

Kaarle-kuninkaan metsästyksestä

Ringiin

Näkökohtia oopperataiteen ohjauksen ja lavastuksen
kehityksestä Suomessa vuosina 1852–2000

**Pro gradu -tutkielma musiikkitieteessä
Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos
Kesä 2000**

Erkki Tammela

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Musiikkitieteen laitos

Erkki Tammela

Työn nimi

Kaarle-kuninkaan metsästyksestä Ringiin, Näkökohtia oopperataiteen ohjauksen ja lavastuksen kehityksestä Suomessa vuosina 1852–2000

Oppiaine Musiikkitiede

Työn laji Pro gradu

Aika Kesä 2000

Sivumäärä 125 sivua

Tiivistelmä

Tutkimuksen tavoitteena on kuvata oopperataiteen kehitystä Suomessa, miten ja millaisissa oloissa sitä on Fredrik Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästys -oopperan ajoista (1852) lähtien kesän 2000 Wagner-näytöksiin saakka esitetty, millaista "ohjauspolitiikkaa" ovat sekä vierailevat että taloon kiinnitetyt ohjaajat ja lavastajat harjoittaneet. Tätä kaikkea on kuvattu noin 150 vuoden ajalta eli siltä ajalta, jolloin Suomessa on harjoitettu jota kuinkin säännöllistä oopperatoimintaa.

Tutkimusaiheen perusproblematiikka, harjoitettu oopperaohjaus ja -lavastus Suomessa, on Suomen oopperahistorian kannalta tutkimaton alue, jonka vuoksi sitä tulisi ryhtyä pikimmiten laajemmalti selvittämään.

Tutkimusmenetelmänä on ollut historiallinen analyysi eli deskriptio siitä, miten eri aikakausina eri oopperateokset on pantu näyttämölle, miten eri aikakausien ohjaajat ja lavastajat ovat ilmentäneet ns. näyttämökuvalla oopperasäveltäjien ja libretistien intentioita: sama ooppera on saattanut näyttää eri ohjaajien oopperaproduktioissa hyvinkin erinäköiseltä.

Tutkielma etenee tunnetun oopperahistoriallisen faktatiedon puitteissa, johon on liitetty oopperaohjausta ja -lavastusta koskeva analysoitu aines. Se on puolestaan kerätty saatavilla olleesta hyvin kirjavasta käsikirjoitus-, luento-, keskustelu- ja muistiinpanoaineuksesta.

Tutkielma rakentuu historiallisesta johdannosta, pohdinnasta oopperan asemasta taidemuotona, oopperan alkuvaiheista ja oopperaharrastuksen heräämisestä Suomessa, Suomen varhaisten oopperanäyttämöjen (Suomalainen ooppera, Kotimainen ooppera – Inhemska Operan, Suomen Kansallisooppera) toiminnan kuvauksista ohjauksen ja lavastuksen näkökulmasta aina kesään 2000 saakka.

Asiasanat

Oopperahistoria, Suomen Kansallisooppera, oopperaohjaus, oopperalavastus

Säilytyspaikka

Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos

SISÄLLYS

ALKUSANAT	1
I. JOHDANTO	4
1.1 Oopperan kehityshistoriaa	4
II. OOPPERA TAIDEMUOTONA	17
1.2 Mitä oopperaohjaajalta vaaditaan?	18
1.3 Ohjauksen, lavastuksen ja rekvisiitan merkitys kokonaisuudelle	19
III. OOPPERA LEVIÄÄ SUOMEEN	21
1.1 Ulkomaiset vierailuryhmät Suomessa	21
1.2 Vierailut Turkuun, Helsinkiin ja Viipuriin	22
1.3 Oopperaseurueiden ohjauksesta ja lavastuksesta	24
IV. OOPPERAHARRASTUS HERÄÄ SUOMESSA	25
1.1 Ensimmäiset oopperaesitykset suomalaisin amatöörivoimin	25
1.2 Kaarle kuninkaan metsästyksen ohjaus ja lavastus	27
1.3 Kaarlo Bergbom Suomalaisen oopperan ohjaajana 1873-79	29
V. OOPPERAKUUME KOHOAA SUOMESSA	34
1.1 Kotimainen ooppera aloittaa toimintansa	34
1.2 Acktén ja Fazerin ensiesitykset Kotimaisessa oopperassa	39
1.3 Emmy Achté ohjaajana	42
1.4 Lavastus, puvustus ja rekvisiitta Kotimaisessa oopperassa	43
VI. KOTIMAISESTA OOPPERASTA KANSALLISOOPPERAKSI	47
1.1 Sota-aika ja sen jälkeinen kehitys	47
1.2 Toiminta oopperassa jatkuu. Räikkösen ja Tolosen kausi	51
1.3 Alfons Almin kausi	59
1.4 Bulevardin toimitalon huomattavimmat ohjaajat ja ohjaukset	67
1.5 Viimeisten kiusausten ohjaus ja lavastus	77
VII. VANHASTA TOIMITALOSTA UUTEEN	84
1.1 Toiminta Bulevardin vanhassa toimitalossa	84
1.2 Uusi talo, uusi tekniikka, uudet mahdollisuudet	87
1.3 Ohjelmisto laajenee	89
1.4 Ohjaajavierailut uudessa toimitalossa	91
1.5 Aulis Sallisen Kullervo	93
1.6 Wagnerin Ring ja uusi aika Kansallisoopperassa	98
1.6.1. Reininkulta – Das Rheingold	102
1.6.2. Valkyyria – Die Walküre	104
1.6.3. Siegfried	107
1.6.3. Jumalten tuho - Götterdämmerung	111

VIII. YHTEENVETOA JA PÄÄTELMIÄ

113

Lähdeluettelo

120

ALKUSANAT

Kun oopperataide oli jo 1600-luvulta lähtien melko tunnettu ja arvostettu taidemuoto Keski-Euroopassa, meillä Suomessa sitä siihen aikaan ei tunnettu itse asiassa vielä ollenkaan. Vaikka pienimuotoisen orkesteritoiminnan katsotaankin alkaneen Suomessa jo 1500-luvulla Turun linnassa ns. ”pöytämusiikkina”, kesti siitä huolimatta vielä noin kaksisataa vuotta, ennen kuin ensimmäinen kosketus oopperaan saatiin maassamme. Oopperataide Tukholmassa - kuningatar Ulriikan, Fredrik Suuren sisaren vaikutuksesta - samoin Kööpenhaminassa ja Pietarin hoveissa aloitti voittokulkunsa ja leviämisensä jo 1600-1700-lukujen vaihteessa keskieurooppalaisten vaikutteiden mukaisesti. Sen harrastus muutamia yrityksiä lukuun ottamatta ei saavuttanut tuolloin vielä kovinkaan suurta innostusta meillä Suomessa.

Vaikka ooppera aloitti Tukholmassa ja Kööpenhaminassa voittokulkunsa jo 1600-luvulla, sitä ei Ruotsin esikuvan mukaisesti kuitenkaan harrastettu erityisesti maamme vireimmässä kaupungissa Turussa, missä sen toteuttaminen olisi ollut mahdollista. Miksi oopperan harrastus Turussa ei tuolloin ollut mahdollista, johtui kuninkaan määräyksestä kieltää kaikki julkiset näytelmät yliopistokaupungeissa. Tämän määräyksen kumosi loppujen lopuksi virallisesti vasta Venäjän keisari tammikuussa 1829. Jo ennen keisarillista kumoamis päätöstä ruvettiin Turussa kuitenkin harrastamaan ja esittämään Tukholmasta tulleita - keskieurooppalaisiin perinteisiin liittyviä - laulunäytelmiä, komedioita ja vaudevilleja. Tämän toiminnan organisoijana oli pääasiassa Turun Soitannollinen Seura - musiikkielämämme ensimmäisen kukoistuskauden synnyttäjä -, joka järjesti myös oopperapäivät vuonna 1827. Näin oopperaharrastus pääsi vihdoinkin alkamaan ja kehittymään Turussa, mistä se sitten akatemian ja ylioppilaiden mukana siirtyi Helsinkiin.

Kun näyttämötaiteen harrastuksen esikuva oli jo Turun Akatemian perustamisen aikoihin otettu Ruotsista, saatiin oopperaharrastuksen esikuva vastaavasti maassamme vierailuilta ulkomaisilta ooppera- ja teatteriseurueilta. Näiden vierailujen voidaan katsoa alkaneen vasta 1820-luvulla. Vierailukohteina olivat aluksi vain Viipuri ja Helsinki. Seurueet olivat pääasiassa saksalaisia, jotka saapuivat Tallinnasta, Pietarista ja Riiasta.

Ulkomaisten oopperaseurueiden vierailujen vaikutukset alkoivat pian näkyä maamme vireimmissä kulttuurikaupungeissa Turussa, Viipurissa ja Helsingissä. Suomalainen yleisö oli saanut verrattain hyvät mahdollisuudet tutustua muutamaa aikakauden huomattavimpiin oopperasävellyksiin, joiden vaikutuksesta seurapiirit alkoivat innostua ja ruveta harjoittamaan myös itse tätä taidemuotoa.

Edellä mainittujen Turun oopperapäivien jälkeen järjestettiin seuraava kotimaisin voimin tapahtunut oopperaesitys vuonna 1829 Viipurissa, missä sikäläiset oopperanystävät esittivät Saksassa suuren suosion saavuttaneen Weberin romanttisen oopperan Taika-ampuja. Viipurilaiset, jotka tunnettiin innokkaina musiikinystävinä, esittivät Taika-ampujan seuraavana vuonna myös Helsingissä. Helsinkiläisten oopperaharrastajien ensimmäinen kokoillan oopperaesitys tapahtui kuitenkin vasta pari vuosikymmentä myöhemmin, vuonna 1849. Esitettävänä teoksena heillä oli Rossinin Sevillan parturi, mikä ajan tavan mukaan laulettiin ruotsin kielellä.

Kun saksalaissyntyinen Fredrik Pacius aloitti työnsä Helsingin yliopiston musiikinopettajana Kalevalan ensimmäisen painoksen ilmestymisvuonna 1835, merkitsi hänen toimintansa Suomen musiikin historian uuden aikakauden alkamista. Toimiessaan lähes puolen vuosisadan ajan Helsingin musiikkielämän keulakuvana Pacius loi pohjan koko nykyiselle suomalaiselle musiikkikulttuurille, ei yksin pätevällä taiteellisella toiminnallaan, vaan myös sävellyksillään, joista - erityisesti hänen oopperastaan Kaarle-kuninkaan metsästys - muodostui vahva perusta koko suomalaisen oopperakulttuurin kehitykselle.

Kun Kaarlo Bergbom perusti Helsinkiin vuonna 1872 Suomalaisen teatterin eli nykyisen Kansallisteatterin ja vuotta myöhemmin sen yhteyteen oopperaosaston, josta käytettiin nimitystä Suomalainen ooppera, oli hänen pioneerityönsä alkufanfaarina uudenvuoden näyttämö- ja oopperataiteen kehitykselle Suomessa. Bergbomin toiminnan tärkein painopiste oli kuitenkin hänen luomallaan kansallisella teatteriperinteellä, johon oleellisesti liittyi myös ooppera. Menestyksestään huolimatta Bergbomin työ oopperataiteen parissa jäi kuitenkin melko lyhyeksi, sillä samaan aikaan pääkaupungin kulttuuripiirien välillä riehuneet ankarat kieliriidat asettivat voimakkaita esteitä hänen toiminnalleen.

Kaarlo Bergbomin työtä oopperataiteen tunnetuksi tekemisessä jatkoi Aino Ackté, joka yhdessä Edward Fazerin ja Oskar Merikannon kanssa perusti Helsinkiin vuonna 1911 Kotimaisen oopperan eli nykyisen Kansallisoopperan. Aino Acktén kuningasajatuksena oli suomalaisen esittävän oopperataiteen tason huomattava kohottaminen sekä suomalaisen taiteen tunnetuksi tekeminen. Räiskyvän temperamenttinsa sekä peräänantamattoman luonteensa vuoksi hän joutui pian suuriin ristiriitoihin koko Kotimaisen oopperan henkilökunnan kanssa. Seurauksena oli, että Ackté erosi muutaman kuukauden kuluttua Kotimaisen oopperan taiteellisen johtajan tehtävistä ja perusti seuraavana kesänä 1912 Olavinlinnan oopperajuhlat. Juhlat jäivät kuitenkin lyhytaikaisiksi: ne eivät kannattaneet taloudellisesti.

Acktén, Fazerin ja Merikannon vuonna 1911 perustama Kotimainen ooppera jatkoi kaikista riitaisuuksistaan huolimatta toimintaansa Edward Fazerin johdolla. Vuonna 1914 laitos otti nimekseen Suomalainen ooppera. Vuonna 1918 – vapaussodan päättymisen jälkeen - ooppera sai oman toimitalon, Bulevardin varrella sijaitsevan Aleksanterin teatterin, missä toiminta jatkui uuden oopperatalon valmistumiseen - eli vuoteen 1993 saakka.

Vuonna 1956 Suomalaisen oopperan hallinnossa tapahtui muutos. Oopperaa siihen saakka yllä pitänyt osakeyhtiö lakkautettiin ja tilalle perustettiin Suomen Kansallisoopperan Säätiö, joka luo organisaatiopohjan oopperatalon toiminnalle vielä tälläkin hetkellä.

Suomalaisen oopperan jokaisella vuosikymmenellä on ollut oma mielenkiintoinen historiansa. Niin myös oopperan taiteellisella kehityksellä on siinä oma tärkeä ja mielenkiintoinen lukunsa. Kun Suomalainen ooppera joutui lähes viime vuosisadan loppupuolelle saakka toimimaan melko vaatimattomissa tiloissa, oli luonnollista, etteivät sen esitykset voineet muodostua taiteellisesti kovinkaan korkeatasoisiksi, vaikka vierailijoiden joukossa 1930-luvulla mainitaankin itse Fjodor Šaljapin. Varsinaisen taiteellisesti näyttävämmän eurooppalaisten oopperatalojen mukaisen kehityksen voidaan katsoa alkaneen vasta viime vuosikymmenellä, jolloin Kansallisooppera sai uuden toimitalon. Vasta näissä suuremmissa ja teknisesti nykyaikaistetuissa tiloissa voidaan Suomen Kansallisoopperan katsoa saavuttaneen sellaisen taiteellisen tason, mihin Savonlinnan oopperajuhlat jo sitä ennen oli yltänyt.

Miten oopperataide maassamme on ylipäänsä kehittynyt – miten ja millaisissa olosuhteissa sitä Paciuksen ajoista alkaen on esitetty? Millaisia ovat olleet tämän nyt jo laajalle levinneen taidemuodon esityksiin liittyvät ohjaukset, lavastukset ja rekvisiitat? Tämän tutkielman tarkoituksena on yrittää löytää vastaus näihin kysymyksiin.

Olen työskennellyt oopperan parissa läheisesti jo kolmen vuosikymmenen ajan ja saanut tilaisuuden seurata läheltä erilaisten ohjaajien, lavastajien ja kapellimestareiden työskentelyä. Näin ollen tämän tutkielman tiedot kyseisiltä vuosilta perustuvatkin suuressa määrin omakohtaisiin kokemuksiini, joilla yritän selvittää sitä valtavaa kehitystä ja taustaa, mikä tapahtui Suomen Kansallisoopperan muutettua Bulevardin varrelta uuteen toimitaloon.

I. JOHDANTO

1.1. Oopperan kehityshistoriaa

Ooppera, musiikin ja draaman synteesi, *dramma per musica*, on länsimaisen musiikkikulttuurin laajimmalle levinnyt ja suosituin musiikkiteatterin muoto, jonka kehitys alkoi yli neljäsataa vuotta sitten Italiassa. Kreikkalaiseen draamaan pohjautuva ajattelu synnytti myös länsimaisen draaman sen monine ilmaisumuotoineen. Hengelliset ja maalliset musiikkidraamat ennakoivat pastoraalinäytelmien syntyä ja viitoittivat tietä uuden taidemuodon syntymiselle. Intermediot eli intermezzot olivat puhedraamojen väliin sijoitettuja esityksiä, jotka jo perustuivat musiikkiin ja rytmiin. Intermediot kehittyivät loistossaan itsenäiseksi taidemuodoksi ja olivat enemmän spektaakkeleita kuin draamaesityksiä. Tämä oli myös oiva tapa ruhtinaille pönkittää omaa loistoaan. Intermediot olivat huipussaan 1580-luvulla.

Madrigaalitaide - madrigalinäytelmät - olivat osaltaan rakentamassa pohjaa tulevalle uudelle taidemuodolle, oopperalle. Madrigaali oli suosituin renessanssin maallisen musiikin muoto, jonka aihepiiri käsitteli maallisen rakkauden iloja ja suruja. Madrigaaleja sävelsivät kaikki 1500-luvun flaamilaiset ja italialaiset säveltäjät Orlando di Lasso (1532-1594) Giovanni Pierluigi di Palestrina (1525-1594) ja Giovanni Gabrieli (1553-1612). Renessanssiajan madrigaalitaiteen huippunimeksi nousi Claudio Monteverdi (1567-1643), jonka käsitteet *primo ja secondo prattica* tarkoittivat tiukasti kontrapunktin sääntöihin pitäytyvää tyyliä ja toinen tekstiä myötäilevää musiikillista ilmaisua. Monteverdi käytti molempia muotoja musiikissaan mutta lisäsi myös harmoniseen ajatteluunsa rohkeita dissonansseja sekä resitatiivia enteileviä melodisia kaaria. Oopperan synnyn avainkysymykseksi muodostui deklamaatio, tunteiden ja tapahtumien ilmaisu laulamalla. Camerata seurojen jäsenten erilaiset kokeilut johtivat lopulta uuden taidemuodon - oopperan syntymiseen. Duuri-molli-tonaliteetin vakiintuminen laajensi säveltäjien ilmaisullista asteikkoa erilaisten sävyjen tuottamiseen. Italiassa uutta taide-

muotoa harrastivat lukuisat 1500-luvun säveltäjät, mutta materiaalista ja partituureista on jäljellä vain joitakin esimerkkejä, jotka antavat kuitenkin aavistuksen erilaisista kirjoitus- ja ilmaisutavoista.

Ensimmäinen osittain säilynyt italialainen ooppera Jacopo Corsin (1561-1602) ja Jacopo Perin (1561-1633) säveltämä Ottavio Rinuccinin librettoon on Danfe-Favola in un prologo e sei scene. Sen ensiesitys oli Firenzessä vuonna 1598. Ensimmäinen kokonaan säilynyt teos on Jacopo Perin - myös Rinuccinin librettoon - Euridice, joka esitettiin ensi kerran Firenzessä 6. lokakuuta 1600. Suuri joukko uusia oopperoita syntyi eri säveltäjiltä, ja säveltäjien välinen kilpailu kävi kovaksi. Mm. italialainen Giulio Caccini (1545-1618) nimitti itse itsensä ”uuden taidemuodon” mestariksi ja luojaksi. Italia säilyttikin asemansa johtavana oopperamaana aina 1800-luvulle saakka, mutta uuden taidemuodon harrastus nosti jo päätään myös muissa Euroopan maissa.

Englantilaisen oopperan kehitykseen vaikuttaneet naamionäytelmät sisälsivät puhuttuja dialogeja ja lauluja sekä paljon tansseja, joihin hoviväki saattoi myös osallistua. Esityspaikoiksi rakennettiin suuria saleja ja esitykset koristeltiin runsaalla näyttämörequisiitilla. Ensimmäinen esitys lienee Henrik VIII:n ajalta vuodelta 1512. Säveltäjät saivat vaikutteita Italiasta ja niinpä James Shirley'n säveltämä naamionäytelmä Cupid and Death oli selkeästi italialaiseen tyyliin kirjoitettu teos. Ensimmäinen varsinainen englantilainen ooppera oli William Davenantin (1606-1668) kirjoittama The Siege of Rhodesia. Valitettavasti teoksen koko materiaali on kadonnut. Tässä teoksessa nähtiin nainen ensi kertaa näyttämöllä Englannissa. Ensimmäinen suuri englantilainen ooppera oli Henry Purcellin (1659-1695) kirjoittama Dido ja Aeneas. Vaikka sen pohjana voidaan nähdä naamionäytelmän vaikutusta, oli siinä kuitenkin jo rytmistä ja harmonista jäsentelyä sekä vapaamuotoista ariosoa. Purcell ei jatkanut oopperoiden säveltämistä vaan keskittyi enemmän näytelmä- ja kirkkomusiikin kirjoittamiseen.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) oleskeli pitkään Italiassa saaden paljon vaikutteita ajan tyylistä ja ilmaisusta. Händel oli jo Saksassa kirjoittanut eräitä oopperoita, mutta tutustuttuaan *opera seriaan*, hän ymmärsi ne laajat mahdollisuudet mitä se tarjosi. Ensimmäinen voitto oli Rinaldo ja tällä teoksella vakiintui italialaisen oopperan

asema Englannissa. Suuret virtuoosiaariat tulivat mukaan, orkestroinnin monipuolisuus, rytmit, dynamiikka ja tahtilajit vaihtelivat ilmaisun vaatimusten mukaan ja resitaatiivien harmoninen alue laajeni sekä yllättävät modulaatiot lisäsivät tunnelmaa. Händel sävelsi Englannissa ollessaan 36 oopperaa, joita esitettiin myös runsaasti, joten Lontoosta muodostui pitkäksi aikaa eurooppalaisen oopperan keskus.

Ranskalaisen oopperan kehitykseen vaikuttivat ratkaisevasti sekä klassinen tragedia että pastoraalinäytelmät samoin kuin erityisesti hovien suosimat hoviballetit, *ballet de cour*, joissa oli jo juoni, tanssia ja laulua. Italialaisten ja ranskalaisten taiteilijoiden välinen erimielisyys Pariisissa tyyllilajien paremmuudesta aiheutti ristiriitoja heidän välillään, sillä italialaista resitoivaa laulutyyliä pidettiin karkeana suhteessa heidän omaansa, joka oli ylevää ja mahtipontista. Ensimmäinen suuri vaikuttaja ja uudistaja oli Jean Baptiste Lully (1632-1686, myöh. Lully), alunperin italialainen säveltäjä, joka jo nuorena ranskalaistui. Häikäilemättömänä ja luonteeltaan oman edun tavoittelijana hän oli säveltäjänä ja nimenomaan oopperan kehittäjänä vailla vertaa. Koko ranskalaisen oopperan traditio voidaan laskea hänen ansiokseen. Yhdessä libretistinä toimineen Philippe Quinaultin kanssa he loivat ensimmäisen ranskalaisen oopperamuodon, *tragedie en musique*, joka koostui prologista ja viidestä näytöksestä. Aiheet olivat usein Kreikan mytologiasta tai espanjalaisista ritarromaaneista. Lully kehitti myös uuden ranskalaisen resitatiivimuodon, joka oli sidottu ranskan kielen rytmikkaan poiketen suuresti vallalla olleeseen italialaiseen kiihkeänä ja karkeana pidettyyn resitoimiseen. Lully kehitti myös uudentyyllisen kolmiosaisen alkusoiton, jossa oli hidas ja juhlallinen alkuosa, nopea keskiosa ja hidas päätösosa. Hänen tärkeimpiä oopperoitaan ovat *Alceste*, *Armide* ja ”*Thésée*. Lullyn vaikutus ranskalaisen oopperan kehittäjänä säilyi pitkään aina seuraavalle vuosisadalle saakka.

Klassismi ja 1700- luku, myöhäisbarokin jälkeinen aika, toi mukanaan suuria muutoksia myös yhteiskunnassa mm. vuosisadan loppupuolella alkaneen merkittävän teollisen- ja taloudellisen nousun johdosta. Taiteissa barokin raskasta ja jäyhää retoriikkaa alettiin vierastaa ja tilalle nousi uudet ihanteet ja aatteet. Kokonaisuuden, järjen ja realismin arvot nousivat esiin. Klassinen sonaatti, sonaattimuoto ja sinfoninen muotoperi-

aate syntyivät tällä aikakaudella lopulliseen muotoonsa. Tämä kehitys oli ratkaisevaa koko tulevan musiikin nousulle aina meidän päiviimme saakka. Nykyinen sinfoniaorkesteri sai muotonsa, *crescendo-diminuendo*-tekniikka kehittyi barokin terassidynamiikan pohjalta, ja näiden oivallusten kautta säveltäjät kirjoittivat suuria teoksiaan edistäen kehitystä. Oopperan parissa uusi vaikuttaja oli saksalainen Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Tutkittuaan italialaisen oopperan ilmaisua hän totesi sen riittämättömäksi; hän hylkäsi italialaisten luonnottomuuden ja mahtipontisuuden ja palasi kreikkalaisen taiteen yksinkertaiseen luonnollisuuteen. Hänen mielestään musiikin ainoa tehtävä oli runouden palveleminen. Näitä ominaisuuksia hän käytti mm. baletissa Don Juan, oopperoissa Orfeus ja Euridice ja Alceste. Vaikka Gluckin tuotanto on erittäin laaja, mm. kamarimusiikkia, sinfonioita ja yli 30 italialaistyylistä oopperaa, ovat hänen ”uudistus”-oopperansa ainoat tärkeät ja nykyäänkin ohjelmistossa olevia, erityisesti Orfeus. Yksinkertaiset melodiat ja taitava orkestrointi sekä säännölliset rytmit olivat Gluckin ihailtuja ominaisuuksia.

Kiinnostus uusia oopperamuotoja kohtaan heräsi Saksassa 1700-luvun jälkipuoliskolla. Uusien oopperatalojen rakentaminen, kilpailu esitysten loistosta ja nerokkaista teknisistä ratkaisuista sekä korkeatasoisista laulajista kuuluivat ajan kuvaan. Italialainen *opera buffa* ja kotimainen *Singspiel* sekä *opera seria* syrjäyttivät kansalliseen traditioon pohjautuvat oopperat. Uuden sukupolven säveltäjät, erityisesti Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) kirjoitti oopperoita kaikilla tyyliuuntauksilla mm. ”Cosi fan tutte”(opera buffa), ”Taikahuilu” (Singspiel), ”Don Giovanni”(opera seria). Säveltäjänä Mozart nosti klassismin kukoistukseensa, jossa täydelliset musiikin muodot ja keinot olivat ennenkuulumattomia. Kuitenkin monet pitivät hänen ilmaisuaan pintakiiltona koska hänet katsottiin ”surun” ilmaisuun kykenemättömäksi. Nykyään Mozart lasketaan yhdeksi musiikin historian suurimmaksi neroksi.

Mozart sai valmiiksi kuusitoista oopperaa: ensimmäinen Bastien ja Bastienne ja viimeinen Taikahuilu. Teoksillaan hän vei täydellisyyteen sekä opera buffan, Singspielin että opera serian. Singspiel-tyyli loi pohjaa tuleville säveltäjille, kuten Beethovenille, Weberille, Wagnerille ja Richard Straussille. Mozartilla oli erittäin tarkka dramaturgi-

nen taju luodessaan näyttämön ja roolien psykologisesti erilaisia luonteita. Hän osasi myös sekoittaa aineksia mm. opera seriasta esim. opera buffaan, mikä lisäsi muodon rikkautta. Alkusoitto saa suuremman merkityksen kuin edeltäjillä, aiempaa vapaamuotoisemmat aariat saavat uuden ilmeen ja liikkuvat joskus solistien taitojen äärirajoilla, sävellajisuhteet saivat uuden merkityksen ja suuret finaalit loivat yhtenäisen tapahtumakaaren. Näin syntyneet teokset loivat suuren draamallisen ja musiikillisen kokonaisuuden. Merkittävimpiä Mozartin oopperoita ovat: Don Giovanni, Taikahuilu, Figaron häät, *Così fan tutte*, Idomeneo sekä Ryöstö Seraljista.

Romantiikan henki nousi esiin jo 1750-luvun jälkipuoliskolla, jolloin runouden, kirjallisuuden ja musiikin ”*Sturm und Drang*”, myrsky ja kiihko, ilmeni niissä voimakkaasti. Mozartin, Beethovenin ja Schubertin musiikki ilmensivät jo romantiikan piirteitä ja Ranskan vallankumous kiihdytti entisestään romantiikan nousua. Musiikissa rikas harmonia, laajat tunteiden täyttämät melodiat, musiikin ja runon yhteys (lied) ja jättimäiset sinfoniat (Mahler) olivat tunnusmerkkejä uuden tyylin ilmeelle. Romantiikan aika voidaan jakaa kolmeen eri vaiheeseen: varhais-, täys- ja myöhäisromantiikka. Aikakauden määrittely on eri tutkijoilla erilainen, sillä toiset laskevat romantiikan ajaksi 1790-1810 ja toiset keskittävät sen aikaan Beethovenin kuolemasta Wagnerin kuolemaan (1827-1887). Aiemmin hovin, aateliston ja kirkon käsissä ollut musiikki siirtyi tänä aikana jo lähemmäs tavallista ihmistä.

Saksalainen Carl Maria von Weber (1786-1826) oli ensimmäisiä suuria romanttisen oopperan säveltäjiä. Hän toimi mm. kapellimestarina, tuottajana sekä oopperan johtajana Prahassa, jonka talon hän halusi nostaa saksalaisen oopperan keskuksiksi. Tällöin syntynyt ooppera *Der Freischütz* (Taika-ampuja 1821) nosti Weberin saksalaisen oopperan johtohahmoksi. Runsaasti romantiikkaa ja fantasiaa sisältävä teos on saanut myös piirteitä *opera comiquesta*, *Singspielistä* ja italialaisesta oopperasta säilyttäen silti johdonmukaisen linjansa. Suuret loisteliaat aariat ja orkesterin rikas ja värikäs orkestraatio sekä ehjä dramaturginen linja ovat pitäneet sen vieläkin kantaohjelmistoissa. Weberin kaksi muuta oopperaa kahdeksasta sävelletystä, Oberon ja Euryanthe ovat jääneet vähemmälle huomiolle ennen kaikkea monimutkaisten librettojen johdosta.

Mutta ”Taika-ampujan” säveltäjänä Weberin merkitys oli erittäin suuri tuleville suurille oopperasäveltäjille kuten Wagnerille ja Richard Straussille.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) on tunnettu ennen kaikkea sinfonikkona, kamarimusiikin ja erilaisten konserttojen säveltäjänä. Hänen ainoa oopperansa Fidelio on kuitenkin romanttisen kauden eräs merkittävimmistä oopperoista. Beethovenia pidetään sinfonian, konserton ja jousikvartettojen ikuisena kehittäjänä, klassismin edustajana, mutta toisaalta musiikin vallankumouksellisuus, draaman ja ilmaisun luonne tekevät hänestä romantiikan mestarin.

Fidelio-oopperan alkuperäinen nimi on Leonore. Teos perustuu ranskalaiseen Jean Bouillyn näytelmään Leonore ou L’Amour conjugal, josta Joseph Sonnleithner kirjoitti Beethovenille libreton. Alunperin Beethoven kirjoitti kolme erillistä Leonore-alkusoittoa, joista Gustav Mahlerin aloittaman käytännön mukaan Leonore 3 soitetaan välisoittona ennen kolmatta näytöstä. Oopperan lopullinen muoto valmistui vuonna 1814, jolloin mukana oli kokonaan uudelleen sävelletty Fidelio-alkusoitto, joka taitavasti ja toimivana johdattaa teoksen tunnelmaan. Wienissä olleiden ensiesitysten (v.1805) jälkeen Beethoven otti teoksen takaisin haltuunsa kahdeksaksi vuodeksi. Teksti- ja musiikkikorjausten jälkeen teos palasi uudelleen ohjelmistoon ja saavutti heti suuren menestyksen ja on siitä lähtien pysynyt suurten oopperatalojen ohjelmistossa.

Oopperana Fidelio kuuluu saksalaisen laulunäytelmän, Singspielin piiriin eli on teos, jossa laulettua ja soitettua musiikin lisäksi on puhuttuja vuorosanoja. Musiikkia pidetään joskus liian itsenäisenä draaman kustannuksella ja lauluosuuksia ”soittimellisina”. Tästä huolimatta erittäin persoonallinen teos ansaitsee paikkansa suurten oopperoiden joukossa.

Richard Wagner (1813-1883), saksalainen säveltäjä, länsimaisen kulttuurihistorian suurin ja monipuolisin nero, mullisti sekä kirjallisella että musiikillisella tuotannollaan käsityksen taiteen olemuksesta. Mytologiaan, sankaritaruihin ja kansanrunouteen pohjautuvat librettonsa hän kirjoitti itse. Hän on todennut mm. ”dramaattisen taiteen olemus... on kaiken inhimillisen elämän ja toiminnan sisäisen luonteen ymmärtämisessä ja onnistuneessa kuvaamisessa”. Wagner kirjoitti jo nuorena muutamia

”oopperayrityksiä”, joista useat kuitenkin jäivät keskeneräisiksi. Ainoastaan Die Feen-Keijut - ensimmäinen valmistunut ooppera on säilynyt. Wagnerin vilkas elämä vei hänet Saksan eri oopperataloihin milloin kuoronjohtajaksi milloin muihin tehtäviin päätyen Riian kautta Pariisiin, jossa kerrottiin säveltäjien tienaavan suuria summia teoksillaan. Hän joutui kuitenkin kamppailemaan toimentulostaan sovittamalla suosittuja oopperoita ja kopioimalla nuotteja. Keväällä 1841 Wagner aloitti ensimmäisen wagneriaanisen teoksensa Lentävän hollantilaisen säveltämisen. Rienzi oli jo saavuttanut suuren menestyksen mutta Hollantilaisen ensi-ilta epäonnistui. Yleisö ei ymmärtänyt teoksen uutta kieltä, runoutta ja musiikkia, joiden sanoma poikkesi täysin ajan tyylistä. Huolimatta pettymyksistä Wagner aloitti kahden suuren teoksen säveltämisen. Tannhäuser ja Lohengrin tulivat olemaan vielä vallankumouksellisimpia kuin edeltäjät.

Vähitellen kypsyi ajatus koko oopperahistorian jättimäisimmän teoksen kirjoittamisesta ja säveltämisestä. Edda-runoelmiin ja Völsunga Sagaan ja Saksan kansalliseepokseen Das Niebelungenliediin pohjautuvat tarinat muodostivat Ringin maailman, jumalten, jättiläisten, kääpiöiden ja luonnonolentojen maailmasta ihmisten maailmaan. Tältä pohjalta kirjoitettu libretto on pelkästään kirjallisena eepoksena kirjallisuushistorian valtavimpia ja nerokkaimpia. Teosten uusi ajattelu, uusi tekniikka, uusi ilmaisu ja vaadittavat äänelliset ominaisuudet, ohjaajilta ja kapellimestareilta pitkäjänteiset näkemykset, asettivat tekijänsä uudenlaisen, mutta kiehtovan haasteen eteen. Mutta näistä myöhemmin.

Italiaa on aina kutsuttu oopperan omaksi maaksi ja erityisesti 1800-lukua sen kulta-ajaksi. Säveltäjä Simon Mayr (1763-1845) toi Gluckin ja Cherubinin reformit italialaiseen oopperaan. *Opera buffa* ja *opera seria* olivat tavallisimmat muodot, mutta myös *dramma giocoso* muotoa viljeltiin. Ensimmäisiä suuria oopperasäveltäjiä oli Giacchino Rossini (1792-1868), joka kirjoitti 39 oopperaa osin *opera buffa* - osin *opera seria*-tyyliin. Rossini nousi äkkiä kuuluisuuteen ja oli erityisesti yleisönsä rakastama. Oopperat Sevillan parturi, Tuhkimo, Semiramide ja Wilhelm Tell ovat kaikki esimerkkejä Rossinin loisteliaista ja yhä elävistä suosituista teoksista. Rossini uudisti oopperaa monella tavalla mm. uusien äänityyppien käyttäjänä. Altot ja mezzosopraanot nousivat

roolien kautta uuteen valoon; monet säveltäjät yrittivät kopioida Rossinin mallia. Alkusoitot olivat ilmavia ja lennokkaita. Orkesteri saa näissä usein esittää jopa virtuoosisia taitojaan. Hitaiden aarioiden jälkeinen *cavatina* ja sitä seuraava nopea *cabaletta* olivat uusia ”keksintöjä”, jotka periytyivät tuleville oopperasäveltäjille. Yksinkertainen harmonia, kekseliäs melodisuus ja loisteliäs orkestrointi olivat tyypillisiä Rossinin tuotannolle. Kehittynyt lavastustaide antoi uutta väriä esitysten ilmeeseen, sillä Italiassa kasvaneet dekoraatiomaalarit maalasivat entistä elävämpiä ja kauniimpia visioita kulloisenkin teoksen ilmeen mukaan. Säveltäjänä Rossinin merkitys jälkipolville on ollut erittäin suuri ja kunnioitettuna persoonana hän sai lisänimen Italian ”*primo ottocento*”.

Giuseppe Verdi (1813-1901) oli Wagnerin aikalainen, jota pidetään Italian suurimpana ja tunnetuimpana oopperasäveltäjänä. Musiikkidraamatikkona hän oli Wagnerin luokkaa, oopperasäveltäjänä oman tyylin ja suunnan kehittäjä. Hän ei kirjoittanut kirjoja teorioistaan eikä ”suuruudestaan” vaan sävelsi oopperoita, jotka puhuivat puolestaan. Kun Wagnerille orkesteri merkitsi keskipistettä, oli se Verdillä lauluääni ja melodia. Vaikka hänen tekninen kehityksensä oli mestarillista, pysyi hänen herkkyytensä ja ilmaisunsa samantyyppisenä läpi elämän. Hänellä sanottiin myös olevan synnynnäinen dramaturginen vaisto, jota hän käytti sekä libretton tarkassa valinnassa että ohjaamalla itse tai osallistumalla teoksen ylöspanoon saaden näin omat sisäiset musiikilliset visionsa siirrettyä esityksen kokonaisilmeeseen. Orkesterin soitinnus ja soinnutus oli alussa melko sovinnasta, mutta rikastui vuosien mittaan ja oli myöhemmissä teoksissa taidokasta ja draamaa saumattomasti kannattavia. Laulullisesti hyvin kirjoitetut teokset - Verdin suuri ymmärrys lauluääntä kohtaan - ovat kaikkien oopperalaulajien perusohjelmistoa ja suuri osa hänen teoksistaan kuuluu oopperakirjallisuuden helmiin.

Verdi sävelsi kaksikymmentäkahdeksan oopperaa kuudenkymmenen vuoden aikana. Niistä useimmat menestyivät jo mestarin elinaikana ja maine toi hänen teoksiaan nopeasti Euroopan suurille näyttämöille. Ensimmäisiä suuren menestyksen saaneita teoksia oli Nabucco vuodelta 1842. Teos levisi nopeasti paitsi Eurooppaan myös Amerikkaan. Seuraavia suuria teoksia olivat I Lombardi ja Ernani. Lopullisen nousun suuruuteen toi Rigoletto, jonka myötä Verdi nousi Italian suosituimmaksi säveltäjäksi kautta aikojen.

Trubaduuri, Naamiohuvit, Kohtalon voima, La Traviata, Aida ja Don Carlos seurasivat toisiaan luomiskauden huipulla olleen säveltäjän kynästä. Aidaa seurannut pitkä viidentoista vuoden tauko tuotti ainoastaan Requiem ja jousikvartetton. Kuorolle, orkesterille ja neljälle solistille konserttikäyttöön tarkoitettu Requiem on huolimatta liturgisesta olemuksestaan suuri ja dramaattinen teos, jossa solistien aariat lähenevät oopperallista ilmaisua. 73-vuotiaana Verdi ryhtyi uudelleen sävellystyöhön kirjoittaen vielä kaksi suurteosta, Otellon ja Falstaffin. Verdi innostui uudelleen koomisen oopperan aiheesta, sillä ensimmäinen yritys Un Giorno di Regno - Päivä kuninkaana - oli täydellinen fiasko. Sen sijaan Falstaff oli täydellinen menestys. Samoin Shakespearen näytelmään pohjautuva Otello sai pitkän sävellysprosessin jälkeen ennenkuulumattoman menestyksen Milanon La Scalassa. Teos on yhtenäinen ja selkeät dramaturgiset funktiot sisältävä, varmasti eräs musiikkidraaman loisteliaimpia kuvauksia. Myöhempiin teoksiinsa Verdi teki myös tarkat ohjauskirjat, jotka sisälsivät yksityiskohtaiset dramaattiset analyysit ja mm. Otellosta hän kirjoitti 111-sivuisen ohjauskirjan, jossa oli 270 piirrosta antaen näin tekijöille täydelliset ohjeet näkemyksestään teoksen toteuttamiseksi. Oopperoita seurasivat vielä kirkolliset teokset Stabat mater ja Te Deum, jonka partituurin Verdi halusi laskettavan hautaansa. Suuri oopperan ja *bel canto* mestari kuoli Milanossa vuonna 1901 ja haudattiin perustamansa *Casa di riposo* rukoushuoneeseen.

Myöhäisromantiikan viimeisiä suuria italialaisia oopperasäveltäjiä oli Giacomo Puccini (1858-1924), joka innostui teatterista nähtyään 18-vuotiaana Verdin ”Aidan”. Amilcare Ponchiellin oppilaana sävelletty Capriccio sinfonico nosti nuoren Puccinin säveltäjänä esiin ja Ponchiellin kehotuksesta hän osallistui yksinäytöksisten oopperoiden sävellyskilpailuun. Teoksensa Le Villi (Vilit) ei voittanut, mutta esitettiin Milanon Teatro dal Vermessä, jossa ooppera sai valtaisan menestyksen. Seuraava ooppera Manon Lescaut vakiinnutti Puccinin aseman säveltäjänä. Taas suuri menestys hänelle; maine levisi kaikkialle Eurooppaan ja Amerikkaan! Eräs lehti kirjoitti ensi-illasta: ”Manonin on tehnyt voimastaan tietoinen ja taiteensa hallitseva nero”. Puccini oli librettojen suhteen erittäin vaativainen, sillä hän ei halunnut pilata millään tekijällä hyvää mainettaan. Yhteistyökumppaneiksi löytyivät jo tunnetut tekijät Giuseppe Giacosa ja

Luigi Illica. Vahvan draaman- henkilöpsykologian tajun omaavana säveltäjänä Puccini riitaantui lukuisia kertoja libretistiensä kanssa, mutta yhteistyöstä syntyi kuitenkin säveltäjän kolme suurinta ja tunnetuinta teosta: *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*. Näillä teoksilla saavutettu maine ja kunnia teki mestarista yhden aikansa suurimmista oopperasäveltäjistä, jonka teokset nykyäänkin täyttävät salit kaikkialla maailmassa. Harmonian suhteen Puccini oli edelläkävijä ja läheni orkestraatiossaan enemmän impressionismia kuin Wagnerin ylevyyttä tai Verdin dramaattista loistoa. Hän käytti paljon mm. sekstisointuja, ylinousevia kolmisointuja, rinnakkaisia kvinttejä ja dissonansseja ja myöhemmin myös kokosävelasteikkoja. Samoin poikkeuksellisen rikas melodiinen taju kuvastaa erinomaisesti roolihenkilöiden tunnetiloja. Puccinin viimeinen suurteos *Turandot*, itämaa-aiheinen teos, jäi kesken. Toscaninin pyynnöstä Franco Alfano kirjoitti teoksen loppuun Puccinin luonnosten pohjalta. Teos edustaa Puccinin tuotannossa toista ääripäätä, sillä kiinalaiseen legendaan perustuvat roolihahmot ovat kaukana arkielämästä muistuttaen enemmän myyttisiä tyyppejä kun taas *La Bohème*, poiketen muista Puccinin oopperoista, kuvaa enemmän sosiaalisia yhteyksiä. Sen juoni on sijoitettu pariisilaiseen taiteilijakortteliin ja sen taiteilijoiden elämän realistiseen ja proosalliseen kuvaukseen. Musiikissa on uutta räikeätä harmoniaa ja bitonaalisuutta sekä suurta loisteliasta orkestrointia. *Turandot* on edelleen suurten dramaattisten sopraanojen lempirooleja vaikka sitä leikillisesti kutsutaan ”äänentapporooliksi” (Birgit Nilsson) vaativan lauluosuutensa vuoksi.

Saksalainen Richard Strauss (1864-1949) syntyi aikana, jolloin Euroopan musiikkielämässä kuohui. Kansalliset liikkeet marssivat esiin, jälkiwagneriaaninen aika jakoi musiikkimaailman Wagnerin kannattajiin ja vastustajiin; uusi ajattelu ja ilmaisu vei kehitystä kohti muutosta. Uusi säveltäjä Strauss oli vievä tonaliteetin kohti toista äärimmäisyyttä erityisesti teoksissaan *Salome* ja *Elektra*.

Richard Strauss ei lukeutunut Wagnerin kannattajiin, mutta työskentely Bayreuthissa muutti hänen asenteensa täysin. Hänen värikäs ja melko raskas orkestrointinsa löytyy jo ensimmäisistä suurista sinfonisista runoista *Don Juan*, *Till Eulenspiegel* ja *Tot und Verklärung*. Halu yhdistää lauluääniä ja näyttämöilmaisu vei Straussin kuitenkin kohti

oopperaa. Ensimmäinen yritys Guntram, keskiaikainen ritariaihe, ei kuitenkaan onnistunut ja on jäänyt unohduksiin. Oscar Wilden näytelmään pohjautuva Salome sekä myöhemmin Sofokleen Elektra osoittavat jo Straussin täydellistä irtaantumista Wagnerin vaikutuksilta, tonaliteetin ”hajoamista” ja aiheiden valintaa ”inhorealismien” parista. Erityisesti Salome sai lähes skandaalinomaisen vastaanoton; eräs lehti kirjoitti:....” ja on sen musiikki esteettisesti rikollista”. Elektran saama vastaanotto oli myös vaatimaton johtuen Kreikan antiikin aiheesta sekä musiikista, joka oli täysin uutta ilmaisultaan ja sillä rajalla mitä ”inhimillinen korva” (R. Strauss) voi ymmärtää. Ruusuritari -oopperassaan Strauss teki täyden muodonmuutoksen. Se ei ole niinkään ”orkesteriooppera”, vaan enemmän psykologisille motiiveille sekä melodisille oivalluksille rakentuva muistuttaen sekä italialaista että mozartmaista tyyliä straussilaisin akcentein. Iäkkään mestarin viimeiset työt olivat Vier letzte Lieder ja ooppera Capriccio. Dramaturgisesti Capriccio on yksinäytöksinen teos lisänimellä Konversationsstück für musik (Musiikillinen keskustelunäytelmä) runon ja musiikin suhteesta, sanan ja säveln ja muiden osatekijöidensä ensisijaisuudesta ja mahdollisuuksista. Säveltäjä näki teoksensa eräänlaisena epilogina uralleen, sillä musiikillisesti se on Straussin eräs herkimpiä ja hienoimpia tuotteita.

Toisen wieniläisen koulukunnan perustaja Arnold Schönberg (1874-1951) oli lähes itseoppinut säveltäjä, joka nousi yhdeksi suurimmista uuden musiikin vaikuttajista ja samalla ehkä kiistellyimmäksi säveltäjäksi 1900-luvulla. Hän harrasti nuorena toisten säveltäjien teosten orkestroimista, teki paljon pianosovituksia valmiista partituureista, soitti amatööriorkesterissa selloa ja johti eri kuoroja. Ensimmäinen sävellys jousikvartetto D-duuri vuonna 1897 sai heti kannustavan vastaanoton. Seuraava merkittävä teos vuodelta 1899 oli jousisekstetto Verklärte Nacht, joka esitettiin vasta vuonna 1902, sillä valmistuttuaan Wiener Tonkünstlerverein kieltäytyi sen esittämisestä, koska se kuulosti siltä kuin...”joku olisi hangannut Tristanin partituuria silloin, kun muste vielä oli märkää”.¹ Kantaesitys jakoi heti yleisön kahteen leiriin ja skandaalinkäry seurasi lähes kaikkia teosten esityksiä.

¹ Sävelten maailma 1992: 197.

Vaikka Schönberg oli enemmän 12-säveljärjestelmän kehittäjä ja teoreetikko kuin monumentaalisten ja vaikuttavien sävellysten luoja, oli hän toisaalta suuri romantikko ja taiteilija, jonka musiikin synty vaati aina suuren inspiraation. Hän kirjoittaa itse: ”...sillä en sävellä teorioita vaan musiikkia”.² Myöhäisromanttisen kauden jälkeen Schönbergin kokeileva musiikin ilmaisu muuttui yhä kromaattisemmaksi ja vähitellen ”atonaaliseksi”. 12-säveljärjestelmä eli dodekafonia oli ekspressionistisen kauden jatke, enemmän sävellysmetodi kuin tyyli. Uudistuksista huolimatta Schönberg käyttää myös konservatiivisia muotoja kuten sonaattimuotoa barokin sarjamuotoja sekä muunnelmamuotoa. Merkittävimmitteksi teoksiksi lasketaan sinfoninen runo Pelleas ja Melisande, Fünf Orchesterstücke, Variationen für Orchester, Viulukonsertto, Verklärte Nacht, Gurrelieder, Mooses und Aaron (keskeneräinen) ja ekspressionistisen ajan merkkiteos, monodraama Erwartung.

Schönbergin ystävä ja oppilas, itävaltalainen Alban Berg (1885-1935), nousi dodekafonian johtavaksi edustajaksi, joka saavutti kuuluisuutta erityisesti kahdella oopperallaan Wozzeck ja Lulu. Bergin sävellystuotanto ei ollut laaja mutta sitäkin korkeatasoisempi. Atonaalisuudesta dodekafoniaan siirtynyt Berg käyttää tyyliä vapaammin kuin Schönberg. Samalla hänen musiikkinsa oli romanttista ja tunneherkkää. Dramaturgisesti teos on ehdottomasti ehjin, jos se esitetään ilman taukoja, sillä nopeasti vaihtuvat kohtaukset ja elämän raakuuden osoittavat kuvaelmat eheyttävät vain draaman yhden yhtäjaksoisen esityskaaren alla.

Bergin ooppera Wozzeck ei ole dodekafoninen vaan voimakas ekspressionistinen kuvaus ja virtuoosinen teos Georg Büchnerin samannimiseen näytelmään. Tavallisen laulun lisäksi teos sisältää puhelaulua ja puhetta. Aiheeltaan henkilötragiikkaan pohjautuva teos lasketaan ekspressionistisen musiikkiteatterin suurimmaksi draamaksi ja on musiikilliselta ilmaisultaan groteskia, lyyristä ja traagista. Vaikeuksien kautta ensi-iltaan noussut teos vuonna 1925 saavutti asemansa 1900-luvun yhtenä merkittävimmistä oopperoista. Bergin musiikille tyypillistä ja ajanhengelle ominaista oli ilmeikäs melodisuus, kokosävelasteikot, tiheä kromatiikka sekä sävellajituntua hajottavat mo-

² Sama: 199.

dulaatiot. Säveltäjä kertoo itse ajatuksiaan: ”...sillä päättäessäni säveltää Büchnerin kuolemattoman draaman, oli minulle tärkeintä hahmottaa musiikki niin, että se joka hetki oli tietoinen velvollisuudestaan palvella draamaa”.³

Toinen huomattava ooppera Lulu, vaikkakin keskeneräiseksi jäänyt, sai kantaesityksensä Zürichissä vuonna 1937, jossa teoksesta esitettiin sen kaksi ensimmäistä näytöstä sekä osia Lulu-sarjasta. Ooppera sai tässäkin muodossa erittäin hyvän vastaanoton, mutta säveltäjä Friedrich Cerha täydensi ja orkestroi kolmannen näytöksen ja säveltäjän lesken kuoleman jälkeen Pierre Boulez johti Pariisissa kokonaisen Lulu- oopperan. Vokaalisessa ilmaisussa on uusia muotoja kuten säestyksetön dialogi, melodraama, rytmitetty puhe ja huikeat koloratuurit ja puhelaulu. Teoksen kolme näytöstä sisältää seitsemän eri kohtausta, jotka erottuvat toisistaan suurilla romanttisilla välisoitoilla, kohtaukset taasen ovat toisiinsa liittyviä numeroita kuten ariosot, duetot ja ensemblekohtaukset. Ilmaisullisesti vaativat puhe- laulu- puheosuudet, paikoin huikeat koloratuurit ja säestyksettömät dialogit antavat teokselle dramaattista ja ekstaattista tehoa.

Oopperan pitkässä kehityksessä eräänlaiset ääripäät muodostuvat Monteverdin Orfeosta ja Bergin Wozzeckista. Näiden väliin jäävä aika on tuottanut eri kulttuureissa traditioon ja kehitykseen pohjautuvia teoksia rikastuttaen toinen toistaan.

Unkarissa Béla Bartók (1881-1945) kirjoitti ainoan oopperansa, mestarillisen Herttua Siniparran linna ja Zoltán Kodály (1882-1967) kansanmusiikkiin pohjautuvan ja *Singspiel*- traditioon oopperansa Hóry János. Slaavilainen maailma tunsikin jo omat mestarinsa ja 1900-luku antoi vielä lukuisia suuria säveltäjiä myös oopperan pariin.

Oopperaharrastus oli levinnyt myös kauas Pohjolaan; ulkomaiset teatteri- ja oopperaseurueet vierailivat Ruotsissa ja Suomessa jo 1700-luvulla, mutta 1800-luvun oopperaseurueet Turussa ja Helsingissä toivat jo suuria italialaisia oopperoita mukanaan perustamallaan vielä muuten vaatimatonta kulttuuritarjontaa maassamme. Maamme musiikkikulttuurin suuret rakentajat ja persoonallisuudet Kaarlo Bergbom, Fredrik Pacius, Robert Kajanus ja Aino Ackté loivat toiminnallaan pohjaa kasvulle, josta nousi teatterin, oopperan ja orkesterien toiminta ja joiden toiminta vähitellen vakiintui maassamme.

³ Käsiohjelma/Tukholma 1984. (Wozzeckin ensi-ilta)

II OOPPERA TAIDEMUOTONA

1. 1. *Edellytykset esitysten onnistumiselle*

Oopperan pitkän kehitysprosessin aikana on muoto, ilmaisu, tyyli ja musiikillinen esitystapa koettu eri aikakausina erilaisiksi. Varhaisimmat esitykset olivat pelkästään hovien iloksi tehtyjä esityksiä, joissa esiintyjä seurasi toistaan laulamalla sanottavansa. Nopea kehitys vaati kuitenkin oikean esityspaikan, sillä hoviherrojen välinen kilpailu esitysten ”spektaakkelimaisuudesta” synnytti teatterirakennuksia ja paikkoja, joissa toinen toistaan loisteliaammat ”spektaakkelit” annettiin yleisönsä huviksi. Lavasteiden ja teknisten ratkaisujen paremmuus loi ammattikunnan, jonka palveluja hovi osti omille teattereilleen.

Oopperan vakiintuminen taidemuotona toi uusia pysyviä vaatimuksia toiminnan ylläpitämiseksi. 1700-luvun mestariteoksia kirjoittavat säveltäjät kuten Mozart tarvitsivat teoksilleen jo ”oikean” teatterin, jossa lavan ja katsomon välinen kontakti ja vuorovaikutus oli mahdollista. Samoin teatterin vaatimat tilat esiintyjille, näyttämön tarvitsema koneisto lavasteita varten sekä orkesterisyvennys esteetöntä balanssia ja mahdollisimman hyvää akustista ilmiötä varten synnyttivät uusia haasteita. Suuren suosion saavuttanut oopperaharrastus toi mukanaan rakennusbuumin, ja toinen toistaan loisteliaimpia oopperataloja nousi kaikkiin Euroopan suuriin keskuksiin. Tunnetut oopperalaulajat vierailivat eri taloissa antaen näyttöjä osaamisestaan ja jo taitoa vaativista roolisuorituksistaan.

1700-luvun mestarit, italialainen 1800-luvun kulta-aika ja eurooppalainen romantiikka, joiden aikana lähes kaikki suuret vieläkin elävät teokset kirjoitettiin, asetti esitysvaatiudet yhä vaativammalle tasolle. Korkeatasoiset laulajat, huippumuusikot orkesterissa, oopperaan erikoistuneet kapellimestarit ja asiaansa perehtyneet ohjaajat ja lavastajat olivat jokaisen kunniansa tuntevan talon edellytyksiä. Näin taattiin korkeatasoiset esi-

tykset yleisölle, joka ajan myötä oli muuttunut yhä vaativammaksi ja kriittisemmäksi. Wagnerin uusi ajattelu, teosten poikkeava muoto ja luonne, tarvitsi pelkästään teknisesti ajateltuna uuden ”modernin” talon, Bayreuthin, jossa Wagnerin rikas fantasia-maailma kyettiin toteuttamaan aivan uudella tavalla. Wagnerin kehittämät draamalliset metodit ja ratkaisut, myös akustiset olosuhteet, olivat mallina ja pohjana monen tulevan oopperatalon suunnittelussa.

1.2 . Mitä oopperaohjaajalta vaaditaan?

Luova ohjaaja jatkaa siitä mihin säveltäjä on lopettanut. Ohjaajan tulee toimia henkisenä ja pedagogisena organisaattorina elävän musiikin, teoksen välittäjänä sanan ja nuottikuvan perusteella. Yhdessä kapellimestarin kanssa hänen tulee valita paras mahdollinen esittäjämateriali ja johtaa, ohjata teos korkeimpaan mahdolliseen lopputulokseen, jota kutsutaan eläväksi esitykseksi, jonka ensimmäinen yleisö on ohjaaja itse.

Teosuskollisuuteen pyrkivä kreatiivinen ohjaaja etsii keinot museaalisen ja uhkarohkeiden ratkaisujen väliltä, jotka ajankuvaan, tyyliin yhdistettynä takaavat teokselle mahdollisimman oikeudenmukaisen ratkaisun ilman esim. poliittisen sidonnaisuuden tai ajankohtaisen tapahtuman tuomaa negatiivista kuvaa teoksen luonteesta. Tämä siksi, että toisen maailmansodan jälkeinen 30-40 vuotta tuottivat suuren määrän ohjauksia, jotka oli sijoitettu natsi-Saksan kauhujen keskelle ja joiden oikeutusta ohjaajat ja lavastajat todistelivat eri forumeilla ja kirjoituksilla samanaikaisesti kun muu maailma yritti tasoittaa elämää eletyn terrorin jälkeen. Neuvostoliiton, Stalinin aikainen kulttuurijärjestelmä oli tarkasti kontrolloidun valvonnan alaista, jossa eläviä säveltäjiä (Shostakovitsh) nöyryytettiin kirjoittamaan teoksensa ”hyväksytyllä” tavalla. Samoin jo olemassa olevat teokset oli toteutettava puhtaasti ja aatetta palvelevalla tavalla.⁴

Hyvältä ohjaajalta vaaditaan monipuolista kykyä psykologiseen roolianalyysiin, dramaturgiseen tajuun ja musikaaliseen nyanssointiin ohjausprosessin aikana. Myös laaja

⁴ Galina Vishnevskaja ErkkiTammelalle 1998.

historiallinen musiikkiteatterin tuntemus, kyky partituurin lukuun ja analyysiin (harvinaista), taito saada tyyllillisen ja dramaturgisen analyysin kautta roolihahmot eläviksi ja uskottaviksi huipentuen korkeatasoiseen musisointiin ja lauluun, ovat tärkeitä. Mutta eivät vain taiteelliset aspektit, vaan myös käytännölliset asiat kuuluvat ohjaajalle, kuten aikataulut, finanssinäkökohdat ja laaja teatterikoneiston hallinta. Erityisesti valaistuksen suunnittelu ja toteutus on parhaimmillaan yksi teoksen suurista kuvan ja illuusion luojista, joka epäonnistuessaan saattaa rikkoa kuvan sille asettamat vaatimukset.

1.3. Ohjauksen, lavastuksen ja rekvisiitan merkitys kokonaisuudelle.

Lavastajan, usein myös pukusuunnittelija samassa persoonassa, on onnistuakseen oltava kiinteässä yhteistyössä sekä ohjaajan että valosuunnittelijan kanssa, jotta toivottu lopputulos johtaisi siihen visioon, minkä tekijät suunnitteluvaiheessa ovat teokselle asettaneet. Lavastajan työ, tyylistä riippumatta on osa kokonaisuudesta. Se ei toimi itsenäisenä, erillisenä funktiona vaan kaiken muun näkyvän kanssa rakentaa kokonaisuuden, illuusion, joka on teokselle ja valitulle ilmaisulle uskollinen.

Lavastajan asiantuntemuksen on oltava melko laaja, sillä jo pelkästään eri tyylikausien ominaisuuksien hallinta tiedollisesti on laaja kenttä. Samoin pukujen ja maskien käyttö, materiaalit ja valmistus, teknisen aparaatin tuntemus, looginen tilankäyttö - arkitektoninen tai sovinnainen - ja visiota palveleva valaistussuunnitelma, antavat lopullisen ilmeen ja ”hengityksen” kuvalle. Parhaita esimerkkejä tästä kokonaisuudesta on 1986 toteutettu Wagnerin ”Ring”-sarja New Yorkin Metropolitanissa ohjaajana Otto Schenk ja lavastajana Günther Schneider-Siemssen. On todettava, että hyvin suunniteltu valaistus antaa ilmettä huonommallekin lavastukselle, mutta ei useinkaan päinvastoin! Modernilla tekniikalla on myös vaarapuolensa, sillä hyvin varustetussa talossa saatetaan tekniikka alistaa itsetarkoituksena ”kikkailun” pariin, jolloin lopputulos ei palvele kokonaisuutta sen millään alueella.

Nykyinen valaistustekniikka antaa ohjaajalle ja lavastajalle yhdessä valosuunnittelijan kanssa lähes rajattomat mahdollisuudet erilaisten valaistusnäkyvien toteuttamiseen. Lähes kaikki värit ovat mahdollisia. Tilanteiden vaatimat erikoisuudet (Svoboda, ryhmä matalajänniteheittämiä, saavat aikaan ylikirkkaan valkoisen efektin) ovat käytettävissä. Valotornien ja ylävalojen runsaat ja tehoiltaan voimakkaat erikoisheittäjät ja tietokonepohjainen valo-ohjauspöytä sallivat valojen hitaan tai 0-sekunti ajon sekä uusimpana Laservalon käytön.⁵ ”Nämä lavastajan työkalut oikein käytettynä yhdessä ohjaajan näkemän vision kanssa saattavat parhaimmillaan saada aikaan suggestiivisen ja ehjän kokonaisuuden, jotka yhdessä musiikillisen ilmaisun kanssa palvelevat teosta sille tarkoitetun hengen mukaisesti.”⁶

Kolmas ammattiryhmä ohjaajan ja lavastajan ”palveluksessa” on rekvisiitta eli tarpeisto ja sen tekijät, joiden tehtävänä on valmistaa teoksiin tarvittavat pientarpeet. Kaikkien näkyvissä olevien, kuten miekkojen, puukkojen, tikarien, kirjojen, liinojen, korujen jne. on edustettava tarkalleen samaa tyyliä ja aikakautta kuin muu valittu ja sovitettu teoksen toteutus. Tarpeistontekijät on koulutettu ja kysytty ammattiryhmä sekä teattereissa että oopperoissa ja heidän panoksensa kokonaisuuteen yhdessä lavastajien ja ohjaajien kanssa on tärkeämpi kuin ammattinimike antaa ymmärtää. ”Siis esityksen kokonaisuuteen, ilmaisuun, sisäiseen sanomaan ja visioon perustuvia tekijöitä on useampia, joiden työ yhteen saatettuna muodostaa synteesin, jota kutsumme yleisölle - vastaanottajalle - tarkoitetuksi eläväksi esitykseksi”.⁷

⁵ Tietokonepohjaisen valotekniikan käytössä oleva terminologia, esim. 0-sekuntia, tarkoittaa katsojalle valon silmänräpäyksellistä syttymistä, usein nopean akordin tai finaalin viimeisen akordin kohdalla, kuten esim. ”Ringin” jokaisen teoksen kaikkien näytösten lopussa.

⁶ Götz Friedrich 1984: 34 -35.

III OOPPERATAIDE LEVIÄÄ SUOMEEN

1. 1. *Ulkomaiset vierailuryhmät Suomessa*

Vaikka oopperaharrastus oli 1600- ja 1700 luvuilla noussut voimakkaasti sekä Tukholmassa että Kööpenhaminassa ja Pietarissa kulttuuriystävällisten hallitsijoiden ansiosta, kesti harrastuksen nousu Suomessa vielä aikansa, sillä kuninkaallinen majesteetti oli kieltänyt lukukausien aikana kaiken näytelmätoiminnan yliopistokaupungeissa, kuten Turussa, Uppsalassa ja Lundissa. Turku olisi kaupunkina ollut mahdollinen oopperaesitysten organisoimiseen, mutta mainittu kieltö ja erityisesti naislaulajien puute esti toiminnan syntymisen. Sen sijaan ulkomaiset vierailevat ryhmät toivat 1750-luvun jälkipuoliskolla mukanaan eurooppalaisia teoksia antaen niillä tuntumaa tulevaan oopperaelämään ei pelkästään Turussa, vaan myöhemmin myös Helsingissä ja Viipurissa. Saksalaisten merkitys tulevalle kehitykselle oli huomattava, sillä ensimmäinen merkittävä vieraileva ryhmä oli saksalaisen Carl Gottlieb Seurlingin seurue, joka saapui Turkuun vuonna 1768 ja myöhemmin useita kertoja uudelleen. Hänen vierailuryhmänsä ohjelmistoon kuului mm. Calderonin, Racinen, Voltairen ja Molièren teoksia. Turussa ryhmä esitti Romeon ja Julian lisäksi teoksen *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, joka ilmeisesti on sama teos kuin Johan Theilen *Theater auf dem Gänsemarkt* -oopperatalon vihkiäisiin 1687 säveltämä laulunäytelmä *Adam und Eva*.⁸ Teos lienee ensimmäinen Suomessa esitetty oopperateos. Ei ole täyttä varmuutta siitä, kuljettivatko seurueet mukanaan omia pieniä orkestereita vai hoidettiinko orkesteriosuus usein mainitulla ”kulissien takaisella fortepianolla”.⁹ Kuninkaallisen majesteetin antaman kieltomääräyksen kumosi tammikuussa 1829 Venäjän keisari. Tätä ennen oli Turussa kuitenkin harrastettu Tukholmasta tulleita uusia ”virtauksia” kuten laulunäytelmiä, komedioita ja vaudevillieja, joiden toiminnan organisoivat Turun Soitannollinen Seura samoin kuin ensimmäiset oopperapäivät vuonna 1827.

⁷ Göran Järvefelt 1990: 49.

⁸ Lampila 1997: 16-17

⁹ Dahlström-Salmenhaara 1995: 300

1820-luvulla alkaneet ulkomaisten ooppera- ja teatteriseurueiden vierailut toivat Suomeen lähinnä saksalaisia huomattavia ryhmiä, joiden ohjelmisto koostui Euroopassa jo tunnetuista oopperateoksista kuten Rossinin Sevillan parturi, Weberin Taika-ampuja sekä Bellinin Norma. Huomattavimpia seurueita lienee ollut J.A. Schulzin, W. von Kastelootin vuonna 1839, Ph. Hornicken ja Reithmeyerin ryhmät 1840-43 sekä H.W. Germannin ryhmä vuonna 1849. Kastelootin seuruetta pidettiin erittäin korkeatasoisena, sillä ryhmällä oli paitsi erinomaisia laulajia myös mm. oma orkesteri ja ohjelmistonaan aikansa suosituimpia oopperateoksia.

1.2. Vierailut Turkuun, Helsinkiin ja Viipuriin.

Oopperaharrastuksen kehittyttyä ja laajennettua Turussa toiminta sai alkunsa myös Helsingissä akatemian ja ylioppilaiden siirryttyä sinne. Vierailijoiden lisääntynyt matkustelu toi ryhmät Turusta Helsinkiin ja Viipuriin. Myös Tallinnasta, Riiasta ja Pietarista tulleet ryhmät kiersivät Turussa, Helsingissä ja Viipurissa. Ryhmät olivat yleensä saksalaisia. 1840-luvulla vierailleiden Hornicken ja Reithmeyerin ryhmien ohjelmisto koostui aikansa populaariteoksista, joita olivat Mozartin Taikahuilu, Don Giovanni sekä Figaron häät, Beethovenin Fidelio ja jo aiemmin mainittu Rossinin Sevillan parturi. Ohjelmistossa oli myös muita ajan teoksia, jotka eivät ole eläneet meidän päiviimme saakka. Lisääntyvät vierailut ja uudet ryhmät tekivät eurooppalaisia uutuusteoksia tunnetuksi myös meillä. Kun Weberin Taika-ampuja oli saanut kantaesityksensä vuonna 1821 Berliinissä suurella menestyksellä se jatkoi voittokulkuaan ympäri Saksaa. Viipurilaiset oopperan ystävät tuottivat Taika-ampujan jo vuonna 1829 ja vuotta myöhemmin ryhmä vieraili Helsingissä esittäen sen nimellä Noita-ampuja.

Kesällä 1849 koettiin Helsingissä suuri oopperatapahtuma, sillä H.W. Gehrmanin seurue oli suurin täällä vierailut ryhmä - 70 henkeä ja oma orkesteri. Seurueen erittäin laaja ohjelmisto koostui yleisölle tuntemattomista uusista teoksista, kuten Flotowin Alessandro Stradella, Donizettin Lemmenjuoma, Lortzingin Tsaari kirvesmiehenä,

Aseseppä sekä Auberin *La Part du Diable*. Mukana oli myös jo meillä ennen nähtyjä teoksia, mm. Bellinin *Norma*, Auberin *Fra Diavolo*, Adamin Longjumeaun postiljooni sekä Weberin *Taika-ampuja*. Suuren menestyksen saanut seurue kutsuttiin seuraavana vuonna uudelleen huolimatta syntyneistä tappioista, sillä seurueen ”sponsoriksi” ilmaantunut kreivi Sollogub auttoi ryhmää selviytymään taloudellisista ongelmistaan.⁸

Tallinnan saksalainen ooppera ja Riian ooppera vierailivat Helsingissä vuonna 1853 tenorilaulaja Theofil Fassin johdolla. Ryhmä käsitti neljäkymmentä henkeä sekä kapellimestari Hans Ganszaugen johtaman orkesterin.

Itävaltalainen kapellimestari J.J. Schrameck saapui Helsinkiin Tallinnasta ja asettui pääkaupunkiin kolmeksi kuukaudeksi ryhmän antaessa kaikkiaan 51 esitystä. Jälleen sai helsinkiläisyleisö nähdä uutuusteoksia kuten Meyerbeerin *Le Prophète* sekä Auberin *Gustave III ou Le Bal Masqué*. Ryhmän esitykset saivat jo ankaraakin kritiikkiä, sillä toisenlaisen ohjelmiston kuten esim. Mozartin oopperoiden valinta olisi ollut suotavaa. Seurueen oli kuitenkin määrä vieraila maassamme vielä vuonna 1857, mutta heikentyneet olosuhteet, kuten nälänhätä estivät ryhmän saapumisen. Tilalle saatiin F. Thoménin johtama Riian Saksalainen ooppera, joka viipyi Helsingissä puolitoista kuukautta. Heinäkuussa 1857 saapunut seurue toi mukanaan jälleen uutuusteoksia, kuten Verdin Ernandin ja Wagnerin *Tannhäuserin*. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun suomalaisyleisö sai kokea Wagnerin kuuluisan oopperan, josta *Finlands Allmänna Tidning* kirjoitti seuraavasti:

”Tannhäuser... on vaikuttava ooppera, jossa on kaunis, joskin hieman vaikeatajuinen musiikki, ja se kuuluu Saksan uusimman säveltäjän maineikkaampiin luomuksiin. Tämä Richard Wagnerin sävelteoksen ominaisuutena on poiketa sikäli tavallisista säännöistä että orkesteri suorittaa siinä pääosan ja itse laulu on sen alainen; useimmat laulukohdat vaativat luontevaa lausuntaa resitatiiveissa, jotka ylimalkaan ovat kaikkein vaikeimpia laulutehtäviä”¹⁰

Vuonna 1862 Turussa vierailut ruotsalaisseurue toi mukanaan Verdin *Trubaduurin*. Ruotsalaiset ryhmät olivat vierailleet Turussa jo aiemmin – olivathan hyvät kulkuyh-

⁹ Lampila 1997: 32-33.

¹⁰ *Finlands Allmänna Tidning* 8.8.1857.

teydet useiden laivavuorojen vuoksi olemassa, joten vierailut jatkuivat melko usein. Kesällä 1863 vieraili Carl Nielitzin ryhmä Helsingissä Arkadia-teatterissa ja oli pitkään aikaan viimeinen saksalainen ryhmä, joka saapui pääkaupunkiin. Helsingin venäläisväestöllä oli myös omat oopperaharrastuksensa, joihin ruotsin- ja suomenkielinen lehdistö ei juuri reagoinut.¹¹ Viipuriin saapuivat vierailuryhmät lähinnä Pietarista, Tallinnasta ja Riiasta.

1.3. Oopperaseurueiden ohjauksesta ja lavastuksesta.

Vaikka ulkomaisten vierailuryhmien esitykset saivat kiitosta ja innostusta maassamme, olivat seurueiden työskentelyolosuhteet ja paikat melko vaatimattomia, sillä teatteritalojen puute ajoi ryhmät milloin makasiineihin, milloin kylpylaitosten saleihin. Mukana kuljetettu lavastus- ja rekvisiittamateriaali oli luonnollisesti melko vaatimatonta johtuen jo ajan hankalista matkustus- ja kuljetustavoista. Niinpä suuri osa näyttämöllä tarvittavista huonekalu- ja pienrekvisiittatarpeista lainattiin aina paikkakunnan teatteriystävällisiltä porvareilta.¹² Puvustuksesta joutuivat taiteilijat usein itse huolehtimaan omalla kustannuksellaan. Varsinaiset kulissit olivat yleensä maalattuja pahviseiniä, joiden huono ja helposti särkyvä materiaali tuotti paljon ongelmia pitkien matkojen aiheuttamista vahingoista.

Esiintymispaikkojen epämääräisyyden takia ryhdyttiin Turkuun hankkimaan oikeata teatteritaloa, joka valmistuikin vuonna 1817. Ensimmäinen teatteritalo, ”*maan mahtavimmaksi*” mainittu, ehti toimia oikeana näyttämönä vain kymmenen vuotta, jonka jälkeen tulipalo tuhosi sen täysin. Suomen hallintoelämän siirryttyä Turusta Helsinkiin vuonna 1819 toimivat teatterin ja oopperan esityspaikkoina aluksi Etholénin lato Espoon tullissa (nyk. Arkadian kortteli) sekä Kruunuhaan entinen tykistöväja.¹³

Varsinaisen ohjaustaiteen kehityksen ja kukoistuksen lasketaan alkavan vasta 1900-luvun puolella. Kiertävien ryhmien esitykset 1800-luvulla eivät niinkään pohjautuneet

¹¹ Lampila 1997: 34.

¹² Savolainen 1999: 77; Tiusanen 1969: 56.

¹³ Savolainen 1999: 77; Nikula 1965: 75.

ohjaukseen, vaan näyttämölle asettamiseen (plaseeraus - Inszenierung). Ohjaajina toimivat usein joko ryhmän johtaja tai näyttämömestari, joka tietoisena teknisten tapah-
tumien kulusta antoi näyttelijöille ja laulajille ohjeet mm. lavalle menosta ja aseman
ottamisesta. Samoin saattoi ohjaajana toimia jopa libretisti tai säveltäjä; Verdin ja Puc-
cinin tiedetään ohjanneen omia teoksiaan. Seurueiden mukana kulkevat tanssimestarit
saattoivat toimia koreografi tehtäviensä ohella myös näyttelijöiden ohjaajina. Pääpaino
oli kuitenkin annettava laululle ja esiintyjille, joiden tarkka järjestys lavalla oli määri-
teltä esim. historiallisissa teoksissa ylhäältä alaspäin: kuningas edessä ja hänestä pie-
nemvät taempana. Joissain tapauksissa teoksen kapellimestari saattoi myös osallistua
teoksen ”ylösponoon”, mutta kiertävien ryhmien pääasiallinen ”ohjaaja” oli useimmi-
ten teosten oma näyttämömestari.

IV OPPEAHARRASTUS HERÄÄ SUOMESSA.

1.1. *Ensimmäiset oopperaesitykset suomalaisin amatööriveroimin.*

Eurooppalaisten ryhmien, lähinnä saksalaisten vierailut maassamme toivat mukanaan
suosittuja ja jo menestyksen saavuttaneita oopperoita, joiden esitykset maassamme he-
rättivät innostusta ja halua saada itse kokeilla ja omin voimin tuottaa kyseisiä ooppera-
teoksia. Turun Soitannollisen seuran keväällä 1827 järjestämällä oopperapäivillä esitet-
tiin mm. Solién Salaisuus sekä Dalayracin ooppera Gubben i bergsbygden, joka oli
Ruotsissa jo menestyksen saavuttanut teos. Myös Viipuri tuli kuvaan mukaan, sillä vii-
purilaiset oopperanystävät kokosivat voimansa ja tuottivat Euroopassa jo suuren me-
nenstyksen saaneen Carl Maria von Weberin oopperan Taika-ampuja. Tällä teoksella he
myös vierailivat Helsingissä vuonna 1830.¹⁴

Kunnianhimoiset helsinkiläiset seurapiirinuoret innostuivat uudesta ooppera-
aatteesta ja kokosivat ryhmän laulajia ja soittajia esittääkseen vaativan *bel canto* -

¹⁴ Dahlström-Salmenhaara I. 1995: 301.

oopperan Sevillan parturi. Tämä Rossinin teos oli saavuttanut Euroopassa jo suuren menestyksen ja se tiedettiin erittäin vaativaksi; siitä huolimatta hankkeeseen ryhdyttiin suurella innolla. Tekijät olivat enimmäkseen Akademiska Sångföreningenin ja Akademiska Musikföreningenin jäseniä ja lisäjoukot sotilassoittajista sekä alan harrastajista koottu ryhmä. Teoksen johti luutnantti Wickström, Venäjän armeijassa palveleva upseeri.¹⁵ Morgonbladet kirjoitti esityksestä seuraavanlaisesti:

*”Tämä seuranäytäntö on merkkitapaus sekä Helsingin seuralämässä että kukoistukseensa puhkeavan musiikin kannalta, ja mitä tulee näyttämölliseen puoleen, olemme todella kiitollisuuden velassa niille, jotka ovat uurtaneet uraa tälle sivistävälle ja kauniille huvitukselle.”*¹⁶

Esitysten saama suuri menestys kannusti ryhmää uusiin yrityksiin ja seuraavana vuonna valittiin teokseksi Gaetano Donizettin koominen ooppera Lemmenjuoma. Adinan vaativassa roolissa vieraili Tukholmassa syntynyt koloratuurisopraano Hanna Falkman, joka sittemmin lauloi pääosan Fredrik Paciuksen oopperassa Kaarle-kuninkaan metsästys. Tenoripääroolin, Nemorinon osan, lauloi August Tavaststjerna.¹⁷

Bernhard Henrik Crusell (1775-1838) oli ensimmäinen suomalainen säveltäjä, joka sävelsi oopperan ruotsinkieliseen tekstiin. Crusell tunnettiin etupäässä soitinmusiikkia kirjoittaneena säveltäjänä, mutta hänen oopperansa Den lilla slafvinnan, Pikku orjatar, esitettiin Helsingissä 1835, 1851 ja 1875. Teos pohjautuu tunnettuun tarinaan Ali Babasta ja 40 rosvosta sisältäen marsseja, kuorokohtauksia, balettia ja yhden aarian.¹⁸ Teos ei saanut suurta kannatusta, sillä sen ei katsottu sisältävän tarpeeksi suomalais-kansallisia aineksia - etenkin sellaisia, jotka nostivat Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästys -oopperan menestykseen muutama vuosikymmen myöhemmin.¹⁹

¹⁵ Lampila 1997: 32.

¹⁶ Morgonbladet 15.3.1849.

¹⁷ Lampila 1997: 32

¹⁸ Dahlström-Salmenhaara 1995: 279.

¹⁹ Savolainen 1999: 79.

1.2. *Kaarle - kuninkaan metsästyksen ohjaus ja lavastus.*

Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästyksen kantaesityspäivä 24. maaliskuuta 1852 jäi Suomen musiikin historiaan kansallisena merkkitapahtumana, jonka ylitti vasta Sibeliuksen Kullervo-sinfonia 40 vuotta myöhemmin. Olihan kyseessä ensimmäinen Suomessa sävelletty ja Suomeen liittyvään aiheeseen pohjautuva ooppera, jonka libretisti oli suomalainen, vaikkakin ruotsinkielinen.²⁰

Vaikka Fredrik Pacius (1809-1891) oli saksalaista syntyperää, teki hän kuitenkin suurimman elämäntyönsä Suomessa Helsingin Keisarillisen Aleksanterin yliopiston musiikinopettajana ja ennen kaikkea Helsingin musiikkielämän organisoijana ja rakentajana. Voimakkaana persoonallisuutena hän sai koottua musiikkia harrastavat piirit yhteen esittäen heidän sekä yliopiston opiskelijoiden kanssa suurimuotoisia ja ennen kuulemattomia teoksia.²¹

Ensimmäinen tuntuma Suomessa Kaarle-kuninkaan metsästyksen tulevasta menestyksestä saatiin, kun Pacius järjesti keväällä 1851 Helsingissä suuren konsertin. Siinä esitettiin erillisiä kohtauksia teoksen kahdesta valmiista näytöksestä, kuten Ampujainkuoro, Juomalaulu sekä tunnettu Balladi. Musiikissa oli selvästi havaittavissa saksalaisten romantikkojen Spohrin, Weberin ja Mendelssohnin vaikutteita olematta kuitenkaan suoraa jäljittelyä.²²

Silloinen Nikolain kirkon urkuri Rudolf Lagi arvioi esitettyjä kohtauksia Morgonbladissa seuraavasti.

”Musiikki on koko olemukseltaan romanttista. Se soljuu esiin kuin hopeankirkas aalto, väliin leikkivänä ja huimapäisenä, väliin kuohuvana ja voimakkaana, väliin hiljaa liukuen...mutta aina puhtaana ja häiritsemättömänä...”

²⁰ Dahlström-Salmenhaara 1995: 344.

²¹ Savolainen 1999: 80.

²² Folke H. Törnblom 1984: 450

Lopuksi Lagi kehottaa säveltäjää jatkamaan työnsä päätökseen, sillä esittäjiä teokselle tulee varmasti löytymään.²³

Tulevaa ensi-iltaa valmisteltiin todella huolella, vaikka ennakkovalmistelut olivat lähes kokonaan amatöörien ja harrastajien varassa. Teokseen tarvittava koneisto oli poikkeuksellisen suuri; kaikkiaan 120 henkeä. Orkesterin Pacius kokosi Helsingissä olleista ammattimuusikoista sekä ylioppilaskapellin soittajista, joiden yhteismääräksi saatiin n. 40 soittajaa. 86-jäsenisen kuoron muodostivat ylioppilaat sekä Helsingin seurapiiridaamit. Päärooleissa lauloivat Hanna Falkman (Leonore), August Tavaststjerna (Jonatan) sekä Paul Lindblad (Bjelke). Erik August Hagfors, eräs suomalaisen kuorolaulutradition rakentajista, lauloi Oxenstjernan roolin ja kuninkaan puheroolissa esiintyi 16-vuotias August Wasenius.²⁴

Teos haluttiin saada parhaaseen mahdolliseen esityskuntoon ennen ensi-iltaa, joka oli oleva suurtapahtuma Suomen silloisessa musiikkielämässä. Ooppera oli suuri, vaativa ja monitahoinen, joten harjoituksia pidettiin kokonaista 74 kertaa johtuen ilmeisesti esiintyjäjoukon osittaisesta harrastajatasosta. Heille ei kuitenkaan annettu mitään myönnytyksiä osittain ehkä siitä syystä, että teoksen ohjaaja saattoi olla Pacius itse: ”Näyttää siltä, että Paciuksen harteille jäi myös näyttämötoteutus, sillä missään lähteissä ei mainita, että hankkeessa olisi ollut mukana varsinaista ohjaajaa.”²⁵ Pacius teetti myös teatterin pienoismallin, jonka avulla näyttämölliset ratkaisut pystyttiin kokeilemaan ja ratkaisemaan. Lavastuksen ja puvustuksen valmistamisessa käytettiin paikallisia apuvoimia; jopa Topelius itse oli mukana käytännön järjestelyissä ja lehti-ilmoituksellaan pyrki hankkimaan esityksessä tarvittavaa rekvisiittaa kuten esim. miekkoja sekä muita esineitä. Niitä ostettiin, vuokrattiin tai mieluiten otettiin vastaan lahjoituksina Frenckellin kirjakaupassa, joka oli silloisen musiikkielämän keskeinen palvelupaikka ja lipputoimisto.²⁶

Ensi-ilta koettiin suurena tapahtumana. Suosionosoitukset olivat myrskyisät ja illan isänmaallista luonnetta kuvaa lopuksi laulettu Maamme-laulu, johon koko yleisö yhtyi.

²³ Sulho Ranta 1946: 28. Morgonbladet keväällä 1851.

²⁴ Savolainen 1999: 86.

²⁵ Dahlström-Salmenhaara 1995: 348.

²⁶ Sama: 348.

Vaikka kritiikki oli paikoin ylitsevuotavaa, viitattiin siinä myös esityksessä olleisiin puutteisiin. On kuitenkin todettava, että esitys oli historiallinen tapahtuma musiikkielämässämme ja Cygnaeus kutsuikin teoksen saamia esityksiä ”maaliskuun kunniakkaiksi päiviksi”²⁷ Paciusta ja Topeliusta juhlittiin kuin Giuseppe Verdiä Italiassa.

Helsingfors Tidningar kirjoitti esityksestä:

*”Ellei Helsingin sivistynyt nuoriso olisi oratorioissa oppinut esittämään suuria teoksia ja Lemmenjuoma- ja Sevillan parturi-oopperoissa saanut rohkeutta esiintyä näyttämöllä, niin hra Pacius ei koskaan olisi voimut esittää teosta, joka nyt merkitsee musiikin riemuvoittoa Suomessa ja viitoittaa tietä tulevaisuuteen.”*²⁸

1.3. Kaarlo Bergbom Suomalaisen oopperan ohjaajana 1873-1879

Kolmekymmentä vuotta käyty keskustelu siitä, tarvitaanko maassamme suomenkielinen teatteri, sai Sakari Topeliuksen reagoimaan ja kirjoittamaan vuonna 1843 Helsingfors Tidningarissa seuraavaa: ”Miksi meillä ei ole kansallista teatteria, ei edes ainoasta näyttämölahjakkuutta, jota voisimme kutsua omaksemme.”²⁹ Samoin ajatteli Johan Vilhelm Snellman. Hän oli vakuuttunut suomalaiskansallisen kulttuurin puolesta, uskoi kielen taiteelliseen käyttökelpoisuuteen ja piti sivistystä Suomen kansan ainoana pelastuskeinona. Suomen kieli oli saatava korkeamman sivistyksen kieleksi sekä opetuskieleksi ja koulujen viralliseksi kieleksi.

Ruotsinkielisen yläluokan keskuudessa syntyi pelko oman aseman menettämisestä, sillä heille valta ja itsenäisyys tarkoitti kielen ja ruotsalaisuuden johtoaseman säilyttämistä maassamme. Samoin pelättiin venäläisyyden lisääntymisen ja ruotsalaisuuden sivuuttamisen olevan vain ajan kysymys. Venäläisillä vallanpitäjillä ei kuitenkaan ollut

²⁷ Savolainen 1999: 88; Elmgren-Heinonen 1959: 265

²⁸ Helsingfors Tidningar 27.3.1852. Dahlström-Salmenhaara 1995: 349.

²⁹ Vasenius 1916: 73.

tämänsuuntaisia ajatuksia, vaan pikemminkin he vielä tuolloin suosivat suomalaisuuden lisääntymistä Suomessa.

Kun Kaarlo Bergbom (1843-1906) palasi vuonna 1871 opintomatkaltaan Saksasta, oli hänellä ensimmäisenä tavoitteena perustaa Helsinkiin Suomalainen teatteri. Ohjelmisto koostuisi kotimaisista näytelmäkirjallisuuden tuotteista sekä parhaista ulkomaisista klassikoista, jotka kaikki esitettäisiin suomen kielellä. Vaikka suomalainen näytelmäkirjallisuus ei vielä ollut kovin laajapohjainen, päätti Bergbom kuitenkin edistää sen syntymistä ja kehittämistä - mm. tukemalla Aleksis Kiveä - vaikkakin professori August Ahlqvistin julkiset hyökkäykset Kiven uutta ilmaisua kohtaan olivat rajut ja musertavat. Bergbomin innostus suomalaisuudesta, suomalaisen teatterin käynnistämisestä sekä näytelmäkirjailijoiden kannustamisesta koki suurta vastarintaa ja pilkkaa svekomaanien taholta, jotka ilkeämielisissä kirjoituksissaan yrittivät romuttaa kaikki suomalaisen kulttuurin edistämisyhtymykset. Uskollisen ystäväjoukon ja tukijoidensa kannustamana Bergbom jaksoi taistella asiansa puolesta ja kävi jopa vastahyökkäykseen Ruotsalaisen teatterin ohjelmistoa vastaan.

Jalmari Finne, Bergbomin oppilas, kuvaa Bergbomin taistelua hyökkääjiään vastaan seuraavasti:

”Jos Kaarlo Bergbom olisi ollut yksinään, ei hän olisi perustanut Suomalaista teatteria... Hän olisi ehdottomasti lannistunut, ellei hänen rinnallaan olisi ollut miehiä, joiden työ oli yhtä suurta kuin hänenkin... Hänellä oli armeijansa, alussa kylläkin pieni, mutta kun voitot alkoivat näkyä, oli koko kansa hänen takanaan, valmiina uhraamaan kaiken mitä voi.”³⁰

Bergbom teki pitkiä matkoja 1871 Euroopan kulttuurikeskuksiin ja Pietariin, joissa hän sai tutustua toiseen suureen rakkauteensa - oopperaan. Matkakirjeissään hän kertoo nähneensä neljäkymmentä oopperaa sekä saman verran puhenäytelmiä. Erityisesti Wagnerin teokset herättivät hänessä suurta kiinnostusta ja ihailua. Richard Faltin kertoo Bergbomin osanneen kaikki silloiset oopperat, niiden roolit ja äänialat. Samoin

³⁰ Finne 1922: 7-9.

Faltin piti Bergbomia kyvykkäänä oopperaohjaajana sekä pianistina, joka usein säesti harjoituksissa.³¹

25. marraskuuta 1870 koettiin maassamme ensimmäinen suomen kielellä esitetty ooppera, Verdin suuri dramaattinen teos *Trubaduuri*.

Nuori, 27-vuotias Bergbom toimi asian puuhamiehenä yhdessä Lorenz Nikolai Achtén (1835-1900) kanssa. Yritystä pidettiin erittäin uhkarohkeana varsinkin kun teoksen esityskielenä käytettiin suomea.

Libreton oli suomeksi kääntänyt Antti Tuokko (Törnroos), mutta kömpelön ja epämusikaalisen käännöstyön lopulliseen muotoonsa suoritti L. O. af Heurlin.

Päärooleihin oli Bergbom hankkinut parhaat mahdolliset saatavilla olevat laulajat. Leonoran suuren roolin lauloi ranskalaisyntyinen Ida Basilier, Azucenan osan Ilta Lagus, kreivi Lunan Nikolai Achté sekä Manricon Gunnar Fogelberg.³²

Ensi-ilta koettiin suurena menestyksenä: ääriään myöten täynnä ollut sali sekä suomen- että ruotsinkielistä yleisöä huusi lopulta Faltinin ja Bergbomin esille. Ensimmäinen suomenkielinen oopperaesitys oli koettu. Bergbom kirjoittaa esityksestä ystäväelleen Otto Florelille 6.6.1870 analysoiden harjoitusperiodia ja ensi-iltaa:

”Niin kuin sanomista tiedät, on se annettu neljä kertaa ja saanut osakseen myrskyisimmät suosionosoitukset... Ajattele levottomuuttamme ensi iltana kun sanon ettemme ainoatakaan kertaa olleet saaneet harjoittaa oopperaa kokonaisuudessaan teatterissa, kun emme olleet ennättäneet näytellä ainoatakaan kokonaista kuvaelmaa kulissien kanssa, jaa, kun oopperan loppukohtaus oli niin vaillinaisesti harjoitettu orkesterin kanssa, että laulajat eivät kertaakaan olleet harjoittaneet sitä näytellen, sillä kun se aina tuli viimeiseksi, seisoi venäläiset näyttelijät valmiina ajamaan meidät tiehemme, niin että viimeinen allegro laulettiin miten kuten päästäksemme pois... Mutta levottomuuteni oli vielä enentyä. Moukarit pajakööriin tulivat ja olivat niin raskaita, ettei kukaan jaksanut nostaa niitä. Hädässämme muistimme, että kaasulaitos oli lähellä ja pyysimme sieltä lainaksi kevyempiä. Sitten oli venäläinen teatteri luvannut meille 9 kypärää sotilaillemme. Mutta mies, jolla oli avain varastohuoneeseen, oli juonut itsensä niin humalaan, ettei hän kyennyt sanallakaan ilmoittamaan missä ne olivat. Paikalla Emilie lähetti kaupunkiin noutamaan ruskeaa villakangasta ja kultanauhakkeita, asetti muutamia naisia kööristä neulomaan ja kello 7 oli 9 kunniallista sotilaspäähinettä valmiina.”³³

³¹ Lampila 1997: 50.

³² Lampila 1997: 51-52.

³³ Savolainen 1999: 111-112.

Trubaduurin ensiesityksellä ja Bergbomin toiminnalla oli kauaskantoinen merkitys, sillä hänen suunnitelmansa Suomalaisen teatterin ja siihen liittyvän oopperaosaston perustamisesta voimistuivat hänen mielessään Trubaduurin saaman menestyksen johdosta. Samalla tavoin voidaan sanoa, että Aleksis Kiven Lea-näytelmän täydellinen onnistuminen nosti suomenkielisen teatteritaiteen tarpeellisuuden esiin. Kulttuuripersonana Bergbomia kunnioitettiin suuresti - myös vastustajien joukossa - ja suuren tietomääränsä ansiosta hän olisi voinut toimia vaikka yliopiston professorina, jolloin hänen asiantuntemuksensa ja lahjakkuutensa olisi tullut paremmin esille.³⁴

Ohjaajana Bergbom tunnettiin erittäin vaativana, joka taiteilijoiden kanssa työskennellessään ei kelpuuttanut mitään puolivalmista tulkintaa, vaan loppuun saakka vietyä ehjää näkemystä visiosta, mikä hänellä itsellään oli. Vaikka ote oli usein kiihkeää, jopa tyrannimaista, sai hän kuitenkin kiitosta ja ihastusta varsinkin niiltä taiteilijoilta, jotka olivat suorittaneet opintonsa ulkomailla. Jalmari Finne kuvaa ohjaaja Bergbomia:

”Hänen pääpyrintönsä oli saada näyttelijä keinolla millä tahansa...siihen tunnetilaan, joka vastasi näytelmän henkilön sielutilaa. Päästäkseen tähän tulokseen käytti hän mitä erilaisimpia keinoja. Hänen tavallinen keinonsa oli lyhyillä lauseilla, yllättävillä sanoilla, monesti suorastaan hypnotisoivalla tavalla määrävällä äänellä kiihoittaa näyttelijää siihen määrään, että hän pääsi ‘vapaaksi omasta itsestään’. Vähän hän välitti harjoituksissa, jos näyttelijä kiihkossaan menikin liian pitkälle, kun hän vaan antoi sisimmän olemuksensa tulvehtia esiin... Yksityiskohdat sanottiin hyvin lyhyesti, monesti hän näytti selvästi liikkeen antamatta mitään lisäselitystä, usein katkaisematta kohtausta vain kiihoittamalla näyttelijää ja puhumalla samoja sanoja kuin tämäkin... Huolellisimmin hän harjoitti niitä kohtauksia, joiden avulla toiminta menee eteenpäin ja joissa tunne-elämä voimakaimmin lainehtii, jättäen usein sivukohtaukset aivan sikseen.”³⁵

Joskin Bergbomia pidettiin jonkinlaisena luonnonlahjakkuutena, oli hänen harjoittamiskykynsä useinkin sekavaa ja pääasiassa improvisatorista, vaikka sanottiinkin, että ”... jokainen hänen seurassaan tuli lahjakkaammaksi kuin oikeastaan oli”.³⁶

Bergbom tutki useilla matkoillaan aikansa kulttuuritapahtumia Euroopan teatteri- ja oopperakeskuksissa, erityisesti Saksassa, Ranskassa ja Englannissa. Näin hän sai tilaisuuden tutustua ajan kehitykseen ja muutoksiin myös ohjaus- että lavastustyyliissä.

³⁴ Sama : 132.

³⁵ Finne 1913: 261.

³⁶ Finne 1939: 114.

Samalla hän kokosi uutta ohjelmistoa omaan teatteriinsa ja oopperaansa. Vieraillessaan eri maissa hän havaitsi, mikä oli ”Döringin, mikä Kahlen ja mikä Bergbomin itsensä käyttämien ohjaustulkintojen asema eri maiden teatterihistoriassa”.³⁷

Kun Suomalainen teatteri oli vuonna 1872 perustettu, aloitti Bergbom toisen haaveensa eli oman lauluosaston perustamisen. Tältä pohjalta syntyi samassa talossa toimiva oopperaosasto eli Suomalainen ooppera vuonna 1873. Oopperanäytökset saivat pian suuren suosion ohittaen korkeatasoisuudellaan jopa teatterinäytöksiä, sillä olivat-
han ulkomaiset esikuvat auttamassa oopperan tekijöitä. Bergbomin solistikaartiin kuului tunnettuja voimahahmoja, kuten Nikolai Achté, Emmy Achté, Alma Fohström ja Ida Basilier. Niinpä oopperan loistokaudella vuosina 1873-1879 ohjelmistoon sisältyi yhteensä 24 oopperateosta, joista mm. Faustin esityksiä oli yhteensä 55.

Huolimatta oopperan loistavasta alusta, sen taiteilijoista ja yleisömenestyksistä, sai Bergbom kokea myös paljon vastatuulta. Taloudellisten vaikeuksien kasvaessa alkoivat nimekkäimmät taiteilijat siirtyä vähin erin kansainvälisille lavoilta, kuten mm. Alma Fohström. Valtion raha-avustukset pienenevät, kateus lisääntyi ruotsinkielisten lehtien ja jopa Suomalaisen teatterin näyttelijöiden keskuudessa; nämä musersivat oopperan menestyvää toimintaa. Sama kohtalo oli myöhemmin myös kilpailevalla Ruotsalaisella teatterilla, sillä valtion oopperatoimintaan varaama määräraha oli jaettava kahden talon kesken. Näistä syistä oopperatoiminta joutui ylitsepääsemättömiin vaikeuksiin.³⁸ Viimeinen esitys helmikuun 27. päivänä 1879, jolloin esitettiin osia Faustista, Lucia di Lammermoorista ja Trubaduurista, päätti lupaavasti alkaneen oopperatoiminnan sillä erää. Morgonbladet kirjoitti:

*”Alakuloisena yleisö tällä kertaa erosi Suomalaisesta oopperasta ja sen taiteilijoista, jotka tarjoamansa arvokkaan nautinnon kautta olivat tulleet rakkaiksi... Useat etevimmät taiteilijat olivat jo ennen päättäneet lähteä ulkomaanmatkoille... Eilen näyttäytyikin että yleisö osaa tunnustaa näytäntökauden arvon. Näytännön aikana ja eritoten lopussa olivat taiteilijat ja teatterin johtaja pitkällisten ja myrskyisten suosionosoitusten esineenä...”*³⁹

³⁷ Tiisanen 1969: 92.

³⁸ Marvia-Vainio 1993: 29.

³⁹ Morgonbladet 1.3.1879.

Huolimatta suhteellisen lyhyestä kukoistusajasta Bergbom oli taistellut suurenmoisella ja vaativalla työllään teatteri- ja oopperaelämämme hyvään ja menestyksekkääseen alkuun. Vaikka oopperan ohjelmistossa ei ollut muita suomalaisia teoksia kuin ”Kaarle kuninkaan metsästys” johtuen merkittävien suomalaisten säveltäjien puuttumisesta, oli Bergbomin työllä kaikesta huolimatta tärkeä ja kauaskantoinen merkitys: se johti kolme vuosikymmentä myöhemmin Kotimaisen oopperan ja Olavinlinnan oopperajuhlien perustamiseen.⁴⁰

V OOPPERAKUUME KOHOAA SUOMESSA

1. 1. *Kotimainen ooppera aloittaa toimintansa*

Vaikka suomalaisen oopperatoiminnan katkera loppuminen johti yli parin vuosikymmenen hiljaiseloon tällä alueella, oli aika kuitenkin hedelmällistä muunlaisen musiikkielämän kehitykselle. Martin Wegelius perusti vuonna 1882 Helsingin musiikkiopiston ja Robert Kajanus kokosi samana vuonna ammattimuusikoista sinfoniaorkesterin, josta kasvoi nykyinen Helsingin kaupunginorkesteri. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura julisti sävellyskilpailun vuonna 1891 tarkoituksenaan aikaan saada ensimmäinen suomenkielinen ooppera, mutta yhtään teosta ei valmistunut. Seura julisti uuden kilpailun v. 1896, jonka tuloksena syntyi Oskar Merikannon ooppera Pohjan neiti vuonna 1898. Teos sai kantaesityksensä Viipurin musiikkijuhlilla vasta vuonna 1908, sillä Ilmarisen rooli oli kirjoitettu niin korkeaksi, että sen läpivieminen ei onnistunut ennen kuin Väinö Sola saatiin sen esittäjäksi. Muissa rooleissa lauloivat Mally Burjam-Borga, Abraham Ojanperä sekä Alexandra Ahnger. Oskar Merikanto johti itse esityksen, jonka kuorona oli 150-henkinen kirkkomusiikin opiskelijoista koottu kuoro ja ohjaajana tunnettu teatterimies Eino Salmela. Teos sai lämpimän vastaanoton sekä yleisöltä että arvostelijoilta.

⁴⁰ Savolainen 1999: 127-128.

Oopperainnostus sai uutta vauhtia Helsingissä, kun Kansallisteatterin uusi rakennus valmistui v. 1902. Ensimmäisenä teoksena valmistui Humperdinckin ooppera *Hänsel und Gretchen*, jossa Gretelinä lauloi nuori Hanna Granfelt.

Seuraavana vuonna tehtiin uhkarohkea päätös esittää Wagnerin *Tannhäuser*, jonka puuhamiehinä toimivat pianisti Edvard Fazer ja kapellimestari Armas Järnefelt. Oopperan nimiosan lauloi saksalainen Emil Gerhäuser ja ohjaajana toimi Bergbomin oppilas Jalmari Finne. Esitys sai valtavan menestyksen ja erityiskiitoksen sai kapellimestarina toiminut Armas Järnefelt. Oskar Merikanto totesikin aikakauslehti *Valvojassa*, että yleisö otti *Tannhäuserin* vastaan ”aivan haltioituneesti” ja Järnefelt johti ”varmalla kädellä” samoin kuin yleisvaikutelman ollessa ”odottamattoman hyvän”.⁴¹ Merikanto oli myös todennut, että *Tannhäuserin* menestyksekkäät esitykset olivat kuin peruskiven laskemista uudelle, vakinaiselle laulunäyttämölle.⁴² Innostuneena suuresta menestyksestä Järnefelt otti ohjelmistoon seuraavaksi Wagnerin oopperan *Valkyyria*, jonka hän ohjasi ja johti. Ensi-ilta oli 3.4.1905. *Brünnhilden* osassa vieraili tanskalainen Ellen Gulbranson, *Sieglindenä* Maikki Järnefelt ja *Siegmundina* saksalainen Franz Costa.

Ensi-illat seurasivat toisiaan, sillä jo kahden viikon päästä esitettiin Wagnerin teos *Lohengrin*, jossa ensi kertaa suomalaisen yleisön edessä lauloi jo maailmanmainetta niittänyt nuori Aino Ackté. Kapellimestarina oli ensi kertaa Wagneria johtava Robert Kajanus. Acktén oma menestys oli taattu ja hän valloitti yleisönsä täysin, mutta laulajattaren itsensä esityksestä antama kritiikki ei ollut kovin mieltä ylentävä: hänen mielestään esitykset eivät nousseet provinssitasoa korkeammaksi, koska Kajanuksen taidot olivat riittämättömät oopperakapellimestariksi. Hän nimitti Kajanusta ”onnettomaksi puikonhuiskuttajaksi, joka ei kykene herättämään kunnioitusta ylemmyydellään, vaan turvautuu ala-arvoisiin keinoihin tekeytyen myöntyväiseksi, toverilliseksi”.⁴³

Vaikka oopperaesitykset Kansallisteatterissa jatkuivat, häiritsivät ne kuitenkin teatterin omaa toimintaa. Ooppera veti enemmän yleisöä puoleensa kuin puheteatteri ja tämä tiesi tulojen vähenemistä teatterin omissa näytännöissä. Tästä huolimatta johtokunta

⁴¹ Lampila 1997: 91.

⁴² Sama

⁴³ Ackté 1935: 13.

antoivielä luvan oopperaesityksiin erityisesti näytäntökauden alussa ja lopussa. Teoksia, kuten Tosca, nimiroolissa Aino Ackté, Lentävä hollantilainen, Carmen, Don Giovanni sekä Cavalleria rusticana esitettiin vielä Kansallisteatterin tiloissa. Ohjaajana ja kapellimestarina oli usein Armas Järnefelt.

Joulukuussa 1909 sai kantaesityksensä Kansallisteatterissa Erkki Melartinin ooppera Aino, jonka Melartin oli säveltänyt Acktén mukaan häntä ajatellen.⁴⁴ Aino-ooppera sai yleisöltä ja kriitikoilta hyvän vastaanoton lukuun ottamatta Uuden Suomen Evert Kattilaa, joka teilasi sekä libreton että musiikin lähes täysin.

Ajan musiikkikriitikot vaikuttivat suuresti asenteisiin, joissa laajalle levinnyttä oopperaharrastusta ryhdyttiin arvostamaan tasa-arvoisena taiteena muun musiikin rinnalla. Erityisesti suomalaiset säveltäjät ja kriitikot Oskar Merikanto ja Selim Palmgren myötävaikuttivat rakentavasti ajan asenteisiin ja uuden kulttuurimuodon arvostukseen. Samoilla linjoilla esiintyi ruotsinkielisen lehdistön edustaja nimimerkki ”Bis” - Karl Erik Wasenius. Paineet ja tarve oman laulunäyttämön saamiseksi kasvoivat, sillä työskentely Kansallisteatterin tiloissa kävisi aikaa myöten mahdottomaksi.

Oskar Merikannon kirje Emmy Achtälle vuodelta 1908 kuvaa ensimmäisiä tunteja oman oopperan saamiseksi Helsinkiin:

*”Kunhan nyt vain saisimme pystyyn kotimaisen oopperan!... Kansallisteatterin pitäisi luovuttaa sali kahdesti viikossa oopperaesityksiä varten. Filharmoninen seura on kyllä mukana asian puolesta. Helppotajuiset konsertit (jotka eivät enää houkuttele yleisöä) lopetettaisiin, ja niiden asemasta esitettäisiin oopperoita. Kajus [Kajanus] on aina tähän mennessä ollut hieman oopperoita vastaan, mutta nyt koko orkesteri vaatii palkankorotusta (n. 20,000 mk), ja Kajanus ymmärtää nyt, että ooppera olisi orkesterin olemassaolon pelastus”.*⁴⁵

Seuraavana vuonna kirjoitti Merikanto artikkelin Valvoja lehteen, jossa hän julkisesti vaati Kansallisteatterin luovuttamista säännöllisten oopperaesitysten paikaksi:

”Mikä on se voima, se taidelaji, joka musiikkielämällemme kykenee uutta virikettä antamaan, virkistävää vaihtelua luomaan, nuorekasta innostusta puhaltamaan niin esiintyjiin kuin kuulijoihin? Se on kotimainen ooppera! (...) Työhön ja toimintaan siis aisanomaiset henkilöt! Älköön Kansallisteatteri tehkö vaikeuksia huoneen

⁴⁴ Ackté 1935: 172.

⁴⁵ Oskar Merikannon kirje Emmy Achtälle 16.12.1908.

*luovuttamisessa oopperaesitystä varten kerran viikossa, siksi kunnes oopperalle oma talo valmistuu. Toivottavasti jo ensi syksystä säännölliset oopperaesitykset kuuluvat musiikkielämämme uudistettuun ohjelmaan”.*⁴⁶

Syksyllä 1910 kokoontui helsinkiläisiä kulttuuri- ja liikealan henkilöitä mm. Sibelius, Merikanto, Sola, Emmy Achté ja William Hammar Edward Fazerin luo laatimaan esitystä Kansallisteatterin johtokunnalle, jossa pyydetäisiin teatterin luovuttamista oopperaesitysten käyttöön kahtena iltana viikossa: ”...niin että syksyllä voitaisiin pitää 20 ja keväällä 30 näytäntöä”.⁴⁷ Kansallisteatterin johtokunta ei kuitenkaan ollut halukas vuokraamaan tilojaan oopperaesityksiä varten.⁴⁸ Jo aiemmin keväällä 1909 olivat Aino Ackté ja Edward Fazer lähettäneet anomuksen Keisarilliselle Suomen Senaatille 100 000 markan avustuksesta ”pysyvän suomalaisen oopperan perustamiseksi” syksystä 1909”.⁴⁹ Anomus hylättiin.

Kesällä 1911 oopperahanke sai uutta tuulta purjeisiin, sillä Acktén palattua Euroopasta kotimaahan oli hän saanut kuulla, että Samuelsson-niminen henkilö oli puuhaamassa säännöllisiä oopperanäytäntöjä syksystä lähtien Apollo-teatteriin Helsinkiin. Asiasta hätäntyneenä Ackté soitti Fazerille ”skandaalista”, joka olisi estettävä ja heidän olisi otettava vastuu oopperan perustamisesta. Koska kokoukset eivät tuoneet toivottua tulosta, ehdotti Ackté, että he toimisivat vain kahden: ”Te hoidatte toisena johtajana rahallisen puolen, minä toisena taiteellisen”.⁵⁰ ”Hyvä, no, päätetään vain niin” oli Fazer lausautanut. Ackté lupautui jopa esiintymään ilmaiseksi jossakin roolissa ja takaamaan muille taiteilijoille suuremmat tulot.⁵¹ Kotimaisen oopperan perustamispäätös oli tehty ja nyt alkoi toiminnan aika.

Oskar Merikanto, Wäinö Sola, William Hammar ja Eino Rautavaara kutsuttiin jäseniksi avustavaan toimikuntaan, jonka suurimpana tehtävänä oli oopperaesityksille sopivan huoneiston löytäminen. Tehtävä ei ollut helppo, sillä Kansallisteatteri oli jo sekä johdon että henkilökunnan puolelta voimakkaasti vastustanut oopperaesityksiä. Ruot-

⁴⁶ Valvoja, tammikuun numero 1909.

⁴⁷ Kirje Kansallisteatterin johtokunnalle (pvm:tön); Sola 1951: 151.

⁴⁸ Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirja 12.11.1910.

⁴⁹ Kirje Senaatille 20.5.1909; Ackté 1935: 166-167.

⁵⁰ Ackté 1935: 168.

⁵¹ Sama: 168.

salainen teatterikaan ei innostunut hankkeesta, Maxim Apollo ja Ylioppilastalo eivät muusta syystä tulleet kysymykseen.⁵² Ainoaksi paikaksi jäi näin ollen Venäläinen teatteri, joka vuokrattaisiin kuukauden ajaksi. Koska Keisarillinen Senaatti suhtautui edelleen kielteisesti tarvittavaan avustukseen, ottivat Acktén puoliso senaattori Heikki Renvall ja Edward Fazer ”kreditivilainan” Vaasan pankista toiminnan aloittamista varten. Lainan takaajina olivat Aino Ackté ja Edward Fazer.

Oopperalle oli nyt löydettävä nimi ja ratkaistava kieliongelma. Solan mukaan kaikkien mielessä liikkui nimi ”Kansallinen ooppera”, mutta tämä osoittautui liian vaativaksi, sillä olihan suuri osa kulttuuria harrastavasta yleisöstä vielä ruotsinkielistä. ”Silloin keksittiin se onneton ajatus, että nimeksi otettiin Kotimainen ooppera - Inhemska operan, jotta voitaisiin näytellä myös ruotsin kielellä.⁵³ Kaksikielisyydestä oli kuitenkin suuri haitta, sillä kumpikaan kieliryhmä ei kokenut oopperaa omanaan.

Edward Fazer (1861-1943) oli ensimmäisenä oopperajohtajana 1911-1938 luotettava mies, joka rahoitti lupauksensa mukaisesti talon toimintaa. Hän työskenteli sen johtajana palkatta aina vuoteen 1923 saakka ja oli muulloinkin valmis tasaamaan palkkansa vaikeuksissa olevien taiteilijoiden kanssa. Hyvin alkaneen pianistin uransa hän lopetti melko varhain kierrettyään sitä ennen konsertoimassa sekä Euroopassa että Amerikassa. Konserttitoimiston perustamisen ja mittavien kansainvälisten suhteidensa ansiosta hän tuotti suomalaisyleisön iloksi ajan tunnetuimpia ja valovoimaisimpia taiteilijoita, joista mainittakoon mm. Feodor Shaljapin, Pablo Casals, Sergei Rahmaninov, Misha Elman, Fritz Kreisler jne.

Oopperan johtajana Fazerin kerrotaan olleen lempeä, rauhallinen ja taitava. Hän ei pelkästään ollut asioiden hoitaja vaan toimi säästäjänä ja jopa ohjaajana. Myös näyttämön takana tarvittaviin tehtäviin hän oli aina valmis aliarvioimatta mitään työtä - samalla säästäen oopperan pieniä varoja. Itseään säästämättä Fazer työskenteli talossa aamusta iltaan valvoen kaikkien osastojen työtä samoin kuin harjoituksia ja näytäntöjä. Vaikka hän johti oopperaa enemmän kaupallisuuden kuin aatteellisuuden pohjalta, pysyi hän silti aina kosmopoliittina, joka uskoi kansainvälisyyden ja tunnettujen taiteili-

⁵² Ackté 1935: 168.

⁵³ Sola 1951: 172.

joiden tuovan sen lisän minkä katsottiin tuottavan taiteellisen voiton, pysyvän korkean tason ja täydet katsomot.

Toinen suuri rakkaus oopperan ohella oli baletti, jonka Fazer perusti oopperan yhteyteen vuonna 1922. Ensimmäisen Joutsenlampi -esityksen tähdiksi Fazer toi tunnetut tanssijat Mary Paischeffin ja Georg Géen. Géestä tuli myöhemmin legendaariseksi mainittu Suomalaisen oopperan baletin balettimestari.

1.2 Acktén ja Fazerin ensiesitykset kotimaisessa oopperassa

Kun Kotimainen ooppera - Inhemska operan aloitti toimintansa syyskuussa 1911, olivat solisteiksi hankitut taiteilijat aikansa parhaita, kuten Erna Gräsbeck, Gerda Lind, Ester Forsman sekä miehistä mm. Paavo Costiander, Yrjö Somersalmi ja Lauri Tanner.

Kuoro koostui Lukkariurkurikoulun oppilaista sekä harrastelijoista, jotka palkatta osallistuivat toiminnan aloittamiseen. Orkesterina toimi Helsingin Filharmonisen seuran orkesteri. Ensimmäisenä ohjaajana toimi Aino Ackté äitinsä Emmy Achtén avustamana ja kapellimestarina Oskar Merikanto. Teoksina esitettiin Leoncavallon Pajatso ja Jules Massenet'n La Navarraise, ensimmäinen ruotsiksi ja jälkimmäinen suomeksi. Lavasteina käytettiin erilaisiin maisemakuviin pohjautuvia kulisseeja. Kuoron puvustus tehtiin varastossa olleista sekalaisista vaatteista, mutta solistit saivat pukeutua uusiin pukuihin. Oli selvää, että yleisö joutui käyttämään paljon fantasiaansa epämääräisten ulkoisten puitteiden takia.

Toiseksi esi-illaksi valittu Friedrich Neumannin teos Liebelei edusti uudempaa saksalaista tuotantoa, joka Solan mukaan oli ”kuolleena syntynyt”.⁵⁴ Acktén kömpelö suomennos ei saanut vastakaikua ruotsinkielisessä yleisössä. Kun teos vielä esitettiin arki-vaatteissa ja lavasteiksi oli valittu käytettyjä vanhoja kulisseeja ja huonekaluja, ei teoksen ilme noussut vaadittavalle tasolle. Solan mielestä ”ooppera kaipaa ympärilleen

⁵⁴ Sola 1951: 181.

loistavaa lavastusta ja kauniita pukuja. Sen vuoksi renessanssi, rokokoo tai empire-aika ovat esityksille kiitollisia”.⁵⁵

Epäonnistuneen teosvalinnan ja ensi-illan jälkeen Ackté ja Fazer siirsivät toiminnan tilapäisesti Kansallisteatteriin joulukuussa 1911. Teokseksi valittiin Straussin Salome, jonka heidän omana tuotantonaan ohjasi ja lauloi Aino Ackté kapellimestarinaan Armas Järnefelt. Ohjaajana Ackté luonnollisesti yritti jäljitellä omiin ohjauksiinsa ulkomailla näkemäänsä produktioita ja niiden ratkaisuja. Itse Salomen esityksistä muodostui suuri menestys Acktéille; olihan hän opiskellut roolin itsensä säveltäjän johdolla ja näin saanut tarkat ohjeet teoksen sisäistämistä. Säveltäjän pyynnöstä hän tanssi seitsemän hunnun tanssin itse, mikä avasi hänen näyttämökyvyilleen uuden ulottuvuuden. Ackté oli tuohon aikaan loistavimmillaan vaikka oli jo kuultavissa, että ”...korkein ala tuotti jo vaikeuksia”.⁵⁶

Kotimaisen oopperan toiminta keskeytettiin Salome –produktion ajaksi, mikä luonnollisesti synnytti ihmetystä ja erimielisyyttä työttömäksi jääneiden laulajien keskuudessa. Ensimmäiset riidan aiheet olivat olemassa. Seuraavan vuoden helmikuussa jatkuneet näytökset toivat ohjelmistoon Gounod’n Faustin, jonka Aino Ackté jälleen ohjasi yhdessä äitinsä Emmyn kanssa. Kapellimestarina toimi Oskar Merikanto. Heikko menestys seurasi näitäkin esityksiä josta johtuen riitaisuudet lisääntyivät. ”Orkesteri meni omia menojaan jättäen laulajia jälkeensä, sen soitto kuulosti harjoitukselta ja myös kuoro laahasi”, kirjoitti Hufvudstadsbladetin nimimerkki Bis ensi-illasta.⁵⁷

Kun oopperasta saatu epämääräinen toimeentulo pakotti taiteilijat tekemään omia konserttikiertueitaan, vaaransi se seuraavan teoksen valmistusta. Uudeksi ensi-illaksi valittu Offenbachin Hoffmans sagor harjoitettiin ruotsinkielisenä versiona paremman yleisömenestyksen saamiseksi. Aino Ackté äitinsä Emmyn kanssa toimi jälleen ohjaajana ja Oskar Merikanto kapellimestarina. Esitykset muodostuivat suureksi menestyk-

⁵⁵ Lampila 1997: 123.

⁵⁶ Sola 1951: 182.

⁵⁷ Hufvudstadsbladet 6.2.1912

seksi. Harjoituksissa tulisieluinainen Ackté riitaantui yhden laulajattaren kanssa tulkinnallisten erimielisyyksien vuoksi. Väinö Sola kertoo:

*”Ohjaaja Ackté hermostui ja alkoi tapansa mukaan simutella ja nimitellä onnetonta laulajatarta vähemmän miellyttävillä sanoilla. Tästä oli seurauksena suuri itku- ja hermokohtaus ikävien seurauksineen. Rohkenin silloin huomauttaa ohjaajan puuttuvasta suopeudesta toveriamme kohtaan. Toisetkin johtokunnan jäsenet yhtyivät minuun. Mutta siitä Aino Ackté suuttui yhä enemmän menettäen kokonaan malttinsa, ja saimme kuulla kunniamme. Lopputuloksena oli, että Aino Ackté vetäytyi pois kaikesta vastuusta jättäen oopperan oman onnensa nojaan”.*⁵⁸

Acktén eron seurauksena lähti myös Emmy Achté, mikä oli oopperan henkilökunnan mielestä valitettavaa, koska hän oli aina työskennellyt ”pyhän innostuksen vallassa”.⁵⁹

Syksyllä 1912 alkoivat selitykset lehdistössä, joissa Ackté suorasanaisesti ilmoitti syitä eroamiseen. Ilmoitus Helsingin Sanomissa 15. lokakuuta kertoi seuraavaa:

*”Täten saan ilmoittaa, että minä, joka olen pystyttänyt ja Herra E. Fazerin kera johtanut Kotimaisen oopperan, jonka taloudesta ja taiteellisesta kannasta olen vastannut, en ole minkäänlaisissa tekemisissä niiden oopperaesitysten kanssa, joita tämän taidekauden aikana ilmoitetaan Kotimaisen oopperan nimellä”.*⁶⁰

Edward Fazer täydensi ilmoitusta seuraavana päivänä:

*”Monien kyselyjen johdosta saan täten ilmoittaa, että minä allekirjoittanut yhä edelleen pysyn kotimaisen oopperan johdossa”.*⁶¹

Näiden riitaisuuksien vuoksi Ackté jätti Kotimaisen oopperan. Hän ei kuitenkaan lan-
nistunut vastoinkäymisistä, vaan perusti jo seuraavana kesänä 1912 Olavinlinnan oopperajuhlat. Näillä juhlilla, joita vietettiin vuosina 1912, -13, -14 ja -16 toimi ohjaajana Emmy Achté. Vasta viimeisillä juhlillaan vuonna 1930 Aino Ackté ohjasi itse.

Kotimaisen oopperan riitaisuuksista huolimatta Achtén toiminta jatkui jo seuraavana syksynä yhdessä kapellimestari Georg Schnéevoigtin kanssa Helsingissä. Suomalai-

⁵⁸ Sola 1951: 188-189.

⁵⁹ Lampila 1997: 126.

⁶⁰ Lampila 1997: 126.

⁶¹ Sama: 126.

suuden patriootti Ackté esiintyi kuitenkin tuolloin Ruotsalaisessa teatterissa, missä nähtiin joulukuussa 1912 Verdin ooppera La Traviata. Ohjauksesta vastasi Emmy Achté yhdessä tyttärensä Ainon kanssa.

1.3. Emmy Achté ohjaajana

Vaikka Emmy Achté tunnettiin aikansa suurena laulutähtenä, joka omasi ilmaisuvoimaisen dramaattisen lauluäänensä ja oli parhaimmillaan suurten paatosta ja dramatiikkaa vaativien osien esittäjänä, tunnettiin hänet myös ohjaajana, organisaattorina, kasvattajana ja opettajana. Vuosina 1900-1922 hän toimi miehensä kuoleman jälkeen lukkarikurikoulun johtajana ja 1910-1913 perustamansa Helsingin oopperakoulun opettajana ja johtajana. Saman aikaisesti hän opetti Helsingin musiikkiopiston oopperaluokalla plastiikkaa ja pantomiimitaitoa vuosina 1912 - 1919.

Tuolloin oli hyvin tavallista, että solistit muodostivat roolikäsityksensä itse, sillä ammattimaisten ohjaajien puute jätti analyysitason solistien omaan harkintaan; ohjaajina toimineet henkilöt pitivät huolen pääasiassa vain sisään- ja ulosmenoista sekä solistien ”plaseerauksesta” näyttämöllä. Solistit olivat luonnollisesti useimmiten rampissa – etunäyttämöllä - aarioita laulaessaan ja kuoro staattisena ryhmänä joko takana tai sivuilla. Myös takanäyttämön heikko valaistus piti solistit esillä etunäyttämöllä, jossa valaistus oli huomattavasti kirkkaampi ja näin ollen esiintyjälle edullisempi.

Emmy Achté, temperamenttinen, tulinen mutta silti hyvä organisaattori, toi ohjauksissaan esiin lähinnä ajan hengen mukaisia Euroopassa nähtyjä ohjaustyytlejä, joskus niitä ylikorostaen ja joskus laulajan improvisaatiokykyyn luottaen. Tätä taitoa tarvittiin varsinkin silloin, kun joku vierailija lyhyellä varoituksella ”hyppäsi” uutena produktioon. Erilaisten tunteiden korostus, kuten rakkaus, viha ja epätoivo kuuluivat jopa ylikorostetusti tuon aikakauden näyttämisen taitoon. Kuitenkin kaunis elekieli ja plastiikka, jota Achté opetti oopperaluokalla nuorille opiskelijoille, liittyivät olennaisesti Emmy Achté ohjaajakuvaan. Myöhemmin hän toimi tyttärensä apulaisohjaajana Ainon oh-

jatessa ja samalla laulaessa suuria oopperoita, kuten Salome. On selvää, että tällaiset ohjaukset sisälsivät suuria puutteita erityisesti silloin, kun ohjaaja toimi myös teoksen pääsolistina. Tuolloin pääpaino kohdistui lähes pelkästään solistien työskentelyyn, joten joukkokohtausten, kuoron ja statistien liikuttelu jäi tällöin vähemmälle huomiolle, vaikka se olisi ollut yksi ohjaajan päätehtävistä. Tähän kiinnitti myös ajan kritiikki huomiota, sillä ohjaamattomat, kapellimestarin suuntaan ”tumput suorina” seisovat ja katsovat ”tirkistelijät” kiusasivat sekä yleisöä että kritikoita. Heikki Klemetti kirjoitti vuonna 1929 Uudessa Suomessa Borodinin Ruhtinas Igorin ensi-illan jälkeen:

*”Yleisö varmaankin antaa mieluummin anteeksi yhden ja toisen epätasällisyyden musiikissa, ellei sitä voi välttää, kuin katselee tirkistelijöitä, jotka pilaavat koko kohtauksen”.*⁶²

1.4. Lavastus, puvustus ja rekvisiitta Kotimaisessa oopperassa

Kuten jo aiemmin ilmeni, on lavastuksen ja puvustuksen alistuttava oopperan kokonaisuuteen: se ei saa olla itsetarkoitus tai pelkkä dekoratiivi, vaan sen on oltava tyhjä ja epätäydellinen ilman esiintyjä. Ihmisen on oltava keskipiste, sillä sanoma välittyy laulajien kautta - ei lavastuksesta itsessään.⁶³

Lavastaja, visualisoija ja puvustaja on useimmiten sama henkilö, mikä onkin teokselle edullista yhtenäisen tyylin aikaansaamiseksi. Rekvisiitta eli tarpeisto on pienesineistö, jonka rakentavat tarpeistovalmistajat lavastajan ohjeiden mukaisesti ja joiden on liityttävä tarkasti siihen aikakauteen ja tyyliununtaan, minkä ohjaaja ja lavastaja ovat yhdessä sopineet toteutettavaksi. On olemassa muutamia tapauksia, joissa ohjaaja on ollut kaikkea yllämainituista: parhaimpana esimerkkinä ranskalainen ohjaaja, lavastajana aloittanut suuruus Jean-Pierre Ponnelle (1932-1988)

Suomessa lavastustaide alkoi kehittyä vasta 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Euroopassa aikansa virtauksia seuranneet lahjakkaat taiteilijat, kuten Martti Warén, toivat

⁶² Lampila 1997: 188

⁶³ Järvefelt 1990: 37

voimakkaimmin näitä tyyliuuntauksia Suomeen. Warén kirjoitti näkemyksiään mm. Kotitaide-lehdessä, jossa hän siteeraa mm. Appian ja Graigin näkemyksiä teatteriesitysten uudenaikaisesta näyttämöllepanosta ja entisestä käytännöstä poikkeavasta lavastustyylistä.⁶⁴ Emmy Achtén ja Aino Acktén aikainen vuosisadan vaihteen lavastustyyli oli vielä vaatimatonta vailla varsinaista omaa näkemystä. Ei ollut olemassa sen alan suomalaista ammattikuntaakaan. Ulkomaisten teattereiden esitys- ja lavastusratkaisuja toivatkin muistiin merkittyinä Suomeen myös paljon matkustaneet teattereiden johtohenkilöt, kuten Kaarlo Bergbom aikanaan Euroopan-matkoiltaan. Myös Euroopassa vierailleet johtavat solistilaulajamme toivat uudistuksia esiintyessään Suomessa.

Kansallisteatterilla oli vuosisadan alussa joitakin lavastusmaalauksia tehnyt Karl Fager, jonka laajat opintomatkat Euroopan suurissa kulttuurikeskuksissa tutustuttivat hänet eri lavastus- ja puvustusmallien ratkaisuihin, joita hän myöhemmin hyödynsi kotimaassa. Helsingissä Fager toimi Knudsenin ateljeen koristemaalarina, josta Bergbom keksi hänet Kansallisteatteriin.⁶⁵ Fager, jota nykyisin kutsutaan ”vanhan koulun mieheksi”, aiheutti töillään paljon päänsärkyä Bergbomille, sillä kehittyneempi valaistustekniikka vaati Fagerin mielestä myös uudenlaisen asenteen ja ilmaisun kulissimaalauksessa. Tämä näkemys sai Bergbomin joskus raivon partaalle, sillä mm. transparenttivalojen käyttö kulissien ”läpivalaisussa” oli Bergbomille liian modernia ja sietämätöntä. Myöhemmin Fager joutui yhteistyöhön Eero Järnefeltin ja Vilho Sjöströmin kanssa ja pääsi heidän avullaan Tukholman kuninkaallisen teatterin lavastajan Thorolf Janssonin oppiin vuodeksi. Tätä rikasta aikaa seurasi Fagerille kutsu Tukholmassa olevaan Grabovin liikkeeseen, joka toimitti standardi-kulisseja laajalti pitkin maailmaa, myös Suomeen.⁶⁶

Eurooppalaisia virtauksia saattoi seurata Ruotsissa jo vuodesta 1899 ilmestyneessä lehdessä *Illustrerad tidning för kvinnan och hemmet*, joka referoi laajalti Euroopan kulttuuritapahtumia ja uutisia. Myös muita eurooppalaisia julkaisuja seurattiin Ruotsis-

⁶⁴ Ollikainen 1999: 55

⁶⁵ Edellinen koristemaalari Oskari Heinänen oli toiminut pitkään Bergbomin palveluksessa Kansallisteatterissa ja hänet tunnettiin erittäin taitavana maalarina. Ura katkesi kuitenkin liialliseen viinan käyttöön. Tirronen 1950: 316-323.

⁶⁶ Tirronen 1950: 316-323.

sa kuten meilläkin tarkkaan, sillä teatterin ja oopperan lavastusratkaisut noudattivat suuressa määrin mallia ”tehdään niin kuin muuallakin”. Myös vuodesta 1906 lähtien Suomessa saatavilla ollut italialainen julkaisu *Il Teatro Illustrato* esitteli runsain kuvin ja tekstein eri eurooppalaisten oopperoiden ohjelmistoa ja niiden ratkaisuja. Näitä tyynejä toteutettiin meillä niissä puitteissa, jotka olivat taloudellisesti ja tuotannollisesti mahdollisia.

Perusratkaisuiltaan lavastukset olivat yleensä kolmiosaisia: Koko näyttämön takaseinän peittävä nk. taustafondi, joka oli useimmiten maalattu pohjustetulle raavelikan-kaalle ja ripustettiin, kuten vielä nykyäänkin, takaputkistoon heti takaseinän eteen. Hallitsevana suurena elementtinä tämä antoi teokselle visuaalisen pääilluusion.

Molemminpuoliset sivuputkistossa riippuvat sivukulissit. Ne saattoivat olla enemmän kolmiulotteiset kuin taustat antaen näyttämölle sen geometrisen formun ja rajat, jotka ratkaistiin aina teoksen vaatimusten mukaisesti. Sivut (engl. wings) asetettiin näyttämön sivuille noin 2-3 metrin välein, jotta välitila toimisi sisään- ja ulosmenoreitteinä. Aiheiltaan sekä sivut että tausta olivat enimmäkseen maisemavoittoisia ja tausta maalattu siten, että syvyysvaikutelma olisi mahdollisimman suuri. Ylikorostettu tunnelma ja pateettisuus kuuluivat ajan henkeen korostaen näin myös teoksen musiikillisen sisällön luonnetta. Maalattujen kulissien lisäksi käytettiin asian ja aiheen oikeamukaisuutta korostamaan rakennelmia. Parvekkeet, kasvit, huonekalut, kristallikruunut rakennettiin käytössä olevasta materiaalista. Esimerkiksi Salomessa oleva kaivo, Jochananin vankila, rakennettiin lattialuokkuun, josta vain kansiosa oli näkyvässä. Siten Aino Ackté pystyi tanssimaan seitsemän hunnun tanssinsa kannen päällä. Tätä käytäntöä harrastetaan vieläkin perinteisissä produktioissa kautta oopperamaailman. Nämä mainitut ratkaisut seurasivat vielä pitkään 1900-luvun alkupuolella eurooppalaisen ekspressionistisen teatterin muotoja, kunnes oma lavastustaiteemme itsenäistyi ja koulutetut lavastajamme siirtyivät teattereiden ja oopperan palvelukseen. Valaistustekniikan käyttö ja sen kehittyminen 1900-luvulla oli ratkaisevaa oikean illuusion ja tunnelman aikaansaamiseksi.

Myös puvustus oli lavastuksen tavoin 1800-1900-lukujen vaihteen tienoilla kansainvälistä muotia seuraava taiteen laji. Viime vuosisadan alun suurin vaikuttaja ja eurooppalaisen muodin keskus oli Pariisissa toimiva Worthin muotihuone, jota nimekkäiden taiteilijoiden lisäksi käytti myös ns. ylimystö. Worthin muotihuoneessa tehtiin parhaita privaattiasuja, iltapukuja sekä suurimpien diivojen esiintymisasuja, jotka he joutuivat usein itse kustantamaan. Tästä syystä esim. Aino Acktélla saatettiin nähdä sama roolipuku sekä Savonlinnassa että Helsingissä, sillä teetetyt mittapuvut olivat arvokkaita. Valmista teatterivaateteollisuutta teattereilla ei ollut siinä määrin olemassa, että ”primadonnien” vaatimukset olisi pystytty tyydyttämään. Teetetyt puvut olivat tyyliältään myös ajan vaatimusten mukaisesti usein ylidramatisoituja, kuitenkin myös eri roolien vaatimuksia noudattavia. Vähitellen teattereiden oma kehittyvä ompelimo palvelu alkoi tehdä roolipukuja, jotka aluksi kokemuksen puuttuessa olivat suurtoista ja pikkutarkkaa askartelua, koska teoksiin kuului usein kuninkaallisia ja sotilaallisia roolihenkilöitä, joiden pelkkä koristelu vaati jo suurta taitoa ja kärsivällisyyttä.⁶⁷

Rekvisiitta eli tarpeisto oli erityisesti historiallisissa teoksissa yksityiskohtaista ja aikaa vaativaa työtä, sillä kaikkien esillä olevien pienesineiden tuli tarkasti noudattaa teoksen aikakauden tai valitun ylöspanon tyyliä. Aseet, miekat, erilaiset merkit, kynttilänjalat, kruunut, sormukset jne. olivat tarpeiston valmistamia esineitä, jotka yhdessä lavastajan ja ohjaajan valvonnan alla antoivat tärkeän ja tyylikkään täydennyksen teoksen näkyvään visioon. Tarpeiston valmistaminen olikin vaativaa työtä, koska käyttöesineiden muoto, paino ja käsittely tuli olla helppoa ja joustavaa. Kokemuksen ja taidon vähäisyyden vuoksi työ oli kuitenkin vielä erittäin hidasta ja hankalaa.⁶⁸

Teatterielämän kasvaessa ja kehittyessä maassamme kasvoi myös erikoisammattikuntien joukko, joka vähitellen koulutuksen myötä sai tarvittavat tiedot ja taidot pystyen itsenäisesti toimimaan teatterin ja oopperan palveluksessa.

⁶⁷ Anneli Qveflander Erkki Tammelalle 17.5.2000

⁶⁸ Euroopassa ilmestyneitä oppaita ja kirjoja 1900-luvun alkupuolella hankittiin myös Suomeen, sillä pukujen ja muiden tarvittavien tuotteiden yksityiskohtaisia ohjeita oli saatavilla mm. Pariisissa. Yhdeksi tärkeimmistä kirjoista muodostui A. Racinetin teos *Le Costume Historique*, Paris. v. sta 1874.

VI. KOTIMAISESTA OOPPERASTA KANSALLIS- OOPPERAKSI

1.1. *Sota-aika ja sen jälkeinen kehitys*

Kotimaisen oopperan hallintoneuvoston kokous 26.5.1939 päätti yksimielisesti valita oopperan uudeksi johtajaksi professori, oopperalaulaja Oiva Soinin (1893-1971) Sitä ennen oli oopperan johtajana toiminut näytäntökauden 1938-39 Aino Ackté, joka riitaisuuksien vuoksi joutui jälleen eroamaan oopperasta. Huolimatta uhkaavasta sodasta Soini sai aloittaa johtajakautensa positiivisessa hengessä ja lähteä toteuttamaan lähes vapaasti suunnitelmiaan ja uudistuksiaan.

Oiva Soinin ensimmäisenä työnä oli saada lahjoitusvaroin hankitut katsomon uudet tuolit asennettua paikoilleen jo syksyllä 1939. Toisena suurena tehtävänä oli vaatimattoman näyttämötekniikan ja valaistuslaitteiden uusiminen. Pitkillä ulkomaanmatkoillaan Soini oli tutustunut mm. Berliinissä uusimpaan näyttämökoneistoon, jonka avulla kuvaelmavaihdot voitiin suorittaa nopeasti ja lähes äänettömästi. Samoin valaistustekniikan, mm. projektoriheittäjien suomat uudet valaistusmahdollisuudet ja taustaprojisointien nopeat vaihtelut kiinnostivat uutta johtajaa suuresti.

Ennen nimitystään Soini ei ollut esiintynyt kahteen vuoteen Kotimaisessa oopperassa, sillä hän oli eronnut sieltä protestiksi, koska Armas Järnefeltiä ei ollut valittu oopperan johtoon: siihen valittiin Ackté. Yhtäkkäinen valinta oopperan johtoon tuli hänelle suurena yllätyksenä.⁶⁹ Ollessaan poissa Kotimaisen oopperan solistikunnasta hän hoiti lauluprofessuuriaan Helsingin konservatoriossa sekä maatilaansa Mäntsälässä. Oopperalaulajana Soini tunnettiin suurten italialaisten sankaribaritoniosien, kuten Rigoletton,

⁶⁹ Hallintoneuvoston kokouksen jälkeen seuraavana päivänä oli nimimerkki Riitta soittanut Oiva Soinille ja onnitellut häntä uudesta nimityksestä. Pienen hiljaisuuden jälkeen oli Soini vastannut, että oli juuri saapunut maalta eikä näin ollen tiennyt nimityksestään yhtään mitään.

Jagon ja Scarpian esittäjänä sekä venäläisten Oneginin ja Boriksen suurena tulkitsijana.

Marraskuussa 1939 – vähän ennen talvisodan alkamista – koettiin Suomalaisessa oopperassa juhlallinen ensi-ilta, Giuseppe Verdin Ernani, jonka saama menestys sai kriitikotkin ylistämään esitystä.

Oopperan taso – erityisesti lavastus ja muu rekvisiitta – oli uudistusten vuoksi kohonnut huomattavasti. Pääosissa lauloivat Oiva Soini, Irja Aholainen, Jorma Huttunen ja Yrjö Ikonen. Muutaman esityskerran jälkeen toiminta oli kuitenkin tilapäisesti lopetettava, sillä venäläisten pommitusretket Helsinkiin vaurioittivat myös oopperataloa, jossa toiminta kävi mahdottomaksi. Taiteilijoiden sopimukset sanottiin irti helmikuussa 1940; oopperatalon korjaustyöt oli saatava käyntiin.

Seuraava varsinainen näytäntökausi saatiin alkuun lokakuussa 1941 teoksella ”Sevillan parturi”. Ohjaajana oli Wäinö Sola ja lavastajana Martti Tuukka. Vaikeista ajoista huolimatta ooppera sai iloita lähes täysistä katsomoista koko sota-ajan.

Näytäntökaudella 1942-43 operetti nousi merkittävään osaan oopperan ohjelmistopolitiikassa, sillä n. 150 esityksestä oli operetti-iltoja peräti 66. Suuret, tunnetut teokset kuten Emmerich Kálmánin Kreivitär Mariza nousi suurimmaksi menestysteokseksi, jota sodan synkistämät ihmiset kävivät katsomassa useampaan kertaan. Menestysteoksen ohjaajana toimi Antti Halonen (1904-1985), tunnetun taiteilijaperheen poika, joka oli laajasti sivistynyt ja paljon maailmaa nähnyt tanssija, ohjaaja, kirjailija sekä kriitikko. Ennen sotaa tehdyt matkat Pariisiin, Monte Carloon ja Hollywoodiin olivat antaneet hänelle paljon virikkeitä, joita Halonen hyödynsi sekä ohjauksissa että kirjallisissa töissään. Matkojen tapahtumista ja esityksistä sekä tapaamistaan sen ajan suurista tähdistä, mm. Lily Pons, hän kertoi kuulijoilleen kokeneen taiteilijan tarinoita.⁷⁰ Hän kuvaa lukuisissa kirjoissaan oman aikansa kulttuurielämää ja isäänsä Pekka Halosta.⁷¹

Ohjaajana Halonen oli originelli maailmanmies, joka työssään mielellään vetosi maailmalla näkemiinsä ja kokemuinsa esityksiin ja halusi siirtää kaiken uuden myös omaan

⁷⁰ Antti Halonen Erkki Tammelalle talvella 1974.

⁷¹ Tuhat ja kaksi yötä (1945), Taiteen juhlaa ja arkea (1951), Latu lumessa (1965) ovat Halosen tunnetuimmat julkaistut teokset.

teatterielämäämme. Myös baletin asiantuntijana Halonen osasi antaa tärkeitä ja ammatillisia neuvoja teostensa koreografeille. Kreivitär Marizan ensi-illan saama hieno vastaanotto noteerattiin myös lehdistössä. Halosen lisäksi teoksen onnistumiseen vaikuttivat lavastaja Martti Tuukka (1891-1945), koreografi Alex. Saxelin sekä kapellimestari George de Godzinsky:

*”On heti sanottava, että eilisellä ohjaajakokelaalla Antti Halosella - olkoon niinkin, että hän on tilaisuuden ollen katsellut esityksiä muualla tavallista tarkemmin, yhtä ja toista mieleensä pannen - on raffinoitun tyylitellyn ja kauniisti hallitun koossapidon silmää. Niimikään hänen ohjaamansa toiminta elää, ja elääpä hyvän järjestyksen puitteissa. Kauniin ja dekoratiivisen näyttämön lavastuksineen, pukuineen ja liikuntoineen merkitsee empimättä suureksi ansioksi..... Lahjakas ohjaaja jättää suurella mielenkiinnolla odottamaan vastaista kehitystä. Aistikas lavastus oli Martti Tuukan”.*⁷²

Muita merkittäviä sodanaikaisia ooppera- ja operettiohjaajia olivat mm. Paavo Kostioja (1881-1943), Wäinö Sola ja vierailijoina mm. kuuluisan Max Reinhardtin oppilas ja Richard Straussin ystävä Harry Stangenberg. Oopperan päälavastajana toimi Martti Tuukka, joka lavasti useimmat Kostiojan ohjaukset samoin Wäinö Sola, joka ohjauksensa lisäksi myös lavasti mm. Wagnerin Lohengrin-oopperan maaliskuussa 1943.

Stangenbergin marraskuussa 1940 ohjaama Verdin Otello sai kriitikoilta hyvän vastaanoton, joissa kiitettiin erityisesti solistien hyvää henkilöohjausta sekä ”massojen” kiihkeätä ja kauhistunutta liikettä ja hätää, joka vaihtuu rauhaksi...kun saapuu tieto, että vihollinen on lyöty.⁷³

Paavo Kostiojan ja Martti Tuukan pitkä yhteistyö Suomalaisessa oopperassa tuotti lukuisan määrän oopperoita, kuten Madetojan Juha (1940), Puccinin Maadame Butterfly (1941), Verdin Rigoletto (1941) sekä Puccinin La Bohème (1942). Nämä sota-ajan esitykset saivat yleisesti hyvän vastaanoton, sillä olihan käytettävissä maan parhaat taiteilijat kuten Oiva Soini, Jorma Huttunen, Irja Aholainen, Sylvelin Långholm sekä Alfons Almi.

Ooppera- ja operettitoiminnan lisäksi talossa toimi vuodesta 1922 baletti, joka muiden esitysten rinnalla tuotti omia produktioitaan. Syksyllä 1940 balettimestari Georg

⁷² Uusi Suomi 1.4.1943

Gé palasi kuuden vuoden poissaolon jälkeen Suomeen työskentelemään baletin kanssa. Hän toi ohjelmistoon uusia eurooppalaisia koreografioita sekä baletin uusia ilmaisumuotoja. Mm. Chopinin f-molli pianokonserttoon sovitettu baletti Concerto - jo Tukholmassa Géen valmistamana valtaisan menestyksen saavuttanut teos - liitettiin oman balettimme ohjelmistoon. Concertossa Rouva Platonoffin pastelliväriset dekoraatiot ja tanssijattarien uudet perhosmaiseta puvut herättivät uutta ihastusta samoin kuin prima ballerina Theodora Lagerborgin vaativat soolonumerot. Ne nostivat balettimme uuteen aikakauteen. Oopperan johtaja prof. Oiva Soini lausuikin ilonsa siitä, että balettimestari Gé Suomeen palattuaan ryhtyi nostamaan balettiryhmämme tasoa vähin erin eurooppalaiselle tasolle.⁷⁴

Sota-ajasta huolimatta oopperataide koettiin merkittäväksi ja tärkeäksi yleisen ahdistuneen ja jännittyneen ilmapiirin laukaisijana, sillä yleisö täytti salit ilta illan jälkeen. Vaikka materiaalien hankinta puvustus- ja lavastustarpeiksi oli vaikeaa ja uusien teosten tuottaminen joskus ylivoimaista, Soini päätti turvautua entiseen kantaohjelmistoon ja pitää oopperan toiminnan mahdollisimman aktiivisena. Helsingin pommitukset niiden vaurioittaessa myös oopperataloa aiheuttivat kuitenkin toiminnan väliaikaisen lakkauttamisen. Tästä huolimatta toiminta lähti aina uudelleen käyntiin yleisön kiitollisena täyttämässä talossa.

Kaudella 1943 ooppera menetti kaksi merkittävää persoonaa, Edvard Fazerin ja Paa-vo Kostiojan.⁷⁵

Merkittävän uran oopperan vierailevana kapellimestarina ja ohjaajana teki myös Armas Järnefelt (1869-1958), joka maaliskuussa 1942 ohjasi ja johti Mozartin *Così fan tutte*n Martti Tuukan kepeisiin dekoraatioihin. Teoksen musiikillinen ilme sai kriitikoilta yksimielisen kiitoksen; sen sijaan ohjausta moitittiin liian kaavamaiseksi ja jäykäksi. Erityisesti Sulho Ranta Ilta Sanomissa moitti Järnefeltin ohjausta kaavamaiseksi kaivaten tilalle suuria nousuja ja vauhdikkuutta. Sen sijaan koko ensemble, Sylvelin Långholm, Liisa Linko, Elli Pihlaja, Jorma Huttunen, Erkki Eirto ja Yrjö Ikonen, saivat

⁷³ Uusi Suomi 15.11.1940.

⁷⁴ Helsingin Sanomat 27.8.1940.

⁷⁵ Lampila 1997: 385.

runsaasti kiitosta mm. Väinö Pesolalta, joka Suomen Sosiaalidemokraatissa kehui ensi-illan ensemblaita parhaiksi mitä Suomessa on kuultu.⁷⁶

Rintamalla olevat taiteilijamme vierailivat lomillaan ahkerasti oopperassamme, mm. laitoksen tuleva persoona ja pääjohtaja Alfons Almi esiintyi monen teoksen tenoripääroolissa laulaen sekä italialaista että saksalaista repertuaaria. Kansainvälisistä nimistä Lea Piltti ja Jussi Björling olivat suuria tähtiä, joita oopperayleisömme sai ihastella muutaman kerran. Lokakuussa 1940 Piltti hurmasi helsinkiläisyleisön Verdin *La Traviata*ssa saaden kriitikot suorastaan nöyrytyttämään. Helmikuussa 1943 vieraili Jussi Björling oopperan *La Bohème* -produktiossa laulaen suurella menestyksellä Rodolfon osan ja sai kritiikoilta ylitsevuotavat kiitokset; Yrjö Suomalainen vertasi Björlingin ääntä ihanteelliseen Caruso-äänityyppiin.⁷⁷

1.2. Toiminta oopperassa jatkuu: Räikkösen ja Tolosen kausi

Sodan loppuminen merkitsi uutta aikakautta suomalaiselle oopperalle, joka sai sodassa olleet taiteilijansa takaisin. Uusi näytäntökausi 1944-45 avattiinkin iloisissa merkeissä, vaikka suuria rahahuolia olikin näköpiirissä, sillä raha-arpajaisten tuotto oli jyrkästi laskenut sodan aikana. Eduskunta ojensi kuitenkin auttavan kätensä antaen kahdeksan miljoonan avustuksen, vaikka lukuisat soraäänit eduskunnassa pitivät oopperaa ja sen toimintaa täysin tarpeettomana.

Uudet eurooppalaiset ohjaus- ja lavastusvirtaukset tulivat sodanjälkeiseen maahamme vierailevien ohjaajien mukana. Visioiden ja ohjausten riisuttu, pelkistetty muoto oli ajan uusi tyyli-ilmio, jossa symboliikan osuus tuotiin korostetusti esiin. Nuori teatteriohjaaja Jack Witikka, joka myös vieraili oopperassa ja myöhemmin Savonlinnassa 1974 suurenmoisen Boris Godunovin ohjaajana, oli ensimmäisiä suomalaisia ohjaajia, joka töissään edusti uuden ajan virtauksia.

⁷⁶ Sos. Dem. 26.3.1942

⁷⁷ Lampila 1997: 400.

Tultaessa 1950-luvulle talon ohjelmistossa näkyi yllättävä toiminnallinen väsyminen vähenevinä ensi-iltoina. Oiva Soini oli luotsannut johtajakaudellaan oopperan erinomaaisesti läpi vaikeiden sotavuosien. Voimattomuuden kasvaessa nostettiin vuonna 1952 uudeksi pääjohtajaksi talouspäällikkönä toiminut Sulo Räikkönen (1896-1955), joka toimi tehtävässään kuolemaansa saakka. Uudeksi talouspäälliköksi valittiin Alfons Almi (1904-1991) ja kapellimestariksi Jussi Jalas. Johtokunnan päätöksellä tehtiin Almin ja Räikkösen tehtävien jako selväksi, mikä annetulla paperilla eriteltiin etukirjaimilla: A=Almi, R=Räikkönen, Y=Yhdessä.⁷⁸

Sodan jälkeinen aika toi ohjelmistoon uusia teoksia kuten Lontoossa 1945 kantaesitetty Benjamin Brittenin *Peter Grimes*. Suomalaisessa oopperassa teos esitettiin ensi kerran maaliskuussa 1949, nimiosassa Alfons Almi. Teoksen ohjaajaksi oli saatu tunnettu englantilainen Dennis Arundell ja lavastajana toimi suomalainen Kaarle Haapanen, joka ohjaajan toivomusten mukaisesti valmisti teoksen lavastuksen osittain englantilaisen version valokuvien pohjalta. Kritiikki kiitti erityisesti joukkokohtauksia ja kuoroa, joka ylitti itsensä. Uudemman valokaluston ansiosta nähtiin valaistustekniikan kehittyminen teoksessa ensi kertaa huolellisesti toteutettuna ja tunnelmaltaan oikeana. Kapellimestarina oli nuori Jussi Jalas (1908-1985), talon tuleva ylikapellimestari, jota kriitikot yksimielisesti kiittivät sekä teoksen suomennoksesta että musiikillisesta valmiudesta. Teoksen pääsolistit Alfons Almi ja Liisa Linko olivat uskottavia ja vastasivat tekijöidensä näkemystä. Illasta muodostui eräs oopperamme menestyksellisimmistä.⁷⁹

Myös kotimaisia teoksia tuotettiin uusina versioina, uusilla tekijöillä ja uudemmalla tekniikalla. Leevi Madetojan (1887-1947) jo menestyksen kokenut teos *Pohjalaisia* valmistui maaliskuussa 1950, tällä kertaa tunnetun teatterimiehen Wilho Ilmarin ohjaamana ja Karl Fagerin lavastamana. Ilmarin teokselle antama uusi ilme toi ”kansallisoopperallemme” sen vaativan muodon ja tulkinnan, jota kelpasi viedä myös ulkomaille; olihan edessä jännittävä vierailu Tukholman kuninkaalliseen oopperaan. Uudet nuoret solistit Liisa Linko ja Lauri Lahtinen vastasivat Jussin ja Liisan rooleista. Muissa osissa lauloivat Anna Mutanen, Matti Lehtinen, Jorma Huttunen ja Maiju

⁷⁸ Johtokunnan pöytäkirja: 21.3.1952.

⁷⁹ US Tauno Pylkkänen: 20.3.1949

Kuusoja. Helsingin Sanomien nimimerkki T. K-la (Tauno Karila) kirjoittaa ensi-illasta.

"Wilho Ilmarin ohjaus antoi teokselle sen näyttämöllisyyteen kuuluvan rytmiikan ja toisaalta elävän, luonnollisen ja tuoreen henkilökaraktiikan sekä joukkokohtaukset. Lauri Lahtiselle ilta oli suuri taiteellinen voitto; hänen metallinen ja luja äänensä nosti hänet tulkitsijana suomalaisen sankarin asemaan".⁸⁰

Teoksen johti oopperaa vuodesta 1925 palvellut Leo Funtek (1885-1965), joka tunnettiin erinomaisena muusikkona, harjoittajana ja kapellimestarina.⁸¹ Lavastus mainittiin herkäksi "interiööriksi" jokaista yksityistä seinähirttä myöten ja puvustus aidoksi.⁸²

Oiva Soinin kauden suureksi huipentumaksi muodostui uudelleen alkanut kiertue-toiminta, erityisesti kutsu saapua Tukholman kuninkaalliseen oopperaan, taloon, jossa toiminta oli jatkunut keskeytyksettä myös sotien aikana. Suomella oli jo sitä ennen ollut paljon kanssakäymistä Tukholman kanssa, sillä useat merkittävät ruotsalaistaiteilijat olivat rikastuttaneet vierailuillaan maamme oopperaelämää. Kutsu kokonaisen oopperaproduktion tuomisesta Tukholman lavalle otettiin vastuullisena haasteena vastaan ja teokseksi päätettiin valita juuri ensi-illassa ollut Leevi Madetojan Pohjalaisia. Taluspäällikkö Räikkönen hoiti huolellisesti kaikki ennakkovalmistelut, joten 60 hengen vierailuryhmä saattoi keskittyä korkeimpaan taiteelliseen työhön; pelättiinhan ruotsalaisten voivan teulata uuteen kukoistukseen nousseen oopperataiteemme kokonaan. Toisin kuitenkin kävi. Ennenkuulumaton menestys sai kaikki lehdet pursuamaan ylistäviä ja kiittäviä arvosteluja samaan sävyyn kuin jo vuonna 1946, jolloin Joutsenlammen vierailunäytös Tukholmassa - päärooleissa Lucia Nifontova ja Klaus Salin - esitettiin. Pohjalaisten esitystä kunnioitti läsnäolollaan mm. Ruotsin kruununprinssipari, joten juhla tunnelma lisäsi tarvetta ehdottomaan onnistumiseen. Esityksen jälkeen kukkameri täytti näyttämön ja taiteilijoita juhliiva yleisö osoitti aitoa ja kiitollista tunnustusta tälle merkittävälle vierailulle. Ruotsalainen lehdistö reagoi suuresti näytök-

⁸⁰ Hels. San. 17.3.1950.

⁸¹ Mainittakoon, että 1972 Kansallisoopperassa toteutettu uusi versio Madetojan Pohjalaisista Ilkka Bäckmanin ohjaamana sai johtajikseen kapellimestarit Jussi Jalaksen ja Jorma Panulan, joista Jalaksen versio kesti hitaampien tempojen vuoksi viisitoista minuuttia pidempään. Niinpä solisteilla oli tapana kysyä ennen esitystä: kumpi versio?

⁸² US,nimimerkki H.A. [Heikki Aaltoila]18.3.1950.

seen kirjoittamalla ”lihavia” otsikoita: ”Finsk Succè På Operan”. Ajan merkittävimmät kriitikot antoivat hienoja palautteita:

”...dirigenten Leo Funtek har fått en ypperlig balans mellan sångstämmorna och orkestrens koloristiskt fina klangvävnad!...regissören Wilho Ilmari har förstått att gjuta naturlig liv i allt skeende på scenen!...dekorationer och dräkter är utförda av Karl Fager, enligt uppgift den ende som kan göra dem så att en kritisk finsk publik godkänner dem!... en ovanligt stark och homogen ensemble förkroppsligade dramats personer!...allt som allt: gästspel av denna art vill vi ha många! Folke H. Törnblom.⁸³

Matkan tuoma menestys noteerattiin myös suomalaisessa lehdistössä ja uusia vierailumatkoja suunniteltiin jo Norjaan ja Tanskaan heti kun taloudelliset ym. mahdollisuudet siihen löytyisivät.⁸⁴ Kööpenhamina ja Malmö ”valloitettiin” jo 1951: teoksena oli jälleen Pohjalaisia. Maaliskuussa 1952 oli Oslon vuoro, jossa niin ikään menestys oli huikea. Jälleen luki lehtien otsikoissa lihavalla painettuina: ”Herlige finske røster”...”En smuk Hilsen fra det musikalske Finland”...”Det är Suomis sång”...”Det finske Opera-Gaestespil gav Österbottningar hele dens betagande Skönhed”.⁸⁵

Myös kotimaassa harrastettiin kiertuetoimintaa, joka keväällä 1951 suuntautui 12 maaseutukaupunkiin. Kiertueteoksiksi valittiin Puccinin *Tosca* ja *Madame Butterfly*. Tällainen toiminta katsottiin jo silloin oikeutetuksi ja velvollisuudeksi, sillä olivathan veronmaksajat kautta maan halukkaita näkemään yhteiskunnan tuella toimivan laitoksen työn tuloksia. Kiertueista muodostuikin menestyksellisiä, vaikka mukana kulkenut vaatimaton kuoro ja parinkymmenen soittajan orkesteri eivät luonnollisesti antaneet täysin oikeaa kuvaa teosten mahdollisuuksista. Samoin lavastuksen ja rekvisiitan ”riisutut” versiot olivat pakollisia pienten esiintymispaikkojen vuoksi. Paikallinen yleisö täytti kuitenkin salit ilta illan jälkeen ja esitysten menestykset korvasivat vaatimatomat olosuhteet. Ohjaus oli sovittava käytettävissä olevien tilojen mukaan aina uudelleen, joten teosten ohjaaja Wäinö Sola joutui matkustamaan ryhmän mukana eri paikkakunnilla. Kiertueiden saama suosio jatkui pitkään vielä Alfons Alminkin aikana, sillä kuuluisat ”Affun” kiertueet, sekä baletti että ooppera, olivat monen paikkakunnan

⁸³ M.T. 30.3.1950.

⁸⁴ Maakansa 13.4.1950: Oiva Soini

⁸⁵ Berlingske Tidende 24.2.1951.

ainoa vuosittainen kontakti oopperataiteeseen ja Suomalaisen oopperan monipuoliseen toimintaan. Lieneekö tällä toiminnalla ollut hedelmällinen vaikutus oopperayhdistysten syntymiselle, sillä Vaasassa perustettiin jo 6.12.1956 yhdistys, joka on siitä lähtien toiminut aktiivisesti ja kunnioitettavasti suurimpana prima motorinaan jo pitkään toimineen professori Irma Rewellin johdolla, joka varsinkin alkuaikoina lauloi itse useat pääroolit.

Sodan jälkeen vieraili maassamme lukuisia ulkomaisia ohjaajia, kuten Dmitri Arben. Hänen slaavilaisteoksensa, kuten Jevgeni Onegin, otettiin lämmöllä vastaan. Tanskalainen Poul Hansen ja suomalainen Jack Witikka olivat uuden pelkistetyn eurooppalaisen tyylin edustajia, joiden töille ei välttämättä suuresti hurrattu värin ja elämänilon katoamisen vuoksi.⁸⁶

Jack Witikan ohjaama uuden ajan Carmen esiteltiin oopperayleisöllemme maaliskuussa 1952. Ohjauksesta ja myös lavastuksesta vastannut Witikka sai työstään ristiriitaisia arviointeja, sillä äkillinen ilmaisullinen ja kuvallinen muutos aiheutti yleisössä sekavia tunteita ja ajatuksia.

"Witikan oopperanäkemyks on meillä totutusta Carmenista aivan poikkeava. Se ei suinkaan ole tyhjä, mutta kuvamaisen yksitasoinen. Eräs parhaita suomalaisia oopperailtoja. Kiinnittäkää se Witikka. (Y.L. 28.3-52)".

"Ohjaus oli elävää ja henkilökuvat uskottavia, Witikalle on annettava täysi tunnustus onnistuneesta työstä. Se toi virkistystä mieliin ja vaihtelua kaavamaiseen entisyyteen. (Maakansa 22.3-52)".

"Gästregissören Witikka har icke denna gång nått motsvarande goda resultat med iscensättningen och regin. Han har synbarligen eftersträvat förnyelse, men den har i en del fall gått i negativ riktning... (Nya Pressen 21. 3-52)".⁸⁷

Sulo Räikkösen johtajakausi (1952-1955) oli kovan työn ja uudistusten aikaa. Henkilökunta halusi luopua Soinista, sillä taustalla talouspäällikkönä ollut Räikkönen oli jo vuosia ollut oopperan ”vahva mies” ja hänet haluttiin nostaa uudeksi pääjohtajaksi. Ensimmäinen Räikkösen kausi 1952-53 olikin näytösmäärältään jo suuri. Se käsitti yhteensä 171 näytäntöä, joista 107 oopperaesitystä, 50 balettiesitystä ja 14 operettinäytäntöä. Yleisöä oli yhteensä lähes 80 000. Seuraavalla kaudella tahti kiihtyi edelleen,

⁸⁶ Lampila 1997: 419.

⁸⁷ Nimimerkit: A.K. V.A. B.B-t.

jolloin näytösmäärä nousi 193:een ja yleisömäärä lähes 90 000.⁸⁸ Taloudellinen tilanne olikin vakaa kasvaneen valtionavun ja lipputulosten johdosta. Kaikki näytti hyvältä, mutta vanhan teatterirakennuksen paloturvallisuus oli siinä määrin heikentynyt, että korjaustyöt oli saatava käyntiin ja talo saatettava turvalliseksi ajan vaatimusten mukaisesti.

Korjaustöiden jälkeen aloitettiin uusi näytäntökausi 1954-55 syyskuun 19. päivänä. Räikkösen menestyksellisesti alkanut johtajakausi katkesi kuitenkin hänen yllättävän kuolemansa johdosta 26.10.1955. Ooppera oli jälleen uusien valintojen edessä. Räikkösen seuraajaksi valittiin Yleisradion musiikkipäällikkö, säveltäjä, pianisti ja musiikkitieteilijä Jouko Tolonen, joka otti viran vastaan 2. tammikuuta 1956. Lehdistö tervehdi ilolla uutta johtajaa, sillä hänen ansionsa muusikkona ja säveltäjänä olivat jo tunnetut. Hallintoneuvosto vahvisti Tolosen toimikaudeksi viisi vuotta.⁸⁹ Vt. pääjohtajana ylimenokaudella lokakuu 1955 tammikuu 1956 toimi Alfons Almi.

Heti Tolosen kauden alkuun tuli uusi suuri organisaatiomuutos. Suomalainen ooppera haluttiin muuttaa Suomen Kansallisoopperaksi, jonka organisaation muodostaisi Suomen Kansallisoopperan säätiö. Päätös muutoksesta tehtiin hallintoneuvoston kokouksessa marraskuussa 1955 ja asia vahvistettiin säätiökirjan allekirjoituksella toukokuun 23. päivänä 1956 opetusministeriössä. Sopimuksen allekirjoittivat silloinen opetusministeri Johannes Virolainen, oopperan hallituksen puheenjohtaja L. Arvi P. Poijärvi sekä Jouko Tolonen ja Alfons Almi.

Elokuun 1. päivänä 1956 Suomalainen ooppera Oy:n toiminta siirtyi Suomen Kansallisoopperan Säätiölle, jonka tuli vastata oopperan ja baletin toiminnasta. Suurimpana taiteellisena vaikeutena koettiin orkesterin käyttö, joka jaettiin sekä kaupunginorkesterin oman toiminnan että oopperan kesken. Oman orkesterin saanti oli laitoksen tulevaisuudelle välttämätöntä.⁹⁰

⁸⁸ Lampila 1997: 446.

⁸⁹ Maakansa toteaa kirjoituksessaan 9.11.1955, että Tolosella on kaikki edellytykset vaativaan oopperajohtajan virkaan, sillä laajat näköalat saaneena radiomiehenä on hän ollut ajan tasalla maamme musiikkielämän tapahtumista niin hyvin kuin ajatella saattaa.

⁹⁰ Säätiön toimintakertomus kaudelta 1956/57.

Näytösmäärää kasvatettiin heti uuden organisaation puitteissa siten, että oopperanäytäntöjä oli 72, balettinäytäntöjä 64, operettinäytäntöjä 37 ja sekanäytäntöjä 4. Myös oopperassa kävijöiden määrä ylitti edellisen huippuluvun: kaudella 1957-58 se ylsi yhteensä 92 159 katsojaan, minkä oopperan hallitus totesi tyydytyksellä:

”Suomen Kansallisoopperan ensimmäinen toimintakausi on päättynyt. Siitä ajasta, jolloin Kaarlo Bergbom aloitti oopperatoiminnan maassamme on jo kulumut 84 vuotta. Ne ovat kaikki olleet vaikeita taistelujen vuosia ja hyvin usein on koko toiminnan jatkuminen ollut vaakalaudalla. Ooppera on nyt uudelleen järjestettynä ja uusissa olosuhteissa päättänyt ehkä tuloksellisimman tähänastisista toimintavuosistaan. Taistelu oopperan hyväksi jatkuu kuitenkin edelleenkin lähitavoitteena oma orkesteri.

Helsingissä, 5. päivänä lokakuuta 1957

Suomen Kansallisoopperan Säätiön Hallitus

L. Arvi P. Poijärvi

Helge Virkkunen

Onni Hiltunen

Ilmari Kalkkinen

Yrjö Ikonen

Jouko Tolonen

Arvo Salminen

Alfons Almi ⁹¹

Räikkösen kaudella pääohjaajaksi kiinnitetty saksalainen Hartmut Boebel (1912-) ehti työskennellä vain pari vuotta ennen riitaantumistaan talon johdon, erityisesti Tolosen kanssa. Erimielisyydet oikeuksista ja valtuuksista sekä näyttämöhenkilökunnan pienuudesta sai kulmikkaana tunnetun ohjaajan usein raivostumaan ja aiheuttamaan sotkuja lavastajille sekä muille tuotantoon osallistuville. Tolosen ensimmäisen kauden keväällä 1956 Boebel ilmoitti eroavansa laitoksen palveluksesta ja palaavansa Saksaan, sillä luottamuspuola esti taiteellisen työn tekemisen oopperassa. Hän ehti kuitenkin toteuttaa useita ohjauksia, joista mainittakoon mm. Verdin La Traviata, Straussin operetti Mariza sekä Leo Funtekin 50-vuotistaiteilijajuhlanäytökseksi valittu Verdin ”Aida”. Lavastajina olivat Kaarlo Haapanen (1900-), János Horváth (1912-) sekä uusi suomalainen lavastaja Paul Suominen (1930-). Boebel tunnettiin jo Saksassa erittäin taitavana ohjaajana ja vaikka vaikeudet ja ristiriidat seurasivat toisiaan Helsingissä, hän sai kuitenkin ohjattua loistavia produktioita, joiden sama vastaanotto ja kritiikki oli sangen hyvä. Erityisesti La Traviata 1955, Mariza 1955 ja Aida 1956 noteerattiin suuresti leh-

distössä. Oopperalaulaja Hannu Heikkilän kertoman mukaan Boebel oli energinen, fanaattinen ja demoninen ohjaaja, joka kulki harjoituksissa aina pyyheliina kaulassa, ”prässäsi” taiteilijoita eikä voinut sietää osaamattomuutta, koska hän osasi kaikki ohjaamansa teokset ulkoa. Erityisesti Heikkilä kiittää Boebelin analysoivaa ja hienoa henkilöohjausta, joka oli vielä siihen aikaan melko uutta Kansallisoopperassa.⁹²

Myös kriitikot panivat merkille Boebelin tarkan henkilöohjauksen:

”Ohjaaja [Boebel] on Traviatassa taiteellisella ambitiolla määrätietoisesti ja johdonmukaisesti toteuttanut näkemyksensä. Kohtauksissa on luontevaa elämää ja herkullisia yksityiskohtia, mutta toisaalta myös tyyliä ja asenteellisuutta. Mutta kaikkiaan tämä rakennetaan musiikin pohjalta, joten oopperan taidemuotona omaama omalaatuisuus kautta linjan säilyy puhtaana. Uuden ohjauksen hyvänä tukena oli Kaarle Haapasen samaan tyyliin säilytetty lavastus, joka sekin oli ennakkoluulottomasti uutta luoden toteutettu.”⁹³

”Kreivitär Marizan ohjauksellinen menestys perustuu joustavasti ja reippaasti etenevään menoon, jossa ohjaaja oli onnistunut löytämään tapahtumiselle sujuvan ilmaisun, joka kokonaisuudessaan muodostui varsin lupaavaksi, tarjoaahan mutkattomasti mutkikas juoni ja tekstikin mahdollisuuden loppua kohden nousevan kokonaisuuden luomiseen. János Horváthin lavastuksen antama vaikutelma oli luonteva, näyttämön jako ratkaistu hyvin tarkoituksenmukaisesti.”⁹⁴

”Näytti siltä, että ohjaaja Boebel olisi taiten soveltanut pienen näyttämön piiriin niitä kokemuksia, joita Aidan esityksissä on saavutettu Euroopan suurilla lavoilla. Lavastus, joka oli Paul Suomisen käsialaa, oli kauttaaltaan harvinaisen hyvä. Oli hämmästyttävää todeta, miten pieni näyttämö saatiin taidokkaasti suunnitelluin lavastuksin vaikuttamaan avaralta. Tilavaa ja ilmavaa vaikutelmaa oli omansa vielä tehostamaan henkilöryhmien oivalinen sijoitus ja niiden liikuntojen luonteva ohjaus.”⁹⁵

Hyvät arvostelut, vaikka joskus ympäröivätkin, eivät saaneet Boebelia peruuttamaan eroanomustaan ja Aida jäi näin ollen hänen viimeiseksi ohjaustyökseen. Kansallisooppera menetti kokeneen ja erittäin osaavan ohjaajansa. Välikirjo Tolosen kanssa toi julkisuuteen kritiikkiä, jossa Boebel syytti Tolosta kyvyttömäksi teatterijohtajaksi, joka ei kykene hoitamaan käytännöllisiä eikä teknisiä kysymyksiä. Helsingin Sanomien

⁹¹ Säätiön toimintakertomus kaudelta 1956/57.

⁹² Hannu Heikkilä Erkki Tammelalle 8.2.2000.

⁹³ U.S. 24.9.1955. nimimerkki T.P.

⁹⁴ U.S. 26.2.1955. nimimerkki S.I.A.

⁹⁵ U.S. 29.4.1956 nimimerkki O.P. (Olavi Pesonen)

kriitikko Martti Vuorenjuuri arvosteli toukokuussa 1957 rajusti oopperan johdon toimintaa ulkomaisten työntekijöiden kohtelusta - myös Boebelin tapausta - sillä samalla kertaa saivat ”lähtöpassin” myös lavastaja Horváth sekä kuoronjohtaja Peter Lacovich. Kuten tunnettua, Lacovich toimi ansiokkaasti oopperan kuoron ohella myös Cantores Minores-poikakuoron johtajana opettaen sille aitoa wieniläiseen traditioon perustuvaa poikakuorolaulua ja sen perinnettä. On todettava, etteivät Tolosen ansiot hänen itse-tietoisuudestaan huolimatta riittäneet vaativan oopperanjohtajan viran hoitamiseen, joten eroanomus julkistettiin joulukuun 10. päivänä 1959 Ilta-Sanomissa. Hänen viideksi vuodeksi tehty sopimuksensa keskeytettiin, joten Tolosen kausi jäi vain kolmen ja puolen vuoden mittaiseksi. Eronsa syyksi Tolonen ilmoitti oman luovan työn jäävän toissijaiseen asemaan. Kansallisooppera etsi jälleen uutta pääjohtajaa.⁹⁶

1.3. Alfons Almin kausi

Alfons Almi (1904-1991, Alm vuoteen 1935) oli eräs suomalaisen oopperataiteen merkittävimpiä persoonallisuuksia, joka toimi yli 40 vuoden ajan oopperassamme ensin laulusolistina ja vuodesta 1956 lähtien johtajana aina eläkkeelle siirtymiseensä saakka. Almi muistetaan myös tulisieluisena uuden oopperatalohankkeen vetäjänä ja asian puolesta taistelijana, sillä taloa vastustavien päättäjien joukko oli melkoinen erityisesti talohankkeen korkeiden kustannusten vuoksi. Kun tasavallan hallitus vaihtui, aloitti Almi sinnikkäästi aina uusien ministerien kanssa uudet neuvottelut vieden ne lopulta voittoisaan päätökseen. Niinpä eduskunta päätti vihdoinkin uuden (ensimmäisen) oopperatalon rakentamisesta, ja marraskuun 1. päivänä 1988 Mauno Koiviston ollessa Suomen tasavallan presidentti, murattiin oopperatalon peruskivi Töölönlahden tontille. Tässä tilaisuudessa Almi oli vielä läsnä, mutta ei saanut koskaan kokea uuden talon avajaisia.⁹⁷

⁹⁶ Lampila 1997: 479-483.

⁹⁷ Kansallisoopperan toimintakertomus 1988.

Alfons Almi toimi 1930-luvulla Sortavalan osuusmeijerin johtajana, jolloin hän osallistui paikallisen oopperayhdistyksen toimintaan mm. kesällä 1933 laulamalla Radamèsin osan Verdin oopperassa Aida. Täältä Armas Järnefelt toi Almin Suomalaiseen oopperaan, jossa hän debytoi samassa roolissa 29.11.1933. Vakituisen kiinnityksen hän sai heti vuonna 1934, joten oopperaura - useissa eri muodoissa - jatkui vuosikymmenien ajan. Myöhemmin Almi toimi oopperan talouspäällikkönä 1952-53, apulaisjohtajana 1953-55, johtajana 1956-65 ja lopuksi pääjohtajana 1966-71. Vielä eläkkeellä ollessaan hän oli uuden oopperatalosäätiön toimitusjohtaja vuoteen 1988, jolloin Suomen eduskunta päätti rakennustöiden aloittamisesta.⁹⁸

Almin ensimmäisiä suuria hankkeita oli oopperalle tärkeän lisärakennuksen valmistuminen 1954-56. Tähän rakennukseen saatiin solistikien uudet pukutilat sekä suuri harjoitussali ja sen yläpuolelle baletille tärkeä suuri balettisali - myös hallinnollisia tiloja johtajille ja johtokunnalle. Samassa yhteydessä uusittiin melko vaatimaton näyttämökoneisto ja tekniset työtilat. Tällä hankkeella Almi sai vanhaan oopperataloon lisää tilaa ja ilmavuutta verrattuna aiempiin melko kurjiin olosuhteisiin. Uudistushankkeen arkkitehtina toimi Aarno Raveala, joka toteutti rakentamisen niin, ettei oopperan taiteellista toimintaa tarvinnut keskeyttää.⁹⁹

Almin johtajakaudella ohjelmisto uudistui ja laajeni myös monipuolisemmaksi sekä oopperan että baletin puolella. Kotimaisia teoksia otettiin ohjelmistoon, solistikuntaan saatiin uusia nimiä, kuten Anita Välkki ja Veijo Varpio. Uusiksi ohjaajiksi kiinnitettiin Yrjö Kostermä (1921-1997) ja entinen tähtisopraano Jenny von Thillot ent. Costiander (1892-1977) sekä lavastajaksi Paul Suomisen lisäksi Seppo Nurmimaa (1931-).

Tauno Pylkkäsen Opri ja Oleksi tammikuussa 1958 sai Kostermään ohjauksessa erinomaisen vastaanoton. Kostermään analyysia roolikarakttereista pidettiin erinomaisena ja Paul Suomisen lavastusratkaisua oikeana. Helsingin Sanomien musiikkikriitikko MiVi [Martti Vuorenjuuri] oli tyytyväinen:

"Jokaiselle tuntui osa istuva tavattoman hyvin ja ohjaaja Yrjö Kostermä omistui luomaan heistä liikuntaa ja maskeerausta myöten täydellisiä tyyppejä. Suomisen lavastuksessa kuvastui "himorealismi". Yksityiskohtaiseen

⁹⁸ Lampila 1984: 17.

*todellisuuden tuntuun oli uhrattu tavattomasti vaivaa ja rahaa... samoin taivaan valaistuksesta erikoinen kiitos-maininta”.*¹⁰⁰

Arvostelunsa lopussa Vuorenjuuri nosti esille vielä Maiju Kuusojan ja Anita Välin hienot tulkinnat.

Myös Claude Debussyn vaativa ooppera *Pelléas ja Mélisande* sai uutuusteoksena kriitikot arvioimaan innostuneesti mestariteoksen ensiesitystä maassamme. Oopperan musiikki sai luonnollisesti suuren huomion osakseen; abstraktinen ilmapiiri, unenomainen, dramaattisesti intensiivinen olivat ilmaisuja, joita kriitikot käyttivät.

Teoksen ohjaajaksi valittu Jenny von Thillot koettiin yleisesti huonoksi valinnaksi, sillä entisenä laulajana hän painotti enemmän laulajien osuutta kuin kokonaisuutta. Lavastaja Paul Suominen sai kiitosta uuden ”valoaparaatin” käytöstä, vaikka kaikki ei vielä ollut kohdallaan. Roolihenkilöistä nousi eniten esiin Pelléasin roolin laulanut nuori tenoriuutuus Veijo Varpio.

*”Jenny von Thillotin ohjaus oli kokonaisuutena hyvin hallittu, mutta ensimmäinen ja kolmas kohtausta ovat epäilemättä vaikeita, sillä niissä oli toiminta jollain lailla ilmeistä ja siksi helposti teennäiseltä vaikuttavaa...viimeisen kohtauksen naisten sisääntulo oli sangen arkinen ja kuorolaiset eivät saisi korjailta paikkojaan toisiinsa vilkuillen kuin ojennusta tehden. Suomisen lavastustehtävä oli vaikea, sillä näyttämökuvien pitää vain kimmeltää, ei olla. Uudet projektorit tarjosivat erinomaisen mahdollisuuden taustojen lavastukseen”.*¹⁰¹

Ohjaaja Yrjö Kostermaa tutustui matkoillaan, kuten Bergbom aikanaan, paljon Euroopan musiikkikeskuksiin tutkien suurten ohjaajien töitä ja uusimpia tulkintoja. Wieland Wagnerin ohjaukset 1950-luvun loppupuolella innostivat hänet Wagnerin maailmaan, uuteen pelkistettyyn ja puhdistavaan näkemykseen, jossa korostettiin ohjauksen ja lavastuksen itsenäisyyttä.¹⁰² Näitä ominaisuuksia hän halusi siirtää lavastaja Paul Suomisen kanssa tulevaan uuteen versioon Richard Wagnerin oopperasta *Valkyyria*. Solistikaartin laulajat olivat maamme tuon ajan parhaimmistoa, joista lehdistö nosti

⁹⁹ Kansallisoopperan julkaisu/Rainer Knapas: 1979.

¹⁰⁰ H.S. 25.1.1958.

¹⁰¹ H.S. 27.9.1958.

erikoisesti esiin Anita Välkin voimakkaan ja musikaalisen tulkinnan.¹⁰³ Sitä vastoin Kostermaan ohjausta kritisoitiin jo ennakkoon lehdistössä voimakkaasti, sillä tulkintaa pidettiin tuolloin monen mielestä liian ”nyky-bayreuthilaisena” ja riisuttuna. Tähän Kostermaa vastasi julkisesti ennen teoksen ensi-iltaa:

*”Kansallisoopperamme Valkyriasta on jossakin yhteydessä ehditty käyttää suosittua iskusanaa ”nykybayreuthilainen”. Henkilökohtaisesti olen kuitenkin sitä mieltä, ettei nimitys sovellu Valkyrian uuteen versioon meillä kuin vain joiltakin määrätyiltä osin. Ns. ”pelkistäminen” ja ”puhdistaminen”, jota Wagnerin pojanpojista rohkeampi, Wieland Wagner, on ohjauksissaan ja lavastuksissaan ennakkoluulottomasti käyttänyt. Säveltäjän antamat parenteesit ja ohjausviitteet liittyvät elimellisesti itse musiikkiteokseen. Samasta asiasta syytettiin lavastaja Suomista, joka kuitenkin vastasi eräälle kriitikolle, että he eivät ole Kostermaan kanssa nähneet Wielandin uusinta Valkyria versiota”.*¹⁰⁴

Ensi-illan saama kritiikki sivusi hienovaraisesti yllä olevaa ohjaajan lausuntoa, mutta muutoin teos noteerattiin oopperamme parhaimmiston. Kostermaan ja Suomisen yhteistyötä pidettiin yleisesti erittäin onnistuneena – vanhoihin traditioihin ja samalla uusiin tyylinäkemyksiin viittaavina. Myös teoksen musiikillinen ilme Jussi Jalaksen johdolla oli hiottu valmiiseen ja aito wagneriaaniseen asuun. Myös Uuden Suomen Heikki Aaltoila ilmaisi tyytyväisyytensä:

”Kostermaan ohjauksessa, Suomisen lavastuksessa ja Birger Grönholmin valaistuksessa oli mannermaista atmosfääriä, tuulahdusta suurten musiikkikeskusten oopperalavoilta. Ohjauksellisesti ja lavastuksellisesti jäi ensimmäinen vielä luonnosmaiseksi, mutta toisessa ja kolmannessa näytöksessä saavutettiin kiinteä ja dynamiikaltaan vaikuttava ote siinäkin, missä varsinaisesti ei mitään tapahdu. Näyttämöllisestikin on uusi Valkyria Kansallisoopperamme vaikuttavimpia saavutuksia ja ohjaaja Kostermaan kypsä työ”.

*”Katsomossa silmä kaipasi vähitellen muutakin kuin ainaista hämäryyttä ja valaistuksella leikkimistä. Mutta ”wielandismi” on kuitenkin kaikkialle jättänyt jälkensä Wagnerin teosten ohjauksiin ja lavastuksiin, niin luonnollisesti meilläkin”.*¹⁰⁵

¹⁰² Lampila 1997: 503.

¹⁰³ H.S. 14.3.1959.

¹⁰⁴ H.S. 12.3.1959.

¹⁰⁵ U.S. 14.3.1959

¹⁰⁶ Vuosikertomus kaudella 1958-59.

Almin kausi ei ollut rikasta aikaa pelkästään oopperan ja sen monipuolisen ja rohkeankin ohjelmistopolitiikan vuoksi, sillä baletti oli hänen sydäntään lähellä. Siihen ei vaikuttanut pelkästään hänen avioitumisensa nuoren 21-vuotiaan ballerinan Doris Lai-
neen kanssa vuonna 1952, vaan myös hänen näkemyksensä, että kaikkialla Euroopan arvostetuissa oopperataloissa oli myös toimiva ja näkyvä balettiryhmä. Balettimestareina toimineet Georg Gé ja Alex. Saxelin nostivatkin sen jälkeen balettimme tasoa hyvällä koulutuksella ja korkeatasoisella ohjelmistolla. Niinpä suuret klassikot kuten Joutsenlampi, Prinsessa Ruusunen, Romeo ja Julia, Scaramouche sekä suomalainen uutuus, Ahti Sonnisen suuren menestyksen saanut Pessi ja Illusia, antoivat vakuuttavan kuvan Suomalaisen Kansallisbaletin määrätietoisesta noususta ja taiteellisesta kehityksestä.

Lucia Nifontovan jälkeisiä suuria balettinimiä olivat Elsa Sylvestersson, Margareta von Bahr, Irja Koskinen ja Klaus Salin. Kasvava yhteys Neuvostoliiton kulttuurielämään ja sen päättäjiin toi Suomeen lukuisia taiteilijavieraita sekä oopperan että baletin esityksiin. Näillä vierailuilla oli erityisesti baletin taiteellisen kehityksen kannalta ratkaiseva merkitys: saatiinhan sitä kautta elävä kosketus Sergein Djagilevin (1872-1929) luoman venäläisen baletin traditioon.

Tasokkaaksi noussut balettimme sai vähitellen kutsuja myös ulkomaille. Ensimmäinen vierailu tapahtui syyskaudella 1959 Kanadaan ja Kuubaan, missä pienempi 15 hengen ryhmä antoi peräti 63 näytöstä kolmen kuukauden aikana. Matka oli niin onnistunut, että kiertueen managerina toiminut Albert Morini kutsui baletin uudelle matkalle vuonna 1961.¹⁰⁶

Almin johtajakausi erityisesti 1960-luvulla oli monipuolista, kehittyvää ja taiteellisen noususuhdanteen aikaa. Näytäntökaudella 1962 alkanut ja neljänä keväänä toteutettu osallistuminen Bergenin juhlaviikoille sekä baletti- että oopperateoksilla olivat poikkeuksetta onnistuneita. Bergenin juhlilla esitettiin teoksia mm. Turandot, Tannhäuser, Figaron häät ja Joutsenlampi. Seuraavalla näytäntökaudella 1963/64 sai ooppera kutsun

Bergenin lisäksi Itä-Berliiniin ja baletti samanaikaisesti Pariisiin. Vähitellen Euroopassa levinnyt maine oopperan ja baletin korkeasta tasosta toi vuosittain paljon uusia kutsumuksia, mutta taloudelliset resurssit jarruttivat toiminnan laajentamista.¹⁰⁷ Lisääntyneet ulkomaanvierailut sekä baletin että oopperan kanssa toivat maaillemme positiivista mainetta ja uskoa oopperalaitoksemme tarpeellisuudesta.

Merkittävimpiä kansainvälisiä taiteilijavierailuja Kansallisoopperan yksittäisistä taiteilijoista tekivät tuohon aikaan erityisesti Anita Välkki ja Doris Laine. Välkin menestysura alkoi Tukholman oopperasta 1960, jota seurasi Wienin valtionooppera 1961-64, Lontoon Covent Garden 1961-64, Bayreuthin musiikkijuhlat 1963-66 sekä kaiken kruununa New Yorkin Metropolitan 1962-66. Suurten Wagner-roolien lisäksi hänen ohjelmistoonsa kuului Puccinin Turandot-oopperan vaativa nimirooli. Välkki oli myös kysytty vierailija Kansallisoopperassa koko 1960-luvun ajan.

Ainoa suomalainen ballerina, joka Neuvostoliiton kulttuuriministeriön kutsumana on esiintynyt Moskovan Bolshoi-baletin solistina Kremlin suuressa teatterissa, Odessassa, Kievin ja Tallinnassa tanssien vaativan ohjelmiston, on Doris Laine-Almi. Laineen 20.9. - 13.10. 1963 tehty vierailu pääroolin esittäjänä Joutsenlammessa, Prinsessa Ruusussa ja Gisellissä nosti hänet yhdeksi pohjoismaiden merkittävimmistä balleriinoista. Seuraavan vuoden tammikuussa hän vieraili tähtitanssijattarena London' Festival Ballet'n esityksissä kuuluisassa Albert Hallissa.¹⁰⁸

Oopperan toiminnan laajentaminen kuuteen esitysiltaan viikossa ilman omaa orkesteria oli mahdottomuus. Helsingin kaupunginorkesterin käyttö oopperassa asetti paljon rajoituksia, sillä orkesterin oma konserttitoiminta oli ensisijaista. Tämän vuoksi oopperaraharjoitusten määrä ei koskaan ollut riittävä; toisaalta vain viisi esitysiltaa viikossa esti talon täysipainoisen toiminnan. Tämän vuoksi Almin pitkäaikainen ”kuningasajatus” oman oopperaorkesterin perustamisesta sai sitkeäksi ja pelottomaksi tunnetun pääjohtajan taistelemaan orkesteriprojektin läpiviemiseksi. Työ ei mennyt hukkaan, sillä elokuussa 1963 Kansallisoopperalla oli oma orkesteri, aluksi vain 46-jäseninen. Nämä Almin suurtyöt - lisärakennuksen saaminen ja oma orkesteri - antoivat nyt oopperan

¹⁰⁷ Vuosikertomus kaudella 1962-63.

¹⁰⁸ Vuosikertomus kaudella 1963-64.

johdolle ja koko henkilökunnalle uudet valmiudet suunnitella laitoksen työskentely pitkällä tähtäimellä ilman vieraan orkesterin asettamia rajoituksia.

Uuden oopperaorkesterin koesoittotilaisuudet aloitettiin välittömästi kaudella 1962-63. Innokkaita yrittäjiä ilmoittautui monista maaseutuorkestereista, joten lautakunnalla oli kiitollinen tehtävä poimia parhaat pyrkijät orkesterin jäseniksi. Koesoittolautakunnan puheenjohtajana toimi Tauno Pykkänen ja jäsenenä Jussi Jalas ja Ulf Söderblom sekä Suomen Muusikkojen Liiton nimeämä asiantuntija.¹⁰⁹ Oman orkesterin perustaminen ja sen tuoma uusi ilme ja tuoreus noteerattiin lehdistössä merkittävänä kulttuuritahtumana maassamme.

*”Kun Suomen Kansallisooppera kokoontui eilen aloittamaan uutta työvuotta, sai avajaistilaisuus tavallista juhlavamman leiman. Koolla eivät näet olleet ainoastaan johtajat, kapellimestarit, ohjaajat, laulajat ja tanssijat ja muut henkilökuntaan entuudestaan kuuluvat oopperalaiset, vaan läsnä oli ensimmäistä kertaa myös oopperan oma orkesteri. ”Asia, josta jo Bergbom aikoinaan haaveili, on vihdoinkin toteutunut”, totesi tri L. Arvi P. Poijärvi hausassa tervetuliaispuheessaan”.*¹¹⁰

Syyskauden avajaisissa 1963 Alfons Almi mainitsi mm., että uusi henkilökunta orkesterin myötä nousee nyt 250 työntekijään ja näin Kansallisooppera edustaa jo laitoksena keskikokoista eurooppalaista oopperataloa. Seuraavana tavoitteena tulee olla oman uuden toimitalon saaminen Helsinkiin.

Orkesterin ylikapellimestarina toimii edelleen prof. Jussi Jalas ja kapellimestarina Ulf Söderblom sekä vakinaisena vierailijana George de Godzinsky. Konserttimestariksi valittiin Jorma Rahkonen ja soolosellistiksi Veikko Höylä. Nyt oli ylikapellimestarilla vihdoin mahdollisuus harjoittaa ja hioa orkesterille oma sointi ja valmius edessä olevien tehtävien läpiviemiseksi.¹¹¹

Vaikka tilanne näytti ulospäin hyvältä - taiteellinen taso oli kohoamassa, vierailutoiminta Euroopasta ja Neuvostoliitosta Suomeen oli lisääntynyt -, oli talon sisäisessä toiminnassa vielä puutteita. Näihin pyrittiin monilla löytämään ratkaisut neuvotteluilla

¹⁰⁹ Hallituksen pöytäkirja 13.3.1963.

¹¹⁰ H.S. 13.8. 1963.

¹¹¹ Jalas kertoo muistelmateoksessaan, että soiton kvaliteettiin ei ehditty tarpeeksi kiinnittää huomiota, sillä pääasia oli, että teos saatiin harjoituksissa soitettua loppuun. Laulajilla piti myös olla mahdollisuus tottua yhteistyöhön orkesterin kanssa.

taiteilijakunnan kanssa. Pahin niistä oli olematon irtisanomissuoja. Taiteilijoiden kanssa vuodeksi tai kahdeksi allekirjoitetut välikirjat (sopimukset) saatettiin irtisanoa ilman suurempia selityksiä. Hallituksen kirjaamat syyt olivat joskus melko haettuja tai suorastaan vääriä päätelmiä erotetusta taiteilijasta.¹¹² Almin tehtävänä hallituksessa oli esittää irtisanomisen perusteet ja hoitaa asioiden toteutus, ts. toimia ”lahtarina”, kuten sanottiin. Jäljelle jäänyt talon ”sisäinen kirjeenvaihto” kertoo kuitenkin, ettei hienotunteisuus ollut suinkaan välttämätön tekijä eropäätöksiä tehtäessä.

Kirje hallitusneuvos Urho Miettiselle oopperan senaikaisesta erottamismotiiveista kertoo seuraavasti:

Laulajatar Anna Mutanen on päätetty panna eläkkeelle liikalihavuuden vuoksi. Ääni on kyllä käyttökelpoinen, mutta ristiriidassa ruhon kanssa...hän on törkeän huolimattomasti antanut itsensä lihota oopperan palvelukseen kelpaamattomaksi. Emme kuitenkaan aio soveltaa häneen Eläkesäännön 14 §:n viimeistä kappaletta, vaan ensimmäistä lausetta, joka antaa hänelle ns. emakkoeläkkeen. Parhain terveisin Alfons Almi¹¹³.

Samantapaisia Almin kirjeitä on säilynyt muitakin. Todettakoon, etteivät Almin päätökset olleet suinkaan aina oikeita ja oopperan taiteellista tasoa palvelevia. Esimerkkinä mainittakoon Martti Talvela, joka ei kelvannut ”karkean äänityyppinsä vuoksi” Kansallisoopperaan.¹¹⁴

Irtisanomisista syntynyt julkinen polemiikki oli hyvin kiusallista talon johdolle, joten hallitus määräsi Almin neuvottelemaan ”rauhan hengessä” tulevista toimenpiteistä koskien irtisanomisista. Hän kirjoitti yhteisen kirjeen koko solistikunnalle:

”Koska tiedän, että tämä laitos on Teille kaikille yhtä rakas kuin minulle rohkenen ehdottaa, että pyrkisimme kiistakysymyksissä mahdollisimman pikaiseen sovintoon. Repivä lehtikirjoittelu on suuresti vahingoittanut sekä oopperaa että Teitä kaikkia ja tekee laitoksen asioiden hoitamisen entistäkin vaikeammaksi.”¹¹⁵

¹¹² 1960- luvulla oli tavallista, että kevään lähestyessä koettiin maaliskuu jännittävänä aikana, jolloin taiteilijat odottivat ruskeiden kirjekuorien ilmestymistä talon ilmoitustaululle; se oli aina varma merkki irtisanomisesta.

¹¹³ Almi hallitusneuvos Urho Miettiselle. 16.4.1963.

¹¹⁴ Savolainen 1999: 204

¹¹⁵ Almin kirje Solistikunnalle 3.3.1963.

1.4. *Bulevardin toimitalon huomattavimmat ohjaajat ja ohjaukset*

Maailmankuulu saksalainen ohjaaja Joachim Herz, joka Kansallisoopperassa ohjasi Mozartin *Così fan tutte* 1989, kertoo kirjassaan ”Und Figaro lässt sich scheiden” ohjaajantyöstä ja sen vaatimista valmiuksista: ”Kaikki konseptit ja analyysit pitää olla valmiina ennen harjoitusten alkua”.¹¹⁶ Tämä Joachim Herzin määritelmä oli selvästi havaittavissa Kansallisoopperassa hänen ohjaustyössään; hän käytti siinä älykkäästi myös näyttämöllistä magiaa ja suuria symboleja, joista koko senaikainen Kansallisoopperan henkilökunta sai uutta ja innostavaa oppia taiteelliseen työskentelyynsä.

Saksalainen Erich Bormann (1907-1999) toimi Kansallisoopperan pääohjaajana vuosina 1961-1971 ohjaten merkittävän klassisen ohjelmiston. Kölnin oopperassa aiemmin toiminut Bormann oli erittäin kokenut ohjaaja, joka usein myös suunnitteli lavastuksen ja puvustuksen ohjaamiinsa teoksiin. Hän oli selkeästi saksalaisella tarkkuudella toimiva teatterimies, joka Herzin tavoin huolellisesti valmisteli ja analysoi tulevan teoksen ennen ensimmäistä tapaamistaan solistien ja kuoron kanssa. Toimiessani hänen tulkkinaani 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alkupuolella, saatoin läheltä seurata hänen työmetodejaan ja ohjaustyyliään. Ohjaajana Bormann oli hiukan etäinen, mutta organisatorinen ja selkeä vaatimuksissaan. Ylikapellimestari Jussi Jalas, joka johti monet Bormannin ohjaamat teokset, kertoo kirjassaan ”Elämäni teemat”, että Bormann ei ollut mikään tähtiohjaaja, mutta teatterimies kiireestä kantapähän. Hänen rauhallinen ja asiallinen olemuksensa herätti taiteilijoissa luottamusta. Bormann viihtyi Suomessa hyvin, vaikka ei kymmenen vuoden aikana oppinutkaan suomea, sillä saksalaisten talojen laulajat olivat, toisin kuin meillä, vähemmän ohjaajan käytettävissä muissa taloissa olevien ”keikkojen” vuoksi. Tämä oli opettanut Bormannin tekemään tarkat ohjaussuunnitelmat.¹¹⁷

Bormannin ensimmäiseksi työksi 1961 tuli Beethovenin *Fidelio*, josta hän halusi ensimmäiseksi lyhentää puhuttuja vuorosanoja mahdollisimman tiiviiksi kokonaisu-

¹¹⁶ Lampila 1997: 562.

deksi. Kriitikkojen mukaan Bormannilla oli taipumus harrastaa stanislavskimaista geometristä ja marionettimaista tyyllittelyä. Joku näki hänen työssään myös brechtiläisiä piirteitä, vaikkakin pienemmässä määrässä. Oli selvää, että oopperan uudeksi pääohjaajaksi valittu Bormann joutui lehdistön tarkan kritiikin kohteeksi, eikä ensimmäinen työ tuntunut lunastavan niitä toiveita, joita häneen oli asetettu. Lavastaja Seppo Nurmimaan katsottiin onnistuneen paremmin teoksen ja ohjauksen hengen luomisessa.

*”Fideliota esitetään sen musiikin takia ja ohjaajat pyrkivät pyyhkimään näyttämötoiminnan ja ennen kaikkea vuorosanat vähimpään mahdolliseen. Saksalainen Erich Bormann oli noudattanut tätä linjaa ensimmäisessä ohjauksessaan, vuorosanat oli pyyhitty niin tarkkaan pois kuin vain mahdollista ja näyttämöllinen toiminta ja sen logiikkakin jätetty sivuseikaksi aina kun Beethovenin mahtava musiikki nousi huippuihinsa. Henkilöohjauksessa Bormann onnistui luomaan lämmintä perhetunnelmaa, monesti hyvinkin pienin keinoin. Seppo Nurmimaan lavastus ja puvut sopivat hyvin harmonisesti Bormannin ohjauksen henkeen. Niissä oli miellyttävä rauhallisuutta ja asenteettomuutta, nekin väistyivät musiikin tieltä”.*¹¹⁸

Kun Aarre Merikanto (1893-1958) sai Juha-oopperansa valmiiksi vuonna 1922, hän tarjosi hän sitä Suomalaiselle Oopperalle esitettäväksi mutta oli kuitenkin melko skeptinen asian onnistumisen suhteen. Tapauksessa kuluikin yli neljäkymmentä vuotta ennen kuin tämä mestariteos nostettiin esiin ja toteutettiin alkuperäisenä versiona ensin Lahdessa 1963 sitten Kansallisoopperassa 1967 ja Savonlinnassa 1970.

Helsingin Sanomien Evert Katila julkaisi artikkelin 25.2.1921, jossa kerrottiin, että uusi kotimainen ooppera Juha oli valmistunut, vaikka lopullinen versio huomattavilla partituurikorjauksilla valmistui vasta 15.1.1922. Kaksi päivää tämän ilmoituksen jälkeen Katila palaa jälleen aiheeseen kirjoittamalla laajahkon esittelyn teoksesta. Hänen mukaansa teoksen pääpaino on orkesterissa, ja se on sävelletty ”nykyaikaisen sinfonian tapaan”. Lauluosat ovat ”nykyaikaisia, mutta ei ylen uudenaikaisia”. Merikannon rohkea sävelkieli oli Katilan mielestä oopperan vahvuus.¹¹⁹

¹¹⁷ Jussi Jalas 1981: Elämäni teemat

¹¹⁸ H.S. 7.10.1961.

¹¹⁹ A.Haapalainen 1995: 9

Toisen version valmistuttua Merikanto luovutti teoksensa pianopartituurin oopperan johtokunnan tutkittavaksi, soveltuisiko Juha oopperan ohjelmistoon. Suomalaisen Oopperan johtokunnan päätös annettiin 23.5.1922, jossa ilmoitettiin seuraavaa:

”Näiden lisäksi päätettiin esittää joku kotimainen teos, ensi sijassa Merikannon Juha ja saada siihen ylimääräistä kannatusta ja jos tekijä suostuu tarvittaessa yksinkertaistamaan teoksen niin, että se voidaan - pääasiallisesti orkesteriin nähden - esittää”.

Säveltäjä ei kuitenkaan suostunut minkäänlaisiin muutoksiin ja teos unohdettiin vuosiksi.

On esitetty erilaisia väitteitä siitä, kuka tai ketkä vaikuttivat teoksen hylkäämiseen. Oopperan johtokunnan pöytäkirjojen mukaan on mahdollista, että silloinen oopperan kapellimestari Mikorey ei innostunut asiasta, sillä hän suosi etupäässä romantiikan ajan oopperoita eikä muutkaan suomalaiset teokset olleet hänen mieleensä.¹²⁰ Toisena ”epäilyinä” pidetään Aino Acktéta, vaikka hän oli tilannut teoksen ja laatinut sen libretton. Erityisesti toisen näytöksen tanhukohtaukseen Ackté oli tyytymätön, sillä se oli hänen mielestään liian pitkä. Säveltäjä ei suostunut muutoksiin ja Ackté ei hyväksynyt teosta, vaikka hänellä halutessaan olisi voinut olla mielipide, joka olisi positiivisesti voinut vaikuttaa Juhan tulemiseen.¹²¹

Kun koko teos esitettiin radiossa 3.12.1958, säveltäjän leski Evi Merikanto kuunteli sitä. Hän kirjoitti: ”Vietän yksin Aarten juhlaa: Juha radiossa. Olen pukeutunut juhlaan. Kynttilät palavat.”¹²²

Vaikka teos näin oli vihdoinkin tuotu julkisuuteen ja ensimmäiset arviot esitetty, oli vielä odotettava viisi vuotta ennen kuin tämä kansallisesti arvokas teos sai näyttämöllisen toteutuksen. Olavi Kaukon mielestä useisiin oopperakirjallisuuden mestariteoksiin pätee sääntö, etteivät ne pelkästään kuultuina kestä arvostelua. Hän jätti kysymyksen auki, koskeeko toteamus myös Juhaa.¹²³

¹²⁰ Kostermaan haastattelu Etelä-Suomen Sanomissa 28.10.1963.

¹²¹ Teerisuo 1970: 51. Kso Juhan eri vaiheista myös: Savolainen 1980: 93-104; 1995: 98-103; 1999: 193-196

¹²² A. Haapalainen 1995: 16.

¹²³ A. Haapalainen 1995: 16 (H.S. 1958, Kauko)

Lahdessa vuonna 1963 Lahden musiikkiopiston ja Lahden kaupunginorkesterin toimesta toteutettu ensimmäinen näytämöversio kiinnitti Juhan osaan kokeneen Lauri Lahtisen sekä ohjaajaksi Yrjö Kostermaan Helsingistä. Kostermaa lausui mielipiteitään antamassaan haastattelussa, jossa hän kosketteli Merikannon ja Acktén välisiä erimielisyyksiä. Lausunnon mukaan ne koskivat vain ”vähäisiä yksityiskohtia.” Esittämättä jättäminen on ollut ennen kaikkea kiusallisten yhteensattumien summa.¹²⁴ Lahdessa pidetyn ensi-illan arviossa valitteli nimimerkki A.V. vertailukohtien puuttumisesta. Hän keskittyi kuvaamaan vain laulajien suoritusta; itse teoksen herättämät ajatukset kuitattiin muutamalla negatiivisella kannanotolla. On ilmeistä, että teoksen ohjaus ja lavastus oli hyvin pelkistettyä, koska teoksen ainoana kevennyksenä mainittiin ainoastaan toisen näytöksen tanssikohtaus. ”Jotta ei jäisi väärää käsitystä, on todettava, että varsinaisia aarioiksi katsottavia lauluosuuksia ja kuorojakin oli.”¹²⁵

Kun Kansallisooppera otti Juhan vihdoinkin ohjelmistoonsa, oli 45 vuotta pöytälaatikossa pidetty teos lähes unohdettu ja oopperayleisölle tuntematon teos. Olivatko syyt ne, joita yleisesti tiedostettiin, vai oliko taustalla ollut intrigointi aiheuttanut todellakin teoksen unohduksen. Asiaan saadaan tuskin koskaan selvyttä. Myös julkisuus vaikenä asiasta kuin yhteisestä sopimuksesta. Ainoastaan Merikannon oppilas Matti Rautio ”ärähti” Vapaan Sanan eräässä ensi-ilta kolumnissaan, että ”...on aihetta ihmetellä, kuinka kevytmielisesti meillä voidaan valita uutuuksia [hän tarkoitti juuri ensi-illassa ollutta Zandonain ”Ekebyn kavaljeerit” teosta]. Tämäntapainen varojen tuhlaus vaikuttaa sitäkin tarkoituksettomammalta, kun on olemassa kotimaisiakin oopperateoksia, jotka odottavat ensiesitystään. Mainitsen vain Aarre Merikannon ”Juhan”, jonka esittämättä jättäminen kansallisella oopperanäyttämöllä on anteeksiantamaton skandaali.”¹²⁶ Juhasta ei tämän jälkeen kirjoitettu enää esittämättä jättämisen syitä, vaan keskityttiin sen musiikilliseen ilmeeseen ja ajankohtaisuuteen. Yleisesti ottaen orkesteriosuutta pidettiin erittäin vaikeana ja suomalaisille liian modernina. Keskusteltiin

¹²⁴ Etelä-Suomen Sanomat 23.10.1963.

¹²⁵ Etelä-Suomen Sanomat 28.10.1963.

¹²⁶ Vapaa Sana 20.3.1953.

myös siitä, olisiko teosta ylipäänsä voinut esittää jo 1920-luvulla ja mitkä olisivat olleet sen seuraukset? Tästäkään asiasta eivät kriitikot olleet yksimielisiä.¹²⁷

Oopperan johto sai myös osansa teoksen esittämättä jättämisestä. Syytökset kohdistuivat rajusti mm. Alfons Almiin, joka julkisesti halusi puhdistaa Juhaan liittyvän Kansallisoopperan maineen koko sen historian ajalta. Hänen mukaansa teosta ei voitu esittää, kun ei ollut omaa orkesteria! Kun orkesteri vihdoin saatiin, ei ollut sopivaa tenoria Shemeikan rooliin, sillä Almi epäili, selviäisikö Aatos Tapala vaikeasta roolista? Nimerkki E.E.¹²⁸ kirjoitti HBL:ssä 22.10.1967, että...”att operasektorn diktatoriskt dirigerats av musikaliskt inkompetenta personer.”

Kun Juha vihdoin esitettiin Kansallisoopperassa, se sai paljon kiitosta kriitikoilta. Nimiroolin esittänyt Matti Lehtinen oli oikea valinta samoin kuin Marjan osan laulanut Marja Tyrkkö. Paul Suomisen lavastusta pidettiin teoksen heikoimpana osuutena. Seppo Nummi kirjoitti:

”Ohjaaja Lauri- Juhani Ruuskanen on tehnyt parhaan ohjaustyönsä ja antanut erään nuoren polven taiteilijoiden kohdalla ratkaisevan panoksen heidän myönteiseen kehitykseensä. Psykologiselta syvyyksulottuvuudelta hieman ohueksi jääneen ensi näytöksen jälkeen ote syveni, varmistui ja rikastui:”

”Paul Suomisen lavastuksesta puuttui kaikki pikkupiirteinen kansallisromanttinen rekvisiitta...Juhan peruslinjaa ei lavalle asettelu täydessä mitassa huomioinut...lavastuksessa jäätiin puolitiehen.”¹²⁹

Merikannon Juha aloitti voittokulkunsa Helsingin esityksen jälkeen, sillä sen saama positiivinen kritiikki ja julkisuus toivat teoksen yleiseen tietoisuuteen. Teoksen toinen versio toteutettiin Savonlinnan oopperajuhlilla Kalle Holmbergin ohjauksessa 15.7.1970 kapellimestarinaan Merikannon musiikin puolesta paljon taistellut Ulf Söderblom. On todettava, että Olavinlinnan näyttämöllä Juha sai arvoisensa esityksen, sillä ohjaaja Kalle Holmberg oli rakentanut sen täyteen näyttämölliseen julistavuuteen. Aito karjalaistyylinen lavastus pisteaitoinen ja vanhoine rakennuksineen antoi autenttisen tunnun varsinkin Uhtuan kohtauksesta, jonka ilmapiiriin itäkarjalaisittain suomea

¹²⁷ A. Haapalainen 1995: 20

¹²⁸ Einar Englund

¹²⁹ U.S. 21.10.1967.

murtautunut virolaistenori Hendrik Krumm Shemeikkana ja Raili Kostia Marjana soveltuivat erinomaisesti. Matti Lehtisen Juha – karjalainen korvenraivaaja – teki roolistaan uskottavan jopa karhunpuremasta aiheutunutta liikkaamista myöten. Teoksen levytys vuodelta 1972 Savonlinnan solisteilla toi sen yhä suuremman yleisön tietoisuuteen. Julkinen sana kehottikin mm. kirjastoja ja kouluja hankkimaan levytyksen kokoelmiinsa, sillä sen katsottiin kuuluvan ”kansalliseen perussivistykseemme”.¹³⁰

Toistaiseksi viimeisimmän version ohjasi Kansallisoopperassa Sakari Puurunen helmikuussa 1986, joka toteutus nähtiin myös Edinburghin musiikkijuhlilla 28.8.1987. Tällä kertaa nimiroolin lauloi Jorma Hynninen ja Marjan osan Eeva-Liisa Saarinen. Lokakuussa 1989 seurasi toinen ulkomaanmatka, täällä kertaa Saksaan Essenin Aalto-teatteriin. Näin unohduksissa pitkään ollut teos on saanut arvoisensa tulemisen sekä kotimaassa että ulkomailla. Myönteinen julkisuus ja kritiikki nostivatkin Juhan nopeasti huomionarvoiseen ja kunnioitettuun asemaan. Nyt kun 1990-luvulla on pääkaupunkiin saatu oopperatalo, joka Savonlinnan ohella pystyy tuottamaan täysipainoisia esityksiä, lienee oikeutettua odottaa Juhan paluuta uudelle kansalliselle näyttämöllemme, jossa sen toteuttamismahdollisuudet ovat paremmat kuin missään muualla.

1960-luvun toinen merkittävä uutuus oli Alban Bergin *Wozzeck*. Se otettiin Kansallisoopperan ohjelmistoon huhtikuussa 1967. Teoksen ohjaajaksi kiinnitettiin maamme parhaimmiston kuuluva teatteriohjaaja Ralf Långbacka ja teoksen lavastajaksi oopperan oma lavastaja Seppo Nurmimaa. Büchnerin näytelmään perustuva ooppera on yhteiskunnallisesti kantaa ottava komplisoitu teos, jossa vaikea musiikki ja voimakas ilmaisuus ovat haasteita, joita ohjaajan dramaturgian tulisi yhdistää. Tässä suhteessa Långbacka olikin ehkä paras valinta ja hänen katsottiin myös onnistuneen työssään: ”Myös ooppera pystyi olemaan ’osallistuva’, yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa taidetta. Samalla ooppera sai mahdollisuuden uudistua teatterina, mitä se kieltämättä kipeästi kaipasi.”¹³¹ Ohjausta kiitettiin yleisesti ja Långbackasta povattiin uutta johtavaa oopperaohjaajaa Suomessa. Sen sijaan lavastaja Seppo Nurmimaa jäi vähemmälle huomiolle. Lehdet otsikoivat tapausta superlatiiveilla kuten Långbackan triumfi (U.S. 28.4-67),

¹³⁰ U.S. marraskuu 1972.

¹³¹ Lampila 1997. 531.

suuren luokan Wozzeck (U.S. 29.4-67), oopperan suurvoitto (H.S.29.4-67) ja Wozzeck-regiseger (HBL 30.4-67). Samoin pääroolin esittäjä nuori Harri Nikkonen selkeytti taiteilijakuvansa Wozzeckin roolin voimakkaana tulkkina. On hämmästyttävää, kuinka teatteriohjaaja pystyi analysoimaan ja toteuttamaan partituurin vaikeudet teoksesta, joka yleisesti ottaen lasketaan oopperakirjallisuuden vaativimpiin luomuksiin.¹³² Oopperaohjaajana Långbacka on erittäin pidetty, sillä hänen rauhallinen ja karismaattinen persoonallisuutensa keskittyy vain olennaiseen. Henkilöohjaajana ja syvällisenä roolianalyysin tekijänä hänellä on myös kyky siirtää haluamansa hahmo roolin esittäjään. Samoin joukkokohtausten ohjaus käytettyyn tilaan nähden on aina ehjä ja harmoninen. Långbacka analysoi ohjaajan työtään mainitsemalla mm., että ”...ohjaajan on oltava vahva persoonallisuus, jossa on kapasiteettia ottaa vastaan ja antaa takaisin. Ei saa olla pelkoja, ei saa olla ahdistunut, vaan ne on käännettävä positiiviseen suuntaan ja yritettävä löytää ihmisestä se olennaisin. Uskallus olla oma itsensä ja avoimuus toisten edessä säilyttää perusturvallisuuden prosessin aikana.”¹³³

1970-luvulla kasvanut suuri oopperabuumi synnytti maassamme oopperatuotannon, joista merkittävimmät teokset kokivat suuren kansainvälisen menestyksen. Näiden myötä Kansallisoopperan vierailumatkat Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin nostivat pienen maan oopperakulttuurin laajaan tietoisuuteen musiikkimaailmassa. Säveltäjät Aulis Sallinen, Joonas Kokkonen ja Einojuhani Rautavaara nousivat nopeasti kansainväliseen eliittiin. Myös heidän muu tuotantonsa herätti laajaa kiinnostusta, joten suuret orkesterit ottivat ohjelmistoonsa heidän teoksiaan. Kalle Holmbergin ohjaama Sallisen Punainen viiva ja Sakari Puurusen ohjaama Kokkosen Viimeiset kiusaukset olivat ne oopperat, jotka ensimmäisinä suomalaisina teoksina nousivat kansainvälisille estradeille ja myös lunastivat niille asetetut odotukset. Palaan näihin myöhemmin.

Eräs 1980-luvun suurimpia merkkitapauksia oli Paavo Heinisen 5.4.1984 ensi-iltansa saanut ooppera ”Silkkirumpu”, jonka ohjasi Lisbeth Landefort ja lavasti lasitaiteilijana tunnettu Oiva Toikka. Uudenlainen ilmaisu, äänetön laulu ja kuoron taustalla oleva

¹³² Långbacka tunnetaan kyllä jonkinasteisena amatööri muusikkona, klarinetistina ja saksofonistina, jonka muusikkous on kuitenkin enemmän keskittynyt kevyen ja jazzmusiikin maailmaan.

¹³³ A. Ollikainen 1986: 134

ääntely antoivat esittäjille uuden ennen kokemattoman haasteen. Kuoro istuu paikoillaan koko oopperan esityksen ajan laulaen suoraan nuoteista tekstuurin vaikeusasteen takia. Orkesteripartituurin monitasoisuus osittain uudenaikaisella notaatiolla asetti muusikoiden ammattitaidon koetukselle. Tekstin, ilmaisun ja musiikin saumaton yhteys vie teoksen lähelle kokonaistaideteosta. Se vaatii myös yleisöltä uudenaikaista rohkeutta ja heittäytymistä oopperan omaperäiseen maailmaan. Ohjauksen, lavastuksen ja koreografian saumaton yhteistyö yhdessä orkesterin ja vaativien lauluosuuksien kanssa tekivätkin siitä esityksen, joka saavutti oloissamme modernina oopperana huomattavan menestyksen. ”Karvalakkioopperoiden” täydellisenä vastakohtana se täytti eräänlaisen tyhjiön uuden suomalaisen oopperan kentässä.¹³⁴

Vaikeatajuisena nykysäveltäjänä pidetty Heininen määrittelee Silkkirummun seuraavasti: ”Konsertto laulajille, soittajille, liikkeelle, kuville, sanoille...” Lampila katsoo, että konsertto-määritelmä on säveltäjälle tyypillistä ironiaa, mutta haastattelussaan (H.S.) ennen ensi-iltaa Heininen toteaa: ”Totuus on, että Silkkirumpu on ooppera. Jos säveltää konserton, sanotaan helposti, ettei se ole konsertto, vaan sinfonia. Jos säveltää sinfonian, aletaan pohtia, onko sinfonia kuollut. Huvittuneen tietoisena tästä ketjusta nimitin teoksen ”konsertoksi.” Teoksen vaikeusasteesta säveltäjä toteaa: ”Selvyden vuoksi sanon, että kirjoitan niin helposti kuin mahdollista, ja jos se ei ole helppoa, niin...Voiko suihkukoneen valmistajalta kysyä, miksi lentokoneet eivät ole helppokäyttöisiä. Onko Rahmaninovin kolmas pianokonsertto vaikea vai helppo?” Solisteistamm. rutinoitunut modernin musiikin esittäjä Taru Valjakka kiistää musiikin olevan selkeää ja normaalisti omaksuttavissa, sillä kaikkea mitä parituuriin on kirjoitettu, ei voi edes laulaa. Nopeat intervallikulut ja melismat ovat fyysisesti mahdottomia tehdä oikein”.¹³⁵

Heinisen teos perustuu japanilaiseen no-näytelmään. Eeva-Liisa Mannerin ehdotuksesta säveltäjä päätyi Silkkirumpuun, mykän rummun aiheeseen, vaikka oli alunperin ajatellut toisenlaista tarinaa. Mannerin käännöksen kaunis suomen kieli oli eräs säveltäjän innoituksen lähteitä.

¹³⁴ Lampila 1997: 665

¹³⁵ U.S. 3.4.1984.

Ensi-ilta sai huomattavan positiivisen vastaanoton. Solistien vaativia suorituksia kiitettiin, samoin kuoroa, joka oli asetettu eläväksi kulissiksi näyttämölle esittämään kommenttejaan ja maalailemaan äänimaisemia. Kuoro onkin kuin yleisö, joka ei voi toimia, eikä vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Ohjaaja ja lavastaja olivat rakentaneet näyttämölle viileän etäisen maailman, jossa eksoottinen kuva- ja värikieli loi distanssia, jolla on Silkkirummun moraalis-filosofiselle opetukselle tärkeä merkitys.¹³⁶

Harjoitusperiodina Silkkirumpu oli eräs muistamistani vaikein. Jo orkesteripartituurin opiskelu vei kohtuuttoman paljon aikaa suhteessa muihin teoksiin. Ohjaajan ulkopuolisille antamat lausunnot teoksen normaalisti omaksuttavuudesta eivät pidä paikkaansa. Lavan ja musiikin yhteensovittaminen ilmaisullisesti selkeäksi kokonaisuudeksi oli hitaampi prosessi kuin normaalisti, koska solistien musiikkiin keskittyminen veti runsaasti näyttämöllistä ilmaisua.

Kysyttäessä Heiniseltä, minkälainen on hänen ihannekuuntelijansa, hän vastaa teoksessaan Miten sävellykseni ovat syntyneet: ”Ihannekuuntelija on henkilö, joka tutkii partituurin ja kuuntelee teoksen äänitettynä lukemattomia kertoja, kunnes hän osaa sen ulkoa ja pystyy kokemaan sävellyksen samanaikaisesti kaikkien sen yksityiskohtien ajattomana summana, kuten maalauksen.”¹³⁷ Silkkirummun saaman positiivisen vastaanoton vuoksi täyttyi katsomo jokaisessa oopperan esitysiltana.

1980-luvun viimeisin suuri ensi-ilta oli Gounod'n ooppera Faust unkarilaisen András Mikón ohjaamana 30.11.1989. Teosta on esitetty jo aiemmin Suomessa, vuosina 1912, -49, -57, ja -76, joten kysymyksessä oli Faustin viides tuleminen. Mikó tunnettiin Suomessa suurten produktioiden ohjaajana kuten Aida 1970 Helsingin jäähallissa sekä Carmen 1971 samassa paikassa. Savonlinnan oopperajuhlilla hän ohjasi Aidan 1986, josta tuli Savonlinnan eräs suurimmista menestysteoksista vuosiksi eteenpäin.

Kansallisoopperan Faustin Mikó sijoitti Ranskan toisen keisarikunnan aikaan, mikä oli myös sen musiikin todellinen aika. Päähenkilöksi hän nosti Mefiston. Yhdessä Seppo Nurmimaan lavastuksen kanssa Faustista muodostui eräs vuosikymmenen tyylikkään

¹³⁶ H.S.3.4.1984.

¹³⁷ Salmenhaara: 1976:55. Lainaus käsiohjelmasta 5.4.1984.

ja mielikuvauksellisin. Monissa oopperapiireissä odotettiin, että Mikó ”pyyhkisi pölyt” pois vanhojen ohjauksien traditioista. Hän oli kuitenkin uskollinen perinteille: hän säilytti teoksen alkuperäisen luonteen, mutta puhdistettuna uudistettuna versiona.¹³⁸ Lavastus ja puvustus, erityisesti Mefisto, nostettiin myös puvustuksen kautta näkyväksi keskushahmoksi.

András Mikó (1922-1999) toimi vuodesta 1964 Unkarin valtionoopperan pääohjaajana, missä hän ohjasi yli sata teosta. Laajat vierailumatkat Euroopan eri oopperataloissa sekä Etelä-Amerikassa nostivat hänet kansainvälisesti tunnustetuksi ohjaajaksi. Kasvattajana ja kouluttajana Mikó toimi Franz Liszt -Akatemian professorina kuolemaansa saakka. Voidaankin sanoa, että lähes kaikki tunnetut unkarilaiset oopperalajajat – kuten Livia Budai, Agnes Balza ja Éva Martón - ovat Mikón koulun kasvatteja. Ansioistaan hänelle myönnettiin ”Unkarilaisen Kansantasavallan kunniaaiteilijan” arvonimi.

Ohjaajana András Mikó oli monipuolinen persoonallisuus, jonka osaamisen asteikko oli melko laaja. Aloitettuaan taiteellisen uransa graafikkona on helppo ymmärtää, miten hyvä silmä hänellä oli kokonaisvision luomisessa. Uuden teoksen ohjaustyön aloittaminen oli prosessina aina erilainen kuin muilla, sillä Mikó aloitti suoraan kohtausten rakentamisen ilman edeltävää analyysiluentoja. Tämä hämmensi joitakin heikommin valmistautuneita pikkusolisteja, koska yleensä teosta edeltävä analyysiluento kertoo ohjauksen ja roolien psykologisen sisällön ja työmetodin. Mikó piti kuitenkin parempana rakentaa kohtaukset paloina ja vasta vähitellen liittää ne toisiinsa. Roolien sisäinen kasvu henkilöohjauksessa kasvoi kohtausten myötä lähes huomaamatta kohti ehjää kokonaisuutta. Tämä Mikón metodi tuotti vankan ja selkeän kuvan ja psykologisesti tarkoin sisäistetyt henkilögallerian.

Joukkokohtausten rakentajana Mikó oli hämmästyttävän nopea ja selkeä. Ennakkoon hahmoteltu kuva syntyi nopeasti kuoron ja mahdollisten avustajien kanssa. Näyttämöllä kuoron seassa toimiva ohjaaja jakoi tarvittavat ryhmät paikoilleen ja asetti liikkeet

¹³⁸ Kuvaavaa András Mikón ohjaustyölle oli hänen asentonsa ohjaajapöydän takana. Usein kuviteltiin, että hän nukkuu istuallaan, koska hän nojasi käsillään pöytään ja antoi vaikutelman, että hänen silmänsä olivat kiinni. Todellisuudessa hän katsoi silmiensä yläkulmasta näyttämökuvaa erittäin tarkasti ja intensiivisesti – kuin hienoa taideluomusta konsanaan.

geometrisen tarkasti palvelemaan musiikkia. Mutta ei pelkästään liike vaan myös kuorolaisten ilmaisu ja reagointi tapahtumien kulkuun oli piirre, jonka hän vaati jokaiselta laulajalta saaden usein hämmästyttäviä tuloksia usein niin jäykältä ja paikallaan olevalta ryhmältä. Siirtyminen lavalta katsomoon ohjaajapöydän taakse antoi paremman mahdollisuuden ohjaajalle nähdä kokonaiskuva ja sen mahdolliset puutteet paremmin. Muutoksia tehtiin yleensä melko vähän.

Ohjaajana ja harjoittajana Mikó oli myös nopea, konstailematon ja teosuskollinen. Koskaan hänellä ei ollut partituuria eikä paperille kirjoitettua työsuunnitelmaa. Kaikki ohjaamansa teokset hän hallitsi ulkoa, joitain teoksia jopa kahdella eri kielellä. Nuoret solistit saivat uutta ja merkittävää opetusta kokeneelta kasvattajalta, jonka taitoja suuresti kunnioitettiin.

Rekvisiitan rakentamisessa ja suunnittelussa András Mikó toimi aina tiiviissä yhteistyössä lavastajan ja pukusuunnittelijan kanssa. Pettämättömän tyylitajun omaava ohjaaja vaikutti voimakkaasti teoksen kuvan ja ilmeen muodostumiseen. Samoin valaistuksen suunnittelussa Mikó oli mestarillinen; hän näki lavan aina kokonaisuutena ja rakensi tunnelmat dramaturgian ja musiikin sisällön mukaisesti. Hienoimpana ja vaikuttavimpana esimerkkinä tästä lienee Olavinlinnan näyttämöllä esitetty Verdin Aida 1980-luvun alkupuolella.

Yli 25 vuotta Suomessa vierailijana työskennellyt Mikó nousi oopperayleisön rakastamaksi ohjaajaksi, jonka töistä monet elävät vieläkin ohjelmistossa. Helsingissä Otello syksyllä 2000 ja Aida Savonlinnassa 2001 tulevat uudelleen ohjelmistoon alkuperäisinä Mikón ohjaamina versioina.

1.5. Viimeisten kiusausten ohjaus ja lavastus

Juhani Raiskisen ensimmäinen kausi Kansallisoopperan pääjohtajana (1973-1983) oli oopperakulttuurimme kannalta hedelmällistä aikaa, sillä suomalaiset säveltäjät tuottivat hämmästyttävän määrän uusia oopperoita, joista monet myös esitettiin. Aarre

Merikannon Juha-oopperan esiintulo oli varmasti innoittajana monelle suomalaiselle säveltäjälle luoda suhteellisen suppeaan suomalaiseen oopperakirjallisuuteen jotain uutta. 1970-luvun merkittävimmiksi uusiksi teoksiksi nousivat Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva sekä Joonas Kokkosen ainoa ooppera Viimeiset kiusaukset. Raiskisen rohkeus viedä Punainen viiva ja Viimeiset kiusaukset heti kotimaisten ensi-iltojen jälkeen Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin osoitti rohkeutta ja ymmärrystä, joka tuotti Suomen kulttuurielämälle korkealle arvostetun profiilin. Voidaan todeta, että mainitut teokset saavuttivat lähes kaikkialla yksimielisesti positiivisen vastaanoton.¹³⁹ Vierailumatkojen päätyminen New Yorkin Metropolitaniin keväällä 1983 oli ainutlaatuista Suomen kulttuurihistoriassa.

Viimeisten kiusausten keskeisin asia on siinä, että kaikki on pelkistetysti lähtöisin ihmisestä. Lauri Kokkonen on kirjoittanut näytelmän syvältä itsestään, samoin Joonas Kokkonen on säveltänyt sen sisäisistä lähteistään ja jokaisessa työryhmän jäsenessä on tapahtunut samantyyppinen sisäistymisen vaihe. Ooppera paljastaa yksinkertaisesti ja epämuodikkaasti jotain aitoa ja vääjäämätöntä: ihminen ei jaksakaan elää, hän ei tule toimeen, jos hän ei usko johonkin.¹⁴⁰

Lauri Kokkonen toimi kansakoulunopettajana herännäisseudulla, jossa hänelle kypsä ajatus kirjoittaa näytelmä Paavo Ruotsalaisesta. Kokkonen halusi näytelmällään osoittaa, miten herännäisyys oli etääntynyt juuristaan. Herättäjäjuhlat olivat saaneet hänet ajattelemaan, että heränneet olivat unohtaneet ”todellisen Paavon.”¹⁴¹ Paavosta oli tehty liian suuri ”pyhimys”! Kesällä 1959 valmistunut Lauri Kokkosen näytelmä Viimeiset kiusaukset sai heti alkuun suuren huomion osakseen, sillä kaksi merkittävää teatteriohjaajaa Eino Salmelainen ja Sakari Puurunen toivat sen ensi-iltaan kahden viikon välein. Salmelainen Tampereen Työväen teatterissa 3.12.1959 ja Puurunen Helsingin Kansanteatterissa 19.12.1959. Näytelmä oli moderni, vakava ja siksi kiinnostava, joten sen esitykset huomattiin lehdistössä. Lisäksi tunnettiin mielenkiintoa Salmelaista ja

¹³⁹ Ainoan poikkeuksen muodosti Punaisen viivan vierailu keväällä 1982 Moskovan Bolshoi-teatterissa, jossa teoksen pitkä agitaatiokohtaus oli liikaa paikallisille sosialisteille; tauon jälkeen oli katsomossa lukuisia tyhjiä paikkoja.

¹⁴⁰ Sakari Puurunen 1976. Sit. Pentti Paavolaisen seminaariesitelmästä 19.2.1979.

¹⁴¹ Hanna Suutela 1999: 39

Puurusta kohtaan: olivathan nämä neljän vuoden ajan olleet Tampereen kilpailevien teattereiden johdossa.¹⁴² Säveltäjä Joonas Kokkonen, jolle Lauri Kokkonen esitteli näytelmänsä välittömästi sen valmistuttua, ihastui tavattomasti serkkunsa tekstiin: hän varasi teoksen itselleen oopperaksi säveltämistä varten. Sävellystyö kuitenkin siirtyi vuoteen 1973, jolloin pohjoismaiset oopperatalot tilasivat yhteisesti uusia oopperasävellyksiä. Säveltäjä ja kirjailija muokkasivat yhdessä teoksen libreton ja ohjaajaksi suunniteltu Sakari Puurunen osallistui tekstipalaveriin ainakin 25.3.1973, jolloin hahmoteltiin näytelmään tehtäviä muutoksia.¹⁴³ Teos jakaantuu 14 eri kuvaan, joita yhdistää toisiinsa aina uuteen tunnelmaan johdettava interludium. Teoksen keskeiset roolit ovat Paavo, vaimonsa Riitta sekä seppä Högman. Ensimmäisen ja viimeisen kuvan puheroolit ovat Paavon toinen vaimo Anna-Loviisa sekä piika Albertiina. Teoksen 14 kuvaa jakautuvat siten, että ensimmäinen ja viimeinen muodostavat saman kuvan, jossa on nähtävissä Paavon kamppailu ja itsetilitys kuolinvuoteella lähiomaisten parissa. Väliin jäävät kuvat liikkuvat Paavon unitasolla, jossa käydään läpi Paavon vaellukset kiusaajien maailmassa. Dramaturgisesti ehjä rakenne ja sitä tukeva eteenpäin vievä musiikki muodostavat yhden tiiviin ja loogisen kokonaisuuden. Päätehtäviin valitut taiteilijat Martti Talvela (Paavo, basso profundo, jolle Kokkonen roolin kirjoitti), Ritva Auvinen (Riitta, soprano lirico spinto) sekä Matti Lehtinen (seppä Högman, basso baritono) muodostivat korkeatasoisimman saatavilla olevan taiteilijakolmikon, joka oopperallamme oli tarjota.¹⁴⁴

Sakari Puurusen valinta Viimeisten kiusausten ohjaajaksi oli luonteva valinta, sillä pitkän teatterikokemuksen omaava ja näytelmän jo puheteatterissa ohjannut Puurunen

¹⁴² Pentti Paavolainen marraskuu 1978: 2

¹⁴³ Hanna Suutela 1999: 40

¹⁴⁴ Suuren suosion vuoksi tarvittiin teokseen uusia Paavon roolin esittäjiä, joiksi valittiin myös Matti Lehtinen. Puurunen kuitenkin keskeytti roolin harjoitukset aiemmin Seppää esittäneen Lehtisen kanssa katsottuaan, ettei varsinaisen lauluosaamisen lisäksi vaadittu roolityö edennyt toivotulla tavalla. Julkisuuteen noussutta konfliktia kommentoitiin lehdissä: ”Oopperassa kärhämöidään” HS 19.12.1976 ja ”Mitä Matti Lehtinen osaa, mitä ei” HS 20.12.1976. Puurusen häikäilemätön käytös Lehtistä kohtaan jo harjoitusvaiheessa osoitti nopeasti, että tilanne tulisi ajautumaan umpikujaan. Toisaalta myös taiteellinen johto syyllistyi valintavirheeseen, sillä Matti Lehtinen ei ollut äänityypiltään basso profundo- luokkaan kuuluva. Hienotunteisena ihmisenä tunnettu Lehtinen vetäytyi petyneenä pois annetusta uudesta tehtävästä.

katsottiin parhaaksi mahdolliseksi. Oopperakokemusta hänellä sitä ennen ei liiemmästi ollut, mutta teatterikokemusta vastaavasti enemmän. Nuoruudessaan viulistina toiminut Puurunen ei näin ollen ollut täysin vieraassa ympäristössäkään ottaessaan vastaan haastavan oopperatehtävän. Lukuisat analyttiset palaverit säveltäjän ja teoksen kapellimestarin kanssa auttoivatkin Puurusta ratkaisevasti musiikillisen kokonaisuuden ja näytelmän synteesin hahmottamisessa. Päästyään lopullisesti perille teoksen sisäisestä rakenteesta hän piti sen jälkeen esitykseen osallistuvalla henkilökunnalla analyysiluennot, joissa oopperaohjaaja koettiin parhaimmillaan: hänen tarkat ja syvälliset henkilöanalyysinsä avasivat kaikille näkemyksen, jonka pohjalta teos tultiin sitten toteuttamaan. Puurusen luennot pääohjaajakaudella (1976-1984) muodostuivatkin suosituiksi ja hedelmällisiksi; samalla tavoin millimetripaperille piirretyt aikajanat kertoivat tarkasti tulevasta ohjausprosessista ja teoksen valmistumisaikataulusta. Kokkonen antaa myös - toisin kuin Sallinen - Wagnerin tavoin visualisointiin ja dramaturgiaan liittyviä ohjeita partituurinsa sivuilla. Ohjauksen ja sävelteoksen dramaturgia eivät välttämättä ole yhteneväiset, vaikka musiikkimaailmassa kunnioitetaan partituuria erittäin paljon. Ohjaus voi olla uskollinen musiikille tai teoksen hengelle, mutta näytämöteoksena ooppera voi siitä huolimatta rakentua säveltäjän hahmotelmista poikkeavalla tavalla. ”Modernisoiduissa klassikoiksi tämä tulee helposti näkyviin, mutta Puurusen ohjausta Viimeisistä kiusauksista ei ole havaittu dramaturgialtaan Joonas Kokkonen partituurista poikkeavaksi.”¹⁴⁵

Oopperan esityksissä perinteinen elekieli ja maneerit olivat poissa; tilalle tuli kurinalainen, jännitteinen ja suggestiivinen intensiteetti. Henkilöohjauksessa Puurunen keskittyi eri karakterien ja niiden välisten jännitysten rakentamiseen erityisesti Paavon, Riitan ja Sepän täysin erilaisten hahmojen luomisessa. Paavon kaksi hahmoa, maallinen ja riehuva (mm. promootiokohtaus) sekä julistava (monologit) olivat kontrastina muuhun ympärillä olevaan parasta roolianalyysia, mitä meillä oli nähty. Syvällinen ja analyttinen henkilöohjaus, jossa ohjaaja puristi esiin haluamansa tyytin, oli uutta monelle 1970-luvun oopperataiteilijalle. Kuoron osuus sekä laulullisesti että

¹⁴⁵ Hanna Suutela 1999: 174.

osallistujana oli merkittävää ja hallittua ohjausta, jossa jokaisella oli osuutensa kuvan ja ilmaisun muotoutumisessa. Tanssiryhmänä käytetty tanssiteatteri Raatikko oli tunnettu ei pelkästään tanssivana joukkona, vaan voimakkaana näyttelevänä ryhmänä, joiden omat teokset olivat usein jopa poliittisesti kantaaottavia tanssinäytelmiä. Ryhmän koreografi Marjo Kuusela toimi yhdessä Puurusen kanssa joukkokohtausten rakentajana antaen niille liikunnallisesti ja visuaalisesti voimakkaan ilmeen. Kuoron osuus yhtenä kokonaisuena roolina olikin uutta kuoron työskentelyssä. Yksittäisistä roolisuorituksista yhdeksi suurimmista nousi Matti Lehtisen seppä Högman, joka hahmona ja opillisten asioiden julistajana vangitsi katsojansa karismaattisena tyyppinä. Yksinäinen julistava Paavon maallinen hahmo elämän eri riemuissa ja sen vastapainona kasvoi Puurusen käsissä ja Talvelan voimakkaana tulkintana koko teoksen hallitsevaksi voimaksi. Harvoin on ihmisluonteen kaksi ääripuolta saanut niin nyanssoidun ja hienon roolitulkinnan kuin Talvelan Paavo Ruotsalainen. Paavon vastakohtana ahdistunut ja perheensä puolesta taisteleva ensimmäinen vaimo Riitta sai Ritva Auvisessa tulkitsijan, jonka äänellinen ja näyttämöllinen roolityö nosti hänet teoksen kolmanneksi suurhahmoksi. Sakari Puurusella oli suuri onni saada käyttöönsä tämä hieno laulajamateriaali, joilla myöhemmin teoksen lukuisilla ulkomaanmatkoilla oli ratkaiseva merkitys kokonaisuuden onnistumiselle.

Viimeisten kiusausten lavastajavalinta ja sen tuoma lavastusratkaisu oli poikkeavuudessaan aluksi hämmentävä, mutta lopputuloksena ”ainoa mahdollinen”. Kuvanveistäjänä, erityisesti puumateriaalin hienona käsittelijänä tunnettu Mauno Hartman oli vuonna 1972 valittu Helsingin Juhlaviikkojen vuoden taiteilijaksi. Näyttelynsä vieraaksi hän sai mm. Joonas Kokkosen, joka pyysi Hartmania lavastamaan tulevan oopperansa puutöillään, vaikka ensi-iltaan oli vielä aikaa kolme vuotta. Näin valittiin tulevalle teokselle mahdollinen lavastaja; ohjaajasta ei tuolloin ollut vielä tietoa. Hartman oli puutöillään lavastanut aiemmin teatteriesityksiä, mutta oopperamaailmassa hänen tuleva vierailunsa oli ensimmäinen. Keväällä 1975 tulivat teoksen jo valittu ohjaaja Puurunen sekä kapellimestari Ulf Söderblom (1930-) tutustumaan Hartmanin töihin hänen

ateljeessaan Hollolassa, jossa Puurunen sai katsastaa kaikki valmiit työt ja todeta niiden kelpoisuus tulevaan ohjaukseensa. Kierroksen päätteeksi hiljainen Puurunen oli tarjonnut kättä lavastajalleen ja sanoi: ”Manu, me teemme historiaa”.¹⁴⁶ Näin tuli myös käymään.

Lähes kaikki teokseen tarvittavat elementit, lukuun ottamatta Paavon kuolinvuodetta, löytyivät valmiina Hartmanin töistä. *Riemuriihi*, johon lisättiin Paavon kuolinvuodetta esittävä taso, oli koko teoksen ajan näkyvillä eri asemissa. Mm. *Ristikukka*, *Alasin*, *Musta pyramidi* ja saarnatuolina toiminut *Valkoinen kuolema* olivat nimikkeitä, joita taideteokset aiemmin edustivat. Taivaan portiksi valittiin teos, jonka alkuperäinen nimi oli *Viimeinen portti*. Interludiumien aikana eri asemiin siirrettävät teokset muodostivat oopperassa näyttämökokonaisuuden, joka visiona oli ainutlaatuinen ja toimiva sekä ensi kertaa nähty lavastusratkaisu, jota ei rakennettu yksinomaan Viimeisiä kiusauksia varten. Joonas Kokkoselle Hartmanin näyttelyssä syntynyt teosten viitteellisyys oli säveltäjän hieno kuvallinen oivallus.

Tekniikaltaan teos muodostui normaalia esitystä helpommaksi, koska pyörille rakennetut elementit olivat keveitä näyttämöllä. Interludiumien aikana tapahtuvat näkyvät kuvaelmavaihdokset ohjattiin tekniikalle siten, että avustajat tummissa vaatteissaan suorittivat vaativan ja uuteen tunnelmaan rytmitetyn vaihtotyönsä.

Puurunen oli tunnettu jo teatterin maailmassa loistavana valojen käyttäjänä. Oopperaohjauksessa hän korosti valoilla ilmaisua ja kohdetta, jotka hän halusi nostaa erilliseksi ilmaisuksi irti muusta ympäristöstä. Läpi koko teoksen käytetty valkoinen valo antoi lavastukselle ilmavuutta ja herkkyyttä, samoin tekniset kuvaelmavaihdokset valaistiin tulevaan tunnelmaan sopivalla tavalla, jossa jokin lavastuksen osa saattoi olla korostetusti esillä.¹⁴⁷ Suurille näyttämöille tultaessa ja suuremman orkesterin - erityisesti kasvaneen jousiston mukanaolo - lisäsi teoksen kaikenpuolista voimaa, kuvaa ja

¹⁴⁶ Mauno Hartman Erkki Tammelalle haastattelussa 3.12.1999.

¹⁴⁷ New Yorkin Metropolitanissa ollut ensi-ilta huhtikuussa 1983 aiheutti paniikin ensimmäisen näytöksen aikana. Valoharjoituksessa tietokoneeseen oli jäänyt virhe, jota ei voitu korjata esityksen aikana. Herkkien interludiumien aikana tapahtuviin vaihdoksiin se antoi täyden työvalon näyttämölle, jolloin kohtauksen tunnelma oli luonnollisesti kadonnut. Tähän Puurunen totesi väliajalla: ”Pitkö tätä tulla tänne asti harjoittelemaan?” Tilanne kuitenkin rauhoittui, kun todettiin, että myös hän oli osallinen virheen syntymiseen.

ilmaisua, joilla klassikoksi kutsuttu teos valloitti lukuisat oopperatalot. Jo Savonlinnassa 1976 esitetty teos laajennetulla orkesterilla sai säveltäjän lausumaan: ”Nyt se kuulostaa siltä kuin olin ajatellut.”¹⁴⁸ Myös lukuisat kirkkoversiot ympäri Suomea sekä Helsingissä koetut herännäiskansan varaamat näytökset, jotka suosionosoitusten sijasta päättyivät yleisön laulamaan Paavon virteen, olivat elämyksinä suomalaiseseen oopperahistoriaan kirjattavia tapahtumia.

Teoksen saama suuri julkisuus oli myös ennen näkemätön; ei pelkästään kotimainen vaan myös pohjoismainen ja eurooppalainen lehdistö kiinnostui uudesta suuresta oopperateoksesta, sillä olihan Joonas Kokkonen erittäin tunnettu säveltäjä jo pelkästään sinfonikkona. ”Tulinen verkko ihmisten mereen” kirjoitti Erik Tawaststjerna.¹⁴⁹ Tawaststjerna olikin ainoa kriitikko, joka oli syventynyt ja paneutunut perusteellisesti Kokkosen oopperan musiikilliseen ja henkiseen maailmaan, joka oli 16 vuotta hautautunut ja kirkastunut säveltäjän mielessä ja luovassa fantasiassa.¹⁵⁰ ”Viimeiset kiusaukset on säveldraama järjen rajallisuudesta, elävän Kristuksen seuraamisesta ja erämaan profeetan uskon pelkistymisestä... Paavo Ruotsalainen käy kamppailunsa yhtä hyvin häntä ympäröivää maailmaa kuin omia sisäisiä demoneja vastaan. Perusteema on samalla kertaa aikaan sidottu ja ajaton, kansallinen ja universaalinen. Säveltäjä kehittelee sitä jatkuvien metamorfoosien, jotka kuvastavat Paavon elon faustisen vaelluksen vaihteita”, kirjoittaa Erik Tawaststjerna Helsingin Sanomissa.¹⁵¹ Puurunen ohjauksesta hän mainitsee mm: ”Puurunen analysoi taidokkaasti draaman eri jännitteitä, Paavon sisäisiä ristiriitoja ja suhdetta perheeseen, seppään, kahteen kiusaajakolmikkoon (ensimmäinen, toinen ja kolmas mies, ensimmäinen, toinen ja kolmas nainen), savolaiskansan kollektiiviin ja myös Helsingin akateemisiin piireihin. Teoksen eräs huipennus oli promootiokulkue, jossa tanssijat karrikoivat ilkkuen herrasväen kävelyä. Paavo teki itsestään suuren narrin ryhtymällä matkimaan arvokkaaksi luulemaansa kävelytyyliä”.¹⁵² Promootiokohtauksen harjoitus- ja ohjausperiodi oli teoksen valmistumisen kannalta

¹⁴⁸ Joonas Kokkonen Erkki Tammelalle heinäkuussa 1976

¹⁴⁹ H.S. 4.9.1975

¹⁵⁰ Lampila 1997: 640

¹⁵¹ H.S. 4.9.1975

eräs vaikeimmista, sillä mukana olivat kaikki solistit, kuoro ja tanssijat ja kohtausta ilmeeltään monimuotoisin ja rajuin, joka tiivistyy Paavoon ja sitä seuraavaan suureen monologisiin. Ohjaajatyönä promootiokohtausta oli teoksen eräs vaikuttavimmista kuvista. Oli hämmästyttävää, kuinka useissa vieraan kulttuurin maissa teoksen saama vastaanotto aiheestaan huolimatta oli myönteinen ja menestykseksi laskettava, joka kruunautui 1983 sen toisessa esityksessä New Yorkin Metropolitan oopperassa. Teoksesta oli muodostunut Kokkosen säveltäjäuran suurin triumfi.

VII. VANHASTA TOIMITALOSTA UUTEEN

1. 1. Toiminta Bulevardin vanhassa oopperatalossa

”Kooltaan teatteri ei todellakaan ole suuri, mutta siisteyden ja mukavuuksien puolesta sitä voi pitää täysin mallikelpoisena. Sekä ulkoa että sisältä se muistuttaa hoviteatteria: se on yhtä miniatyyrimäinen, siro, melkein upea.” Näin kirjoittaa Pietarin keisarikunnan teatterin näyttelijä A. A. Nilski muistelmissaan Helsingin Aleksanterin teatterista, joka vuosina 1919-1993 toimi Kansallisoopperan toimitalona.¹⁵³ Pitkäksi venynyt ”tilapäisyys” kannusti oopperan johtoa ja taiteilijakuntaa tekemään parhaansa vaatimattomissa oloissa, joissa toteutettiin nyt lähes mahdottomalta tuntuva klassinen ja uudempi ooppera- ja balettiohjelmisto. Pätevien ohjaajien ja lavastajien taitavat ratkaisut vaikeissa näyttämö-olosuhteissa edesauttoivat hyvän taiteellisen tason rakentamisessa. Almin aikana alkanut korkeasuhdanne ja seuraavien johtajien ennakkoluulottomat tilausteokset kuten, Viimeiset kiusaukset ja Punainen viiva, toivat talolle lukuisten vierailumatkojen ansiosta kansainvälistä mainetta ja kunniaa. Myös yksittäisten taiteilijoiden saama kansainvälinen menestys kiinnitti päättäjien huomion ensimmäisen oopperatalon ja yleensä koko oopperataiteen tarpeellisuudesta.

¹⁵³ Rainer Knapas 1979: 2

Vuosikymmeniä siirtyneet ja viivästyneet talohankkeet aiheuttivat Aleksanterin teatterissa jatkuvalla toiminnalla uudistuspaineita. Vanhan talon tekninen kapasiteetti oli vaatimaton, joka erityisesti lavastajien ratkaisuisa ja työskentelyssä vaati paljon pohdintaa saada pieni näyttämö näyttämään mahdollisimman suurelta. Vanha köysistö-koneisto toimi ainoastaan manuaalisesti, mikä taas aiheutti painorajoituksia kattoon ripustettaviin dekoraatioihin. Niiden liikuttelu vaihtokohtauksissa esityksen aikana edellytti tekniikalta ”musikaalista tuntumaa”, jotta tekninen tapahtuma seuraisi kohtauksen muuta henkeä. Valaistuskalusto manuaalisesti ohjattavalla valopöydällä asetti myös omat rajoituksensa ohjaajan ja lavastajan suunnittelemiin tunnelmakuviin.

Lukuisat esteet uuden talohankkeen etenemisessä aiheuttivat vanhassa talossa korjauspaineita jonkinlaisen modernisoinnin aikaansaamiseksi. Niinpä kaudella 1979-80 tehtiin lukuisia parannustöitä, joista valokaluston ja ohjaamon modernisointi olivat merkittävimmät. Tietokoneohjattu uusi valopöytä mahdollisti tilanteiden suuren etukäteisohjelmoinnin sekä varman ohjelman mukaisen toiminnan esitystilanteessa. Tämä tuntuva uudistus jätti kuitenkin perusprobleemat ennalleen, sillä näyttämötilan pieninkään suurentaminen ei ollut mahdollista. Sivu- ja takatilojen sekä lattiakoneiston puuttuminen pitivät ohjaus- ja lavastusratkaisut edelleen rajoitettuina, vaikka parannettu valaistustekniikka antoikin uusia lähtökohtia vision luomisessa.

Keisarivallan aikana rakennettu Aleksanterin teatteri oli tarkoitettu vain tilapäiseksi ratkaisuksi Helsingin vakiintumassa olevalle oopperatoiminnalle. Näyttämön pienuuden ja vaatimattoman orkesterisyvennyksen vuoksi ymmärrettiin, että täysipainoisten oopperaesitysten tuottamiseen tarvitaan suurempi ja teknisesti paremmin varusteltu talo. Vuosikymmenien varrella ”lahjoitettiin” tai luvattiin 6-8 erilaista tonttivaihtoehtoa uuden talon rakentamiseksi. Ensimmäiset piirustukset jugendklassisen oopperatalon aikaansaamiseksi ovat jo vuodelta 1916, jolloin helsinkiläinen arkkitehtitoimisto Palmqvist & Sjöström esitteli 54 800 kuutiometriä oleva rakennussuunnitelman kortteliin n:o 403. Samat piirustukset esiteltiin uudelleen itsenäisyyden jälkeen 1919 tontille n:o 402. Vuosien odotuksen jälkeen kaupunginhallitus teki kuitenkin kieltävän päätöksen v. 1923:

*”Kun eduskuntatalo epäilemättä edusti tärkeämpää yleistä etua kuin oopperatalo, jolle, jos taloudellisia takeita oli olemassa siitä, että se verraten läheisessä tulevaisuudessa voidaan saada aikaan, voidaan löytää jokin muu sopiva paikka, ehdotti rahatoimikamari empimättä paikan luovuttamista usein mainitusta ryhmästä ehdotetulle eduskuntatalolle.”*¹⁵⁴

Oopperatalon uudeksi sijoituspaikaksi ehdotettiin vuosien varrella mitä erilaisimpia vaihtoehtoja Helsingissä. Loppusuoralle päästäessä löytyi tonteille kuitenkin aina muu tarpeellisempi ja ”sopivampi” käyttötarkoitus. Kun esim. suomalaisen oopperatoiminnan 75-vuotispäivää juhlittiin vuonna 1948, Helsingin kaupunki lupasi siinä yhteydessä lahjoittaa tontin uutta taloa varten taka-Töölöstä. Oopperatalo tontteineen sai taas jälleen kerran väistyä; Kansaneläkelaitos oli sillä kertaa tärkeämpi.

Taiteilijakunnan aktiivisuuta talohankkeessa osoitti jo 1950 perustettu *Uuden oopperatalon rakennusrahasto*, joka monenlaisella esiintymis- ja kansalaiskeräys-toiminnallaan halusi kartuttaa rakennusrahastoa. Keräyksen suojelijana oli Jean Sibelius. Samanlaista varainhankintatoimintaa harrasti myös oopperan naistoimikunta, myöhemmin *Uuden ooppera- ja konserttitalon kannatusyhdistys*. Vuodesta 1971 toiminut Oopperatalosäätiö Alfons Almin johdolla vei hankkeen vihdoinkin lopulliseen päätökseen. Eduskunta hyväksyi oopperalle ns. Sokerin tontin, jossa ensimmäisen suomalaisen oopperatalon rakennustyöt käynnistettiin vuonna 1988.

Keväällä 1993 alkanut muutto omaan taloon päätti historiallisen ja todellisuudessa myös haikean viimeisen kauden Bulevardilla. Uuden talon juhlalliset avajaiset pidettiin maan korkeimman johdon läsnäollessa 30.11.1993. Avajaisteoksena esitettiin Aulis Sallisen vuonna 1992 Los Angelesissa kanta-esityksensä saanut ooppera Kullervo. Avajaisjuhlallisuuksien jälkeen voitiin yleisesti sanoa, että satavuotinen unelma oli vihdoinkin toteutunut ja Suomi saanut ensimmäisen oikean oopperatalon.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Maria Berg 1972: 10

1.2. Uusi talo, uusi tekniikka ja uudet mahdollisuudet

Kun uuden talon arkkitehtikilpailu oli ratkennut ja talon tekniset ominaisuudet tiedostettu, alkoi laaja uuden teknisen lisähenkilökunnan etsiminen ja kouluttaminen. Tarvittiin insinööritason henkilöitä sekä tekniseen johtoon että lukuisiin näyttämötason uusiin tehtäviin. Vaikka varsinainen toiminta alkoi syyskaudella 1993, tehtiin kevätkaudella muutamia ennakkoesityksiä ”concertante”, joissa kokeiltiin pääpiirteittäin talon tilojen yleistoimivuutta. Esitettävä teos oli Giuseppe Verdin ooppera Nabucco. Teoksen johti italialainen Maurizio Barbacini ja solisteina lauloivat kaikki eturivin taiteilijamme. Orkesteri ja kuoro esittäytyi ensi kertaa uudessa laajennetussa muodossa.

Uudeksi pääjohtajaksi jo aiemmin valitun Martti Talvelan kuolema heinäkuussa 1989 aiheutti suuria ongelmia ohjelmiston suunnittelussa. Talvelan tiedettiin suunnitelleen uuden runko-ohjelmiston vuosiksi eteenpäin samoin kuin ympärilleen tulevan työryhmän. Kaikki kuitenkin romahti hänen poismenonsa vuoksi. Uuden pääjohtajan nopea valinta asetti hallintoneuvoston vaikeaan tilanteeseen, sillä julkisuus toimi erittäin aktiivisesti tuoden esiin mahdollisia ja mahdottomia ehdotuksia pääjohtaja-kysymyksessä. Hallintoneuvosto valitsi lähes yksimielisesti Walton Grönroosin tulevaksi pääjohtajaksi, koska katsottiin hänen näyttönsä Savonlinnan oopperajuhlien taiteellisena johtajana ja kansainvälisen uran tehneenä laulajana riittävän uuden vastuullisen viran vastaanottamiseen. Grönroosin peruseriaatteena oli rakentaa klassinen perusohjelmisto lisätynä vuosittain yhdellä tai kahdella uudemmallalla teoksella, samoin konserttitoiminnan laajentaminen lähinnä suurten nimien omiin resitaali-iltoihin.

Alkuajan puuttuva ohjelmisto uuteen oopperataloon oli kuitenkin rakennettava jo olemassa olevasta Aleksanterin teatterin oopperoista. Edustuskelpoisia teoksia olikin useita, sillä mm. Verdin La Traviata Gian-Carlo Monacon ohjaama oli jo vanhassa talossa saavuttanut suuren menestyksen. Lavasterakenteiden tarvittavat laajennustyöt sekä vanhan ohjauksen ja parannetun valaistuksen sijoittaminen Traviataan antoi uu-

delle talolle heti edustavan kansainväliset mitat täyttävän teoksen. Samalla tavoin toimittiin eräiden muiden oopperoiden ja myös balettien suhteen.

Uusi tekniikka ja sen hallinta vaati pitkän opinto- ja harjoitusprosessin, sillä käyttöön tuleva koneisto oli ainutlaatuinen Suomen teatterilaitoksissa. Päänäyttämö on risti-näyttämö, jota ympäröi sekä sivuilla että takana teknisin lisälaittein olevat näyttämön kokoiset lisätilat. Näyttämökuvien vaihto perustuu sivuilla ja takana olevien näyttämövaunujen käyttöön, joihin eri kuvaelmat voidaan rakentaa valmiiksi ja näin säästää aikaa nopeissa vaihdoissa. Näyttämön yläpuolelle jää 28 metriä korkea näyttämötorni, joka pystyy ”nielemään” kaikki teoksen riippuvat kulissit, joita kattokoneiston avulla liikutellaan ylös ja alas. Tämän lisäksi voidaan koko näyttämön pintaa joko kokonaisuena tai paloina säätää eri muotoihin ylös ja alas. Takänäyttämölle sijoitettu pyörönäyttämö voidaan koneellisesti ajaa näyttämön eri kohtiin. Nämä toimintaperiaatteet ja mitat täyttävät uudessa oopperatalossa kaikki eurooppalaisten suurten talojen vaatimukset ja mahdollistavat myös kaikkien maailman huomattavimpien oopperatalojen vierailut Kansallisoopperassamme.

Viimeisintä tietokonetekniikkaa edustaa myös valaistuskoneisto, jonka ohjelman piiriin kuuluu yli 800 erikoisvaloheitintä sekä Laser. Se tarjoaa valosuunnittelijoille lähes rajattomat mahdollisuudet valotehojen ja valoeftien käyttöön. Valaistuksen monipuoliset mahdollisuudet ovatkin suuresti rikastuttaneet ohjaajien ja lavastajien työtä, sillä entistä parempien visioiden ja illuusoiden aikaansaaminen tuli nyt ensi kertaa mahdolliseksi suomalaisessa oopperatalossa. Myös ääniosasto ja sen koneisto edustavat maassamme huipputasoa. Tämä tarjoaa esitysten tehostetoiminnalle, teosten äänittämiselle ja cd-levyjen tuottamiselle eurooppalaisiin taloihin verrattuna parhaan mahdollisen kvaliteetin.

Toiminnallisesti talo on erittäin tarkan suunnittelun tulos. Eri osastoilla on omat asianmukaiset työtilat, joiden ilmavuus ja ergonomia oli alkuun täysin uutta niin baletille kuin puvustolle. Myös orkesterilla on ensi kertaa oma suunniteltu harjoitustila, jonka akustista muotoa voidaan muuttaa riippuen siitä, onko työn alla Mozartin tai Wagnerin teos tai jopa levytykseen tähtäävä tilanne. Lavastusten valmistamisessa suuri

maalaamo ja verstatilat antavat lavastajille hyvän mahdollisuuden kontrolloida työprosessia sekä lavasteiden valmistumista näyttämötilaa kooltaan vastaavissa työhuoneissa. Myös yleisötilat ja katsomo ovat yksinkertaisen kauniita, tilavia ja toimivia. Erityisesti katsomoon suunniteltu sisustus ja materiaalivalinta edesauttavat ennen kaikkea hyvän akustisen tilan ja miellyttävän ympäristön luomisessa.

Talohankkeen saama julkinen kritiikki erityisesti korkeiden kustannusten ja tonttivilinnan vuoksi oli melko kiihvasta ennen oopperatalon valmistumista ja jopa sen jälkeenkin. Kritiikki vaimeni kuitenkin melko pian, sillä mm. kaikille avoimet opastetut talon tutustumiskäynnit sekä yleisölle avoimet harjoitustilanteet rauhoittivat arvostelijoita. Esitysten saama positiivinen palaute osoitti epäilijöille talon tarpeellisuuden oopperakulttuurimme uutena rakentajana ja kansainvälistäjänä. Ilta illan jälkeen täyttyvä katsomo toi uuteen taloon vuosittain lähes 300 000 katsojaa, mikä tilastollisesti tarkoitti yli 95 prosentin käyttökatetta. Arvostusta lisäsi myös kansainvälisen lehdistön antamat arviot uudesta talosta; ne olivat etupäässä positiivisia, joten Suomea onniteltiin ensimmäisen oikean oopperatalon rakentamisesta.

1.3. Ohjelmisto laajenee

Walton Grönroosin suunnitelmiin kuulunut kantaohjelmiston rakentaminen aloitettiin hetiavajaishuuman ja juhlinnan jälkeen. Elokuusta 1993 alkanut sesonki muodostui erittäin raskaaksi ja työntäyteiseksi ajaksi. Uudelle näyttämölle siirretyt vanhat teokset - kuten Verdin *La Traviata* sekä Madetojan *Pohjalaisia* - olivat tällaisia oopperoita, joita baletin ohella esitettiin päänäyttämöllä. Saman aikaisesti valmisteltiin harjoitustiloissa kuumeisesti uutta tuotantoa. Uusina teosvalintoina tulivat ohjelmistoon mm. Verdin *Otello*, Wagnerin *Lohengrin*, Mozartin *Don Giovanni* sekä Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* – kokonaan uutena versiona. Samanaikaisesti baletti valmistui uusina produktioina Tshaikovskin *Pähkinänsärkijän* ja Joutsenlammen.

Uutta oopperatalon toiminnassa oli myös laaja konserttitoiminnan aloittaminen, sillä Walton Grönroos toi maahamme tunnettuja eurooppalaisia ooppera- ja konserttilaulajia. Näistä huomattavimpia olivat mm. Olaf Bär, Tom Krause, Peter Schreier, Teresa Berganza ja Barbara Hendricks. Konsertit saivat erittäin lämpimän vastaanoton ja salin täyttänyt yleisö kannusti oopperan johtoa jatkamaan sarjaa, mikä on myös tapahtunut.

Myös suuret oopperatalojen vierailut alkoivat pian uuden oopperatalon valmistuttua. Ensimmäisenä saapui heti huhtikuussa 1994 saksalainen kansainvälisesti arvostettu Deutsche Oper Berlin, joka esitti Wagnerin Tannhäuserin Götz Friedrichin ohjaamana ja Rolf Glittenbergin lavastamana. Teos sai ennenkuulumattoman menestyksen osittain loistavan solistikaartin - René Kollo, Matti Salminen, Sabine Hass, Karan Armstrong, Walton Grönroos - ansiosta, osittain tunnetun talon ensimmäisestä vierailusta maassamme. Friedrichin erikoinen ja rohkea ohjaus, jonka hän sitoo Saksan nykyhetkeen ja samalla koko oman aikamme virtauksiin, jossa mm. ensimmäisen näytöksen Venusvuori kohtausta oli elävine malleineen sijoitettu lasiseinän takana olevaan bordelliin, ei mauttomuudessaan kuitenkaan saanut sen enempää yleisöltä kuin kritiikiltäkään tuomitsevaa vastaanottoa. Helsingin Sanomien Hannu-Ilari Lampila näki ohjauksessa Tannhäuserin ”aistien paratiisissa etsien itseään illuusoiden, tanssinpyörteiden ja bakanaalinautintojen maailmasta”.¹⁵⁶ Lavastus ja puvustus viittasivat romanttisuudessaan lähinnä Wagnerin omaan aikaan 1800-luvun jälkipuoliskolle.

Saman vuoden lokakuussa vieraili Tukholman kuninkaallinen ooppera. Verdin klassikon Simon Boccanegrin lisäksi oli heidän ohjelmistossaan ruotsalaisen Ingvar Lidholmin säveltämä teos Ett drömspel. Tämä Strindbergin komplisoituun maailmaan pohjautuva ja myös Götz Friedrichin ohjaama ja Peter Sykoran lavastama teos muodostui suureksi menestykseksi tukholmalaisille. Friedrichin tiivis henkilöohjaus ja syvällisesti analysoidut karakterit yhdessä Lidholmin tehokkaan ja koskettavan musiikin kanssa loivat synteesin, josta oopperayleisömme on harvoin saanut nauttia. Kokonaisuutena Ett drömspel oli vierailun ehdoton triumfi tukholmalaisille.

¹⁵⁶ H.S. 12.4. 1994

¹⁵⁷ H.S. 3.10. 1994

”Götz Friedrichin loistava ohjaus, Peter Sykoran fantastinen lavastus ja Lidholmin visionäärinen musiikki kulkevat käsi kädessä. Kaikessa on salaperäisen merkityksellisyyden tuntu, mutta mystinen hämärä on Uninäytelmässä kaukana: kaikki on kirkasta ja selvää. Toivoa sopii, että Kansallisoopperan uuden talon tekniikka ei petä, sillä uninäytelmän teatterimagia saadaan aikaan paljolti modernin näyttämötekniikan avulla.

Ett drömspel on yleisinhimillinen teos, jossa jokainen voi tunnistaa tuskiaan, toiveitaan ja pettymyksiään. Samalla se on syvästi persoonallinen tunnustus.”¹⁵⁷

1.4. Ohjaajavierailut uudessa toimitalossa

Ensimmäinen merkittävä vieraileva ohjaaja keväällä 1994 uudessa toimitalossa oli jälleen unkarilainen András Mikó, jonka tehtävänä oli yhdessä lavastaja Mark Väisäsen kanssa tuottaa ohjelmistoon uusi versio Giuseppe Verdin suuresta klassikosta Otello. Mark Väisäsen tyylikäs, selkeä lavastus ja loisteliäs puvustus korosti teoksen eri kansankerrostumissa sen omaa aikakautta. Oopperan myrskyisä alku laivoineen sekä ”foco di gioia” -kuoro tulineen antoi tekijöilleen heti tilaisuuden osoittaa uuden tekniikan käyttömahdollisuuksia. Otellon paluu voittajana mereltä laivastoineen sekä rannalla kuorosta muodostettu vastaanottajien joukko oli kuvana eräs parhaita Mikón luomuksia. Samalla tavoin oli kuoron käyttö onnistuneesti - vaikkakin alkua lukuun ottamatta - melko staattisesti sijoitettu omiin kohtauksiinsa. Henkilögallerian luomisessa Mikó keskittyi Jagon juonittelevan hahmon luomiseen sekä Otellon sairaan mustasukkaisuuden lähes ylikorostamiseen. Tätä asetelmaa hän halusi korostaa kontrastina Desdemonan hauraan ja viattoman persoonan esilletuomisessa. Ensimmäisen näytöksen suuren dueton ”già nella notte densa” Mikó sijoittaa rauhallisesti ja kauniisti valaistuna suurille portaille, jossa rakastavaiset laulavat toisilleen rakkaudesta ja odottavat yön saapumista. Neljännessä näytöksessä, Desdemonan huone, Otello saapuu samoja portaita pimeässä Desdemonan luo tekemään tiliä mustasukkaisuuden ja Jagon onnistuneen viekkauksen aiheuttamista epäluuloista ja surmaa rakastettunsa. Kohtaus oli yhdessä Verdin hyytävän musiikin kanssa loogisesti rakennetun ohjauksen huikea

päätös. Täysin loppuun viety ei Mikón ohjaus kuitenkaan ollut, sillä tuolloin jo väsynyt ja sairas ohjaaja ei jaksanut viimeistellä kaikkia teoksen kontrasteja. Kokonaisuutena ohjaus oli kuitenkin looginen ja ehjä saavuttaen suuren suosion oopperayleisömmme pitkäaikaisena ykkösteoksena. Tämä työ jäikin rakastetun ja kunnioitetun ohjaajan viimeiseksi maassamme.

Ruotsalainen ansioitunut teatteriohjaaja Etien Glaser on ääriesimerkki siitä, miten oopperaohjausta harrastamaton erikoinen persoonallisuus tuo lavalle Mozartin Taikahuilun, joka vastenmielisyydessään luo niin teokselle kuin koko oopperataiteelle vihamiehiä. Savonlinnan Taikahuilulle luoma maine koko perheen oopperana sai Kansallisoopperassa syyskaudella 1998 ensi-iltansa, johon perheet lapsineen ryntäsivät nauttimaan teoksen kauneudesta ja sanomasta. Toisin kuitenkin kävi. Glaserin näkemys teoksesta, joka alkaa ennen alkusoittoa ja päättyy jossakin sekavassa järjestyksessä partituurin ulkopuolella, toi paljon pettymyksiä ja julkisia valituksia talon johdolle ohjelmapolitiikasta, joka sallii ainoan lapsiystävällisen teoksen tuhoutua merkillisenä modernina sekaversiona. Pitkä ohjausprosessi oli usein piinallinen, sillä ohjaajan menetelmät ammattilaisten käsittelyssä eivät tuntuneet luontevilta eikä tarkoituksenmukaisilta. Erilaiset ilman perusteluja tehdyt kokeilut, kuten patsaana esiintyminen, hysteerinen edestakainen, äänekäs kävely ryhmässä tai lempiväriin synnyttämän mielikuvan luominen jostakin eläimestä, aikaansaivat koomisia tilanteita. Ne eivät luoneet yhtenäistä loogista kuvaa teoksen kokonaisuudesta, vaan pikemminkin huvittuneen ja protestoitavan asenteen ohjaajan työskentelyä kohtaan. Teoksen kapellimestari Okko Kamu joutui julkisesti puolustamaan suosittellemaansa ohjaajaa, mutta mikään ei pelastanut jo tuhotun teoksen tulevaisuutta. Lavastuksen ankeus ja harmaus sekä puvustuksen kirpputoria muistuttava ilme eivät kuvallisesti antaneet oopperalle minkäänlaista nostetta. Yleisön onneksi ei tämä versio enää palaa ohjelmistoon, vaan pysyy arkiston uumenissa muistuttamassa tehdystä ohjaajavalinnan erehdyksestä.

1.5. Aulis Sallisen *Kullervo*

Aulis Sallinen (1935-) kuuluu niihin onnekkaisiin suomalaisiin säveltäjiin, jonka kaikki oopperateokset on esitetty heti valmistumisensa jälkeen, eräät useampana eri versiona sekä kotimaassa että ulkomailla. Aiemmin vain absoluuttiseen musiikkiin vihkittyneen Sallisen nousu johtavaksi suomalaiseksi oopperasäveltäjäksi alkoi teoksesta *Ratsumies*, jonka kantaesitys nähtiin Savonlinnassa 1975 Olavinlinnan täyttäessä tuoloin 500 vuotta. Teoksen saama julkisuus ja kansainvälinen positiivinen palaute nosti Sallisen eurooppalaisten modernien oopperasäveltäjien eliittiin, mikä kannusti häntä jatkamaan työtään uusien teosten luoja. Näin Sallisesta tuli oopperasäveltäjä. Ohjaajana kaikissa Suomessa kantaesityksensä saaneissa oopperoissa on ollut Kalle Holmberg, lavastajina taas aina eri henkilö. Holmbergin valinta *Ratsumiehen* ohjaajaksi oli looginen ja oikea teoksen suomalaiskansallisen aiheen vuoksi, mutta sitä seuraavien teosten ohjaajavaihdokset olisivat saattaneet rikastuttaa ja muuttaa jo tutuksi käyntyä holmbergilaista ilmaisua ja visiota.

Sallinen on säveltäjänä kulkenut aina omia teitään välittämättä muotioikuista ja kirjoittamalla musiikkia, jossa on vahva, aito elämisen maku. Realistinen asenne elämään paljastuu eräässä hänen päiväkirjamerkinnässään vuodelta 1982: ”Oopperan kirjoittaminen kannattaa aina. Jos se onnistuu, iloitsen siitä. Jos se epäonnistuu, silloinkaan ei puutu iloitsijoita.”¹⁵⁸ Kaksi kertaa on Sallinen valinnut tekstin Paavo Haavikon kirjallisuudesta - *Ratsumies*, *Kuningas lähtee Ranskaan* - muihin teoksiinsa libretton on muokannut säveltäjä itse.

Sallisen viides ooppera *Kullervo* oli tarkoitettu juhlalliseksi avajaisteokseksi uuden Kansallisoopperan talon avajaisiin 1992, mutta rakennustöiden viivästyminen pakotti talon johdon etsimään teokselle uuden esityspaikan. Kustannussopimukseen perustuva päätös tuottaa teos jo 1992 aiheutti paljon vaikeuksia, sillä suuren teoksen vaatimaa oikeaa tilaa ei Helsingistä löytynyt. Los Angelesin oopperan silloinen johtaja Peter

¹⁵⁸ *Kullervon käsiohjelma 1993: 7*

Hemmings, joka tunnetaan suurena Savonlinnan ystävänä ja Sallisen musiikin kannattajana, tarjosi esityspaikaksi omaa oopperataloansa, Dorothy Shandler Hallia Los Angelesissa. Talo oli tarpeeksi suuri ja riittävällä tekniikalla varustettu monitoimitalo, joka katsottiin sopivaksi Kullervon esityspaikaksi. Monien vaiheiden jälkeen Kansallisoopperan taiteellinen ja osittain myös muu henkilökunta siirrettiin ilman orkesteria Los Angelesiin neljän viikon ajaksi toteuttamaan Sallisen uutuusteos. Ohjaajana oli jälleen Kalle Holmberg, lavastajana toimi Måns Hedström, puvustajana Pekka Ojamaa ja valosuunnittelijana ranskalainen Claude Naville. Harjoituspaikaksi Helsingissä valittiin Linnanmäen Peacock-teatteri, jossa usean viikon ajan harjoitettiin teos myös ohjauksellisesti peruskuntoon, erityisesti kuoron asemointi ja liikuttelu.

Måns Hedströmin Kullervo-lavastus oli massiivinen, mutta selkeä ja yksinkertainen. Korkeat betonia muistuttavat seinät, joissa oli yhteensä seitsemän ovea ja yksi tornimainen pakotie, olivat teoksen perusdekoraationa läpi koko esityksen. Näyttämötasolla nähtiin vain pieni mökki sekä eri asetelmiin liikuteltavia huonekaluja. Seitsemän ovea, jotka enimmäkseen olivat kiinni, toimivat eräänlaisina portteina maailmaan, jonka toisella puolella näkyi vain pimeys ja josta ei löydy pakotietä. Claude Navillen valaistus korostikin enemmän tarinan myyttistä puolta; sen mukaisesti laulajat olivat usein taroituksellisesti pimeässä, joten sädekehää solisteille ei päässyt syntymään.

Oopperan keskeisiksi solisteiksi nousevat Kullervo, Kimmo ja kuoro. Vaikka kuoro puvustuksessaan ja liikkumisessaan toikin muistuman 1960-luvun Lapualaisoopperan ryntäilystä ja uhoamisesta, muodostui se kuitenkin Holmbergin ohjauksessa tiiviiksi ja dynaamiseksi ryhmäksi, joka elävästi kommentoi ja symboloi kansaa ja yhteiskuntaa. Kuoron panos kokonaiskuvassa, valitussa ilmaisussa ja tyyliässä olikin erittäin merkittävä. Henkilöohjauksessa Holmberg onnistui luomaan solisteille roolien vaatimat karakterit ja tyypit, joista erityisesti Kullervo, Kimmo ja sokea laulaja erottuivat voimakkaana yhtenäisinä hahmoina läpi koko oopperan. Jorma Hynnisen valinta Kullervon mittaavaan rooliin oli täysosuma sekä äänellisesti että visuaalisesti; liekö säveltäjä ajatellut juuri Hynnistä kirjoittaessaan teostaan? Perusolemukseltaan vakava Hynninen siirtyi luontevasti Kullervon hahmoon ja maailmaan, jossa ohjaajan tehtäväksi jäi lähinnä il-

maisun ja nyanssien rajaaminen. Hynnisen syvästi eletty, rakkauteen kykenemätön roolityö, muodostui hänen uransa yhdeksi hienoimmista.

Aleksis Kiven näytelmä eroaa Kalevalasta mm. siinä, että siihen on lisätty näytelmän dramaturgialle välttämättömiä henkilöitä. Orjaksi merkityn Kullervon rinnalle Aleksis Kivi asetti Kimmon, joka Kullervon tavoin otsaan poltetulla ”variksenjalalla” oli leimattu orjaksi.

Kimmo nousee myös Salliselle tärkeimmäksi. Jorma Silvasti nousikin tässä roolissa oopperan toiseksi keskeiseksi hahmoksi. *”Ystävänsä Kullervon teot lankeavat Kimmon päälle, joka saa hänen sielunsa järkkymään. Sallisen oopperan Kimmo alkaa nähdä Kullervossa vapahtajan, joka kantaa maailman syntejä; tehtyjä syntejä ja hyviä tekoja, jotka tekemättöminä muuttuvat synneiksi. Kimmo menettää järkensä ja ratsastaa hiljalleen lapsuutensa leikkihevosella, jota hän rakentelee. Klopoti-klop... Näin Kullervo menetti ainoan ystävänsä.”*¹⁵⁹ Holmbergin analyysi Kimmon kasvavasta ahdistuksesta kohti järjen menettämistä nousikin Jorma Silvastin tulkitsemana syvälliseksi ja koskettavaksi roolityöksi, joka kirjattiin erääksi oopperataiteemme merkittävimmäksi tapahtumaksi. Äänellisesti Silvastin tenori oli rooliin yhtä sopiva ja oikeaan osunut kuin Hynnisen baritoni.

Kolmas ”ulkopuolinen” tekijä draaman kulussa oli Vesa-Matti Loirin sokea laulaja, joka 11 minuuttia pitkässä ja vaativassa balladissaan (mikrofoniin laulettuna) laulaa Kullervolle unessa tarinan kadonneesta sisaresta. Huolimatta viihdemuusikon maineestaan Loirin roolityö oli kokeneen teatterimiehen ja muusikon huomattava tulkinta tarinaa eteenpäin vievässä kerronnassa. Ainoa, joka antoi hiukkasen lämpöä teoksen muutoin niin synkkään kuvaan, oli Eeva-Liisa Saarisen esittämä äidin rooli. Tämä teema, joka kulkee koko teoksen läpi, rakentuu kuin wagneriaaninen johtoaihe muistuttaen äidin hellyydestä ja rakkaudesta. Kun useat säveltäjät antavat oopperansa partituurissa ohjeita myös esityksen visualisointiin, vaikenee Sallinen niistä täydellisesti. Tämän vuoksi Sallisen teosten ohjaajalla ja lavastajalla tulee olla selkeä näkemys teoksen kokonaisuuteen: ellei sitä ole, on lopputulos huono. Sama koskee myös kapellimestaria.

¹⁵⁹ Kullervon käsiohjelma 1993: 20

Kokonaisuutena Kansallisooppera onnistui Kalle Holmbergin ohjauksessa tuottamaan produktion, joka sai amerikkalaiselta yleisöltä lämpimän ja hyvän vastaanoton huolimatta vieraasta aihepiiristä. Sallisen musiikin ekspressiivisyys, monipuolisuus ja loisteliias orkestrointi sekä mestarin taito karakterisoida draaman toimintaa partituurissa olivat esimerkkejä, joita lehdistö viljeli positiivisissa kannanotoissaan. Sallinen nostettiin aikamme yhdeksi merkittävimmistä oopperasäveltäjistä ja Kansallisoopperan ensemble ja kuoro valovoimaisiksi kansainvälisiksi taiteilijoiksi. Ainoastaan Helsingin Sanomien kriitikko Seppo Heikinheimo teilasi esityksen todeten, että libretto olisi kaivannut draamatikonia kättä: musiikki oli harmaata ja profiilitonta, sokea laulaja tarinaan väkisin ympätty sekä Holmbergin ohjaukseen keskelle näyttämöä pystytetty mökki – mikä se oli?¹⁶⁰ Tähän Ilta-Sanomien pakinoitsija totesi, että ”kotimaisen oopperan arvioimiseksi tuskin löytyy parempaa yhdistelmää kuin kuuro kriitikko ja sokea laulaja. Kun toinen ei kuule, ei tarvitse muuttaa ennakkokäsityksiään. Ja kun toinen ei näe kriitikkiä, ei tule jälkipuheita taiteellisista voitoista.”¹⁶¹ Heikinheimo tunnettiin kriitikkona, joka ei ollut suurimpia Sallisen musiikin kannattajia.

Myös kotimaassa muodostui Kansallisoopperan avajaisviikolle vuonna 1993 uudelleen lämmitetty Kullervo merkittäväksi tapahtumaksi. Teos toteutettiin samalla taiteilijakunnalla, mutta tällä kertaa oman orkesterin kanssa. Oopperan saama vastaanotto ja julkisuus oli huomattava, sillä lähes koko maan kattava lehdistö otti kantaa uuteen suomalaiseen oopperaan. Pääasiallisesti kritiikki oli myönteistä, mutta soraääniäkin kuului. Erityisesti Holmbergin ohjaus sai moitteita vanhan tyylin toistosta:

*”Yllättäen ei Kalle Holmbergin ohjaustyö olekaan mitenkään innovoiva, pikemminkin se on varsinkin kuoron liikkeiden osalta kuin suoraan vuosikymmenien takaisista KOM-teatterin produktioista. Mielikuvaa vahvistavat vielä etenkin kuoron osalta Pekka Ojamaan suunnittelemat puvut.”*¹⁶²

Syksyllä 2000 ensi-iltaan tuleva Sallisen kuudes ooppera King Lear saa ohjaajakseen oopperamaailmassa vielä melko kokemattoman Kari Heiskasen, jonka teatteri- ja fil-

¹⁶⁰ HS. 27.2.1992

¹⁶¹ IS. 10.3.1992

¹⁶² Turun Sanomat 2.12.1993.

miura on kuitenkin jo melko mittava. Säveltäjä on kirjoittanut pääroolin Matti Salmiselle.

Ohjaajana Kalle Holmberg oli saavuttanut jo melko suuria voittoja suomalaisessa teatterimaailmassa ennen oopperatyönsä alkamista. Hänen valintansa Sallisen Ratsumiehen ohjaajaksi Savonlinnassa kesällä 1975 aloitti uuden kauden hänen urallaan, jota seurasi vielä neljä Sallisen myöhempien teosten ohjaustyötä perustyöryhmän pysyessä melko samana. 1990-luvun puolivälissä Holmberg valittiin Tukholman kuninkaalliseen oopperaan Wagnerin koko Ring- sarjan tekijäksi. Tämä jokaisen ohjaajan unelma ja suurin haaste päättyi kuitenkin dramaattisesti ensimmäisen teoksen - Reininkullan jälkeen. Syitä on esitetty useita sekä teatterin sisällä että julkisuudessa, mutta puuttumatta niihin voidaan vain todeta, että vastaavanlainen tapaus kenelle ohjaajalle tahansa on pitkän surutyön syy. Puheteatterista siirtyminen oopperaohjaajaksi ei ole aivan yksinkertaista, sillä laaja musiikillinen tietopohja partituurin salojen ymmärtämiseksi on teoksen kokonaishahmotuksessa välttämätöntä muunkin kuin pelkän tekstin kautta. Kalle Holmberg tunnettiin nuorempana tanssiorkestereiden klarinetistina, joten täysin vierasta ei muusikkous hänelle ole. Käytäntö on kuitenkin osoittanut, ettei laajempi orkesteripartituuriin perustuva analyysi ilman ennakkoon tehtyä soivaa materiaalia ollut hänen vahvimpia puoliaan. Ohjaajapersoonallisuutena hän on voimakas, impulsiivinen ja nopea, joka erityisesti joukkokohtausten tekijänä, huolimatta aiemmin mainituista kliseistä, pystyy luomaan ehjän ja loogisen kokonaiskuvan. Myös henkilöohjaajana hän pystyy halutessaan pureutumaan syvälle ohjattavan roolin sisäisiin ominaisuuksiin saavuttaen usein roolihenkilönsä kanssa analyyttisen ja hienon lopputuloksen. Holmbergin ohjausprosessi on kuitenkin joskus sisältänyt hetkiä, joissa ohjaajan voimakas verbaalinen ilmaisu ja teksti ovat saanut yllättäviä muotoja: niistä on syntynyt konflikteja vastaanottavassa puolessa. Psykologisesti huonosti harkittu ja loukkaava, usein myös voimasanojen käyttö, on tuonut myös mukanaan tilanteita, johon talon johdon on täytynyt puuttua työrauhan säilyttämiseksi. Kuitenkin raskaiden harjoitusperiodien jälkeen on lähes aina syntynyt toiminnallisesti ja kuvallisesti hyvää teatteria, josta perus holmbergiläinen käsiala on ollut aina tunnistettavissa. Holmberg kuvaa itseään:

”En minä niin hirveän paljon rakasta tätä työtä, että voisin tehdä sitä missä olosuhteissa hyvänsä. En ole niin vahva, niin itseriittoinen. Minä tarvitsen henkilöitä, joiden kanssa voi oppia ja seikkailla. Tarvitsen elävät ihmiset, joilla on kyky ilmaista. Minä olen sen verran heikko, että minussa on arkoja ja niin sanottuja hienotunteisia(!) piirteitä. Minä turhaudun niiden kanssa, jotka eivät tuota tai ovat jotenkin toisella planeetalla.”¹⁶³

1.6 Wagnerin Ring ja uusi aika Kansallisoopperassa

”Antiikin-Kreikan taideteoksessa ilmeni yhden sopusuhtaisen kansallisuuden henki. Tulevaisuuden taideteoksen on ilmennettävä vapaan ihmiskunnan henkeä, joka ylittää kaikki kansalliset rajat.”¹⁶⁴

”Nibelungin kanssa on toisin, sitä en kirjoita teatterille – vaan meille! Esitän sen kylä: olen asettanut sen ainoaksi ja viimeiseksi elämäntehtäväkseni. Näyttämön rakennan itse sitä varten, ja koulutan itse esittäjäni: kuinka monta vuotta se minulle maksaakaan, on samantekevää; kunhan sen vain joskus toteutan. Esityksen jälkeen heittäydyn partituurin kera Brünnhilden roviolle niin, että kaikki palaa.”¹⁶⁵

Richard Wagner (1813-1883) oli saksalaisen maailman ja koko länsimaisen musiikkikulttuurin suurin nero, jonka kirjailijan- ja säveltäjäntyö huipentuu teossarjassa *Der Ring des Nibelungen*. Teos on luovan ihmisen eräs suursaavutuksista, ylittämätön ja ohittamaton, joka on inspiroinut lukemattomia ohjaajia erilaisiin tulkintoihin. Koko sarjan neljä teosta *Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* ja *Götterdämmerung* muodostavat yli kuusitoistatuntisen musiikillisen kokonaisuuden, jonka esittäminen vaatii oopperataloilta koko kapasiteetin ja taidon luovuttamista täydellisesti ohjaajien ja lavastajien käyttöön. Teoksia voidaan myös esittää erillisinä oopperoina ja näistä suosituin on ollut

¹⁶³ Haastattelu teoksessa *Haaveesta vai pakosta*.
Toimittanut Anneli Ollikainen (1986)

¹⁶⁴ Richard Wagner: *Taide ja vallankumous*, 1849.

¹⁶⁵ Richard Wagnerin kirje sisarentyttäreilleen Clara Brockhausille, 12.3.1854.

Die Walküre (Valkyyria). Neljän oopperan esittäminen kokonaisuutena taloissa, joissa tekniset valmiudet nykyajan mittapuun mukaan ovat olemassa, nostavat oopperatalojen profiilia ja arvostusta. Solistien löytäminen ja kiinnittäminen tähän kokonaisuuteen ei ole helppoa, koska harvalla talolla on tarjota solistikunnastaan oikeat äänityypit teosten kaikkiin vaativiin ja suuriin rooleihin. Ongelman muodostavat useimmiten Brünnhilde, Wotan, Siegfried ja Hagen. Suomen Kansallisoopperan Ring-sarjassa keväällä 2000 vain Brünnhilde ja Siegfried olivat ulkopuolisia muiden ollessa suomalaisia alansa huippuja.

Kun Walton Grönroos valittiin vuonna 1992 Suomen Kansallisoopperan pääjohtajaksi, oli hänellä vielä sopimusvelvoitteita Berliinin Deutsche Operissa. Voitettuaan Timo Mustakallio -laulukilpailut kesällä 1975 Savonlinnassa kiinnitti paikalla ollut prof. Hans Hilsdorf hänet Deutsche Operin solistikuntaan. Vuonna 1981 tuli Deutsche Operin johtoon jo vuodesta 1972 ohjaajana lännessä työskennellyt ja laajalti tunnettu Götz Friedrich (1930-), jonka Wagner-ohjaukset olivat herättäneet huomiota kaikkialla Euroopassa. Martti Talvelan yllättävä kuolema 1989 sotki pahasti Kansallisoopperan pääjohtajatilanteen, johon tehtävään hänet oli valittu pari kuukautta ennen poismenoaan. Tiedossa ei ole, kuuluiko Ring-sarja Talvelan muuten pitkälle vietyihin suunnitelmiin, mutta itse suurena Wagner-tulkkina tunnettu Talvela olisi uuden talon myötä tuonut sen varmasti jossain vaiheessa ohjelmistoon. Koska Talvela työskenteli yli kaksi vuosikymmentä Deutsche Operissa Götz Friedrichin alaisuudessa, voidaan melkoisella varmuudella olettaa, että Friedrich olisi nähty Kansallisoopperassa jonkin teoksen ohjaajana.

Kun Grönroosin valinta oli varmistunut, hän aloitti heti neuvottelut Friedrichin kanssa suunnittelemansa Ring-sarjan ohjaajaksi. Tämä kauan odotettu hetki, jossa lähes kokonaan omin voimin ja omin solistein toteutettava Ring saataisiin ohjelmistoon, oli näin Grönroosin toimesta saatu liikkeelle. Kun vielä Friedrich valitsi lavastajakseen tunnetun Gottfried Pilzin ja kapellimestariksi saatiin suomalainen Leif Segerstam, oli Suomen Kansallisoopperalla koossa henkilökunta, jonka lähtökohdat teoksen rakentamiselle ja toteuttamiselle edustivat korkeinta eurooppalaista tasoa. Solistikuntaan

mukaan saatu Matti Salminen, jonka tulkinta Hagenin erittäin vaativassa roolissa oli jo nähty kaikissa maailman johtavissa oopperataloissa, muodostui teoksen laululliseksi kruunaukseksi. Tuskin koskaan on suomalaisessa oopperamaailmassa kuultu jotain niin järjestyttävää ja niin syvällisen älykäästä roolitulkintaa kuin Salmisen Hagen Wagnerin *Götterdämmerung*enissa, joka muutenkin Ring-sarjan päätteeksi huipentui Friedrichin ohjauksessa ennen näkemättömään visioon.

Götz Friedrichin ura alkoi silloisessa Itä-Berliinin Komische Operissa, jossa hän toimi dramaturgina ja legendaarisen Walter Felsensteinin (1901-1975) assistenttina ja työtoverina. Saman teatterin pääohjaajaksi Friedrich nimitettiin 1968. Vuonna 1971 tapahtunut länteen siirtyminen johti hänen tiensä ensin Tukholmaan, jossa hän toimii edelleenkin vierailevana ohjaajana samoin kuin Lontoossa ja Hampurissa. Hänen kansainvälinen läpimurtonsa tapahtui Bayreuthin Wagner-juhlilla 1972, jossa hänen huomiota herättänyt *Tannhäuser*-ohjauksensa nosti hänet eurooppalaiseen ohjaajaeliittiin. Myöhemmin hän ohjasi *Parsifalin* ja *Lohengrinin* samoilla juhlilla. Ensimmäisen Ring-sarjan ohjauksensa Friedrich - lavastajanaan Josef Svoboda - teki Lontoon Covent Gardenissa kausina 1974-76 -, kaksi vuotta ennen Patrice Chéreaun skandaali-ohjausta vuonna 1976 Bayreuthissa.¹⁶⁶ Modernisoidussa ja yhteiskuntakriittisessä Lontoon versiossa korostettiin porvarillisen elämän valtarakenteita. Friedrich antoi ohjaukselleen selkeän otsikon: ”Welttheater als bürgerliches Parabelspiel. Summe der Intelligenz der Zeit.”¹⁶⁷

Kun Friedrich oli antanut suostumuksensa sarjan ohjaamisesta omilla ehdoillaan, alkoivat Ringin valmistelut Helsingissä välittömästi. Hänen asettamansa ehdot sisälsivät mm. pykälän, jossa Karan Armstrong-Friedrich kiinnitettiin sekä Sieglinden että Brünnhilden rooleihin. Ensimmäinen rooli oli hänen äänityypilleen (*Jugendlich-*

¹⁶⁶ Tähän Friedrichin ohjauksen peruskonseptiin rakentuivat sekä Berliinin että Helsingin Ring-versiot. ”Chéreau korosti yhteiskunnan valtarakenteiden kalseutta ja rahan valtaa marxilaisessa ja samalla täysin wagneriaanisessa hengessä. Produktio ”buuattiin” järjettömänä ja mahdottomana, mutta vähitellen siitä muodostui kulttiohjaus, joka on vaikuttanut jollakin tavalla lähes kaikkiin myöhempisiin Ring-ohjauksiin. Jo Bernard Shaw piti Ringiä kapitalismin kritiikkinä, sosialistisena satuna, jonka mukaan ahneus on kaiken pahan alku.” Sinkkonen-Asikainen 2000: 217.

¹⁶⁷ Götz Friedrich 1986: 151

dramatischer Sopran)¹⁶⁸ oikea valinta; sitä vastoin Brünnhilden raskas ja vaativa tehtävä (hochdramatischer Sopran) oli virhearvio, joka muodostui piinalliseksi koko sarjan esitysten ajaksi. Tässä valinnassa muuten raudanluja Friedrich oli ”sokea” oman vaimonsa kykyjen suhteen; Kansallisoopperan johdon oli kuitenkin alistuttava ohjaajan esittämiin vaatimuksiin. Muiden valittujen solistien suhteen Friedrichillä oli tarkka mielipide siitä, olivatko henkilövalinnat sekä äänellisesti että tyypiltään osuneet oikeaan. Kolme vuotta kestänyt kiinteä yhteistyö solistien kanssa lähensikin monen taiteilijan suhdetta ohjaajaan jopa siinä määrin, että hän palkitsi loistavasti tehdyn työn tarjoamalla vierailusopimuksia omaan oopperataloonsa Berliinissä. Nämä vierailut taas avasivat monelle uusia esiintymismahdollisuuksia muissa suurissa eurooppalaisissa taloissa.

Lavastajaksi valittu itävaltalainen Gottfried Pilz (1946-) on sekä lavastaja että puku-suunnittelija, mikä ratkaisuna oli monessa tapauksessa edullisin kokonaiskuvan ja ilmeen hahmottamisessa. Aikamme musiikkiteatterin tuottamiseen hän oli osallistunut jo 1980 ja 1985 Kielin juhlatuokkiin, jonne hän lavasti mm. Aulis Sallisen *Ratsumies* ja *Kuningas lähtee Ranskaan* -teokset. Vierailevana lavastajana Pilz on toiminut lähes kaikissa eurooppalaisissa tunnetuissa oopperataloissa. Pilzin ja Götz Friedrichin yhteistyö alkoi vuonna 1993 ja on jatkunut tähän päivään saakka huolimatta ohjaajan Kansallisoopperan Ringin harjoitusten aikana osoittamasta voimakkaasti alistavasta käytöksestä. Erityisesti pitkät ja vaativat valaistusharjoitukset, joissa teoksen lopullinen visio ja sen luoma tunnelma rakennettiin, muodostuivat näin yksinomaan valosuunnittelijan ja ohjaajan välisiksi tilaisuuksiksi. Oli aina mahdotonta sanoa, oliko syntynyt kuva aina lavastajan mieleen, mutta hän tyytyi kuitenkin voimakastahtoisen ohjaajan ratkaisuihin.

Ohjaustyönsä Friedrich aloitti analyttisillä ja selkeillä luennoilla, jotka hän jakoi kahteen osaan. Ensimmäinen oli koko työryhmää koskeva historiallinen ja oman näkemysanalyysiluento. Toinen keskittyi roolien tutkimiseen siten, että dialogin omaisesti käyty keskustelu pakotti jokaisen solistin koskettamaan omaa näkemystään tule-

¹⁶⁸ Tämä sopraanonimike maskuliinimuodossa tarkoittaa ilmeisesti vuosisatoja käytössä ollutta tapaa, jossa poikaäännet ovat laulaneet sopraanostemmoja.

vasta roolihahmosta. Paikalle oli varattu tulkki, jotta kielelliset väärinkäsitykset vaikeista ilmaisuista huolimatta saatiin minimoitua. Götz Friedrich järjesti luentoja myös suurelle yleisölle: luennot täyttivät salin viimeistä paikkaa myöten.

1.6.1 Reininkulta -Das Rheingold.

Alku-loppu-alku-loppu-alku-loppu-alku-loppu-alk...

Richard Wagner ei koskaan lakannut painottamasta sitä, että myytin ikuinen tenho-voima on siinä, että se voidaan alati havainnollistaa uudelleen.¹⁶⁹

Sormuksen maailmanteatteri ei tarkoita maailman perikatoa, vaan erään ajanjakson perikatoa. Sarja kuvastaa erästä jaksoa ihmiskunnan historiassa, eritoten eräässä katkelmassa, jossa tietoisuus porvarillisesta Euroopasta saavuttaa huippunsa. Uusia kysymyksiä nousee esiin, ja vastaukset herättävät taas uusia kysymyksiä. Näin tulee ymmärretyksi myytin jatkuva ajankohtaisuus.¹⁷⁰

Se, että Wagner kirjoitti Reinin kullan tekstin viimeiseksi, mutta sävelsi sen ensimmäiseksi, painottaa sitä, että tämä teos on kuin temaattinen esittelyjakso, jota sitten kolmen tragedian on seurattava aivan kuin kehittelyjaksona suuressa näyttämöllisessä sinfoniassa.¹⁷¹ Tämä toimii päinvastoin kuin kreikkalainen satyyrinäytelmä, joka esitettiin - päinvastoin kuin Ringissä - kolmen tragedian jälkeen. Teoksen alkukuva on autio ja tyhjä, johon Reinin tyttäret nousevat pitkän Es-duuri-alkusoiton jälkeen kisailemaan ja ihmettelemään (Weia! Waga! Woge, du Welle...). Alkuihminen Alberich (Urmensch) liittyy joukkoon hämmästelemään näkemiään olentoja (...he-hee ihr Nicker). Suuren kultapallon ilmestyminen saa Alberichin kiroamaan rakkauden ja ryöstämään kullan: maailman rikkaudet voittaa omakseen se, joka takoo Reininkullasta sormuksen, joka antaa hänelle rajattoman vallan (teoksen motto). Ohjauksessaan Götz Friedrich

¹⁶⁹ Käsiohjelma 1996: 9

¹⁷⁰ Sama (Götz Friedrichin lausunto oopperan harjoituksissa 1996)

¹⁷¹ Sama

kuvaa Reinin tyttäret puolialastomina runollisina viettelijöinä Alberichin ympärillä, joka kömpelösti yrittää saada kosketuksen näkemiinsä olentoihin. Sinisillä ylös ja alas liikkuvilla Linestra-valoilla ja epätasaisella lattialla tavoiteltu vesitunnelma ei hahmotunut todelliseksi kuin muutamilta permannon riveiltä aiheuttaen muualla katsomossa häiritsevän hämmennyksen teknisestä kummajaisesta. Valhallan rakentajat, yli kaksimetriset jättiläiset Fafner ja Fasolt, ohjaaja toi näyttämölle avaruusajan puvuissa korostaen aikakauden mahdollisuuden olevan milloin tahansa. Pilzin lavastusratkaisu toimi geometrisen tarkasti, jossa eri horisontaalit ja vertikaalit, kolmiot ja ympyrät vaihtelivat. Lavan keskeinen elementti oli suuri katsomoon päin kallistettu musta lava, josta esiintyjät ja elementit heijastuivat selkeästi. ”Hän ei kuitenkaan lainaa suoraan abstraktin taiteen retoriikka – kuten Robert Wilson – vaan näyttämökuvien eri viittaukset vievät ajatukset pikemminkin romanttiseen maalaustaiteeseen.”¹⁷² Ohjauksessa Alberichin määräyksestä joutuvat veljensä Mime sekä pikku Nibelungit louhimaan kaivoksista lisää kultaa. Kaksikymmentä pientä kääpiötä kulkee näyttämöllä tauottomasti työntäen kultakärriä yhä uudelleen tyhjennettäväksi kuten näännyksiin väsytyt lapsityövoiman uhrin. Teknisesti vaativin kuva syntyi kaivoksesta, jossa Friedrich nostatti koko näyttämön yläasentoon ja alle jäävä suuri tila toimi kohtauksen tapahtumapaikkana. Suuret keltaiset ”danger”-valot sekä siniset vilkkuvat poliisivalot kertoivat kullan sokaiseman Alberichin kasvavasta ahneudesta. Voimakkailla huudoillaan – rasch da, rasch da - hän pyrki piiskaamaan alaisensa työskentelemään voimiensa ääri rajoille. Tämä tekninen ratkaisu ja huikea ohjaus kääpiöiden kanssa sekä rohkea keilu tekniikan toiminnallisista ääri rajoista oli lajissaan uutta ja ennennäkemätöntä Kansallisoopperan uudessa toimitalossa.

Götz Friedrichin hieno analyysi nosti esiin karaktärejä, jotka erottuivat selkeästi luonteensa mukaisesti. Henkilöohjauksessa Reinintyttäret ovat runollisia kaunottaria; Fricka on arkinen - jopa hysteerinen Wotanin puoliso ja Donner ja Froh yksinkertaisia jumalhahmoja. Ylijumala Wotanin pitää Friedrich vielä lähes tarkkailijan asemassa, joka sivusta yksisilmäisenä seuraa tapahtumien kulkua odottaen sopivaa hetkeä ryöstää

¹⁷² H.S. 19.5.2000.

sormus vangitulta Alberichilta. Teoksen keskeiseksi hahmoksi nousee tulenjumala Loge, joka aktiivisen virkamiehen tavoin neuvottelee ja hämää ympäristöään. Myyttistä väriä hänen tyylikkääle puvulleen antaa harteilta roikkuva suuri punainen viitta. ”Onko sliipattu, hyväntuulinen ja itsensä hallitseva Loge eräänlainen Euroopan unionin korkeantason virkamies? Hän on koko joukon ainoa selviytyjä, joka jää vapaaksi muiden kolhuista ja kärsimyksistä.”¹⁷³ Rooli nousi Jorma Silvastin tulkitsemana yhdeksi hänen tähänastisen uransa parhaimmaksi ja älykkäimmäksi. Matka kohti Valhalla, jumalten uutta linnoitusta, ratkaistiin tavalla, jossa jumalat lähes paikallaan marssien samanaikaisesti ylöspäin nousevan lavan tehostamana etenivät kohti linnoitusta. Kaikissa sateenkaaren väreissä loistava Valhalla ja loputtomassa crescendossa pauhaava orkesteri muodostivat vision ja illuusion, jota yleisö henkeään pidätellen katseli.

Näin Ringin johdantona toimiva Reininkulta aloitti sarjan, joka lajissaan oli parasta musiikkiteatteria, mitä maassamme koskaan oli nähty. Tähän vaikutti ratkaisevasti myös Segerstamin johtama satahenkinen oopperaorkesteri: se ylsi ennenkuulumattomaan musiikilliseen suoritukseen.

1.6.2 Valkyyria - Die Walküre

”Vapaan ihmisen on luotava itse itsensä”.

Suuri loppunäytelmä, kuten Richard Wagner Nibelungen sormus-tetralogiansa määrittelee, jatkaa kulkuaan. Esinäytöksessä Reininkullassa maailma nähtiin vielä keskiaikaisen mysteerinäytelmän tapaisena, jossa vanhan järjestelmän mukaan ovat käsitteet YLHÄÄLLÄ ja ALHAALLA ja jotka KESKELLÄ oleva Rein erottaa toisistaan. Tämä maailma, jota jumalat, jättiläiset, kääpiöt ja vedenhaltijat asuttavat, saa kuvauksen, joka esitetään vieraannuttamalla. Mutta Valkyyriasta alkaa ihmisen draama, jumalolennon ihmiseksi tulon tragedia.

¹⁷³ H.S. 9.6.1996.

Rakkaus ihmisiin on tälle jumalalle - Wotanille - vierasta, kunnes Brünnhilde saa isänsä taivutetuksi jättämään hänet kalliolle liekkien ympäröimäksi, joiden läpi tunkeutuisi vain se, joka ei pelkäisi Wotanin mahtia. Näin hän uneen vaipuneena ja tulen puhdistamana luopuisi jumaluudesta ja odottaisi pelastajaansa vapaana ihmisenä.

Nibelungin sormuksen neljästä osasta on Valkyyria suosituin, ja sitä esitetään tetralogian kokonaisuudesta eniten irrallaan. Kuitenkin vahvimman sanomansa se tarjoaa osana suurta draamakokonaisuutta. Kuvallisesti Götz Friedrichin Valkyyria poikkeaa totutusta. Ensimmäiseen näytökseen oli Gottfried Pilz rakentanut vinossa olevan sinertävän huoneen, jonka keskeltä huoneen läpi kasvaa elämän saarni. Vaino huone symboloi sisarusten Siegmundin ja Sieglinden erikoista rakkaussuhdetta, kaikkina aikoina paheksuttua inestistä: ”Olet veljelle sisar ja morsian”, laulaa Siegmund yksinkertaisesti. Toisaalta haluaa Friedrich ehkä korostaa tilanteen laittomuutta, sillä onhan Sieglinde Hundingin vaimo.¹⁷⁴ Siegmundin ohjaaja kuvasi taistelutahtoisena sankarina, mutta hellänä sisartaan kohtaan (... süsseste Wonne! ... seligstes Weib!). Sieglinde oli voimakas kypsä naishahmo, joka kantoi myös kärsimyksensä ylväänä. Hundingin ulkoinen olemus muistutti enemmän villin lännen karjatilallista kuin mytologista hahmoa.

Toisen näytöksen keskeisiksi hahmoiksi nousivat Wotan ja Brünnhilde. Betonibunkkeria muistuttava näyttämökuva toi mieleen sota-ajan tuomat tuhot ja sekasorron. Palaneen kodin jäännökset, lastenvaunut ja pieni puuhevonen korostivat eletyn elämän ja onnen tuhoutumisesta. Suureen sotilasmantteliin puettu Wotan edusti eräänlaista lain- ja oikeudenmukaisuuden vartijaa, joka uhkaa tytärtään, mikäli tämä nousee vastustamaan hänen käskyjään. Brünnhilden ja Wotanin ensimmäisessä kohtaamisessa (ho-jo-to-hoo) ilmestyy tämä isänsä eteen kuin yöpukuun pukeutuneena tehden ylieroottisia ja uhmaavia liikkeitä ikään kuin ylikorostaen tulevaa tilannetta, jossa sopimuksia ja isän maailman lakeja ei tulla noudattamaan. Voimakas ja eroottinen kuva oli sisäiseltä lataukseltaan vahva, vaikkakin se eittämättä loi mielikuvan isän ja tyttären välisestä inestimahdollisuudesta. Pyörivä näyttämö siirsi kuvan tilanteesta toiseen, jossa valaistuk-

¹⁷⁴ Wagnerilla oli tunnetusti suhde vuokraisäntänsä ja mesenaattinsa Otto Wesendonckin vaimon Mathilden kanssa, jonka etuoikeuden hän häikäilemättömästi katsoi kuuluvan neron oikeuksiin.

sella nostettiin ja korostettiin tilanteen oikeaa tunnelmaa. Brünnhilde lupaa suojella Siegmundia, mutta varoitta lähestyvistä kuolemasta (Todesverkündigung). Wotanin kieltoja uhmaten Brünnhilde tarttuu Siegmundin rakkauteen, josta seuraa rangaistus ja jumaluuden poistaminen. On siis olemassa joku, jolle rakkaus naiseen on korkeampi arvo kuin Valhallaan meno. (... so jung und schön..). Vähäeleisenä kohtauksena, mutta utuisella valaistuksella tiivisti ohjaaja herkän tunnelman Brünnhilden ja Siegmundin välillä.

Kolmas näytös alkaa valkyyrioiden kohdatessa sodan melskeiden jälkeen. Suuri musta ylöspäin vinosti rakennettu lava toimi kuin lentokentän kiitorata, jossa pienet valot vilkkuvat. Ohjaaja ja lavastaja halusivat fantasiallaan korostaa, ettei teos ollut suoraan sidottu mihinkään epookkiin; vanhahtavat puvut ja moderni visio olivat tästä parhaana esimerkkinä. Valkyyriat keräävät sodassa kaatuneita sotilaita, jotka kannetaan parien päällä alastomina kaikkien nähtäväksi, jotta rohkeimmat sankarit voidaan viedä Valhallan suojelijoiksi. Kohtauksesta muodostuikin raju bakkanaali, joka kokeneemman yleisön taholta sai paheksuvan tuomion. Valkyyrioiden kuuluisa ratsastusmusiikki, villi ja raju ohjaus saivat aikaan kohtauksen, jossa seksuaalisuuden vietit riehuivat valkyyrioiden kesken: ”He ovat isin tyttöjä, fallisia kilpineitoja, joiden tehtävänä on valikoida rohkeimmat sankarit taistelukentältä ja viedä heidät Valhallaan. Ohjaaja sallii valkyyrioiden ratsastaa hetken aikaa kuolleiden soturien päällä kertoakseen, että koska isä ei salli muita miehiä kuin itsensä, näiden on turvauduttava eräänlaiseen pumpattavan Barbaran miehisiin vastineisiin.”¹⁷⁵ Perustelematon kohtaaminen poikkesi suuresti muuten tarkoin analysoidusta ohjauksesta ja antoi katsojalle vapauden valita, mistä kaikesta oikeastaan oli kysymys.

Kolmas näytös huipentuu Wotanin suureen aariaan ”Leb’ wohl du kühnes herrliches Kind”, jonka jälkeen Wotan vaivuttaa tyttärensä uneen pannen kaiken toivonsa inhimilliseen rakkauteen ja pelastajan odottamiseen. Eräänä päivänä vapaa sankari Siegfried, joka ei pelkäisi Wotanin keihästä, herättäisi Brünnhilden syvästä unesta vapaana ihmisenä toivoen, että kaiken pahan alku, kulta, palautettaisiin takaisin luontoon. Pie-

¹⁷⁵ H.S. Jari Sinkkonen. 23.5.2000.

nin elein ohjattu ja valaistuksella keskitetty kohtaaminen, jossa Brünnhilde isän käsistä kiinni pitäen vaipuu kalliolle makuuasentoon, oli yksinkertaisuudessaan erittäin tehokas ja tiivis. Wotan poistuu sivulle seuraamaan tapahtumien kulkua kun koko kallio ympäristöineen syttyy tuleen. ”Näin hän suutelee sinusta pois jumaluuden”, laulaa Wotan. Epätoivoa vai toivoa? Surulliseksi tullut Wotan antaa toistaiseksi periksi - ehkäpä siksi, että hänestä välillä Wagner-Strindberg on tullut ilmiselvästi isä?¹⁷⁶

Yleisön näkemä kuva palavasta lavasta, jonka keskellä Brünnhilde makaa, oli ainutkertainen kuva ja oopperatekniikan huippusuoritus sekä todistus uuden oopperatalon teknisistä moninaisista mahdollisuuksista taitavan ohjaajan käsissä. Orkesterissa soiva lempeä ja haikea rakkauden teema, musiikillisesti eräs Ringin kauneimpia kohtauksia, korosti Wotanin jäähyväisten jälkitilaa ja ikuista eroa omasta tyttärestään. Lopuksi rautainen paloeririppu lasketaan palavan tulimeren eteen, jolloin yksi maailma sulkeutuu ja odotetaan uuden tulemistä: rakastavan vapaan ihmisen Siegfriedin maailmaa.

1.6.2. Siegfried – utopian hätä

Kun Vaeltaja (Wotan) pyrkii estämään Siegfriedin kulun tulenliekkien ympäröimälle kalliolle, iskee Wotanin keihään palasiksi se miekka, Nothung, joka kerran oli surmannut Siegfriedin isän. Keihäs ei enää pysty hallitsemaan maailmaa ja Wotanin on poistuttava pojanpoikansa edessä. ”Poistuessaan kulisseihin hän jättää valtapolitiikan näyttämön. Koruttomin poistuminen, mitä maailmanvaltiaalle koskaan voisi ajatella”.¹⁷⁷

Siegfriedistä puhutaan usein Ringin sinfonisena scherzona. Wagnerin työn keskeytyminen teoksen toisessa näytöksessä noin kahdentoista vuoden ajaksi ei merkinnyt muutosta Ringin käsitteeseen, vaan työn jatkuessa kaari jatkui eheänä suureen loppunäytelmään, Jumalten tuhoon (Götterdämmerung). Ringin sävellystyön keskeytyminen ei merkinnyt Wagnerille toimettomuutta, vaan tänä aikana syntyivät suurteokset Tristan und Isolde sekä Meistersinger, ”zwei solche Kleinigkeiten” kuten Götz Friedrich

¹⁷⁶ Ohjaajan merkintöjä

¹⁷⁷ Ohjaajan merkintöjä.

analyysissään hauskaasti mainitsi. Siegfriedin hahmo lienee saanut eniten eri tulkintamuotoja Ringin runsaasta henkilögalleriasta puhuttaessa. Natsi-ideologit tekivät hänestä sankarihahmon, joka usein kuvattiin vaaleatukkaisena hirviönä. Germaanisen maailman ulkopuolella on Siegfriedin hahmo ymmärretty selkeämmin ja Thomas Mannin tavoin usein liitetty valonjumala Balduriin. Friedrich kuvaa Siegfriedin salskeana nuorukaisena, joka sinisessä paidassa ja farkkuhaalareissa kulkee metsissä ja kuuntelee metsälintua (..aus dem Wald fort in die Welt zieh'n). Pajassaan takoo hän miekkaansa ja laulaa tunnetun aariansa (ho-ho! Ho-hei! blase Glut!). Lavastaja Pilz käytti aikaisempaa nousevaa lavaa peruskonstruktiona, jonka päälle rakennettiin viitteellinen metsä sekä oikeaan alanurkkaan talo, joka toimi Siegfriedin pajana. Ulkopuolella näkyivät puuhevoset ja satutelttä, jotka kertoivat nuoruudesta - samoin kuin vaatteet, uho ja uhma kasvatusisää kohtaan. Mime on teoksen suurin näyttelijä, joka pahan kääpiön osassa ja Friedrichin ohjauksessa muotoutui suureksi koomikoksi. Friedrich halusi korostaa ja nostaa käsityöläisyyden kunniaan Siegfriedin pajassa, vaikka sen anakronistisena vastapainona olivat vilkkuvat neonvalot ja niiden digitaalinen toteutus. Uudelleen takomallaan Nothung-miekalla Siegfried lyö pajansa kappaleiksi ennen lähtöään metsään. Suuri romahdus ja pauke päättää ensimmäisen näytöksen.

Toisessa, hiukan pitkästyttävässä näytöksessä Siegfried kulkee metsässä ja pohtii syntyperäänsä ja vanhempiaan. Mimen tekemällä hopeatorvella hän yrittää vastata lintujen ääniin ja ymmärtää niitä. Tähän meteliin herää kuitenkin eloon jäänyt toinen jättiläinen Fafner, joka uhkaavasti lähestyy Siegfriediä. Jättiläinen ilmestyy metallikypärä päässään suuren lohikäärmeen keskelle muistuttaen enemmän kaivostyöläistä kuin taistelijaa. Syntyneessä suuressa taistelussa Siegfried surmaa jättiläisen Nothung-miekallaan. Sydäimestä virtaava ja miekkaan jäävä veri tekee hänestä selvänäkijän, joka välittömästi ymmärtää lintujen ääniä ja kehotuksia. Lintujen äänet johtavat hänet sille kalliolle, jossa lepää vapautta odottava nainen tulenliekkien ympäröimänä. Pitkä toinen näytös, ainakin tässä ohjauksessa ja lavastuksessa, oli teoksen pitkävetaisin ja kuvallisesti heikoin lukuun ottamatta Fafnerin ja Siegfriedin rajua taistelukohtausta, missä suuri hirviö yrittää saada Siegfriedin lonkeroihinsa, mutta voimakas nuorukainen

taistelee itsensä voittajaksi. Muovi- ja pahvirunkoiset puut sekä kuvan elottomuus ja metsälintujen pitkät liveryykset eivät sytyttäneet katsojaa muuhun kuin odottamaan kolmatta näytöstä ja sen mielenkiintoista ratkaisua.

Kolmannen näytöksen alussa odottaa Wanderer (Wotan) sitä, joka rohkeudellaan on menevä tulen läpi Brünnhilden luo. Maan jumalatar Erda nousee esiin kertomaan toteutuvatko Wotanin suunnitelmat, mutta Erda kehottaa Wotanin kääntymään tyttärensä Nornien puoleen. Kuva on hyvin yksinkertainen ja karu, jossa Wanderer seisoo etukorokkeella ja laulaa manausta Erdan tulolle. Unessa maailman tapahtumat nähneen maan jumalattaren hidas ilmestyminen maan alta toteutetaan etunäyttämön ylösajolla, jonka alla hän istuu ja laulaa kehotuksensa Wotanille. Koroke lasketaan alas ja Erda häviää vaipuen ikiuneensa. Tyhjä harmaa kuva enteilee Wotanin häviötä ja pettymystä ja on yksinkertaisuudessaan karun pureva. Kaikki tapahtuu sen maailman ja rautaesiripun edessä, jonka taakse Brünnhilde jätettiin liekkien keskelle. Wotan odottaa vielä Siegfriedin saapumista, mutta onnistumatta estämään nuorukaisen aikeita murskaa Siegfried Nothung miekallaan Wotanin keihään. Entinen voimakas hallitseva ylijumala poistuu näyttämöltä ja katoaa ikuisiksi ajoiksi. Siegfriedin tie vapauteen ja Brünnhilden vapauttamiseen on auki.

Valkyyrian kolmannen näytöksen lopussa liekkimereen puhdistettavaksi jätetty Brünnhilde on uudelleen edessämme rautaesiripun noustessa ylös. Takaa paljastuu teoksen vaikuttavin kuva, jossa liekit, savu ja loistelijas valaistus ympäröivät alueen, minkä Siegfried näkee. Sen keskellä Brünnhilde makaa samassa asennossa, mihin Wotan hänet jätti Valkyyrian kolmannen näytöksen lopussa.

Loppukuvan toteuttamisen Götz Friedrich halusi tavalla, joka jälleen vaati tekniseltä koneistolta ja lavastajalta vaativaa osaamista: samalla kun Brünnhilden koko palava koroke ajettiin hitaasti etunäyttämölle, oli tuli ja savu häivyttävä ajorytmin aikana ja sen keskeltä paljastettava kirkastettu nainen. Kohtauksen väsymätön harjoittaminen palkitsikin yleisön tavalla, joka jälleen oli suorituksena ainutlaatuinen. Suudelmalla herätetty Brünnhilde nousee unestaan nyt ensimmäisen kerran ihmisenä. Rakkauden hurmiossa ja eristäytyneenä muusta maailmasta he vaativat Valhallan ja sen jumalien

tuhoa: ”O Siegfried, herrlicher Hort der Welt!” ”Siegfried oppii pelontunteen kun hän ensi kertaa elämässään joutuu kasvotusten naisen kanssa. Juuri Siegfriedin kautta saavuttaa Brünnhilde naisellisen identiteettinsä.”¹⁷⁸ Useat asiantuntijat viittaavat tässä kohden usein nuoren pojan sukukypsyden heräämiseen, jossa lyhyen homoeroottisen vaiheen jälkeen naisen löytäminen synnyttää pelkoa erilaisuuden edessä. Vastaavanlainen kohtaaminen voidaan osoittaa Parsifalin toisessa näytöksessä, jossa Kundry herättää nuoren Parsifalin aikuisuuteen ja tietoisuuteen. Götz Friedrichin taitavasti rakentama näky oli puhtaudessaan vertaansa vailla: nouseva lava ja graniittimaiset sivuseinät loivat huikean arkkitehtonisen kuvan, joka oli osa parasta Gottfried Pilzin luomasta symbolistisesta visiosta. Valitettavasti teoksen valtava musiikillinen huipennus ontui, koska jo aiemmin mainitut Karan Armstrongin äänelliset rajoitukset estivät loppuuettoa nousemasta sellaisiin sfääreihin, joita partituurin sivut edellyttävät.

Näyttämöilmaisullisesti kohtaaminen muodostui voimakkaaksi ja haltioituneeksi. Friedrich osoitti jälleen mestarillisen henkilöohjaustaitonsa kahden ihmisen välisen jännitteen luojana, missä sisäinen emotionaalinen lataus pieneleisesti julistaa rakkauden hurmiota ja kuoleman riemua. Kolmannen näytöksen tiivis henkilöohjaus ja näyttämöllinen huikea visio korvasivatkin toisen näytöksen osittain pitkävetisiä kohtauksia, joiussa musiikillisesti pitkät ja hitaat jaksot muodostuivat vaikeiksi näyttämöllisen ilmaisun ylläpitämiseksi.

Lehdistössä Siegfried noteerattiin korkealle: ”Siegfriedin ensi-ilta oli riemuvoitto, joka olisi ollut kunniaksi mille tahansa Euroopan oopperatalolle.”¹⁷⁹ ”Den fantastiska premiärföreställningen med sina strålande (!) solister togs emot med bifallåskor som på vissa håll bland publiken var rent av våldsamma.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ohjaajan merkintöjä

¹⁷⁹ H.S. 31.5.1998

¹⁸⁰ Hbl. 31.5.1998

1.6.3. Jumalten tuho - Götterdämmerung

Reininkullan alussa Alberich astuu näyttämölle ja ryöstää kullan Reinin tyttäriltä. Tämä tapahtuma aloittaa pitkän valtataistelun herruudesta, joka Ringin lopussa johtaa Valhallan tuhoutumiseen. Mitä jää jäljelle – onko enää mitään toivoa? Ohjaajan merkinnät ja analyysin päätelmät toteavat, että...” loppu kätkee uuden alun, kuten alkukin oli edeltävän aikakauden loppu!” Kun peli on lopussa voi toinen alkaa!

Reininkullan mysteerinäytelmä, Valkyyrian ”surullisen jumalan” Wotanin kohtalontragedia, Siegfriedin huumorintäyteinen satukomedia johtaa lopulta ihmisten maailmaan Jumalten tuhossa, jossa Wotanin ajatus ”vapaasta ihmisestä”, mikä ohjaajan mukaan osoittautuu loppujen lopuksi tetralogian pää-aiheeksi, tulee häväistyksi. ”Ehkäpä tästä syystä perinteinen lavarekvisiitta, kuten unohdusjuoma, ei ole lainkaan tarpeen, kun estetään Siegfriediä muistamasta menneisyyttä ja Brünnhildeä, ja siten aktivoidaan hänen valmiuttaan ’vapautua’ kaikista siteistä”.¹⁸¹

Ensimmäisen näytöksen kuvassa ohjaaja näyttää Erdan tyttäret, Nornat, punomassa historian vyyhtiä yrittäen saada selville maailman kohtalon. Heidän kehräämänsä lanka kertoo kuitenkin vain menneisyydestä, mitä on ollut ja miten kaikki syntyi. Halutessaan tietoa tulevasta lanka repeytyy, sillä tulevaisuus ei ole vanhan tiedon saavutettavissa. Nornat katoavat olemattomiin. Ohjaaja pitää Nornat kolmion muotoisessa kuviossa ylöspäin vinosti olevalla lavalla, jossa jokaisella on oma kehruupaikkansa. Hillitysti liikkuen he käyvät toistensa paikoissa laulaen tarinaansa toisilleen. Hahmoina he muistuttivat enemmän elähtäneitä peruukkipäisiä eukkoja kuin maan jumalattaren tyttäriä. Onnellisesta elämästä erämaassa iloitsevat Brünnhilde ja Siegfried haluavat lähteä toteuttamaan tehtävänsä, maailman vapauttamista. Rakkauden pantiksi antaa Siegfried Brünnhildelle sormuksen, jonka omistaminen on ollut ja on oleva myös muiden riidan ja tavoittelun kohde. Näyttämölle ilmestyy uusi sormuksen ja vallan tavoittelija, Hagen. Friedrich kuvaa Hagenin kaljupäisenä, vertahyytävänä kammottavana hahmoina, joka suureen mustaan mantteliin puettuna toimii kuin salainen tarkkailija valmiina

¹⁸¹ Ote ohjaajan analyysistä.

iskemään sopivan hetken tullen. Jättimäiset ja arvoitukselliset suurennuslasit, prismat, toimivat eräänlaisina Hagenin tarkkailuikkunoina, vaikka niille ei missään kohden annettu selkeää toiminallista nimikettä. ”Den Ring soll ich haben...” laulaa Hagen ja looginen toiminta kohti Siegfriedin murhaa ja sormuksen ryöstämistä on Hagenin ohjauksellinen painopiste. Tarkkailijana hän istuu näyttämön etuosassa lähes liikkumattomana ja luo suggestiivisuudessaan rooliin pelottavan voimakkaan elementin. Todetakaan, että suurennuslasit olivat käytössä Friedrichin ohjauksessa jo Lontoossa 1976 ja myöhemmin myös Berliinissä 1984. Matti Salmisen tulkintana Hagen vie lähes kaiken huomion itseensä, sillä minkä tahansa asteikon mukaan mitattuna oli hänen älykäs roolisuorituksensa ainutkertainen ja ainutlaatuinen sekä laulullisesti että näyttämöllisesti. Ei siis ihme, että kaikki maailman johtavat oopperatalot toivovat saavansa Salmisen, tämän suuren poikkeuksellisen lahjakkuuden vierailijakseen.

Toisen näytöksen alussa Hagenin isä Alberich ilmestyy muistuttamaan poikaansa, että sormus on saatava takaisin Nibelungeille. Mutta sormuksen lumoon joutunut Hagen on päättänyt ryöstää sen vain itselleen, joten Alberich katoaa pettyneenä pimeyteen. Ohjauksen tehokkuus korostuu Hagenin liikkumattomassa hahmossa, joka suoraan eteenpäin tuijottaen keskittyy vain oman suunnitelmansa toteuttamiseen antamatta ympäristön häiritä itseään. Valheellisuus ja petos (Betrug, schändlicher Verrat!) korostavat kohtalon liikkeitä, kun Brünnhilde huomaa, että Siegfriedin muisti on kadonnut ja samalla rakkaus häneen. Kuitenkin sormus hänen sormessaan osoittaa Brünnhildelle, että yöllinen henkilö oli Siegfried. Tästä muodostuu Hagenille aihe syyttä Siegfriediä valan pettämisestä Guntheria kohtaan ja suunnitella tulevaa murhaa, johon salaliittoon myös Brünnhilde suostuu.

Kolmannen näytöksen alussa ollaan jälleen Reinin tyttärien luona, jonne metsästysretkellä ollut Siegfried on eksynyt. Tyttäret yrittävät saada Siegfriediä luovuttamaan sormuksen takaisin, mutta tämän kieltäytyessä ilmoittavat he yhteisesti, että sormuksen omistaja tulee pian kohtaamaan kuoleman. Siegfriediä viettelevät ja kosiskelevat tytöt yrittävät aistillisina ja paljasrintaisina saada nuorukaisen puolelleen, mutta turhaan. Gottfried Pilz pitää kuvan lähes samanlaisena kuin Reininkullan alussa, vaikka yhden

tytön aurinkolasit ja kiiltävä muovinen pukumateriaali rikkoo jälleen teoksen epookkirajat. Myöhemmin Siegfriedin vannoman väärän valan paljastuessa Hagen iskee hänet takaa päin kuoliaaksi. Ohjaaja jättää kuolevan Siegfriedin makaamaan keskelle näyttämöä heikossa valaistuksessa, jossa hän vielä pienin käsielein laulaa rakkaudestaan Brünnhildeen. Tätä seuraava kuolema ja voimakas surumusiikki, jonka aikana Siegfried makaa yksin näyttämöllä, nousi Friedrichin ohjauksena Suomen Kansallisoopperassa kuvallisesti ja musiikillisesti järjestyttäviin mittoihin. Wagnerin partituurimerkintöjen mukaan pitäisi Siegfried kantaa pois melko pian surumusiikin alettua, mutta Friedrich muutti kuvan voimakasta symboliikkaa ja illuusiota pitämällä Siegfriedin paikallaan heikosti valaistuna koko suuren kohtauksen ajan korostaen näin rakkauden ja vapaudenaatteen lopullista tuhoutumista. Kuva oli yksinkertaisuudessaan tehokas ja vangitseva orkesterin pauhatessa solistista osuuttaan. ”Surumarssi ei ole vain Siegfriediä varten. Se on jokaisen sukupolven valitushuuto menetetyistä illuusioista.”¹⁸²

VIII Yhteenvetoa ja päätelmiä

Nykyaikaisen musiikkiteatterin perspektiivistä katsottuna on vaikea ymmärtää, miten esim. Wagnerin Ring-sarja jo vuosisadan alussa oli toteutettu. Vaatimattomat olosuhteet, alkeellinen teatteritekniikka ja kehittymätön valaistus eivät kuitenkaan olleet esteenä suurten teosten valmistumiselle. Suomalaisen oopperan alkutaipaleella esitettiin tosin pitkillä aikaväleillä - Valkyyria 1920, Reinin kulta 1930, Siegfried 1934 ja Jumalten tuho 1935. Tosin Valkyyria oli esitetty jo 1905 Edvard Fazerin ja Armas Järnefeltin toimesta Suomen Kansallisteatterissa. Pahviset lavasteet, alkeellinen valaistus ja pieni orkesteri muodostivat raamit, joilla tulisieluiset oopperantekijät ja asiaansa uskovat henkilöt toteuttivat kunnianhimoiset yrityksensä. Armas Järnefelt toimi kapellimestarina sekä ohjaajana Siegfriedissä ja Jumalten tuhossa. Reinin kultan ohjasi tuolloin Willi Aron ja Valkyyrian Hermann Gura. Teokset lavasti Martti Tuukka. Laulajista

¹⁸² Ote ohjaajan analyysistä.

mainittakoon mm. Wotanin osan esittänyt Oiva Soini. Koska Suomalaisen oopperan ”lyhytaikainen” vierailu Aleksanterin teatterissa muodostui erilaiseksi kuin alustavat lupaukset olivat antaneet ymmärtää, oli selvää, että ohjelmiston suunnittelun tuli sisältää koko klassinen tuotanto pysyväksi jääneessä oopperatalossa. Kiitollinen yleisö palkitsikin oopperantekijät täyttämällä talon ilta illan jälkeen.

Ohjaajakoulutuksen puutteellisuus pakotti Suomalaisen oopperan johdon käyttämään ulkomaisia vierailijoita, joiden osuus talon kokonaissuunnittelussa ja linjauksessa oli vaatimatonta, koska heidän työskentelynsä kohdistui vain oman teoksen harjoittamiseen ja valmistamiseen. Ensimmäinen merkittävä suomalainen pääohjaajan vakanssille kiinnitetty teatterimies oli Sakari Puurunen, jonka toiminta (1976-1984) konflikteja aiheuttaneista henkilösuhteista huolimatta oli monella tavalla uutta ja rakentavaa. Omien teosten analyyttinen ja tarkka valmistusprosessi, talon pitkän linjan suunnittelun tarpeellisuus sekä teknisen henkilökunnan ja tekniikan koko kapasiteettiin tähtäävän toiminnan tarpeellisuus olivat eräitä Puurunen perusominaisuuksia. Kahdeksan vuoden aikana tapahtunut kasvatus ja vastuullisuuden korostaminen tuottivatkin tuloksen, joka näyttämötasolla paransi tarpeellisen yhteishengen aikaansaamista ja näyttävää työn tulosten paranemista. Ennen pääohjaajakauttaan Puurunen ohjaama Viimeiset kiusaukset antoi tässä suhteessa loistavan näytteen tulevasta linjauksesta.

Pääkaupunkiin sijoittunut ainoa ammatillinen oopperatalo ja sen antamat tasokkaat esitykset synnyttivät maassamme yhä laajenevan oopperainnostuksen, jonka seurauksena useisiin suurempiin kaupunkeihin perustettiin 1950-luvulla paikallisin voimin toimivia oopperayhdistyksiä. Vaasa, Turku ja Tampere etunenässä aloittivat toiminnan, joissa suuret klassikot tuotettiin osittain amatöörivoimin, vaativimmissa tehtävissä osittain ammattilaisia käyttäen. Esiintymis- ja harjoituspaikkoina toimivat mahdollisuuksien mukaan paikalliset teatteritalot ja kaupunginorkesterien muusikot palkattiin oopperatyöhön oman päätoimensa ohella. Tehtävä- ja työnjako muistutti suuresti vuosisadan alun oopperatoimintaa Suomen Kansallisteatterin kanssa. Suuret talousvaikeudet varjostivatkin toimintaa, mutta pyyteetön työ ja rakkaus oopperamusiikkiin tuotti kauniita tuloksia useissa oopperayhdistyksissä. 1980-luvulla perustettu Suomen Solis-

tipankki tuki voimakkaasti oopperayhdistysten toimintaa tarjoamalla Solistipankkiin hyväksytyille nuorille laulajille työtilaisuuksia ja mahdollisuuksia maamme eri yhdistyksissä. Tampere-talon rakentaminen merkitsi kaupungin oopperayhdistykselle uutta aikaa, sillä talo tarjosi suhteellisen hyvät edellytykset oopperatoiminnan kehittämiseksi ja harrastamiselle. Taloudellisesti nykyään ilmeisen hyvinvoiva Tampereen oopperayhdistys onkin tuottanut suuria menestyviä oopperaesityksiä, joiden menestyksen takaimiseksi on usein saatu suuria suomalaisia megatähtiä. Viisaasti valitut teokset ja tekijät ovat laajentaneet yleisöpohjaa ja tehneet Tampereen oopperasta Kansallisoopperalle hyvän ja tervetulleen rivaalin; tamperelaisten esitykset ovatkin useasti nousseet korkealle ammatilliselle tasolle. Takeena siitä ovat olleet pääsolistien korkea taso sekä hyvien ohjaajien ja lavastajien käyttö.

Walton Grönroosin kaukonäköinen ja rohkea päätös aloittaa Kansallisoopperan uuden talon suuri toiminnallinen sisäänajo vaikeimmalla ja raskaimmalla teoksella, Richard Wagnerin Ring-sarjalla, osoittautui jälkeen päin arvioiden viisaaksi ratkaisuksi. Kun vielä ohjaajaksi saatiin tuolloin maailmalla suurta kunnioitusta nauttinut saksalainen Götz Friedrich ja hänen valintanaan lavastajaksi Gottfried Pilz, oli sarjan tuottamiseen olemassa hyvä perusta, jolta ponnistaminen ei ollut helppoa mutta mahdollista. Vuonna 1996 alkanut työ päättyi keväällä 2000 koko sarjan kahteen läpiviemiiseen tavalla, joka nosti Kansallisoopperan sekä taiteellisesti että teknisesti Euroopan oopperatalojen kärkijoukkoon. Götz Friedrichin neljän vuoden työ talon ja näyttämön mahdollisuuksien maksimoijana, tinkimättömänä vaatimustensa läpiviejänä ja korkean taiteellisen tason aikaansaajana tuotti tuloksen, joka loi valmiudet minkä tahansa suuren oopperateoksen toteuttamiselle Kansallisoopperassa. Teknisen henkilökunnan saama oppi ja taito suuren ohjaajan alaisena monimutkaisen koneiston käyttämisessä oli parasta, mitä uusi ja työstään kiinnostunut henkilökunta pystyi saamaan. Näillä valmiuksilla on Suomen Kansallisoopperalla kaikki mahdollisuudet kasvaa ja kehittyä Euroopan huomattavimpien oopperatalojen taiteelliselle tasolle.

Useita kymmeniä vuosia kestänyt odotus ja kamppailu uuden, ensimmäisen suomalaisen oopperatalon saamiseksi Helsinkiin palkittiin keväällä 1993, jolloin massiivinen

muutto Aleksanterin teatterista alkoi. Jäähäväisnäytäntönä esitettiin Gaetano Donizetin ooppera Lemmenjuoma, jonka haikeatunnelmaisesta, mutta riemukkaasta ja räiskyvästä esityksestä tuli ikimuistoinen tapahtuma vanhan oopperatalon historiassa. Paikalla olivat kaikki oopperan hallintoelämän edustajat, kuten kauppaneuvos Roger Lindberg, joka toimi yli kaksi vuosikymmentä oopperan hallituksen puheenjohtajana ja muunkin kulttuurielämämme suurena vaikuttajana. Hänen ja Alfons Almin aikana elettiin useita taloudellisesti hyvin vaikeita aikoja, joiden yli pääseminen vaati heiltä paitsi taitavaa ja väsymätöntä neuvottelutaitoa myös omakohtaista uhrausta. Kerrotaan, että jo 1960-luvulla ottivat Almi ja Lindberg lyhytaikaisia henkilökohtaisia lainoja kriisikausien ylipääsemiseksi ja palkanmaksun turvaamiseksi.

Uuden talon toiminnan ja talouden turvaamiseksi oli tehty useita eri laskelmia ja annettu lupauksia, joihin nojautuen tuotannon pyörittäminen näytti lupaavalta ja turvalliselta. Kuitenkin 1990-luvun raskain lamakausi osui heti uuden talon toiminnan käynnistämisen aikoihin, sillä valtion budjeteissa tehdyt leikkaukset koskettivat yhtä lailla kulttuurin aluetta kuin muutakin yhteiskunnallista toimintaa.

Tällä hetkellä eletään aikoja, jossa valtion tuen osuus on toistaiseksi jäädytetty vuoden 1998 rahoitustasolle, mikä käytännössä tarkoittaa toiminnan supistamista, pakkolomia sekä yhden - kahden suunnitellun ensi-illan peruuttamista vuosittain. Vanhan ohjelmiston lämmittäminen ja uudelleen esittäminen kaventaa yleisöpohjaa, mikä taas pienentää lipputulaja, joiden määrä prosentuaalisesti on ennakkoon otettu huomioon laadittaessa talon vuosibudjettia. Talon johdolla onkin jatkuva vastuullinen tehtävä saada neuvotteluillaan aikaan lisärahoitusta, jotta oopperan häiriötön toiminta voisi jatkua. Tiukat säästötoimet sekä uusien vakanssien jäädyttäminen ovatkin jokapäiväinen puheenaihe Kansallisoopperan henkilökunnan keskuudessa.

Toisen maailmansodan tuhojen nopea jälleenrakennus Euroopassa nosti myös kulttuurielämän uuteen aktiiviseen nousuun. Nuoret oopperamaailman radikaalit ohjaajat ja lavastajat siirsivät tuotantojaan useasti jo tuhoutuneen aatteen ja ideologian maailmaan, jossa erityisesti useat Richard Wagnerin teokset nähtiin otollisiksi uuden dramaturgian ja visualisoinnin foorumina. Liekö syynä ollut Hitlerin julkisesti tunnettu

asenne Wagnerin taidetta kohtaan vai tekijöiden omakohtainen ideologian ihannointi? Teosuskollisuus ja esittäjä hävitettiin täysin ja tilalle nostettiin roolihahmot ja sankarit kahlittuina erilaisiksi monstereiksi korostamaan haetun illuusion ja vision toteutusta. Parikymmentä vuotta kestänyt suuntaus väistyi vähitellen yleisön erittäin voimakkaan negatiivisen reagoinnin vuoksi ja toisaalta se tuhoutui omaan mahdottomuuteensa.

Vaikka Suomessa jouduttiin vielä sotien jälkeen turvautumaan melko useasti ulkomaalaisiin ohjaajiin ja lavastajiin, ei Euroopan rajut tyylivirtaukset kuitenkaan ulottuneet maahamme saakka; tosin pieni ja teknisesti vaatimaton Aleksanterin teatteri ei myöskään monilta osin olisi ollut soveltuva jättimäisten ja sotaisten produktioiden tekemiseen. Sodan jälkeisenä aikana maassamme aina 1960-luvun loppupuolelle saakka tuotettiin ooppera- ja operettiteokset ohjattuina ja lavastettuina melko perinteisesti, sillä vanhemman polven oopperantekijät eivät omaksuneet uusimpia eurooppalaisia tyyli- virtauksia. Vasta suomalaisesta teatterimaailmasta lainatut uudemman sukupolven ohjaajat, kuten Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka, toivat oopperaohjauksiinsa tervetullutta uutta ilmaisua ja ilmettä – musiikkiteatteria, jota edustivat myös 1970-luvulta lähtien Jussi Tapola ja Laura Jäntti. Tapola kohosikin myöhemmin Kansallisoopperan pääohjaajaksi Sakari Puurusen kauden jälkeen vuonna 1985.

Vaikka ooppera nykyaikaisten vaatimusten mukaan tarvitseekin ohjaajakseen aivan huipputasoa edustavan ammattimiehen – esimerkkinä Wagnerin Ringin ohjauksistaan kuuluisuutta saavuttanut Götz Friedrich - suhtaudutaan kaikesta huolimatta jopa ammattipiireissä ohjaajan tarpeellisuuteen hieman vähättelevästi. Kansallisoopperan entisen ylikapellimestarin Miguel Gomez Martinezin lausunto on tästä eräänä esimerkkinä:

”On totta, että monissa teattereissa ohjaajat ovat kohonneet johtavaan asemaan. Jos tarkkaan ajatellaan, ohjaaja on kuitenkin ainoa henkilö, jota ilman oopperaesitykset olisivat mahdollisia. Solisteja, kuoroa ja orkesteria tarvitaan, samoin tekniikkaa. Oopperan saisi kuitenkin toimimaan näyttämöllisesti ilman ohjaajaakin”.¹⁸³

On totta, että joitakin oopperoita saa Martinezin mukaan toimimaan ilman ohjaajakin: näinhän tapahtui jo Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästyksen esityksissä ilmei-

¹⁸³ H.S. 5.7. 1991

sesti säveltäjän itsensä toimiessa jonkinlaisena ”ohjaajana”. Mutta voiko enää tänä päivänä tarjota oopperaan vihkiytyneelle yleisölle korkeatasoisia esityksiä ilman päteviä huippuohjaajia? Tyytyykö yleisö pelkkään ”lavaseisontaan” ja solistien muutamiin liikkeisiin ilman oopperan aiheeseen liittyvää koreografiaa?

Savonlinnan oopperajuhlat on viime vuosien aikana lähtenyt jonkinasteiselle ”kokeilulinjalle” kiinnittämällä vanhoihin klassisiin teoksiin nuoria ohjaajia, joilla ei ole ollut vielä näyttöä suurten teosten toteuttajina. Vaikka arvostelut heidän saavutuksistaan ovatkin joissakin tapauksissa olleet melko myönteisiä, on Savonlinna kuitenkin lähtenyt riskialttiille linjalle, jolle kansainvälisesti arvostetulla festivaalilla mielestäni ei olisi enää varaa.

Suomen Kansallisooppera ei ole ottanut tätä riskiä – erikoisesti suurten teosten ollessa kysymyksessä. Vaikka nuorille ohjaajille onkin annettava mahdollisuus näyttää ja kokeilla ”siipiensä kantavuutta”, on heidän kuitenkin hankittava kyseinen taitonsa ja kokemuksensa – myös oopperan perinteen tunteminen - joko huippuohjaajien assistentteina tai joillakin pienemmillä näyttämöillä. Ainoastaan näin saavutettu taito ja kokemus voivat olla vakuutena siitä, että ohjaaja pystyy solistien, kuoron, orkesterin ja kapellimestarin yhteistyönä saavuttamaan ohjauksellaan sen taiteellisen ja henkisen autenttisuuden, millaiseksi säveltäjä on sen luodessaan tarkoittanut. Kansainvälisesti arvostettu unkarilainen ohjaaja Andras Mikó vastasi Savonlinnassa pidetyssä Aidan lehdistötilaisuudessa eräälle toimittajalle tämän kysyessä, miksi Mikó ei tee Aidasta modernimpaa ohjausta. Miko vastasi: ” Oopperayleisölle saa tarjota modernisoituja ohjauksia vasta sen jälkeen, kun se on nähnyt teoksen sellaisena, miksi säveltäjä on sen alun perin tarkoittanut”.¹⁸⁴

”Es gibt keine endgültigen Lösungen”¹⁸⁵ kirjoittaa suuri saksalainen ohjaaja Günther Rennert (1911-1978), jonka perusnäkemys sitoo ohjauksen teoksen ajalliseen ja tyylliseen muotoon, minkä säveltäjä ja libretisti ovat sille antaneet. Kuitenkin on jokaisen aikakauden ja sukupolven elettävä teos uudelleen ja siirrettävä sen probleemat - perusolemuksesta rikkomatta - oman aikansa tulkintaa ja visiota vastaavaksi. ”Immer muss der

¹⁸⁴ Andras Mikó lehdistötilaisuudessa Savonlinnassa heinäkuussa 1984.

¹⁸⁵ Günther Rennert 1974: 7

singende **Darsteller** im Mittelpunkt stehen, er bestimmt die menschliche Grundsituation, das, was das Stück vermitteln will”.¹⁸⁶

Oopperataiteen tuntemus Suomessa on vasta hieman yli sadan vuoden mittainen. Tämän vuoksi nuorten ohjaajien vieroksuma ”vanhanaikaisuus” ja innolla harrastama ”modernisointi” eivät ole aina sellaisessa tasapainossa, millä suomalaista yleisöä tulisi kasvattaa oopperataiteen teosuskollisuuteen ja ymmärtämiseen. Tässä suhteessa Suomen Kansallisoopperalla ja Savonlinnan oopperajuhlilla on vielä paljon tekemistä.

¹⁸⁶ Sama

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painetut lähteet ja kirjallisuus.

- Ackté, Aino 1935. Taiteeni taipaleelta. Helsinki: Otava.
- Bacon, Henry 1995. Oopperan historia. Helsinki: Otava.
- Berg, Maria 1972. Oopperalle talo. Keuruu: Otava.
- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. Suomen musiikin historia I. Keskiaika-1899. Ruotsin vallanjasta Romantiikkaan. Porvoo: WSOY.
- Eskola, Tapani 1995. Oopperatalo. Helsinki. Kustannus Oy Projektilehti.
- Everding, August 1988. Die ganze Welt ist Bühne. München Zürich: Piper.
- Finne, Jalmari 1922. Kaarlo Bergbom. Henkilökuvaus. Helsinki: Otava.
- Friedrich, Götz 1986. Musiktheater. Frankfurt am Main. Verlag Ullstein GmbH.
- Haapalainen, Aija 1995. Aarre Merikannon Juhan reseptio. Turun yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu-tutkielma.
- Jalas, Jussi 1981. Elämäni teemat. KK:n kirjapaino. Tammi.
- Järvefelt, Göran 1990. Opera Regi, ett sökande efter människan. Boktryckeri AB Uddevalla.
- Knapas, Rainer 1979. Suomen Kansallisoopperan talo. Paino Polar Oy.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. Suomalainen Ooppera. Porvoo. WSOY.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. Helsingin kaupunginorkesteri 1882-1982. Porvoo: WSOY.
- Ollikainen, Anneli 1986. Haaveesta vai pakosta? Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Ranta, Sulho 1946. Sävelten valoja ja varjoja. Porvoo. WSOY.
- Rennert, Günther 1974. Opernarbeit, Inszenierungen 1963-1973. München. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co. KG.
- Salmenhaara, Erkki 1997. (toimittanut) Miten sävellykseni ovat syntyneet 1997. 12. suomalaista säveltäjää kertoo. Keuruu. Otava..
- Savolainen, Pentti 1999. Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana. Diss. Jyväskylän yliopisto.
- Sinkkonen, Jari & Asikainen, Pekka 1999. Richard Wagner. Nibelungin sormus. Vantaa. Tummavuoren Kirjapaino Oy.
- Sola, Väinö 1951. Väinö Sola kertoo I. Porvoo: WSOY.
- Sola, Väinö 1952. Väinö Sola kertoo II. Porvoo: WSOY.
- Suutela, Hanna 1999. Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975-1984. Diss. Helsinki. Tummavuoren kirjapaino Oy. Vantaa.
- Teerisuo, Timo 1970. Aarre Merikannon ooppera Juha. Diss. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Tirronen, Hertta 1950. Suomalaisia taiteilijoita Juho Rissasesta Juho Mäntyseen. Porvoo. WSOY.
- Tiusanen, Timo 1969. Teatterimme hahmottuu. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Törnblom, Folke H. 1984. Operans historia. Bonniers Grafiska Industrier AB. Stockholm.
- Wagner, Richard 1849. Taide ja vallankumous. Sämtliche Werke. Leipzig.
- Vasenius, Valfrid 1916. Topelius om teatern i Finland 1842-60. Bedömanden och artiklar. Borgå: Schildt.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Kotimaiset

Etelä-Suomen Sanomat 23.10.1963; 28.10.1963.
 Finlands Allmänna Tidning 1857, heinäkuu.
 Helsingfors Tidningar 27.3. 1852.
 Helsingin Sanomat 1940-2000.
 Hufvudstadsbladet 1912-2000.
 Ilta-Sanomat 10.3.1992.
 Maakansa 13.4. 1950; 9.11.1955.
 Maaseudun Tulevaisuus 30.3.1950.
 Morgonbladet 15.3. 1849.
 Morgonbladet 1851.
 Sosiaalidemokraatti 26.3. 1942.
 Turun Sanomat 2.12.1993.
 Uusi Suomi 1943-1984.
 Valvoja, tammikuu 1909.
 Vapaa Sana 20.3.1953.

Ulkomaiset

Le Costume Historique. 1874. Paris.
 Berlingske Tidende 24.2.1951.

Muut painetut lähteet

Tukholman kuninkaallisen oopperan käsiohjelma 1984.
 Kansallisoopperan toimintakertomus 1988.
 Kansallisoopperan vuosikertomukset 1948-64.
 Kullervo-oopperan käsiohjelma 1993.
 Wagnerin Ring-sarjan käsiohjelma 1996.

Painamattomat lähteet

Acktén kirje Senaatille 20.5.1909.
 Kansallisoopperan johtokunnan pöytäkirja 21.3.1952.
 Kansallisoopperan Säätiön toimintakertomus 1956-57.
 Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirja 12.11.1910.
 Oskar Merikannon kirje Aktéille 16.12.1908.
 Pentti Paavolainen: Ohjausratkaisujen vertailuja näytelmästä Viimeiset kiusaukset.
 Harjoitusaine hum. kand. tutkintoa varten Helsingin yliopistossa marraskuussa 1978.
 Pentti Paavolainen 1979: Viimeiset kiusaukset musiikkiteatterina. Esitelmä laudatur-
 seminaarissa 19.2.1979.