

TAMPEREEN YLIOPISTO

Jenni Silventoinen

Ilolle elintilaa!

Revyy-teatterit jatkosodan jälkeisessä Suomessa

Historian pro gradu -tutkielma
Tampere 2013

Tampereen yliopisto
Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö
SILVENTOINEN JENNI: Ilolle elintilaa! Revyy-teatterit jatkosodan jälkeisessä Suomessa
Pro gradu- tutkielma, 79 s.
Historia
Heinäkuu 2013

Tiivistelmä

Tutkielmani käsittelee revyy-teatteria Suomessa vuosina 1945–48. Olen ottanut erityisen tarkastelun kohteeksi kaksi suomenkielistä revyy-teatteria, Iloisen Teatterin ja Punaisen Myllyn. Nämä kaksi teatteria olivat lähes samojen tekijöiden omistuksissa ja toimivat peräkkäisinä vuosina, mutta molempien kohtaama konflikti poliittisten tahojen kanssa vaikutti teattereihin eri tavoin. Konfliktit itse olivat samantyyppisiä esityskieltoja, ja molempien taustalla oli Neuvostoliiton Suomelle asettamat nootit. Selvitän tässä työssä, miksi kahden eri teatterin kohtaamat nootit vaikuttivat eri tavalla niiden toimintaan, ja miksi näitä nootteja teattereille tuli. Lähestyn revyy-teattereihin kohdistuneita toimia populaari- ja korkeakulttuurikäsitteiden kautta: jatkosodan jälkeen Suomessa käytiin erittäin vilkasta uudelleenarviointia viihteen laadusta. Miten teatteripoliittikka vaikutti tapahtumiin, ja mikä oli teattereiden ja revyyyn asema Suomessa.

Teattereihin kohdistetut toimet ovat riippuvaisia poliittisista muutoksista. Vuonna 1945 valtaan noussut kommunistihallitus vaikutti teatteritaiteeseen omalta osaltaan painokkaammin, kuin mitä vuonna 1948 syntynyt hallitus vaikutti. Suomen politiikka muuttui vähemmän vasemmistoiseksi sen jälkeen, kun 1948 kommunistit syrjäytettiin vallasta, ja tällä oli myös osaltaan suuri merkitys teattereihin kohdistuneisiin toimiin. Teatteripoliittikan vahvistuminen ja jäsentymisen toivat omat haasteensa teatterin tekoon, ja syvensivät osaltaan myös dualismia teatterialalla. Teatterin vaikutus nähtiin voimakkaana 1940-luvun loppupuolen Suomessa, ja siihen panostettiin paljon. Alalle perustettiin uusia ammattijärjestöjä, ja uusi vasemmistohenkkinen hallitus toi omat muutoksensa teatterikenttään. Kommunistihenkkinen hallitus painotti entisestään teatterin tärkeyttä ja myös laittoi paljon voimavaroja sen omasta näkökulmasta oikeaan suuntaan siirtämiseen. Tähän tarkoitukseen perustettiin oma komitea, Teatterikomitea, jonka tuli kartoittaa Suomen teatteriala ja kehittää sitä oikeaan, eli vasemmistoiseen työväenteatterin, suuntaan. Kaikki eivät tähän oikeaksi katsottuun teatteriryhmään mahtuneet, joten vaikutukset olivat myös sen mukaiset. Länsimaista ja kapitalistista viihdettä pidettiin taantumuksellisenä. Ulkopoliittiset toimet vaikuttivat myös osaltaan erityisesti tarkastelun kohteina oleviin kahteen revyy-teatteriin.

Koska revyy ei terminä ole kovin tunnettu, olen tutkielmassani myös käsitellyt sen kehitystä yleisesti, ja sitä, miten kehitys lähti Suomessa käyntiin. Pohjustan kehitystä aina siihen asti, kunnes ensimmäinen virallinen suurenyleisön revyy-teatteri saa alkunsa. Tämän jälkeen on aika siirtyä tarkastelemaan itse fokuksessa olevia teattereita tarkemmin. Käyn Iloisen Teatterin kohdalle sattuneet tapahtumat ja niiden taustat läpi. Selvennän myös taustalla olevaa aikakauden keskustelua ja arvotusta populaari- ja korkeakulttuurin välillä. Tämän jälkeen selvennän poliittisia ja teatteripoliittisia muutoksia, jotka vaikuttivat aikakauden tapaan käsitellä teatteriesityksiä ja niiden toimijoita. Lopuksi tarkastelen vielä Punaisen Myllyn toimintaa, ja siihen vaikuttaneita toimia.

Lähteinä on käytetty teatteria ja teatteripoliittikkaa käsittelevää arkistomateriaalia, kuten käsiohjelmaa, lehtileikkeitä, kirjeitä sekä pöytäkirjoja. Yksityisarkistoaineistoista olen hyödyntänyt Reino Palmrothin, yhden Iloisen Teatterin perustajajäsenen, sekä Maija Savutien, Teatterikomitean

sihteerinä toimineen kansandemokraatin, jälkeensä jättämää aineistoa. Lisäksi olen käyttänyt 1940-luvun loppupuolella toimineen Teatterikomitean asiakirjoja. Teatterikomitean tehtävänä oli pohtia vasemmistovoittoisen teatteritaiteen uudistamista, sekä suunnata Suomen teatteritaidetta kohti uutta valtiollista suuntaa. Komitea toimi jatkosodan jälkeisen Suomen teatteripolitiikan keskiössä, joten siihen liittyvät asiakirjat ovat erittäin relevanttia aineistoa tutkittaessa 1940-luvun lopun Suomen teatterimaailmaa. Näiden lisäksi olen arkistomateriaaleista käyttänyt Suomen Teatteri johtaja ja – ohjaajaliiton aineistoa tutkittavalta aikakaudelta. Lehtiarvosteluja ja uutisointia olen käyttänyt eri sanomalehdistä, merkittävimminä Helsingin Sanomat ja Vapaa Sana. Helsingin Sanomat valitsin toiseksi päälehdiksi, koska lehti toimi pääkaupunkiseudun päälehtenä, ja tarkasteluni kohteena olevat teatterit toimivat juuri pääkaupunkiseudulla. Vapaan Sanan valitsin toiseksi, sillä se oli 1940-luvulla yksi merkittävin vasemmistolainen sanomalehti, joka myös kirjoitti usein revyy-teattereista. Tutkimuskirjallisuudesta olen hyödyntänyt teatteripolitiikkaa ja teatterihistoriaa, sekä Suomen jatkosodan jälkeistä politiikkaa että teatterikulttuuria käsittelevää kirjallisuutta.

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO.....	1
1.1. TUTKIMUKSEN TAUSTA	1
1.2. TUTKIMUSKYSYMYKSIÄ, RAJAUS JA TUTKIMUKSEN RAKENNE	6
1.3. AIEMPI TUTKIMUS JA LÄHTEET	8
2. OSATTIIN SITÄ ENNEN ILOISTA TEATTERIAKIN: REVYYVIIHDE SUOMESSA ENNEN SOTIA JA SODAN AIKANA.....	11
2.1. EI NYT IHAN TAKAPAJULAA: REVYYN MAHDOLLISUUDET AUTONOMIAN AIKANA	11
2.2. KOTIMAISSUUS ALKAA SAADA SIIJAA REVYYN SARALLA: ITSENÄISEN SUOMEN MUODOSTUVA REVYYTAIDE	15
3. ILOINEN TEATTERI JA SUOMENKIELINEN REVYY.....	20
3.1. SUOMI SAA ENSIMMÄISEN SUOMENKIELISEN REVYY-TEATTERINSA	20
3.2. SYNTYMÄMERKISTÄ SE ALKAA -NÄYTÖSKIELLOT TULEVAT.....	25
3.3. REVYY-TEATTERI JA RILLUMAREI	36
4. KYLMÄN SODAN MUUTOS TEATTERIMAAILMASSA	41
4.1. VASEMMISTON TUULET PUHALTAVAT KULTTUURIN KENTILLÄ.....	41
4.2. MUUTOKSET TEATTERIALUEEN SISÄLLÄ	47
4.3. TEATTERIPOLITIIKAN DUALISTINEN VAIKUTUS.....	50
5. ”SE PYÖRII SITTEENKIN”: PUNAINEN MYLLY	54
5.1. ”ON TEATTERIN TIEKIN TÄÄLLÄ SILOINEN JOS PUNAINEN ON NIMI EIKÄ ILOINEN”	54
5.2. KILPAILU KIRISTYY: VEIKKO-REVYY	59
5.3. KUHERUSKUUKAUSI PÄÄTTYY.....	63
5.4. POLITIIKAN PALUU NÄYTTÄMÖLLE	66
6. LOPPUPÄÄTELMÄ	71
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	75

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen tausta

Tarkastelen tässä tutkielmassa 1940-luvun loppupuolen suomalaista teatteri- ja kulttuuripolitiikkaa kahden revyy-teatterin, Iloisen Teatterin ja Punaisen Myllyn, kautta. Iloinen Teatteri toimi vuosina 1945–1946, Punainen Mylly aloitti esitykset vuonna 1946 ja sen viimeinen revyy esitettiin vuodenvaihteessa 1964–1965.

Revyy-esityksillä on Suomessa pitkä historia. Ensimmäiset tämän tyylliset esitykset nähtiin vuosina 1813-1819¹. Revyy-aiheen suhteellisen tuore kenttä sai minut kiinnostumaan tarkemmin aiheesta: tätä teatterimuotoa näytettiin Suomessa toista vuosisataa, ja silti sitä ei juuri ole tutkittu.

Revyy on yhteisjuonellinen, ajankohtaisia kuplettejakin sisältävä kirjoitettu varietee.² Ei ole kovin helppo rajata, milloin tämä viihdemuoto on saanut alkunsa ja kehittynyt. Revyy on muotoutunut samoista lähtökohdista kuin varietee-, vaudeville- cabaret-, operetti-, kupletti-, burleski- ja jopa drag queen-esitykset. Osittain nämä termit sekoittuvat yhteen: esimerkiksi burleski- ja revyy-esityksissä voi olla, ja usein onkin, drag queen tai drag king- esityksiä sekä kupletteja. Nämä kaikki taidemuodot syntyivät 1800-luvun kuluessa Manner-Euroopassa.

Cabaretin kulta-aika sijoittuu toista maailmansotaa edeltävälle ajanjaksolle. Varietee ja vaudeville taas olivat alun perin syntyneet Ranskan vallankumouksen raunioista, kehittyen lopulta suurissa kaupungeissa erityisesti työväestön huokeahintaiseksi, nopeita ja vaihtelevia, usein karkeita, mutta nokkelia esityksiä tarjoilevaksi suosituksi 1800-luvun ja 1900-luvun alun näyttämöviihdeksi. Tämä viihde oli erityisen suosittua Yhdysvalloissa.³ Kupletti taas voidaan nähdä huumoripitoisena laulelmana: ei tanssittavana sellaisena vaan enemmän kuunneltavana esityksenä. Suomessa kupletti on ollut 1930-luvulla suosituimmillaan gramofonivillityksen ja yleistyneen radion ansiosta: uudet soittovälineet edistivät uusien kevyempien kappaleiden kuuntelua.⁴ Ennen gramofonien yleistymistä kupletteja esitettiin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä erilaisilla esiintymislavoilla:

¹ Bure Litonius, ”Revyytaide ja sen kehitys”, *Me iloitsemme*, 1/1949, s.35.

² Väkevä Lauri, ”1. Suomalainen populaarimusiikki ennen iskelmää”, [<http://www.edu.oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>]. Luettu 7.11.2012.

³ Wickham, Teatterihistoria, s.210.

⁴ Reino Palmroth, ”Mestareiden jalanjäljillä-” käsikirjoitus kupletin-historiasta, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

kupletit toimivat usein välinäytöksinä ”...monentyyppisten ohjelmiston yhteyteen”.⁵Tarkkoja lukuja on hankala sanoa kunkin taidemuodon syntymisestä, koska monet näistä kehittyivät limittäin ja ottivat vuoron perään vaikutteita toisistaan. Viitteitä ja suurempia kehityssuuntia voidaan silti nähdä ja lukea. Kaikki nämä edellä mainitut viihdemuodot ovat osaltaan olleet mukana revyyen kehittämisessä.

Näiden edellä mainittujen viihdemuotojen kehittyminen oli teatteriviihteen ja illanviettoviihteen keventymisen merkki. Vastaavasta viihdemuodosta päästiin nauttimaan lähes kaikkialla länsimaisen kulttuuripiirin alueella niin Euroopassa kuin Pohjois-Amerikassa. Teatterihistorioitsija Gayne Wickham on päättellyt, että tällainen teatterimuotojen keveneminen olisi ollut vastaisku suurta suosiota saaneelle elokuvalle, joka alkoi viedä osan maksavasta yleisöstä.⁶ Toisaalta nämä kevyemmät teatteriviihteen muodot tekivät elokuvan kehityksen alussa yhteistyötä myös elokuvateattereiden kanssa, joten liian jyrkkä vastakkainasettelu ei tässä tapauksessa vastaa täyttä totuutta.

Suomessa revyyen kulta-aikana voidaan pitää 1940-lukua. Tällöin toimi useita revyy- teattereita, ja esitykset olivat erittäin suosittuja. Yleistäen voidaan sanoa, että revyyesitykset kehittyivät operetti-esityksistä, ja operetti-esitykset taas kehittyivät aikoinaan 1800-luvulla ooppera-parodioista.⁷ Operetti on näin ollen kevyt näytelmä, jossa sekä lauletaan että lausutaan vuorosanoja: lyhyesti sanottuna operetti on kevyempi versio oopperasta. Revvy taas on operettia vielä kevyempi esitysmuoto: revvyeseen kuuluu laulua, musiikkia ja sketsejä: revvy on monenkirjava näyttämöohjelma. Operetissa ja revvyssä on yhteneväisyyksiä, suurin ero näiden kahden välillä on se että operetti on yhteneväisempi näytelmä-esitys, kun taas revvy koostuu useimmiten yksittäisistä, korkeintaan löyhän juonenpätkän sitomista erilaisista esityksistä.

Bure Litonius, joka toimi itse myös Punaisen Myllyn työntekijänä, on kirjoittanut revyyen-historiasta neljäkymmentäluvulla. Revvytä voidaan kuvailla hänen sanoillaan:

Revvytaide on aina 1800-luvun alusta saakka ollut erittäin suosittu viihdytysmuoto. Revvy (revue), mikä nimitys suoraan ranskankielestä käännettynä, merkitsee katsausta, käsittää sarjan enemmän tai vähemmän toisiinsa liittyviä kohtauksia, joihin tavallisesti on kytketty ajankohtaisia

⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.15.

⁶ Wickham, Teatterihistoria, s.202.

⁷ Aarnipuu, Sinivalkoisissa höyhenissä: Suomalainen drag, s.40–41.

kupletteja ja repliikkejä. Tästä, niin sanotun revyyyn ”kultaisesta pääsäännöstä” on myöhemmin syntynyt monia muunnoksia: show’t Amerikassa ja cavalcadet Englannissa.⁸

Tämä hyvin monipuolinen viihdemaailma kuihtui vähitellen 1950–1960-luvuilla, mikä johtui ainakin osittain television yleistymisestä. Lisäksi elokuva verotti teatteriyleisöä ympäri maailmaa ennen television aikakautta.⁹ Televisio sai ihmiset pysymään useammin kotona sen sijaan, että he olisivat lähteneet ulos. Televisiosta näki myös sellaisia eksoottisia ihmeitä, joiden rinnalla lavalla esitetyt esitykset saattoivat tuntua vaisuilta. Maailma muuttui myös viihdealalla ja monet joutuivat lopettamaan, koska eivät muuttuneet kehityksen mukana.

Suomessa tämän revyytaiteen hiipumisen taustalla olivat osittain taloudelliset syyt: ne vaikuttivat erityisesti suomenkielisiin revyy-teattereihin jo ennen television tuleamista. Television sijaan teattereiden toimeentuloon vaikuttivat valtion puolelta säädetyt erityyppiset verot ja rajoitukset, joiden tuloksena Suomessa ei koskaan päästy täysin niin loisteliaisiin revyyesityksiin kuin mitä Punaisella Myllyllä ja Iloisella Teatterilla pyrkimyksenä oli.¹⁰

Tutkimuksen taustaan liittyy myös Suomen poliittinen ilmapiiri toisen maailmansodan jälkeen. Jukka Nevakivi on määritellyt Suomen sotien jälkeisiä vuosia näin:

Sotien jälkeisestä kaudesta, joka jatkui vuoden verran vielä 1947 solmitun lopullisen rauhansopimuksen ja sitä seuranneen valvontakomission maasta lähdön jälkeenkin, on meillä niin ulkoiseen kuin sisäiseen uhkatilaan viitaten käytetty määritettä ”vaaran vuodet”.¹¹

Vaaran vuodet olivat poliittisesti herkkää aikaa Suomessa, jossa rakennettiin sisäpolitiikkaa uusiksi sotien häviämisen jälkeen. Toisen maailmansodan voittajavaltion, Neuvostoliiton, asettamat raskaat rauhanehdot, sekä rauhanehtojen toteutumista Suomeen valvomaan asetettu valvontakomissio leimasivat vuosien 1945–1948 Suomen ilmapiiriä.¹² Vaaran vuosina Suomessa otettiin käyttöön varovainen ennakkosensuuri, joka käsitti tunnetusti elokuvia, kirjallisuutta, lehdistöä, ja luonnollisesti tämän jatkeena myös teatteria. Erityisen sensuurin kohteena oli ”demokratisoitumista” vastaan olevat asiat, kuten sotatulkinnat, joissa olisi annettu sellainen kuva, että sota oli Neuvostoliiton aloittama, tai joissa Neuvostoliitto olisi muuten esitetty negatiivisessa

⁸ Bure Litonius, ”Revyytaide ja sen kehitys”, *Me iloitsemme*, 1/1949, s.7.

⁹ Wickham, Teatterihistoria, s. 202–203.

¹⁰ Jukka Pennasen henkilökohtainen tiedonanto 30.8.2012 Jenni Silventoiselle koskien Punaista Myllyä ja Iloista Teatteria [keskustelu].

¹¹ Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995*, s.211.

¹² Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään 1944–1995*, s.209.

valossa.¹³Tämä varovaisuuden aika oli pahimmillaan 1940-luvulla jatkosodan jälkeen kulminoituen vuoteen 1948: tuona vuonna Suomen ja Neuvostoliiton välillä kirjoitettiin sitova YYA-sopimus, joka sai liikkeelle uudestaan pelkoa Suomen miehityksen alaiseksi joutumisesta.¹⁴

Lisäksi sodan jälkeiseen ilmapiiriin liittyivät sodan kokeneitten ihmisten traumat. Myös sotakorvausten maksaminen lykkäsi Suomen taloudellista toipumista pitkälle 1950-luvulle asti.¹⁵ Sodasta vaikeminen vaikeutti tapahtuneiden asioiden käsittelyä: vaikenemista lisäsi Neuvostoliiton Suomeen asettaman valvontakomission tarkkailun lisäksi yleinen menetyksen tunne sekä sotahulluksi leimaamisen pelko.¹⁶ Ilmapiiri oli yleisesti varautunut ja varovainen ja tämä vaikutti myös viihteen ja taiteen tekemiseen laajemmin kuin mitä pelkkä ennakkosensuuri olisi saanut aikaan. Sodan aikaisten kokemusten kertominen, saati esittäminen yleisölle esimerkiksi teatterilavalla tai kirjallisuudessa, oli näin erinäisten paineiden alaisena.

Revy kuuluu populaarikulttuurin piiriin, sillä teattereiden esitykset olivat hyvin suosittuja ja niissä esitetyt vitsit ja viittaukset silloiseen nykyhetkeen olivat yleisesti tiedossa. Kyse oli hyvin kansantajuisesta viihteestä. Tämän takia on hyvä hieman selventää mitä tällä populaariudella voidaan 1940-luvun kaupunkilaisessa Suomen ympäristössä tarkoittaa. Jatkosodan jälkeisessä Suomessa suurin osa suomalaisista asui yhä maalla ja suhteellisen väljästi.¹⁷ Kulttuuri voidaan näin nähdä agraarisena tuon ajan Suomessa. Populaarikulttuurin kulutus pysyi Suomessa hitaana vielä vuosikymmeniä sotien jälkeenkin: sotakorvaukset hidastivat suomalaisten ostokyvykkyyttä. Lisäksi live-esitysten esiintymistiheyteen vaikutti myös se, että esityksiä näytettiin useimmiten suuremmissa asutuskeskuksissa. Teatterit ja vastaavat eivät tule ilman tarpeeksi suuria lipputuloja toimeen: mitä enemmän ihmisiä ja kaupunkeja syntyy, sitä enemmän on kulttuuritarjontaa. Tällöin on luonnollista, että myös revyy-teatteri, siinä missä mikä tahansa teatterityyli, kuului suurimpiin asutuskeskuksiin, ei maaseudulle.

Toiseksi, revyy-teatterit toimivat populaariviihteenä lähes täysin pääkaupunkiseudulla, jolloin sen vaikutus rajautuu Suomessa yhä pienemmälle alueelle. Näin ollen revyy-teattereiden suora kulttuurivaikutus jäi pääkaupunkiseudulle eikä vastaavuudessaan levinnyt muihin kaupunkeihin vakituisina revyy-teattereina.

¹³ Seppinen, Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950, s.48.

¹⁴ Seppinen, Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950, s.292–313.

¹⁵ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.209

¹⁶ Kirves, ”Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa-” kirjailijat ja traumaattinen sota, s.417.

¹⁷ Suomalaisen arjen historiaa, s.111.

Populaarikulttuurin kehitys Suomessa mahdollisti myös revyihin runsaasti yleisöä: kuten Visa Heinonen mainitsee artikkelissaan ”Vapaa-aika, matkailu, harrastukset”, Suomi muuntautui toisen maailmansodan jälkeisten kahden vuosikymmenen aikana ”moderniksi kulutusyhteiskunnaksi”¹⁸. Tämä tarkoitti mm. kansantalouden kasvua, palvelualan merkityksen lisääntymistä työnantajana, sekä erityisesti vapaa-ajan ja kulutusmahdollisuuksien lisääntymistä, ja myös populaarikulttuurin kehittymistä. Yhä useammalla suomalaisella oli mahdollisuus viettää vapaa-aikaansa tansseissa, elokuvateatterissa, tai esimerkiksi revyy-teatterissa, joita oli aiempaa enemmän tarjolla, ja lisäksi mahdollisuus maksaa niistä. Populaarikulttuuri ja sen kulutus antaa mahdollisuuden myös erilaisten mielipiteiden esille tuomiseen, oli se sitten tiedostettua tai ei.

Tämän tutkielman aihe on huvielämään liittyvä, joten on tähdellistä avata hieman sitä yleistä huvielämän ilmapiiriä, johon revyy-teatterit perustettiin. Kun Iloinen Teatteri aloitti toimintansa 1945, elettiin Suomessa tiukassa säännöstelytaloudessa: kaikki oli kortilla vaatteista suihin. Tilanne ei ollut sen parempi 1946, kun Punainen Mylly aloitti toimintansa: kulutushyödykkeiden jaon huolehtimiseksi perustettu kansanhuoltoministeriö oli tuona vuonna laajimmillaan.¹⁹ Suuren yleisön rahat ja aika oli siis helpompi tuhjata kulutustavaroiden sijaan esitysviihteeseen, jos sitä vain oli tarjolla.

Sodan aikana elokuvateollisuus, erityisesti kotimainen sellainen, oli elänyt kukoistuskauttaan, mutta sodan päätyttyä estradille astuivat tanssikiellon 1944 kumoamisen jälkeen tanssitilaisuudet sekä revyy-esitykset. Täydellinen tanssikielto oli astunut Suomessa voimaan talvisodan syytyessä 1939, kielto kumoutui hetkellisesti välirauhan ajaksi, mutta astui uudestaan voimaan heti jatkosodan alussa 1941. Tanssikielto ei suomalaisten tanssihaluja lopettanut, vaan salatanssiaiset alkoivat yleistyä.²⁰ Täysikiellon jälkeen vuonna 1944 lokakuussa valtio rajoitti yhä tanssitilaisuuksia: ensin annettiin lupa vain tunniksi tanssia huvitilaisuuksissa varsinaisen ohjelman jälkeen. Tanssia sisältäneissä tilaisuuksissa tuli olla myös puhe- tai muuta ohjelmaa. Joulukuussa 1944 sisäasiainministeriö salli yleiset tanssit, mutta ravintoloissa ei edelleen saanut tanssia. Vasta syyskuussa 1948 poistettiin myös ravintoloita koskenut tanssikielto.²¹ Vuosia kestäneen kiellon kumoaminen synnytti ennen näkemättömän tanssi-ilmion. Tanssiaislippuja jonotettiin niin innokkaasti, että sitä jopa paheksuttiin ajan lehdissä: sanottiin kevytmielisen ilonpidon olevan

¹⁸ Suomalaisen arjen historia, s.111.

¹⁹ Sillanpää, Säännöstelty huvi: suomalainen ravintola 1900-luvulla, s.81.

²⁰ Pesola, Tanssikielloista lavatansseihin, s.108.

²¹ Pesola, Tanssikielloista lavatansseihin, s.112.

tanssia sankarihaudoilla.²² Tanssilaisuuudet ja niiden runsas osallistujamäärä paikkasivat sitä vajetta, joka oli kieltovuosien aikana ehtinyt syntymään.

Sotien jälkeisen Suomen viihde-elämään kuului näiden lisäksi myös rillumarei-viihde. Useat viihdetaitelijat kiersivät pitkin Suomea jatkosodan loputtua menestyksekkäästi. Näissä kiertueissa esiintyjät kehittivät rillumarei-huumoriaan,²³ joka puhkesi kukkaansa vuonna 1951 kun ensi-iltansa sai elokuva *Rovaniemen markkinoilla*. Elokuvan menestys poiki useita samanlaisia elokuvia, kuten *Lännen lokarin veli* (1952), *Muhoksen Mimmi* (1952), sekä *Lentävä kalakukko* (1953). Yhteensä vuosina 1951–1954 ensi-iltansa sai 96 elokuvaa: kansa rakasti niiden kansantajuista kevyttä huumoria.²⁴ Huvielämä kukoisti sotien synkkien vuosien jälkeen Suomessa useiden ilmiöiden kautta.

1.2. Tutkimuskysymys, rajaus ja tutkimuksen rakenne

Tässä tutkielmassa tarkastelen kahta eri revyy-teatteria 1940-luvun loppupuolen Suomessa. Molemmat näistä teattereista kohtasivat samanlaisia poliittisia toimenpiteitä, mutta toimenpiteiden vaikutukset eivät olleet teattereihin täysin samanlaisia. Haen tutkielmassa lisäselvitystä siihen, miksi niin samantyyppiset, hyvin lähekkäin ajallisesti toimineet ja osittain samalla henkilöstöllä varustetut teatterit saivat lopulta osakseen niin erilaista kohtelua. Lisäksi tarkastelen, miten revyy-teattereiden kohtelu erosi muun tyyppisten teattereiden saamasta kohtelusta jatkosodan jälkeisessä Suomessa. Keskeisiä käsitteitä tämän tarkasteluun työssäni ovat populaarikulttuuri ja korkeakulttuuri, sekä näiden kahden suhteet 1940-luvun loppupuolen Suomessa.

Vaikka tarkastelun keskipiste on revyy-teattereissa, lähdän liikkeelle ajan teatteripolitiikasta, kulttuurimuutoksesta ja poliittisesta ilmapiiristä. Kyseessä ei silti ole varsinainen kahden teatterin historiikki. Tarkoitukseni on tarkastella edellä mainittujen asioiden kautta revyy- teattereiden kohtaloa vuosina 1945–48, ja näiden kohtaloiden eroavaisuuksia, sekä toisaalta teattereiden kautta saada uutta näkökulmaa lähestyä maailmansotien jälkeisen Suomen kulttuuripolitiikkaa ja yhteiskunnallista ilmapiiriä. Yleisenä tarkoitukseni voisi myös pitää halua tutkia ja valaista jotain sellaista joka on ollut hyvin lähellä hävitä historialliseen unohdukseen, eli revyy-teatteria ilmiönä sotien jälkeisessä Suomessa.

²² Suomalaisen arjen historia, s.199.

²³ Pesola, Tanssikielloista lavatansseihin, s.122.

²⁴ Haakana, Rillumarei-elokuvat ja aikalaiskritiikki, s.43.

Tutkielman rajaus sijoittuu enimmäkseen vuosiin 1945–1948. Tutkielmani keskiössä olevista teattereista ensimmäinen aloitti toimintansa juuri 1945, ja vuonna 1948 taas ratkaistiin toisen keskiössä olevan teatterin jatko. Näihin rajauksen vuosiin kuuluu myös ne poliittiset toimet, jotka vaikuttivat revyy-teattereiden toimintaan: noina vuosina Suomessa koettiin suuria muutoksia myös kulttuurin alueella, sekä sisäpolitiikassa. Rajauksen vuosiin voidaan katsoa myös sijoittuvan Nevakiven määrittelemät ”vaaran vuodet” Suomessa: osittain ne voidaan katsoa alkavaksi jo vuodesta 1944 välirauhansopimuksesta,²⁵ mutta enimmäkseen ne sijoittuvat juuri vuosiin 1945–48. Nämä vaaran vuodet muodostivat sen henkisen ja poliittisen ilmapiirin, johon tutkimani revyy-teatterit perustettiin. Rajaus loppuu myös siksi vuoteen 1948, sillä tuona vuonna Suomen poliittinen ilmapiiri voidaan katsoa muuttuneen hallituksen vaihtumisen myötä.²⁶

Tutkielmassa käydään ensin läpi revyy-teatterin käsite ja sen kehitys Suomessa ennen varsinaisessa fokuksessa olevia teattereita. Kerron revyy-kulttuurista Suomessa ennen ensimmäistä maailmansotaa sekä ensimmäisen maailmansodan jälkeen, aina ensimmäiseen pelkkään revyyeseen perehtyneeseen suurenyleisön teatterin perustamiseen asti. Tämä antaa lisä pohjaa tutkimukseni kohteelle: mille perustalle teattereita oltiin perustamassa, oliko ilmiö Suomessa uusi, ja millaiseen suuntaan revyy Suomessa eteni ennen vuotta 1945.

Seuraavaksi etenen työssäni varsinaisiin kohdeteattereihini. Tarkastelen ensin Iloista Teatteria ja sen syntyyn vaikuttaneita tekijöitä. Tässä yhteydessä otan myös käsittelyyn rillumarei-ilmiön Suomessa, sillä sekä revyyistä että rillumarei-viihteestä käytiin samantyyppistä keskustelua 1940-luvun loppupuolen Suomessa.

Iloista teatteria ja rillumareita käsittelevän osuuden jälkeen käsittelen aikakauden poliittisia muutoksia, erityisesti teatteripolitiikan puolella, jotka vaikuttivat myös revyy-teattereiden toimintaan ja kohteluun. Suomessa koettiin erittäin merkittäviä suunnanmuutoksia vuoden 1945 hallituksen vaihdon yhteydessä, myös kulttuurin puolella. Sisäpolitiikan lisäksi tulen käymään läpi myös teatterimaailman sisäistä keskustelua ja suunnanmuutosta 1940-luvun loppupuolella.

Politiikan jälkeen tulevassa luvussa esittelen seuraavan revyy-teatterin, Punaisen Myllyn, ja sen lähtökohdat. Kerron tässä luvussa myös muista alalla toimineista, suurelle yleisölle suuntautuneista

²⁵ Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään 1944–1995*, s.205.

²⁶ Seppinen, *Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950*, s.33–35.

teattereista. Luvun lopussa käydään läpi Punaiseen Myllyyn kohdistuneita poliittisia toimia ja niiden vaikutuksia.

Teattereiden ja teatteripolitiikan läpikäymisen jälkeen etenen lopuksi analysoimaan tutkielmani lopputuloksia: mihin lokeroon revyy-teatteri luisui sotien jälkeisessä Suomessa, mihin tilaukseen teattereita perustettiin, mitkä olivat näiden vaikutukset kulttuuripiiriin, ja mitkä kaikki asiat vaikuttivat teattereiden vastaanottoon ja niiden vuosien 1945–1948 kohtaloon. Tarkasteleman aika oli suurten ideologisten ajatusten ja suuntauksien aikaa; kulttuurin kentällä nämä uudet suuntaukset olivat selvästi näkyvissä, mutta teatterin alueella tämä näkyi omalla erityisellä tavallaan.

1.3. Aiempi tutkimus ja lähteet

Iloista Teatteria ja Punaista Myllyä ei paljon ole tutkittu. Ainut tutkija, jonka tiedän perehtyneen aiheeseen, on Suomen Kansalliskirjastossa työskentelevä Jukka Pennanen, joka on sanonutkin Punaisen Myllyn olevan ”teatteri, joka unohdettiin”²⁷. Pennasen tutkimus on toiminut hyvänä lähteenä työhöni: hänen vuonna 2008 julkaistu kirjansa, ”Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri”, on ollut suurena apuna lähteiden etsimisessä, sekä lähteenä myös itsessään.

Iloinen Teatteri ja Punainen Mylly ovat vaipuneet lähes täydelliseen unohdukseen, tästä esimerkkinä voisin tässä mainita että 25.4.2008 Ylen uutisissa voitiin kirjoittaa ”Sodanjälkeisen Suomen ensimmäinen revyy-teatteri UIT täyttää tänä kesänä 30 vuotta”.²⁸ Uutisen otsikko ei pidä luonnollisesti paikkansa: ennen UIT:tä Suomessa oli tietävästi ainakin kolme pelkkään revyyeseen perehtynyttä teatteria. On kiintoisaa huomata uutisoinnin ristiriita otsikkonsa paikkansapitävyydestä jo siinä, että UIT:n nimi todella on Uusi Iloinen Teatteri, sillä nimihän indikoi sitä, että ennen tätä teatteria on ollut jo Iloinen Teatteri.

Pennasen lisäksi Suomen revyy-teattereita on aiheessaan sivunnut Oona Latto, joka 2011 julkaistussa Pro Gradussaan ”Hauskasti puvuttomina- Burleskin esteettisen vastarinnan traditio ja

²⁷ ”Teatteri, joka unohdettiin”, *Iisalmen Sanomat*, 25.1.2009 [<http://www.iisalmensanomat.fi/uutiset/kulttuuri/teatteri-joka-unohdettiin/342778>]. Luettu 6.6.2011.

²⁸ ”Uusi Iloinen Teatteri täyttää 30 vuotta”, *Yle kulttuuri-uutiset*, 25.4.2008 [http://yle.fi/uutiset/uusi_iloinen_teatteri_tayttaa_30_vuotta/5832974]. Luettu 11.10.2012.

nykyilmiö Suomessa”,²⁹ käsittelee revyy-teattereita burleski-historian näkökulmasta sekä burleskia itsessään ilmiönä. Gradun näkökulma ei liity itse revyy-teattereihin, vaan enemmän jatkumoon revyyyn ja nyky-burleskin välillä. Teatteripolitiikkaa työssä ei käsitellä.

Aiempaa tutkimusta tästä aiheesta on niukasti, jonka takia tutkimuskirjallisuutta on vähän aiheesta saatavilla, lukuun ottamatta Pennasen populaariteosta. Toisaalta tämä tarkoittaa sitä, että graduni aihe on todella relevantti ja tarpeellinen vastaavien tutkimusten puuttuessa tältä saralta. Jukka Pennaselta olen myös saanut työhöni henkilökohtaisia tiedonantoja, joita edesmenneiltä asianosaisilta en pysty itse suoraan enää kysymään ja saamaan tietooni. Pennanen itse on ehtinyt revyy-teattereissa toimineiden ihmisten kanssa keskustelemaan, joten häneltä olen voinut kysyä tarvittaessa lisäselvennystä.

Olen käyttänyt alkuperäislähteinä Tampereen yliopistonarkistosta löytyvää Reino Hirviseppä Palmrothin kokoelmaa, josta olen käyttänyt kokoelmasta löytyviä Iloiselle Teatterille ja teatterista suunnattuja kirjoituksia, lausuntoja, sekä revyihin liittyviä käsikirjoituksia. Reino Palmroth (1906–1992) toimi iskelmä- sanoittajana, ja kirjailijana Suomessa.³⁰ Hän oli myös yksi Iloisen Teatterin pääperustajajäsenistä.³¹

Teatterimuseon arkistoista olen käyttänyt Maija Savutien arkistoa, Suomen Teatterijohtaja ja – ohjaajaliiton yleiskokousten ja vuosikokousten pöytäkirjoja vuosilta 1945–1946, Suomen Teatterijohtaja ja – ohjaajaliiton Toimintakertomusta vuodelta 1948, Suomen Teatteriohjaaja Liiton Kirjeistöä (lähetetyt ja saapuneet asiakirjat vuosilta 1946–1956), Into Lätin-arkistoa, koottuja teatteriarvosteluja vuosilta 1945–46, sekä Kari Uusitalon kokoelmaa, joka on koottu Angerkoskeja koskevaan kirjaan varten. Maija Savutie, tai Maija Savutie-Myrsky (1910–1988), toimi kirjallisuus- ja teatterikriittikkona, sekä kustannustoimittajana. Hän painotti työssään kirjallisuuden ja teatterin merkitystä.³² Savutie toimi myös sihteerinä Teatterikomitean istunnoissa.³³ Hänen arkistostaan olen hyödyntänyt Teatterikomitean pöytäkirjoja, sekä Savutien omia käsikirjoituksia teatteripolitiikasta. Into Lätti (1913–1985) toimi tanssijana ja näyttelijänä 1930- 1960-luvun Suomessa.³⁴ Hänen

²⁹ Oona Latton Pro Gradu on luettavissa sähköisessä muodossa Jyväskylän yliopistolta: [<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/26813/URN:NBN:fi:jyu-2011042010674.pdf?sequence=1>]. Luettu 6.6.2013.

³⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta aiheuttava teatteri, s.36.

³¹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta aiheuttava teatteri, s.34.

³² Kalemaa Kalevi, ”Maija Savutie-Myrsky (1910–1988).” *Kansallisbiografiaverkkojulkaisu*. Suomalaisen kirjallisuuden seura 1998 [<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1244/>]. Luettu 8.1.2013.

³³ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934- 1950, s.128.

³⁴ ”Into Lätti.” ELONET Kansallinen audiovisuaalinen arkisto [<http://www.elonet.fi/name/he5cl3/>]. Luettu 6.6.2013.

arkistosta olen hyödyntänyt revyy-teattereihin liittyviä käsiohjelmiä. Olen myös käyttänyt lähteinä teatteriarvosteluja, joita eri lehdissä on ilmestynyt ja jotka löytyivät Teatterimuseon kokoelmista yhteen koottuna teatterien mukaan.

Alkuperäislähteinä olen käyttänyt *Helsingin Sanomia*, sekä vastapainoksi *Vapaata Sanaa*. *Helsingin Sanomia* olen tutkinut vuosilta 1945–48, sillä lehti toimi merkittävimpana Suomen yleisesti luettuna sanomalehtenä, ja uutisoi myös revyy-teattereista aktiivisesti näiden perustamisesta lähtien. *Vapaata Sanaa* olen tutkinut vuosilta 1946–48, sillä *Vapaa Sana* oli merkittävin vasemmistoinen sanomalehti 1940-luvun lopun Suomessa, ja alkoi kirjoittaa aktiivisemmin myös revyy-teattereista 1946 jälkeen. Näiden kahden lehden kirjoittelussa tulee hyvin esille kummankin erityyppinen tapa käsitellä teatteria, joten ne antavat parhaiten kuvan 1940-luvun loppupuolen teatteria koskevasta keskustelusta.

Jukka Pennasen lisäksi olen käyttänyt tutkimuksissa myös teatteritaiteen tutkija sekä Helsingin yliopiston opettaja Hanna Korsbergin teoksia ”Politiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950”, sekä ”Vallankumousta lavastamassa: valtion teatterikomitea 1945–1946”, jotka molemmat käsittelevät maailmansotien jälkeisen Suomen teatteripolitiikkaa ja sen vaikutuksia teattereiden toimintaan.

Kolmantena yksittäisenä tutkimuskirjallisuuden lähteenä olen käyttänyt Panu Rajalan teosta, joka käsittelee Tampereen Teatteria.³⁵ Hänen teksteistään olen löytänyt lisämateriaalia, mitä tulee operetti- ja revyy-esityksiin Tampereella. Näin saan hieman vertailevan näkökulman siihen, mitä tapahtui Helsingin ulkopuolella tässä teatterityylin kentässä. Olen myös hyödyntänyt Sven Hirnin kirjallisuutta, joka käsittelee operetti-viihdettä ja muuta kevyttä viihdettä Suomessa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa aina Suomen itsenäistymiseen asti,³⁶ joten hänen kirjoistaan saa lisätietoa revyyyn juurista Suomessa ennen sotia.

Tutkimuskirjallisuudesta olen myös käyttänyt Yrjö Leinon vasemmistohallitusvuosistaan kertovaa muistelmaa,³⁷ Reino Hirvisepän, eli Palle Palmrothin muistelmaa,³⁸ ja tuon ajan Suomesta yleisesti kertovaa kirjallisuutta,³⁹ teatterihistoriasta kertovaa kirjallisuutta,⁴⁰ revyytä hipovista

³⁵ Rajala, Tunteen tulet, taiteen tasot-Tampereen Teatteri 1904–2004.

³⁶ Hirn, Kaunotar ja hirviöitä: kotimaista kulttuurihistoriaa, sekä Operetti i Finland 1860–1918.

³⁷ Leino, Kommunisti sisäministerinä.

³⁸ Hirvisepä, Kuin vierivä ajan virta.

³⁹ Suomalaisen arjen historia, osa 4: Hyvinvoinnin Suomi.

viihdemuodoista tehtyjä teoksia, kuten drag-show’sta kertovaa kirjallisuutta,⁴¹ jos niistä löytyy aiheeseen sopivaa tietoa.

Lisäksi olen käyttänyt Cab Brunilan revyy-muistelmaa ”Revymakare”. Cab Brunila, oikealta nimeltään Kai Brunila, syntyi 1919 Suomessa ja toimi toimittajana ja kirjailijana muun muassa *Hufvudstadsbladetissa*. Hän kirjoitti myös paljon revyy-käsikirjoituksia, joten hänellä oli omakohtaista kokemusta alasta eritoten Suomessa.⁴² Brunila kertoo muistelmissaan Ruotsin ja Suomen revyy-teattereiden kehityksestä, ja luonnollisesti myös Iloisesta Teatterista ja Punaisesta Myllystä.

2. Osattiin sitä ennen Iloista Teatteriakin: revyyviihde Suomessa ennen sotia ja sodan aikana

2.1. Ei nyt ihan takapajulaa: revyyyn mahdollisuudet autonomian aikana

Revyy rantautui Suomeen 1800-luvun alussa: nähtävissä oli niin suomen-, -ruotsin kuin venäjän- ja saksankielistä revyyesitystä, ja vuosisadan edetessä esiintymismäärät alkoivat kasvaa. Ensimmäisiä revyyksi laskettavia esityksiä nähtiin jo vuosina 1813–19, kun Carl Gustav Bonuvierin johtama ruotsalainen teatteriryhmä esiintyi sekä Helsingissä että Turussa. Laulunumeroissa oli usein myös ajankohtaisia teemoja, jotka ovat revyyille ominaisia.⁴³ Suomeen matkanneet esiintyjät olivat yksittäisiä ryhmiä, ja näyttöä vakituemmasta esiintyjäryhmästä ei ole ennen 1800-luvun puoliväliä.

Hirnin mukaan uudet viihdemuodot levisivät ruotsinkielisestä alueesta suomenkieliseen. Tukholmassa esitetty ensimmäinen ruotsalainen revyy oli August Blanchenin ”1844–45”, jonka malli oli tuotu revyyyn synnyinsijoilta Ranskasta. Uutuus tuotiin Suomeen Turkuun jo 1848 Fredrik Delandin toimesta, jonka jälkeen C.G. Hesler pyöritti esitystä 1853–54 ympäri Etelä-Suomea.⁴⁴ 1800-luvun loppuvuosikymmeninä revyy vakiinnutti asemansa erityisesti uudenvuodenviihteenä ruotsinkielisessä ohjelmistossa: ruotsalainen teatteri esitti uudenvuodenrevyyyn ”Den beslöjade divan” 1.1.1894, tämän jälkeen Karl Nyström teki 1.1.1896

⁴⁰ Wickham, Teatterihistoria.

⁴¹ Aarnipuu, Sinivalkoisissa höyhenissä- Suomalainen drag.

⁴² ”Brunila, Kai (”Cab”)", Uppslagsverket Finland [http://www.uppslagsverket.fi/bin/view/Uppslagsverket/BrunilaKai]. Luettu 16.10.2012.

⁴³ Bure Litonius, ”Revyy ja sen kehitys”, *Me Iloitsemme*, 1/1949, s.35.

⁴⁴ Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.186.

esitettävän uudenvuodenrevyyyn, ja vuonna 1898 Suomessa esitettiin 1.1.1898 revyy ”Fortuna eller Tvekampen nyårsnatten 1898”. Jälkimmäistä esitystä toistettiin peräti kuusi kertaa.⁴⁵ Suomenkielisellä puolella ei ollut vielä tässä vaiheessa nähtävillä yhtä vilkasta revvyesitysperinnettä, satunnaisia esityksiä lukuun ottamatta.

1850-luvun alusta lähtien Helsingissä oli jo keskenään kilpailevia ravintoloita ja vastaavia esiintymispaikkoja, kuten Hesperian Töölön ravintola, Kaivopuiston kesäteatteri ja Kaivohuoneen Tivoli-ulkoilmateatteri, joissa revvyesityksistä voitiin nauttia.⁴⁶ Bure Litoliuksen mukaan Tivolin revvyensi-ilta oli 18.7.1858; näytös alkoi illalla kello kahdeksan ja maksoi 15–50 hopeakopeekkaa. Revvyesitykset otettiin ohjelmistoon, jotta hiljentynyt kävijämäärä saataisiin nousuun. Esitykset, joihin kuului aina kolme osaa; yksinäytöksinen huvinäytelmä, tanssi- ja akrobatiaesitykset sekä pantomiimi, olivat suosittuja kesällä 1858, joten revyy houkutteli asiakkaita toiveiden mukaisesti. Menestys ei jatkunut seuraavina vuosina, joka johtui osaksi huonoista ilmoista, sekä Hesperiateatterin kanssa käydystä kovasta kilpailusta. Tämän takia Tivoli muutettiin vuonna 1863 Puistoteatteriksi ja sen esitykset muutettiin revyistä normaaleiksi teatteriesityksiksi.⁴⁷ Teatteri koki tästä huolimatta konkurssin vuonna 1871.

Jatkoa seurasi vuosisadan vaihteessa, kun Kaivohuoneen kesäteatteri aukaisi jälleen ovensa, keskittyen tällä kertaa operetteihin ja revvyesityksiin. Teatterin maine ulottui maan rajojen ulkopuolelle asti. Suurisuuntaisin yksittäinen revvyesitys nähtiin ruotsalaisten avustuksella Kaivohuoneen kesäteatterissa vuonna 1901. Kyseessä oli Anna Hoffman-Uddgrenin maahantuoma menestysfarssi ”Den förgyllda lergöken eller Kolingarnes midsommarnattsdröm”. Hirnin mukaan kyseinen esitys oli helposti muokattavissa kupletteineen aina uudestaan ajankohtaiseksi, joka luonnollisesti edesauttoi esityksen pitkäikäisyyttä. Esitys oli saavuttanut Tukholmassa aiemmin jo 165 esityskertaa ja se sai myös Helsingissä hyvän vastaanoton. Esityksen paikalliseen tilanteeseen muutettu nimi oli ”Savikukko eller Kolingarne i Helsingfors”. Hirnin mukaan *Program-Bladet*⁴⁸ lehdessä kirjoitettiin 10.3.1901 miten Helsingistä oli tullut suurkaupunki sen saadessa oman revyyen: revyyyn nähtiin näin ollen olevan osa aikansa vilkasta kaupunkielämää suurkaupungissa.

⁴⁵ Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.186.

⁴⁶ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.12.

⁴⁷ Bure Litonius, Revvy ja sen kehitys, *Me Iloitsemme*, 2/1949, s.5.

⁴⁸ ” Program-Bladet, joka ilmestyi vuosina 1882 sekä 1892–1916, on kiinnostava aikansa kulttuurielämän tutkimuksen lähde. Lehdessä kerrotaan yksityiskohtaiset tiedot Helsingissä järjestetyistä teatteriesityksistä ja konserteista sekä näissä esiintyneistä taiteilijoista. Helsinkiläisten liikeyritysten ilmoituksia ja mainoksia on runsaasti, ja lehdessä kerrotaan myös teatteri- ja konserttimaailman pieniä uutisia”. Program-bladet: tidning för Helsingfors teatrar och konserter, *Kansalliskirjasto Kirjastoverkkopalvelut*, Kansalliskirjasto [<http://www.doria.fi/handle/10024/71899>]. Luettu 10.11.2012.

Lehtiarvostelut olivat näytökselle suopeita, ja yleisöä riitti yhteensä 85 näytökseen.⁴⁹ Vuonna 1901 Kaivohuone toimi esityspaikkana myös toiselle revyyllle, ”Prinsessan Habbababba eller Luft-Kalle på planeten Mars”. Toisin kuin ”Savikukkoa”, tätä esitystä ei kirjoitettu uusiksi esityspaikkansa tilanteeseen sopivaksi, ja sitä esitettiin vain kaksi kertaa.⁵⁰ Kaivohuone toimi näin merkittävänä revyy-kulttuurin ylläpitäjänä Suomessa vuosisatojen vaihteessa: sen loistonhetket sijoittuivat kahteen ensimmäiseen vuosikymmeneen 1900-luvulla. Tämän jälkeen teatterin suosio alkoi jälleen laskea aina siihen asti, kunnes 1930-luvulla se lopetettiin.⁵¹ Tämäkään teatteri, kuten ei mikään teatteri tuohon aikaan, kuitenkaan ollut pysyvä revyy-teatteri: kaikki edellä mainitut teatterit olivat kesäteattereita, eivätkä näin ollen toimineet kokovuotisesti.

Hirnin mukaan Krimin sodan jälkeen, eli 1850-luvulta eteenpäin, hotellit ja ravintolat ottivat esiintymään kierteleviä esiintyjä, muusikoita ja orkestereita. Tämä lisäsi esiintyjätarjontaa ja näin ollen myös kulutusta viihde-elämän alueella.⁵² Esiintyjien kiinnitykset loivat mahdollisuuden eri alojen toimijoille, samalla lisäten iltaviihteen monipuolisuutta. Tällainen iltaelämän kehitys toi myös revyyesityksille mahdollisuuksia vakiinnuttaa itsensä Suomen viihde-elämässä. Tässä suhteessa Suomi oli mukana muuallakin Euroopassa vallalla olevissa kulttuurivirtauksissa, vaikka yksikään näistä esiintymispaikoista ei yksinomaan ollut pelkästään revyy-teatteri, vaan samoissa tiloissa esitettiin hyvin erityyppistä viihdettä.

Viihdekiertueita ja esiintyjä tuli niin lännestä kuin idästäkin: sekä Ruotsista että emämaa Venäjältä. Maantieteellinen sijainti avasi kulttuurielämään uusia mahdollisuuksia: Pennasen mukaan tämä mahdollisti sen, että Helsingissä pysähtyi erilaisia kiertue-esiintyjä, jotka olivat matkalla joko Tukholmaan, Pietariin tai Moskovaan.⁵³ Suurvaltio Venäjän yhteydessä olemisen mahdollisti Suomelle entistä vilkkaampaa kulttuuri- ja viihdevaihtoa. Kulttuurivaihtoa on ollut ennen Venäjän aikaakin Suomen alueella, mutta autonomian mahdollistamat itsenäisemmät kehitysmahdollisuudet valtiolle ja suurvallasta käsin saatavat esiintyjät sekä Pietariin matkalla olevat seurueet toivat aiempaa monipuolisemman huvielämän Helsinkiin.⁵⁴ Viihdemailman näkökulmasta Suomelle oli hyödyllistä olla osa suurempaa valtiota.

⁴⁹ Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.187.

⁵⁰ Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.188.

⁵¹ Bure Litonius, Revyy ja sen kehitys, *Me Iloitsemme*, 2/1949, s.30.

⁵² Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.88.

⁵³ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.13.

⁵⁴ Hirn, Kaunotar ja hirviöitä: kotimaista kulttuurihistoriaa, s.7.

Venäläistä revyytä ja operettia esitettiin Helsingin Venäläisessä Valtionteatterissa, joka toimi Helsingissä vuosina 1868–1918 viihdyttään pääasiallisesti venäjänkielistä ja Venäjältä tullutta Suomessa asuvaa yleisöä, mutta se aukaisi ovensa myös ei-venäläisille esiintyjille ja katsojille.⁵⁵ 1880-luvulta lähtien siellä esitettiin tällaista viihdettä aina siihen asti, kunnes Suomessa valta vaihtui 1917: tällöin kenraalikuvernöörin kanslia lakkautettiin ja Venäläinen Valtionteatteri ”valtiollistettiin”.⁵⁶ Jo ennen tätä valtiollistamista yleisö kritisoi venäläisten esitysten lippuhintaa, vaikka esiintyjä pidettiin samaan aikaan tasokkaina. Vaihtoehtona oli olemassa niin ruotsin-, kuin saksan- ja välillä myös suomenkielistä esitystä. Hirnin mukaan yleisö saattoi Venäläisen Teatterin loppuvuosina suosia enemmän ruotsinkielisiä revvy- ja operettiesityksiä, sillä näiden esiintyjä pidettiin yhtä tasokkaina kuin venäläisiäkin, mutta lippuhintoja samalla edullisempina.⁵⁷ Tämä saattoi olla kolmas syy kyseisen teatterin lopettamiseen.

Ravintoloissa ja huvitilaisuuksissa esiintyvät taiteilijat esiintyivät laulunumeroin sekä pianon säestyksellä elokuvateattereissa. Palmrothin mukaan tätä viihdettä esitettiin elokuvien väliajoilla, joilla elokuvafilmiä vaihdettiin seuraaviin. Tällaisia esityksiä voidaan kutsua cabaretiksi, sillä vielä 1910-luvulla termit revvy-, -cabaret, -varieteeviihde elivät sekaisin; näitä ei eroteltu tarkkaan toisistaan. Palmroth mainitsee esimerkin, että 1910-luvulla olisi Kluuvikadulla Helsingissä esiintynyt termi ”revvy-teatteri”, Helikon-niminen elokuvateatterin yhteydessä. Näyttäisikin siltä, että vielä tuolloin nuo kaikki, revvy-, cabaret- sekä varietee-termit, käytettiin sekaisin tarkoittaen yleisesti nykytermillä show-tyyppistä viihdettä.⁵⁸ Tämän tyyppinen viihde eli eriytymättä eri lokeroihinsa 1800 ja 1900-lukujen vaihteessa. Myös Hirn mainitsee saman Helikon-nimisen teatterin, jonka hän esittää esimerkkinä elokuvateatterista, joka turvautui 1910-luvulla elokuvateatterialan kiristyneen kilpailun takia lisäämään ohjelmistoonsa myös kuplettiartistejä ja muita esityksiä.⁵⁹ Kiristyneessä kilpailutilanteessa yrittäjät hyödynsivät useita viihdemuotoja ennakkoluulottomasti, ja näin eri taidemuodot näyttäytyivät samoissa tiloissa ilman liian tarkkaa erottelua, lisäten samalla kaupunkilaisten viihde-elämään lisätarjontaa.

1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa teatterin muoti oli alkanut länsimaissa mennä yleisesti kevyempään suuntaan. Wickhamin mukaan elokuvan keksiminen toi oman paineensa teatterialalle, vieden asiakkaita teatteri-esityksiltä. Toisaalta teatteriala alkoi tämän johdosta

⁵⁵ Byckling, Keisarinajan kulisseissa: Helsingin Venäläisen Teatterin historia 1868–1918, s.9.

⁵⁶ Byckling, Keisarinajan kulisseissa: Helsingin Venäläisen Teatterin historia 1868–1918, s.320.

⁵⁷ Hirn, Operett i Finland 1860-1918, s.164.

⁵⁸ Reino Palmroth, ”Kabaree Suomessa”- käsikirjoitus kabareen-historiasta, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

⁵⁹ Hirn, Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme, s.196.

samoihin aikoihin kilpailla yleisöstä yhä viihteellisemmin keinoin varietee-, vaudeville- ja cabaret-tähdillä.⁶⁰Tähän samaan kategoriaan voidaan laittaa myös revyy-esitykset. Niin ulkomailla kuin Suomessa elokuvateattereissa esitettiin väliohjelmina operetteja ja muita vastaavia pieniä esityksiä kelojen vaihdon yhteydessä. Lisäksi menestyneimmät varietee-, vaudeville- ja cabaret-teatterisalit maailmalla, kuten Colosseum, Empire, Palace ja Hippodrome, olivat samoja, joissa esitettiin myös varhaisimpia elokuvia.⁶¹ Elokuva ja uusien teatterimuotojen kehittyminen voidaan nähdä alkavan samasta aikakaudesta, limittäin ja osittain toisiaan tukien, ja näin on ollut tilanne myös Suomessa. Vasta myöhemmin tiet alkoivat erkaantua lopullisesti, ja myös Suomeen saatiin erikseen sekä cabaret- että revyy-esityspaikkoja, sekä elokuvateattereita, joissa esitettiin pelkästään elokuvia.

Teatteritaiteen viihteellistyminen sai aikaan myös vastustusta, ja osa teatteriväestä koki tärkeäksi puhdistaa tällainen keveämpi viihde vakavamman viihteen tieltä. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten jo aivan 1900-luvun alussa työväenliikkeen kulttuurilaitokset alkoivat eriytyä:⁶² Haluttiin tehdä pesäeroa porvarillisempaan, kaupallistuneempaan teatteriin ja tukea omaa ideologiaa teatteri-ilmaisun kautta. Yleisö kävi silti katsomassa erilaisia muodissa olevia viihteellisempiä esityksiä.

2.2. Kotimaisuus alkaa saada sijaa revyyin saralla: itsenäisen Suomen muodostuva revyytaide

Vuonna 1917 tapahtuneen Suomen itsenäistymisen jälkeen vilkas kulttuurivirtaus muutti hieman suuntaa: Suomen ja Neuvostoliiton raja ei ollut enää niin helppo kulkea puolin ja toisin kuin autonomian aikana. Tästä johtuen Neuvostoliittoon suuntaavat ja sieltä tulevat esiintyjät eivät enää esiintyneet niin usein kuin ennen Helsingissä. Helsingin vetovoimaa esiintymiskaupunkina ei myöskään lisännyt sen suhteellisen pieni asukasluku verrattuna Pietariin tai Tukholmaan.

Suomessa ei ollut 1800-luvulla eikä 1900-luvun alkuaikoina yhtään vakituista revyy-teatteria: kaikki paikat, joissa tällaista viihdettä esitettiin, toimivat vain osan vuotta kesäaikaan. Suomessa ei ollut revyyin käsikirjoittajia,⁶³ joten alan esityksille ei saatu ulkomaalaisten esitysten vähetessä korvaavia kotimaisia tilalle. Operetit, cabaret- sekä varietee- esitykset viihdyttivät Helsingin yöelämässä revyiden sijaan. Brunilan mukaan operetit hallitsivat viihde-elämässä aina talvisotaan asti: Suomessa nähtiin yksittäisiä esityksiä ruotsalaisilta revyy-esittäjiltä, mutta jos tahtoi nähdä todellista

⁶⁰ Wickham, Teatterihistoria, s. 202–203.

⁶¹ Wickham, Teatterihistoria, s. 203.

⁶² Seppälä mainitsee miten työväenliikkeen omat kulttuuri- ja sivistyslaitokset alkoivat eriytyä jo niinkin varhain kuin 1916–1917, mutta vastakkainasettelu ja kytevä sisällissota hidastivat kehitystä. Seppälä, Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet, s.118.

⁶³ Bure Litonius, Revyytaide ja sen kehitys, *Me iloitsemme*, 1/1949, s.35.

revyy-esitystä, piti matkustaa Tukholmaan.⁶⁴ Litoniuksen mukaan tietävästi Helsingissä toimi vuosisadan vaihteessa Etelä-Esplanadilla pieni Apollo-teatteri, jossa esitettiin revyyyn tyyppisiä esityksiä.⁶⁵ Apollo ei silti ollut pelkästään revyy-teatteri. Tämän lisäksi Helsingissä toimi jo aiemmin esitelty Kaivuhuoneen kesäteatteri, jossa tämän tyyppisiä esityksiä näytettiin aina 1930-luvulle asti kunnes se joutui lopettamaan toimintansa kannattamattomana.⁶⁶ Kaiken kaikkiaan 1920- ja 1930-luku oli kuitenkin hyvin hiljaista revyyyn saralla verrattuna aikaan ennen itsenäistymistä.

Hiljaiselosta huolimatta Suomeen saatiin 1920-luvulla ensimmäiset suuren luokan revyyesitykset. Ernst Rolf, oikealta nimeltään Ragnar Johansson, oli saavuttanut suosiota kotimaassaan Ruotsissa revyyyn saralta, ja hän kävi myös Suomessa esiintymässä pari kertaa 1920-luvulla. Litoniuksen mukaan täällä ei ollut ennen Rolfin vierailua nähty vastaavanlaista mannermaista suuren luokan revyytä.⁶⁷ Kyseessä oli silti vieraileva yksittäinen esiintyjä, ei vakituisesti Suomessa vieraileva, saatikka kotimainen vakaata menestystä saavuttanut tekijä.

Uusi vaihe revyyviihteen historiassa alkoi 1930-luvun puolivälissä, kun huvivero poistettiin 1933. Huviverolla oli ollut todella suuri merkitys viihteen, ja eritoten sellaisten viihdemuotojen, kuten sirkusesitysten ja revyyoperettien esittämiseen, sillä se vei lipputuloista ison osan valtion taskuun. Seppälä kirjoittaa teoksessaan ”Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet”:

Huvivero oli jääne maailmansodan ajalta, mutta siitä ei ollut raaskittu luopua heikon valtioalouden tähden. Kesäkuussa 1918 entinen väliaikainen sotavero liitettiin osaksi uutta leimasuostuntalakea, jolloin huviverotilaisuuksien vero nousi kahteenkymmeneenviiteen prosenttiin. Keväällä 1920 tätä huviveroksi ristittyä leimaveroa korotettiin määräaikaisesti 50 prosentilla, jolloin teattereiden pääsylipputuloista jouduttiin tilittämään valtiolle peräti 37,5 prosenttia. Vuoden 1921 alusta alkaen leimaveroa kannettiin teattereilta enää kymmenen prosenttia lipputuloista. Muut esittävät lajit, kuten sirkus, kabaree ja elokuva joutuivat maksamaan moninkertaisesti enemmän veroa.⁶⁸

Korkea huvivero ei ollut kannustanut esittämään runsaasti kevyttä viihdettä: ennen ensimmäistä maailmansotaa näytelmistä saatu tuotto oli jäänyt paljon keveämmälle verotukselle kuin ensimmäisen maailmansodan aikana. Kiristynyt huviverotus vähensi esitysten kannattavuutta: 1921 vuoden huviveromuutoksen jälkeen kannattavuusero kabareen ja teatteriesitysten välillä korostui entisestään, kunnes huvivero poistettiin vuonna 1933. Tämä keventynyt verotus loi hetken aikaa

⁶⁴ Brunila, *Revymakare*, s.14–15.

⁶⁵ Bure Litonius, *Revyytaide ja sen kehitys*, *Me iloitsemme*, 2/1949, s.5.

⁶⁶ Bure Litonius, *Revyytaide ja sen kehitys*, *Me iloitsemme*, 2/1949, s.5.

⁶⁷ Bure Litonius, *Revyytaide ja sen kehitys*, *Me iloitsemme*, 1/1949, s.9.

⁶⁸ Seppälä, *Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet*, s.155.

kestäneen revyyoperetin kukoistuskauten Suomessa.⁶⁹ Revyyoperetit eroavat perinteisestä operetista esitysmuodoltaan: revyyoperetit ovat lähempänä revyytä kuin operettia ajankohtaisine aiheineen, satiireineen, tansseineen ja uusine lauluineen. Ennen ensimmäistä maailmansotaa alkanut revyiden esiinmarssi sai nyt jatkoa: Pennasen mukaan Kansanteatterin tuottoisimmat 1930-luvun näytökset olivat revyyoperetit ”Lennokki”(1937) ja ”Vetoketju”(1939). Vertailuksi voidaan tässä mainita, että kun menestyneimpien puhenäytelmien ja operettien keskimääräinen tuotto esityskertaa kohti oli noin 4000mk, oli revyyopereteista vastaava luku jo yli 10 000mk.⁷⁰ Voitot olivat näin ollen merkittäviä ja näytökset hyvin suosittuja, kuten voidaan jo näytöksien tuoman rahasumman suuruudesta nähdä.

Revyoperettien valitsemiselle saattoi olla rahan lisäksi muita syitä: Pennasen teoksessa mainitaan, miten Kansanteatterin johtaja Eino Salmelainen olisi maininnut valinneensa revyyoperetit ohjelmistoon myös siitä syystä, että hän halusi vastapainoa ulkomailta tuoduille operetti-esityksille.⁷¹ Salmelaisen kommentista päätellen operetit olivat tuoneet teattereille tuloja edellisinä vuosina, mutta vähitellen oli aika kokeilla uutta viihdemuotoa. Operetti- ja revyykirjailijoita ei Suomessa paljon ollut, joten käsikirjoitukset olivat olleet käytännössä lähes aina tuontitavaraa.⁷² Kotimaiselle tuotannolle oli kysyntää, joten revyyoperettialalle alkoi tulla suomalaisia toimijoita. Korberg mainitsee, että 1930-luvun teatterimaailmassa haluttiin korostaa kotimaista näytelmäkirjallisuutta yhteisen asian puolesta liittyen ”1930-luvun porvariston ideologian keskeisiin osatekijöihin, nationalismiin ja patriotismiin”.⁷³ Jos Korsberg on tässä oikeassa, olisi suomalaisten revyyoperettien ohjelmistoon otolle ollut myös ideologinen taustatekijä. Sekä ”Lennokin” että ”Vetoketjun” tekijänä olikin suomalainen Georg Malmstèn: ”Lennokki”-esitystä esitettiin Helsingin lisäksi myös maakuntakiertueella menestyksekkäästi, ja siitä tehtiin paikallisia versioita Viipuriin, Tampereelle ja Turkuun.⁷⁴

Esitysten menestyksestä huolimatta revyyoperetit eivät vakiinnuttaneet asemaansa, koska tuolloin vaikutti Suomessa voimassa ollut jaottelu kevyeen ja korkeaan teatteriin, joista kevyt katsottiin vähemmän arvokkaaksi. Pennasen teoksen mukaan tämä näkyy siinä, että teatteritaiteen normeja valvonut Valtion draamallinen asiantuntijalautakunta antoi päätöksen Kansallisteatterin valtiolta saamien tukien vähentämiseen ohjelmiston keveyden vuoksi. Tästä päätöksestä huolimatta

⁶⁹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.28.

⁷⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.28.

⁷¹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.28.

⁷² Bure Litonius, Revyytaide ja sen kehitys, *Me Iloitsemme*, 1/1949, s.35.

⁷³ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1959, s.47.

⁷⁴ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.29.

Kansallisteatterissa esitettiin vielä muutamia kertoja kevyempää teatteria: vuonna 1939 sai ensi-iltansa laulunäytelmä ”Lavea luonne”. Näytelmä sai nuivan vastaanoton arvostelijoilta, joten esityksiä tulikin yhteensä vain kaksi kappaletta ennen kuin talvisota ehti syttyä.⁷⁵ Kansallisteatteri ei näin ollen täysin hylännyt yleisesti vähemmän arvostetun kevyen teatterin näyttämistä, vaikka hyvin satunnaisiksi kerroiksi se tämän arvostelun ja sodan aikana palanneen huviveron takia jäikin.

Suomen ensimmäinen pelkkään revyyhyn perehtynyt teatteri sai myös alkunsa 1930-luvulla, tarkemmin sanottuna vuonna 1938, kun Lilla Teatern aloitti toimintansa. Sen perustajina olivat Oscar ja Eja Tengström, joista molemmat olivat aloittaneet uransa sotien välisenä aikana Turun Svenska Teaterissa.⁷⁶ Teatterin lähtökohdat näkyvät sen teatterimerkissä, jossa näkyy yhä edelleen revyy-tyttö. Revyyden esitys loppui tässä teatterissa kuitenkin lyhyeen liian pienen näyttämön takia, sillä perinteisesti speaktaakkelimaisissa revyy-esityksissä tulisi olla käytettävissä tilaa näyttämöllä. Uudenvuoden revyyt teatteri säilytti ohjelmistossaan, muistona aloituslähtökohdistaan.⁷⁷ Varmasti myös toinen maailmansota toi teatteriin omat haasteensa sopivien näyttelijöiden ja kirjoittajien löytämisessä, sekä vaatetukseen ja muuhun lavastukseen vaadittavan materiaalin saatavuuden hankaloitumisena, vaikka samaan aikaan sota itsessään lisäsi viihteen kysyntää mielialojen kohentamiseksi. Yhteensä sotavuosina 1944–45 Lilla Teatern esitti silti neljä uutta revyytä: ”Nya Tidningen”, ”Kom så går vi”, ”Tredje upplagan”, ”Fantomen på Lilla Teatern”.

Lukuun ottamatta Lilla Teaternia ei Suomessa ollut vastaavaa pelkkään revyyeseen perehtynyttä teatteria ennen 1940-lukua. Viihdealaa hillitsi jälleen sekä sota että hovi- ja tanssikiellot.⁷⁸ Koska revyy oli Suomessa suosittua, sitä esitettiin silti, tosin kunnollisen teatterin puuttuessa vain yksittäisinä esityksinä.

Kun revyy poistui hetkeksi lähes kokonaan teatterien alueilta, alkoi sen uusi renessanssi toisen viestimen, radion, kautta. Suomenkielisen radiorevyyyn pioneeriksi ryhtyi Reino Hirvisoppi, eli Reino ”Palle” Palmroth. ”Palle ystävineen” -radiorevyyesitykset alkoivat 1930-luvun puolivälissä, ja tulivat erittäin suosituiksi. Palmroth koki radiorevyyyn pakollisena harjoitteluvaiheena: alusta lähtien hänen tarkoituksenaan oli perustaa myöhemmin oikea revyy-teatteri.⁷⁹ Radiorevyyissä oli varmasti teatteria turvallisempaa kokeilla yleisön vastaanottavuutta ja luoda pohja tulevalle työlle

⁷⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.29.

⁷⁶ Brunila, Revymakare, s.15.

⁷⁷ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.27.

⁷⁸ Brunila, Revymakare, s.21.

⁷⁹ Reino Palmroth, ”Kabaree Suomessa”-käsikirjoitus kabareen-historiasta, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

ilman suurempia rahallisia riskejä. Radiossa ei tarvinnut panostaa ulkoasuun, balettityttöryhmiin, vaatteisiin tai rekvisiittaan samalla tavalla kuin teatterimuodossa olisi pitänyt. Teatterin vuokraan ei mennyt rahaa, sillä työ tehtiin Yleisradion tiloissa. Kaiken kaikkiaan lähtökohdat olivat ideaalit uuden toiminnan kokeiluun.

Revyoperettien suosion siivittämänä Eino Salmelainen oli myös ottanut Palmrothin yhteyttä yhteistyön merkeissä uusien suomalaisten revyiden suhteen: Palmroth oli jo ehtinyt saada ennen yhteydenottoa suosiota radiorevyistään ja hänen nimensä yhdistettiin suomalaisiin revyykirjoituksiin. Kirjeestä, joka on päivätty 2.12.1938, käy ilmi, miten Salmelainen on ottanut puhelimitse Palmrothiin yhteyttä ja kysellyt revyy-käsikirjoituksista ja mahdollisesta yhteistyöstä. Palmroth kirjoittaa kirjeessään Teatterinjohtaja Eino Salmelaiselle vuonna 1938:

Teatterirevyynteko kiinnostaa minua suuresti, koska haluan tähän asti melkein yksinomaan päiväperhosille uhraamani työn asemasta saada tälläkin alalla aikaan jotain yhtenäisempää ja pysyvämpää taidetta sekä vuolla luonnollisesti sen ”kullan” mikä yleensä vuoltavissa on. En kuitenkaan ole katsonut tähän saakka minun kannattaneen uhrata aikaani ilman takeita valmiin revyykäsikirjoituksen tekoon, koska asia olisi verotuksen takia helposti ajautunut karille.⁸⁰

Palmroth ilmoittaa lisäksi kirjeessään, ettei suostu luovuttamaan Salmelaisen kyselemää revyyluonnosta muiden käyttöön edes palkkiota vastaan, sillä hän pitää ideoitaan omana henkisenä omaisuutenaan, ja koska hänellä hänen omien sanojensa mukaan on ”niihin nähden tulevaisuudessa muita suunnitelmia”.⁸¹ Kyseisestä revyy-käsikirjoituksesta ei ole tarkempaa tietoa. Sen sijaan kirje osoittaa sen, että Kansallisteatterin silloisella johtajalla todella oli kiinnostusta revyiden esittämiseen, ja Palmrothilla taas oli suunnitelmia edetä radiorevyyissään pidemmälle. Jonkinlaista yhteistyötä nämä kaksi miestä tekivätkin vuonna 1942 esitettyssä ”Kansojen talkoot”-operetissa, jota arvostelijat tosin pitivät enemmän revyyinä. Kyseisessä operetissa oli myös Palmrothin kupletteja vaikka itse käsikirjoitus olikin Martta Kontulan käsialaa.⁸²

”Palle ystävineen”-radiorevyytä esitettiin sotavuodet mukaan lukien vuoteen 1945 asti, kunnes Palmroth päätti toteuttaa aiemmat suunnitelmansa siirtyä radiosta teatteriin. Radiorevyyt saattoivat tuoda revyyntä viihdemuotona useammalle tutuksi verrattuna paikallaan toimivaan teatteriin: radiovastaanotin oli hyvin monessa suomalaisessa 1930- ja 40-luvun kodissa, ja kaikki kansalaiset eivät olisi päässeet käytännössä katsomaan revyyesityksiä Helsingissä toimivaan teatteriin. Päätös siirtyä teatterin puolelle tuli luultavasti kunnianhimosta: kun radiorevyyt saivat positiivisen

⁸⁰ Palmrothin kirje Eino Salmelaiselle 2.12.1938, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

⁸¹ Palmrothin kirje Eino Salmelaiselle 2.12.1938, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

⁸² Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.29.

vastaanoton ja mahdollinen yleisö oli samalla valistettu ymmärtämään revyyen huumoria, kynnys siirtyä tekemään revyytä teatterinäyttämölle vähenivät. Jos haluttiin siirtyä näyttävämpiin esityksiin tai suurempaan kaupantekoon revyy-alalla, piti siirtyä lavalle.

3. Iloinen Teatteri ja suomenkielinen revyy

3.1. Suomi saa ensimmäisen suomenkielisen revyy-teatterinsa

Ossi Elstelä sanoi usein, että ”jokaisessa sivistysvaltiossa pitäisi olla edes yksi revyy-teatteri”.⁸³ Edellä mainitun mittapuun mukaan Suomesta tuli jälleen sivistysvaltio talvella 1945, kun Suomeen perustettiin uusi vakituinen revyy-teatteri pitkän hiljaiselon jälkeen. Kyseessä oli Iloinen Teatteri, joka perustettiin Helsinkiin Hämäläis-Osakunnan taloon Kampinkadulle.⁸⁴ Teatterin takana olivat herrat Reino Palmroth, Paavo Päiviö sekä Ossi Elstelä.⁸⁵ Yritysmielessä aika ja paikka olivat mitä mainioimmat revyyille: huvikiellot kumoutuivat⁸⁶ ja kilpailijoita revyyen alalla ei ollut. Kansa janosi silmäniloa säännösteltyyn arkeensa, ja sodan jälkeinen poliittinen tilanne oli hedelmällistä satiirin tekoa ajatellen. Vaikka suurin osa suomalaisista puhuikin suomea äidinkielenään, ei suomenkielistä revyy-teatteria ollut kilpailemassa yleisöstä: todella korkea huvivero oli ollut monelle liian suuri kynnys ylitettäväksi.

Teatterin vastaanotto oli positiivinen. *Helsingin Sanomat* uutisoi 22.2.1945, miten katsomon riemastuksen määrä ”ennustaa teatterille onnellista tulevaisuutta”.⁸⁷ Lähtö teatterille olikin periaatteessa hyvä, sillä katsomot olivat täysiä ja lehtien arvostelijat tuntuivat pitävän esityksistä. Jos lukee teatterin käsikirjoituksia, voi nähdä myös kädenojennusta itänaapurin suuntaan: Lähtölaukauksen ohjelman kohdassa 12, jossa ohjelmasta suoraan lainatakseni kirjoitetaan näin, ”Parooni vie Kikan venäläiselle klubille, missä m.m. Harry laulaa kasakkalaulun, Juliska tanssii ja Tuukka ajelee kauniilla kolmivaljakolla. Ensimmäinen osa päättyy temperamentikkaaseen slaavilaistanssiin, missä m.m. vanha husaarikenraali (= Ossi Elstelä) pyörtöy”.⁸⁸ Kohtaus ei vaikuta mitenkään neuvostovastaiselta, eikä arvosteluissa moitteita siihen suuntaan alussa näkynytkään. Lehdistössä myös kiitellään sitä, että teatteri paikkaa Helsingin yöelämässä olevaa kevyemmän teatteriviihteen puutetta, *Uudessa Suomessa* kirjoitetaan:

⁸³ Teiju Mehtonen, ”Punaisen Myllyn tytöt muistelevat: silloin bikinitkin herättivät pahennusta.” *Seura*, 16.12.1983, 58.

⁸⁴ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.34.

⁸⁵ Paavolainen, Näyttämöllä: teatterihistoriaa Suomesta, s.125.

⁸⁶ Pesola käsittelee vähitellen kumoutunutta tanssikieltoa: yleiset tanssit vapautettiin joulukuussa 1944, joka aiheutti talvisodasta asti voimassa olleen tanssikiellon jälkeen yleisötulvaa tanssi-iltoihin. Pesola, Tanssikiellosta lavatansseihin, s.110–112.

⁸⁷ ”Iloinen Teatteri”, *Helsingin Sanomat*, 22.2.1945.

⁸⁸ ”Lähtölaukaus, Iloinen Teatteri-”käsiohjelma 1945, Sointu Kouvon arkisto, Teatterimuseo.

Helsinkiläisessä teatterielämässä on ollut eräs aukko, jota jotkin teatterit tuolloin tällöin ovat koettaneet täyttää tilapäivillä otteilla. Meillä ei ole ollut kevytohjelmaista ajanvieteteatteria, jollaiset ovat ulkomaisten suurkaupunkien nähtävyyksiä. Nyt ovat eräät yritteliäät näyttämötaiteilijat ottaneet täyttääkseen tämän aukon ja perustaneet huvinäyttämön, jonka nimeksi on annettu Iloinen Teatteri.⁸⁹

Menestys jatkui pitkin kesää. Aikakauden lehdet kirjoittelivat kesäkuussa 1945 miten teatteri on esittänyt esityksiään talvesta asti ”puolisensataa kertaa täpötäydelle, innostuneelle katsomolle”.⁹⁰ Samoissa lehtijutuissa kerrottiin myös siitä, että teatteri oli vuokrannut Messuhallista suuremmat tilat suuren suosion takia. Messuhallista vuokrattiin lava, joka oli yhtä suuri kuin Kansallisteatterin vastaava: halliin mahtui kaikkiaan tuhat henkeä katsomaan esitystä.

Revy-teattereiden kohdeyleisön hahmottaminen ei ole helppoa. Iloisen Teatterin Kevätkauden 1945 aviisi maksoi 5mk⁹¹, nykyvaluutan arvoksi muutettuna 0,6e.⁹² Viisi markkaa ei ole kovin suuri summa; vertailuksi sanottakoon, että puoli kiloä voita vuonna 1943 maksoi 24mk ja elokuvalippu 13,88mk⁹³. Aviisin hinta on ollut sellainen, että sen ovat voineet maksaa myös muut kuin selvästi varakkaat ihmiset. Toisaalta Iloisen Teatterin käsiohjelmasta löytyvät turkis-, mittatilausvaate- ja kotikutsujen illanviettotarjontamainokset ovat luultavasti saaneet kohteensa hedelmällisimmin varakkaammasta kansanosasta kuin työväestä. Toisaalta, jos teatteri saavutti niin suuren suosion, kuten lehdistössä kirjoitettiin, täytyy yleisössä olla ihmisiä useammasta tulotasosta. Myös teatterissa käsitellyt aiheet olivat koko väestöä koskevia, kuten kansanhuoltoon, vuokralautakuntaan ja verotukseen liittyviä. Lisäksi Pennasen mukaan lähes kaikki teatterin työntekijät olivat työläistäustaisia, jolloin yleisön monenkirjaisuus on hyvinkin mahdollista.⁹⁴ Sekä naiset että miehet kävivät katsomassa esityksiä; luonnollisesti teatterissa esiintynyt balettityttöriivistö on viehättänyt erityisesti herrojen silmää, mutta todellisuudessa kyse oli kuitenkin yleisestä illanviettopaikasta eikä herrojen klubista.

Revyyn pääaineiksia ovat ajankohtaisista asioista ja nykyajan ilmiöistä pilan tekeminen, sekä asioiden nurin kurin kääntely ja ”rempseä” huumori. Juurilleen uskollisena Iloinen Teatteri kunnioitti perinteitä tekemällä parodiaa päivän poliittisista kysymyksistä. Kuten *Helsingin Sanomat*

⁸⁹ ”Iloinen Teatteri ”Lähtölaukaus”, *Uusi Suomi*, 24.3.1945.

⁹⁰ ”Puutarhateatteri Messuhalliin”, *Uusi Suomi*, 16.6.1945.

⁹¹ ”Lähtölaukaus, Iloinen Teatteri- ”käsiohjelma 1945, Sointu Kouvon arkisto, Teatterimuseo.

⁹² ”Rahanarvonkerroin” Tilastokeskus [http://www.stat.fi/til/khi/2011/khi_2011_2012-01-18_tau_001.html]. Käytetty 1.11.2012.

⁹³ Pranttila Anneli, ”Rintamamiesten muonitus Suomessa sotavuosina 1939- 1945”, väitöskirja, Helsingin Yliopisto [<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/maa/skemi/vk/pranttila/rintamam.pdf>]. Luettu 31.3.2011.

⁹⁴ Jukka Pennasen henkilökohtainen tiedonanto 30.8.2012 Jenni Silventoiselle koskien Punaista Myllyä ja Iloista Teatteria [keskustelu].

3.1.1946 mainitsee Iloisen Teatterin ”Painajaisuni-”näytöksestä: ”...annos propagandaa ajankohtaisista asioista, pari nokkelaa sketchiä nykyajan ilmiöistä...hänen (Elstelän) ansiokseen on luettava se tyylikkyys, mikä aina leimaa Iloisen Teatterin esityksiä”.⁹⁵ Käsikirjoituksista päätellen poliittiset sutkautukset olivat harmitonta ja neutraalia. Anna-Liisa Hämeensalo, joka teki pitkän uran suomalaisissa revyy-teattereissa, muistelee, ettei heidän revyissään ollut mitään sotienjälkeistä revanssihenkeä, vaikka jälkikäteen sellaisesta saatettiin teatteria joskus syyttää. Revyyt kirjoitti yleensä joku teatterin ulkopuolinen henkilö kuten Heikki Sakari Marttila⁹⁶ tai Boris Grunstein.⁹⁷ Jos teatterilla jotain revanssihenkeä olisi ollutkin, se olisi helposti jäänyt näkymättä itse esityksissä: ulkopuolisiin käsikirjoittajiin on vaikeampi vaikuttaa kuin oman talon sisäisiin, joten jos käsikirjoittajalla itsellään ei revanssihenkeä löydy, ei se todennäköisesti myös päädy käsikirjoitukseen.

Iloisen Teatterin ensimmäiset revyyt olivat osittain Palmrothin kynästä.⁹⁸ Tähän vaikuttivat käytännön syyt: Suomessa ei ollut revyykirjoittajien kaartia, josta olisi saanut ammennettua suomenkielisiä ajankohtaisia ohjelnumeroita. Nopeampaa ja helpompaa oli tehdä työ itse, kustannussäästöistä puhumattakaan. Ajankohtaisuus on todella tärkeä ominaisuus revyissä, muuten se menettää särmänsä. Revyyt ovatkin tässä mielessä epäkiitollisia kirjoittajilleen, sillä ajankohtaisuutensa vuoksi niistä ei samalla tavalla voi tulla klassikkoa kuten normaalista teatterikäsikirjoituksesta tai kirjasta. Tätä tuskaili sekä Palmroth itse että Cab Brunila muistelmissaan.⁹⁹ Myöhemmin teatterin käsikirjoittamiseen palkattiin ulkopuolista väkeä, joten teatterin revyistä ei tämän takia olisi voinutkaan tulla puhdasta poliittista kannanottoa, saati revanssihenkeä henkivää illanviettopaikkaa. Iloisen Teatterin käsikirjoituksista ei löydy yksipuolista poliittista piikittelyä tai piiloteltua ”ryssävihaa”. Aikakauden lehti-arvosteluissa ei kirjoitettu moitteita yksipuolisesta näkemyksestä, vaan kiittelyä useimmiten monipuolisesta herjan heitosta.

Iloisen Teatterin käsikirjoittajina toimi myös ruotsinkielistä väkeä: Boris ja Gustav sekä Mexico-nimellä toiminut kirjoittaja Lilla Teaternista.¹⁰⁰ Yhteistyötä tehtiin näin ollen myös ruotsinkielisten toimijoiden kanssa. Ruotsinkielistä revyytä oli Suomessa esitetty satunnaisesti jo useita vuosikymmeniä ennen Iloisen Teatterin perustamista, joten ruotsinkielisellä puolella oli jo entuudestaan enemmän kokemusta ja osaamista revyiden teosta ja esittämisestä. Lisäksi Helsingin

⁹⁵ ”Painajaisuni ”Iloisessa Teatterissa”, *Helsingin Sanomat*, 3.1.1946.

⁹⁶ Marttila kirjoitti töitään nimimerkillä ”Arijoutsu”.

⁹⁷ Teiju Mehtonen, ”Punaisen Myllyn tytöt muistelevat: silloin bikinitkin herättivät pahennusta”, *Seura*, 16.12.1983, 55.

⁹⁸ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.239–257.

⁹⁹ Brunila, Revymakare, s.6.

¹⁰⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.239–241.

Sanomissa tuolloin toimittajana toiminut Heikki Sakari Marttila eli ”Arijoutsu” kirjoitti teatterille yhden käsikirjoituksen.

Revyyn luonteeseen kuuluu myös jatkuvasti uudistuva ohjelma. Luonnollisesti ajankohtaisuuksiin liittyvät numerot ovat osa tätä uudistautumiskykyä, mutta lisäksi teatteri itse pidätti oikeuden muuttaa hieman ohjelmanumeroiden järjestystä, jos tilanne ja hauskuuttaminen sitä vaativat.¹⁰¹ Tämä antoi luonnollisesti myös mahdollisuuden toimia nopeasti mahdollisen kiellon tai loukkaantumisen varalta; jos joku koki tulleen loukatuksi, tai ylemmältä taholta olisi esitetty tietty kohta sopimattomaksi, voitiin ohjelmanumeroita vaihtaa tai muunnella heti seuraavana iltana. Näin usein myös tehtiin: elokuvassa ”Vain laulajapoikia” vuodelta 1951 näkyy suoraan revyy-teatterin arkea. Elokuva tosin käsitteli revyy-teatteri Punaista Myllyä, mutta monet elokuvassa näkyvät asiat vastasivat Iloisessa Teatterissa olevia. Elokuvasa teatterin toimijat lukevat ääneen päivän *Helsingin Sanomia* ja kehittävät saman päivän illalle näytettävään näytökseen ajankohtaisimmat vitsit ja ohjelmanumerot. Pennasen mukaan näin toimittiin revyy-teattereissa myös käytännössä.¹⁰² Myöskään yleisö ei luultavasti kyllästynyt nopeasti näinkin usein vaihtuvaan ohjelmaan, mikä tietysti on mielestäni ollut yksi syy katsojalukujen suuruuteen.

Positiivisesta vastaanotosta huolimatta revyytoimintaa hankaloitti korkea huviverotus. Tätä vasten löytyy muun muassa lausunto Jussi Snellmanin allekirjoittamana, jossa hän toteaa, että Palmrothin kirjoittama laulu- ja tanssi-iloittelu ”Lähtölaukaus”, Iloisen Teatterin ensimmäinen revyy, täyttää huvinäytelmälle asetetut vaatimukset ja omaa erikoislaatuisen kiinteän juonen, jolloin se hänen mukaansa on näytelmätaiteellisessa mielessä esityskelpoinen.¹⁰³ Lausunnossa löytyy myös todistajina vielä Kauko Rekola ja Sanni Mäkelä; Snellman itse toimi tuohon aikaan Kansallisteatterin ohjaaja-näyttelijänä, eli hän oli teatteri-ihmisiä itsekkin.

Toisessakin lausunnossa puolletaan Iloisen Teatterin revyyvero-taakan helpottamista. Yleisradion Teatteriosaston päällikkönä tuolloin toiminut Matti Kurjensaari on 6.11.1945 antamassaan lausunnossa maininnut katsoneensa ”Syntiset enkelit”-näytöstä ja toivovansa, että alallaan ainutlaatuisista suomenkielistä kevyempää näyttämötaidetta esittävää teatteria ei rasi-tettaisi

¹⁰¹ Tällainen ”varoitusta” löytyy esimerkiksi Iloisen Teatterin ”Musta kissa-” revyynäytöksen aviisissa, jossa mainitaan aivan lopuksi ”P.S. Mustan kissamme juoksussa voi tapahtua pieniä syrjähyppyjä, jotka arv. yleisö myötämielestään ymmärtäneenä – sillä onhan nyt maaliskuu”. ”Musta kissa, Iloinen Teatteri-”käsiohjelma 1946, Sointu Kouvon arkisto, Teatterimuseo.

¹⁰² Jukka Pennasen henkilökohtainen tiedonanto 30.8.2012 Jenni Silventoiselle koskien Punaista Myllyä ja Iloista Teatteria [keskustelu].

¹⁰³ Jäljennös Snellmannin lausunnosta 20.3.1945, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

kohtuuttomalla ja ainutlaatuisella 40 % verotuksella. Kurjensaari mainitsee kirjoituksessaan, etteivät kaikki revyytä esittävät teatterit ole saman verotuksen alaisia:

[...] olisi valtiovallan annettava sen [Iloisen Teatterin] toimia valistusnäkökohtia silmälläpitäen muiden teattereittemme (m.m. vastaavan ruotsinkielisen laitoksen ”Lilla Teaternin”) tapaan verovapaasti ainakin siksi, kunnes uusi ja nykyistä täsmällisempi huviverolaki teatteriesityksistä valmistuu¹⁰⁴

Tämän lausunnon mukaan osittain revyytä esittävä ruotsinkielinen Lilla Teatern sai toimia samaan aikaan verovapaasti samalla, kun pelkästään revyytä esittävä Iloinen Teatteri maksoi 40 % huviveroa. Ainut syy, mistä tämä voisi johtua, on se, että Lilla Teatern esitti muutakin kuin revyytä. On silti todella kummastuttavaa, jos Lillan revyy-esityksistä ei kannettu huviveroa, sillä Iloisen Teatterinkin piti ennen jokaista revyy-esityskautta näyttää käsikirjoitukset viranomaiselle, jonka päätöksestä huviverot maksettiin etukäteen valtiolle. Jos laki ja säännöt ovat samat, tuli Lilla Teaterinkin menetellä revyidensä osalta näin. Kurjensaaren mukaan näin asia ei kuitenkaan ollut. Jos Kurjensaari oli tässä asiassa oikeassa, merkitsee se sitä että tuollainen verotusseikka asetti teatterit todella eriarvoiseen asemaan.

Tällaisilla lausunnoilla yritettiin vakuuttaa veroviranomaiset siitä, ettei revyyverotusta näistä esityksestä voinut periä. Käytännössä tämä ei onnistunut, vaan teatteri maksoi lähes koko toimintansa ajan revyyveroa toiminnastaan. ”Lähtölaukauksen” menestys aikaansai sen, että sitä ryhdyttiin esittämään pitkin Suomea kiertueen muodossa: osa teatterista keskittyi alkumenestyksen jälkeen kiertueteatteritoimintaan, ja toinen puoli suunnitteli ja toteutti uutta revyytä Helsingin Iloiseen Teatteriin.¹⁰⁵ Uudeksi revvyksi valmisteltiin ”Sateenkaari”, joka sai ensi-iltansa 19.6.1945.¹⁰⁶ Uusi revvy siirrettiin Messuhallin tiloihin, jossa oli käytettävissä revyyyn vaatimalla tavalla enemmän tilaa. *Uusi Suomi* uutisoi paria päivää ennen ensi-iltaa, kuinka mahtipontista revyy-esitystä varten teatteri on laajentanut Puutarhateatterin lavaa Kansallisteatterin lavaa vastaavaksi Messuhallissa.¹⁰⁷ Tämä uusi Puutarhateatteri käsitti sisätiloissa puita, sananjalkoja, pensaita ja suihkukaivon. Messuhallin tila jaettiin puoliksi: toinen osa kuului teatteriin ja toinen puutarharavintolaan. Ravintolatiloihin järjestettiin suosittuja tanssiaisia.¹⁰⁸ Tilan säästäminen puutarharavintolaan oli taloudellisesti lähes välttämätöntä: tanssikiellon kumoutuminen oli

¹⁰⁴ Matti Kurjensaaren kirjoittama lausunto 6.11.1945, vastaanottajaa ei lue mutta luultavimmin Reino Palmroth, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

¹⁰⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.41.

¹⁰⁶ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.239.

¹⁰⁷ ”Puutarhateatteri Messuhalliin”, *Uusi Suomi*, 16.6.1945.

¹⁰⁸ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.43.

aikaansaanut suuret yleisömäärät tanssiaisiin, ja niitä pidettiin hyvänä keinona saada tuloja yritykselle. Tanssiaistulot eivät silti tuottaneet tarpeeksi voittoa, sillä korkea huviverotus vei täysistä revyy-katsomoista huolimatta huomattavan osan teatterin tuloista. Lisäksi näyttävän revyyyn kustannukset jo itsessään ovat mittavia: Puutarhateatterin kasvit ja suuri näyttämö tarvitsivat hoitoa ja tilaa, isompi tila tarkoittaa suurta vuokraa, balettiryhmät ja usein vaihtuvat esitykset vaativat huomattavia määriä esiintymisasuja ja vierailevat tähdet verottivat teatterin oman väen lisäksi luonnollisesti oman osuutensa esiintymispalkkoina.

Kasvaneiden kustannusten vuoksi ”Sateenkaaren-”näytökset jouduttiin lopettamaan jo 28.näytökseen, ja korvaamaan uudenmuotoisella revyy-esityksellä. Korkeaa huviverotusta yritettiin kiertää ohjelman muotoseikoilla. Uusi revyyohjelma koostui pääsääntöisesti juonen tai johtolangan sitomista tanssi- ja musiikkinumeroista, jotka muodostivat yhteneväisen kokonaisuuden. Tämä johtui pakosta: teatterin omat omistajat olisivat halunneet olla uskollisempia perinteiselle revyyllä, mutta Suomen teatteripolitiikan asetuksissa vaadittiin yhteneväistä juonta esityksessä, jotta se voitaisiin lukea teatterikappaleluokkaan.¹⁰⁹ Perinteisessä revyyssä esitys koostuu yksittäisistä esityksnumeroista ilman koko esitystä eteenpäin vievää punaista lankaa. ”Sateenkaaresta” juonellisesti muunneltu ”Elokuun revyy” oli onnistunut yritys, sillä se välttyi huviverolta ja teatteri pystyi jatkamaan toimintaansa.

3.2. Syntymämerkistä se alkaa -näytöskiellot tulevat

Teatteriin kohdistunut kirjoittelu alkoi muuttua vuoden 1945 edetessä. Loppukesästä 1945 ilmaantui lehdistöön myös negatiivista kirjoittelua, jossa arvosteltiin teatterin perustajien armeijataustaa. Arvostelu kohdistui Palmrothiin itseensä, mutta myös koko teatteriin: vasemmistolehdistön kirjoituksissa arvosteltiin erityisesti Palmrothin jatkosodan aikaisia sanoituksia ja nähtiin revyyteatterin toiminnan olevan jatkumoa sodanaikaiselle propagandalle.¹¹⁰ Suomessa, kuten monissa muissakin sotaa käyneissä maissa, oli esiintynyt erilaista propagandaa sekä talvi- että jatkosodan aikana esimerkiksi radiolähetysten ja lentolehtisten muodossa: erityisesti jatkosodan aikainen propaganda oli ollut räikeää. Suomen sotapropagandan agenda oli ollut saada kansa yhtenäisenä rintamana Neuvostoliittoa vastaan: ilman yhtenäistä kansaa ei uskottu sotaa voitettavan.¹¹¹ Tämä

¹⁰⁹ ”Iloinen Teatteri” Reino Palmrothin käsikirjoitus Iloisen Teatterin-historiasta, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

¹¹⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.44.

¹¹¹ Kirves, Päivittäinen myrkkyyannoksemme- sensuuria ja propagandaa jatkosodassa, s. 14.

yrityttiin saavuttaa vähättelemällä vastapuolen, eli Neuvostoliiton, saavutuksia ja uhkaa, todistelemalla sodankäynnin oikeutuksia, sekä korostamalla omia saavutuksia maan puolustuksessa ja hyökkäyksissä.

Vasemmistolehdistön hyvässä tiedossa oli Palmrothin toimiminen Iloisen Teatterin johdossa sekä hänen sota-ajan menneisyytensä. Palmroth oli vetänyt 1939 Suomeen perustetun Puolustusvoimain Sanomatoimistoa, sekä jatkosodan aikaan hän oli ollut Puolustusvoimain Propagandaosaston päällikkö.¹¹² Poliittiselta kannalta katsottuna Iloisen Teatterin perustaminen oli ollut alun perinkin haastavaa: kaikilla kolmella Iloisen Teatterin perustajalla löytyi menneisyys armeijan Päämajan Propagandaosastolta. Palmroth oli toiminut johtoasemassa ja loput kaksi hänen alaisenaan.¹¹³ Tämä tosiasia ei miellyttänyt kaikkia: yleinen ilmapiiri ja poliittinen suunta olivat muuttuneet toisen maailmansodan jälkeen Suomen hävitessä sodan Neuvostoliittoa vastaan.

Yhtenä esimerkkinä tästä muutoksesta voidaan mainita Suomen poliittinen suhtautuminen saksalaisiin. Loppukeväästä 1941 Suomi oli sotilaallisessa yhteistyössä Saksan kanssa: hyökkäysjoukkoja kuljetettiin Suomen pohjoisosiin kesäkuun alussa 1941 sekä ryhdyttiin miinoittamaan Suomenlahtea.¹¹⁴ Syyskuussa 1944 Suomen hallitus kuitenkin katkaisi suhteet Saksaan, ja saksalaiset sotilaat tuli poistaa Suomesta voimakeinoin. Taustalla tähän suhtautumisen muutokseen oli Neuvostoliiton kanssa solmittu erillisrauha, jonka ehtona perusteellinen välien rikkominen Saksaan oli.¹¹⁵ Yhtä paljon muuttui Suomen poliittinen suhtautuminen myös Neuvostoliittoon sodan aikana ja jälkeen. Kun Reino Palmroth jatkosodan aikaan sanoitti kupletin ”Mottimatit marssilla 3”, kuuluivat mahtipontiset sanat näin:

Finlantijaa, Finlantijaa.
Sinne pääsee iivana vain sotavankina.
--
Mut mikäs niitä vankeja nyt ottaessa ois,
Vaan kun ei ne tahtois mennä täältä pois.¹¹⁶

Palmrothin ehkä kuuluisin ”korsulaulu” sodan ajalta on ”Silmien väliin ryssää”, joka myös osaltaan kuvastaa hyvin aggressiivista suhtautumista Neuvostoliittoon:

¹¹² Pennanen, 'Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri', s.36.

¹¹³ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.33.

¹¹⁴ Hentilä, Itsenäistymisestä jatkosodan päättymiseen, 1917–1944, s.181.

¹¹⁵ Hentilä, Itsenäistymisestä jatkosodan päättymiseen, 1917–1944, s. 194–195.

¹¹⁶ Kirves, Päivittäinen myrkkyyannoksemme- sensuuria ja propagandaa jatkosodassa, s.40.

Mannerheim sano: ”Nyt sitä lähtään
Silmien väliin ryssiä tähtään!”
Silmien väliin, silmien väliin,
Silmien väliin ryssää juu.

--

Puukolla puhki se
Aasian paise,
Suomessa ryssä ei kauan haise.¹¹⁷

Tällaiset sanoitukset kuuluivat jatkosodan aikaiseen propagandaan, ja lisäsivät Palmrothin mainetta sanoittajana. Tällä tavalla saavutettu maine ei ollut Palmrothille hyväksi jatkosodan jälkeen: sen jälkeen kun Suomi allekirjoitti erillisrauhan Neuvostoliiton sanelemin ehdoin vuonna 1944, muuttui myös tapa, miten Neuvostoliitosta sai Suomessa kirjoittaa ja virallisesti puhua. Erityisesti välirauhansopimuksen sopimisen 1944 ja lopullisen rauhansopimuksen solmimisen 1947 välinen aika oli ilmapiiriltään valvottua: Suomeen, kuten muihinkin sodan hävinneisiin valtioihin, laitettiin sopimuksien täyttöönpäntä valvomaan sotilaskomissio joka hävinneestä maasta käsin valvoisi ilmapiiriä ja toimia kyseisessä maassa.¹¹⁸ Komissiosta huolimatta Suomen posti-, puhelin-, sähköliikenteen, radio-, teatteri- ja elokuvaohjelmistojen sekä lehdistön sensuroiminen ja valvominen jäi Suomen oman maan hallinnan alaiseksi.¹¹⁹ Neuvostoliitto ei näin suoraan vaikuttanut sotien jälkeisen Suomen viihde-elämään, vaan maan hallitus teki sen itse.

Vasemmistolehdistön moitteet poliittisten sutkauksien yksipuolisuudesta ja ”natsihenkisyydestä” alkoivat lisääntyä: kesäkuun 9. 1945 kirjoitetussa kirjeessä, joka on suoraan osoitettu ja lähetetty Palmrothille Urho Kärpän toimesta, lukee näin:

Olin Hämäläisten talolla katsomassa revyänne ‘Lähtölaukaus’ ja kiiruhdan tuomaan Teille ihastukseni ilmaukset. Se oli todella suuremmoinen [kolme edeltävä sanaa alleviivattu].

[...]

Kuulun siihen ‘vasenkätiseen’ poliittiseen suuntaan, joka on vallalla tai pyrkimässä valtaan tällä hetkellä ja minä tahtoisin auttaa asiaa [alentaa tai poistaa revyveron] siinä suhteessa. Eduskunnassa ja hallituksessa olevat puoluetoverini voisivat ehkä jotakin tehdä ja minä voisin takoa sitä asiaa heidän päähänsä sopivalla ja sopimattomalla ajalla. En muuten suuttunut olenkaan vaikka revyössänne olikin muutamia kärkeviä lausuntoja siitä poliittisesta suunnasta, johon kuulun. Meissä on, Jumala paratkoon, paljon puutteita, vikoja ja arvostelun aiheita. Joten antaa tulla vaan suolaa ja pippuria!¹²⁰

¹¹⁷ Kirves, Päivittäinen myrkkyyannoksemme- sensuuria ja propagandaa jatkosodassa s.41.

¹¹⁸ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.205.

¹¹⁹ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.210.

¹²⁰ Urho Kärpän kirje Reino Palmrothille, kesäkuu 1945, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

Kirjeen allekirjoittaja sanoo olevansa nälkäpalkkainen merenkulkuhallituksen virkailija, jolle voi myös lähettää mahdollisia vapaalippuja esityksiin. Vaikka kirjoittaja vapaalippupyynnön onkin lopuksi laittanut, on tämä kirje selvä osoitus siitä, ettei vasemmistonkaan linja ollut vailla huumorintajua ja ettei vasemmiston suhtautuminen Iloiseen Teatteriin ollut yhtenäinen. Jos vasemmistolehdistö alkoikin kirjoittaa teatterin toiminnasta negatiiviseen sävyyn, se ei vastannut koko poliittisen linjan mielipidettä.

Kärppä kirjoitti muutama päivä myöhemmin uuden kirjeen Palmrothille, jossa hän edelleen kehuu esityksien korkeaa taiteellista tasoa, ja pahoittelee syvästi *Vapaan Sanan* toimittajien syyntakeettomia syytöksiä. Hänen mukaansa on suorastaan hävytöntä, että kun ensin hänen mukaansa ”köyhässä” *Vapaassa Sanassa* julkaistaan useita kalliita Iloisen Teatterin ilmoituksia, kirjoitetaan heti perään selviä valheita omaava kirjoitus samaan lehteen kyseisen teatterin esityksistä. Kärppä edelleen väittää, että osa lehden arvostelijoista ei ole Iloisen Teatterin esitystä nähnyt, mutta tämä ei ole silti estänyt heitä kirjoittamasta arvostelua. *Kansan Sanomat*-lehdessä on Kärppän mukaan julkaistu nimimerkillä ”Turun poika” teatteria koskeva negatiivinen arvostelu. Tämän nimimerkin takana toimi herra Heimovaara, joka Kärppän mukaan on katkera siitä että Heimovaaraa itseään etevämmät juttujen kertojat menestyivät ja loistivat samassa Messuhallissa jossa hän itse esitti vasemmistotilaisuudessa ”mauttomia juttuja”. Lisäksi Heimovaara oli kirjeen mukaan kertonut Kärppälle, ettei Iloisen Teatterin esityksiä ollut edes todellisuudessa nähnyt.¹²¹ Kärppällä ei kuitenkaan omien sanojensa mukaan ollut kovin suurta arvovaltaa hallituksessa, mutta pyrki silti tekemään yhä kaikkensa revyyverotuksen poistamiseksi, sillä näki Suomessa olevan tarvetta vastaavalle teatterille. Revyyverotuksen oikeellisuudesta ilmeisesti keskusteltiin Suomen hallituksen sisällä, mutta käytännön tekoihin se ei silti yltänyt.

Kärppän kirje, jossa pahoitellaan *Vapaan Sanan* toimittajien valheellisuutta, osuu suunnilleen samoihin aikoihin kun Suomessa oli meneillään asekatkentakaselvitys. Keväällä 1945 asekatkentakohanke oli paljastunut, ja sitä selviteltiin kesällä ja syksyllä 1945. Asekatkentakohanke liittyi suomalaisten miehityspelkoon: pelättiin, että Neuvostoliitto päättäisi miehittää sodan hävinneen Suomen, jolloin tulisi turvautua maanalaiseen vastarintaorganisaatioon.¹²² Kätkennän

¹²¹ Urho Kärppän kirje Reino Palmrothille, kesäkuu 1945, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

¹²² Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.204.

julkitulemista seurasi selvittelyjä, pidätyksiä ja oikeudenkäyntejä.¹²³ Myös Palmroth joutui toimien kohteeksi kesällä 1945, sillä hänet pidätettiin kesäaunoltaan epäiltynä asekatkennästä. Sormenjäljet¹²⁴ otettiin tässä yhteydessä talteen, mutta poliisi joutui päästämään Palmrothin suhteellisen pian vapaaksi, sillä ilmeisesti mitään todistusaineistoa vakavasta rikoksesta ei löytynyt.

Asekatkennän paljastumisen jälkeen pelättiin Neuvostoliiton reaktiota. Tällainen poliittisesti herkkä ilmapiiri on voinut saada myös vasemmistolehdistön arvostelemaan negatiivisesti toimijoita, jotka se katsoi lietsovan neuvostovastaisuutta tai edustavan ei-tuettavaa kulttuuritoimintaa.

Kärpän kirje osoittaa, että jo kesäkuussa 1945 oli ainakin *Vapaassa Sanassa* ilmestynyt Iloista Teatteria vahvasti arvostelevia kirjoituksia. Pennasen mukaan nimimerkki *Totuuden Torvi* kirjoitti elokuussa 1945 miten Iloista Teatteria johti Palmrothin Palle, joka lauleskeli sota-aikana ryssävihaisesti ”Silmiä väliin ryssä” kiihottaen sotilaita tappelemaan ”ryssä” vastaan.¹²⁵ *Helsingin Sanomat* ja muut sanomalehdet, joihin arvosteluja kirjoitettiin, pääsääntöisesti kehuivat, *Vapaa Sana* ja vasemmistolehdistö taas syyttivät siitä, että ”Poliittiset piikit suuntautuivat säännöllisesti hallitusrintamaa vastaan”¹²⁶, sekä ”...poliittinen tendenssi oli nytkin yksinomaan tähdätty vasemmistoa vastaan”.¹²⁷ Vasemmistolehdistön silmissä Iloinen Teatteri oli enemmän Pallen oikeistolaista propagandaa levittävä, nykyiselle hallitukselle vaarallinen laitos, kuin nykytilanteesta vauhdikasta satiiria tekevä teatteri. Vaikka herjaa heitettiin sekä oikealle että vasemmalle, ainakin lehtien arvosteluiden perusteella näyttäisi siltä, että vasemmistoon osuneet heitot nähtiin uhkaavampana kuin muut. ”Tarpeeksi saanut” -nimimerkillä *Vapaaseen Sanaan* kirjoittanut henkilö tuntuu melkein ennustaneen revyy-teatterin kohtalon:

Kuinka kauan siedetään pääkaupungissa sellaista demokratianvastaista propagandakeskusta kuin ”Iloisen Teatterin” nimellä toimiva on? Eikö tällaisia humpuukikeskuksia olisi hajoitettava aikanaan, sillä niistä on saatu sodan aikana tarpeeksi. Mielestäni olisi parasta esittää jotain kulttuuria kohottavaa eikä jatkaa sodanaikaista propagandaa.¹²⁸

¹²³ Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995*, s.208.

¹²⁴ Pidätetyn Palmrothin sormenjäljet, otettu 24.7.1945, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

¹²⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.44.

¹²⁶ ”Iloisesta Teatterista”, *Vapaa Sana*, 6.3.1946.

¹²⁷ ”Sairasta Iloa”, *Vapaa Sana*, 4.4.1946.

¹²⁸ ”Vähän ”Iloisesta Teatterista”, *Vapaa Sana*, 29.4.1946.

Poliittiset toimet tulivat vaikuttamaan Iloisen Teatteriin, eli ikävyydet eivät jääneet vain piikittelyyn vasemmistolehdistössä tai Palmrothin pidätykseen. Suora teatteripoliittinen vaikutus näihin revyy-teattereihin jäi kuitenkin suhteellisen vähäiseksi, sillä kumpikaan näistä teattereista eivät saaneet valtion tukea, vaan päinvastoin maksoivat veroa muidenkin teattereiden edestä.¹²⁹ Siinä missä muut teatterit saivat valtiolta tukea, maksoi Iloinen Teatteri sekä Punainen Mylly revyyveroä kaikista tuloistaan 40–50 %, mikä teki siitä verotuksellisestikin ainutlaatuisen teatterin Suomessa.¹³⁰ Lokakuussa 1945 *Helsingin Sanomissa* kirjoitetaan Paavo Päiviön ja Reino Palmrothin haastattelusta, jossa keskustellaan huviveron taakasta revyy-teatterille. Tämän perusteella voidaan päätellä, että ”Elokuun revyyyn” saaman huvivero- vapautuksen jälkeen teatteri alkoi jälleen maksaa korkeaa veroa esityksistään. Ironista kyllä, juuri näillä revyyveroilla on tuettu monien muiden teattereiden toimintaa. Palmroth ja Päiviö, revyy-teatterin perustajajäseniä kummatkin, kertoivat lehdissä kuitenkin maksavansa verot mielellään, jos ne vaan todella menevät teattereiden avustukseen.¹³¹ Todellisuudessa tukien puute ja raskas verotus olivat teatterille suuri taakka. Kuiteissa ja korvauksissa näkyy selvästi saatavien määrän nouseminen Iloisen Teatterin osalta,¹³² vaikka teatterin ensimmäinen vuosi oli ollut sinänsä menestyksekkäs ja katsojamäärä oli kohonnut kymmeneen tuhansiin.¹³³ Kesän 1945 sesonki Messuhallin puutarhateatterissa oli myös ollut menestyksekkäs: Päiviön mukaan kesän viidessäkymmenessäkolmessa esityksessä oli ollut kävijöitä yhteensä 40 000 henkeä, ja näistä esityksistä maksetuista huviveroista oli mennyt valtiolle lähes 2 miljoonaa markkaa, joka vastasi vähintään valtion 20 teatterille maksamaa tukea vuodessa yhteensä.¹³⁴ Luku on merkittävä, ja revyy-teatterin maksama vero, joka valtion kautta meni muille teattereille tuen muodossa, on valtaisa.

Jos Iloinen Teatteri olisi saanut valtiolta tukea, sen taloudellinen tilanne olisi luonnollisesti ollut parempi, mutta samalla teatteripoliittiset toimet olisivat tehneet ohjelmasta erilaisen. Jos Iloinen Teatteri maksoikin siitä kalliin hinnan, niin ainakin se sai itse päättää, ketä johdossa oli, kenen kanssa se jakoi tilat, ja mitä otettiin ohjelmistoon.

Keväällä 1946 oli teatterissa esitetty uusi ”Syntymämerkki-” niminen revyy, johon Elstelä oli jopa erikseen kysynyt ennen ainuttakaan esitystä erikseen lupaa Hella Wuolijolta, sillä esityksessä

¹²⁹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.56.

¹³⁰ Teiju Mehtonen, ”Punaisen Myllyn tytöt muistelevat: silloin bikininkin herättivät pahennusta”, *Seura*, 16.12.1983, 54.

¹³¹ ”Iloisen Teatterin kiertue kotiutunut”, *Helsingin Sanomat*, 2.10.1945.

¹³² Kuitteja Iloiseen Teatteriin liittyen vuosilta 1945–1946, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

¹³³ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.60.

¹³⁴ ”Iloinen Teatteri aloittaa ensi torstaina esityksensä”, *Uusi Suomi*, 2.10.1945.

laskettiin pilkkaa vasemmistosta.¹³⁵ Hella Wuolijoki toimi Yleisradion johtajana vuosina 1945–49: hänet myös yhdistettiin kommunisteihin, sillä hän toimi myös SKDL:n kansanedustajana.¹³⁶ Jos revyyssä olisi menty pilkanteossa vasemmistoa kohtaan liian pitkälle, olisi Wuolijoki todennäköisesti ollut oikea ihminen sen sanomaan. Wuolijoki oli välinpitämätön moisesta pilkanteosta, ja ei erikseen estänyt esitystä. Itse asiassa Wuolijoella ei itsellään ollut luultavasti mitään revyy-teatteria itsessään vastaan, kutsuihan hän mielellään esimerkiksi Boris ja Gustavin, revyykäsikirjoittajia kummatkin, monesti radio-ohjelmansa vieraisiksi ja nauroi heidän esittämilleen poliittisille herjoille.¹³⁷ Boris ja Gustav kirjoittivat myös Iloiseen Teatteriin käsikirjoituksia. Sen sijaan sanktiota ”Syntymämerkille” tuli sisäministeri Leinon puolelta.

Vappuna 1946 muutama humaltunut ylioppilas oli mellakoinut Helsingissä: käytännössä se tarkoitti noiden ylioppilaiden kohdalla kiven heittämistä hotelli Tornin seinään, missä valvontakomissio piti majaa, sekä muutaman huudahduslauseen julkilausumista. Tämä sai kaikesta huolimatta valvontakomission virkamiehet ilmeisen hermostuneiksi, sillä se riitti poliittisiin toimenpiteisiin. Valvontakomissio otti yhteyttä ministeri Leinoon muistuttaen kurinpitämisen parantamisesta, ja esittäen epäilyjä siitä, että Suomessa toimisi vielä revanssihenkiä liikkeitä.¹³⁸ Kaksi viikkoa vapun jälkeen, Leinon käskystä, poliisit soittivat Iloiseen Teatteriin, ja vaativat loppuunmyydyin ”Syntymämerkki”-esityksen perumista. Syyksi virallisesti ilmoitettiin revyyin sisällön olevan ”hyvien tapojen vastainen”. Se, että kyseistä revyytä oli näytetty täysille katsomoille jo yli 30 kertaa ennen kieltoa,¹³⁹ puhui tätä väitettyä hyvien tapojen vastaisuutta vastaan. Ei siis ole ihme, jos muissa kuin vasemmistolehdistä yleisönosastopalstoilla saatettiin virnuilla ”...kovin oli intiimissä paikassa syntymämerkki, kun hallituksenkin piti nähdä se kolmekymmentä kertaa ennen kuin huomasi sen”.¹⁴⁰

”Syntymämerkkiä” näytettiin samoihin aikoihin myös Tampereella. Ainakin osa esityksistä oli loppuunmyytyjä, ja se piristi Tampereen teatterin matalasuhdanteista taloutta. Itse asiassa Rajala väittää, että keskeytetty Tampereen esitys olisi ollut peräti kolmas, ei ensimmäinen Tampereella esitetty esitys.¹⁴¹ Tampereen teatterin yleisö otti tiedotuksen esityksen keskeytyksestä aluksi vitsinä, kunnes vasta pikkuhiljaa tajuttiin että kyseessä ei ole Arijoutsen kirjoittama nokkela poliittinen vitsi,

¹³⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.60.

¹³⁶ Koski, Pirkko, ”Wuolijoki Hella (1886–1954).” *Kansanbiografia-verkkojulkaisu*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4825/]. Luettu 8.11.2012.

¹³⁷ Brunila, Revymakare, s.24.

¹³⁸ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s.71.

¹³⁹ ”Syntymämerkin esittäminen kielletty”, *Helsingin Sanomat*, 16.5.1946.

¹⁴⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.65.

¹⁴¹ Rajala, Tunteen tulet, taiteen tasot- Tampereen teatteri 1904–2004, s.278.

vaan keskeytys oli aito. Tampereen yleisö osoitti suoraan voimakkaasti mieltään viranomaisten keskeyttäessä revyytä,¹⁴² näin ollen suuri yleisö ei revyyssä siis mitään poliittisesti epäilyttävää nähnyt, vaan se piti keskeytystä perusteettomana. Tampereen silloinen teatterinjohtaja Glory Leppänen yritti ennen esityksen lopullista keskeytystä sopia paikallisen poliisin kanssa, että hän keskustelisi johtokunnan kanssa heti esityksen jälkeen. Kun tämä ei onnistunut, ja esitys tuli lopettaa kesken, Leppänen matkusti vielä Helsinkiin sisäministeri Yrjö Leinon puheille saadakseen revyyyn uudestaan ohjelmistoon.¹⁴³ Leino ei päätöstään perunut, joten Tampereen teatterin tuli miettiä taloutensa kohentamiseen muita keinoja.

Mitään kovin poliittisesti provosoivaa ei revyyssä ollut, poliittisen satiirin tason näkee hyvin mm. seuraavassa pätkässä, joka on otettu Syntymämerkin ”Meidän lasten aapiskirjan” kohtauksesta, jossa käsitellään kirjainta K niin kuin kuusi, tai personoituna rouva (Hertta) Kuusinen:

Tuoll’ on rouva Kuusinen, koko Suomen yhteinen, Joulukuusena hän loistaa, ylväämpää ei puuta toista. Itätuuli hiljainen tuutii uneen herttaisen.¹⁴⁴

Poliittisen satiirin taso on nykyihmisen silmiin hyvin vaisua ja kyseinen pätkä on ainut vähänkään poliittiseen piikittelyyn osuva.

Vasemmistolehdistö paisutteli esityskieltoa: puhuttiin että Iloinen teatteri olisi lopetettu. Näin ei asia kuitenkaan ollut. Vasemmistolehdistössä ruodittiin räikeästi teatterin toimintaa: sen ohjelma oli kuulemma ”natsilaisen hengen läpätunkema” ja ”demokratian vastainen” sekä se oli ”harjoittanut Neuvostoliiton vastaista propagandaa”.¹⁴⁵ Syytteet olivat tältä lehdistön puolelta raskaat.

Iloinen Teatteri kirjoitti vastakirjoituksen sanomalehteen pian esityskiellon jälkeen hälventääkseen epäselvyyksiä asian tiimoilta. Tässä puolustuksessa mainitaan ne tosiseikat, että poliittiset satiirit kuuluvat revyyseen ja niitä on nakeltu sekä oikealle että vasemmalle. Myös Yleisradio on kirjoituksen mukaan ottanut kuluneen talven aikana ohjelmistoonsa revyyyn ”Syntiset Enkelit” ja pätkiä ”Mustasta Kissasta”, molemmat Iloisen Teatterin revyitä. Lisäksi kaikkiin esityksiin oli saatu kalenterikuukausittain viranomaisilta lupa, ja koska revyiden huviveropäätös tehtiin ennen varsinaisia esityksiä, oli jokainen revyy läpikäynyt viranomaisten tarkastuksen ennen ensi-iltaa.

¹⁴² ”Syntymämerkin esitys keskeytettiin Tampereella”, *Helsingin Sanomat*, 17.5.1946.

¹⁴³ Rajala, Tunteen tulet, taiteen tasot- Tampereen teatteri 1904–2004, s.278–79.

¹⁴⁴ Arijoutsu, Kimppuun käyvät ja kielletyt, s.56.

¹⁴⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s. 64.

Viranomaisilla olisi ollut useita mahdollisuuksia esittää ”hyvien tapojen vastaisuudet” teatterille, jolloin niihin olisi luonnollisesti puututtu teatterin puolelta ennen esitystä.¹⁴⁶ Teatterille itselle kiello tuli täytenä yllätyksenä näiden tosiseikkojen takia, eikä niihin ollut osattu varautua.

Revy ei kuitenkaan loppunut tähän. Heti Syntymämerkin kielloa seuraavana päivänä ilmoitettiin teatterin puolelta *Helsingin Sanomissa*, että kielletyn revyytilalla esitettäisiin jo ennestäänkin yleisölle tuttu ”Lähtölaukaus-” revyy, jota oli ennestään näytetty sekä Helsingissä että kiertueilla 170 kertaa.¹⁴⁷ Näinkään mainittava esitysmäärä ei kuitenkaan estänyt viranomaisten tulemista jälleen puolitein vastaan revyyteatteria, vaan 17.5.1946 *Helsingin Sanomista* voitiin jälleen lukea, kuinka ”Lähtölaukauksenkin” esittäminen on kielletty. Syyksi esitettiin jälleen esityksen olevan ”hyvien tapojen vastainen”.¹⁴⁸ Tämä väitetty ”hyvien tapojen vastaisuus” tuntuu ”Lähtölaukauksen” kiellon jälkeen entistä tekaistummalta, sillä edelleen Iloinen Teatteri haki jokaisen kuukauden esityksiin erikseen viranomaisilta lupaa etukäteen.¹⁴⁹ On selvää, ettei esitysten kieltämisen syinä suinkaan ollut se, että ne olisivat olleet hyvien tapojen vastaisia, vaan syyt olivat puhtaasti muualla. Syy ei ollut teatterissa itsessään, vaan teatterin ulkopuolella toimivissa, poliittisesti sekä ideologisesti aktiiveissa tahoissa, sekä ajankohdan yleisessä ilmapiirissä.

Esityskiellot eivät vielä estäneet Iloista Teatteria yrittämästä, sillä esitykset olivat aina loppuunmyytyjä, ja näin ollen revyytilan menestys näytti yhä mahdolliselta. Lisäksi kyse oli useiden kymmenien ihmisten toimeentulosta, joten teatteri päätti yrittää kolmannen kerran. Seuraava yritys oli hakea lupaa uudelleenesittää ”Musta Kissa-” revyytä, jota sitäkin oli esitetty jo saman vuoden maaliskuussa.¹⁵⁰ Kyseessä oli sama revyy, jota oli jo esitetty teatterissa pari kuukautta aiemmin menestyksekkäästi, ja jonka vitsejä oli jo aiemmin esitetty myös Yleisradiossa. Tällekin uusintaesitykselle ei kuitenkaan saatu lupaa.

Poliittisesti kireä ilmapiiri näkyi myös muualla kuin Iloisen Teatterin esitysten kieltämisessä. Leino otti uudestaan käyttöön Väli-rahansopimuksen 21. artiklassa annetun määräyksen: kaikki järjestöt, jotka harjoittivat Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa, lakkautettiin. Aiemmin kyseistä artiklaa oli käytetty jo vuonna 1944, kun mm. Lotta Svärd ry, sekä Suojeluskuntajärjestö, joutuivat

¹⁴⁶ (Lehtileikkeessä ei lue tarkkaa päivämäärää, eikä lehden nimeä.) ”Iloinen Teatteri puolustautuu”, Teatteriarvosteluja I-Ko 1945–1946, Kriittikkikokoelma, Teatterimuseo.

¹⁴⁷ ”Iloisen Teatterin” mainos ohjelmanmuutoksesta, *Helsingin Sanomat*, 16.5.1946.

¹⁴⁸ ”Myös ”Lähtölaukaus” pannassa”, *Helsingin Sanomat*, 17.5.1946.

¹⁴⁹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s. 66–67.

¹⁵⁰ ”Myös ”Lähtölaukaus” pannassa”, *Helsingin Sanomat*, 17.5.1946.

lopettamaan toimintansa.¹⁵¹ Tällä kertaa lakkautettiin Itsenäisyyden Liitto, sekä Ylioppilasoikeisto. Iloinen Teatteri ei ollut järjestö, joten kyseistä artiklaa käyttämällä sitä ei voitu suoraan estää toimimasta. Sen sijaan teatterin ohjelmisto voitiin kyllä kieltää erinäisillä syillä, jolloin lopputulos oli sama, kuin jos teatterin toiminta olisi suoraan lakkautettu. Viranomaiset katsoivat, että teatterin revyissä oli ”sellaisia poliittisia letkauksia, jotka ovat omiaan vaarantamaan maamme sekä sisäpoliittisia että ulkopoliittisia suhteita”¹⁵², joten he puuttuivat näin teatterin toimintaan.

Esityskieltojen vuoksi alkoi näyttää siltä, ettei revyiden jatkaminen ollut enää taloudellisesti kannattavaa. Revyiden saadessa toistensa perään esityskieltoja, etsittiin korvaavaa tulonlähdettä operetti-illoista: teatterin toimintaa ei siis lakkautettu. Palmroth käänsi Benatzkyn operetin ”Sisareni ja minä” kesäkuun esityksiä varten. Hän ei kuitenkaan jäänyt katsomaan teatterin kohtaloa loppuun asti, vaan lähti Iloisesta Teatterista hyvin nopeasti jo ”Lähtölaukauksen” esityskiellon jälkeen.¹⁵³ Se, lähtikö Palmroth teatterista poliittisista syistä, kuten hän itse on maininnut, vai taloudellisen tappion pelossa, on jäänyt epäselväksi.¹⁵⁴ Palmroth ei ehkä halunnut jatkaa revyy-teatterissa, joka olosuhteiden pakosta joutui esittämään jotain muuta kuin revyytä toimiakseen. Ylpeys ja taloudellisen voiton saamisen epävarmuus ovat voineet olla poliittisia syitä todennäköisempiä Palmrothin lähtöön.

Teatteri haluttiin vasemmistolehtien puolelta nähdä Palmrothin revanssiyrityksenä ja oikeistolaisuuden lippulaivana vasemmistolehti *Vapaan Sanan* kirjoituksista päätellen, mutta sitä se ei koskaan todellisuudessa ollut. Palmroth oli vain yksi kolmesta teatterin perustajajäsenestä, vaikka häneen teatterin toiminta haluttiin henkilöidä. Revyyt usein kirjoitti joku teatterin ulkopuolinen: kielletyn ”Syntymämerkin” oli kirjoittanut Arijoutsu, ei Palmroth. Myöskään vasemmistolehdistö ei ottanut silmätikukseen Veikko-revyytä saati Lilla Teaternia, joissa molemmissa revyytä samaan aikaan esitettiin, vaan kritiikki ja syytökset koskivat Palmrothin johtamaa teatteria. Tämä voisi puhua sen puolesta, että Palmrothin henkilöitymä teatteri oli punainen vaate niin vasemmistolehdistölle kuin myös uusille poliittisille päättäjille. Iloinen Teatteri suljettiin kesäkuussa 1946, sillä vanhalla nimellään teatteri ei olisi voinut jatkaa toistuvien esityskieltojen jälkeen toimintaansa, mutta teatteria itsessään ei lakkautettu. Varmasti myös Palmrothin lähtö ja haluttomuus enää osallistua teatterin toimintaan vaikuttivat tähän päätökseen.

¹⁵¹ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s. 90.

¹⁵² ”Iloinen Teatteri”, *Helsingin Sanomat*, 18.5.1946.

¹⁵³ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s. 69.

¹⁵⁴ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.69.

Vasemmistolehdistö kirjoitti erityisen negatiivisesti Iloisesta Teatterista, teatterin ohjelmistosta käytettiin jopa nimitystä ”asevelirevy”.¹⁵⁵ Voi olla, että juuri sen takia Leinolle tuli mieleen juuri Iloinen Teatteri, kun valvontakomissiolle tuli näyttää, että neuvostovastaista propagandaa ja revanssihenkeä ei nykyisessä Suomessa suvaita; päätöshän oli tämän yhden miehen harteilla. Valvontakomissio ei missään vaiheessa itse ilmoittanut suoraan, mitä pitäisi tehdä, tai kenen vika oletettu mielenosoitus oli. Suomen posti-, puhelin-, sähköliikenteen, radio-, teatteri- ja elokuvaohjelmistojen sekä lehdistön sensuroiminen ja valvominen oli jäänyt jatkosodan jälkeen täysin Suomen oman hallituksen tehtäväksi, joten jatkotoimenpiteet Suomen hallitus sai itse päättää ja tehdä ilman Neuvostoliiton suoria ohjeita. Tässä kohdassa on hyvä myös mainita, että sisäministeri Yrjö Leino oli toiminut vähän aikaa myös *Vapaan Sanan* toimittajana.¹⁵⁶ *Vapaa Sana* myös arvosteli Iloisen Teatterin toimintaa erittäin räikeästi, joten on mahdollista, että Leino menneisyytensä takia päätti lehdistön kirjoittelun perusteella valita kohteeksi juuri Iloisen Teatterin. Tällä tavoin saatiin myös vasemmisto tyytyväiseksi päätöksestä: olihan *Vapaa Sana* yksi tärkeimmistä 1940-luvun vasemmiston äänitorvista. Mitään henkilökohtaista hänellä ei ollut teatteria kohtaan, kyse oli muista taustalla toimivista toimijoista. Leinon tekemä toimenpide toimi siinä mielessä tarkoituksensa mukaisesti, että valvontakomissio jätti toimenpiteiden vaatimisen sen jälkeen kun oli saanut näyttävän toimenpiteen aikaiseksi Suomessa.

Koska Iloinen Teatteri maksoi niin huomattavia summia valtiolle huviveron muodossa, on taloudellisessa mielessä ihme, että juuri Iloinen Teatteri otettiin kohteeksi esityskielloille. Teatteri, jonka yhden kesäkauden verotulot vastaavat vuodessa 20 eri teatterille maksettua tukia, ei ihan kevyin periaattein yleensä saisi osakseen esityskieltoja. Käsikirjoituksissa tulisi tämän takia näkyä enemmän tai vähemmän räikeää neuvostovastaisuutta tai vastaavaa, mutta mitään sellaista ei käsikirjoituksissa näy.

Lisäksi on tarpeen tässä kohtaa muistuttaa, että kun Iloiselle Teatterille alkoi esityskieltoja ministeriltä sadella, niitä ei tullut muiden teatterien revyy-esityksille. Revyy-esityksiä oli olemassa esimerkiksi ruotsinkielisellä puolella satunnaisesti, eritoten Lilla Teaternissa, mutta yhtään painostusta revyiden lopettamisesta ei kyseiselle teatterille tullut. Esityskiellet kohdistuivat siis juuri ja ainoastaan Iloiseen Teatteriin. Tämä on erittäin vahva merkki siitä, että kyse ei ollut erityisesti poliittisen satiirin tai revyy-esitysten ”hyvien tapojen vastaisuudesta”.

¹⁵⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.66.

¹⁵⁶ Sainoa, Venla, ”Yrjö Leino (1897–1961).” *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/779/>]. Luettu 7.11.2012.

Reino Hirvisepän, eli Palle Palmrothin muistelmissa on mainittu aikarajaukseni ulkopuolelle sijoittuva tapaus, jonka totuudenperäisyyttä ei tosin voi täysin todistaa lisälähteiden puutteessa. Tapaus koskee juuri Iloisen Teatterin lopettamista. Palmroth kirjoittaa, että Väinö Kokkisen isännöimissä juhlissa 1950-luvulla, Kokkinen itse olisi tullut Palmrothille sanomaan, että sivuhuoneessa olisi joku, joka halusi nähdä Palmrothin. Palmrothin saapuessa huoneeseen, siellä odotti ”itkunsekainen” ja ”anteeksipyytävä” Yrjö Leino, joka oli selostanut, miten hänen pidätyksensä 40-luvulla oli ollut virhe, ja Iloista Teatteria ei missään nimessä olisi saanut lopettaa.¹⁵⁷ Kyseinen maininta on kiintoisa: katuiko Leino päätöstään myöhemmin, ja oliko Leino todella sitä mieltä, että teatterin esityskiellot olivat olleet virhetoimintaa. Tämä ei kuitenkaan selviää sen tarkemmin Yrjö Leinon omasta muistelmasta, kuin muistakaan lähteistä, joten täyttä varmuutta asiaan ei voi saada tällä erää. On mahdollista, että Leino katui päätöstään myöhemmin, ja tiesi itsekin esityskieltojen olevan huonosti peitelty tapa näyttää näyttävästi valvontakomissiolle, että hänellä oli yhä narut käsissään Suomen toimintojen suhteen. Se, menikö hän sitä koskaan Palmrothille itselleen sanomaan ja anteeksi pyytämään, on taas eri asia.

3.3. Revvy-teatteri ja rillumarei

Neljäkymmentäluvun, ja myöhemmin rillumarein osalta myös viisikymmentäluvun, viihdekulttuuriin kuului myös muita kritisoituja viihdemuotoja. Toisen maailmansodan jälkeen alkanut viihteen popularisoituminen synnytti myös rillumarei-ilmiön, ja tanssikiellon kumoaminen tanssivillityksen. Nämä suuren yleisön suosimat populaarikulttuuriin liittyvät ilmiöt aiheuttivat samanlaista debattia kuin revvy sai osakseen. Sekä revvyssä että rillumareissa myös osittain toimijat ja lähtökohdat olivat yhteneväiset.

Rillumarei-viihteessä toimineet henkilöt olivat tehneet uraansa usein toisen maailmansodan aikaan Suomen viihdekiertueissa. Rintamakiertue-työstään esiintyjät eivät saaneet varsinaista palkkaa, vaan asemies-iltamissa esiintyminen oli osa sota-palvelusta. Tuomo Olkkonen toteaa Matti Peltosen toimittamassa kirjassa ”Rillumarei ja valistus: kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa”:

Jatkosodan aikana armeijan johto joutui myöntämään, että sotilaiden taistelutahton ylläpitämiseksi tarvittiin myös ajanvietettä. Valtion tiedotuslaitoksen viihdytysosasto järjesti konsertteja ja kiertueita, joilla iskelmälaulajat ja taidemusiikin edustajat esiintyivät samoissa tilaisuuksissa.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Hirvisepä, *Kuin vierivä virta*, s.373–74.

¹⁵⁸ Olkkonen, *Rekiviisuista rillumareihin*, s. 30.

Esa Pakarinen, Reino Helismaa, Siiri Angerkoski sekä Tapio Rautavaara olivat juuri tällaisia kiertueilla kunnostautuneita viihdetaiteilijoita. Rillumarei-elokuvien taustamies Esa Pakarinen soitti hanuria, Reino Helismaa lauloi Rintamaradiossa, ja Tapio Rautavaara toimi Rintamaradion toimittajana Maaselän radiossa.¹⁵⁹

Rintamalla esitetyt viihde-iltamat sisälsivät välillä myös poikkeuksellista viihdettä: naisrooleja esittäviä miehiä. Naisia ei aina viihdyttäjiksi ollut mahdollista saada, joten tarvittaessa miehet pukeutuivat myös naisten vaatteisiin. Tiina Aarnipuu esittää kirjassaan ”Sinivalkoisissa höyhenissä: suomalainen drag” Olavi Paavolaisen aiheeseen kuuluvan pätkän ”Synkästä yksinpuhelusta”:

Tk-kirjoituksia ja – valokuvia seuratessani ovat minua huvittaneet sellaiset piirteet kuin rintamien huvielämässä yhä enemmän muotiin tulleiden naisjäljittelijöiden esiintyminen. Selvää transvestismiä. Mutta naiivin yksinkertaisina valokuvaajat lähettävät julkaistavaksi kuvia, joissa parikymmentä alastonta, lannevaatteilla ja pahvilevyistä tehdyillä rinnoilla koristeltua miestä esiintyy ”balettitanssijattarina” rintamateattereissa.¹⁶⁰

Aarnipuun mukaan myös Reino Helismaan ympärille kootussa Punamusta-orkesterin repertoarin laulunäytelmissä olisi ollut naisrooleja: Helismaa itsekin saattoi välillä viihdyttää rintamalla esiintymällä huivipäisenä naisena. Tällainen huumori saattoi olla hyväksyttävää poikkeustilanteessa, kuten sotatila esimerkiksi on, muttei enää poikkeustilan rauettua sodan jälkeen.

Reino Palmroth, joka ideoi sodan aikana asemiesiltoja, suunnitteli muistiinpanoihinsa tulevaa revyy-teatteria varten ”kaksipuoleista tanssijatarta” (toinen puoli mies, toinen nainen) sekä ”4 balettityttöä. Esityksen jälkeen kiittämään 4 samanlaista balettipoikaa, jotka ylimääräisenä esittävät saman baletin”. Tällainen balettiesitys kuului osaksi sotilasviihteen dragperinnettä, josta varmasti sota-aikana viihteen puolella kunnostautunut Palmroth tunnisti ja tiesi.¹⁶¹ Näin ollen jotain suoraa asemiesiltojen viihdettä ja teemaa suunniteltiin myös tulevaan revyy-teatteriin.

Sota-ajan kiertueet olivat tärkeitä Suomen puolustusvoimien jaksamisen suhteen: niillä kohotettiin mielialaa ja lisättiin jaksamista rintamalla. Esiintyjien taso vaihteli, mutta lavalla saatettiin nähdä hyvinkin korkeatasoista esitystä.¹⁶² Kiertueet olivat suosittuja, ja kun sota lopulta loppui, monet rintamakiertueiden aikana kiertäneet esiintyjät vakiinnuttivat paikkansa maan viihdemaailmassa. Tällaisen sota-ajan taustan omasi esimerkiksi suureen suosioon Pekka ja Pätkä-elokuvien myötä

¹⁵⁹ Olkkonen, *Rekiviisuista rillumareihin*, s.30–31.

¹⁶⁰ Aarnipuu, *Sinivalkoisissa höyhenissä: suomalainen drag*, s.44.

¹⁶¹ Aarnipuu, *Sinivalkoisissa höyhenissä: suomalainen drag*, s.47.

¹⁶² Aarnipuu, *Sinivalkoisissa höyhenissä: suomalainen drag*, s.43.

yltänyt Siiri Angerkoski. Angerkoski on tässä tapauksessa siinäkin mielessä hyvä esimerkkihenkilö, sillä hän työskenteli myös revyy-teatterissa vuonna 1946, ei kuitenkaan Iloisessa Teatterissa.¹⁶³ Myös Esa Pakarinen, Reino Helismaa, ja Tapio Rautavaara kuuluvat niihin viihdetaiteilijoihin, jotka vakiinnuttivat asemansa Suomessa jatkosodan jälkeen.

Viihdekiertueet eivät loppuneet sotaan, vaan ensimmäiset sotien jälkeiset vuodet olivat erittäin vilkasta kiertue-aikaa. Tämän oli mahdollistanut Suomen valtion asettama huviverotus, joka verotti ilman mittavaa ohjelmaosuutta olevia iltamia runsaalla kädellä: marraskuussa 1945 valtio päätti nostaa pelkkien tanssitilaisuuksien leimaveron 40 %:sta 50 %:n. Näin haluttiin ohjata kansa rakentavampien huvitusten, kuin tanssimisen, pariin, ja toki samalla myös hyötyä verotuloista mahdollisimman paljon.¹⁶⁴ Vuonna 1948 verotus lieveni takaisin 40 %:n aatteellisten yhdistysten järjestämien tanssi-iltamien osalta. Verohelpotus kuitenkin vaati mittavaa ohjelmaosuutta joka ilta, joten ohjelmansuorittajille oli runsaasti kysyntää. Juuri tähän kysyntään useammat asemies-iltamissa kunnostautuneet viihdetaiteilijat vastasivat: Reino Helismaa ja Tapio Rautavaara kiertelivät pitkin Suomea viihdyttäen. Myöhemmin ryhmään liittyi myös Esa Pakarinen.¹⁶⁵ Näissä sotien jälkeisissä Suomen viihdekiertueissa kehittyi tuleva rillumarei-huumori: Helismaa, Rautavaara ja Pakarinen näkivät itse mikä upposi käytännössä yleisöön, ja tätä hyödynnettiin kiertueiden loputtua elokuva-viihteen puolella rillumarei-elokuvien ja laulujen muodossa. Tämän tyyppisiä viihdytysryhmiä oli Suomessa useita sotien jälkeen,¹⁶⁶ ja kiertueissa harjaantuneet esittäjät ”rempseine” esityksineen sopivat hyvin rillumarein lisäksi myös revyyyn luonteeseen.

Tilanne muuttui sodan jälkeen, ja rintamakiertueista tuli kevyemmälle viihteelle taakka politiikan muutettua suuntaa. Sodan aikainen oikeistolainen politiikka muuttui radikaalisti Oinosen mukaan jo ennen syyskuun 1944 aselepoa Neuvostoliiton kanssa. Suomen ylin johto vaihdettiin uudelle pohjalle viimeistään vuoden 1945 eduskuntavaaleissa, kun SDP, kansandemokraatit ja maalaisliitto muodostivat kolmen suurimman puolueen ryhmän. Edustajien siirtymisen jälkeen SKDL:stä, eli Suomen Kansan Demokraattisesta Liitosta, tuli eduskunnan suurin ryhmä.¹⁶⁷ Sotaviihde ja siihen liittyneet muodot nähtiin tämän jälkeen arveluttavina. Oinonen kertoo tutkimuksessaan ”Pitkä matka on Tippavaaraan” kuinka ”Yksi penseyden syy oli mielikuva

¹⁶³ ”Siiri Angerkoski”, YLE:n vintti [<http://yle.fi/vintti/yle.fi/ikimuistoinen/angerkoski.html>]. Luettu 29.10.2012].

¹⁶⁴ Pesola, Tanssikielloista lavatansseihin, s.117.

¹⁶⁵ Pesola, Tanssikielloista lavatansseihin, s.120–121.

¹⁶⁶ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.32.

¹⁶⁷ Oinonen, Pitkä matka on Tippavaaraan, s.57–58.

rintamahuvien saksalaismyönteisyydestä ja venäläisvastaisuudesta”. Sotia edeltävässä itsenäisessä Suomessa yleiset arvot olivat olleet ”agraarisuus, kirkollinen arvomaailma, maanpuolustusvalmius ja pohjoismainen orientaatio”. Jatkosodan aikaan virallisessa Suomi-kuvassa nähtiin saksalaissuuntaus ja äärioikeistolaista ”Suur-Suomi”-ajattelua.¹⁶⁸Nämä arvot sekä oikeistolaiset Suomi-kuvat olivat täysin vastakkaisia uuden hallituksen politiikan ja arvomaailman kanssa.

Oinosen mukaan sotien jälkeen yleiseen suosioon kevyemmässä viihteessä päässeet tekijät ammensivat vaikutteita rintama-ajanvieteistä.¹⁶⁹Useimmat esiintyjät olivat käytännössä esiintyneet rintamakiertueilla, joten vaikutteita varmasti esiintymiseen on siltä pohjalta myös otettu. Tämä osaltaan selittää rillumarei-tyyppisten esitysten ja laulujen suosion, mutta se samalla myös selittää sen, miksi rillumarei aiheutti ankaraa kritiikkiä sotien jälkeisessä Suomessa. Toisaalta sodanaikaiset kiertueet loivat perustuksen sille että viihdetaitelijoiden nimet pysyivät kansalaisten mielissä sotavuosina ja sotavuosien jälkeen, mutta toisaalta hävityn sodan jälkeen kaikki, mikä muistutti neuvostovastaisuudesta tai saksalaismyönteisyydestä, katsottiin rangaistavaksi. Lisäksi rintamaviihteessä esiintyneet naista esittävät miehet, ja muut tavallisesta poikkeavat viihteenmuodot, saivat asemiesiltamien viihteen näyttämään jopa banaalilta sotienjälkeisen kulttuurin uudelleenarvioinnin myötä.

Monet rillumarei-viihdettä tekevästä toimijoista toimivat myös revyy-alalla sotien jälkeen,¹⁷⁰ näistä esimerkkinä Siiri Angerkoski,¹⁷¹ Kauko Käyhkö ja Pentti Viljanen. Kauko Käyhkö ja Pentti Viljanen olivat molemmat näyttelijöinä Iloisessa Teatterissa. Reino Palmroth, vaikka häntä ei ihan rillumarei-laulujen tekijäksi voi sanoa, kirjoitti toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen ”rempseitä” kupletteja, jotka ovat myös yksi kevyen viihteen muoto siinä missä revyykin. Näitä kupletteja esitettiin myös Iloisessa Teatterissa. Yhteneväisyyksiä näin ollen sekä revyyeseen että rillumareihin löytyy myös suoraan henkilötasolla.

Kuten Iloisen Teatterin tarjoaman viihteenkin osalta, kritisoivat rillumarei-viihdettä ankarimmin vasemmistolehdistö. *Työkansan Sanomissa* arvosteltiin alan viihdettä vuonna 1954:

Nyt Reino Helismaa julistaa valkokankaalla, ettei maailmassa olekaan muuta kunnon musiikkia kuin Toivo Kärjen haitarimelodiat. Eräissä maissa yritetään saada suuri yleisö kiinnostumaan parempaan taiteeseen. Meillä yritetään nyt filmeillä tehdä naurunalaiseksi kaikki, mitä nimitetään kulttuuriksi.

¹⁶⁸ Oinonen, Pitkä matka on Tippavaaraan, s.61.

¹⁶⁹ Oinonen, Pitkä matka on Tippavaaraan, s.162.

¹⁷⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, ohjelmistot s.239–241.

¹⁷¹ ”Veikko-Revyyen ohjelmassa monenlaista huvitusta helsinkiläisille”, *Uusi Suomi*, 24.8.1946.

Epäilemättä kulttuurin tappaminen on helpompaa kuin sen kehittäminen, mutta eivätkö jäljet pelota?¹⁷²

Rillumarei asetettiin samalle linjalle Iloisen Teatterin ja myös muun kevyemmän viihteen kanssa: kyse oli kulttuurin uudelleenmäärittelystä, jossa korkeakulttuurilla oli johtava asema. Sama kulttuuria ja viihdettä koskeva keskustelu ja politiikka koskivat revyytä ja rillumareita. Erona revyyteen rillumarei sai negatiivisen vastaanoton myös muualla kuin vasemmistolehdistössä. Iloinen Teatteri sai osakseen positiivista arvostelua muun kuin vasemmistolehdistön osalta, rillumarei-elokuvat saivat pääsääntöisesti vain negatiivista, oli kyse mistä lehdestä tahansa. Elokuvia syytettiin myös rahastushengestä: arvostelijoiden mukaan ne olivat esimerkkejä elokuvista, joiden taso oli huono, mutta jotka samalla veivät kansalta rahat antamatta vastineeksi todellista kulttuuria.¹⁷³ Viihde, joka ei valtion tukien avulla keskittynyt puhtaasti kansan sivistämiseen ja korkeamman taiteen tekemiseen, vaan sen sijaan toimi puhtaasti viihteen asialla omien tulojen varassa, nähtiin ei-toivottuna.

Tämä kapitalistisen taiteen arvostelu ulottui myös muihin neljäkymmentäluvun lopun viihdemuotoihin, sillä myös Iloinen Teatteri oli rahallista voittoa tavoitteleva instituutio. Tämä tosin on jo siinä mielessä täysin järkeenkäypää, sillä ilman avustuksia valtiolta se ei olisi pystynyt toimimaan ilman jonkinlaista rahallista voittoa, tai vähintään rajallista tappiota. Tästä näkökulmasta katsottaessa ei ole kummeksuttavaa jos revyy-teatteria ei kaikissa piireissä pidetty arvostettavana viihdemuotona verrattuna valtion tukien varassa toimivaan perinteiseen korkeaan taiteeseen panostavaan teatteriin.

Oinonen käsittelee rillumareita osana toisen maailmansodan jälkeisen Suomen oirehtivaa ilmapiirin muutosta. Hänen mukaansa Veijo Hietala ”...on arvioinut ilmapiiriä jonkinlaisena pakonomaisena kollektiivisen identiteetin hakuna, jossa sotavuosien tilapäisesti yksinäistämä kansallinen subjekti-Suomen kansa- oli 1950-luvun alussa hajoamassa kilpailevien ja vastakkaisten ryhmien ja käsitteistöjen areenaksi”.¹⁷⁴ Vaikka sodanaikainen yhteinen identiteetti ei ole ollut täysin eheä ja yhtenäinen, tämän Oinonenkin myöntää, voi Hietalan näkökulma asettaa kontekstiin sen kentän, jolla sotien jälkeen Suomessa kulttuuria käsiteltiin. Kyse oli kulttuurin yhtenäistämisyrytyksestä. Sodan ja muut suuret kriisit saavat aikaan yhteiskunnassa uudistuksia ja uudelleen arviointeja: sotien jälkeen yritettiin rakentaa uutta ja yhtenäistä kulttuuria ylhäältä käsin. 1940-luvun loppupuoli oli

¹⁷² Merja Haakana, Rillumarei aikalaiskritiikoiden käsittelyssä, *Kritiikin Uutiset* 1/96 s.11.

¹⁷³ Merja Haakana, Rillumarei aikalaiskritiikoiden käsittelyssä, *Kritiikin Uutiset* 1/96 s.12.

¹⁷⁴ Oinonen, Pitkä matka on Tippavaaraan, s.160.

epävarmaa aikaa: sodat oli hävitty, mutta samaan aikaan piti saada kansa yhtenäiseksi rintamaksi uudelleenrakentamaan uutta yhteiskuntaa. Menetetyistä maa-alueista tuli uudelleen sijoittaa väkeä, taloja ja perheitä tuli uudelleen rakentaa; lisäksi sotakorvaukset¹⁷⁵ Neuvostoliitolle olivat mittavat. Jotta näistä kaikista selvittäisiin, katsottiin, että kansan tulisi olla yhtenäinen ja mielellään oikeaan suuntaan ohjattavissa: kapinaan tai neuvostovastaisuuteen ei ollut mahdollisuutta erityisesti valvontakomission tarkkaillessa tilannetta suoraan Helsingistä käsin vuosina 1944-1947¹⁷⁶. Esimerkkinä tällaisesta yhteneväisyysyrityksestä on ”Pitkä matka on Tippavaaraan”- teoksesta löytyvä seuraava teksti, joka käsittelee massaviihteen ja ”todellisen” viihteen välillä käytyä kulttuurilinjausta:

Kiinnostavaa on, että [*Vapaan Sanan*-toimittaja Kaisu-Mirjami]Rydberg pohdiskeli asiaa vuonna 1946 Suomen Sanomalehtimiesten Liiton kulttuuritoimittajille järjestämällä kurssilla. Tämän sarjassaan toisen kokoontumisen tavoitteena oli sekä kulttuurin palstatilan lisääminen, lehdistön integroiminen yleiseen jälleenrakennustyöhön että kansallisen yksimielisyyden luominen, mikä nähtiin tärkeänä sotienjälkeisessä epävakaassa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Tilaisuuden osanottajat etsivät poliittisten ristiriitojen yläpuolella olevia yhteiskulttuurin arvoja.¹⁷⁷

Oinosen mukaan tämä olisi esimerkki siitä, miten 1940-luvun loppupuolella alkoi joukkoviestimien kulttuurikaanonin rakentaminen: eri poliittista kenttää olevat lehdistön osapuolet pystyivät erilaisista näkökohdistaan huolimatta etsimään yhdessä yhdistävää kulttuurikäsitystä ja samalla myös täsmentämään yhteiset uhkakuvat. Kulttuurikysymystä pidettiin tärkeänä, ja yhtenäisen kulttuurin luomiseen käytettiin voimavaroja: tästä yhteneväisen kulttuurin luomisen halusta huolimatta kulttuurien välinen dualismi lisääntyi voimakkaasti korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin kesken.

4. Kylmän sodan muutos teatterimaailmassa

4.1. Vasemmiston tuulet puhaltavat kulttuurin kentillä

Kun jatkosota vuonna 1944 lopulta päättyi, Suomen politiikka teki täyskäännöksen: se, mikä ennen oli merkinnyt isänmaallisuutta, merkitsi nyt helposti oikeistolaista maanpetosta. Suomi oli hävinnyt sodan, ja henkeä pidätellen jännitettiin, mitä Neuvostoliitto tulisi tekemään, ja erityisesti mitä se tulisi vaatimaan. Ihan täysin sota ei ollut vielä vuonna 1944 ohi, vaan vielä vuoden 1945 puolella oli meneillään Lapin sota, jonka tarkoituksena oli neuvostoliiton käskystä poistaa saksalaiset sotilaat

¹⁷⁵ Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995*, s.208–209.

¹⁷⁶ Nevakivi, *Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995*, s.211.

¹⁷⁷ Oinonen, *Pitkä matka on Tippavaaraan*, s.161.

Suomesta mahdollisimman nopeasti.¹⁷⁸ Solmittiin Neuvostoliiton sanelemana välirauhansopimus, jossa määrättiin Suomeen valvontakomissio, jonka tehtävänä oli ”...valvoa, että Suomen hallitus tarkoin ja määräaikana täyttää välirauhansopimuksen 2, 3, 4...artiklojen määräykset”¹⁷⁹. Komissio käytännössä valvoi Liittoutuneiden, oikeammin Neuvostoliiton, etujen toteutumista hävinneessä maassa Helsingistä käsin.

Sopimuksen 22. artiklan liitteeseen lisättiin kohta 4., jolla tuli olemaan suuri merkitys myös teattereiden kannalta: ”4. Jos valvontakomissio havaitsee jonkinlaisia rikkomuksia välirauhansopimuksen edellä mainittuja artikloja vastaan, tekee se vastaavat esitykset Suomen viranomaisille asianmukaisiin toimenpiteisiin ryhtymistä vastaan”¹⁸⁰. Tämä lisäys antoi teoriassa valvontakomissiolle mahdollisuuden puuttua myöhemmin välillisesti myös Suomen sisäpoliittisiin asioihin, vaikka virallisesti tätä oikeutta komissiolla ei voinut olla: olihan Suomi edelleen itsenäinen valtio.

Näin alkoi kylmän sodan kausi, jonka aikana Suomessa saivat niin sanomalehdet, kirjat, kuin teatteritkin varoa, etteivät suututtaisi vääriä tahoja. 17.11.1944 nimitetty Paasikiven hallitus oli merkittävä sodan jälkeisessä politiikassa: yli puolet uuden hallituksen ministereistä olivat ensikertalaisia, joten sodanaikaiset poliitikot saatiin näin vaihdettua uusiin.¹⁸¹ Näin saatiin poliittinen uudistus käyntiin. SKDL¹⁸² laillistettiin osana muuttunutta poliittista tilannetta, ja samalla puolue sai samalla myös ministeripaikan: sosiaaliministeri Yrjö Leinon, Suomen ensimmäisen kommunistisen ministerin.¹⁸³ 17.4.1945 perustettu Paasikiven kolmas hallitus merkitsi SKDL:n vielä suurempaa voittoa: puolue vahvisti merkittävästi asemiaan verrattuna myös vahvimpaan puolueeseen, SDP:hen.¹⁸⁴ Yrjö Leino toimi tässä hallituksessa sisäministerinä: tehtävän mukana puolueen käsiin päätyivät esimerkiksi järjestyspoliisi sekä valtiollinen poliisi, kyseessä oli siis tärkeä sisäpoliittinen virka.¹⁸⁵ Näin Suomen sisäpolitiikka teki harppauksen ”kohti Moskovaa”.

Vasemmistoväritys ulottui myös kulttuurin tuottamiseen, ehkä suurimpana yksittäisenä johtotähtenään Hella Wuolijoki, joka oli kohonnut nopeasti hierarkiassa. Wuolijoki oli jatkosodan aikana tuomittu maanpetturuudesta, mutta 1945 hänet nimitettiin Yleisradion pääjohtajaksi. Hänen

¹⁷⁸ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.198.

¹⁷⁹ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s.66.

¹⁸⁰ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s.66- 67.

¹⁸¹ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, s.211.

¹⁸² ”SKDL”, eli ”Suomen Kansan Demokraattinen Liitto”.

¹⁸³ Nevakivi, Jatkosodasta nykypäivään, 1944–1995, 212.

¹⁸⁴ ”Suomen hallitukset vuodesta 1917”, Suomen poliittinen historia, s.327.

¹⁸⁵ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s. 48.

nousunsa Yleisradion päätoimittajaksi oli liittynyt toisen maailmansodan jälkeisiin henkilövaihdoksiin valtion viroissa Valtioneuvoston käskystä.¹⁸⁶

Wuolijoen merkitys Suomen kulttuurikentälle oli merkittävä, sillä Yleisradiolla oli merkittävin asema maan viihdekentällä vielä 1940-luvullakin: televisio ei vielä ollut rantautunut Suomeen, joten radio toimi perheissä musiikin ja muun viihteen nauttimiseen monopoliasemassa. Tällöin radio-ohjelmien merkitys viihteen tarjoajana korostuu. Yleisradion pääjohtajalla oli erittäin suuri mahdollisuus vaikuttaa siihen, mihin suuntaan kulttuurikeskustelua oltiin viemässä. Hella Wuolijoen kohdalla tämä näkyi esimerkiksi hänen ideologiassaan: yhteiskunnallista keskustelua tuli vahvistaa ja korkeakulttuuria arvostaa kansansivistyksellisin perustein.¹⁸⁷ Vaikka hän oli korkeakulttuurin puolustaja, ei Wuolijoki silti tyrmännyt täysin kevyttäkään viihdettä radio-ohjelmissaan. Hän ei arvostanut suosittuja hanurikappaleita, tai rillumarein tyyppisiä kappaleita muutenkaan, mutta tästä huolimatta viihteellisen musiikin osuutta ei hänen aikanaan radiossa vähennetty.¹⁸⁸ Hänen ideologiansa myötäilee muutenkin toisen maailmansodan jälkeen Suomessa vallallaan ollutta näkökulmaa kulttuurista ja sen valistusperiaatteesta.

Toisena merkittävänä toimijana voidaan nähdä opetusministeriksi ylentynyt Johan Helo: Helon merkitys silloisen Suomen kulttuuri-ilmapiirin muuttajana oli suuri. Samana päivänä, kun Wuolijoki nimitettiin YLE:n johtoon, opetusministeri Johan Helon aloitteesta perustettiin Valtion Teatterikomitea. Tälle komitealle määrättiin neljä tehtävää: valtioteatterin suunnittelu, valtion voimakasta tukea saavan työvänteatterin aikaansaaminen, valtion teatterikoulun luominen, sekä teattereiden ohjelmistojen kohottaminen taiteessa ja edistyksellisessä hengessä.¹⁸⁹ Helolla oli myös omia henkilökohtaisia syitä olla näin kiinnostunut teatteripolitiikasta ja perustaa Teatterikomitea: Lullan Helo, Johan Helon vaimo, oli näyttelijätär.¹⁹⁰ Näin ollen vasemmistolaisella ministerillä oli intressejä suunnata voimavaroja eritoten teatterin uudistamiseen. Helon aloitteesta Suomeen järjestettiin teatteri- ja kirjallisuuskomiteoita, jotka Korsbergin mukaan olivat 1940-luvun puolivälissä tärkeässä asemassa ”kulttuurisen hegemonian kyseenalaistamisessa”.¹⁹¹ Maija Savutien luentomateriaaleiksi tarkoitettussa käsikirjoituksessa vuodelta 1985 hän mainitsee 1940-luvun olleen

¹⁸⁶ Koski, Pirkko, ”Wuolijoki Hella (1886–1954).” *Kansanbiografia-verkkajulkaisu*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4825/]. Luettu 8.11.2012.

¹⁸⁷ Koski, Pirkko, ”Wuolijoki Hella (1886–1954).” *Kansanbiografia-verkkajulkaisu*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4825/]. Luettu 8.11.2012.

¹⁸⁸ Tuomioja, Häivähdys punaista, s.328–329.

¹⁸⁹ Korsberg, Uuden kulttuuripolitiikan haasteet ja Valtion teatterikomitea 1945- 46, s.7.

¹⁹⁰ ”Suomen Teatterikorkeakoulussa pidetty luento 15.10.1985”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

¹⁹¹ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: valtion teatterikomitea 1945- 1946, s.107.

sotien jälkeisten tapahtumien, laitoksien, järjestöjen ja toiminnan aikaa.¹⁹²Savutie itse oli 1940-luvun teatteripolitiikan keskiössä, sillä hän toimi vuonna 1945 perustetun Teatterikomitean sihteerinä. 1940-luvun puolivälissä teatterimaailma muuttui kohti poliittisempaa suuntaa. Teatteritaiteen merkitys nähtiin tärkeänä yhteiskunnan uudelleenrakentamiselle: vasemmistolaiseksi muuttunut hallitus näki teatterimaailman uudistamisessa mahdollisuuden vahvistaa omaa asemaansa, ja viedä Suomen yhteiskunnan kehitystä uuteen suuntaan.

Teatterikomitean lisäksi Helo oli mukana kirjallisuusosalalla vaikuttaneessa eräänlaisessa puhdistuksessa, jossa silloisen oikeusministerin aloitteesta vuosina 1944–46 poistettiin kirjastoista ”poliittisesti arveluttavat kirjat”.¹⁹³poliittinen vaikutus kulttuuriin ei siis jäänyt vain teatterialaan. Vasemmistoväritteisen hallituksen pyrkimyksenä tuntui olevan kokonaisvaltainen taiteen uudelleenarviointi. Sotien jälkeisessä Suomessa taiteen itseisarvo ei ollut pääpainona: taiteessa nähtiin olevan enemmän puoluepoliittisia, kansansivistyksellisiä sekä kansallisuuspoliittisia merkityksiä.¹⁹⁴Erityisesti teatterissa haluttiin nähdä mahdollisimman paljon edellä mainittuja merkityksiä julkisen vallan puolella.

Teatterikomitean pöytäkirjassa vuodelta 1945 mainitaan, miten sihteeri Savutielle annettiin tehtäväksi ottaa selkoa pääkaupungin teattereiden ohjelmistoista. Tarkoitus oli näin selvittää teattereiden ohjelmiston taso.¹⁹⁵Tämä toimisi lähtökohtana Suomen teatterikulttuurin uudistamisessa. Myöhemmin toukokuussa 1945 opetusministeriölle lähetetystä kirjelmästä selviää, että Savutielle pyydetään palkankorotusta, jotta hän pystyisi tutkimaan Suomen teattereiden sodanaikaisen ja lähimpänä edeltäneiden vuosien ohjelmistojen taiteellista ja yhteiskunnallista laatua.¹⁹⁶Tarkkailun kohteiksi joutuivat siis myös sodanaikaiset ja sitä edeltäneet ohjelmistot, eivät pelkästään sen hetkiset. Valtion vaikutusta haluttiin lisätä teatterin puolella myös muilla keinoilla: 4.4.1946 Teatterikomiteassa päätettiin tehdä ehdotus, että valtionavun ehdoksi tukea haluavan teatterin tulisi antaa valtion nimetä oma edustajansa jokaisen valtionapua saavan teatterin johtokuntaan. Edustajien lukumäärä riippuisi avustusten suuruudesta.¹⁹⁷Tämä olisi jo suora kontrolloimisen keino puuttua teattereiden toimintaan, erityisesti sen takia, että teattereiden

¹⁹²Savutie mainitsee 1940-luvun lopun teatteripoliittisista muutoksista: ”Ryhdyttiin luomaan omaa kulttuuria, joka ilmentäisi kansallisdemokraattista ajattelutapaa ja uudistaisi ja radikalisoisi koko suomalaista kulttuurikenttää.” ”Suomen Teatterikorkeakoulussa pidetty luento 15.10.1985”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

¹⁹³ Ekholm, *Kielletyt kirjat 1944–1946*, s.58.

¹⁹⁴ Korsberg, *Vallankumousta lavastamassa: Valtion teatterikomitea 1945- 1946*, s.8.

¹⁹⁵ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirja N.1. 8/5-45”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo

¹⁹⁶ ”Jäljennös kirjelmästä opetusministeriölle 16.5.1945”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

¹⁹⁷ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirja Nro.16, 5.1.1946” Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

toimeentulo sotien jälkeen oli heikkoa, ja valtioapu useimmille teattereille tarpeellinen tästä syystä.¹⁹⁸ Komiteassa myös keskusteltiin tammikuussa 1946 olevan pöytäkirjan mukaan siitä, millainen on ihanneteatteri nykyisessä Suomen valtiossa. Ihanneteatteri olisi ”nykyisessä demokraattisissa olosuhteissa” sellainen, jossa valtiolla olisi aina ratkaisuvallta. Tällöin komitean mukaan teatteritaide vapautuu taloudellisista riippuvuuksista ja kaupallisuudesta, jolloin voidaan keskittyä puhtaasti taiteen kohottamiseen. Vaikka suurin osa komitean kiertokyselyyn vastanneista teattereista puolsi tätä ajatusta, niin epäilyjä oli myös esitetty siitä, että valtioteatterissa ohjelmisto saattaisi lipsua propagandan välineeksi ja teatteritaiteen monipuolisuus vähenisi.¹⁹⁹ Julkisen vallan otetta teatterialueesta haluttiin selkeästi siis vahvistaa; taidetta ei nähty niin tärkeäksi itseisarvoksi kuin mitä nykyään halutaan nähdä, vaan keinona vaikuttaa yhteiskunnallisesti asioihin.

Tämä valtiollisen tuen ja vallan merkitys politiikan sekä teatterin vuoropuhelussa tulee hyvin esille, jos tarkastellaan kansallisteatterin ja teatterikomitean välistä vuoropuhelua vuonna 1946. Mitä enemmän tukea teatteri valtiolta sai, sitä enemmän sen itsenäistä päätösvaltaa uhattiin uudistusten mukaan. Kansallisteatteri joutui erityisen puristuksen kohteeksi, koska se katsottiin olevan todella tärkeä uudistuksien eteenpäin viemisessä teatterin vankan tittelin tähden. Kansallisteatteri myös nautti ylivoimaisen suurta tukea valtion kassalta.²⁰⁰ Teatterikomitealla oli suunnitelmissa saada Helsingin Kansallisteatteri valtiollistettua osaksi perustettavaa työväenteatteria. Tämä näin merkittävän teatterin valtiollistaminen vasemmistolaiseen teatteritoimintaan olisi ollut yksittäinen suuri voitto saada Suomen teatteripoliittinen tasapaino keikahtamaan vasempaan suuntaan, ja näin ollen edistänyt valtion yleistä yhteiskunnallista suuntausta vasemmistoon päin syvemmin kuin mitä pelkkä hallituksen vaihto oli tehnyt. Kun Kansallisteatterilta itseltään kysyttiin, olisiko tämä tähän halukas, vastaus oli kielteinen. Vastaus ei ollut komitealle mieleinen, joten Wuolijoen toiveesta opetusministeri lähetti kirjeen Helsingin Kansallisteatterille, jossa kysyttiin suoraan, onko teatterin johtaja Arvi Kivimaa pätevä toimessaan, ”sodanaikaisten natsisaksalaisten ideologiaa tunnustavien julkaisujen sekä esiintymisien” vuoksi. Teatteri vastasi, että koska kyseessä on poliittisesti sitoutumaton laitos, sen henkilöstö palkattiin samoin kriteerein asemasta riippumatta.²⁰¹ Jatkosodan aikana Suomen Kansallisteatterissa oli esitetty Saksaa kosiskelevia teatteriesityksiä, kuten Lessingin ”Minna von Barnhelmin” ja Heinrich von Kleistin ”Rikottu Ruukku”, mutta tämä liittyi

¹⁹⁸ ”Yleiskokous pöytäkirja 17–18.9.1945”, Suomen Teatterinjohtaja ja – ohjaajaliitto yleiskokousten ja vuosikokousten pöytäkirjat 1945–1946, Teatterimuseo.

¹⁹⁹ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirja Nro.20, 22.1.1946” Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²⁰⁰ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: Valtion Teatterikomitea 1945–1946, s.45.

²⁰¹ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: valtion teatterikomitea 1945–1946, s.41–42..

todellisuudessa vain yleiseen jatkosodan aikaisen valtion viralliseen politiikkaan.²⁰²Tällaiset seikat aiheuttivat kuitenkin teatteripoliittisissa uudistuksissa syytöksiä ja epäilyjä. Helsingin Kansallisteatteri nautti vuonna 1946 suurinta valtiontukea koko maassa, jolloin myös valtion paine teatteria kohtaan oli myös suurin. Katsottiin myös, ettei kansallisteatterin osassa olevassa teatterissa voinut olla johdossa ihmisiä, joilla olisi vähänkään sodanaikaisessa historiassaan viittauksia oikeistolaisuuteen, jolloin Kivimaan tyyppiset henkilöt joutuivat tarkkailun kohteiksi. Teatterikomiteassa mentiin jopa niin pitkälle, että koska Helsingin Kansallisteatteri sai niin suurta valtioapua, se olisi voitu jo käytännössä katsoa valtion teatteriksi,²⁰³ jolloin teatterin valtiollistaminen ei olisi pitänyt olla ongelma. Käytännössä teatterin päätösvalta pysyi omissa käsissä vastakkaisista yrityksistä huolimatta, eikä näin ollen teatterimaailmaa saatu kerta heitolla muutettua vasemmiston haluamaan suuntaan.

Korsbergin sanojen mukaan, 1940-luvun loppupuolella pyrkimyksenä oli hallituksen puolelta saada Suomen kulttuuri ja erityisesti teatterialue hegemonisoitua, mutta tämä jäi saavuttamatta sekä Teatterikomitean sisäisten erimielisyyksien, teatterien puolelta tulevan vastustuksen, sekä Suomen valtion demokraattisen toimimistavan takia. Kokonaisuudessaan Teatterikomitean neljästä tehtävästä vain yksi, valtion voimakasta tukea saavan työväenteatterin aikaansaaminen, toteutui. Komitean suora vaikutus teatterikulttuuriin jäi siis suhteellisen vähäiseksi. Sen sijaan teatterikomitean ja sotien jälkeisen vasemmistohallituksen toiminta oli osa yleistä uudistustarvetta, joka ilmeni teatterimaailman sisällä eri tavoin kuin ehkä Teatterikomitea itse halusi sen nähdä. Ajan teatteripolitiikka ja komitean luominen itsessään oli selvä merkki aikakauden teatteriin ja kulttuuriin liittyvästä kiivaasta keskustelusta, ja niiden merkityksestä tuon ajan hallinnolle. Korsberg mainitsee, miten vuonna 1947 tiukasta taloudellisesta tilanteesta huolimatta kukaan silloisessa eduskunnassa ei esittänyt kulttuurimäärärahojen tiukentamista.²⁰⁴Vaikka poliittinen suora toiminta jäi enimmäkseen keskustelun ja mietintöjen tasolle, käytännön muutoksia teatterialueella silti tapahtui. Teatterien sisäiset muutokset olivat ehkä vielä suurempia mitä sen ulkopuolelta toimiva hallitus pystyi lopulta muokkaamaan.

²⁰² Vastaavaa Saksa-myönteisyyttä oli myös muissa kulttuurinaloissa, kuten kirjallisuudessa jossa maaliskuussa 1941 julkaistiin suomeksi Adolf Hitlerin teos "Taisteluni I-II" ja myös m.m. Saksan kansallissosialistien hyväksymää kaunokirjallisuutta. Tämä oli luonnollista, sillä vielä tuolloin yhteistyö Saksan kanssa näytti tuottavan hedelmää. Sotien jälkeen tilanne muuttui tässä suhteessa täysin. Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyönteissä-Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950, s.72.

²⁰³ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: Valtion teatterikomiteaa 1945- 1946, s.45.

²⁰⁴ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: Valtion Teatterikomitea 1945–1946, s.102.

4.2. Muutokset teatterialueen sisällä

Vuonna 1946, sekä Teatterikomitea että Suomen Teatteriohjaaja ja johtajaliitto olivat huolissaan ”kiertuevillityksestä”. Jatkosodan päättymisen jälkeen Suomessa nähtiin vilkas kiertue-kausi, jolloin asemies-iltamissa harjaantuneet esiintyjät kiersivät pitkin Suomea esiintyen kansalle tanssi-iltamissa. Teattereille kiertueet olivat tapa saada lisätienestiä taloudellisesti tiukkana aikana: Iloinen Teatteri oli yksi näin toimineista teattereista. Elokuussa 1945 lehdissä uutisoitiin, miten seuraavassa kuussa Iloinen Teatteri lähtisi ”maaseudulle” kiertueelle, jotta myös muutkin kuin helsinkiläiset voisivat nauttia revyy-teatterin esityksistä.²⁰⁵

”Kiertuevillitys” nähtiin negatiivisena, sillä kiertueeteattereita ei nähty yhtä tasokkaana kuin paikallaan pysyvää teatteria: kiertueet esittivät usein kevyempää ohjelmaa, mitä ei nähty vakavan draaman tasoisena viihteenä. Kiertueet nähtiin jatkavan sota-aikojen rintamakiertue-perinnettä, ja monien teatteri-ihmisten lähimenneisyydestä löytyi myös käytännössä taustalta toimintaa sota-ajan viihdeosastolta. Suomen poliittinen suunta oli muuttunut radikaalisti jatkosodan jälkeen, ja tällaista sota-ajasta muistuttavaa ilmiötä haluttiin rajoittaa. Koska Iloinen Teatteri oli sekä revyy- että osittain kiertueillakin käyvä teatteri, se oli silloisen teatteripoliitiikan mukaan kaksinkertaisesti huonompiarvoinen.

Sotien jälkeen Suomen teatterit olivat uusien haasteiden edessä: yleisö väheni yhtäkkiä. Syitä tähän olivat rahan niukkuus, sota-ajan järkytykset ja muiden huvivaihtoehtojen lisääntyminen.²⁰⁶ Tanssikiellon kumoutumisen jälkeen teatteriyleisön kilpailijoiksi tulivat elokuvien lisäksi tanssitilaisuudet. Suomen juuri perustettu Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliitto käsitteli jo syksyllä 1945 pöytäkirjassaan ”Tanssikiihkoa”, joka vei yleisöä teatteripenkeiltä.²⁰⁷ 1940-luvun loppupuolella Suomessa tapahtuneet teatteripoliittiset muutokset olivat merkinä käydystä keskustelusta, joka ulottui myös teatterimaailman sisäpuolelle: sen lisäksi muuttunut yleinen tilanne toi omat haasteensa.

Vaikka 1947 eduskunnasta kukaan ei ottanut esille kulttuurimäärärahojen leikkauksia, Suomen Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliiton vuosikokouksien pöytäkirjoissa vuodelta 1945 tulee esille silti taloudellista tiukkuutta, ja jopa lopetusuhkia. Näihin ei ollut syynä vain yleisön menetys muihin

²⁰⁵ ”Elokuun revyy Messuhallissa starttasi”, *Ilta-Sanomat*, 3.8.1945.

²⁰⁶ Hohenthal-Antin, Tampereen Teatterin ohjelmiston kehityspiirteitä Kaarle Halmeesta Rauli Lehtoseen, s.34.

²⁰⁷ ”Yleiskokous pöytäkirja 17–18.9.45”, Suomen Teatterinjohtaja ja – ohjaajaliitto yleiskokousten ja vuosikokousten pöytäkirjat 1945–1946, Teatterimuseo.

illanviettopaikkoihin, vaan yleinen kustannusten nousu ja vastaavasti avustuksien väheneminen.²⁰⁸ Esimerkiksi sanottakoon, että pöytäkirjojen mukaan miehen puku vei näyttelijältä 2-3kk palkan, ja Kemissä teatterin korotukset kustannuksissa olivat nousseet 300 % kun taas avustukset laskeneet 6-20 %, ja tämä oli viemässä Kemin teatteria lopetusuhan alle. Yleinen linjaus oli se, että pienien teattereiden toimeentuleminen oli erityisen vaikeaa, samaan aikaan kun perusteilla olevalle Suomen Työväen Teatterille haettiin 1 miljoonan markan avustuksia opetusministeriön kautta, ja lopulta STT:lle myös luvattiin osuus arpajaisvoitoista.²⁰⁹ Teatterien johtajat itse näkivät asian niin, että valtio oli suopea tukien nostamisesta puheissaan, mutta käytännössä ei otettu huomioon kulujen huomattavaa nousua, ja tämän takia monia erityisesti pienempiä teattereita uhkasi konkurssi.

Parannusta tähän tilanteeseen oli tulossa talvella 1946, kun Teatterikomitea ehdotti opetusministerille, että se lisäisi teatterien valtionapua mahdollisuuksien mukaan. Ratkaisuksi esitettiin ylimääräisten raha-arpajaisten järjestämistä, jolloin vuoden 1945 arpajaisista teattereille saatu summa nousisi 5 miljoonasta markasta 6 miljoonaan olettaen, että arvat tekisivät kaupansa.²¹⁰ Teatterien taloudellista tilaa yritettiin siis parantaa, vaikkei se käytännössä kaikille riittänyt: varmasti myös työn alla ollut Suomen Työväen Teatteri vei osansa hupenevista valtion teatterimäärärahoista, mikä ei miellyttänyt muita teattereita. Savutie mainitseekin Suomen Teatterikorkeakoulun luennoille vuonna 1985 tarkoitetussa materiaalissaan, että Suomen Työväen Teatterilla oli jatkuvasti tilaongelmia, joita ei helpottanut se tosiasia, ettei kukaan toinen teatteri halunnut jakaa tilojaan ”kommunistien kanssa”.²¹¹ Tämä yhteistyöhalun puute viestii kiristyneestä taloudellisesta ja tilojen puutteesta²¹²: kulut nousivat, valtion tuelle ilmestyi uusia kilpailijoita, yleisö väheni ja teatteritilat olivat kiven alla. Tämä kiristynyt ilmapiiri vaikutti myös revyy-teattereihin kohdistuneisiin toimiin myös muiden teattereiden puolelta.

Vastatoimintona huonontuneeseen taloudelliseen tilanteeseen teatterien puolelta järjestäytyttiin yhä tiukemmin: Suomessa perustettiin vuonna 1945 sekä Suomen Teatterinjohtajaliitto ry että Suomen Teatteriohjaajien Liitto ry. Pari vuotta aiemmin oli perustettu Suomen Lavastustaiteilijain Liitto ry,

²⁰⁸ ”Yleiskokous pöytäkirja 17–18.9.45”, Suomen Teatterinjohtaja ja – ohjaajaliitto yleiskokousten ja vuosikokousten pöytäkirjat 1945–1946, Teatterimuseo.

²⁰⁹ Helolle osoitettiin kirjelmä 1 milj.markan avustuksen saamiseksi, ja se lähetettiin heinäkuussa 1945, eli pari kuukautta ennen teatterinjohtajien ja ohjaajaliittojen teattereiden taloudellisia ongelmia käsittelevää kokousta. ”Suomen Teatterikorkeakoulussa pidetty luento 15.10.1985”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²¹⁰ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirjat Nro 22 1/2-46.”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²¹¹ ”Suomen Teatterikorkeakoulussa pidetty luento 15.10.1985”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²¹² ”Pääkaupungissahan ei ole (vuosikausiin) ollut ainoatakaan vapaata teatterisalaa...”, ”Suomen Teatterikorkeakoulussa pidetty luento 15.10.1985”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

ja vuotta vielä tätä aiemmin eli vuonna 1942 oli perustettu Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto. Tämän kaiken lisäksi 1948 Suomi liittyi Pohjoismaisen Teatterivaltuuskunnan (myöhemmin Pohjoismainen teatteriunioni) jäseneksi.²¹³ 1940-luku näyttäytyy siis toiminnalliseksi järjestäytymisen vuosikymmeneksi ainakin teatterin alueella.

Kuten muidenkin ammatti-alojen liitoilla, näillä teatterialojen vastaavilla on ollut sama päämäärä: omien ammattikuntien asioiden ajaminen ja kehittäminen. Tiukentunut ja muuttunut tilanne oli omiaan tähän suuntautumiseen. Keskustelua ja ehdotuksia näkyy Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliittojen materiaaleista; sieltä löytyy teatterien sisäistä kamppailua, josta suurimpana esimerkkinä on Suomen Kansallisteatteriin kohdistunut saarto.

Korsberg mainitsee teoksessa ”Politiikan ja valtataistelun pyörteissä - Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950” miten 1945 keväällä Kansallisteatterin Näyttelijäyhdistys, Suomen Näyttelijäliiton tukemana, julisti saarron teatterille toisen näyttelijäedustajan saamiseksi teatterin johtokuntaan.²¹⁴ Jonkinlainen sopimus saatiin sovittua saman vuoden aikana, mutta riidat jatkuivat samojen osapuolten kesken 1947–1948. Tällä kertaa kyse oli joko siitä, että johtokunnan ja näyttelijän välistä työsopimusta, eli välikirjaa, ei haluttu johdon puolelta suoda kaikille henkilökunnassa oleville, tai välikirjan muodosta itsestään.²¹⁵ Lopputuloksena oli Suomen Näyttelijäliiton julistama Kansallisteatterin saarto.²¹⁶ Tästä näkyy merkintöjä myös Teatteriohjaajien ja Johtajien liiton asiapapereista vuodelta 1947. Muut liittoon kuuluvat teatterit lupautuivat saartoon siis omalta puoleltaan. Tämä riita saatiin lopullisesti sovittua vasta keväällä 1948, kun sosiaaliministeriö asetti sovittelulautakunnan kokoontumaan asian tiimoilta.²¹⁷ Teatteripolitiikkaa käytiin vahvasti myös teatterien sisältä päin, ja järjestäytyneet liitot tekivät toiminnasta yhä säännöstellympää.

Tiukentunut järjestäytyminen luo myös vastapuolena eristämisen mahdollisuuden. Palle Palmroth, Ossi Elstelä tai Veikko Itkonen, kaikki revyy-johtajia ja -ohjaajia siis, eivät todennäköisesti kuuluneet juuri perustettuun Suomen Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliittoon koko 1940-luvulla. Tämä tuo kysymyksiä esiin: eivätkö revyyohjaajat halunneet liittoutua, vai eristettiinkö heidät liitosta?

²¹³ ”Historia”, TINFO-Teatterin tiedotuskeskus [<http://www.teatteri.org/tiedotuskeskus/historia.html>]. Luettu 25.10.2012.

²¹⁴ Korsberg, *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*, s.105.

²¹⁵ Korsberg, *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*, s.158.

²¹⁶ ”Toimintakertomus 1947”, Suomen Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliitto Vuosikokoukset ja yleiskokoukset 1945–1967, Teatterimuseo.

²¹⁷ Korsberg, *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*, s.175.

Tähän ei ole selvää vastausta, lähteistä ei asia selviä. Vaikka joku revyy-teatterin ohjaajista olisikin laittanut hakemuksen liittoon, ei häntä olisi sinne välttämättä hyväksytty. Tämä johtuu teatterimaailman tuon ajan dualismista: tarkoitus oli entisestään jakaa teatteriviihde ylhäältä päin hyviin ja huonoihin. Näissä jaoissa revyy-teatterit eivät sijoittuneet tuettujen ja korkeatasoisten teattereiden joukkoon.

Sodan jälkeen taiteen ja kulttuurin merkitys kasvoi suureksi Suomessa, ja puolueet painottivat yleisesti poliittisissa ohjelmissaan juuri näitä kahta kohdetta.²¹⁸ Sotien jälkeen oli meneillään suuri muutos kulttuurikentällä, niin teatterien sisä- että ulkopuolella, ja tämä ei voinut olla vaikuttamatta myös revyy-teattereihin. Niihin muutokset vaikuttivat eri tavalla kuin tavallisempiin teattereihin.

4.3. Teatteripoliitikan dualistinen vaikutus

Teatteripoliitikassa käytiin läpi erilaisia muutoksia yleisellä tasolla. Teatterityyppejä ei kuitenkaan käsitelty yhdenvertaisina sotien jälkeisessä Suomessa: revyytä käsiteltiin eri periaattein ja erillään muista. Teatterikomitean aineistossa näkyy suoria toimintoja kevyttä teatteriviihdettä kohtaan. Suomessa oli meneillään sotien jälkeen teatterikentän uudelleenarviointi: keskusteltiin vilkkaasti siitä, mikä on oikeaa teatteria, haluttiin kohottaa teatteriviihteen tasoa ja vaikuttaa teattereiden toimintaan suoraan. Teatterikomitean pöytäkirjassa 4.4.1946 lukee miten:

Päätettiin, että komitea tekisi ehdotuksen, että kevyiden teattereiden kuten Iloisen Teatterin huvivero jaettaisiin teattereiden hyväksi²¹⁹

Komitean ehdotus osoittaa suoraan parikin asiaa. Ensinnäkin, Iloinen Teatteri oli komitean nähden merkittävin kevyemmistä teattereista, koska se mainitaan suoraan esimerkkinä. Toiseksi, komitea ei selkeästi koe Iloista Teatteria, tai muuta kevyttä teatteria, puhtaasti teatteriksi, sillä sanavalinta siitä, miten huvivero jaettaisiin teattereiden hyväksi, näyttää toteen sen, ettei esimerkiksi Iloista Teatteria pidetty alun alkaenkaan puhtaasti teatterina kuin muun tyyppisiä teattereita pidettiin.

Tämä sama suhtautuminen näkyy edellisessä pöytäkirjassa, jossa sanotaan, että on päätetty kohottaa teatteriohjelmistojen tasoa Valtion näyttämötaidelautakunnan tekemän teatteritarkastuksen avulla. Näyttäisi siis siltä, että teatteripoliittinen virallinen keskustelu kulki samoissa teemoissa kuin 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alkuvuosina. Lähtökohdatkin tähän teatteripoliittiseen

²¹⁸ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: Valtion teatterikomitea 1945–1946, s.8.

²¹⁹ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirjat Nro 35 4/4-46”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

keskusteluun olivat aika samanlaiset: 1900-luvun alussa oli suuria mullistuksia, suurlakkoa ja itsenäistymistä, ja tämän seurauksena kansa kävi katsomassa operetti- ja muuta kevyttä viihdettä omaavia teatteriesityksiä tuodakseen iloa elämään. 1940-luvun loppupuolen Suomi oli juuri kokenut talvi- ja jatkosodan, ja kansa kansoitti tälläkin kertaa erityisesti kevyitä viihde-esityksiä. Tämä ei miellyttänyt kaikkia tuolloin 1900-luvun alussa, ja eikä se miellyttänyt 1940-luvulla sotien jälkeen. Molempien aikakausien teatterialalla tämä kevyen ja ”vakavamman” viihteen erottelu ilmeni työväenteatteriviihteen erottumisena porvarillisemmista teattereista. Tämä pyrkimys näkyi aiempaa vahvempana 1940-luvulla. Virallisen hallinnon otteet viihteen vakavoittamiseksi olivat myös tällä kertaa voimakkaammat.

Revvy ei ollut ainut toisen luokan viihteen leimasta kärsivä teatteri ja viihdemuoto. Teatterikomitean pöytäkirjoissa näkyy ainakin vuoden 1946 alusta keskustelua kiertueteattereiden hillitsemisestä ja niihin kohdistetun huviveron nostamisesta korkeimpaan mahdolliseen määrään.²²⁰ Suomen Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliiton pöytäkirjoissa puhutaan lokakuussa 1946 ”kiertuevillityksestä”, josta esitettiin myös toimenpidepyyntö vastaaville virkamiehille.²²¹ Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliiton sisällä haluttiin saada selkoa kiertuetilanteeseen, ja aikaansaada myös kiertuetarkastuksia, minkä tarkoitus olisi ollut kiertueteattereiden tason tarkkailu ja kiertuetiheyden hillitseminen. Tässä näkyy teatterijohtajien ja Teatterikomitean huoli siitä, että kiertueteatterit veisivät liikaa asiakkaita perusteattereilta. Taustalla vaikuttaa katsojalukujen romahtaminen, sekä kilpailun kiristyminen teatterialalla, ja nähtävästi valtio koki paikallaan olevat vakavampihenkistä esittävät teatterit muita tärkeämmiksi riippumatta siitä, minne teatteriviihteen kuluttajat rahansa mieluiten veivät.

Vaikka revvy-teatterit toimivat samalla tavoin paikallaan olevissa teatteripaikoissa, ne haluttiin rinnastaa enemmän kiertueteattereihin ja sirkuksiin²²² kuin muihin teattereihin. Varsinkin rinnastus kiertueteattereihin näkyy Teatterikomitean pöytäkirjassa, jossa esitetään:

Päätettiin d) kohdassa, joka käsittelee kiertueteattereita, ehdottaa että kontrolloimattomat ammattikiertueet, mikäli ne eivät liity jonkun yleishyödylliseen järjestön toimintaan, luettaisiin samaan luokkaan kuin revvy-teatterit ja alistettaisiin saman verotuksen alaiseksi.’

²²⁰ ”Valtion teatterikomitea pöytäkirjat Nro.19 18/1-46”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²²¹ ”Toimintakertomus 1946”, Suomen Teatterinjohtaja ja -ohjaajaliitto Vuosikokoukset ja yleiskokoukset 1945–1967, Teatterimuseo.

²²² Sirkus-viihdettä rasitettiin yhtälailla korkealla huvi-verotuksella, kuten revvy-teattereitakin. ”Löysin lantein, Veikko-revvy-” käsiohjelma 1946, Into Läntin-arkisto, Teatterimuseo.

Revy-esitysten taso ei ollut missään suhteessa alamittaista, vaan kansainvälisessäkin mittakaavassa korkeatasoista: esimerkiksi teattereiden balettityöt kelpasivat jopa kaikkein kuuluisimpien revyy-teattereiden näyttämölle, ehkä suurimpana Pariisin Moulin Rougeen.²²⁵ Suomen esitysten taso oli huoliteltu ja korkealla, ja tämä tiedettiin myös ulkomaalaisissa revyy-teattereissa. Juliska Koka, pitkän uran Suomen revyy-teattereissa tehnyt tanssija, kehuu maan revyyntasoa. Koka kierteli opiskelumielessä kaksi vuotta ympäri sotien jälkeistä Eurooppaa, tutustuen Manner-Euroopan revyy- ja cabaret-kulttuuriin ja esiintyen välillä esimerkiksi italialaisissa, belgialaisissa ja itävaltalaisissa esityksissä. Koka kertoo, miten Suomalaisen revyyntasoa oli korkeampi kuin lähes missään muualla vierailuissa maissa, Ranskaa ehkä lukuun ottamatta.²²⁶ Vaikka Kokalla on tietysti suomalaisen revyyntyöntekijänä omat alibinsa puhua hyvää oman maan teattereiden tasosta, mitään, mikä kertoisi toisin, ei löydy: yleisön lähettämässä kirjeissä, lehtiarvosteluissa, ja tietysti teatterin omassa julkaisussa keuhataan kansainvälistä ja hyvää tasoa esityksissä. Tämän takia syyt revyyntiputtamiseen vähemmän arvostettujen viihdemuotojen kanssa olisi ollut perusteeton, jos sitä olisi suoraan perusteltu esitysten huonolla tasolla tai amatöörimäisyydellä.

Teatterikomitea oli avoimen huolestunut vallinneesta teatterin tasosta. Teatterikomitea halusi selvittää Suomen Kansallisteatterin sotien aikaisen ja välisen ajan teatteriohjelmiston tason ja suunnan. Taustalla toimivat omat ideologiat ja muutospainne, josta ehkä parhaiten kertoo Teatterikomitean 8.4.1945 pidetyn kokouksen pöytäkirja:

[kirjailija Jarno Pennanen] ...mainitsi mm. Neuvostoliiton teatterin merkityksestä aina vallankumouksesta näihin päiviin asti luovana ja kansan tarpeita kuvaavana ja edistävänä taidelaitoksena. Edelleen hän tarkasteli Saksan yhteiskunnallisen kriisin aikaista kaupallista teatteria ja mitä edellytyksiä suomalaisella teatterilla on kasvattaa sellaista yleisöä joka pystyy estämään kolmannen maailmasodan.²²⁷

Sotien aikainen ja sitä edeltänyt teatteriohjelma joutui tarkastelun alle muuallakin kuin vain Suomen Kansallisteatterissa. Oikeanlaisen teatterin tärkeyttä painotettiin Teatterikomitean sisällä hyvin vahvasti, jos uskona oli, että oikeanlaisen, ei-kaupallisen neuvostoliittolaisen teatteritaiteen avulla voitaisiin estää kolmas maailmansota. Teatterilaitoksen uudistusta varten esitettiin oma komitea, jonka mietinnöissä näkyy huoli Suomen teatterialueen uudistuksen välttämättömyydestä. Esille otetaan sotien jälkeinen teatterikriisi, jonka syinä nähtiin tällä kertaa Suomen muuttunut

²²⁵ Jukka Pennanen henkilökohtainen tiedonanto 30.8.2012 Jenni Silventoiselle koskien Punaista Myllyä ja Iloista Teatteria [keskustelu].

²²⁶ Juliska Koka, ”Revy ja cabaree taiteemme kilpailee tasavertaisena eurooppalaisen yleistason kanssa, Juliska Kokan näkemyksiä mannermaiselta kiertueeltaan”, *Me Iloitsemme!* 1/1949, s.14.

²²⁷ ”Teatterikomitean pöytäkirja 8/4-45”, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

yleispoliittinen tilanne ja sen mukanaan tuoma uusi henkinen ja kulttuurinen suuntaus, joka vaatii myös maan teattereilta muuttumista. Erityisesti arvostelu kohdistuu, jälleen kerran, ohjelmiston keveyteen ja ajanvietteellisyyteen, sekä vanhoilliseen ajatussuuntaan sekä epäajankohtaisuuteen.²²⁸ Uudistusvimmassa sotien aikainen ja edeltävä erityisesti kevyempi viihde nähtiin joksikin sellaiseksi, joka tuli kitkeä pois, tai vähintään ainakin jättää tukematta suoraan. Kiertueteatterit, ja myös revyy-teattereiden kiertueet, toivat uusille päättäjille mieleen rintamamieskiertueet ja uudistuneessa ilmapiirissä sopimattomat sota-ajan laulut tai vitsit: tämä selittäisi myös osaltaan revyy- ja kiertueteattereihin kohdistunutta verotuspäätöstä ja selvittämispyyntöjä. Rintamaesitysten kytkökset revyy-teatteriin taas saattoivat osaltaan kiristää virallisten tahojen suhtautumista tätä teatteriviihdettä kohtaan. Lisäksi kyse oli kaupallisesta, hyvin länsimaisesta teatterimuodosta, jolla ei neuvostotyyppisen teatterin kanssa ollut nimeksikään mitään tekemistä. Sama pätee myös kupletti- ja cabaret-viihteeseen, joita ei silti kohdeltu yhtä nuivasti päätöstentekijöiden puolelta. Suomessa, missä haluttiin uudistaa valtiota viemällä kulttuuria enemmän vasemmiston suuntaan, ei haluttu tukea oikeistolaiseksi ja liian länsimaiseksi katsottuja teatterimuotoja.

5. ”Se pyörii sittenkin”: Punainen Mylly

5.1. ”On teatterin tiekin täällä siloinen jos Punainen on nimi eikä Iloinen”

Iloisen Teatterin lopetettua Elstelä jatkoi teatterin toimintaa eteenpäin: hän alkoi perustaa ravintolakabaree-esityksiä Kaivuhuoneelle esitettäväksi.²²⁹ Tällä tavoin oli varovaisempaa jatkaa toimintaa sen sijaan, että olisi heti yritetty uudestaan perustaa uutta revyy-teatteria. Heti kesällä 1946, pian Iloisen Teatterin lopettamisen jälkeen, Helsingin Sanomissa uutisoidaan:

Sotaleskien ja Kaatuneiden Omaisten Huolto on kesän aikana kokeillut työnsä tukemiseksi kabarettitoimintaa. Koska tällainen toimintamuoto on osoittautunut kannattavaksi on sitä päätetty jatkaa talvikauden ajan. Kabaretin rinnalla liitto avaa myös revy-teatterin ’Punainen Mylly’, jonka ensi-ilta on Hämäläisten talossa tk. 11 päivä. Teatterin johto on Bure Litoniuksen käsissä ja ohjaajana toimii taiteilija Ossi Elstelä.²³⁰

Tämä cabarettiin ja operettiin kesällä siirtyminen oli osa Estelän suurta haavetta avata revyy-teatteri uudestaan, tosin tällä kertaa eri nimellä. Cabaret-iltamia sovittiin pidettäväksi kesällä 1946 Kaivopuiston ravintolassa ja Pihlajasaarella yhteistyössä edellä mainitun organisaation kanssa.

²²⁸ ”Teatterilaitoksen uudistuskomitean mietintö”, 1945 tai 1946 ei tarkkaa merkintää vuodesta, Maija Savutien arkisto, Teatterimuseo.

²²⁹ Kaivuhuoneen mainos ”Cabaret Älä Jännitä, Pariisilaisen ”Maxim-” tyyliin”, *Helsingin Sanomat*, 2.6.1946.

²³⁰ ”Uusi revyy-teatteri ’Punainen Mylly’”, *Helsingin Sanomat*, 6.9.1946.

Aloite tähän tuli Elstelältä itseltään.²³¹ Sopimuksen solmiminen Sotaleskien ja Kaatuneiden Omaisten Huollon kanssa oli askel kohti uutta liiketoimintaa: Iloinen Teatteri oli ollut puhtaasti liikelaitos, jonka piti tuottaa tulosta, Punainen Mylly taas uuden sopimuksen myötä oli lähempänä voittoa tuottamatonta taidelaitosta. Teatterinjohtajalla on täytynyt olla selvä visio uudesta toiminnasta jo ennen Iloisen Teatterin toiminnan lopettamista, koska ensimmäinen kesä-cabaret esitettiin vain paria päivää revyy-teatterin loppumisen jälkeen.

Cabarettiin siirtymisessä oli kaksi hyvää puolta: poliittinen ja taloudellinen. Poliittinen, koska cabaretilta ei ollut samanlaista poliittisen satiirin epäilyttävää leimaa kuin Iloisen Teatterin revyyssä, ja taloudellinen, koska nyt Elstelällä oli toiminnassaan Sotaleskien yhdistyksen tuki, joka tarjosi vakaamman pohjan toiminnan harjoittamiselle. Sotalesket olivat halukkaita kokeilemaan uutta tulonlähdettä toimintansa tueksi, ja olivat valmiit maksamaan Elstelälle määrärahan jokaisesta esityksestä. Yhdistys taas sai kaiken esityksistä saatavan tuoton itselleen, joten ei ole ihme, että se tarttui Elstelän heittämään tarjoukseen. Lisäksi Sotalesket saivat alennusta huviverosta, mikä tuki entisestään Cabaretin taloudellista kannattavuutta.²³² Näistä esityksistä ei siis tarvinnut maksaa 40 % huviveroa valtiolle.

Kesä 1946 tuli osoittamaan, että cabaret-toiminta oli kannattavaa sekä Elstelälle että Sotaleskille, joten yhteistyötä jatkettiin heti syksyllä revyy muodossa Hämmäläis-Osakunnan Salissa. Kyseinen sali, jossa nykyään sijaitsee Tavastia, oli vuokrattu Sotaleskeille, joten revyy-teatterin ei tarvinnut maksaa vuokraa. Tämä oli huomattava etu siinäkin mielessä uudelle teatterille, koska tilojen puute oli edelleen Helsingissä ajankohtainen ongelma teattereille: samaan aikaan, kun sopimus uuden revyy-teatterin perustamisesta solmittiin, kiistat Teatterikomitean ja Kansallisteatterin valtiollistamisyrityksien kanssa kärjistyivät.²³³ Perustettava teatteri hyötyi tiukkana aikana sekä kulujen vähenemisessä että tilanpuutteen hoitumisessa.

Ossi Elstelä sitoutui sopimuksessaan Sotaleskien kanssa ohjaavansa vähintään neljä näytelmä- tai revyyesitystä viikossa Sotaleskille, ja näiden esitysten tulot menisivät yhdistykselle; Elstelän osuus oli edelleen määräraha joka esityksestä, sekä kolme prosenttia lippujen myynnin verottomasta bruttotulosta.²³⁴ Kaikki kustannukset olivat kuitenkin Elstelän maksettavia. Rajoituksena revyytoiminnalle sopimuksessa oli, että ohjelmissa ei saanut olla mitään hallitusta eikä ulkovaltoja

²³¹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.71.

²³² Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.71.

²³³ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950, s.146.

²³⁴ Pennanen. Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.80- 81.

loukkaavaa eikä hyvien tapojen vastaisia kohtauksia.²³⁵ Iloisen Teatterin perintö oli tuoreessa muistissa myös sopimuksen laatijoilla, eikä Sotaleskien yhdistys halunnut joutua osaksi uutta lehdistöskandaalia.

Elstelälle sopimus oli mieleinen, ja se mahdollisti hänelle revyy-teatterin uudelleen perustamisen, nyt poliittisestikin korrektimmalla nimellä: Punainen Mylly. Varmuutta ei ole, oliko teatterin nimi poliittinen kannanotto, vai viitattiinko sillä enemmän Ranskan kuuluisaan Moulin Rouge:n, vai olivatko syyt kenties kumpaakin. Teatterin nimi on saattanut syntyä Urho Kärpän ansiosta: Kärpän jälkimmäisessä kirjeessä hän, merenkulkuhallituksen virkailija, toivoo, että Helsinkiin saataisiin pysyvä revyy-teatteri, sellainen kuin ”Pariisin Punainen Mylly on”. Palmroth on alleviivannut tämän ”Punaisen Myllyn”, ja merkinnyt jälkikäteen kirjeeseen että hän olisi näyttänyt kirjettä ja siinä mainittua nimeä Elstelälle, jota kautta uusi revyy-teatteri olisi lopulta hänen mukaansa saanut nimensä.²³⁶ Tarina voi olla tosikin, mutta luonnollisesti Elstelä tiesi Pariisissa toimivan teatterin varmasti joka tapauksessa, ja on voinut saada idean uuden teatterin nimeksi ilman suoraa ulkopuolista apua.

Teatterinjohtajalla oli nyt vakaa tulonlähde takanaan, vaikka voittoa omaan käteen ei juuri jäänytkään, ja revyy-teatteri sai jatkaa toimintaansa Helsingissä aloittamalla uudelleenlämmitetyllä ”Syntisten Enkeleiden” näytöksellä 8.9.1946.²³⁷ Samaan aikaan jatkuivat cabaret-esitykset Fenniassa, joten niistä ei luovuttu revyyyn takia.²³⁸ Sotaleski-yhdistys sai siis nyt sekä cabaret- että revyy-iltamista tuloja toimintaansa.

Miten lehdistö sitten otti uuden teatterin vastaan, ja puuttuivatko poliittiset toimijat heti sen toimintaan? Lehdistön vastaanotto, kuten vasemmistoa lukuun ottamatta myös Iloisen Teatterinkin kohdalla, oli enimmäkseen positiivinen ja toiveikas. *Savon Sanomissa* kerrottiin 12.9.1946, miten erityisesti politiikkaa sivuavat vitsit oli esitetty niin varovaisesti, että lehti uskalsi ennustaa sille edeltäjänsä pidempää tulevaisuutta.²³⁹ Pian voitiin *Helsingin Sanomissa* kirjoittaa revyyyn ja cabaretin valtaamasta Helsingistä seuraavalla tavalla:

²³⁵ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.81.

²³⁶ Kirje Urho Kärpältä Palmrothille, kesäkuu 1945, Reino Palmrothin arkisto, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto.

²³⁷ Punaisen Myllyn mainos ”Punainen Mylly, kampink. 4- 6 ‘Syntiset Enkelit’”, *Helsingin Sanomat* 8.9.1946.

²³⁸ Cabaret Fennian mainos ”Cabaret Fennia ‘Cabaretin avajaisjuhla’”, *Helsingin Sanomat* 17.9.1946.

²³⁹ ”Revyykausi alkanut”, *Savon Sanomat*, 12.9.1946.

Revy ja kabaretti ovat tänä syksynä lopullisesti valloittaneet Helsingin. Ne ovat sopuosinnussa ajan hengen ja huvitteluhalun kanssa ja ne tarjoavat väsyneille kansalaisille silmiä viihdyttävän, piristävän ja helposti nautittavan [...] Niinpä näistä ohjelmista onkin jo tullut päivän keskusteluaiheita, niitä arvioidaan, kiitetään ja laitetaan, ja maine uusista vetonumeroista leviää nopeasti.²⁴⁰

Suuryleisö otti siis Elstelän työn hedelmät ilolla vastaan, ja viimeistään nyt alkoi Helsingin huvielämässä revyyrennessanssi: Suomeen saatiin revyyteatteri takaisin.

Elstelän Sotaleskien kanssa tekemä sopimus, sekä henkilökohtaiset muistot Iloisen Teatterin ongelmista poliittisten tahojen kanssa, piti revyyden sanankäänteet sekä poliittiset satiirin aiempaa maltillisempina. Jopa niin maltillisena, että sekä *Helsingin Sanomat*, ja jopa *Vapaa Sana*, moittivat teatteria siitä. Lokakuussa 1946 ensi-iltansa saanut ”Pilkepippuria” – revyytä kuvattiin Sanomissa sanoilla ”uusi ‘tasapuolisuus’ vie jonkin verran räiskyvintä ainesta pois”²⁴¹, ja *Vapaassa Sanassa* sanoilla ”...(Arijoutsen) Hänen täysin kirjalliselta sanonnaltaan puuttuu revyyominaisuudet...”²⁴². Tämän uuden tasapuolisuuden myötä jopa ne samat vasemmistolaiset tahot, jotka aiemmin olivat pitäneet meteliä juuri tällaisista poliittisesta piikittelystä, jäivät niitä nyt kaipaamaan.

Revy muokkautui aina eri kulttuureihin erilaiseksi; se ei siis ollut täysin samanlaista joka puolella maailmaa. Juliska Kokan kirjoittamassa jutussa vuodelta 1949 hän kertoo, että Suomessa yleisö osoittaa suosiotaan eritoten poliittisille sutkauksille, ulkomailla ihmiset taas ovat revyyssä kiinnostuneempia iskelmistä ja ”leikillisestä pilailusta” joka ei erityisesti ole tarkoitettu kenellekään suoraan.²⁴³ *Uuden Suomen* lehtileikkeessä vuodelta 1946 kerrotaan Ossi Elstelän ja Bure Litoniuksen tekemästä hankinta- ja opintomatkasta ulkomailla. Jutusta voi lukea, miten Kööpenhaminan ennen niin vilkas revvy ja cabaret-elämä olivat hiljentyneet, ja sen sijaan vapaassa Ruotsissa revvy kukoistaa. Ruotsin revyyssä piikitellään ketään säästämättä ja herjat ovat niin kovia, ettei Suomessa voitaisi sellaisia edes esittää.²⁴⁴ Pennasen mukaan ruotsalainen revvy painottuu puhe-esityksiin, satiiriin ja lauluihin, mutta Ranskassa ja Englannissa ollut tyyli, varsinaisiin speaktaakkelimaisiin puku- ja lavakoristeisiin paneutuva esitys oli vieraampaa. Suomen suomenkielinen revvy yritettiin parhaan mukaan tehdä yhdistämällä näitä kahta: revyyssä näkyi sanailua ja satiiria, mutta ulkoasultaan yritys oli lähemmäs pariisilaisen revyyren loisteliaisuutta. Tämä teatteritaiteen tyyli ei ollut niin yhteneväistä kuin päällisin puolin voisi olettaa, vaan se

²⁴⁰ ”Kabarettia Fenniassa”, *Helsingin Sanomat*, 22.9.1946.

²⁴¹ ”Pilkepippuria Punaisessa Myllyssä”, *Helsingin Sanomat* 4.10.1946.

²⁴² ”Pilkepippuri”, *Vapaa Sana*, 3.10.1946.

²⁴³ Juliska Koka, ”Revy ja cabaree taiteemme-kilpailee tasavertaisena eurooppalaisen yleistason kanssa, Juliska Kokan näkemyksiä mannermaiselta kiertueeltaan”, *Me Iloitsemme!* 1/1949, s.15.

²⁴⁴ ”China-varieteen baletti Helsinkiin”, *Uusi Suomi*, 10.12.1946.

muokkautui itse kullekin yhteiskunnalle ja ilmapiirille sopivaksi. Esimerkissä mainittu ruotsalaisen revyyyn vahva satiiri selittyy Ruotsin vapaammasta ilmapiiristä sotien jälkeen; Ruotsi pystyi näennäisesti pysymään toisesta maailmansodasta erossa, eikä ollut joutunut tekemään erillissopimuksia voittajavaltioiden kanssa, jotka olisivat antaneet mahdollisuuden puuttua maan viihdemaailmaan tai päätöksentekoon edes välillisesti. Näin myös maan viihde-elämä, ja revyyyn muoto, kertoo myös kyseisen maan poliittisesta ilmapiiristä. Liberaalissa valtiossa, joka ei ole ulkopuolisten poliittisten päätösten puristuksissa, voidaan heittää herjaa mistä vain. Sen sijaan Suomessa jouduttiin pitkälle 1950-luvullakin turvautumaan itsesensuuriin, myös revyyyn alalla.

Jotain varsinkin vasemmistolaisen lehdistön suhteesta revyyeseen kertoo *Helsingin Sanomissa* olleen Kino Savoy'n mainos, missä mainostettiin Palle Hagmanin kaksikielistä yöshow'ta "Savoy Girlsseineen". Samassa mainoksessa voi nähdä, miten nimimerkillä "H.H" oleva arvostelija on kommentoinut *Vapaassa Sanassa* esityksessä olevan "jopa oikeata revyyloistoa"²⁴⁵. Tässä vaiheessa vasemmiston lehdet näyttävät kääntäneen takkiaan revyyyn suhteen, sillä aiemmin kyseisessä lehdessä pidettiin revyytä moraalisesti arveluttavana sekä poliittisesti epäilyttävänä, ja nyt saman lehden arvostelussa ihaillaan revyyyn kauniiden naisten sääriä, sekä ilveilyä. Viimeistään sen jälkeen, kun Iloinen Teatteri lopetettiin, pystyivät lehdet niin oikealla kuin vasemmallakin toteamaan tämän viihdemuodon viihdyttävyyden ja korkean tason.

Tietynlaisesta poliittisesta imagonuudistuksesta kielii sekin, että eduskunta vieraili Punaisessa Myllyssä "maistelemassa Pilkepippuria", eli uusinta Punaisen Myllyn revyytä, lokakuussa 1946. *Helsingin Sanomat* uutisoi eduskunnan edustaneen näytöksessä lähes 150 prosenttisesti, eli eduskunta oli varannut kaikkiaan 280 lippua esitykseen.²⁴⁶ *Uuden Suomen* mukaan ainut eduskunnassa moitetta herättänyt asia illan esityksestä tuli maalaisliiton puolelta, jotka olivat pahoitelleet sitä, mikseivät illan poliittiset irvailut koskeneet heitä lainkaan samana aikana kun niitä jaeltiin oikealle ja vasemmalle.²⁴⁷ Näyttääkin siltä, että viimeistään tässä vaiheessa uusi teatteri sai epävirallisen hyväksymisen myös poliittisilta tahoilta. Tämä tuntuu ristiriitaiselta, jos muistetaan, kuinka ministeriön puolelta puututtiin Iloisen Teatterin esitysten kieltämiseen vain muutama kuukausi aiemmin. Punaisen Myllyn henkilöt muistelevat kyseistä ministeriä sanoen "Silloin Leinon hallituksen aikana piti olla niin, ettei saanut kiinni hännästä. Se oli sitä aikaa".²⁴⁸ Tämä kuvanee

²⁴⁵ Kino Savoy'n mainos "Palle Hagmanin kaksikielinen yöshow", *Helsingin Sanomat*, 13.2.1946.

²⁴⁶ "Koko eduskunta maisteli eilen 'Pilkepippuria'", *Helsingin Sanomat*, 24.10.1946.

²⁴⁷ "Naurava parlamentti", *Uusi Suomi*, 24.10.1946.

²⁴⁸ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta aiheuttava teatteri, s.125.

hyvin kyseisen ministerin otetta kulttuuripolitiikkaan, ja poliittista ilmapiiriä teattereissa tuohon aikaan.

Eduskunnan vierailu ei myöskään jäänyt viimeiseksi. Sotaleskien ja Kaatuneiden omaisten huolto ry kutsui eduskunnan uudestaan teatteriin katsomaan tällä kertaa esitystä ”Salem Aleikum” helmikuussa 1947, ja tälläkin kertaa yleisö nautti esityksestä.²⁴⁹ Palmrothia tämä Punaisen Myllyn menestys ei lämmittänyt, sen näkee ainakin siitä, mitä Reino Palmroth itse runoili huomattuaan, miten Punainen Mylly pyöri kaikesta huolimatta:

Myös meill on monta miestä pantu hyllylle, ja kuva saatu kalossista pylllylle. On teatterin tiekin täällä siloinen, jos Punainen on nimi eikä Iloinen.²⁵⁰

Jotain oli täytynyt muuttua Iloisen Teatterin lopettamisen jälkeen: niin positiivisen vastaanoton Punainen Mylly sai osakseen. Mahdollisesti Elstelän suuntautuminen vähemmän puhdasta taloudellista voittoa tavoittelevaan toimintaan, tai Palmrothin itsensä pois jääminen kokonaan Punaisesta Myllystä, sekä poliittisen satiirin neutralisoiminen saivat aikaan sen, ettei esityskieltoja revyy-teatterille tullut seuraavan kerran ennen kuin vuonna 1948. Tämä vastustuksen laimentuminen on myös merkki siitä, miten poliittiskulttuurinen ilmapiiri ei 1940-luvun jälkipuoliskolla ollut yhteneväistä, vaan se oli lähempänä heterogeenistä: keskustelu erityisesti teatterialueella oli vilkasta, ja myös mielipiteet saattoivat muuttua.

Punaisen Myllyn menestys vahvistaa myös sen, että ministerin painostus ulottui vain ja ainoastaan Iloiseen Teatteriin: Leino ei yrittänyt millään tavalla estää Punaisen Myllyn perustamista, eikä esityskieltoja pistetty toimintaan heti teatterin aloitettua. Punainen Mylly sai siis jatkaa rauhassa siitä, mihin Iloinen Teatteri oli jäänyt.

5.2. Kilpailu kiristyy: Veikko-revyy

Iloinen Teatteri ja Punainen Mylly eivät jääneet ainoiksi pelkkään revyyhyn perehtyneiksi teattereiksi. Iloisen Teatterin aloitettua toimintansa ja sen osoitettua, että katsomot täyttyivät tällaisen viihteen perässä, koettiin sellainen vaihe, että Suomessa toimikin yhtä aikaa kaksi revyy-teatteria. *Savon Sanomat* uutisoi syksyllä 1946: ”Viime vuonna toimintansa aloittanut Veikko-revyy esittäytyy tänä syksynä uudella ohjelmalla Gloria-teatterissa, josta on nyt muodostunut sen

²⁴⁹ ”Eduskunta revyyssä”, *Helsingin Sanomat*, 13.2.1947.

²⁵⁰ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.70.

vakituinen kotipaikka”.²⁵¹ Teatterin takana toimi Veikko Itkonen, joka oli aiemmin toiminut elokuva-alalla. Itkosen elokuvanohjausuraa vilkaistessa voi huomata parin vuoden katkon elokuvien teossa: ne osuvat vuosille 1946 ja 1947. Näyttää siltä, että revyyntekeminen työllisti ainakin vuonna 1946 sen verran, ettei aikaa riittänyt siinä vaiheessa elokuvien tekoon. Myös Ossi Elstelä, yksi Iloisen Teatterin perustajajäsenistä ja Punaisen Myllyn päämies, toimi myös elokuva-alalla ennen revyyhyntekemistä, joten elokuva-alalla toimiminen antoi osaamista ja näkemystä revyyesitysten tekemiseen ja ohjaamiseen.

Kovin paljon Veikko-revyyntä ei aineistoa löydy. Vaikka suoraa perustamispäivämäärää ei missään lehtileikelähteissä mainita, on todennäköisesti Itkonen saanut idean revyy-yritteliäisyyteen siinä vaiheessa, kun Iloinen Teatteri oli jo hoitanut pioneerintyönsä, sillä Iloisen Teatterin aloittaessa toimintaansa ei muita vastaavia yrityksiä kaupungissa tietävästi ollut. Revyy-teattereissa saattoi olla laatueroja. Muusikko-julkaisussa syksyltä 1946 löytyy Alvar Kososen haastattelu, jossa hän mainitsee:

[...] viime aikoina syntyneet revyy-teatterit, joita on tällä hetkellä toiminnassa kaksi ruotsin- ja kaksi suomenkielistä. Suomenkielistä on johtavalla sijalla Hämäläisten talossa toimiva Punainen Mylly, joka on saavuttanut suuren yleisömenestyksen. Loppuunmyytyjä huoneita illat toisensa jälkeen.²⁵²

Tästä saisi sellaisen kuvan, ettei Veikko-revyy menestynyt niin hyvin kuin kilpailijansa. Jos vuonna 1946 Suomessa toimi kaksi revyy-teatteria, joista toinen revyy-teatteri on mainittu nimeltä, on toisen pakko olla tässä tapauksessa juuri Veikko-revyy.

Teatteriarvosteluissa, jotka koskivat Veikko-revyyntä ensimmäistä toimintavuotta 1946, näkyi moitetta uudelleen lämmitetyistä vitseistä ja maininta siitä, miten täysi sali yleisöä ei lämmennyt kuitenkaan nauramaan ääneen esityksen aikana.²⁵³ Käsiohjelmista näkee, että ohjelma vilisi paljon ”Pitkä ja Pätkä-”numeroita, näitä luultavasti tarkoitettiin juuri näillä lämmitetyillä vitseillä.²⁵⁴ Pitkä ja Pätkä-numerot selittyvät parista syystä: Siiri Angerkoski vieraili Veikko-revyyssä ainakin vuoden 1946, jolloin hänen Justiina-hahmonsa avulla ehkä toivottiin tuovan enemmän yleisöä. Toiseksi Veikko itse toimi elokuvamaailmassa, joten hänellä oli varmasti yhteyksiä suosittuihin elokuvahahmoihin tarvittaessa. Niitä hän myös käytti, sillä arvosteluista päätellen syksyn 1946 revyyssä nähtiin Angerkosken lisäksi muita tuttuja kasvoja, kuten Kirsti Hurme, Leo Lähteenmäki

²⁵¹ ”Veikko- Revvy”, *Savon Sanomat* 9.10.1946.

²⁵² M.M., ”Alvar Kosonen revy-kapellimestarina”, *Muusikko* 8-9/1946.

²⁵³ (Lehtileikkeessä ei lue tarkkaa päivämäärää, eikä lehden nimeä.) Teatteriarvosteluja V-Ö 1945–1946, Kritiikkikokoelma, Teatterimuseo.

²⁵⁴ ”Löysin lantein, Veikko-revvy-” käsiohjelma 1946, Into Läntin-kokoelma, Teatterimuseo.

ja Liisa Tuomi, muutamia mainitakseni. Näin Veikko-revyyllä näyttäisi olleen vahvat juuret ja yhteydet Suomen viihdemaailmaan.

Kuten Iloinen Teatteri, myös Veikko-revyy kärsi mitä ilmeisimmin taloudellisista haasteista.

”Löysin lantein”- käsiohjelmassa alustetaan juuri tämän lähtökohtaisen haasteen osalta:

Meillä Suomessa ovat valtiovoimien verotustoimenpiteet estäneet aivan viime aikoihin saakka revyyteattereiden toimintamahdollisuudet. 40 % huvivero tekee luonnollisesti teattereiden taloudellisen kantokyvyn kyseenalaiseksi. Tunnettuahan on, että tavallisetkin teatterit toimivat varsin niukoissa oloissa, vaikka ne verovapauden lisäksi nauttivat valtion suoranaista tukea.

[...]

Veikko-revyy aloittaa toimintansa mannermaisella taide- ja ajanvieteohjelmalla, mutta tulee myöhemmin siirtymään revyyalalle, kunhan maassamme päästään suhteettomasta revyyverosta. Lähdemme liikkeelle siinä vakaassa uskossa, että yleisön tuen ja valtiovoimien vastaisen ymmärtämyksen turvin kykenemme selviämään taloudellisista vaikeuksista...²⁵⁵

Nuo suorat sitaatit ohjelmasta kertovat paljon teatterin lähtökohdista, ja antavat myös vihjeen Veikko-revyykohtalosta. Teatterissa lähdettiin siitä, että kun ohjelma jäljittelee taide- ja ajanvieteohjelmaa, mutta varotaan silti käyttämästä termiä revyy, ei korkeinta huviveroa lasketa maksettavaksi. Olihan Iloinen Teatterikin onnistunut ”Elokuun revyyssä” syksyllä 1945 kiertämään huviveroa muokkaamalla esityksensä enemmän yhtenäisen juonen avulla. Tämä ei ole luultavasti täysin onnistunut, sillä lehdistöjen jutut ja teatterin oma nimi käyttävät kuitenkin revyy-termiä, ja käsiohjelmassa esitelty ohjelma on selvää revyytä erilaisine esityksineen, johon kuului tanssiesityksiä, lauluja ja pieniä näytelmiä. Selkeää yhteneväistä juonta käsiohjelmista ei ole nähtävissä, jonka avulla verohelpotusta olisi voitu yrittää anoa. Koska toivottua revyyveron helpotusta ei tullut, oli teatterin pyörittäminen taloudellisesti haasteellista. Toiseksi revyyalalla toimi jo toinen, pioneerityötä tehnyt teatteri, joka ilmeisesti myös onnistui viemään suurimman osan katsojista.

Myöhemmissä arvosteluissa, jotka käsittelevät loppuvuotta 1946, kiitetään toisaalta revyyalaa runsasta ja tasokasta, elokuva-alalta lähtöisin olevaa esiintyjäkaartia, mutta arvostellaan esityksen karkeitakaan kaksimielisiä vitsejä. *Savon Sanomissa* sanotaan suoraan, etteivät jotkin ruokottomuudet ole mieluista kuultavaa katsomossa kavaljeeriensa kanssa istuville naisille.²⁵⁶ Lisäksi moititaan hieman epätasaisesti nakelluista piikeistä; samaisessa *Savon Sanomien* arvostelussa mainitaan, miten

²⁵⁵ ”Löysin lantein, Veikko-revyy-” käsiohjelma 1946, Into Läntin-kokoelma, Teatterimuseo.

²⁵⁶ ”Nauruennätys Veikko-revyyssä”, *Savon Sanomat*, 23.11.1946.

”...nykyisten revyiden vasemmallepäin tähdättyjä vitsejä, olivatpa ne kuinka huonoja tahansa, käytetään eräänlaisena mieluisana varaventtiilinä poliittisen antipatian purkamiseksi”, jutun kirjoittajan näkemyksen mukaan vuonna 1946 Suomen revyissä oli tendenssi suunnata vitsinsä yksipuolisesti vasempaan päin. Veikko-revyyn yhteen suuntaan osuvat poliittiset piikit, samoin kuin ”sääliittävän avuttomat, karkeat ja kuluneet kaksimielisyydet” joutuvat myös *Helsingin Sanomien* hampaisiin.²⁵⁷ Jos vitsit olivatkin suunnattu enimmäkseen vasemmalle, todennäköisimmin se johtui siitä, että vasemmisto sattui olemaan se johtava osapuoli hallituksessa, ja valtaapitävät ovat aina olleet herkullisimpia pilan kohteita. Yleisö todennäköisesti itsekin nauroi makeimmin sellaisen pilan kohteille, jotka vallassa milloinkin sattuvat olemaan, eritoten jos *Savon Sanomien* arvostelija oli oikeassa siitä, että näitä vitsejä käytettiin poliittisen antipatian purkamiseksi.

Nämä oletetut ”varaventtiilivitsit” eivät olleet kovin kärkkäitä: säästyneestä käsiohjelmasta ei löydy mitään silmiinpistävää ja toisaalta, jos siellä olisikin ollut jotain poliittisesti huolestuttavaa, olisi esiintymiskielto tai sensuuri kohdannut Veikko-revyitä siinä missä myös muita teattereita. Erityisesti revyy-esityksistä tuli luovuttaa käsikirjoitukset ennen ensimmäistäkään näytöstä viranomaisille, jotta veroviranomainen pystyisi asettamaan esityksille sille kuuluvan veroprosentin.²⁵⁸ Tämä myös mahdollisti ennakkosensuurin viranomaisten puolelta: jos huomautettavaa käsikirjoituksesta löytyi, pystyttiin tässä ennakkoverotarkastuksen yhteydessä tarvittaessa helposti antamaan esityskielto. Mitään toimenpiteitä tätä kyseistä revyy-teatteria kohtaan ei aineistosta päätellen tehty, joten tästä voitaisiin päätellä, ettei *Savon Sanomien* arvostelijan olettamia poliittisten antipatioiden purkamiseen tehtyjä herjoja nähty poliittisesti uhkaavina.

Veikko itse ehkä tiesi teatteripoliittiset uhat, jotka teatteria olisivat kohdanneet, jos vitseissä olisi menty jonkin tietyn rajan yli. Tästä kertoo käsiohjelmassa esitetyt ”syntipukit”: ohjelmassa on lueteltu jokaiselle ohjelmanumerolle omat syntipukit, joille katsoja voi loukkaannuttuaan jostain vitsistä esittää syytteesä suoraan. Tämän lisäksi itse ohjelmakin on nimetty ”Syytekirjelmäksi”.²⁵⁹ Ohjelmassa myös neuvotaan, että jos katsoja pahoittaa mielensä kannattaa tulla seuraavana iltana katsomaan uudestaan. Tämä liittyy varmasti samaan keinoon kuin mitä Iloisessa Teatterissa ja Punaisessa Myllyssä oli tapana käyttää: ohjelmaa pyrittiin uudistamaan joka ilta. Mottona oli, että jos joku julkisuuden henkilö ei ole tullut pilkatuksi revyyssä, ei kyseessä ollut tarpeeksi

²⁵⁷ J.N, *Helsingin Sanomat*, 30.9.1946.

²⁵⁸ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.56.

²⁵⁹ ”Löysin lantein, Veikko-revy-” käsiohjelma 1946, Into Läntin-kokoelma, Teatterimuseo.

merkittävästä henkilöstä. Tässä mielessä loukkaantuminen pilasta voitaisiin nähdä turhanakin. Vitsit ovat olleet harmittomia, sillä eräässä lehtileikkeessä mainitaan Veikko-revyssä katsomossa olleen eduskunnan silloinen puhemies Fagerholm sekä ministeri Hiltunen.²⁶⁰ Tarvittaessa kyseiset ministerit olisivat puoleltaan pistäneet teatteriin kapuloita rattaisiin, jos olisivat nähneet sen tarpeelliseksi.

Veikko-revyystä ei tullut pitkäikäistä teatteria. Tässä tapauksessa en näe revyy-teatterin kohtalona olleen suorat poliittiset toimet, vaan pidän paljon todennäköisempänä taloudellisia syitä. Toisella revyy-teatterilla oli vakaampi pohja tällä kentällä, ja lisäksi kaikkia alan teattereita raskauttivat korkeat huviverot. Voi myös olla, että Veikko-revy ei onnistunut pitämään tasoaan tarpeeksi korkealla. Kyseisen teatterin kilpailuetu tuntui olevan hyvin tunnettujen elokuvanäyttelijöiden harteilla, mutta tanssijoiden ja revyyen vitsien sekä toimivuuden tasosta ei voi päästä varmuuteen sen enempää kuin mitä muutamat lehtiarvostelut ja yksi käsiohjelma antavat myöten. Arvosteluista voi lukea sen, ettei Veikko-revy saanut yhtä ylistävää vastaanottoa kuin mitä kollegansa Iloinen Teatteri ja Punainen Mylly saivat osakseen. Myöskään tarkkaa lopetuspäivämäärää en ole mistään lähteistä selvinnyt: kyse on näin ollen Iloista Teatteriakin unohdetummasta teatterista.

Teatterin toiminta ei ulottunut kuitenkaan kovin pitkälle, ehkä noin vuoden ajalle. Arvosteluista ja käsiohjelmasta päätellen teatteri aloitti joskus alkuvuonna 1946. Varmat viimeiset lukemani arvostelut sijoittuvat vuoden 1946 marraskuuhun. Lyhytikäisyydestään huolimatta Veikko-revyyn olemassaolo kertoo siitä, että revyy nähtiin 1940-luvulla Suomessa hyvänä yrittämismuotona sen suuren suosion tähden, mutta käytännössä alalla menestyminen oli hyvin haastavaa taloudellisten seikkojen takia.

5.3. Kuherruskuukausi päättyy

Poliittinen taho ei Punaista Myllyä heti alkuun hätistellyt, mutta tiedossa oli silti taloudellisia harmeja. Helmikuun alussa 1947 Sotaleskien ja kaatuneiden omaisten tuki ry irtisanoi sopimuksensa Elstelän kanssa, katsoen yhteistyön rahallisesti kannattamattomaksi.²⁶¹ Lehtijutuissa tästä mahdollisesta yleisön vähenemisestä ei ollut mitään mainintaa. Päinvastoin, syksyllä 1946 julkaistussa Muusikko-lehden haastattelussa mainittiin, että Mylly olisi saavuttanut suuren

²⁶⁰ ”Yötunteja Savoysa”, [ei lehden nimeä mainittu lehtileikkeessä], Kari Uusitalon kokoelma, koottu Angerkoskeja koskevaan kirjaan, Teatterimuseo.

²⁶¹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.93.

yleisömenestyksen ja miten huoneet olivat loppuunmyytyjä ilta toisensa jälkeen.²⁶² Lisäksi, Sotaleskien ry oli kutsunut eduskunnan teatterin näytökseen helmikuun alussa.²⁶³ Näiden asioiden valossa väite toiminnan kannattamattomuudesta tuntuu tekaistulta.

Varmuus siitä, tapahtuiko teatterin taloudessa notkahdus vuosien 1946–1947 jää tältä erää avoimeksi. Jos tällainen notkahdus todella tapahtui, yksi syy voisi olla toisten teattereiden menestyminen, tai verohelpotuksienkin jälkeen liian korkea verotus. Veikko-revvy toimi tiettävästi Helsingissä Gloriassa loppuvuoden 1946, todennäköisesti myös vielä tämän jälkeen. Löytämässäni Veikko-revvyyn lehtileikkeissä ei puhuta yleisömäärästä mitään, joten tämän teatterin menestys jää kysymykseksi. Jos tämä toinen revvy-teatteri sai edes kohtalaisen menestyksen aikaiseksi, on se todennäköisesti vähentänyt väkeä myös Punaisen Myllyn yleisöstä. Lisäksi, jos myös muunlaiset teatterit saivat lisättyä kävijämääräänsä, on se voinut vähentää revvyssä käyvää väkeä.

Sopimuksen irtisanominen tuli joka tapauksessa Elstelälle kalliiksi, sillä sopimuksen mukana menivät myös yhdistyksen huviveroalennukset: nyt teatterin revyistä maksettiin jälleen 50 prosenttia. Lisäksi Elstelä joutui maksamaan takautuvasti Kaivuhuoneen, Fennian ja Punaisen Myllyn puvuston hankkimisesta aiheutuneet laskut, puolet Pihlajasaaren show'n laskuista sekä osan ulkomaisten taiteilijoiden palkkioista, yhteensä siis 689 674 mk.²⁶⁴

Tämä oli teatterille erittäin huono uutinen, sillä teatteri oli antanut voitot Sotaleskien yhdistykselle lyhentämättömänä, voittoa saamatta, sekä järjestänyt sotainvalideille vapaita pääsyjä näytöksiin.²⁶⁵ Teatteri oli omalta taholtaan tukenut hyvää tekevää yhdistystä niin hyvin kuin vain pystyi. Tämä invalidijärjestöjen vapaalipuilla tukeminen ei kuitenkaan loppunut Sotaleskien yhdistyksen sopimuksen purkamiseen, vaan vuoden 1949 julkaisussa Punaisen Myllyn väki kertoo, että jo pidemmän aikaa on teatteri tukenut invalidijärjestöjen sosiaalista toimintaa myöntämällä edelleen vapaalippupaikkoja.²⁶⁶

Vaikka revvy-yhteistyö Sotaleskien kanssa loppuikin, uusittiin silti sopimus cabaret-esityksistä Fenniassa ja muissa yhdistyksen järjestämissä tilaisuuksissa: näistä esityksistä teatteri sai

²⁶² ”Alvar Kosonen revy-kapellimestarina”, *Muusikko* 8-9/1946.

²⁶³ ”Eduskunta revyyssä”, *Helsingin Sanomat*, 13.2.1947.

²⁶⁴ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.93.

²⁶⁵ Punaisen Myllyn mainos ”Sotainvalideille vapaa pääsy!”, *Helsingin Sanomat*, 22.9.1946.

²⁶⁶ ”Invalidit ja teatteri”, *Me Iloitsemme!*, 1/1949, s.32.

määrärahan ja osan illan tuotoista.²⁶⁷ Näin osa säännöllisistä tuloista säilyi, mutta taloudellinen taakka itse teatterin revyille oli raskas. Huvivero rasitti kyseistä viihdemuotoa niin paljon, että Arijoutsikin omassa pakinassaan kertoi joskus vitsailleensa, nähdessään Elstelän kovin synkkänä, tältä onko Eduskunta mennyt korottamaan revyyveron lähes 100 prosenttiseksi, vai miksi kyseinen teatterinjohtaja näytti kovin apealta.²⁶⁸ Kun veron jälkeen piti vielä kustantaa palkat, asut, ja muut juoksevat menot, ei voittoa ehtinyt juuri kertymään.

Verotukseen kaavailtiin kuitenkin muutosta: vuoden 1948 alussa revyyvero alennettiin 35 prosenttiin leimaverolain muuttamisen yhteydessä.²⁶⁹ Alun pitäen hallitus oli kaavailut revyyveron alentamista jopa 25 prosenttiin, mutta Valtiovarainvaliokunta ehdotus 35 prosentista tuli lopulliseksi päätökseksi. Tämä oli revyy-teatterien näkökulmasta tietysti hyvä uutinen. Suoraa syytä revyyveron alentamiseen ei lähteistä löytynyt: ehkä hallitus näki tässä vaiheessa, että revyy-teatteria tulisi hieman enemmän tukea kulttuurikirjomme lisäämiseksi, tai hallitus näki että suuria summia valtiolle maksavaa teatteria ei kannattanut täysin verotuksella näännyttää lopullisesti. Teatteri oli tuottoisa rahanlähde huikeiden veromäärien ja tukien puuttuessa valtiolle.

Samana vuonna, kun verotuksessa oli astuttu askel revyy-teatterille suotuisampaan suuntaan, astuttiin kaksi taakse poliittisella puolella. Loppuvuodesta 1948 *Vapaassa Sanassa* kerrottiin, kuinka Suomen teatterijärjestön keskusliitto oli laskenut, että teatterit olivat taloudellisessa laskusuhdanteessa sunnuntaityökorvausten sekä lapsilisien takia.²⁷⁰ Näyttelijäliiton puolelta oli taisteltu palkkausperusteiden parantamisen eteen. Samassa lehdessä mainittiin myös, miten teattereille annettavaa valtionapua oli vähennetty, ja kuinka huolestuttavaa oli, että ”nykyaikaisien huvinäytelmien” suosio kasvoi ”vakavamman viihteen” kustannuksella. Näin ollen näyttäisi siltä, että teatteriviihteen dualistisuus vahvistui, ja keskustelu hyvän ja vakavan, ja huonon mutta kepeän teatterin välillä kiihtyi. Teatterit haluttiin yhä nähdä ennemmin ylevämmän taiteen esittäjinä kuin pelkkinä viihteen ja liikevaihdon tyyssijana. Poliittinen tilanne alkoi Suomessa yleisesti samaan aikaan kiristyä, joten tällainen keskustelu teatterista alkoi vain myötäillä ajan poliittisia tendenssejä.

²⁶⁷ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.95.

²⁶⁸ Arijoutsu, ”Pillit ja kellot”, *Helsingin Sanomat* 25.10.1949.

²⁶⁹ ”Leimaverolaki”, *Helsingin Sanomat*, 27.2.1946.

²⁷⁰ ”Teatterit syrjäytetty raha- arpajaisvarojen jaossa”, *Vapaa Sana* 30.11.1948.

5.4. Poliitiikan paluu näyttämölle

Vapaassa Sanassa ilmestyi 8.12.1948 kiinnostava uutinen otsikolla ”Nootti Suomelle: Neuvostoliitolle vihamielisten teatteriesitysten johdosta”²⁷¹. Kyseiset esitykset olivat Suomen Kansallisteatterin ”Likaiset Kädet”, sekä Punainen Mylly-teatterin laulunäytelmä ”Jääkäarin Morsian”. Näytelmät saivat aikaan sen, että Neuvostoliiton puolelta jätettiin silloiselle ulkoasiainministeri Enckelille nootti, missä vaadittiin näytelmien esittäminen lopetettavaksi Suomen ja Neuvostoliiton välien huononemisen uhalla.²⁷² Miten tähän oli tultu? Kyseessä on vain yksi esimerkki tilanteista 1940-luvulta, jotka liittyivät vallalla olevaan poliittiseen ja myös teatteripoliittiseen ilmapiiriin.

Suomen poliittinen tilanne oli kiristynyt jo parin vuoden ajan. Hallituksen vaihtoa edelsi kommunistien suosion aleneminen ja Neuvostoliiton otteen kiristyminen. Neuvostoliitto esitti tyytymättömyyttään muun muassa Moskovassa professori J. Iljinskin pitämän esitelmän kautta. Professori oli laitettu pitämään julkinen esitelmä Suomesta 15.6.1946 Neuvostoliiton pääkaupungissa. Tämä esitelmä oli käytännössä lista Suomen puutteista Neuvostoliiton näkökulmasta: ”fascistiset ainekset” olivat sen mukaan yhä asemassa ja saivat jopa uusia asemia, lisäksi kauppa Yhdysvaltojen kanssa oli epäedullista Suomelle kun taas kauppa Neuvostoliiton kanssa sille edullinen, ja kokoomuksen vallan vahvistuminen maassa nähtiin epätoivottuna suuntana. Loputkin virkamieskunnat tuli puhdistaa.²⁷³ Tämä esitelmä oli esimerkki niistä asioista, jotka Neuvostoliiton mukaan tuli Suomen osalta korjata. Samaisen vuoden Suomen hallitus panikin käytäntöön puhdistuskomitean, jonka ”tarkoituksena oli selvittää virkamieskunnan asema uudessa tilanteessa”.²⁷⁴

Suomen politiikassa koettiin suuri muutos kun 29.7.1948 perustettiin uusi Fagerholmin hallitus. Tämä merkitsi kommunisteille selvää tappiota, sillä he menettivät uudessa hallituksessa paikkoja eduskuntavaaleissa, eivätkä saaneet enää tärkeitä ministeripaikkoja.²⁷⁵ Ylitalon mukaan, vaikka kommunistit eivät vaaleja olisi hävinneetkään, ei eduskunnan enemmistössä olisi haluttu antaa, erityisesti poliisiasioissa, päätäntävaltaa kommunisteille.

²⁷¹ ”Nootti Suomelle: Neuvostoliitolle vihamielisten teatteriesitysten johdosta”, *Vapaa Sana*, 8.12.1948.

²⁷² ”Neuvostoliitto jättänyt nootin: ”Likaiset kädet” ja ”Jääkäarin morsian” katsotaan Suomen sitoumuksien vastaisiksi”, *Helsingin Sanomat*, 8.12.1948.

²⁷³ Seppinen, Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950, s.280.

²⁷⁴ Seppinen, Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950, s.280.

²⁷⁵ Ylitalo, Vaaran vuosilta 50- luvulle, s.16.

Tämä aiheutti katkeruutta kommunistien puolella. Yrjö Leino muistelee kirjassaan, miten suurin menetys puolueelle oli, ettei sosiaalidemokratiaa ole onnistuttu hajottamaan.²⁷⁶ Erityisesti sisäministerin paikkaa yritettiin SKDL:n puolelta vielä saavuttaa vetoamalla kansaan. Tämä katkeruus huomattiin myös Moskovassa. Viikko uuden hallituksen nimittämisestä Moskovan suurlähetystön suurlähettiläs Bedell Smith lähetti sähkeen, missä hän ilmoitti neuvostohallituksen pidättyneen arvostelemasta hallitusta, mutta neuvostolehdistö oli alkanut antaa paljon tilaa erittäin kriittisille kommenteille, ”jotka olivat peräisin ulkomaisista kommunistisista lähteistä ennen kaikkea Suomesta”.²⁷⁷ Näin ollen neuvostoliittolaiset epäilivät sosiaalidemokratian aseman kestävyyttä nykyisessä muodossaan, ja siihen toivottiin muutosta.

Fagerholmin hallitus kuitenkin sinetöi sen, ettei Suomen vasemmistoinen kehitys päässyt etenemään pidemmälle. Kehitys ei ollut itänaapurille mieleinen. Neuvostoliitto ja Suomi solmivat huhtikuussa 1948 YYA-sopimuksen, joka oli jälleen yksi Neuvostoliiton tapa puuttua käytännössä Suomen, erityisesti ulkopoliittisiin, asioihin.²⁷⁸ Aloite sopimukseen tuli Neuvostoliiton puolelta, ja Suomen päättäjät yrittivät venyttää sen kirjoittamista mahdollisimman pitkään. Ilmapiirin valtasi miehityspelko, joka ei hälvennyt YYA-sopimuksen myötä. Sen sijaan näyttää siltä, että uusi sopimus asetti Suomen uudestaan varpailleen, vaikka vasta solmittu sopimus olikin vain esimakua jostain sitä pahemmasta toimenpiteestä. Niin kutsuttuja ”neulanpistonootteja” alkoi nopeasti tämän jälkeen Suomelle Neuvostoliitosta tulla, ja itsenäisyyspäivän alla yksi pisto osui juuri teatterinäytöksiin.

Toukokuussa 1948, pian YYA-sopimuksen solmimisen jälkeen siis, oli Suomen rikoslakiin laitettu muutos, joka koski ulkopoliittisesti vahingollisten esitysten rajoittamista:

Joka painotuotteella, kirjoituksella, kuvallisella esityksellä tai muulla ilmaisuvälineellä taikka muutoin julkisesti ja tahallansa halventamalla vierasta valtiota aikaansaa vaaran, että Suomen suhteet vieraaseen valtioon vahingoittuvat, rangaistakoon vankeudella enintään kahdeksi vuodeksi tai sakolla²⁷⁹

Teattereiden puolelta piti tämän takia olla entistä varovaisempia esityksien sisällöstä. 5.12.1948, vain päivää ennen Suomen itsenäisyyspäivää, saapui Neuvostoliitolta nootti, jossa vaadittiin Neuvostoliitolle vihamielisten, propagandististen tahojen sekä aineiden lopettamista, joiden uhattiin

²⁷⁶ Leino, Kommunisti sisäministerinä, s.201.

²⁷⁷ Ylitalo, Vaaran vuosilta 50- luvulle, s.29.

²⁷⁸ Seppinen, Vaaran vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950, s. 306.

²⁷⁹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.122.

heikentävän Suomen ja Neuvostoliiton välejä entisestään.²⁸⁰ Tarkemmin eriteltynä kaksi tällaista ainesta koski teatteria: Kansallisteatterin ”Likaiset kädet”, sekä Punaisen Myllyn ”Jääkärin morsian”. Toisin kuin ne nootit, joista seurasi Iloisen Teatterin esityskiellot, näissä nooteissa kerrottiin suoraan mikä Neuvostoliiton suunnalta katsottiin sellaiseksi asiaksi, johon tulisi puuttua heti. Ylitalon mukaan noottien takana oli Neuvostoliiton tyytymättömyys Fagerholmin hallituksen kokoonpanoon. Lisäksi nootin lähetyspäiväksi sattui juuri Suomen itsenäisyyden aatto, mikä on ollut selvä kokeilu Neuvostoliiton puolelta. ”Jääkärin morsianta” oli tässä tapauksessa esitetty Punaisessa Myllyssä jo lokakuun kuudennesta lähtien.²⁸¹ Tämä tarkoittaa sitä, että sitä oli pyöritetty ohjelmistossa jo kaksi kuukautta ennen nootin saamista. Myös ”Likaiset kädet” oli saanut ensi-iltansa jo lokakuun 8 päivä,²⁸² joten se oli myös ehtinyt pyöriä lähes tasan kaksi kuukautta ennen nootin tuloa.

On mahdollista että Neuvostoliitto huomasi ”revanssienkiset” näytökset vasta parin kuukauden jälkeen, mutta nootinjättöpäivän voidaan myös nähdä selväksi kannanotoksi. Heti näytelmien ensi-illan jälkeen oli vasemmistolehdistö ottanut ne silmätikukseen. ”Likaiset kädet” nähtiin halveeraavan kommunisteja. *Työkansan Sanomissa* kirjoitettiin suoraan ”Kansallisteatterin teko osoittaa, että sen johto ei halua olla muita oikeistopoliittisia ryhmäkuntia huonompi, jotka pyrkivät Suomen ja Neuvostoliiton suhteiden huonontamiseen”.²⁸³ Myös ”Jääkärin morsian” joutui heti vasemmistolehdistön hampaisiin. *Vapaassa Sanassa* uutisoitiin, miten viikosta toiseen saa teatteri jatkaa enemmän tai vähemmän avointa vihanlietsontaansa ”ryssää” vastaan henkiin herätetyn ”Jääkärin morsiamen” muodossa.²⁸⁴ Ehkä osittain juuri tämän skandaalinhakuisen uutisoinnin ansiosta Jääkärin morsiamesta oli tullut suosittu yleisön keskuudessa: näytökset olivat loppuunmyytyjä. Kun nootti sitten lopulta tuli teatterille, ihan heti Punainen Mylly ei sen esittämistä lopettanut: viimeinen esitys Jääkärin morsiamelle näytettiin itsenäisyyden päivänä.²⁸⁵ Tämä voidaan nähdä vahvana mielipiteen ilmauksena teatterilta.

”Likaisien käsien” viimeinen näytös oli 4.12.1948,²⁸⁶ ja Korsbergin mukaan Kansallisteatterin ohjelmistosta päättäneet ihmiset vakuuttivat tahattomuuttaan näytelmästä aiheutuneen kohun

²⁸⁰ Ylitalo, Vaaran vuosilta 50-luvulle, s.81.

²⁸¹ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.119.

²⁸² Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950, s.185.

²⁸³ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950”, s.185.

²⁸⁴ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s.120.

²⁸⁵ Punaisen Myllyn mainos ”Itsenäisyyspäivän esityksessä ainoan kerran JÄÄKÄRIN MORSIAN”, *Helsingin Sanomat* 6.12.1948.

²⁸⁶ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950, s.189.

jälkeen. On täysin mahdollista että Neuvostoliitto ylireagoi, edelleen Korsberg kirjoittaa teoksessaan:

Vaikka rauhansopimuksessa oli määritelty tarkasti Suomen toimintaa ohjanneet säännöt, osa säännöistä jäi varmasti myös julkilausumattomiksi ja epämuodollisiksi. Myöskään toukokuussa 1948 tehty lakimuutos ei ollut sisällöltään aivan aukoton. Jo lain valmisteluvaiheessa noin vuotta aiemmin rikoslain 14 luvun uuden 4 a §:n ydintä, vieraan valtion loukkaamista, oli pidetty käsitteellisesti laajana ja epämääräisenä. Ehkä aikalaisille ei aina ollut selvää, kenen toimesta tai missä raja kielletyn ja sallitun välille lopulta määriteltiin²⁸⁷

Rikoslain muutoksessa ei suoraan ilmoiteta missä katsotaan menevän raja vieraan valtion halventamisella. Lisäksi se jättää avoimeksi sen, kenen tulisi ottaa lopulta vastuu asiaan puuttumisesta ja kuka päättää, milloin raja on ylitetty. ”Jääkärin morsian” näytettiin viimeisen kerran itsenäisyyspäivänä, ja teatteri hyödynsi esityksen tuomaa skandaalia mainonnassaan. Elstelä oli muistuttanut pääkaupungin lehdissä jo marraskuun 11. päivästä alkaen, että jos mieli esityksen nähdä, tuli kiirehtiä, ja että esityksen lopettamista harkitaan.²⁸⁸ Todennäköisesti revyy-teatterin johtaja enteili vasemmistolehdistön moitteista, että jotain kieltoa saattaisi olla edessä enemmän tai myöhemmin: olihan Iloinen Teatterikin saanut juuri vasemmistolehdistöltä pyyhkeitä säännöllisin väliajoin ennen ensimmäistä esityskieltoa.

Toinen samantyyppinen mielipiteenilmaus oli seuraavan näytelmän valinta: nimi kuin oli osuvasti Jääkärin morsiamen kieltämisen jälkeen ”Se pyörii sittenkin”.²⁸⁹ Vaikka ”Jääkärin morsian”, kuten myös ”Likaiset kädetkin”, lopetettiin pian Neuvostoliiton antaman nootin jälkeen, onnistui Punainen Mylly siinä missä Iloinen Teatteri aiemmin ei: se onnistui pitämään itsenäisyyspäivän esityksensä vielä kiellon jälkeen, eikä kuitenkaan joutunut lopettamaan toimintaansa. Lisänootteja ei Neuvostoliitonkaan puolelta tullut. ”Jääkärin morsiamen” esittäminen nootista huolimatta vielä itsenäisyyspäivänä oli ainut halutessaan suoraksi poliittiseksi ilmaukseksi katsottava toiminta teatterilta.

Helsingin Sanomissa julkaistiin uutinen Punaisesta Myllystä, tällä kertaa tammikuulta 1949, muutama viikko Jääkärin morsian episodin jälkeen:

²⁸⁷ Korsberg, Poliitiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950, s.192.

²⁸⁸ Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s. 122.

²⁸⁹ Punaisen Myllyn mainos ”Se pyörii sittenkin”, *Helsingin Sanomat*, 18.12.1948.

...sillä rahatilanteen kiristymisen harventaessa teatteriyleisön rivejä kaikissa tämän alan taidelaitoksissa kykenee alalla voitolliseen kilpailuun ainoastaan se, joka pitää periaatteena: ”Vain paras on kyllin hyvää.”²⁹⁰

Punaisen Myllyn toiminta toipui siis nopeasti joulukuun 1948 olleesta iskusta, ja *Helsingin Sanomien* mukaan menestyi kiristyvässä teatterimaailmassa hyvin.

Miksi Punainen Mylly sai jatkaa toimintaansa? Miksi teattereille suunnatut nootit eivät saaneet jatkoa? Teatterilla ei ollut samaa pioneeri-teatterin taakkaa kuin mikä Iloisella Teatterilla oli ollut: Punaisen Myllyn väellä oli jo kokemusta mahdollisista vastustuksista mitä teatteri voisi kohdata, joten niihin osattiin varautua eri tavoin, kuten aloittamalla toiminta uudella nimellä ja jollain muulla kuin revyy-esityksillä alkuun. Myös vitsien terävyys pysyi maltillisempana, eikä uudessa teatterissa toiminut enää yhtään vahvasti oikeistomielistä henkilöä, sen jälkeen kun Palmroth päätti lähteä Iloisesta Teatterista. Teatterinväki oli enemmän vasemmistolaista, mikä sopi paremmin uuteen jatkosodan jälkeiseen ilmapiiriin. Lisäksi Suomen hallituksen vaihtuminen vuonna 1948 muutti sisäpolitiikkaa selvästi neutraalimpaan suuntaan, vaikka maan sisäinen sensuuri oli käytössä vielä vuosia tämän jälkeenkin. *Vapaa Sana*, joka oli ollut Iloiselle Teatterille huolenaiheena, ei myöskään ollut enää vallan vaihdoksen jälkeen hallituksen pääpuolueen pää-äänenkannattaja. Kun lehti kirjoitti negatiivisesti Punaisesta Myllystä viimeistään ”Jääkäriin morsiamen” esityksien jälkeen, ei sen kirjoittelun painoarvo ollut uuteen hallitukseen nähden yhtä suuri kuin vuonna 1946, kun SKDL oli ollut vallassa. Koska lisänootteja ei teatterille Neuvostoliiton puolelta suoraan tullut, ei Suomen uusi hallituskaan nähnyt tarpeelliseksi estää teatteria sen enempää toimimasta. Taloudellisesti tiukkana aikana teatteri maksoi valtiolle myös runsaasti verotuloja, joten ilman pakottavaa syytä sen toimintaan ei kannattanut puuttua.

Yksi lisänäkökulma asiaan löytyy Neuvostoliiton teatteri- ja kulttuuriin kohdistetuista toimista muualla maailmassa. Virossa oli meneillään vuonna 1948 ”teatterireformin vuosi”. Järi Reinvere, virolaissyntyinen säveltäjä, joka on myös tehnyt radiotyötä, on kirjoittanut artikkelin ”Virolaisuuden purkutyöt”, jossa hän kertoo virolaisen kulttuurin ”uudelleen rakentamisesta” sen jouduttua Neuvostoliiton miehittämäksi. Teatterireformin vuotena hänen mukaansa nuorisoteatteri ja Estonia-teatterin näytelmäryhmä yhdistettiin Draamateatteriin. Etelävirolaiset teatterit lopetettiin, jäljelle jätettiin vain yksi Tarttoon ja yksi Viljandiin. Lisäksi Pärnun musiikkiteatteri ja Saarenmaalla oleva Kuressaaren teatteri lakkautettiin.²⁹¹ Jos Reinveren väite teatterireformivuodesta on totta, se kertoo

²⁹⁰ ”Punainen Mylly yllätti”, *Helsingin Sanomat* 19.1.1949.

²⁹¹ Reinvere, Virolaisuuden purkutyöt: kulttuurinen kansanmurha Virossa, s.343.

parikin asiaa. Ensimmäisenä vuonna 1948 Neuvostoliitolla oli kädet täynnä töitä miehittyjen valtioiden teatterin ja kulttuurin uudistamisessa, joten Suomen teatterissa tapahtuvat asiat jäivät toisarvoisiksi niihin nähden. Toiseksi teatteria pidettiin erittäin tärkeänä keinona vaikuttaa valtion yhteiskuntaan, siinä missä muukin kulttuuri, joten sen uudistaminen miehittäjälle suotuisaan suuntaan oli tärkeää miehityksen jälkeen. Tämän takia myös joulukuussa Suomelle esitettiin nootit teatteriesityksien suhteen. Teatteriudistus eteni myös meillä sotien jälkeen, mutta eri keinoin. Myöskään lopputulos ei ollut niin dramaattinen mitä sotien jälkeen miehityksessä Neuvostoliittoon liitetyissä maissa, sillä Suomi pysyi itsenäisenä valtiona.

Punainen Mylly selvisi nootikkriisistä, ja jatkoi toimintaansa vielä vuosia aina vuoteen 1967 asti. Tuona vuonna teatteri joutui lopulta konkurssiin pitkän toiminnan jälkeen: televisio vei yleisöä teatterista, ja ”Mylly jäi kaikesta ajankohtaisuudestaan huolimatta vanhemmalle puolelle. Siitä tuli ennen sotaa syntyneitten teatteria”.²⁹² Punainen Mylly ehti ennen tätä tekemään merkittävän uran kevyenviihteen teatterina: teatterin vaikutus Suomen viihdekulttuuriin oli suuri. Anna- Liisa Hämeensalo on maininnut, kuinka moni entinen Punaisen Myllyn taiteilija pitää uransa alkuaikoja piilossa: jostain syystä revyytä pidetään teatterimuotona muita alempiarvoisena eikä revyy-
 menneisyyttä haluta tuoda julki.²⁹³ Tosiasia on, että moni taiteilija on uransa juuri revyytä aloittanut. Tällaisia, revyy-teattereissa uraansa kehittäneitä henkilöitä olivat mm. Olavi Virta, Lippe Hokkanen (tuleva Kari Suomalaisen vaimo), Arttu Suuntala, Laila Rihte, Juliska Koka, ja Reino Helismaa. Osa heistä teki myös kansainvälisen uran, ennen tai jälkeen revyy-teatterin. Revyy-teattereilla oli maailman sotien jälkeisessä Suomessa oma merkittävä paikkansa.

6. Loppupäätelmiä

Alkuvuodesta 2012 uutisoitiin aiheesta, jossa käsiteltiin teatteria ja politiikkaa: kyse oli Kansallisteatterin näyttelijöistä, jotka olivat mukana vaalikampanjassa Pekka Haaviston puolesta. Uutisessa sanotaan: ”Kansallisteatterin pääjohtaja korostaa, ettei teatterilla ole kantaa puoleen tai toiseen, mutta näyttelijöillä on täysi oikeus esittää myös poliittinen mielipiteensä”.²⁹⁴ Teatterin ja politiikan väliset asiat ovat edelleen ajankohtaisia, vaikka tässä työssä käsitellyt asiat tapahtuivat yli kuusikymmentä vuotta sitten. Yhä edelleen ihmisiä puhuttaa, miten politiikka saa näkyä teatteriesityksissä, ja missä menee teatteriviihteen ja politiikan raja.

²⁹² Pennanen, Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri, s. 234.

²⁹³ Mehtonen, ”Punaisen Myllyn tytöt muistelevat: silloin bikinitkin herättivät pahennusta.”, *Seura*, 16.12.1983, s.58.

²⁹⁴ ”Teatterilla ei kantaa presidentinvaaleihin”, Yle Areena [<http://areena.yle.fi/tv/1435108>]. Luettu/kuunneltu 29.10.2012.

Poliittisesti arkoina ja epävakaina aikoina keveämpi viihde on omiaan lyömään itsensä läpi: tämä toistui revyyhistorian aikana niin ennen Suomen itsenäistymistä, kuin toisen maailmansodan jälkeenkin. Kuitenkin poliittisesti epävarmoina aikoina keskushallinto pyrkii uudelleenarvioimaan yhteiskuntaa ja myös muokkaamaan sitä erilaisin keinoin, jollainen myös kulttuuripolitiikka on. Jos tämän uudelleenarvioinnin jälkeen keskushallinto päätyy sellaiseen johtopäätökseen, että jotakin asiaa, tässä tapauksessa viihdettä, tulee muokata ajankohdalle sopivampaan suuntaan, se voi olla valmis radikaaleihinkin toimenpiteisiin.

Iloinen Teatteri ja Punainen Mylly olivat tällaisen uudelleenarvioinnin keskiössä. Nämä kaksi päällisin puolin täysin samanlaista teatteria kokivat erilaisen kohtalon samantyyppisissä tilanteissa. Iloinen Teatteri lopetti toimintansa Iloisena Teatterina toistuvien esityskieltojen sekä Palmrothin lähdön takia. Teatteri koki yllättävän kohtalon taustalla toimineiden kulttuuripoliittisten toimien takia: toisen maailmansodan jälkeisen vasemmiston tekemän kulttuurin uudelleenarvioinnin tuloksena revyy-teatterit jäivät auttamatta altavastaajiksi.

Esityskiellet eivät johtuneet siitä, että Iloisessa Teatterissa olisi todellisuudessa esitetty revanssihenkeä henkiviä esityksiä, tai sen takia, että esitykset olisivat olleet moraalisesti arveluttavia. Kyse oli ajankohdan poliittisesta ilmapiiristä, sekä vielä enemmän Suomen sisäisestä kulttuuripolitiikasta. Poliittisen ilmapiirin puolelta syyt olivat vapunaaton 1946 tapahtumissa. Niiden seurauksena ministeri Leinon tuli suorittaa tarpeeksi näyttävä toimenpide, jolla todistettaisiin valvontakomissiolle, että Suomen hallitus piti huolen siitä, ettei Suomessa suvaittu minkäänlaista neuvostovastaista toimintaa. Hallitus sai itse toimenpiteensä päättää, kunhan se vakuuttaisi valvontakomission. *Vapaa Sana* oli kirjoitellut jo ennen vappua 1946 erittäin negatiiviseen sävyyn Iloisesta Teatterista, ja syytti tätä jopa oikeistohengestä ja neuvostovastaisuudesta. Leino vasemmistoministerinä ei voinut täysin ohittaa puolueensa pää-äänenkannattajan kirjoitteluita, vaan sai Iloisen Teatterin esiintymiskielloilla sekä oman puolueensa lehdistön että valvontakomission tyytyväiseksi.

Suomen sisäisen kulttuuripolitiikan puolelta teatterille tuli vastustusta korkean revyyverotuksen, vasemmistolehdistön syyttelyn, sekä meneillä olleen teatteripolitiikan kautta. Aikakauden teatteripolitiikka halusi nähdä revyy- ja kiertueteatterit erillään muista, sekä sijoitti taloudellisia resursseja muun tyyppisten teattereiden toimintaan jättäen Iloisen Teatterin ilman. Vaihtuneen hallituksen ja meneillä olleen viihteen dualisoinnin kautta Suomessa haluttiin muuttaa maan

viihdekulttuuri uuteen vasemmistolaiseen suuntaan: kulttuurilla, ja erityisesti teatterilla, nähtiin olevan erittäin suuri merkitys koko maan yhteiskunnan muuttamisessa. Teatterin tuli uuden ihanteen mukaan valistaa ja kasvattaa Suomen kansaa. Kaikki länsimainen ja kaupallinen kulttuuri nähtiin jonain sellaisena, jolla ei tulisi olla niin paljon tilaa uudistuneessa valtiossa.

Jatkosodan jälkeisten vuosien politiikka koki teatterien toiminnan niin merkityksellisenä, että hallitus päätti erikseen perustaa teatterikomitean. Keskustelu teatterista, ja teatterin asemasta suomalaisessa yhteiskunnassa, kävi vilkkaana. Korsberg mainitsee, miten ”1940- luvun jälkipuolisko jäi kulttuuripoliittisessa keskustelussa poikkeuksellisen toimeliaisuuden ajaksi.”²⁹⁵ Komitean lopulliset toiminnat jäivät varsin vaatimattomiksi: Kansallisteatteria ei valtiollistettu eikä koko maan teatteriviihdettä saatu muutettua vasemmistolaiseksi ei-kaupalliseksi teatteriviihteeksi. Komiteassa käydyt laajat keskustelut teatterikulttuurin tiimoilta valaisevat silti komitean ja hallinnon pyrkimyksiä kulttuurin saralla.

Teatterikenttä oli erittäin dualistinen jatkosodan jälkeen: toisaalta teatteriin panostettiin paljon valtion puolelta ja työväenteatterikulttuuriin haluttiin panostaa paljon, mutta toisaalta niihin, jotka eivät mahtuneet tähän määriteltyyn oikeanlaiseen teatterimuottiin, ei panostettu lainkaan. Aikakausi oli hallituksen panostamisesta huolimatta haasteellista teattereille: tiloista oli sotien jälkeen pitkään puute, yleisöä katosi muihin illanviettopaikkoihin, ja kulut nousivat reippaasti. Tämä osaltaan vahvisti teatteriväen halua järjestäytyä pitääkseen paremmin puoliaan, mutta samalla se vahvisti tätä dualismia entisestään jättäen osan teatteriväestä ulkopuolelle. Resursseista kilpailtiin, ja niitä haluttiin antaa mahdollisimman paljon oikeaksi nähdylle teatteriviihteelle, ei-sopivaksi nähtyjen teatteriviihteen kustannuksella.

Punainen Mylly koki samanlaisen poliittisen toimenpiteen kuin Iloinen Teatteri vuoden 1948 itsenäisyyspäivän alla. Erona Iloisen Teatterin tapaukseen oli se, että Neuvostoliitto saneli suoraan nootissa mitä ja kenelle tuli tehdä. Kun nootissa ilmoitetut toimenpiteet, eli yksittäiset teatteriesitykset, oli hoidettu pois, ei uusia nootteja asian tiimoilta tullut. Punainen Mylly sai jatkaa vapaasti toimintaansa ”Jääkäarin Morsiamen” jälkeen, vaikka uhmasikin Neuvostoliiton päätöstä esittämällä teatteriesityksen vielä itsenäisyyspäivänä. Tällä kertaa Suomen hallituksen ei tarvinnut itse päättää toimenpiteitä: koska toimenpiteet annettiin suoraan Neuvostoliiton puolelta, ei jatkotoimenpiteitä tarvittu sen jälkeen kun annetut toimet oli suoritettu.

²⁹⁵ Korsberg, Vallankumousta lavastamassa: valtion teatterikomitea 1945- 1946, s.107.

Vaikka Punainen Mylly joutui lopulta maksamaan yhä korkeaa revvy-veroa esityksistään, kuten Iloinen Teatterikin oli joutunut, se ei silti löytänyt itseään samanlaisen arvostelun alta kuin edeltäjänsä. Revvy-teatteri oli Iloisen Teatterin jälkeen kokenut julkisen hyväksynnän: vasemmistolehdistö ei ottanut sitä herjaamisen kohteeksi enää noottikriisin jälkeen, eikä ministereiltä tullut uusia toimenpiteitä. Iloisen Teatterin kohtalo oli toimia pelkkään revvyeseen erikoistuneena, suuren yleisön pioneeriteatterina, joka kohtasi myös ne suurimmat vastustukset. Koska vallalla olevan kulttuuriarvotuksen mukaan tällainen kaupallinen ei-neuvostoliittolainen teatterimuoto ei ollut kuitenkaan sitä, mihin tuli pyrkiä, ei Iloinen Teatteri eikä Punainen Mylly saanut penniäkään niistä määrärahoista, joita lähes muut teatterit saivat toimintansa ylläpitämiseen.

Lähteet ja kirjallisuus

ARKISTOLÄHTEET

Teatterimuseo, Helsinki

Into Läntin-arkisto:

TEAMA 1981:43, 4, V/1–4.

Kari Uusitalon kokoelma (koottu Angerkoskeja koskevaan kirjaan):

TEAMA 1371.

Kritiikkikokoelma:

Teatteriarvosteluja I–Ko 1945–1946

Teatteriarvosteluja V–Ö 1945–1946.

Maija Savutien arkisto (järjestämätön):

Valtion teatterikomitean kirjeenvaihto

Valtion teatterikomitean kokousten pöytäkirjat 8.5.1945–30.10.1946.

Sointu Kouvon arkisto:

Iloisen Teatterin käsiohjelma ”Lähtölaukaus”, kevätkausi 1945

Iloisen Teatterin käsiohjelma ”Musta kissa”, kevätkausi 1946.

Suomen Teatteriohjaajien Liiton arkisto:

Suomen Teatterijohtaja ja – ohjaajaliiton yleiskokousten ja vuosikokousten pöytäkirjat 1945–1946

Suomen Teatterijohtaja ja – ohjaajaliiton Toimintakertomus 1948

Suomen Teatterijohtaja ja – ohjaajaliiton vuosikokoukset ja yleiskokoukset 1945–1967

Suomen Teatteriohjaaja Liitto, Kirjeistö (lähetetyt ja saapuneet asiakirjat 1946–1956) TEAMA 1179.

Tampereen yliopisto

Kansanperinteen arkisto (Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö/YKY)

Reino Palmrothin arkisto:

kansiot 10, 30, 29, 27, 28 ja 1-4.

PAINETUT LÄHTEET

Aikakauslehdet

Me Iloitsemme! 1/1949 – 2/1949 Mikrofilmeinä Kansalliskirjastossa (MF. A 1593)

Muusikko 1946 8–9

Sanomalehdet

Helsingin Sanomat, 1945 – 48

Savon Sanomat, 12.9.1946

Uusi Suomi, 24.3.1945, 16.6.1945, 2.10.1945, 24.8.1946, 24.10.1946, 10.12.1946

Vapaa Sana, 1946 – 48

Internet- lähteet

“Brunila, Kai ("Cab")”, Uppslagsverket Finland
[<http://www.uppslagsverket.fi/bin/view/Uppslagsverket/BrunilaKai>]. Luettu 16.10.2012.

”Historia”, TINFO-Teatterin tiedotuskeskus [<http://www.teatteri.org/tiedotuskeskus/historia.html>].
Luettu 25.10.2012.

”Into Lätti”. ELONET Kansallinen audiovisuaalinen arkisto [<http://www.elonet.fi/name/he5c13/>].
Luettu 6.6.2013.

Kai Brunila [<http://www.uppslagsverket.fi/bin/view/Uppslagsverket/BrunilaKai>]. Luettu
16.10.2012.

Kalevi Kalemaa, ”Maija Savutie-Myrsky (1910–1988)”. Kansallisbiografiaverkkojulkaisu 1998
[<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1244/>]. Luettu 8.1.2013.

Koski, Pirkko, ”Wuolijoki Hella (1886–1954)”. Kansallisbiografiaverkkojulkaisu 1997
[<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/4825/>]. Luettu 8.11.2012.

Nenola Pirjo, ”Teatteri joka unohdettiin”, Iisalmen Sanomat 25.1.2009
[<http://www.iisalmensanomat.fi/uutiset/kulttuuri/teatteri-joka-unohdettiin/342778>]. Luettu
29.3.2011.

Pranttila Anneli, 2006, ”Rintamamiesten muonitus Suomessa sotavuosina 1939 – 1945”, väitöskirja soveltavan kemian ja mikrobiologian laitokseen, Helsingin yliopisto
[<https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/3287/rintamam.pdf?sequence=1>]. Luettu 29.3.2011.

”Program-bladet: tidning för Helsingfors teatrar och konserter”, Kansalliskirjasto Kirjastoverkkopalvelut [<http://www.doria.fi/handle/10024/71899>]. Luettu 10.11.2012.

Sainoa, Venla, ”Yrjö Leino (1897–1961).” Kansallisbiografiaverkkojulkaisu 2001 [<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/779/>]. Luettu 7.11.2012.

”Siiri Angerkoski”, YLE:n vintti [<http://yle.fi/vintti/yle.fi/ikimuistoinen/angerkoski.html>]. Luettu 29.10.2012.

”Teatterilla ei kantaa presidentinvaaleihin”, Yle Areena [<http://areena.yle.fi/tv/1435108>]. Luettu/kuunneltu 29.10.2012.

Tilastokeskus Rahanarvonkerroin [http://www.stat.fi//til/khi/2011/khi_2011_2012-01-18_tau_001.html]. Käytetty 1.11.2012.

”Uusi Iloinen Teatteri täyttää 30 vuotta”, Yle kulttuuri-uutiset 25.4.2008 [http://yle.fi/uutiset/uusi_iloinen_teatteri_tayttaa_30_vuotta/5832974]. Luettu 29.10.2012.

Väkevä Lauri, ”1. Suomalainen populaarimusiikki ennen iskelmää”, [<http://www.wedu oulu.fi/muko/lvakeva/afrohis/suomi.htm>]. Luettu 7.11.2012.

HAASTATTELUT

Jukka Pennasen henkilökohtainen tiedonanto 30.8.2012 Jenni Silventoiselle koskien Punaista Myllyä ja Iloista Teatteria [keskustelu].

KIRJALLISUUS

Aarnipuu Tiia, 2010, *Sinivalkoisissa höyhenissä- Suomalainen drag*. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

Arijoutsu, 1975, *Kimppuun käyvät ja kielletyt*. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu.

Brunila Cab, 1998, *Revymakare*. RT-Print, Pieksämäki.

Byckling Liisa, 2009, *Keisarinajan kulisseissa- Helsingin Venäläisen teatterin historia 1868–1918*. WS Bookwell Oy, Porvoo.

Ekholm Kai, 2000, *Kielletyt kirjat 1944–1946*. Jyväskylän Yliopistopaino, Jyväskylä.

Haakana Merja, ”Rillumarei aikalaiskriitikoiden käsittelyssä.” *Kritiikin Uutiset* 1/1996, 11–14.

Hirn Sven, 2004, *Kaunotar ja hirviöitä-kotimaista kulttuurihistoriaa*. Yliopistopaino, Helsinki.

Hirn Sven, 1992, *Operett i Finland 1860-1918*. Ekenäs Tryckeri Aktiebolag, Ekenäs.

Hirn Sven, 1997, *Sävelten tahtiin: Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Hirviseppä Reino, 1975, *Kuin vierivä ajan virta*. Welner Söderström Osakeyhtiön laakapaino, Porvoo.

Reinvere Juri, 2009, ”Virolaisuuden purkutyöt. Kulttuurinen kansanmurha Virossa”. Teoksessa Sofi Oksanen ja Imbi Paju (toim.), *Kaiken takana oli pelko: Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*. WS Bookwell Oy, Juva, 337–347.

Korsberg Hanna, 2004, *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä: Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Otava kirjapaino oy, Keuruu.

Korsberg Hanna, 2004, *Vallankumousta lavastamassa: valtion teatterikomitea 1945- 1946*. Gummerus Kirjapaino oy, Jyväskylä.

Leino Yrjö, 1991, näköispainos vuodelta 1958, *Kommunisti sisäministerinä*. Painokaari Oy, Helsinki.

Mehtonen Teiju, ”Punaisen Myllyn tytöt muistelevat: Silloin bikinitkin herättivät pahennusta.” *Seura* 16.12.1983, 54–55 ja 58.

Oinonen Paavo, 2004, *Pitkä matka on Tippavaaraan...* . Tammer-Paino Oy, Tampere.

Paavolainen Pentti & Kukkonen Aino, 2005, *Näyttämöllä: teatterihistoriaa Suomesta*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki.

Pennanen Jukka & Kyösti Mutkala, 2008, *Punainen Mylly: tuo pahennusta herättävä teatteri*. Multikustannus Oy, Helsinki.

Rajala Panu, 2004, *Tunteen tulet, taiteen tasot-Tampereen Teatteri 1904–2004*. Karisto OY:n kirjapaino, Hämeenlinna.

Olkkonen Tuomo, 1996, ”Rekiviisuista rillumareihin, ” ja Pesola Sakari, ”Tanssikiellosta lavatansseihin”. Teoksessa Peltonen Matti (toim.), *Rillumarei ja valistus- kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Hakapaino Oy, Helsinki, 21–41 ja 105–126.

Kirves Jenni, 2008, ”Päivittäinen myrkyannoksemme: sensuuria ja propagandaa jatkosodassa”, sekä ”Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa: kirjailijat ja traumaattinen sota”. Teoksessa Näre Sari ja Kirves Jenni (toim.), *Ruma Sota: Talvi- ja Jatkosodan vaiettu historia*. WS Bookwell Oy, Juva, 13–63 ja 381–426.

Seppinen Jukka, 2008, *Vaaran Vuodet? Suomen selviytymistragedia 1944–1950*. Karisto Oy:n kirjapaino, Hämeenlinna.

Seppälä Mikko-Olavi, 2010, *Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet*. Kariston Kirjapaino Oy, Hämeenlinna.

Sillanpää Merja, 2002, *Säännöstelty huvi: suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

Suomalaisen arjen historia, osa 4: ”Hyvinvoinnin Suomi”, (toim.) Häggman, 2008, WSOY.

Hohenthal -Antin Leonie, 1979, ”Tampereen Teatterin ohjelmiston kehityspiirteitä Kaarle Halmeesta Rauli Lehtoseen”. Teoksessa Lauri Santamäki (toim.), *Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904–1979*. Tampere, 13–57.

Wickham Gayne, 1992, *Teatterihistoria*. Alun perin painettu Pahidon Press Limited, Lontoo.

Ylitalo J. Raymond, 1979, *Vaaran vuosilta 50- luvulle: muistelmia ja dokumentteja vuosilta 1948-50*. Otava, Keuruu.