



Simo Muir

**”Mustan miehen musiikkia”:
Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden
nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu
1920–40-luvuilla**

*Simo Muir (s.muir@ucl.ac.uk) on juutalaisen kulttuurin tutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa ja Honorary Senior Research Fellow University College Londo-
nissa. Muir väitteli Helsingin jiddišin kielestä ja kulttuurista vuonna 2004 ja on
sen jälkeen julkaissut paljon suomenjuutalaisten kulttuurihistoriasta. Muir johtaa
tällä hetkellä Koneen Säätiön rahoittamaa ”Koko maailma olkoon isänmaa!” Mu-
sikiteollisuuden diasporat ja niiden suomalaiset kytkökset -hanketta.*

DOI: 10.51816/musiikki.11944

Abstract

"Black Man's Music": Name Changes and Identity Negotiation among Finnish Jewish Jazz Musicians during 1920s–1940s

Many name changes of Jewish performing artists in Finland during the 1920s–1940s raise questions about the status of musicians from ethnic minorities and the boundaries of entertainment industry. In this article, I examine, on the one hand, the creating of an image of a "Finnish" or "American" jazz musician by name changes, and on the other hand, the concealing of one's own ethnic origins in an occasionally xenophobic and antisemitic atmosphere. I also analyse how they have negotiated their musician identity in terms of Finnishness, Finnish Swedishness, Jewishness and African American jazz. As examples I use the five siblings of the Manulkin family and Jaakko Furman in Helsinki because of their prominent position and because in their cases the discussed phenomena are clearly visible.

The Manulkin siblings took American-style names on their own initiative and Furman a Finnish name at his employer's requirement. In the Manulkin case the name changes allowed them to create a musician image in harmony with the genre they represented. Their name changes also illustrate how Jewish musicians tried to adapt to the pressure of the time, at the same time wanting to preserve the integrity of their ethnic and cultural identity.

When negotiating his identity in interviews, Furman does not bring up his Jewish background as he does with his identity as a Finnish Swedish speaker. His ethnic background is only reflected on the interviewers' initiative when discussing the prominent role of Jewish musicians in the field of jazz and the xenophobic atmosphere of the Second World War. In interviews, Furman identifies himself more with Swedish speaking swing musicians than as a representative of Jewish jazz musicians in Finland or as a member of the Jewish community. He emphasises how jazz music provided Finnish Jewish musicians with a more tolerant community and atmosphere that rose above discrimination.

*”Mustan miehen musiikkia”:
Suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden
nimenvaihdot ja identiteetin neuvottelu
1920–40-luvuilla*

Simo Muir

.....

”Nykyään mä oon sitten se sama Jaakko Furman, kun mä alun perin olin.” Näin vastasi Suomen swingin uranuurtajiin lukeutuva Jaakko (Jakob) Furman (1924–2012), kun muusikko Jukka Haavisto kutsui häntä vuonna 1990 tehdyn haastattelun alussa taiteilijanimellä Jaakko Vuormaa. Haastattelun edetessä Furman, Suomeen asettuneen puolanjuutalaisen perheen toiseksi nuorin lapsi, kertoo, miten hän omaksui suomalaiselta kuulostavan sukunimen. Furmanin voitettua 13-vuotiaana Suomen step-pimestaruuden vuonna 1938, ohjaaja Toivo Särkkä kiinnostui nuoresta lahjakkuudesta ja kutsui hänet SF-filmitoiminnan filmikouluun. Ensimmäisen filmiroolin jälkeen Särkkä totesi Furmanille: ”Toi äffä kirjain on niin vaikea suomalaiselle varsinkin tuolla maaseudulla. [...] Otetaan siihen äffään vee, kun ne kuitenkin sanoo Vuurman, eikä Fuurman, vaan Vuurman. Otetaan siitä Vuormaa. Vuormaa on hyvä!” (Furman 1990; Haavisto 2017, 226.)

Furmanin ohella moni suomenjuutalainen esiintyvä taitelija käytti taiteilijanimeä, kuten turkulainen jazzin pioneeri Fredrik Klimscheffskij, joka tuli tunnetuksi Fred Kiiaksena. Tenori Isaac Skurnik levytti kansanlauluja ja tangoja Odeonille nimellä Arri Vianto, sopraano Nina Rubanovitsch puolestaan konsertoi nimellä Nina Ronni ja näyttelijä Hanna Schlimowitsch tuli tunnetuksi SF-Filmien Hanna Tainina. Näiden suomalaisten suuhun paremmin sopivien nimien lisäksi jotkut valitsivat kansainvälisemmän tai amerikkalaisemman nimen, kuten jazzpianisti Salomon Manulkin, joka omaksui nimen Al Manuel, ja hänen siskonsa jazzlaulaja Rosa Manulkin, joka esiintyi nimellä Rosie Andrew.

Furmanin kertoma anekdootti ja juutalaisten esiintyvien taiteilijoiden nimenvaihdot herättävät monia kysymyksiä etnisiin vähemmistöihin kuuluvien muusikkojen asemasta Suomessa 1920–40-luvuilla ja siitä, millaisia rajoja valtaväestön viihdeteollisuus asetti heille. Millaisia eri vaikuttimia

oli suomenjuutalaisten jazzmuusikoiden nimenvaihtojen takana? Tässä artikkelissa tarkastelen yhtäältä ”suomalaisen” tai ”amerikkalaisen” jazzmuusikkoimagoin luomista nimenvaihdolla ja toisaalta oman etnisen alkuperän häivyttämistä ajoittain ksenofobisessa ja antisemitistisessä ilmapiirissä. Lisäksi pureudun siihen, mitkä ovat olleet juutalaisten jazzmuusikoiden identifiointikohteet. Analysoin, miten he ovat neuvotteleet muusikkoidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden sekä afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen. Käytän esimerkkinä Manulkinin perheen sisaruksia ja Jaakko Furmania heidän näkyvän asemansa vuoksi ja koska heidän kohdallaan käsiteltävät ilmiöt tulevat selkeästi esille.

Kysymys uskonnollis-etnisiin erontekoihin liittyvästä historiallisesta ymmärryksestä on polttava nykyisessä muukalaisvihamielisyyden ja avoimen rasmin kyllästävässä maailmassa. Viime vuosina Black Lives Matter -liike on kiinnittänyt huomiota mustien epätasa-arvoiseen asemaan maailmanlaajuisesti, koronaviruksen myötä sosiaalisen median kautta leviävät antisemitistiset salaliittoteoriat ovat saaneet entisestään jalansijaa yhteiskunnassa, ja viimeisimmäksi Ukrainan sodan myötä kasvava venäläisvastaisuus vaikuttaa venäläistaustaisten elämään muissa maissa (Cameron & ja Sinitiere 2021; Ahonen 2021; Kokkonen 2022). Katson, että musiikin ja rasmin historiallisten ja nykyisten yhteyksien moniulotteisuuden ymmärtämisen kannalta juutalaisuuden ja antisemitismin käsitteily myös Suomen kontekstissa on tärkeää.

Identiteetti on käsittelyni kannalta oleellinen käsite. Ihmisellä on useita identiteettejä ja identifiointikohteita, jotka voivat olla esimerkiksi kulttuurisia, kielellisiä, etnisiä, uskonnollisia, sukupuoleen liittyviä ja niin edespäin (Illman ja Czimbalmos 2020, 179; Ting-Toomey 2005, 212). Nämä piirteet korostuvat eri tilanteissa riippuen niin ulkoisista kuin sisäisistä tekijöistä (Popkin 2015, IX–XII). Yksilötasolla ihminen saattaa korostaa erilaisuuttaan toisiin nähden, mutta sosiaalisella tasolla hän voi samastua toisten kanssa, joilla on sama kollektiivinen identiteetti verrattuna ympäröivään yhteiskuntaan (Bekerman ja Zembylas 2016, 210–13). Etninen identiteetti voidaan määritellä ”subjektiivisena uskollisuutena, suurelle tai pienelle, sosiaalisesti hallitsevalle tai alistaiselle ryhmälle, josta yksilö periytyy” (Ting-Toomey 2005, 216). Tätä identiteettiä voivat ylläpitää yhteiset objektiiviset ominaisuudet, kuten yhteinen kieli ja uskonto.

Identiteetin muodostamiseen voi liittyä myös sosiaalista *neuvottelua*, jolla tarkoitetaan minäkuvan rakentumista vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Monet etnisten vähemmistöjen jäsenet pystyvät luomaan tai neuvottelemaan identiteetin, joka toimii siltana pääväestön kulttuurin ja hei-

dän oman etnisen kulttuuriperintönsä välillä. Stella Ting-Toomey (2005, 217) määrittelee identiteetin neuvottelun ”vuorovaikutusprosessiksi, jossa yksilöt kulttuurienvälisissä tilanteissa pyrkivät vahvistamaan, määrittelemään, muokkaamaan, haastamaan ja/tai tukemaan omaa ja muiden toivottua minäkuvaa”. Tässä prosessissa ihmisten tavoitteena on luoda positiivisia identiteettejä, niin ryhmän kuin yksilön tasolla, ja kokea turvallisuutta, luottamusta, ennakoitavuutta, johdonmukaisuutta sekä ennen kaikkea yhteenkuuluvuutta muiden kanssa.

Amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden identiteettiä tutkineen yhteiskuntatieteilijän Charles Hershin (2013, 263) mukaan juutalaiset muusikot ”neuvottelivat paikkaansa monimutkaisessa rodullisessa maailmassa, missä juutalaisuus, valko- ja mustaihoisuus [*Jewishness, whiteness, blackness*] asettavat heille suuria vaatimuksia”. Etenkin julkisuudessa monet heistä peittivät juutalaisuutensa ja pyrkivät samastumaan valkoihoisten anglosaksisten protestanttien (*White Anglo-Saxon Protestants*) kanssa. Tästä huolimatta juutalaiset jazzmuusikot kokivat samanhenkisyyttä mustaihoisten kanssa. Näissä kertomuksissa hengenheimolaisuudesta korostuu ajatus molempien ryhmien kokemasta vainosta ja kärsimyksestä sekä se, miten tämä kokemus heijastuu heidän musiikkiinsa. Hershin mukaan monille amerikanjuutalaisille nuorille, jotka kipuilivat yhtäältä vanhempiensa ja juutalaisen yhteisön asettamien vaatimusten ja toisaalta valtaväestön osoittaman assimilaatiopaineen sekä antisemitismin kanssa, jazzmusiikki tarjosi suvaitsevamman vaihtoehdon: yhteisön, joka nousi rotusorron yläpuolelle. Jazzmuusikko Ben Sidran kuvasi tätä muistelmissaan seuraavasti: ”Jazz oli se paikka, josta olin kotoisin. Sen ääni kuiskaili minulle paremmasta elämästä, jossa kaikki olivat keskenään veljiä” (ibid., 265).

Amerikan valkoihoisia jazzmuusikoita tutkinut Richard Sudhalter (2001, 746–747) korostaa laajemminkin 1900-luvun alkukymmenten jazzin demokraattisuutta; jazz toimi yhdistävänä, avoimena kulttuuripiirinä lähes kaikille väestöryhmille. Juutalaiset muusikot kokivat myös olevansa eräänlaisia kulttuurin välittäjiä ja sovittelijoita valko- ja mustaihoisten välillä. Hershin (2013, 262) mukaan ”osa juutalaisten etnisestä joustavuudesta on peräisin juutalaisen identiteetin monisärmäisestä luonteesta. Juutalainen identiteetti on erilainen kuin monet muut etniset identiteetit siinä mielessä, että siinä yhdistyvät uskonto, kulttuuri ja syntyperä.” Amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden identiteettiä niin ikään tutkinut Reva Marin (2015, 338) on puolestaan todennut, että monet jazzmuusikot, mukaan lukien ”jazzin kuningas” Benny Goodman, ”sukkuloivat vaivatta eri identiteettien välillä, etnistä vähemmistöä edustavasta ulkopuolisesta val-

koiseen establishmentiin, samanaikaisesti hakien mallia afrikkalaisamerikkalaisesta jazzista musiikillisen identiteettinsä pohjaksi”.

Suomenjuutalaiset jazzmuusikot joutuivat puolestaan neuvottelemaan juutalaisen identiteettinsä suomalaisen tai suomenruotsalaisen luterilaisen identiteetin kanssa, samanaikaisesti pitäen esikuvinaan, afrikkalaisamerikkalaisten rinnalla, erityisesti amerikanjuutalaisia jazzmuusikoita. Suomen- ja amerikanjuutalaisia yhdisti Itä-Euroopan ashkenasijuutalainen tausta. Robin Cohenille (1997, ix–x, 23–25) juutalaiset edustavat diasporavähemmistön arkkityyppiä, joilla on oman ryhmän ja synnyinmaan ohella myös laajempi ylitajainen viitekehys, johon he identifioituvat ja josta he ottavat vaikutteita. Jaakko Furmanin tavoin monet suomenjuutalaisista jazzmuusikoista olivat ensimmäisen tai toisen polven maahanmuuttajia, joiden vanhemmat ja isovanhemmat tulivat Venäjän ja Puolan jiddišinkielisistä juutalaisyhteisöistä.¹ Yhteys Amerikkaan asettuneisiin juutalaisiin tuli, kuten edellä mainittujen Manulkinin sisarusten kohdalla, myös suorien perhe- ja sukulaisuussiteiden kautta.

Juutalaiset jazzmuusikot joutuivat muiden suomalaisten jazzmuusikoiden ohella puolustelemaan mieltymystään afrikkalaisamerikkalaisten musiikkiin. Suomessa, jossa 1920–40-luvuilla harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta ei ollut mustaihoisia, afrikkalaisamerikkalaisuus tuli vastaan lähinnä välillisesti (vrt. Rastas 2014). Michael MacEachranen (2014, 1–2) mukaan myös Pohjoismaissa on ollut vahva itseymmärrys siitä, että meillä ei ole liiemmin mitään tekemistä kolonialismin kanssa. Valkoihoisia eurooppalaisia on perinteisesti pidetty sivilisaation, kauneuden, ihmisarvon ja -oikeuksien perikuvana, mille kansallinen identiteetti on rakennettu. Näistä lähtökodista jazzmusiikki saatettiin demonisoida joko rodullisesti vieraana tai vastakohtaisesti sen esteettistä uutuutta ihailtiin (Brown et al. 2014, 62–63). Suomessa mustaihoisten esiintymiseen päästiin tutustumaan lähinnä äänilevyjen ja elokuvien kautta. Toisaalta jo kesällä 1925 Helsingin Djurgårdenissa oli kiinnitettynä Sam Woodingin 11-henkinen jazzorkesteri solistinaan Adelaide Hall, ja vuonna 1938 Edgar Hayes and his Blue Rhythm Band esiintyi Turussa täysille saleille (Haavisto 2017, 47, 182).

Seuraavaksi luon katsauksen siihen, miten aiempi tutkimus on käsitellyt juutalaisten roolia ja etnisyyttä Suomen jazzin kehityksessä. Tämän jälkeen tarkastelen Manulkinin sisarusten nimenvaihtoja sekä jazzmuusikkoimagon luomista. Manulkinien taiteilijanimet ja nimenvaihdot havainnollistavat, miten juutalaiset muusikot pyrkivät sopeutumaan ajan

1 Suomenjuutalaisten historiasta, ks. Ekholm 2013; Muir 2004; Harviainen 1998; Torvinen 1989.

paineeseen haluten säilyttäen etnisen ja kulttuurisen identiteettinsä koskemattomuuden. Lähteinä tässä tarkastelussa käytän haastatteluita, konserttiohjelmia, jazzlehtiä, Meliza Amityn sukupuuta sekä aiempaa tutkimusta. Lopuksi analysoin, miten Jaakko Furman neuvottelee muusikkoidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden ja afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen 1980–2000-luvuilla tehdyissä haastatteluissa. Furmanille valtaväestöön kuuluvien haastattelijoiden asettamat kysymykset tarjoavat ainutlaatuisen aineiston hänen muusikkoidentiteettinsä neuvotteluprosessiin.

Jazzsuuntauksia ja kasvavia jännitteitä

Suomeen kulkeutui 1920-luvun alussa jazzin saksalainen versio, niin sanottu ”melujazz” eli suurkaupunkien kabaree ja schlagermusiikki, joka oli Pekka Jalkasen (1989, 123) mukaan kaukana afrikkalaisamerikkalaisesta alkuperästä. Saksassa vaikuttavan laman vuoksi Helsingissä vieraili ja sinne asettui paljon ulkomaalaisia muusikoita, jotka toivat mukanaan tämän uuden tyylin. Jazzorkesterit syrjäyttivät pian Helsingin keskustan tanssiravintoloiden salonkiorkesterit vanhanaikaisine repertuaareineen. Autenttiseen New Orleans- ja Chicago-tyyliseen jazziin päästiin kuitenkin tutustumaan lähinnä äänilevyjen ja myöhemmin radiolähetysten kautta. Saksalaistyyllisen jazzin suomalaisen sovelluksen, salonkijazzin, soidessa kaupunkiporvariston suosimissa tanssiravintoloissa, syntyi työväestön keskuudessa kansanomaisen haitarijazz, jonka tunnetuin edustaja on vuonna 1925 perustettu Dallapé. (Ibid., 35–36, 56–57, 84, 108, 125.) Keskeisenä käännekohtana suomalaisen jazzin kehityksessä on nähty amerikansuomalaisen S/S Andanian tanssiorkesterin vierailu Helsingissä vuonna 1926 (ibid., 90). Etenkin kaupunkilaisnuoriso hylkäsi saksalaistyyllisen jazzin ja omaksui ihanteekseen amerikkalaisen ja sitä lähellä olevan englantilaisen jazzin. Jalkasen mukaan heidän keskuudessaan äänenmuodostus ja tulkinta alkoivat irrottautua eurooppalaisesta perinteestä, ja he tiedostivat swing- sekä hot-käsitteet ja pyrkivät soveltamaan improvisoinnin periaatteita käytäntöön (ibid., 72, 136).

Jazzorkestereiden ydinryhmänä olivat musiikin opiskelijat, jotka pysyivät mukautumaan uusiin virtauksiin. Mukana oli myös jonkin verran uutta amatööripolvea, josta muodostui hot-jazzin kantava voima. Jalkasen mukaan ”[o]ppikoululaisille ja nuorille sotilassoittajille hot-jazz oli kansainvälistä modernismia, eurooppalaisuutta ja amerikkalaisuutta, mu-

siikilliselta olemukseltaan haastava omaksumis- ja samaistumiskohde”. Lisäksi ”keskiluokkatausta, koulusivistys, kielitaito ja eurooppalaisuuden etsimistä korostava maailmankuva suosi modernin jazzin omaksumista, ja heistä tuli ammattilaistuttuaan angloamerikkalaisen modernismin kärkijoukko.” (Jalkanen 1989, 86, 129, 207.)

Jukka Haavisto (2017, 225) on tuonut esille myös ruotsinkielisyyden merkityksen nuorison jazzpiireissä, sillä monet tästä ryhmästä kuuluivat suomenruotsalaiseen vähemmistöön. Juuri tässä Helsingin kantakaupungin ruotsinkielisessä nuorisossa oli useita suomenjuutalaisia jazzmuusikoita, kuten Manulkinin viisihenkinen sisarusparvi, jolla oli keskeinen rooli hot-jazzin kehityksessä ja jotka toimivat monissa kokoonpanoissa. Heidän jalanjäljissään seurasi nuorempi swing-sukupolvi, johon lukeutuivat esimerkiksi yllä mainittu Jaakko Furmanin veli Salomon sekä Katzin veljekset Herbert ja Wolf (Wille).² Haavisto (ibid., 227) on pohtinut suomenjuutalaisten nuorten jazzinnostusta ja toteaa, että monien kansainvälisten huippujen juutalainen tausta ehkä ”rohkaisi ja innosti myös pienen Suomen juutalaisnuoria juuri jazziin”. Laura Ekholmin (2013, 72) mukaan ylipäänsä muusikon ja taiteilijan urat olivat niiden harvojen ammattien joukossa, joita juutalaiset saattoivat harjoittaa maailmansotien välisenä aikana; valtaosa toimi vaatekaupan alalla. Musiikki ja taide olivat siis sotienvälisenä aikana aloja, jotka tarjosivat juutalaisille uramahdollisuuksia.

Etenkin Helsingin muusikkokunta oli itsenäisyyden ensimmäisellä vuosikymmenellä hyvin monikulttuurinen ja -etninen. Venäjän vallankumouksen myötä maahan oli saapunut paljon muusikoita, jotka työskentelivät erityisesti salonkiorkestereissa. Heistä valtaosa oli syntyperäisiä venäläisiä, mutta mukana oli myös muita kansallisuuksia, esimerkiksi puolalaisia, ukrainalaisia ja italialaisia muusikoita (Jalkanen 1989, 206).³ 1920-luvun alussa Saksasta tulleiden muusikoiden joukossa oli myös monia eri kansallisuuksia, mukaan lukien Keski-Euroopan romaneita ja juutalaisia. Esimerkiksi Helsingin Fennian Embassy-Bandissa työskenteli unkarinjuutalainen jazzviulisti Egunda Sasselawsky, joka jäi lopulta juutalaisvainojen takia pysyvästi Suomeen (ibid. 104, 206). 1920–30-lukujen vaihteessa tilanteeseen tuli kuitenkin muutos monien Saksasta tulleiden palatessa kotimaahansa taloudellisen tilanteen siellä kohentuessa. Lisäksi musiikkikentässä vaikuttavan kovan kilpailun vuoksi klassisen muusikon koulutuksen saaneiden muusikoiden ammattijärjestö Suomen Muusike-

2 Swingin kehityksestä ks. myös Gronow, Lindfors ja Nyman 2002, 234–235.

3 Esimerkiksi George de Godzinsky oli tunnetusti puolalaistaustainen suomenvenäläinen (Franck 1992, 9) ja Malmsténin veljekset Georg ja Eugen olivat äitinsä puolelta venäläistaustaisia (Warsell 2002, 34).

riliitto pyrki estämään ulkomaisten muusikkojen asettumisen maahan (Kärjä ja Mäkelä 2019, 591–598). Muusikeriliitto suhtautui vihamielisesti paitsi jazziin myös tanssimusiikkiin yleensäkin, eikä se hyväksynyt usein amatööreiksi luokittelemiaan tanssimuusikoita edes jäsenikseen. Liitto onnistuikin tavoitteessaan vuonna 1930, kun viranomaiset vakiinnuttivat liiton kannan ratkaisevaksi tekijäksi maahantulo- ja työlupaa haettaessa (ibid. 596). Tämän jälkeen ulkomaisten muusikoiden maahantulo tyrehtyi lähes tyystin pariaksi kymmeneksi vuodeksi.

Suomalaisten ja ulkomaalaisten muusikoiden välisen kilpailuasetelman lisäksi musiikkikentässä vaikutti myös muita jännitteitä (Jalkanen 1989, 209). Asenteet jazzmusiikkia ja jazzmuusikkoja kohtaan olivat vanhemman polven konserttimuusikoiden piirissä negatiivisia, ja avoin halveksunta heijastui myös lehtien palstoille. Jalkasen mukaan ”[j]azzin negroidi alkuperä, ’värillisen rodun julma, epäluotettava, itsekäs ja aistillinen luonne’ näytti aiheuttaneen myös joillekin suomalaisille säveltäjille päänvaivaa, ja asia yritettiin selittää parhain päin, jazz voi olla hyvää villi-ihmismäisestä alkuperästään huolimatta” (ibid. 337). Muusikeriliitto suhtautui jazziin vihamielisesti ja jopa rasistisesti, ja sen piirissä kuultiin ilmaisuja kuten: ”Neekerimusiikkia ei voi millään tavoin pitää kulttuuria kehittävänä” (ibid. 209). Kansallissosialismin nousun myötä Saksassa asenteet alkoivat entisestään kiristyä Muusikeriliiton keskuudessa ja sen piiristä löytyi hyväksyntää myös natsi-Saksan arjalaistamispolitiikan suhteen (ibid., 334; ks. myös Kärjä ja Mäkelä 2019, 596–598). Asenteellisuutta ilmeni myös vasemmistolaisessa Työväen Musiikkiliitossa, joka erään jäsenen mukaan ”synnissä siinnyt ja syntynyt jazz-lapsukainen, paha villieläin, neekerinpentu, [...] olisi taltutettava, ennen kaikkea taltutettava ja käännettävä oikeiden ihmisten mukaan” (Jalkanen 1989, 120).

Toinen maailmansota ja Suomen *de facto* aseveljeys natsi-Saksan kanssa kärjisti entisestään asetelmia jazzmusiikin suhteen. Haavisto (2017, 206) on todennut, että ”[j]azz ei luonnollisesti kuulunut julkisesti tuohon aikaan eikä sen henkeen”. Jazzmusiikin esittäminen, etenkin ”vihollisleirin” angloamerikkalaistyyllisen jazzin, ei ollut suotavaa radiossa, armeijan viihdytystilaisuuksissa tai muissa julkisissa tilaisuuksissa (ibid., 206–208, 243–44). Taustalla vaikutti myös sota-ajan tanssikielto. Suomalaiset natsimieliset lehdet kirjoittivat samaan hengenvetoon jazzin ja juutalaisten turmelevasta vaikutuksesta länsimaiseen kulttuuriin ja hyökkäsivät nimeltä suomenjuutalaisia jazzmuusikoita kohtaan (Tikka ja Nevala 2020, 151–152; Hanski 2006, 140).⁴ *Kustaa Vaasa* -lehti totesi 1942, että ”juuta-

4 Ks. aiheesta myös Haavisto 1991, 238; Gronow ja Bruun 1968, 47.

lainen swing houkutteli suomalaisnuorison huonoille teille, ja siksi koko musiikki olisi kiellettävä yhdessä jazzin kanssa” (Lindqvist 1942c).

Edellä käsitelty Suomen jazzin varhaishistoria osoittaa, miten monikulttuurinen Helsingin muusikkokunta oli ja miten erityisesti Helsingin kantakaupungin ruotsinkielisestä nuorisosta tuli modernin jazzin kannattajajoukko. Ruotsinkielisen juutalaisen nuorison oli kenties helpompi löytää paikkansa tästä miljööstä, mutta samaan aikaan ulkopuolinen paine ja vastustus niin jazzia kuin maamme vähemmistöjä kohtaan kasvoi 1930-luvulle tultaessa. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, miten juutalaiset jazzmuusikot pyrkivät sopeutumaan tähän jännitteeseen kenttään nimenmuutoksin.

Manulkin–Manuel: nimenvaihdot ja niiden vaikuttimet

Helsinkiläisen Manulkinin perheen sisaruksilla oli näkyvä rooli suomalaisen jazzin kehityksessä, erityisesti keskikaupungin hot-jazzin näkökulmasta. Perheen isä, Valko-Venäjän Vitebskissä syntynyt Moses Manulkin (1878–1965), tuli autonomiseen Suomen suuriruhtinaskuntaan vuonna 1899 Venäjän armeijan mukana ja toimi I. suomenmaalaisen tarkka-ampujarykmentin soittokunnan trumpetistina (Amity 2022a). Suoritettuaan asepalveluksen Moses päätti jäädä Helsinkiin, perusti liikkeen ja avioitui Helsingissä syntyneen Selma Gurevitschin (1886–1968) kanssa. Myös Selma tuli musikaalisesta perheestä, sillä hänen Liettuan Marijampolesta kotoisin oleva isänsä oli niin ikään toiminut tsaarin armeijan muusikkona Helsingissä (Amity 2022b). Moseksen ja Selman perheeseen syntyi kaikkiaan kuusi lasta: Abraham Rafael (1904–1983), Salomon (1907–1973), Josef Fischel (1908–2008), Isak (1910–2005), Jacob (1914–1995) ja Rosa (1923–2012). Perheen kotikielinä olivat jiddiä ja ruotsi. Lapset kävivät ruotsinkielistä Juutalaista Yhteiskoulua ja jatkoivat kaupungin muissa ruotsinkielisissä kouluissa (Kantor 2018, 193). Juutalainen seurakunta oli tuolloin perinteinen Itä-Euroopan ortodoksijuutalainen yhteisö, mutta sen nuorempi polvi pyrki murtautumaan ulos tiukan uskonnollisesta elämäntavasta ja mukautumaan valtaväestön kulttuuriin (Muir ja Tuori 2019, 18–19).

Keskeinen vaikutus perheen nuorison jazzinnostukseen oli heidän vanhimmalla veljellään Abraham Rafaelilla, joka muutti Philadelphiaan vuonna 1920 (Amity 2022c). Hänen asettuessaan Philadelphiaan sinne oli juuri siirtymässä suuri määrä afrikkalaisamerikkalaista väestöä Yhdysval-

tojen eteläosista. He toivat mukanaan eteläisen musiikillisen perintönsä ja New Orleansin jazzin, mikä yhdistyi kaupungin alkuperäisen urbaanin mustan väestön musiikkiin. Philadelphiaan kehittyi hyvin elinvoimainen afrikkalaisamerikkalainen musiikkikulttuuri, jonka piirissä toimi monia keskeisiä jazzmuusikoita, esimerkiksi Louis Jordan, Dizzy Gillespie ja Billie Holiday (McCarthy 2016). Mainetta swing-bändillään niitti myös juutalaissyntyinen, Ukrainan Shumskista kotoisin oleva Jacob Sarvetnick, joka omaksui nimen Jan Savitt. Abraham Rafael toimi veljestensä silminä ja korvina Philadelphiasa ja valitsi mieleisiään jazzkappaleiden sovituksia, joita hän lähetti heille nuotteina ja mitä ilmeisimmin myös äänilevyinä (Jalkanen 1989, 84, 93). Tällä oli suuri merkitys ja vaikutus veljesten repertuaariin, sillä 1920–30-luvuilla suomalainen nuottien ja levyjen maahantuonti oli harvoissa käsissä ja materiaalia tuotettiin lähinnä Saksasta (Jalkanen 1989, 93; Haavisto 2017, 105). Leo Skurnikin (1993) mukaan Al Manuel jopa poisti nuoteista alkuperäiset nimet ja tiedot, joiden perusteella muut olisivat voineet niitä tilata. Yhdysvalloissa Abraham Rafael omaksui pian uuden etu- ja sukunimen, Ralph Manuel, sopeutuakseen paremmin uuteen kotimaahansa. Uusi sukunimi istui luontevasti englannin kieleen, mutta säilytti samalla yhteyden alkuperäiseen nimeen, joka pohjautui hepreankieliseen nimeen Emanuel.

Manulkinin sisarukset olivat oppineet soittamaan eri instrumentteja jo perhepiirissä. He jatkoivat opiskeluaan ottamalla yksityistunteja ja kehittivät näin eturivin ravintolamuusikoiksi (Jalkanen 1989, 103). Jalkasen mukaan keskeinen vaikutus Manulkinin sisarusten jazzinnostuksen kehityksessä oli edellä mainitun amerikansuomalaisen S/S Adanian tanssiorkesterin vierailulla kesällä 1926 (ks. myös Häme 1949, 142–163). Helsingissä asuvista veljeksistä vanhin, pianisti Salomon, oli tuolloin 19-vuotias. Manulkinin veljekset ystävyistyivät yhtyeen saksofonistin, Massachusettsin Quincyssä syntyneen Tommy Tuomikosken kanssa. Tuomikoski jäi toistaiseksi Suomeen ja Isak otti häneltä saksofonitunteja (ibid., 103, 163).⁵ Samana kesänä veljekset Salomon ja Isak perustivat Follies Saxophon Band -nimisen yhtyeen, joka soitti Helsingin Palladiumissa kuukauden verran (ibid., 84, 92–93, 103).⁶ Heidän kanssaan soittivat Torsten Melander ja

5 Jalkasen mukaan Isak – Pej Manuel – otti myös klarinetitunteja salonkijazzin parissa toimineelta Helsingin kaupunginorkesterin sooloklarinetistilta Cosimo Sgobbalta. Pej Manuelin leikekirjassa on kaksi Tommy Tuomikosken antamaa valokuvaa, joiden takana lukee ”When you feel lonesome look at this picture, ’Tommy’” ja ”So you won’t forget me, ’Tommy’”.

6 Salomonin tiedetään myös esiintyneen vuonna 1924 perustetussa Jazz-Foxissa, joka oli Jalkasen mukaan keskikaupungin tiettävästi ensimmäinen jazzorkesteri.

Antero Saikin, ja myöhemmin mukaan tulivat myös Runar Törnström, Harald Kvick ja Eugen Malmstén (kuva 1). Follies Saxophon Bandin yllärajoista yhteyksistä on osoituksena sen ohjelmisto, joka oli saatu suoraan Yhdysvalloista Salomonin ja Isakin Ralph-veljeltä. Lisäksi yhtye soitti joitakin Adanian tanssiorkesterilta opittuja kappaleita. Seuraavana kesänä vuonna 1927 Salomon perusti The Flapper's Dance Bandin, joka sai suurta huomiota helsinkiläisissä tanssiravintoloissa. Jalkasen (1989, 92) mukaan yhtye oli ”ensimmäinen moderni kotimainen ravintolaorkesteri”, jonka ”vaiheet kuvastavat Andanian esimerkin sopeutumista kotimaisiin oloihin”. Eugen Malmstén puolestaan totesi eräässä haastattelussa, että ”juutalaispoika Al Manuel [Salomon Manulkin] oli se, joka opetti meille oikean svengin, sai meidät tajuaamaan kuinka jenkki-jazz jaetaan tahdeittain” (Skunik 1993).



Kuva 1. Pej Manuel (Isak Manulkin), Eugen Malmstén ja Jack Manuel (Jacob Manulkin). Manulkinit toimivat yhteistyössä monen Suomen eturivin muusikon kanssa. Eugen Malmsténista tuli perheen läheinen ystävä. (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

Salomon ja Isak sekä heidän Jacob-veljensä esiintyivät eri kokoonpanoissa seuraavan parinkymmenen vuoden ajan. Aloittaessaan julkisen uran Salomon omaksui ensimmäisenä veljeksistä vanhimman Rafael-veljen Yhdysvalloissa ottaman Manuel-sukunimen taiteilijanimekseen ja Isak ja Jacob seurasivat perässä 1930-luvun loppupuolella. Juuri ennen jatkosodan puhkeamista kesäkuussa 1941 veljekset vaihtoivat sukunimensä virallisesti

Manueliksi (Amity 2022d; Amity 2022e). Nimen omaksuminen herättää monia kysymyksiä. Liittyikö nimenvaihto samastumiseen amerikan(juutalaisten) jazzmuusikoiden kanssa ja pyrkimykseen luoda imago amerikkalaisesta muusikosta englanninkielisten yhtyenimien ja repertuaarin ohella, vai haluttiinko sukunimen muutoksella häivyttää perheen venäjänjuutalainen tausta? Taiteilijanimen luomiseen liittyi oleellisesti myös etunimen vaihtaminen. Esimerkiksi Salomon ja Jacob käyttivät julkisuudessa tunnistettavasti juutalaisten etunimiensä sijaan nimiä Al (myös Sal) ja Jack, jotka vahvistivat anglosaksista mielikuvaa. Isak puolestaan käytti kutsumanimeään Pej. Nimi oli syntynyt ruotsinkielisessä kaveripiirissä, jossa Pejn ohella Abraham-Rafaelia kutsuttiin nimellä Fålo, Salomoniam nimellä Pådo ja Josef-Fischeliä nimellä Fisco (Hammermann 2020). Nämä kutsumanimet antavat ymmärtää, että ruotsia keskenään puhuvat veljekset identifioituivat kaupungin ruotsinkielisen nuorison kanssa.

Perheen ainoa tytär ja nuorin lapsista, Rosa, perhepiirissä Reisle, aloitti laulamisen julkisuudessa veljiään huomattavasti myöhemmin, 17-vuotinaana, toisen maailmansodan aikana (kuva 2). Hän oli uraauurtava, ensimmäisiä naissolisteja jazzin alalla Suomessa, ja pystyi jäljittelemään amerikkalaisia swing-”croonereita” (Haavisto 2017, 244, 542). Poiketen veljiensä Manuel-nimestä Rosa omaksui taitelijanimekseen Rosie Andrew ja käytti nimen edessä englanninkielistä tittelä *Miss*. Etunimi viestitti anglosaksisuutta perinteisen juutalaisen etunimen sijaan, ja nimen jälkimmäinen osa loi mielleyhtymän tunnettuun amerikkalaiseen Andrews Sisters -harmoniatrioon. Rosan ohella toinen uraauurtava nais-solisti, ruotsinkielinen Dolly Roos, omaksui nimen Miss Gaby Ross. Miss Rosie Andrew lauloi muun muassa Pej Manuelin johtamassa Jack Manuels Swing Masters -yhtyeessä välirauhan aikana yhdessä Olavi Virran (alunperin Ilmén) kanssa (kuva 3). Miss Andrewsien repertuaari koostui pääasiassa englanninkielisistä lauluista Virran laulaessa lähinnä suomeksi.⁷

⁷ Konserttiohjelma, ”Swing konsertti,” 6.1.1941 (Manuel, leikekirja).



Kuva 2. Jazzlaulaja Miss Rosie Andrew (Rosa Manulkin-Rung) noin 1941. Hänen amerikkalaisvaikutteinen imago oli kokonaisvaltainen, mikä näkyi hänen pukeutumistaan ja tyyliään myöten (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

SUNNUNTAINA **2/3-41** SÖNDAG
 Palokunnatalossa i Brandkärshuset

2 KONSERTTIA under samma dag
 klo 3,00 klo 5,00

2 KONSERTER under samma dag
 kl. 3,00 kl. 5,00

ORKESTERI • ORKESTERN
Jack Manuel!n Swing Mestarit

ja schlagerartistar och schlagerångerskan **Miss Rosie Andrew**
 och sångerskan **Laulaja OLAVI VIRTÄ**
 Orkesterijohdaja **PEJ MANUEL**

MANNERMAINEN • KONTINENTAL
SWING-Konsertti

OHJELMA, m. m.:
 JAM SESSION MUSTAT SILMÄT MISS ROSIE ANDREW
 SAKSOFONISOLO KITARAISOLO PEJ MANUEL OLAVI VIRTÄ
 LAULUA MISS ROSIE ANDREW OLAVI VIRTÄ
 POTPOURRI SUOSTEELLA SUOKUOLEMA, VÄIKÄ K. VÄIKÄ

PROGRAM, bl. a.:
 JAM SESSION SVARTA ÖGON MISS ROSIE ANDREW
 SAKSOFONISOLO GITARRISOLO PEJ MANUEL OLAVI VIRTÄ
 SÅNG MISS ROSIE ANDREW OLAVI VIRTÄ
 POTPOURRI 20 POPULÄRA SCHLAGER BL. K. VÄIKÄ

LIPPUJEN HINNAT: 20—, 15—, 10—
 ENNAKUKUUNNUS: Westerlundin Musiikki-
 kauppa, Keskuskauppa Oskari sekä sisä-
 käyt. kauppa, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

En del av nettot till förmån för invalidera

Kuva 3. Väli rauhan aikana 2. maaliskuuta 1941 Helsingin Palokuntatalolla järjestetyn Jack Manuelin Swing Mestarien konsertin juliste, jossa on nähtävillä kolmen Manulkinin sisaruksen omaksumat taiteiljanimet (Gitta Hammermannin kokoelma, Pej Manuelin leikekirja.)

Huomattavaa tarkasteltaessa Manulkinin sisarusten taiteilijanimiä on, että samanaikaisesti suurin osa heidän kollegoistaan toimi omilla suomen- ja ruotsinkielisillä nimillään. Siinä, missä juutalaistaustaiset muusikot kokivat, että heidän täytyi tai kannatti vaihtaa nimensä, harvempi kantaväestöön kuuluva muusikko näki tarpeelliseksi omaksua amerikkalaiselta tai anglosaksiselta kuulostavaa taiteilijanimeä. Toisaalta huomattavaa myös on, että Manulkinin sisarukset eivät omaksuneet täysin suomen- tai ruotsinkielisiä taiteilijanimiä. Tässä tulivat vastaan sosiaaliset ja kulttuuriset rajat, yhtäältä, mikä oli mahdollista juutalaisen yhteisön kollektiivisen identiteetin näkökulmasta, ja toisaalta, mikä oli hyväksyttävää kantaväestön silmissä.

Manulkinin sisarusten Manuel-nimen omaksuminen liittyy laajempaan suomenjuutalaisten sukunimien vaihtoon 1930-luvulla samanaikaisesti, kun monet kantasuomalaiset vaihtoivat ruotsinkielisiä sukunimiään suomenkielisiksi. Juutalaisten nimenvaihtojen taustalla voidaan nähdä kahdenlaiset tavoitteet: yhtäältä yksilöiden tarve löytää nimi, jonka avulla he saattoivat sopeutua paremmin suomalaiseen yhteiskuntaan, ja toisaalta juutalaisen yhteisön ideologiset tavoitteet omaksua hepreankielisiä sukunimiä (Ekholm ja Muir 2016, 179–185). Moni koki venäläiseltä tai slaavilaiselta kuulostavan sukunimen taakaksi venäläisvastaisessa ja -vihamielisessä ilmapiirissä (vrt. Karemaa 1998; Nevalainen 1999, 267–300). Tilannetta pahensi se, että laajalti uskottiin, että juutalaisilla oli vahva rooli bolševistisessä liikkeessä ja Neuvostoliiton johdossa. Etenkin klassisen musiikin alalla tiedetään juutalaisten muusikoiden kokeneen syrjintää, mikä vaikutti heidän mahdollisuuksiinsa edetä urallaan (Ahonen, Muir ja Silvennoinen 2020, 149–150; Muir 2010).

Toisaalta sionistisessa hengessä monet juutalaiset halusivat luopua diasporan ajan nimistä, jotka muistuttivat vainoista ja kärsimyksestä, ja omaksua ”uuden”, hepreankielisen nimen odottaessa juutalaisvaltion perustamista (Ekholm ja Muir 2016, 180–181). Helsingin juutalainen seurakunta valvoi nimien vaihtoa, ja sen jäsenet saattoivat omaksua vain nimiä, joilla oli hepreankielinen merkitys (toisin sanoen suomen- ja ruotsinkieliset nimet eivät olleet mahdollisia). Huomionarvoista on, että yli 90 prosenttia vaihdetuista nimistä oli slaavilaistaustaisia. (Ibid., 184.) Saksankielisiä nimiä, esimerkiksi Rubinstein ja Weintraub, ei liiemmin vaihdettu. Tämä antaa ymmärtää, että monilla motiivi nimenvaihtoon oli juuri venäläisvastaisuus, ei pelkästään juutalaisvastaisuus.

Vaikka impulssi nimen vaihtoon tuli Yhdysvaltoihin muuttaneelta Ralf-veljeltä, Pej Manuel on korostanut haastatteluissa, että venäläisvastainen ilmapiiri oli ratkaiseva tekijä nimenvaihtoon (Manuel 1995; Furman

2000). Pejn mukaan venäläinen nimi ”ei stemmannut siihen aikaan ensinkään” (Manuel 1995). Venäläisvastaisuus oli alkanut näkyä Helsingin musiikkipiireissä jo 1920-luvun alussa, kun Akateemisen Karjala-Seuran jäsenet parjasivat julkisesti kaupungin venäläisiä muusikoita ja järjestivät välikohtauksia ravintoloissa, joissa venäläiset muusikot esiintyivät (Jalkanen, 1989, 206, 244, 345). 1930-luvulla venäläisvastainen ilmapiiri kiristyi entisestään. Tästä syystä monet Suomeen asettuneet venäläisen tai slaavilaisen sukunimen omaavat muusikot vaihtoivat nimiään. On mahdollista, että turunjuutalainen jazzin pioneeri, viulisti ja saksofonisti Fred Klimscheffskij vaihtoi nimensä muotoon Kiias juuri tästä syystä (ibid., 91). Helsingiläinen sellisti ja jazzrumpali Ruben Liebkind, joka soitti Kiiaksen Freddy’s Rythmic Orchestra -yhtyeessä, ei puolestaan nähnyt tarpeelliseksi vaihtaa germaanista sukunimeään. Sala- ja taiteilijanimien käyttö oli kevyessä musiikissa 1920- ja 1930-luvulla muutenkin yleistä, esimerkiksi laulaja Aimo Andersson käytti taiteilijanimeä A. Aimo, laulaja Viljo Lehtinen nimeä Veli Lehto ja Georg Malmstén levytti myös nimellä Matti Reima. Motiivit taiteilijanimen käytölle saattoivat olla monet suomenkielemmän nimen omaksuminen lisäksi, esimerkiksi helpommin muistettavan ja erottuvan nimimuodon käyttö tai oman ja julkisen persoonan erottaminen. Tämä ei poista sitä tosiasiaa, että maailmansotien välisenä aikana muusta väestöstä ulkonäöltään ja kieleltään erottuvat muusikot käyttivät yleisesti hyväksytyjä tapoja julkisen identiteettinsä muokkaamiseen valtaväestölle miellyttävämmäksi.

Siinä missä äärioikeistolainen lehdistö pyrki paljastamaan Manulkinin sisarusten ja muiden jazzmuusikoiden juutalaisen taustan paheksuen heidän omaksumiaan taiteilijanimiään, ja päivälehdissäkin saattoi olla antisemitistisiä ja rasistisia vihjauksia jazzmuusikoista (ks. Lindqvist 1942c; J. R-s. 1941), Suomen jazzmusiikkipiirit näyttävät tarjonneen suvaitsevan ja inklusiivisen yhteisön. Varhaisessa kotimaisessa jazzlehdessä *Rytmissä* (1934–1937) nostetaan juutalaisten jazzmuusikoiden tausta esille vain kerran artikkelissa, joka käsittelee ravintola Kaivohuoneen orkesterikiinnityksiä 1930-luvulla. Kaivohuone oli ”monena vuotena pitänyt epäedullisena kiinnittää juutalaisia muusikereita ravintolaansa”, koska se halusi olla lojaali ulkomaisia asiakkaitaan kohtaan (Rytmi 1937). Vuonna 1937 se kuitenkin poikkesi tästä linjasta palkaten kaksi juutalaista muusikkoa, Pej Isak Manulkinin (sic.) ja Kiiaksen. Artikkelit on lyhykäisyydestään huolimatta huomionarvoinen, sillä se tuo esille ravintoloitsijoiden ja asiakkaiden piirissä vaikuttaneen antisemitismin, josta on jäänyt vähän todistusaineistoa. *Rytmissä* ilmestyi muutenkin säännöllisesti Kiiaksen

kolumneja, ja se antoi äänen ja kasvot myös afrikkalaisamerikkalaisille jazzmuusikoille.

Toisen maailmansodan aikana ruotsinkielinen jazziin ja elokuvaan erikoistunut Jaakko Furmanin (Vuormaan) ystävineen toimittama *Swing*-lehti (loppuvuodesta 1942 *YAM*) julkaisi Al Manuelista, Pej Manuelista ja Rosie Andrewsta kustakin pitkät henkilöprofiilit, mutta yksikään näistä artikkeleista ei mainitse heidän juutalaisuuttaan (*YAM* 1943; *YAM* 1944; Forsström 1944).⁸ Al Manuelin kohdalla mainitaan kuitenkin, että hänen alkuperäinen nimensä on ”Salomon ’Pådo’ Manulkin” ja Rosie Andrewn kohdalla mainitaan hänen avionimensä Rung.⁹ Itse asiassa lehdessä ei koko sen ilmestymisen aikana käytetä kertaakaan sanaa ”juutalainen”, vaikka sen palstoilla kirjoitettiin Manulkin–Manuel-sisarusten ohella muista suomenjuutalaisista muusikoista sekä tunnetuista amerikanjuutalaisista muusikoista, esimerkiksi Benny Goodmanista ja Artie Shawsta. Yhtäältä voisi väittää, että lehden toimittajilla ei ollut mitään syytä tuoda esille muusikoiden etnistä taustaa, toisaalta että he tietoisesti vaikenivat juutalaisuuteen liittyvistä asioista toisen maailmansodan ajan antisemitistisessä ilmapiirissä. Marraskuussa 1942 Suomesta luovutettiin saksalaisille kahdeksan Itävallan juutalaista pakolaista, ja tapaus herätti suomenjuutalaisissa suurta pelkoa karkotuksista kuolemanleireille. Pelko häveni vasta välirauhan myötä syyskuussa 1944 (Muir 2016).

Manuelin veljesten muusikkoura jatkui toisen maailman sodan jälkeen aktiivisena, kun tanssikielloista vähitellen luovuttiin. Pejn (Manuel 1995) mukaan muusikkoura ei kuitenkaan luonut taloudellisia edellytyksiä vakaan perhe-elämän ylläpitämisen, ja veljekset siirtyivät muihin ammatteihin. Pej perusti paperialan yrityksen Laatu-Paperi Oy:n, Salista (Al) tuli Helsingin Juutalaisen Yhteiskoulun urheilunopettaja, joka emigroitui myöhemmin Amerikkaan, ja Jack puolestaan toimi vaatekauppiaana vanhempiensa pukimoliikkeessä Annankadulla (Kantor 2018, 184; Hammermann 2020). He kuitenkin jatkoivat osa-aikaisesti musiikin saralla esiintyen eri kokoonpanoissa tanssiravintoloissa. Rosie jätti lastensa syntymän

8 Jaakko Furmanin ohella lehden toimituskunta koostui ruotsinkielisistä jazzmuusikoista, joiden joukossa olivat nuoren polven swing-muusikot Herbert Katz, Börje Sundgren ja Åke Lindqvist. *Swing/YAM* oli nimenomaan suomenruotsalaisen ”swingpjattien” oma, pienen piirin lehti, jonka levikki oli pienempi kuin 1930-luvulla ilmestyneen suomenkielisen Rytmin (ks. Gronow ja Bruun 1968, 45–47).

9 Rosie Andrewn kohdalla kerrotaan, että hänen laulunopettajansa keväällä 1941 oli itävaltalainen laulupedagogi Maria Donath, mutta ei sitä seikkaa, että Donath oli paennut Suomeen juutalaisvainoja vuonna 1938 (Amity 2022f).

jälkeen julkisen muusikon uran täysin, esiintyen kuitenkin ajoittain Juutalaisen Laulukuoron solistina.¹⁰

Manulkinin sisarusten taiteilijanimet ja myöhemmin viralliset sukunimet osoittavat, miten he neuvottelivat identiteettiään suhteessa omaan etniseen taustaansa ja suomen- ja ruotsinkieliseen valtaväestöön. Nimenvaihtojen taustalla olevat tekijät eivät sulje toisiaan pois. Henkilökohtaisena motiivina oli mitä ilmeisimmin juuri Pejn mainitsema halu erkaantua sukunimen tuomasta konnotaatiosta venäläisyyteen tai Suomen venäläiseen yhteisöön, joihin taustansa vuoksi juutalaisten usein katsottiin kuuluvan. Kutsumanimien omaksumisella sisarukset pystyivät luomaan etäisyyttä juutalaiseen taustaansa ja juutalaiseen kulttuuriin, jonka he saattoivat kokea taakaksi 1920–40-lukujen antisemitistisessä ilmapiirissä. Toisaalta nimenvaihdot antoivat mahdollisuuden luoda uudenlaisen amerikkalaisen tai anglosaksinen imagon, mikä oli harmoniassa heidän edustamansa musiikkigenren kanssa. Amerikkalaistyylinen taiteilijanimi oli monella tapaa neutraali, ja sen avulla juutalaistaustaiset muusikot saattoivat turvata oman etnisen ja kulttuurisen identiteettiinsä koskemattomuuden.

*Suomenruotsalaisuus, juutalaisuus ja afrikkalaisamerikkalainen jazz:
Furman–Vuormaa ja jazzmuusikon identiteetin neuvottelu*

Swingin ja ”jamijazzin” keskeinen hahmo Jakob, Jaakko Furman syntyi Helsingissä 1924 puolanjuutalaiseen perheeseen. Hänen vanhempansa Moses (1893–1978) ja Elka (o.s. Bilgoraj, 1894–1977) sekä vanhemmat sisaruksensa olivat muuttaneet Helsinkiin pari vuotta aiemmin Varsovan lähellä sijaitsevasta Wyszogródista (Amity 2022g). Furmanit hakeutuivat Suomeen, koska räätälimestari-isän sisko ja tämän vaatturipuoliso olivat jo asettuneet Helsinkiin 1900-luvun alussa ja tarjosivat työmahdollisuuden. Furmanien tausta poikkesi muista suomenjuutalaisista, jotka olivat pääosin tsaarin armeijan entisiä sotilaita puolisoineen ja heidän jälkeläisiään, kuten Manuelit. Furmanin perheessä oli kuusi lasta, jotka olivat kaikki musikaalisia. Vanhin veljistä Zacharias (1913–1991) soitti pasuunaa, Tobias (1915–1990) ja Nehemja (1918–2010) soittivat klarinettia ja kitaraa ja nuorin Salomon (1926–2019) trumpettia (Furman 1980). Jaakko

¹⁰ Juutalaisen Laulukuoron repertuaari koostui tuolloin pääosin perinteisistä jiddišin-kielisistä lauluista (Muir 2006, 18–24).

puolestaan kiinnostui jo aivan pienestä pitäen tanssista ja esiintyi ensimmäisen kerran viisivuotiaana partion tilaisuudessa. Tanssiharrastus kulki perheessä, sillä lasten isä oli ollut Wyszogródin polkkamestari ennen Suomeen tuloa. Amerikkalaisten elokuvien innostamana Jaakko kiinnostui steppitanssista, ja hän ihaili erityisesti Bill Johnsonin ja Fred Astairen esiintymisiä. Vuonna 1938 hän osallistui 13-vuotiaana Suomen steppimestaruuskilpailuihin ja voitti sen. Voitto takasi hänelle tien Suomi-Filmeihin (ks. IMDb 2022) ja julkisiin tanssiesityksiin tanssisaleissa ja -ravintoloissa (kuva 4).



Kuva 4. Jaakko Furman esitti afrikkalaisamerikkalaistyylisen steppisoolon Al Manuelin orkesterin konsertissa Balder-salissa 10.4. 1942. Julisteessa hänen nimensä esiintyy muodossa J. Vuormaa (Jaakko Furmanin arkisto 5).

Steppitanssin ohella Furman kiinnostui pian rumpujen soitosta. Haastatteluissa hän korostaa stepin ja rummunsoiton orgaanista yhteyttä, onhan stepissä kyse ”jaloilla rummuttamisesta” (Furman 1980). Lisäksi hän tuo esille stepin ja jazzin läheisen suhteen amerikkalaisissa elokuvissa, joita hän ihanoi. Uusien melodioiden omaksumisessa ulkomaisilla radio-ohjelmilla oli keskeinen rooli, sillä äänilevyjä oli edelleen vaikea saada käsiin. Furman kertoo koko soittouransa alkaneen vuonna 1939 Ravintola

Riossa, jossa hän sai Börje Sundgrenin, Suomen ”Lester Youngin” kanssa mahdollisuuden ”jammailla” orkesteritauoilla (Furman 1990; ks. myös Häme 1949, 161–163). Furman sai ensimmäisen oman rumpunsa vuonna 1940 siskonsa Rachelin (1921–1988) itävaltalaiselta miesystävältä, kauppias Alexander Reindleriltä, joka oli tullut Suomeen pakolaisena 1938. Tuttavien kautta saatiin Amerikasta jazzrumpalilegendan Gene Krupan rumpukoulu ja Jaakko alkoi ottaa rummunsoiton yksityistunteja Gunnar Koskiselta Helsingin Konservatoriossa. Furman alkoi soittaa improvisoivaa ”jamijazzia” ruotsinkielisen kaveripiirin kanssa, johon lukeutuivat muun muassa Katzin veljekset kitaristi Herbert ja rumpali Wille, Lindströmin veljekset hanuristi Erik ja basisti Olle, saksofonisti Börje Sundgren sekä Furmanin trumpettistiveli Salomon ”Sal” (Furman 2002; Furman 1990; Furman 1980). Kaverukset soittivat muun muassa Balder-salissa ja Estelle Suomalaisen tanssikoulussa (ks. Tikka ja Nevala 2020, 151–152).

Tammikuussa vuonna 1944 debytoi Helsingin Balder-salissa Furmanin oma kokoonpano Jaakko Vuormaan yhtye / Jaakko Vuormas ensemble (Furman, leikekirja). Tämän lisäksi Furman perusti pian myös bigbandin, Jaakko Vuormaan orkesterin / Jaakko Vuormas orkester, jota johti Erik Lindström ja jossa enimmillään oli seitsemäntoista soittajaa (ibid.). Manuelin veljesten lailla Furman jatkoi sodan jälkeen jazzmusiikin soittamista eri kokoonpanoissa, mutta jätti aktiivisoittamisen vuonna 1948. Hän opiskeli vaatesuunnittelua Pariisissa ja loi uran isänsä vaateyrityksessä (Furman 1980).

Furmanin muutos steppitanssijasta rumpaliksi tapahtui asteittain, mikä todennäköisesti vaikutti siihen, että hän säilytti taiteilijanimensä Jaakko Vuormaa. Olihan nimi jo tullut tutuksi Suomi-Filmien ja lukuisten lehti-ilmoitusten ja esiintymisien kautta. Artikkelin alussa olleen anekdootin mukaan tämä oli Toivo Särkän Jaakolle keksimä nimi. Jos Furmanille ei olisi annettu nimeä työnantajan puolesta, olisiko hän lainkaan muuttanut taitelijanimeään? Germaanisperäisenä (vrt. saksan Fuhman), vaikkakin puolalaisella, Furman-nimellä ei ollut saamaa painolastia kuin slaavilaisperäisillä nimillä, kuten Manulkinien kohdalla. Jaakon veli Salomon esiintyi Furman-sukunimellään ja Jaakon läheinen ystävä ja kollega Herbert Katz ei myöskään katsonut tarpeelliseksi muuttaa sukunimeään (kuva 5). Suomenkielisille vieraampi etunimi Herbert muuntui kuitenkin ystäväpiirissä muotoon ”Häkä”. Radiohaastattelussa Furman kuitenkin ottaa etäisyyttä suomenkieliseen Vuormaa-nimeen, jota hän ei itse valinnut (Furman 1990). Verrattuna Manulkinien itse valitsemaan Manuel-nimeen, Furman joutui käytännön pakosta ottamaan suomenkie-

lisen taiteilijanimen, jota hän ei ilmeisesti pitänyt täysin omanaan. Lisäksi juutalaisen seurakunnan jäsenenä hän ei myöhemminkään voinut omak-sua kyseistä nimeä virallisesti, koska se oli suomenkielinen eikä sille voitu osoittaa hepreankielistä merkitystä, toisin kuin Manuel-nimen kohdalla. Heti haastattelun alussa Furman korostaakin, että ei enää käytä Vuor-maa-nimeä.



Kuva 5. Ystävykset ja kollegat, rumpali Jaakko Vuormaa (Jakob Furman) ja ki-taristi Herbert "Häkä" Katz 1940-luvun alussa. He edustivat suomalaisen jazz-musiikin nuorta ruotsinkielistä swing-sukupolvea (Jaakko Furmanin arkisto 5).

Tarkastelen seuraavaksi, miten Jaakko Furman neuvottelee jazzmuusik-koidentiteettiään suomalaisuuden, suomenruotsalaisuuden, juutalaisuuden ja afrikkalaisamerikkalaisen jazzin suhteen kolmessa hänen muusik-kouransa käsittelevässä suomenkielisessä radio-ohjelmassa: *Jaakon Blues* (1980), *Suomi-jazzin historiaa* (1990) ja *Valoa ikkunassa* (2002). *Jaakon Blues* ja *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmissa haastattelijoina toimivat yllä mainitut Pekka Jalkanen ja Jukka Haavisto.

Jaakko Furman samastuu haastatteluissa omaehtoisesti ruotsinkieli-syyden kanssa ilman, että haastattelijat tuovat asiaa esille. *Jaakon Blues*-oh-jelmassa hän mainitsee äidinkielekseen ruotsin. Hänen nuoruudessaan Helsingin juutalainen yhteisö, joka asui pääosin kantakaupungissa Pit-

känsillan eteläpuolella, oli lähestulkoon täysin ruotsinkielinen, kun taas vanhempi polvi puhui vielä jiddiä (Muir 2009b, 538–540). Nuoriso pyrki erkaantumaan perinteisestä itäeurooppalaisesta juutalaisesta elämäntavasta sekä sen kielestä ja omaksumaan ympäröivän yhteiskunnan kielen, kulttuurin ja normit. *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa Furman kertoo, miten hän ruotsinkielisen Juutalaisen Yhteiskoulun jälkeen jatkoi Svenska realllyceumissa. Musiikkiharrastuksen kautta hän ystävystyi läheisesti kaupungin suomenruotsalaisten ikätoveriensä kanssa, joita yhdisti intohimo swingiä kohtaan, kuten Haavisto (2017, 227) on tuonut esille tutkimuksessaan. Furman tuo ruotsinkielisyytensä myös esille puhuessaan edellä mainitun *Swing/YAM*-lehden toimittamisesta yhdessä muiden ruotsinkielisten nuorten kanssa. Hänen mukaansa lehden lukijakunta oli pääosin ruotsinkielistä nuorisoa, mutta suomenkielisiäkin lukijoita oli. Furmanilla oli selvästi myös paljon yhteyksiä suomenkielisten kanssa, sillä hän puhui sujuvasti, lähes aksentittia suomea (monilla hänen ikätovereillaan oli selvä suomenruotsin aksentti). Mahdollisesti yhteistyöllä Suomi-Filmin kanssa ja sota-ajan rintamakiertueilla oli vaikutusta tähän. Furman käytti myös koko elämänsä ajan suomenkielistä Jaakko-muotoa virallisesta Jakob-nimestään. Ystäväpiirissä häntä kutsuttiin myös nimellä Jaska (Furman 2021).

Ruotsinkielisten suurempi jazzharrastuneisuus suomenkielisiin verrattuna tulee esille kaikissa kolmessa haastattelussa (vrt. Nordman 2002, 65–67). *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa toimittaja kysyy, oliko ”suomenruotsalaisuudesta” etua jazz-harrastukselle. Furmanin mukaan: ”Silloin, kun me aloitettiin, oli helpompaa minun mielestä heille [suomenruotsalaisille]” (Furman 2002). Vastauksen perusteella voisi tulkita, että ruotsinkielisyydestä huolimatta hän ei kuitenkaan lukenut itseään suomenruotsalaiseksi. Toisin sanottuna hänen kieli-identiteettinsä oli eri kuin hänen etninen identiteettinsä.

Suomi-jazzin historiaa -ohjelmassa Furman kertoo kiertueistaan Pohjanmaan ruotsinkielisillä paikkakunnilla, joissa hänen mukaansa oli erinomaisia jazzmuusikoita:

Niillä oli siellä, jotenkin pidemmällä tämä [jazzharrastus]. Niillä oli jazzkerhoja, jazzpaikkoja, sellaisia, missä jammattiin ja kaikkea. Tosiaan, olisiko se niin, että sen enemmän, mitä länнемässä oltiin, sen lähempänä jazzia? Koska Ruotsissa on soitettu loistavaa jazzmusiikkia jo 30-luvullakin, jolloin Suomessa ei vielä sillä lailla ollut jazzia. (Furman 1990.)

Furmanin mukaan ruotsalaiset olivat tuolloin ”länsimaisia ajattelutavaltaan ja tyyliältään” ja tämä heijastui kieliyhteyden kautta myötä myös suomenruotsalaisiin. Furman korostaa kuitenkin, että ajan myötä tilanne on ”tasoittunut” ja että jazzmuusikoiden joukossa on nykyisin myös taitavia suomenkielisiä muusikoita.

Monien amerikanjuutalaisten jazzmuusikoiden lailla (Hersh 2013, 256–265) Furman näyttää kokeneen, vaikkakin pääosin elokuvien ja äänitteiden välityksellä, yhteyttä ja samanhenkisyyttä afrikkalaisamerikkalaisten muusikoiden ja tanssijoiden kanssa. *Jaakon Blues* -ohjelmassa hän tuo oma-aloitteisesti ihailunsa afrikkalaisamerikkalaisia esiintyjä kohtaan. Yksi hänen ensimmäisistä ja suurimmista esikuvistaan oli musta steppitanssija Bill ”Bojangles” Robinson, joka esiintyi esimerkiksi Shirley Templen kanssa. Furman toteaa seuraavaa:

Bill Robinson, nimenomaan hän, tämä musta mies oli minun esikuvani ja istuin ensimmäisellä rivillä pikkupoikana ja katselin ja olin niin innostunut ja heti kun tulin kotiin taas piti yrittää vaan ottaa niitä steppiaskeleita. Sillä lailla se lähti pyörimään. Se oli minulle jotain hyvin luonnollista ja eikä minulla ollut sitten opettajia. Eihän täällä Suomessa ollut silloin ketään ja voin sanoa, että nämä herrat, jotka oli näissä filmeissä, he olivat minun opettajia. (Furman 1980.)

Furman ihaili erityisesti heidän ”luontaista rytmitajuaan”, jonka hän katsoi myös omaavansa. Hän toteaa, että jazzissa rytmitajua ei voi oppia:

Mitä jazziin tulee, niin siinä ei kyllä auta, vaikka olisi millainen tekniikka ja millainen pohja, koska siinä täytyy olla se oikea fiilinki, niin kuin sanotaan, siinä täytyy olla se oikea svengi, ja sitä kun ei voi oikein oppia. Se täytyy istua ihmisessä. (Furman 1980.)

Juuri tästä syystä Furman arvosti afrikkalaisamerikkalaisten jazzmuusikoiden rytmitajua:

Kyllä se on niin, että nämä mustat, niin kuin justiin tämä Ella Fitzgerald, ja Sarah Vaughan, ja monet muut [...] ja niitähän on paljon, niin se jotenkin istuu niillä se, koko se blues, josta on lähtenyt se jazz, ja fiilis on erilainen, se on niin kuin veressä niillä. (Furman 2002.)

Furman ilmaisee ajatuksen arvostuksella. On kuitenkin oleellista huomata, että jo haastattelun antamisen aikaan tämänkaltaiseen rodullistavaan

käsitykseen, jonka mukaan ”mustat muusikot olisivat joidenkin vaistojen, perinnön ja geenien yhdistelmän ansiosta luonnollisesti taitavampia” jazzin alalla, suhtauduttiin kielteisesti (Sudhalter 1999, XVI). Niin antropologien kuin neurotieteilijöidenkin mukaan musikaalisuus ja siten myös rytmitaju on ihmisen lajiominaisuus. Puhuttaessa etnisyyden ja jazzin suhteesta on syytä kuitenkin huomioida, että haastatteluissa Furman nostaa esille muusikoita monista eri kansallisuuksista, jotka ovat olleet hänelle esikuvia ja jotka edustivat hänelle jazzin huippua, amerikanpuolalainen rumpali Gene Krupa etunenässä.

Yhtenä esimerkkinä Furmanin arvostuksesta afrikkalaisamerikkalaisia esiintyjiä kohtaan voidaan pitää sitä, että yksi hänen uransa kohokohdista, josta hän omien sanojensa mukaan oli vielä ”takautuvasti onnellinen”, oli soittaa Louis Armstrongin kanssa tämän Messuhallin konsertin jälkeisillä jatkoilla Adlonin Linnanpihalla vuonna 1949 (Furman 2002; ks. myös Häme 1949, 168).

1930-luvun ja toisen maailmansodan ajan ksenofobisessa ilmapiiissä jazzin afrikkalaisamerikkalainen alkuperä ja sitä soittavat muusikot joutuivat tulilinjalle (Kärjä ja Mäkelä 597–598). Viitaten natsi-Saksan rotuideologiaan, jonka mukaan ”musta mies ei ole samanarvoinen kuin valkoinen”, Furman muistuttaa, että ”jazzhan on, kuten me kaikki tiedämme, mustan miehen musiikkia, alun perin” (Furman 1980). Furman kuvailee, miten Suomen kansallissosialistisissa lehdissä hänen jamiyhtyettä vastaan hyökättiin tästä näkökulmasta:

För frihet och rätt -lehdessä siinä tosiaan haukuttiin hirveästi meitä, että kuinka sitä voi soittaa jotain tuollaista musiikkia, se ei ole minkään arvoista. Ja sitten haukuttiin juuri myöskin tätä minun lehteä, tätä *YAM*:ia, että siinäkin kirjoitetaan jazzista ja pannaan kuvia siihen lehteen, jossa on mustia miehiä, että kuinka kehtaavat. En minä viitsi nyt tässä tuoda esille ihan niitä kaikkia sanoja, mitä minä luin tässä lehdessä. Ne varmasti sensuroitaisiin tässä (Furman 1980.)¹¹

Tässä käsitellyn esimerkin perusteella Furman oli sensitiivinen puhuttaessa afrikkalaisamerikkalaisista. Vuonna 2002 tehdyssä *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa toimittaja käyttää n-sanaa puhuessaan mustista muusikoista, mihin Furman puuttuu ja sanoo, että n-sanaa ei enää tulisi käyttää. Toimittaja puolustautuu sanoen, että hän käyttää tätä sanaa sen ”myönteisessä merkityksessä”, mutta Furman ei edelleen ole samaa mieltä, vaan sanoo

11 Ks. esim. Lindqvist 1942a; Lindqvist 1942b.

mustien kokevan tämän ”jollakin tavalla alentavana”. Anna Rastas (2007, 119) toteaaakin, että vaikka suomalaisessa keskustelussa näytetään olevan tietoisia sanan halventavista merkityksistä, sen käyttöä on usein puolusteltu ajatellen, että Suomessa ilmaus olisi ”jotain aivan muuta: neutraali, harmiton ja siksi hyväksyttävä”. Toisissa haastatteluissa haastateltavat käyttävät n-sanaa vain lainaten tai viitaten äärioikeiston mielipiteisiin 1930–40-luvuilla. Esimerkiksi *Jaakon Blues* -ohjelmassa haastattelija kysyy: ”Esiintyikö mahdollisesti teidän jamibändiä kohtaan mitään painostusta? Tehän soittitte tällaista neekerimusiikkia” (Furman 1980). Samassa yhteydessä Furman pitäytyy vain musta-nimityksen käyttöön.

Neuvotellessaan identiteettiään tarkastelluissa haastatteluissa Furman ei itse nosta esille tai korosta juutalaista taustaansa samalla tavalla kuin hän tekee ruotsinkielisyyden kohdalla. Missään yhteydessä hän ei mainitse äidinkieltään jiddiisiä, mikä oli yleistä hänen ikäpolvensa suomenjuutalaisten keskuudessa (Muir 2009, 539). Todellisuudessa Furman oli kuitenkin sujuva jiddiisin puhuja, mikä kävi ilmi tekemästani jiddiisinkielisestä haastattelusta hänen kanssaan vuonna 2006 (Furman 2006). *Jaakon Blues* -ohjelmassa juutalaisuudesta puhutaan keskusteltaessa kansallissosialistien jazzvihamielisyydestä, mutta hänen omaa juutalaista taustaansa ei tuoda esille. Furman mainitsee vain, että hänen isänsä tuli Puolasta. Sama piirre on huomattavissa Pej Manuelin haastattelussa vuodelta 1995 ja Herbert Katzin haastattelussa vuodelta 1997, joissa sanaa ”juutalainen” ei mainita lainkaan (Manuel 1995; Katz 1997). Tässä suhteessa tämän sukupolven suomenjuutalaiset jazzmuusikot näyttävät amerikanjuutalaisten kollegojensa lailla (Hersh 2013, 263) etenkin julkisuudessa vaienneen juutalaisuudestaan ja pyrkineen samaistumaan valtaväestön kanssa. Tämä korostuu Furmanin kohdalla siinä, että hänen juutalainen taustansa nousee esille haastatteluissa (1990; 2002) vasta, kun haastattelijat mainitsevat sen. *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa Haavisto viittaa Furmanin ”etniseen” (haastattelijan käyttämä termi) taustaan keskusteltaessa ruotsinkielisten piirien jazzharrastuneisuudesta ja syistä sille, miksi heidän joukossaan oli niin monia juutalaisia. Furman mainitsee heistä Herbert Katzin ja kuvaa etnisen taustan merkitystä jazzin omaksumisessa:

Minusta tuntuu, että se on vähän sellainen temperamenttikysymys myöskin, että tuota noin, kun niin paljon jazzmuusikoita Amerikassa oli juutalaisia. Tietenkin mustia oli kaikista eniten. Mutta, että kuitenkin hyvin paljon, esimerkiksi Benny Goodman, Woody Herman, Artie Shaw. Ne on kaikki juutalaisia. Hyvin paljon, Ziggy Elman, niitä löytyy vaikka kuinka paljon. Niin tuota noin, niin olisikohan siinä se, että näillä on vähän enemmän sitä rytmiä, voimakkaampaa svengiä siinä rytmissä. Se on niin

kuin jokaisessa kansassa on aina jotain sellaista, joka poikkeaa toisista kansoista, joilla on sitten jotain muuta tietysti. (Furman 1990.)

Korostaen, että suomenjuutalaisten kohdalla kyseessä oli pieni vähemmistö, Furman yhtyy Haaviston esittämään näkemykseen, että ruotsinkieliset juutalaiset jazzmuusikot olivat edelläkävijöitä 1920–40-luvuilla. Furman kuitenkin haluaa erottautua esimerkiksi Manuelin veljeksistä ja sanoo, että hän Katzin kanssa edusti jazzin eri suuntausta (ks. myös J. V. 1944). Tässä mielessä muusikkona Furman samastuu haastatteluissa vahvemmin swingin edustajien kanssa kuin juutalaisten jazzmuusikoiden kanssa omalla erillisenä ryhmänä.

Valoa ikkunassa-ohjelmassa Furmanin juutalainen tausta nousee esille keskusteltaessa äärioikeiston suhtautumisesta jazziin toisen maailmansodan aikana. Toimittaja toteaa, että oli ”saksalaissuuntauksen aika ja sinäkin sait siitä kärsiä monin tavoin”. Furman myöntää, että oli ”paljon tällaisia ikäviä asioita” mutta kääntää heti huomion sota-ajan positiivisiin puoliin, jolloin ”ihmiset olivat sellaisia ystävällisempiä toisilleen ja ne ymmärsivät, että on nyt sellaiset vaikeudet, että meidän täytyy pitää yhtä nyt” (Furman 2002). Monissa suomenjuutalaisten sodanjälkeisissä kertomuksissa korostuu sota-ajan positiivinen vaikutus, miten suomenjuutalaiset sotimalla muiden suomalaisten rinnalla vihdoinkin lunastivat paikkansa suomalaisessa yhteiskunnassa, ja tuon ajan negatiivisista kokemuksista on kollektiivisesti vaiettu (Ekholm 2014, 166–170). Haastattelun perusteella Furman halusi sulkea tämän luvun ja vaihtaa puheenaihetta.

Saamatta haluamaansa vastausta toimittaja nostaa lopulta Furmanin juutalaisuuden suoraan esille: ”Miten sinuun jazzin harrastajana ja suomenruotsalaisena juutalaisena oikein suhtauduttiin sodan aikana, kun sä sitten vielä tämmöistä amerikkalaista neekerijatsia harrastit?” Kysymyksessä kiteytyi, käyttäen Hershin (2012, 263) ilmausta, se ”monimutkainen rodullinen maailma”, jonka myös suomenjuutalaiset jazzmuusikot joutuivat kohtaamaan 1930–40-luvuilla. Tuolloin pelkästään ruotsinkielisyys ja suomenruotsalaisuus oli ”aitosuomalaisessa” ilmapiirissä kielteinen piire. Suomenjuutalaiset olivat kahden tulen välissä, sillä tämän lisäksi äärioikeistolaisten suomenruotsalaisten mielestä ruotsinkieliset juutalaiset eivät kuuluneet suomenruotsalaiseen ”elementtiin”. (Muir 2009a.) Antisemitismin ja venäläisvihän vaikutus kasvoi 1930-luvun loppua myöten, ja juutalaiset kokivat syrjintää monilla aloilla (Ahonen, Muir ja Silvennoinen 2020, 147–151). Lisäksi, kuten yllä on tuotu esille, ”saksalaissuuntauksen” aikana afrikkalaisamerikkalainen jazzmusiikki joutui entisestään kritiikin kohteeksi. Yhtäältä sen alkuperä oli ”rodullisesti” epäilyttävä ja

toisaalta se edusti Suomen aseveljen Saksan vihollismaan Amerikan kulttuuria. Sodan aikana Furmanin lisätaakkana oli vielä se, että hän ei vielä tuolloin ollut Suomen kansalainen. Tämän vuoksi hänen perheensä tilanne oli uhattuna jatkosodan aikana ja Valtiollisen poliisin Valpon laatimassa Puolan kansalaisten listassa heidän nimiensä jälkeen oli lisätty J-kirjain viitaten heidän juutalaisuuteensa (Sana 2003, 126, 131–132).

Vastauksessaan haastattelijan kysymykseen Furman nostaa esille äärioikeistolaisen *Ajan suunta* -lehden, jossa haukuttiin jazzia ja juutalaisia, hänet nimeltä mainiten, ”ei vain sen takia, että oltiin juutalaisia vaan myös sen takia, että soitettiin jazzia”. *Ajan suunta* syytti Furmania ”kannamme turmelemiseksi syntyneen swing-’kulttuurin’” yhdeksi ”aatteelliseksi johtajaksi”, ja kirjoittajan mukaan ”koko swing-villitys [on] melkein sataprosenttisesti juutalaisten hommaa” (Mauri 1942).¹² Furman kuitenkin korostaa, että suomenruotsalaiset jazzmuusikot yleensä, esimerkiksi Erik Lindström, joutuivat hankaluuksiin jazzharrastuksensa vuoksi, eivät vain juutalaiset. Tässäkin suhteessa Furman muusikkona identifioituu haastattelussa enemmän ruotsinkielisten swingmuusikoiden kanssa kuin suomenjuutalaisen yhteisön kanssa. Furman nostaa esille myös yllä mainitun *För frihet och rätt* -lehden, joka painettiin samassa kirjapainossa kuin hänen *Swing/YAM*-lehtensä. Hän kertoo naurahtaen, miten lehti (Lindqvist 1942a) parjasi häntä: ”Juutalainen steppitanssija Jaakko Furman luulee, että hän osaa tanssia, mutta hän on lättäjalkainen”.¹³ Furmanin mukaan hän ei nuorena ”välittänyt” kokemastaan syrjinnästä ja toteaa: ”Nuoriso oli meidän tukena. Koko nuoriso tykkäsi siitä jazzista ja siitä swing-tyylisestä jazzista” (Furman 2002). Samalla tavalla kuin monet amerikanjuutalaiset jazzmuusikot kokivat (Hersh 2012, 262), Furmanin mukaan myös suomenjuutalaisille muusikoille jazzmusiikki tarjosi suvaitsevamman yhteisön, joka nousi syrjinnän yläpuolelle.

Furmanin haastattelut tuovat esille, miten hän valkokankaan kautta koki omaksuvansa jazzmusiikin ja sen rytmin suoraan afrikkalaisamerikkalaisilta ja miten hän koki hengenheimolaisuutta heidän kanssaan. Huo-

12 YAM-lehti otti kantaa muun muassa jazzin ”degeneroivaan” vaikutukseen. Ks. Artie 1943. Äärioikeistolaisten lehtien jazzaiheisista artikkeleista ks. myös Gronow ja Bruun (1968, 47).

13 Vrt.: ”F.d. Cotton-Club’en, som nu omvandlats i en ’modern danskola’, där herr huvud- och chefredaktören för ’Swing’, J. Vuormaa-Furman, arbetar med plattfötterna – som lärare i stapp och swingdans, utgör ett kapitel för sig” (Lindqvist 1942a). Myös äärioikeistolainen *Kustaa Vaasa* -lehti kirjoitti vuonna 1942 rasistisin sanakääntein Furmanin toiminnasta Estelle Suomisen tanssikoulussa, joka houkuttelee nuorisoa ”tuhlaamaan aikaansa neekereiltä perityn jazzmusiikin parissa” (Tikka ja Nevala 2020, 151–152).

mattavaa kuitenkin on, että haastattelutilanteissa hän ei omaehtoisesti identifioitu juutalaiseksi tai suomenjuutalaiseksi jazzmuusikoksi. Pikeminkin hän korostaa ruotsinkielisyyttään ja kuulumista suomenruotsalaisiin swing-muusikoihin. Furmanin kohdalla hänen muusikkoidentiteetinsä nousi hänen etnisen ja kulttuurisensa identiteetin edelle. Tämä voi heijastaa 1930- ja 40-lukujen ksenofobista ilmapiiriä, mutta toisaalta myös yhdistävää kokemusta, jonka swing-musiikki tarjosi nuorisolle.

Johtopäätökset

Suomenjuutalaiset jazzmuusikot olivat edelläkävijöitä suomalaisen jazzin, erityisesti hot-jazzin ja swingin kehityksessä. He pyrkivät luomaan suoran yhteyden amerikkalaiseen jazziin, Manulkinin sisarukset Amerikkaan asettuneen veljensä lähettämien äänilevyjen ja nuottien kautta ja Jaakko Furman elokuvien ja ulkomaisten radio-ohjelmien välityksellä. Poiketen valtaosasta ruotsinkielisistä kollegoistaan he esiintyivät pitkälti omaksumillaan taiteilijanimillä. Manulkinin sisarukset ottivat omasta aloitteestaan amerikkalaistyylliset nimet ja Furman suomalaisen nimen työnantajan vaatimuksesta. Kuten olen edellä tuonut esille, nimenvaihdot heijastivat yhtäältä ajan ksenofobista ilmapiiriä, jossa juutalaiset kokivat, että heidän täytyi häivyttää etnistä taustaansa. Toisaalta nimenvaihdot antoivat heille mahdollisuuden luoda, esimerkiksi Manulkinin-sisarusten kohdalla, amerikkalaistyylinen muusikkoimago, joka oli harmoniassa heidän edustamansa genren kanssa. Jazzmusiikki tarjosi juutalaisille nuorille mahdollisuuden luoda ystävyysuhteita ja muusikkokontakteja erityisesti kaupungin ruotsinkielisten ikätoveriensä kanssa. Jazzgenreen assosioituminen toi mukanaan kuitenkin myös haasteita, sillä äärioikeistolaiset ja kansallissosialistinen lehdistö ottivat erityisesti juutalaiset silmätikukseen ja syyttivät heitä nuorison turmelemisesta afrikkalaisamerikkalaisella musiikilla.

1980–2000-luvun alussa tehdyissä haastatteluissa Jaakko Furman tuo esille afrikkalaisamerikkalaisen jazzin ja afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien merkityksen hänen esikuvinaan. Furman koki yhteyttä afrikkalaisamerikkalaisten esiintyjien kanssa erityisesti ”luontaisen rytmitajun” pohjalta, minkä hän koki jakavansa heidän kanssaan. Hän piti tätä ”temperamenttikysymyksenä” ja uskoi sen vuoksi jazzin alalla olevan paljon juutalaisia muusikoita. Näistä ajatuksista huolimatta hän korostaa myös muiden kansallisuuksien roolia jazzin kehityksessä ja että monessa suhteessa tilanne on myöhemmin ”tasoittunut”. Neuvotellessaan identiteettiään haastatteluissa Furman ei kuitenkaan tuo oma-aloitteisesti esille

juutalaista taustaansa, kuten hän tekee ruotsinkielisyyden kohdalla, vaan hänen etninen taustansa tulee esille haastattelijoiden aloitteesta, keskusteltaessa juutalaisten muusikoiden näkyvästä roolista jazzin alalla ja toisen maailmansodan ajan ilmapiiristä. Haastatteluissa Furman indentifioituu enemmän ruotsinkielisten swing-muusikoiden kanssa kuin juutalaisten jazzmuusikoiden edustajana tai juutalaisen yhteisön jäsenenä. Hän korostaa, miten jazzmusiikki tarjosi myös suomenjuutalaisille muusikoille suvaitsevamman yhteisön ja ilmapiirin, joka nousi syrjinnän yläpuolelle.

Nykytilanteessa, jossa maamme muusikkokenttä on monikulttuurisempi kuin koskaan ja samaan aikaan ulkomaalaisvastaisuus ja ksenofobiset ajatukset ovat sosiaalisen median kautta kaikkien nähtävillä, tarvitsemme lisää tutkimustietoa monikulttuurisuuden historiasta Suomessa. Menneisyyden tunteminen on tärkeää, jotta voimme ymmärtää syvällisemmin nykytilannetta. Manulkinin ja Furmanin sisarusten toiminnan aikaan maassamme oli useita niin juutalais- kuin romanitaustaisia muusikoita Keski-Euroopasta. Hiljattain julkisuuteen noussut Suomalaisen Oopperan pääjohtaja ukrainanjuutalainen Louis Laber on yksi heistä (Sillantaus 2021; Muir 2010, 63–64). Näitä muusikoita käsittelevät tapaus- tutkimukset, mikrohistoriat ja elämäkerrat voisivat avata uudella tavalla ja laajentaa käsitystämme etnisyydestä ja eri kulttuurien vuorovaikutuksesta Suomessa.

Tarkasteltaessa Manulkinin ja Furmanin sisarusten vaiheita ja miten he pyrkivät häivyttämään etnistä taustaansa ajan ksenofobisessa ilmapiirissä, herää myös kysymys, missä vaiheessa suomenjuutalaiset kokivat, että he voivat avoimesti esiintyä juutalaistaustaisina muusikoina ja tuoda esille omaa kulttuuriperintöään valtaväestön tietoisuuteen?

Lähteet

Arkistolähteet

Musiikkiarkisto, Helsinki:

Furman, Jaakko. 2002. Haastattelu YLE:n *Valoa ikkunassa* -ohjelmassa 18.12.2002, haastattelija Olli Ihamäki. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. 1990. Haastattelu *Suomi-jazzin historiaa* -ohjelmassa 1990, haastattelija Jukka Haavisto. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. 1980. Haastattelu *Jaakon Blues* -ohjelmassa, haastattelija Pekka Jalakanen. Haastattelukokoelma.

Furman, Jaakko. Leikekirja 1938–1944. Jaakko Furmanin arkisto.

Furman, Jaakko. Valokuvat 1940–1980-luku. Jaakko Furmanin arkisto.

Katz, Herbert. 1997. Haastattelu 14.8.1997, haastattelija Terttu Setkänen. Haastattelukokoelma.

Manuel, Pej. 1995. Haastattelu 5.3.1995, haastattelija Jukka Haavisto. Haastattelukokoelma.

Gitta Hammermannin kokoelma, Helsinki:

Manuel, Pej. Pej Manuelin leikekirja.

Simo Muirin kokoelma, Helsinki:

Furman, Jakob. 2006. Haastattelu 9.11.2006, haastattelijana Simo Muir.

Internetlähteet (tarkastettu 2.2.2022)

Amity, Meliza. 2022a. "Moses Manulkin". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I5187&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022b. "Abraham Rafael Gurvitz". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I6989&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022c. "Ralph Philip Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I3681&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022d. "Jacob 'Jack' Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I8845&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022e. "Isak 'Pej' Manuel". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I7202&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022f. "Maria 'Mizzi' Donath". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I39913&ged=Gedcom.ged>

Amity, Meliza. 2022g. "Moses 'Meische' Furman". <https://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I1293&ged=Gedcom.ged>

IMDb 2022. "Jaakko Furman". <https://www.imdb.com/name/nm0298973/>

McCarthy, Jack. 2016. "Jazz". *The Encyclopaedia of Greater Philadelphia*. <https://philadelphiaencyclopedia.org/archive/jazz/>

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot (vastaanottajan hallussa)

Furman, Irina. 2021. Sähköpostiviesti tekijälle 8.3.2021.

Hammermann, Gitta. 2020. Sähköpostiviesti tekijälle 17.6.2020.

Painetut lähteet

Artie. 1943. "Swing – ett tecken på degeneration?" *YAM. Tidskrift för dansmusik och film* November – December (1943): 4, 18.

Ekman, Michel. 2011. "Matsa – tarina assimilaatiosta". *Hakehila* 1 (2011): 36–37.

Forsström, Birger. 1944. "YAM presenterar: Rosie Andrew". *YAM* Januari (1940): 11.

Furman, Leif. 2000. "Isak 'Pej' Manuel: 'Olen ollut vauhdittamassa Olavi Virran uraa". *Hakehila* 3 (2000): 27–28.

Häme, Olli. 1949. *Rytmin voittokulku*. Helsinki: Fazer.

J. R-s. [John Rosas]. 1941. "Swing", *Åbo Underrättelser* 3.3.1941.

J. V. [Jaakko Vuormaa] 1944. "Al Manuel i farten!" *YAM* Januari (1944): 7.

Lindqvist, Gunnar. 1942a. "Judiska 'swingpjattar' ge ungdomsrörelsen 'modern rytm". *För frihet och rätt* 5–6 (1942): 15–16.

Lindqvist, Gunnar. 1942b. "Hebreiska melodier". *För frihet och rätt* 7–8 (1942): 15.

Lindqvist, Gunnar. 1942c. "Juutalainen Swing-villitys Helsingissä". *Kustaa Vaasa* 11 (1942): 11–13, 41.

Mauri [Niilo Vapaavuori]. 1942. "Päiväkirjan merkintöjä." *Ajan suunta*, 29.10.1942.

Skurnik, Leo. 1993. "Musiikki ja sen vaikuttajat Suomen juutalaisessa yhteisössä". *Hakehila* 1 (1993): 33–39.

Vapaa Suomi. 1942. "Swing-kulttuuri". *Vapaa Suomi* 16 (1942): 1, 4.

Rytmi. 1937. "Kiiias vahingoittaa muusikerien markkinat kiinnittämällä vain 9-miehisen orkesterin Kaivohuoneelle". *Rytmi* 1 (1937): 6–7.

YAM. 1943. "Finska stjärnmusiker: Al Manuel". *YAM* Juni (1943): 3.

YAM. 1944. "Finska stjärnmusiker: Pej Manuel". *YAM* Februari-Mars (1944): 3.

Kirjallisuus

Ahonen, Paavo. 2021. ”Mitä kauppias Kärkkäinen osti Helsingin Sanomilta.” *Vartija*, 18.2.2021. Tark. 26.5.2022. <https://www.vartija-lehti.fi/mita-kauppias-karkkainen-osti-helsingin-sanomilta/>

Ahonen, Paavo, Simo Muir ja Oula Silvennoinen. 2020. ”The Study of Antisemitism in Finland Past: Present, and Future”. Teoksessa *Antisemitism in the North: History and State of Research*, toim. Jonathan Adams ja Cordelia Heß, 139–154. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110634822-001>

Bekerman, Zvi ja Michalinos Zembylas. 2016. ”Identity negotiations in conflict-ridden societies: Historical and anthropological perspectives”. *Paedagogica Historica* 52 (1–2): 201–18. <https://doi.org/10.1080/00309230.2015.1133674>

Brown, Cecil, Anne Dvinge, Petter Frost Fadnes, Johan Fornäs, Ole Ivard Høyer, Marilyn Mazur, Michael McEachrane ja John Tchicai. 2014. ”The Midnight Sun Never Sets: An Email Conversation about Jazz, Race and National Identity in Denmark, Norway and Sweden”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 57–83. New York: Routledge.

Cameron, Christopher ja Philip Luke Sinitiere. 2021. ”Introduction”. Teoksessa *Race, Religion & Black Lives Matter: Essays on a Moment and a Movement*, toim. Christopher Cameron ja Philip Luke Sinitiere, 1–14. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtlvtz8s9.4>

Cohen, Robin. 1997. *Global Diasporas: An Introduction*. London: UCL Press.

Ekholm, Laura Katarina. 2014. ”Suomenjuutalaiset: tehty sopiviksi vaan ei näkyviksi.” Teoksessa *Kotiseutu ja kansakunta: Miten suomalaista historiaa on rakennettu?* Historiallinen arkisto 142, toim. Pirjo Markkola, Ann Catrin Östman ja Hanna Snellman, 163–184. Helsinki: SKS.

Ekholm, Laura Katarina. 2013. *Boundaries of an urban minority: The Helsinki Jewish community from the end of Imperial Russia until the 1970s*. Publications of the Department of Political and Economic Studies 11. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9075-2>

Ekholm, Laura ja Simo Muir. 2016. ”Name changes and visions of ‘a new Jew’ in the Helsinki Jewish community”. Teoksessa *Jewish Studies in the Nordic Countries today*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 27, toim. Ruth Illman ja Björn Dahla, 173–188. Turku/Åbo: Donner Institut. <https://doi.org/10.30674/scripta.66574>

Franck, Anne-Marie. 1992. *Hymyillen: Georg de Godzinskyn elämä*. Suomentanut Irmeli Järnefelt. Helsinki: Tammi.

Gronow, Pekka, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, toim. 2002. *Suomi soi 1: Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.

Gronow, Pekka ja Seppo Bruun. 1968. *Popmusiikin vuosisata*. Helsinki: Tammi.

Haavisto, Jukka. 2017. *Puuviillapelloilta kaskimaille: jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Sähköinen, osittain uudistettu laitos Otavan julkaisemasta kirjasta 1991. Helsinki: Musiikkiarkisto.

Hanski, Jari. Juutalaisvastaisuus suomalaisissa aikakauslehdissä ja kirjallisuudessa 1918–1944. Helsinki: Helsingin yliopiston poliittisen historian väitöskirja, 2006. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-10-3015-1>

Harviainen, Tapani. 1998. ”Juutalaiset Suomessa.” Teoksessa Juutalainen kulttuuri, toim. Tapani Harviainen ja Karl-Johan Illman, 291–304. Helsinki: Otava.

Hersh, Charles. 2013. ”’Every Time I Try to Play Black, It Comes Out Sounding Jewish’: Jewish Jazz Musicians and Racial Identity”. *American Jewish History* 97 (3): 259–282. <http://www.jstor.org/stable/23887619>

Illman, Ruth ja Merszedes Czimbalmos. 2020. ”Knowing, Being, and Doing Religion: Introducing an Analytical Model for Researching Vernacular Religion”. *Temenos* 56 (2), 171–99. <https://doi.org/10.33356/temenos.97275>

Jalkanen, Pekka. 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzmusiikin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki: Suomen etnologinen seura.

Kantor, Dan, vastaava toim. 2018. *Kyläkoulu keskellä kaupunkia: Helsingin Juutalainen Yhteiskoulu 100 vuotta* (Matriikkelit). Helsinki: Helsingin Juutalainen Yhteiskoulu.

Karemaa, Outi. 1998. *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä: venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Kokkonen, Saara-Miira. 2022. ”Suomessa venäjänkieliset ovat kohdanneet rajuakin vihapuhetta Ukrainan sodan syttymisen jälkeen – ’Emme voi olla piilossa tai puhumatta’”. *Aamulehti* 8.3.2022. Tark. 26.5.2022. <https://www.aamulehti.fi/uutiset/art-2000008666465.html>

Kärjä, Antti-Ville ja Janne Mäkelä. 2019. ”Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa”. Teoksessa *Muusikko edellä: Suomen muusikkojen liiton satavuotisjuhlakirja*, toim. Pekka Nisilä ja Lasse Lehtonen, 589–633. Helsinki: Selvät Sävelet ry.

Marin, Reva. 2015. ”Representations of Identity in Jewish Jazz Autobiography”. *Canadian Review of American Studies* 45 (3): 323–353. <https://doi.org/10.3138/cras.2015.s10>

McEachrane, Michael. 2014. ”Introduction”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 1–13. New York: Routledge.

Muir, Simo. 2004. *Yiddish in Helsinki: Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture*. Studia Orientalia 100. Helsinki: Finnish Oriental Society.

Muir, Simo. 2006. ”Vanha juutalainen musiikki Helsingissä: historiallis-kielitieteellinen katsaus”. *Musiikki* 36 (1): 3–41.

Muir, Simo. 2009a. ”Anti-Semitism in the Finnish Academe: Rejection Israel-Jakob Schur’s PhD Dissertation at the University of Helsinki (1937) and at the Åbo Akademi University (1938)”. *Scandinavian Journal of History* 34 (2): 135–61.

Muir, Simo. 2009b. ”Jiddiistä ruotsin kautta suomeen: Suomen juutalaisten kielenvaihdosta ja etnolektistä”. *Virittäjä* Nro 4: 533–56.

Muir, Simo. 2010. ”Suomalainen antisemitismi ja juutalaiskysymys”. Teoksessa *Säteitä 2010*. Sävellyksen ja musiikkiteorian osaston vuosikirja 2, toim. Veijo Murtomäki et al., 58–64. Helsinki: Sibelius Akatemia.

Muir, Simo. 2016. ”The Plan to Rescue Finnish Jews”. *Holocaust and Genocide Studies* 30 (1): 82–94. <https://doi.org/10.1080/13501674.2018.1568787>

Muir, Simo ja Riikka Tuori. 2019. ”’The Golden Chain of Pious Rabbis’: The Origin and Development of Finnish Jewish Orthodoxy”. *Scandinavian Jewish Studies* 30 (1): 8–34. <https://doi.org/10.30752/nj.77253>

Nevalainen, Pekka. 1999. *Viskoi kuin Luoja kerjäläistä. Venäjän pakolaiset Suomessa 1917–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nordman, Anna-Maria. 2002. *Takt och ton i tiden: Instrument, musik och musiker i sven-skösterbottniska dansorkestrar 1920–1950*. Åbo: Åbo Akademin förlag.

Popkin, Ruth S. 2015. *Jewish Identity: The Challenge of Peoplehood Today*. Jerusalem: Gefen Publishing House Ltd.

Rastas, Anna. 2007. ”Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa.” Teoksessa *Kolonialismin jäljet*, toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty, 119–141. Helsinki: Gaudeamus.

Rastas, Anna. 2014. ”Talking Back: Voices from the African Diaspora in Finland”. Teoksessa *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, toim. Michael McEachrane, 187–207. New York: Routledge.

Sana, Elina. 2003. *Luovutetut: Suomen ihmislouvatukset Gestapolle*. Helsinki: WSOY, 2003.

Sillantaus, Teppo. 2021. ”Eräitä huomioita ohjaajasuuruus Louis Laberin ennenaikaisesta kuolemasta.” *Helsingin Sanomat, Kuukausiliite*, 4.12.2021, 48–57.

Sudhalter, Richard M. 2001. *Lost Chords: White Musicians and their Contribution to Jazz, 1915–1945*. New York – Oxford: Oxford University Press.

Tikka, Marko ja Seija-Leena Nevala. 2020. *Kielletyt leikit: Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888–1948*. Jyväskylä: Atena.

Ting-Toomey, Stella. 2005. ”Identity Negotiation Theory: Crossing Cultural Boundaries.” Teoksessa *Theorizing about Intercultural Communication*, toim. William B. Gudykunst, 211–233. Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage Publications.

Torvinen, Taimi. 1989. *Kadimah: Suomen juutalaisten historia*. Helsinki: Otava.

Warsell, Sakari. 2002. *Georg Malmstén: Suomen iskelmä kuningas*. Helsinki: WSOY.