

V E S A K U R K E L A

Tanhujen
Valistukseen



VESA KURKELA



Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa

SUMMARY

ENLIGHTENED YOUNG COMMUNISTS AND FOLK-DANCING

Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 5

Helsinki 1986

Copyright® 1986 Vesa Kurkela

Kansi: Markku Böök (Kannen aihe Terä-lehden 1956/6 kansikuvasta, joka on
kisällilaulaja Ahti Niemisen käsialaa)

Nuotit: Satu Seppi

Reprotyö: Hannu Tolvanen

Hakapaino Oy

Helsinki 1986

ISBN 951-95603-4-3

ALUKSI

Tämä kirja kuuluu osana Suomen Akatemian rahoittamaan tutkimushankkeeseen, joka selvittelee suomalaisen musiikkikulttuurin murrosilmiöitä teollistumis-ajalla. Minun osakseni tuli mm. tutkia, miten musiikkiin liittyvät esteettiset ja siveelliset arvot ovat saaneet uutta sisältöä viimeisen sadan vuoden aikana. Vai ovatko ne saaneet? Kirjan pääajatuksena on nimittäin se, että 1800-luvun arvomaailma on ohjannut Suomen musiikkielämää ja -kasvatusta lähes nykypäivään saakka. Kansanvalistajien haamu on kummitellut jokaisen suomalaisen pääkopassa, eikä edes 50-luvun vallankumouksellinen nuorisoliike kyennyt vastustamaan moralistisen musiikkikasvatuksen valtaa. Tämän kirjan luettuaan jokaisen on myönnettävä, että musiikki on muutakin kuin pelkkää taidenautintoa. Ilman musiikkia kansallisuusaate, internationalismi, siveysopetus, sosialismi, rauhantyö tai sukupuolten välinen kanssakäyminen olisivat huolestuttavan latteaa puuhailua. Musiikki on ihmeellinen ja monitahoinen asia.

Nyt on kiitoksen hetki. Kiitos kaikille työtovereille ja ystäville, jotka ovat tuhlanneet aikaansa lukemalla ja kommentoimalla kirjan käsikirjoitusta. Saamani neuvot ovat olleet korvaamattomia. Erityinen kiitos kuuluu SDNL:n entisille johtajille ja kisälleille, jotka suostuivat haastatteluissa pohtimaan syvällisesti vanhoja tekemisiään.

Omistan tämän kirjan Jenni-kissalle sekä kaikille niille jotka sattuvat sen lukemaan.

Sörnäisissä suomalaisen kulttuurin päivänä 1986

Tekijä

SISÄLLYS

I	LÄHTÖKOHTIA.....	8
	Vanhan selittäminen uudeksi.....	10
	Työväenkulttuuri - johtajat, liike ja työläiset.....	13
	Musiikilliset arvot ja maailmankuva.....	15
	Kirjan sisällöstä.....	18
II	KANSANVALISTUKSEN VUOSISATA.....	19
	Kansanvalistus ja porvarillinen eetos.....	19
	Kansallisuusaate ja perinnetyö.....	24
	Folklorismilla valistusmusiikkiin.....	26
III	TYÖLÄISNUORISO, SIVEYS JA TAIDE.....	28
	Nuorisoseurojen perintö.....	29
	Työväenliike ja kansanvalistushenki.....	34
	Johtajien painolasti.....	36
	Aate vai kansanvalistus?.....	38
	Työläisnuorten orastavaa taidevalistusta.....	40
	Tappaako jazzimyrkky taideaistin?.....	42
	Työväenliike ja perinnetyö.....	44
	Perinneinnon esteet.....	46
	Sosialistinen musiikki ja kansanperinne.....	48
	Kohti yhtenäistä musiikkielämää.....	49
	Korkeakulttuurinen kansantaide.....	51
	Internationalistinen perinnekieli.....	52
IV	NUORKOMMUNISTTIEN MUSIIKKIVALISTUS JA PERINNETYÖ.....	55
	SDNL - poliittinen järjestö ja kulttuurijärjestö.....	55
	Juuret.....	55
	Taistelujärjestö.....	57
	Joukkovoimaa ohjelmatyöstä.....	58
	Taistelu vai taideharrastus?.....	61
	SDNL:n musiikkinuoret ja kansanvalistushenki.....	65
	Stalinilainen kansanvalistus.....	67
	Valistuneet kisällit.....	68
	Kaksimieliset tekstit ja sopimattomat sävelet.....	70
	Ei Mimmin rantapöksyjä.....	73

Menikö valistus perille?.....	75
Tervehenkiseen tanssikulttuuriin.....	78
"Ei tanssi ole syntiä".....	79
Salonkitanssin salaisuudet.....	84
Säälitön jazz.....	86
Kiilalainen kansanvalistus.....	88
Taideymmärrystä työkansalle.....	89
Hyvän musiikin tuntemus kaikkialle.....	90
Onko Malmsten kulttuuria?.....	91
Todellinen taide, ohjelmatyö ja hullutukset.....	94
Taidevalistuksen todellisuus.....	95
Kansandemokraattista musiikkinäkemyä etsimässä.....	96
Kaapataanpa Työväen musiikkiliitto!.....	97
Koko musiikkielämä hallintaan.....	98
Musiikki ja propaganda.....	99
Onko musiikki puolueetonta?.....	100
Hyvä ja huono musiikki.....	101
Kansallisen kulttuurin linja.....	103
Kalevalakommunismin perintö.....	104
Vapaushumusta kotosuomalaisuuteen.....	105
Orastavaa perinneinnostusta.....	106
Otto Willen kannel.....	108
Amerikkalainen roskakulttuuri kuriin.....	110
Vastakkaiset maailmankuvat.....	110
Swing-Terästä valistus-Terään.....	112
Kylmä sota ja lännen kulttuurihegemonia.....	114
Amerikanvastaiseen kampanjaan.....	116
Gangsterismia, pornografiaa ja humpuukimusiikkia.....	120
Miten kampanjaan suhtauduttiin?.....	121
Tanhuinnostus iskee.....	123
Tanhulla joukkovoimaan.....	123
Stalinin ohje ja ulkomaiset esikuvat.....	124
Vastakulttuuria ja kansallisromantiikkaa.....	126
Koiton edustusryhmä.....	128
Antero Kosken tanhuseurat.....	129

Rivijäsenten harrastus.....	130
Tanhustako taidetta?.....	134
Ihanteet ja todellisuus.....	135
Pehmeä lasku 60-luvulle.....	139
Millainen on Alicen riisivanukas?.....	140
Kulttuurikeskustelua.....	141
Takaisinko Stalinin hymistykseen?.....	144
Musiikkivalistuksen muodonmuutos.....	145
Taidejazz ja rappiorock.....	149
Kohti kansallista iskelmäkulttuuria.....	152
Jälkinäytös: "on väärinkäsitys että kulttuuri = kansantanhut".....	154
V PÄÄTELMIÄ.....	157
VI SUMMARY.....	163
VII LÄHDEVIITTEET.....	171
VIII LÄHDELUETTELO.....	188

I

LÄHTÖKOHTIA

Tämä kirja selvittää, millä tavoin kansanvalistuksen aate on Suomessa nivoutunut työväen järjestönuorten musiikkitoimintaan. Seuraan sen järjestötoimintaa ja musiikkia vuodesta 1945 1960-luvun alkuun. Erityisesti paneudun siihen, miten tuon ajan kommunistinuria valistettiin musiikkiasioissa, sekä millaisia musiikillisia ja kulttuurisia arvoja nuorison ohjaajat pyrkivät heihin istuttamaan. Huomioni kohteena on kaikkalainen esteettinen ja siveellinen valistus, jolla on jotain tekemistä musiikin kanssa.

Jo kirjan nimi viittaa kansanperinteeseen. Perinneharrastus oli hyvin korosteisessa asemassa kommunistinurien ohjelmatoiminnassa 1950-luvulla - SDNL:n piirissä tuota ajankohtaa kutsutaan tanhukaudeksi. Tämän työn toinen tarkoitus onkin juuri tarkastella kansanperinteen ja perinnejalostuksen osuutta työläisnuorten musiikkivalistuksessa.

Sana 'musiikkivalistus' saattaa kuulostaa hieman oudolta ja vanhakantaiselta. Miksi en puhu musiikkikasvatuksesta tai musiikkikoulutuksesta? Kuitenkin 'valistus' jo itsessään muistuttaa siitä katkeamattomasta yhteydestä, joka työläisnuorten taidekasvatuksella oli viime vuosisadan kansanvalistusliikkeeseen. Valistus kuului myös kommunistien kielenkäyttöön; heidän järjestöillään oli vielä 1950-luvulla 'valistussihteereitä' - eivät tosin taidevalistusta jakamassa vaan poliittista ja aatteellista opetusta johtamassa.

Kun käytän valistus-sanaa, haluan korostaa sillä myös sitä, etten käsittele juuri lainkaan musiikkikasvatuksen käytäntöä; en esimerkiksi puutu siihen, millä menetelmällä liitonuria opetettiin laulamaan tai minkä nimisiä tanhuja he opettelivat. Keskityn lähes pelkästään kirjalliseen valistukseen, ts. niihin teksteihin, joita liiton johtajat, ohjaajat ja jäsenet kirjoittivat musiikista, taiteesta ja kulttuurista. Tutkin näiden tekstien takana olevaa arvomaailmaa, ja erityisen huomion kohdistan musiikillisiin arvoihin. Ne ovat yleensä

esiintyneet esteettisinä tai siveellisinä normeina, näkemyksinä tai toimintatapoina, jotka liittyvät musiikkiin ja tanssiin. Monet arvokysymykset ovat kuitenkin vaikuttaneet nuorten vapaa-ajanviettoon yleisemmällä tasolla, ja niitä on vaikea erotella yhtä taidemuotoa koskevaksi. Pelkät musiikkijutut eivät aina anna riittävästi tietoa, ja siksi sivuan myös SDNL:n kirjallisuus- ja elokuvakirjoittelua, silloin kun se heijastelee yleisemmin nuorisoliiton kulttuuripoliittista linjaa.

SDNL:n järjestölehti **Terä** on ollut ehdottomasti keskeisin lähdeaineistoni. Terä oli liiton tärkein viestintäväline; rivijäsen saattoi lukea siitä, mitä mieltä liittojohto milloinkin oli eri kysymyksistä. Lehti ei tosin ollut ainakaan alkuvuosinaan mikään kulttuurilehti; sen kirjoitukset käsittelivät etupäässä politiikkaa. Taidejutut kattoivat vain runsaan kuudenneksen lehden sisällöstä sen ensimmäisellä kymmenvuotiskaudella.^{<1>} Silti Terä sisälsi lähes aina myös sellaisia artikkeleita, joissa liittoaktiivit ilmaisivat käsityksiään taiteesta, kirjallisuudesta, musiikista, tanssista ja kulttuuripolitiikasta.

Lehtijuttujen ja liiton asiapapereiden perusteella syntyy SDNL:n musiikkivalistuksen 'virallinen' kuva. Huomattava osa kirjan sisällöstä perustuu siihen. Mutta asialla on myös toinen puoli. On yhtä tähdellistä osoittaa, miten valistus vaikutti epävirallisella tasolla, järjestön ja nuorten jokapäiväisessä elämässä. Olenkin haastatellut useita keskeisiä nuorisoliiton veteraaneja ja pyrin ainakin viitteellisesti selvittämään, miten nuoret todellisuudessa ottivat valistuksen vastaan.

VANHAN SELITTÄMINEN UUDEKSI

Kirjan lähtökohtana on oletamus, että 1800-luvun lopulla syntynyt kansanvalistusaate loi varsin pysyvän arvojärjestelmän, joka on ohjannut tämän vuosisadan kansansivistystyötä vuosikymmenestä toiseen. Erityisesti kansanvalistuksen esteettinen ja siveellinen maailmankuva on vaikuttanut yhteiskunnan kaikilla tasoilla. Luokkarajat eivät sitä pidätelleet, vaan myös työväenliikkeen sivistystoiminta kehittyi kansanvalistushengen viitoittamaa tietä. Erityisen hyvin tuon arvomaailman vaikutus on näkynyt työväen nuorisokasvatuksessa ja musiikkitoiminnassa. Porvarillinen kansanvalistushenki oli luonteeltaan varsin kansallisromanttinen ja korosti siksi mielellään kansanperinteen arvoa. Edelleen sen näkemys taiteesta oli korkeakulttuurinen - esimerkiksi kansan musiikkivalistus pyrki jo 1800-luvulta lähtien selvästi siihen, että rahvas omaksuisi eurooppalaisen taidemusiikin perinnön. Kansan siveyskasvatuksessa vallitsi puolestaan hyvin puritaaninen etiikka - kansanvalistajat leimasivat herkästi synniksi kaiken sen, mistä kansannuoriso erityisesti piti kuten tanssimisen, vapaan seurustelun, rytmimusiikin ja korttipelin.

Edellä kuvattu ajattelu ei ollut myöskään SDNL:n nuorisotyölle vierasta. Jo alustava silmäily liiton lehtiin ja sen ohjelmatoiminnan muotoihin osoittaa, että 1800-luvun kansanvalistushenki leijui kirkkaana nuorisoliiton yllä. Liiton nuorisonohjaajat ja kansandemokraattiset kulttuuri-ihmiset neuvoivat liittonuoria usein hyvin tätimäiseen tapaan. Neuvojen siveysihanteet eivät juuri poikenneet vuosisadan alun kansankasvattajien tavoitteista - nuorison piti kasvaa tavoiltaan puhtaaksi, raittiiksi ja kirkasotsaiseksi. Liiton musiikki- ja muu taidevalistus tähtäsi yleensä 'hyvän taiteen' tuntemuksen ja arvostuksen lisäämiseen; samalla nuoria varoitettiin rappiotaiteen vaaroista. Taidevalistuksen konnia olivat tyypillisesti ne alemmat taiteet, jotka saavuttivat suurimman suosion nuorison keskuudessa: amerikkalainen elokuva, viihdelukemistot ja uusin populaarimusiikki. Sankarien osasto koostui puolestaan aatteellisesta runoudesta, klassisen musiikin teoksista, kirjallisuuden klassikoista jne. Myös kansanperinteen kunnioittamisessa kommunistinuorten valistus ei jäänyt porvarillisista edeltäjistään jälkeen. Tämä näkyi parhaiten liiton

ohjelmatoiminnassa 1950-luvulla. Ohjelmaharrastus korosti tuolloin kauttaaltaan kansallisen kulttuurin arvoja - kisällit ja kuorot lauloivat kansanlauluja, tanhuharrastus nousi ennennäkemättömiin mittoihin, ja liittojuhlien mielenosoituskulkueita koristivat kansallispukuisten nuorten rivistöt. SDNL:n kansallinen ilme oli vähintään samaa luokkaa kuin tuon ajan nuorisoseurojen.

Poliittiselta ideologialtaan SDNL oli kuitenkin kaukana porvarillisista nuorisjärjestöistä; se oli lähellä Suomen Kommunistista Puoluetta, ja sen tavoitteena oli sosialistinen Suomi. Porvarillinen kansanvalistushenki kommunistisessa nuorisotyössä? Asetelma saattaa näyttää ristiriitaiselta, mutta sitä se ei välttämättä ole. On ilmeistä, että vaikka liiton harrastustoiminnan ja taidevalistuksen muodot vastasivat porvarillisen kansanvalistuksen henkeä, niiden ideologinen sisältö oli ainakin osittain toinen. Tai ainakin SDNL:n johto pyrki selittämään kulttuurisen linjansa uudella tavalla. Nuorisoliiton kulttuurityö otti paljon vaikutteita sosialistisesta kulttuuripolitiikasta; sieltä ehkä saatiin mallit myös uusille selityksille. Esimerkiksi Neuvostoliitossa stalinilainen kulttuuripolitiikka ei suinkaan hyljeksinyt vanhoja porvarillisia taidemuotoja ja tyyliihanteita - se pikemminkin vaali niitä mm. liiallista avantgardismia vastaan ja korosti niiden merkitystä uuden neuvostotaiteen kehitystyössä.<2>

Vanhan selittäminen uudeksi, siinä näyttääkin olleen SDNL:n kulttuurilinjan perusta sodanjälkeisinä vuosina. Esimerkiksi on olemassa selviä viitteitä siitä, että nuorisoliitto pyrki rakentamaan kansantanhun ja muun perinneharrastuksen varaan jonkinlaista vaihtoehtoista nuorisokulttuuria länsimaisen nuorisomuodin vastapainoksi. Tämän kirjan tehtävänä on selvittää, kuinka tietoista ja syvällistä tuon 'vastakulttuurin' rakentaminen oli. Tulkitsiko nuorisoliitto vanhat kansallisromanttiset valistusarvot jollakin uudella, omintakeisella tavalla? Vai oliko kansallisen kulttuurin vaaliminen puhdasta poliittista taktiikkaa, vailla sen syvällisempää perinnetyön sisällön pohdintaa? Silloinhan SDNL:n tanhuharrastus olikin pelkkää porvarillisen folklorismin kopiota, ja vanhan selittäminen uudeksi todellakin vain pelkkää poliittista liturgiaa.

Perinnetyön ohella myös vanhakantaiset arvot tuntuvat hallinneen SDNL:n musiikkivalistusta. Mutta niidenkin kohdalla herää kysymys uudesta tulkinnasta. Kun seurasin liiton musiikkikirjoittelua pitkällä aikavälillä, huomasin selviä muutoksen merkkejä

siinä miten Terä-lehti suhtautui eri musiikinlajeihin. Esimerkiksi se mikä vielä 40-luvun lopulla oli amerikkalaista rappiomusiikkia, muuttuikin kymmenen vuotta myöhemmin arvostetuksi jazztaiteeksi.

Kirjan keskeinen teoreettinen ongelma koskeekin sitä, miten SDNL:n musiikkivalistuksen arvot muuttuivat tarkasteltavana aikana. Taas voidaan kysyä, perustuiko muutos selkeään musiikkikulttuurin uudelleenarviointiin, vai oliko joidenkin musiikinlajien arvon nousu enemmänkin näennäistä. Ehkä jazzin arvostuksen kasvu heijasteli vain liiton amerikanvastaisuuden lientymistä ja sitä, että yksittäinen musiikinlaji kohosi musiikin arvohierarkiassa taiteen luokkaan. Siinä tapauksessa musiikkivalistuksen arvojen muutos oli pohjimmiltaan melko vähäistä. Vai oliko todella niin, että SDNL:n musiikkinäkemykset kokivat 1950-luvun lopulla todellisen murroksen, arvojen revision? SDNL:n musiikkivalistuksella oli myös toinen mielenkiintoinen ominaisuus. On ilmeistä, ettei liiton suhtautuminen musiikkikysymyksiin ollut mitenkään yksimielistä. Sen piirissä toimi musiikinharrastajia, joiden mielestä vain taidemusiikki oli todellista musiikkia. Mutta huomattavasti enemmän oli luultavasti niitä, joiden musiikilliset mieltymykset liikkuivat huomattavasti kansanomaisemmilla tasoilla. Mm. liiton musiikkiharrastus keskittyi perin kansanomaiseen kisällilauluun. Myös yleisemmällä tasolla työväestön suhtautumisessa taiteeseen lienee ollut monenlaista ilmaa. Sen ymmärtämiseksi meidän on syytä pohtia työväenkulttuurin olemusta tarkemmin.

TYÖVÄENKULTTUURI - JOHTAJAT, LIIKE JA TYÖLÄISET

Työläisnuorten taiteellisen ja siveellisen valistuksen historia täsmentyy huomattavasti, jos sitä lähestyy tanskalaisen etnologin Flemming Hemmersamin näkemysten valossa.^{<3>} Hemmersamin mukaan työväenkulttuurin kehitystä on syytä tarkastella kolmella tasolla, (1) johtajien, (2) työväenliikkeen ja (3) työläisten arkielämän näkökulmasta. **Työväenjohtajien kulttuuri** on historiallisesti yhtä kuin ns. työläisaristokratian maailma. Sillä oli omat norminsa, arvonsa ja asenteensa, jotka poikkesivat jokseenkin selvästi tavallisen työläisen maailmankuvasta. Muodoiltaan tämä työväenkulttuurin alue oli varsin lähellä korkeakulttuuria, perinteisen sivistyneistön maailmaa. Juuri porvarilliset käännynnäiset sekä työväenluokasta noussut taiteilija- ja sivistyneistökaarti pitivät johtajien kulttuuria pystyssä. Työväen sivistysjohtajat olivat yleensä sidoksissa omaan taustaansa; he tarkastelivat esimerkiksi taidetta korkeakulttuurin linssien läpi. Uudet virtaukset kirjallisuuden ja taiteiden alueella kulkeutuivat työväenkulttuuriin yleensä johtajien välittämänä. Samalla johtajien perinteenkannattajat pyrkivät parantamaan työväenluokan "suuren massan kulttuuritajua, jota he pitivät usein täysin kehittymättömänä ja epäitsenäisenä.^{<4>} Tässä tutkimuksessa johtajien kulttuuri on juuri se päämäärä, johon kansanvalistus varsinkin taiteen alueella tähtäsi ja johon se yritti myös työläisnuoria johdattaa.

Työväenliikkeen kulttuurilla Hemmersam tarkoittaa kaikkia niitä toimintamuotoja, joita järjestäytynyt työväki on luonut ja harjoittanut. Hieman epätarkka synonyymi käsitteelle on työväentalojen järjestöelämä. Tässä tapauksessa työväenliikkeen kulttuuri viittaa työläisnuorten järjestötoimintaan ja aivan erityisesti sen taideharrastukseen (ns. ohjelmatoimintaan), jonka sisältöön kansanvalistajat ensisijaisesti pyrkivät vaikuttamaan.

Koko työväenkulttuuri ei ole kuitenkaan vielä tässä. Niinpä sodanjälkeisen ajan kommunistinuoretkin kuuluivat järjestökulttuurinsa ohella laajaan **työläisten kulttuuriin**, ja se taas oli osa oman aikansa kansanomaista kulttuuria ja nuorisokulttuuria. Työläisten kulttuuri on Hemmersamin mukaan käyttänyt hyväkseen kaikkia folkloren aineksia. Se on

kehittynyt työväen poliittisen liikkeen ulkopuolella tai siihen vain löyhästi liittyneenä; niinpä sen ilmaukset eivät ole voineet olla ideologisesti kovin tietoisia. Tietyissä historiallisissa tilanteissa työläisfolklore on pystynyt ilmaisemaan hyvinkin selvästi työväen luokkapyrkimyksiä, mm. vuoden 1918 sodan vankileirilaulut ovat tästä mainiona esimerkkinä.^{<5>}

Vallankumouksellisina aikoina työläisten kulttuuri on muodostanut selkeän vastakulttuurin porvarillista yleiskulttuuria kohtaan. Työläisperinne on ollut kuitenkin yleisen kansanperinteen kiinteä osa, ja sen vuoksi porvarillinen yhteiskuntaelämä on normaalioloissa hämärtänyt sen luokkaluonnetta. Suomessa kansanperinteen muuttuminen teolliseksi massakulttuuriksi 1920-luvulta alkaen nopeutti tätä kehitystä. Työläisperinteestä alkoi tulla osa yleistä populaarikulttuuria. Harvinaisen hyvän esimerkin tästä muutoksesta tarjoaa 1920-luvun tanssimusiikin kehitys. Silloin syntyi ns. Dallape-tyyli; musiikkisosiologisesti olennaisinta tyylin kehityksessä oli se, että työläisnuorten laulu- ja soitto-perinne yhdentyi ulkomaisten tanssimusiikkiperinteiden kanssa ja tuotti uuden tyylin, uuden luokkarajat ylittävän tanssimusiikin.^{<6>}

Työväenkulttuurin kolme tasoa eivät tietenkään ole koskaan olleet erillisiä, vaan alituisessa vuorovaikutuksessa keskenään. Myöskään niiden rajoja ei voi tarkasti osoittaa. Läheisestä vuorovaikutuksesta on seurannut, että eri perinneaineokset ovat levinneet johtajien kulttuurista työväenliikkeen ja jopa työläisten kulttuuriin ja vastaavasti työläisten kulttuurista työväenliikkeen sisään.

Johtajien kulttuuri pyrki edistämään taidemusiikin harrastusta työväestön keskuudessa. Toisaalta työläisten kulttuuri muodosti populaarimusiikin keskeisen kannattajaryhmän. Työväenliikkeen kulttuuri olikin vuosikymmenestä toiseen kahden muutospaineen, kahden kilpailevan musiikkimuodon vaikutuksen kohteena. Tämän kirjan yhtenä tehtävänä on selvittää, miten kilpailutilanne rajattuna ajanjaksona kehittyi ja mitä yleisempiä suomalaisen kulttuurin muutoksia se ilmensi.

MUSIIKILLISET ARVOT JA MAAILMANKUVA

Tämä kirja ei tutki musiikkia vaan puhetta musiikista. Lähes aina kun musiikista puhutaan tai kirjoitetaan, teksti sisältää viittauksia musiikin taustalla olevaan arvomaailmaan. Erityisen runsaasti arvoarvostelmia on puheessa, joka pyrkii valistamaan, ts. jonka tarkoitus on välittää tietoa musiikista, ohjata musiikin tekemistä tai kuuntelemista. Musiikkiarvot ovat kollektiivisia; ne ovat lähes kaikille yhteisön jäsenille tuttuja - ainakin alitajuisesti. Arvokäsitykset ilmaisevat musiikista hyvin perustavaa laatua olevia seikkoja: mikä on musiikkia; mikä on hyvää musiikkia; mikä on musiikin tehtävä yhteisössä; miten musiikki vaikuttaa nuorisoon; millainen musiikki on turmiollista, rappeuttavaa jne. Musiikkiarvoille on lisäksi luonteenomaista, että ne nivoutuvat yleisiin kulttuuria ylläpitäviin tai muuttaviin arvoihin. Tässä kirjassa sellaisia arvoja ovat mm. kansallinen ideologia, sosialismi, nuorison siveellisyys ja järjestön joukkovoima.

Arvot ovat se elementti, jonka varaan yksilöiden musiikkikäsitykset ja yhteisön musiikillinen maailmankuva rakentuvat. Juha Manninen toteaa yleistä maailmankuvan teoriaa koskevassa artikkelissaan, että "maailmankuvan kannalta on tärkeää, ettei se ole mikä hyvänsä kuva, ei edes mikä hyvänsä kokonaiskuva, vaan sellainen, joka voi muodostua ihmisten ajattelun ja toiminnan keskuksiksi"^{<7>}. Vastaavasti musiikillinen maailmankuva ei ole yhteisön kaikkien musiikkiin liittyvien käsitysten summa; se on pikemminkin ryhmän musiikillista ajattelua ohjaava käsitevarasto. Yksilö tajuaa sen avulla - tietoisesti tai tiedostamattaan - mikä musiikkikulttuurissa on mahdollista ja hyväksyttävää. Kun maailmankuva antaa tietyn erityisen kuvan ympäröivästä musiikillisesta todellisuudesta, se samalla ohjaa yksilöllistä ja kollektiivista käsitteen muodostusta sekä luovaa toimintaa, musiikillista praksista.^{<8>} Jokaisella yhteisön jäsenellä on myös oma musiikillinen maailmankuva tai musiikillinen tietoisuus.^{<9>} Musiikillinen tietoisuus saattaa poiketa huomattavastikin yhteisön maailmankuvasta, mutta edellinen on aina jälkimmäisen tuote ja heijastuma. Niinpä esimerkiksi musiikilliset arvot eivät ole synnynnäisiä, vaan sosiaalistumisen ja perinteen välittymisen tulosta. Kollektiivista maailmankuvaa ei yleensä

aseteta kyseenalaiseksi – vastaavasti musiikkiajattelun yleinen käsitteistö yhtenäistää ryhmän suhdetta musiikkiin. Keskeisistä "pyhistä arvoista" ei ole helppoa olla eri mieltä.^{<10>}

Näyttää jopa siltä, että musiikkiarvoista on erityisen vaikea olla eri mieltä. Stefan Bohman on osuvasti todennut, kuinka länsimainen taidemusiikki kehitti viimeistään 1800-luvulla "oman ihannemaailmansa". Siitä tuli nerojen taidetta, jonka arvot olivat yleisesti kiistämättömiä. Myös työväenliike omaksui musiikkitaiteen arvot vastaanpanematta. Musiikkia pidettiin selvästi puolueettomampana taiteena kuin esimerkiksi kirjallisuutta, josta työväenliikkeen filosofit väittelivät paljon. Myös marksilainen estetiikka on selvästi keskittynyt nimenomaan kirjallisuuteen. On selvää, että tällainen asetelma helpotti korkeakulttuurin musiikin leviämistä työväenkulttuuriin. Yhtä ilmeistä on myös se, että 'puolueeton' säveltaide kykeni huomattavan helposti salakuljettamaan porvarillisia arvoja työväenliikkeeseen, mm. laulutekstien, soitinvalintojen ja esityskäytäntöjen (konsertti-instituutio jne.) muodossa.^{<11>}

SDNL:n nuorten musiikkiarvoja ja -asenteita tutkittaessa on hyvä tehdä ero musiikillisen maailmankuvan ja musiikki-ideologian välillä. Mannisen mukaan perustavaa laatua oleva ero on siinä, ettei maailmankuva ole läheskään niin selkeä ja systemaattisesti rakennettu kuin maailmankatsomus tai ideologia. Viimeksimainitut liittyvät selvästi korkeakulttuurin kirjallis-filosofiseen perinteeseen. Maailmankuva puolestaan sisältää paljon jäsentymätöntä ainesta, itsestäänselvyyksiä ja tottumuksia.^{<12>}

SDNL:n kaltaisten uudenaikaisten joukkoliikkeiden piirissä tavataan myös selviä musiikki-ideologisia ilmauksia, musiikillisten ja aatteellisten norminlausujien opinkappaleita ja ohjeita. Niistä on mahdollista rakentaa se säännöstö tai aatemaailma, joka on virallisesti ohjannut joukkoliikkeen musiikkitoiminnan kehitystä.^{<13>} Viralliset normit voivat olla musiikkiarvojen kehityksessä hyvinkin tärkeitä. Esimerkiksi filosofi Erik Ahlman korostaa auktoriteettien merkitystä taiteellisten arvojen muodostumisessa. Hänen mukaansa "se arvo, mitä tieteellisillä ja taiteellisilla tuotteilla on yleisön silmissä, useinkaan suurimmaksi osaksi ei ole muuta kuin eräitten suhteellisesti harvojen henkilöitten niihin panemaa".^{<14>}

Tämä mielessäni pyrin selvittämään myös kansandemokraattisen liikkeen virallisia musiikkinäkemyksiä siinä määrin kuin se on mahdollista. Myös SDNL:n musiikkinuorilla

oli omat norminlausujansa. Mm. liiton poliittiset johtajat saattoivat jaella mielipiteitään musiikkiasioista. Tavallisesti näitä kysymyksiä ratkoivat musiikkiryhmien ohjaajat, jotka kirjoittelivat Terään arvioita esimerkiksi ohjelmaryhmien kilpailuista. Lisäksi muutamat taidemusiikin ammattilaiset ja älymystön edustajat pohtivat musiikkipoliittisia kysymyksiä mm. SKDL:n piirissä. He kykenivät näin välillisesti vaikuttamaan myös nuorisoliiton musiikkinäkemyksiin.

On kuitenkin syytä pitää mielessä, ettei SDNL ollut musiikkijärjestö, vaan poliittinen organisaatio. Musiikki oli sille pikemminkin välineellistä toimintaa kuin itse päämäärä. Musiikin arvoja ei ollut tarpeen määritellä systemaattisesti. Tavallisesti liikkeen musiikillinen arvomaailma ilmeni hieman epämääräisenä maailmankuvana kuten kansankulttuurissa yleensäkin. Lisäksi on ilmeistä, että myös ideologisten säännösten ja julistusten taustalla oli laajempi musiikkiarvojen kokonaisuus, ja se puolestaan oli osa järjestön yleistä maailmankuvaa.

Musiikkiarvoja ei voi muutenkaan tarkastella irrallaan järjestön yleisestä maailmankuvasta. Tämän kirjan eräänlaisia peruskäsitteitä ovat kansanvalistushenki ja folklorismi. Nämä molemmat kulttuuri-ilmiöt liittyvät voimakkaaseen maailmankuvan muutokseen, jonka suomalainen sivistyneistö ja porvaristo kokivat teollistumiskauden alussa. Uusi maailmankuva vaikutti pitkään aikaa voimakkaasti koko suomalaiseen kulttuuriin. Siitä ei jäänyt osattomaksi edes se taideharrastus, joka toisen maailmansodan jälkeen virisi vasemmistolaisten työläisnuorten keskuuteen.

KIRJAN SISÄLLÖSTÄ

Tämän alkujakson jälkeen kirjassa on neljä lukua. Seuraavaksi luon lyhyen katsauksen siihen, kuinka kansallisuusaate synnytti sivutuotteenaan kaksi tämän kirjan 'sankaria', kansanvalistushengen ja folklorismin. Kansanvalistushenki kehittyi 1800-luvun lopulla, kun nationalistinen yläluokka ryhtyi sivistämään rahvasta kansakunnan jäseniksi. Sen arvomaailma perustui uuteen porvarilliseen maailmankuvaan, joka oli hyvin puritaaninen moraalikysymyksissä ja jonka esteettinen ajattelu korosti korkeakulttuurisia taidearvoja. Folklorismin juuret olivat taas siinä, että kansallisromanttinen sivistyneistö halusi nauttia kansanperinteestä, mutta omilla esteettisillä ehdoillaan. Se jalosti perinteen taiteellisempaan muotoon. Syntyi mm. kansantanhuja ja kuorolauluja, joista kansanvalistajat saivat sitten materiaalia nuorison hyvälle harrastuksille.

Kolmas luku kertoo, miten Suomen työläisnuorisoliike omaksui kansanvalistushengen ja perinnepuuhan ennen SDNL:n perustamista. Työläisnuorisoliikkeen aiemmat toimintamallit ja kulttuurinäkemykset vaikuttivat paljon SDNL:n ohjelmatoimintaan ja musiikkivalistukseen. Mutta liitto sai paljon vaikutteita myös sosialistisesta kulttuuriryöstä. Luvun lopussa selvitänkin sosialistisen taidenäkömyksen ja perinnetyön sisältöä. Kirjan pääasiallinen sisältö on neljännessä luvussa. Se alkaa katsauksella SDNL:n järjestökehitykseen, liikkeen juuriin ja sen olemukseen kulttuurijärjestönä. Muuten kirjan pääluku keskittyy selvittämään sitä, minkälaisena esteettinen ja siveellinen kansanvalistushenki ilmeni liiton nuorisotyössä. Toisaalta seurailen SDNL:n kansallista innostusta ja länsikulttuurin vastaista taistelua. Ne yhdessä johtivat liiton ns. tanhukauteen, jolloin folkloristiset harrastukset saivat hyvin korostetun aseman. Tämän jälkeen erittelen sitä arvojen muutosta, jonka kommunistinuorten musiikkivalistus joutui käymään läpi 1950-luvun lopulta alkaen. Jakso päättyy aikaan, jolloin kaikki valistusarvot - niin esteettiset kuin siveellisetkin - näyttivät heittävän kuperkeikkaa.

Kirjan päätösjaksossa tarkastelen SDNL:n musiikillisen arvomaailman kehitystä kulttuurin muutosta koskevien teorioiden valossa.

II

KANSANVALISTUKSEN VUOSISATA

1960-luvulle päättynyttä 100-vuotiskautta voi hyvällä syyllä kutsua Suomessa kansanvalistuksen vuosisadaksi. Erilaiset aatteelliset yhdistykset, joiden päämääränä oli kansan sivistystason kohottaminen, saivat tuona aikana näkyvän aseman suomalaisen kulttuurin kehityksessä.<^> Kansanvalistus on aina kohdistunut erityisen voimaperäisesti nuorisoon. Tuntuu kuin kansankasvattajat olisivat aina tajunneet sen, että mitä nuoriso nyt, sitä kansa huomenna.

Tämän tajusi myös työväenliike, joka vuosisadan alussa aloitteli omaa nuorisotyötään. Mutta ennen kuin nuorten työläisten valistustyö pääsi yleensä alkamaankaan, yleinen kansanvalistustyö oli jo luonut muotonsa. Se syntyi kansallisuusliikkeen vanavedessä, ja sen sisältö muotoutui sellaiseksi kuin viime vuosisadan säätyläisväestö maailman koki. Myös työväen nuorisovalistuksen juuret löytyvät porvarillisen kansanvalistushengen ja perinneharrastuksen syntysijoilta.

KANSANVALISTUS JA PORVARILLINEN EETOS

Suomalainen kulttuuri rakentui 1800-luvulta lähtien keskeisesti kansallisuusaatteen varaan. Kansallinen ajattelu sai aluksi ilmauksensa ainoastaan sivistyneistön keskuudessa - koko aatehan oli korkeakulttuurisen filosofian tuote. Mutta kansallisaate tähtäsi viime kädessä yhtenäisen kansakunnan syntyyn, mikä taas ei ollut mahdollista ilman kansallismielistä kansaa. Varsin varhain sivistyneistö tajusi, että sen oli juurrutettava kansallinen ajattelu rahvaan keskuuteen. Siihen tarvittiin tehokasta valistustyötä.

Kansanvalistuksen ideologinen perusta muotoutui viimeistään 1800-luvun puolivälissä, ns. toisen kansallisen herätyksen yhteydessä. Erityisesti J. W. Snellmanin kirjoituksissa korostui ajatus vapaasta ja autonomisesta kansasta, jonka kehittymisen ehdottomana edellytyksenä hän piti koko kansan, kaikkien kansanryhmien sivistystason kohottamista. Valtiolla oli oikeus vaatia sivistystä kaikilta jäseniltään, ja sen velvollisuus oli myös suoda heille tilaisuus tämän saavuttamiseen. Snellman päätteli, että liberalistinen talouspolitiikka ja elinkeinovapaus kasvattaisivat varallisuuseroja ja kärjistäisivät yhteiskunnallisia ristiriitoja. Varallisemman luokan etu edellytti kansanvalistusta, sillä se lisäisi joukoissa myös lainkuuliaisuutta. Samalla sivistyksen kasvu lieventäisi köyhän kansan elinehtoja, osin opettamalla häntä käyttämään ansioitaan tarkoituksenmukaisemmin, osin moraalisesti velvoittamalla omistajaa kohtelemaan häntä avokätisemmin sekä lopuksi siten, että työläisten itsensä on helpompi siirtyä työtätekevien luokasta omistavaan luokkaan".<2>

Kansanvalistuspyrkimyksistä muodostui 1800-luvun lopulla epäilemättä yksi keskeisimmistä ideologioista kansallisten virtausten rintamassa. Keskeisin valistusjärjestelmä oli kansakoulu, jonka välityksellä monet 'sivistyneen' maailman tiedot ja tavat siirtyivät varsinkin maaseudulle. Kansankoulujen rinnalle maaseudun ja tehdasyhteisöjen sivistyneistö alkoi 1860-luvulta lähtien organisoida yhdistyspohjaista valistustyötä. Papit, opettajat, tehtailijat, lääkärit ja muut säätyläiset perustivat eri paikkakunnille lukuseuroja, valistusseuroja, laulu- ja soittokuntia sekä osuuskirjastoja. Vuonna 1872 perustetusta Kansanvalistusseurasta tuli keskeinen järjestö kansalaiskasvatuksen alueella, eikä vähiten musiikkivalistuksen kohdalla. Seuraavalla vuosikymmenellä syntyi uusia joukkojärjestöjä, kuten raittiusseuroja, nuorisoseuroja ja wrightilaisia työväenyhdistyksiä, jotka myös ottivat kansanvalistuksen tärkeimmäksi tavoitteekseen.<3>

Kun tarkastelee kansanvalistustoimintaa henkisen kulttuurin muutoksen kannalta, niin valistustyön siveellinen ja esteettinen arvomaailma vaikuttaa kaikkein mielenkiintoisimmalta. Suomalainen sivistyneistö ja porvaristo sisäistivät tämän arvomaailman 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. Kutsun sitä kansanvalistushengeksi. Kansanvalistushenki muutti kansankulttuuria epäilemättä tehokkaammin kuin mitä pelkkä

kansan tietomäärän kartuttaminen olisi kyennyt tekemään.

Kansanvalistushengen muotoutuminen oli yhteydessä teollistuvan yhteiskunnan ja uudentyyppisen porvarillisen eetoksen kehittymiseen. Jonas Frykman ja Orvar Löfgren ovat laajassa kulttuurianalyysissään osoittaneet, kuinka Ruotsin säätyläisväestö ja laajeneva porvaristo omaksuivat 1800-luvun jälkipuoliskolla uudenlaisen maailmankuvan. Uuden porvarillisen ihmisen suhde ja suhtautuminen luontoon, perinteeseen, työhön, perheeseen ja moraalikysymyksiin oli tyystin erilainen kuin perinteisessä kansankulttuurissa. Luonnosta ja kansasta porvaristo loi kuvitteellisen ja romanttisen vastamaailman kiireiselle kaupunkiympäristölle ja teollistumisen aiheuttamalle luonnonvarojen hyväksikäytölle. Ehdoton protestanttinen etiikka alkoi ohjata työntekoa, ja samalla kello alkoi mitata tarkasti työaikaa - maatalousyhteisön verkkainen vuodenaikarytmi sai väistyä tehokkuusajattelun tieltä. Lähes samanaikaisesti syntyi uusi yhteiskuntaluokka, teollisuustyöläiset, joiden palkka määräytyi tarkasti työajan perusteella. Koko rahvaan oli pian pakko alistua uuden kellokulttuurin ehtoihin.^{<4>}

Uusi porvarillinen eetos alkoi muutenkin kiristää yhteiskunnan käyttäytymisnormeja. Porvarillista maailmankuvaa hallitsi selvä moralistinen dualismi, joka jakoi asiat helposti jaloihin ja synnillisiin. Ajan moraalisäännöt säätelivät erityisen ankarasti sukupuolten välistä kanssakäymistä ja seksuaalisuutta yleensäkin - asiaan kuului, että porvariston suhde intiimeihin asioihin oli usein kovin kaksinaismoralistinen. Julkisesti ja virallisesti vapaamielinen sukupuolielämä ja muu siveetön huvittelu olivat ehdottomasti pannassa, salassa niitä voitiin harrastaa sitäkin uttammin.^{<5>}

Uusi maailmankuva merkitsi myös sitä, että eliitin ja rahvaan välinen kulttuurikuilu laajeni staattisen maatalousyhteiskunnan aikaan verrattuna. Vaikka sivistyneistö toisaalta pyrki idealisoimaan ja juhlimaan kansaa ja sen elämää, arkipäivän todellisuus oli toisenlainen. Ihannekansa kuului historian muinaisuuteen, nykyinen rahvas ja sen tavat olivat sivistyneistön mielestä raakoja, synnillisiä, likaisia ja saastuneita. Kansa eli alennustilassa ja vain tehokas valistus kykeni sen siitä vapauttamaan. Myös teollistuvan yhteiskunnan uudet vaatimukset - tehokkuus, tuottavuus ja kurinalaisuus - edellyttivät kansanvalistusta.^{<6>}

Uuden porvarillisen maailmankuvan ja taiteen välinen suhde jää Frykmanin ja

Löfgrenin kirjassa hyvin vähälle huomiolle. Joka tapauksessa taide kuului niihin kulttuuri-elementteihin, joihin kansanvalistushenki syvällisesti pureutui. Korkeakulttuurin taidekäsitys istui varsin saumattomasti porvarillisen maailmankuvan siveysihanteisiin. Erityisesti romantiikan aikana taidefilosofia oli omaksunut ajatuksen jalostavasta ja totuuteen pyrkivästä arvotaiteesta. Filosofien mukaan sen vastakohtana oli totuutta pakeneva triviaaliviihde. Kansanomaisen perinteen valtaosa - rahvaan uudemmat viisut, lorut, hypyt ja renkutukset - luettiin herkästi tähän paheelliseen viihdekategoriaan. Myös laajenevan kulttuuriteollisuuden tuotteet - soitinautomaatit, elokuva, kabaree- ja music hall - perinteet - kuuluivat ilman muuta triviaaliviihteeseen.<7>

Musiikkikulttuurissa hyvän ja pahan välistä vastakohtaa lisäsi se, että kansanomainen perinne ja kulutusmusiikki liittyivät kiinteästi sellaiseen tapakäyttäytymiseen, jota kristillinen moraalit ei suvainnut. Tanssiminen ja ravintolaelämä olivat syntiä; siispä niihin liittyvä musiikkikin sai synnillisen leiman. Kristillisperäinen pyhä-synti -ajattelu kotiutuikin musiikkivalistajien kielenkäyttöön näkyvästi. Tämä näkyi selkeästi mm. tämän vuosisadan alun suomalaisessa lehtikirjoittelussa. Esimerkiksi musiikkilehti Säveletär pohti vuonna 1906 musiikin ja moraalin välistä suhdetta hyvin kirkollisin kielikuvin:

— Säveltäjän tulee tarkoin varoa ilmaisemasta musiikillaan muita kuin jaloimpia tunteitaan, yleisön tulee rohkeasti viheltää sellaisille sävellyksille, jotka esittävät alhaisia tunteita, ja arvostelijain tulee säälimättä paljastaa kaikki mätä, esiintyköön se missä hyvänsä. Säveltäjät, jotka luovat moraalisesti ala-arvoisia teoksia, eivät ole taiteilijoita, vaan he ovat käsityöläisiä, teknikkoja, kätyreitä, kuokkavieraita, lakeijoita, sirkusilveilijöitä. Mutta kuinka moni tällainen sirkusilveilijä tahtokaan nykyaikana käydä taiteilijasta, ja kuinka monesta huutaakaan arvostelija ja yleisö, että he ovat valittuja neroja! Oikea taiteilija on samalla pappi. Konserttisalin tulee olla temppeli, taiteen temppeli, ja taiteilijain ja yleisön tulee katsoa, että tähän temppeliin ei pääse mitään epäpyhää. Sillä pyhä pyhittää, epäpyhä saastuttaa, tapahtukoon se huomattamme tai huomaamattamme.<8>

Kristilliset arvot olivat olleet länsimaisessa kulttuurissa pyhiä ja loukkaamattomia vuosisatojen ajan. Se että musiikkivalistajat latasivat musiikkiin uskonnollisia vertauksia, antaa viitteen sivistyneistön musiikillisen arvomaailman rakenteesta. Hyvä musiikki oli

kansanvalistajille kiistämätön ja ikuinen arvo, ja huono musiikki uhkasi tuon arvon pyhyyttä. Musiikkivalistuksen päämääräksi tuli nyt opettaa kansa ajattelemaan samoin. 1800-luvun lopun Suomi joutui kansanvalistushengen pauloihin ainakin samassa määrin kuin ruotsalainen kulttuuri. Myös täällä säätyläiset omaksuivat käsityksen yksinkertaisesta, lapsenomaisesta rahvaasta. Tähän ns. topeliaaniseen kansakuvaan kuului, että ylemmän luokan velvollisuus oli holhota ja johdattaa yksinkertaista kansaa oikeaan. Varsinkin saksalaisen idealismin omaksuneet fennomaanit katsoivat, että kansan henkinen valistus, henkisten arvojen vaaliminen oli kansansivistystyössä tärkeintä. Kansanvalistumiehet pyrkivätkin istuttamaan kansaan oman maailmankuvansa, jolle puritaaninen siveellisyys ja korkeakulttuurin estetiikka antoivat oman erityisen leimansa.^{<9>}

Pohjimmiltaan kansanvalistustoiminta kytkeytyi kansalliseen yhtenäisyyspolitiikkaan. Jos asiaa tarkastelee työväenluokan näkökulmasta, kansanvalistus oli porvariston keino konsensuksen turvaamiseksi. Asian merkitys korostui 1900-luvun alussa, kun yhteiskuntakehitys näytti johtavan yhä sovittamattomampaan ristiriitaan omistavan luokan ja työväestön välillä. Kansanvalistushenki pyrki osaltaan turvaamaan porvariston taloudellisen ja kulttuurisen ylivallan. Valistustyön keskeiseksi tehtäväksi tuli rahvaan sopeuttaminen suomalaiseen kansallisyhteisöön ja porvariston vaalimaan korkeakulttuuriin. Kansanvalistuksen johtava teoreetikko Zachris Castrén ilmaisi asian näin:

— Raja-aitojen kaatuessa se kysymys astuu esiin, saako ylemmän säädyn hoivaama kulttuuri pysyvän sijansa yleisessä kansansivistyksessä vai painuuko se häviötään kohti. Vastaus riippuu siitä, onko johtava sääty voinut saada kansan laajemmat kerrokset tajuamaan ja kunnioittamaan sen kulttuurin arvoa, jonka vaalijaksi se on ruvennut.^{<10>}

Uudet siveellis-esteettiset periaatteet loivat kansanvalistukseen varsin yhtenäisen ilmapiirin, jonka vallassa suomalainen kulttuurielämä kehittyi ainakin tämän vuosisadan puoliväliin saakka. Vähitellen modernin porvarillisen ihmisen maailmankuva vaikutti myös työväenluokan ja työläisten elintapoihin. Esimerkiksi kun yleinen elintaso nousi, työläisten asumistavat ja perhe-elämä lähenivät selvästi pikkuporvarillista elämäntyyliä.^{<11>} Porvarillisen eetoksen leviämistä työväenluokan keskuuteen helpotti myös se, että työväenliike omaksui kansanvalistushengen oman sivistystoimintansa ohjenuoraksi.

KANSALLISUUSAATE JA PERINNETYÖ

Kansanperinne oli kuitenkin sivistyneistölle ja sen kansallisille pyrintöille aivan liian kallisarvoinen asia, jotta se olisi voitu tuomita kokonaan synnilliseksi epätaiteeksi. Kansallinen porvaristo haki kansanperinteestä myös omaa historiaansa ja kansallishengen oikeutusta. Se nostikin osan rahvaan taiteellisista ilmauksista suoranaisten juhlinnan kohteeksi. Mutta juhlakaluksi ei sopinut mikä tahansa perinnekerrostuma tai -tuote. Säätyläisille kelpasi vain se osa perinnettä, jonka he kokivat arvokkaaksi; ts. kelvollisen kansantaiteen tuli jollakin tavalla vastata korkeakulttuurin esteettisiä näkemyksiä.

Hyvänä esimerkkinä oli Suomen kansan vanha runous. Kalevalamittaiset runot nousivat kansallisten herättäjien mielissä keskeiseen asemaan jo hyvin varhain. Mutta ei niistäkään ollut kansallishengen vertauskuvaksi sellaisinaan. Vasta kun Lönnrot oli koonnut runoista Kalevalan, ts. järjestellyt ja muutellut runotoisintoja, lisäälyt niihin omiaan ja valikoinut niistä parhaimmat homerolaisten esikuvien mukaiseksi kansalliseepokseksi, vasta sen jälkeen sivistyneistö saattoi kohottaa muinaisrunot juhlinnan kohteeksi.^{<12>} Sama koski kaikkea muutakin kansanperinnettä. Sivistyneistö näki siinä vain harvoin sinällään tarpeeksi jalostunutta. Arvokasta folklorea oli liian vähän, ja sitä piti toimittaa lisää. Sen vuoksi perinnejalostuksesta tuli tehokas väline kansallisen liikkeen käyttöön.

Folklorismi, kansanperinteen tietoinen soveltaminen ja jalostaminen, on liittynyt 1800-luvulta lähtien olennaisena osana eurooppalaisten kulttuurien kehitykseen. Vilmos Voigtin mukaan folkloristiset kulttuuri-ilmaukset ovat niin moni-ilmeisiä, että on perin hankala luetella yhdeltä kädeltä edes kaikkia perinteen soveltamisen tyyppejä. Sama koskee folklorismin käyttötapoja: sitä on voitu hyödyntää ainakin kaupallisiin, isänmaallisiin, romanttisiin, propagandistisiin ja puhtaasti taiteellisiin tarkoituksiin. Normaalisti eri käyttötavat näyttävät liittyneen toinen toisiinsa - isänmaallisuus propagandistiseen, kaupallisuus taiteelliseen, taiteellinen romanttiseen jne.^{<13>}

Romantiikan ajan tunneperäinen suhtautuminen perinteeseen oli folklorismin synnyn tärkeänä lähtökohtana. Aluksi perinteen vaaliminen ja soveltaminen saivat voimansa

yhteiskunnan yläkerrostumista ja erityisesti sivistyneistöstä. Esimerkiksi ensimmäiset folkloristiset ilmaukset Suomen musiikin historiassa perustuivat siihen, että musiikkimiehet muokkasivat kansansävelmiä esteettisesti soveliaaseen muotoon. Vasta tämän jälkeen säätyläiset kykenivät nauttimaan niistä. Musiikkia harrastava eliitti sai kuunneltavakseen esimerkiksi neliäänisiä kansanlaulusovituksia tai rapsodioita kansansävelmien teemoihin. Epäilemättä suomenmielinen konserttiyleisö koki näissä teoksissa "kansanomais-kansallisen, romanttisen illuusion", joka vastasi sen omaksumaa harmoonista, topeliaanista kansakuvaa.^{<14>}

Suomalainen folklorismi synnyttiin ylhäältäpäin, ja korkeakulttuurisen sivistyksen ydin, yliopisto oli tässä keskeisessä asemassa. Kansallinen herääminen ja varsinkin Kalevala-innostus merkitsivät sitä, että perinnetieteet saivat poikkeuksellisen voimakkaan aseman Suomen akateemisessa maailmassa. Se puolestaan avasi mahdollisuuden laajenevaan perinneharrastukseen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja myöhemmin myös muiden organisaatioiden ohjauksella syntyi jo 1800-luvun Suomessa mittavaa kansanperinteen tallennustoimintaa. Perinteen keräys suuntautui tosin ensin lähes yksinomaan kansanrunouteen, mutta vuosien mittaan myös kansanmusiikkia saatiin nuotinetuksi huomattava määrä säveltäjien ja sovittajien tarpeisiin.^{<15>}

Perinteestä tuli ase kansallisuusaatteen eteenpäinviemiseksi sitä mukaa kun kansallisromanttisesti virittynyt sivistyneistö alkoi "systemaattisesti tiedostaa" kansankulttuurin olemassaolon^{<16>} 1800-luvun lopulta lähtien folklorismi onkin Suomessa liittynyt kiinteästi kansalliseen ideologiaan ja sen eri ilmenemismuotoihin - kulttuurisuomalaisuuteen, suursuomalaisuuteen ja viimeksi Suomen Kommunistisen Puolueen kansallisen kulttuurin sosialistiseen tulkintaan.^{<17>}

FOLKLORISMILLA VALISTUSMUSIIKKIIN

Kansansävelmien jalostaminen oli alusta lähtien keskeinen osa niitä folkloristisia virtauksia, jotka kansallisuusaate synnytti. Tämä jalostustyö yhdistyi usein muun keinoperinteen tuottamiseen, kuten kansantanhuun, kansallispuhuihin ja koristetaiteeseen (esim. soittimissa). Jo 1800-luvun lopulla näiden kaikkien kansanperinteen lajien 'taiteellistaminen' oli saavuttanut vakiintuneen aseman Suomen kulttuurielämässä.

Ehkä juuri musiikissa näkyi parhaiten folklorismin suora kytkeytyminen korkeakulttuurin taidekäsitteeseen. Ensinnäkin taidemusiikin säveltäjät pitivät kansanperinnettä innoituksen lähteenä ja lainasivat siitä mm. yksittäisiä sävelaiheita. Niiden avulla teoksiin - sinfonioihin, orkesterisarjoihin ja oopperoihin - saatiin kansanomaisen tai ainakin kansallinen perusvire.^{<18>}

Toiseksi eri joukkoliikkeiden, kuten nuorisoseurojen, ruotsalaisuusliikkeen ja työväenjärjestöjen musiikkitoiminta rakentui pitkälle kansanperinteen jalostuksen varaan. Merkittävä osa laulukurojen ja orkesterien ohjelmistosta koostui kappaleista, jotka oli synnytetty esim. soinnuttamalla yksiääninen kansanlaulu tai pelimannisävelmä kaikkia harmoniaopin sääntöjä noudattaen moniääniseksi teokseksi.

Uusien joukko-organisaatioiden piirissä syntyi näin laadullisesti uudentyypistä, kansanomaiselta kuulostavaa musiikkia. Se ei levinnyt enää kuulonvaraisesti, vaan esim. laulukirjojen avulla. Jalostettu kansanmusiikki muuttui sävelteoksiksi, joilla oli yleisesti tunnettu tekijä ja jotka esitettiin kerrasta toiseen jokseenkin samalla tavalla. Esimerkiksi kansanpelimannit soittivat jotain Porilaisten marssia kukin oman tyyliensä ja mielensä mukaan. Nyt joukkoliikkeiden iltamayleisö sai kuulla kyseisen marssin aina täsmälleen samanlaisena, kun soittokunnat noudattivat taidemusiikin ammattilaisten tekemiä partituureja.^{<19>}

Folklorismissa rahvaan paikallinen musiikkitraditio muuttui kansallisen ja ylikansallisen korkeakulttuurin säätelmäksi perinteeksi. Musiikillisen kansankulttuurin

luonteeseen kuului, että samat kappaleet varioivat alueittain hyvinkin paljon. Kun kansanmusiikki jalostettiin nuottiasuun, se sai samalla yleisen ja julkisen luonteen. Tässä muutoksessa folklorismilla oli selkeä integroiva funktio. Sen avulla kansankasvattajat pyrkivät musiikilliseen yhtenäiskulttuuriin, valistuneeseen eurooppalaiseen musiikkielämään. Vilmos Voigtin mielestä tämä pyrkimys tuki taidemusiikin jatkuvaa kehitystä "historiallisena systeeminä".^{<20>} Samalla kansanperinnettä voitiin suojella ja edistää tämän systeemin osana. Näin musiikkifolklorismi lähensi kansan ja eliitin kulttuureita toisiinsa.^{<21>}

Juuri musiikkifolklorismi oli yhteinen nimittäjä kaikille niille musiikinlajeille, jotka syntyivät kun korkeakulttuurin perinne tavoitti suomalaisen rahvaan ja sen musiikkimaailman. Voidaan jopa perustellusti väittää, että nimenomaan folklorismi laukaisi kulttuurikehityksen, jossa eurooppalainen taidemusiikki saavutti laajemmat kansalaispiirit. Kansa alkoi yltää **valistusmusiikin** maailmaan. 1800-luvun lopulla vanha talonpoikainen musiikki sai ainakin osittain väistyä laulukurojen ja soittokuntien tieltä. Suomalaisen kansankulttuurin koko musiikillinen maailma muuttui tuon tapahtuman seurauksena.^{<22>}

Taidemusiikki ei ollut enää yksinomaan eliitin musiikkia, vaan myös osa rahvaasta 'kultivoitui' korkeakulttuurin perinteenkannattajaksi. Lisäksi lähes jokainen suomalainen oppi kansakoulussa arvostamaan taidemusiikkia tai ainakin sen helpommin tajuttavia, folkloristisia muotoja. Ilman folklorismia valistusmusiikin tehokas leviäminen ja hegemonia-asema olisivat tuskin olleet mahdollisia, musiikkifolklorismi jäi samalla pysyväksi piirteeksi tämän vuosisadan joukkoliikkeiden musiikkiin. Myös työväenliike omaksui sen ja sovelsi sitä omien tarkoitusperiensä mukaisesti.

III

TYÖLÄISNUORISO, SIVEYS JA TAIDE

Tämän vuosisadan alkupuolella uusi siveellinen ja esteettinen kansanvalistushenki alkoi jo vakiinnuttaa asemaansa suomalaisen kansakunnan tajunnassa. Porvarillisen ihmisen maailmankuvasta tuli vähitellen yleinen maailmankuva. Myös useimmat perinnejalostuksen lajit olivat jo tuolloin muotoutuneet. Emme voi kuitenkaan suoraan siirtyä 1940-luvulle ja katsoa, miten kansanvalistushengen vaikutus näkyi kansandemokraattisten järjestönuorten ohjelmatoiminnassa ja ohjauksessa. On välttämätöntä vielä palata alkuun. On syytä selvittää, miten kansanvalistuksen pioneerit käytännössä toteuttivat oppejaan. Vuosisadan vaihteen käytäntö määräsi nimittäin melko pitkälle, missä muodoissa kansanvalistushenki myöhemmin ilmeni suomalaisessa kulttuurissa. SDNL ei ollut mikään erillinen saareke, vaan kiinteä osa vanhemman työväenliikkeen perintöä. Sen vuoksi on myös tärkeää luoda katsaus siihen, miten kansanvalistushenki pesiytyi vanhempaan työväenliikkeeseen ja sen nuorisotoimintaan. Samalla pohdin myös, mikä oli työväenliikkeen suhde perinneharrastukseen ennen SDNL:n perustamista.

NUORISOSEUROJEN PERINTÖ

Kansanvalistushenki levisi ja jätti jälkensä hyvin moniin tapakäyttäytymisen ja kansantaiteen muotoihin jo ennen vuosisadan vaihdetta. Esimerkiksi ehdoton raittiuden periaate kotiutui valistustoimintaan jo 1880-luvulla. Varsinkin uusissa teollisuusyhteisöissä liiallisesta alkoholinkäytöstä oli tullut melkoinen ongelma. Siellä yhteisöllinen kontrolli ei rajoittanut liikajuomista yhtä tehokkaasti kuin maaseudulla. Usein juuri tehtaiden johtajat halusivat edistää kansanvalistusta viinaa vastaan - he olivat huolissaan mm. työn tuottavuudesta ja järjestyshäiriöistä. Mutta myös muodostumassa oleva työväenliike omaksui raittiusperiaatteen hyvin ehdottomana. Se katsoi, että viinanjuonti heikentäisi työväen joukkovoimaa ja yhtenäisyyttä. Myöhemmin juuri raittiusaate sitoi myös työväenliikkeen oman sivistysharrastuksen kansanvalistushengen yhteyteen.<1>

Muuten 1800-luvun lopun siveellinen ja esteettinen kansanvalistus kohdistui pääasiassa maaseutunuorisoon. Nuorisoseurat olivat tässä työssä keskeisessä asemassa. Ne ryhtyivät kitkemään talonpoikaisnuorista paheellisina pidettyjä tapoja ja jakoivat samalla valistuksen valoa. Erityisesti nuorison sukupuolimoraalista tuli maaseudun nuorisokasvatuksen näyttävin ongelma. Kysymys liittyi myös mielenkiintoisella tavalla musiikin ja tanssin folklorismiin.

Siveellisyystaistelun huomio kohdistui ensinnäkin vanhaan öitsimisperinteeseen, josta oli kehittynyt hyvin yleinen maaseutunuorison pariutumistapa. Parisuhteet solmittiin poikajoukkojen öisten aittajuoksujen aikana, sillä pojat ja tytöt eivät voineet vapaasti tutustua toisiinsa päiväsaikaan. Talonpoikaisyhteisön käyttäytymisnormit eivät sitä sallineet. Yöjalassa käynti ei suinkaan merkinnyt nuorille vapaata seksuaalikäyttäytymistä; esiaviolliset sukupuolisuhteet eivät ilmeisesti olleet kovin yleisiä. Toveripiirin kontrolli ja yhteisön helposti langettama häpeätuomio hillitsivät tehokkaasti vapaata seksiä.<2>

Tästä huolimatta öitsiminen oli selvässä ristiriidassa uuden puritaanisen maailmankuvan kanssa. Kansanvalistajat ja uudet joukkoliikkeet tuomitsivat sen ehdottomasti. Nuorisoseurat julistivat yöjuoksuja vastaan suoranaisten pyhän sodan.

Seuranuoret perustivat jopa erityisiä siveellisyysosastoja, joiden jäsenet sitoutuivat pidättäytymään vanhasta parinmuodostustavasta. Öitsimisperinne menettikin merkityksensä vuosisadan alkuun mennessä. Siveellisyyspioneerien osa ei aina ollut helppo; he jäivät helposti naimattomiksi, mikä ei ollut kovin kunniakasta tuon ajan maalaisyhteisön silmissä. Jopa Santeri Alkio äityi surkuttelemaan näiden sankarien kohtaloa:

— Monet ensi aikojen yökosinta-lakkolaiset jäivät vanhoiksi piijoksi, jopa vanhoiksi pojiksikin uuden aatesuunnan uhreina. Vaan tätä uhria ei hukkaan uhrattu.<3>

Joukkoliikkeet halusivat säädellä nuorison halullisia harrastuksia entistä tehokkaammin. Tämän vuoksi niiden oli kehitettävä uudentyypisiä yhteisöllisiä tilaisuuksia, joissa nuorilla oli mahdollisuus tutustua julkisesti ja siveellisesti hyväksyttävällä tavalla toisiinsa. Niin nuorisoseuroissa kuin työväenliikkeessäkin ohjelmallisten iltamien pidosta muodostui tämän vuosisadan alkuun mennessä järjestöelämän keskeisin tapahtuma. Iltamissa nuoriin voitiin samalla istuttaa valistushenkeä esitelmien, näytelmien ja musiikin avulla.<4>

Valistushenkeä ammennettiin myös erilaisten kansanjuhlien yhteydessä. Niistä keskeisimmiksi muodostuivat musiikkijuhlat, joita Kansanvalistusseura järjesti vuodesta 1881 lähtien sekä maakunnallisella että valtakunnallisella tasolla. Myös eräät nuorisoseurat pitivät omia laulu- ja soittojuhliaan. Juhlat olivat musiikillisen kansanvalistuksen ja folklorismin päätapahtumia. Niitä varten valistushenkiset musiikkimiehet tuottivat lukuisia kansallisromanttisia kuoro- ja soittokekkareita, joiden musiikillinen perusta oli usein kansanmusiikissa.<5>

Kansanjuhlissa ja iltamissa kuorot ja soittokekkarit välittivät rahvaalle kokonaan uuden, kansanlaulusta ja pelimannimusiikista poikkeavan esitystyylin ja ohjelmiston. Kansa tottui näin vähitellen korkeakulttuurin perinteen mukaiseen musiikkiin, joka koostui keskieurooppalaisista salonkikappaleista, kansallisromanttisista joukko- ja kuorolauluista sekä sovitetusta kansanmusiikista. Lisäksi kansakoulujen laulunopetus johdatti omalta osaltaan kansalaisia valistavan musiikin pariin. Tämä musiikillinen kansansivistys ei ilmeisesti kohdannut lainkaan vastarintaa: moniäänisen musiikin on täytynyt tuntua kiehtovalta uutuudelta lähes pelkästään yksinäisyyteen perustuvassa musiikkikulttuurissa.<6>

Mutta iltamanuoriso halusi myös tanssia. Tanssimisen siveellisyydestä tulikin kansanvalistushenkisyyden toinen kiistakapula. Tanssikysymyksen taustana oli edellä mainittu ristiriita, joka vallitsi uuden porvarillisen ihmisen kauneuskäsitysten ja kansanomaisen perinteen välillä. Jo 1870-luvulla kansanjuhlia järjestävät säätyläiset huomasivat kauhuissaan, kuinka talonpoikaiston suosimat uudet paritanssit vaikuttivat rumilta ja raaoilta. Oli syytä ryhtyä valistukseen: nuorisolle opetettiin siveämpiä piirileikkejä ja -lauluja. Uuden Suomettaren kirjeenvaihtaja kuvasi vuosina 1874 ja 1875 Alavuden nuorten tanssitapojen jalostusta seuraavin sanakääntein:

— Tuossa huvitellaan tansseilla. Tytöt ja pojat ovat, toinen tarttuen toisen käteen, ruvenneet suureen kehään, jonka sisään nuori pari vuorotellen astuu, kaikkein laulaessa: 'Juokse porosein' tai 'Sille annan rukkaset, vaan sulle kodot, tupaset'. — Herrasneidot tanssia johdattavat ja lauluja opettavat.

— Missä ruvetaan rumaa nuottia renkuttelemaan, sinne rientää heti joku leikkien ja tanssien johtajattareista, alkaa toista kauniimpaa laulua, johon muutkin yhtyvät, ja tanssi tulee pian paremmin järjestetyksi.<7>

Kansanvalistajien suhtautuminen tanssimiseen ei kuitenkaan ollut aivan yksimielistä. 1890-luvulla käytiin nuorisoseurojen Pyrkijä-lehdessä varsin räiskyväkin polemiikka tanssimista vastaan ja sen puolesta. Kiivaimpia vastustajia olivat uskonnolliset piirit, jotka jo ennestään olivat pitäneet kaikkea tanssimista synnillisenä. Puolustajat, kuten runoilija J. H. Erkko, katsoivat tanssimisen lisäävän julkista seurustelua, joka "vieroittaisi nuorisoa pimeiltä yöpoluilta". Tanssista huvitettu nuoriso ei eksyisi niin helposti väkijuomienkaan pariin, koska halusi säilyttää toisen sukupuolen arvonannon. Tanssikiista ratkesikin siten, että nuorisoseurat sallivat tanssin rajoitetussa muodossa: iltamienpidon tarkoituksena ei silti saanut olla tanssinhaluisten intohimojen tyydyttäminen, vaan huvitusten tuli vaikuttaa jalostavasti.<8>

Nuorison epäviralliset nurkka- ja siltatanssit valistusmiehet pyrkivät silti lopettamaan tykkänään - ilmeisesti siksi, ettei niitä voitu valvoa. Lisäksi tanssimisen rajoittamiseen liittyi selvä esteettinen pyrkimys. Esimerkiksi nuorisovalistaja K. R. Kares halusi suosia vanhoja arvokkaita seuratanseja. Sen sijaan "nykyajan romppatansseja" oli hänen mielestään kartettava. Nykyajan tansseilla hän ilmeisesti tarkoitti uusia paritansseja kuten polkkaa ja

jenkkaa; ne kun olivat "vaan kiertämistä ja jalkojen säännöllistä poljentaa".^{<9>}

Myös nuorisoseuraliikkeen voimahahmo Santeri Alkio halusi heittää "rompotukset rämäkoriin". Muuten hän noudatti tanssikannassaan moraalista keskitietä:

— Minä en usko, että tanssi on synti, kun sitä rajoitetussa hillityssä määrässä käyttää.
- Mutta itse asiassa olisi tanssia kyllä tilaisuus kehittää, muodostaa tuosta rumasta rompottamisesta sieväksi notkeaksi tanssiksi.^{<10>}

Tanssin kehittäjät ja jalostajat olivatkin jo toimeissaan. Jo 1840-luvun lopulla H. A. Reinholm oli kerännyt kansanleikkejä ja -tansseja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokoelmiin. Kansantanssien jalostus oli käynnistynyt myös varhain. Vuonna 1866 helsinkiläinen herrasväki oli saanut ensimmäisen kerran nauttia "kansallistanssien" näyttämöesityksistä Suomen Taiteilijaseuran 35 vuosijuhlassa. Mutta vasta kun nuorisoseurat 1890-luvulla ryhtyivät järjestelmällisesti harrastamaan vanhoja tansseja, innostus kansalliseen tanssiin sai laajempaa merkitystä. Kansantanssien keruutoiminta käynnistyi uudelleen tämän vuosisadan vaihteessa; aloitteentekijänä oli nyt Suomen Muinaismuistoyhdistys. Seuraavina vuosina monet kerääjät tallensivat tanssiperinnettä Suomen eri osista. Erityisesti Anni Collan ja Asko Pulkkinen kunnostautuivat tässä puuhassa. Keruutoiminnan tuloksena julkaistiin vuodesta 1905 lähtien opaskirjasia, joiden avulla harrastajat kykenivät opettelemaan erilaisia tansseja.^{<11>}

Ohjatun harrastuksen myötä suomalainen kansantanssi muuttui varsin nopeasti perinnesovellutukseksi, tanhuksi. Ohjaajat laativat kerätystä perinteestä useita taiteellisia sommitelmia näyttämöesityksiä silmälläpitäen. Järjestönuoret esittivät näitä tanhuja mieluusti seuratalojen iltamissa ja juhlissa. Tanssijat käyttivät jo yleisesti kansallispuvuiksi kutsuttuja vaatesommitelmia, ja näyttämöiden lavasteet täydensivät tanhujen näyttämöllistä luonnetta. Samalla perinnetanssien aiempi yhteisöllinen luonne alkoi menettää merkitystään: varsinaisissa tanssitilaisuuksissa ei tanhuiltu, vaan mentiin uudempien paritanssien tahdissa.^{<12>}

Folkloristisesta tanhusta tuli varsin suosittu harrastusmuoto erityisesti maaseudun nuorisoseurojen, raittiusyhdistysten ja voimisteluseurojen piirissä. Samalla 1890-luvulla viritetty tanssikeskustelu jatkui - eri nuorisojärjestöt kiistelivät tanssimisen synnillisyydestä vielä monia vuosikymmeniä eteenpäin. Kansantanhua ja tanssikeskustelua voidaankin pitää

erinomaisina kansanvalistushengen ilmaisijoina.

TYÖVÄENLIIKE JA KANSANVALISTUSHENKI

Kansanvalistusaate juurtui työväenliikkeeseen jo ennen sen poliittisen toiminnan alkua. 1800-luvun lopun työväenyhdistykset olivatkin yksi tärkeä lenkki porvarillisten kansanvalistusjärjestöjen ketjussa. Näiden wrightiläisten työväenyhdistysten johto oli pääasiallisesti tehtailijoiden ja liberaalin sivistyneistön käsissä. Kansanvalistus ajoi liikkeen porvarillisen johdon tavoitteita: he näet uskoivat, että työkansan tietomäärän kasvu ja siveellisten arvojen parempi omaksuminen edistäisivät yhteiskunnallista yksimielisyyttä. Se puolestaan vähentäisi sosialismin kaltaisten haitallisten ja vaarallisten oppien leviämistä.^{<13>}

Tehtailijoiden luulot osoittautuivat pian vääriksi. Työväenkysymys ei ratkennut pelkällä kansanvalistuksella; yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus ei sillä poistunut, ja työläiset alkoivat yhä enemmän kallistua "haitallisten oppien" suuntaan. Suomen työväenliike radikaalistui ja omaksui jyrkän luokkakantaisen poliittisen linjan heti vuosisadan vaihteesta alkaen. Työväen sivistystoiminta ja taideharrastukset kantoivat siitä huolimatta wrightiläisen kauden perintöä monia vuosikymmeniä eteenpäin. Ennen kansalaissotaa työkansan valistaminen oli pääasiassa työväenliikkeen ulkopuolisen sivistyneistön käsissä. Porvarilliset valistumiehet olivat nyt omaksuneet uudenlaisen strategian, mikä näkyi mm. työväenopistojen perustamisessa: kansanvalistajat eivät enää yrittäneet suoraan taittaa terää työväenluokan vallankumouksellisuudelta, vaan pyrkivät epäsuoraan manipulaatioon. Jorma Kalelan mukaan porvarillinen työväenvalistus "muuttui nyt 'puolueettoman' aikuiskasvatuksen nimissä tapahtuvaksi välilliseksi poliittiseksi vaikuttamiseksi."^{<14>}

Myös työkansan taideharrastukset elivät läheisessä kontaktissa porvarillisiin joukkoliikkeisiin. Esimerkiksi työväenyhdistysten soittokunnat ja kuorot osallistuivat vielä 1910-luvulla Kansanvalistusseuran musiikkijuhlille.^{<15>}

Työväenliikkeen oma valistustoiminta keskittyi tuohon aikaan agitaatioon, jonka tarkoitus oli lisätä poliittista aktiivisuutta ja harjaannuttaa väkeä järjestötehtäviin. Omaehtoista sivistystarvetta ilmeni myös, mutta siinäkin työväenliike oli sivistyneistön

armoilla. Esimerkiksi Suomen Sosialidemokraattinen Nuorisoliitto (SSN) yritti 1910-luvulla useaan otteeseen järjestää "kansantajuisia luentokursseja" yleissivistävistä aiheista. Niihin liitto anoi Kansanvalistusseuralta varoja. Yritykset kaatuivat tavallisesti KVS:n tiukkoihin tasovaatimuksiin: "On nimittäin yleisenä sääntönä, että vaan ylioppilassivistyksen saaneet voivat tulla hyväksytyiksi luennoimaan K:valistusseuran avustamilla luentokursseilla", selvitteli SSN:n liittokokousraportti vuonna 1910 niitä vaikeuksia, joita liiton sivistysharrastus kohtasi - liiton omassa piirissä oli tuskin montakaan ylioppilasta. Samana vuonna liitto oli saanut Kansanvalistusseuralta lupauksen 1000 markan avustuksesta. Mutta kurseja ei voitu järjestää keväällä, koska kaikki "kykenevät henkilöt olivat eduskuntatyössä kiinni". Syksyllä KVS:n rahat olivat jo käytetty muihin tarkoituksiin. Liittokokousraportin loppujakso paljastaa myös työväenliikkeen silloisen kannan valistuskysymyksissä: agitaatio meni kaikessa sivistystyön edelle. Kansanvalistus sai rauhassa jäädä porvarisherrojen harrastukseksi:

— Jos liitolla olisi ollut varojakin panna kurssit omin voimin toimeen olisi se kyllä visusti varonut sellaiseen puuhaan ryhtymästä, sillä joka tapauksessa olisivat siihen menevät varat olleet paljon paremmin käytetyt, jos ne olisivat pannut tavalliseen agitatioonin.^{<16>}

Kansalaissodan jälkeen tilanne oli toinen. Porvarillisten kansanvalistajien kuva yhtenäisestä kansakunnasta oli särkynyt vuoden 1918 keväällä. Tämän trauman seurauksena valkoiset vallanpitäjät pyrkivät eristämään tai mieluummin häivyttämään järjestäytyneen työväen uuden itsenäisen Suomen kansalaistoiminnasta. Toisaalta varsinkin työväenliikkeen reformistiset johtajat katsoivat, että työväenliikkeen oli nyt itse huolehdittava myös sivistysharrastuksistaan. Työväen Sivistysliitto perustettiin 1919, ja samoihin aikoihin työväen harrastustoiminnan alueet - urheilu, teatteri ja musiikki - järjestäytyivät erillisiksi liitoiksi. (Työväen Urheiluliitto perustettiin 1919; Työväen Näyttämöiden liitto ja Suomen Työväen Musiikkiliitto vuotta myöhemmin.)^{<17>}

Omaehtoinen sivistys- ja taidetoiminta perustui varsin luokkakantaiseen näkemykseen, ja järjestöt pyrkivät selvästi erottumaan porvarillisesta yhdistystoiminnasta. Työväen uudet valistusjärjestöt halusivat luonnollisesti tukea poliittisen työväenliikkeen vaatimuksia yhteiskunnallisesta tasa-arvosta ja demokratiasta. Järjestöjen

kasvatustavoitteena oli viime kädessä herättää "sisäistä yhteiskunnallista henkeä" pelkän yksilökeskeisen sivistyksen sijasta.^{<18>}

Mutta aatteellinen sitoutuminen työväenliikkeeseen ei merkinnyt sitä, että työväen omaehtoinen sivistystyö olisi synnyttänyt myös omintakeisen siveellisen ja esteettisen arvomaailman. Opinelhaluiset työläiset joutuivat näet ammentamaan sivistyksensä ja uudenaikaisen tiedon sieltä, mihin ne olivat edellisinä vuosisatoina kasautuneet: akateemisesta maailmasta ja muun korkeakulttuurin alueelta. Työkansa omaksui samalla lähes väistämättä tämän perinteen luomat moraaliset ja esteettiset käsitykset.

Johtajien painolasti

Lisäksi on syytä panna merkille, miten omat sivistyneistöjohtajat sitoivat työväenliikkeen korkeakulttuuriin ja porvarilliseen arvomaailmaan. Poliittisesti liikkeen kulttuuriauktoriteeteilla ja johtajilla oli tavallisesti erittäin selkeä maailmankatsomus: he vastustivat kapitalistista yhteiskuntajärjestelmää. Mutta kulttuurinäkemyksissään heidän oli huomattavasti vaikeampi vapautua omista taustoistaan. Nämä taustat sitoivat monet työväenjohtajat suoraan kansanvalistushengen helmaan. Esimerkiksi suomalaisista kommunistijohtajista Yrjö Sirola oli vielä vuosisadan vaihteessa aktiivinen nuorisoseuralainen, jonka tiedetään kulkeneen pitkin maaseutua pitämässä mm. öitsimistäpää ja nurkkatansseja vastustavia esitelmiä. Otto Wille Kuusinen oli taas estetiikan tutkija ja amatöörisäveltäjä; hänellä oli näin varsin henkilökohtainen ja läheinen suhde länsimaisen korkeakulttuurin taiteeseen ja sen arvomaailmaan.^{<19>}

Sosialidemokraattisten sivistysjohtajien toiminnassa kansanvalistushengen vaikutus näkyi vielä selkeämpänä. Työväen omaehtoisen sivistystoiminnan luoja Väinö Voionmaa oli vielä 1910-luvun alussa Kansanvalistusseuran sihteeri eikä ilmeisesti koskaan livennyt niistä siveellisistä periaatteista, jotka oli aiemmin omaksunut. Ehdoton raittius oli Voionmaalle lähes pyhä asia, ja hänen sivistysohjelmansa tavoitteena oleva "uusi yhteiskunnallinen siveys" perustui muutenkin ajatukseen apollonisesti käyttäytyvistä, nuhteettomista kansalaisista, joiden päämääränä olisi saavuttaa "hengen, aatteen ja sivistyksen korkea ja kuulas valtakunta".^{<20>}

Tiedemies Voionmaan sivistysnäkemys oli selkeän korkeakulttuurinen, mutta ei

elitistinen. Päinvastoin hänen valistusohjelmansa tähtäsi siihen, että vähälukuisen yläluokan korkeampi sivistys leviäisi laajojen joukkojen keskuuteen. Tämä ei käynyt päinsä ilman työväenluokkaan kohdistuvan taloudellisen riiston poistamista. Laajasti ja monipuolisesti sivistyneen työläisen kasvattaminen edellytti siten yhteiskunnallista tasa-arvoa. Mutta samalla voionmaalainen työväenvalistus piti lujasti kiinni monista siveellisistä ja esteettisistä näkemyksistä, jotka yläluokkainen sivistyselämä oli synnyttänyt.^{<21>}

Yksityiskohtaisen tutkimuksen puuttuessa on varsin selvää, että suomalaisen työväenliikkeen sisään kehittyi jo hyvin varhain jossain määrin selväpiirteinen johtajien kulttuuri. Sivistysjohtajien siveellinen ja esteettinen maailmankuva oli korkeakulttuurinen eikä ilmeisesti poikennut kovinkaan paljon 1800-luvulla kehittyneestä porvarillisesta arvomaailmasta. Porvarikäännynnäisten ohella myös liikkeen työläissyntyiset sivistyneistöjohtajat olivat sisäistäneet tämän maailmankuvan. Tämän vuosisadan alun koulu- ja yliopistolaitos ei antanut juuri tilaa muunlaisille ratkaisuille. Monet työväenjohtajat olivat omaksuneet myös kansanvalistusaatteen vähintään yhtä syvästi kuin porvarillinen sivistyneistö. Ilmeisen yleisesti johto arveli, että kun työväenluokka hankkisi korkeamman sivistyksen, se hyödyttäisi myös työväenliikkeen poliittisia tavoitteita.^{<22>}

Työväestön kansanomainen kulttuuri eli tietenkin koko ajan voimakkaana. Sillä oli omat tapansa, arvonsa ja kauneuskäsityksensä, jotka poikkesivat sivistyneistön arvomaailmasta. Mutta vahvakaan työläisten kulttuuri ei ollut kansanvalistuksen esteenä, sillä se ei kokenut valistusmiesten sanomaa vihollisenaan. Flemming Hemmersamin termejä lainaten voi sanoa, että työväenjohtajien kulttuuri kykeni melko vapaasti ohjaamaan työväenliikkeen kulttuurin sisältöä^{<23>}. On hyvin ilmeistä, että vuosisadan alussa ja varsin pitkälle myöhemminkin työväenliikkeen omaksuma kulttuurinäkemys erotti politiikan teon selvästi taiteen ja käyttäytymisnormien alueista. Korkeakulttuurinen taide ja sivistyneistön moraalikäsitykset nähtiin jonkinlaisena luokattomana isäinperintönä, jonka aarteista myös työväenluokka oli oikeutettu ja velvollinen nauttimaan. Työväenliike pyrki kyllä kumoamaan porvarillisen yhteiskunnan, mutta ei sen puolueettomina pidettyjä kulttuuriarvoja.^{<24>}

Aate vai kansanvalistus?

Jokainen tulevaisuuteen suuntaava joukkoliike kiinnittää erityistä huomiota uusien sukupolvien kasvatukseen. Työväenliike ei tehnyt tässä poikkeusta. Työläisvalistus kohdistui erityisesti nuorisoon, ja kansanvalistushengen ilmaukset näkyivät työläisnuorison kasvatuksessa ehkä kaikkein selvimmillään.

Järjestäytyvän työläisnuorison kontaktit nuorisoseuroihin olivat aluksi sangen läheiset. Yhteys alkiolaisiin näkyi jo pelkästään maan vanhimman nuorten työläisten järjestön, 1898 perustetun Helsingin Nuorisoseuran nimessä. Ensimmäiset työläisnuorisoyhdistykset toimivat muutenkin nuorisoseurojen linjoilla, eräät osastot suunnittelivat jopa liittymistä nuorisoseurojen keskusjärjestöön, Suomen Nuorison Liittoon. Yläkulttuurinen siveys- ja taidevalistus pystyivät välittymään näin varsin suoraan talonpoikaisesta nuorisotyöstä työväen järjestönuorten keskuuteen.<25>

Kuitenkin työväenliikkeen radikaalistuminen 1900-luvun ensimmäisinä vuosina esti sen, että työläisnuoriso olisi kokonaan liukunut alkiolaisuuden suuntaan. Työväenliike alkoi karsastaa nuorisoseuroja monestakin syystä. Niitä pidettiin etupäässä manttaalitalonpoikien lasten kasvatusjärjestöinä, selvästi porvarillisina yhtyminä, jotka vain yrittivät hämätä epäpoliittisuudellaan. Lisäksi työväenliikkeen poliittiset johtajat omaksuivat varsin yleisesti sen kannan, että porvarillisen siveyskasvatuksen tavoitteet olivat työväenliikkeen etujen vastaisia. Esimerkiksi Eedvard Valpas kirjoitti jo 1901 asiaa koskevan pamfletin. Hän painotti, että työläisnuorisoliikkeen ensisijaisena tehtävänä oli pyrkiä kohentamaan kapitalismin aiheuttamia surkeita työoloja. Valpas kyllä tunnusti kansalaisvalistuksen arvon, mutta varoitti sen sisällöstä. Tohtoreiden ja maistereiden saarnat "muka kristillisestä siveydestä ja isänmaanrakkaudesta" olivat vain haitaksi, sillä niiden perimmäinen tarkoitus oli pitää nuoriso työväenliikkeen ulkopuolella.<26>

Eedvard Valppaan luokkaristiriitaa korostava linja vei voiton, kun työläisten nuorisoyhdistykset järjestäytyivät 1906 Suomen Sosialidemokraattisen Nuorisoliiton ympärille. Nuorisoliitto otti aatteelliset esikuvansa keskieurooppalaisista köyhälistönuorten järjestöistä, joiden toiminnan päämääränä olivat rauhantyö sekä nuorten työolojen ja elinolosuhteiden parantaminen. Liiton Tuohus-lehti kuulutti heti näytenumerossaan, että liikkeen tulisi tehdä pesäero kristillis-siveelliseen ja isänmaalliseen nuorisoliikkeeseen.

Ideologisista syistä SSN kieltäytyi jatkossa lähes kaikesta yhteistoiminnasta porvarillisten järjestöjen kanssa. Pikemminkin liitto pyrki siihen, että mahdollisimman moni proletaarinuori olisi saatu pois nuorisoseurojen vaikutuspiiristä. Tämä nähtiin tärkeäksi erityisesti maaseudulla, jossa alkiolaisilla oli vahva asema. <27>

Sovittamaton aatteellinen ristiriita nuorisoseurojen ja työläisnuorten välillä näkyi etupäässä suhtautumisessa yhteiskuntapoliittisiin kysymyksiin. Siveellisissä ja esteettisissä asioissa työläisnuorisoliike pysytteli yllättävän lähellä kansanvalistushengen siivittämää porvarillista maailmankuvaa. Erona oli lähinnä se, ettei työläisnuorisoliiton siveyskäsitys ainakaan suoraan perustunut kristilliseen etiikkaan. Olihan liiton omaksuma ideologia selvästi kirkonvastainen ja myös uskonnonvastainen. Siten esimerkiksi liiton lehdet eivät käsitelleet sukupuolista siveettömyyttä ja prostituutiota synti-käsitteen pohjalta; niiden syyt nähtiin kapitalistisen yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuudessa ja porvarillisessa kaksinaismoraalissa. <28>

Asioiden erilainen selitysperspektiivi ei suinkaan merkinnyt sitä, että työläisnuorisoliikkeen omaksuma siveyskäsitys olisi ollut jollakin lailla vapaamielisempi kuin kansanvalistusliikkeessä yleensä. Nuorisoliitto suhtautui esimerkiksi viinanjuontiin varsin ahdasmielisesti. Tässä se noudatti työväenliikkeen yleistä asennoitumista väkijuomakysymykseen: erityisesti Väinö Voionmaan kaltaisten työväenjohtajien raittiusnäkemys oli ankaran ehdoton; he halusivat kitkeä viinankäytön juurineen suomalaisesta kansanelämästä. Aivan samoin kuin nuorisoseurat 1890-luvulla, työläisnuorten osastot perustivat vuodesta 1912 lähtien erityisiä raittiuskomiteoita, joissa pyrittiin vahvistamaan nuorten viinanvastaisuutta valistusesitelmien ja keskustelun avulla. Muutenkin nuoriso-osastot puuttuivat varsin pitkälle jäsentensä siveelliseen kuriin. Esimerkiksi Padasjoen nuoriso-osasto teki 1914 päätöksen, ettei osaston kokouksissa saanut polttaa eikä iltamissa olla lakki päässä. Myös nuorten suosimaa korttipeliä pyrittiin estämään, jopa virallisten kokouspäätösten voimalla. Niinpä Tampereen osasto päätti syksyllä 1908 ehdottomasti tuomita "raha- ja uhkapelin – – voiton himoa synnyttävänä ja siveellistä moraalialentavana". Osastolaisten oli syytä varoa "leikkipeliäkin – – sillä nuorisolla pitää olla parempia harrastuksia". <29>

Työläisnuorten orastavaa taidevalistusta

Kansanvalistushengen otetta työläisnuoriin edisti myös se, että työväentalojen nuoriso-osastot omaksuivat nuorisoseurojen toimintamuodot lähes sellaisinaan. Ohjelmallisista iltamista tuli työläisnuorten järjestöelämän kohokohta. Nuoriso-osastot kiinnittivät paljon huomiota iltamienpitoon jo pelkästään sen vuoksi, että osastojen talous perustui pääasiassa juhlatuloihin. Lisäksi iltamaperinne muodosti varsin nopeasti kaavan, jota sovellettiin muuhunkin järjestötoimintaan: mm. nuoriso-osastojen viikottaiset kokoukset olivat eräänlaisia ohjelmallisia iltamia - jokainen liittonuori joutui vuorollaan esittämään jonkun ohjelmanumeron sekä toimimaan puheenjohtajana tai sihteerinä.^{<30>}

Myös työläisnuorten taideharrastukset kumpusivat suoraan nuorisoseuroista. Erityisesti näytelmäkappaleiden esittäminen tuli suosituksi vuosisadan alun työväeniltamissa, mutta myös runonlausunta, torvisoitto, kööri- ja joukkolaulu, puheenpito ja voimisteluesitykset saivat samankaltaisen aseman kuin nuorisoseurojenkin juhlissa. Korkeakulttuurista peräisin olevat taideharrastukset toivat mukanaan myös esteettisen kansanvalistushengen. Niinpä Sos.dem. Nuorisoliiton lehdissä oli alkuvuosina joitakin kirjoituksia, jotka pahoittelivat sitä, että työväennäyttämöt esittivät liikaa ala-arvoisia kassakappaleita. "Kassakappaleet", '-nen' jatkoi, "vaikuttavat sangen turmelevästi yleisön makuun. Kun sellaisia näytelmiä esitettäessä kuulee yleisön suosionilmauksia, tuntuu usein siltä kuin ainoastaan typerät ja mauttomat repliikit ja kohtaukset olisivat kassan kannalta esityskelpoisia".^{<31>}

Liiton piirissä vallitsi samankaltainen asenne myös nuorten työläisten kirjalliseen makuun nähden. Työläisnuoriso luki mielellään helppotajuisia ja jännittäviä rikos- ja rakkauslukemistoja, kun taas nuorisonvalistajat pyrkivät siihen, että aatteellinen ja taiteellisesti arvokas kirjallisuus löytäisi tiensä liittonuorten pariin. Jo Kotkan liittokokouksessa keväällä 1910 ns. roskakirjallisuus joutui rajujen hyökkäysten kohteeksi. Tamperelainen Kalle Rissanen piti asiaa koskevan alustuksen:

— Huimat rakkauskohtaukset, salaperäisyys ja "juonen" jännittäväisyys kiihottavat nuoren lukijan hermoja sairaanloisiin ponnistuksiin, synnyttävät irstaita mielikuvia ja herättävät vääriä aistillisia intohimoja. Roskaromaani on kuin opiumi: mitä enemmän sitä nauttii, sitä tylsemmäksi, sielultaan sairaaksi, tahdottomaksi, tarmottomaksi ja

välinpitämättömäksi nauttija käy. Ja sen tähden on meidän taisteltava sitä vastaan.<32>

Myös toinen populaaritaiteen laji, elokuva näyttää saaneen työläisnuorison taidesiveyden vartijat varuilleen varsin aikaisessa vaiheessa. Ennen kansalaissotaa esimerkiksi Helsingin Nuorisoseuran viikkokokouksessa oli keskustelukysymyksenä: "Onko elävistä kuvista mitään hyötyä siveellisessä merkityksessä?".<33>

Työväenjärjestöt eivät kiinnittäneet nuorten musiikkivalistukseen kovin suurta huomiota vanhan työväenliikkeen aikana. Järjestöjen musisointi oli pitkälle spontaania ryhmätoimintaa, kuten aatteellisten joukkolaulujen laulamista. Työväenyhdistysten soittokunnat ja kansanpelimannit huolehtivat puolestaan lähes kaikesta yhteisöllisestä soitinmusiikista. Työväenkulttuurissa ei ollut syntynyt vielä selkeää jakoa 'hyvään' ja 'huonoon' musiikkiin. Voi olla, että tämä johtui paljolti valistuksen puutteesta: työväen musiikkiharrastus oli järjestäytymätöntä, ja vaikka musiikkielämän kansanvalistajat johtivatkin työläisten kuoroja ja soittokuntia, he eivät yleensä toimineet työväenjärjestöissä.<34>

Sen sijaan liikkeen ulkopuolella valistusmiehet olivat jo tällöin huolissaan työkansan musiikillisesta kunnosta. Suurimmissa kaupungeissa orkesterit pitivät säännöllisesti ns. kansankonsertteja rahvaan sivistämiseksi, ja musiikkilehdet käsittelivät uutterasti kansanvalistusasioita. Valaisevan esimerkin aikakauden musiikkikasvatusajattelusta tarjoaa Henrich Pudorin artikkeli 'Arbetarkonserter', joka ilmestyi Finsk musikrevyissä keväällä 1906. Pudorin mielestä oikealla tavalla järjestetyt konsertit johdattaisivat työväkeä myös oikeanlaisen omakohtaisen musisoinnin tielle. Hän kuitenkin varoitti esittämästä työläiskonserteissa "korkeaoppista klassista musiikkia", sillä sellainen vain vieroittaisi rahvaan oikean musiikin maailmasta. Samaan hengenvetoon kirjoittaja tuomitsi kaikenlaisen banaalin ja kaksimielisen konserttiohjelman. Yksinkertaisen työkansan moraalitietäisi:

— Lapsi voi tunnetusti mitä helpoimmin myrkyttyä moraalisesti ja työläinen on taiteen suhteen vielä tänä päivänä lapsen kaltainen, naiivi ja tietämätön, kuten kirjoittamaton lehti.<35>

Pudor neuvoi olemaan myös tarkkana konserttitilan suhteen: uudenaikaiset konserttitalit eivät oikein soveltuneet työläiskonsertteihin - se, halusiko kirjoittaja suojella

hienoja saleja rahvaan likaisuudelta vai pyrkikö hän varjelemaan työläisiä yläluokan suruttomilta tavoilta, ei selviä kirjoituksesta. Lisäksi Pudor katsoi, että kansanvalistuksen raittiusihanne tuli myös huomioida musiikkikasvatuksessa. Oli erityisen paha asia, mikäli konsertteja pidettiin oluentuoksuisissa huoneistoissa. Parhaiten tarkoitukseen soveltuivat koulut ja kirkot, sillä ne olivat siveellisiä kansanpaikkoja jo luonnostaan.

Kirjoittaja halusi kasvattaa työkansaa valistusmusiikkiin vähitellen, mutta systemaattisesti. Parhaiten kasvatukseen soveltuisi laulu, jota tämä valistusmies piti jo luonnostaan demokraattisena ja raja-aitoja kaatavana. Erityisesti folkloristiset kansanlaulut olisivat musiikkivalistuksessa korvaamattomia. "Taiteellisesti loppuunsaatetussa muodossa esitetyt kansanlaulut" löytäisivät tiensä nopeimmin ja varmimmin kaikkien sydämiin. Soitinmusiikkia ei silti saanut kasvatuksessa unohtaa, sen aika tuli vain hieman myöhemmin. Mikäli musiikkivalistus olisi tarpeeksi ponnekasta, niin jopa jousikvartetit löytäisivät tiensä työläiskoteihin". Pudorin kirjoituksessa oli näin selvä haavekuva ajasta, jolloin rahvaan musiikkivalistus olisi edennyt päämääräänsä. Uusi taidemusiikkipohjainen, yhtenäinen musiikkielämä olisi valmis. <36>

Pudorin artikkelilla oli tuskin suoraa vaikutusta Suomen työväenliikkeen musiikin kehitykseen. Silti se oli varsin enteellinen. Kun liikkeen musiikkitoiminta järjestäytyi 1920 Suomen Työväen musiikkiliitoksi, kuorolaulusta tuli ehdottomasti laajin harrastusmuoto. Ajatus työläiskotien jousikvarteteista jäi ainakin Suomessa utopiaksi; STM:n piirissä tosin toimi muutamia "jouhiorkestereita", mutta ne olivat poikkeuksia. Torvisoitosta tuli musiikkiliiton orkesteriharrastuksen päämuoto. <37>

Järjestäytynyt kuoro- ja orkesteriharrastus nosti pian esille kysymyksen työväen musiikkikasvatuksesta. STM:n johtoon nousi henkilöitä, jotka klassisen musiikkikoulutuksen saaneina olivat omaksuneet myös kansanvalistusaatteen. Mm. säveltäjät Väinö Pesola, Emil Kauppi sekä kapellimestari S. B. Lundelin ohjasivat 1920-luvulla liiton musiikkiryhmiä - Kauppi oli myös liiton ensimmäinen sihteeri. <38>

Tappaako jazzimyrkky taideaistin?

1920-luvulla musiikkikulttuurin yleinen kehitys näytti lisäksi kääntyvän valistusmusiikin vastaiseen suuntaan. Uusi muotivillitys, 'jazz' käynnisti

kulttuurikehityksen, jonka kuluessa afroamerikkalainen musiikki fuusioitui osaksi Suomen kansanomaista musiikkia. Elettiin suomalaisen populaarimusiikin murrosaikaa. Tämä moderni tanssimusiikki oli monessa suhteessa ristiriidassa valistusmusiikin arvomaailman kanssa. Musiikillisen kansanvalistuksen vastakohta-asetelma oli työväenliikkeessä valmis.^{<38>}

Valistuspöytäkirjat katsoivat yleisesti, että uusi tanssimusiikki uhkasi nimenomaan työläisnuorison moraalilla. Kansanvalistajien perinteisen näkemyksen mukaan liiallinen tanssiminen oli paheellista, ja myös työläisnuorten kasvattajat olivat omaksuneet saman näkemyksen. Esimerkiksi vuonna 1924, jazzkuumeen osoittaessa vasta hienoista lämmönnousua, Sos.dem. Työläisnuorisoliitto päätti "vakavasti tehostaa" ohjelmatoimintaansa vastapainoksi nuorison yltyvälle tanssi-innolle. Muotivillitys kun uhkasi saada voiton kaikista aatteellisesta toiminnasta.^{<39>}

Työläisnuorisojärjestöjen kansankasvattajat eivät kuitenkaan innostuneet kampanjoimaan kulutusmusiikkia vastaan kovinkaan innokkaasti. Tähän valistusväkeen ei ilmeisesti kuulunut varsinaisia musiikkimiehiä. Nuorisojohdajille musiikkiasiat olivat huomattavasti kaukaisempia kuin esimerkiksi STM:n kansanvalistajille. Nämä puolestaan olivat todella äkeissään kulutusmusiikin suosion vuoksi. Tamperelainen musiikkiarvostelija Jussi Suvanto purki tunteitaan rappeuttavaa tanssimusiikkia kohtaan vuonna 1926 seuraavin säkein:

— Tuo uusi musiikki vaikuttaa kuin myrky: synnyttää polttavan halun saada lisää, siksi että se ei koskaan" täydellisesti tyydytä. Se synnyttää hetken huumaavan humalan, mutta sitä seuraa onton tyhjyyden ja köyhyyden tunne, jonka poistamiseksi tarvitaan taas uusi annos entistä räikeämpää melua ja epäsointuja. Näin turmeltu suuri joukko nuorisoa jo aikaisessa kehityksensä kaikelle kauniille ja jalolle vastaanottamattomaksi. — — Suurelle yleisölle, varsinkin nuorisolle olisi paljon onnellisempaa, jos se nykyaikaisen tanssi- ja kuplettimusiikin sijasta enemmän harrastaisi vaikkapa tavallista kansanlaulua, ellei se korkeammasta konserttimusiikista tyydytystä löydä.^{<40>}

Työväenliikkeen kansanvalistushenki alkoi 1920-luvulta alkaen ilmetä kirjoituksina, joissa uutta kulutusmusiikkia suomittiin raskaalla kädellä. Lehtikirjoittelu oli ajoittain

verraten kärkevää ja katkeranmakuista. Esimerkiksi säveltäjä Emil Kauppi kirjoitti kesällä 1927 Suomen Sosialidemokraattiin pitkän vuodatuksen jazzia ja sitä harrastavia työläisnuoria vastaan. Hän kutsui uutta muotimusiikkia mm. "villieläimeksi", "syynnissä siinneeksi ja syntyneeksi Jazz-lapsukaiseksi" ja "neekeripennuksi", jonka eläminen oli taltutettava. "Jazz-Bandien" parissa nuorten musiikin harrastajien aika kuluisi vain hukkaan; se olisi sitäpaitsi heille myös kohtalokasta, sillä kuten Kauppi uhkasi, "Jazz-muodin mentyä on musiikkitaiteen paratiisista ulosajo varma".^{<41>}

Vaikka tämä keskustelu käytiin etupäässä nuorisjärjestöjen ulkopuolella, sen kärki kohdistui juuri työläisnuoriin. Valistus ei ilmeisesti oikein tehonnut, sillä myös järjestönuoret joutuivat yhä enemmän populaarimusiikin pauloihin. He sovelsivat tätä valistusmiesten vainoamaa musiikkia jopa ohjelmatoiminnassaan, esim. kisällilaulujen teossa.^{<42>}

TYÖVÄENLIIKE JA PERINNETYÖ

Niin Suvanto kuin Pudorkin viittasivat artikkeleissaan kansanlauluihin valistuksen välineinä ja rappiomusiikin vaihtoehtona. Työväen musiikkivalistajat olivat siten omaksuneet tyypillisen folkloristisen ohjelman, jossa kansanlaulut - mieluummin jalostetussa muodossa toimivat ponnahtauslautana korkeamman valistusmusiikin salaisuuksiin. Jalostetusta perinnesäestelmästä haettiin myöhemminkin apua työläisnuorten esteettiseen ja siveelliseen kasvatustyöhön.

Työläisnuorison valistajat huomasivat varhain, että myös jalostettua kansantanssia voitiin käyttää nuorisovalistukseen. Sosialidemokraattisen nuorisoliiton edustajakokouksessa tuotiin jo vuonna 1908 esille vaatimus: "On koetettava jalostaa nuorison huveja, vähentää sen huvihaluja, mutta kasvattaa huvinmakua"^{<43>}. Kansanvalistushengen mukaisesti huonoa huvia olivat ennen kaikkea liika tanssiminen ja siihen liittyvä siveettömyys. Liikunnallinen ja siro tanhuharrastus tarjosi paheelliselle paritanssille vaihtoehdon. Edustajakokouksen alustaja selvitti asiaa edelleen:

— Noilla laajoilla kerroksilla, jotka vielä nukkuvat henkistä unta, ei ole mitään muuta joutoaikojen vietettä kuin huvittelu. – – Saadaksemme heidät seuraamme, tulee meidän antaa ensinnä heidän huvitella, vaikka vähän enemmänkin kuin tarpeellista, mutta samalla vähitellen kasvattaa heissä harrastusta henkisiin rientoihin. Viime aikoina on alkanut maassamme levitä harrastus vanhoihin kansantansseihin ja leikkeihin. Myös nuoriso-osastojen olisi alettava näitä ottaa leikkiohjelmaansa. Yksinkertaisina ja samalla kauneina ne ovat omiansa sekä ilahduttamaan että kehittämään nuorisoa.^{<44>}

Huvinmaan kasvattamisen lisäksi työläisnuorisoliikkeen ohjelmatoiminnan kehittäjät asettivat näin folklorismille selkeän välineellisiä tavoitteita. Perinneharrastuksen ja muun reipashenkisen ohjelmatoiminnan avulla järjestöt toivoivat saavansa lisää työläisten lapsia ja nuorta työväkeä liikkeen lippujen alle.

Vuosisadan alkupuolella perinneharrastuksella oli hyvät mahdollisuudet saavuttaa työläisnuoriso ilman voimakasta valistustakin. Maaseutukulttuuri oli työläisnuorille läheistä - suurin osa työväenliikkeen kannattajakunnasta asui vielä maaseudulla tai pienissä tehdastaajamissa^{<45>}. Työväentalot olivat järjestöperinteen keskuksia, mutta niitä ei ollut läheskään joka paikassa. Varsinkin syrjäkylien työläisnuoret järjestivät yhdessäolohetkiä talonpoikaisnuorison tapaan ulkosalla tai tuvissa ja ladoissa. Elsa Rautee kertoo, kuinka Nokian ympäristön työläisnuoret huvittelivat 1910-luvun lopulla:

— Näillä syrjäkylien nuorilla oli omat ilonsa. Missä jonkun torpan tai mökin pirttiin mahtui ja vanhemmat kokoontumisen hyväksyivät niin siellä nuorisoa kokoontui sunnuntai-iltoja viettämään. Jos jollakulla oli soittopeli niin tanssittiinkin. Mutta kun peliä ei ollut niin vain laulettiin 'Ei oo leskeä ollenkaan' ja parit vaihtoivat toveria istumapaikoillaan. – – Joukko nousi usein jopa 50 henkilöön. Nuorison joukossa oli monia hyviä laulajia, niinpä laulu kävi. Laulettiin kaikkia tunnettuja kansanlauluja joiden rytmissä voitiin piirissä liikkua. – – Syksyllä kentältä lähti ryhmä joka perusti Nokian sos.dem. nuoriso-osaston ja kentällä käyneistä nuorista tuli sen perusjoukko.^{<46>}

Valistuneet järjestönuoret eivät vielä 1920-luvullakaan välttämättä kaivanneet tanssihuvitusta. Lilja Dahl muistelee, että kansanvalistushengen mukainen piiri-iloittelu oli

usein aivan riittävää huvia osastolaisille:

— Emme kaivanneet mitään tanssia ja näin me aina kokouksen loputtua pistettiin piirileikiksi joka olikin meistä tietysti oikein hauskaa. Nykyaikana ei sitä tietysti enää pidetä hauskana, mutta siihen aikaan se oli hauskaa. <47>

Muistitiedon mukaan myös tanhua harrastettiin joissakin osastoissa jo 1910-luvulla. Lisäviitteitä alkuaikojen harrastuksesta antavat vanhat tanhuryhmävalokuvat, joita on säilynyt ainakin 1920-luvun alusta. Lisäksi sosialidemokraattisten nuorisonohjaajien matkakertomuksissa on 20-luvun lopulta alkaen mainintoja "vireistä tanhuryhmistä"; ryhmiä oli mm. Hämeenlinnassa, Patsolassa, Sortavalassa ja Pälkäneen Onkkalassa. Maininnat ovat kuitenkin poikkeuksia - yleensä nuorisotoimitsijat raportoivat vain näytelmäpiireistä, puhekuoroista ja kisälliryhmistä. Kansantanhu ei selvästikään ollut mikään joukkoharrastus työväenliikkeen piirissä ennen toista maailmansotaa. <48>

Perinneinnon esteet

Se ettei kansantanhu lyönyt itseään läpi nuorten työläisten järjestöissä johtui varmasti useastakin eri syystä. Työläisnuorisoliike kieltäytyi alusta alkaen yhteistyöstä porvarillisten järjestöjen kanssa, ja tämä koski myös perinneyhdistyksiä. Mm. Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ja Suomen Kotiseutututkimusyhdistys esittivät yhteistoimintaa jo 1911, mutta tarjoukset eivät johtaneet tulokseen. Näin työläisnuoret jäivät sivuun perineharrastuksen valtavirrasta, eikä perinneyhdistysten aatemaailma päässyt heihin tehokkaasti vaikuttamaan. <49>

Lisäksi työväenliike alkoi selvästi vieroksua perinnetyötä poliittisista syistä 1910-luvulta lähtien. Kalevalaisuus ja muu folklorepuuha liittyivät erittäin kiinteästi vuosisadan alun suomalaiskansalliseen liikehdintään. Kansallisuusaate sai puolestaan yhä porvarillisemmän sisällön sitä mukaa kun poliittinen kamppailu Suomen työväenliikkeen ja porvariston välillä kiristyi. Kansalaissodan jälkeen erityisesti poliittinen äärioikeisto omaksui kiihkokansallisen Suur-Suomi-ohjelman. On varsin ymmärrettävää, että työväenliike suhtautui tällaiseen ylitiöisänmaallisuuteen vieroksuen. Tilanne ei innostanut työväenjärjestöjä aktiiviseen kansanperinteen vaalimiseenkaan. <50>

Vaikka työväenluokka vielä asuikin pääasiassa maaseutukulttuurin vaikutuspiirissä,

työväenliikkeen nuorisotoiminta keskittyi etupäässä kaupungistuville ja teollistuville alueille. Nuorisoseurojen ote maaseutunuorista piti, eivätkä työläisnuoriso-osastot saavuttaneet maalla kovin suurta kannatusta. Työläisnuorisoliikkeen ohjelmatoiminta ei voinut kehittyä erityisen maaseutuhenkiseksi senkään vuoksi, että liittojohto oli kaupunkilaista; nuorisonohjaajat ja poliittiset toimitsijat kiertelivät maata Helsingistä ja muista isoista teollisuuskeskuksista käsin. Heistä jalostettu kansantanssi ei välttämättä ollut kovin tähdellinen harrastus. <51>

Johdon suhtautumista kuvaa hyvin "Tiedonanto valtionavustuksella pidetystä esitelmätilaisuudesta Työväen Akatemiassa" vuodelta 1928. Sos. dem. työläisnuorisoliiton järjestämään ohjaajakoulutukseen piti sisältyä Vivi Niemen esitelmä 'Kansantanhujen ja leikkien merkitys nuorisotoiminnassa', mutta se jätettiin pois "listan hänniltä". Järjestäjät pitivät ilmeisesti muita esitelmiä tärkeämpinä. Mm. työväenliikkeen historiaan, Marxin oppiin, puhetaitoon ja lausuntaan, ruumiilliseen kulttuuriin ja kuvataiteeseen liittyvä opetus meni tanhuohjauksen edelle. <52>

Itsenäisen Suomen ensimmäisinä vuosikymmeninä työväenliike joutui toimimaan voimakkaan ulkopuoliseen paineen alaisena. Epäpoliittinen folklorismi ei tukenut kovin hyvin liikkeen päämääriä. Osastojen taideharrastuksenkin piti noina vuosina ajaa tehokkaasti politiikan asiaa ja ilmaista työväestön omaa identiteettiä. 1920-luvulta alkaen työläisnuorisoliike pyrkiin kehittämään uudentyyppistä ohjelmaperinnettä - ulkomaisten esikuvien mukaisesti. Kisällilaulu ja joukkolausunta eivät sisältäneet niinkään kansanvalistushenkistä siveysjulistusta tai kansallistunnetta, vaan ennen kaikkea työväenliikkeen poliittista sanomaa ja internationalismia. Ne olivat teollistuvan yhteiskunnan kansanjoukkojen taidetta, järjestöjen massakulttuuria. <53>

SOSIALISTINEN MUSIIKKI JA KANSANPERINNE

Lähinnä poliittisista syistä Suomen työväenliikkeen suhde kansallishenkiseen perinneharrastukseen oli ennen toista maailmansotaa varsin ongelmallinen, eikä kansanperinteen tietoinen vaaliminen saavuttanut kovin merkittävää sijaa työväenjärjestöjen toiminnassa. Työväenliikkeen perinneharrastuksen takana ei myöskään ollut selkeää folkloristista ideologiaa; 20- ja 30-lukujen Suomessa perinneaate oli tukevasti porvarillisten järjestöjen käsissä.

Mutta samaa ei voi sanoa maailman ensimmäisen työläisvaltion, Neuvosto-Venäjän kulttuurielämästä. Tuskin missään muussa maassa on harjoitettu niin järjestelmällistä ja suunnitelmallista perinnejalostuspolitiikkaa kuin vallankumouksen jälkeisellä Venäjällä. Uusi neuvostovaltio koostui reilusti yli sadasta eri kansallisuudesta, ja se tarjosi musiikin ja muun kansantaiteen folkloristiselle muokkaukselle valtavan aineiston - erilaisia eksoottisia kansankulttuureja oli vähintään yhtä paljon kuin kansallisuuksiakin.

Neuvostoliiton taide- ja perinnepolitiikka vaikutti selvästi sodanjälkeisten nuorkommunistien taidekasvatukseen. Sen vuoksi meidän on syytä luoda katsaus siihen, millaisille periaatteille Neuvostoliiton perinnejalostus rakentui ja miten uuden työläisvaltion musiikintekijät käyttivät kansanperinnettä hyväkseen.

Neuvostoliiton musiikkielämä kiinnitti paljon huomiota kansanperinteen jalostamiseen 1920-luvulta alkaen. Sosialistiset taiteilijat muokkasivat vanhoja kansanlauluja ja uudempaa kaupunkifolklorea poliittiseksi musiikiksi, joka tuki uutta yhteiskuntajärjestystä. Syntyi runsaasti uusia lauluja, jotka pohjautuivat kansanomaiseen sävelmistöön. Niitä tehtiin esimerkiksi Leninistä ja Lokakuun vallankumouksesta; yhtä hyvin ne saattoivat kertoa sosialistisen yhteiskunnan uusista hienoista traktoreista. Koko kansanmusiikki sai sosialistisessa kulttuurissa uuden olemuksen. Kansanmusiikki oli nyt sävellettyä tai sovitettua; neuvostosäveltäjät halusivat antaa vanhalle museaaliselle perinteelle nykyaikaisemman ilmeen.<54>

Kohti yhtenäistä musiikkielämää

Perinnejalostus ulottui varsin pian myös Neuvostoliiton vähemmistökansallisuuksien musiikkiin. Taidehallinto ohjasi mm. Kaukasian ja Keski-Aasian musiikkikulttuureja sosialistiseen ja samalla länsimaisen korkeakulttuurin suuntaan. Musiikkielämän uudistajat olivat saaneet klassisen musiikkikoulutuksen. Heidän näkökulmastaan monilta vähemmistökansoilta puuttui varsinainen musiikki tyystin - mitä nyt jotakin alkeellista kansanlaulua ja -soittoa saattoi esiintyä. Musiikkiasiantuntijat katsoivat, että heidän velvollisuutensa oli luoda oikeaa musiikkia 'veljestasavaltojen' tarpeisiin.

Venäläinen kielitieteilijä ja kansanmusiikin tutkija Andrej Rudnev oli muuttanut Suomeen heti vallankumouksen jälkeen. Hän seurasi kuitenkin tarkoin neuvostomusiikin kehitystä. Vuonna 1947 Rudnev kuvasi Musiikki-lehden lukijoille, miten Neuvostoliiton vähemmistökansain musiikki oli saanut uuden asun:

— Siellä, missä ei kansa itse pystynyt luomaan omaa musiikkia, ovat vanhemmat venäläiset säveltäjät saaneet niin sanoakseni komennuksen sinne ja he ovat opettaneet paikkakuntalaisia muusikoita ja itsekin aluksi säveltäneet oopperoita ja muuta musiikkia, käyttäen alkuasukkaiden kansansävelmiä.^{<55>}

Paikallisten ja usein eksoottisten musiikkiperinteiden uudistustyö vaati onnistuakseen vielä muitakin keinoja. Asiaan kuului, että lahjakkaat paikallismuusikot saivat matkapassin Moskovaan, Leningradiin tai muihin suuriin kaupunkeihin, joiden konservatoriot muokkasivat heistä taidemusiikin ammattilaisia. Uusi musiikkielämä ei tullut toimeen ilman uusia organisaatioita, ja vähemmistökansallisuudet saivat pian omat sinfoniaorkesterinsa ja oopperateatterinsa. Organisaatiouudistus koski myös perinteistä kansanmusiikkia: perinnesoittimista koottiin uusia kokoonpanoja länsimaisen orkesterin mallin mukaan. Malli vaikutti samalla itse soittotapaan; korvakuulosoiton sijasta uudet orkesterit soittivat nuoteista ja niitä johti kapellimestari. Myös perinteiset kansanmusiikkiyhdytyet kokivat usein samanlaisen muodonmuutoksen.^{<56>}

Uusi orkesterisoitto edellytti myös uutta sointia ja uusia soittimia. Vallankumouksen jälkeisinä vuosina mm. gruusialaisten tšonguri-luuttu, karjalaisten kantele, uzbeekkien rubáb-luuttu ja azerbaidžanilaisten kemantšá-viulu muuttivat varsin perinpohjaisesti

muotoaan. Muutos kulki tavallisesti sitä rataa, että uudistajat korvasivat perinnesoitinten suonikielet metallisilla ja muuttivat niiden virityksen kromaattiseksi. He kehittivät muutenkin soitinten rakennetta niin, että niiden sointi vastasi paremmin yleisvenäläistä tai taidemusiikin sointi-ihannetta. Tavallisesti musiikinjalostajat järjestivät uusitut perinnesoittimet soitinperheiksi: sopraano, altto, tenori ja basso. Tämänkin puuhan esikuva tuli eurooppalaisesta korkeakulttuurista, kuten viuluperheestä ja torvisoittokokoonpanoista. Perinnesoittimien perheet oli nyt helppo koota uudentyyppisiksi orkestereiksi. <57>

Neuvostoliiton musiikkifolklorismin historia on todellinen malliesimerkki siitä, miten suunnitelmallinen kulttuuripolitiikka voi ohjata ja nopeuttaa musiikin kehitystä. Jos vähemmistökansojen musiikkien jalostusta ja soitinuudistuksia tarkastelee kulttuurin muutoksen kannalta, sosialistisen kulttuuripolitiikan vaikutus oli hyvin selvä: eri paikalliskulttuurit kadottivat verraten nopeasti oman sävelkielensä, jos ei kokonaan niin ainakin osittain. Äärimmäisessä tapauksessa musiikkiperinteet länsimaistuivat täysin, ts. ne menettivät kaikki keskeiset kansalliset piirteensä. Useimmiten muutos lienee ollut lievempää; esimerkiksi Neuvostoliiton eteläosien islamilaiset kulttuurit kykenivät melko hyvin vastustamaan länsimaistumista. Siellä muutos jäi pelkän modernisaation asteelle - kansalliset sävyt hallitsivat musiikkia edelleenkin. Uusi poliittinen järjestelmä vaikutti enemmän musiikkia ympäröivään kulttuuriin kuin itse musiikkiin. <58>

Sosialistinen kulttuuripolitiikka yhdenmukaisti varsin tehokkaasti Neuvostoliiton kansojen musiikkiperinnettä. Se lisäsi eri perinteiden vaihdettavuutta, mikä puolestaan mahdollisti sen, että neuvostosäveltäjät kykenivät luomaan yhtenäistä sosialistista musiikkia. Mutta uuden musiikkikulttuurin rakentamiseen liittyi myös toinen piirre: länsimaisen taidemusiikin ylivalta.

Neuvostoliiton kulttuuriauktoriteetit olivat Leninistä alkaen korostaneet, että uuden proletaarisen kulttuurin tuli tukeutua menneeseen, "olemassaolevan kulttuurin parhaiden esikuvien, perinteiden ja saavutusten kehittämiseen". Sosialistinen taide ei siten saanut olla keksiskelyä, vaan klassisen, suuren taiteen muotojen kehittelyä. Musiikissa tämä suuri traditio tarkoitti nimenomaan ja yksinomaan länsimaista taidemusiikkia. <59>

Korkeakulttuurinen kansantaide

Taidemusiikin traditiosta tuli tavallaan sosialistisen musiikin esteettinen mittari. Koko musiikkikasvatuksen järjestelmä kehittyi Neuvostoliitossa sellaiseksi, että se antoi kaikille kansalaisille hyvät mahdollisuudet musiikillisen korkeakulttuurin omaksumiseen. Musiikillinen kansanvalistus oli valtiojohtoista ja tehokasta; porvarillinen kansanvalistustyö länsimaissa ei juuri koskaan yltänyt samaan. Neuvostoihminen sai tutustua taidemusiikkiin erilaisissa konserteissa, joita viranomaiset järjestivät kulttuuritaloissa, työpaikoilla ja jopa tanssilavoilla. Valistusta tehostettiin ennen pitkää myös taloudellisilla porkkanoilla. Esimerkiksi valtiojohtoinen levyteollisuus suosi ainakin 1950-luvulta alkaen hyvin konkreettisesti taidemusiikin harrastajia. He saivat äänilevynsä huomattavasti halvemmalla kuin viihdemusiikin ystävät, joiden harrastusta pidettiin arvottomana. <60>

Neuvostoliiton musiikkipolitiikka hylkäsi varsin selvästi käsityksen taidemusiikin eliittiluonteesta. Sosialistisen musiikkielämän rakentajat lähtivät siitä, että eliitin korkeakulttuuri ja massan kansankulttuuri eivät voineet olla ristiriidassa keskenään, kun uutta tasa-arvoisempaa yhteiskuntaa rakennettiin. Sosialistisessa valtiossa musiikinkin oli nouseva korkeammalle asteelle; siitä oli tultava yleiskulttuuria, joka ylittäisi luokkien ja neuvostokansojen väliset rajat. <61>

Tämän yleiskulttuurin sisältö määräytyi varsin tarkoin jo 1930-luvun alussa, kun sosialistisen realismin nimellä tunnettu oppirakennelma tuli Neuvostoliiton taidepolitiikan kulmakiveksi. Uusi suuntaus merkitsi mm. sitä, että kansanperinteen merkitys ja asema korostuivat taiteessa entisestään. Neuvostotaiteen piti nyt kuvata sosialistisen yhteiskunnan rakennustyötä kannustavalla tavalla. Taiteen oli heijastettava todellisuutta erityisen konkreettisesti; sen piti olla niin selkeää ja kansanomaista, että neuvostoihminen ymmärsi sitä helposti. Samalla sen tuli välttää kaikkia tehoja, jotka edistivät subjektiivisia ja "hajottavia mielenliikutyksiä". <62>

Taidemusiikissa uusi suuntaus merkitsi selkeän konservatiivisuuden kautta. Taidekomissaarit eivät suvainneet modernistisia virtauksia, mikä puolestaan sai säveltäjät tukeutumaan traditionalismiin. Neuvostosäveltaide palasi useimmissa tapauksissa vuosikymmenien takaisin tyyli-ihanteisiin: musiikki oli selkeän tonaalista, ja melodisille

seikoille annettiin suuri merkitys. Musiikintekijät eivät hakeneet vaikutteita niinkään kansainvälisistä tyylivirtauksista kuin omasta kansallisesta perinteestään. Tämä johti siihen, että Neuvostoliiton säveltäjät suosivat 1930-luvulta alkaen yhä enemmän kansansävelmiä ja -lauluja teoksissaan. Musiikkimiehet sovittivat folklorea sellaisenaan korkeakulttuuriseen muotoon tai ymppäsivät sitä kaiken muun musiikin sekaan, jopa sinfonisiin teoksiin. Samoin oli kansansoitinten laita: monet säveltäjät käyttivät uudistettuja kansansoittimia sinfonisten teoksiensa värittäjinä. Näille soittimille kirjoitettiin myös konserttoja. <63>

Internationalistinen perinnekieli

Sosialistinen säveltaide olikin merkittävältä osaltaan eräänlainen folkloristinen fuusio. Taidemusiikin säveltäjät hyödynsivät kansanperinteen elementtejä ja loivat uuden yhteiskunnan musiikkia. Marksilaiset musiikkiteoreetikot katsoivat, että alkuperäisen kansanmusiikin häviäminen oli jopa välttämätöntä uuden musiikkikulttuurin kehityksen kannalta. Esim. saksalaisen Wolfgang Steinitzin mukaan uusi työväenluokan johtama musiikki oli kokenut väistämättömän ja olennaisen muutoksen. Uusi kansanmusiikki oli järjestöpohjaista. Se ei perustunut enää suulliseen traditioon, vaan levisi nuottien välityksellä. Sitä ohjasi nyt yhdenmukaistava esteettinen normisto, joka johdettiin taidemusiikin filosofiasta. <64>

Toisen maailmansodan jälkeen sosialistinen folklorismi tuli kaikkien Itä-Euroopan maiden musiikkielämän jalustaksi. Yhä edelleen musiikinjalostajat korostivat kansallisen perinteen ja kansallisen ilmeen tärkeyttä, vaikka yleispiirteissään eri veljesmaiden musiikkifolklorismi rakentui varsin yhdenmukaisille tyyliperiaatteille. Sosialistinen folklorismi ei asettanutkaan kansallista taidetta internationalismin vastakohtaksi. Päinvastoin, samanlaiset jalostusmuodot ja yhteiset tyyli-ihanteet loivat sosialistisille maille yhteisen 'perinnekielen'. Kun eri maiden perinneryhmät kohtasivat toisensa esimerkiksi kansainvälisillä festivaaleilla, ne todennäköisesti ymmärsivät toistensa musiikkia varsin hyvin. Kansallisten piirteiden takaa hämmöttivät samat koreografiset mallit ja yhtäläiset sovitus- ja orkestrointitavat. Kunkin ryhmän esitys oli tavallaan saman musiikkikielen eri murretta. <65>

On selvää, että sosialististen maiden perinnejalostus oli tehokas osa musiikillista

kansanvalistusta. On myös ilmeistä, että sosialistiset maat pyrkivät kehittämään omasta folkloretaiteestaan eräänlaisen vaihtoehdon länsimusiikille. Perinnejalostus oli tärkeä osa sosialistista kulttuuripolitiikkaa. Musiikillinen kansanvalistus ja folklorismi pystyivät ainakin jarruttamaan länsimaisen massakulttuurin leviämistä. Tämä taas vastasi sosialististen maiden poliittisia etuja: taistelu länsimaista rappiokulttuuria vastaan oli myös taistelua länsimaista kapitalismia vastaan. <66>



IV

NUORKOMMUNISTIEN MUSIIKKIVALISTUS JA PERINNETYÖ

SDNL - POLIITTINEN JÄRJESTÖ JA KULTTUURIJÄRJESTÖ

Tämän kirjan keskeisin tapahtumapaikka on Suomen Demokraattinen Nuorisoliitto (SDNL), jonka musiikkia harrastavan jäsenistön esteettinen ja siveellinen kasvatus joutuu nyt valokiilaan. SDNL kokosi vasemmistolaisesti ajattelevat työläisnuoret piiriinsä toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Mutta millainen järjestö se oikein oli? Seuraava jakso käsittelee SDNL:n järjestötoiminnan luonnetta ja sisältöä. Se on samalla lyhyt historiallinen katsaus vasemmistolaisen työläisnuorisoliikkeen historiaan. SDNL oli ensisijaisesti poliittinen järjestö. Mutta sen toiminta paljastaa, kuinka ratkaiseva merkitys erilaisella kulttuuriharrastuksella oli suomalaisessa nuorisotyössä sodan jälkeisinä vuosina.

Juuret

SDNL syntyi suomalaisen työläisnuorison aiemman järjestöperinteen perustalle. Työläisnuorisoliike oli jakautunut jo 1920-luvun alussa sosialidemokraattiseen ja kommunistiseen suuntaan. Kun SDNL vuonna 1945 perustettiin, se sai vaikutteita molempien suuntausten järjestötyöstä; silti aiempi kommunistinen nuorisotoiminta vaikutti ehdottomasti näkyvämmiin SDNL:n muotoutumiseen.

1920-luvun Suomessa toimi koko maan kattava vasemmistososialistinen nuorisoliike, ja sitä voidaan pitää monessa suhteessa SDNL:n aatteellisena edeltäjänä. Vuosikymmenen alussa vasemmistolaiset työläisnuoriso-osastot kuuluivat vanhaan sosialidemokraattiseen nuorisoliittoon; reformistista linjaa kannattavat osastot olivat eronneet siitä 1921 ja perustaneet oman keskusjärjestönsä, **Suomen Sosialidemokraattisen Työläisnuorisoliiton**.

Tuomioistuimien lakkautti vanhan nuorisoliiton kommunistisena järjestönä vuonna 1922, jonka jälkeen vasemmistotyöläiset järjestäytyivät **Sosialistisen Nuorisoliiton** yhteyteen. Uusi järjestö saattoi jatkaa toimintaansa aina vuoteen 1926 saakka, jolloin sekin lakkautettiin syytettynä valtiopetoksen valmistelusta. Liiton johtajat kokivat tuon ajan kommunistien tavallisen kohtalon ja joutuivat pitkäksi ajaksi vankilaan.^{<1>}

Monet vasemmistolaisista työläisnuorista kuuluivat myös maanalaiseen **Suomen Kommunistiseen Puolueeseen** tai olivat salaisen **Suomen Kommunistisen Nuorisoliiton** jäseniä (per. 1925). Puolue piti päämajaa Moskovassa, ja monet nuoren neuvostovaltion kehittämisessä saadut kokemukset vaikuttivat vasemmistonuorten järjestöelämään. Näin ei ollut vähiten ohjelmatoiminnan laita: iltamien ja juhlien uudet joukkoesitykset olivat sisältönsä ja organisaationsa puolesta usein suoranaisia lainoja Neuvostoliitosta. Neuvostoesikuvien leviämiseen vaikutti osaltaan se, että monet kommunistinuorten johtajat viettivät välillä pitkiäkin aikoja itärajan takana. He kykenivät siten henkilökohtaisesti välittämään uusia vaikutteita.^{<2>}

Vasemmistotyöläisten nuorisotyö rakentui 1920-luvun lopulla paikallisten opistoyhdistysten ja tilapäisten komiteoiden varaan. Pysyvämpiä toimintamuotoja eivät nuoret uskaltaneet viranomaisten pelosta rakentaa. Osittain tästä johtui, että poliittisen joukkotaiteen harrastus kehittyi erityisen vilkkaaksi juuri vuosikymmenen lopulla. Näyttävä toiminta propagandistisen taiteen alueella oli kommunistinuorille lähes ainoa keino politiikan tekoon. Esimerkiksi Vaasan opintopäiviin kesällä 1929 otti osaa 120 propagandistiryhmää, jotka esittivät agitaatiolauluja, poliittisia rapsodioita ja joukkolausuntaa. Asiaa tutkineen Nestori Parkkarin mukaan tällaisia ryhmiä oli vuoden lopussa kaikkiaan 252. Lähes pari tuhatta nuorta oli mukana tässä toiminnassa.^{<3>}

Kommunistinuorten julkinen toiminta ei voinut vuoden 1930 jälkeen jatkua missään muodossa. Lapuanliike ja sen harjoittama terrori loivat maahan sellaisen poliittisen ilmapiirin, että työväenliikkeen vasemmistolainen järjestöelämä tyrehtyi täysin. Maanalainen SKP loi nyt nuorisotoimintaansa uuden strategian. Sen päämääränä oli muodostaa voimakas kansanrintama fasismia vastaan. Kommunistit lakkauttivat salaisen nuorisoliittonsa 1936. Jo paria vuotta aiemmin SKP oli kehoittanut jäseniään liittymään sosialidemokraattisiin järjestöihin ja osallistumaan sitä kautta politiikkaan.^{<4>}

Monet SDNL:n tulevista nuorisonohjaajista osallistuivatkin 1930-luvulla sos.dem. työläisnuorisoliiton toimintaan joko ohjaajina tai ohjelmaryhmien jäseninä. Näin myös sosialidemokraattisen nuorisotyön perinne vaikutti siihen, millaiseksi kansandemokraattinen nuorisokasvatus sodan jälkeen kehittyi.^{<5>}

Taistelujärjestö

Suomalaiset kommunistit olivat tottuneet toimimaan 1920-luvulta alkaen muiden työväenjärjestöjen julkisivun suojassa. Kun Suomen Demokraattinen Nuorisoliitto vuodenvaihteessa 1945 perustettiin, SKP tavallaan jatkoi nuorisotyössään vanhaa käytäntöä. SDNL:stä ei tehty virallisesti kommunistista järjestöä. Siitä tuli vähemmän puoluepoliittiselta kalskahtava demokraattisten nuorten liitto, jonka tarkoitus oli koota ympärilleen kaikki sodan- ja fasisminvastaiset nuorisovoimat. Kommunistit olivat jo syksyllä 1944 soveltaneet samankaltaista mallia SKDL:n perustamisen yhteydessä. Myös Suomen Kansan Demokraattisesta Liitosta piti tulla kaikkien kansanvaltaisten voimien yhteisrintama. Sodanjälkeinen poliittinen kehitys teki tämänkaltaiset suunnitelmat tyhjiksi, ja käytännössä SKDL muuttui varsin pian eräänlaiseksi SKP:n peitejärjestöksi.^{<6>}

Uuden nuorisoliiton kehitys kulki varsin samanlaista latua. Ajatus kaikkien demokraattisten nuorten yhteisrintamasta jäi pelkästään julkilausumien tasolle. SDNL:n järjestöelämä oli alusta saakka tiukasti kommunistisen puolueen silmälläpidon alaisena, eikä SKP edes yrittänyt peitellä vaikutusvaltaansa. Puolueen johto piti nuorisoliittoa poliittisesti niin kokemattomana, että 'isolla veljellä' oli velvollisuus valvoa sen toimintaa. SKP:lla oli jopa virallinen neuvonantaja SDNL:n johdossa vuoteen 1956 saakka.^{<7>}

Lisäksi uusi nuorisoliitto korosti jo syntyessään olevansa "taistelujärjestö". Se halusi näin erottautua porvarillisista nuorisojärjestöistä, "joiden tarkoituksena on vain koota nuorisoa viettämään vapaa-aikaansa ja harrastamaan 'hyviä harrastuksia'^{<8>}. Tämä periaate näkyi myös liiton ohjelmatoiminnassa: kaiken taideharrastuksenkin oli palveltava ensisijassa järjestön poliittisia tavoitteita tehdä propagandaa tai ainakin koota uusia jäseniä osastojen toimintaan.

Tosiasiasa SDNL:stä kehittyi jo 1940-luvun lopulla eräänlainen nuoriso-SKP, hyvin kurinalainen ja sulkeutunut järjestö. Liiton militantti ilme näkyi myös sen organisaatiossa,

joka rakennettiin SKP:n mallin mukaiseksi. SDNL:sta tuli nyt hierarkkinen yhteenliittymä, jossa keskusjohdolla ja piirisihteereillä oli korostunut määräysvalta. Osastojen aktiivisimmat jäsenet koottiin ns. iskuriryhmiksi. Niillä oli suuri vastuu paikallistoiminnan sujumisesta ja poliittisesta puhtauslinjaisuudesta. Uskollisten kommunistikaadereitten kasvatus näyttääkin olleen tuon ajan nuorisoliiton keskeisenä tavoitteena. Heistä kommunistinen puolue sai luotettavaa jäsenistöä riveihinsä.^{<9>}

SDNL:n toiminnassa oli kuitenkin piirteitä, jotka osoittavat, että liittojohto piti koko ajan demokraattisen rintaman ajatusta ohjenuoranaan. Liiton historiikin kirjoittaja Jyrki Helin toteaaakin, että "laajapohjaisen joukkojärjestön bulvaani" haluttiin säilyttää vielä silloinkin, kun SDNL:stä oli kehittynyt sulkeutunut, selkeän erilliskulttuurin tukikohta.^{<10>}

Joukkovoimaa ohjelmatyöstä

Nuorisoliiton johtajat pyrkivät turvaamaan laajan joukkopohjan erityisesti ohjelmatoiminnan avulla. Näin taideharrastuksesta tuli hyvin tärkeä osa liiton toimintaa. Jo SDNL:n perustamiskokouksessa Kaarlo Kivilahti käytti ohjelmaharrastuksen merkitystä korostavan puheenvuoron. Hänen mielestään eri paikkakunnille tuli perustaa propagandaryhmiä 1920-luvun vasemmistotyöväenliikkeen malliin. Tällaiset joukot olisivat poliittisessa taistelussa korvaamattomia. Kivilahti tiesi mistä puhui. Hän oli ollut keskeinen henkilö jo 20-luvun propagandistitoiminnassa ja laulanut mm. kuuluisissa Meijän Pojissa. Kivilahden kaltaisten veteraanien näkemykset painoivat paljon, ja vanhat agitoivat ohjelmamuodot - kisällilaulu ja joukkolausunta saivat keskeisen aseman SDNL:n alkuvuosien järjestöelämässä.^{<11>}

Kivilahden viitoittaman linjan mukaisesti nuorisoliiton ohjelmatoimintaa varten perustettiin vuonna 1945 erillinen toimisto, **Valistuskeskus**. Se mm. välitti osastoille ohjelma-aineistoa pientä korvausta vastaan ja järjesti myös harrastajakurseja. Vuosikymmenen lopulla työtä jatkoi **Ohjelmatyö**-järjestö. Taideharrastuksen suurta merkitystä korostaa sekin, että suuri osa SDNL:n järjestöverkostosta syntyi itse asiassa ohjelmatoiminnan avulla. Alkuvuosina liiton toimitsijat kiersivät ympäri maata perustamassa uusia osastoja. Yleensä he ohjasivat vastaperustettua osastoa sen verran, että nuoret kykenivät järjestämään ohjelmallisen iltaman. Ohjaaja kokosi osastonuorista

puhekuoron ja harjoitti jonkin esityksen. Jos mahdollista, myös lauluryhmä pantiin pystyyn; nuoret saivat opetella vähintäänkin pari yhteislaulua iltamaa varten. Ennen uuden osaston ensimmäistä iltamaa toimitsija siirtyi tavallisesti jo seuraavaan kylään tai kaupunginosaan ohjaustyötä jatkamaan. Osastoja perustamassa kierrelleen Anna-Liisa Hyvösen mukaan yleisenä periaatteena oli, että juuri nuoriso-osastojen piti osata esittää ohjelmaa. Niiden tuli huolehtia myös muiden työväenjärjestöjen juhlien taiteellisesta sisällöstä.^{<12>}

Tehokas ohjelmaryhmien ohjaus vaikutti epäilemättä paljon siihen, että SDNL kykeni laajenemaan alkuvuosina varsin nopeasti. Ratkaiseva merkitys nuorisoliiton nousulle oli tietenkin koko kansandemokraattisen liikkeen voimakkaalla kannatuksella sodanjälkeisinä vuosina - myöhemminkin SDNL:n toiminnan vilkkaus heijasteli ainakin osittain kommunistien yleistä suosiota poliittisessa elämässä. Vuonna 1945 144 uutta osastoa näki päivänvalon, ja kaksi vuotta myöhemmin liittoon kuului jo lähes puoli tuhatta (480) paikallisjärjestöä. 1940-luvun lopulla liiton toiminta olikin laajimmillaan. Vuonna 1949 jäsenmääräksi ilmoitettiin 33 000; osastojen lukumäärä oli jo kääntynyt laskuun, niitä oli nyt 465. Seuraavan vuosikymmenen alussa osastomäärä taas kasvoi, koska liitto siirtyi SKP:n mallin mukaisesti pienempiin paikallisyksikköihin. Jäsenmäärä ei enää vuoden 1949 tasosta noussut. Päinvastoin, esimerkiksi vuonna 1953 SDNL:oon kuului virallisesti edelleenkin 33 000 nuorta, mutta liittoneuvosto joutui toteamaan, että maksaneita jäseniä oli vain alle puolet tuosta määrästä, 14 637.^{<13>}

1940-luvun loppu oli myös hyvin vilkkaan taideharrastuksen aikaa - liiton jäsenmäärä ja ohjelmatoiminnan aktiivisuus seurasivat siis suoraan toistensa kehitystä. Vuonna 1949 erilaisia ohjelmaryhmiä toimi SDNL:n osastoissa 923; ne jakautuivat seuraaville harrastusaloille:^{<14>}

kisälliryhmiä	223	muita tanssiryhmiä	22
kisällitäriryhmiä	187	voimisteluryhmiä	20
lausuntaryhmiä	171	lauluryhmiä, kuoroja	35
näytelmäryhmiä	189	orkestereita	14
kansantanssiryhmiä	62		

1920-luvun agitaatioperinne näkyi siis vieläkin voimakkaana nuoriso-osastojen harrastuksissa. Kisällilaulu oli ehdottomasti suosituin ohjelmamuoto; samoin poliittinen

joukkolausunta oli sangen yleistä. Silti harrastusintoa riitti myös muuhun musiikkitoimintaan. Osastoissa soitteli jopa toistakymmentä orkesteria. Suuri osa niistä oli ilmeisesti tanssiyhtyeitä, jotka huolehtivat nuoriso-osastojen iltamamusiikista. Joku yhtyeen soittajista saattoi sitten säestää myös kisälliryhmiä. Terä-lehdessä 1947 esitelty Kemin osaston banjo-orkesteri oli esimerkki tästä orkesteriharrastuksesta; samoihin aikoihin myös Helsingin Toveriseurassa toimi kitarayhtye, jonka ohjelmistoon kuului mm. cowboy-lauluja. 'Lauluryhmät ja kuorot' -luokka viittaa pääasiassa kansanlauluja ja aatteellisia kappaleita esittäviin ryhmiin. Varsinainen kuorotoiminta oli liiton alkuaikoina vähäistä eikä se myöhemminkään juuri lisääntynyt; esimerkiksi vuonna 1958 liiton osastoissa toimi vain yhdeksän kuoroa.<15>

Erilaiset kulttuurikilpailut olivat SDNL:n ohjelmatoiminnassa sangen keskeisellä sijalla. Kisat antoivat nuorisoryhmille tavoitteita ja innostivat harjoittelemaan. Liitto järjesti koitoksia omien osastojensa ja piirien kesken. Sen lisäksi osastot mitteloivat paikallisissa kulttuurikilpailuissa, joita kuntien nuorisokasvattajat järjestivät yleisesti sodanjälkeisinä vuosina. **Suomen Nuorisojärjestöjen Edustajisto, SNE** oli erityisen merkittävä kilpailufoorumi. Tämä elin perustettiin keväällä 1946, ja sen tarkoitus oli luoda yhteistoimintaa eri nuorisojärjestöjen kesken. Se järjesti vuonna 1947 ensimmäisen 'nuorison kulttuurivuoden', joka huipentui valtakunnallisiin kulttuurikilpailuihin; osanottajia oli lähes kaikista Suomen nuorisojärjestöistä, ja nuoret kilpailivat sekä ryhmälajeissa että solistisissa sarjoissa mm. laulun, soiton, lausunnan, puheenpidon, piirustuksen, näytelmien ja kirjoittelun alueilla. Vuodesta 1949 lähtien näitä kulttuuritapahtumia järjestettiin neljän vuoden välein. Pärjääminen SNE:n kisoissa oli SDNL:lle hyvin tärkeä asia. Liitto saavuttikin huomattavan menestyksen varsinkin ohjelmaryhmien välisissä kilpailuissa. Liiton lehti ja johdon tilannearviot asettivat SNE:n kilpailujen voitot varsin näkyvälle paikalle.<16>

Tällä suhtautumisella oli selvä poliittinen tausta. SDNL:n johtajat pyrkivät vaikuttamaan SNE:n kautta koko suomalaiseen nuorisopolitiikkaan. Käytännössä tämä osoittautui vaikeaksi, koska kansandemokraattinen liike joutui vuoden 1948 jälkeen sisäpoliittiseen eristykseen. Muut poliittiset ryhmät väittelivät yhteistyötä kommunistien kanssa, eikä dogmaattinen kommunistinen liike välttämättä ollut kovin

yhteistyökykyinenkään. Kulttuurikilpailuissa saavutetuilla voitoilla SDNL saattoi osittain korvata muun vaikutusvaltansa puutetta. Ryhmien menestykset toivat myös positiivista julkisuutta, mikä oli poliittisesti tärkeää.^{<17>}

Taistelu vai taideharrastus?

Kommunistien kannatuksen lasku vuoden 1948 vaalien jälkeen alkoi näkyä myös nuorisoliiton jäsenkunnan vähenemisenä. Liiton militantti poliittinen linja oli tähän varmasti osasyynä: yksipuolinen poliittinen opiskelu ei vetänyt tavallisia työläisnuoria puoleensa. Jäsenkadon myötä myös liiton taideharrastus taantui 1950-luvun alussa. Esimerkiksi vuonna 1953 osastoissa toimi enää 545 ohjelmaryhmää, kun niitä oli ollut vielä 40-luvun lopulla lähes tuhat. Myös ryhmien taso oli liiton johdon mielestä laskenut. Paikallisjärjestöt joutuivat jopa käyttämään ulkopuolisia ohjelmansuorittajia iltamissaan, mitä pidettiin tuolloin suorastaan häpeällisenä.^{<18>}

Liiton johto päättikin ryhtyä tukemaan voimakkaammin ohjelmatoiminnan kehittämistä. Mm. Ohjelmatyö kykeni kiinnittämään vähitellen lisää taideohjaajia palvelukseensa, ja seuraavina vuosina se järjesti entistä enemmän ohjaaja- ja harrastajakursseja. Liitto luopui myös militanttisesta iskuritoiminnasta, ja sen opintotyö suuntautui entistä enemmän kulttuuriharrastuksiin päin. Samalla poliittinen kasvatus sai nuoriso-osastoissa vähemmän huomiota. Ohjelmaryhmien määrä kohosikin 1950-luvun puolivälistä alkaen, ja erityisesti tanhuharrastus koko nyt huippukautensa. Tanhuryhmiä arvioitiin olevan parhaimmillaan alun toista sataa.^{<19>}

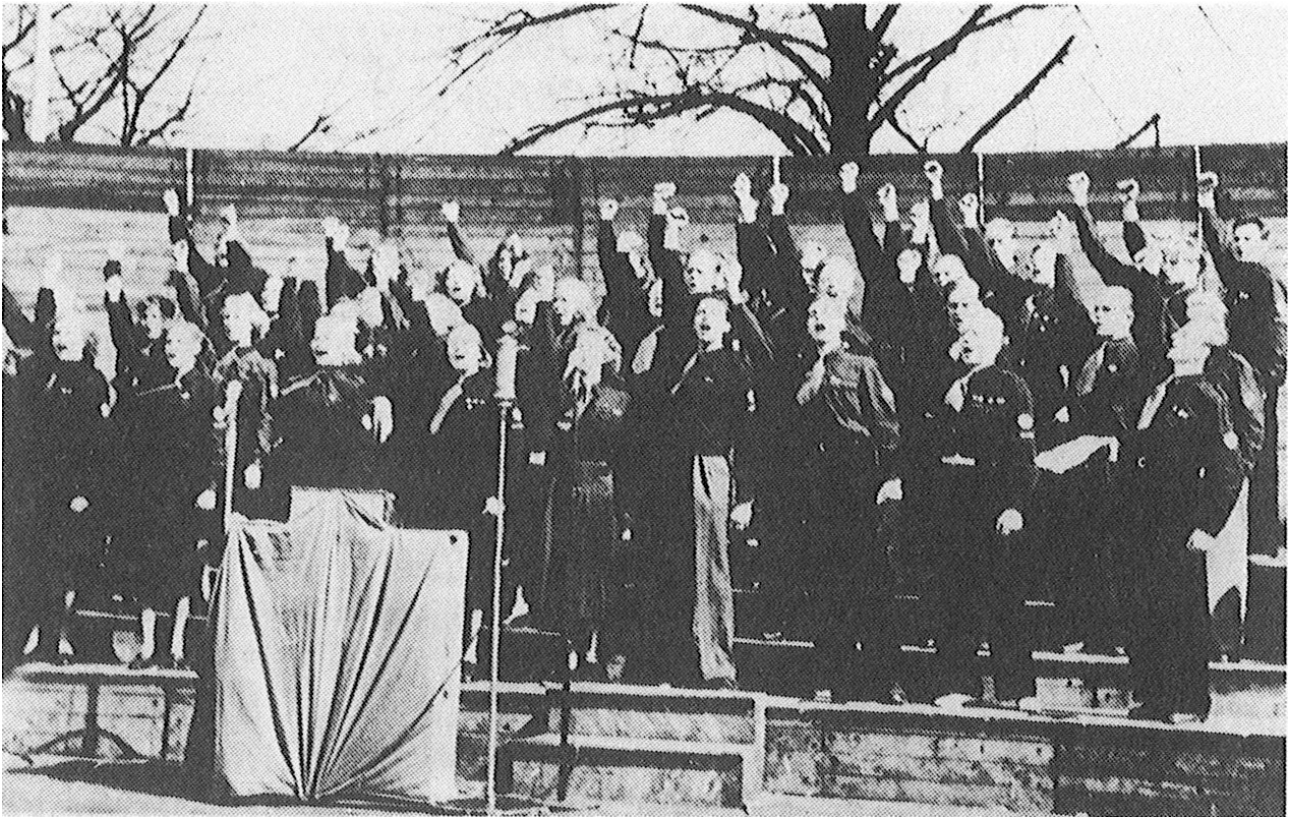
SDNL kykenikin järjestämään näyttävää joukkotoimintaa musiikin ja kansantanssin alueella aina 1960-luvun alkuun saakka. Liiton muistitieto kutsuu tätä viimeistä ohjelmakulttuurin kukoistusaikaa SDNL:n tanhukaudeksi. Liiton kulttuuriharrastus olikin korosteisesti kansallisella pohjalla - ainakin muodollisesti SDNL oli nyt lähempänä porvarillisia nuorisojärjestöjä kuin koskaan ennen. Liiton taistelujärjestöluonne oli jäänyt selvästi taustalle, ja sen päätavoite tuntuu olleen sama kuin nuorisotyössä yleensäkin: ohjata nuoret 'hyvien harrastusten' pariin. Kommunistinuoret olivat tavallaan päätyneet siihen, mistä olivat sodan jälkeen halunneet erottautua. Mutta kansandemokraattisen nuorisotyön suunta muuttui jälleen 1960-luvun alkuvuosina. Tanhukaudesta tuli varsin pian

haukkumasana, ja uusi poliittisempi sukupolvi moitti menneitä vuosia aatteettomuudesta ja tuohivirsujen viljelystä. Oltiin siirrytty aikaan, johon tämän kirjan tarkastelu päättyy.^{<20>}

SDNL oli poliittinen nuorisojärjestö. Sen keskeiset päämäärät liittyivät SKP:n poliittiseen taisteluun. Mutta poliittinen taistelu ei sujunut ilman joukkoja, ja niitä liitto pyrki haalimaan järjestämällä taideharrastuksia osastoihin. Taideharrastuksella ja liiton kannatuksella näyttää olleen melko suora riippuvuus toisistaan. Silloin kun SDNL keskitti voimansa ohjelmatoimintaan, sen jäsenmäärä lisääntyi ja sen toiminta oli muutenkin näyttävää. Silloin kun pääpaino oli poliittisessa taistelussa ja ideologisessa keskustelussa, liitto kärsi jäsenkadosta. Esimerkiksi 1960-luvun puolivälissä, kun nuorisoliitto luopui vanhoista taideharrastuksistaan ja sanoutui irti tanhukaudesta, maksaneita jäseniäkään ei enää ollut kuin kolmannes vuosikymmenen alun määrästä.^{<21>}

Kulttuurityö näyttääkin olleen jonkinlainen elinehto SDNL:n toiminnalle. Voimansa päivinä liitto oli hyvin näkyvä kulttuuri- ja taidekasvatusjärjestö. Kulttuuri, kansanperinne, taide ja nuorison moraalit olivat kysymyksiä, joihin liiton nuorisonohjaajat joutuivat usein paneutumaan ja ilmaisemaan niistä mielipiteensä. Tässä asiassa työväenliikkeen nuorisokasvatuksen vanha perinne hämmötti SDNL:n kulttuurityön taustalla. Osaltaan kommunistinuorten taidekasvatus olikin jatketta suomalaiselle kansanvalistusliikkeelle tuon liikkeen esteettiset ja siveelliset asenteet eivät olleet kommunistijohtajillekaan mitenkään vieraita.

Mutta SDNL oli myös tärkeä osa kommunistista liikettä, mikä löi erityisen leiman liiton kulttuurivalistukseen. Erityisesti sosialistinen kulttuurinäkemys hallitsi liiton nuorisonohjaajien ajatuksia ja näkemyksiä, kun he ratkoivat ohjelmatoiminnan ja taidekasvatuksen kysymyksiä. Sama koski heidän suhtautumistaan kansanperinteeseen: sosialistinen folklorismi tarjosi kiehtovia malleja SDNL:n kansantanssin ja -laulun harrastajille. Missä määrin liiton nuorisonvalistajat ja musiikin harrastajat ottivat vaikutteita yleisestä kansanvalistusaatteesta, missä määrin taas sosialistisista kulttuuri-ihanteista sekä missä määrin he näitä vaikutteita sekoittivat keskenään tai loivat niiden pohjalta jotakin omaperäistä; sen kaiken selvittely on seuraavien lukujen tehtävänä.

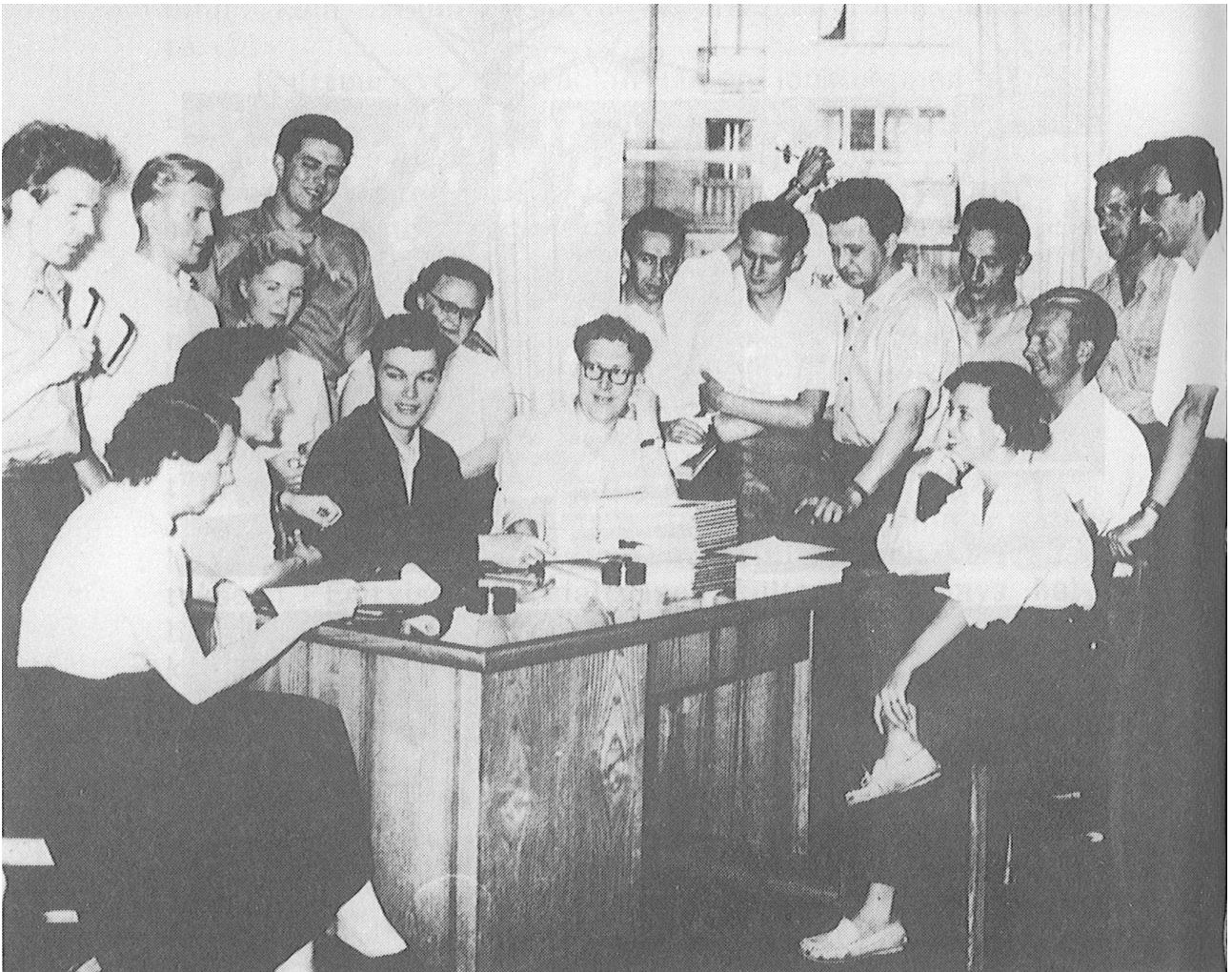


Taistelujärjestön ohjelmatoimintaa

Sodanjälkeisinä vuosina poliittinen agitaatio oli keskeinen osa SDNL:n nuorten taideharrastusta. Militantit kisälliryhmät ja puhekuorot korostivat liiton kurinalaista luonnetta.

Alla: **Käpylän kisällittäret**, joka oli 40-luvun lopulla liiton huippuryhmä. KA (Y. Lintunen)

Yllä: **Demokraattisten nuorten lausuntaryhmä** julistuskokouksessa Helsingin Kaisaniemessä vappuna 1950. KA



Nuorkommunistien johtajia palaverissa

Poliittisen johdon lisäksi SDNL:n nuorison vaikuttajia olivat kulttuuriohjaajat ja taiteilijat, jotka olivat kiinnostuneita mm. liiton kansainvälisistä yhteyksistä. Kuva on vuodelta 1955, jolloin nuorisoliitto valmisteli Varsovan nuorisofestivaalin Suomen osuutta. Pöydän ympärillä seisomassa vasemmalta: Oskar Lahdenperä, Olavi Hänninen, Aune Lähdenperä, Tarmo Manni, Meeri Elo, Mauri Reutsalo, Pauli Salonen, Kalevi Antikainen, Antero Koski, Mikko Novitsky ja Kuuno Honkonen. Istumassa vasemmalta mm. Vappu Jansson, Anna-Liisa Hyvönen, Osmo Kock, Olavi Poikolainen. KA

SDNL:N MUSIIKKINUORET JA KANSANVALISTUSHENKI

Kommunistinuoriin kohdistunut esteettinen ja siveellinen valistus pulppusi sodan jälkeen lähinnä kahdelta suunnalta, (1) nuorisoliiton ja kommunistisen puolueen toimitsijoiden taholta sekä (2) siitä taiteilija- ja sivistyneistöpiiristä, joka oli lähellä kansandemokraattista liikettä. Ilman että syyllistyy kovin keinotekoiseen jaotteluun, SDNL:n musiikkinuorten sivistämistä voi tarkastella kahden erillisen ja erilaisen linjan osalta. Niistä ensimmäinen heijasti suoraan SKP:n ja nuorisoliiton poliittisen johdon kulttuurista maailmankuvaa. Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan kokemukset ja periaatteet olivat tämän valistussuunnan selvänä esikuvana. Tästä linjasta tuli nuorisoliiton virallinen kulttuurinäkemys, joten se vaikutti järjestönuoriin hyvin tehokkaasti. Liiton julkaisemien lehtien ja asiapapereiden heijastama esteettinen ja siveellinen maailmankuva oli myös lähellä tätä suuntausta. Nimitän sitä seuraavassa **stalinilaiseksi kansanvalistukseksi**.

Toinen valistussuunta pohjautui SKDL:n ja Akateemisen Sosialistiseuran piirissä toimineen sivistyneistön kulttuurinäkemykseen. Sen taustana oli valistustoiminta, jota sivistyneistökäännännäiset olivat harjoittaneet eri järjestöissä työväenliikkeen alkuajoista lähtien. Tämä **kiilalainen kansanvalistus** vaikutti nuorisoliittoon enemmänkin välillisesti: sivistyneistön taide- ja siveyskäsitykset muokkasivat ensin kansandemokraattisen liikkeen kulttuuripolitiikkaa; SDNL sovelsi tätä sitten omaan kasvatustyöhönsä siinä määrin kuin liiton johto katsoi tarpeelliseksi. Kiilalaisten vaikutus ei välttämättä näkynyt selvästi nuorisoliiton käytännön järjestöelämässä.



Kommunistinuoret ja idoli

SDNL:n edustuskuorolaiset (Kemin ja Koiton kuorojen jäseniä) Reino Sandellin johdolla Stalinin patsaan juurella Bukarestin kansainvälisillä nuorisofestivaaleilla 1953. KA

Ulkomaiset festivaalit tarjosivat SDNL:n aktivisteille ainutlaatuisen mahdollisuuden nähdä ulkomaita, mikä sodan jälkeisinä vuosina oli muuten vaikeaa. Samalla nuoret saivat tuntuman sosialististen yhteiskuntien elämään. Bukarestin festivaaliin osallistui peräti 2400 suomalaista nuorta.

STALINILAINEN KANSANVALISTUS

Kun SDNL perustettiin, liiton nuori johto omaksui vanhemmilta illegaalisen kauden tovereilta monia periaatteita, jotka vaikuttivat suuresti liiton toimintaan. Edellä kuvasin, kuinka ohjelmatoiminnan sisältö ja organisaatio rakentuivat sodan jälkeen pitkälti 1920-luvun propagandistiperinteen varaan. Muutenkin uuden nuorisoliiton nuorisokasvatus ja järjestöelämä pohjautuivat suomalaisen työväenliikkeen yleiseen perintöön. Mutta ainakin yhtä paljon SDNL:n nuorisotyö sai vaikutteita siitä taide- ja perinnepolitiikasta, joka vallitsi Neuvostoliitossa Stalinin kauden aikana. Kommunistit, jotka nousivat kansandemokraattisen liikkeen johtoon heti sodan jälkeen, olivat useimmiten SKP:n maanalaisen vaiheen aktivisteja. Moni heistä oli asunut pitkiäkin aikoja Neuvosto-Venäjällä - SKP:hän toimi 1920- ja 1930-luvuilla Moskovasta käsin. Puolueen johtajisto tunsu hyvin neuvostoyhteiskunnan kehityslinjat myös taiteen ja perinnetyön alueella. Heillä oli usein varsin samankaltainen taidenäkemyksensä kuin Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan luojilla.^{<1>} Oli luonnollista, että vanhemmat kommunistit pyrkivät upottamaan nuorisajohtajiin ja koko nuorisoliikkeeseen oman kulttuurinäkemyksensä. Sosialistisen kulttuurityön siveellisestä ja esteettisestä maailmankuvasta tuli näin myös SDNL:n toiminnan perusta. Sen varassa liiton ohjelma- ja opintotyötä lähdettiin sodanjälkeisinä vuosina kehittämään.

SDNL:n kulttuuritoiminta oli esteettiseltä pohjavireeltään kansanomaista, jopa proletaarista. Kansankulttuuri ja erityisesti työväen järjestöperinne saivat keskeisen aseman kaikessa nuorkommunistien taidekasvatuksessa ja -harrastuksessa. Juhlien ja iltamien ohjelmistokin rakentui pääosin proletaarisen joukkotaiteen varaan. Poliittiset numerot, kuten kisällilaulu ja joukkolausunta kuuluivat kommunistinuorten taideharrastuksen ytimeen.^{<2>}

Mutta kansanomaisen pohjavire ei merkinnyt sitä, että joukkojen korkeakulttuurinen sivistäminen olisi ollut SDNL:n kansanvalistajille vieras asia. Sosialistisen taidefilosofian mukaan uuden työläiskulttuurin rakentajien tuli käyttää klassisen taiteen suuria saavutuksia hyväkseen. Tämä periaate heijastui ainakin jossain määrin SDNL:n nuorten esteettiseen

kasvatukseen.

Stalinin kauden kulttuuripolitiikka tuomitsi hyvin jyrkästi sellaisen taiteen, jota se piti epämoraalisena tai sosialisminvastaisena. Tämä heijastui myös SDNL:n kansanvalistajien toimintaan: he esittivät mielellään esteettiset ja siveelliset kysymykset nuorille ehdottomina normeina. Paha erotettiin selvästi hyvästä. Osittain tämä oli varmasti puhdas tehokkuuskysymys. Valistus upposi nuorisoon paremmin, kun asiat esitettiin yksinkertaisina ja dualistisina. Mutta toisaalta ehdottomat normit heijastivat sitä dogmaattista henkeä, jonka SKP:n johto oli omaksunut politiikassaan. Kommunistisen politiikan ehdottomuus siirtyi suoraan SDNL:n nuorten esteettiseen ja siveelliseen ohjaukseen.<3>

Tietty ehdottomuus näkyi myös kommunistinuorten musiikillisessa valistuksessa. Ohjaajat loivat selviä normeja erityisesti esteettisistä asioista, kuten soveliaasta ohjelmistosta ja esitystavasta. Mutta mielenkiintoisella tavalla musiikkivalistukseen liittyi myös selkeitä siveellisiä ohjeita ja kasvatuspyrkimyksiä. Ne koskivat ennen kaikkea tanssimista.

Valistuneet kisällit

Luonnollisena musiikkivalistuksen kohteena olivat nuorisoliiton ohjelmaryhmät. Kisälli- ja kisällitärkköönpanot muodostivat niiden pääosan. Heti sodan jälkeen kisällilaulu olikin lähes ainoa ohjelmamusiikin laji SDNL:n piirissä. Esimerkiksi liiton kulttuurikilpailuissa ei ensimmäisinä vuosina ollut lainkaan kuorolaulusarjaa. Seuraavina vuosina joitakin kuoroja syntyi vahvoihin kaupunkiosastoihin esim. Tampereella, Helsingissä, Porissa ja Turussa. Mutta kokonaisuutena kuorolaulun osuus jäi hyvin vaatimattomaksi liiton musiikissa.<4>

Ohjelmaryhmien esteettinen kasvatus ei voinut kehittyä kovin korkeataiteelliseksi jo pelkästään kisälliperinteen luonteen vuoksi. Kisällien laulut olivat ennen kaikkea poliittista propagandaa. Ryhmien ohjauksessa olikin paljon sellaista, jolla ei ollut mitään tekemistä taidemusiikin normien kanssa. Ohjaajat pyrkivät opastamaan ryhmiä ennen kaikkea siinä, miten heidän sanomansa menisi hyvin perille. Kisällilaulun tehtävä oli julistaa ja innostaa joukkoja toimintaan. 1950-luvun lopulta peräisin oleva ohje korostaa tätä selvästi:

— Kisälliryhmän tärkein tehtävä on analysoida esitettävän laulun sisältö ja suunnitella sen esittäminen niin, että yleisö saadaan nauramaan niille asioille joita laulu sisältää, nauramaan vastustajien toilauksille, saattaa heidät naurunalaiseksi. Ryhmän rutiinin, liikkeiden, ilmeiden ja ”pamausten” tulee palvella vain tätä päämäärää.^{<5>}

Kisälliesitysten taiteellisen tason kohottaminen ei siten ollut ohjauksen ensisijaisena tavoitteena. Siitä huolimatta laulajien opastuksessa oli piirteitä, joista esteettinen kasvatuspyrkimys paistaa läpi. Tämä tavoite näkyi selvimmillään siinä, että ohjaajat kannustivat ryhmiä harjoittelemaan moniäänistä laulua ja ”kaunista” äänenmuodostusta. Tällainen ohjaus ei kuitenkaan vastannut kisälliperinteen olemusta. Kisällien laulutyyliin kuului vanhastaan kansanomaisen karkea äänenmuodostus. Ja kuten suomalaisessa kansanlaulannassa yleensäkin, esitykset olivat yksiaänisiä; eri äänet eivät edes rytmisesti sulautuneet toisiinsa hyvin.^{<6>}

Mutta musiikkivalistajien mielestä kisällilauluakin voitiin kehittää esteettisesti korkeammalle tasolle. Terä-lehden palstoilla oli usein juttuja hyvistä ohjelmaryhmistä ja niissä arvioitiin huippuryhmien menestymisen salaisuuksia. 1950-luvun alussa **Käpylän kisällittäret** oli kuuluisa ryhmä, joka yleensä sai kilpailuissa ensipalkinnon. Terän nimimerkki 'Tee' katsoi tyttöjen menestyksen johtuvan siitä, että he kiinnittivät huomiota itse laulutekniikkaan. He pyrkivät tulkitsemaan laulunsa kauniisti. Monet tytöistä olivat **Helsingin nuorisokuoron** jäseniä ja saivat oppinsa sieltä. Vastaavasti kisällilaulajien enemmistö sai 'Teeltä' sapiskaa olemattoman laulutaitonsa vuoksi:

— Juuri siinä, että valtaosa kisälliryhmistämme ei laula vaan huutaa, on eräs niiden suurimmista heikkouksista.^{<7>}

Liiton ohjelmaryhmien musiikkivalistus lankesi luonnostaan niille henkilöille, jotka lähinnä Helsingistä käsin järjestivät ryhmien ohjausta ja ohjelmistomateriaalin levitystä. Samat toimitsijat olivat yleensä myös kisällilaulukilpailujen tuomareina. Heidän vaikutuksensa SDNL:n musiikkinuorison muokkaamisessa oli näin erittäin suuri. Reino Sandell oli epäilemättä nuorisoliiton keskeisimpiä musiikkiauktoriteetteja. Hän työskenteli vuosina 1945-56 lähes yhtäjaksoisesti Valistuskeskuksessa ja Ohjelmatyössä. Sandell huolehti mm. kisälliryhmien koulutuksesta. Oli vain luonnollista, että hän kirjoitteli liiton lehteen

kisällilaulusta ja jakeli sitä koskevia neuvoja.<8>

Myös Sandellille moniääninen kisällilaulu tuntuu olleen jonkinlainen tavoite, johon ryhmiä sopi rohkaista. Vuonna 1948 hän arvioi SDNL:n kulttuurikilpailujen kisälliesityksiä ja totesi:

— Kisälliryhmä voi laulaa moniäänisesti, mutta elävästi liikkeillä ja hauskoilla ilmeillä lauluaan tehostaen. Kun tähän päästään, olemme lähellä täydellisyyttä. Siis älkää luopuko moniäänisestä laulustanne.<9>

Myös myöhemmin Sandell palasi jutuissaan ryhmien laulutaidon kohottamiseen. Kisällien tuli hankkia ohjelmistoonsa myös "tunnelmalauluja", joiden esittämisessä pyrittiin mahdollisimman korkeaan taiteelliseen tasoon. Tämä merkitsi sitä, että laulu oli esitettävä neliäänisesti, kvartettilaulun tapaan.<10>

Moniääniset ryhmät jäivät kuitenkin selviksi poikkeuksiksi SDNL:n kisällien parissa. Toiminta oli täysin amatööripohjaista; laulajat eivät tunteneet nuotteja, eikä liitolla ilmeisesti ollut tarpeeksi ohjaajavoimiakaan moniäänisyyden läpilyömiseksi. Silti 1950-luvun puolesta välistä lähtien muutamat ryhmät erikoistuiivat kvartettilauluun. Helsinkiläiset **Hiilipojat** oli niistä tunnetuin. Heidän kipparikvartettityyliään useat muut kokoonpanot yrittivät sitten parhaansa mukaan matkia.<11>

Tavallisesti moniäänisen tyylin tavoittelu jäi kuitenkin "soinnutteluksi", ja senkin ryhmät tekivät usein omasta päästään. Lopputulos ei välttämättä hivellyt ohjaajien korvaa, ja he joutuivat jopa hillitsemään tätä laulun 'jalostusta'. Niinpä kisällien neuvontamoniste korosti 1950-luvun lopulla, että "hyvin laulettu yksiääninen esitys on huomattavasti parempi kuin heikko soinnutteluyritys".<12>

Kaksimieliset tekstit ja sopimattomat sävelet

Työläisnuorten ohjaajat pyrkivät vaikuttamaan jonkin verran myös kisällien sävelmistövalintoihin. Ryhmät lainasivat melodiat lauluihinsa usein iskelmistä tai kansanlauluista. Niiden joukossa oli aina myös senkaltaisia renkutuksia, joita kansanvalistajat olivat kautta aikojen kauhistelleet. Päiväniskelmien käyttö oli kuitenkin hyvin kiinteä osa koko agitaatiolaulujen perinnettä. Vaikka kaikki musiikkiohjaajat eivät olisi niitä aina hyväksyneetkään, kukaan ei sentään vaatinut niistä luopumista. Muutaman

kerran Terässä silti puututtiin sopimattomiin sävelmävalintoihin. Esimerkiksi jo ensimmäisten liittojuhlien raportissa kesällä 1945 kirjoittaja oli sitä mieltä, ettei valssi Elämää juoksuhaudoissa sopinut kisällien sävelmäksi. Se oli aivan liian sentimentaalinen siihen tarkoitukseen.^{<13>} Viisi vuotta myöhemmin ryhmiä ohjattiin pois vääristä lauluvalinnoista näin:

— Aivan liian paljon viljellään vielä kaikenlaisia "nujuloita" ja muotilauluja sekä toista sukupuolta panettelevia naiveja lauluja, jotka kenties hätätilassa sopivat joissakin nurkkatanssitilaisuuksissa, mutta eivät missään tapauksessa – – suuremmissa tilaisuuksissa. – – Tällaiset laulut olisi jo syytä jättää lepäämään.^{<14>}

Lainasävelten sopivuuden vahtiminen ei ollut kuitenkaan mitään sen rinnalla, miten valistusihmiset kontrolloivat laulutekstien tekoa. Ehdottomana käytäntönä oli, että kaikki Ohjelmatyön välittämät tekstit kulkivat jopa moninkertaisen sensuuriketjun läpi. Liiton omien johtajien lisäksi tekstiniiput luetettiin SKP:n, SKDL:n, naisliiton ja pioneeriliiton valistussihteereillä. Heillä oli valta poistaa kokoelmista ne laulut, joita he pitivät sopimattomina. He saattoivat myös kajota yksittäisiin tekstinkohtiin ja tehdä muutoksia. Puoluevirikailijat etsivät niistä ennen kaikkea poliittisesti arveluttavia tai vikaanjohtavia sävyjä. Mutta myös epäsiiveelliset ja kaksimielliset laulut raakattiin armotta ohjelmapaketeista.^{<15>}

Pauli Salonen joutui olemaan sensorina 1950-luvun loppupuolella. Kontrolli saattoi iskeä vielä tekstien postitusvaiheessa:

— Satu in menemään kun ne jo laitto niitä kirjekuoriin. Otin sen nipun käteeni ja siellä oli hiukan semmosta kaksimiellisyyttä tavoitteleva laulu. Siinä oli hiukan otettu yhestä sellasesta iskelmästä vähän mallia ja sen säveliinki se oli tehty. Minä kun luin sen, miä sanoin että tää homma täytyy nyt vähäks alkaa pysäyttää. Niin me piettiin hyvin äkkiä semmonen palaveri toiminnanjohtaja Olavi Hännisen kanssa ja tarkastettiin se homma. – – No minä nyt olen ollu aina tälläsii kaksimiellisyyksiin nähden aika tarkka. Miusta se oli aina väärin jos nuorisoliittolaiset esitti sellasta vähänki kyseenalaista. Josta ihmiset voi vielä loukkaantua ja saada väärän käsityksen koko mejän puuhasta. Mitäs siinä sitten kun mentii kehottamaan, että avatkaas ne kirjekuoret ja ottakaas se laulu pois.^{<16>}



Agitaation mestareita

Iskevä teksti oli kisällilaulun tärkein ominaisuus, ja nuorisajohtajat olivat tarkkoina tekstien puhtaslinjaisuudesta. **Toveriseuran kisällit** olivat tunnettuja rajuista hyökkäyslauluistaan, joita mm. Armas Äikiä heille sepitteli. Tässä ryhmä esittää ajan säveltä 'pois porvarilehdet työläiskodista, tilalle työväen omat äänenkannattajat!' KA

Ei Mimmin rantapöksyjä

Mutta musiikkiryhmien ohjaus ei ollut ainoa sektori, jossa SDNL:n nuorten musiikkia pyrittiin johtamaan valistushenkisiin uomiin. Myös osastolaisten yleinen musiikkiharrastus joutui muokkauksen kohteeksi. Lisäksi johtajat halusivat johdattaa nuoria tervehenkiseen tanssiharrastukseen. Tämä yleinen musiikkivalistus oli jopa mustavalkoisempaa kuin kisällien esteettinen ja siveellinen ohjaus. Aili Mäkinen oli nuorisoliiton alkuaikojen johtajia. 1950-luvun alussa hän oli jo edennyt SKP:n valistussihteeriksi; hänellä oli siten keskeinen asema puolueen poliittisessa kasvatuksessa. Muttei perinteinen kansanvalistuskaan ollut Mäkiselle vierasta. Vuonna 1951 hän kirjoitti Terään kaksiosaisen artikkelin 'Mitä laulamme, miten laulamme'. Stalinilainen kansanvalistushenki kukki kirjoituksessa monisävyisenä. Mäkinen kehoitti nuoria valitsemaan laulunsa tarkoin. Oli aina huomioitava, "että laulu vastaa järjestön edustamia aatteita, eikä missään tapauksessa ole niiden kanssa ristiriidassa". Huonosti valitut kappaleet saattoivat vaikuttaa liikkeen kannatukseen haitallisesti.

— Johtotähtenä tulisi aina olla se, ettei laulun vaikutus ole kielteinen kuulijaan, joka mahdollisesti ensi kertaa on tilaisuuksissamme ja arvostelee esitystemme perusteella koko liikettämme. <17>

Kommentti ilmensi kommunistisen nuorisovalistuksen käytännöllistä luonnetta. Liikkeen kannatuksen kasvattaminen oli myös taideharrastuksen ja sen ohjauksen korkein periaate. Stalinilaisen kansanvalistuksen mieltymys työväenliikkeen omaan joukkotaiteeseen ilmensi samaa pyrkimystä. Aatteellisten laulujen uskottiin lisäävän liikkeen joukkovoimaa. Mäkinen neuvoikin liitonuorisoa suosimaan aatteellisia lauluja. Niiden herättävä ja kasvattava vaikutus oli selvästi suurin. Työväenaate liimautuisi laulujen avulla tehokkaasti yleisön mieleen.

Epäilemättä työväen taistelulaulut kuuluivat itsestäänselvänä osana jokaiseen nuorisoliiton tilaisuuteen. Mäkinen halusikin kai vain muistuttaa niiden ensisijaisuudesta. Sen sijaan kirjoittaja nosti esille myös toisen esteettisen periaatteen, jonka toteuttaminen ei ollut aivan yhtä itsestäänselvää työläisnuorten iltamissa ja juhlissa: ohjelmaryhmien tuli suosia suomalaisia kansanlauluja ja välttää laulamasta iskelmiä.

— Kansanlaulumme ovat hengeltään terveitä, säveliltään kauniita ja kulttuuriarvoltaan vaalimisen arvoisia. Kansanlaulut ovat työkansan luomaa taidetta. Ne kuuluvat kansalle. Siksi niitä ei pidä missään tapauksessa vieroa, vaan käyttää niiden vähemmän taiteellisten iskelmien asemasta, jotka porvarillisen rappiokulttuurin kukkasina tunkeutuvat eri teitä erikoisesti työläisnuorisomme keskuuteen ja sen juhlatilaisuuksien ohjelmistoihin. Jokaiselle on selvää, että hilpeän tunnelman luomiseksi johonkin toveritilaisuuteen ei välttämättä tarvita laulua "Mimmin rantapöksyistä" vaan tulos on varmasti parempi ja jälkivaikutelma mukavampi, jos valitaan vaikkapa iloinen kansanlaulu "Heilani kotiin kulki kaksi tietä" tms.^{<18>}

"Alkuperäisen" kansanmusiikin ihannointi sai näin sijansa myös kommunistinuorten musiikkivalistuksessa. Tällä ajattelulla oli vankka perusta suomalaisen kansanvalistuksen historiassa. Mäkisen kommentti tuokin eittämättä mieleen 1890-luvun nuorisoseurajohtajat. Samoin kuin he aikanaan, myös Aili Mäkinen pyrki pelastamaan nuorison rumilta rompotuksilta ja korvaamaan ne sievemmillä ja siveämmillä lauluilla. Maaseutukulttuurin rekilaulut olivat jo 1900-luvun puolivälissä tarpeeksi vanhoja ja saivat arvokkaan kansallismusiikin sädekehän. Uudempi kulutusmusiikki, nuorten rakastama iskelmä ei taas ollut kansallista. Se oli rappiomusiikkia, joka ei oikein sopinut uuteen sosialistiseen kulttuurityöhön.

Näin SDNL:n nuorisovalistus oli omaksunut ainakin osittain samankaltaisen romanttisen näkemyksen vanhemman kansanperinteen ikuisista arvoista kuin aiempi porvarillinen kansallisuusliike. Kommunistit vain tulkitsivat kansanperinteen merkityksen hieman toisin: Porvarilliset nationalistit pitivät vanhaa rahvaan taidetta ristiriidattoman yhteiskunnan ja yhtenäisen kansakunnan symbolina. Sosialistinen perinnekäsitys sitä vastoin korosti, että vanha perinne oli alunperin työväenluokan omaisuutta, työkansan luomaa taidetta. Vallankumouksellisen työväenliikkeen oli pyrittävä saamaan tämä omaisuus tarkoituksenaan palvelukseen. Selvitän myöhemmin, miten SDNL:n kulttuurijohtajat aikoivat tätä kansallisomaisuutta kehittää ja jalostaa.

Aili Mäkisen viittaus Mimmin rantapöksyihin liittyi myös toiseen stalinilaisen kansanvalistushengen ominaisuuteen, korkean moraalin ja siveyden vaatimukseen.

Kisällejähän ohjattiin siveyden tielle varsin vaivihkaa; sopimattomuudet vain poistettiin laulutekstien joukosta. Liittonuorten yleinen tapakasvatus edellytti jo järeämpiä aseita. Mäkinen ilmaisikin raittius- ja sukupuolisiveyden vaatimuksen hyvin ehdottomana normina:

— Ehdottomasti on kiellettävä kaikkien juopporenkutusten ja juopottelua ilon aiheena pitävien laulujen esittäminen niin yleisissä kuin suljetuissakin tilaisuuksissamme. Samaa on sanottava lauluista, joissa tehdään pilkkaa eri sukupuolten tai kansojen ominaisuuksista puhumattakaan rivouksien ja kaksimielisyyksien esittämisestä^{<19>}

Menikö valistus perille?

Terän valistushenkiset artikkelit olivat tietenkin vain julistuksia ja ohjeita. Ne peilaavat selvemmin yksittäisten johtajien arvomaailmaa kuin itse nuorison näkemyksiä. Tämän päivän näkökulmasta voisi kuvitella, että Aili Mäkisen tätimäiset normilauseet olisivat jääneet pelkiksi vitseiksi, jotka tuottivat hupia osastonuorille. Mutta 1950-luvun henkinen ilmapiiri oli hyvin toisenlainen. Aikalaiset muistelevat, että tuon ajan kansandemokraattista liikettä leimasi syvä aatteellinen pohjasävy. Vuosikymmeniä kestänyt maanalaisuuden kausi oli luonut monenlaisia paineita kommunistien keskuuteen, ja sodanjälkeistä aikaa leimasi voimakas purkautumisen ja vapautumisen tunne. Myös nuorisoliittolaiset olivat haltioissaan siitä, että he saivat nyt toimia julkisesti ja yrittää muuttaa yhteiskuntaa vakaumuksensa mukaiseksi. Aatteellisessa huumassa ei paljon pohdittu asioiden oikeellisuutta; joukot uskoivat johtajien sanaan liikoja kyselemättä.^{<20>}

Anna-Liisa Hyvösen muistikuvan mukaan 50-luvun alun liittonuoret olivat kilttejä ja kuuliaisista tovereita. Heille johtajien valistussanoma oli luonnollinen osa elämää. Se oli jopa niin luonnollista, ettei siihen paljon kiinnitetty huomiota:

— (Valistuskirjoitteluun) suhtauduttiin nuorisoliiton puolella täysin vastaanottavassa mielessä. – – Tää oli siis niin puhdasnenäistä proletaaripoikaa ja tyttöä, tää nuorisoliitto siihen aikaan. Se meni vielä perille. – – Ne rumat sanat joita me tarvittiin oli vaan tälläset poliittiset kovat tunnuksset 'porrrvaristoa vastaan' ja 'fasismin poisjuurruttamiseksi'. Ne oli niitä v-sanoja, jotka sitten tarvittiin 60-luvulla avuksi. Siinä virrassa oltiin ihan vielä valmiit hyväksymään tommoset 1800-luvun

kliseemäiset moraali-ohjeet. Koska niihin ei niin paljon kiinnitetty huomiota. Se purkautuminen oli kovaa poliittista tekstiä.<21>

Sosialistisen kulttuurinäkemys vanhoillinen arvomaailma ei tuon ajan työläisnuoria ahdistanut. On myös ilmeistä, etteivät SDNL:n nuorisovalistuksen esteettiset ja siveelliset arvot poikenneet porvarillisen valtakulttuurin arvoista ainakaan konservatiivisempaan suuntaan. Työläisnuoret olivat jo kansakoulussa tottuneet kansanvalistushenkeen. Nuorisosaston arvojäykkyys ei hätkähdyttänyt; se kuului luonnollisena osana kaikkeen sivistykseen. Nuoret saivat olla poliittisesti radikaaleja. Se riitti heille. Kulttuuriradikalismi ei kuulunut 1950-luvun nuorison elämään.

Liittonuoret siis hyväksyivät moralistisen kasvatuksen, ja myös kisälliryhmät kantoivat siinä kortensa kekoon. Ryhmien ohjelmistoista voi erottaa joukon lauluja, joiden teemana olivat moraaliset kysymykset. Näitä lauluja esittivät varsinkin tyttöryhmät. Laulut korostivat liittonuorten ryhmähenkeä - ne toivat mieluusti esiin SDNL:n nuorten ihannetyypin, rehdin ja luokkatietoisen toverin. Toisaalta ne varoittivat nuorisoa sopimattomasta käyttäytymisestä kuten ryyppäämisestä ja luokkapetturuudesta.

Laulu 'Miesihanne' kuului 1950-luvun lopulla mm. lauritsalalaisen **Meidän Tytöt** -ryhmän ohjelmistoon. Ryhmä oli saanut tekstin Ohjelmatyöstä, mutta sen tekijästä ei ole tietoa. Laulu kertoo suorin sanoin, millaisista pojista liiton tytöt tykkäävät: Hän ei ole naistenmies eikä sotakiihkoilija, eikä hänen ulkonäölläänkään ole niin väliä. Kunnan miehellä pitää olla vain sopiva jäsenkirja taskussa ja runsaasti luokkatietoisuutta päässään; se on kaiken a ja o.

MIESIHANNE

Mies - i - han-ne nyt meil-lä om-pi lau-lun ai- hee-na. Nyt
 saat-te sit- ten kuulla se -kä ol -la tark-ka- na. On
 miehet e - ri-lai- si- a, on mon-ta la- ji- a ja
 mah- do-ton- ta vallan oi- si lau-laa kai-kis-tä.

Miesihanne nyt meillä omi laulun aiheena
Nyt saatte sitten kuulla, sekä olla tarkkana.
On miehet erilaisia, on monta lajia
ja mahdotonta vallan oisi laulaa kaikista.

On paljon tyttöjä, joiden ihanteena on
tuo filmitaivaan tähtönen, Don-Juan verraton.
Hän pitkä, sorja omi vain ja tumma tulinen
ja lompakko myös tietysti häll' täyteläinen on.

On paljon myöskin niitä, joita usein miellyttää,
tuo sankartyypin sotainen, vaik' sahajauhoppää.
Kun on hän sitten poliisi tai palosotilas
ja uniformu päällä vain ja kiiltosaappahat.

Mutt' meidän tyttöjä näe eivät miellytä,
me emme katso päältäpäin vaan silmistä.
Nyt näin saa olla ihanteemme tumma, vaalea
kun kovin sotahulluutta hän vaan ei harrasta.

Saa olla laihanlainen, saa olla lihava.
Saa olla lyhyt, pitkä, taikka vailla hiuksia.
Kun on hän proletaari vain ja luokkatietoinen
ja jäsenkirja taskussa on tuttu punainen.

Ja pojan kanssa tällaisen kun reissailee
ja elonmerta myrskyistäkin seilailee.
Ja määränpää kun molemmill' on yhteinen.
Sen tovereina kuljemme, parempaan luottaen. <22>

Tervehenkiseen tanssikulttuuriin

Selvimmillään SDNL:n musiikkinuorten siveysvalistus ilmeni tanssikeskustelussa, jota käytiin Terän palstoilla vuosittain. Usein kirjoittelu koostui kriittisistä kannanotoista nuorison tanssitapoja ja tanssi-intoa kohtaan. Aivan samoin kuin kansanvalistajat työväenliikkeen alkuaikoina, Terän kirjoittajat pohtivat vielä 1940-luvulla nuorten tanssivillitystä. Sodan aikana oli vallinnut tanssikielto, jonka päättyminen talvella 1945 laukaisi melkoisen tanssikuumeen. Lisäksi rintamalta palanneet sotapojat eivät välttämättä käyttäytyneet kansanvalistushengen mukaisesti. Viinankayttö oli lisääntymään päin. Kesällä 1945 Terän reporterit olikin erityisen pahoillaan siitä, että tanssiharrastukseen liittyi alkoholinkäyttöä ja nurkkatansseja, "joihin keräytyy melkoisesti moraalisesti ala-arvoista

nuorisoa"^{<23>}

Kommunistivalistajien mielestä suomalaiset työläisnuoret olivat vielä värien aatteiden ja ihanteiden pauloissa. Asian korjaamiseksi he viittasivat mielellään neuvostonuorten esikuvaan:

— Tässä tulisi ottaa esimerkkiä Neuvostoliiton nuorisosta. Tansseissa täytyy antaa pääpaino sille, että ne ovat terveen iloisia ja nuorison liikuntatarvetta tyydyttäviä. Niiden tulisi terveellä pohjalla kehittää eri sukupuolten välistä toveruutta.^{<24>}

Mutta SDNL ei voinut suhtautua tanssimiseen täysin kielteisestikään. Myös stalinilaisen nuorisovalistuksen oli otettava huomioon, että tansseissakäynti viehätti työläisnuoria jatkuvasti erittäin paljon. Esimerkiksi vuonna 1955 tehty harrastustutkimus osoitti, kuinka työläisnuoret viettivät vapaa-aikaansa juuri tansseissa ja iltamissa. Vain urheilun harrastus oli vieläkin suositumpaa. Lisäksi tanssienpito oli työväenjärjestöille – myös nuorisosastoille – usein tärkein tulonlähde. Täysin tanssikielteen asennoituminen ei olisi ollut nuorisoliiton edun mukaista.^{<25>}

"Ei tanssi ole syntiä"

SDNL:n nuorisovalistus ei juuri pyrkinytkään kieltämään tai rajoittamaan tanssiintoa, vaan ohjaamaan sitä "terveempään ja oikeampaan" suuntaan. Tässäkin kommunistinuorten ohjaajat tukeutuivat porvarillisen kansanvalistuksen perinteeseen: vuosisadan vaihteen nuorisajohtajat menettelivät samalla tavoin, kun he jalostivat nuorison iltamia ja edistivät siveitten kansantanssien ja piirileikkien harrastusta.

Kesällä 1949 julkaistussa Terän jutussa 'Tanssi on kivaa' SDNL:n tanssivalistuksen olemus näkyy kenties aidoimmillaan:

Ei tanssi ole syntiä, kunhan se vaan pääsisi jalostumaan niistä monista kieroista ilmiöistä, joita sen liepeillä harrastetaan.^{<26>}

Kommentin äänenpainot viittaavat jälleen erehdyttävästi 1890-luvulle ja nuorisoseuraliikkeen tanssipohdintoihin. Kysymys tanssin synnillisyydestä ei varmaankaan ollut tärkeä SDNL:n piirissä; jutun tekijäkin halusi ilmeisesti polemisoida syntiajattelua vastaan. Silti tällaisten sävyjen esiintyminen liiton äänenkannattajassa ihmetyttää. Se

ilmaisee, kuinka valtava vaikutus porvarillisen kansanvalistuksen perinnöllä oli vielä 1900-luvun puolivälin suomalaisessa kulttuurissa, jopa vasemmistoradikaalin nuorison keskuudessa.

Nuorisoliitto kävi ajoittain kovaakin kampanjaa parempien tanssitapojen puolesta. Esimerkiksi Terän artikkelissa 'Lähtekäämme huvittelemaan' kirjoittaja vaati ensin perustettavaksi nuorille "valistusravintoloita", joissa he voisivat tanssia ja syödä jäätelöä. Tällaisissa paikoissa ei saisi olla hämärää valaistusta, ettei "veltto nuoriso" niihin pesiytyisi. Sitten opettavainen katsaus johdatti lukijan hämärään, pahamaineiseen tanssipaikkaan:

— Koko kiehuvan lauman (tanssiyleisön) yllä leijaili tupakansavuinen raskas ilma ja viimeinen amerikkalainen ujellus, jossa oli väkisin mukaansavievä rytmi. – – Pian huomasimme, ettei bugaaminen ollut vaikeata ... rytmi vei siihen itsestään. Olimme jo kuin humalassa. – – Mutta myöhemmin tuli tyhjiys. Mitä ilta antoi meille? Ei mitään. – – Me tunsimme, että nuoriso tarvitsee muuta. Se tarvitsee paljon enemmän. Suuria, valoisia, raikkaita tanssisaleja, tilavia kerhohuoneita, ajanvietettä, joka antaa jotakin.<27>

Myös kisällilaulujen tekijät reagoivat nuorten tanssi-intoon. Syntyi joukko lauluja, jotka koettivat ivata ja asettaa naurunalaiseksi uudet muotitanssit, nuorisomusiikin ja yksipuolisen tanssiharrastuksen. **Porin kisällien** tekstinikkari Kalle Kantola sepitti laulun 'Tanssikuumetta' joskus 1940-luvun loppuvuosina. Laulun sanoma oli selvä. Uusi tanssimuoti oli typerää ja naurettavaa, swingyhtyeet varsinaisia pelleporukoita. Nuoriso menetti muotihullutukseen vain rahansa ja saattoi oppia vielä juopottelemaankin. Tuollainen nuoriso ei tiennyt elämästä vielä yhtikäs mitään.

NYKYAJAN TANSSIT

On täl-lä kertaa lau-lus-sam-me oi-va tar-koitus se
 vain on ve-too-mus ja hie-no huo-mau-tus ett'
 ny-ky-a-jan nuo-ri-sol-la tans-si-tai-pu-mus on
 kas-va-nut, se suu-ri on kuin suu-rin hui-pu-tus. Jaa
 jaa, jos-kus val-lan kau-his-taa kat-sel-
 les-sa kuinka kan-sa tai-val-taa lau-an-
 tai-na tans-si-maan, nuo-ri sak-ki in-noissaan siel-lä
 tans-sin tah-tiin yl-tyy lau-la-maan.

Päivänpoliittiset kisällilaulut menettivät merkityksensä yleensä muutamassa viikossa tai kuukaudessa. Sen sijaan moralistiset tekstit säilyivät ajankohtaisina paljon kauemmin - siveellisen kansanvalistuksen teemat olivat vuodesta toiseen, vuosikymmenestä toiseen täsmälleen samat. Niinpä em. Meidän Tytöt esitti Tanssikuume-laulua vielä 1950-luvun lopullakin. He muokkasivat sisältöä vain sen verran, että se vastasi nuorisokulttuurin kehitystä: swingpjateista tehtiin nyt lättähattusankareita. (Tässä laulun sanat ovat kuitenkin alkuperäisessä asussaan.)^{<28>}

On tällä kertaa laulussamme oiva tarkoitus
se vain on vetoamus ja hieno huomautus
ett nykyajan nuorisolla tanssitaipumus
on kasvanut, se suuri on kuin suurin huiputus.
Jaa jaa, joskus vallan kauhistaa
katsellessa kuinka kansa taivaltaa,
lauantaina tanssimaan, nuori sakki innoissaan,
siellä tanssin tahtiin yltyy laulamaan.

On pjattitukkasankareita lippuluukulla,
he siinä jonottaa ja laskee rahojaan,
ett vieläköhän kaljapullon hinta riittänee
kun kahden lipun ostamiseen paljon hupenee.
Jaa jaa, pjattityttö naurahtaa,
kyllä seurastani maksaa kannattaa.
Tanssitaito mulla on ja luonto villi, vallaton.
Ja siihen tyytyy pjattipoika verraton.

On näyttämöllä orkesteri Buugimaakari
ja pillipiipari on siinä sankari.
Ja sakkariiniäänellensä laulusolisti
se pjattikansaa viihdyttää ja heidät hurmasi.
Tsum tsum, kontrabasso paukuttaa,
nahkakieliänsä illan kerrallaan.
Kaiken hurmaa haitari ja sitten vielä patteri,
ja siinä kas on meidän buugimaakari.

No sit-ten valssin pyör-teis-sä käy ai-ka hei-lu-
 tus, ja var-ren kei-nu-tus ja
 ja-lan vei-va-us. Ja rin-ta toi-seen
 lii-ma-taan ja sor-min pe-la-taan, ja pjat-ti-
 tyt-tö huu-dah-taa: "Ai ai kun mu-ka-vaa!" — Jaa
 jaa, sit-ten buu-gi vuo-rol-laan, sil-lä
 lop-pu-me-hut kaik-ki kui-va-taan. Poi-ka
 ty-tön ta-lut-taa pai-kal-len-sa is-tu-maan ja
 vai-voin vie-lä jak-saa ku-mar-taa.

No sitten valssin pyörteissä käy aika heilutus,
 ja varren keinutus ja jalan veivaus.
 Ja rinta toiseen liimataan ja sormin pelataan,
 ja pjattityttö huudahtaa: "Ai ai kun mukavaa".

Jaa jaa, sitten buugi vuorollaan,
 sillä loppumehut kaikki kuivataan.
 Poika tytön taluttaa paikallensa istumaan,
 ja vaivoin vielä jaksaa kumartaa.

Kun hiki sitten virrannut on kaikki kuiville,

niin mennään jäähyllä ja pojat kaljalle.
Ja käsi toisen kainalossa hiljaa kuljetaan,
ja henkevästi keskustellaan siitä kuiskitaan.
Jaa jaa, lempi siellä leimahtaa,
tanssilipun hinnalla se ostetaan.
Näin se sitten vietetään iltakaudet yhtenään,
mutta mitä elämästä tiedetään?
- Ei mitään!^{<28>}

Salonkitanssin salaisuudet

Stalinilaiset nuorisonvalistajat ryhtyivät myös käytännön toimiin tanssitapojen parantamiseksi. Vanhaa kansanvalistusperinnettä noudattaen tanhusta tuli 1950-luvun alussa myös SDNL:n nuorten keskeinen harrastusmuoto. Aika oli jo kuitenkin toinen kuin vuosisadan alussa. Piirileikkejä ja folkloristisia kansantansseja ei enää voitu ujuttaa epäviralliseen tanssitoimintaan. Tanhuilu oli nyt osa SDNL:n ohjelmatoimintaa; se ei kyennyt korvaamaan työläisnuorten koko tanssi-intoa. Tanssitapojen jalostus saikin nuorisoliitossa toisen muodon. Liiton valistajat alkoivat innostaa nuoria tanssikouluihin ja urheilullisten salonkitanssien pariin. He halusivat luoda niistä vaihtoehdon nuorison hämäräperäisille ja paheellisille muotitansseille.

Terä-lehti pyrki levittämään uutta tanssiaatetta varsin näkyvällä tavalla. Lehden palstoilla oli useana vuonna juttuja salonkitanssien harrastajista ja tanssikilpailujen voittajista. Tanssipari Nieminen & Nieminen oli erityisen mielenkiinnon kohteena. Tämä aviopari kuului myös nuorisoliittoon, mikä selittää sen, että heidän uransa kehitystä seurattiin tarkoin.^{<29>} Samainen tanssipari pääsi myös opettamaan Terän lukijoille harrastuksensa salaisuuksia. Vuoden 1956 numerossa Niemiset näyttivät oikein kuvasarjan avulla, kuinka hidasta valssia, "tanssien kuningatarta" oikealla tavalla mentiin. Valkoiseen iltapukuun sonnustautunut rouva Nieminen ja hänen frakkiasuinen kavaljeerinsa havainnollistivat valokuvasarjassa myös seuraavaa tekstiä, joka ohjasi työläispoikia asialliseen parkettikäyttäytymiseen:

— Et voi ensiksikään pyytää tyttöä tanssiin miten vain. Asiallisin ja kohteliain tapa on tämä pieni, kevyt kumarrus ja mahdolliset sanat: - Saanko luvan? Nämä huomaavaisuudet eivät vielä tee sinusta "salonkileijonaa". – – Kaunein tapa viedä

tyttö lattialle on tämä: Tarjoat hymyillen hieman ojennetun kätesi silloin, kun tanssipaikan tilat myöten antavat. Tyttö pistää kätensä omasi päälle ja tästä on helppo ottaa oikea tanssiasento. – – Oikean tanssiasennon periaatteita vastaan rikotaan paljon ja häpeämättä. Tytön ja pojan jalkojen välin tulee olla n. 10 cm ja molemmat nojautuvat eteenpäin lantion painolla. Pojan oikea käsi on tanssissa ainoa ohjaava voima ja siksi tulee se asettaa täsmälleen oikealle paikalle: ei selkään, ei kainaloon, ei kokonaan vyötärön ympäri, vaan kuvan osoittamaan paikkaan.^{<30>}

Keväällä 1948 ilmestyi Terässä koko etusivun kattava kirjoitus 'Terpsikhoren palvelijain pakeilla'. Se tarjoaa ehkä monipuolisimman esimerkin SDNL:n tanssivalistuksesta. Juttu sisälsi jo alaotsikossaan valistussanoman: "Meillä tanssitaan rumasti. On päästävä kaikenlaisista tyyleistä". Kirjoittaja oli vierailut helsinkiläisessä tanssikoulussa. Sitä ylläpitävä yhdistys oli ottanut tehtäväkseen kehittää kilpatanssia, "joka on vanha kulttuurimuoto muissa maissa". Toimittajan mielestä salonkitanssi oli muutenkin tervehenkistä ja nuorison moraalia kohottavaa: sehän oli lähellä urheilutoimintaa. Lisäksi se kasvatti nuoria esiintymiseen ja kauniisiin tapoihin. Artikkelin avasi tanssikoulun harjoitukset kutsuvasti lukijan eteen:

— Juhlasalista kiirivät vastaamme tangon sävelet ja muutama pari liikkuu kauniisti ja sulavasti lattian yli. Tämä on aivan toista kuin olemme tavallisesti totuneet tässä salissa näkemään, nimittäin "bugaamista" tuhannella ja yhdellä tyylillä. Mutta niinkuin sanottu näemme nyt edessämme pareja, jotka esittävät taidetanssia, jotka pyrkivät kehittämään tanssin muotoja, pyrkivät saamaan niistä esiin kaiken kauniin ja silmiämme hivelevän.^{<31>}

Jutun kärki oli selvästi suunnattu nuorison uusia muotitansseja vastaan. Terän nuorisonvalistaja pyrki osoittamaan, että amerikkalaiset muotihullutukset ja moderni kulutusmusiikki veivät nuorten tanssiharrastusta väärään suuntaan. Klassinen tanssiperinne oli parempaa ja terveemmällä pohjalla. Rappeuttava nuorisomuoti olisi vain ohimenevä ilmiö; siihen työläisnuorten ei pitäisi sekaantua. Varmemmaksi vakuudeksi jutun tekijä oli haastatellut tanssin maailmanliiton presidenttiä, englantilaista F. J. Maineyta, joka oli vierailulla Suomessa. Mr. Mainey kertoi vastustavansa swingiä. Sitäpaitsi tämä muotihullutus oli hänen mukaansa Englannista jo häviämässä. Jossain ravintolasalien

tungoksessa sitä vielä harrastettiin.

Säälitön jazz

Artikkelissa pistää eniten silmään se, ettei se suuntautunut kaikkea afroamerikkalaista musiikkia vastaan. Vanhempaa perua olevat tanssit, quick step, slow fox ja tango kuuluivat tanssikoulun opetukseen ja olivat siis kelvollista musiikkia nuorille. Juuri tässä olikin stalinilaisen musiikkivalistuksen ydin: sen esteettinen arvomaailma ei tuominnut kaikkea kulutusmusiikkia. Vain uusin "rämäkkä musiikki" laskettiin siihen purukumikulttuuriin, jota vastaan piti kampanjoida.^{<32>}

Samaa musiikkinäkemyä heijasti artikkeli, jonka Terä julkaisi syksyllä 1948. Puolalaisen Kazimierz Dobrzyńskin käännösjuttu 'Jazzi ja Beethoven' nimittäin kielsi taidemusiikin ja kansanomaisen musiikin välisen vastakohtan. Kirjoittajan mukaan oli olemassa vain hyvää ja huonoa musiikkia. Hyvä tango oli samanveroinen kuin hyvä sinfonia, operettivalssi yhtä hyvä kuin pianokonsertto. Hyvä musiikki pakottaisi kuulijan ammentamaan itsestään mitä syvintä lepoa ja viihdytystä. Hyvän musiikin kauneutta ja voimaa ei kukaan ihminen voisi vastustaa. Huono musiikki taas ei opettaisi ihmiselle mitään vaan turmelisi hänet. Huonoa musiikkia oli "säälitön jazz, eikä ainoastaan huonoa, vaan myös vahingollista".^{<33>}

Puolalaisen kirjoittajan tapaan myös SDNL:n nuorisajohtajien musiikkinäkemys oli yleensä varsin salliva ja kansanomainen. Vanhempi populaarimusiikki oli soveliasta nuorisolle siinä missä talonpoikainen kansanmusiikkikin. Ainoastaan "säälitöntä jazzia", ts. länsimaista nuorisomusiikkia tuli vastustaa. 1950-luvun puolen välin jälkeen länsimaisen rappion esikuvaksi nousi rock'n roll, 1960-luvun nuorisokulttuurin airut.^{<34>}

Edellä tuli jo toistuvasti esiin, kuinka SDNL:n musiikkivalistajat latasivat uusimpaan kulutusmusiikkiin lähes aina myös siveellisiä syytöksiä: se oli moraalitonta ja vaarallista; se oli omiaan tekemään nuorista henkisesti tyhjiä ja tyhmiä. Siveellinen kansanvalistus kulki näin esteettisen kasvatuksen juoksupoikana. SDNL:n nuorisajohtajien oli ilmeisesti vaikea selittää nuorten suosiomusiikkia huonoksi pelkästään sen sisällön perusteella – rahvaan nuoriso vierasti esteettisiä pohdiskeluja, varsinkin kun uusi musiikki viehätti sitä. Moralistiset arviot tuon perinteen turmiollisuudesta tekivät länsimaisen nuorisokulttuurin

vastustamisen helpommaksi.

KIILALAINEN KANSANVALISTUS

Kansandemokraattisen liikkeen alkuajan näkyvin taidekeskustelu ja kulttuuripoliittinen linjankäynti keskittyivät 40-luku -lehden ja SKDL:n päälehden Vapaan Sanan kulttuuripalstoille. Kummankin julkaisun keskushahmo oli Raoul Palmgren, journalisti ja tutkija, joka oli 1930-luvulta lähtien saavuttanut mainetta huomattavana kirjallisuudentuntijana. Juuri Palmgrenin kaltaiset kirjallisuusälyköt muodostivat kansandemokraattisen kulttuurikeskustelun ydinjoukon. Monet heistä ryhtyivät jo 1930-luvulla kirjailija- ja taiteilijaryhmä Kiilan ympärille (per. 1935). Osa kiilalaisista oli aiemmin kuulunut myös sos. dem. puolueen oppositioon. Osittain tästä johtui, että Kiilan toimintaprofiili oli korostetun yleisdemokraattinen; ryhmä pysytteli ainakin jossain määrin maanalaisen kauden veteraanien johtaman SKP:n ulkopuolella.<1>

1950-luvun alussa SKP:n dogmaattisen johdon ja kiilalaisen intelligentsian välinen ero johti myös avoimiin ristiriitoihin. Puolueen johto syytti kiilalaisia mm. siitä, etteivät he kyllin selvästi tukeneet toiminnassaan puolueen linjaa. Lisäksi kiilalaisten hieman vapaamielisempi taide- ja moraalikäsitys ei miellyttänyt tiukan linjan puoluejohtoa. Näkemuserimielisyydet ilmenivät hyvin Raoul Palmgrenin ja Armas Äikiän välisessä lehtikirjoittelussa, joka koski mm. joidenkin näytelmien ja kirjojen yhteiskunnallista merkitystä ja siveellistä laatua. Kiilan ja SKP:n kulttuurikiista huipentui vuoden 1952 lopulla, kun Palmgren erosi puolueesta. Vähää myöhemmin hänet erotettiin Vapaan Sanan päätoimittajan paikalta.<2>

Kiilan vaikutuksesta johtui, että kansandemokraattinen taidekeskustelu pysyi hyvin kirjallisuuspainotteisena koko 40- ja 50-lukujen ajan. Mm. 40-luku -lehden pääsisältö koostui juuri kirjallisuudesta ja jossain määrin kuvataiteesta. Vastaavasti musiikin osuus oli vaatimaton. Kiilalainen kulttuurityö oli alusta alkaen myös esteettisen kansanvalistushengen mukaista. Ryhmän taidekäsitys oli ajan sivistyneistölle ominaisella tavalla ehdottoman korkeakulttuurinen.

Taideymmärrystä työkansalle

Kansandemokraattinen älymystö pyrki myös levittämään esteettisen maailmankuvansa laajempien joukkojen keskuuteen. Maija Savutien käsityksen mukaan kaikki kiilalaiset lähtivät siitä, että työväenliikkeessä sivistyneistön täytyi aina olla jollakin tavalla kansanvalistajia. Siten esimerkiksi työväenlehtien taidearvostelut eivät saaneet koskaan olla pelkkää estetiikkaa. Kriitikon tuli antaa hyvästä taiteesta myös taustatietoja oppimattomille työläislukijoille. Tähän pyrkimykseen liittyi myös ajatus, että kansanvalistuksen avulla koko työväenliike saavuttaisi korkeamman sivistystason.^{<3>}

Yhdeksi kiilalaisen valistushengen keskuukseksi kehittyi SKDL:n sivistyneistöjaosto, joka perustettiin maaliskuussa 1946 "Henkisen työn neuvottelukunnan" nimellä. Sen jäsenet koostuivat juuri kiilalaisista taiteilijoista ja kriitikoista (mm. Palmgren, Tapio Tapiovaara, Arvo Turtiainen) sekä Akateemisen Sosialistiseuran älymystöstä. Jaoston tehtäväksi tuli saada henkisen työn tekijät mukaan kansandemokraattiseen liikkeeseen ja samalla "läheemmäksi ruumiillisen työn tekijöitä". Taiteellinen kansanvalistuksen päämäärä oli myös selvästi esillä: jaosto katsoi, että sen oli "kasvatettava työläiset ymmärtämään taidetta".^{<4>}

Musiikkialan edustajia ei jaostoon kuulunut, mutta varsin pian SKDL:n taidepoliittiseen työhön saatiin mukaan joitakin nuorempia taidemusiikin ammattilaisia. Yleensä heidän mukaantulonsa ponnikkeena oli pelkkä kiinnostus Neuvosto-Venäjän musiikkia kohtaan. Sen esittäminen Suomessa oli ollut ennen sotaa ja varsinkin sodan aikana totaalisesti pannassa. Neuvostoliiton taidemusiikin ystävät katsoivat, että kansandemokraattinen liike kykenisi hoitamaan kaikkein tehokkaimmin venäläisiä kulttuuriyhteyksiä. Lisäksi liikkeen kulttuurisuunta tarjosi nuorille musiikkimiehille mahdollisuuden irrottautua vanhemmista musiikin vallanpitäjistä. Vanhempi polvi edusti sodanjälkeisessä musiikkielämässä konservatiivisuutta; he olivat leimautuneet 1930-luvun yltiökansalliseen kulttuuripolitiikkaan – nuori polvi halusi erottautua siitä. Uuden suunnan kannattajia olivat mm. Einar Englund, Erkki Länsiö, Matti Rautio ja Erik Tawaststjerna. He kirjoittelivat sodanjälkeisinä vuosina säännöllisesti kansandemokraattisiin tai Suomi-Neuvostoliitto-Seuran lehtiin ja propagoivat samalla neuvosliittolaisen musiikin puolesta.^{<5>}

Matti Raution mukaan musiikkimiehet olivat kuitenkin selviä ulkojäseniä SKDL:n taidetoiminnassa. He eivät osallistuneet juuri taidepoliittiseen keskusteluun eivätkä

ilmeisesti olleet erityisen kiinnostuneita liikkeen ideologisista kysymyksistä. Lisäksi heidän lehtijuttunsa olivat enimmäkseen tavallista musiikkijournalismia, vailla poliittisesti kantaaottavia sävyjä. Ilmeisesti myös Kiilan älyköt pitivät taidemusiikkia varsin puolueettomana kulttuurimuotona. He eivät liittäneet siihen sellaisia yhteiskunnallisia selitysmalleja kuin esim. kirjallisuuteen tai kuvataiteeseen. Kansandemokraattisten lehtien musiikkiarvostelut olisi voitu painaa aivan hyvin porvarilehdissäkin.^{<6>}

Hyvän musiikin tuntemus kaikkialle

Myös kansanvalistushenki yhdisti taidemusiikin ammattilaisia kiilalaiseen kulttuurityöhön. Esimerkiksi Matti Rautio toimi Helsingin työväentalolla pidettyjen kansankonserttien juontajana. Tässä toimessa hän yritti selvittää työläiskuuntelijoille esitettävien sinfonisten teosten rakennetta ja taustaa. 1950-luvulla jotkut liikettä lähellä olevat taiteilijat ryhtyivät ohjaamaan myös parhaimpia kisälliryhmiä moniäänisessä laulussa ja äänenmuodostuksessa. Mm. oopperalaulaja Oiva Ruhanen ja kapellimestari Onni Kelo antoivat näin panoksensa kommunistinuorten musiikkikasvatukseen. Lisäksi SKP:n johto kääntyi ajoittain liikkeen lehtiin kirjoittelevien musiikkimiesten puoleen ja kysyi heiltä neuvoa erilaisissa musiikkipoliittisissa kysymyksissä.^{<7>}

Kiilalainen kansanvalistusajattelu heijastui selvästi SKDL:n kulttuuriohjelmassa, joka ilmestyi vuoden 1947 alussa. Palmgrenilla oli keskeinen osuus ohjelman laatimisessa. 'Kulttuuri koko kansan omaisuudeksi' -julkaisu oli ensimmäinen suomalainen puolueohjelma, joka keskittyi pelkästään kulttuurikysymyksiin. Ohjelma vältti tiukkaa puoluekantaisuutta; siinä näkyi selvästi ajatus yleisdemokraattisesta kulttuuririntamasta, ajatus, joka oli ollut keskeinen myös SKDL:n perustamisen yhteydessä syksyllä 1944. Kulttuuriohjelman sisällössä heijastui hyvin se kulttuuri- ja taidenäkemyks, jonka uudistushenkisen sivistyneistö oli omaksunut sodan jälkeen. Äärikonservatiiveja lukuunottamatta mm. yliopistoväki ja kouluviranomaiset ottivat sen hyvin vastaan, ja toiset puolueet tuntuvat käyttäneen sen sanomaa mallinaan, kun ne laativat myöhemmin omia kulttuuriohjelmiaan.^{<8>}

SKDL:n kulttuuriohjelman silmiinpistäväänä ominaisuutena oli usko joukkojen taiteellisen maun kehittämiseen. Radiolle se esitti vaatimuksen, että "taiteellisilla

ohjelmillaan – myös ajanvieteluontoisilla – on Yleisradion pyrittävä kehittämään suurten joukkojen taiteellista makua ja harrastusta". Kuvataiteen kohdalla taas manattiin, että "määrätietoiseen työhön on ryhdyttävä kansan taiteellisen maun kasvattamiseksi". Erityisen jyrkästi ohjelma hyökkäsi suomalaisen musiikkielämän sisältöä kohtaan:

— Huonolla, standardisoidulla musiikilla, jota tanssiorkesterit ja ravintolagramofonit ovat levittäneet, on kansan musikaalista makua kuitenkin pilattu, samalla kun on puuttunut määrätietoista ohjelmaa ja käytännöllisiä edellytyksiä levittää hyvän musiikin tuntemusta kaikkialle.^{<9>}

Kulttuuriohjelman esteettinen valistuspyrkimys oli suora vastaus tilanteeseen, joka kiilalaisten mielestä vallitsi työväenluokan taideharrastuksen kohdalla: työläisten taiteellinen maku ja ymmärrys oli olematonta. Palmgren kirjoitti asiasta 40-luku -lehteen heti sodan jälkeen:

— Jos otamme työväenluokan suuren massan, sen kulttuuritaso on vielä täysin kehittymätön ja epäitsenäinen. Sen kirjallisuutta ovat tosikertomukset, sen musiikkia Malmsten, sen kuvaamataidetta kiiltokuvapostikortit. Ja sen poliittisen etujoukonkin keskuudessa, joka on päässyt irtautumaan porvarillisen massakulttuurin viheliäisyydestä ja tuntee harrastusta sosialistista kulttuuria kohtaan, laahaavat psykologiset ja tyyli-ihanteet usein kaukana suurlakon ja kansalaissodan välisessä ajassa. Kapitalistisen standardisivistyksen vaikutuksesta työväenluokan suurten massojen kulttuurielämä jää harrastelun ja jäljittelyn tasolle.^{<10>}

Porvarillisen standardisivistyksen sijaan oli siis luotava tehokkaampi työväenvalistuksen järjestelmä. Sen perustalta työ kansa voisi kehittää uudenlaisen, korkeataiteen varaan rakentuvan kulttuurin. Kiilalaiselle kansanvalistushengelle tuntuu olleen tyyppillistä, ettei kansankulttuurin varaan voinut uutta sivistystä pystyttää. Hienotaiteen perintö ja sen uusimmat virtaukset olivat se rakennusaine, johon työläistenkin taiteellisen kasvatuksen tuli perustua.

Onko Malmsten kulttuuria?

Vaikka musiikin asema SKDL:n taidekeskustelussa olikin vaatimaton, niin musiikillinen kansanvalistus noudatti sitäkin ankarampaa linjaa. Arvostelun ankaruuden

ymmärtää, kun sitä tarkastelee SKDL:n sivistyneistön taidekäsitystä vasten. Todellinen taide oli sivistyneistölle sitä, joka rakentui korkeakulttuurin klassiselle perinnölle. Tästä näkökulmasta kaikki taidemusiikin ulkopuolinen perinne oli vähäarvoista, lukuunottamatta ehkä kansanmusiikkia, jota oli kansallisista syistä tuettava.

Stalinilaisen ja kiilalaisen kansanvalistuksen välillä olikin selvä aste-ero siinä, miten ne suhtautuivat populaarimusiikkiin. Tämä ero ilmeni hyvin keväällä 1953, kun Terässä käytiin keskustelua Georg Malmstenin musiikista. Nimimerkki Maallikko oli käynyt Malmstenin 25-vuotistaiteilijakonsertissa. Kirjoittajan näkemys heijasti stalinilaista kansanomaista linjaa. Vaikka Maallikko ei ollut erityisemmin pitänyt Malmstenin musiikista, hän tunnusti tämän ammattitaidon. Malmstenin musiikin keveys johtui artikkelin mukaan rahavaltaisesta yhteiskuntajärjestelmästä. Se pani taiteilijat kalastamaan yleisön suosiota helppohintaisilla keinoilla. Silti Malmsten oli suuri musiikillinen lahjakkuus, josta "oikealla koulutuksella olisi tullut yksi maamme parhaista barytooneista". Lopuksi kirjoittaja puolusti Malmstenia kansallisilla kriteereillä:

— On sanottu, että Malmsten on parhaiten onnistunut turmelemaan Suomen kansan musiikkitaiteen. Kyllähän siinä tietysti on perääkin, mutta ottakaamme huomioon, että hän on koko toimikautensa liikkunut kansallisella pohjalla, jota eivät suinkaan tee nykyiset länsimaisen kulttuurin salakuljettajat.^{<11>}

Maallikko teki siten selvän eron Malmstenin vanhemman populaarimusiikin ja uuden amerikkalaisen nuorisomusiikin välillä. Myös Dallapé-yhtyeen kapellimestari Helge Pahlman osallistui keskusteluun. Pahlman muistutti, että Malmsten oli "kansan mies". Hänen musiikkinsa oli suomalaista tanssimusiikkia. Se oli sentään toista kuin se amerikkalainen sekameteli, jota radiosta tulvi joka päivä ja joka pimitti ihmisten musiikkitaiteen lopullisesti.^{<12>}

Seuraavaksi asiaan puuttui Einar Englund, yksi SKDL:n liepeillä toimineista taidemusiikin säveltäjistä. Hän mitätöi suoralta kädeltä Maallikon ja Pahlmanin pohdiskelut Malmstenin musiikin kansallisesta luonteesta. Englund julisti, että Malmstenin ja Dallapén kaupallinen musiikki oli kaikelle taiteelle sangen vierasta. Uudemman ja vanhemman tanssimusiikin välillä ei ollut suurta eroa. Myös vanhemmat iskelmät olivat Englundin mielestä ylikansallista kulttuurirappiota.

— Omituinen on myöskin väite, että Malmstenin musiikki olisi suomalaista tanssimusiikkia. Minä sanoisin näin: sekä melodian että imelän tekstinsä puolesta se on amerikkalaista. Tarvitsee vain gulašsiajan mustalaiseleima ja cocktail à la Dallapé on valmis.^{<13>}

Todellinen taide, ohjelmatyö ja hullutukset

Englundin musiikkinäkemys ei antanut armoa kulutusmusiikille, jota hän piti aidon säveltaiteen vihollisena. Vannominen todellisen taiteen nimeen olikin kiilalaiselle kansanvalistukselle ja sen kulttuurinäkemykselle ominaista. Se heijastui jopa siinä, miten sanoja taide, kulttuuri ja viihde tuon ajan keskustelussa käytettiin. Maija Savutien mukaan vain runoilijat ja luovat taiteilijat puhuivat taiteesta. Muu, "vähän alempi" joukkopohjainen taiteenteko oli ohjelmakulttuuria. Malmstenin iskelmät ja muu populaarimusiikki ei ollut edes kulttuuria; se oli nuorten hullutusta.^{<14>}

Myös Anna-Liisa Hyvösen mielestä käsitteissä oli selvä jako: akateemikot eli kiilalaiset harrastivat taidetta, nuorisoliitto taas kulttuuria. Nuorten ohjelmatoiminnassa kansantanssi ja -laulut olivat kulttuuria, samoin kaikki soitinmusiikki. Selvä raja tehtiin tanssimusiikkiin: koko ohjelmakulttuuri oli arvostuksessa sen yläpuolella. Nuoret kävivät tietysti mielellään kuuntelemassa tanssilavojen musiikkia. Mutta se ei ollut kulttuuria - se oli viihdettä.^{<15>}

Hyvösen käsityksen mukaan kiilalainen älymystö ei arvostanut nuorisoliiton ohjelmakulttuuria kovin paljon. Kansantanssi ja kisällilaulu oli heidän mielestään typerää ja kevyttä viihdettä. Se oli omiaan vain johdattamaan nuorison pois arvokirjallisuuden ja muun oikean taiteen parista. Ehkä joukkolausunta oli kiilalaisille jotenkin myönteinen asia; puhekuorojen välityksellä Kiilan arvurunous levisi joukkojen keskuuteen.^{<16>}

Todellinen taide, työväenliikkeen ohjelmaharrastus ja nuorten hullutukset - siinä kolme luokkaa, jotka kuvaavat hyvin kansandemokraattista kulttuuri-ilmapiiriä. Mielenkiintoisella tavalla tämä jaottelu palautuu Hemmersamin teoriaan työväenkulttuurin rakenteesta: Kiilalaisten taidenäkemys edusti työväenliikkeen johtajien kulttuuria varsin puhdaspiirteisesti. Stalinilaiseen kansanvalistukseen verrattuna kiilalaisten esteettinen maailmankuva oli hierarkisempi ja korkeakulttuurisempi. Musiikin osalta tämä merkitsi sitä, että kiilalaiset olivat ehdottomammin kulutusmusiikkia vastaan. Heidän mielestään kaikki musiikkiviihde oli vain omiaan latistamaan työläisten musiikillista makua.

SKDL:n sivistyneistön korkeakulttuurinen taidenäkemys ei kuitenkaan voinut vaikuttaa kovin tehokkaasti nuorisoliiton musiikin harrastajiin. Suoria vaikutuskanavia ei

juuri ollut; nuorisoliittohan ei ollut edes SKDL:n jäsenjärjestö. Kommunistinuorten järjestöelämä ja taideharrastukset olivatkin puhtaspiirteistä työväenliikkeen kulttuuria, jonka esteettinen maailmankuva oli varsin kansanomainen. Sen lisäksi SDNL:n nuoret harrastivat 'hullutuksia' kaikkea mahdollista viihdettä, jonka työväenluokan kulttuuri sulki piiriinsä: tanssimista, seikkailu- ja rakkauselokuvia, iskelmiä, viihdelukemistoja jne. Tästä kaikesta johtui, että kiilalainen kulttuurikeskustelu jäi SDNL:n proletaarinuorille suhteellisen etäiseksi asiaksi. Anna-Liisa Hyvönen muistelee, ettei esimerkiksi 40-luku -lehti juurikaan työläisnuorten käsissä kulunut.^{<17>}

Sen sijaan Terä-lehti levisi tehokkaasti liittonuorison keskuuteen. Sen avulla nuorisovalistajat yrittivätkin jakaa tietoa korkeakulttuurin musiikista. Aivan alkuajoista lähtien Terä esitteli mm. Neuvostoliiton konserttielämää ja kertoi sikäläisten orkesterien Suomen-vierailuista. Lisäksi Terässä oli katsauksia Sibelius-Akatemian toiminnasta, Chopinin ja Paganinin henkilöhistoriasta ja nuorista taidemusiikin ammattilaisista (mm. Anneli Aarika, Seppo Laamanen, Kosti Ruhanen). Lehti opasti nuoria myös radion musiikkiohjelmien valikoivaan kuunteluun.^{<18>}

Taidevalistuksen todellisuus

Kokonaan toinen asia sitten on, missä määrin Terän jakama taidekasvatus pystyi vaikuttamaan liittonuorten musiikkitottumuksiin. Musiikkijutut olivat Terässä kaiken kaikkiaan melko harvinaisia; monissa numeroissa ei kirjoitettu musiikista lainkaan. Terä ei siten ollut mikään musiikkilehti, vaan sen sanoma painottui yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja yleiseen nuorisokasvatukseen. Lisäksi pelkkä julistava kansanvalistus ei kyennyt vaikuttamaan kovin helposti nuorten musiikkikäyttäytymiseen, senhän olivat jo vuosisadan alun musiikkikasvattajat saaneet tuta. Sama päti myös SDNL:n työläisnuoriin. Esimerkiksi liiton johtoryhmään kuulunut Olavi Hänninen kertoo, että taidevalistuspuheet jäivät liitossa lähinnä teoreettisiksi pohdinnoiksi; taidetoimintakin nähtiin ennen kaikkea osana poliittista taistelua, eikä liittonuorten taidekasvatukseen jäänyt koskaan tarpeeksi voimavaroja.^{<19>}

Myös Pauli Salosen mielestä kulttuuriohjelmat ja lehtikirjoittelu olivat enemmänkin ylevää pyrkimystä parempaan, jota ei koskaan saavutettu. Käytännössä nuorisoliittolaiset pysyttelivät kulutusmusiikin ja muun kansanomaisen taiteen parissa. Kisälliesitykset ja

tanhuaminen olivat suosiossa. Juhlien ohjelmassa saattoi olla taidemusiikkiesityksiäkin; mm. neuvostoliittolaisia taiteilijoita käytettiin ohjelma-apuna. Mutta kukaan ei silti kehoittanut toista menemään sinfoniakonserttiin. Sellaista pidettiin jo herrojen hommana. <20>

Liittonuoret pyrkivät myös rehvastelemaan työläisyydellään. Toveripiiri johdatti yhdenmukaiseen käyttäytymiseen; liittonuoret katsoivat helposti karsaasti sellaisia tovereita, jotka kokeilivat työväenkulttuurin ulkopuolisia taideharrastuksia. Se oli turhaa hienostelua. Valistuskirjoittelusta huolimatta oopperassa tai Kansallisteatterissa käyminen ei kuulunut kunnan nuorisoliittolaisen vapaa-ajanviettoon. Esimerkiksi Åke Ahremaa, 1950-luvun liittonuori, sai tämän kokea. Hän oli käynyt Elvi Sinervon ehdotuksesta kuuntelemaan Svensson-Timarin lausuntailtaa. Osastoverien kommentti oli tyrmäävä: "Semmosta vanhaa harppuako sä kävit kuuntelemaan?" <21>

KANSANDEMOKRAATTISTA MUSIIKKINÄKEMYSTÄ ETSIMÄSSÄ

Musiikki ja musiikkipolitiikka eivät nousseet kansandemokraattisessa liikkeessä mitenkään näkyvälle sijalle sodanjälkeisinä vuosina. Myös esteettinen ja siveellinen kansanvalistushenki ilmeni selvempänä muilla taiteen alueilla, kuten elokuvassa ja kirjallisuudessa sekä yleisessä kulttuuripoliittisessa keskustelussa. Ehkä juuri tästä johtui, etteivät liikkeen taidekasvattajat tunteneet suurta tarvetta tuoda musiikkinäkemyksiään systemaattisesti ja virallisesti julki. Vastaavasti SDNL:n nuorten musiikkikasvatuksen arvot ja asenteet näkyivät esimerkiksi Terän musiikkijutuissa kovin selkiytymättöminä mielipiteinä. Niistä huomaa selvästi, etteivät musiikkiasiat askarruttaneet nuorisajohtajia kovinkaan paljon. Musiikilliset arvot olivat piilossa, yleisempien kulttuuri- ja taidenäkemyksen takana.

1950-luvun taitteessa SKDL:n musiikki-ihmiset yrittivät jotakin ainutlaatuista: he halusivat luoda liikkeelle virallisen musiikkinäkemyksen. Hanke ei siis syntynyt nuorisoliiton piirissä, mutta sen yhteydessä pohditut kysymykset heijastuivat monin tavoin

myös kommunistinuorten musiikkivalistukseen.

Kansandemokraatit pyrkivät saavuttamaan lisää vaikutusvaltaa kulttuurielämässä, joka vielä sodan jälkeenkin oli perussävyltään varsin oikeistolainen. Tämä tavoite nousi entistä keskeisemmäksi 1940-luvun lopulla, kun kommunistit joutuivat syrjään valtiollisen vallan käytöstä. Vallantavoittelu näyttää olleen perimmäinen syy myös siihen, miksi kansandemokraatit ryhtyivät selkeyttämään musiikkinäkemyksiään.

Kaapataanpa Työväen musiikkiliitto!

Musiikin alueella kansandemokraattien katseet suuntautuivat erityisesti Suomen Työväen Musiikkiliittoon. Liitto oli periaatteessa työväenliikkeen yhteistoimintajärjestö, mutta käytännössä sosialidemokraatit johtivat sen toimintaa ja määräsivät sen kulttuuripoliittisesta linjasta. Kommunistien mielestä STM oli "oikeistososialidemokraattien käsissä", mikä ei tietenkään heitä miellyttänyt:

— Oikeistoainesten vaikutuksen seuraukset ovat nähtävissä ennenkaikkea siinä periaatteettomuudessa ja kyvyttömyydessä, millä liiton asioita on vuosien kuluessa hoidettu. Tähän mennessä ei liitolla ole minkäänlaista ohjelmaa – ei periaatteellista eikä musikaalis-kulttuuristakaan – joka määrittelisi sen toiminnan, vaan on se kaikessa kulkenut sos.dem. puolueen lisäkkeenä, varsinkin ideologisena kasvattajana ja oleviin oloihin tyytymisen tuudittajana.<1>

Vuonna 1948 SKDL perusti erityisen musiikkijaoston, jonka tehtäväksi tuli "järjestää Työväen Musiikkiliiton työtä"; ts. jaosto koetti hankkia kommunisteille lisää vaikutusvaltaa STM:ssä. Se piti yhteyttä työväen kuorojen ja orkesterien vasemmistolaisiin jäseniin ja yritti vaikuttaa siihen, että musiikkiliiton johtoon olisi saatu enemmän kansandemokraatteja.<2>

Musiikkijaoston jäsenet olivat lähes kaikki STM:n kuorojen ja orkesterien jäseniä. Sen puheenjohtajana toimi Nestor Pekkanen. Myös SKDL:n valistussihteeri Nestori Parkkari osallistui jaoston työskentelyyn. Jaosto oli ainakin osittain salainen - niinpä Parkkari neuvoi jaoston jäseniä toimimaan "suurempaa ääntä päästämättä". Kommunisteilla oli syytä olettaa, että julkinen vallan tavoittelu STM:ssä "tulisi varmasti pelästyttämään sosdemit entistäänkin aktiivisempaan junttatyöhön".<3>

Koko musiikkielämä hallintaan

Musiikkijaoston jäsenet katsoivat, että heidän tuli kehittää kansandemokraattiselle liikkeelle yksityiskohtainen musiikkiohjelma. Se täydentäisi SKDL:n kulttuuriohjelman lyhyttä musiikkiosuutta ja määritteli liikkeen noudattaman musiikkipolitiikan käytännön. Systemaattinen ohjelma tekisi musiikkijaoston työn tehokkaaksi, sen suunnittelijat arvelivat.

Ohjelman laatimista varten jaosto järjesti musiikkipoliittisen seminaarin, joka pidettiin Helsingissä toukokuussa 1950. Ensimmäisenä alustajana oli säveltäjä Matti Rautio, jonka esitys käsitteli musiikkikasvatuksen näköaloja. Rautio painotti mm. sitä, että kansan musiikkiopetusta tuli kaikin puolin tehostaa tässä sopi ottaa esimerkkiä sosialistisesta Neuvostoliitosta. Oli ryhdyttävä perustamaan yhteiskunnan ylläpitämiä musiikkiopistoja, joiden parhaat oppilaat jatkaisivat sitten musiikin korkeakouluissa. Kaikenlaisen musiikin tuntemusta oli Raution mukaan lisättävä musiikin harrastajien parissa ja erityisesti nuorison musiikkiharrastusta oli tuettava.^{<4>}

Toisena puhui toimittaja Ontro Virtanen. Hän oli innokas kuoromies ja musiikkijaoston aktiivinen jäsen. Itse asiassa hänen esityksensä 'Miksi tarvitsemme musiikkikulttuuria' sisälsi keskeisen osan siitä musiikkiohjelmasta, jota jaosto oli luonnostelemassa. Virtasen esitys päättyi paljonpuhuvaan julistukseen. Siitä musiikkijaoston perimmäinen tavoite näkyi paljaana:

— Meidän on otettava käsiimme koko musiikkielämä, samoin sen johto. Vain siten voimme parhaiten vetää nuorisoa pois länsimaisen, ennenkaikkea amerikkalaisen roskamusiikin piiristä jalomman ja paremman musiikin piiriin.^{<5>}

Seminaarissa oli edustaja jokaisesta STM:n piiristä. Alustusten jälkeen syntyikin vilkas keskustelu musiikkiohjelman linjoista. Seuraavassa on muutamia keskustelun kommentteja. Ne valottavat osaltaan niitä kysymyksiä, jotka askarruttivat kansandemokraattista kuoroväkeä 1950-luvun alussa.

V. Kork, Tampere:

— Kaupunginorkesterilta on ruvettava vaatimaan enemmän kansanmusiikkia, koska laajat kansanjoukot ymmärtävät sitä paremmin kuin sinfoniaa.

A. Hurme, Turku:

— Suomi-Neuvostoliitto-seurojen kuorojen nimet olisi muutettava sellaiseksi, ettei niistä kuvastuisi useille ihmisille kammaa tuottava SNS:n nimi.

O. Virtanen, Helsinki:

— Kunnallisten musiikkilautakuntien meikäläisten edustajien olisi vastustettava matka-avustuksia ainoastaan länteen, koska niissä maissa yleensä esitetään huonoa musiikkia. <6>

Seminaarin alustusten ja keskustelujen pohjalta oli määrä valmistaa lopullinen SKDL:n musiikkiohjelma. Jaosto jätti sen laatimisen Ontro Virtasen, Eino Lankisen ja Mikko Hanskilan tehtäväksi. Ohjelman luonnos valmistui saman vuoden kesällä, ja se lähetettiin SKDL:n valistusosaston tarkistettavaksi. Tähän musiikkiohjelman tarina tuntuu päättyneenkin. Musiikkijaoston vuosikertomuksissa vuosilta 1950 ja 1951 todetaan ohjelman viimeistelyn olevan työn alla. Mutta sitten asia näyttää unohtuneen. Vaikuttaa myös siltä, että koko musiikkijaosto lakkasi toimimasta – esimerkiksi jaoston pöytäkirjoja ei ole säilynyt vuoden 1953 jälkeen kuin vasta 1960-luvun alusta. Voi sanoa, että SKDL:n musiikkiohjelmalle kävi samoin kuin kommunistien pyrkimykselle saavuttaa hegemonia Suomen Työväen Musiikkiliitossa: kumpikin tavoite jäi haaveeksi. <7>

Musiikki ja propaganda

Musiikkiohjelman luonnos vuodelta 1950 on silti merkittävä dokumentti tuon ajan kansandemokraattisesta musiikkinäkemyksestä. Vaikka ohjelma ei saavuttanutkaan virallista asemaa liikkeen piirissä, se on varsin luotettava todiste liiton omaksumasta musiikkilinjasta. Luonnos kuvastaa harvinaisen selkeästi ja monipuolisesti niitä musiikkikäsitteitä ja -arvoja, joita kansandemokraattiset musiikkivalistajat olivat omaksuneet 1950-luvun alkuun mennessä. Ohjelma muodostaa samalla sillan stalinilaisen ja kiilalaisen musiikkinäkemysten välille. Joukkokulttuuria painottava linja ja korkeakulttuurinen taidekäsitteet kohtasivat toisensa musiikkiohjelman sivuilla.

Ohjelmaluonnos lähti siitä, että musiikki oli hyvin tehokas osa kansandemokraattisen liikkeen poliittista työtä ja propagandaa:

— Musiikin avulla voimme mitä värikkäimmin muodoin julistaa ohjelmaamme, periaatettamme ihmisille helposti vastaanotettavassa muodossa ja saamme kuulijoita niistäkin piireistä, jotka puheita ja poliittista ohjelmaa karttavatkin. Sanomattakin on

selvää, että se piristää tuntuvasti, vapauttaa kankeudesta, joka yleisöä kahlitsee samoin kuin itse järjestäjiäkin. Se lähentää ihmisiä toisiinsa, ohjaa ajattelemaankin samalla tavalla.^{<8>}

Ohjelman laatijat tuntuvat jopa liioitelleen musiikin propagandistista voimaa. Mutta tuo puoli musiikissa oli asia, joka upposi varmasti hyvin liikkeen poliittisen johdon tajuntaan. Usko musiikin propaganda-arvoon oli varsin vahva myös nuorisoliiton piirissä. Mm. kisällilaulun suosio todisti tämän näkemyksen puolesta. Pääosa kommunistinuorten musiikista palvelikin suoraan liikkeen poliittisia päämääriä.

Ohjelmaluonnos kuvasi yksityiskohtaisesti myös työväenliikkeen musiikin senhetkistä tilaa. Kuvaus ei ollut mitenkään mairitteleva; päinvastoin työväen musiikkiriennot joutuivat siinä hyvin negatiiviseen valoon.

— Musikaalinen taso omissa tilaisuuksissamme on enemmän kuin korjaamisen tarpeessa. Samoin on koko yleinen musiikkitaso tuntuvasti laskenut viime aikoina. — — On annettu kaikenlaisille renkutusten esittäjille mahdollisuus saattaa meidän järjestömme välityksellä ihmisille ala-arvoista musiikkia, jota monessa tapauksessa ei voi edes nimittää musiikiksi. — — Kun siirrymme tarkastelemaan omien tilaisuuksiemme musikaalista tasoa maaseudulle, pahenee tilanne tuntuvasti. Tökeröt renkutukset ja kaksimieliset iskelmät kuuluvat ohjelmaan. Sillä ainakaan ei saavuteta yleisön kannatusta, joskin niille nauraa hörähdetään niiden irvokkuuden johdosta. Jos jostakin tasosta voisimme puhua, on se sellainen, ettei sen matalammaksi voi enää ajatella.^{<9>}

Onko musiikki puolueetonta?

Tämän jälkeen kirjoittajat pohtivat sitä, miten kommunistit voisivat parhaiten muuttaa työläismusiikin linjaa. Nyt nousi esiin periaate, joka oli läheinen kiilalaisen älymystön musiikkiajattelulle: hyvä musiikki on puoluerajat ylittävää.

— Poliittiselta tasoltaan musiikkiväki eroaa huomattavasti muista järjestöihmisistä. Puoluepoliittiset asenteet eivät täällä näyttele kovinkaan suurta osaa käytännössä, sillä laulu ja soitto ikäänkuin kohoaa yli ahtaiden puoluerajojen mutta ilmentää taisteluasenteen luokkavastakohdissa. Musiikkiväki on hyvin epäpoliittista.

Äkkiväärät kannanotot eivät kanno pilkallekaan. Musiikkiväkeä on käsiteltävä toisin kuin poliittisen järjestötyön piirissä höyhennettävää vastustajaan^{<10>}

Musiikin epäpoliittisuudesta ei kuitenkaan vallinnut täyttä yksimielisyyttä SKDL:n piirissä. Niinpä ohjelmaluonnoksen reunaan on joku sen tarkastajista kirjoittanut tälle kohdalle huomautuksen: "Ei tosin tarpeen korostaa politiikka-sanana käyttöä, mutta ei musiikkiväkikään voi olla puolueetonta enempää kuin muutkaan."

Kuitenkin kansandemokraatit olivat ilmeisen yksimielisiä siitä, että musiikin alueella tuli pyrkiä yhteistoimintaan puoluerajojen yli. Tämä periaate vastasi SKDL:n kulttuuriohjelman henkeä. Musiikkiohjelman luonnos korostikin, että työläismusiikkiväen oli pyrittävä yhteistoimintaan porvarillisten musiikkijärjestöjen kanssa. Vain näin musiikkivalistuksen keskeisin päämäärä - kansan musiikkitasoa kohottaminen toteutuisi varmasti.

— Joukkotyön kannalta on yhteistyö SuLaSolina ja STM:n välillä tärkeää jo senkin takia, että molemmissa järjestöissä on samanlaista ainesta, lisäksi molemmissa järjestöissä lauletaan ja soitetaan hyvin paljon samanlaista ohjelmaa ja samojen säveltäjien sävellyksiä. STM:n puitteissa on meillä mahdollisuus vaatia huonon musiikin poistamista julkisuudesta, kuten Yleisradiosta ja työväenjärjestöjen ohjelmistosta. Lisäksi voimme estää tai ainakin paremmin työskennellä amerikkalaisen äänilevy(n) ja roskafilmiä maahan tuonnin ehkäisemiseksi.^{<11>}

Hyvä ja huono musiikki

Ohjelman kirjoittajat nimesivät näin hyvin konkreettisia asioita, joihin uuden musiikkipolitiikan tuli puuttua. 'Huono musiikki' oli saatava pois kansan ulottuvilta; sen vaikutus oli ainakin supistettava mahdollisimman vähiin. Samalla ohjelma korosti 'hyvän musiikin' vaalimista. Tässä tarkoituksessa teksti sisälsi mm. seuraavat vaatimukset: Kansan oli saatava halutessaan kuunnella hyvää musiikkia - mitään konkreettisia keinoja tämän takaamiseksi ohjelma ei kuitenkaan esittänyt; erityisesti varattomille taiteilijoille oli suotava mahdollisuus perehtyä hyvän musiikin esittämiseen ja säveltämiseen; musiikin opettajien asema oli turvattava, "ettei heidän tarvitse elääkseen esittää kapakkamusiikkia".^{<12>}

Mikä oli sitten SKDL:n musiikkimiesten mielestä 'hyvää musiikkia' ja mikä taas

'huonoa'? Ohjelmaluonnos ei sitä selvästi ilmaise, vaan puhuu näistä asioista jonkinlaisina itsestäänselvyyksinä. Teksti antaa silti joitakin viitteitä siitä, mitä näiden käsitteiden taakse kätkeytyy. Ohjelman hyvä musiikki on jaettavissa karkeasti kolmeen osaan. Ensinnäkin "reippaat taistelulaulut" kuuluivat sen piiriin; ts. aatteelliset ja juhlalliset työväenhymnit saivat korkean arvon jo pelkästään ideologisista syistä. Ne olivat poliittisesti tärkeitä, koska ne ilmensivät suoraan työväen aatemaailmaa.

Toiseksi hyvän musiikin tuli olla "kansanomaista ja kutsuvaa". Ohjelma korostikin kansanmusiikin arvoa. Perinnesävelmusiikin arvostaminen oli tavallaan myös ideologinen kysymys, sillä kommunistinen liike korosti juuri 1950-luvun alussa kansallisen kulttuurin asemaa. Kirjoittajat pahoittelivat mm. sitä, että Yleisradio oli poistanut ohjelmistostaan huomattavasti kansanmusiikkia.

Kolmas hyvän musiikin kriteeri oli esteettinen - hyvän musiikin tuli olla "korvaa ja mieltä hivelevää". Hyvän musiikin säveltäjistä ohjelmaluonnos mainitsee kolme nimeä, Toivo Kuulan, Knut Kankaan ja Einar Englundin. Heissä on tiettyjä yhteisiä piirteitä: kaksi ensin mainittua käytti kansanmusiikkia teostensa rakennusaineena; Kankaalla ja Englundilla oli lisäksi läheinen suhde työväen musiikkitoimintaan. Tästä voinee vetää varovaisen johtopäätöksen: SKDL:n musiikkinäkemysten mukaan kauniisti soiva taidemusiikki oli jo sinänsä hyvää. Vielä arvokkaammaksi se tuli, jos siinä oli folkloristisia piirteitä tai jos sen säveltäjä oli ideologisesti työväenliikkeen puolella.

Huonosta musiikista ohjelmaluonnos antoi lukuisempia ja ilmeikkäämpiä viitteitä ja esimerkkejä. Tähän ryhmään kuuluivat "tanssikappaleet", "tökeröt renkutukset" ja "kaksimieliset iskelmät". Huonoa musiikkia oli myös "pallemainen pelleily", "amerikkalainen äänilevy" sekä "kapakkamusiikki". Huono musiikki määräytyi näin pääasiassa moralistisin ja poliittisin perustein se liittyi joko paheelliseen huvielämään, länsimaiseen rappiokulttuuriin tai porvarilliseen poliittiseen kabareeseen (pallemainen pelleily).

Mutta kansandemokraattien käsitys huonosta musiikista sisälsi myös selkeän esteettisen näkemyksen. Se ei vain tullut kovin hyvin esiin musiikkiohjelman luonnoksesta. Yksi luonnoksen kirjoittajista, Ontro Virtanen palasi kuitenkin tähän aiheeseen, kun hän 1950-luvun puolivälissä kirjoitti Työväen Musiikkilehteen jutun 'Alas rillumareit'. Siinä

Virtanen antoi harvinaisen selkeän ja eritellyn arvion huonon musiikin olemuksesta.

— Valtaosa tällaisesta (schlaageri)musiikista on lisäksi tuotettu maahamme muualta. Se ei kuvaile meidän kansamme suruja ja murheita sen paremmin kuin iloja ja riemujakaan. Yksikään tuon ulkomailta tuotetun musiikin peruselementeistä ei ole suomalaista, emmekä me tunnekaan sitä kotoiseksi. Sen rytmi on vierasta, sen melodia ja harmonia - mikäli siinä näitä lainkaan tavataan - ovat täynnä riitaa, ne eivät kuvasta kokonaisuutta, vaan repivät kuulijansa ajatuksia muodottomuuksiin, hajottavat ajatukset kokoamisen asemesta. Sellaisen kuuleminen ei vapauta ihmistä arkielämän huolista ja ajatuksista, kuten taiteen tehtäviin kuuluu, vaan se päinvastoin tekee tuotantoprosessin kiihkeän ihmistä kuluttavan rytmin entistä repivämmäksi.^{<13>}

Virtasen esteettiseen arvioon sisältyi mielenkiintoisella tavalla toinen periaate: tiukka etnosentrismi. Se toistuu hyvin monissa huonon musiikin arvioinneissa kommunistisen liikkeen piirissä. Huono musiikki oli nimenomaan ulkomaista tuontitavaraa. Se oli riitasointuista, repivärytmistä antimusiikkia, joka vaaransi kotoperäisen kansallisen kulttuurin tasapainoa. Sen vastakohta, hyvä musiikki oli puolestaan kotimaista. Se heijasteli suomalaista sielua ja kykeni nousemaan arkielämän yläpuolelle. Hyvä musiikki oli todellista taidetta, kun taas huono musiikki muodotonta ja rappeuttavaa viihdettä ja epätaidetta.

KANSALLISEN KULTTUURIN LINJA

SDNL:n nuorisovalistuksessa toistui 1940-luvun lopulta alkaen yksi yhtenäinen teema: lähes kaikki tärkeät kirjoitukset ja julkilausumat korostivat Suomen kansallisen kulttuurin merkitystä. Kansallisen kulttuurin kehittämisestä tulikin periaate, joka ohjasi kansandemokraattista kulttuuripoliittikkaa ainakin 1960-luvun puoliväliin saakka. Kansallinen kulttuuri oli tyypillinen poliittinen iskusana; sen nimeen vannottiin kliseemäisesti. Mutta myös liikkeen käytännön kulttuuritoiminta kulki sen viitoittamaa tietä. Tämä näkyi nuorisoliiton ohjelmatoiminnassa siten, että tanhut ja kansanlaulut saivat korosteisen aseman liitonuorten riennoissa.

Kansallisen kulttuurin linja ei ollut kuitenkaan suomalaisten kommunistien idea. On varsin kiistämätöntä, että malli siihen saatiin Neuvostoliitosta ja muista sosialistisista maista. Sodan jälkeen kaikki sosialistiset maat alkoivat rakentaa kulttuurielämäänsä näkyvästi kansalliselle pohjalle. Tämä rakennustyö tapahtui tosin varsin yhdenmukaisella tavalla joka maassa. Uusi sosialistinen taide perustui hyvin näkyvästi perinnejalostuksen varaan. Sosialistimaiden kulttuuripolitiikan yhtenä peruspiirteinä näyttääkin olleen juuri pyrkimys yhdistää kansanperinne ja korkeakulttuurin perinne toisiinsa taiteen alueella. Näissä maissa esteettinen kansanvalistus kohosi yleensä tasolle, josta porvarilliset kansanvalistajat olivat vain uneksineet.<1>

Aiemmin jo totesin ettei kansallisen kulttuurin tema ollut Suomen työväenliikkeelle vanhastaan kovin läheinen asia. Liike oli jo 1910-luvulta lähtien alkanut vieroksua kalevalaista perinneharrastusta siihen liittyneen yltiönationalismin vuoksi. Työväenliikkeen kielteinen asenne vain vahvistui 1920- ja 1930-luvuilla, kun suomalaiset oikeistoradikaalit alkoivat käyttää Kalevalaa hyvin tehokkaasti oman ideologiansa ajamiseen. Kalevala-into toimi mm. Suur-Suomi-aatteen kannustimena.

Kalevalakommunismien perintö

Mutta Karjalan neuvostotasavallassa suomalaiset emigranttikommunistit ymmärsivät kalevalaisen perinteen symboliarvon jo tuolloin toisin. He ryhtyivät 30-luvun puolivälissä vastahyökkäykseen Akatemisen Karjala-Seuran kansallisuhoa kohtaan ja juhlivat Kalevalaa karjalaisena kansalliseepoksena. Johtava sivistyskommunisti Yrjö Sirola syventyi perinnetieteeseen ja loi opin alkukommunistisesta Kalevalasta. Sirolan mukaan kansalliseepoksen sankarit eivät olleet sotaisia kuninkaita, vaan tasa-arvoisen ja rauhanomaisen yhteisön jäseniä. Tuon esimerkin pohjalta myös uutta sosialistista yhteiskuntaa tuli Karjalaan rakentaa.<2>

Suomalaisilla kommunisteilla oli siten jo vanhoja kokemuksia perinnepropagandasta, kun SKP nousi sodan jälkeen suomalaiseen päivänpolitiikkaan. Kommunistinen puolue ymmärsi kansallisen perinteen propaganda-arvon myös uudessa poliittisessä tilanteessa. Kansallinen leima oli puolueen tavoitteiden mukainen: poliittiset vastustajat syyttelivät kernaasti kommunisteja epäisänmaallisiksi vieraan vallan käytyreiksi, ja

kansandemokraattiselle liikkeelle oli tärkeää osoittaa nämä syytökset vääriksi. Sen oli saatava äänestäjät uskomaan, että puolue ajoi Suomen kansallisia etuja.<3>

Tarve korostaa kansallisia arvoja lisääntyi vuoden 1948 eduskuntavaalien jälkeen. SKDL joutui pois hallituksesta ja ajautui samalla lähes 20 vuotta kestäneeseen sisäpoliittiseen paitsioon, hallituskelvottoman puolueen asemaan. Kansandemokraattisen liikkeen oli etsittävä nyt muita yhteiskunnallisen vaikuttamisen väyliä, ja kulttuuripolitiikka oli yksi tehokas kanava. Kansallisen kulttuurin ylikorostus sopi tähän tilanteeseen hyvin. Kun lisäksi SKP:n kansallishenkisyyteen liittyivät kaikki perinteellisen kansanvalistuksen tunnusmerkit, kuten korkean moraalin ja esteettisen kasvatuksen vaatimus, eivät poliittiset vastustajatkaan voineet helposti mitätöidä kommunisteja kulttuurin alueella. SKP luotti 1950-luvulla erityisesti joukkopohjaisen kulttuurin vaikutukseen. Siksi se kiinnitti SDNL:n nuorten ohjelmatoimintaan erityistä huomiota. Nuorisoliiton järjestöelämässä kansallisen kulttuurin linja näkyikin erityisen terävänä.<4>

Vapaushumusta kotosuomalaisuuteen

Kansallisen kulttuurin erityisasema kansandemokraattisessa liikkeessä ilmeni viimeistään vuoden 1946 aikana. Välittömästi sodan jälkeen uutta kansandemokraattista kulttuuririntamaa leimasi voimakas vapauden tunne. Kansalliset arvot eivät olleet päällimmäisinä; päinvastoin kaivattiin kansainvälisen avoimuuden ilmapiiriä sota-ajan tunkkaisuuden vastapainoksi. Marraskuussa 1944 Raoul Palmgren piirteli 'Suomen kulttuurin linjaa', jonka mukaisesti uutta vasemmistopolitiikkaa kulttuurin alueella tulisi kehittää:

— On ilmeistä, että työväenluokka nyt astuu kulttuurielämänkin hegemoniksi, johtavaksi voimaksi, mutta se kutsuu sivistykselliseen rakennustyöhön kaikki edistykselliset voimat. Siinä mielessä: ikkunat auki Europaan, Amerikkaan, Neuvostoliittoon! Risti yli itsenäisyysajan erehdysten, rajoittuneisuuden ja kansallisen sapelinkalistuksen.<5>

Puoltatoista vuotta myöhemmin myös Palmgren oli ajautunut kotosuomalaisuuden pariin. Vapaan Sanan pääkirjoituksessa hän nosti esiin työtätekevien joukkojen kansallisuuskäsityksen ja isänmaallisuuden.

— Väritön kosmopolitismi on jo luonnollisista syistä ollut aina vieras työväenluokalle, jota asuinseutu ja äidinkieli sitoo paljon voimakkaammin kuin konsanaan hallitsevia luokkia. – – Vanha porvarillinen nationalismi ja patriotismi ovat romahtaneet, valtaan nouseva työväenluokka kohottaa kansallisuuden ja isänmaan omiksi tunnuksikseen ja antaa niille oman henkensä leiman.^{<6>}

Palmgrenin mielestä kulttuurinen kansallisuushenki ei ollut millään tavalla ristiriidassa työväenliikkeen kansainvälisyyden kanssa. Myös SKP:n ideologit korostivat sodanjälkeisinä vuosina tätä samaa seikkaa. Kansallisen ja kansainvälisen vastakohtaisuutta ei hyväksytty. Mm. Marxia, Leniniä ja Staliniä siteeraten poliittiset johtajat korostivat, ettei internationalismin periaate saanut johtaa pientenkään kansojen kansallistunnon, kulttuurin tai itsemääräämisoikeuden kieltämiseen. Toisaalta teoreetikot liittivät internationalismin oppiin varsin tulkinnanvaraisen periaatteen, jonka nimenä oli "kansojen vapaaehtoisen sopimuksen pohjalla tapahtuvan yhteenliittymisen edistäminen".^{<7>}

Käytännössä SKP:n kansainvälisyys suuntautui sodanjälkeisinä vuosina lähes yksinomaan sosialistisiin maihin. Suomen länsisuhteiden kehittäminen ei ollut puolueen poliittisen linjan kannalta tärkeää. Vasemmistolaisen kulttuurin "ikkunat Euroopan ja Amerikkaan" pysyivät melkoisen suljettuina. Itään ovi oli avoin, ja sitä käytettiin myös hyväksi kulttuurin alueella. Erityisesti Itä-Euroopan maiden pääkaupungeissa pidetyt nuorisofestivaalit tarjosivat sadoille nuorisoliittolaisille mahdollisuuden nähdä ulkomaita. Silti kansallisesta Suomi-keskeisyydestä tuli kansandemokraattisen kulttuurityön leimallisin piirre. Kansallisuuskorostuksesta ei ollut pitkä matka kansanperinteen juhlintaan, ja folklorismi tunkeutui liikkeen kulttuuriharrastuksiin. Ulkomaiset yhteydet vain vahvistivat perinnesuuntautumista; sosialististen maiden perinnejalostus tarjosi kommunistinuorille kiehtovan mallin.^{<8>}

Orastavaa perinneinnostusta

Nuorisoliitto suhtautui aluksi kansallisen kulttuurin merkitykseen suhteellisen vaitonaisesti; ennen vuotta 1948 siitä ei selvästikään tehty suurta numeroa. Niinpä nuorisoliiton ensimmäinen pääsihteeri Anneli Aarika muistelee, kuinka monet liitonuoret vierastivat aluksi esimerkiksi kansantanssia. Siinä oli niin vanhakantainen isänmaallisuuden

kaiku.^{<9>}

Aivan vieraita kansallinen kulttuuri ja perinnejalostus eivät silti olleet alkuaikojenkaan järjestönuorille. Jo kesällä 1945 Terä-lehti painotti liittojuhlia kommentoivassa artikkelissa, että "kaikki kulttuuri kukoistaa kauneimmin kansalliselta pohjalta". Toipa juttu esiin myös perinteen jalostamisen, tuon musiikkifolklorismiin niin kiinteästi kuuluvan periaatteen. Kisällilaulajat saivat kehoituksen yrittää yhä enemmän kaksiäänistä laulua, sillä se antaisi hyvän sävöyksen".^{<10>}

Huhtikuussa 1947 lehti arvioi SDNL:n piirien henkisiä kilpailuja. Suurta huomiota saivat osakseen Jyväskylän juhlien tanhuesitykset. Kirjoittaja piti kansantanssia erityisen toivottavana harrastusmuotona, koska kansallista kulttuuria esittämällä liitto tekisi arvokasta työtä nuorison keskuudessa. Musiikkifolklorismin jalostuspäämäärä korostui jälleen, nyt nuotinlukutaidon osalta. Oululainen 11-vuotias haitaristityttö Eine Liedes nousi Terän huomion kohteeksi erityisesti koska "soittelee kuitenkin jo nuoteistakin".^{<11>}

Neljäkymmentäluvun viime vuosina kansantanssi alkoi saada huomiota nuorisoliiton piirissä. Kansainvälisiä nuorisofestivaaleja pidettiin Itä-Euroopan pääkaupungeissa tuolloin joka toinen vuosi, ja varsinkin niiden alla Terä kuvasi sosialististen maiden elämää, nuorisoa ja kulttuuria. Lähes poikkeuksetta artikkelit kertoivat myös eri maiden kansantanssiryhmistä; mukana oli tavallisesti kuva, jossa perinneryhmä poseerasi koristeellisissa kansallispuvuissa.

Folkloristiselle harrastukselle tarjottiin näin ulkomaisia esikuvia. Mutta samalla Terä-lehti julkaisi joukon kirjoituksia, jotka korostivat sitä, että perinneharrastuksen tuli pysytellä nimenomaan kansallisella pohjalla. Muiden maiden kansankulttuurin viljely ei ollut suositeltavaa.

Maija Savutie arvioi kesäkuussa 1948 nuorisoliiton henkisiä kilpailuja. Palokan osaston tanhuesitys "Nauhapolkka" innosti kirjoittajaa ohjaamaan ryhmiä oikeisiin ohjelmistovalintoihin.

— Nauhapolkasta tuli mieleen itse ohjelman valinta, joka nuorten harrastuksissa, lähinnä juuri ohjauksen puutteesta, on sattumanvarainen ja usein väärään suuntautuva. Suomalainen kansantanssi soveltuu ehdottomasti luontevammin meillä

esitettäväksi kuin ulkomaiset, jo pukujen suhteen vaativat tanssit. – – Nuorille laulajille ja soittajille haluaisi myös suositella kotimaisia, yksinkertaisia sävelmiä iskelmäluontoisten ulkolaisten laulelmien sijaan, vaikka niissä äänen kuviot loistaisivatkin vetävämmin. Aitous perustuu yksinkertaiseen ja luonnolliseen, jonka pohja on omissa olosuhteissamme.^{<12>}

Savutie halusi näin upottaa kansallisen linjan myös työläisnuorten musiikkiin. Oman kansankulttuurin kunnioitus levisi samaan aikaan jopa kisälliryhmien ohjaukseen. Reino Sandell muistutti jutussaan Kemin kisällejä siitä, ettei eri maiden perinteitä saanut sotkea toisiinsa. Suositeltavaa oli pysytellä kotoperäisessä traditiossa.

— Lopuksi muutama sana Kemin pojille. Minkä vuoksi olette hankkineet juuri unkarilaiset puvut? Kyllä ainakin allekirjoittaneesta tuntuu siltä, etteivät Lappi ja Unkari milloinkaan ole olleet naapureita. Jos olisitte esiintyneet lappalaispuvuissa, olisi se ollut tarkoituksenmukaista, ja tokkopa lappalaispuku olisi tullut sen kalliimmaksi.^{<13>}

Sandellin perinneohje oli varsin oireellinen nuorisoliiton folklorismin kannalta. Lapinpuvuilla, ts. saamelaisten juhla-asuilla ei todellisuudessa ollut juuri mitään tekemistä kemiläisen kansankulttuurin kanssa. Mutta tavallisen suomalaisen mielessä sekä Kemi että saamelaispuku liittyivät yhtä kaikki eksoottiseen Lapinmaahan. SDNL:n perinneinnostus ei ollutkaan akateemisen tarkkaa aitouden vaalintaa. Nuorkommunistit sovelsivat perinnettä amatöörimäisesti, hieman samalla tavalla kuin myöhemmin matkailuelinkeinossa on ollut tapana: kaikki perinne-elementit, jotka yhdistyivät yleisessä tietoisuudessa suomalaisen kansakunnan identiteettiin, kelpasivat käyttöön. Sosialistinen folklorismi näytti tässäkin esimerkkiä. Sehän pyrki luomaan uutta, korkeammalla tasolla olevaa kansantaidetta. Ja taiteelliseen luomiseen liittyi suuri valinnanvapaus. Yhden sosialistisen kansakunnan jalostettu folklore saattoi näin sisältää yksityiskohtia eri etnisistä kulttuureista; niillä ei todellisuudessa ollut kenties mitään yhteyttä keskenään.

Otto Willen kannel

Vuonna 1949 vietettiin ns. Uuden Kalevalan 100-vuotispäivää. Kansallisen suuntauksen mukaisesti myös SDNL kiinnitti asiaan suurta huomiota. Terä julkaisi mm.

hieman humoristisen jutun kalevalaisista kosintatavoista. Kansalliseepoksen sitaattien avulla nuorisoliittolaiset saivat siinä tuntuman muinaissuomalaisten sankareiden naisseikkailuihin.^{<14>}

Kuten 1930-luvullakin, Neuvosto-Karjalassa pistettiin jälleen suurta painoa Kalevalan juhlinnalle. Otto Wille Kuusinen kulki Yrjö Sirolan jalanjälkiä ja julkaisi Kalevalan uusintapainoksen esipuheessa oman marksilaisen tulkintansa Kalevalan menneisyydestä. Terä julkaisi otteita Kuusisen käsityksistä. Ja varsinkin 1951, Kuusisen 70-vuotispäivänä nuorisoliitto nosti esiin hänen ansionsa kansanrunoudentutkijana. Terässä oli mm. pitkä referaatti Kuusisen esipuheesta. Juhlinnan huipensi suurehko lautakantele, jonka niinilahtelainen liittoaktiivi Arvo Niskanen oli nikkaroinut. Kuusisen Hertta-tytär sai sitten vastaanottaa "nuorison lahjana" tämän soittimen, joka selvästi korosti O. W. Kuusisen elämäntyön kansallista arvoa.^{<15>}

Kalevalajuhlinnan myötä liiton kulttuuriohjaajat innostuivat myös suomalaisesta kansanlaulusta. Tästä seurasi, että Ohjelmatyö alkoi patistaa kisälliryhmiä kotoisten perinnelaulujen suuntaan. Kalevalanpäiväksi 1952 Ohjelmatyö lähetti osastoille ohjelmapaketin. Se sisälsi Kalevala-aiheista "ainehistoa puhetta varten", kisällilaulun 'Surullinen tarina isä-jenkistä' sekä puhekuorolle ja solistille tarkoitettuja katkelmia Kalevalasta otsikolla 'Kullervon kokemuksia'. Tämän lisäksi ohjelmapaketti valisti kisälliryhmiä kansallisesta kulttuurista ja innosti heitä kansanlaulujen harrastukseen:

— Kansanmiesten ja -naisten esittämät kansanlaulut ovat kansankulttuurimme korkein muoto. Se on pohja, jolta jo on kasvanut ja edelleen kasvaa uusia arvoja ennenkaikkea taiteen piirissä. — Suosittelemme lauluryhmille tavallisia suomalaisia kansanlauluja, joita löydätte Kansan Laulukirjasta. Ne sopivat hyvin kaikkiin tilaisuuksiin, eivätkä "vanhene" milloinkaan.^{<16>}

On epäselvää, jaksoivatko amatöörimäiset kisälliryhmät innostua uusista arvoista taiteen piirissä. Mutta kansanlaulut vetivät ohjelmaryhmiä puoleensa. Ne olivat kaikille tuttuja, niitä oli mukava esittää, ja yleisö piti niistä. Ryhmät siirtyivätkin kansanlauluun yhä selvemmin 1950-luvun alkuvuosina. Reino Sandellin muistikuvan mukaan tässä asiassa mentiin "liikkeen tyyliin liian pitkälle". Yhdessä vaiheessa kisälliryhmät eivät muuta esittäneetkään. Myös poliittisten puhekuorojen merkitys väheni samaan aikaan

ohjelmatyössä. Yleinen kansanperinne valtasi alaa työväenliikkeen poliittiselta traditiolta.^{<17>}

1950-luvun alkuun mennessä SDNL oli virittynyt kansallisen kulttuurin huumaan. Aika oli otollinen suurelle folkloristiselle villitykselle. Sellainen loikin itsensä läpi Helsingin olympiavuoden jälkimainingeissa.

AMERIKKALAINEN ROSKAKULTTUURI KURIIN

Kansallinen kulttuuri ja perineharrastus eivät nousseet kansandemokraattisen kulttuuripolitiikan kärkeen ilmaan peilikuvaansa. Sitä mukaa kun kansallinen linja korostui, kommunistiset kansanvalistajat lisäsivät arvostelua länsimaista ja erityisesti amerikkalaista massakulttuuria kohtaan. Amerikkalaisen 'roskakulttuurin' arvostelu kohdistui ennen muuta elokuvaan ja ajanvietekirjallisuuteen. Mutta myös uusin populaarimusiikki sai siitä osansa. Ilman amerikanvastaista kampanjaa kansandemokraattien perinneyö ja kansallinen linja eivät olisikaan voineet nousta täyteen mittaansa. Rappiokulttuurin pahoista puolista liikkeen johto ammensi suuren osan perinnesuuntautumisensa perusteista.

Vastakkaiset maailmankuvat

Amerikkalaisen nuorisokulttuurin vastustamisella oli kaksi selvää taustavoimaa. Ne tosin sulautuivat toinen toisiinsa niin, että on välistä vaikea erottaa niitä toisistaan. SDNL oli poliittinen liike, joten myös sen kulttuurivalistuksella oli selkeä poliittinen tausta. Nuorisoliiton amerikanvastaisuus perustui ensinnäkin siihen, että sosialistiset maat ja koko kommunistinen liike alkoivat sodan jälkeisinä vuosina nähdä Yhdysvallat pahimpana vastustajanaan. Amerikkalaisuuden vastustaminen oli siten ideologinen kysymys. SKP:ssa ajateltiin yleisesti, että jos työläiset omaksuisivat länsimaisen muodin, he sitoutuisivat samalla länsimaiseen ajattelutapaan ja porvarilliseen ideologiaan. Nuorisoliiton kannalta asia oli keskeinen siksi, että länsimainen massakulttuuri elokuvat, swing jne. löysi kannatuspohjansa juuri nuorison parista. Työläisnuoria oli syytä varjella tältä länsimaiselta hapatukselta, ajattelivat monet SDNL:n nuorisonvalistajat; se oli heille poliittisesti painava asia.^{<1>}

Toinen antiamerikkalaisuuden lähtökohta oli perustaltaan esteettinen ja eettinen. Kommunistinuorten ohjaajien maailmankatsomus oli sosialistinen. Tuohon ideologiaan perustuva taidekäsitelmä korosti klassisen taiteen perintöä jopa sosialistinen 'massakulttuuri', folkloristinen taide pohjautui korkeakulttuuriseen estetiikkaan. Lännen kulttuuriteollisuuden tuotteet olivat usein tuon estetiikan vastaisia: useimpien elokuvien ilmaisu ei tukeutunut klassiseen näyttämötaiteeseen, vaan viihdefilmien tekijät olivat kehittäneet kokonaan oman ilmaisutapansa tai sitten he hyödynsivät esimerkiksi revyy- ja vaudevilleperinnettä; populaarikirjallisuuden kliseet ja stereotyyppit loukkasivat helposti arvokirjallisuuden periaatteita - romaanitaiteen näkökulmasta rikos- ja rakkauskertomukset eivät olleet muuta kuin kirjallisuuden irvikuvia; samaten afroamerikkalainen musiikki poikkesi ilmaisutavoiltaan ja tyyliltään niin paljon taidemusiikista, etteivät säveltaiteen perinteen kannattajat nähneet siinä esteettistä arvoa lainkaan.

Kaiken tämän lisäksi angloamerikkalainen viihde kuvasi ja painotti asioita, jotka olivat sosialistiselle maailmankäsitykselle hyvin vieraita. Länsielokuvat ja populaarikirjallisuus korostivat yksilökeskeisyyttä - ne perustuivat usein myyttiin itsenäisestä, yksinäisestä sankarista, joka omin avuin ja vain omin avuin raivasi esteet tieltään ja saavutti päämääränsä. Jo pelkästään tämä oli räikeässä ristiriidassa sosialistisen taiteen kollektiivisen näkemyksen kanssa. Sosialistinen eetos ei hevin sulattanut lännen individualismia, sillä sosialismin sankarimyytit korostivat joukkovoimaa, yhteistyötä ja solidaarisuutta.<2>

Lisäksi angloamerikkalaisen viihteen aiheet liikkuivat paljolti miehisen väkivallan ja vihjailevan seksuaalisuuden alueilla. Tuo seksi ja väkivalta olivat tosin - ainakin tämän päivän näkökulmasta - varsin kesyä ja siistiä. Sosialistinen moraalikäsitelmä ei voinut niitä silti hyväksyä; se oli hyvin ehdoton ja kirkasotsainen näissä asioissa. On myös muistettava, että suurvaltojen suhteiden viiletessä amerikkalaisessa elokuvassa ilmeni yhä enemmän myös kommunisminvastaisia sävyjä. Esimerkiksi sota- ja agenttelokuvat, jotka asettivat venäläiset tai kiinalaiset huonoon valoon, olivat tietenkin kommunistien näkökulmasta tuomittavia, jopa vaarallisia.

Sodanjälkeinen populaarimusiikki ei suoranaisesti sisältänyt elokuvan tai kirjallisuuden tavoin moraalisesti tai poliittisesti arveluttavia aineksia. Mutta swing ja bebop

liittyivät hyvin läheisesti amerikkalaiseen elokuvaan; ne itse asiassa levisivät elokuvan siivellä. Jo pelkästään tämä yhteys teki tuosta musiikista myös siveellisesti vaarallisen. Myöhemmin 1950-luvulla nuorisomusiikin sisällöstä löytyi jo riittävästi moraalittomia aineksia ilman elokuvaakin, kun rock'n'roll astui näyttämölle.

Swing-Terästä valistus-Terään

Esteettinen ja siveellinen kansanvalistushenki vaikuttivat siten jatkuvasti taustalla, kun SDNL:n nuorisokasvattajat pyrkivät varjelemaan laumaansa länsikulttuurin vaaroilta. Mutta ei liene epäilystäkään, etteivätkö poliittiset syyt painaneet silti eniten taistelussa amerikkalaista roskakulttuuria vastaan. Maailmanpoliittisen tilanteen kehitys vaikutti hyvin nopeasti nuorisoliiton kulttuuriseen suvaitsevuteen. Välittömästi sodan jälkeen liitto suhtautui lännen nuorisokulttuuriin suhteellisen sallivasti. Maailmansota jatkui, ja liittoutuneiden yhteistyön kestäessä SKP:n järjestöillä ei ollut mitään syytä arvostella angloamerikkalaisen maailman ilmiöitä. Muutenkin kansandemokraattisen liikkeen huomio kiinnittyi tuossa vaiheessa sodan tilinpäätökseen, valkoisen Suomen vallanpitäjien asemien murskaamiseen ja fasistisina pidettyjen liikkeiden ja aatevirtausten tukahduttamiseen.^{<3>}

Niinpä Terä-lehti esitteli kesällä 1945 sangen laajasti swing-musiikkia, joka jo sota-aikana oli lyönyt itsensä läpi erityisesti helsinkiläisnuorten keskuudessa. Lehden toisessa näytenuumerossa julkaistiin jopa swing-iskelmän sanat. Kappale oli Tommy Dorsey'n orkesterin hitti 1930-luvulta, 'I'm getting sentimental over you'. Terän lukijat saivat tietoa uudesta suosiomusiikista mm. jazzin kehitystä luotaavan sarjan muodossa. Amerikkalaisia musiikkielokuvia ja suomalaisia swing-orkestereita esiteltiin myös lehdessä.^{<4>}

Seuraavina vuosina nuorisoliiton kulttuuripoliittinen linja jyrkkeni selvästi, ja Terässä alkoi näkyä yhä useammin kirjoituksia, jotka suhtautuivat kriittisesti ja tuomiten länsimaiseen massakulttuuriin. Jo kesällä 1946 Terän nimimerkki 'Maitohampaat pudottanut', 21-vuotias sodassa ollut nuorisoliittolainen varoitti työläisnuoria amerikkalaisen swing-mentaliteetin ja elämäntavan omaksumisesta. Swing veisi vain henkiseen tylsyyteen ja tyhjyyteen. Nuorisoliiton kulttuuri-ilmapiiri oli vielä varsin salliva, ja jazzin kannattajatkin saivat mahdollisuuden puolustautua. Nimimerkki 'Maitohampaan' mielestä swing oli korkeatasoista nykyajan tanssimusiikkia. Vanhemmat ihmiset, jotka eivät sitä

ymmärtäneet, olivat vain vailla rytmitajua, taikka heidän rytmitajunsa oli jähmettynyt vanhoihin kaavoihin. Lisäksi kirjoittaja muistutti, että swingiä ei tanssittu vain lännessä, vaan myös Moskovassa ja Shanghaissa. Myös Helsingissä vierailut venäläisen laivaston tanssiorkesteri oli soittanut tätä nykyaikaista tanssimusiikkia.<5>

Vuodesta 1947 alkaen länsimaisen nuorisomusiikin puolustaminen ei tullut enää kysymykseen Terän palstoilla; kulutusmusiikkia koskeva kirjoittelu lakkasi muutenkin lähes kokonaan yli viideksi vuodeksi. Amerikkalaisen kulttuurin arvostelu keskittyi nyt elokuvan ja ajanvietekirjallisuuden alueille ilmeisesti niissä massakulttuurin paheellisuus näkyi selvimpänä; nuorisajohtajat pitivät niitä musiikkia vaarallisempina.

Esimerkiksi vuoden 1949 alussa Terän etusivua koristi otsikko "Kuolemantuomio nyyrikeille ja dekkareille". Jutussa "hyvän kirjallisuuden ystävät" jakelivat neuvoja ja käsityksiään siitä, miten työläisnuoret saataisiin pois roskalukemistojen lumosta.<6>

Vielä säännöllisemmin Terä kävi hyökkäykseen amerikkalaista elokuvaa vastaan. Elokuvajuttujen pääsanoma oli useimmiten se, että Hollywood-tuotteet olivat koreasta ulkoasustaan huolimatta silkkää humpuukia; ne sisälsivät yleensä vain tyhjänpäiväistä revvyiloittelua ja rikosmaailman ylistämistä. Lehdessä oli myös artikkeleita nuorisorikollisuudesta. Ne kertoivat, miten länsielokuvat olivat houkutteleet nuoria ryöstöjen ja väkivallan tielle. Muutamaa poikkeusta lukuunottamatta Terän jutut asettivat myös länsieurooppalaiset filmit rappiokulttuurin luokkaan. Lehden linjan mukaista oli tietenkin se, että Neuvostoliiton elokuvateollisuuden tuotteita esiteltiin positiivisessa valossa.<7>

SDNL kävi myös virallisemmalla tasolla taisteluun roskafilmejä vastaan. Liitto teki jo kesällä 1947 Opetusministeriölle esityksen, jossa vaadittiin tiukempaa sensuuria alarvoisille elokuville. Itse elokuvasensuurin linjaan liiton kirjelmä ei luultavasti vaikuttanut. Mutta SDNL:n toimet herättivät vastakaikua porvarillisen kansanvalistuksen alueella, mm. kristillisissä nuorisjärjestöissä; ne tukivat mm. lehtikirjoituksissa kommunistinuorten vaatimuksia. Stalinilainen kansanvalistushenki löysi näin ystäviä hieman odottamattomalta taholta. Nuorisoliitto pyrkiin rakentamaan yhteistoimintaa porvarillisen nuorisotyön kanssa mm. Suomen Nuorijärjestöjen Edustajistossa. Kovin laajaksi tämä yhteistoiminta ei kuitenkaan voinut kehittyä; ideologisella tasolla SDNL oli kuitenkin kovin kaukana

porvarillisen nuorisotyön maailmasta.<8>

Kylmä sota ja lännen kulttuurihegemonia

SDNL:n suhtautuminen amerikkalaiseen kulttuuriin oli siten selvästi muuttunut, ja linjan muutoksella oli ilmeinen syy-yhteys maailmanpoliittisiin tapahtumiin. Jo vuoden 1946 aikana Neuvostoliiton ja länsivaltojen suhteet viilenivät rajusti. Pian maailma ajautui tilanteeseen, joka tunnetaan kylmän sodan nimellä. Varsinkin Pariisin rauhansopimuksen solmimisen jälkeen keväällä 1947 Yhdysvallat ja Neuvostoliitto alkoivat vahvistaa asemiaan Euroopassa. Puna-armeijan miehittämät Itä-Euroopan maat muuttuivat viimeistään silloin ns. kansandemokratioiksi; kommunistiset puolueet siirtyivät niissä johtoon, ja niiden yhteiskuntajärjestelmää ruvettiin muuttamaan sosialistiseen suuntaan. Yhdysvallat pyrki puolestaan turvaamaan Länsi-Euroopan kapitalistisen kehityksen ja käynnisti mm. laajan Marshall-avustusohjelman. Sen avulla sodan runtelemaan Länsi-Eurooppaan pumpattiin dollareita jälleenrakentamisen kiihdyttämiseksi. Muutamassa vuodessa Eurooppa oli jakautunut kahteen blokkiin, joiden välillä käytiin kiivasta propagandasotaa.<9>

Suomalaisten kommunistien amerikanvastaisuus oli paljolti tämän tiedotussodan jatketta. SKP tuki voimakkaasti itäryhmän maiden politiikkaa, ja sen etujen mukaista oli myös se, ettei suomalainen yhteiskunta olisi kehittynyt kulttuuriltaan länsisidonnaiseksi. Kansandemokraattien huoli lännen vaikutusvallan kasvusta oli ehkä liioiteltua, muttei missään tapauksessa aiheetonta. Marshall-suunnitelma merkitsi myös sitä, että amerikkalainen viihdeteollisuus lisäsi huomattavasti markkinaosuuttaan Länsi-Euroopan maissa. Myös eurooppalainen elokuva 'amerikkalaistui', ts. Hollywoodin ylikansalliset yhtiöt hankkivat eurooppalaisia elokuvantuottajia yhä enemmän omistukseensa. Yhdysvaltalainen kulttuurihegemonia alkoi olla todellisuutta länsieurooppalaisessa tajuntateollisuudessa.<10>

Myös Suomi oli lännen populaarikulttuurille hyvin otollista maaperää. Länsimainen massakulttuuri, elokuvat, viihdelukemistot ja populaarimusiikki olivat tavoittaneet huomattavan osan Suomen kansasta 1920-luvulta alkaen. Musiikki ei tosin tullut tänne sellaisenaan, vaan suodattui ja fuusioitui kansalliseksi iskelmäksi. Sen sijaan elokuvat ja viihdelukemistot kotiutuivat suomalaiseen kulttuuriin 'suorina käännöksinä', ja nimenomaan

englanninkielisestä maailmasta. Esimerkiksi jo 1920-luvun alkupuolelta lähtien yli puolet maahan tuoduista elokuvista oli amerikkalaisia. Jopa sota-aikana suomalaiset katselivat runsaammin jenkkielisiä kuin aseveli-Saksan elokuvia. Länsisuuntaus oli hallinnut jo pitkään myös käännöskirjallisuutta. Jo 30-luvun alussa 128 runsas puolet siitä oli angloamerikkalaista alkuperää - käännösten enemmistö koostui ajanvietekirjallisuudesta.^{<11>}

Sodan jälkeen Suomen suuntautuminen länteen viihdekulttuurin alueella vain lisääntyi. Esimerkiksi vuonna 1948 amerikkalaisten elokuvien osuus näytännöistä oli yli 57% - viisi vuotta myöhemmin se ylitti jo 60%:n rajan. Myös englantilaisen ja yhdysvaltalaisen kirjallisuuden osuus käännetyistä kirjoista oli sodan jälkeen ja 50-luvulla samaa suuruusluokkaa (57-59%).^{<12>}

Neuvostoliitosta oli tullut sodan jälkeen Suomen toiseksi tärkein kauppakumppani. Se merkitsi suurta muutosta verrattuna sotaan edeltäneisiin vuosiin; silloinhan kaupankäynti Venäjälle oli ollut lähes olematonta. Suomen avautuminen itään heijastui tietenkin myös kulttuurisuhteisiin; mm. neuvostokirjallisuus ja elokuvat tulivat täällä tunnetuiksi aivan eri mitassa kuin aiemmin. Esimerkiksi vuonna 1948 Suomeen tuotiin 27 neuvostoelokuva, mikä oli enemmän kuin koko sen vuoden kotimainen elokuvatuotanto. Neuvostoliitto olikin Suomen neljänneksi suurin elokuvantuojaja Yhdysvaltain, Englannin ja Ranskan jälkeen. Mutta neuvostofilmien prosentuaalinen osuus (7.9) jäi silti kovin vaatimattomaksi Hollywood-filmien rinnalla (57.9 %). Lisäksi neuvostoliittolaiset elokuvat eivät kyenneet säilyttämään edes tätä osuutta 1950-luvulla: vuonna 1958 niiden osuus oli vaivaiset 1.6 % (kuusi elokuvaa). Neuvostoliiton kulttuurituonti oli pahasti alakynnessä lännen kulttuuriteollisuuteen nähden.^{<13>}

Suomen kommunisteilla oli siten todellinen syy olla huolissaan länsikulttuurin leviämisestä. On myös ymmärrettävää, että SDNL:n nuorisovalistajat suhtautuivat tässä tilanteessa kaikkiin länsimaisiin kulttuurivirtauksiin yhtä viileästi. Sen laatua ei eroteltu sen tarkemmin. Kun oikein innostuttiin, kaikki lännestä tuleva, oli se sitten elokuvia, kirjoja, musiikkia, vaatteita tai mitä tahansa, oli yhtä kaikki samaa rappiokulttuuria, jota tuli vastustaa.

Amerikanvastaiseen kampanjaan

Kansandemokraattien amerikanvastaisuus saavutti huippunsa 1950-luvun alussa ja seurasi siinäkin maailmanpoliittista kehitystä. Korean sota jännitti suurvaltasuhteet katkeamispisteeseen ja uhkasi muuttaa kylmän sodan oikeaksi maailmanpaloksi.^{<14>} Lisäksi Yhdysvalloissa oli 1940-luvun lopulla puhjennut jyrkkä antikommunistinen ilmapiiri; siihen liittyneet vasemmistovainot antoivat varsin kielteisen kuvan 'vapaasta maailmasta' ja nostattivat suoranaista amerikanvihaa. Kommunistit pyrkivät tietysti käyttämään tilannetta hyväkseen, kun suunnittelivat propagandaansa. Myös Terän lukijat saivat tutustua niiden yhdysvaltalaisten taiteilijoiden kohtaloon, joita syytettiin kotimaassaan epäamerikkalaisesta toiminnasta. Ainakin Charlie Chaplin ja Paul Robeson tulivat tällä tavoin tutuiksi SDNL:n nuorille.^{<15>}

Näkyvimmän amerikanvastaisen kampanjan avaus jäi SKDL:n piirissä toimivan älymystön tehtäväksi. Syksyllä 1951 SKDL:n sivistyneistöjaosto alkoi valmistella näyttävää "vastaopinionia maahamme tunkeutuvaa moraalisesti rappioittavaa amerikkalaista rappiokulttuuria vastaan". Jaosto kävi laajan keskustelun siitä, kuinka amerikkalaisuuden vaikutus oli sodan jälkeen vuosi vuodelta lisääntynyt. Länsikulttuuri sai syytteen mm. sodanvalmistelusta, pintapuolisuudesta, pessimismistä sekä moraalittomuudesta. Keskustelupuheenvuorojen mukaan amerikkalainen ideologia näkyi erityisen voimakkaana elokuvissa ja ajanvietekirjallisuudessa, mutta myös tieteessä: varsinkin sosiaalitieteet ja kansainvälinen oikeus elivät jenkki-vaikutuksen alaisina. Talven aikana jaosto julkaisi 'Kulttuurivaara'-lentolehtisen. Se pyrki käsittelemään "kaikkia puolia kansallisen kulttuurimme amerikkalaistumisesta". SKDL:n edustajakokous lähetti puolestaan kirjeen eduskunnalle, jossa se esitti, että kansallista kulttuuria oli vahvistettava amerikkalaisen rappiokulttuurin vastapainoksi.^{<16>}

Kalevala oli myös kommunistinuorten valistajille Suomen kansallisen kulttuurin kirkkain tähti. Kun he näkivät amerikkalaisen kulttuurin uhkaavan kansallista perintöä, paras asetelma tämän uhkan esiintuomiseksi oli tietenkin Kalevala ja Hollywood. 1950-luvun puolivälissä suomalaiset saivat lukea lehdistä, että amerikkalaiset aikoivat tehdä Lapissa Kalevala-aiheista elokuvaa. Uutinen sai SDNL:n laulunikkarit huimiin kuvitelmiin. Syntyi laulu 'Pari sanaa Kalevalan filmauksesta'. Se on esimerkki siitä, ettei

amerikkalaisuuden vastustaminen aina ollut tosikkomaista julistusta- myös kommunistiliikkeessä oli omat huumorimiehensä.

Laulu kuvasi ilmeikkäästi, miltä Hollywoodin Kalevala-elokuva tulisi näyttämään: Väinämöinen olisi siinä jazzbändin johtaja, Kyllikki jazztyttö, Kullervosta tulisi gangsteri-cowboy, Lemminkäisestä puolestaan päänahkoja metsästävä intiaani ja Ainosta hänen squawnsa! Joukahainen olisi elokuvan autohurjastelija ja Louhi muuttuisi siinä atomipommeja syytäväksi lentokoneeksi. Kaiken takaa paljastuisi vielä "Saksan pihapelimannit", joilla viitattiin Natsi-Saksaan - Yhdysvaltain ja Kolmannen valtakunnan rinnastaminen oli kommunistisen propagandan mielialeita kylmän sodan vuosina.

PARI SANAA KALEVALA-FILMAUKSESTA

Suo-mi-nei- to kiin-nos-taa nyt ko- vin län-si-mai- ta.
Mi- ten lie-nee lai- ta, kun Sa- mi- se - tä sai- ta
ra-kas-tu-nut Suomeen on kuin Hi- la- ri- o Ar - mi-in.
Sor-muk-set kai sa-las- sa jo vaih-det-tiin.

Suomineito kiinnostaa nyt kovin länsimaita.
 Miten lienee laita, kun Sami-setä saita
 rakastunut Suomeen on kuin Hilario Armiin.
 Sormukset kai salassa jo vaihdettiin.

Lemminkäiset, Ilmariset, Aino-neidot sorjat,
 notkeat ja norjat, sekä Pohjan orjat
 "Valtoihin" nyt kuljetetaan kultahampaat saamaan.
 Kohta laulaa Väinämöinen: oolrait, jees...

Poh-jan a-kan sa-vu-pirtti-ta-kan loi-mus-sa jen-kit
 täyt-tä-vät par-ret, hir-ret ja or-ret, pan-kot ja pen-kit.
 Mies-tä ja naista jos min-kälaista pir-tis-sä hää-rii,
 kää-rii fil-mi-ä ka-meroi-hin. On sii-nä
 ker-rak-seen tah-ti-a, kun Kyl-lik-ki jut-sut-taa
 jat-si-i-a ja Kul-ler-vo cow-boyn rei-kä-
 rau-ta vyöl-lä yöl-lä tou-huu-pi tuo gangs-te-ri.

Pohjan akan savupirttitakan
 loimussa jenkit
 täyttävät parret, hirret ja orret,
 pankot ja penkit.

Miestä ja naista, jos minkälaista
pirtissä häärii,
käärii filmiä kameroihin.
On siinä kerrakseen tahtia,
kun Kyllikki jutsuttaa jatsia
ja Kullervo cowboyn reikärauta vyöllä
yöllä touhuupi tuo gangsteri.

Jatsia, rumbaa tai jompaa kumpaa
orkesteri soittaa,
Pohjolan akka, tahtia hakkaa,
rummulla koittaa.
Väinämö-pappa haitarin nappaa,
polvelleen telaa,
pelaa swingin ja gitterburgin.
Lemminkäis-poikakin leveilee
ja päänahka vyöllänsä keekoilee.
Töyhtöä sulkaista nuori, kaino
Aino-neitonen ihailee.

Hirveellä jymyll' dollarihymyll'
myös Joukahainen
sakkihin entää, niin siinä lentää
kuin paholainen.
Rähjää ja kinaa - aamulla hinaa
autonsa suosta,
juosta hatkaan kun ehtinyt ei.
Viimein jo Louhikin suuttuvi
ja pommikoneeksi muuttuvi
ja atomill' uhkailee Väinämöistä,
töistä sepon siin' kiistellään.

(Lauletaan l. säkeistön sävelmällä)

Mitähän, jos filmaajilta käännettäisi nuttu,
löytyisi kai tuttu susijahtijuttu.
Saksan pihapelimannit liitettäisi sakkiin,
orkesteri oisi soittokunnassa^{<17>}

Gangsterismia, pornografiaa ja humpuukimusiikkia

Mutta useimmiten SDNL:n amerikanvastainen propaganda kaihtoi kaikkea leikillisyyttä. Kyse oli vakavasta asiasta. Keväällä 1952 liitto yhtyi rappiokulttuurin vastaiseen taistoon oikein tosissaan. Terä-lehti julkaisi tällöin varsin hyökkäävän katsauksen aiheesta 'Mitä on ns. amerikkalainen kulttuuri?'. "Taistelu amerikkalaista kulttuuria vastaan on eräs niistä tehtävistämme, joita näemme edessämme pyrkiessämme luomaan rauhanomaista, onnellista elämää", kirjoitus vakuutti ponnekkaasti. Edelleen juttu tiesi kertoa, kuinka amerikkalaisen kulttuurin viennin tarkoitus oli tukahduttaa arvokkaat kulttuuriperinnöt kaikkialla maailmassa. Tuo kulttuuri pyrki osoittamaan kaiken amerikkalaisuuden hyväksi ja tavoiteltavaksi ja valmisti siten maaperää amerikkalaisille sotilaille. Toisaalta amerikkalainen kulttuuri paaduttaisi ihmiset murhiin, väkivaltaisuuksiin ja rikoksiin. Erityisesti nuoriso olisi vaarassa tuon kulttuurin kanssa veljeillessään:

— Gangsterismia ja pornografiaa, raakuutta ja sairaalloisuutta, sitä tapaamme kaikkialla. Tällaisen "kulttuurin" harrastaminen ei tee meistä muita kuin ryöväreitä ja murhamiehiä, jotka henkisesti paatuneina etsimme seikkailurikasta ja jännittävää elämää sieltä, mikä on elämälle täysin kielteistä. Mitä tapahtuu, ellei asiaan saada nopeata korjausta? Tapahtuu ilmeisesti se, että "New York Timesin" etusivuksi kuvioidusta kankaasta valmistetut paidat tulevat kaunistamaan poikiamme, ja tyttöjemme hameitten helmoja kuvioimaan yökerhot ja aseet. Tai sitten tapahtuu se, mikä olisi vieläkin 134 pahempaa. Suomen nuorisosta tulisi elämälle vieras, raaka, ryöstöihin, murhiin ja sotaan milloin tahansa valmis lauma. <18>

1950-luvun alun rappiokulttuurijutuissa ei musiikkiin juuri kajottu. Tämä johtui ainakin osittain siitä, että nuorisoliitossa oli varsin vähän varsinaisia musiikkikasvattajia. SDNL:n johtajat saivat kuitenkin vetoapua Saksasta rappiomusiikin teilaamisessa. Musiikillinen kansanvalistushenki oli uuden sosialistisen Saksan kulttuuripolitiikan olennainen osa 1950-luvulla. Esimerkiksi DDR:n johtava musiikkiauktoriteetti Hanns Eisler suomi uutterasti jazzia ja syytti sitä mm. lahkolaisuudesta ja joukkohysterian lietsonnasta.<19> Terän nuoret lukijat saivat syksyllä 1951 eteensä Rauno Suhosen artikkelin, joka käsitteli uuden Saksan taiteilijoiden elinolosuhteita. Siinä nuori säveltäjä Gunter Fredrich kertoi, miten armottomasti Saksan nuorisonvalistajat suhtautuivat amerikkalaiseen humpuukimusiikkiin.

— Nykyisessä tilanteessa on meillä erittäin suurena tehtävänä taistelu amerikkalaista rappiomusiikkia vastaan. Amerikkalaisten tanssikappaleiden säveltäjillä ei ole sisäistä pohjaa eikä tahtoa vaikka taiteellisia taipumuksia olisikin. Sen johdosta heidän musiikkinsa muodostuu nuorisoa turmelevaksi ja siksi se myös auttaa kapitalistien pyrkimystä, jonka mukaan työkansa on humpuukin avulla erotettava varsinaisesta tehtävästään.^{<20>}

Miten kampanjaan suhtauduttiin?

Amerikkalaisen rappiokulttuurin vastainen kirjoittelu oli luonteeltaan kovaa poliittista kielenkäyttöä. Länsikulttuurin haukkuminen ylti kuumimmillaan niin rajuksi, että esimerkiksi monien kiilalaisten oli aluksi vaikea sopeutua puolueen linjaan. Olihan Kiila jo 1930-luvulla saanut voimakkaita vaikutteita yhdysvaltalaisesta kirjallisuudesta (esim. Hemingway, Steinbeck) ja Amerikan vasemmistoliikkeistä. 40-luvun lopulla SKP:n valistustyöntekijät iskivät rappion leiman herkästi kaikkeen amerikkalaiseen kulttuuriin, sen sisällöstä riippumatta.^{<21>}

Nuorisoliittolaisilla ei ollut tämänkaltaista menneisyyden painolastia, mutta silti myös SDNL:ssä amerikanvastainen propaganda ja käytännön toiminta olivat kaksi eri asiaa. Ensinnäkin amerikkalainen viihde vaikutti jopa ratkaisevasti nuorisoliiton ohjelmatoiminnan sisältöön. Kisälliryhmä Hiilipojat oli tästä parhaana esimerkkinä. Ahti Niemisen ohjaamana ryhmä kehitti uudentyypin, entistä täsmällisemmän koreografian esityksiinsä. Uuden tyylin esikuva tuli Niemisen mukaan suoraan Yhdysvalloista:

— Mistä mä oon eniten oppinut, niin mä oon amerikkalaisista filmeistä ja musikaaleista. Niistä mä ammensin oikeastaan alunperin kaiken sen mitä näin näyttämökuvaan, semmoseen revyymäiseen kuvaan ja kokonaiskehittelyyn (sisältyy V.K.). Koska se oli niin paljon edellä kaikkea muuta.^{<22>}

Hiilipoikien tyyli herätti paljon huomiota ja sai myös jäljittelijöitä. Ahti Nieminen oli 1950-luvun lopulla myös Ohjelmatyön kisälliohjaajana, joten hänen välityksellään Broadway-musikaalien taiteelliset ratkaisut levisivät laajemminkin kisälliperinteeseen. Itse kisällit eivät tienneet tästä amerikanvaikutuksesta välttämättä mitään, eikä siitä tullut puheenaihetta. Länsimaista nuorisomusiikkia käytettiin toisaalta myös tieteen tahtoen SDNL:n

kisälliharrastuksen pohjana. Oli yleistä, että kisällilaulun tekijät loivat esitykseen jännitteen parodiatekniikkaa soveltamalla. He käyttivät jotakin tuttua lainasävelmää, mutta muokkasivat tekstistä sellaisen, että se oli voimakkaassa ristiriidassa alkuperäisen laulun sanoman kanssa (esim. kirkonvastaiset viisut virren melodialla, sodanvastaiset laulut sotilasmarssin sävelellä jne.). Periaatetta sovellettiin myös amerikanvastaisissa kisällilauluissa. Lauluntekijät sepittivät länsikulttuuria irvailevia lauluja mm. Bill Haleyn kappaleeseen Rock around o'clock.^{<23>} Myös tunnettu iskelmä Tiikerihai sai uudet sanat, joissa 50-luvun puolenvälin lättähattumuoti pistettiin naurunalaiseksi:

Länsituuli käy, länsituuli käy
tuuli nutturan kasvattaa
Kundit tsiikatkaa lännen mallia
hurmaan sutturat saa

Staili Diorin koipiin siroihiin
kiskotuksi saan aijaijai
vaseliinilla, mutsin avulla
illaksi jo kai saan^{<24>}

Amerikanvastainen kampanja ei myöskään merkinnyt sitä, että järjestönuoret olisivat joutuneet painostuksen kohteeksi, vaikka sattuivat vapaa-aikanaan länsikulttuuria suosimaan. Ainakaan Anna-Liisa Hyvösen helsinkiläistä toveripiiriä eivät valistussäännöt kahlinneet, vaikka jenkkejä aidosti inhottiinkin:

— Se oli kyllä hyvin voimakas inho, joka ei kuitenkaan ollenkaan merkinnyt lämmöstä uhrautumista, luopumista jostakin mihin oli tottunu, esimerkiks amerikkalaiseen filmiin, Me puhuttiin roskakulttuurista hirveän suurella suulla, mutta emmänyt esimerkiks itse, vaikka olinkin tommonen ahdasmielinen naivisti – – en ois kuvitellukkaa, et mä en mee katsoo amerikkalaisia filmejä. Kävin katsomassa kaikki filmit entiseen tapaan. – – Niinku meillä aika paljon edelleenkin tapahtuu tällasta, että me puhutaan toista ja tehdään toista. Se ei ollu siis kauheen aitoo.^{<25>}

Terän valistuskirjoitukset esittivät näin maailman mustavalkoisempana kuin miltä se nuoriso-osastolaisten silmissä näytti. Nuoret, jotka olivat jo omaksuneet länsimaisen nuorisokulttuurin – elokuvat, dekkarit ja musiikin – eivät siitä luopuneet. Mutta täytyy myös muistaa, että englanninkielisen maailman tajuntateollisuus tavoitti 1950-luvulla vain osan

nuorisosta. Erityisesti Helsingin ja muiden suurten keskusten ulkopuolella asuvat nuoret elivät vielä hyvin kansallisen kulttuurin kautta. Heidän elokuvansa eivät tulleet Hollywoodista vaan Suomi-Filmin rillumarei-tuotannosta. Heidän musiikkiaan ei ollut swing tai bebop vaan Olavi Virta ja Dallapé. Näille nuorille lännen nuorisokulttuuri oli vielä kovin kaukainen asia. Ainakaan heissä ei SDNL:n amerikanvastainen propaganda synnyttänyt vastakysymyksiä.<26>

TANHUINNOSTUS ISKEE

Syksystä 1952 tuli SDNL:n historiassa ajanjakso, jolloin folklorismin aalto näkyvimmin iski liiton kulttuurityöhön. Erityisesti tanhuharrastusta koskeva keskustelu velloi tuolloin vilkkaimmillaan. Oli monien tapahtumien yhteisvaikutusta, että perinneharrastus kohosi päivän puheenaiheeksi. Ei pidä silti liiaksi korostaa juuri tuon ajankohdan merkitystä. Koko 50-luvun ensimmäinen puolisko oli nuorisoliitossa tanhun ja kansanlaulun läpimurron aikaa. Itse asiassa syksyn 1952 perinnekeskustelu näkyi käytännön ohjelmatoiminnassa selvemmin vasta muutamaa vuotta myöhemmin.

Tässäkin tapauksessa SDNL:n poliittiset tavoitteet olivat lähtölaukauksena tanhukampanjan alkamiselle. Jo useamman vuoden ajan liiton johtajat olivat miettineet, miten he saisivat lisää nuoria osastojen toimintaan. Kommunistijohtajat katsoivat yleisesti, että joukkopohjainen järjestöelämä auttaisi koko kansandemokraattista liikettä; kannatus nousisi ja vaikutusvalta kasvaisi. Nuorisoliiton massavoiman lisääminen kuului siten keskeisesti myös SKP:n poliittisiin tavoitteisiin.<1>

Tanhulla joukkovoimaan

Nuorisoliiton johto alkoi 50-luvun alussa kartoittaa eri nuorisojärjestöjen kannatusta ja niiden toimintamuotoja. Selvitys osoitti vääjäämättä, että porvarillisen nuorisotoiminnan joukkopohja oli selvästi laajempi kuin työläisnuorisoliikkeessä. Esimerkiksi nuorisoseurat vetivät väkeä reilusti enemmän kuin kansandemokraattien ja sosialidemokraattien nuorisojärjestöt yhteensä. SDNL:n johtajat päätyivät siihen, että vain laaja kulttuuritoiminta

kykenisi vetämään uutta nuorisoa mukaan järjestötyöhön. Jos SDNL pystyisi järjestämään samanlaista kulttuuritoimintaa kuin porvarilliset järjestöt, liiton jäsenmäärä nousisi pakosta.

Kommunistinuorten johtajat päätyivät ottamaan esimerkiksi Suomen Nuorison Liitosta, joka oli nuorisoseurojen keskusjärjestö. Nuorisoseurat olivat pystyneet säilyttämään vuosisadan alusta juontavan tanhuja näytelmäharrastuksensa vireänä; varsinkin kansantanssi oli kehittynyt nuorisoseuroissa jo 1930-luvulta alkaen todelliseksi joukkoharrastukseksi se keräsi nyt tuhatmäärin maalaisnuoria järjestöjen pariin. Perinneharrastus oli muutenkin voimakkaasti esillä nuorisoseurojen ja maalaisliittolaisen Maaseudun Nuorten Liiton toiminnassa. SDNL:n johto arveli, että heidän tuli nyt seurata maalaisnuorten linjaa. Lisäksi kommunistijohtajat havaitsivat, että SDNL:n toiminnasta puuttuivat "jäsenistöä innostavat suuret tilaisuudet, jotka propagoivat järjestöä ulospäin". Maaseudun nuorisojärjestöt saivat paljon julkisuutta mittavilla suvijuhlillaan ym. joukkotapaamisilla. SDNL päättikin järjestää vastedes suuria liittojuhlia joka toinen vuosi. Tanhuesitykset olivat näyttäviä ja tehokkaita joukkonumeroita tällaisiin tilaisuuksiin. <>

Epäilemättä nuorisoliiton poliittinen johto suhtautui selkeän välineellisesti tanhuharrastuksen nostattamiseen. Tanhuaminen pysyi tanhuamisena, harrastivat sitä sitten nuorisoseuralaiset tai kommunistinuoret. Kansantanssi ei sinällään voinut tuoda esiin liiton poliittisia tavoitteita. Mutta harrastus veti SDNL:n toimintaan mukaan epäpoliittista nuorisoa, joka muuten olisi pysytellyt syrjässä. Heihin voitiin osastoissa vaikuttaa myös aatteellisesti. Ohjelmaryhmien jäsenet suorittivat samalla tehtäviä, joista oli suoraa poliittista hyötyä kansandemokraattiselle liikkeelle: he levittivät Terä-lehteä, keräsivät nimiä rauhanadresseihin jne. <>

Stalinin ohje ja ulkomaiset esikuvat

Nuorisoliiton omaksuma kansallisen kulttuurin ideologia vaikutti tietenkin omalta osaltaan tanhuinnostuksen nousuun. Lokakuussa 1952 kansallisen kulttuurin linja sai vahvistuksen korkeimmalta mahdolliselta poliittiselta taholta. Josef Stalin, Neuvostoliiton ja lähes koko kommunistisen maailman ehdoton auktoriteetti piti NK:n 19. puoluekokouksessa puheen. Hän otti siinä näkyvästi kantaa kansallisen itsemääräämisoikeuden puolesta. Stalin arvosteli voimakkaasti kansainvälistä porvaristoa,

josta oli hänen mukaansa tullut kansallisten vapausliikkeiden pahin vihollinen: se oli vaihtanut kansakuntien riippumattomuuden ja oikeudet dollareihin.

— Kansallisen riippumattomuuden ja kansallisen suvereenisuuden lippu on heitetty yli laidan. On epäilemätöntä, että te, kommunististen ja demokraattisten puolueiden edustajat joudutte nostamaan tämän lipun ja viemään sitä eteenpäin, jos tahdotte olla maanne isänmaanystäviä, jos tahdotte tulla kansakunnan johtavaksi voimaksi. Kukaan muu ei voi sitä nostaa.^{<4>}

Stalinin puheet merkitsivät monille tuon ajan kommunistinuorille absoluuttista totuutta, jota ei mitenkään voinut asettaa kyseenalaiseksi. Ei olekaan ihme, että Stalinin mainitsemasta kansallisen riippumattomuuden ja itsemääräämisoikeuden lipusta tuli nuorisoliitossa paljon toistettu fraasi. Tai oikeastaan generalissimuksen sanat vääntyivät Suomessa 'kansallisen kulttuurin lipuksi', mahdollisesti siksi, että se sopi paremmin kommunistien kansallisuuslinjaan. Stalinin puheesta tuli koko 1950-luvun perinneinnostuksen ideologinen ja teoreettinen perusta. Sen suurta merkitystä todistavat myös omat havaintoni aineistonkeruun aikana. Haastattelin kirjaa varten kolmea keskeistä 50-luvun kommunistinuorten johtajaa. Kukin heistä mainitsi – erikseen ja oma-aloitteisesti – kansallisen kulttuurin lipun, kun he kertoivat SDNL:n tanhukaudesta.^{<5>}

Lopullisen sysäyksen SDNL:n perinneallolle antoivat ulkomaiset kansantanssi- ja musiikkiryhmät, jotka vierailivat Suomessa kesällä 1952, Helsingin olympialaisten aikana. Tuolloin monet nuorisoliittolaiset saivat omakohtaisen käsityksen Itä-Euroopan musiikkifolklorismin taiteellisesta tasosta. Ryhmiä oli ainakin Neuvostoliitosta, Tsekkoslovakiasta, Bulgariasta ja Romaniasta. Erityisesti tsekkoslovakialainen **Fucik**-yhtye sai huomiota osakseen. Fucik esitti ilmeisesti varsin pitkälle kehittynyttä sosialistista folkloretaidetta. Se koostui monikymmenpäisestä sekakuorosta, suuresta viihdeorkesterista, värikkäästä kansallispukuisesta tanssiryhmästä ja lausuntakuorosta. Tsekkiläisen ja slovakialaisen jalostetun perinnemusiikin ja tanssin lisäksi ryhmä esitti uuden Tsekkoslovakian nuorisomusiikkia ja venäläisiä lauluja. Olivatpa vieraat opetelleet joitakin suomalaisia kansanlauluja isäntämaan kunniaksi.^{<6>}

Vastakulttuuria ja kansallisromantiikkaa

Fucik-ryhmän vierailu laukaisi Terä-lehdessä pitkälle syksyyn jatkuneen kirjoitusten sarjan. Ohjelma-aktivistit ja järjestöjohtajat pohtivat vilkkaasti nuorisoliiton oman perinnetaiteen kehittämismahdollisuuksia. Syksyn keskustelu toi esille lähes kaikki SDNL:n perinneinnostuksen piirteet. Nuorisoliittolaisten folklorismikäsitteet ja perinneharrastukseen asetetut toiveet kuvastuvat selkeästi näistä Terän puheenvuoroista.

Keskustelun avasi Lasse Kuusela. Hän oli saavuttanut kuuluisuutta iskelmälaulajana, mutta osallistui aktiivisesti myös nuorisoliiton ohjelmatoimintaan. Kuusela oli hämmästynyt Fucikin korkeasta taiteellisesta tasosta; olivathan ryhmän jäsenet amatöörejä, tavallisia järjestönuoria. Kuusela heitti ilmaan kysymyksen:

— Miksi siis ei meilläkin voitaisi koota tällaista ryhmää, jossa nuorilla olisi mahdollisuus olla mukana viemässä eteenpäin tervettä kansallista kulttuuriamme. Meillä suomalaisilla on oma arvokas kulttuuriperinteemme, jota emme saa menettää. Meidän on tuotava sen sisältörikas kauneus lauluissa ja tansseissa niiden ihmisten luokse, jotka näkevät esikuvansa länsimaisessa rappiokulttuurissa.^{<7>}

Lasse Kuusela oli esimerkki järjestönuoresta, joka sopi hyvin SDNL:n stalinilaisen kansanvalistuksen kehyksiin. Kuusela oli nuorisoidoli; hänet oli jopa valittu vuoden 1949 iskelmäkuninkaaksi. Hänen musiikkinsa oli näin korkeakulttuurisen musiikkivalistuksen päämäärien vastaista. Mutta nuorisoliiton taidekasvatus liikkui kansanomaisemmillä linjoilla; se hyväksyi kulutusmusiikin siltä osin kun se ei liittynyt selvästi länsimaiseen nuorisomuotiin. Iskelmälaulaja Kuusela ei edustanut amerikkalaista rappiokulttuuria, hän päinvastoin vastusti sitä. Hän oli innostunut kansallisista arvoista ja perinteen vaalimisesta. Näin Kuusela kuului siihen nuorisokulttuuriin, jota SDNL pyrki kehittämään länsivaikutteiden vastapainoksi.^{<8>}

Tanhu ja muu kansanperinteen soveltaminen olivat tärkeä osa tämän 'vastakulttuurin' rakentamista. Tanhuharrastus oli luonnostaan urheilullista ja raitishenkistä; se noudatti myös siinä stalinilaisen kansanvalistuksen päämääriä. Anna-Liisa Hyvösen käsityksen mukaan kansantanssi oli riittävän kiltti asia ajan moraali-ilmapiiressä. Nuoriso sai tanhuillessaan mahdollisuuden hieman riehahtaa, "mutta ilman riskejä".^{<9>}

Kuusela peräsi yhden korkeatasoisen ja monimuotoisen folkloreryhmän perustamista. Se olisikin ollut luonnollinen lähtökohta harrastukselle, jota SDNL:n nuoret eivät juuri tunteneet. Mutta tällainen sooloilu ei vastannut nuorisoliiton johdon tavoitteita. Johtajathan suhtautuivat harrastustoimintaan välineellisesti ja lähtivät siitä, että perinneinnostuksesta tulisi nimenomaan joukkoliike. Vain näin se kokoaisi uusia nuoria liiton riveihin. Toivo Karppinen ilmaisi poliittisen johdon kannan Terän lukijoille selvästi:

— Yksi ryhmä, olkoon se miten hyvä tahansa, ei riitä. – – Joukkopohjalla liikkuva kulttuuritoiminta on tärkeintä. Satojen kansantanssi, näytelmä, laulu, lausunta- ja muiden ryhmien muodostaminen, siinä on päätehtävä kun on kysymys kansallisen kulttuurin vaalimisesta. Pantakoon jokaisella paikkakunnalla, jokaisessa osastossa peruukit päähän, runot helkkymään ja kanteleet soimaan.^{<10>}

Karppisen puheenvuoro ilmaisee myös, kuinka kaukana perineharrastuksen todellisuudesta nuorisajohtajat usein olivat. He pyrkivät tukemaan perinneinnostusta ilmeisesti kaikilla mahdollisilla ja mahdottomilla keinoilla. Erityisesti Kalevala-romantiikka viehätti, se oli jo pitkään kiehtonut Suomen kommunistista liikettä. Väinämöisperuukeilla, runolaululla tai kanteleen näpelöinnillä ei tietysti ollut kuin symbolinen yhteys nuoriso-osastojen perineharrastukseen, tanhuihin ja kisällien kansanlauluihin. Kalevalan tyyppihahmot soveltuivat silti hyvin folklorismin nostattamiseen. Ne loivat ajan henkeä.

Yhden korkeatasoisen perinneyhmän perustaminen viehätti silti ohjelmatoiminnan aktiiveja, ja he käyttivät Terässä monia puheenvuoroja asiasta. Kuoronjohtaja ja kisällilaulujen tekijä Antero Byman muistutti, että ulkomaiset vieraat tulivat toisenlaisen yhteiskuntajärjestelmän piiristä. Siellä kansantaiteella oli vapaat ja täydet mahdollisuudet nousta nuorisolle rakkaaksi harrastukseksi. Suomessa sosialistisen kansantaiteen edustusryhmältä puuttuisi valtion tuki. Sen perustaminen olisi vaikeampaa. Silti Byman kehoitti työläisnuoria folkloretaiteen pariin. Heillähän oli käytössään "eräs maailman rikkaimmista ja sisällökkäimmistä kansanlauluarteistosta sekä tyyllittelemättömät kansantanssit ja tanhut". Tanhuohjaaja Antero Koski puolestaan uskoi, että nopeasti lisääntynyt lauluharrastus antoi mahdollisuuden hyvän kuoron perustamiseen. Kansantanssi tuntui myös kiinnostavan nuoria yhä enemmän. Itse hän oli koonnut Koiton talolle tanhuryhmän, jossa oli jo 30 tanssijaa.^{<11>}

Koiton edustusryhmä

Myös Reino Sandell oli uuden kansanperinneyhjän mahdollisuudesta innostunut. Häntä kiinnosti ennen kaikkea nuorten oman kuoron perustaminen Helsinkiin. Virinnyt ohjelmaryhmäkeskustelu oli epäilemättä yksi syy siihen, että Sandell vielä samana vuonna kokosi Koiton raittiusyhdistykseen nuorisokuoron. Se tuli myöhemmin tunnetuksi **Koiton Laulun** nimellä.^{<12>}

Lasse Kuuselan esittämä ajatus toteutuikin osittain juuri Koiton talon ohjelmatyössä. Koiton tanhuryhmästä ja nuorisokuorosta kehittyi seuraavina vuosina eräänlainen SDNL:n folkloretaiteen edustusjoukkue. Koiton nuoret sijoittuivat kulttuurikilpailuissa yleensä kärkeen. Näin he pääsivät myös edustamaan maataan ulkomaisille festivaaleille. Koittolaiset ottivat myös esimerkkiä sosialistisesta folkloretaiteesta. Mm. Terä antoi suuren huomion Koiton nuorten 'Suomalaisten kansanlaulujen sarjalle', jossa kuorolaulu ja tanhu olivat yhdistyneet perinnenäytökseksi.^{<13>}

Myös muutamat kisällilaulun harrastajat innostuivat syksyllä 1952 perinnejalostuksesta. Olihan Fucik-ryhmä näyttänyt esimerkkiä, miten laulu, soitto, lausunta ja tanssi voitiin yhdistää yhtenäiseksi taide-esitykseksi. Karkeatyylisen ja propagandistisen kisällilaulun kautta oli nuorisoliitossa jatkunut jo yli viisi vuotta. Kansallisen linjan innoittamina kisällilauluryhmät olivat jo lisänneet ohjelmistoihinsa paljon tavallisia kansanlauluja. Mutta musiikkivalistusta saaneet nuoret halusivat kehittää harrastustaan myös taiteellisesti pitemmälle.

Käpylän Kisällittärien Astrid Jurvala vakuutti Terässä, ettei kisällilaulun yhdistäminen perinnejalostukseen ollut mahdoton tehtävä. Kisällien esitykset kuoron säestyksellä voisivat päästä kehittymään ties vaikka kuinka pitkälle. Hiilipoikien säestäjä Jorma Nieminen puolestaan kertoi, kuinka hän oli haaveillut monta kertaa suuresta Fucikin kaltaisesta kokoonpanosta. Hänen mielestään oli jo korkea aika ryhtyä turvaamaan kisälliryhmien taiteellisesta tasosta.^{<14>}

Niemisen sanat ennustivat tietyllä tavalla hänen oman ryhmänsä tulevaisuutta. Hiilipojista tuli 1950-luvun puolen välin jälkeen kokoonpano, joka irtautui kisälliperinteestä ja muuttui kvartettipohjaiseksi viihderyhmäksi. Sen sijaan Astrid Jurvalan suunnittelemaa

kisälli- ja kuorolaulun yhdistämistä ei SDNL:ssä tiettävästi kukaan toteuttanut.

Antero Kosken tanhuseurat

Mutta syksyn 1952 perinnealto tehoi ehdottomasti voimakkaimmin yleiseen tanhuharrastukseen. Nuorisoliiton johto ymmärsi, ettei sen toivoma folkloristinen joukkoliike voinut toteutua ilman tehokasta ohjaustyötä. SDNL olikin palkannut jo vuotta aiemmin kansantanssiin perehtyneen Antero Kosken toimitsijakseen. Uusi joukkoharrastuksen muoto sai hänestä innostavan ja taitavan vetäjän. Kosken henkilökohtainen panos tulikin olemaan lähes ratkaiseva koko SDNL:n tanhuharrastuksen leviämisen kannalta.^{<15>}

Antero Kosken henkilöhistoriassa näkyy selvästi, että SDNL:n tanhuharrastuksen nousu oli suoraan sidoksissa nuorisoseurojen ohjelmaperinteeseen. Koski oli kotoisin Pietarsaaresta ja toiminut siellä SDNL:n osastossa. Paikkakunnan demokraattiset nuoret olivat jo vuonna 1947 innostuneet tanhusta. Ohjaajaksi pyydettiin vaasalainen Sakari Bergman, nuorisoseuroissa toiminut tanhumies. Pietarsaaren osastosta tulikin nopeasti nuorisoliiton vahvimpia tanhuryhmä. Se oli yhdessä vaiheessa liiton ainoa palkintokelpoinen tanhujoukkue Suomen nuorisojärjestöjen yhteisissä kulttuurikilpailuissa; 1940-luvulla SDNL:n tanhuharrastuksen yleinen taso ei ollut mitenkään korkea. Myös Antero Kosken tanhuoppi kulki nuorisoseuroja lähellä. Hän kävi 1949 tanhukurssin alkiolaisessa Suomen Nuoriso-opistossa ja alkoi sen jälkeen ohjata pietarsaarelaisia tanhunuoria.^{<16>}

Helsinkiin muutettuaan Koski ryhtyi ensin ohjaamaan Käpylän osaston tanhuajia ja perusti sitten em. Koiton ryhmän. Koiton esimerkin mukaan moniin helsinkiläisiin osastoihin syntyi tanhuporukoita, joita Koski kävi sitten opastamassa. Vuodesta 1953 lähtien hän järjesti pari kertaa vuodessa tanhunohjaajakursseja. Ne kestivät yleensä muutaman päivän; osanottajia oli joka puolelta maata, nuorisoliiton eri piireistä. Tanhuharrastus levisikin vuosikymmenen puoliväliin mennessä todelliseksi joukkoliikkeeksi. Esimerkiksi vuonna 1956 SDNL:n Turun kesäkisojen yhteisesitykseen otti osaa noin 750 tanssijaa. Laajimmillaan nuorisoliiton tanhuharrastus oli 1950-luvun viimeisinä vuosina. Antero Kosken arvion mukaan osastoissa toimi tuolloin hieman yli sata ryhmää. Se merkitsi, että

tanhuiluun otti osaa tuhatkunta SDNL:n nuorta. Mielenkiintoista asiassa on myös se, että harrastus oli vilkkainta suurissa osastoissa, kaupungeissa ja teollisuustaaajamissa. Liiton maaseutuosastot kärsivät jo 1950-luvun lopulla väenpuutteesta.^{<17>}

Rivijäsenten harrastus

Mikä sitten sai kaupunkien työläisnuoret innostumaan tanhusta, joka kuitenkin oli leimallisesti maaseutuperinnettä? Tanhuharrastus oli tyypillinen esimerkki siitä, miten järjestökulttuuri pystyi muokkaamaan työläisnuorten vapaa-ajanviettoa. Tanhu ei ollut kaupunkien nuoriso-osastolaisten spontaania tai omaehtoista toimintaa. Se ei kuulunut työläisten kulttuuriin. Mutta SDNL:n järjestövoimat tekivät siitä nopeasti työväenliikkeen kulttuuria.

Kaikki kaupunkilaisnuoret eivät silti tanhua oikein sulattaneet. Anna-Liisa Hyvösen mukaan kansantanssi veti puoleensa erityisesti tavallisia työläisnuoria, jotka vieroksuivat aivotyötä ja opintokerhoja. Poliitikasta innostunut järjestöeliitti ei siitä niinkään piitannut.^{<18>} Mutta kun liikkeen johtajat tanhun 1950-luvun alussa hyväksi katsoivat, liitonnuoret ottivat sen vastaan sen enempiä kyselemättä. Osastoissa oli silti Ahti Niemisen kaltaisia nuoria, jotka katselivat tanhutouhua vähän kummissaan:

— Mä katsoin sitä vähän noin niinku karsaasti koska mä oli niitä kavereita, jotka kävi joraamassa. Ja mull'oli ihan toiset ajatukset, en osannu koko kansantanhuhommaa ajatellakkaa siis noin vakavassa mielessä. Kuitenkin oli sellasia, joita se miellytti. Semmosia jotka ei halunnu eikä heillä kai ollu taitoakaan laulaa. – – Se ei lähtenyt suinkaan nuoremasta väestä tää kiinnostus tähän (tanhuun). – – Vanhemmat ihmiset olivat nämä jotka tulivat siinä vaiheessa sitten vetämään. Koska nuoremmat ei osannukkaa sitä. Ja tämmönen vanhempi asiantunteva ihminen se sai sen kyllä jopa näyttämään ja maistumaan ihan kivalta. Ja se oli tietysti tärkeintä että on kansallispuvussa ja sitten että päästään esiintymään.^{<19>}

Kansallispukujen myötä tanhusta tuli järjestönuorten muotiasia. Se oli aikansa folkloremuotia, samantapaista kuin myöhempien aikojen rohdinpaita-, farmarihousu tai stetsonvillitykset. Esiintymismahdollisuus ja perinnepuku vetosivat jopa ihan paljasjalkaisiin Sorkan jätkiinkin. Kovikset jättivät nahkarotsit kotiin ja painelivat

kansallispuvut päällä harjoitukseen ja esiintymislavalle. "Ne otti sen tämmösenä showbisneksenä".^{<20>}

Nuorisoliitto pyrki tietysti koko ajan kannustamaan uuden järjestömuodin etenemistä. Vuosikymmenen puolivälissä Terä-lehden kantta koristi usein kansallispuukuinen, hymysuinen nuorukainen tai tyttölapsi, jonka nelivärikuva syöpyi taatusti järjestönuorison tajuntaan. Edelleen lehti esitteli kuvasarjan avulla eri paikkakuntien perinneasuja. Ajan henkeen kuului, että myös kansallispukuompelimo mainosti itseään Terässä.^{<21>}







Vallankumousnuorisoa vai nuorisoseuralaisia?

Kansallisen kulttuurin korostaminen meni SDNL:ssä niin pitkälle, etteivät liiton julkiset tilaisuudet jääneet tippaakaan jälkeen porvarillisten perinnejärjestöjen kansallisesta imagosta. Kuvassa kommunistinuuria mielenosoitusmarssilla vuoden 1956 Turun kesäjuhlilla. KA (Ape-Kuva)

Tanhun taikaa ja kansallista henkeä

Kansantanhusta tuli 50-luvun puolessa välissä SDNL:n keskeisin ohjelmaharrastuksen muoto. Kaikissa vireissä osastoissa oli oma tanhupiiri. SDNL toteutti kansallisen kulttuurin ohjelmaa, ja liitonuoret saivat riehaantua sopivan 'vaarattomalla' tavalla.

Vas. ylhäällä: Tamperelaiset **Tapion tanhujat** 'Heikkilän tanhun' pyörteissä Kuopion torilla kesällä 1960.

Vas. alhaalla: Paula Paajasen ohjaama Turun **Kiikurit** ryhmäkuvassa ja ulkoilmaharjoituksissa. Kiikurit oli SDNL:n huippuryhmä 50-luvun lopulta alkaen - se kykeni uudistumaan ja jatkamaan toimintaansa vielä senkin jälkeen kun nuorisoliitto hylkäsi vanhat Järjestökulttuurin muodot.

KA

Tanhustako taidetta?

Kansanperinteen jalostaminen yhä korkeammalle taiteelliselle tasolle oli sosialistisen folklorismin keskeinen periaate. SDNL:n tanhuharrastuskaan ei jäänyt jalostuspyrkimysten ulkopuolelle. Jo syksyn 1952 lehtikeskustelussa nousi esille kysymys suomalaisen kansantanssin uudistustarpeesta. Artikkelissa 'Miksi kansantanssimme maistuvat puulta' helsinkiläisen Kisa-ryhmän ohjaaja Evi Leppänen syytti suomalaisia tanhuja liiasta monimutkaisuudesta ja vakavamielisyydestä. Leppänen kaipasi uusia iloisia tansseja, joissa muistia vaivaavat kuviot eivät kahlitsisi tanssin riemua. SDNL:n nuorten tulisi ottaa esimerkkiä ulkomailta. Siellä ryhmät kehittivät jatkuvasti kansallisia tanssejaan eivätkä pitäytyneet vanhassa. <22>

Samassa lehdessä nimimerkki 'Tee' todisti Leppäsen näkemyksen puolesta. 'Tee' oli käynyt katsomassa Leppäsen Kisa-ryhmän esitystä ja ihastunut sen uutta luovaan tyyliin. Viidentoista hengen tyttöjoukko oli esittänyt kansantansseja, ryhmälauluja, lausuntaa ja liikuntaa. Kaikesta oli paistanut pyrkimys löytää uusia muotoja vanhaa soveltamalla. Olipa ryhmällä ollut aivan oma Kuhilas-niminen tanssikin. Se oli sommiteltu pohjalaiseen kansanlauluun Naapurin poika. Kirjoittaja uskoi vakaasti, että koko nuorisoliiton tanhutoiminnan kannattaisi lähteä Kisa-ryhmän viitoittamalle tielle. Kisan tyyli oli 'Teen' mielestä se puuttuva rengas, jota oli kaivattu tanhuperinteen uudistamisessa. Uusilla tansseilla ja vapaammilla tyyleillä kansantanssiharrastus tulisi lähemmäksi nykyaikaa ja sen nuorisoa. <23>

Neuvostoliiton esimerkki vaikutti SDNL:n nuoriin hyvin tehokkaasti, ja tanhuvalistajat tiesivät sen. Terä julkaisikin myös arvovaltaisen neuvostoarvion perinteen jalostamisesta. Keväällä 1953 Suomessa vieraili säveltäjä Anatolij Novikov, joka saneli käsityksiään kansanperinteen taiteellisesta parantamisesta.

— Teidän tulee tarttua lujin käsin kansanlaulu ja -tanssiaarteistoonne. Hankkia nuoria, pelkäämättömiä kykyjä niiden sovittajiksi ja tyyllittelijöiksi. 150 Juuri kansantansseissa on se vika, että ne alkuperäisinä ovat yleensäkin hieman yksitoikkoisia. Meidän tulee ajatella niistä samoin kuin Mihael Glinka ajatteli kansanmusiikista: "Kansa luo laulun, me sovitamme sen." Neuvostoliitossa tämä on

tapahtunut jo aikoja sitten. Kaikki neuvostotaiteilijat ovat hyvin lähellä kansaa. Se on heidän vaikutteittensa ja innoituksensa lähde.^{<24>}

Seuraavana vuonna Voitto Allinen tarjosi samansuuntaisen folkloristisen ohjelmajulistuksen. Allinen oli helsinkiläinen liittoaktivisti; hän oli selvästi ihastunut sosialististen maiden perinnejalostukseen ja vertasi sitä nyt SDNL:n nuorten tanhuun. Kotimaan tilanne ei häntä miellyttänyt. Erityisen kiusaantunut Allinen oli siitä, että lähes jokainen nuorisoliiton ryhmä esitti tanhut siinä muodossa kuin ne oli vuosisadan alussa sommiteltu. Lisäksi tanhuja säestävä musiikki oli usein puolihuolimatonta - kuului melkein asiaan, että soittajat vetelivät nuotin vierestä ja tanssijat sekosivat askelissaan. Allinen oli vakaasti sitä mieltä, että nuorisoliiton oli aika kääntyä kansantaiteen asiantuntijoiden ja musiikkimiesten puoleen. Heidät oli saatava mukaan "suureen tehtävään":

— (Kansantansseja) on muokattava, valikoitava, jalostettava ja ennen kaikkea niihin on yhdistettävä kansanmusiikki. On pyrittävä luomaan uutta, sanomaan ja ilmentämään tansseilla jotakin. Vasta silloin saadaan usein alkuperäisinä niin avuttomilta näyttävistä kansantansseista esityksiä, joilla on mahdollisuus nousta yleisinhimilliselle taiteelliselle tasolle.^{<25>}

Sekä Novikovin että Allisen puheenvuoroissa paistoi sosialistisen folklorismin perusnäkemys kirkkaana. Vanhat kansantanssit eivät olleet vielä taidetta, ne olivat vasta epäpuhdasta perinneainesta. Niistä täytyi erottaa parhaat piirteet ja yhdistää ne korkeakulttuurin esteettiseen traditioon. Musiikista tuli kehittää "tyyliteltyä, helisevää, värikylläistä, voimakasta kansanmusiikkia".^{<26>} Työhön tarvittiin taidemusiikin ammattilaisia. Tanhuharrastus oli johdatettava valistusmusiikin valtavirtaan. Vasta silloin SDNL:n nuorten tanssit nousisivat todellisen taiteen alueelle. Vasta silloin ohjelmatoiminta olisi tarpeeksi arvokasta.

Ihanteet ja todellisuus

SDNL:n nuoret omaksuivat tanhuharrastuksen ulkokuoren ilmeisen helposti. Tanhuesitykset ja kansallispuvut olivat järjestöelämän kohokohtia; monet työläisnuoret tulivat osastoihin nimenomaan uuden järjestömuodin houkuttelemina. Sen sijaan nuorisoliiton voimavarat eivät riittäneet tanhuperinteen sisällön uudistamiseen. Kaikesta

valistuskirjoittelusta huolimatta SDNL:n tanhutoiminta pysytteli vanhoissa vakiintuneissa kaavoissa. Kisa-ryhmän tapaiset kokeilut jäivät poikkeuksiksi. Tavallisesti ryhmät ottivat ohjelmistonsa suoraan 'Suomalaisia tanhuja' ja 'Suomalainen kisapirtti' -julkaisuista, jotka Anni Collan ja Asko Pulkkinen olivat koonneet jo 1910- ja 1920-luvuilla. Lisäaineistoa SDNL:n tanhuilijat saivat nuorisoseurojen uudemmasta ohjelmistosta.^{<27>}

Antero Kosken mielestä työläisnuoriso-osastojen tanhut olivat suoraa nuorisoseuraliikkeen kopiota; kaikki oma ja omintakeisuus oli niistä kaukana: "Jos joku tulee sellaista väittämään, ne puhuu paskaa – mitään sellaista ei ollut."^{<28>} SDNL:n johtajat saattoivat innoissaan puhua liiton omintakeisesta tanhulinjasta, mutta senkaltaiset lausunnot olivat puhdasta poliittista selittelyä, ihannekuvan maalailua. Jonkin verran omaa sävyä demokraattiset nuoret saivat esittämällä eestiläisiä kansantansseja. Porvarilliset tanhuryhmät eivät niitä vielä 1950-luvulla paljon käyttäneet. Myöhemmin nekin levisivät kaikkien ohjelmistoon.^{<29>}

Sosialistisen folklorismin ideat jäivät näin Suomen kommunistinuorten harrastustoiminnassa lähinnä lehtikirjoitusten ja valistusesitelmien tasolle. Käytännön järjestötyöhön niistä ei ollut. Tämä oli täysin luonnollista, kun ajattelemme, minkälaisessa tilanteessa SDNL:n musiikin harrastajat joutuivat 1950-luvulla toimimaan. Sosialistisissa maissa suuri osa virallista musiikkielämää oli valjastettu folkloristiseen rakennustyöhön. Mukana oli paljon taidemusiikin säveltäjiä, tanssipedagogeja ja teatterin ammattilaisia. Musiikin koulutusjärjestelmä tuki voimakkaasti kansantaiteen kehittämistä. Kansansoittajat ja -tanssijat sivistyivät korkeakulttuuriseen musiikkiin konservatorioissa ja oppivat näin soveltamaan perinnettään.

SDNL:n musiikkinuoret ja heidän järjestönsä olivat sitä vastoin varsin eristyksissä virallisesta musiikkielämästä. Joitakin musiikin ja tanssin asiantuntijoita osallistui nuorten ohjaukseen. Mutta heitä oli vähän, ja vähäisetkin voimat keskittyivät Helsinkiin ja muihin suuriin keskuksiin. Antero Kosken pikakurssit eivät kyenneet kasvattamaan perinnettä uudistavia tanhunohjaajia. Ohjaajien tehtäväksi jäi pelkästään johdattaa liitonuoret uuden perinneharrastuksen pariin. Uuden harrastuksen sisältö määräytyi vanhojen tanhuoppaiden mukaan. Nuorisoliiton perinneharrastus olikin käytännössä porvarillisen folklorismin suoraa jäljittelyä. Kommunistien esikuvana ollut sosialistinen perinteenjalostus innoitti kyllä

toimintaan, mutta jäi muuten ulkopuoliseksi.



Kansalliset kisällit

SDNL:n kansallinen linja vaikutti myös kisälliryhmiin. Kansanlaulut saivat 50-luvulla tärkeän aseman ryhmien ohjelmistossa. Myös pukeutuminen saattoi muuttua. Ylhäällä Hiilipojat vuonna 1956 kisälliperinteelle tyypillisessä proleasussa: alhaalla **Nekalan Harmittomat**, jotka vuonna 1957 sonnustautuivat näin omintakeisiin perinneasuihin. KA

PEHMEÄ LASKU 60-LUVULLE

1950-luvun puolivälissä kansainvälisessä kommunistisessa liikkeessä puhalsivat hennot mutta näkyvät muutoksen tuulet. Generalissimus Stalin kuoli talvella 1953, ja seuraavina vuosina Neuvostoliitto siirtyi monessa suhteessa uuteen aikakauteen. Ratkaiseva käännekohta oli NKP:n 20. puoluekokous vuonna 1956, jolloin Nikita Hrustsev 'paljasti' Stalinin ajan henkilöpalvonnan ja poliittisen terrorin. Destalinisointi heijastui myös Neuvostoliiton kulttuurielämään; 1950-luvun loppu olikin varsin vapaamielistä kautta esimerkiksi neuvostotaiteessa, jos sitä vertaa Stalinin kauden tiukkaan kulttuuripolitiikkaan.<>

Suomen Kommunistinen Puolue säilyi virallisesti vanhalinjaisena aina vuoteen 1966 saakka. Se ei suostunut julkisesti myöntämään omaa stalinismiaan, vaan piti henkilöpalvonnasta johtuneita virheitä lähinnä Neuvostoliiton sisäisinä ongelmina. Silti useimmat kommunistit joutuivat jo 1950-luvun puolivälissä tarkistamaan kantojaan mm. puolueuuden kaavamaisuuteen, ahdasmielisyyteen ja pakolliseen yksimielisyyteen nähden. Kuriin tottuneille nuorkommunisteille Stalin-kultin paljastuminen aiheutti kovan henkisen kriisin. Tosin jo muutama vuosi aiemmin yksi ja toinen oli epäillyt hiljaa mielessään esimerkiksi stalinilaisen kulttuuripolitiikan järkevyyttä. Moni joutui nyt katselemaan omaa arvomaailmaansa uusin silmin.<>

Uudet tuulet alkoivat vähitellen näkyä myös nuorisoliiton taidekasvatuksessa. Tiukka linja oli löystymässä, ja tuo muutos näkyi ehkä parhaiten Terä-lehden sisällössä ja ulkoasussa. Lehti oli vanhastaan sanomalehden oloinen järjestöpumaska; sen askeettinen ulkoasu kuvasi hyvin nuorisoliiton kurinalaista olemusta. Vuoden 1954 lopulla Terä siirtyi aikakauslehtikokoon. Painoasu parani, ja lehdessä alkoi olla nelivärikansia, suuria kuvareportaasheja, houkuttelevia otsikoita jne.

Terä ei uudistunut yllättäen, vaan pitkällisen harkinnan jälkeen. Jo paria vuotta aiemmin lehden ulkonäön ja sisällön muutostarpeesta oli keskusteltu SDNL:n liittotoimikunnassa. Liittojohdon suurena ongelmana oli, miten kehittää lehteä niin, että se

leviäisi paremmin työläisnuorten keskuuteen. Liiton jäsenmäärä oli ollut pitkään laskussa, samoin Terän levikki. Keskustelun kuluessa Olavi Hänninen syytti Terää liiallisesta kaavamaisuudesta. Hänen nähdäkseen lehden toimituksen oli päästävä uusille linjoille; esimerkkiä tuli ottaa enemmän tavallisista aikakauslehdistä kuten Seurasta, jolla oli suuri levikki. Myös Anna-Liisa Hyvönen oli samoilla linjoilla. Hän toivoi, että Terän liittosävy vähenisi, että siitä tulisi yleisempi nuortenlehti. Lehteen oli saatava enemmän filmitähtien, urheilijoiden ja muiden tunnettujen henkilöiden haastatteluja, "poliittis-humoristisia" pakinoita ja ulkomaankatsauksia.^{<3>}

Millainen on Alicen riisivanukas?

Vuoden 1955 vuosikerrassa Hännisen ja Hyvösen toivomukset olivat jo selvästi toteutumassa. Terä alkoi sisältää myös sellaisia juttuja, jotka eivät vielä vuosikymmenen alussa olisi tulleet kysymykseenkään. Lehti kertoi nyt esimerkiksi jive-tanssin harrastuksesta varsin myönteisin äänenpainoin. Terän toimittaja vieraili myös levykaupassa ja haastatteli nuoria jazzin ja iskelmien kuuntelijoita. Gerry Mulligan oli keväällä -55 jazzarien suosiossa, kun taas uudeksi iskelmähitiksi oli nousemassa kappale nimeltä 'Skookian'.^{<4>}

Terän ensimmäinen iskelmätähtijuttu näki päivänvalon seuraavan vuoden alussa. Tähtenä oli ruotsalainen Alice Babs, joka kertoili Terän lukijoille elämästään. Itse musiikki tai musiikin tekeminen jäi varsin vähälle huomiolle. Kunnan aikakauslehtityyliin jutun huippukohtana oli kysymys: "Oletteko kuulleet, minkälainen on Alice riisivanukas?"^{<5>}

Terän seuraavissa numeroissa tulivat vastaavaan tyyliin tutuiksi mm. seuraavat nuorisoidolit: Yma Sumac, Harry Belafonte, Maynie Sirén sekä Pärre Förars.^{<6>}

Olisi silti väärin luulla, että SDNL:n Terä-lehti olisi 1950-luvun lopulla muuttunut joksikin Elokuva-Aitan tai Ajan Sävelen tapaiseksi nuorisojulkaisuksi. Iskelmäjutut olivat ehdottomasti poikkeuksia; ne olivat eräänlaisia täkyjä, joilla lehti pyrki kalastamaan lisää lukijakuntaa itselleen. Terä oli edelleen selvästi poliittinen nuorisolehti ja sen juttujen pääaiheet sen mukaisia - nuorisopolitiikkaa, yleistä politiikkaa, sosiaalisia kysymyksiä jne. Kulttuuri- ja taideaiheisia artikkeleita oli edelleenkin suhteellisen vähän, ja niiden pääosa käsitteli vanhaan tapaan järjestötoimintaa ja perinnetyötä. Lähes joka numero kertoi

osastojen tanhu- ja kisälliharrastuksesta. Kalevalakaan ei ollut unohtunut. Esimerkiksi vuoden 1955 neljännessä numerossa oli jälleen juttu kansalliseepoksen sankareista Otto Wille Kuusisen Kalevala-näkemyksen saattelemana.<7>

Lisäksi Terä säilytti kansanvalistushenkensä. Vanhaa tapaa noudattaen monet kulttuurijutut pursuivat esteettisiä ja moralistisia varauksia. Esimerkiksi tanssivalistuksen perinne jatkui vahvana. Keväällä 1955 nimimerkki 'Yksi monista tanssijoista' paheksui nuorison rumaa ja laahustavaa tanssityyliä. Kirjoittaja luotti kansalaiskasvatuksen voimaan. Tilanne kyllä paranisi, jos koulut, nuoriso-osastot ja urheiluseurat vain rupeaisivat jakamaan tanssivalistusta. Sen ohessa voitaisiin sitten keskustella "tanssityyleistä ja myös käyttäytymisestä tanssipaikoissa".<8> Terä ei jättänyt täyttämättä nimimerkin vaatimusta: eri tanssinopettajat johdattelivat silloin tällöin lehden lukijoita salonkitanssien salaisuuksiin, vielä aivan 50-luvun lopullakin.<9>

Kulttuurikeskustelua

Terän kulttuurikirjoittelu oli joka tapauksessa monipuolistumassa ja laajentumassa alueille, joista lehti oli aiemmin vaiennut, tai joihin liitto oli suhtautunut jyrkän kielteisesti. Tämä ei voinut olla synnyttämättä reaktiota, joka johti laajaan mielipiteiden vaihtoon Terän palstoilla. Ensimmäisen kerran SDNL:n historiassa liitonuoret väittelivät julkisesti siitä, mitä kulttuuri on, mitä taide on ja mikä on hyvää, mikä taas huonoa taidetta.

Keskustelun avasi välillisesti kirjailija Elvi Sinervo jouluna 1956. Hän kirjoitti Kansan Uutisiin "Jouluisen puheenvuoron", jossa hän haikaili vanhoja hyviä 40-luvun kulttuuriaikoja. Silloin Teräkin oli ollut Sinervon mielestä kulttuurilehti; se oli keskittynyt kirjojen arvosteluun eikä, kuten nyt, kaikenlaisten filmitähtien elämään.<10>

Terän toimitus otti Sinervon kiilalaiset mietteet esille, mutta puolusteli samalla lehden muuttunutta kulttuurilinjaa. Filmitähtijututkin olivat koskettelleet "aina ja nimenomaan filmien ja teatterin taiteellista puolta", lehti vakuutti. Lähikuvat laulajattarista, kirjailijoista ja muusikoista, samoin kuin reportaashit maaseutu- ja kaupunkinuorten vapaa-ajanvietosta – jos ne eivät olleet kulttuurityötä, niin mikä sitten oli kulttuuria?<11>

Jutullaan Terä avasi avoimen keskustelun asiasta ja pyysi asiaan liittyviä mielipiteitä lukijoiltaan. Niitä tippuikin toimitukseen koko vuoden 1957 ajan. Liitonuorten vastauksista

muodostui kaksi selvää rintamaa. Niistä toista voisi kutsua kansanvalistushenkisen nuorisotyön puolustajiksi; toinen taas koostui vapaampien kulttuurituulien myötäilijöistä.

Valistushenkisen suunnan mielipiteet kiteytyivät nimimerkki 'Nuoren rakentajan' kirjoituksissa, joita Terä julkaisi kahteen otteeseen. Kirjoittaja kehoitti Terää palaamaan vanhaan valistuslinjaansa. Lehden oli parasta unohtaa Helsingin nilkkasukkatytöt, Anneli Saulin kauneudenhoitoaineet ja Reperbahnin yöelämän kuvaukset; sen piti kertoa enemmän neuvostonuorten hyvistä harrastuksista, neekereiden asemasta Yhdysvalloissa sekä "historian suurista kulttuurinimistä". Jos Terän nykyinen linja vielä jatkuisi, työläisnuoriso kasvaisi pian "Apu-, Seura- ja Elokuva-Aitta-menttaliteettiin". Se alkaisi vaatia yhä enemmän Hollywoodin roskakuvia, jazz-musiikkia, porttoloita ja Long Beachin missikilpailuja.

Kirjoittaja oli alkanut epäillä, uskoiko Terän toimitus enää ollenkaan sosialistiseen, parempaan yhteiskuntaan. Myös Neuvostoliiton kulttuurikehitys "näytti huonoja merkkejä, sekin oli lipsumassa pois sosialistiselta tieltä. Kulttuuriliberalismi oli tuonut Neuvostoliittoonkin "amerikkalaismalliset shov- ja rakkauselokuvat anatomisesti asianmukaisine näyttelijöineen".^{<12>}

Toisessa kirjoituksessaan 'Nuori rakentaja' toi vielä selvemmin esille oman kulttuurinäkemysensä. Siinä oikeastaan tiivistyi koko se kansanvalistushenki, johon kommunistinuorten taide- ja siveyskasvatus oli toisen maailmansodan jälkeen perustunut:

— Ihmiskunnan suuret ajattelijat ovat julistaneet jaloa henkisyttä, ylpeätä sankarillisuutta ja sitä kuvaa Beethoven Erocassaan. Mutta kokonaan muuta on nykyaikainen tanssimusiikin hikinen seksuaalisuus ja saksofonin ontto uikutus.

Kulttuuri on Schillerin runoa ja Dostojevskin proosaa, eikä sentimentaalisia iskelmiä tai brutaaleja villinlännen kuvauksia. Se on Shakespearen draamoja, Verdin oopperoita ja venäläistä balettia, mutta ei koskaan ranskalaista kabareeta, Cole Porterin operetteja ja can-cania. Se on tiedemiesten uutterraa, hiljaista totuuden etsintää, mutta ei mainostavaa, kirkuvaa bussines- tai "Wien, Weib und Gesang"-elämäntyyliä. Ja vihdoinkin – teidän luvallanne – se voi olla vapaamielisyyttä ja huumoria, mutta ei huliganismia ja henkistä holtittomuutta. Kulttuuri syntyy ruohon läheisyydessä ja maan tuoksussa. Sitä voi olla kansanihmisen seesteinen

elämänviisaus, (mutta ei) suurkaupunkien epäaitous ja hällisevä pingottuneisuus. Sitä on suurten jokien kansanlaulut ja Mississipin negrospirituaalit, muttei New Orleansin kellarikapakoiden atmosfääri.

Jos emme ole tunteneet pyhyiden tunnetta kuunnellessamme Bachia, jaloutta lukiessamme Marcus Aureliusta ja ihailua Newtonin elämäntyön rinnalla, emme tiedä mitä kulttuuri on.^{<13>}

Kirjoittajan esiinnostamissa vastakohtapareissa näkyi korkeakulttuurisen maailmankuvan sisältö ilmeikkäällä tavalla: oli siis olemassa hyvää ja arvokasta taidetta, joka laajensi ihmisen tietoisuutta. Sillä oli myös vastapoolinsa, jonkinlainen antitaide; se oli elämää rappeuttavaa ja tajuntaa supistavaa roskakulttuuria. Tämä ajattelutapa oli myös sosialistiselle taidekasvatukselle luonteenomainen, sillä marksilainen estetiikka rakentui varsin samankaltaisten käsitysten varaan. 'Nuoren rakentajan' ajattelua täydensi vielä romanttinen näkemys, joka korosti aidon kansankulttuurin arvoa. Sen vastakohta oli turmeltunut kaupunkikulttuuri, epäaito, pingottunut ja arvoton. Koko hänen ajattelunsa kruunasi tietynlainen varovaisuus ja haluttomuus uudistuksiin taiteen alueella, mikä oli ollut varsin tyypillistä stalinilaiselle kulttuuripolitiikalle. Kirjoittaja tuntui selvästi ajattelevan, että vapaat tuulet kulttuurielämässä johtivat helposti huliganismiin ja henkiseen holtittomuuteen.

'Nuori rakentaja' oli sisäistänyt myös amerikanvastaisuuden, joka oli aiempina vuosina ollut korosteisesti esillä kansandemokraattisessa liikkeessä. Hänen taistelukirjoituksensa loppuikin koko amerikkalaisen elämänmuodon ja sivistyksen arvosteluun. Jenkkikulttuuri oli huulipunaa, purukumia, nylonsukkia, taikauskoa, tottumuksia ja kliseitä. Se oli vain sivilisaation pintavaahtoa, muovin monikäyttöisyyttä ja kromiteräksen kiiltoa. Amerikkalaiset olivat 'Nuoren rakentajan' mielestä hyvin pinnallisia. He osasivat kyllä vääntää auton ohjauspyörää ja TV:n nappuloita, mutta klassikot olivat heille tuiki tuntemattomia, korkeintaan kirjahyllyjen koristuksia. Saippuamainokset olivat tuhonneet heidän arvostelukykynsä. Nyt myös Terän lukijat olivat vaarassa joutua saman rappion uhreiksi.^{<14>}

Takaisinko Stalinin hymistykseen?

'Nuoren rakentajan' teksti oli sen verran kovaa pudottelua, että se innosti liittouoria vastaväitteisiin. Vastaajat korostivat yleensä vapaamielisempää suhtautumista taiteen ja kulttuurin arvokysymyksiin. He puolustivat myös Terän uutta linjaa. "En muista" lukeneeni Terän palstoilta ylistyksiä Hollywoodin roskaelokuvista", puolusteli nimimerkki 'H-I' lehteä ja jatkoi: "eikä luulisi Jazzmusiikissa olevan mitään pahaa ellei sen avuna nimenomaan pyritä johonkin kielteiseen".^{<15>} Tähän nimimerkki 'Minäkin haluan olla nuori rakentaja' lisäsi, ettei jazz sinänsä voinut olla huono asia. "Se on vain tanssimusiikin kehityksen tulos, vai pitäisikö aina vain soittaa merimiesvalsseja ja hevostmiespolkkaa?". Kirjoittaja oli ilmeisen ärsyyntynyt 'Nuoren rakentajan' korkeakulttuurisesta kielenkäytöstä, ja se sai hänet letkauttamaan, "ettei kulttuuri ole ainakaan sitä, että osaa käyttää sivistyssanoja". Lisäksi vastaaja halusi puolustella vapaita tuulia, jotka neuvostotaiteessa olivat lisääntyneet:

— Kulttuurivapaamielisyydestä kehityksen auttajana saa selvän kuvan ajatellessaan historian suvaitsemattomia aikoja. Paras esimerkki juuri tällä hetkellä on Nuoren rakentajankin mainitsema Neuvostoliitto. Lienet lukenut uutta neuvostoliittolaista kirjallisuutta? Vertaapa sitä Stalinin aikaiseen hymistykseen!^{<16>}

Nimimerkki 'U K N:nen' polemisoi puolestaan 'Nuoren rakentajan' kulttuurikäsitystä vastaan ja väitti, että "ei kulttuurin rajoja ole noin jyrkästi piirettävissä". Hän puolusteli oppimattomia "ei-kulttuuri-ihmisiä"; he eivät tienneet välttämättä mitään Dostojevskin, Shakespearen tai Bachin taiteesta. Kuitenkin he saattoivat olla paljon lähempänä todellista kulttuuria kuin "meidän oppinut sivistyneistömme, joka täyttää iltaisin oopperat ja teatterit". Yksinkertaisten kansanihmisten elämään ei kuulunut mitään kulttuurin varjolla kerskailua tai teeskentelyä. 'U N K:nen' epäili myös, oliko 'Nuori rakentaja' itse kovinkaan sivistynyt henkilö, koska kerskaili klassikkoharrastuksellaan kuin laumaihmiset konsanaan.^{<17>}

'Nuoren rakentajan' mieltymys klassikkoihin joutui vieläkin ivallisemman huomion kohteeksi. Nimimerkki 'Ilman koreata nimeä' muistutti ovelasti, mikä olikaan klassisen taiteen sosiaalinen alkuperä:

— Mitä kulttuuri onkaan? Arkistoja, klassikkofilosofeja, hieman tiedettä, balettia ja sinfoniamusiikkia. Jaloutta, jota kuulemma opitaan Marcus Aureliukselta, Rooman

orjanomistajavaltion keisarilta, jonka jaloudenharrastus eli vain suurissa mietteissä. Kumma kun emme tarvitse kristinoppia, jonka varjolla (ja sen jalosta sisällöstä huolimatta) on tapettu miljoonia, hävitetty ja heilutettu piiskaa. Me muut emme sitten ymmärrä kulttuuria. Tavallinen amerikkalainen väänteleä auton ohjaupyörää, mutta ei ole kuullut tuon taivaallista Konfutsesta, jonka oppi riitti pitämään pystyssä parituhatta vuotta Kiinan tilanherrojen ja keisarien valtaa.^{<18>}

Suuri osa Terän lukijoista välitti piupaut korkeakulttuurisesta taiteesta. Näinhän oli tietysti ollut aina ennenkin. Mutta uutta oli se, että liitonuoret uskalsivat nyt tuoda mielipiteensä asioista julki - tosin ajan tyyliin nimimerkin takana. Jopa stalinilainen taidepolitiikka ja ahdashenkisyys saivat osakseen vienoa kritiikkiä. Myös Terän toimitus oli suuntautumassa selvästi 'alempien taiteiden' suuntaan. SDNL:n taide- ja kulttuurinäkemys oli siten - ainakin epävirallisesti - muutoksen kourissa. Mutta tyypillistä tuolle muutokselle oli se, että nuorten taidekasvatus sopeutui muutoksen tuuliin luovimalla ja pehmeästi. Vanhat ajatuskuviot olivat aluksi näennäisesti ennallaan. Silti ajatusmallien sisällä tapahtui koko ajan pientä siirtymistä jäykistä korkeakulttuurisista arvoista sallivampaan ja laajempaan taidenäkemykseen päin.

Musiikkivalistuksen muodonmuutos

Liiton nuorisokasvatuksen suhtautuminen jazziin oli tästä pehmeästä muutoksesta oivallisena esimerkkinä. Terän jazzkirjoittelu käynnistyi varsin näyttävällä tavalla keväällä 1955. Toimittaja Olavi Laine kirjoitti lehteen peräti neliosaisen artikkelisarjan 'Jazz tuomittavaa vai hyväksyttävää'. Samalla lehden toimitus ilmoitti olevansa "valmis kohtuullisessa määrin avaamaan palstansa jazz-musiikkia koskevalle asialliselle keskustelulle"^{<19>}

Lähes kymmenen vuoden tauon jälkeen SDNL:n nuoret pääsivät nyt jälleen jazzin pariin. Mutta kun vertaa Olavi Laineen kirjoituksia vuoden 1946 Terän jazzjuttuihin, huomaa mielenkiintoisen eron. 40-luvun swingin harrastajat pitivät suosionsa kohdetta nimenomaan modernina, korkeatasoisena tanssimusiikkina. Se oli heille nykyajan airut ehkä hieman samalla tavalla kuin 20-luvun tulenkantajillekin. Siinä oli uusi rytmi, tulevaisuuden sointi.^{<20>} Laine puolestaan lähestyi' jazzia sen taiteellisesta arvosta käsin:

— Meidän on erotettava toisistaan jazz ja ns. tanssimusiikki. Esim. Irja-foxilla tai Peter Kreuderin melodioilla ei tarkasti ottaen ole mitään tekemistä varsinaisen jazzin kanssa.<21>

— Ns. suuri yleisö Suomessa – ja epäilemättä muissakin maissa – olkoon se miten nuorta tai lättähattuista tahansa, ei ymmärrä jazzin perimmäistä ydintä, ei erota hyvää jazzia huonosta.<22>

Olavi Laineen kirjoitustapa osoittaa, että hän oli varsin puhdasoppinen jazzin harrastaja. Hänen kaltaisilleen jazz oli vakava asia. Hyvä jazz oli heidän mielestään arvokasta taidetta eikä mitään epämääräistä nuorisokulttuuria. Nuoriso oli opetettava erottamaan todellinen jazz siitä keveän musiikin massasta, joka oli syntynyt "jazzin aluskasvillisuutena". Syy tähän suhtautumistavan muutokseen oli pääosin itse jazzin kehityksessä. Swing oli vielä ollut tanssimusiikkia, mutta bebop ei sitä enää ollut. Moderni jazz oli pelkästään kuuntelumusiikkia, sen vastaanotto vaati keskittymistä; se ei ollut helppotajuista massaviihdettä, vaan jo selvästi eriytyvässä pienemmän yleisön erityisharrasteeksi. Kaikki tämä toi sen lähemmäksi 'taiteellisen' musiikin maailmaa. Taiteellinen jazz ja sen tekijät hamuilivat jo kohti sosiaalista arvonnousua. Jazzin matka kohti musiikkiakatemiaa oli selvästi alkamassa.

Nuoriso tarvitsi hyvän jazzin tunnistamiseen enemmän tietoa, ja Laine pyrki sitä myös jakamaan. Hän kuvasi juttusarjassaan varsin seikkaperäisesti jazzin vaiheet New Orleansista bebopiin. Laineen jazzhistoriikki oli jonkinlainen marksilaisvaikutteinen selvitys siitä, miten tuotantovoimien muutokset ja Yhdysvaltain ulkopolitiikka olivat vaikuttaneet jazzin kehitykseen. Sen mukaan jazzin kukoistuskausi oli kestänyt 1930-luvun puoliväliin, jolloin valkoiset soittajat syrjäyttivät neekerimuusikot. Yhdysvaltain huviteollisuus teki nyt jazzista puhtaan kauppatavarana. Jazz menetti alkuperäisen voimansa, siitä tuli hengetöntä, kun valkoinen huvibisnes johti sen "rappion upottavalle suolle".<23>

Jazzin rappion erittelyssä Laine intoutui rinnastuksiin, joista ei puuttunut 'vulgaarimarksilaisiakaan' sävyjä. Hänen mielestään 50-luvun jazzin cool-tyyli heijasteli suoraan Yhdysvaltain kylmän sodan henkeä - kylmä sota oli puhaltanut "jääkaappihengen ja pokerinaamaisuuden jazzinkin". Bebop oli aluksi ollut toiveitaherättävä uusi tyyli, mutta nyt se ilmaisi jazzin syvintä rappiota:

— Tänä päivänä kaupitellaan bebopin laatumerkin alla surullista kakofoniaa, jonka rytmi ontuu molemmilla jaloilla, jonka melodiikka ei tunnu noudattavan minkäänlaisia lakeja sen enempää sointujen, sävellajin kuin logiikankaan suhteen. <24>

Hyvä jazz oli Laineelle taidetta, ja hän arvioi sitä sekä esteettisesti että ideologisesti. Onkin erityisen kiintoisaa havaita, miten Laine määritteli jazztaiteen arvon. Hänelle jazzin klassikot olivat sen parasta aluetta. Modernismi oli epäilyttävää erityisesti silloin kun se uhkasi musiikin perinteistä "logiikkaa". Laineen arvio perustui näin hyvin samantapaisiin lähtökohtiin kuin kansandemokraattisten kuoromiesten arviot taidemusiikista. Tällainen ajattelu heijasti laajemminkin sitä konservatiivista taidenäkemyistä, johon kommunistinen taidekasvatus oli koko ajan perustunut.

Muutenkin Olavi Laineen artikkelisarja jazzista tukeutui SDNL:n aiemman musiikkivalistuksen teemoihin. Kirjoittaja toi mm. erittäin painokkaasti esille rappiojazzin ja amerikkalaisen elämänmuodon välisen poliittisen sidoksen:

— USA:n virallinen kylmän sodan politiikka – – ei ollut hidas käyttämään jazzia politiikkansa välikappaleena. Kun joku nuorukainen tai nuori neito saatiin innostumaan jazziin, niin siihen liittyi - epäilemättä yhtä oikea kuin ovelakin oivallus - samalla "jenkkimäisyyden" ihailu: kun musiikki on kivaa, on varmasti maakin! <25>

Väitteensä tueksi Laine kuvasi, kuinka radioasemat tyrkyttivät jazzia nuorison keskuuteen, samaan syyllistyi myös Helsingin Sanomien kuukausiliite. Olipa oppikouluja, joissa oli kaksi, kolmekin jazzyhtyettä, mutta ei ehkä lainkaan muita orkestereita. Tämä "keinotekoinen jazzpumppaaminen" oli kirjoittajan mielestä surullista, koska "pohjalle katsoen jazz on meille vierasta". <26>

Lisäksi jazzin yltiöpäiseen harrastukseen liittyi vielä sivistyksellisiä vaaroja: Suomalaiset nuoret saattoivat hyvinkin matkia neekereitä ja opetella soittamaan ilman nuotteja. Se oli kovin ikävää nuorten musiikkiuran kannalta; helposti kävisi niin, että heidän "koko musiikkikorvansa rappeutuu". <27>

Jazz saattoi siis johtaa nuoret musiikilliseen rappioon, jos he hullaantuisivat siihen kokonaan. Se saattoi olla myös poliittisesti vaarallista, koska se edisti amerikkalaista elämänmuotoa. Yksi seikka Laineen artikkelista vielä puuttui. Jo vanhastaan

musiikkivalistajat olivat lyöneet siveettömyyden leiman rytmimusiikin kylkeen. Varsinkin myytti jazzin ja viinan veljeydestä oli hyvin voimakas, eikä Laineakaan välttynyt jazzjutussaan viinavertaukselta:

— Alkoholipolitiikka teroittaa ehtimiseen juomaveikkojen mieliin kohtuuden kultaista sääntöä. Se sääntö on enemmän kuin paikallaan myös jazzin viinanhöyryisessä maailmassa.^{<28>}

Olavi Laineen juttusarjan avannut kysymys, oliko jazz tuomittavaa vai hyväksyttävää, jäi tiettyssä mielessä vastausta vaille. Kirjoittaja oli selvästi kahden vaiheella, sekä-että-tilanteessa. Hänen asennoitumisensa heijasteli ehkä laajemminkin SDNL:n nuorisonohjaajien suhtautumista länsikulttuuriin aikana, jolloin kommunistisen liikkeen dogmaattisin kausi alkoi olla takanapäin. Laineen mielestä todella hyvä jazz oli arvokasta musiikkia ja sopiva harrastus nuorisolle. Mutta tämän hän myönsi vain varauksella. Nuorille tuli samalla painottaa, etteivät he pelkän jazzin avulla voineet päästä "musiikin valtakuntaan":

— Mutta tämän lähtökohtana on että jazzin purema nuoriso kiipeää nöyrästi tyvestä puuhun, pyrkii syventymään esim. ns. ajanvietemusiikin kautta sinfonioiden, oopperoiden, erilaisten konserttojen uskomattoman rikkaaseen maailmaan ja antaa arvon myös kansanmusiikille, joka on kaiken musiikin äiti. – – Tai mikäli tämä nuoriso haluaa itse musisoida, soittaa ja laulaa, lähteköön se kuuliaisesti C-duuri-skaalasta, kahlatkoon lävitse Czernyt, Kreutzerit ja Baermanit, syventykööt Bachiin, Mozartiin ja Sibeliukseen ja pitäkööt hyllyllä "Dinahin" ja "Perdidon" nuotit, kunnes on saanut riittävän pohjakoulutuksen ja yleisnäkyvän musiikin jättiläismaailmaan. Ja vielä senkin jälkeen on syytä pitää harrastus jazziin määrättyissä aisoissa, on säilytettävä napanuora taidemusiikkiin ja muistettava, että jazzin piirissä liikuttaessa soudetaan vieraita vesiä.^{<29>}

Terän jazzkirjoittelu lähti näin liikkeelle lähes täsmälleen samoista asetelmista kuin aiempi kommunistinuorten musiikkivalistus. Vanha hierarkkinen, jopa kehityso pillinen näkemys musiikista pysyi muuttumattomana: Kansanmusiikki oli kaiken musiikin kehto; sen ja muun yksinkertaisen musiikin avulla nuoriso voisi vähitellen päästä korkeammalle ja korkeammalle. Korkeinta ja kehittyneintä musiikkia olivat taidemusiikin klassiset

mestarteokset.

Uutta oli vain se, että jazz oli nousemassa tässä arvokenteessa hyväksytyin musiikin karsinaan. Nuoret saivat nyt luvan harrastaa jazzia, mutta myös jazzin soiton lähtökohtana tuli olla klassisen musiikin periaatteet ja menetelmät.

Taidejazz ja rappiorock

Jazz oli kohoamassa valistusmusiikin osastoon. Asiaan kuului, että sen kannattajat alkoivat rakentaa raja-aitaa jazzin ja epätaiteellisenä pidetyn musiikin välille. Hyvän jazzin erottaminen huonosta tämä vaatimus toistui sittemmin lähes kaikissa Terän jazzjutuissa 50-luvun lopulla. Esimerkiksi syksyllä 1957 lehti kirjoitti otsikolla 'Jazzin maailmasta', että tämän musiikin harrastus edellytti "kykyä jazzin esittäjien taidon punnitsemisessa". Kirjoittaja neuvoi lukemaan esimerkiksi Down Beat -lehteä, joka vuosittain valitsi maailman parhaat jazzmuusikot. Vuoden 1957 parhaat olivat Duke Ellington, Benny Goodman ja Count Basie; paras trumpettisti Dizzy Gillespie, paras pianisti Errol Garner, paras tenorisaksofonisti Stan Getz.^{<30>}

Jo vuotta aiemmin elokuva-arvostelija Martti Savo pohdiskeli Terässä laajasti hyvän ja huonon jazzin olemusta. Hänen kirjoituksensa varsinaisena aiheena oli elokuva 'Tunnista toiseen' ja siinä soiva musiikki nimeltään 'rock and roll'. Rock oli vuoden aikana nostattanut jonkinlaisen hysterian nuorison keskuudessa - ulkomailla oli syntynyt jopa mellakanpoikasia rockelokuvien näytännöissä. Kaikkein hysteerisimpiä taisivat kuitenkin olla ne nuorisokasvattajat, jotka pitivät uutta muotimusiikkia siveettömänä ja vaarallisena. Monet aikakauslehdet olivat vuonna 1956 ja myöhemminkin täynnä mitä uskomattomimpia väitteitä rockin huonoista ominaisuuksista.^{<31>}

Rock oli lähtökohdiltaan selvästi eri perinnettä kuin se musiikki, jota 1950-luvun Suomessa kutsuttiin jazziksi. Silti useimmat tuon ajan jazzinharrastajat pitivät rockia pelkästään jonkinlaisena jazzin rappiomuotona. Heidän arvionsa olivat myös sen mukaisia. Myös Martti Savo piti rockia yksinkertaisesti huonona jazzina:

— Mikä on sitten hyvää ja mikä huonoa jazzia? Vastatkoot tähän asiantuntijat. Olettaisin kuitenkin, että hyvä jazzmusiikki, kuten musiikki yleensä, vaatii ennen kaikkea osaamista ja innostusta. Hyvää jazzia eivät voi tietenkään luoda sellaiset

tyypit kuin Rock and Rollin luoja Elvis Presley, joka ei edes tunne nuotteja eikä pysty kunnolla soittamaan kitaraakaan. – – Mutta hyvää jazzia voivat luoda ja tarjota esim. Louis Armstrongin tapaiset Jazznerot – kaikesta äänenkäheydestä huolimatta – koska heillä on yllin kyllin muunlaista fyysillistä ja henkistä osaamista.^{<32>}

Savo piti rockia "kaupallisena humpuukina", joka kuului samaan sarjaan kuin "huliganismin levitys". Hänen vaatimuksensa kuului: opettajien ja nuorisjärjestöjen johtajien velvollisuus oli ohjata nuorisoa, jotta se kykenisi erottamaan hyvän jazzin huonosta musiikista. Valistusta tarvittiin, muuten rockin kaltainen epätaide leviäisi nuorison keskuuteen.

Nuorisoliitto ei ilmeisesti koskaan ottanut virallista kantaa rockkysymykseen. Mutta sekä Terä-lehden sisältö että liiton ohjelmatoiminta heijastelivat 1950-luvun lopulla Savon kirjoituksen sisältöä. Niinpä kisällit tekivät amerikanvastaisia lauluja rocksävelmiin - samalla päästiin virnuilemaan uuden nuorisomusiikin kustannuksella; Terä puolestaan varoi käsittelemästä rocknuorten elämää ja rockmusiikkia palstoillaan. Rock oli epäilemättä nuorison kapinaa, mutta SDNL:n johtajien silmissä se oli huliganismia. Sellainen kapinointi ei sopinut vallankumouksellisen ja kurinalaisen työläisnuorison järjestöön.

Jazz oli kokenut selvän muodonmuutoksen SDNL:n arvomaailmassa. Se oli pääsemässä irti rappiokulttuurin maineestaan. Nyt uusi tulokas, rock joutui liittonuorten kasvatuksessa konnan rooliin.

Kulttuuriarvojen muutokset eivät yleensä tapahdu yhtäaikaan kaikkien yhteisön jäsenten keskuudessa. Murroskausina arvokeskusteluihin mahtuu hyvin monenlaista ilmaa. Niinpä jazzsuuntaus ei tietenkään saavuttanut Terän lukijoiden ja liiton jäsenten yksimielistä tukea. Lehden lukijakunnassa oli koko ajan myös edellä mainitun 'Nuoren rakentajan' kaltaisia vanhalinjalaisia. Heidän mielestään jazz ei kuulunut taiteen alueeseen; osalle lukijoista jazz oli edelleen amerikkalaista rappiokulttuuria, joka uhkasi kansallisia arvoja. Eräs lukija kirjoitti vuoden 1958 alussa:

— Kaikella kunnioituksella neekerien kansanmusiikkia kohtaan on sanottava, ettei se koskaan saa pysyvää jalansijaa meidän maaperällämme. Se ei voi eikä saa syrjäyttää oman kansallisen tai ulkomaisen musiikin harrastustamme. Valitettavasti suurin osa jazzin ystävistä pitää kaikkea muuta musiikkia 'sietämättömänä sinfoniana' ja muita kuin iskelmälaulajattaria 'hirveinä kirkujina'.^{<33>}

Terän toimitus oli kuitenkin valinnut linjansa ja puolustautui lukijakirjettä vastaan. "On surullista", toimitus kirjoitti, "että rintamajako musiikissa pyritään – – sijoittamaan jazzin ja nk. vakavan musiikin välille. – – Kyllä useimmat jazz-harrastajat osaavat antaa arvoa muullekin musiikille ja arvostaa esittävää hyvää taiteilijaa hänen esittämänsä musiikin laatuun katsomatta. – – Eri asia ovat sitten ne kevyimmän (useimmiten kotimaisen, joka tapauksessa kolmannen luokan voimin esitetyn) iskelmämusiikin ystävät."^{<34>}

Toimitus ei tällaista rintamajakoa suostunut tekemään. Samassa numerossa pyörähti käyntiin Terän oma musiikkipalsta, joka koostui levyarvosteluista sekä sisälsi "musiikkietoutta hakusanoina". Jo palstan nimi, "Bachista be-boppiin", kuvasi sattuvasti, mihin Terän uusi musiikkivalistus tähtäsi. Ensimmäiset arvosteltavat levyt olivat Beethovenin Romanssit n:o 1 ja 2, Sibeliuksen viulukonsertto ja Lionel Hamptonin orkesterin levy 'On the sunny side of the street'.^{<35>}

Samana keväänä erityinen 'Rytmikerho' aloitti toimintansa Helsingin Kulttuuritalolla, kansandemokraattien uudessa järjestökeskuksessa. Kerhon toiminta koostui levyesitelmistä ja musiikkielokuvien katselusta; esitelmänpitäjinä vieraili edustava joukko alan nimiä: Åke Grandell, Olli Häme, Erkki Melakoski, Erkki Pälli jne. Kerhotilat päättyivät yleensä jameihin, joissa eri helsinkiläiset jazzyhtyeet esiintyivät. Kerhon tehtävä oli nimenomaan valistava, jazzin "kuuntelukulttuuria" haluttiin kehittää korkeammalle tasolle:

— Rytmikerho – – pyrkii ohjaamaan nuorison keskuudessa jazzia kohtaan tunnetun mielenkiinnon korkeammalle, valikoivammalle tasolle. Onhan niin, että yhdeksässä tapauksessa kymmenestä "hottia" viheltelevä nuorukainen ei lopultakaan pysty seulomaan jyvää akanasta - musiikin arvo mitataan tavallisesti vain metelin kuuluvaisuuden mukaan. Juuri tämän kuuntelukulttuurin parantamisen Rytmikerho - 58 on asettanut tähtäimeensä.^{<36>}

Vaikka Rytmikerho toimikin Kulttuuritalolla, sillä ei ollut paljonkaan tekemistä työläisnuorison kanssa. Terä-lehti kyllä esitteli kerhon toimintaa, mutta totesi samalla, että kerholaisten enemmistö koostui oppikoulun yläluokkalaisista. Sama koski 50-luvun jazzinharrastusta yleensäkin: aikalaiset muistelevat, kuinka jazzin harrastus keskittyi nimenomaan kaupunkilaisten oppikoulupoikien keskuuteen; työläisnuoret ja ammattikoululaiset suosivat iskelmiä tai rokkia.^{<37>}

Onkin lähes kiistämätöntä, ettei SDNL:n nuorten enemmistö tuntenut juurikaan kiinnostusta koko jazztaidetta kohtaan. Ja silti järjestön lehti koetti levittää jazzin tuntemusta työläisnuorten keskuuteen. Tämän puuhan perusta oli jälleen sama kuin perinteisessä musiikkivalistuksessa. Järjestön johdossa ja Terän avustajakunnassa oli joitakin henkilöitä, jotka harrastivat taidemusiikkia tai jazzia. He pyrkivät lehden avulla muokkaamaan suurten joukkojen musiikkimakua oman suosiomusiikkinsa suuntaan. Tuo musiikki oli pienen piirin harrastus, mutta musiikkivalistajat löysivät siitä suuria taiteellisia arvoja. Terän kirjallinen musiikkivalistus olikin viime kädessä noiden taiteellisten arvojen markkinointia nuorisjoukkojen tajuntaan. Tämä työ oli usein silkkaa idealismia. Käytännössä jazzin sen paremmin kuin klassisen musiikinkaan arvot eivät löytäneet tietään työläisnuorison maailmaan. Käytännössä Terän musiikkivalistus tuskin kykeni muuttamaan liitonuorten musiikillisia mieltymyksiä. Käytännössä erityisesti jazz jäi lähes kokonaan työväen musiikkitoiminnan ulkopuolelle.

Kohti kansallista iskelmäkulttuuria

Jazzvalistus olikin viimeinen vaihe Terän kansanvalistushenkisessä musiikkikirjoittelussa. Vuodesta 1958 lähtien musiikkijuttujen pääpaino siirtyi muutaman vuoden kuluessa taidemusiikista ja jazzista iskelmämusiikkiin. Tämä ilmeni selvimmin levyarvosteluissa. Lehti esitteli vuoden -58 aikana yhteensä 54 levyä, joista 21 oli taidelevyjä ja 25 sisälsi jazzia. Liitonuoret saivat lukea levyarvioita mm. Sibeliuksen, Mozartin, Beethovenin, Verdin, Stravinskin, Tsaikovskin ja Brahmsin sinfonioista, orkesterisarjoista ja oopperoista. Jazzlevyjen tekijöistä taas Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck, Lennie Tristano, Sidney Bechet, Quincy Jones, Miles Davis ja Thelonius Monk tulivat tutuiksi terän lukijoille.

Ensimmäinen iskelmälevyn arvostelu oli Terässä kesällä -58; kohteena oli englantilainen Petula Clark, jonka levy 'Alone' oli nimimerkki 'bobbyn' mielestä "melko piristävä tuttavuus iskelmämusiikissa tällä hetkellä sutena häärivien, jo kyllästymiseen asti kuultujen, läähättävien rokkaajien rinnalla".^{<38>} Tämä olikin ainoa kerta, kun rock nousi jollain lailla esiin Terän levyjutuissa - ja luonnollisesti negatiivisessa valossa. Rappiomusiikkia ei ollut syytä mainostaa liiton lehdessä.

Vuonna 1959 taidemusiikin levyt olivat jo selvästi jäämässä tappiolle - 68:sta levyarvostelusta vain kahdeksan käsitteli klassista musiikkia. Oli myös enteellistä, että vuoden kolmannessa numerossa levyjalstan tekijät luopuivat 'Bachista be-boppiin' -nimestä. Jazzlevyt olivat nyt selvänä enemmistönä, niitä esiteltiin vuoden aikana 31 kappaletta. Mutta iskelmä uhkasi jo jazzin asemaa. Iskelmälevyjä arvioitiin 20 kertaa; mm. Paul Ankan, Brita Koivusen, Eila Pellisen, Vieno Kekkonen ja Pärre Förarsin levyt saivat julkisuutta Terässä. Seuraavan vuosikymmenen alussa tämä julkisuus vain lisääntyi. Kun Pauli Salonen alkoi vuoden 1962 alussa pitää 'Terän tanssituokio' -palstaa, hän keskittyi lähes pelkästään suomalaisiin tangoihin ja venäläisiin käänösiskelmiin. Nyt eivät edes jazzlevytykset mahtuneet mukaan, taidelevyistä puhumattakaan. <39>

Iskelmien suosiminen ei rajoittunut pelkästään Terän sisällön muutokseen. Jo hieman aikaisemmin nuorisoliiton ohjelmatoiminta oli ottanut iskelmiin myönteisen kannan. Talvella -57 Terä julkaisi hauskan raportin kahdesta iskelmälaulukilpailusta, jotka oli pidetty Helsingissä. Työväentalolla oli ollut viralliset iskelmä- ja kuplettimestaruuskilpailut kun taas Koiton nuorisoklubi oli järjestänyt iskelmäkilpailun harrastelijoille. Työväentalon kilpailuun osallistui jopa tulevia kuuluisuuksia: Laila Kinnunen voitti vieraskielisten iskelmien sarjan, ja Terä esitteli omana suosikkinaan Svante Kosusen, josta sittemmin tuli varsinkin Savon puolella tunnettu levytähti. Lehti suhtautui kilpailuun sangen myönteisesti – mitä nyt osallistujien vähäiset taidot ja kömpelö esiintyminen antoivat toimittajalle aiheen pisteliäisiin huomautuksiin. <40>

Terän suopea asenne oli sikäli enteellinen, että vielä samana vuonna SDNL:n Tampereen piiri järjesti kulttuurikilpailuihinsa sarjan myös iskelmälaululle ja jive-tanssille. "Nuoren yleisön kiinnostus jivekilpailuun oli ymmärrettävistä syistä suuri", Terän kirjoittaja totesi innostuneesti. Vuodesta -58 alkaen iskelmälaulu kuului myös liiton valtakunnallisten kulttuurikilpailujen ohjelmaan. Paljon parjatusta iskelmästä oli tullut liiton virallinen harrastusmuoto. <41>

SDNL:n musiikkikasvatus oli näin tehnyt eräänlaisen pehmeän laskun 1960-luvulle. Nyt liiton lehti kirjoitteli siitä musiikista, jota työläisnuorten enemmistö tosiasiaassa harrasti. Se merkitsi samalla luopumista vuosikymmeniä jatkuneesta kansanvalistuslinjasta. Erityisesti se merkitsi, että kiilalainen korkeakulttuurinen taidekasvatus menetti asemansa

liiton nuorisotyössä. Mutta se ei merkinnyt, että nuorisoliitto olisi luopunut samalla muista kulttuuripoliittisista näkemyksistään. Kansallinen kulttuuri oli edelleen keskeisenä arvona liiton toiminnassa, samoin kuin sen 'peilikuva', amerikkakulttuurin vastustaminen. Esimerkiksi Pauli Salosen levyarvostelut keskittyivät nimenomaan suomalaiseen iskelmään. Ikääntyvä liittojohto nosti oman nuoruutensa suosiomusiikin, suomalaiskansallisen iskelmät yhdeksi kansallisen kulttuurin elementiksi. Tämä olikin helppoa, sillä Suomi eli 1960-luvun alussa voimakasta tangokautta, ja markus allanit ja ragni malmstenit olivat kovaa huutoa myös työläisnuorison keskuudessa. Samalla liiton tanhuharrastus jatkui kiihkeänä; esimerkiksi liiton ohjelmaryhmien ohjaus keskittyi lähes pelkästään tanhukurssien pittoon.^{<42>} Sen sijaan uusi nuorisomusiikki, rock ja rautalanka pysyivät poissa niin palstoilta kuin liiton harrastustoiminnastakin. Kommunistinuorten johtajille se oli sitä länsimaista rappiota, jota liiton oli syytä edelleen vastustaa.

JÄLKINÄYTÖS: "ON VÄÄRINKÄSITYS ETTÄ KULTTUURI = KANSANTANHUT"

Kansallisen kulttuurin linja ja vanhat iltama-ajan ohjelmamuodot elivät SDNL:n järjestövallan suojassa vielä pitkälle 60-luvulle. Samaan aikaan koko suomalainen nuorisokulttuuri, sen vapaa-ajanviettotavat, kiinnostuksen kohteet ja 'ajan henki' alkoivat yhä enemmän loitota perinteisestä nuorison järjestökulttuurista.^{<4>} Oli selvää, että jossakin vaiheessa tulisi muutos – sitä suurempi mitä kauemmaksi SDNL:n nuorisotoiminnan muodot jäisivät nuorison arkipäivästä. SDNL:n tanhukausi umpeutui vuosikymmenen puoleen väliin tultaessa. Uusi sukupolvi astui Terän toimitukseen ja vähitellen myös liiton johtotehtäviin. Se yleensä viis veisasi tanhuista ja kisällilauluista. Sitä kiinnosti aivan muut asiat, kuten keskustelu sosialismista, Vietnamin sodasta, vapaasta seksistä ja alkoholipolitiikasta.^{<2>}

Vanhakantainen ohjelmatoiminta sai nyt kuulla kunniansa. Yksi ensimmäisistä suorista hyökkäyksistä liiton kulttuurilinjaa vastaan ilmestyi Terässä vuoden 1964 lopulla. Kirjoituksella oli jo enteellinen nimikin: 'Olemmeko kuin meillä olisi toinen jalka potassa?',

ja siinä kolme vihaista nuorukaista laukoi kritiikin sanoja. Turkulainen Pekka Lehtonen ilmensi arvostelun ydinajatuksen:

— Ei nykyajan nuori ole kiinnostunut yksinomaan siitä, että kerran viikossa kokoontutaan harjoittelemaan kansantanssijoukkoja ja kisällilauluja.^{<3>}

Lehtonen säväytti samoihin aikoihin koolla ollutta SDNL:n liittotoimikuntaa väittämällä suoraan, että "kansantanssi on nuorisoliiton syöpä".^{<4>} Moni muukin oli hänen kanssaan samaa mieltä. Terän jutussa Veli Pekka Vehmasto moitti liittoa vuosisadan alun kuvioissa pyörimisestä. Hänen mielestään jopa kansademokraattisten eläkeläisten yhdistystoiminta oli huomattavasti pirteämpää kuin nuorisoliiton puuha.

Terän tuleva toimittaja Jukka Parkkari esitti lehdessä vieläkin pitemmälle meneviä väitteitä. Hänen mukaansa SDNL ei ollut mikään poliittinen järjestö, vaikka se kuinka ilmoitti olevansa. Liiton poliittinen keskustelu oli olematonta, eikä siellä keskusteltu paljon muustakaan. Erityisesti eriäviä mielipiteitä ei sallittu – niitä pidettiin "epäterveinä piirteinä". Liitto olikin muuttunut 1800-luvun työväenliikkeen muinaisjänteeksi. Lisäksi Parkkari väitti, että SDNL vastusti kulttuuria, sillä sehän vaikenen koko asiasta: "On väärinkäsitys että kulttuuri = kansantanssi."

Tyypillistä jälkipyykkiä pestiin Terässä vielä pari vuotta myöhemminkin. Järvenpäässä oli ollut keskustelutilaisuus aiheesta 'Nuorisotyömme (SDNL:n) tila ja tulevaisuus'. Lehti julkaisi erilaisia puheenvuoroja asiasta. Niiden sisältö tuo varsin monipuolisesti esille sen mikä oli ajan henki. Liittoa syytettiin epäpoliittisesta tuohivirsuhengestä; vaadittiin todellista poliittista toimintaa tyhjen taisteluhuutojen tilalle. Nyt oli myös aika myöntää, ettei länsimaisen nuorisokulttuurin vastustaminen ollut ollut mitenkään viisasta:

Helge Jämsen:

— Se, että aikoinaan tuomitsimme ns. lättähatut pukeutumisen perusteella oli väärin. Samoin olemme myös väärin suhtautuneet rautalankamusiiikkiin ja pitkiin tukkiin.

Jukka Parkkari:

— Meidän päämäärämme ei ole kilpailla samassa sarjassa Suomen Kansantanssin Ystävien eikä partiopoikien kanssa. Olemme pelänneet politiikkaa, olemme pelänneet siksi, ettemme

ole käsittäneet mitä politiikka on. Olemme kuvitelleet, että on poliittista toimintaa lauleskella: "Kauhea joskin on puhdistustyömme".

Pekka Saarnio:

— 40-jäseninen nuoriso-osasto, joka järjestää tilaisuuksia sadoille ulkopuolisille on parempi kuin 80-jäseninen kansantanhuja harrasteleva osasto.

Pentti Lahtinen:

— Emme saa pelätä hyvinvointia.<5>

Viimeinen repliikki kuvasi tavallaan hyvin tilannetta. 60-luvun lopun Suomi oli aivan toisenlainen maa kuin se sotakorvauksia makseleva kansakunta, jossa SDNL:n järjestökulttuuri oli kehittynyt. Nuorisolla oli uudet aatteet ja vaatteet. Nuorisoliitto oli selvästi pudonnut kelkasta. Koko ilmapiiri oli sellainen, että entisestä ohjelmatyöstä tuli lähinnä kirosana. On varsin ymmärrettävää, että tanhu- ja kisälliharrastus koki nopean laskun; ainoastaan jotkut huippuryhmät kuten turkulaiset Kiikurit jatkoivat jatkaa toimintaansa. Beatles-aika ei tanhuja suosinut.<6>

Järjestökulttuurin romahtamisen myötä viimeisetkin rippeet vanhakantaisesta kansanvalistushengestä karisivat SDNL:stä. Oli selkeä revision aika, ja myös siveellinen valistushenki kääntyi nyt vastakohtakseen. Tuntuu kuin uusi nuoriso olisi halunnut kertakaikkiaan nujertaa 1800-luvun henkiset haamut. Jopa niinkin siveellinen asia kuin rauhantyö sai varsin 'epäsiveelliset' tunnukset. Niinpä em. Terän jutun yläpuolella oli pitkä referaatti ilmeisesti tyyppillisestä tuon ajan rauhankeskustelusta. Aiheena oli 'Pornografia rauhanliikkeen palveluksessa'. Alustajana toiminut Ilpo Saunio selvitteli rauhanliikkeen uusia seksistisiä tavoitteita:

— Pitäisi saada ihmiset pornografian avulla haluamaan sotilaallisten urotekojen sijasta seksuaalisia urotekoja. Lopuksi olen sitä mieltä, että Sadankomitean merkkiä pitäisi alkaa kantaa toisin päin ja ruveta virallisestikin kutsumaan neekerinpilluksi.<7>

V

PÄÄTELMIÄ

Tämän kirjan keskeisenä tehtävänä oli eritellä vanhakantaisen kansanvalistushengen osuutta ja ilmenemismuotoja SDNL:n nuorten musiikkikasvatuksessa. selvimmin liitto oli perinteisen kansanvalistuksen linjoilla siinä, että se korosti kansallisen kulttuurin arvoa. Liiton kansallinen linja sai usein varsin muotoja; esimerkiksi kun nuorisajohtajat kirjoittelivat lehtiin kansanlaulusta ja -tanssista, heidän kielikuvansa eivät juuri poikenneet vuosisadan alun kansallisen porvariston perinneteksteistä. Toisaalta on huomattava, että sosialististen maiden folklorismi vaikutti paljon SDNL:n kansalliseen harrastukseen. Ainakin ideologisella tasolla liiton oli huomattavasti helpompi samaistua Itä-Euroopan maiden perinnetyöhön kuin kotimaan porvarillisiin esikuviin. Käytännössä taas nuorkommunistien yhteydet nuorisoseurojen tanhuharrastukseen olivat selvästi osoitettavissa.

Liiton stalinilaiselle kansanvalistukselle oli ominaista, että se yhdisti kansallisen kulttuurin harrastamisen amerikkalaisen rappiokulttuurin vastaiseen taisteluun. Varsinkin 40-luvun lopulla ja 50-luvun alussa SDNL pyrki kaikin keinoin siihen, ettei länsimaisen populaarikulttuurin vaikutus työläisnuorisoon lisääntyisi. Näkyvä perinnepropaganda ja tanhuharrastuksen voimistaminen onkin nähtävä tätä taustaa vasten. Liittojohto pyrki edistämään vaihtoehtoista nuorisokulttuuria jossa perineharrastukset saivat keskeisen aseman. Mutta millainen tuo vaihtoehtokulttuuri oli luonteeltaan?

Eräs mahdollisuus on tarkastella tanhua yhtenä folklorismin muotona; tällöin kysymystä voi lähestyä klassisen akkulturaatioteorian avulla. **Akkulturaatio** kuvaa sitä prosessia, jossa kaksi kulttuuria kohtaavat toisensa ja ovat sitten pitkäaikaisessa ja jatkuvassa kosketuksessa keskenään. Yleensä tällä teorialla on selvitetty kahden erillisen kulttuurin, kuten intiaanien ja eurooppalaisten välistä kosketusta ja sen vaikutuksia esimerkiksi näiden kulttuurien musiikkiin.¹ Mutta mikään ei estä meitä tutkimasta sen

avulla omaa kulttuuriamme. Kuten Max Peter Baumann on huomauttanut, musiikkifolklorismin synnyssä ja kehityksessä oli kysymys aivan selkeästä akkulturaatiotapahtumasta: perinnejalostus käynnistyi eri Euroopan maissa siten, että kaksi suhteellisen erillistä kulttuuria, kansankulttuuri ja korkeakulttuuri kohtasivat toisensa.<2>

Musiikkifolklorismin olemuksessa ilmenee mielenkiintoinen kaksijakoisuus. Toisaalta uudet moniääniset kansanlaulusovitukset, jalostetut instrumentit ja kansansävelmien orkesteripotpurrit olivat **innovaatioita**, ne uudistivat musiikkikulttuuria; ne olivat laadullisesti uutta ja erilaista verrattuna kansanmusiikkiin tai taidemusiikkiin.<3> Folklorismiin liittyi usein myös ajatus uudenlaisen musiikkikulttuurin luomisesta, häviämässä olevan kansanmusiikin pelastamisesta jalostetussa muodossa jälkipolville.<4>

Mutta toisaalta musiikkifolklorismiin sisältyi hyvin konservatiivisia piirteitä. Joukkoliikkeiden perinnetaide kaavottui helposti vanhakantaisiksi ja toisiaan toistaviksi tuotteiksi. Esimerkiksi taidemusiikin estetiikan näkökulmasta folkloristinen musiikki vaikutti usein perin yksinkertaiselta ja mielenkiinnottomalta.<5>

Lisäksi folklorismin aatesisältö suuntautui mieluusti menneeseen. Kansakuntien kunnioitettu, myyttinen menneisyys voitiin kokea folkloristisen taiteen avulla uudelleen; tällaiset kuvitelmat viehättivät erityisesti konservatiivisia joukkoliikkeitä. Edelleen kansallismieliset musiikkimiehet huomasivat, että jalostettu kansanmusiikki oli tehokas vierasmaalaisen kulttuurin vastavoima. Ideologiset raja-aidatkaan eivät kahlinneet tällaisia ajatuskulkuja: niin Weimarin Saksan oikeistolainen nuorisomusiikkiliike kuin sosialististen maiden musiikkipolitiikka käyttivät kansanmusiikkia aseenaan, kun ne kamppailivat ulkomaista "kulttuurirappiota" vastaan.<6>

Näissä tapauksissa musiikkifolklorismi oli selkeä **vasta-akkulturatiivinen** ilmiö. Musiikkivalistajat pyrkivät sen avulla suojelemaan kansallista identiteettiään tai poliittista ideologiaansa ulkoisilta vaikutteilta, jotka he kokivat uhkana. Kysymys oli varsin samantapaisesta toiminnasta kuin mihin monien alkuperäiskulttuurien nativistiset ja revivalistiset liikkeet ovat pyrkineet.<7>

SDNL:n nuorten perinnepuuhan esikuvana oli sosialistinen folklorismi. Se oli selkeä kulttuuri-innovaatio; se pyrki nimenomaan uudistamaan kansanperinnettä, yhdistelemään eri alueiden musiikkia ja tanssia toisiinsa sekä liittämään ne edelleen korkeakulttuurin taiteen

perintöön - orkesterisoittoon, oopperaan, balettiin. Mutta kuten sanottu, samalla sillä oli selkeä vasta-akkulturatiivinen tehtävä - se toimi vastavoimana länsimaiselle massakulttuurille.^{<8>}

Entä SDNL:n oma tanhutoiminta? Kirjallisessa musiikkivalistuksessa SDNL:n nuorisonohjaajat korostivat useaan otteeseen tanhu-uudistusten merkitystä. Mutta käytännössä tanhuharrastukselta puuttuivat kaikki edellytykset kehittyä innovaatioksi. Kommunistinen liike oli suhteellisen eristynyt yleisestä musiikkielämästä, eivätkä SDNL:n tanhuohjaajat kyenneet yksin luomaan mitään uutta tai omaperäistä. Kommunistinuorten kansantanssi ei päässyt irti suomalaisen järjestötanhun vakiintuneista muodoista.

SDNL:n tanhuliike oli varsin selkeä vasta-akkulturaatio, reaktio länsimaista nuorisokulttuuria vastaan. Se ei luonut uusimuotoista järjestökulttuuria, vaan katsoi menneeseen ja otti käytännön mallinsa kansallisromanttisesta tanhupuuhasta. Spontaani reaktio tanhuliike ei kuitenkaan ollut - SDNL:n järjestökulttuurissa ei mikään toimintamuoto päässyt kehittymään ilman liittojohdon harkintaa ja suunnittelua. Järjestön etu määräsi myös tanhuharrastuksen tarpeellisuuden. Pääasia ei ollut tanhun taiteellinen sisältö, vaan sen kulttuuripoliittinen tehtävä – se korosti liiton kansallista luonnetta. Lisäksi nuorisajohtajat asettivat tanhulle selkeän välineellisen tehtävän: sen tuli koota lisää nuorisoa järjestön lippujen alle.

SDNL:n tanhutoimintaa on varsin helppo verrata urheiluun. Pierre Bourdieu on todennut, kuinka urheilu on joukkoliikkeille äärimmäisen taloudellinen nuorison "mobilisointi-, valvonta- ja työllistämiskeino"; se tarjoaa nuorille sopivan vaaratonta toimintaa, johon he "voivat purkaa energiaansa, ja joka pitää heidät pois kaduilta ja pahanteosta – samalla viattomalta näyttävän urheilun varjossa järjestöllä on mainio tilaisuus manipuloida nuorison mieliä.^{<9>} Tämä kaikki sopii hyvin kuvaamaan myös SDNL:n tanhuharrastuksen luonnetta, kun sitä tarkastelee järjestön päämäärien kannalta.

Mutta tanhulla oli myös toinen luonto. Tavalliselle järjestönuorelle kansantanssi oli ensisijaisesti vain kiinnostava yhdessäolomuoto. Se vetosi jopa kaupunkilaisnuorisoon. Mutta tanssiharrastuksen suosio selittyi enemmänkin nuorisokulttuurin kehityksensä kuin tanhun taiteellisen sisällön perusteella. 50-luvulla kaupallinen nuorisokulttuuri oli vielä varsin kehittymätöntä. Ei ollut nuorison omaa musiikkia - jazz jäi työläisnuorille vieraaksi ja

rock oli aluksi vain pienen nuorisjoukon harraste. Ei ollut televisiota, ja kotien ulkopuoliset yhdessäolon muodot elivät vielä voimakkaina. Nuorten järjestökulttuurilla ei ollut todellisia kilpailijoita, ja järjestöt saattoivat pitää nuoria helposti vallassaan. Kulttuuritarjontaa oli nykyaikaan verrattuna vähän, ja mikä tahansa uusi harrastusmuoto kiehtoi 50-luvun nuorisoa - tanhukin tuntui uudelta ja jännittävältä. Seuraavalla vuosikymmenellä se oli jo vanhanaikaista - Beatles-sukupolvi ei osannut kuin ivata sitä.

Perinneharrastus oli kuitenkin vain osa SDNL:n nuorten musiikkia. Kun tarkastelee liiton koko musiikkivalistuksen sisältöä, asetelma laajenee. Kansallisen kulttuurin linjan lisäksi liiton musiikkivalistusta ohjasi myös toinen johtava periaate. Se oli esteettisen kasvatuksen ihanne, joka painotti korkeakulttuurisia arvoja. Tämä periaate ilmeni erityisen selvästi ns. kiilalaisessa kansanvalistuksessa, SKDL:oa lähellä olevien taiteilijoiden ja älymystön kulttuurikirjoittelussa. He edustivat tyypillistä työväen johtajien kulttuuria. Jos hieman kärjistää, kiilalaisten esteettinen arvomaailma jakautui todelliseen taiteeseen (korkeakulttuuri, klassikot) ja totuutta pakenevaan viihteeseen (populaarikulttuuri).

Korkeakulttuurinen taidevalistus jäi kuitenkin nuorkommunisteille melko etäiseksi - se ei kyennyt vaikuttamaan paljonkaan SDNL:n taideharrastuksen sisältöön. Liittonuorten musiikillinen maailmankuva säilyi varsin kansanomaisena, ja työväenliikkeen kulttuurin perinteinen musiikki - kisällilaulut ja aatteelliset laulut muodostivat koko ajan musiikkiharrastuksen perustan.

Mutta kiilalaisen taidekirjoittelun taide-viihde -jako jätti jälkensä myös nuorisoliiton musiikkivalistukseen. Kaksijakoisuus leimasi esimerkiksi Terän musiikkijuttuja lähes kauttaaltaan. Liittonuoret saivat oppia, että oli olemassa hyvää musiikkia ja huonoa musiikkia, aatteellista musiikkia ja tyhjänpäiväistä rillumareitä, taidetta ja renkutuksia, kansallista arvoperinnettä ja länsimaista rappiota.

Musiikkiarvojen kaksijakoisuus säilyi ennallaan myös 50-luvun lopulla, kun nuorisoliiton musiikillinen arvomaailma koki selvästi havaittavan muutoksen. Kiintoisinta tuossa arvojen muutoksessa oli se, että liiton johdon musiikillisen ajattelun perusta ja logiikka pysyivät täsmälleen entisellään.

SDNL:n musiikkiarvojen muutosta voi hyvin verrata siihen, mitä antropologi Marshall Sahlins on kirjoittanut kulttuurin muutoksesta. Sahlinsin pääajatuksena on, että

kulttuurin muutos perustuu viime kädessä **merkitysten muutoksiin**, ts. kulttuuri muuttuu, koska kulttuuria ylläpitävät suhteet ja arvot saavat uuden sisällön. Usein muutos alkaa siitä, että jokin uusi ja tuntematon ilmiö pääsee vaikuttamaan kulttuurin vuorovaikutussuhteisiin. Nyt perinteiset toimintastrategiat ja tavat arvioida asioita eivät enää pädekään, ja kulttuurin eri intressiryhmät joutuvat arvioimaan ja tulkitsemaan uudelleen asioiden merkityksiä. Uudelleenarviot saattavat vaikuttaa kulttuurin valtasuhteisiin ja arvokäsityksiin. Mutta arvojen muutos ei välttämättä merkitse vallankumousta, ts. sitä että koko kulttuurisysteemi ja sitä tukeva maailmankuva muuttuisivat^{<10>}

Vastaavalla tavalla kommunistinuorten ohjaajat huomasivat 1950-luvun lopulla, ettei vanha toimintastrategia enää tepsinyt - länsimainen populaarikulttuuri viehätti yhä enemmän työläisnuorisoa; ei tuntunut viisaalta mitätöidä filmitähtiä, iskelmiä, jazzia ja viihdelukemistoja pelkällä parjaamisella ja sensuurilla. Terä-lehti alkoi nyt antaa entistä enemmän palstatilaa populaarikulttuurin ilmiöille, ja afroamerikkalainen musiikki pääsi osaksi liitonuorten musiikkivalistusta. Mutta uusi jazzvalistus oli kaukana arvojen vallankumouksesta. Terä-lehden musiikkijutut välittivät kyllä tietoa jazzista, mutta koko jazzkirjoittelu perustui yksinkertaisesti tuon musiikinlajin aseman uudelleentulkintaan: hyvä jazz oli taidetta, siis arvokasta. Vanha kaksijakoinen arvoasetelma säilyi myös entisellään. Nyt taidemusiikin ja jazzin vastakohtana olivat "kolmannen luokan iskelmät" ja rockmuusikot, jotka eivät osanneet soittaa eivätkä laulaa "kunnolla".

Kiilalaisen kansanvalistuksen tavoin kommunistinuorten "taiteellinen" kasvatus myös jazzin alueella jäi varsin harvalukuisen älymystöpiirin harrastukseksi. Liiton poliittisten johtajien musiikkimaku oli yleensä kansanomaisempi ja suomalaisempi. Tästä seurasi, että kansallisen kulttuurin iskulause ohjasi voimakkaammin SDNL:n musiikkiarvojen muutosta kuin korkeakulttuurinen taideajattelu. Tärkeimmät musiikkiarvojen uudelleentulkinnat osuivatkin juuri akselille kansallinen (suomalainen) - ylikansallinen (länsimainen, amerikkalainen). Tässäkään tapauksessa arvojen muutos ei koskenut arvomaailman perustaa, vaan yksittäisten musiikinlajien asemaa siinä. Liittojohto hyväksyi jopa iskelmät harrastustoimintansa osaksi 50-luvun lopulla. Mutta hyväksyntä koski nimenomaan kansallista iskelmää - niinpä 60-luvun alussa Terän musiikkijutut keskittyivät lähes pelkästään suomalaisten tangojen ja muun vanhemman tanssimusiikin esittelyyn. Sitä

vastoin länsimainen nuorisomusiikki, rock ja rautalanka jäivät - ainakin epäsuorasti - rappiomusiikin osastoon. Niistä Terä vaikenen tyystin. Ne eivät täyttäneet kumpaakaan SDNL:n musiikkivalistuksen perusehtoa; ne eivät olleet kansallista kulttuuria saati sitten taidetta.

SUMMARY

ENLIGHTENED YOUNG COMMUNISTS AND FOLK-DANCING

Musical education and folklore work in the Democratic Youth League of Finland

In the 19th century and the early years of this century nationalist ideology was a central factor in the development of Finnish culture. Two of the central themes of this book, the spirit of popular education or enlightenment and folklorism were by-products of this phenomenon. The **spirit of popular education** reflected the aim of the nationalist-minded upper class to civilize the common people. The leaders of the nationalist movement had been influenced by German idealism and they felt that the common people should first be enlightened in spirit before any uniform nation could form. In the late 19th century various organizations such as reading societies, temperance societies, young peoples' societies and workers' societies were founded to carry out the work of educating and enlightening the people. The elementary school system which was developing at the same time had similar aims.

Popular education was guided by the new bourgeois world-view which was very puritanical in moral issues and in questions of aesthetics stressed artistic values of upper-class culture. Music was part of popular education from its very beginning and the bourgeois ethic also dictated the course of musical education with the aim of cultivating the people into the world of Western art music.

The roots of folklorism on the other hand were in the fact that the national-romanticist educated class admired folk traditions and wished to be able to enjoy them. However, the upper class could not enjoy the fruits of tradition before its content corresponded to its own aesthetic views. Folk-song along with other folk-music had to be refined into a more artistic form. At the same time the educators of the people saw that refined folk-music was of use in educating the common people to appreciate serious music.

Enthusiasts of folk tradition also arranged folk-dances into aesthetically pleasing forms. These as well as the choral arrangements of folk-songs provided ready material for the educators of the people in their aims to give youth "healthy pursuits".

The movement for popular education created a relatively permanent system of values which had a guiding influence on 20th-century folk education throughout the decades. Especially the aesthetic and moral world-view of the popular education movement had definite effects on all levels of society. These were not bound by class barriers and also the educational work and youth training of the workers' movement followed the paths of bourgeois popular education.

This book discusses the role of the spirit of popular education and folklorism in the musical education of Finnish communist youth. The study centres on the **Democratic Youth League of Finland (DYLF)** and its organizational experiences and press material from 1945 to the early 1960s. Special interest is on the issue of how working-class youth of the period were educated in matters relating to music and the kind of musical and cultural values youth workers and instructors tried to instill in them.

The problem of study may seem paradoxical at first: how could a movement in opposition to bourgeois society rely on the old bourgeois values of art and education? However, it can soon be seen that this was definitely possible. Values relating to art and especially music often seem to exist completely apart from political ideology. Western thought has traditionally regarded music as an ideologically neutral form of art. There has been a definite reluctance to acknowledge the relationship of the musical world-view with class or cultural background. A result of this has been that "neutral" music has been able to convey innocently cultural values which in themselves are anything but neutral or unpartisan. In this work these values include national ideology, socialism, the morality of youth, temperance, and the strength of the movement. The value system of music is also an effective indicator of overall cultural development. The present work aims at analysing the general atmosphere of the training and educating of communist youth and related changes from the perspective of musical values.

In the years after World War II the DYLF succeeded in organizing a large number of left-wing working-class youth. At its maximum membership was over 30,000. The league

was a highly disciplined, even militant political organization. One of its chief aims was to train new cadres for the Communist Party of Finland. However, the DYLF was also a cultural organization, the members of which arranged programmes for workers' meetings and festivities. Central features of the musical work of the league were the kisällilaulut (sg. kisällilaulu, lit. 'journeymen's song'), topical songs of satirical political content presented by groups of either boys or girls. There were also several choirs and small groups devoted to polyphonal singing in the sections of the DYLF. In the 1950s also folk-dancing won popularity and drew large numbers of youth into the work of the league.

The music of the DYLF was thus quite popular in spirit and was based nearly completely on the musical way of thought of folk culture. The kisällilaulu groups usually borrowed their tunes from hits of the day, which reflects the close relationship of working class youth with popular music. Was this a sound basis for the aesthetic spirit of popular education and enlightenment? Hardly, but there were nevertheless those in the communist movement who were eager to civilize youth into accepting art music. The cultural atmosphere of the youth league and the whole communist movement can well be described with reference to Flemming Hemmersam's theory on the structure of workers' culture. According to him, workers' culture is divided into three parts: 1) labour leaders' culture. 2) labour culture, and 3) working-class culture.

The elements of the intelligentsia organized around the group of writers and artists known as '**Kiila**' ('Wedge') represented in the communist movement a definitely exemplary **labour leaders' culture**. Like the intelligentsia of other periods, they saw art through the perspective of high culture. For them only the classics were real literature, art music real music and all manner of popular culture mainly rubbish. The aesthetic views of the members of 'Kiila' differed hardly at all from the opinions of the bourgeois educators of the people. The aim of 'Kiila' was to improve the cultural sense of the great mass of working-class, which was often seen as something completely undeveloped and unimportant. However, this form of artistic education was too remote for the average member of the youth league. Although the league press carried articles on art music and its heroes it had little effect on the musical tastes of the membership.

The cultural views of the political leadership of the youth league were clearly on a

more popular level than those of the intelligentsia. The youth leaders formed a typically **labour culture**, where the political mass art of the workers was especially valued. The political leaders had often been influenced by the socialist countries and especially the Soviet Union. Because the socialist view of art stressed the great importance of classical art forms, the youth leaders were by no means adverse to high culture. However, their musical values did not differentiate very much between art music and others forms of music. For them the ideological songs and marches of the movement and even the kisällilaulut were culture of value. The youth leaders also liked to stress the importance of folk art - in accordance with the socialist view of art.

Even if the high-cultural view of bourgeois folk education was slightly alien to the leadership to the youth league, the moral values related to it were all the more accepted. It strove to control the behaviour of young people in a somewhat old maid spirit and placed high moral requirements on youth. Traditional moral values were also reflected in the musical education of the DYLF. The journal '**Terä**' published by the league warned youth of the dangers of dancing as well as the close ties between dance music and alcohol. At the same time there was a trend to guide young people among "healthier" and "active" pursuits folk-dancing and ballroom dancing (sic!). The spirit of the times was one of obedience to the leadership. Organizational discipline was not questioned, which obviously created a feeling of security and permanence. In the 1950s communist youth could be radical in their political views but not in their morals.

The young people belonged not only to the culture of the labour movement but also to the much broader **culture of working-class**, itself part of the popular culture of the period. In this context they came into contact with modern mass culture; American movies, light literature and Afro-American music were of interest also to communist youth. For instance, some of the best choreographic ideas of the kisällilaulu groups were taken from Hollywood movies.

This fact was a serious challenge to the Stalinist folk education spirit of the youth leaders. During the Cold War the communist movement saw the United States as its main political opponent. Communist leaders had reason to fear that working-class youth would also be swept up with the tide of Western popular culture and fashion, which in turn would

enhance the appeal of bourgeois ideology. In the early 50s the communists began a strong campaign against American 'trash culture'. The musical education of the DYLF reflected this by a complete censure on all Western popular music in its press. In the same vein all Western entertainment and especially American movies were strongly criticized. At the same time the leaders exhorted their followers to cherish national music whenever possible. A result of this was that the kisällilaulu groups began to present folk-songs instead of political songs, sometimes even dressed in folk-costume. The league went as far as to employ a folk-dance instructor who succeeded in organizing a veritable folk-dance craze among the membership within a few years.

At the height of this campaign over a hundred sections of the league (about 25-30 percent) had their own folk-dance groups and folk-dances were prominent at DYLF festivals. Folk-dancing was naturally a favourite concern of the leadership. In order to understand correctly the nature of the interest of communist youth for folk traditions, folk-dancing should be seen in the perspective of the classical **acculturation** theory. Usually acculturation theory explores the contacts between two separate cultures, such as the contacts between European and American Indian culture and e.g. the way these were reflected in the music of the Indians. In the same way we may examine folk-dancing and musical folklorism in general as acculturation, born through the long term contacts between folk culture and Central-European upper-class culture. Musical folklorism was clearly dualistic in nature. On the one hand, it could be a distinct **innovation** striving to form a new kind of musical culture and to preserve folk-music in a refined form for future generations. On the other hand, musical folklorism often contained conservative ways of thought idealizing the past. The nationalist-minded musical educators saw how refined folk-music could be an effective antidote to modern musical development and foreign influences.

These both features can be seen in the musical folklorism of the socialist countries. Socialist folklorism was a typical musical innovation. It strove to renew folk-music and to link it to the heritage of high culture - Western orchestral music, opera, ballet etc. On the other hand, socialist musical policy aimed at creating a new kind of mass culture from folk art to counter Western popular culture.

Folk-dancing among the communist youth of Finland followed socialist folklorism.

The journal of the league spoke for renewing folk-dance in several connections. However, folk-dance in the DYLF lacked all the concrete requirements of becoming an innovation. The communist movement was relatively isolated from musical life in general and one or two folk-dance instructors were not enough to produce anything innovative or original. Folk-dancing came about mainly because of political needs. Its aim was to stress the 'line of national culture', which had become one of the slogans of communist cultural policy. The artistic content and renewal of folk-dance were not the main issue.

The folk-dance movement in the DYLF was a clear example of **counter-acculturation**, a reaction against Western youth culture organized from above. It did not succeed in creating a new form of music culture. Instead, it found its perspective in the past and its practical models in the bourgeois and national-romantic interest in folk-dance. The popularity of folk-dancing resulted mainly from the fact that modern youth culture had not yet developed in Finland in the 1950s. There was as yet no real youth music in the modern sense, no television or electronics for personal entertainment. The period was one of **organization culture** with few cultural alternatives and anything that was new was of interest to young people. Folk-dancing won popularity among the youth league membership of the 50s. In its own way it reflected the moral and disciplined atmosphere of organization culture. The following decade very soon saw it as old fashioned. The Beatles generation could only poke fun at it.

The final problem of this study was how musical values changed in the DYLF in the decades after World War II. To elucidate this question, I analyzed the content of articles on music in the journal 'Terä' published by the league. The texts reflected two features throughout which seem to have formed the basis of the musical values of communist youth. Firstly, issues of value were invariably expressed in dualistic terms. The league membership were taught that there was good music and poor music, music with valuable ideological content and worthless jingles, art and gutter songs, national heritage and Western decadence. The latter two opposites expressed directly the central areas of art education of the league, viz. 1) aesthetic training stressing the value of high-cultural heritage and 2) artistic and political education where national culture was of the highest value.

Another feature of musical values can be seen in the way the leaders of the

communist youth movement revised musical culture. In the mid-1950s the Stalin era came to an end in the Soviet Union signifying a liberalization of thought and overall conditions. This led the Finnish communist to search for a more liberal line in questions of art and culture. The youth workers of the DYLF had to re-evaluate their attitudes regarding modern youth music, jazz and rock. The most interesting feature of this change in values was the fact that the basis and logic of the musical attitudes of the leadership remained exactly the same as before.

The change in musical values in the DYLF can be compared with the views of the anthropologist Marshall Sahlins regarding cultural change. Sahlins' main thesis is that change in culture is ultimately based on the **changes of meaning** in existing cultural relations. Change often begins with a novel phenomenon affecting the relations of cultural interaction. At this stage traditional Strategies and ways of assessment are no longer valid and the various interest groups within the culture must revalue and reinterpret meanings. Revaluing affects the relations of power and conceptual values in culture. However, the permutation of values does not necessarily imply a revolution, i.e. a change in the whole cultural system and the worldview supporting it.

Similarly, when the communist youth leaders recognized in the late 1950s that they could no longer ignore Afro-American music, they based their new evaluation on their previous world-view. The new musical education related to jazz was anything but a revolution in values. Musical articles in 'Terä' informed the readers about jazz, but the educational line was based on a reinterpretation of the position of this genre of music: good jazz was art and thus something of value. The binary nature of musical values remained, now the opposites of jazz and art music were "third-class hits" and rock musicians who did not know how to play or sing "properly".

The 'artistic' education of communist youth with regard to jazz remained the pursuit of a small circle of intellectuals. The musical tastes of the leadership were usually more Finnish and on a more popular level. A result of this was that the slogan of national culture was a more effective agent of change in musical values than high cultural 'artistic' education. The most important revaluations were in the perspective of national vs. multinational. The changes in values did not apply to the basis of the value system but to the relative positions

of various genres of music. Even hits were accepted by the leadership in the late 1950s, however, with the qualification that only Finnish hit tunes were suitable. In the early 1960s the musical articles in 'Terä' centered on Finnish tangos and older dance music. On the other hand, Western youth music, rock and the then-popular 'Shadows' sound were ignored along with the rest of decadent music. They did not meet either of the basic requirements of the value system of musical education: they did not represent national culture much less art.

Translated by Jyri Kokkonen

LÄHDEVIITTEET

I Lähtökohtia

1) ks. Kurkela 1984,145; tutkimusaineiston sisältöä on analysoitu tarkemmin samassa yhteydessä (s.142-145).

Vanhan selittäminen uudeksi

2) ks. lukua 'Sosialistinen musiikki ja kansanperinne', jossa asiaa on käsitelty tarkemmin.

Työväenkulttuuri - johtajat, liike ja työläiset

3) Hemmersam 1978,78-81,86; 1981,11-12.

4) vrt. Palmgren 1982, 265,271-272; 1981,72.

5) ks. Saunio & al. 1978,22,97-157.

6) esim. Jalkanen 1975,141-150.

Musiikilliset arvot ja maailmankuva

7) Manninen 1977,16.

8) ibid.; vrt. Kearney 1975,448-450.

9) vrt. Leisiö 1981,336-339.

10) vrt. Frykman & al. 1979,15; Herndon & al. 1980,81-83.

11) Bohman 1985,13-14.

12) Manninen mt,25-26.

13) urt. Heiniä 1984,305.

14) Ahlman 1920,272.

II Kansansivistysten vuosisata

1) ks. esim. Salonen 1970,219-233.

Kansanvalistus ja porvarillinen eetos

2) Snellman 1982,326-327; ks. m. Klinge 1980,31.

3) Numminen 1961,22-42; Klinge 1980,45-46; Smeds & al. 1984,29-35.

4) Frykman & al 1979,26-37; 52-61.

5) *ibid.*,185-204.

6) *ibid.*,121-130,184,214-220.

7) vrt. Löwenthal 1983, 21-42; Dahlhaus 1967,7-8.

8) *Säveletär* 17-18/1906, 183-184; tämä anonyymi kirjoitus ilmestyi alunperin ruotsiksi *Finsk musikreuyssä* samana vuonna (1906,248-249).

9) esim. Klinge 1977,148-155; 1981,221-227.

10) Vuorenrinne & al. 1950,60.

11) vrt. Frykman & al. mt,121-127.

Kansallisuusaate ja perinnetyö

12) esim. Wilson 1985,28-43.

13) Voigt 1980,419; vrt. Laaksonen 1974,162-163.

14) Laaksonen mt,164; vrt. Klemetti 1937; Klinge 1981,221-227.

15) Wilson 1985, 43-54; Asplund 1976; 1981; vrt. Voigt 1980,420.

16) Allardt 1983,23.

17) Wilson 1976,62-66,118-.

Folklorismilla valistusmusiikkiin

18) ks. esim. Bartok 1957,160-164.

19) vrt. Steinitz 1962,XXI-XXVII; Baumann 1976,64-66; suomalaisten kansansävelmien jalostuksen historiasta, ks. esim. Klemetti 1937.

20) Voigt mt,420.

21) Baumann mt,66.

22) vrt. Laitinen 1984,22.

III Työläisnuoriso, taide ja siveys

Nuorisoseurojen perintö

1) Voionmaa 1924,247-254; Numminen 1961,27-30.

2) Sarmela 1969,165-180; Numminen 1961,219,491-494.

3) Alkio 1904,136.

4) esim. Kauppi 1924,241; Numminen mt,411-418,475-477.

5) ks. Smeds & al. 1984,29-35, 124-140; Särkkä 1973.

6) Laitinen 1982,124-127; Pajamo 1982.

7) Uusi Suometar 28.8.1874; 10.9.1875.

8) esim. Pyrkijä 1896,65; 1896,126-128,134-139,194-196; Numminen mt,496.

9) Pyrkijä 1897,181-183.

10) Numminen mt,499.

11) Rausmaa 1977,13-16; Niemeläinen 1983,41.

12) Pulkkinen 1981,24-25; Niemeläinen mt,41-42.

Työväenliike ja kansanvalistushenki

13) Kalela 1978,94-95; Haataja & al. 1978,39-40; Laine 1945,30.

14) Kalela mt,114-116.

15) Särkkä mt,34-35.

16) Pöytäkirja SSN:n... 1910,16; vrt. Kairamo i.u.,72-73; Kalela ibid.

17) Kalela mt,12-18,116; Lehtinen 1945,8-13; Kalemaa 1980,20-22; Hentilä 1982,71-73.

18) Voionmaa 1922,12.

- 19) esim. Salomaa 1966,32-33; Henriksson 1970,175-194.
- 20) Voionmaa 1939,5-6; Halila 1969,256,277.
- 21) Halila mt,255-258; Kalela mt,11-17.
- 22) vrt. Kalela mt,116-124.
- 23) ks. tämän kirjan lukua Työväenkulttuuri: johtajat, liike ja työläiset.
- 24) vrt. Bohman 1981,9-14.
- 25) Kankaanpää 1951,5-6; Kairamo mt,31-32.
- 26) Valpas 1901,5,8-12.
- 27) Tuohus 1907,näytenumero; Kairamo mt,20,132-133.
- 28) Kairamo mt,80.
- 29) Kairamo mt,84,188-189; vrt. Halila mt,277.
- 30) Kairamo mt,180; Kurkela 1983,62-66.
- 31) Nuoriso 44/1916.
- 32) Pöytäkirja 5SN:n... 1910,35.
- 33) Kairamo mt,180.
- 34) vrt. esim. Kauppi 1924,241,244; Hurri 1982,7-14.
- 35) Pudor 1906,97-98; tähän suomennettu sitaatti alkuperäisenä: "Barnet kan som bekant lättast blifva moraliskt förgiftadt och arbetaren är i fråga om konst ännu idag ett barn, naivt och omedvetet, likt ett oskrifvet blad."
- 36) ibid.
- 37) Hurri mt,26-27.
- 38) ibid.,20,60-61.
- 39) Kankaanpää mt,78.
- 40) Työn Sävel 5/1926,73.

- 41) Suomen Sosialidemokraatti 25.8.1927.
- 42) Kisällilaulutekstejä 1920- ja 1930-luvuilta, KA:n ja TMI:n kokoelmat.
Työväenliike ja perinnetyö
- 43) Kankaanpää mt,64-65.
- 44) ibid.
- 45) esim. Alapuro 1980,60-66.
- 46) E. Rautee, TMI:n kokoelmat,KSL6.
- 47) Lilja Dahl, KA 6c.
- 48) J. Piukka, TMT 41/46; Aino Gröndahl TMT 194/4; Hämeenlinnan sos.dem. nuoriso-os.
pk. 1927,1932, KA; Matkakertomukset 1929-1938, SSN:n arkisto/KA.
- 49) Kairamo mt.132-133.
- 50) vrt. Wilson 1976,172-174.
- 51) vrt. Kairamo mt,60.
- 52) SSN:n kokoelma, KA.
- 53) esim. Palmgren 1982,571-572; Kilpi 1941,45-71.
- Sosialistinen musiikki ja kansanperinne
- 54) Jarustovski 1973,258-259; Prieberg 1965,90-92.
- 55) Rudnev 1947,8.
- 56) Jarustovski mt,262-263
- 57) Prieberg mt,92-97; Saunio & al. 1979,107,131,193.
- 58) ibid.; Saunio & al. 1979,125-193. Länsimaistumisen (Westernization) ja modernisaation käsitteistä, ks. Netti 1983, 353-354.
- 59) esim. Lenin 1973,282-284; Lunatšarski 1974,277-278.
- 60) Jarustovski mt,288-293.

61) Heimann 1977,206; vrt. Nesteu 1983,12,19-25, joka on erittäin selventävä artikkeli niistä periaatteista, joihin sosialistinen musiikkipolitiikka on tukeutunut; Nesteuin mukaan sosialistisessa yhteiskunnassa häviää kevyen massaviihteen ja elitistisen taiteen välinen juopa - edellinen jalostetaan, "sen moraalittomat piirteet" korvataan korkeammilla aatesisällöillä, kun taas jälkimmäinen siivotaan liiallisista käsittämättömyyksistä: "Vaikeasta tulee yleisesti ymmärrettyä, elitistisyys muuttuu populaariksi"(s.23). Musiikkielämän muutos edellyttää tuekseen tehokasta musiikkikasvatusta, joka tavoittaa kaikki kansalaispiirit.

62) Sitaatti Rudneu mt,B; vrt. Prieberg 1965,94.

63) Jarustovski mt,257-268; Polyakova i.v. 83-95,160-166.

64) Steinitz 1962,XXI-XXVII; Heimann mt,205.

65) vrt. Heimann mt,206-207.

66) vrt. Jarustovski mt, 293-295.

IV Nuorkommunistien musiikkivalistus ja perinnetyö

SDNL - poliittinen järjestö ja kulttuurijärjestö

1) Parkkari 1970,103-136; Kankaanpää 1951,24-26.

2) Karvonen 1948,101-110; Parkkari mt,104-203.

3) ibid.,153-184.

4) Karvonen mt,47.

5) TMic 1982-24:4,6 (M.Elo); 1983-7:9 (A.Aarika); 1984-2:6 (A-L.Hyvönen).

6) Haikara 1975,20-28; TMic 1984-2:6 (A-L.Hyvönen).

7) Helin 1970,23; TMic 1983-5:1; 6:14 (P.Salonen); 1984-2:9 (A-L.Hyvönen).

8) Vallankumouksellinen... 1974,23

9) SDNL:n liittokokouspaperit 1949/KA; Helin 1970,8.

10) Helin mt,9.

- 11) SDNL:n perustamiskokouksen pk./KA; TMId 1983-4:57-58; 5:19 (Kaarlo Kivilahti).
- 12) TMic 1984-2:5 (A-L.Hyvönen); Valistuskeskuksen paperit 1945-48/KA; Ohjelmatyön paperit/KA.
- 13) SDNL:n liittokokouspaperit 1947, 1949, 1953, 1955/KA; Helin mt, 15.
- 14) SDNL:n liittokokouksen esitykset/KA.
- 15) Terä 1947/34; 1949/53; TMId 1983-2:28 (Reino Sandell); SDNL:n liittokokouspaperit, toimintakertomus, s.37.
- 16) esim. Terä 1946/10; 1953/11; Nuorison kulttuuripäivien selosteet ja pöytäkirjat 1947, 1949, 1953, 1957 ja 1961, SNE:n kokoelma/VA; TMic 1983-4:5-7; 5:11 (P.Salonen).
- 17) Haataja & al. 1978,288,293-299; Helin mt,24-25; TMic 1993-1:3 (O.Sjöman); TMic 1983-6:9 (O.Hänninen).
- 18) SDNL:n liittokokouspaperit 1953, 1955/KA.
- 19) SDNL:n liittokokouspaperit 1958; TMic 1983-6:12 (O.Hänninen); TMic 1983-8:26; arvio tanhuryhmien määrästä perustuu tanhuohjaaja Antero Kosken haastatteluun - mitään numerotietoja liiton ohjelmaryhmistä ei löytynyt SDNL:n asiakirjoista tuolta ajalta.
- 20) vrt. Vallankumouksellinen... 1974,34-37.
- 21) ibid.,39-40.

SDNL:n musiikkinuoret ja kansanvalistushenki

Stalinilainen kansanvalistus

- 1) TMic 1983-8:24 (A.Koski); urt. Parkkari 1970,99-203; Karvonen 1948,101-110.
- 2) Tielle 1983-2:9 (O.Sjöman); 5:8 (P.Salonen); 7:2 (A.Aarika).
- 3) TMic 1984-2:20 (A-L.Hyvönen).
- 4) Terä 1949/53; TMId 1983-2:28 (R.Sandell).
- 5) Kisällilauluista ja niiden esittämisestä, Ohjelmatyön paperit/KA.
- 6) Hyvä esimerkki tällaisesta heterofoniaa hipovasta laulannasta on Porin Kisällien laulu

'Natsit taivaassa', joka 1960-luvun lopulla tallennettiin äänilevyille - ETLP 308,A:4; TMIC 1983-9:16 (A.Nieminen).

7) Terä 1950/3.

8) TMId 1983-2:14,17,29 (R.Sandell).

9) Terä 1948/23-24.

10) Terä 1950/26-27.

11) TMIC 1982-23:1 (M.Varpainen); 1983-9:9 (A.Nieminen).

12) Kisällilauluista ja niiden esittämisestä, Ohjelmatyön paperit/KA.

13) Terä 1945/6.

14) Terä 1950/26-27.

15) TMIC 10:1 (A.Nieminen); 1983-5:1 (P.Salonen).

16) ibid.

17) Terä 1951/2.

18) 1951/1

19) ibid.

20) esim. TMIC 1983-6:16 (O.Hänninen); TMId 1983-2:19 (R.Sandell).

21) TMIC 1984-2:12.

22) Meidän tyttöjen lauluja, Lappeenrantakokoelma/TMI. Laulun melodiaksi on tekstiin merkitty "jenkka Mä meripojast iloisesta laulun tein". Sävelmä on nuotinnettu Meidän tyttöjen esityksen pohjalta, joka on äänitetty 12.8.1980 Lappeenrannassa.

23) Terä 1945/2.

24) ibid.

25) Allardt & al. 1958,37-47,214; Kurkela 1983,62-66.

26) Terä 1949/30.

27) Terä 1947/48.

28) Laulun sävelmäksi on tekstiin merkitty laulu "Hip hei juu, kyllä koni potkaisee"; nuotinnos meidän tyttöjen esityksestä, ks.<22>. Säveltäjä Pekka Jalkasen mukaan sävelmä on variantti 1910-luvun englantilaisesta music hall -hitistä 'Laughing song', naurulaulu, joka on mahdollisesti kuulunut suomalaisten kupletistien ohjelmistoon.

29) Tässä on alkuperäinen versio. Ohjelmatyön kokoelma 5b/TMI, lauluja Porista, K.Kantola.

30) esim. Terä 1952/51-52; 1953/26.

31) Terä 1956/8.

32) Terä 1948/9.

33) TMIC 1983-1:13 (O.Sjöman); m. TMIC 1983-5:6 (P.Salonen).

34) Terä 1948/50-51.

35) esim. Terä 1956/10,11; 1957/8.

Kiilalainen kansanvalistus

1) Sallamaa 1981,37-43; Haikara 1975,18-25; TMIh 1984-1:10 (M.Savutie).

2) Palmgren 1981,15-16; Haikara mt,102-111.

3) TMIh 1984-1:4 (M.Savutie); 40-luku vsk. 1945-47.

4) SKDL:n sivistyneistöjaoston paperit, perustavan kokouksen pk. 20.3.1946/KA.

5) TMIC 1984-3:4 (M.Rautio); Luettelo musiikkialan henkilöistä 11.4.1952, SKDL:n sivistyneistöjaoston paperit/KA.

6) TMIC 1984-3:6 (M.Rautio); Vapaa Sana, musiikkiarvostelut 1946-56.

7) TMIC 1984-3:6 (m.Rautio); TMIC 1983-9:16 (A.Nieminen).

8) Kulttuuri... 1947,12; Palmgren 1981,130; Haikara 1975,55; Tuomikoski-Leskelä 1978,254-257.

9) Kulttuuri... mt,9.

10) Palmgren 1981,71-72.

- 11) Terä 1953/6.
- 12) Terä 1953/7.
- 13) Terä 1953/9.
- 14) TMIh 1984-1:8 (M.Savutie).
- 15) TMIc 1984-2:24 (A-L.Hyvönen).
- 16) ibid:24-25.
- 17) ibid:10.
- 18) esim. Terä 1947/46; 1949/12; 1949/42; 1950/33; 1951/11;
1952/6; 1952/12-13.
- 19) TMIc 1983-6:19-20.
- 20) TMIc 1983-5:8.
- 21) TMIc 1982-11:24.

Kansandemokraattista musiikkinäkemyä etsimässä

- 1) Kiertokirje, SKDL:n musiikki jaoston paperit/KA.
- 2) ibid.; musiikki jaoston kirjeenvaihto 1948-1953/KA.
- 3) Kiertokirje 1.6.1949, SKDL:n musiikki jaoston paperit/KA.
- 4) Pöytäkirja SKDL:n Musiikkiväen edustajien kokouksesta 18.5. 1950,6.§/KA.
- 5) ibid., 7.§.
- 6) ibid., 10.§.
- 7) Vuosikertomukset 1950-51; Pöytäkirjat 1950-1960, SKDL:n musiikkijaoston paperit/KA.
- 8) SKDL:n piirien musiikkityönvastaaville, s.1, SKDL:n musiikkijaoston paperit/KA.
- 9) ibid.,2.
- 10) ibid.
- 11) ibid.,9.

12) *ibid.*,5.

13) Virtanen 1955,12-13.

Kansallisen kulttuurin linja

1) vrt. Bastide 1973,73-75; Heimann 1977,205-207.

2) Wilson 1976,172-181,198-199.

3) TMIc 1983-6:9 (O.Hänninen).

4) *ibid.*; TMIc 1984-2:3 (A-L.Hyvönen); Haikara 1975, 71..82; Wahlbäck 1968,250.

5) Palmgren 1944,20.

6) Vapaa Sana 18.4.1946.

7) esim. Kuusinen 1953,46; TMIc 1983-6:10 (O.Hänninen).

8) Olavi Hännisen esitelmä Sirola-opistossa, i.v. SDNL:n paperit/KA; TMIc 1984-2:3 (A-L.Hyvönen).

9) TMIc 1983-7:7.

10) Terä 1945/6.

11) Terä 1947/14.

12) Terä 1948/22.

13) Terä 1948/23-24.

14) Terä 19-49/12.

15) Terä 1951/40,41.

16) Ohjelmatyön paperit/TMI.

17) TMIId 1983-2:27 (R.Sandell); TMIc 1984-2:17 (A-L.Hyvönen).

Amerikkalainen roskakulttuuri kuriin

1) TMIc 1983-5:10 (P.Salonen); TMIc 1993-1:12 (O.Sjöman).

2) Stalinin kauden neuvostotaiteen periaatteista ja sankarityypeistä, ks. esim. Kuzmenko

1973,369-390; Solomon 1973,235-241.

3) esim. Haataja & al. 1978,268-269; TMIc 1983-7:16-18 (A.Aarika).

4) esim. Terä 1945/1; /2; /5.

5) Terä 1946/32.

6) Terä 1949/7.

7) esim. Terä 1947/6; /23; 1949/3; 1950/47.

8) Terä 1947/25-26; /29; Helin mt,10.

9) vrt. Lukacs 1966,60-71; Halle 1967,123-134.

10) Lipponen 1983,136; Soramäki 1980,77-78.

11) Gronow 1982,658-659; Jalonen 1985,83-87,112-118.

12) Jalonen mt,149-153,150-166.

13) ibid.,145-147,150,172.

14) esim. Halle 1967,206-225.

15) Terä 1947/29; 1950/23-24.

16) SKDL:n sivistyneistöjaoston paperit 1951-52; SKDL:n liittotoimikunnan pk. 9.4.1952/KA.

17) Ohjelmatyön kokoelma/TMI, kisällitekstejä vuodelta 1954. Lainasävelmiksi teksti ilmoittaa 'Vesivehmaan jenkan' ja 'Kekkerit Mäkelän kanatarhassa'. Nuotinnokset tehty Pekkarisen (1951,140) ja Tannerin (1945,51) kokoelmien mukaan.

18) Terä 1952/28.

19) Eisler 1980,150-151.

20) Terä 1951/35.

21) TMIh 1984-1:11 (M.Savutie).

22) TMIc 1983-9:26.

23) Mm. Hiilipoikien 'Lättähattulaulu II' esitettiin tällä sävelellä, Ohjelmatyön

kokoelma/TMI.

24) Ahti Nieminen & Kosti Kivilahti: Lättähattulaulu, kuului Hiilipoikien ohjelmistoon.
TMIC 1983-9:22.

25) TMIC 1984-2:19.

26) vrt. Uusitalo 1978,17-26,277-278; Gronow 1982,559.

Tanhuinnostus iskee

1) TMIC 1983-5:6 (O.Hänninen).

2) SDNL:n toimintamuotojen kehittäminen, SDNL:n paperit/KA; Pyrkijä 1962/7-8
(tanhunumero); TMIC 1983-6:6 (O.Hänninen); TMIC 1983-4:6 (P.Salonen).

3) TMIC 1983-6:7 (O.Hänninen); TMIC 1983-8:23-24 (A.Koski).

4) NKP:n historia 1960,629; Kuusinen 1953,52.

5) TMIC 1983-1:6 (O.Sjöman); -6:9 (O.Hänninen); TMIC 1984-2:8 (A-L.Hyvönen).

6) Terä 1952/28.

7) Terä 1952/33.

8) Terä 1953/12.

9) TMIC 1984-2:22 (A-L.Hyvönen).

10) Terä 1952/36.

11) Terä 1952/34.

12) Terä 1952/37.

13) Terä 1953/12; 1956/3.

14) Terä 1952/36.

15) TMIC 1983-10:14 (A.Nieminen); Työtodistus Antero Koskesta 15.1.1959, laatinut Olavi
Hänninen, SDNL:n paperit/KA.

16) TMIC 1983-8:2-4; Terä 1950/26-27.

17) TMIC 1983-8:6,10,26; Terä 1955/3; -16; 1956/7.

- 18) TMIc 1984-2:22.
- 19) TMIc 1983-10:13.
- 20) TMIc 1984-2:18 (A-L.Hyvönen).
- 21) Terä 1955/9; 1956/2.
- 22) Terä 1952/35.
- 23) ibid.
- 24) Terä 1953/8.
- 25) Terä 1954/20.
- 26) ibid.
- 27) TMIc 1983-8:15 (A.Koski).
- 28) ibid.
- 29) ibid.; TMIc 1983-6:17 (O.Hänninen).

Pehmeä lasku 60-luvulle

- 1) NKP:n historia 1960,662-665,751; Jarustovski 1973,276-278.
- 2) Haikara 1975,159-162; TMIc 1984-2:13 (A-L.Hyvönen).
- 3) Liittotmk:n kokouksen pk. 10.9.1952, SDNL:n paperit/KA.
- 4) Terä 1955/2; /3.
- 5) Terä 1956/2.
- 6) Terä 1957/2; /6; /11; 1958/11.
- 7) Terä 1955/4.
- 8) Terä 1955/6.
- 9) Terä 1955/8; 1959/2.
- 10) Kansan Uutiset 23.12.1956.
- 11) Terä 1957/2.

- 12) Terä 1957/5.
- 13) Terä 1957/9.
- 14) ibid.
- 15) Terä 1957/7.
- 16) ibid.
- 17) Terä 1957/12.
- 18) Terä 1958/1.
- 19) Terä 1955/9.
- 20) esim. Terä 1946/32.
- 21) Terä 1955/9.
- 22) Terä 1955/11.
- 23) Terä 1955/10.
- 24) Terä 1955/11.
- 25) Terä 1955/12.
- 26) ibid.
- 27) ibid.
- 28) ibid.
- 29) ibid.
- 30) Terä 1957/9.
- 31) ks. Nyberg 1984,12-24, jossa on koottu yhteen rockin synnyttämä lehdistökeskustelu hyvin valaisevasti. Vrt. Heiskanen & al. 1985,121-123.
- 32) Terä 1956/11.
- 33) Terä 1958/1.
- 34) ibid.

35) ibid.

36) Terä 1959/3.

37) esim. Jussi Raittinen Muusikko-lehdessä 1984/8.

38) Terä 1958/7-8.

39) Esimerkiksi vuonna 1962 Salonen arvioi Johnny Forsellin, Marion Rungin, Tuulan ja Paulan, Ragni Malmstenin ja Laila Halmeen levytyksiä, jotka koostuivat suurimmaksi osaksi tangoista; suomalaisten iskelmien lisäksi mukana oli joukko venäläistä populaarimusiikkia; Salosen kiinnostus niitä kohtaan on erityisen ymmärrettävää, sillä hän aloitteli samoihin aikoihin mittavaa uraansa venäläisten iskelmäsävelmien sanoittajana. TMIc 1983- -4:12.

40) Terä 1957/2.

41) Terä 1958/7-8; 1960/6.

42) SDNL:n toimintakertomus, liittokokousasiakirjat 1964/KA.

Jälkinäytös

1) vrt. Heiskanen & al. 1985, erit. s.129,137-140,264 277.

2) Kiinnostuksen kohteiden muutos näkyy hyvin selvästi Terän vuosikerroissa 1965-67.

3) Terä 1964/12.

4) Laajennetun liittotoimikunnan pk. 7.-10.11.1964, SDNL:n paperit/KA

5) Terä 1966/10.

6) TMIc 1983-1:14; -2:1-5 (O.Sjöman); TMIc 1983-6:18 (O.Hänninen); TMIc 1983-8:19 (A.Koski).

7) Terä 1966/10.

V Päätelmiä

1) Herskovits 1958,14-15; vrt. esim. Laade 1971,425; Merriam 1955,28-34.

2) Baumann 1976,26.

- 3) Innovaation käsitteestä, esim Barnett 1953,181
- 4) Heimann 1977,188-189; vrt. esim. Andersson 1905; Klemetti 1907.
- 5) Dahlhaus 1967,8-11; Klemetti 1937.
- 6) esim. Kolland 1979,141-178; Jarustovski 1973,293-295.
- 7) Herskovits mt,34-103; vrt. Heimann 1977,206-207; Baumann mt,67.
- 8) ks. lukua 'Sosialistinen musiikki ja kansanperinne', jossa asiaa käsitellään yksityiskohtaisemmin.
- 9) Bordieu 1985,162.
- 10) Sahlins 1981,50,68-70; Ortner 1984,155-156.

LÄHDELUETTELO

I. Painetut lähteet ja käsikirjoitukset

AHLMAN, Erik (1920) Arvojen ja välineitten maailma. Eetillis-idealistinen maailmantarkasteluko. Helsinki.

ALAPURO, Risto (1980) Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan. - Suomalaiset. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana, Tapani Valkonen & al. WSOY. Juva.

ALLARDT, Erik (1983) Suomen kulttuurielämän yhteiskunnallisista kehittämisedellytyksistä. - 80-luvun kulttuuripolitiikan näköaloja. Opetusministeriö. Helsinki.

ALLARDT, Erik, Pentti Jartti, Faina Jyrkilä, Yrjö Littunen (1958) Nuorison harrastukset ja yhteisön rakenne. WSOY. Porvoo.

ANDERSSON, Otto (1905) Vården om folkmusiken. Några jämförande synpunkter. Finsk Musikrevvy, första årgången.

ASPLUND, Anneli (1976) Fonografista nauhuriin. Kansanmusiikin äänityksen alkuvaiheita Suomessa. - Paimensoittimista kisällilauluun, toim. Heikki Laitinen & al. Tutkielmia kansanmusiikista 1. Kansanmusiikki-instituutti. Alajärvi.

ASPLUND, Anneli (1981) Kansanmusiikin keruu ja tutkimus. - Kansanmusiikki, toim. Anneli Asplund & al. SKS:n toimituksia 366. Vaasa.

BARNETT, H. G. (1953) Innovation: The Basis of Cultural Change. McGraw-Hill. New York.

BARTOK, Bela (1957) Von Einfluss der Bauemmusik auf die Musik unserer Zeit. - Bela Bartok. Weg und Werk, Schriften und Briefe, zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Corvina. Budapest.

- BASTIDE, Roger (1973) *Applied Anthropology*. Transl. by Alice Morton. Croom Helm. Chatham.
- BAUMANN, Max Peter (1976) *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Amadeus Verlag. Henau-Uzwil.
- BOHMAN, Stefan (1981) *Arbetarna och musiken*. Stockholm.
- BOHMAN, Stefan (1982) *Arbetarna, borgarna och musiken*. - Nord Nytt 13/marts 1982 tema: kultur och klass. NEFA-Norden.
- BOHMAN, Stefan (1985) *Arbetarkultur och kultiverade arbetare. En studie av arbetarrörelsens musik*. Nordiska museets Handlingar 103. Berlins. Arlöv.
- BOURDIEU, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä. Vastapaino*. Jyväskylä.
- DAHLHAUS, Carl (1967) *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 8*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg.
- EISLER, Hanns (1980) *Kirjoituksia musiikista*. Love Kirjat. Helsinki.
- FORNÄS, Johan (1979) *Musikrörelsen - en motoffentlighet?*. Roda Bokförlaget. Kungälv.
- FRYKMAN, Jonas & Orvar Löfgren (1979) *Den kultiverade människan*. Skrifter utgivna av Etnologiska sällskapet i Lund. Stockholm.
- GRONOW, Pekka (1982) *Populaarikulttuuri/Musiikki*. - Suomen kulttuurihistoria III. WSOY. Porvoo.
- HAATAJA, Lauri, Seppo Hentilä, Jorma Kalela, Jussi Turtola, toim. (1978) *Suomen työväenliikkeen historia*. III painos. TSL/Kansan Voima. Joensuu.
- HAIKARA, Kalevi (1975) *Isänmaan vasen laita*. SKDL 30 vuotta piikkiä kansakunnan lihassa. Otava. Keuruu.
- HALILA, Aimo (1969) *Väinö Voionmaa*. Tammi. Helsinki.
- HALLE, Louis (1967) *The Cold War as History*. Harper & Row. New York and Evanston.
- HEIMANN, Walter (1977) *Zur Theorie des musikalischen Folklorismus: Idee, Funktion und*

- Dialektik. - Zeitschrift für Volkskunde, 1977/11. 73. Jahrgang. Verlag W.Kohlhammer.
- HEINIÖ, Mikko (1984) Innovaation ja tradition idea. Näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. AMF 14. Helsinki.
- HEISKANEN, Ilkka & Ritva Mitchell (1985) Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä. Otava. Keuruu
- HELIN, Jyrki (1970) SDNL:n historiikki. SDNL. Pori.
- HEMMERSAM, Flemming (1979) 1. maj demonstration 1976 i Kobenhavn. - Unifol. Årsberetning 1978. Kobenhavn.
- HEMMERSAM, Flemming (1981) Videnskaben om arbejderkultur og arbejderfolklore. - Nord Nytt 9/1981.
- HENRIKSON, Thomas (1970) Toinen Kuusinen – kansallisromantikko ja vallankumousrunoilija. - Nuori Otto Ville Kuusinen 1881-1920, toim. Vesa Salminen. Gummerus. Jyväskylä.
- HENTILÄ, Seppo (1982) Suomen työläisurheilun historia 1. Työväen Urheiluliitto 1919-1944. A.A.Karisto. Hämeenlinna.
- HERNDON, Marcia & Norma McLeod (1980) Music as Culture. Norwood Editions. Darby.
- HERSKOVITS, Melville (1958) Acculturation. The Study of Culture Contact. Peter Smith. Gloucester, Mass.
- HURRI, Merja (1982) Suomen Työväen Musiikkiliitto 60. STM. Tampere.
- JALKANEN, Pekka (1975) Ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen murros Helsingissä 1920-luvulla. Pro gradu -työ. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Painamaton.
- JALONEN, Olli (1985) Kansa kulttuurien virroissa. Tuontikulttuurin suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden aikana. Otava. Keuruu.
- JARUSTOVSKI, Boris (1973) Pikapiirtoja Neuvostoliiton säveltaiteesta. - Sosialismi ja kulttuuri. Artikkelikokoelma, suom. Leo Holm. Edistys. Moskova.
- KAIRAMO, Aimo (i.v.) Suomen Sosialidemokraattisen Nuorisoliiton historia. Käsikirjoitus.

Työväen Arkisto.

KALELA, Jorma (1978) Työväen Sivistysliitto 1919-1979. Tutkimussuunnitelma. Helsingin yliopiston poliittisen historian laitoksen julkaisuja 2/1978. Helsinki.

KALEMAA, Kalevi (1980) Aatteen ja taiteen liitto. Suomalaisen työväenteatterin ja Työväen Näyttämöiden Liiton (1920-1980) kehityslinjoja. TNL. Tampere.

KANKAANPÄÄ, Marjatta (1951) Työn nuorten taival. SSN. Helsinki.

KARVONEN, Toivo (1945) Suomen Kommunistisen Nuorisoliiton tie. - SKP Taistelujen tiellä. Vuosikirja I. Kansankulttuuri. Oulu.

KARVONEN, Toivo (1948) Salaista ja julkista nuorisotoimintaa. - SKP taistelujen tiellä 1948. Vuosikirja IV. Yhteistyö. Helsinki.

KAUPPI, Emil (1924) Työväenliike säveltaiteen edistäjänä ja säveltaide työväenliikkeen palveluksessa. - Sosialidemokraattinen puolue 25 vuotta. Muistojulkaisu. Tampere.

KEARNEY, Michael (1975) World View Theory and Study. - Annual Review of Anthropology. Vol. 4. Palo Alto, California.

KILPI, Sylvi-Kyllikki (1941) Työväen juhlat. SDP. Helsinki.

KLEMETTI, Heikki (1907) Velvollisuudet kesälomalla. - Säveletär 1907, N:o 11-12.

KLEMETTI, Heikki (1937) Suomalaiset kansansävelmät. Vähän niiden moniäänisen käsittelyn historiaa. - Suomen Musiikkilehti N:o 2.

KLINGE, Matti (1977) Kansanvalistus vai taideteollisuus? Fennomanian ja liberalismien maailmankuvista sata vuotta sitten. Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena, toim. Matti Kuusi & al. Otava. Keuruu.

KLINGE, Matti (1980) Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheista. WSOY. Juva.

KLINGE, Matti (1980b) Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostuminen. - Suomen kulttuurihistoria 2. WSOY. Porvoo.

KLINGE, Matti (1981) Suomen sinivalkoiset värit. Otava. Keuruu.

- KOLLAND, Dorothea (1979) Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis. 3.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart. Tübingen.
- KULTTUURI koko kansan omaisuudeksi (1947) SKDL:n kulttuuriohjelma. Helsinki.
- KURKELA, Vesa (1983) Taistojen tiellä soiteltiin - ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväeniltamat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella. Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 2. Jyväskylä.
- KURKELA, Vesa (1984) Kansanvalistushenki ja folklorismi kommunistinuorten musiikissa. Suomen Demokraattisen Nuorisoliiton musiikillinen arvomaailma toisen maailmansodan jälkeisellä vuosikymmenellä. Sosiaaliantropologian laudaturtyö. Helsingin yliopisto.
- KUUSINEN, Hertta (1953) Kansallisen riippumattomuuden ja rauhan puolustaminen marxilaisuuden valossa. - SKP taistelujen tiellä 1953. Vuosikirja IX. SKP. Helsinki.
- KUZMENKO, Juri (1973) Taide ja sosialismi. - Sosialismi ja kulttuuri. Artikkelikokoelma. Edistys, Moskova.
- LAADE, Wolfgang (1971) Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien, Diskographie und historisch-stilistischer Ueberblick. Heidelberg.
- LAAKSONEN, Pekka (1974) Folklorismi. - Folklore tänään, toim. Hannu Launonen & al. Tietolipas 73. SKS. Hämeenlinna.
- LAINEN, Y. K. (1945) Suomen poliittisen työväenliikkeen historia I. Kansanvaltaisuuden läpimurto. Tammi. Helsinki.
- LAITINEN, Heikki (1982) Talonpoikaismusiikin suuri murros. - Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa, toim. Vesa Kurkela & al. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A:1. Jyväskylä.
- LAITINEN, Heikki (1984) Kansanmusiikkia, talonpoikaismusiikkia vai kansan musiikkia? - Puheenvuoroja kansanmusiikista, toim. Matti Lahtinen. Kansanmusiikin Keskusliitto. Helsinki.
- LEHTINEN, Kaarle (1945) Suomen Työväen Musiikkiliitto 1920-1945. STM. Tampere.
- LEISIÖ, Timo (1981) Tyyli, tunne ja yhteiskunta. Näkökulmia suomalaiseen

musiikkikulttuuriin. - Musiikki 1981:3-4.

LENIN, V. I. (1973) Kirjallisuudesta ja taiteesta. Kokoelma. Edistys. Moskova.

LIPPONEN, Rauno (1982) The American Motion Picture in Finland in the 1950's. - The Impact of American Culture, ed. by Eero Kuparinen & al. Publications of the Institute of History, General History, University of Turku, Finland Nr 10.

LUKACS, John (1966) A New History of the Cold War. 3rd Ed. Anchor Books. New York.

LUNATŠARSKI, Anatoli (1974) Vladimir Iljits ja kansanvalistus. Lenin, Kulttuurista ja kulttuurivallankumouksesta. Edistys. Moskova.

LÖWENTHAL, Leo (1983) Taide vastaan populaarikulttuuri: Hahmotus. - Tiedotustutkimus 4-1983.

MANNINEN, Juha (1977) Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina. - Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena, toim. Matti Kuusi & al. Otava. Keuruu.

MERRIAM, Alan (1955) The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. - American Anthropologist. Uol. 57 - #1

NESTEV, Izrail (1983) Die Liedbewegung des 20. Jahrhunderts und die "Zwei-Pole"-Situation. - Sozialistische musikkultur. Traditionen, Probleme, Perspektiven. Band II. Verlag Neue Musik Berlin. Leipzig.

NETTL, Bruno (1983) The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Press. Urbana.

NIEMELÄINEN, Päivyt, toim. (1983) Suomalainen kansantanssi. Otava. Keuruu.

NKP:n, Neuvostoliiton Kommunistisen Puolueen historia (1960). Karjalan ASNT:n Valtion Kustannusliike. Petroskoi.

NUMMINEN, Jaakko (1961) Suomen Nuorisoseuraliikkeen historia I. Vuodet 1881-1905. Otava. Keuruu.

NYBERG, Hannu (1984) Rockista rautalankaan. Otava. Keuruu.

ORTNER, Sherry B. (1984) Theory in anthropology since the sixties. - Comparative Study of Society and History Vol. 36, Nr.1.

- PAJAMO, Reijo (1982) Koulu ja musiikki. - Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa, toim. Vesa Kurkela & al. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A:1. Jyväskylä.
- PALMGREN, Raoul (1944) Suomen kulttuurin linja. Kansankulttuuri. Helsinki.
- PALMGREN, Raoul (1981) Tekstejä Vapaan Sanan vuosikymmeneltä. Love Kirjat. Hämeenlinna.
- PALMGREN, Raoul (1982) Työväen henkinen kulttuuri. - Suomen kulttuurihistoria III. WSOY. Porvoo.
- PARKKARI, Nestori (1970) Nuoret taistelun tiellä. Suomen vallankumouksellinen nuorisoliike 1900-1944. Kansankulttuuri. Kuopio.
- PEKKARINEN, Tatu (1951) Iloinen testamentti. 115 valittua laulua, koonnut Toivo Kärki. Oy Fazerin musiikkikauppa. Helsinki.
- POLYAKOVA, Lyudmila (i.v.) Soviet Music, transl. by Xenia Danko. Foreign Languages Publishing House. Moscow.
- PRIEBERG, Fred (1965) Musik in der Sowjetunion. Verlag Wissenschaft und Politik. Köln.
- PUDOR, Henrich (1906) Arbetarekonserter. - Finsk Musikrevvy, 1. Marshäftet.
- PULKKINEN, Asko (1981) Minkä mitäkin tanhuamisesta (Kisakenttä 1912). - Kansanmusiikki 2/1981.
- RAUSMAA, Pirkko-Liisa & Esko Rausmaa, toim. (1977) Tanhuvakka. WSOY. Porvoo.
- RUDNEV, Andrej (1947) Välähdyksiä Neuvostoliiton musiikista. - Musiikki 1947/1.
- SAHLINS, Marshall (1981) Historical metaphors and mythical realities. Structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom. University of Michigan Press. Ann Arbor.
- SALLAMAA, Kari (1981) Kulttuuririntamasta ja Kiilasta. - Vasemmistolainen sivistyneistö ja kansanrintama 1930-luvulla. Kansan sivistystyön liitto ja Kansan Arkisto.
- SALOMAA, Erkki (1966) Yrjö Sirola. Sosialistinen humanisti. Kansankulttuuri. Kuopio.

- SALONEN, Erkki (1970) Suomalaisen kulttuurin säätelyn järjestelmä. Sosiologinen tutkimus. Otava. Helsinki
- SARMELA, Matti (1969) Reciprocity Systems of the Rural Society in the Finnish-Karelian Culture Area. FF Communications. Suomalainen tiedeakatemia. Helsinki.
- SAUNIO, Ilpo & Timo Tuovinen (1978) Edestä aatteen. Suomalaisia työväenlauluja 1890-1938. Tammi. Helsinki.
- SAUNIO, Ilpo & Kalevi Immonen (1979) Pororumpu ja balalaikka. Neuvostoliiton kansojen musiikki. Työväenmusiikki-instituutti. Helsinki.
- SMEDS, Kerstin & Timo Mäkinen (1984) Kaiu, kaiu lauluni. Laulu- ja soittojuhlien historia. Otava. Keuruu.
- SNELLMAN, J. W. (1982) Valitut teokset I. Oppi valtiosta. Gummerus. Jyväskylä.
- SOLOMON, Maynard, ed. (1973) Marxism and art. Essays classic and contemporary. Alfred A. Knopf. New York.
- SORAMÄKI, Martti (1980) Kansainvälisen elokuvateollisuuden ja kaupan rakenne. - Kirja, elokuva, äänilevy. Tuotanto ja kansainvälinen kauppa, toim. Mikko Jokela & al. Gaudeamus. Mänttä.
- STALIN, J. V. (1948) Teokset. 2 osa 1907-1913. Karjalais-Suomalaisen SNT:n valtion kustannusliike. Petroskoi.
- STEINITZ, Wolfgang (1962) Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Band II. Akademie-Verlag. Berlin.
- SÄRKKÄ, Irma-Liisa (1973) Laulu- ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881-1917. Jyväskylän yliopiston historian laitos. Suomen historian julkaisuja N:o 1.
- TANNER, J. Alf. (1946) Kuolemattomat kupletit. Sata ja yksi humoristista ja muutakin laulua. Kanerva. Lahti.
- TUOMIKOSKI-LESKELÄ, Paula (1977) Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Historiallisia tutkimuksia 103. Pohjolan Sanomat.

UUSITALO, Kari (1978) Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949-1955. Suomen Elokuvasäätiö, julkaisusarja n:o 5. Vammala.

WAHLBÄCK, Krister (1959) Mannerheimista Kekkoseen. Suomen politiikan päälinjoja 1917-1967. WSOY. Porvoo.

VALLANKUMOUKSELLINEN nuorisoliike Suomessa. Toverin julkaisusarja n:o 6. Tampere.

VALPAS, Eedward (1901) Työläisnuoriso mukaan. Pari riitapuhetta. Helsinki.

WILSON, William (1976) Folklore and Nationalism in Modern Finland. Indiana University Press. Bloomington and London.

WILSON, William (1985) Kalevala ja kansallisuusaate. TSL. Jyväskylä.

VIRTANEN, Ontro (1955) Alas "rillumareit"! Kaikki musiikin harrastajat tasoa kohottamaan. - Työväen musiikkilehti 1955/1.

VOIGT, Vilmos (1980) Folklore and 'Folklorism' Today. - Folklore Studies in the Twentieth Century, ed. by Venetia J. Newall. D.S. Breuer, Rowman and Littlefield. Suffolk.

VOIONMAA, Väinö (1922) Mietteitä työväen sivistysliikkeestä. - Työväen Sivistystyö I. TSL. Helsinki.

VOIONMAA, Väinö (1924) Juomalakosta kieltolakiin. Sosialidemokraattinen puolue 25 vuotta. Muistojulkaisu. SDP. Tampere.

VOIONMAA, Väinö (1939) Työväen sivistysliikkeen perusteita. Työväen Sivistystyö II. TSL. Tampere.

VUORENRINNE, T. I. & Viljo Kosonen (1950) Zachris Castren. Kansansivistäjä ajatustensa valossa. Otava. Helsinki.

2. Arkistoaineisto ja lehdet

Kansan Arkisto (KA)

SDNL:n kokoelma

- liittokokouspaperit

- toiminnan kehittäminen

SSN:n kokoelma

Valistuskeskuksen paperit

Ohjelmatyön paperit

SKDL:n kokoelma

- sivistyneistöjaosto

muistitietokokoelma

Kuvakokoelma

Työväen Arkisto (TA)

Työväen muistitietotmk. (TMT)

Työväenmusiikki-instituutti (TMI)

Lappeenranta-kokoelma

KSL-kokoelma

Ohjelmatyön kokoelma

Valtion Arkisto (VA)

Suomen Nuorisojärjestöjen Edustajiston kokoelma

Kansan Uutiset 1956

40-luku 1945-1947

Nuoriso 1916

Pyrkijä 1897-1904, 1962

Suomen Sosialidemokraatti 1927

Terä 1945-1966

Tuohus 1907

Työn Sävel 1926-1928

Työväen Musiikkilehti 1937

Uusi Suometar 1874-1875

Vapaa Sana 1946-56

3. Haastattelut ja äänitteet

Työväenmusiikki-instituutti

TMId 1983-2: Reino Sandell, s.1909 (P.Gronow 1970)

TMId 1983-5: Kaarlo Kivilahti (P.Gronow 1970)

TMic 1982-11: Åke Ahremaa, s. 1928 (T.Jankko)

TMic 1982-23: Martti Varpainen, s. 1929 (T. Jankko)

TMic 1982-24: Meeri Elo, s. 1920 (T. Jankko)

TMic 1983-1,-2: Ossi Sjöman, s. 1929 (V.Kurkela)

TMic 1983-4,-5: Pauli Salonen, s. 1927 (V.Kurkela)

TMic 1983-6: Olavi Hänninen, s. 1927 (V.Kurkela)

TMic 1983-7: Anneli Aarika, s. 1924 (V.Kurkela)

TMic 1983-8: Antero Koski, s. 1927 (V.Kurkela)

TMic 1983-9,-10: Ahti Nieminen, s. 1928 (V.Kurkela)

TMic 1984-2: Anna-Liisa Hyvönen, s.1926 (V.Kurkela)

TMic 1984-3: Matti Rautio, s.1922 (V.Kurkela)

TMic 1984-1: Maija Savutie-Myrsky, s. 1910 (V.Kurkela)

Lappeenranta-kokoelma: Meidän tyttöjen lauluja 12.8.1980

ETLP 308: Me nousemme lailla ukkosen. SDNL:n kisällilauluja 1945-1970.

Eteenpäin/SDNL, KSL, Love Records.