.<sup>105</sup> Tästä kehityshaarasta erillisenä, vaikkakin samansuuntaisin tavoittein, toimi lähinnä nuorten lyriikoiden uusi sukupolvi, jonka tavoitteena oli saattaa runouden uudistus kokeilevampaan suuntaan luopumalla suomen kielelle ominaisesta sanonnasta. Tämän jälkimmäisen suuntauksen runoilijoita (esimerkiksi Paavo Haavikko) Kunnas nimittää “varsinaisiksi” modernisteiksi: he mursivat radikaalisti lyriikkansa yhteyden perinteiseen suomalaiseen runouteen. Kolmas Kunnaksen

---

<sup>103</sup>*Linnustaja*, vuodelta 1952.

<sup>104</sup>Kunnas on toisaalla teoksessaan selvittänyt modernistisessa runossa keskeisenä pitämäänsä kuvan tai kuvallisuuden problematiikkaa. Kunnaksen mukaan kuva on ylipäänsä kaiken runouden muotoa luova tekijä. Kuvien kentän Kunnas jakaa alalajeihin (symbolit, allegoriat, metaforat). Kuvien tehtävää ja merkitystä kysyttäessä on selvitettävä, minkälaista kuvaa tarkoitetaan. (Kaikkiaan) modernistit eivät siis olleet ainoita tai ensimmäisiä, jotka alkoivat painottaa kuvan merkitystä lyriikassa ja muissa sanataideteoksissa, mutta he antoivat kuvalle oman, lähinnä imagistien muokkaaman, merkityksen. Lyhykäisesti luonnehtien: modernistit ymmärsivät kuvan itsenäiseksi, jolloin kuva ei ollut enää alisteinen runon “idealle” tai ajatussisällölle. Kuva toimii täten suoraan (sisältää merkityssisällön itsessään) eikä sitä enää tarvinnut kääntää tai tulkita millekään toiselle kielelle. Kuvakieli puhui itse puolestaan, kuvat eivät vaatineet selitystä. (kts. Kunnas 1981, 19-20.)

<sup>105</sup>Lauri Viita, Juha Mannerkorpi, Helvi Juvonen, Marja-Liisa Vartio ja Helvi Hämäläinen edustavat Kunnaksen mukaan myös pyrkimystä uudistaa perinteistä suomalaista lyyristä ilmaisua ilman, että he olisivat tyystin rikkoneet siteet perinteeseen. Mainittujen runoilijoiden lyriikassa perinne esiintyy vielä eheänä kielenä ja todellisuuskäsityksenä. Kunnas esittää, että heidän modernistisuutensa määrittyykin lähinnä suomen kielelle ominaisen, perinteisestä poikkeavan runokielen muodon etsimiseksi. (Kunnas 1981, 71.)

huomioima suuntaus pyrki luomaan synteesiä ja välittäviä vaihtoehtoja kahdesta mainitusta modernistisen uudistustyön päähaarasta. (Kunnas 1981, 36-38; 71.)

Kai Laitisen, Auli Viikarin ja Maria-Liisa Kunnaksen esityksiä seuraten voidaan havainnoida suomalaisen kirjallisuuden, nimenomaan lyriikan, kehityksen valtasuunta maamme itsenäistymisestä toisen maailmansodan jälkeisiin vuosiin ja vuosikymmeniin. Suomalaisen lyriikan osalta ajanjakson kipupiste, soditut ja hävityt sodat sekä niiden herättämät vakavat tuntemukset vanhan maailman sortumisen ja uuden tuntemattoman tulevaisuuden kysymysmerkin edessä, aiheuttivat runoilijoissakin tarpeen pohtia maailmankatsomuksiansa perusteita. Vanhemman runoilijapolven rinnalle ja tyylimurroksen edelläkävijäksi nousi uusi nuorten lyyrikoiden sukupolvi, jonka kirjalliset juuret eivät olleet ehtineet porautua syvälle traditionaalisen runokielen ja kokonaisilmaisun suomenkieliseen perinteeseen. Tämän sukupolven myötä suomenkielinen runous siirtyi 1950-luvun alkupuolella täysivoimaisesti uuden, modernistisen runon hallitsemalle aikakaudelle. Näiden lyyrikoiden suomenkieliseen runouteen tuomat ja modernistisen runon tunnusmerkistöön liittämät uutuudet noudattelivat 1920-luvun suomenruotsalaisten modernistien aikanaan lyriikkaansa tekemiä vastaavia muutoksia, joskin läheisimmät modernistisuuden esimerkit ja -kuvat adaptoitiinkin sotien seurauksena muuttuneiden kansallisten rajojemme ulkopuolelta.

Modernistisen runon luonteenomaiseksi tunnuspiirteeksi otettiin runoilmaisun vapaus kaikesta sen sisäistä määräytymisoikeutta mahdollisesti rajoittavasta aineksestä (kuten esimerkiksi ohjelmallisen pakottavasta riimittelystä, runon omanlaistaan rytmiä ahdistavasta metriikasta tai kielellisen ilmaisun periaatteellista varioimisvapautta suppeuttavasta pätevien runosanojen luettelomaisesta valikoimasta) sekä, toisaalta, runokuvien uusi asema modernistisen runon muun muassa sisäistä koherenssia luovana tekijänä.

Modernistinen runo ei ilmestynyt tyhjästä syrjäyttämään vanhempaa ja aikanaan hyväksi koettua runomuotoa. 1950-luvun modernismilla oli niin kotimaiset esikuvansa ja lyyrisen ilmaisun uusintajansa ("20-lukulaiset", tulenkantajat ja kiilalaiset) kuin vahvat ulkovaltaiset vaikuttajansa, eurooppalaiset edelläkävijänsä. Toinen maailmansota jätti jälkeensä materiaalisen tuhon ja puutteen ja henkiset rauniot. Sota toimi monessa suhteessa ja merkityksessä ajanlaskun



jakomerkkinä; aika ennen sotaa merkitsi perin juurin toista kuin elämä sodanjälkeisessä Suomessa.

### 5.5. Rillumarei-lyriikka runouden uudistumiskehityksessä

Reino Helismaa oli työskennellyt ammattimaisena iskelmälyyrikkona useamman vuoden ajan, kun modernismi 1950-luvun myötä teki lopullisen läpimurtonsa kotimaisen taidelyriikan hallitsevaksi katsomustavaksi ja tyyliuunnaksi. Kuten tämän työn Johdanto-luvussa on todettu, Sakari Heikkisen mukaan Helismaa asettui lyyrikkona tietoisesti modernistista runoutta ja sen ilmaisutapaa vastaan. Heikkinen paikoittaa Helismaan lyyrikkona traditionalistien joukkoon ja näin ollen hän pitää rillumareita konservatiivisena lyriikan suuntauksena.<sup>106</sup>

Edellisessä kappaleessa selviteltiin modernistiselle runoudelle tyypillisiä ominaisuuksia ja niitä löydettiin lähinnä tahoilta, jotka kaikki tähtäsivät yhtäläisesti runon autonomisuuden turvaamiseen ja jotka tulivat näkyviksi runon muodossa. Tästä osoituksena Maria-Liisa Kunnas luonnehtiikin modernistista runoa teoksensa nimessä nimenomaan muodon vallankumoukseksi<sup>107</sup>. Modernistista runoutta elähdyttää ajatus kaikkinaisesta sisäisestä ja ulkoisesta vapaudesta. Perinteisen lyriikan (lyyrisyttä ilmentävästä) sanamaalailusta sanouduttiin jyrkästi irti ja samalla modernistien etujoukko tuomitsi traditionaaliseen runoon liittämänsä kahlitsevat rytmit, riimit ja vanhahtavat ilmaukset uudelle runolle sopimattomina, vanhentuneina, käyttökelvottomina ja valheellisinakin runollisen ilmaisun välineinä. Modernistinen runo pyrki ymmärtääkseni tutkimaan kielen mahdollisuuksia samalla, kun siinä etsittiin subjektin paikkaa ja merkitystä suhteessa todellisuuteen ja sen yksilölliseen havaitsemiseen sekä haettiin rajoja tämän kyvykkyydelle tai keinoille eksplikoida muodostettu todellisuuskäsitys runouden kielellä. Perinteisessä runossa symbolisessa tehtävässä ja sillä tavoin runon ylöspanossa rakentavana tekijänä ollut runokuva sai modernistisessa runossa itsellisen merkityksen vailla viittaussuhteita itse runon ympäristön ulkopuolelle paikannettaviin kuvaa selittäviin seikkoihin.

---

<sup>106</sup>Katso Heikkinen 1996, 327.

<sup>107</sup>Katso Kunnas 1981.

Kun tarkastellaan rillumarei-lyriikkaa, on huomattavaa, että kysymys on tällöin iskelmärunoudesta, jonka ensisijaiseksi reseptioksi Reino Helismaa tarkoitti musiikin kautta tapahtuvan vastaanoton. Ei ole millään tavoin mahdotonta esittää sävelten tukemana tai niitä tukien tai niistä välittämättä mitä tahansa tekstiä täysin riippumatta siitä, minkä muodon tuo teksti on saanut tai missä tyyli-ajissa se on.<sup>108</sup> Iskelmä joka tapauksessa on ollut ja on sekä musiikillisia elementtejä että niihin iskelmässä vahvasti sidottuja sanoja, lyriikoita, muodollisesti vahvasti sitova musiikin ja kirjoittamisen laji. Iskelmän ajallinen duraatio voidaan osoittaa vaihteluväliltään ahtaaksi, jolloin voi eräällä tavalla todella puhua tietystä kirjoitettavaa lyriikkaa koskevasta ennakkorajojen asettamisesta. Yhtäältä musiikilliset iskelmät rakentuvat yleisesti harmoniaa ilmentäviin tai sen vaikutusta tavoittelevaan säkeistykseen, jossa eri säkeistöjen ja yksittäisten säkeiden voidaan osoittaa pyrkivän mitan ja rytmin toistoon; tästä on suorat seuraukset kirjoitettavan lyriikan vastaaviin osatekijöihin. Iskelmä-lyriikassa konventionaalinen riittäminen on nähdäkseni ymmärrettävissä myös tästä iskelmän (tai kevyen musiikin yleisemminkin) sopusointuisuuden, pyöreän muotopuhtauden tai harmonian tavoittelusta käsin.

Rillumarei-lyriikka on (ainakin) edellisissä suhteissa tyypillistä iskelmä-runoutta.<sup>109</sup> Tämän vuoksi niissä kohdin, joissa modernistinen runo pyrki kaikkinaiseen ilmaisun vapauteen ja joissa se näki tätä vapauden pyrkimystään uhattavan, rillumarei-lyriikka kauttaaltaan edustaa traditionaalista suomalaista runoperinnettä ja siten vastakohtaisuutta modernistien kirjoittaman runouden kanssa.

Kielen rakenteelliselta kannalta tarkasteltuna rillumarei-lyriikka asettuu siis itsestään selvästi konventionaalisen ja traditionaalisen runoilmaisun piiriin.<sup>110</sup> Toisaalta modernismiin olennaisesti kuulunut "luonnonmukaisen" (puheenomaisen) kielen tavoittelu ilmaisussa (kun se ymmärretään

---

<sup>108</sup>Ajattelen nyt senkaltaisia performanssia esityksiä, joista erityisesti M.A. Numminen on taiteilijuutensa puitteissa osaltaan tullut tunnetuksi.

<sup>109</sup>Ymmärrän rillumarein musiikillisesti iskelmään kuuluvana tyyppiluokkana, jolloin pidän hyvin selvänä, että mikä tahansa rillumarein yksittäinen musiikillinen tuote merkittävällä tavalla noudattaa samoja iskelmämusiikin lainalaisuuksia kuin muukin iskelmällinen tuotanto. Koska iskelmä on muodoltaan vahvasti säännelty, rillumarei joka tapauksessa jäi modernismin muodon vallankumouksen ulottumattomiin.

<sup>110</sup>Tämän voi huomata tutustumalla mihin tahansa rillumarei-lyriikan tuotokseen.

vanhoillisen “sievistelevän” runokielen vastakkaisuudeksi) on myös rillumarei-lyriikalle ominaista; mikään hienostunut tai ylävireinen ilmaisutyyli ei voinut sopia helismaalaiseen ohjelmaan sodassa itkelmiä vastaan. Päinvastoin arkityylinen sanonta tai puhunta on monin paikoin tyypillistä rillumarei-lyriikalle. “Rovaniemen markkinoilla” -tekstissä voidaan huomata sekä traditionaaliselle runoudelle luonteenomaiset piirteet että samanaikainen puhekielisyys, joka osaltaan rikkoo illuusiota eheästä ja kauniista runokielestä:

...// Joka heppu esitteli mulle veljenmaljaa,/ kyllä riitti tarinaa ja  
kyllä riitti kaljaa./ Ruma-relluma-rillumarei,/ kun ne huusivat:  
“Kippis ja hei!”/ Lasku tuli, totiseksi meni joka tyyppi./ “Sehän  
maksaa, joka tilaa!”, todisti myös kyyppi./ Ruma-relluma-rillumarei,  
rei,/ siinä purnailu auttanut ei!//... ( *S.t.R.H.* )

Maljahuudot, arkityyliset nimitykset kuten heppu ja kyyppi sekä jatkuvasti toistuva hokema ruma-relluma-rillumarei nivoutuvat yhteen toiminnan kanssa, joka vaikuttaa kokonaan toiselta kuin hillitty seurapito. Tekstin puhuja on Rovaniemen markkinahumuun löydöksineen saapunut kullankaivaja, jonka omaisuutta monet epäilyttävät tahot havittelevat. Kaoottisilta vaikuttavien sattumusten jälkeen puhuja useat juonet väistäneenä vihdoin pääsee kultansa kanssa pankkiin, mutta viimeisenä vuorossa ollut ahne taho lopulta onnistuu siinä, missä aikaisemmat yrittäjät olivat joutuneet nöyrytymään:

Itki siinä Hulta sekä parkui peluritkin,/ minä poika pankkiin menin  
katuviertä pitkin./ Ruma-relluma-rillumarei,/ toiset kulkee sen tien,  
toiset ei!/ Minkä jätkä ansaitsi ja jätkä minkä hankki,/ tallelle sen  
kaiken otti Rovaniemen pankki./ Ruma-relluma-rillumarei,/ ja se  
pankki mun kultani vei! ( *S.t.R.H.* )

Kuvallisuus huomioitiin toiseksi suureksi aihioiksi, jonka merkitys modernistisessa runoudessa määriteltiin uudelleen. Modernistit määrittivät kuvan itsenäiseksi; kuvaksi, joka itsessään on merkitys.<sup>111</sup> Kuva ei toisin sanoen ollut alisteinen runon idealle eikä sille sallittu selittäviä tekijöitä missään muussakaan sellaisessa mielessä, joka olisi johtanut tuon runokuvan ulkopuolisiin

---

<sup>111</sup>Katso esimerkiksi Kunnas 1981, 19-20.

tulkinta- tai selitysmalleihin. Näin modernistit pyrkivät tekemään selvän eron perinteisen runouden käyttämiin kuviin, jotka modernismin piirissä käsitettiin ilmaisuarvoltaan konventionaalistuneiksi ja väärin perustein käytetyiksi: niillä yritettiin symbolistisella tavalla palvella kuvan ylittävää korkeampaa runon ideaa. Tällaista alistussuhdetta modernistit eivät voineet hyväksyä.

Rillumarei-lyriikka on täynnänsä esimerkkejä modernistien kieltämistä perinteisistä runokuvista. Tekstissä ”Reppu ja reissumies” kulkijamiehen reppu toimii symbolina, jonka kautta kuvataan elämän koko kirjoa:

...// Se reppu saattaa sisällensä pitää muiston armaan,/ se kevyeksi repun  
saa ja valoisaksi harmaan./ No - silloin päivä paistaa,/ ja matkanteko  
maistaa./ Mut suru jos on repussa tai ahdistus ja huoli,/ niin repun painoon  
lisäystä tulee toinen puoli./ Se hiertää hartioissa-/ on matkan hauskuus poissa./...  
( *R.H.I.* )

Tekstissä ei ole löydettävissä sitä konkreettisuutta ja täsmällisyyttä, jonka modernistit olivat muun ohessa ottaneet ohjenuorakseen. Modernistisen runousopin mukaan reppu ei suinkaan voinut sisältää mitään rakasta muistoa, surua, ahdistusta tai huolta tai muutakaan yhtä abstraktin epämääräistä, joka lisäksi vertauskuvallisesti peilaa kantajansa mielenliikkeitä tämän elämässä, josta tekstissä käytetään kovasti kulutettua matka-metaforaa.

”Koivu ja sydän” on edellisen kaltainen esimerkki siitä, miten rillumareissa asioita läpikäydään jonkin symbolisen painolastin saavan objektin (tässä tapauksessa suomalaiselle kansalliselle kuvastolle perinteikkään lehtipuun) kautta silloinkin, kun vastakkaisina toimijoina ovat inhimilliset olennot:

Piirsi poika sydämen/ kylkeen koivupuun,/ taivahalla<sup>112</sup> kultainen/  
kulki kiekko kuun./ Poika, tyttö, kesäyö,/ samaan tahtiin syömet<sup>113</sup>  
lyö.../ Piirsi poika sydämen/ kylkeen koivupuun.// Rakkauden

---

<sup>112</sup>Kun modernismissa puhuttiin kielteisesti erityisistä perinteelliselle lyriikalle ominaisista runosanoista, juuri tämänkaltaisia taivutusmuotoja pidettiin tyypillisinä.

<sup>113</sup>Esiintyy myös muodossa ”syömmet” (kts. *S.t.R.H.* ).

kestävän/ kertoi pojan suu/ “siksi, kunnes” lausui hän,/ “kuolee  
koivupuu”./ Poika, tyttö, kaunis maa-/ kuu jo kulkee pilven taa.../  
Rakkauden kestävän/ kertoi pojan suu.//... ( *R.H.I.* )

Koivuun kaiverrettu sydän on pojan työlle omistaman rakkauden sinetti ja tae. Asetelma on kansanlaulullinen: on tyttö, on poika, on taivasta kiertävä kuu, on suomalainen kesäyö ja rakkaudesta lausutut sanat ja tehdyt teot. Tässä mielessä teksti on kyllä eräs poikkeus rillumarein päälinjalta, jossa minkäänlainen rakkaudesta hempeily joka tapauksessa on hyvin harvinaista. Helismaalle ominaisesti tämänkaltainen imelä herkkyys saa lopussa kuitenkin karvaan lopun, kun tyttö kevään tullen palaa toivorikkaana koivun luokse:

Liian syvään poika kai/ piirsi sydämen-/ paljaat oksat nähdä sai/ tyttö koivun  
sen./ Kuoli koivu, aina vaan/ poika viipyy matkallaan.../ Liian syvään poika  
kai/ piirsi sydämen. ( *R.H.I.* )

“Tuopin jäljet” -teksti on elämän vertauskuvallinen esitys ja se rinnastuu monessa suhteessa “Reppu ja reissumieheen” (“Tuopin jäljet”):

Moneen tuoppiin jo kourani tottua sai/ tämän kirjavan kulkuni tiellä./ Moni  
tuoppini hauskasti tyhjjeni kai,/ tai se katkera ollut on niellä./ Joka tuopista  
jälkiä pöytään jää,/ ja ne montakin muistoa säilyttää./ Itse tuoppini jäljet mä  
tunnen.// Moni tyhjjeni seurassa ystävien,/ kuvat hilpeät vaahdossa kulki./  
Monen muisto on kylmä ja murheellinen,/ suru suuni kun laululta sulki./  
Jälki harmaa jos tuopista jäädä vois,/ paras lasku on maksaa ja mennä pois./  
Itse tuoppini jäljet mä tunnen.//... ( *S.t.R.H.* )

Tekstin puhuja käy läpi elämänsä tavalla, jossa tuoppi ja sen vaahtoava sisällys saavat symboloida iloa ja surua, murhetta ja hauskuutta; koko elämää. Jos taiderunoilijoiden teksteissä antiikin jumalat mahdollisesti siemailivat Olympos-vuorella nektariinia pikareistaan tai niissä maisteltiin kuohuvaa shampanjaa, niin Helismaan tekstissä vaahtoava juoma on mitä ilmeisimmin kaiken kansan perinne-, arki- ja juhlujuoma olut. Runon puhuja karakterisoituu symbolisesti käytetyn tuopin kautta “kansanihmiseksi”; henkilöksi, jolle tuoppi on tullut tutuksi (eikä kysymys ole alkoholismista) elämän varrella ja jonka äärellä puhuja on mahdollisesti viettänyt elämänsä mieleenpainuvimmat hetket. Runon puhuja on huomannut tähän sinänsä arkiseen esineeseen

liittyvän potentiaalisen elämän kuvastajana ja ikään kuin tämän havainnon seurauksena lukija on saanut eteensä tekstin, jossa tuoppi ei ole vain tuoppi eikä elämä vain elämää, vaan jossa tuoppi on kuin elämä itse, joka usein on juuri tuopin ääressä vietettyjä elämän hetkisiä.

Luonnonkuvauksen osalta Helismaan tekstit tarjoavat aineistoa kaikkein runsaimmin. “Kulkuri ja joutsen” esittää suomalaisen maiseman sellaisena kansallisena kuvana, joka on monista muistakin yhteyksistä tuttu:

Oon kulkuriksi syntynyt mä vainen/ ja paljain jaloin kierrän maailmaa./  
 Näin kerran unta: Joutsen taivahainen/ mun antoi hetken kanssaan taivaltaa./  
 Näin maat ja metsät, järvet maani armaan,/ sen kaiken sinitaivahalta näin./  
 Tuuli lauloi laulujaan, sadun hohde peitti maan,/ ihanampaa en mä koskaan  
 nähdä saata.// Ja laulun tämän lauloi mulle tuuli:/ “On kaikkein kaunein aina  
 oma maa./ Niin moni muuta paremmaksi luuli,/ mut pettymyksen itsellensä  
 saa./ Ei missään taivas sinisemmin loista,/ ei missään hanki hohda kirikkaammin./  
 ... “//... ( S.t.R.H. )

Tekstissä taivas on sininen, kotimaa on kaunis ja valkosiipisen joutsenen selästä näkee vielä kaiken muunkin ja kuulee tuulen laulavan omaa lempeää ylistystään Suomen sadunhoitoiselle maalle. “Kulkurissa ja joutsenessa” Helismaa on luonut kollaasin kansallisesta kuvastosta, joka periytyy vähintäänkin topeliaaniselta ajalta ja jossa on iso annos paatoksellista rakkaudentuntoa isien ja äitien maata kohtaan. Omanlaistaan luonnonherkkyyttä tapaa myös tekstistä “Päivänsäde ja menninkäinen”. Teksti on fantasiakertomus kahden satuolennon tapaamisesta sinä lyhyenä rajatilan hetkenä, jolloin päivä on juuri vaihtumassa illaksi ja jolloin valo ja pimeys seisovat tuon lyhyen hetken tasaveroisina kasvojen toisiaan vasten:

Aurinko kun päätti retken,/ siskoistaan jäi jälkeen hetken/ päivänsäde  
 viimeinen./ Hämärä jo metsään hiipi./ Päivänsäde kultasiipi/ juuri aikoi  
 lentää eestä sen,/ kun menninkäisen pienen näki vastaan tulevan;/ se juuri  
 oli noussut luolastaan./ Kas, menninkäinen ennen päivänlaskua ei voi/  
 milloinkaan olla päällä maan.//... ( S.t.R.H. )

Valoisan ja pimeän ajan vaihtelut kuuluvat pohjoisen napapiirin läheisyydessä asuvien elämäkokemuksiin vuotuis- ja vuorokautiskiertoa voimakkaasti jakavina ja rytmittävinä

tekijöinä. Tälle valon ja varjon vaihtelulle Helismaa on tekstissään antanut satuhahmoina elävät janusmaiset kasvot. Personifioinnin kautta tekstissä kuvataan surumielisellä tavalla mahdotonta rakkautta, jota pimeys tuntee valoa kohtaan. Lopulta “Päivänsäde ja menninkäinen” laajenee kuvaukseksi ihmisten elämän vaikeudesta kohdata toinen toisensa, ylittää loputon vierauden kuilu kahden tuntevan persoonan välillä.

Herkät tai lempeät luontokuvat ovat oikeastaan vain vastapaino rillumareita hallitsevalle jylhälle ja voimakkaalle luonnonkuvaukselle. “Lapin jenkassa” revontulet loimuavat ja kosket ja korvet jylisevät luonnon koko voimalla:

...// Revontulta sen taivaalla lamppuina on,/ kun on talvi ja päivä on yötä,  
kun on kaira taas jalkaisin kulkematon,/ kun on nietosta nietosten myötä./  
...// Sävel hento ei milloinkaan viihtyä voi/ siellä, missä on tunturit tummat./  
Koski pauhaa ja korpien kuuset ne soi/ omat sinfoniansa niin kummat./..(S.t.R.H.)

“Rakovalkealla” on niinikään Helismaan ylistys Lapin erämaalle, joka ankaruudessaankin saa runon puhujan loihtimaan mieleensä kuvat tämän maan muinaisista mystisistä asuttajista:

.../ Tää köyhä, karu maa/ mun lumoihinsa saa./ On avautunut sydämeni sille./  
On yö, ja revontulet pohjan puolla loistavat./ Ne niin kuin noitavalot luovat  
taikaa./ On ennen olleet täällä noidat, Lapin haltiat-/ se oli suurten tietäjien aikaa./  
Tää revontulten maa,/ tää taian, loitsun maa-/ se elää vielä tietäjien aikaa./...  
( S.t.R.H. )

Tekstissä “Neljän tuulen tiellä” puhuja vertaa kesäisen lempeää ilmanalaa pohjoisen koviin olosuhteisiin, ja huomaa jälkimmäisen houkuttelevammaksi:

Siellä, missä aukee aapa ajaton,/ siellä, missä puhuu pohjoinen,/ siellä, missä  
raukee raito rajaton,/ siellä harvoin kohtaa ihmisen./...// Täällä, missä kukkii  
kukat kauneimmat,/ täällä, missä päivä lämmittää,/ täällä, missä tuulet laulaa  
lauheat,/ täällä, missä voimaton on jää,/ täältä kaipaen sinne, missä jäinen  
rinne/ johtaa tiellä tiettömällä kauas, kauas pois./... ( S.t.R.H. )

Tekstin puhujan eskapistinen kaipuu etsiytyy pohjoisen kartoittamattomille kairoille, joilla liikuttaessa luonto luo oman maantieteensä ja määrittää olosuhteet, joihin ihmisen on

sopeuduttava. Ihmisten kulttuuriyhteisö on kaukana ja näkymättömissä näiltä tiettomilta teiltä, joita kulkiessaan vain vahingossa voi törmätä toiseen inhimilliseen olentoon. Aika tai merkityt reitit eivät rajoita erämailla vaeltelevan puhujan mielen vapautta; suuntamerkit löytää halutessaan suoraan luonnosta: “.../Kerran olen siellä tiettomällä tiellä,/ tiellä, jonka vaivaiskoivu lumeen viitoittaa./...” (S.t.R.H.). Kitsaskasvuisen koivun vinkkaamalla ilmansuunnilla ei ketään tuomita tai arvostella ja parhaimmassa tapauksessa sieltä saattaa löytää itselleen sielunystävän: “Löysin sinut sieltä,/ tiettomältä tieltä,/ tieltä, jolla puhaltaa saa tuuli jokainen./...” (S.t.R.H.).

Kuten Sakari Heikkinen on todennut, Reino Helismaa lyyrikkona ja rillumarei runoutena kuuluvat tiiviisti traditionaalisen runouden piiriin. Rillumarein muodollisiin rajoihin ja rajoituksiin sidottu runokieli on riimillistä, rytmistä ja metristä siinä mielessä, jossa modernistit perinteisen runon tuomitsivat. Rillumareissa esiintyy myös sellaisia erityisiä runollisia sanoja, joita modernistien mielestä ei olisi voinut uudessa runossa käyttää. Tästä huolimatta rillumarein voi ymmärtää osittain uusintavankin perinnettä: puhekielisyydet ja arkipäiväisyydet eivät olleet traditionaaliseen runoon kuuluneita elementtejä; sitä vastoin yleiskielestä ja vanhahtavasta runokielestä puhdistettua muotoa etsineiden modernistien esityksissä niillä saattoi olla käyttöäkin. Kuvallisuuden osalta rillumarei sijoittuu vähintään yhtä selkeästi suomalaisen perinteisen runon tradition jatkajaksi kuin muodon ja kielellisyytensäkin puolesta. Rillumareissa kuva toimii usein symbolina<sup>114</sup>, metaforat ovat konventionaalisia ja luonnolla on tekstien kuvittajina perinteen mukaisesti vahva ja totunnaisesti käytetty merkitys. Mitään sellaista asemaa ja luonnetta kuvat eivät rillumareissa missään mielessä saaneet, jonka modernistit olivat niille omissa teorioissaan ja teksteissään antaneet.

---

<sup>114</sup>Ajattelen niin, että esimerkiksi teksti “Tuopin jäljet” on kokonaisuudessaan allegoria elämästä. Tekstissä esiintyvä vaahtoava tuoppi on kuva, joka tekstin kokonaisidea tukien symboloi milloin tekstin puhujan elämässä koettua iloa, milloin taas surua. Näin ollen tekstissä esiintyvä tuoppi pärskeineen on alistainen runon idealle, jolloin sen funktio kuvana on toinen kuin modernistisen runousopin mukainen.



## 6. NAURUNALAINEN MAAILMA

### 6.1. Huumorin, komiikan ja naurun ulottuvuudet

#### 6.1.1. Yritys määrittää huumori ja komiikka

Huumori ja komiikka liittyvät käsitteinä elimellisesti toisiinsa. Kumpaakaan ei ole olemassa maailmassa valmiina. Maailma ja todellisuus ovat mitä ovat ja merkityksellistä on se näkemys, jonka ihminen maailmankaikkeutensa perusjärjestykseksi on omaksunut. Yhtä lailla merkityksellistä on ihmisen tapa suhtautua omaksumaansa maailmanjärjestykseen. Kysymys on suhteesta vallitsevaan, josta ihminen tulee omalla tavallaan tietoiseksi kokemuksellisuutensa kautta. Suhteuttaakseen vallitsevan ja oman näkökulmansa olevaan, on tehtävä ero maailman ja sitä tarkastelevan itsen välillä. Tämä edellyttää maailman ja itsen tietoista ja tarkoituksellista etäännyttämistä toisistaan. Etäännyttämisen seurauksena ihmiselle avautuu näköala maailmassa vallitsevaan asioiden, tapahtumien ja ilmiöiden moninaisuuteen. Etäännyttäminen johdattaa ihmisen tarkasteluasemaan, tiettyyn näkökulman määrittävään positioon, josta tutkaillen hän vallitsevaa havainnoi. Maailmallisia asioita analysoivan tarkkailijan asemapaikka on ulkopuolella olevan.

Tämä on paradoksi. Emme voi reaalisesti irrottautua spatiaalisesti määrittyneestä aktuaalisesta olemisestamme maailmassa. Etäntyminen ja irtautuminen on näennäistä ja illusionaarista, mutta keinotekoisuudessaankin se on konstruktio, jonka avulla pyritään luomaan tarvittava hetkellinen tilanne silmäilläksemme vallitsevaa. Puhumme tekijyydestä. Havainnoija *tekee* havaintoja, analysoija *erittelee* havaintojaan ja (yrittää) *suorittaa* loogisia päätelmiä. Havainnoija ei vain passiivisesti näe, toisin sanoen vastaanota aistiärsyksiä, vaikka hänen on tietysti myös ja ennenkaikkea nähtävä kyetäkseen suorittamaan havaintoja. Ihminen, joka pyrkii etäännyttämään itsensä maailmasta luodakseen näköalan ja -kulman suhteessa tarkastelunsa objektiin, toimii intentionaalisesti. Hänellä on tarkoituksensa ja päämääränsä, joiden vuoksi hän hakeutuu tarkkailupaikkaansa. Asioiden tarkastelun, jo niiden näkemisen, välttämätön ehto on etäisyyden ottaminen niiden ja tarkkailevan subjektin välille. Intentionaalinen etäntyminen kuuluu

siten mihin tahansa inhimilliseen toimintaan, jonka tarkoituksena on muodostaa näkemyksiä ja käsityksiä maailmassa vallitsevasta. On mahdollista asennoitua kaikkeen ihmisen tuottamaan näkemyksellisyyteen maailmasta siten, että se on ironisen näkökulman kierouttamaa ja vailla absoluuttista objektiivisuutta.<sup>115</sup>

Huumori on eräs mahdollinen valittu asenne suhteessa vallitsevaan. Edellä oli tarkoitus kuvata yleistä periaatetta, jonka mukaisesti ihminen intentionaalisesti asettaa itsensä suhteeseen niiden asiaintilojen ja objektien kanssa, joita tahtoo tarkastella, analysoida ja kommentoida. Suhteen luominen edellyttää tietoista tekijyyttä, samoin itse havainnointi ja asennoituminen havaittuun. Lopulta tekijä, jonka toimintaa määrittää analyttisyys, saattaa asettaa muotoillun näkemyksensä kanssaihmistensä tarkasteltavaksi. Tätä inhimillisen toiminnan seurauksena syntyneitä lopputuotetta voidaan yrittää määritellä. Tässä määrittelyvaiheessa ajankohtaistuvat käsitteet, joilla tuotetta (kirja, taulu, elokuva, sanomalehtikirjoitus, musiikkiesitys, teatterikappale tai mikä tahansa muu sellainen) luonnehditaan. Eräs mahdollinen käytettävä käsite on *huumori*, *humoristisuus*. Vastaavasti tekijää voidaan nimittää humoristiksi.

Sanakirjat pyrkivät käsitteille antamisissaan merkityksenannoissa tiivistetysti esitettyihin olennaisuuksiin ja päämerkitysten esille tuomisiin. Sanakirjamainen määritelmä huumorista pitää huumoria leikinlaskuna, leikkisyytenä, kyynä huomata elämän hullunkurisia puolia. Estetiikassa huumori käsitetään hallitsevaksi mielialaksi, jonka pohjalta koomisiin ilmiöihin asennoidutaan. (*Suomen kielen sanakirjat 1. Uusi sivistyssanakirja*, 1981.) Vastaavasti koominen on hilpeyttä tai naurua herättävää, naurettavaa, hullunkurista, nurinkurista, tärkeä esteettisen vaikutelman laji (ibid.). Huumori ja koominen liittyvät siis erottamattomasti yhteen, vaikka ne käsitteinä ovat erillisiä ja itsenäisiä. Koomiset ilmiöt ovat erikseen, ja huumori on tietty suhtautumisen tapa näihin ilmiöihin. Tietty havainnoitu tapaus tai ilmiö sitoo käsitteet yhteen ja tapausta kommentoitaessa näkökulma (se mistä ilmiön tai tapauksen tiimoilta kulloinkin puhutaan) määrittää, kumpaa käsitettä (huumori vai koominen) käytetään. Jos tahdomme tutkailla henkilön asennoitumista koomiseksi havaittuun tapaukseen, puhutaan huumorin

---

<sup>115</sup>Filosofian perinteessä erityisesti fenomenologit ja Friedrich Nietzsche ovat asettaneet perspektiiviseen näkemisen ja havainnoimisen tapaan liittyvät ongelmat ja niiden tieteen tekemiselle asettamat rajoitukset merkittäviksi ongelmiksi omissa filosofioissaan.

käsitteestä. Jos puolestaan keskitytään itse tapaukseen, eräs mahdollisuus on luonnehtia tapausta koomiseksi.

Kirjallisuuden tutkija ja professori Aarne Kinnusen mukaan huumoria tai komiikkaa ei nimenomaan ole itsenäisinä ja riippumattomina: mikään ei sinänsä ole koomista. Jonkin seikan naurettavaksi tekeminen on tarkoituksellinen teko. Kaikella koomiseksi tekemisellä on Kinnusen sanoin “formaalinen objektinsa”. Koomisen formaaliseksi objektiksi Kinnunen esittää vakavan tai ylipäänsä normaalin inhimillisen toiminnan.<sup>116</sup> Vain koominen ei Kinnusen mielestä sovellu koomisen formaaliseksi objektiksi. (Kinnunen 1994, 26-28.)

Maailmaa analyttisesti tarkasteleva tekijä tuo naurun, huumorin tai komiikan havaintoihinsa ja tekijyytensä leimaamiin lopputuotoksiin. Naurettavaksi tekeminen uhkaa lähtökohtaisesti ja muodollisesti kohteita, jotka vallitsevassa järjestyksessä esittäytyvät kaikenlaista vakavuutta ilmentävänä inhimillisyytenä. Itse komiikkaa sen missään muodoissa ei siis esiinny ilman tekijyyttä.

Kinnunen kieltää mahdollisuuden redusoida komiikka tai huumori tiettyihin alkutekijöihinsä<sup>117</sup>, jotka toimisivat selittävinä syinä jonkin näkemisenä koomisena tai humoristisena. Tällaisia komiikan tai huumorin alkujuuria ei Kinnusen mukaan ole olemassa. Kinnusen todistuksen perusteella koomisen tunnistus tapahtuu aina ensimmäisenä, ennen kuin vastaanottaja tekee

---

<sup>116</sup>Kysymykset komiikasta, huumorista ja naurusta ovat jossain muodossa tai suhteessa luultavimmin yhtä vanhoja kuin on ollut ihmisten pyrkimys määrittää inhimillisen kulttuurin eri puolia. Esimerkiksi jo antiikin Kreikassa Aristoteles tutki tragedian, eepoksen ja komedian välisiä suhteita. Anekdotinomaisesti on sinänsä mielenkiintoista todeta, että Aristoteleen mielestä komedia pyrki esittämään ihmiset huonompina kuin he todellisuudessa ovat (ja tragedia vastaavasti parempina). Yhtäältä hän karakterisoi komedian alempiarvoisten jäljittelyksi ja naurettavaa Aristoteles pitää tutkimuksessaan rumuuden lajina, joka on seurausta eräänlaisesta puutoksesta. (kts. Aristoteles, 15; 19-20.)

<sup>117</sup>Kinnunen mainitsee yleisimpinä esimerkkeinä epäonnistuneet yritykset nähdä komiikan selittävät tekijät inkongruenssina (yhteensoveltumattomuutena), degradaationa (arvonalennuksena), toistona, mekaniikan ja inhimillisen yhteenliittymänä tai karnevalisointina (Kinnunen 1994, 17).

itsensä tietoisiksi kulloisenkin tapauksen koomisuuden perusteista. Itse asiassa Kinnusen mukaan koomiseksi tunnistamisen perusteet jäävät tyystin avoimiksi. (Kinnunen 1994, 17-19.)

Puhe koomisuudesta tai humoristisuudesta on puhetta tekijän lopputuotteen kvalitatiivisesta ominaislaadusta. Kun kanssaihminen, vastaanottaja, määrittää esimerkiksi novellin koomiseksi, tämä on seurausta lukijan välittömästi suorittamasta novellin koomiseksi tunnistamisesta. Kinnusen mukaan emme koskaan voi lopullisesti analysoida syitä, jotka saavat meidät vakuuttuneiksi jonkin tietyn teoksen koomisuudesta. Lukija on tunnistuksensa perusteella teoksen koomisuuden mitta.

Kinnusen edeltävät ajatukset ovat lähinnä reaktionäärisiä kannanottoja ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa esittämiin näkemyksiin komiikasta, sen selittävästä tekijöistä ja merkityksestä. Bergson määrittelee komiikan eri yhteyksissään hyvinkin tarkasti ja selväpiirteisesti, jopa kategorisesti, kun Kinnunen puolestaan haluaa nähdä huumorin ja komiikan kysymykset paljon väljemmissä viite- ja määrittelykehyksissä. Bergsonin näkemykset komiikasta ovat havainnollinen esimerkki siitä, kuinka koomisuuden ja humoristisuuden kysymyksiin on pyritty löytämään yleispäteviä vastauksia. Samalla ne tutustuttavat keskeisiin näkökohtiin komiikasta puhuttaessa.

Bergson nimeää esityksessään kolme perusolemusta, jotka ovat olennaisia komiikalle. Ensinnäkin komiikka liittyy ihmisten väliseen inhimilliseen toimintaan. Toisena seikkana Bergson mainitsee tunteettomuuden. Bergsonin mukaan komiikka on suunnattu älylle. Nauru voi syntyä ja elää vain (ainakin hetkellisesti) tunteettomassa ilmapiirissä, jossa säälin ja myötätunnon kaltaiset tunteet on sysätty syrjään. Kolmanneksi Bergson pitää komiikkaa yhteisöllisenä. Komiikka on luonteeltaan sosiaalista ja kollektiivista<sup>118</sup>. Bergsonin mukaan nauru rajoittuu aina tiettyyn joukkoon tai ryhmään. Yhdessä naurava joukko on suljettu piiri, jonka jäsenet yhteinen nauru sitoo toisiinsa jättäen samanaikaisesti ryhmään kuulumattomat tämän verkostoituneen naurun sulkeman piirin ulkopuolelle. Naurun luonnollisena ympäristönä Bergson pitää

---

<sup>118</sup>Bergson puhuu tässä kohdin “älyjen yhteydestä”.

yhteiskuntaa. Lisäksi valtaosaa komiikasta ei hänen mukaansa voida kääntää vieraille kielille, koska komiikka (nauru) on erottamattomasti sitoutunut tiettyyn yhteiskuntaan. (Bergson 1994, 8-12.)

Bergson paikantaa komiikan älyperäisten toimintojen joukkoon. Hän pitää merkittävänä naurun ja komiikan sosiaalisia suhteita muodostavan ja ylläpitävän tehtävän osana ihmisten välistä kanssakäymistä. Komiikan käännöstyön vieraiden kulttuurien vieraille kielille Bergson esittää vaikeaksi, ellei mahdottomaksi.

Edellä Bergson on tuonut esiin komiikkaan liittyviä yleisiä piirteitä. Seuraavaksi hän asettaa komiikan perustuksilleen paljastaessaan näkemyksensä komiikan syystä, synnyttäjistä, alkutekijästä.<sup>119</sup> Mekaanisuus, mekanistisuus on Bergsonin mukaan komiikan perusta ja naurun synnyttäjä. Eleissä, toiminnoissa tai sanonnassa toistuva säännöllinen ja jatkuva samankaltaisuus tekee inhimillisistä seikoista konemaista automatiikkaa. Tämän konemaisuuden havaitseminen inhimillisen käyttäytymisen taustalla aiheuttaa Bergsonin mielestä naurureaktion havainnoijassa. (Bergson 1994, 28-34.)

Bergsonin näkemys komiikan perimmäisestä alkusyystä on reduktionistinen: hän pelkistää naurun synnyn johtuvaksi elävän inhimillisen organismin havaitsemiseksi ja mieltämiseksi eräiltä osin perustuksiltaan konemaiseksi. Mekanistisuus on loogisesti ristiriitainen ihmisyyden perusluonteeseen perinnäisesti kuuluvaksi liitettyjen luovuuden, tahdonvapauden ja inhimillisten mahdollisuuksien monimuotoisuuden kanssa. Kun ihminen toimii ja käyttäytyy kuin mekaniikan ohjaama kone, hän muistuttaa havainnoijasta pikemmin sätkynukkeä tai marionettia kuin ihmisyydelle lajityypillistä olentoa. Mekanistisuudeksi pelkistyminen tai jäykistyminen aiheuttaa Bergsonin mukaan reaktionaan naurun. Yleisenä karakterisaationa Bergson esittää, että koomiset ilmiöt edustavat mekanistinoitua luontoa ja automatisoitunutta yhteiskuntaa (kts. Bergson 1994, 42).

---

<sup>119</sup>Juuri tätä pyrkimystä ja mahdollisuutta Kinnunen kritisoi ankarimmin Bergsonin kohdalla (ja tietysti myös muiden vastaavanlaiset yritykset saavat Kinnuselta yhtäläisen tuomion).

Henri Bergson tuo julki mekanistisuuden ohella muitakin seikkoja, jotka synnyttävät koomisen vaikutelman<sup>120</sup>. Hänen pyrkimyksensä suunta ja luonne koomisen syyn selvittämiseksi ovat kuitenkin samankaltaisia kuin edellä. Aarne Kinnusen ajatteluun yhtyen on todettava tässä suhteessa Bergsonin tehtävän mahdottomuus, ja oikeastaan mielettömyys. On ilmeistä, että Kinnunen ei kiellä *mahdollisuutta*, että inhimillisen näkeminen mekanistisena eräissä suhteissa *saattaa* ilmetä havainnoijalle *tietyissä tapauksissa* koomisena. Mitään universaalialia sääntöä ei silti voida asettaa, joka jo ennalta määrittäisi koomisen. Inhimillisen jäykistyminen konemaisuudeksi voi ilmetä kaikkea muuta kuin naurua reaktiona purkavana komiikkana. Kuolonkouristukset, epilektikon sairauskohtaukset, kehitysvammaisen tai psyykkisesti sairastuneen pakkoliikkeet ovat esimerkkejä, joissa inhimillisyyden voi mahdollisesti nähdä peittyneen konemaisuuden alle ja jotka eivät suorastaan innoita havainnoimaan itsessään mitään koomista tai naurettavaa. Kinnunen on oikeassa todetessaan, että mikään inhimillinen ei ole sinänsä ja itsessään koominen tai koomista, vaan komiikka vaatii tekemisen aktin (kts. Kinnunen 1994, 24-26).<sup>121</sup>

Bergsonilta puuttuu käsittelystään Kinnusella esiintyvä tekijyyden ohittamaton korostaminen koomisuuden problematiikkaa selvitetessä. Kaikki se, mistä Bergson melko suoraviivaisesti puhuu koomisuuden syynä ja synnyttäjänä, on Kinnuselle ainoastaan tukku mahdollisuuksia, potentiaalista komiikkaa, joka vaatii aina tekijän (koomikon, humoristin, vitsiniekän, irvileuan, pilkantekijän tai muun sellaisen) tullakseen tunnistetuksi ja tunnustetuksi komiikaksi. Päinvastoin kuin Bergson Kinnunen ei itse yritäkään määrittää tiukasti ja yksiselitteisesti sitä, mitä on koominen. Kinnunen jättää koomisen laaja-alaiseksi ja jossain suhteessa avoimeksi käsitteeksi. Samankaltaista tarkoituksellista väljyyttä ja epämääräisyyttä implikoi Kinnusen teoksen nimikin (*Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*). Nimen

---

<sup>120</sup>Tällaisia ovat muiden muassa kuvainnollisen ilmauksen tulkitseminen kirjaimellisesti; tietyn ajatuksen luonnollisen ilmaisun siirtäminen toiseen sävyyn; perinnäisten roolien kääntäminen vastakkaisiksi tietyissä tilanteissa (Bergson 1994, 92-94; 98; 76-78).

<sup>121</sup>Vastaavasti Kinnunen myös argumentoi sen puolesta, ettei mikään inhimillinen ole puolestaan suojassa koomiseksi tekemiseltä (ibid.). On siis huomioitava, että koomiseksi tekemisellä on loputon määrä raaka-aineksia, mahdollisuuksia, mutta tavatun koomisen kohdalla on joka kerta pysähdyttävä erikseen kysymään kulloisenkin koomisen perusteita. Ainakaan emme ennalta voi määrittää yleisiä aineksia, jotka kaikissa tapauksissa välttämättömyydellä konstituivat komiikkaa.

voi tulkita viittaavan moniaalle, eikä vähiten itse koomisen tai huumorin eksaktin määrittelemisen mahdottomuuteen.

Yritys koomisen tai humoristisen yleiseksi sisällölliseksi määrittelemiseksi on tuloksetonta. Voimme elämässämme havainnoida runsaasti koomisia tapauksia, mutta millään välttämättömyydellä ihmiset eivät havaitse komiikkaa samoissa tapauksissa. Universaalia lakia komiikasta ei voida tässä mielessä laatia.

Kun joku ryhtyy tekijäksi ja luo tietyn teoksen, harkitun ja rajatun konstruktion, siirrymme intentionaalisuuden ja artefaktien maailmaan. Vastaanottajina voimme keskittyä valmiiksi muokattujen kokonaisuuksien tarkasteluun ja pyrkiä kiirettömään analyysiin. Mutta muuttuuko kysymys koomisesta millään tavoin astuttaessa taiteen ja taideteosten pariin? Ainakin taideteoksen tekijälle on ollut mahdollista suorittaa monenlaisia toimenpiteitä mieleisensä lopputuloksen saavuttamiseksi. Keinot ja intentionaalisuus ovat avainasemassa. Humoristi kirjailija esittää lukijalleen koomisia ja huvittavia ihmiskuvia ja sattumuksia. Hänelle on mahdollista, toisin kuin jokapäiväisessä elämässä, suorittaa teoksensa kannalta epäolennaisten tai jopa häiritsevien elementtien karsintaa. Fiktio on mahdollisuus luoda maailmoja, joissa tietyt ihmiset, tapaukset, teot tai elkeet lähes väistämättä saavat koomisen valaistuksen. Syvää yksimielisyyttä voitaneen tuntee tiettyjen kirjailijoiden (esimerkiksi Aleksis Kiven, Pentti Haanpään tai vaikkapa Veikko Huovisen) tiettyihin teoksiin liittyvästä komiikasta. Mutta tämä ei todella muuta tilannetta itse koomisen luonteesta. Emme voi olla varmoja, etteikö löytyisi lukijaa, joka ei suin surminkaan suostuisi näkemään mitään koomista yhdessäkään seitsemästä veljeksestä tai koko teoksessa. Vaikka tekijän intentio olisi luoda komiikkaa ja hän tekisi kaikkensa saadakseen myös lukijan huomaamaan teokseensa sisältyvän koomisuuden, eikö silti mahdollisesti löytyisi joukko lukijoita (tosikkoja), jotka eivät koomista huomaisi? Vaikka meillä on käsiteltävänämme intentionaalisuuden ilmauksena syntynyt teko, vaatii tilanne joka tapauksessa havainnoijan (lukijan), joka tunnistaa ja paikantaa koomisuuden. Komiikan, koomisen tai huumorin suhteen ei ole syytä tehdä merkittävää eroa elävän elämän ja taideteosten välillä. Molemmissa tapauksissa kysymys on koomisen havaitsemisesta ja sanataideteosten osalta tekijä on vain yksi (kuten lukijakin), joka on suorittanut tai suorittaa oman havaintoaktinsa (sanataideteoksen sisäisessä fiktiivisessä maailmassa näitä havainnoijia voi tietysti olla vaihteleva

määrä). Ei liene missään määrätty, että lukijan ja tekijän havaintojen tulisi olla yhteneväiset.<sup>122</sup> Päinvastoin täydellinen yhteensulautuminen on mahdotonta, ja sitä myöten joudummekin jo epämääräisiin sävyeroihin, jos ei joskus täydelliseen ymmärtämättömyyteenkin.

Lopulta on syytä jättää, Aarne Kinnusen tavoin, huumorin ja koomisen käsitteiden määrittely merkittävältä, absoluuttiselta osaltaan avoimeksi. On siedettävä ehdottomuudesta poikkeavaa löyhempää huumorin ja koomisen käsittämisen avaruutta. Kysymys on kuitenkin *ihmisen* tieteistä ja *ihmisen* taiteista. Ei ole mitään toista lajia olentoa tai tahoja, ihmistä korkempaa tai tietävämpää, joka ulkopuolelta inhimillisten kategorioiden suorittaisi ja jakaisi jatkuvia tuomioitaan ihmisten kyvykkyydestä, oikeassa tai väärässä olemisesta, havaintokyvyn rajoittuneisuudesta ja hyvästä tai huonosta inhimillisestä toimeliaisuudesta. Ihmiset itse luovat merkityksensä, sääntönsä ja sanktionsa, joiden toteuttamista he itse myös erilaisissa yhteisöissään valvovat. Mikä on hyväksyttävää, hyvää ja oikeaa<sup>123</sup>, sen määrittää enemmän tai vähemmän epämääräisesti rajattu joukko ihmisiä, kunkin inhimillisen elämän ja toiminnan osa-alueen ammatillisesti valikoitunut ja pätevoitynyt ideaaliyhteisö.

Maailmassa ja elämässä ei ole mitään koomista tai humoristista sinänsä, ei myöskään vakavaa, ylevää tai kaunista. Esteettisten käsitteiden kategoriat ovat ihmisten käsitejärjestelmien sisäistä evidenssiä ja merkittävyyttä henkiviä, objektin laadullisiin kvaliteetteihin suuntautunutta, arvoarvostelmin luokitteluja luovan toimintahalukkuuden ilmauksia. On mahdollista puhua mustasta huumorista, tahattomasta komiikasta, hyvästä huumorintajusta tai lapsellisuudesta.

---

<sup>122</sup>Tässä kohdin lienee vaara ymmärtää tarkoittamani intentionaalisuus joksikin tietyksi tekijän valitsemaksi asenteeksi, näkemykseksi tai tarkoitukseksi, joka olisi sitten luettavissa ulos hänen kirjoituksestaan ja joka näin ollen asettaisi lukijalle ikään kuin oikeinlukemisen normit. Mistään tällaisesta ei kuitenkaan ole kysymys. Intentionaalisuudella tarkoitan ainoastaan yleisinhimillistä toimeliaisuutta, jolla on kyllä tekemistä kulttuuristen artefaktien kanssa, mutta näiden artefaktien kvalitatiivisuuden ja tekijöiden mahdollisten intentioiden välille ei missään tapauksessa ole vedettävissä mitään tulkinnan perusteita määrittäviä yhteyksiä.

<sup>123</sup>Tietyt asiat on syytä pitää perustavalla tavalla toisistaan erillään. Lienee mahdollista todeta, että asioita on historiattomasti (toisin sanoen: aina) pyritty perustelemaan esimerkiksi kauneudella, hyvydellä tai oikeudenmukaisuudella (tai sitten tässä esiintyvät disjunktiot voidaan osittain tai kokonaan korvata konjunktioilla). On tyystin toinen seikka, mistä tai minkälaisista asioista kardinaali- tai muita hyveitä on kulloisessakin historiallisessa tilanteessa löydetty ja mitkä ovat näiden löydösten vaikuttimet, perusteet ja funktiot. Hyveellistä toimintaa lienee siis aina arvostettu, mutta hyveellisen toiminnan perustavat kvaliteetit ovat ajallisesti tai historiallisesti muutoksenalaisia.



Tämänkaltaisten käsitteiden käyttö on inhimillisen tuomiovallan jakamista. Mistä siis löytyy skaala, mitta, asteikko, johon kirjoitettu ja kerrottu suhteutetaan ja joka paljastaa huumorin tai koomisen ilmenemisen, määrän ja laadun? Kinnusen vastaus on hyväksyttävä: ihmisestä. Hänestä, joka on havainnut ja määritellyt jonkin tapauksen tai seikan koomiseksi ja joka mahdollisesti suhtautuu humoristisesti havaitsemaansa. Havaittaja voi olla sekä taideteoksen tekijä tai teoksen vastaanottaja tai mahdollisesti molemmat.

### 6.1.2. Kulttuurisen naurun paikka

Olli Alho on laajassa naurun kulttuurista historiaa käsittelevässä tarkastelussaan<sup>124</sup> huomionut karnevaaliperinteeseen liittyneen (luonteeltaan rituaalisen) naurun ilmentävän samanaikaisesti perimmältään kahta toisilleen vastakkaista ulottuvuutta. Karnevaalissa vallitseva maailmanjärjestys, korostetusti sosiaalinen ja yhteiskunnallinen hierarkia, käännetään karnevaalin keston ajaksi nurinpäin ja tätä maailman hetkittäistä ylösalaiseksi asettamista juhliitaan hilpeällä ja iloisella naurulla. Alho viittaa tämän karnevaalinaurun kahtalaiseen tutkimustraditioon, joissa kyseiselle naurun ilmentymälle on tarjottu painotukseltaan erilaiset teoreettiset selitysmallit. Osa tutkijoista pitää karnevalistista naurua ja komediaa konservatiivisuutena, jolloin naurulla ei pyritäisi tosiasiallisesti kumoamaan ja syrjäyttämään vallitsevaa hallintoa. Toisenlaista naurun merkittävyyttä Alholle edustaa Mihail Bahtinin esittämät näkemykset (keskiajan) karnevaalinaurusta aitona kritiikkinä vallitsevaa väärää järjestystä vastaan. Alhon esittämä synteesi näistä naurun karakteria ja funktiota osoittavista eriävistä näkemyksistä varaa molemmille käsityksille oman paikkansa naurun jatkuvassa historiassa: naurulla on

---

<sup>124</sup>Alho luo esityksessään geneettisen yhteyden nykyisten ammattiviihdyttäjien ja antiikin juhlakulkueiden sekä komediallisten teatterinäytösten välille. Klovnit, narrit, pellet, ilveilijät, tricksterit, harlekiinit, kääpiöt, hullut ja sellaisiksi tekeytyvät sekä monet muut tyyppihahmot asettuvat Alhon tarkastelussa samalle länsimaisen kulttuurin naurun historian akselille ilmentäen paitsi naurun maailman ajatonta olemassaoloa myös sen näkyvien muotojen yhteiskunnallisen kehityksen mukaista varioituvuutta. Laajakatseisuudessaan Alhon tutkimus on oiva johdatus ja kurkistus naurun kulttuurihistoriaan, sen alkuperään, kehitykseen ja keskeisimpiin ilmenemismuotoihin. (kts. Alho, *Hulluuden puolustus*)

merkittävyytensä pysyvänä kritiikkinä ilonpilaajia<sup>125</sup> kohtaan ja toisaalta karnevaalissa hetkittäiseksi luotu epäjärjestys on kuitenkin lopulta korvattava (jälleen) järjestyksellä. (Alho 1988, 95-96.)

Seppo Knuutila on tutkimuksissaan luonnehtinut naurua ambivalenttiseksi. Hänen mukaansa ihmiset nauravat myös muulloin kuin vain huvittavissa tilanteissa, esimerkiksi selvittyään äärimmäisen tukalasta pinteestä. Näin ollen nauru ilmaisee yhtä hyvin sekä ihmisen tuntemaa mielihyvää että epämiellyttävää pelkoa.<sup>126</sup> (kts. Knuutila 1992, 86-124.)

Knuutilan tarkastelukulma huumorin, naurun ja komiikan suhteen määrittäytyy kansanhuumorin kysymyksiä silmälläpitäen. Knuutila liittää kansanperinteen humoristiset kertomukset (joissa käsitellään yhteiskunnallisia asemia, antagonistisia suhteita ja konflikteja) sellaiseen kansannauruun, jolla on yksilöllisyyden ylittävää merkitystä. Hänen mukaansa tuo kansannauru ei ole pelkästään yksilöiden yhteistä naurua yksittäisille tapahtumille, vaan se on käsitettävä aikakaudet ylittäväksi alituiseksi valmiudeksi nähdä asiat vallitsevien katsomustapojen vastaisesti. Tällaista naurua Knuutila luonnehtii voitokkaan hilpeäksi, pilkkaavaksi ja häpäiseväksi ja samalla siihen sisältyy jatkuva potentiaali asettaa mikä tahansa vallitseva seikka naurunalaiseksi. (Knuutila 1992, 203.)

Ilmeisen selvästi Knuutila pitää kansanhuumoria tai -naurua tyystin toisena kuin modernin yhteiskunnan markkinarakenteista pyrkimystä tarjota kansalaisille ja kuluttajille huvituksia. Knuutilan mukaan nauru on (ikään kuin) tuotteistettu eri kulttuuriteollisuuden sektoreilla. Tuotteistamisella Knuutila tarkoittaa taloudellisen voiton tavoittelua, jota hän näkee ajettavan yrityksellä saada "miljoona ihmistä nauramaan samaan aikaan ja vieläpä samalle asialle". (Knuutila 1992, 97-98.)

---

<sup>125</sup>Alho tarkoittanee tällä ilmaisulla kulloinkin vallassa olevaa ja karnevaalinaurussa alennettavaa ylempää sosiaalista ihmisryhmää.

<sup>126</sup>Eräässä toisessa yhteydessä Knuutila asettaa naurun maailmankatsomukselliselle tasolle; hänen luonnehdintansa mukaan "ihminen nauraa (ja itkee) siitä syystä, että hän tietää miten asiat ovat ja miten niiden pitäisi olla." (Knuutila 1994, 94). Täten Knuutila liittää nauruun kriittisen suhtautumisen (potentiaalinen) vallitsevaa järjestystä kohtaan, joten hänen käsityksensä naurusta lähenee näiltä(kin) osin Alhon esittelemän karnevaalinaurun ominaisuuksia.

### 6.1.3. Leikkivä ihminen

Huolimatta siitä, että Olli Alho ja Seppo Knuutila ovat tarjonneet naurulle sen eri ilmenemismuodoissaan monessa suhteessa tärkeän sijan inhimillisten toimintojen ja kokemusten joukossa, heidän näkökannoissaan nauru jää lähtökohtaisesti kuitenkin ikään kuin vain reaktioksi tai reflektioksi siihen tai siitä, millaiseksi tai miten maailmaa tarkkaileva subjekti vallitsevan maailmantilan kokee ja mieltää. Alhoon ja Knuutilaan verrattuna Johan Huizinga on mennyt paljon pidemmälle pyrkimyksessään löytää vallitsevalle maailmanjärjestykselle, jonka totunnaisesti mielletään ilmentävän ankaran rationaalisuuden määrittämää vakavuutta, perinteisistä näkemyksistä poikkeava ja hallitsevaa vakavuuskäsitystä hylkivä perusta.

Johan Huizingan mukaan kulttuurin alkuperusta on leikissä, jota hän pitää kaikkea kulttuuria vanhempana ja alkuperäisempänä. Huizinga näkee kulttuurin kasvuprosessiksi, joka kulttuurin arkaaisista muodoista johtaa yhä monisyisempiin ja syvempiin kulttuurisiin aineksiin. Tämä kehitys kasaa Huizingan mielestä kulttuurin ylle jatkuvasti uusia aatteita, käsitteitä, oppeja, normeja, tietoja ja tapoja, joiden yhteys leikkiin näyttäisi kadonneen. Näin kulttuurista on tullut yhä vakavampaa ja leikin merkitys on vastaavasti jatkuvasti kaventunut. Kulttuurin kehittyessä erityisillä sektoreillaan (sota, talous, tekniikka, tiede) kohti vakavuuden hallitsemaa suhtautumistapaa, suhde näiden kaikkien toimintojen alkuperäiseen leikkimuotoon on hämärtynyt, unohtunut tai kokonaan katkennut. Nykyisin<sup>127</sup> vain runous kulttuurisena ilmiönä on Huizingan mukaan säilyttänyt geneettisen yhteytensä kaiken perustavaan leikin maailmaan. (Huizinga 1984, 89; 151-155.)

Leikkiä ei Huizingan mielestä voi käsittää pelkästään fysiologiseksi, biologiseksi tai psykologiseksi ilmiöksi, sillä leikki ei (kaikilta osiltaan) kuulu välittömiin elämäntarpeisiin; leikin funktio on sitä vastoin tuoda elämään mielekkyyttä<sup>128</sup>. Leikki ei myöskään ole sidoksissa rationaalisuuteen. Järkeä tai järjellisyys on Huizingan mukaan yksinomaan inhimillinen ominaisuus,

---

<sup>127</sup>Huizingan teos (*Leikkivä ihminen*) ilmestyi alunperin vuonna 1944.

<sup>128</sup>Ei ole aivan selvää, mitä Huizinga mielekkyydellä tarkoittaa; oletettavasti kuitenkin jotain sellaista, joka ei kuulu hänen mainitsemiinsa välittömiin elämäntarpeisiin. Näin ollen ymmärrän mielekkyyden lähinnä paralleelisena ilmauksena elämässä viihtymiselle.

mutta koska leikin voi havaita kuuluvan eläintenkin toimeliaisuuteen, ei leikkiä ole mahdollista pitää rationaalisperäisenä toimintana; näin ollen leikkiä on pidettävä siis järjettömänä. (Huizinga 1984, 9; 12.)

Koomillisen Huizinga mieltää ei-vakavan käsitteeksi, joka ominaisesti synnyttää naurua. Koomillisen yhteyttä leikkiin Huizinga pitää epärelevanttina, sillä leikki ei hänen katsomuksensa mukaan ole sinänsä koomillista<sup>129</sup>, toisin sanoen koomillisuus ei ole leikin essentiaalinen ominaisuus. (Huizinga 1984, 15.)

Huizingan mukaan leikkiä on käsiteltävä ulkopuolella perinnäisten peruskategorioiden. Leikkiä ei voi määrittää hyväksi tai pahaksi, todeksi tai epätodeksi, viisaudeksi tai hulluudeksi. Eräs mahdollisuus käsittää leikki on Huizingan mielestä asettaa se estetiikan viitekehyksiin, mutta tästäkään sijoituksesta Huizinga ei tahdo sanoa mitään varmaa ja lopullista. (Huizinga 1984, 14-16.)

Pertti Karkama on kirjoituksessaan tarkastellut sitä, miten leikki ja / tai peli (peli ymmärrettynä joko leikinteen keskeisenä piirteenä tai leikin resignoituneena yhteiskunnallis-kulttuurisena muotona) voidaan ymmärtää taiteen ja todellisuuden keskinäiseksi orgaaniseksi välittäjäksi tai (jopa) näiden omimmaksi luonteeksi. Karkama käsittelee, Huizingan ohella, leikki- ja peliteoreetikkoja Friedrich Schilleristä Karl Groosiin ja Georg Klausin sekä kulttuurinmäärittäjiä kuten Theodor Adorno. Karkaman esitys antaa aiheita päätellä, että leikin leikillisuus (leikin alkuperäiseksi ymmärrettävä ominaisuus) on muuttunut lähinnä 1900-luvun myötä kehittyneen modernin sopimustyhteiskunnan pelimäiseksi viihteeksi, laskelmoidun suunnitteluksi huviksi ja huvittamiseksi, jossa leikkiä ostetaan ja myydään<sup>130</sup>; toisin sanoen voidaan ajatella, että leikki on alkanut merkitä leikkinä (siis symbolisesti; leikistä on tullut tietty merkki laajemmassa, sopimuksellisessa merkkiavaruudessa tai -järjestelmässä), jolloin leikin orgaaninen yhteys todellisuuteen, leikin reaaliseen ja autenttiseen toimintaympäristöön ja siten leikin “luonnolliseen” merkitykseen, on korvattu, rikottu tai katkaistu siirtämällä leikki

---

<sup>129</sup>Ei leikkiin osallistuvan eikä leikkiä katselevan tarkkailijan mielestä (huom.).

<sup>130</sup>Tämä on tarkalleen analoginen näkemys sen käsityksen kanssa, jonka Seppo Knuutila edellä esitti naurun suhteen.

ympäristöön, jossa sen tosiasialliseksi sisällöksi jää vain kaupallisesti tuotetun hivin tai huvituksen merkitseminen. (kts. Karkama 1981, 15-26.)

Johan Huizinga pitää, kuten huomattiin, leikkiä kaiken inhimillisen toiminnan alkuperäisimpänä muotona. Hänen mukaansa leikkiä ei siis alunpitäen harrastettu kulttuurin viitekehyksessä, vaan itse asiassa koko kulttuuri on aikojen kuluessa kehittynyt nimenomaan ihmisen toimeliaisuuden eri osasten leikkiaineeksista. Kulttuurin kasvaessa (saattamalla eri leikkiaineokset saman yläluokituksen ja käsitteistön alaisuuteen) ihmisen toiminnot alettiin mieltää kulttuurin totaliteetista käsin, osana jotain tiettyä, tunnistettua ja nimettyä kulttuurista kokonaisuutta. Aikojen myötä ihmisiltä on Huizingan mukaan kadonnut tietoisuus heidän kulttuuristen toimintojensa alkuperäisestä leikkiluonteesta, jolloin kulttuurisia aktiviteetteja on alettu harjoittaa leikille alunperin tietyssä mielessä vieraalla vakavuudella. Huizingan käsityksen mukaan ainoastaan runoudessa (kulttuurisena ilmiönä, ei siis sisällöllisessä mielessä) on säilynyt yhteys aitoon leikinomaisuuteen.

Kuten Karkama ja Knuutila ovat tuoneet ilmi, naurun ja hivin kohdalta tämä on merkinnyt 1900-luvun markkina-ajattelun myötä näiden inhimilliseen elämäkokemukseen muutoinkin kuuluvien ominaisuuksien tai tekijöiden tuotteistamista, joita voidaan siten ostaa ja myydä kuin mitä tahansa muutakin tuotetta. Kuitenkin Olli Alho, kuten osin Knuutila itsekin, on varannut naurulle myös yhteiskunnallisesti kriittisen potentiaalin vastustaa vallitsevaa järjestystä joko suoranaisesti pilkkaamalla ja osoittamalla sosiaaliset epäkohdat tai kääntämällä koko maailmanjärjestys karnevalistisesti ylösalaisin. Kaikkiaan, ajatellen rillumareita, naurulla (mitä tekemistä sillä kulloinkin onkaan koomilliseksi tunnistamisen, omaksutun humoristisen asenteen tai minkä hyvänsä muun kuviteltavissa olevan syyn kanssa) on siis kaksi periaatteellista olemisen tapaa, kun sitä tarkastellaan kulttuurin laajassa kehityksessä: yhtäältä nauru on osa markkinatalouden rahanvaihtomekanismia ja yhtäältä siihen sisältyy jatkuva mahdollisuus iskeä kiinni niihin rakenteisiin ja yhteiskunnallis-sosiaalisiin suhteisiin ja konflikteihin, joissa naurun tuottaja (ihminen tai fiktiivinen henkilö) näkee tai kokee vääryyttä, epäoikeudenmukaisuutta tai mitä tahansa muuta arvostelun aihetta.

Kuten edellä on huomattu (tässä luvussa ja koko työn mittaan), monet naurua tutkineet ja siitä kirjoittaneet ovat ilmeisen selvästi ja perustellusti sitä mieltä, että naurulla (tai vastaavasti huumorilla ja komiikalla) on lopulta varsin vähän (jos ei ollenkaan) tekemistä pelkistetyn puhtaan ilon tai riemun kanssa (silloin, kun sitä tarkastellaan kulttuurisena ilmiönä). Lähes poikkeuksetta esille ovat nousseet käsitykset, joiden mukaan naurulla pyritään rahastamaan tai sitten nauru on lyömäase ja taisteluväline yhteiskunnallisia asemia vastaan. Reino Helismaan kirjoittaman humoristisen rillumarein kohdalla on selvä, että iskelmät ja elokuvat suunnattiin markkinoille ja pyrittiin siellä myymään niistä maksaville ihmisille. Toisaalta naurulle on myös varattu ulottuvuus, jonka mukaan sitä on syytä tarkastella muutoinkin kuin kompaktiin pakettiin pakattuna tuotteena. Tämän työn lyhyehköissä viimeisissä osissa rillumarei-lyriikan humoristisuutta tai naurua tarkastellaan ensin erityisenä kielellisenä ilmiönä ja sitten, työn käsittelyosuuden lopuksi, siinä toisessa merkityksessä, jonka useat kirjoittajat ovat naurulle rahastuksen lisäksi antaneet.

## 6.2. Rillumarei savolaisuuden representaationa

Rillumareihin kohdistunutta (lähinnä) aikalaiskritiikkiä tarkastelevassa luvussa<sup>131</sup> havaittiin, että eräät tutkijat olivat kiinnittäneet erityisen huomion rillumarei-elokuvissa esiintyviin savolaisuuden representaatioihin. Veijo Hietalan ja Leea Virtasen näkemysten mukaan kyseisissä elokuvissa savolaisuus siis edusti jonkinlaista ideologista Toiseutta, tietoista maalaishenkistä oppositioasennetta, hegemonistisia ja kaupunkilaisiksi koodattuja yläkulttuurisia valtarakenteita vastaan. Molemmat, sekä Hietala että Virtanen, pitivät kielen asemaa erityisen merkittävänä rillumareissa savolaisuuteen liitetyn vastarantaisuuden ilmentäjänä ja humoristista ja oivaltavaa sanankäyttöä savolaisuuden keskeisenä strategisena keinona tuon asenteen ilmituojana. Leea Virtanen on kirjoituksessaan luonnehtinut tätä savolaisen kielipelin ominaislaatua. Hänen esitykseensä tukeutuen rillumarein (jossa mainitut tutkijat siis olivat havainneet savolaisuuden merkittäväksi rakennetekijäksi) humoristisuutta pyritään tässä kappaleessa tutkailemaan yhdeltä

---

<sup>131</sup>Katso edeltä.

olennaiselta osaltaan nimenomaan siinä perspektiivissä, jonka Virtanen savolaiseen kielenkäyttöön avaa.

Virtanen tuo esiin keskeisiä piirteitä tästä savolaisesta kielenkäytön perinteestä ja hänen päähuomionsa on humoristissävyyisissä sutkauksissa<sup>132</sup>. Virtasen mukaan stereotyyppiset näkemykset savolaisuudesta pohjaavat yleisesti savolaisten kielelliseen kompetenssiin, joka ilmenee savolaisen ajattelun ja sanonnan jonkinlaisena sukkelana rinnakkainkuljenta ilman lankeamista täydelleen yhteen<sup>133</sup> (Virtanen 1996, 66).

Perinteisesti savolainen kielenkäyttö on ollut sidoksissa vanhaan elinkeinokulttuuriin, joka (ainakin) 1950-luvulle asti oli suurimmalta osin metsä- ja uittotyötä muun maatalouden ohella. Tämän puhekulttuurin vallitsevia ylläpitäjiä olivat miehet, jotka kyseisissä töissä pääasiassa voimistelivat; myös sota-aika tarjosi otolliset virikkeet ja aiheet kehittää puhekulttuuria miesten ehdoilla. Savolainen puhetaiteilu eli paikallisessa tapakulttuurissa, kun kylän ihmiset iltaisin usein kokoontuivat yhteen puhelemaan ajankulukseen hauskoja, jotta arkielämässä koettu niukkuus, puute ja vaiva unohtuisivat. (Virtanen 1996, 80-81.) Savolainen puhe on siten olennaisesti yhteisöllistä, ei-yksityistä eikä vain kahdenkeskistä kommunikaatiota tai viestintää (kts. Virtanen 1996, 83).

Pyrkimys pukea sanottava humoristisuuden tai koomisen vaikutelman muotoon oli (on) Virtasen mukaan hallitseva piirre savolaisen kielipelin strategiassa. Sattuvat sutkaukset osoittivat sekä puhujan kielellisen kyvykkyyden ja hänen hallitsevan asemansa suhteessa puheessa ilmaistuun että ne myös helpottivat mahdollista inhimillistä ahdistusta, jota elinympäristön tarjoama niukka toimeentulo olemassaolon turvaamiseksi puhujassa ja koko yhteisössä aiheutti. Yhteisen kielen

---

<sup>132</sup>Virtasen kirjoituksen luetuana sutkausta voinee pitää savolaisen sanankäytön tyyppiluokkana.

<sup>133</sup>Laajalti tunnettu sananparsa savolaisista kertoo “savolaisen puhuessa vastuun siirtyvän kuulijalle” (kts. Virtanen 1996, 78). Ymmärtääkseni tässä parressa esiintyy kiteytettynä se ajatus, jonka Virtanen on yllä esittänyt puhuessaan stereotyyppisestä näkemyksestä, jota hän pitää yleisesti omaksuttuna käsityksenä karakterisesta savolaisuudesta.

merkitys oli monitasoisuudessaan suuri, kun luotiin ja tunnistettiin lokaalisen yhteisöllisyyden kokemus. Kieli yhdisti ihmiset omaksi, itsestään tietoiseksi joukoksi ja samalla sen voi käsittää sulkeneen toiskieliset piirinsä ulkopuolelle<sup>134</sup>.

Reino Helismaa on käyttänyt rillumarein iskelmän teksteissä ilmaisua, joka tunnistettavalla tavalla on savonkielistä tai savolaista ajatusmaailmaa<sup>135</sup> muutoin ilmentävää. Sellaisissa teksteissä kuten “Lentävä kalakukko” tai “Kylmässä muolimassa”<sup>136</sup> savolaisuus on välittömästi huomiota herättävä piirre.

“Lentävä kalakukko” on kuvaus junan vauhdikkaasta matkasta kohti Kuopiota, Savon pääkaupunkia:

Junailijan pilli ilimoo jo viilsi,/ ilimoo jo viilsi./ Raatakylkikukko kiskoilla  
kiilsi,/ Lentävä Kalakukko!/ Kaekki siihen juoksi kuin mottimettään,/ kuin  
mottimettään./ Eipähän se toki jättännä kettään,/ Lentävä Kalakukko!/ Pyörät  
ne lauloivat: Kuopijoon käy tie!/ Kiskottii kirskuivat: Tervehykset vie!  
Tunnelma olj siellä lupsakka heti,/ lupsakka heti./ Savonmuahan oikeet immeiset  
veti/ Lentävä Kalakukko!//... ( *S.t.R.H.* )

Tekstissä on riehakas ja iloluonteinen tunnelma, jota kiskojen kirskunta vauhdittaa junan melkein kuin lentäessä kohti riemulla odotettua määränpäättään. Tekstin puhuja arvottaa Kuopioon matkaavat “oikeiksi ihmisiksi”. Tekstin kolmannessa osassa<sup>137</sup> puhuja laajentaa näkökulman tuosta oikeasta ihmisyydestä koskemaan koko kyseistä seutukuntaa: “Immeisten kun muahan immeiset tuopi,/ immeiset tuopi,/ uamusella vettä Kallasta juopi/ Lentävä Kalakukko!” ( *S.t.R.H.*

---

<sup>134</sup>Vertaa Virtanen 1996, 73.

<sup>135</sup>Sellaisena kuin Hietala ja Virtanen siitä ovat puhuneet.

<sup>136</sup>Tai vaihtoehtoisesti esimerkkeinä voitaisiin käyttää sellaisia tekstejä kuten “Severi Suhosen jenkka” tai “Naenen ennen ja nyt” (kts. *R.H.I.* ).

<sup>137</sup>Käytän mielummin tällaista ilmaisua kuin esimerkiksi säkeistöä, joka on yhteinen sekä traditionaalisen runouden käsitteistölle että (joissakin tapauksissa) vakiintunut tapa mieltää musiikkiesitysten jaotukset kokonaisuudesta irroitetuiksi yksittäisiksi rakennetekijöiksi. “Osalla” tarkoitan näissä rillumarein teksteissä kuitenkin paikallisesti juuri samassa asemassa olevaa kohtaa kuin runossa voidaan (on voitu) puhua säkeistöä.



). Mikäli tekstin puhujaan on uskominen, vaikuttaa siltä kuin Savo ja savolaisuus antaisivat “muunmaalaisille” esimerkkiä siitä, mistä ihmisarvon mittaa on syytä hakea. Murteellinen ilmaisu kielellisellä tasolla ja muun muassa savolaisuuteen stereotyyppisesti kuuluva lupsakkuus<sup>138</sup> liittävät tekstin humoristisen kokonaismuodon sävylytään ja sisällöltään juuri savolaisuuteen.

“Kylmässä mualimassa” on rengin tilitys maailman kovuudesta, jonka edessä hänenlaisensa ihmiset tuntuvat aina joutuvan altavastaaajiksi:

Renkipojaks äeti kun mualimalle pisti,/ sano jotta: “Siusta tulloo  
rikkahille risti!”/ Kylmässä mualimassa ja rikkahille risti!/  
Hittaaks rikkaat haukkuvat ja laeskana ne pittää,/ vaikkei  
renkipoekea tekis kerrassansa mittää!// Uamalla suap renki männä  
satteesee ja tuulee,/ isäntä kun työntee vielä sikkaarija huulee./.../  
Isäntä kun syökii, jotta kielessä on känsä,/ renkin pittää pöyvässä vuan  
olla syövinänsä./...// Töehin kun mä rupesin, niin isäntä se keksi,/ jotta  
minä praktiseeroon alkuu ilimaseksi./.../ Sitten palkkoo korotettii  
rosenttien jälkee,/ tyhjään kun vuan lissee suap, niin aena näkkee nälkee./...  
( *S.t.R.H.* )

Tekstin puhujana toimivan rengin katkeranoloinen selostus niistä epäkohdista, joihin hän jatkuvasti tuntuu rengin toimessaan ja asemassaan törmäävän, sisältää sosiaalista kritiikkiä vallitsevaa asiantilaa kohtaan. Kuitenkin hänen kyvykkyytensä ilmaista asiat kielellisesti oivaltavalla tavalla (joka on Virtasen luonnehtimaa savolaista sutkausperinnettä omimmillaan) ja liioittelevassa sävyssä herättää välittömän epäilyn puhujan sanomusten vilpittömyydestä ja sananmukaisesta todenperäisyydestä. Rengin puheista onkin syytä olettaa, että jos niissä siteeksi on lopulta edes jotain totta, niin suuri osa ja hänen ylitsevuotava kritiikkinsä ovat joka

---

<sup>138</sup>Esimerkiksi neljännessä osassa tekstin puhuja ilmoittaa: “Juttu siinä luisti,/ naurukin eli,/ naurukin eli./ Kiskoloella lenti siivetön peli./ Lentävä Kalakukko!/ Evväitäkkii syöti, rakkaus se iti,/ rakkaus se iti./ Murheet sekä ilot matkassa piti/ Lentävä Kalakukko!” ( *S.t.R.H.* ).

tapauksessa vahvasti liioiteltuja. Puhujaksi osoittautuukin taitava sanankäyttäjä, joka pyrkii kääntämään omat heikkoutensa(kin)<sup>139</sup> isännän ilkeyden, pröystäilynhalun tai ahneuden syyksi.

Humoristisuuden kannalta tarkasteltuna tämä ei tarkoita sitä, etteikö tekstissä esitettyyn kritiikkiin tulisi silti suhtautua vakavuudella. Päinvastoin on ajateltava, että humoristisissa esityksissä mahdollisesti julkituotu kriittinen aines voidaan ilmaista juuri kuvatulla tavalla: ei (lopultakaan) suoranaisesti syyttävästi arvostelun kohdetta osoittamalla vaan pikemminkin tiettyjen mielikuvien luomisen kautta kritiikin kohde asetetaan epäedulliseen valoon. Samalla kuitenkin kritiikin esittäjä itse saattaa paljastua kaikkea muuta kuin viattomaksi sivustatarkkailijaksi, jolloin lukija ymmärtää kiinnittää huomiota enemmän puhujan kielelliseen kyvykkyyteen kuin esitetyn kritiikin mahdolliseen paikkaansapitävyyteen. Näin ollen huumorista tai humoristisuudesta tulee eräänlainen vaimennin maailman ja sitä kommentoivan puhujan väliin, joka estää puhujaa, tai yhtä hyvin lukijaakin, muuttumasta kyyniseksi. Muutoinhan ei olisi edes syytä puhua huumorista laisinkaan vaan kysymyksessä olisivat kokonaan toisenlaiset asenteet ja näkökulmat suhteessa vallitsevaan.

Merkillepantavaa Helismaan teksteissä on niissä ylipäänsä usein käytetyt murteelliset tai muutoin tunnistettavat poikkeamat yleis- tai kirjakielisyydestä (muutkin kuin savolaiset kieli-ilmaisut). Toiskielisyyden kautta tekstien puhujat ja muut henkilöt karakterisoituvat Helismaan teksteissä kieliperheensä edustajina erityiseen lokaaliseen asemaan (suomalaisessa) yhteiskunnassa, kun sitä tarkastellaan sosiaalisesti, kulttuurisesti tai maantieteellisesti. Puheensa kautta yksilöt saavat teksteissä tunnistettavan identiteetin, mutta samalla heille lankeaa lukijan silmissä edustavuutta myös oman paikallisen kulttuurinsa tai sosiaalisen asemansa suhteen. Yleiskielisyyden normien rikkomisella Helismaa teksteissään näin ollen tyypittää sekä yksilölliset puhujansa että esittää hegemonistisesta valtakulttuurista (eliitti- tai korkeakulttuurista) selkeällä tavalla poikkeavia ja erottuvia kulttuurisia positioita ja toimintamalleja.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup>Vertaa “Hittaaks rikkaat haukkuvat ja laeskana ne pittää,/ vaikei renkipoeka tekis kerrassansa mittää!”.

<sup>140</sup>Liittyen kappaleessa edellä sanottuun, katso esimerkiksi “Linjuripolkka”, “Kaksi vanhaa tukkiätkää”, “Moukan tuuri”, “Topparoikka tulee”, “Atele ja Herperti”, “Tili tuli

### 6.3. Karnevaalinaurun rillumarei

Rillumareita lähinnä kielellisenä ilmiönä tarkasteltaessa savolaisuus on siis erityinen helismaalaisen naurun ilmentymismuoto. Rillumareissa savolaisuuden käsitetään edustavan (Veijo Hietalan sanoin) ideologista Toiseutta, valtakulttuurin omaksumien arvojen ja asenteiden vastaista näkemystä maailmasta ja sen arvojen järjestyksestä.<sup>141</sup> Erityiseen savolaisuuteen perustuvan kielenkäytön ja mielikuvien kautta humoristinen rillumarei näin ollen toteuttaa myös sitä tehtävää, jonka useat tutkijat (katso edeltä) ovat kulttuuriselle naurulle myynninedistämisen lisäksi antaneet: helismaalainen nauru on vallitsevaa järjestystä vastaan esitettyä arvostelua, ylä- tai korkeakulttuurisia arvoja ja asenteita naurulla kritisoivaa ja alentavaa oppositiomielialan esittämistä ja julkituontia. Tämän työn lopuksi tarkastelen helismaalaisen naurun kriittistä potentiaalia siitä perspektiivistä käsin, joka määrittää koko työn tulokulman rillumareihin ja josta savolainen kielenkäyttö ja savolaisuuden kulttuurinen koodaaminen virallista kulttuuria vastustavaksi asenteeksi ovat tuon helismaalaisen naurun erityistapauksia.

Tässä työssä hyväksikäytetyt kulttuurista naurua (tai huumoria ja komiikkaa) tutkineet kirjoittajat ovat, kuten voidaan havaita ja todeta, päätyneet sen funktiota tulkitessaan aina jossain määrin käsitykseen, jonka mukaan nauruun sisältyy pysyvästi potentiaali vallitsevien asiaintilojen kriittiseksi arvioimiseksi. Kulttuurista naurua syntyy tai esiintyy erityisistä sanataidetekstien fiktiivisten maailmoiden paikannettavissa olevista yhteiskunnallis-sosiaalisista positioista käsin; toisin sanoen naurua<sup>142</sup> ei esiinny ilman naurajaa ja tuolla naurajalla on henkilönä aina paikkansa yhteiskunnan sosiaalisessa, kulttuurisessa, poliittisessa, taloudellisessa ja missä tahansa muussa

---

lauantaina” ( *S.t.R.H.* ), “Ei auta itku markkinoilla”, “Savotan laiskin jätkä” tai “Helppo-Heikin polkka” ( *R.H.I.* ).

<sup>141</sup>Katso Hietala 2000, 69-71.

<sup>142</sup>Nauru on ymmärrettävä lavealla tavalla: valittuna asenteena, reaktiona tai suhtautumistapana jotain tiettyä asiaa, ilmiötä, yhteiskunnallista asemaa tai arvoa tai muuta sellaista kohtaan. Naurulla tarkoitetaan tässä siten seikkaa, jolla ei tarvitse olla tekemistä varsinaisen nauruaktin kanssa. Sanataideteoksen tulkinnan osalta tämä merkitsee siinä esitettyjen asioiden, henkilöiden tai muiden sellaisten välisten suhteiden käsittämisen jostain syystä naurettaviksi, pilkalliseksi, huvittaviksi tai muiksi vastaaviksi.

kuviteltavissa olevassa luokittelujärjestyksessä. Tätä kautta tulkinnassa aktivoituvat yritykset määrittää yhteiskunnalliset suhteet, jotka tekstissä mahdollisten eri puhujien ja / tai henkilöiden (tai ammattiryhmien tai muiden sellaisten) välillä vallitsevat. Kulttuurisen naurun kriittisen potentiaalin etualaistaminen tulkinnalliseksi preferenssiksi mahdollisesti hukkaa joitain nyansseja, joita tuohon naurun laatuun toisessa yhteydessä saatettaisiin liittää. Mutta kuten naurun tutkijoiden esitysten perusteella on pääteltävissä, kysymys on kuitenkin vain sävyisyyden kadottamisesta; näin ollen kulttuuriselle naurulle ominainen luonne pysyy vääristymättömänä.

Olli Alho käsitteli kulttuurista naurua erityisenä karnevalistisena naurun ilmentymänä.<sup>143</sup> Alho esitteli karnevalistisen naurun strategiaksi kääntää vallitseva maailmanjärjestys ylösalaisin ja toisaalta hän huomioi sen myös ominaiseksi tavaksi juhliä tuota nurinpäin kääntämisen seurauksena syntyneitä uudenlaisten valtasuhteiden asiantilaa. Alhon mukaan karnevalistisen naurun tutkimusperinteessä on erotettavissa kaksi traditiota, joissa kyseiselle naurun luokalle on annettu eriävät merkitykset: konservatiiviseksi karnevalistisen naurun ovat tulkinneet ne tutkijat, joiden mukaan sitä ei voi pitää aitona ja totisena yrityksenä kumota vallitseva järjestys uuden ja paremmaksi ajatellun maailman tieltä; toisen tutkimusperinteen edustajat (Bahtin etupäässä) puolestaan päinvastoin ajattelevat, että karnevalistinen nauru on (ainakin joissakin tapauksissa) aito radikaalisuuden osoitus ja yritys pysyvällä tavalla syrjäyttää valtaapitävät ja saattaa heidät lopullisesti alennettuun tilaan. Alho itse päätyi synteettiseen näkemykseen edeltävistä: karnevalistinen nauru on jatkuvaa kritiikkiä ‘ilonpilaajia’<sup>144</sup> kohtaan, mutta karnevalistinen alennustila ei lopullisesti muuta vallitsevaa; paluu vanhaan järjestykseen seuraa karnevaalinaurun vaimennuttua.

---

<sup>143</sup>Katso edeltä tai Alho 1988, 95-96.

<sup>144</sup>Olen edellä tulkinnut Alhon tarkoittavan ilonpilaajilla yhteiskunnallisesti ylempää sosiaaliryhmää; siis heitä, jotka tavanomaisen maailmanjärjestyksen vallitessa ovat itse valta-  
asemien haltijoita ja joita karnevalistinen nauru siten potentiaalisesti ja jatkuvasti uhkaa arvonalennuksella.

On olennaista huomata, että tukeutumatta lähtökohtaisesti kumpaankaan kahdesta (Alhon esittämä keskittie mukaan lukien kolmesta) esitetystä näkemyksestä, niissä molemmissa joka tapauksessa pidetään vallitsevaa järjestystä vastaan kohdistuvaa kriittisyyttä karnevalistisen naurun essentiaalisena ominaisuutena. Tämän työn osalta karnevalistisen naurun sama yleinen karakterisaatio on riittävä todistus tuon naurutyypin periaatteellisesta soveltuvuudesta sanataideteoksissa mahdollisesti esitettävälle kritiikille, joka suuntautuu vallitsevaa järjestystä vastaan.

Karnevalistista naurua on Alhon selvityksen perusteella pidettävä kulttuurisen naurun alaluokkana tai erityistapauksena. Kulttuuriseen nauruun todettiin jo sinänsä sisältyvän kriittinen potentiaali ja karnevalistisessa naurussa tuo potentiaali realisoituu vallitsevaa maailmanjärjestystä, sen valta-asemissa olevia ihmisiä ja ryhmiä ja heidän omaksumiaan ja manifestoimiaan arvoja ja asenteita vastaan esitettynä arvosteluna. Tässä mielessä karnevalistisen naurun voi olettaa soveltuvan sosiaalisesti tai yhteiskunnallisesti itsensä alistetuiksi tai alempiarvoisiksi tuntevien, kokevien tai mieltävien keinoksi esittää kriittinen näkemyksensä vallitsevasta järjestyksestä.

Mihail Bahtin edustaa siis Alhon mukaan osaltaan karnevalistisen naurun tutkimustraditiota. Bahtinin näkemykset karnevalistisesta naurusta perustuvat hänen tutkimuksiinsa Francois Rabelais`n romaaneissa esiintyvistä keskiajan ja renessanssin kansan naurukulttuurin ilmentymistä.

Mihail Bahtinin mukaan nauru on historiallisesti tarkastellen jo pitkään kuulunut matalan kategorioihin. Bahtinin mielestä naurun merkitys yhtä hyväksyttynä maailmankatsomuksena kuin vakavuus alkoi heiketä siirryttäessä renessanssista 1600-luvulle ja sitä myöten uuteen aikaan. Naurun kielellä ei katsottu saavutettavan enää mitään olennaista totuutta maailmasta ja ihmisestä. Tämän seurauksena nauru sijoitettiin kirjallisuuden alimpiin lajeihin ja sitä pidettiin vain kevyenä huvitteluna. (Bahtin 1995, 61.)

Bahtin näkee keskiaikaisen karnevaalin muodostavan täydellisen vastakohdan viralliselle juhlalle. Kun virallinen juhla oli sävyltään aina vakava ja tuki vallitsevan maailmajärjestyksen pysyvyyttä,

oli karnevaali puolestaan kansan vapautumista tuosta hierarkkisesta staattisuudesta. Tähän kansan karnevaaliin kuulunutta karnevaalinauria Bahtin luonnehtii juhlivaksi nauruksi. Bahtinin mukaan juhliiva nauru on naurua yhdessä ja siten luonteeltaan enemmän yhteisöllistä kuin yksilöllistä. Juhlivan naurun keskeisenä ominaisuutena Bahtin pitää sen ambivalenttisuutta: juhliiva nauru samanaikaisesti sekä juhlii että ivaa. Kaikkiaan juhliivan naurun taustaoletuksena ja lähtökohtana on näkemys maailmasta dynaamisena ja alati muuttavana. (Bahtin 1995, 11-13.)

Jatkuvasti muutoksenalaisen maailman tyypillisinä ilmauksina Bahtin pitää karnevaalissa muiden muassa pelinkuvia. Bahtinin mukaan pelit ovat karnevalistiseen juhlaan osallistuville kuin heidän maailmankuvansa mukainen elämä tiivistettynä pienoiskokoonsa. Peleissä vallitsevan maailmanjärjestyksen hierarkkinen staattisuus korvautuu onnen ja epäonnen, nousun ja laskun, voiton ja tappion, kruunauksen ja kruunun riiston alituisella vaihtelulla. Näin ollen karnevaalissa juhlistetaan samalla voittoa menneisyyteen jääneeksi mielletystä vanhasta valtarakenteiden pysyvyyttä ja rakentamista ilmentävästä arvomaailmasta. Kansanjuhlan dynamiikassa tämä merkitsee sosiaalisen ja yhteiskunnallisen hierarkian syrjäyttämistä yleisen materiaalisen hyvän, runsauden, hyvinvoinnin, vapauden, tasa-arvon ja veljeyden aatteiden tieltä. (Bahtin 1995, 205-209; 228.)

Tekstissä "Rovaniemen markkinoilla"<sup>145</sup> kullankaivajaa on onnistanut. Rikkauksineen hän saapuu kaupungin markkinahumuun ottaakseen ilomielin vastaan monenlaiset rahalla saatavat huvitukset:

Rovaniemen markkinoille vein mä Lapin kultaa./ Sitähän on mulla niin kuin etelässä multaa./ Ruma-relluma-rillumarei,/ mulla on sitä, toisilla ei!...// Hetken mua hurmasi myös Kemijärven Hulta./ Hulta kyllä tietää, missä kulloinkin on kulta./.../ Jo vain, jätkän sydän hehkuu hetken lemmen tulta,/ Kemijärven Hulta,/ niin no, sehän on vain Hulta./...// Joka heppu esitteli mulle veljenmaljaa,/ kyllä riitti tarinaa ja kyllä riitti kaljaa./ Rovaniemen markkinoilla kokee joka sortin;/ kun on kultaa, joutuu kyllä seuraan pelikortin./ Ruma-relluma-rillumarei,/ tuuri kouraani viitoset vei!/ Nelosilla muuan mies jo kerskui sekä korskui,/ heikot

---

<sup>145</sup>Jonka toistuvasta hokemasta rillumarei Reino Helismaan tuotoksia ja niiden laatua tarkoittavana ja luonnehtivana kulttuurisena ilmiönä sai nimityksensä (katso edeltä esimerkiksi Maarit Niiniluodon näkemykset).

sortui elon tiellä, jätkä sen kun porskui./ Ruma-relluma-rillumarei,/ kellä tuuria on, kellä ei!//... (S.t.R.H.)

Tekstin puhujaa eivät tunnu kohtuullisuuden tai säästäväisyyden velvoitteet painavan. Itseen jätkäksi nimittävä puhuja on valmis vaihtamaan kullankaivajan onnella hankitun omaisuutensa kulutushyödykkeisiin, joilla ei ole tekemistä rationaaliseen talousajatteluun kuuluvan elämönhallinnan kanssa; humalluttava juoma ja yhtä humalluttava lihallinen rakkaus uhkaavat heti alkuunsa verottaa tämän onnen hyyryläisen kultakantaa. Lopulta hän altistaa jalometallinsa vielä rouva Fortunan tietämättömille oikuille osallistuessaan kortein käytävään uhkapeliin. Satumainen onni tuntuu kuitenkin pesineen pidemmäksikin aikaa jätkän tamineisiin: kutakuinkin varmalta vaikuttavan tappion hämmöittäessä mies saa lähes parhaan mahdollisen pokerikäden ja vie koko potin. Missään vaiheessa puhuja ei esitä huolestumisen merkkejä, vaikka markkinameiningissä pelimerkit ovat jatkuvassa vaarassa kadota jälkiä tai ainakaan mitään konkreettista jätkälle jättämättä. Päinvastoin huoleton rempseys yhdistettynä remakkaaksi nousseeseen itsetuntoon määrittää jätkän asennetta sattumuksiin, joita hän onnen mainingin kantamana kohtaa. Jätkän ainoa valtti ihmismarkkinoilla on onnekaasti löydetty kulta, jota hän tosin sanoo omaavansa melkoisen määrän, mutta jonka hän kuitenkin kuin silmää räpäyttämättä tarjoaa kohtalon, onnen tai muun yhtä arvaamattoman tekijän haltuun.

“Rovaniemen markkinoilla” on bahtinilaisessa mielessä<sup>146</sup> karnevalistisen naurun tyyppikuvaus. Tekstin puhuja ei pyri millään tavoin eliminoimaan elämän riskitekiäjiä, jotka kohdistuvat hänen sosiaalisen tai yhteiskunnallisen asemansa tavanomaisessa yhteiskuntajärjestyksessä (osittain) määrittävään omaisuuden määrään. Perinnäisten yhteiskunnallisten ja hierarkkisuutta rakentavien käsitysten vastaisesti tekstin puhuja ei liiemmälti yritä suojella omaisuuttaan, jonka turvin hän voisi nostaa sosiaalista statustaan yhteisössään. Tekstin puhuja on saapunut markkinoille

---

<sup>146</sup>Bahtin puhuu muiden muassa tuttavallisesta torikielestä, joka hänen mukaansa on eräs karnevalistisen (kansan-) naurun olennainen rakennetekijä. Bahtinin mielestä torikieli toimii samanaikaisesti sekä epävirallisuuden manifestaationa virallista järjestystä vastaan että toisaalta implikoi vapautta tuosta virallisesta vallanalaisuudesta luomalla karnevaalin osanottajien välille vapaan tuttavallisuuden ilmapiirin. (kts. esimerkiksi Bahtin 1995, 6-7; 11; 136-137.) Myös näiltä osin tulkittuna “Rovaniemen markkinoilla” on tekstinä tyyppillinen karnevaalinaurun ilmentymä.

viettämään omaa yksityistä ja yleiseen markkinatunnelmaan yhteensoveltuvaa juhlaansa ja tällä keveällä juhlamielellä hän tervehtii sitä, mitä onnella ja onnekkuudella on hänen kohdalleen kulloinkin hetkiseksi tarjottavana. Poissa on kaikki viralliseen elämään liittyvä muodollisuus ja jäykkyys, kaoottiselta vaikuttavat tapahtumat ovat hallitsevia. Bahtinilainen karnevalistinen juhlavuus kestää lopulta kuitenkin vain aikansa, sillä paluu tavanomaisen yhteiskunnan rakenteen realiteetteihin tapahtuu korkokauppioiden instituution osoittaessa onneikkaankin yksilön peittoavat voimavaransa (“Rovaniemen markkinoilla”):

...//.../Minkä jätkä ansaitsi ja jätkä minkä hankki,/ tallelle sen kaiken otti  
Rovaniemen pankki./ Ruma-relluma-rillumarei,/ ja se pankki mun kultani  
vei! (S.t.R.H.)

Jätkä ja kullankaivaja ovat yhteiskunnalliselta luokituksestaan virallisen järjestelmän puitteissa sosiaalisen arvoasteikon ala-kerrosta; ne eivät ole millään tavoin osallisia yhteiskunnan valta-  
asemista, kunniamerkkipolitiikasta tai muulla tavoin virallista arvontoa tavanomaisesti nauttavia työ- tai sosiaaliluokan edustajia. Kun puhuja “Rovaniemen markkinoilla” nimittää itseään jätkäksi, hän asettaa itsensä sosiaalisesti matalalla sijaitsevan ihmisryhmän edusmieheksi. Kuitenkaan minkäänlainen alemmuudentunto tai vähäarvoisuuden tunne ei kuulu jätkän puheesta vaan puhuja päinvastoin on itsetuntonsa puolesta kuin kaiken maailman tapahtumisen ylle kohonnut, mistään huolimaton ja hilpeän ja hillittömän rehvakkaasti esiintyvä jätkäkuningas.

Vastaavanlaisia jätkä-hahmoja<sup>147</sup> tapaa Reino Helismaan teksteistä usein. Tekstissä “Moukan tuuri” puhuja ylpeilee lukuisilla seikoilla, joista silkka onni on hänet pelastanut:

Minä poika aina olen toljailut / tässä maailmassa huoletta vaan./ Tuuri on  
mun kulkuani ohjailut,/ eikä pettänyt vaaroissakaan./ Muille järki on lahja niin  
suuri,/ mulla korvannut järjen on tuuri./ .../ Minä en toki liiaksi ylpeile/  
luonnonlahjoilla suurilla,/ mutta polkuni päähän mä taivallan/ tällä moukan  
tuurilla.//... (S.t.R.H.)

---

<sup>147</sup>Tällaisista kansanomaisista hahmoista Jyrki Nummi käsittääkseni puhui, kun hän luonnehti suurella itsetunnolla varustetuiksi Väinö Linnan romaaneissa esiintyviä, kirjallisissa esityksissä uutuusarvoa nauttavia, sosiaaliselta luokituksestaan matalalle sijoittuvia henkilöitä (katso edeltä tai Nummi 1996, 108-109).



Tekstin puhuja ei usko järkeen ainoana autuutta tuovana tekijänä. Rationaalisuudella perustellun toiminnan sijasta puhuja kuvaa elämäänsä toljailuksi, jota kohtalonomainen onni vapaasti saa ohjailla. Vastaava elämänfilosofinen katsomus ilmaistaan eksplisiittisesti tekstissä “Kaksi vanhaa tukkijätäkää”: ...//... Kaksi vanhaa tukkijätäkää/ istuu, yöksi ilta vaihtuu./ Usva hiipii virtaa pitkin./ niittyvillan tuoksu haihtuu./ Puomi pysyy paikallansa./ orpo tukki painuu uomaan./ Jätkä on kuin tukki:/ kaiken heittää kohtalonsa huomaan./...// (kts. *S.t.R.H.*).

Perinteisten yhteiskunnallisten arvostusten mukaan ihmiselämän yksilöllinen rakentaminen holtittomasti ja päämäärätiedottomasti ilman tavoitteiden ja toimintastrategioiden huolellista asettamista johtaisi epätoivottavaan ja kontrolloimattomaan tilaan, jossa kaikki yhteisölliset hankkeet uhkaavat raueta tyhjiin; toisin sanoen yhteiskuntaa on virallisesti rakennettava ration alaisuudessa ja pyrittävä sulkeistamaan sattuman vaikutus tapahtumiin. “Moukan tuurissa” tekstin puhuja ilmoittautuu yhteiskunnallisen järki-uskonnon vastustajaksi ja humoristisesti ilmaisten hän hylkää muitakin perinteisiä yhteiskunnallisia arvostuksen kohteita:

...// Minä poika tyttöjen ansoista/ olen liukkaasti liikkunut pois./ Kerran tosin alkoi siltä tuntua,/ että hääkellot mullekin sois./ Mutta onneksi ystävä rehti/ viime tingassa auttamaan ehti:/ ajoi minun ylitseni autollaan./ eikä kelloja soitettukaan!//...// Minä poika aina olen pärjaillyt/ ilman työntekoriemujakin./ Kavereille rehdisti oon jättänyt/ minä työn ilot mieluummin./ Tosin kerran mun järkeni ratkes:/ menin töihin, mut onneksi katkes/ lapiosta varsi, johon nojailin;/ ilman työtä on turvallisin./...//... ( *S.t.R.H.* )

Puhuja esittelee onnenpotkuna jäämisensä auton alle, koska pystyi siten välttämään aviolliseen suhteeseen päätyminen. Työtä puhuja pitää suorastaan turvallisuutta vaarantavana toimena, josta katkennut lapionvarsi hänet kaikeksi onneksi kuitenkin pelasti. Teksti osoittautuu humoristiseksi parodiaksi yhteiskunnallisen arvostuksen kohteista; työstä, avioliitosta yhteiskunnallista vakautta konstituivana tekijänä ja järjellisestä toiminnasta. Puhuja määrittelee järjennukaisen toiminnan totunnaisesta poikkeavalla tavalla kääntämällä perinteiset arvostuksen kohteet kartettaviksi ja erinäisiin syihin vedoten ei-toivotuiksi. Samalla puhuja asettaa itsensä malliksi vaihtoehtoista elämänasenteesta: karnevalistisesti nurinpäin käännettyssä ja mielletyssä maailmassa moukka pärjää pelkällä tuurillaankin, etenkin hyvällä, kun virallisen järjestyksen rakenteissa ja järjen

mittapuulla luokittaen puhuja puolestaan kokisi joutuneensa tai joutuvansa vain pahoihin pinteisiin.

Tekstissä “Tili tuli lauantaina” kaksi metsätyömiestä on tehnyt vakaan päätöksen, jonka mukaan viikonlopun hummaaminen on jätettävä seuraavalla kerralla väliin:

Koko viikon me poijat, Loponen ja mä,/ oli korpea parturoitu./ Koko viikon me poijat, Loponen ja mä,/ oli iltasin vilosohvoitu,/ että lauantailystejä kaihdettais,/ eikä kaupunkiin palkkaamme vaihdettais./ Sitten tilitali tulitali tilitalitei,/ sitten tili tuli lauantaina.//.../ Nousi kuu, ja me poijat, Loponen ja mä-/ minä ensin, mä en sitä kiellä-/ pikkuhiljaa ja vaisusti päätettiin,/ että pirssin jos ottais ja hm, no niin,/ koska tilitali tulitali tilitalitei,/ koska tili tuli lauantaina.//... ( *S.t.R.H.* )

Lauantai-illan tullen miesten suurella vakavuudella aikaansaama päätös hitaasti mutta varmasti murenee ja kaupunki vetää juuri tilinsä kuitanneet miehet vastustamattomasti puoleensa. Miehet hyppäävät taksiin ja mittariauto vie heidät keskelle rahanarvoisia huvituksia:

...// Sinne tultiin me poijat, Loponen ja mä,/ missä nektarit välkkää ja vilkkaa./ Sinne tultiin me poijat, Loponen ja mä,/ missä lomsaa ei kulttuuri pilkkaa.//...// Raharoskaa me poijat, Loponen ja mä,/ toki kätetty ei vakan alle./ Raharoskaa me poijat, Loponen ja mä,/ ihan työnnettiin tarjoilijalle,/ kunnes loppui se riemun ja lystin työ-/ miten loppui, no, muistonkin nielkään yö.//...//... ( *S.t.R.H.* )

Miehet viettävät karnevaaliaan ja raha vaihtaa omistajaa. Kapakkaa vertailukohteena käyttäen hetkiseksi itsensä varakkaaksi tunteva puhuja tölväisee kulttuuriväkeä, joka hänen mukaansa suhtautuu väheksyen ihmisiin, jotka ovat onnistuneet kerryttämään varallisuuttaan. Puhujalle ja tämän kaverille Loposelle raha tekee vain ohimarssin kukkaroon, kun raharoskasta yritetään kuin väkisin eroon. Siinä he metsätyömiehen palkalla nopeasti onnistuvatkin ja karnevaali on ohi; kun rahat on ennen aamua ehditty ryypätä, paluu metsätyökämpälle ja tulevan maanantain arkeen on edessä:

Aamun tullen me poijat, Loponen ja mä,/ tultiin kämpälle hiljaa kuin aaveet.//.../ nähtiin lomsassa haihtuneet haaveet.//...// Maanantaina me poijat, Loponen ja mä,/ jälleen iskettiin honkien kimppuun.//...// ( *S.t.R.H.* )

Lauantai on miesten karnevaalipäivä, jolloin huolettomasti vietetyt hetket vievät heidän viikon tienestit. Juhlan huipulla raha on pelkkää roskaa, jolle kulttuurikin vain (tahollaan) ivaten nauraa. Suurin osa ajasta kuluu kuitenkin muualla kuin pöytiintarjoiluissa paikoissa ja siihen vallitsevaan järjestykseen metsätyömiesten on vääjäämättä reissultaan palattava; yhtä rahattomina kuin he ovat yleensä muutoinkin.

Kylmäkiskoista suhtautumista kulttuuriin on havaittavissa myös tekstistä “Lapin jenkka”:

...//Sävel hento ei milloinkaan viihtyä voi/ siellä, missä on tunturit tummat./  
 Koski pauhaa ja korpjen kuuset ne soi/ omat sinfoniansa niin kummat./  
 Suden joiku on konsertti siellä,/ missä frakki on varmasti tiellä./...//  
 Se on keltaisen kullan ja vihreän maa,/ se on toiveitten kehto ja hauta./  
 Jätkä jäntevä palkkansa voimalla saa,/ mutta heikkoa luonto ei auta./  
 Siellä katsotaan mies eikä nuttu,/ reilu jätkä on kaikille tuttu./...// ( *S.t.R.H.* )

Tekstin puhuja maalaa taustaksi jylhän ja alkuvoimaisen kuvan maasta, jonka rinnalla ihmisten harrastama kulttuuri kalpenee. Korpikuusikkoiset metsät esittävät sinfoniaorkestereita väkevämmin sävelteoksia, joita susien soolo-joiut ikään kuin karheina aarioina säestävät ja sävyttävät. Tällaisen maiseman rinnalla puhuja mieltää frakin lähinnä koristehepeneeksi, jolla ei ole mitään tekoa luonnon omissa konserttisaleissa. Tässä maassa toiveet sekä syntyvät että kuolevat, siellä voi kohdata elämän nousut ja laskut, voitot ja tappiot. Vahvat jätkä selviävät näillä leveysasteilla, mutta heikommat sortuvat. Reilut jätkä tunnetaan ja tunnustetaan laajalti, mutta koreilunhaluisille ei suoda edes vilkausta. Korkeakulttuurista taidetta ei harjoiteta, luonto luo omat jäljittelemättömät maalauksensakin: “Riekon jalka kun jättävi merkin,/ sitä jäljennä ei käsi herkin.” (*S.t.R.H.*). Tekstin eetos on sidottu jätkän tai jätkyuden positiiviseksi esitettyyn moraal- ja arvokoodistoon, jota reiluus muita ihmisiä kohtaan edustaa kaikkein ylimpänä arvona.

Tekstissä “Rumarellumarillumarei” korkeakulttuuriset ilmiöt saavat selkeimmän ja vahvimman tuomionsa. Teksti on kuvaus Lapin jätkän matkasta Suomen pääkaupungin kulttuuririentoihin:

Kultamaihun kun jätkä jo kyllääntyi,/ rumarellumarillumarei,/ niin hän kuokkansa puolella hintaa myi,/ .../ Rovaniemeltä läks niin kuin herra hän ois,/ jolta vekselihuolet on nuukasti pois./ Sanoi rennosti:”Kulttuuri friskata vois,/

rumarellumarillumarei!"// Tuli kulttuurimaille hän Helsinkiin,/.../ lapikasta  
 jo jätkä löi asvalttiin,/.../ Jätjän päältä kun helposti huomasi, juu,/ että paksu on  
 massi ja auki sen suu,/ moni tyttö jo haasteli: "Vassatakuu,/ rumarelluma-  
 rillumarei!"//.../ Rahan maksoi ja änkesi konserttiin;/ siellä tauotkin kuorsas, ja  
 päättyi se niin,/ että kulttuurin kermasta kuorittiin/ rumarellumarillumarei!//  
 Kiveen turha on iskeä hampaineen,/.../ eikä korkki voi painua nesteeseen,/.../  
 Paha jätkän on taidetta ymmärtää,/ kun on pihkainen varsi ja pahkainen pää./ Jos  
 ei kulttuuri tartu, niin jäljelle jää/ rumarellumarillumarei!//...( S.t.R.H. )

Lapin mies myy vähän omaisuutensa ja lähtee kaiketikin elämänsä matkalle etelän merenrantakaupunkiin tutustumaan elävään kulttuuriin. Matka kultamailta kulttuurimaille osoittautuu kuitenkin pettymykseksi: piellä päällystetyt tiet hakkaavat vasten lapikasta, finisti ruotsia vääntävät tyttölapset kärkevät jätkän kuokkaraajoja, rahalla maksettu konsertti kestää ikävystyttävyydessään juuri nokkaunien verran ja lopulta jätkälle tulee pakkolähtö salista. Tekstin puhuja kuvaa ironian läpitukevasti metsäläiselle mielelle ja miehelle taiteen olevan liian vaikea asia ymmärrettäväksi, joten tämän täytyy tyytyä (rumarelluma)rillumareihin; tämä on kuin luonnonlaki, jota ei käy muuttaminen. Lopulta mies palaa matkaltaan joitakin kokemuksia rikkaampana:

...//Niin se kulttuuri herroille jäädä sai,/.../ Kiskon kolkkeessa jätkä taas lauloi kai:/  
 rumarellumarillumarei!/ Kultamailla kun kumppanit tiedustivat,/ miltä tuntui ne  
 kulttuurit, sinhvoniati/ jätkän vastaus yllätti kuuntelijat: "Rumarellumarillumarei!".  
 ( S.t.R.H. )

Kulttuuri kuuluu tekstin mukaan herroille. Kun miehen kanssaihmiset, joita tekstin puhuja nimittää tasaveroisuutta ilmentävästi kumppaneiksi, pohjoisessa kysyvät etelän uutisia, jätkä paljastaa itsensä rillumarei-mieheksi ja samalla rillumarein jätkän korkeimmaksi kulttuuriksi. Rahalla sai nukkua hetken sisätiloissa, mutta sama olisi hoitunut varmasti hotellissakin eikä hotellista olisi sentään miestä heitetty pihalle. Lapin kultaisille maille junalla palaava kulttuurimatkustaja tahdittaa ylös pohjoiseen suuntautuvaa kotimatkaansa rillumarein rytmein ja Helsingin kulttuurit, etenkin eräs sinfoniakonsertti, on enää kuin utuinen unikuva vain.

Lopuksi tässä rillumareita karnevalistisen naurukulttuurin ilmentäjänä koskevassa tarkastelussa otetaan esille teksti "Lauluni aiheet", jossa puhuja antaa selvityksen siitä, mistä ihmiselämän aihioista ja millä ehdoin lauluja on mahdollisuus luoda ja esittää:

Mä mistä laulun aiheet saan,/ niin moni tiedustaa,/ kun kuljen laulun tietä  
 huoletonta./ On helppo käydä vastaamaan,/ kun kiertää maailmaa/ ja elänyt  
 on vuotta kyllin monta./ Laulun löytää ja ilmi sen tuoda voi,/ jos sen etsijän  
 laulajaks Luoja loi./ Ei lopu aiheet milloinkaan,/ jos esille ne saa./ Niin paljon  
 on aihetta lauluun.//...// On laulun aihe köyhyyskin/ ja riemu rikkaitten/ ja  
 murhe, mikä polttanut on rintaa./ Tuo laulun ilo räiskyvin/ tai jälki kyynelten./  
 se myöskin, mikä onnemme on hintaa./ Lyhyt matka on köyhästä rikkaaseen./  
 lyhyt taival on riemusta murheeseen./ On aihe lapsi pienoinen/ ja sauva  
 vanhuksen./ Niin paljon on aihetta lauluun. ( *S.t.R.H.* )

Puhujan mielestä laulaa voi mistä tahansa; ilosta ja surusta, köyhyydestä ja rikkaudesta, lapsesta ja vanhuksesta, riemusta ja murheesta. Laulun aiheille ei ole osoitettavissa mitään rajoja kunhan vain löytyy se, jolla on halu löytää kaikissa asioissa piilevä laulun mahdollisuus ja kyky asettaa löytämänsä laulunlaiseksi. Ihmisten elämä on moni-ilmeistä ja -muotoista, mutta yhtä kaikki: laululla on ilmaisuvoimaa kaikkien ja kaiken suhteen. Onnella on aina hintansa ja köyhyydestä rikkauksiin, ja päinvastoin, on vain hyppäyksellinen matka. Ihmisten väliset suhteet vaihtuvat maailmassa ja elämässä jatkuvasti, mutta tärkeintä on käyttää laulun lahjaa, jos se vain on ihmiselle suotu. Laululla liitetään ihmiset yhteen vauvasta vaariin ja laululla kuitataan elämässä koetut voitot ja tappiot ja tehdään tilit selviksi ilon ja surun, riemun ja murheen kanssa. Puhujan loppukaneetti on osin toteamus, osin haikea toive ja osin velvoittava vaade kaikille laulun löytäneille: niin paljon on aihetta lauluun.

Tekstin puhujaa voi pitää kirjoittajansa alter egona sikäli, kun Reino Helismaa käsitetään monitahoiseksi kulttuurin toimijaksi, joka ei työhistoriansa perusteella vetänyt rajoja kulttuurin eri ilmentymien välille: kirjoittaa saattoi yhtä hyvin radioon, televisioon, teatteriin, iltamiin, romaaneja, runoja, elokuvia, kuunnelmia, musikaalien suomennoksia ja iskelmiä; sekä tekstin puhuja että Helismaa löysivät (erityisesti lauluun liittyviä) mahdollisuuksia kaikkialta. Kun ajattelee tässä

työssä valittua perspektiiviä korkea- ja matalakulttuurin väliseen konfliktiin ja ottaen toisaalta huomioon se käsitys, joka helismaalaisesta naurusta on mahdollista karnevalistisen naurun eräänä ilmentymänä esittää, vaikuttaisi mahdolliselta korvata edeltävässä tekstissä eri muodoissaan esiintyvä *laulu naurulla*. Laulun konnotaatiot joka tapauksessa lähenevät jossain määrin naurun vastaavia ja yhtäältä laulua iskelmien(kin) teksteissä on käytetty mielentilojen ilmaisuna paikoin samassa merkityksessä kuin voisi ajatella nauruakin käytettävän. Yhtä kaikki: kuten Aarne Kinnunen totesi<sup>148</sup> tutkiessaan koomisen ja huumorin universaaleja lainalaisuuksia, mikään ei oikeastaan ole koomiseksi tai naurettavaksi tekemiseltä suojassa. Tässäkin suhteessa rillumarein ja helismaalaisen naurun erääksi keskeisimmäksi ja omimmaksi sisällölliseksi ajatukseksi voidaan muotoilla: Niin paljon on aihetta nauruun.

## 7. PÄÄTÄNTÖ

1950-luvun Suomea leimasivat korkea- ja matalakulttuurin väliset kulttuurisodat. Tässä taistelussa korkeakulttuurin puolestapuhujat näkivät Reino Helismaan ja rillumarein varoittavana esimerkkinä siitä, minkälaiseen tilaan kotimainen kulttuuri oli ajautumassa. Kriitikot pitivät rillumareita vulgaarina massaviihteenä, jonka ainoana tarkoituksena oli taloudellisten voittojen maksimointi. Rillumareista tehtiin vastakkainen ilmaus kaikelle sille, minkä katsottiin olevan ominaista aidolle taiteelle ja korkeakulttuurisille tuotteille. Yhtenäiskulttuurin ideaalia vaalineet korkeakulttuurin edustajat asettivat Helismaan ja rillumarein kansallisen kulttuurin alimpaan kategoriaan. 1950-luvulla taidetta ja kulttuuria arvotettiin ja hierarkkisoitiin yhä osin patriotistis-nationalistisin perustein. Taustalla vaikuttivat kansanvalistukselliset ja sivistävät asenteet; kansalaisia piti ohjata oikean ja korkea-arvoisen taiteen ja kulttuurin pariin. Samalla kulttuurille annettiin kansakunnallisia ja valtiollisia rakennustehtäviä. Rillumareilla ei ollut käyttöä näissä rakennusprojekteissa. Rillumarei oli kulttuurieliitille näkyvin ja tuntuvin ilmaus ei-toivotusta massakulttuurista, joka 1950-luvulla alkoi uhata korkeakulttuurista hegemoniaa. Ainoastaan

---

<sup>148</sup>Katso edeltä tai Kinnunen 1994, 24-26.

korkeakulttuuristen ja ihannoitujen kansankulttuuristen tuotteiden katsottiin sisältävän kansakunnallisesti merkittäviä ja puolustettavia arvoja.

Tämän työn kannalta ei kotimaisen kulttuurituotteen osoittaminen kokonaan tai edes osittain alkuperältään toiseuden kulttuuriin kuuluvaksi ja sieltä kotimaiseen käyttöön lainatuksi ja muokatuksi esitetyksi ole ollut tärkeää eikä merkityksellistä. Näin siitäkkin huolimatta, että epäilemättä tässä työssä keskeisellä, erityisellä ja tietyllä viihde-, matala-, populaari- tai massakulttuurin osalla on kansainväliset paralleeliset vastineensa, jos ei jossain määrin ulkomainen alkuperänsäkin. Kun rillumareista puhutaan, on sen ensisijainen ja merkityksellisin tarkasteluasema kuitenkin keskellä kotimaisen kulttuurin kenttää; rillumarei on suomalaisen, kansallisen kulttuurin ilmiö. Rillumareiksi kutsutun kulttuurin osa-alueen tekijät ja vastaanottajat olivat suomalaisia ja / tai suomenkielisiä. Nimenomaisesti rillumarei-kulttuuria ei esiintynyt suomenkielisten kielirajojen ulkopuolella, rillumareita ei käännetty ruotsin, ranskan, englannin tai millekään muulle tässä maassa perinteisesti arvostetulle kulttuurikielelle. Rillumarei tunnistetaan kielensä, teemojensa, käsittelytapansa ja tekijöidensä puolesta tämän työn osalta suomalaiseksi kulttuuriksi, olkoot se sitten (tai ei) tosiasiaa muodoltaan ja levitystavaltaan yhtä kansainvälisen viihteellisen kulttuurin kanssa. Näin ollen rillumareita on tarkasteltu tässä työssä keskeisimmältä ja merkittävimmältä osaltaan kotimaisen kulttuurin kontekstissa ja rillumarein nimissä käytyä kulttuurista välienselvittelyä korkea- ja matalakulttuurin kesken on pidetty leimallisesti 1950-luvun Suomen (erityisesti sen alkupuoliskon) suomalaisena ilmiönä. Koska ymmärrän rillumarein pääosin kielellisenä kulttuurina, tulokulma kyseiseen kulttuurin osa-alueeseen on tapahtunut Reino Helismaan iskelmälyriikan kautta. Kielen ja tekstin vahva ja ohittamaton asema rillumarei-kulttuurissa aktivoi ottamaan tarkasteluun aikakauden käsitykset korkeakirjallisuuden luonteesta (runouden osalta) ja korkeakirjallisuuteen luokiteltavaksi kelpaavien tekstien yleisistä piirteistä ja ominaisuuksista.

Populaarikulttuurina rillumareille on ominaista viihteellisyys, populaarisuus ja sen massakulttuurinen sekä vastakulttuurinen luonne. Vaikka rillumareilla oli ilmiönä massakulttuurinen luonne, niin varsinaista massakulttuuria se ei edustanut: rillumarei ei suuntautunut ylikansallisille markkinoille. Päinvastoin se oli populaarikulttuurina vahvasti

kiinnittynyt suomalaiskansalliseen kulttuurikoodistoon. Ei-taiteena rillumarei ei kuulunut korkeakulttuuriin ja teollisen tuotanto- ja levitystapansa vuoksi sitä ei pidetty kansankulttuuriinkaan kuuluvana. Populaarikulttuurina rillumarei sijoittuu näiden kahden perinteisen kulttuuriluokituksen väliin.

Modernismiin keskeisesti kuuluvan autonomiaesteettisen ajattelutavan mukaan Reino Helismaa ei rillumarein kaupallisuuden vuoksi ollut aito taiteilija. Rillumarein arvoksi voitiin korkeakulttuurisessa luokittelussa nähdä yksinomaisen taloudellinen vaihtoarvo ja rillumareituotteiden pelkistyneen siten kulttuuritavaroista pelkiksi tavaroiksi. Yhtäältä modernismin läpimurto suomalaisen taideronouden vallitsevaksi muodoksi 1950-luvulla merkitsi rillumareilyriikan kannalta jäämistä osaksi hylättyä traditionaalista runon muotokieltä.

Rillumarein kulttuurinen nauru on luonteeltaan maailmankatsomuksellista: humoristinen elämänasenne määrittää rillumarein hahmojen perussuhtautumista heitä ympäröivään todellisuuteen. Erityisiltä osiltaan ja ominaisuuksiltaan tuo helismaalainen nauru on karnevalistista: se pyrkii kumoamaan hallitsevia sosiaalisia ja yhteiskunnallisia hierarkioita ja kohottaa nauravat jätkät ainakin hetkiseksi virallisen maailman arvoperusteiden yläpuolelle. Rillumarein naurulle on lisäksi keskeistä sen ambivalenttinen luonne. Ambivalenttinen aspekti helismaalaisessa naurussa perustuu käsitykseen jatkuvasti muutoksenalaisesta maailmasta, jossa mitkään staattisuutta rakentavat ja hierarkkista eriarvoisuutta ylläpitävät normit, lait tai säännökset eivät ole ikuisia.

Rillumarei-kulttuuri 1950-luvun suomalaisena ilmiönä on mahdollistanut toisistaan lähtökohtaisesti poikkeavia, erilaisia lähestymistapoja: rillumarei muodostaa lukuisia kulttuurisia rajoja sivuavan, leikkaavan tai rikkovan kentän, jossa kirjallisuudentutkijat, historioitsijat, yhteiskuntatieteilijät sekä perinteen- ja kulttuurintutkijat voivat kohdata toisensa. Tuota mahdollisten näkökulmien moninaisuutta olen pyrkinyt myös tässä työssä hyödyntämään.



## Lähteet

**Alestalo**, Matti, Eskola, Katarina ja Gronow, Pekka, 1982, "Populaarikulttuuri", teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika.*, 1982, WSOY: Porvoo. 627-672.

**Alho**, Olli, 1988, *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*, WSOY: Juva.

**Alhoniemi**, Alho, 1993, *Sivistyssanakirja*, ScandBook: Falun.

**Aristoteles**, 1967, *Runousoppi*, (suomentanut Pentti Saarikoski), Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino: Helsinki.

**Bahtin**, Mihail, 1995, *Francois Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*, (suomentaneet Tapani Laine & Paula Nieminen), Like: Helsinki., (alkuteos *Tvorsestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965).

**Bergson**, Henri, 1994, *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä.*, (suomentaneet Sanna Isto & Marko Pasanen), Loki-Kirjat: Helsinki., (alkuteos *Le Rire. Essai sur la signification du comique.*, 1900).

**Haakana**, Merja, 1996, "Rillumarei-elokuvat ja aikalaiskritiikki", teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun suomessa.*, Toim. Matti Peltonen, Hakapaino Oy: Helsinki. 43-67.

**Heikkinen**, Sakari, 1996, "Kulttuuri, kansa ja rillumarei", teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun suomessa.*, 1996, toim. Matti Peltonen, Hakapaino Oy: Helsinki. 311-329.

**Hietala**, Veijo, 2000, "Savolaiset. Suomalaisen elokuvan musta voima.", teoksessa *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta.*, 2000, Toim. Hannu Salmi & Kari Kallioniemi, Gummerus Kirjapaino Oy: Saarijärvi. 63-79.

**Huizinga**, Johan, 1984, *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi.*, (suomentanut Sirkka Salomaa), WSOY:n graafiset laitokset: Juva., (alkuteos *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur.*, 1944).

**Kallio**, Veikko, 1982, "Aate ja yhteiskunta", teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika.*, 1982, WSOY: Porvoo. 11-53.

**Karkama**, Pertti, 1981, "Tosileikkiä - tosi ja leikki taiteessa", teoksessa *Pelit ja leikit* (Kalevalaseuran vuosikirja 61), 1981, Toim. Pekka Laaksonen, K.J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino: Jyväskylä. 15-26.

**Kinnunen**, Aarne, 1994, *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*, WSOY: Juva.

**Knuuttila**, Seppo, 1988, "Massakulttuurin mähinnousu", teoksessa *Suomen historia 8. Paasikiven ja Kekkosen aika.*, 1989, Weilin+Göös: Espoo. 278-315.

**Knuuttila**, Seppo, 1992, *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena.*, Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä.

**Knuuttila**, Seppo, 1994, *Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan.*, Ykkös-Offset Oy: Vaasa.

**Koistinen**, Tero, Sevänen Erkki, Turunen, Risto, 1995, "Johdanto. Populaari- ja massakulttuurin tutkimisen lähtökohdista.", teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia*

*populaari- ja massakulttuurista.*, 1995, Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen, Gummerus Kirjapaino Oy: Saarijärvi. 6-16.

**Koski**, Markku, 1985, *Alemmat taiteet*, Länsi-Suomi Oy:n kirjapaino: Rauma.

**Koski**, Markku, 1993, "Populaarikulttuuri yhdistää yli luokkarajojen", teoksessa *Suomalaisten tarina. 3. Rakentajien aika.*, 1993, Gummerus: Jyväskylä. 180-187.

**Kukkonen**, Pirjo, 1997, *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen.*, Yliopistopaino: Helsinki.

**Kunnas**, Maria-Liisa, 1981, *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959.*, Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo: Pieksämäki.

**Kuusi**, Matti, 1985, *Perisuomalaista ja kansainvälistä*, WSOY: Juva.

**Laitamo**, Mikko, 1996, "Rovaniemen puhemarkkinat", teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa.*, 1996, Toim. Matti Peltonen, Hakapaino Oy: Helsinki. 69-83.

**Laitinen**, Kai, 1982, "Kirjallisuus", teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika.*, 1982, WSOY: Porvoo. 325-361.

**Mehtonen**, Lauri ja Sironen, Esa, 1991, "Frankfurtin koulu", teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin.*, 1991, Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen, Painokaari Oy: Helsinki. 41- 65.

**Niiniluoto**, Maarit, 1988, "Iskelmä kansan puolella", teoksessa *Suomen historia 8. Paasikiven ja Kekkonen aika.*, 1989, Weilin+Göös: Espoo. 296-297.

**Niiniluoto**, Maarit, 1994, *On elon retki näin eli miten viihhteestä tuli sodan voittaja. Viihdytyskiertueita, kotirintaman kulttuuria ja Saksan suhteita vuosina 1939-1945.*, Karisto Oy: Hämeenlinna.

**Nummelin**, Juri, 2001, "Kovaksikeitetty Helismaa", teoksessa *Reino Helismaa...ja reikärauta-Brown*, 2001, Toim. Juri Nummelin, Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä. 15-22.

**Nummi**, Jyrki, 1996, "Väinö Linnan suuri teema: kansa vai kansakunta?", teoksessa *Olkaamme siis suomalaisia* (Kalevalaseuran vuosikirja 75-76), 1996, Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki, Kirjapaino Raamattutalo: Pieksämäki. 97-119.

**Olkkonen**, Tuomo, 1996, "Rekiviisuista rillumareihin", teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa.*, 1996, Toim. Matti Peltonen, Hakapaino Oy: Helsinki. 21-41.

**Peltonen**, Matti, 1996, "Matala viisikymmenluku", teoksessa *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa.*, 1996, Toim. Matti Peltonen, Hakapaino Oy: Helsinki. 7-18.

**Pennanen**, Jukka ja Mutkala, Kyösti, 1994, *Reino Helismaa. Jätkäpoika ja runoilija.*, WSOY: Juva.

*Reino Helismaan lauluja*, 1967, Musiikki Fazer: Helsinki.

**Salmi**, Hannu, 1996, "Elokuva, mentaliteetti ja suomalaisuus", teoksessa *Olkaamme siis suomalaisia* (Kalevalaseuran vuosikirja 75-76), 1996, Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki, Kirjapaino Raamattutalo: Pieksämäki. 91-96.

**Salmi**, Hannu ja Kallioniemi, Kari, 2000, "Pohjan tähteiden tuolla puolen. Suomalaisuuden strategioita populaarikulttuurissa.", teoksessa *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta.*, 2000, Toim. Hannu Salmi & Kari Kallioniemi, Gummerus Kirjapaino Oy: Saarijärvi. 7-12.

*Sanojen takana Repe Helismaa. 90 Reino Helismaan laulua.*, 1999, Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä.

**Sevänen**, Erkki, 1998, *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit.*, Ykkös-Offset: Vaasa.

*Suomen kielen sanakirjat 1. Uusi sivistyssanakirja.*, 1981, Kustannusosakeyhtiö Otava: Keuruu.

**Suoninen**, Marja, 2000, "Suomalaiset populaarikulttuurin määrittelijöinä", teoksessa *Pohjan tähteet. Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta.*, 2000, Toim. Hannu Salmi & Kari Kallioniemi, Gummerus Kirjapaino Oy: Saarijärvi. 285-320.

*Toiset pidot Tornissa*, 1954, Toim. Eino S. Repo. Jyväskylä.

**Turunen**, Risto, 1995, "Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalaisesta asemasta.", teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista.*, 1995, Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen, Gummerus Kirjapaino Oy: Saarijärvi. 18-46.

**Viikari**, Auli, 1992, "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa.", teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa.*, 1992, Toim. Anna Makkonen, Pikapaino Oy: Tampere. 30-78.

**Virtanen**, Leea, 1996, "Savolaisten luonnonväävät leuat", teoksessa *Olkaamme siis suomalaisia* (Kalevalaseuran vuosikirja 75-76), 1996, Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki, Kirjapaino Raamattutalo: Pieksämäki. 66-88.