



Venäläissotilas suomalaisissa kupleteissa

Vuosien 1917–1919 tapahtumat, Venäjän kaksi vallankumousta, Suomen ja Venäjän sisällissodat sekä Venäjältä Suomeen suuntautunut pakolaiskriisi olivat taustalla venäläissotilasta kuvaavien humorististen karaktäärilaulujen, kuplettien, erityisessä suosiossa vuosien 1918–1920 Suomessa. Artikkelissa analysoidaan suomalaisia venäläiskupletteja ja niiden esityskäytäntöjä populaareissa varieteeteattereissa. Venäläissotilaan tyyppissä yhdistyi populaarikulttuurin aikaisempi klovnimainen sotilashahmo ja venäläisyyteen liitetyt eksoottisen toisen stereotyyppit, joista korostuivat ennen muuta kielellinen vieraus sekä suomalaisiin suuntautuvan hillittömän käyttäytymisen – seksuaalisuuden ja väkivallan – muodostama uhka. Venäläissotilaan ja ”ryssänmorsiamen” aistivoimainen kuvasto antoi myös tulkintakehyksen, jossa sisällissodan traumaattisia tapahtumia voitiin käsitellä vapauttavan huumorin kautta.

Mikko-Olavi Seppälä

Analysoin artikkelissa venäläissotilaita kuvaneita suomalaisia kuplettilauluja, jotka olivat suosiossa erityisesti vuosina 1918–1920. Niiden lisäksi käsittelen myös suomalaisia sotilaita ja niin sanottuja ryssänmorsiamia kuvaavia kupletteja. Kysyn, millaisia stereotyyppioita kupleteissa tuotiin esiin ja missä suhteessa ne ovat aikaisempaan ja myöhempään sotilas- ja venä-

läiskuvastoon. Tällä tavoin pyrin selvittämään suomalaisten asenteita suhteessa venäläisiin. Tarkastelu painottuu Helsinkiin, jossa miltei kaikki tutkittavat laulajat pääasiassa esiintyivät ja jossa varieteeteattereita oli enemmän kuin muissa kaupungeissa. Laulajat esiintyivät myös iltamissa ja omissa konserteissaan.

Painettuina lauluvihkoina on ollut käytettävissä Iivari Kainulaisen, Oskari Nyströmin, Tatu Pekkarisen, Bruno Salinin, J. Alfred Tannerin, August Tirkkosen ja Gabriel Tossun kupletit. Lehtitietojen perusteella samaan aihepiiriin liittyviä kupletteja esittivät 1910-luvun lopulla myös Gidi Hellström, Hilly Lindqvist ja Rudolf Väinölä. Tärkeän lähdeaineiston muodostaa sanomalehdistön kuplettikirjoittelu, jonka olen jo aikaisemmin koennut systemaattisesti maan

työväenlehdistä sekä *Helsingin Sanomista*. Lisäksi tulevat Helsingissä ilmestyneet viihdelehdet *Tuulisää*, *Kurikka* ja *Fyren*. Aineistoani täydentää Kansalliskirjaston digitietokanta, josta olen selvittänyt sanan ”kupletti” esiintymisen suomalaisessa sanomalehdistössä ennen vuotta 1910.

Olen aikaisemmin esittänyt, että suomalaisten kuplettien ”etninen toinen” oli tyypillisesti venäläishahmo tai sen lähisukulainen, tattarihahmo, mutta eksoottisen toiseuden kuvastoa sovellettiin myös toista sosiaalista luokkaa edustaviin stereotyyppisiin hahmoihin, kuten huligaaniin tai keikariin (Seppälä 2009, 285–286). Nyt tarkoitukseni on analysoida lähemmin vuosien 1918–1920 kuplettilauluissa ilmenevää venäläisiin sotilaisiin liittyntä eksoottisen toiseuden kuvastoa.

Stuart Hall on kutsunut populaarikulttuurin etnisiä, sukupuolisia, seksuaalisia ja luokkaan liittyviä stereotyyppioita ”toisen speaktaakkeliksi”. Stereotyyppiat pelkistävät toisen kimpuksi liioiteltuja ja yksinkertaistavia ominaispiirteitä, joilla suljetaan toinen normaalin ulkopuolelle. Se on symbolisen vallan käyttöä. (Hall 1999, 139, 189–192.) Toiseus on meissä itessämme; esittämällä toista torjumme itsestämme kielteisiä piirteitä. Eksoottiseen toiseen liitetyt kielteiset piirteet saattavat olla hyvin samankaltaisia riippumatta siitä, mikä ryhmä kulloinkin koetaan toiseksi. Marjo Kaartinen on analysoinut suomalaisten tummaihoisista ja Afrikasta esittämiä toiseuden stereotyyppioita, joista moni vastaa hyvin venäläisistä vuosina 1917–1920 esitettyä kuvastoa (Kaartinen 2004, 23–24, 38–45).

Niin sanottua ryssävihaa tutkineet Matti Klinge ja Outi Karemaa ovat korostaneet, että vihamieliset asenteet venäläisiä kohtaan levisivät Suomessa vasta maan itsenäistymisen jälkeen, jolloin Suomen lujittamiseen ja alueelliseen laajentamiseen pyrkineet aktivistit lietsoivat ja levittivät viholliskuvaa tarkoitushakuisesti. Karemaan mukaan kipeän sisällissodan käsittelyä helpotti se, että venäläisistä tehtiin sodan syntipukkeja, joihin liitettiin kaikki kielteiset ja torjuttavat ilmiöt. Karemaa on käsitellyt

venäläisiin liitettyjä stereotyyppioita nimenomaan toiseuden käsitteen avulla aineistonaan aikalaiskirjallisuus ja sanomalehdet. Viholliskuva, jonka luomisessa kunnostautuivat poliittisen oikeiston ja maalaisliiton kannattajat, käsitti koko venäläisen kansalaisuuden, ei vain bolševikit. (Klinge 1972, 57–59; Karemaa 1998, 29–30, 116–117; Karemaa 2004, 240.)

Huomion kiinnittäminen kuplettilauluihin on hedelmällistä, koska niiden avulla päästään kiinni kaupunkiväestön keski- ja työväenluokkaiseen kokemukseen. Elokuvateattereihin, ravintolaviihteseen ja pilalehtiin kytkeytynyt varietee oli 1910-luvun Suomessa keskeinen populaarikulttuurin muoto, joka keräsi massayleisön ja tuotti ja levitti tehokkaasti toiseuden representaatioita. Varieteen keskiössä olivat kuplettilaulajat, jotka Suomen oloissa itse kirjoittivat esittämänsä materiaalin. Olennaista on, että kuplettien venäläishahmolle oli sosiaalista tilausta.

Steve Attridge on muistuttanut, että varieteetutkimus ei saa pysähtyä kupletin tekstiin tai musiikkiin, vaan olennaista on tarkastella esitystä ja laajemmin esitystapahtumaa ja yleisöjä. Huumorilaulun perimmäinen tarkoitus oli viihdyttää, ei levittää ideologiaa. (Attridge 2002, 16.) Peter Bailey on korostanut esiintyjien ja yleisön vuorovaikutuksen neuvotteluluonnetta, jossa identifiikaation ja syrjinnän prosessit saattoivat tapahtua samanaikaisesti. Laulajien esitykset juhlistivat ja pilkkasivat monenlaisia ihmistyyppejä tai -ryhmiä, ja pilkan kohteina poissuljettaviksi tarjottavat hahmot eivät välttämättä olleet ulkopuolisia (Bailey 1986a, xvii). Englannissa varieteeteatterit (*music hall*) vahvistivat kansallisia stereotyyppioita, mikä vain yltyi sodan aikana (Platt 2014, 231). Sikäläisten varieteiden yleisössä oli runsaasti 10–20-vuotiaita työssä käyviä poikia. Osa varieteiden viehätystä oli sakea seksuaalisen vihjailun ilmapiiri. Kyse oli paljolti nuorten miesten populaarikulttuurista ja identiteettiä, johon kuuluivat parodiset roolileikit ja sosiaalisen järjestyksen kumoaminen. Varieteen poikkeusoloissa kaikki oli mahdollista. (Höher 1986; Kift 1996; Penny-

baker 1986; Bailey 1998; Faulk 2004, 30–39.)

Yhdysvaltojen varieteeteattereiden (*vaudeville*) 1800-luvun *minstrel*-perinnettä tutkinut Eric Lott on korostanut, että kasvot mustattuina esitetyt varieteenumerot eivät peilanneet mustaihoisten kulttuuria, vaan valkoihoisen miesyleisön omia rasistisia reaktioita sitä kohtaan. Silti ne onnistuivat tuottamaan pitkäkestoisen stereotypian mustaihoisista. Rotuparodiassa oli kyse valkoihoisen yleisön oman identiteetin vahvistamisesta. (Lott 1993, 101.)

Judith Butler on hahmottanut identiteetin sosiaalista rakentumista ja sen tuottamista performatiivisen toiston kautta. Butlerin mukaan parodiaan kätkeytyy radikaalia potentiaalia, jos se onnistuu paljastamaan identiteetin tuottamisen performatiivisia mekanismeja. (Butler 2006, 69, 80, 231–233.) Naurun ja huumorin tutkijoiden tuloksia kiteyttänyt sirkusetnografi Paul Bouissac toteaa, että nauru on varsinkin väenpaljouteen liittyvä sosiaalinen signaali, joka yhdistää ihmisiä ja osoittaa myös syntipukkeja. Huumori puolestaan liittyy aina transgressioon, normien rikkomiseen. (Bouissac 2015, 207–211.)

Lähtökohtanani on näkemys, jonka mukaan varieteeteattereissa esitetyt toiseuden representaatiot liittyivät ennen muuta kuplettiyleisöjen omaan identiteettityöhön. Vaikka määrällistä analyysiä ei ole voitu tehdä, suomenkielisten kuplettien intensiivisimmät yleisöt koostuivat kaupunkien keski- ja työväenluokkaisista pojista ja nuorista miehistä. (Salmi-Niklander 2004, 375, 436; Seppälä 2009, 301–304.) Kyse ei ollut ideologian syöttämisestä, vaan huumoristisen performanssin vuorovaikutustilanteesta, johon liittyivät olennaisesti erilaiset vaihtuvat syntipukit. Rasismi kuului erottamattomasti populaariin viihdeteatteriin. Suomenkielisessä varieteessa esiintyvän etnisen parodian kohdalla voidaan Butlerin hengessä myös kysyä, tulivatko muuntautumiskykyiset kuplettilaulajat joustavasti ja leikkisästi kansallisia stereotyyppijä esittäessään itse asiassa paljastaneeksi näiden stereotyyppien keinotekoisien, sopimuksenvärisen ja muuttuvan luonteen ja tällä tavoin

myös potentiaalisesti heikentäneeksi ideologista ryssävihaa levittävän propagandan tehoa.

Kupletti ja suomalainen varietee

Sana kupletti merkitsee yleiskielessä huumoritai pilalaulua. Kansalliskirjaston tietokannan avulla voi helposti todeta, että ruotsin kielen sana *kuplett* tarkoitti 1800-luvulla varsin väljästi laulunäytelmään sisältyvää, yleensä humoristista laulua. Suomen suurimmissa kaupungeissa musiikkikomedit kupletteineen tulivat tutuiksi 1840-luvulla tukholmalaiisten teattereiden vierailuesitysten vaikutuksesta, ja myös suomalaiset ryhtyivät kirjoittamaan kevyitä musiikkikomedioita. Karakterilaulut oli helppo irrottaa näytelmäkontekstistaan, ja myös Suomessa skandinaavisia kupletteja painettiin, myytiin nuottijulkaisuina ja laulettiin yksityisissä juhlatilaisuuksissa (digi.kansalliskirjasto.fi).

Kupletti-sana sai 1800-luvun jälkipuoliskolla Manner-Euroopasta tulleen rajatumman ja terävämmän, päiväsatiiriin viittaavan sisällön. *Uuden Suomettaren* Berliinin-kirjeenvaihtaja kirjoitti 22.3.1871 saksalaisteattereiden lauluilveilyistä (*Gesangsposse*): ”Välttämättömiä ovat höysteenä pilkalliset kupletit, joissa päivän tapauksia valaistaan satiirin lyhdyllä.”

Kuplettilaulu irtautui teatteri-ilveilyistä, kun laulunumeroita alettiin esittää varieteenäytännöllä kansanpuistoissa ja ravintoloissa muun ”sirpaletaiteen” seassa. Suomessa varietee tunnettiin kesäisenä hienoston viihteenä ennen kuin se yleistyi voimakkaasti 1880-luvun lopulta alkaen. Sven Hirn nimeää maamme ensimmäiseksi varsinaiseksi varieteeteatteriksi syksyllä 1882 avatun Kaivuhuoneen varieteen, koska katsomo oli yhteydessä ravintolaan. Varieteen kukoistuskausi Suomessa kesti 1920-luvun alkuun asti. (Seppälä 2010a; Hirn 1997, 65.) Rinnan varieteen kanssa kehittyi sen kansanomaisen ja valistuksellisen, järjestökulttuuriin omaksuttu esitysmuoto, iltamat. Sekä varieteessa että iltamissa kuplettilaululla oli keskeinen sija.

Erietyiset kuplettikonsertit tekivät lajityyp-

piä tunnetuksi ja lisäsivät sen suosiota. Tässä suhteessa mallia näyttivät ruotsalaiset laulajat, kuten Constantin Rohde ja John Berthman, jotka konsertoivat Suomen kaupungeissa 1880-luvulla (Konsertti-ilmoitus 1884; Hirn 1997, 70) ja saivat ”kuulijansa nauramaan aivan sydämensä pohjasta” (OIL 1888). Ruotsalaislaulajien virta jatkui 1890-luvulla. Sigge Wulffin pitkän esiintymiskierron yhteydessä kevätkaudella 1891 yleisö innostui suorastaan hysterian partaalle (Hirn 1997, 132–134).

Kuplettilaulujen vastaanottoon näyttää viimeistään Wulffin kierron jälkeen kuuluneen poikkeuksellinen riehakkuus: yleisö sai luvan kanssa luopua hiljaisesta kurinalaisuudesta, jota siihen iskostettiin konserttien ja draamataiteen passiivisina vastaanottajina (Sarjala 1994; Seppälä 2010b, 291–297). Lehdet kirjoittivat, miten naiset palvoivat Wulffia. Hänen ohjelmistonsa vetonumerona oli ”Kalle P.”, hännystakkiin pukeutunut narsistinen keikarimies. Riikin-kukkomaisen, leikkisän maskuliinisen seksuaalisuuden näyttämölle asettaminen sykähdytti Suomessa aivan samalla tavoin kuin Englannissa ja Yhdysvalloissa, joissa keikarimies oli varieteen suosikkiahmoja (Bailey 1986b; Lott 1993, 52–53, 112).

Suomessa työskennelleet ammattinäyttelijät ryhtyivät esittämään kuplettilauluja teatterin ulkopuolella ravintoloiden varieteenäytännöissä ja yhdistysten hyväntekeväisyysiltamissa. Helsingin Ruotsalaisen teatterin Edouard Wilhelmsson lauloi kupletteja Helsingin huvitilaisuuksissa läpi 1880- ja 1890-luvun, ja hän piti toisinaan myös kuplettikonsertteja (Iltamailmoitukset 1889a, 1889b, 1890 ja 1892a). Helmikuussa 1894 kerrottiin, miten Edouard Wilhelmsson joutui toistamaan numeroitaan ja laulamaan ylimääräisiä tynnyttääkseen yleisöä. Osan lauluista hän esitti asianmukaiseen rooliasuun pukeutuneena (Iltama-ilmoitus 1894a).

Ammattiteatterit, kuten Svenska Teatern, esittivät 1890-luvulta lähtien aika ajoin revyynäytelmiä, joihin liittyivät paikallisväriä kantavat ja tunnistettavia kaupunkilaistyyppisiä esittävät kuplettilaulut (Hirn 1997, 186–189;

Nyström 1932). Suomalainen Kansanteatteri järjesti Tampereella helmikuussa 1895 arpajaisjuhlat muodikkaine varietee-ohjelmineen, jonka tamperelaiskupleteissa muun muassa pilkattiin naisten turnyyreitä (Iltama-ilmoitukset 1895a ja 1895b).

”Suomalainen kupletti” syntyi kansainvälisen varietee- ja kansallisen iltamakulttuurin pohjalta ruotsalaisten esiintyjien välityksellä. Kuplettilaulua alkoi esiintyä suomalaisten yhdistysten iltamakulttuurissa 1880-luvun lopulta lähtien. Usein iltamiin sepitettiin varta vasten kupletti humoristisesti kommentoimaan ajan-kohtaisia ja paikallisia asioita, kuten rautatieläisten iltamissa Tampereella 1889 ja Luistinklubin iltamassa Raumalla 1891 (Iltama-ilmoitukset 1889c ja 1891a). Lappeenrannassa ja Kouvolassa suomenkielisiä kupletteja esitti 1894 herra M. Martin (Iltama-ilmoitukset 1894b ja 1894c). Kuplettia kehittivät sekä ammattimaiset muusikot ja näyttelijät että kansalaisyhdistysten iltamakulttuurin piirissä toimineet laulunharrastajat. Iltamat rakennettiin varieteen esikuvien mukaan viihdyttäväksi musiikkipitoisiksi kokonaisuuksiksi, jossa pienet ohjelma-numerot seurasivat toistaan ennen yleistä tanssia. Rinnan käsitteen ”kupletti” kanssa käytettiin ilmaisua ”pilalaulu” (Iltama-ilmoitukset 1891b, 1892b, 1895c ja 1895d).

Erityisesti työväen järjestökulttuuriin leikkilinen ja kansanomaisen kupletti liittyi 1890-luvulta lähtien ylevään ja valistukselliseen ohjelmaan kevennystä tuovana muotona. Vuosisadanvaihteen suosituimmat iltamaviihdyttäjät, kuten Helsingin Kaarlo Kuusela, Simon Flink (Simo Kaario) ja Rudolf Väinölä, saivat paljon työtilaisuuksia ja tekivät pienimuotoisia kiertueita, joista uutisoivat esimerkiksi *Sanomia Turusta* 19.8.1893 sekä *Uusi Suomi* 28.1.1894 ja 5.3.1895 (Seppälä 2009, 63–67). Kuplettikonsertit merkitsivät, että kevennyksestä tuli pääasia ja valistus jäi sivuun. Kuplettilaulajille oli kysyntää.

Elokuvateattereiden yleistyminen 1900- ja 1910-luvun vaihteessa loi puitteet suomalaiselle varieteelle, jonka esiintyjäkaarti oli monikansal-

linen. Filmien väleillä tarjottiin estradiviihdettä, jonka esittäjiksi kiinnitettiin varsinkin muusikoita, tanssijoita ja kuplettilaulajia. Kupletit olivat tyypillisesti karaktäärilauluja, ja niitä esitettiin kuvattavan hahmon mukaisessa rooliasussa ja maskissa. Elokuvavarieteen kukoistus kesti aina 1920-luvun alkuun asti. Työväen ilta-maviihdyttäjänä aloittaneen J. Alfred Tannerin vanavedessä ammattimaisiksi kuplettilaulajiksi kohosi toistakymmentä suomenkielistä hauskuuttajaa. (Seppälä 2009.)

Sisällissodan jälkeen varietee keskikaupungin ravintoloissa ja elokuvateattereissa jatkui edelleen varsin kansainvälisenä ja ruotsinkielisenä, mutta huville leimaa antaneet venäläiset upseerit loistivat poissaolollaan. ”Silloin oli meillä vielä ryssänupseerit vallan päällä kaikissa huvitilaisuuksissa”, muisteltiin *Tuulispää*-lehdessä maailmansodan aikaa (TP 1919). Sörnäisten ja Punavuoren työläiskaupunginosissa elokuvateattereiden yhteyteen oli kehittynyt suomenkielisiä kabareeteattereita, jotka kukoistivat vuosina 1917–1920. Kuplettilaulajat ottivat tyypillisesti viikon kiinnityksen, jota voitiin sitten jatkaa, jos suosiota ja uutta materiaalia riitti. Toukokuussa 1920 kabaree elokuvaesitysten yhteydessä kiellettiin, jolloin laulajat siirtyivät kahviloihin. (Seppälä 2009, 250, 272; Hirn 1997, 276–278; Similä 1920; TP 1919.)

Helsingin laitakaupungin kabareissa esiinnyttiin leimallisesti työläisyleisölle, ja useat laulajat osoittivat selvästi solidaarisuutensa työläisiä kohtaan. Valurina ennen kuplettilaulajan uraansa työskennellyt Oskari Nyström julisti tammikuussa 1921: ”minä vain rallattelen tälle työtätekeväälle kansalle iloksi ja herroille mielikarvaudeksi, jos he, nimittäin herrat, sattuvat laulajaisiini eksymään” (Nyström 1921). Suosituimmat kuplettilaulajat, kuten Tanner, Pekkarinen ja Nyström, tekivät myös konserttikiertueita, joiden yhteydessä he möivät esityksiään lauluvihkoina (Seppälä 2009).

Kuplettien sotilas: laiska ahmatti

Suomalaisia sotilaita kuvaavat patrioottiset ja sentimentaaliset laulut olivat yleisiä 1800-luvun lopulla (Lindstedt 1931; Uotila 1927). Suomen asevelvollisuusarmeija toimi vuosina 1881–1901, jolloin kutsun kolmivuotiseen palvelukseen sai noin kymmenesosa ikäluokan nuorukaisista (Luntinen 1997, 131–132). Ajan populaarikirjallisuudessa asepalvelukseen suhtauduttiin ristiriitaisin tuntein, ja kovaan kuriin alistuneita ”rekryyttejä” tai ”nahkapoikia” myös sääliteltiin. Asevelvollisuusarmeijan tulon liittyvät huolet heijastuivat Suomalaisen teatterin (nyk. Kansallisteatteri) suosituissa kansannäytelmässä *Saimaan rannalla* (1880), jossa esiintyvä värväri puijaa nuorukaisia liittymään väkeen reippaalla laululla: ”Kyll’ huolen kruunu pojistaan pitääpi ainiaan!” (Korhonen 1933, 25). Eriytyinen värväjäkupletti kuului aikaisemmin mainitun M. Martinin ohjelmistoon vuonna 1894 (Iltama-ilmoitus 1894b).

Vuosisadan vaihteessa rekryyttiaihe sai uudenlaista poliittisuutta, kun Suomen erilliset asevoimat lakkautettiin ja suomalaiset reagoivat venäläisten pakkovärväyksiin kutsuntalakoilla. Vaikka suomalaiset sitten vapautettiin asepalveluksesta, venäläisen varusväen määrä Suomen rannikon tuntumassa lisääntyi voimakkaasti ensimmäisen maailmansodan alla ja sen aikana, jolloin eri kaupunkeihin perustettiin myös sotilassairaaloita. (Luntinen 1997, 170, 255–256.)

J. Alfred Tanner liitti ironisesti Korhosen värvilaulun kertosakeen kuplettiinsa ”Rekryytti” (1909), joka nautti suurta suosiota maailmansodan vuosina. Laulun viimeisessä säkeistössä sotilas pyrkii karkaamaan venäläisten komennosta. (Seppälä 2009; Tanner 1915, 7–8; ”-ju.” 1915; J. Alfr. Tannerin konsertti-ilmoitus 1916).

Rekryytti- tai nahkapoikakupletin laativat ensimmäisen maailmansodan vuosina myös Iivari Kainulainen, Bruno Salin, Oskari Nyström ja Gabriel Tossu. Nämä sotilashahmot edustavat Tannerin rekryytin tavoin klassista klovneriaa ja vastaavat ajan *slapstick*-elokuvien antisankareita. He ovat univormunsa alla velt-

toja, kuriin sopeutumattomia hidasjärkeisiä luonnonlapsia, laiskoja ahmatteja, joita muut alituisen kurittavat. Inhimillinen kokemus asettuu kasarmielämän kurinalaisuutta ja armeijan koneistoa vastaan; sota on jossakin kaukana. Kainulaisen, Salinin ja Nyströmin laulussa korostuu erityisesti sotilaan ruokahalu. Iivari Kainulaisen ”Rekryytti-laulussa” sotilas esittäytyy: ”Täss rekryytin kaikk nähdä saa, perunaa! / Mi hengellään maataan puolustaa, makkaraa!” (Kainulainen s.a.). Bruno Salinin ”Nahkapoika” julistaa: ”Kyllä tulen minä paikall’ olemaan, / siellä missä miestä tarvitaan! / Joko syömisessä tai juomisessa. / Tai vaikka selkään saamisessa. / ’Prukommassa’ valmis olen ain!” (Salin 1918). Nyströmin ”Komppanian kokki” esittelee mukavuudenhaluisen vatsakkaan sotilaan, joka on taipumustensa vuoksi saanut paikan armeijan muonittajana ja heiluttaa kauhaa äksiisivälineenään (Nyström 1923). Tossun kupletti ”Rekryytti” on säilynyt vain lehtitietona (Lyyra IV:n ilmoitus 1919c).

Suomessa ei ollut kansallista armeijaa, mikä selittää sen, että suomalaiskupleteista isänmaallisuuden elementti puuttuu. Suomalainen sotilasparodian perinne näet poikkeaa monesta Euroopan maasta, joissa varieteelavoilla esiintyvät leimallisen patrioottiset ja seksuaalista viehätysvoimaa uhkuvat sotilaat, ja antimilitaristinen parodia oli vähemmistössä. Maailmansodan syyttyä musiikki politisoitui sotaa käyvissä maissa entisestään ja sitä käytettiin isänmaalliseen hengennostatukseen. (Morat 2014; Ziemer 2014; Attridge 2002, 36–38; Sackett 1982, 61–62.)

Holtiton, intohimoinen venäläissotilas

Suomi kuului vuosina 1809–1917 autonomisena suuriruhtinaskuntana Venäjän keisarikuntaan. Venäläisen varusväen ja hallintoviranomaisten lisäksi Suomen kaupunkeihin, erityisesti Viipuriin ja Helsinkiin, asettui venäläisiä kauppiasperheitä. Vaikka venäläisiä asui Suomessa verraten vähän, pitkä rinnanelo tarkoitti, että

venäläisyys tuli tutuksi monille suomalaisille. Heikki Paunonen on korostanut eri kieliryhmien edustajien jatkuvaa kanssakäymistä Helsingissä. Venäjän kieli liittyi varuskuntakaupunkien kieliyhteisöön ja jätti jälkensä suomen yleis- ja puhekieleen. (Paunonen 2016, 38–40, 51, 59–63, 78; Nevalainen 1999, 15.) Venäläisyyteen liitettyjä käsityksiä ja mielikuvia vahvistivat venäläisyyden representaatiot erityisesti sikäläisissä kansannäytelmissä, joita esitettiin suomeksi 1880-luvulta alkaen. ”Slaavilaiseen luonteeseen” liitettiin teatterissa Liisa Bycklingin mukaan kevytmielisyys, nautinnonhalu, hyväsydämyisyys ja herkkyyys sekä heittäytyvä eläytyminen ja voimakas tunneilmaisu (Byckling 2004, 195–196; 1984, 282).

Suomen erillisasemaa ryhdyttiin 1890-luvulla purkamaan ja yhdenmukaistamaan keisarikunnan käytäntöjen kanssa, mikä nostatti ennen lojaaleissa suomalaisissa vastarintaa. Venäjän 1905 vallankumous ja Suomen suurlakko pakotti keisarin perumaan venäläistämispolitiikan ja perustamaan demokraattisen eduskuntalaitoksen, mutta pian ote tiivistyi jälleen. (Jussila 2004.) Ennakkosensuuri ja poliisilaitos pyrkivät varsinkin vuosina 1903–1905 ja 1911–1917 estämään venäläisiin ja esivaltaan kohdistuneen kritiikin siemenen myös teattereissa. Esimerkiksi näytelmissä esiintyvät ”ryssä” -sanat oli korvattu ”turkkilaisella”, ja keisarillisen perheen jäseniä ei saanut lainkaan kuvata näyttämöllä. Sensuuri puuttui asiaan esimerkiksi vuonna 1911, kun eräs Helsingin Ruotsalaisen teatterin näyttelijä oli huvinäytelmässä maskeerattu keisarin näköiseksi (Seppälä 2010b, 284–291).

Maaliskuun 1917 vallankumous merkitsi, että Venäjän keisarikunta astui anarkiaa lähentelevän vapauden, ”svobodan”, aikaan. Suomessakin venäläissotilaiden kuri höltyi hulinoinniksi, he nousivat rajusti upseereita vastaan ja siirsivät osastojen päätösvallan sotilasneuvostoille. Arvaamattomien sotilaiden ja matruusien läsnäolo varuskuntakaupungeissa vuoden 1917 aikana merkitsi uudenlaista uhkaa, ja arvostelua esiintyi myös sanomalehdissä. Suomessa arvioitiin olevan elokuussa 1917 noin 125 000 venäläis-

sotilasta, mutta tammikuuhun 1918 mennessä määrä oli huvennut runsaaseen 70 000:ään, ja sisällissodan aikana suurin osa poistui maasta. Punakaarteihin liittyi sodan alkuvaiheessa muutamia tuhansia venäläissotilaita. Venäläiset, jotka jäivät sisällissodan taisteluissa valkoisten armoille, tapettiin kyselemättä. (Karemaa 1998, 60–62; Luntinen 1997, 283, 327–328, 356, 370–371; Manninen 1993, 46–47, 73, 145.)

Marraskuussa 1917 tapahtuneen bolševikkivallankumouksen jälkeen Venäjä oli sisällissodassa, ja pakolaisia virtasi Suomeen varsinkin kesästä 1918 alkaen. Vuoden 1919 lopussa arvioitiin, että noin 5000 venäläispakolaista oli emigroitumassa Suomeen ja kymmeniä tuhansia matkusti Suomen kautta eteenpäin. Uusien pakolaisten lisäksi maahan aikaisemmin tulleet venäläiset anoivat oleskelulupaa Suomessa. Pakolaiskriisi kovensi suomalaisten asenteita venäläisiä kohtaan; myös vasemmisto suhtautui kriittisesti ”valkoryssiin”. (Nevalainen 1999, 16–17; Karemaa 1998, 110, 139–140.)

Tässä vaiheessa venäläishahmo ilmestyi suomalaisille kuplettilavoille. Suomen- ja ruotsinkieliset kuplettilaulajat olivat imitoineet venäjän kieltä jo 1910-luvun alusta alkaen, mutta pila ei niinkään kohdistunut venäläisyyteen, vaan liittyi tataari- ja juutalaiskauppiaita kuvaaviin tyyppeihin. Kielellisesti nämä liukaskielisen katukaupustelijan parodiat olivat ruotsin, suomen ja venäjän sekasotkua. Felix Jungellin ”Gårdfarihandlanden” sai J. Alfred Tannerin ohjelmistossa nimen ”Tattari”. (Seppälä 2009, 193–194.)

Venäläissotilasta esittävät kupletit ilmestyivät varieteeteattereihin sisällissodan jälkeen syksyllä 1918. Ensimmäisenä niistä voi pitää J. Alfred Tannerin kuplettia ”Tavaritshin svaboda-seikkailut”, joka ilmestyi painettuna ja roolikuvalla varustettuna elokuussa 1918 ja on siis ollut valmis jo ennen sitä (Aug. Kanervan lehti-ilmoitus 1918). Kuvassa on kasvoiltaan valkeaksi kalkittu korostetun huonoryhtinen sotilas pitkine kivääreineen. Vanhanaikainen sotilasunivormu muistuttaa entisiä Suomen Kaartin asuja. Kupletti esittää Pietarissa vallankumouk-

sen tehnyttä riehakasta venäläissotilasta, joka on vanginnut keisarin ja vapauttanut ”ryssänmaan”. Luonnonlapsi ei huoli huomisesta: ”Svabota vot eta haraschoo, / hävisin tai voitin soromnoo, / kun tavaritsi, matroosi ja kaikki soldatii hihuh! / vaan saa tanssii tripatskaa, hjah hjah hjah hjah / a jei bohu hieh! kun me ollaan ilosii” (Tanner 1918).

On hyvinkin mahdollista, että Tanner esitti kuplettia jo ennen sen julkaisuajankohtaa, sillä laulu sijoittuu tekstinsä puolesta vuoden 1917 tunnelmiin ja on todennäköisesti laadittu silloin (Seppälä 2009, 240–241). Venäläisyyden parodialle oli selvästi tilausta, sillä pilalehti *Tuulispää* otti laulun poikkeuksellisen innokkaasti vastaan. *Tuulispään* nimimerkki Kuno toivoi, että ”viisu olisi meidän kaikkien Suomalaisten [sic] kallossa kuin katekismuksen kymmenet käskyt, niin että jos koska ja missä kysytään – kuinka kuuluu ”tavaritshin svabodaseikkailu” – se tulee niin kuin ”isän hiasta” vaan vettä laskien” (Kuno 1918). Laulu pysyi Tannerin konserttiohjelmistonsa vetonumerona usean vuoden ajan (esim. SSD 1921).

Tannerin kappale esittelee monta piirrettä, jotka toistuvat muissakin venäläiskupleteissa. Kiinnostus ruokaan yhdistää suomalaisia ja venäläisiä sotilashahmoja: ”pellostaa saa perunoi, ei lopu liha eikä voi”, ihastelee Tavaritsh Suomen oloja. Kuplettien velto venäläissotilas muistuttaa ulkoisesti rekryyttihahmoa, mutta puhe on venäjän ilmauksia, ruotsin kielen sanoja ja kömpelöä suomea yhdistelevää seka-kieltä. Venäläisiin liitetyt rakastajan taidot ja suomalaisten neitojen kanssa seurusteleminen esiintyvät jo Tannerin kupletissa:

¶ Suomen mies on vihanen, jos minä sun kanssa' kävelen,
rahvaan naisen antais' viel', mutta säätyläisen ei.
Suomen mies on ilkeä ja lollu eikö juu?
Kun luulee, että tuohesta on säätyläisen suu.
Toivoohan ne miehetkin joskus parempaa. (Tanner 1918.)

Kuplettisotilaiden pitkät kiväärit viestittivät

seksuaalista potentiaalia, joka sai nimenomaan venäläissotilaita kuvaavissa teksteissä vahvistusta ja jota kuplettilaulajat esiintymisellään saattoivat erityisesti alleviivata. Kuplettien suomalainen sotamieshahmo, niin viettiensä viemä luonnonlapsi kuin olikin, ei laulun tekstien tasolla sisältänyt tätä seksuaalista ulottuvuutta.

Oskari Nyströmin kupletti ”Ryssän tulo Suomeen!” esiteltiin Itäisellä viertotiellä (Hämeen-tiellä) sijainneessa Kaleva-teatterissa syyskuussa 1918 (Oskari Nyströmin konsertti-ilmoitus 1918). Nyström maalaili venäläispakolaisen toiseuden kuvaston kautta torjuttavaksi hahmoksi. Pakolainen on samalla sotilas, maailmansodan veteraani. Hän ammuskelee, lemmiskelee ja syö holtittomasti ja on vaaran tullen pelkurimainen:

♣♣ Tshnat me kasarmeista karkotetaan,
flikuskit ja maatuskat valloitetaan,
ja jos et anna muiskuu,
niin turvaan kuularuiskuun.
Napravo naljevo krugom, mars! (Nyström 1920.)

Nyströmin pakolaissotilas muodostaa selvän uhkakuvan suomalaisille: ”Kaalimaaksi Suomen taas laitamme, / ja Suomen tytöt ryssille naitamme, / sit muijat paistaa piirakoita / ja laittaa iivanoita” (Nyström 1920). Samaan aihepiiriin liittyi myös Rudolf Väinölän tammi-kuussa 1920 Fredrikinkadun Kaiku-kahvilassa esittelemä kupletti ”Minkäläinen isäntä eli ryssä Suomessa”, jonka teksti ei ole säilynyt (Kaiku-kahvilan ilmoitus 1920).

Yleisönsuosikiksi nousut Tatu Pekkarinen esiintyi kesästä 1919 alkaen Lyyra-teatteriketjun kabareelaulajana sekä Helsingin keskikaupungilla Erottajalla että työläiskaupunginosassa Siltasaarella, siis koostumukseltaan erilaisille yleisöille. Lisäksi tulivat laajat kiertueet ympäri maata. Hänen savolais- ja venäläiskuplettinsa olivat omiaan niin herroille kuin työläisille: ristiriidat sysättiin syrjään, kun naurettiin kolmannelle osapuolelle. (Seppälä 2009, 306–309; Seppälä 2016, 31, 159.) Pekkarinen esitteli elokuussa 1919 Siltasaaren Lyyra-teattereissa kupletin ”Venäläinen pakolainen Suomessa”

(Lyyra IV:n ilmoitus 1919a; Lyyra I:n ilmoitus 1919). Se kuvaa pietarilaista Iivanaa, joka viihtyy Suomessa hyvin ja jäisi mielellään maahan asumaan. Iivanan yllätykseksi suomalaiset eivät lyö vaan antavat syötävää: ”Teell’ mä ensi pelkä, ett’ finski luimimas, / a vot, finski hjuva mees – anta suimimas.” Suomen herrat ovat toivotaneet hänet tervetulleeksi: ”diplomaatti vot, se rakastamas ryssän haju”. Iivana vokottelee rohkeita suomalaisneitoja ja on valmis palauttamaan keisariajan järjestyksen ja urkinnan: ”mauta gubernaaor, / santarmi ja provokaator”. (Pekkarinen 1920, 3–5.)

Pekkarisen venäläishahmojen suosioista kielii, että hän kirjoitti aihepiirin ympärille useita lauluja. Suosioon viitataan myös inkeriläistautaisen Antti Tiittasen aikalaisromaanissa, jossa asianajaja lupaa pikku kaupungissa esiintyvälle operettiseurueelle yleisömenestystä: ”Pareman illan [saatte] kuin Tatu Pekkarinen, vaikka ette laula tavarisheista ja Iitasta ja ’kotimaisesta’ [pontikasta]” (Tiittanen 1923, 123).

Ryssänmorsian

Venäläiskuplettien tavaritsh-kuvaston taustalla ovat todelliset tapahtumat, venäläissotilaiden ja suomalaisten välinen kanssakäyminen vuonna 1917. Erityisesti suomalaisnaisia, jotka seurustelivat venäläisten kanssa, kohtasi jo syksyllä 1917 yhteisön paheksunta, joka yltyi sisällissodan jälkeen jopa häpeärangaistuksiin (Karemaa 1998, 59–60; Karemaa 2004, 238–239; Vihavainen 2004, 182). Nimimerkki Sakeus Pyöriäisen pakina ”Svabodaa viettävä tavarits ja hänen ylimääräinen vaimonsa” ilmestyi viipurilaisessa *Ampiainen*-pilalehdessä lokakuussa 1917. Pyöriäinen maalasi kuvan röyhkeästä venäläissällistä, joka oli puettu sotilasasuun mutta viihtyi siviiliväestön keskuudessa. ”Svabodaan” tuntui liittyvän omaisuuden tasajako: ”Hänen maailmankatsomuksensa mukaan ovat kaikenlaiset elintarpeet potaateista ja porkkanoista aina kaalinkupuun asti yhteisiä. Ja yhteisiä ovat hänen mielestään myöskin kaikki naiset ja kruunun myntti ilmenipä sitä sitte seteleinä,

hopeana, kullassa tahi kuparissa.” Nyt tavaritshit ja heidän heilansa loisivat elintarvikepulasta kärsivässä Suomessa: ”Vai vielä tässä pitäisi olla rasvarieskat ja munakokkelit svabodaa viettävän tavaritshin ylimääräisille letukoille!” Juttunsa päätteeksi Pyöriäinen ehdotti, että Venäjän hallitus laivaisi suomalaisia naisia menestyksellä valloittaneet tavaritshit Ranskaan: ”Epäilemättä tulisivat ranskalaiset saamaan kipeästi tarvitsemaansa apua väestön lisääntymiseen nähden ja me suomalaiset pääsisimme jälleen rauhassa siementämään peltojamme niin hyvin yhdellä kuin toisellakin alalla.” (Pyöriäinen 1917.)

Vuosina 1918–1920 suomalaiskupleteissa esiintyi usein ”ryssänmorsian”, venäläisottilaiden kainalossa viihtyvä kevytkenkäinen suomalainen hempukka. Duettona näin esiintyivät Helsingin elokuvateattereissa syksyllä 1919 Gidi Hellström ja Helmi Kataja (”Solttu Iivana ja hänen heilansa”) sekä Gabriel Tossu ja Hilly Lindqvist (”Sirkka ja soltut”). Samasta aiheesta lauloivat sotilaan näkökulmasta myös Rudolf Väinölä (”Ivanin hyvästit tytölleen”) ja Tatu Pekkarinen (”Iivana muistelee Suomea Volgan rannalla”) ja morsiamen näkökulmasta naiseksi sonnustautuneina Oskari Nyström (”Heila Hermannista”) sekä Tatu Pekkarinen (”Helsingin heila muistelee mennyttä Iivanaa”). (Lyyra IV:n ilmoitus 1919b, Progress-teatterin ilmoitus 1919 ja Kaiku-kahvilan ilmoitus 1920.) Samaan aikaan aihe oli suosittu pilalehtien runopalstoilla. Esimerkiksi nimimerkki Antin runo ”Suomen tytöt on sirkkuja” luonnehti ”fliiguskaa” lempivää tavaritshia: ”kuin sieni hän tsaijua votkaa juo, / ja sulle hän lemмен lämpimän suo” (Antti 1919).

Ryssänmorsian-aiheisissa kupleteissa korostuivat venäläisten miesten intohimoisuus ja rakastajan taidot. ”Mine kaipa Suomenmaassa kaunisj oma kulta, / Iivanalla lempi on niin polttavaista tulta”, laului Pekkarinen Iivanana, ja jatkoi Helsingin heilan näkökulmasta: ”temput vain kun tietää niin tuntea sen saa, / kuinka ryssä taitaa rakastaa”. (Pekkarinen 1930, 68–71.) Kuplettien venäläisiin liittyvä ominaisuus on voimakas ominaistuoksu, joka

tarttuu myös heidän suomalaisiin morsiamiinsa: ”Saksmanni hiukan ensin aivasti, / kun minä vähän ryssälle haiskahdin”, kertoo Nyströmin heila Hermannista. Heila vaihtaa lennossa sulhastaan eri kansallisuuksia edustaviin sotilaisiin ikään kuin poliittista suuntaustaan hakeva Suomi: ”Minä ryssästä ensin tykkäsin, / sitt’ Saksmannin perässä hyppäsin, / ja nyt en ikävöi Iivani, / minulla on muitakin friiarii” (Nyström 1919, 3–4). Vauhdikas ja seksuaalista vihjailua tiukkova ”Heila Hermannista” oli Nyströmin pidetyimpiä lauluja ja pysyi hänen ohjelmistossaan useiden vuosien ajan (Seppälä 2009, 245).

Ryssänmorsian-aihe esiintyi myös groteskin rivoissa pilarunoissa, jotka levisivät suljetussa piirissä. Ruotsinkielinen runo ”Killevillevippan” on säilynyt osakuntaperinteenä. Se kuvaa venäläistä matruusia ja Sörnäisten puolen ilotytöt Elliä, jotka hillittömästi käyvät lemmenlöyhiin Esplanadin puistossa omassa ulosteessaan. Kun matruusin valtava elin ei irtoa Ellistä, se sahaetaan irti ja ripustetaan Esplanadille varoittamaan ulkoilmanaimisen vaaroista. (”Killevillevippan” s.a.)

Tällainen kuvasto heijastaa kiellettyjä intohimoja, tukahdutettuja pelkoja ja regressiivistä mielihyvää. Groteski venäläisen matruusin silpominen on verrattavissa Eric Lottin analysoimiin 1800-luvun naisvihamielisiin *minstrel*-lauluihin, joissa tummaihoiset naiset ja miehet kuvattiin valtavien sukuelinten ja muodonmuutosten kautta. *Minstrel*-kuvaston keskeinen tyyppi oli mustaihoisen keikari, joka vokotteli valkoihoisia naisia. Lottin mukaan tämä hahmo heijasteli rotujen sekoittumisen lisäksi laajemmassa mielessä uhkaa, jonka työväenluokan nousu ja liittoutuminen mustaihoisten kanssa tarjosi. (Lott 1993, 27, 112, 141–147, 162–164.)

Lottin kuvaama asetelma löytyy sisällissodan jälkeisessä Suomessa rehoittaneesta, työväenluokkaisen naisen ja venäläisen sotilaan liittoja esittävästä, groteskeja piirteitä saaneesta eksootisen toiseuden kuvastosta. Seka-avioliittojen pintatason uhkaan liittyi syvempi uhkakuva, joka tarjosi punakapinalle jälkikäteisen selityksen ja sen ankaralle kukistamiselle oikeutuksen.

Tässä uhkakuvassa työväenluokkainen rahvas liittoutui venäläisten sotilaiden kanssa ja ryhtyi hillittömyksiin.

Heimosotilas: hyvästit venäläisille

Kuplettilaulajien esittämä suomalainen sotilas pysyi karikatyyrinä Suomen itsenäistymisen jälkeenkin. Aktivistien vuosina 1918–1919 masinoimia heimosotaretkiä kommentoitiin ulkokohtaisesti tai suorastaan kriittisesti. Niinpä Aunuksen, Inkerin ja Viron sotaretkien suomalaiset heimosotilaat kuvattiin kuplettilauluissa antisankareina. Epäilemättä näiden hahmojen kautta työväenluokkainen yleisö saattoi kanavoida sisällissodan jälkeistä protestimielialaa.

Tatu Pekkarisen ”Renk’ Jussi palajaa sodasta” (1920) edusti verraten pehmeää huumoria ja vastasi aikaisempia ”svejkmäisiä” rekryyttihahmoja. Kupletissa savolainen kansanmies käänsi armeijan vakavan kurinalaisuuden pääläelleen:

▼▼ kova siell’ olj hitsi, se vihaks ihan pisti,
kun jääkär aena komenti ja pölöpätti,
ja sitten ja sitten kun se ärjäs’ että ”asento!”
niin housuissa olj tulla ihan vahinko. (Pekkarinen 1920.)

Viipurissa esiintyneen August Tirkkosen huumori oli karkeampaa ja selvästi luokkatietoista. ”Pesorkkaaja” (1919) kuvasi heimosotilasta ryöstöretkellä:

▼▼ Aunuksen kaupunki se oli hauska paikka,
siell’ pesorkata sai ja maatuskoita halssata.
Siellä sitä juotiin ja soitettiin balalaikkaa,
mutt bolssut anto sieltäkin meill’ himphampua.
(Tirkkonen 1919.)

Tirkkonen laati kupletin myös venäläisen kenraali Judenitshin sotaretkestä, joka suuntautui vuonna 1919 Virosta Pietariin. Valokuvan perusteella voi todeta, että Tirkkosen ”Judenitshin urho” lainasi ilmiänsä suoraan Tannerin ”Tavaritshilta”. Riimiparin luimimas–suimimas Tirkkonen puolestaan lainasi Pekkariselta.

Vaikka Tirkkosen verenhimoinen venäläissotilas on menossa tappamaan bolševikkeja, hän ”pussaa ja halaa niinku polseviikki” (Tirkkonen 1920). Tirkkosen kupletissa siis venäläissotilain liitetyt stereotypiat kuvasivat yhtä hyvin bolševikkeja kuin valkoisiakin venäläisiä.

Tarton rauhansopimus solmittiin Suomen ja Neuvosto-Venäjän välillä lokakuussa 1920 kuuksia kestäneiden neuvottelujen jälkeen. Tatu Pekkarisen Iivana-hahmo palasi kuplettilavoille uudella laululla ”Kun Iivana teki rauhan”, joka ilmestyi painettuna nimellä ”Iivana on tehnyt rauhan” (Koiton Sampo-piirin iltama-ilmoitus 1921). Iivanan rinnanelo suomalaisen kanssa oli päättynyt:

▼▼ Ennen minä Suomenmaas herra oli suuri.

Flikuskia friiamas aina hyvä tuuri.

Sitten kaikki muuttumas,

suomalainen suuttumas,

pois se potkimas, ai, ai, ampumas ja luimimas.

(Pekkarinen 1921.)

Vaikka kuplettilaulajien kohdalla venäläiskysymys poistui Tarton rauhanteon jälkeen päiväjärjestyksestä, pakolaiskriisi jatkui vielä vuosina 1920–1921 Venäjän sisällissodan jatkuessa. Suomeen tulleet venäläiset olivat etupäässä sotilaita, jotka internoitiin leireille (Nevalainen 1999, 18–19; Nevalainen 2004, 271–273). Ryssävihaa ohjelmallisesti levittävä propaganda luhine bolševikkiahmoineen pääsi vauhtiin vasta pakolaiskriisin purkautumisen jälkeen aktivisti Elmo Kailan ja vuonna 1922 perustetun Akateemisen Karjala-Seuran johdolla (Karemaa 2004, 246).

Kokonaiskuvana suomalaista sotilaskupleteista välittyi nauru sodalle ja armeijalle. Kuria ja selkäsanoja vasten asettui hidasjärkinen ja hillittömyksiin taipuvainen, univormuun puettu nahkapoika. Suomalaisten ja venäläisten sotamiesten hullunkurisuus on monin tavoin yhteneväistä. Venäläishahmoissa tuotiin lisäksi esiin toiseutta tai vierautta korostavia stereotypioita, jotka voitiin nähdä kontrastina normatiiviselle (puhtaalle, kurinalaiselle) ”suo-

malaisuudelle”: sekasotkuinen kieli, poikkeava ominaishaju sekä väkivaltainen ja seksuaalinen potentiaali, joista varsinkin viimeksi mainittu tahtoi kohdistua suomalaisiin. Hahmoon liittyvä impulsiivinen viettien seuraaminen ja sekakielisyys olivat myös sirkusklovnerian ja elokuvan *slapstick*-sankarien tunnuspiirteitä. Kuplettien ajankohtaisuus liittyi pakolaiskriisiin, tilanteeseen, jossa ”valkoisia” venäläisiä

emigrantteja virtasi maahan. Useassa kupletissa tuotiin esiin venäläishahmojen kaiho Suomeen, jossa olosuhteet olivat paremmat kuin Venäjällä. Suosittu vuoden 1917 tapahtumiin palautuva ryssänmorsian-aihepiiri tarjosi seksuaaliseen kuvitteluun kutsuvan asetelman, jossa vieraan inho ja houkutus kytkeytyivät erottamattomasti yhteen. Sama asetelma tarjosi tulkintakehyksen myös sisällissodan syyille.

Lähteet

Lehti-ilmoitukset

- Aug. Kanervan lehti-ilmoitus (1918). – *Tuulispää* 32/1918.
- Iltama-ilmoitus (1889a). – *Uusi Suometar* 2.2.1889
- Iltama-ilmoitus (1889b). – *Hufvudstadsbladet* 5.5.1889
- Iltama-ilmoitus (1889c). – *Nya Pressen* 31.1.1889.
- Iltama-ilmoitus (1890). – *Nya Pressen* 7.12.1890
- Iltama-ilmoitus (1891a). – *Rauman Lehti* 7.1.1891.
- Iltama-ilmoitus (1891b). – *Uusi Suometar* 12.12.1891.
- Iltama-ilmoitus (1892a). – *Uusi Suometar* 1.5.1892.
- Iltama-ilmoitus (1892b). – *Turun Lehti* 22.11.1892.
- Iltama-ilmoitus (1894a). – *Hufvudstadsbladet* 12.2.1894.
- Iltama-ilmoitus (1894b). – *Lappeenrannan Uutiset* 15.9.1894.
- Iltama-ilmoitus (1894c). – *Wiipurin Sanomat* 30.12.1894.
- Iltama-ilmoitus (1895a). – *Aamulehti* 2.2.1895.
- Iltama-ilmoitus (1895b). – *Tampereen Uutiset* 5.2.1895.
- Iltama-ilmoitus (1895c). – *Aamulehti* 13.8.1895.
- Iltama-ilmoitus (1895d). – *Pohjalainen* 30.11.1895.
- J. Alfr. Tannerin konsertti-ilmoitus (1916). – *Työmies* 21.12.1916.
- Kaiku-kahvilan ilmoitus (1920). – *Suomen Sosialidemokraatti* 13.1.1920.
- Koiton Sampo-piiriltä ilmoitus (1921). – *Suomen Sosialidemokraatti* 22.1.1921.
- Konsertti-ilmoitus (1884). – *Nya Pressen* 16.10.1884.
- Lyyra I:n ilmoitus (1919). – *Helsingin Sanomat* 24.8.1919.
- Lyyra IV:n ilmoitus (1919a). – *Suomen Sosialidemokraatti* 11.8.1919.
- Lyyra IV:n ilmoitus (1919b). – *Suomen Sosialidemokraatti* 8.9.1919.
- Lyyra IV:n ilmoitus (1919c). – *Suomen Sosialide-*

mokraatti 15.12.1919.

Oskar Nyströmin konsertti-ilmoitus (1918) – *Suomen Sosialidemokraatti* 29.9.1918.

Progress-teatterin ilmoitus (1919). – *Suomen Sosialidemokraatti* 6.12.1919.

Aikalaiskirjallisuus ja lehtiartikkelit

- Antti (1919), Suomen tytöt on sirkkuja. *Tuulispää* 25–26/1919, 12.
- ”-ju.” (1915), J. Alfr. Tannerin laulajaisissa. – *Työmies* 12.4.1915.
- Kainulainen, Iivari (s.a.), *40 hupaista laulua*. Helsinki: R. E. Westerlund.
- ”Killevillevippan” (s.a.). – Eteläsuomalaisen osakunnan senioreilta saatu käsikirjoitus. (Tekijän hallussa.)
- Korhonen, J. (1933), *Saimaan rannalla: Yksinäytöksinen laulunäytelmä*. Hämeenlinna: Karisto.
- Kuno (1918), J. Alfr. Tannerin lauluja. – *Tuulispää* 32/1918, 6.
- Lindstedt, Joh. K. (1931), *Laululipas 1–2*. Toim. Joh. K. Lindstedt. Helsinki: Kirja.
- Nyström, Karl (1932), *Sjung med i refrängen*. Helsingfors: Fama.
- Nyström, Oskari (1919), *Humoristisia lauluja III*. Helsinki.
- Nyström, Oskari (1920), *Humoristisia lauluja IV*. Helsinki.
- Nyström, Oskari (1921), Humoristilaulaja Oskar Nyström. *Kurikka* 3/1921, 7.
- Nyström, Oskari (1923), *Humoristisia lauluja II*. Helsinki.
- OIL (1888), Kuplettilaulaja hra John Bertman. – *Oulun Ilmoituslehti* 24.11.1888, 2.
- Pekkarinen, Tatu (1920), *Humoristisia lauluja IV*. Helsinki: A. Vainio.
- Pekkarinen, Tatu (1921), *Humoristisia lauluja V*. Helsinki: A. Vainio.

- Pekkarinen, Tatu (1930), *Viisu-kirja: Melkein viisi tusinaa viitsilauluja vuosikymmenen tuolta ja tältä puolen*. Helsinki: Kirja.
- Pyöriäinen (1917), Svabodaa viettävä tavaritsh ja hänen ylimääräinen vaimonsa. – *Ampiainen* 21/1917, 3–4.
- Salin, Bruno (1918), *Humoristisia lauluja I*. Helsinki.
- Similä, Aapo (1920), Suomalaisia kabarettitaiteilijoita. – *Maailma* 10/1920.
- SSD (1921), J. Alfr. Tannerin laulajaiset. – *Suomen Sosialidemokraatti* 29.3.1921, 3.
- Tanner, J. Alfr. (1915), *Humoristisia lauluja II*. Lahti: Kanerva.
- Tanner, J. Alfr. (1918), *Humoristisia lauluja VII*. Lahti: Kanerva.
- Tiittanen, Antti (1923), *Vain rakkaudesta sinuun: teatterinovelleja*. Helsinki: Daimon.
- Tirkkonen, August (1920), *Humoristisia lauluja III*. Viipuri.
- TP (1919), Huvien Helsinki. – *Tuulispää* 8/1919.
- Uotila, Pertti (1925 ja 1927), *Kansan kantele 1–4: Suomen kansan vanhempaa ja uudempaa laulunoutta*. Toim. Pertti Uotila. Lapua.
- Tutkimuskirjallisuus**
- Attridge, Steve (2002), *Nationalism, Imperialism and Identity in Late Victorian Culture: Civil and Military Worlds*. London and New York: Palgrave MacMillan.
- Bailey, Peter (1986a), Introduction: Making Sense of Music Hall. – *Music Hall: The Business of Pleasure*. Ed. Peter Bailey. Philadelphia: Milton Keynes Open University Press, viii–xxiii.
- Bailey, Peter (1986b), Champagne Charlie: Performance and Ideology in the Music Hall Swell Song. – *Music Hall. Performance and Style*. Ed. J. S. Bratton. Philadelphia: Milton Keynes Open University Press, 48–69.
- Bailey, Peter (1998), *Popular Culture and Performance in the Victorian City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bouissac, Paul (2015), *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London and New York: Bloomsbury.
- Butler, Judith (2006), *Hankala sukuvuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Byckling, Liisa (2004), Venäläisyys Suomalaisen Teatterin kuvastimessa vuosisadanvaihteessa. – *Venäjän kahdet kasvot: Venäjä-kuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Toim. Timo Vihavainen. Helsinki: Edita, 187–218.
- Byckling, Liisa (1984), Pietarin keisarillisen teatterin näyttelijöitä Helsingissä. – *Venäläiset Suomesa 1809–1917*. Toim. Pauli Kurkinen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 269–299.
- Evans, Nicholas M. (2002), ”Racial Cross-Dressing” in the Jazz Age: Cultural Therapy and Its Discontents in Cabaret Nightlife. – *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Ed. Henry Jenkins, Tara McPherson & Jane Shattuc. Durham & London: Duke University Press, 388–414.
- Faulk, Barry J. (2004), *Music Hall and Modernity: The Late Victorian Discovery of Popular Culture*. Athens: Ohio University Press.
- Hall, Stuart (1999), *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Hirn, Sven (1997), *Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Höher, Dagmar (1986), The Composition of Music Hall Audiences 1850-1900. – *Music Hall: The Business of Pleasure*. Ed. Peter Bailey. Philadelphia: Milton Keynes Open University Press, 73–92.
- Jussila, Osmo (2004), *Suomen suuriruhtinaskunta 1809–1917*. Helsinki: WSOY.
- Karemaa, Outi (1998), *Vihollisia, vainolaisia, syöpäläisiä: Venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Karemaa, Outi (2004), Moraalisesta närkästyksestä kansalliseksi ohjelmaksi. – *Venäjän kahdet kasvot: Venäjä-kuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Toim. Timo Vihavainen. Helsinki: Edita, 226–254.
- Kift, Dagmar (1996), *The Victorian Music Hall: Culture, Class and Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klinge, Matti (1972), *Vihan veljistä valtiososialismiin: Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Lott, Eric (1993), *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Luntinen, Pertti (1997), *The Imperial Russian Army and Navy in Finland 1808-1917*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Manninen, Ohto (1993), ”Sodanjohto ja strategia” sekä ”Taistelevat osapuolet”. *Itsenäistymisen vuodet 1917–1920, osa 2: Taistelu vallasta*. Helsinki: Valtionarkisto.
- Morat, Daniel (2014), Cheers, Songs, and Marching Sounds: Acoustic Mobilization and Collective Affects at the Beginning of World War I. – *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-century Europe*. Ed. Daniel Morat. New York and Oxford: Berghahn, 177–200.

- Nevalainen, Pekka (1999), *Viskoi kuin luoja kerjäläistä: Venäjän pakolaiset Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Nevalainen, Pekka (2004), Tulijat ja menijät – liikettä itärajalalla. – *Venäjän kahdet kasvot: Venäjäkuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Toim. Timo Vihavainen. Helsinki: Edita, 270–288.
- Paunonen, Heikki (2016), *Sloboa Stadissa: Stadin slangin etymologiaa*. Helsinki: Docendo.
- Pennybaker, Susan (1986), ‘It was not what she said but the way in which she said it’: The London County Council and the Music Halls. – *Music Hall: The Business of Pleasure*. Ed. Peter Bailey. Philadelphia: Milton Keynes Open University Press, 118–140.
- Platt, Len (2014), West End musical theatre and the representation of Germany. – *Popular Musical Theatre in London and Berlin*. Ed. Len Platt, Tobias Becker and David Linton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sackett, Robert Eben (1982), *Popular Entertainment, Class, and Politics in Munich, 1900–1923*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Salmi-Niklander, Kirsti (2004), *Itsekasvatusta ja kapinaa: tutkimus Karkkilan työläisnuorten kirjoittavasta keskusteluyhteisöstä 1910- ja 1920-luvuilla*. Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka (1994), *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2009), *Hauska poika: Kuppilaulaja J. Alfred Tanner*. Helsinki: WSOY.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2010a), Viihdeteatterit kulttuuritaistelun varjossa. – *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen. Helsinki: Like.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2010b), *Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet*. Helsinki: SKS.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2016), *Suruton kaupunki: 1920-luvun iloinen Helsinki*. Helsinki: WSOY.
- Silander, Kaarlo (1900), *Suomalaiset maaseututeatterit 1887–1900*. Viipuri.
- Vihavainen, Timo (2004), Helmikuun manifestista Vapausotaan – sortoa, vastarintaa ja yhteisymmärrystä. – *Venäjän kahdet kasvot: Venäjäkuva suomalaisen identiteetin rakennuskivenä*. Toim. Timo Vihavainen. Helsinki: Edita, 173–187.
- Ziemer, Hansjakob (2014), Listening on the Home Front: Music and the Production of Social Meaning in German Concert Halls during World War I. – *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-century Europe*. Ed. Daniel Morat. New York and Oxford: Berghahn, 200–224.