

Pentti Savolainen

OOPPERA SUOMALAISEN  
KULTTUURI-IDENTITEETIN  
RAKENTAJANA



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS





JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 68

Pentti Savolainen

Ooppera suomalaisen  
kulttuuri-identiteetin rakentajana

Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin,  
Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus  
suomalaiseen oopperataiteeseen  
ja kulttuuri-identiteettiin

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston päärakennuksen salissa C1  
maaliskuun 6. päivänä 1999 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1999

# Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana

Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin,  
Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus  
suomalaiseen oopperataiteeseen  
ja kulttuuri-identiteettiin

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 68

Pentti Savolainen

Ooppera suomalaisen  
kulttuuri-identiteetin rakentajana

Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin,  
Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus  
suomalaiseen oopperataiteeseen  
ja kulttuuri-identiteettiin



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1999



**Editors**

**Matti Vainio**

**Department of Musicology, University of Jyväskylä**

**Kaarina Nieminen**

**Publishing Unit, University Library of Jyväskylä**

**Cover picture**

**Aulis Sallisen ooppera "Ratsumies"**

**Savonlinnan oopperajuhlat, Kari Hakli**

**ISBN 951-39-0396-6**

**ISSN 0075-4633**

**Copyright © 1999, by University of Jyväskylä**

**Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä  
and ER-Paino Ky, Lievestuore 1999**

## ABSTRACT

Savolainen, Pentti

Opera as a creator of the Finnish cultural identity. The influence of Fredrik Pacius, Kaarlo Bergbom, Aino Ackté and Martti Talvela on Finnish opera and cultural identity.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1999, 280 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts,

ISSN 0075-4633; 68)

ISBN 951-39-0396-6

Deutsche Zusammenfassung

Diss.

The purpose of this study was to show how opera as an art has influenced the development of the Finnish national identity. Two themes were chosen to define this problem. The main theme deals with the activities of Fredrik Pacius, Kaarlo Bergbom, Aino Ackté and Martti Talvela as developers of Finnish opera. The study covers the time period from the early 19th century to the 1990's. The reason for choosing these persons as the leading characters is that they all have made a remarkable contribution to the creation of Finnish opera, and at the same time they have also regarded as of great importance the development of Finnish cultural identity. In addition they all have been great organizers and patriots of their time - even Pacius, despite his German origin.

The second theme is the influence of opera on Finnish cultural identity: in which ways opera has been able to influence the development of cultural identity in Finland and elsewhere in Europe. In order to define the cultural-ideological background of the study, and to be able to compare Finnish cultural identity with European cultural identity, I have included a survey on the interdependence of opera and identity in some European countries, as in my opinion only in this way can we achieve a fruitful point of comparison and understanding of the significance of Finnish opera to the national cultural identity. The analysis of these two themes is the main task in this dissertation.

In order to be able to form a unified method of research on the work of each person I have a disposition compiled of nine topics with which I have analysed their work starting with their musical background, studies, and preparation for the tasks being researched. I have also studied into the cultural-ideological background of their era, the goals of their activities and the institutions in which they have carried out their tasks. Finally I analyse each person as a personality, artist, organizer, and patriot finishing with an evolution of their work and activities in the opera. The summary draws together the points to form a coherent wide.

The high point in the oeuvre of Pacius was the opera *Kaarle kuninkaan metsästys* (King Charles' Hunt). Kaarlo Bergbom founded the Finnish theater in 1872, and a year later the Finnish opera. Aino Ackté activity was concentrated in Olavinlinna despite the fact that she had founded with Edward Fazer and Oskar Merikanto the Finnish National Opera in 1911. Also Martti Talvela's activity based on his international success took place mainly in Olavinlinna.

Key words: Cultural identity, Identity, Opera, The Savonlinna Opera Festival



# SISÄLLYS

## ABSTRACT

ALKUSANAT .....	9
I JOHDANTO .....	11
1.1 Aiempi tutkimus .....	11
1.2 Tutkimusongelma .....	13
1.3 Tutkimusmateriaali ja lähdepohja .....	15
II IDENTITEETTIKYSYMYS SUOMESSA JA MUUALLA EUROOPASSA .....	18
1 Identiteetti kansallisuuden symbolisoijana .....	18
1.1 Identiteetikäsite ja kansankulttuuri .....	18
1.2 Kansallinen identiteetti Suomessa .....	24
1.3 Kansallinen identiteetti Euroopassa .....	30
1.4 Kulttuuri-identiteetti .....	34
1.5 Negatiivinen identiteetti .....	46
III SUOMALAISKANSALLINEN HERÄTYS .....	50
1 Kansallisuuskysymyksen taustaa .....	50
1.1 1700-luvun kielellinen ja kulttuurinen aatetausta .....	50
1.2 Kansallistunne herää -Adolf Ivar Arwidsson esitaistelijana .....	52
1.3 Romantiikan virtaukset saapuvat Suomeen .....	53
2 Lönnrot, Runeberg, Topelius ja Snellman identiteetin rakentajina .....	56
2.1 Kalevala - vanhan suomalaiskulttuurin dokumentti .....	56
2.2 Kalevala kielen ja identiteetin rakentajana .....	58
2.3 Runebergin ja Topeliuksen merkitys kansallisen identiteetin syntyyn .....	60
2.4 Maamme-laulu kansallisuuden symbolina .....	63
2.5 Snellmanin kieli- ja kirjallisuuspoliittinen ohjelma .....	68
2.6 Kieliasetus ja sen vaikutus kansalliseen identiteettiin .....	71
3 Suomalaisuus-ideologia synnyttää ooppera- ja teatteriharrastuksen ...	73
3.1 Ulkomaiset oopperavierailut ennen Suomalaista Oopperaa .....	73
3.2 Ulkomaisia teatteriseurueita Suomessa .....	76
3.3 Ensimmäiset oopperaesitykset suomalaisin amatöörivoimin .....	78
IV FREDRIK PACIUS JA SUOMALAINEN OOPPERA .....	80
1 Pacius suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana .....	80
1.1 Musiikillista taustaa .....	80
1.2 Pohjola kutsuu .....	82
1.3 Helsingin musiikkielämän organisaattorina .....	84
2 Pacius oopperasäveltäjänä .....	86
2.1 Kaarle-kuninkaan metsästys .....	86

2.2	Kypron prinsessa ja Loreley .....	90
2.3	Yhteenvedoa ja päätelmiä .....	91
V	KAARLO BERGBOM - NÄYTTÄMÖTAITEEN URANUURTAJA ....	93
1	Kaarlo Bergbomin nuoruus .....	93
1.1	Sukutaustaa .....	93
1.2	Opiskeluvuodet .....	94
1.3	Opintomatka ulkomaille .....	99
2	Suomalainen teatteri .....	103
2.1	Teatteriorkesterien aika .....	103
2.2	Ajatuksia teatterin perustamista .....	104
2.3	Lea, suomalaisen näytelmätaiteen herättäjä .....	108
2.4	Suomalaisen teatterin perustaminen hahmottuu .....	109
2.5	Trubaduuri sytyttää Bergbomin oopperainnostuksen .....	111
2.6	Kaarlo Bergbom perustaa Suomalaisen teatterin .....	112
2.7	Suomalainen teatteri aloittaa toimintansa .....	114
2.8	Teatterin ohjelmisto .....	115
3	Suomalainen ooppera aloittaa toimintansa .....	117
3.1	Kaarlo Bergbom aloittaa Viipurista .....	117
3.2	Ooppera esiintyy helsinkiläisyleisölle .....	119
3.3	Oopperan menestys jatkuu .....	120
3.4	Kateus luo esteitä .....	123
3.5	Rahapula päättää oopperan toiminnan .....	126
3.6	Suomalaisen oopperan taiteellinen tilinpäätös .....	128
3.7	Oopperan taiteellinen taso .....	130
4	Kaarlo Bergbomin persoona .....	131
4.1	Patriootti, johtaja ja ohjaaja .....	131
4.2	Suomalaisen kulttuurielämän rakentaja .....	135
4.3	Yhteenvedoa ja päätelmiä .....	139
VI	KULTTUURIELÄMÄN KEHITYS 1800-1900-LUKUJEN VAIHTEESSA .....	142
1	Kalevalasta karelianismiin .....	142
1.1	Kalevala synnyttää karelianismin .....	142
1.2	Kulttuurielämän kehitys vuosisadan lopulla .....	145
1.3	Kansansävelmät identiteetin rakentajina .....	146
1.4	"Laulusta me voimaa saamme..." .....	148
1.5	Jyväskylän seminaari sekakuorolaulun kehittäjänä .....	151
VII	AINO ACKTÉ - LAULAJATAR JA ORGANISAATTORI .....	154
1	Opintovuodet Helsingissä ja Pariisissa .....	154
1.1	Sukutaustaa .....	154
1.2	Nuoruus ja opintovuodet .....	156
2	Menestystä kansainvälisillä foorumeilla .....	157
2.1	Pariisin Suuren Oopperan diiva .....	157
2.2	Metropolitanin menestys .....	159
2.3	Bayreuthin epäonni .....	162



	2.4	"Margarethasta Salomeen on pitkä askel" .....	164
3		Acktén oopperatoiminta Suomessa .....	165
	3.1	Oopperalaulajana Helsingissä .....	165
	3.2	Oopperakuume kohoaa Suomessa .....	168
	3.3	Ackté ja Fazer perustavat Kotimaisen oopperan .....	170
	3.4	Kotimainen ooppera aloittaa toimintansa .....	172
	3.5	Riitaisuudet alkavat .....	174
VIII AINO ACKTÉ PERUSTAA OLAVINLINNAN OOPPERAJUHLAT ..			176
1		Vanha sotalinna kulttuurien kohtauspaiikkana .....	176
	1.1	Acktén ensikontakti Olavinlinnaan .....	176
	1.2	Alkoivatko oopperajuhlat riitaisuuksista? .....	177
	1.3	Ohjelmiston valintaperusteet ensimmäisille juhlille .....	179
	1.4	Oopperajuhlat kulttuuri-identiteetin rakantajana .....	182
	1.5	Acktén viimeiset juhlavat Olavinlinnassa .....	184
	1.6	Oopperajuhlaperinne katkeaa .....	186
2		Aino Acktén persoona .....	189
	2.1	Laulajatar ja taiteilija .....	189
	2.2	Organisaattori ja persoona .....	191
	2.3	Patriootti .....	192
	2.4	Yhteenvetoa ja päätelmiä .....	196
IX MARTTI TALVELA OOPPERAN UUDISTAJANA .....			199
1		Karjalasta kansainvälisyyteen .....	199
	1.1	Sukutaustaa .....	199
	1.2	Nuoruus ja opintovuodet .....	200
	1.3	Työhön ja laulunopiskeluun .....	203
2		Suurten oopperatalojen ovet avautuvat .....	206
	2.1	Tukholma lähtölaukaisijana kansainvälisyyteen .....	206
	2.2	Deutsche Oper, Bayreuth ja La Scala avautuvat .....	208
	2.3	Lied luo herkkyyttä tulkintaan .....	209
	2.4	Euroopan menestyksistä Metropolitanin voittoon .....	212
3		Oopperajuhlat kutsuvat .....	214
	3.1	Ensikontaktit oopperajuhliin .....	214
	3.2	Taiteellisen toimikunnan puheenjohtajana .....	218
	3.3	Oopperajuhlien pelastajana .....	219
4		Oopperajuhlien ohjaimissa .....	222
	4.1	Oopperajuhlien imago kohoaa .....	222
	4.2	Taikaohjelmien oopperataiteen popularisoijana .....	224
	4.3	Talvela tasapainottaa talouden .....	226
X SUOMEN OOPPERATAIDE UUDISTUU .....			228
1		Olavinlinna suomalaisen kulttuurin näyttämönä .....	228
	1.1	500-vuotias sotalinna saa juhlaopperan .....	228
	1.2	Ratsumiehen kantaesitys 1975 .....	231
	1.3	Suomalaisten oopperoiden menestys Olavinlinnassa jatkuu ....	232
	1.4	Yhteistilaisuus Savonlinnan, Covent Gardenin ja BBC:n kanssa ...	234

2	Martti Talvelan persoona .....	237
2.1	Patriootti ja persoona .....	237
2.2	Taiteilija .....	238
2.3	"Minusta on tulossa yhä suurempi fennomaani" .....	242
2.4	Yhteenvedoa ja päätelmiä .....	245
XI	LOPPUPÄÄTELMÄ .....	248
1.1	Oopperan vaikutus identiteettiin eri maissa .....	248
1.2	Paciuksen, Bergbomin, Acktén ja Talvelan toiminnan ja työn tuloksia .....	252
	ZUSAMMENFASSUNG .....	259
1	Einführung .....	259
2	Das Kalevala als Gestalter von Sprache und Identität .....	261
3	Die Entstehung der finnischen Opern- und Theatertradition aus der finnisch-nationale Bewegung .....	263
4	Aino Ackté als Gründerin der Opernfestspiele in der Burg Olavinlinna .....	265
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS .....	268
	LIITTEET .....	278



## ALKUSANAT

Kun Suomen Kansallisooppera aloitti toimintansa uudessa toimitalossaan vuonna 1993, uskoivat oopperataidetta väheksyvät henkilöt, ettei tämän "liian suureksi rakennetun talon" 1 360 istumapaikkainen sali tule alkuinnostuksen laannuttua täytymään enää myöhempinä vuosina. Epäilylle oli tosin omat perusteensa, sillä olihan entinen Bulevardilla sijainnut 500-paikkainen sali täytynyt vuosittain keskimäärin vain 80-prosenttisesti. Tämän vuoksi luultiin, ettei Suomesta voi löytyä niin paljon "eliittiyleisöä", joka uutuudenviehätyksen mentyä ohi täyttäisi uuden oopperatalon suuret tilat vuodesta toiseen.

Käsitykset osoittautuivat kuitenkin vääriksi, sillä ilmeni, että vuosien myötä oli maahamme kasvanut uusi oopperataidetta rakastava sukupolvi.

Mikä instituutio tämän uuden oopperayleisön oli kasvattanut? Oliko se entinen Bulevardilla sijainnut Kansallisooppera, joka pienine saleineen, orkestereineen, kuoroineen ja solisteineen sijoittui tuohon aikaan Euroopan oopperatalojen tasokartan loppupäähän, vai oliko se Olavinlinna, jonka yli 2 000 istuinpaikkaa käsittävä avara linnanpiha alkoi jostain syystä täyttyä heti 1970-luvun alkuvuosista lähtien jokaisena esitysiltana viimeistä sijaa myöten?

Näiden asioiden pohdiskelu alkoi askarruttaa mieltäni erityisesti sen jälkeen, kun olin tehnyt Savonlinnan oopperajuhlien historiaan liittyvästä aiheesta lisensiaattityöni Jyväskylän yliopistossa vuonna 1992. Olin kuitenkin sen jälkeen päättänyt, etten jatkaisi enää Savonlinnan oopperajuhliin enkä oopperataiteeseen liittyvää tutkimustani. Toisin kuitenkin kävi.

Jäätyäni eläkkeelle Savonlinnan oopperajuhlien johtajan tehtävistä huomasin kuitenkin vielä ajattelevani ja punnitsevani näitä asioita nimenomaan siitä näkökulmasta, miten ne vuosikymmenien aikana ovat vaikuttaneet uudenlaisen kulttuuri-identiteetin muodostumiseen Suomessa. Tähän ajatteluun minulle ratkaisevan kimmokkeen antoi professori Matti Vainio, joka oli omissa tutkimuksissaan sivunnut tätä kysymystä. Hänen lämpimästä ohjauksestaan ja ankarasta kritiikistään, joiden avulla olen pystynyt tekemään tämän tutkimustyöni valmiiksi, pyydän esittää professori Vainiolle kunnioittavan kiitokseni. Ilman hänen jatkuvaa kannustustaan ja painostustaan tätä väitöskirjaa ei ehkä olisi olemassa.

Kunnioittava kiitokseni kohdistuu myös professori Reijo Pajamolle, joka jatkuvan rohkaisunsa lisäksi on antanut minulle arvokkaita neuvoja ja lähdetietoja erityisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kulttuurikehitystä ja aatetaustaa koskeviin tutkimuksiin. Samoin kiitän professori Martti Kuikkaa, toimittaja Lea Järvisaloa sekä johtaja Eero Rantalaa asiantuntevista neuvoista, joita he tämän työni luettuaan ovat minulle antaneet.

Tarkastellessani englantilaisten ja ranskalaisten kulttuuri- ja identiteetti-kehitystä olen saanut arvokasta tietoutta ja lähdeaineistoa toimittaja Erkki Toivaselta, joka kyseisissä maissa kauan asuneena kulttuuripersonana ja Yleisradion kirjeenvaihtajana on joutunut syvällisesti tutustumaan näihin asioihin. Samoin olen saanut tärkeitä lähdeaineistoa musiikkitoimittaja Hannu-Ilari Lampilalta - erityisesti hänen Suomalaisen oopperan historiaan liittyvistä tutkimuksistaan - sekä dosentti Pekka Kuokkalalta tutkimustyöni kokonaisuuteen liittyviä neuvoja. Esitän heille kaikille sydämelliset kiitokseni.

Kulttuuriantropologista lähdeaineistoa ja tietoutta olen saanut fil. maisteri Marko Juntuselta, jolle osoitan kiitokseni hänen alaansa liittyvistä neuvoista.

Martti Talvelaan liittyneen tutkimukseni lähdeaineistosta kohdistan kiitokseni hänen omaisilleen, rouva Annukka Talvelalle, toimittaja Maija Dammertille sekä opettaja Irma ja Väinö Luonsiselle.

Savonlinnan oopperajuhlien johtajisto ja henkilökunta ovat auliisti auttaneet minua tilastoihin liittyvissä asioissa. Samoin Savonlinnan kaupungin kirjaston henkilökunta on hankkinut työhöni liittyvää lähdeaineistoa. Myös Suomen Kansallisoopperan sekä Kansallisteatterin pääjohtajat ja arkistojen hoitajat ovat antaneet apunsa lähdetietojen hankinnassa. Esitän heille kaikille lämpimät kiitokseni saamastani ystävällisestä palvelusta.

Kiitän Jyväskylän yliopistoa, joka on hyväksynyt tämän tutkimukseni *Jyväskylä Studies in the Arts* -sarjaan.

Lopuksi osoitan kiitokseni Jenny ja Antti Wihurin rahastolle, jonka myöntämän apurahan avulla olen pystynyt matkustelemaan ja hankkimaan lähdeaineistoa sekä saattamaan työni lopulliseen päätökseen.

Savonlinnassa 31.1.1999

Pentti Savolainen



# I JOHDANTO

## 1.1 Aiempi tutkimus

Kulttuurin vaikutusta kansalliseen identiteettiin on tutkittu Euroopan maissa jo 1800-luvulta lähtien melko runsaasti. Myös meillä Suomessa, erityisesti Kalevalan ilmestymisen jälkeen, aloitettiin entistä innokkaammin etsiä omia etnisiä juuriamme käyttäen hyväksi niitä loitsuja, kansanrunoja ja -sävelmiä, joita jo ennen Elias Lönnrotia olivat löytäneet muun muassa Daniel Juslenius, Henrik Gabriel Porthan, Erik Tulindberg, Kristfrid Ganander ja Carl Axel Gottlund.

Kun Suomi vuonna 1809 joutui Venäjän keisarikunnan alaisuuteen, tuli oman kansallisen identiteetin tutkimis- ja luomistarve entistäkin suuremmaksi: oli luotava oma legitimiteetti, joka todistaisi Suomi-nimisen kansakunnan olemassaolon ja takaisi sen säilymisen yhtenäisenä. Siihen auttoi ratkaisevasti Kalevala, joka saksalaisen Nibelungenliedin tai ranskalaisen Rolandin laulun tavoin todisti suomalaisten kansalliset ja kulttuuriset juuret suomalaisiksi.

Suurimpana vaikeutena yhtenäisen kansallisen identiteetin luomisessa oli tuolloin kuitenkin suomen kielen alkeellisuus. Sen rinnalla ruotsin kielen valta-asema aina 1900-luvun alkupuolella saakka oli ylivoimainen. Tämän vuoksi Snellmanin työ rakentaa kansallinen identiteetti pelkästään kielen varaan ei hänen omana aikanaan vielä onnistunut. Snellmanin työ antoi kuitenkin voimakkaan sysäyksen orastavalle identiteettikehitykselle, joka alkoi näkyvimmin nousta esiin Aleksis Kiven ja Kaarlo Bergbomin sekä karelianistien - erityisesti Jean Sibeliuksen ja Akseli Gallen-Kallelan - vaikutuksesta.

Myös musiikin vaikutusta kansallisen kulttuuri-identiteetin kehitykseen on tutkittu Euroopan maissa - erityisesti Saksassa - melko paljon. Tässä suhteessa Suomi on vielä nuori. Kun oopperataide Keski-Euroopassa eli kukoistuksessaan jo 1700-luvulla, Suomessa sitä siihen aikaan ei itse asiassa tunnettu vielä ollenkaan. Tästä johtuen oopperaa pidettiin absoluuttisen musiikin rinnalla aina 1900-luvun alkupuolelle saakka "vähempiarvoisena" taiteena. Vaikka Fredrik Paciuksen ja erityisesti Kaarlo Bergbomin työ merkitsivätkin ratkaisevaa pioneerityötä tämän taidemuodon tunnetuksi tekemisessä, kuitenkin alkoi ooppera tulla kansan keskuudessa yleisem-

min vasta 1900-luvun alkupuolella vähin erin tunnetummaksi taidemuodoksi Aino Ackté, Edward Fazerin ja Oskar Merikannon vaikutuksesta.

Tämän pitkään jatkuneen oopperan aliarvioinnin vuoksi väitöskirjatasoisia tutkimuksia siitä ei ole Suomessa kirjoitettu kuin muutama. Niistä mainittakoon Timo Teerisuon tutkimus Aarre Merikannon oopperasta *Juha* (1970), Kauko Karjalaisen tutkimus Leevi Madetojan oopperoista *Pohjalaisia* ja *Juha* (1991) sekä Pekka Kuokkalan tutkimus oopperasta *Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana* (1992).

Kyseisten tutkimusten tavoitteena ei kuitenkaan ole ollut selvittää oopperateosten vaikutusta kansalliseen identiteettiin, vaan tutkimusten kiinnostus kohdistui ennen muuta teosten syntyyn sekä niiden musiikkianalyysiin. Näin ollen oopperan vaikutusta erityisesti 1800- ja 1900-luvun kansalliseen kulttuuri-identiteettiin samoin kuin kyseisen aikakauden kulttuurisen aatetaustan merkitystä tähän kehitykseen on tutkittu verrattain vähän.

Kun kiinnostus oopperaan Suomessa 1960-luvun lopulla tapahtuneista "eliittitaiteen" vastustamisyryksistä huolimatta alkoi vähin erin levitä - lähinnä Savonlinnan oopperajuhlien vaikutuksesta - laajemman kansanosan taidemuodoksi, tapahtui oopperataiteen renessanssi. Sen seurauksena alkoi syntyä myös uusia teoksia, joiden maine rupesi vähin erin kantautumaan myös Keski-Eurooppaan. Samaan aikaan alkoivat myös suomalaiset oopperalaulajat suuntautua entistä enemmän ulkomaille. Kun lahjakkaimmat nuoret laulajamme eivät saaneet tuolloin Suomesta työpaikkaa, he lähtivät Martti Talvelan tavoin etsimään työtä ulkomaisista oopperataloista. On itsestään selvää, että tällaisen kulttuurikehityksen ja -tietoisuuden leviäminen suomalaisen oopperataiteen sekä muutamien kansainväliseen maineeseen kohonneiden laulajiemme kautta alkoi vähitellen nostaa myös suomalaista kulttuuri-imagoa entistä korkeammalle.

Kun Aarre Merikannon *Juha* ponnahti vuonna 1970 Savonlinnan oopperajuhlien kautta kansainväliseen tietoisuuteen, muodostui tästä teoksesta tuolloin vielä melko uinuvassa tilassa olevan oopperasävellystaiteemme ensimmäinen kansainvälisesti kuuluva fanfaari. Juhaa seurasi Aulis Sallisen *Ratsumies* - säveltäjän ensimmäinen ooppera, jonka voittokulku alkoi viisi vuotta myöhemmin Olavirlinnan täyttäänsä 500 vuotta. Teoksen saama menestys muutti säveltäjän asennetta tätä taidemuotoa kohtaan ratkaisevasti: sitä ennen vain absoluuttista musiikkia kirjoittaneesta Sallisesta tuli nyt arvostettu vokaalimusiikin säveltäjä, joka Alban Bergin tyyliä ihailien loi yleisöön menevän oopperatyylin, suomalaisen musiikkiteatterin.

Samoihin aikoihin saivat laajempaa menestystä Sallisen tavoin myös Joonas Kokkonen ja Einojuhani Rautavaara, joiden innoittamana myös nuorempi säveltäjäpolvi - heistä nimekkäimpinä Kalevi Aho ja Paavo Heininen - alkoivat herättää kansainvälistä kiinnostusta.

Kun 1960-luvun lopulla tapahtunutta oopperataiteen renessanssia voidaan pitää Savonlinnan oopperajuhlien aikaansaamana - loihan Olavirlinna ainutlaatuiset puitteet sen toteuttamiseen -, nousi ongelmaksi, miten tämä kaikki on syntynyt ja millä tavoin vaikuttanut suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitykseen. Tämän mielenkiintoisen ilmiön selvittämiseksi ryhdyin tutkimaan tapahtumaa nimenomaan sen vuoksi, koska olen itse ollut yli neljännesvuosisadan ajan rakentamassa mukana tätä "ilmiötä".

## 1.2 Tutkimusongelma

Tutkimukseni sisältää kaksi teemaa. Pääteemassa pyrin selvittämään Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan toimintaa suomalaisen oopperataiteen kehittäjänä. Työssäni lähdän liikkeelle 1800-luvun alkupuolelta ja päädyn Talvelan myötä 1990-luvulle. Miksi juuri nämä henkilöt on valittu päähenkilöiksi, johtuu siitä, että he kaikki ovat aikanaan rakentaneet merkittävällä tavalla suomalaista oopperataidetta ja pitäneet samalla myös tärkeänä suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehittämistä. Sen lisäksi he ovat olleet myös aikansa huomattavia organisaattoreita ja patriotteja - myös Pacius saksalaisesta syntyperästään huolimatta.

Toisena teemana on oopperataiteen vaikutus suomalaiseen kulttuuri-identiteettiin: millä tavoin se on pystynyt vaikuttamaan Suomessa ja muualla Euroopassa kulttuuri-identiteetin kehitykseen. Saadakseni tutkimukselleni kulttuurisen aatetaustan ja pystyäkseen vertailemaan suomalaista ja eurooppalaista kulttuuri-identiteettiä toisiinsa olen sisällyttänyt tähän teemaan katsauksen oopperan ja identiteetin vuorovaikutuksesta myös muutamissa Euroopan maissa, koska mielestäni vain niiden kautta voidaan saada hedelmällinen vertailukohde ja käsitys suomalaisen oopperataiteen merkityksestä kansalliseen kulttuuri-identiteettiin. Näiden molempien teemojen analyysi on ollut tämän väitöskirjan päätehtävä.

Aiemmat Jyväskylän yliopistoon tekemäni opinnäytteet - pro gradu- ja lisensiaatintyö - liittyvät Savonlinnan oopperajuhlien historiallisiin, ohjelmallisiin ja solistisiin tapahtumiin. Vaikka kyseiset kohdat tässä tutkimuksessa onkin pyritty sivuuttamaan lähes täydellisesti, on niistä kokonaiskuvan luomiseksi täytynyt muutamissa yhteyksissä mainita lyhyesti.

Pystyäkseen muodostamaan tutkimuksen kohteena olevista henkilöistä ja heidän toimistaan mahdollisimman yhtenäisen tarkasteluapparaatin, olen laatinut yhdeksän pääkohtaa sisältävän disposition, jonka avulla olen yrittänyt analysoida heidän työtään alkaen heidän musiikillisista taustoistaan ja päättyen lopuksi heidän oopperatoimintansa arvioimiseen.

Tämä dispositio on seuraava:

1. Henkilön tausta - lähinnä tutkimuksen intressipiiriin liittyviltä alueilta
2. Opiskelu ja ammattiin valmistuminen
3. Valmistautuminen tutkimuksen kohteena oleviin tehtäviin
4. Aikakauden kulttuurinen aatetausta, joka on motivoinut heitä työnsä aloittamiseen
5. Henkilön toiminnan tavoitteet ja menetelmät
6. Tehtäväkenttä / instituutio / , jonka avulla henkilö on toteuttanut tutkimuksen kohteena olevat tehtävänsä
7. Henkilön tehtäväkentän / instituution / nauttima kansallinen ja kansainvälinen arvostus
8. Kuvaus henkilöstä:
  - Taiteilija / oopperanjohtaja / ohjaaja
  - Organisaattori
  - Patriootti

- Persoona
- 9. Yhteenvetoa ja päätelmiä:
  - Miten kyseinen henkilö onnistui toteuttamaan tutkimuksen kohteena olevat tehtävänsä

Kohdassa 1. mainittuun henkilön sukutaustan tutkimukseen kuuluvat lähinnä perintötekijät: onko henkilö todennäköisesti perinyt musikaalisuutensa sekä organisoitukykyä suvultaan.

Opiskelun ja ammattiin valmistumisen kohdassa - samoin kuin valmistautumisessa tutkimuksen kohteena oleviin tehtäviin - analysoidaan niitä tapahtumia, jotka ovat vaikuttaneet henkilön ammatinvalintaan - tai sen hylkäämiseen, kuten Martti Talvelan kohdalla tapahtui.

Paciuksen ja Bergbomin opiskelulla oli ratkaiseva merkitys heidän myöhempiin tehtäviinsä. Actén opiskelu jäi sitä vastoin keskeneräiseksi: hän piti itseään liian suurena diivana alistuakseen laulajalle tärkeään äänikontrolliin, josta seuraukset tulivat esille jo 40 vuoden iässä.

Talvelan opinnot Savonlinnan seminaarissa eivät juuri kasvattaneet häntä tuleviin oopperalaulajan tehtäviin; hän hylkäsi opiskeluvaiheessaan tärkeän oppiaineen, pianonsoiton, minkä seurausta hänen oli korvattava myöhemmällä tiiviillä opiskelullaan.

Tutkimuskohteena olevien henkilöiden aikakauteen kuuluvan kulttuurisen aatetaustan esilletuominen - vaikka se suurimmaksi osaksi onkin ennestään tunnettua tietoa - antaa mielestäni heidän työilleen sen tärkeän pohjan, mistä he alkoivat näkyjensä mukaisesti rakentaa suomalaista oopperataidetta ja kulttuuri-identiteettiä. Pacius toteutti sen oopperallaan Kaarle-kuninkaan metsästys sekä toiminnallaan Helsingin musiikkielämän keulakuvana ja yliopiston musiikinopettajana. Kaarlo Bergbom perusti Suomalaisen teatterin vuonna 1872 ja vuotta myöhemmin sen yhteyteen Suomalaisen oopperan. Bergbomin perustamalla kansallisella teatteriperinteellä onkin ollut tärkeä merkitys suomalaiseen oopperaperinteeseen. Tämän vuoksi kulttuuri-identiteetin muodostumista ja kehittymistä tarkasteltaessa ei ooppera- ja teatteriperinnettä voida erottaa toisistaan: ne liittyvät elimellisesti yhteen, jonka vuoksi olen käsitellyt niitä molempia tässä tutkimuksessa.

Aino Actén toiminnan pääpaino kohdistui Olavinlinnaan siitakin huolimatta, vaikka hän yhdessä Edward Fazerin ja Oskar Merikannon kanssa perusti Kotimaisen oopperan vuonna 1911. Myös Martti Talvelan tutkimuksen kohteena oleva työ, jolle hänen kansainvälinen menestyksensä loi pohjan, tapahtui pääosin Olavinlinnassa. Näiden institutioiden nauttiman kansallisen ja kansainvälisen arvostuksen esille tuominen on mielestäni tärkeitä sen vuoksi, koska niiden kautta voidaan parhaiten saada selville kyseisten henkilöiden onnistuminen oopperataiteen ja kulttuuri-identiteetin rakentamisessa. Kuvaavaa on, ettei Acté pystynyt toteuttamaan sitä Kotimaisessa oopperassa, vaan hän toteutti sen Olavinlinnassa.

Loppupäätelmissä ja yhteenvedossa luodaan katsaus kyseisten henkilöiden onnistumiseen tutkimuksen kohteina olevissa tehtävissä. Kirjan lopussa olevassa yhteenvedossa nämä kohdat tiivistetään vielä yhdeksi kokonaisuudeksi.

### 1.3 Tutkimusmateriaali ja lähde pohja

Primaarilähteinä kyseisiin henkilöihin kohdistuvassa tutkimuksessa ovat olleet pääosin heidän kirjeenvaihtonsa. Martti Talvelaan liittyvänä materiaalina ovat lisäksi hänen kanssaan käymäni keskustelut ja niistä syntyneet muistiinpanot lähes kolmen vuosikymmenen ajalta sekä hänen vaimonsa hallussa oleva kirjallinen jäämistö. Sekundaarilähteinä ovat olleet kohdehenkilöistä kirjoitetut tutkimukset ja elämäkertakirjat, muutamilta Acktén aikalaisilta taltioidut haastattelut sekä sanoma- ja aikakauslehdet.

1800-luvun kielellisen ja kulttuurisen aatetaustan muodostamisessa ovat tärkeimpiä lähteitä olleet historialliset ja erityisesti kulttuurihistorialliset teokset ja eri yhteyksissä julkaistut kirjoitukset sekä sanoma- ja aikakauslehdet. Viimeksi mainituista ovat tärkeimpiä olleet *Dagens Nyheter*, *Helsingfors Tidningar*, *Hufvudstadsbladet*, *Morgonbladet*, *Suometar*, *Uusi Suometar* sekä Savonlinnassa ilmestyneet *Savolainen* ja *Keski-Savo*. Näiden lisäksi tulevat lukuisat ulkomaiset musiikki- ja aikakauslehdet, joista olen lainannut pääosin Acktéta, Talvelaa ja Savonlinnan oopperajuhlia koskevaa kritiikkiä.

Paciuksen primaarilähteinä käytetyt kirjeet ovat peräisin hänen tyttärensä Maria Collan-Beaurain kirjasta *Fredrik Pacius, Lefnadsteckning* (1921) sekä Otto Anderssonin *Nuori Pacius ja Helsingin musiikkielämä 1830-luvulla* (1938). Myös John Rosasin kirjasta *Fredrik Pacius som tonsättare* (1949) sekä *Den unge Pacius* (1949) on löytynyt näitä lähteitä.

Sekundaarilähteinä ovat olleet Tuomi Elmgren-Heinosen *Laulu Suomen soi* (1959) sekä Dahlströmin ja Salmenhaaran Suomen musiikin historia I *Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan* (1995). Viimeksi mainittu antaa mainion kuvan myös 1800-luvun suomalaisen kulttuurin tilasta.

Paciusta kuvaavista lähteistä Maria Collan-Beaurain sekä Tuomi Elmgren-Heinosen kirjat ovat aikakaudelle tyypillisiä romantisoituja elämäkertakuvauksia, joista tutkija voi saada vain Paciuksen elämänvaiheita käsittäviä tietoja ja aikamääriä. Sen sijaan Otto Anderssonin samoin kuin Johan Rosasin teokset antavat enemmän tutkimustyössä tarvittavaa tietoa.

Kaarlo Bergbomin elämästä ja toiminnasta kertovaa kirjallisuutta - huolimatta hänen urauurtavasta työstään suomalaisen näyttämötaiteen hyväksi - ei ole olemassa paljon. Tärkeimmäksi materiaaliksi onkin muodostunut Eliel Aspelin-Haapkyän *Suomalaisen teatterin historia* - kaikkiaan neljä osaa (1906, 1907, 1909 ja 1910) sekä *Kaarlo Bergbomin kirjoitukset* (1907). Näissä teoksissaan Aspelin-Haapkyä luo vaikuttavan kuvan suomalaisen näyttämötaiteen uranuurtajasta, myös hänen negatiivisista piirteistään.

Primaarilähteitä on löytynyt myös Bergbomin aikalaisen ja työtoverin Jalmari Finnen kirjasta *Kaarlo Bergbom* (1922) ja *Ilmeellinen seikkailu* (1939). Näihin teoksiin sisältyy Bergbomin henkilökohtaisia kirjeitä. Jalmari Finne värittää kirjoituksissaan Bergbomin henkilökuvauksen kuitenkin liian siloiseksi; siitä puuttuu tasapaino, mikä tekisi asian uskottavammaksi.

Olen saanut tutustua myös Suomen Kansallisteatterin arkistoon, jossa säilytettävät Bergbomin ajasta ja toiminnasta kertovat pöytäkirjat ovat antaneet kuvan tuon ajan tapahtumista. Tähän mennessä viimeisin Bergbomin aikakautta valaiseva teos on Hannu-Ilari Lampilan *Suomalainen Ooppera* (1997). Tämä tutkimus luo valaisevan



kuvan Suomalaisen oopperan historiallisista vaiheista sekä 1800-luvun kulttuuri-ilmapiiristä.

Aino Ackté'n tutkimukseen liittyviä primäärilähteitä olen saanut melko paljon - varsinkin sen jälkeen, kun professori Matti Vainion myötävaikutuksella sain tutkittavakseni koko Ackté'n laajan kirjeenvaihdon. Ackté oli ahkera kirjoittamaan kirjeitä, joista olen löytänyt paljon laulajattaren kansainväliseen menestykseen ja persoonaan liittyviä aiemmin julkaisemattomia tietoja. Hän kirjoitti myös kolme kirjaa: *Muistoja ja kuvitelmia* (1916), *Muistojeni kirja* (1925) ja *Taiteeni taipaleelta* (1935). Näissä teoksissaan temperamentikas oopperadiiva muistelee taiteensa ja värikkään elämänsä moninaisia vaiheita.

Tärkeinä lähteinä Ackté-tutkimuksessa ovat olleet käymäni keskustelut laulajattaren edesmenneen tyttären Glory Leppäsen kanssa samoin kuin Leppäsen kirjoittamat kirjat *Tulesta Tuhkaksi* (1962) ja *Arkkipiispan perhe ja Aino Ackté* (1966), joihin liittyy myös hänen äitinsä taitelijantien vaiheita. Myös Outi Pakkasen kirjoittama *Aino Ackté, Pariisin primadonna* (1986) kuuluu samoihin sekundaarilähteisiin.

Olen saanut henkilökohtaisia tietoja myös Ackté'n aikalaisilta. Heistä mainittakoon Olavinlinnan viimeisillä juhlilla vuonna 1930 aktiivisesti mukana olleet opettaja Inkeri Juvonen ja johtaja Artturi Vainio. Myös nuorempaa sukupolvea edustava laulajatar Helena Salenius, jonka kodissa Ackté vietti elämänsä viimeisiä viikkoja, on antanut laulajattaresta tietoja.

Myös Suomen Kansallisoopperan arkistosta olen löytänyt Acktéhen ja hänen aikakauteensa liittyvää autenttista tietoutta. Acktéta käsittelevä kirjallisuus - erityisesti laulajattaren itsensä kirjoittama - antaa kuitenkin hänestä ja hänen toimistaan liian romantisoidun ja perin subjektiivisen kuvan. Vasta hänen kirjeenvaihtostaan voidaan saada todempi käsitys tästä aikanaan Suomessa suuresti palvotusta oopperadiivasta, jonka taiteilijantaival maailman näyttämöillä ei ehkä kuitenkaan ollut aivan niin menestysekäs, kuten hän sen muistelmissaan kuvaa.

Menestyksensä mainonnasta Ackté piti itse huolta jopa siinä määrin, että hän - ainakin Pariisissa ja New Yorkissa - suoranaisesti lahjoi kritikoita lähettäen sitten heidän positiivisia arvostelujaan Suomen lehdistöön. Kuvaavaa oli, että laulajattaren ollessa pakotettu äänikriisinsä vuoksi lopettamaan aktiiviuransa jo 40. ikävuoden paikkeilla hän vielä senkin jälkeen matkusti talvisin Pariisiin antaakseen suomalaisille kuvan edelleen jatkuvasta kysynnästään ja menestyksestään maailmalla.<sup>1</sup>

Myös Martti Talvelan tutkimukseen on hallussani melko laaja aineisto. Jo pelkkä kirjeenvaihtomme periodi on noin kahden vuosikymmenen mittainen. Olimme ystävyysuhteessa lähes kolmen vuosikymmenen ajan, jolloin tapasimme melko usein - myös Bayreuthissa ja Hampurissa. Hän "tilitti" - kuten itse sanoi - keskusteluissa ja kirjeissään minulle elämänsä tärkeitä asioita ja vaiheita, joista osa on julkaistu Seppo Heikinheimon kirjoittamassa *Jättiläisen muotokuva* (1978) -nimisessä kirjassa.

Martti Talvelasta on tähän mennessä kirjoitettu vain yksi kirja. Mielestäni tämä Heikinheimon teos ei tee kaikin osin Talvelan persoonalle oikeutta, koska se joissakin suhteissa on liian epärealistinen. Vaikka Talvelan taiteilijantie olikin suora ja luonne

---

1 Ackté'n kirjeet Bruno Jalanderille 2.1.1927; 3.4.1928; 18.4.1928.

tinkimätön, hänen elämäänsä liittyi myös ihmiselämälle normaaleja inhimillisiä piirteitä, joita hän ei suinkaan salaillut.

Talvelan kanssa käymiäni keskusteluja sekä tutkimusaineistoa on täydentänyt erityisen rikastuttavalla tavalla myös rouva Annukka Talvela luovuttamalla käyttööni miestään koskevaa kirjallista aineistoa.

Tutkimuksen toiseen teemaan - oopperan vaikutus kulttuuri-identiteettiin - liittyy olennaisesti myös 1800- ja 1900-luvulla tapahtunut kansallisen kulttuurin kehitys meillä sekä muualla Euroopassa. Siitä alkaa olla olemassa pätevää erityistutkimusta jo melko paljon.

Eurooppalaista identiteettikehitystä ovat mielenkiintoisesti käsitelleet mm. Erik H. Erikson teoksessaan *Identität und Lebens zyklus* (1971), Lothar Krappmanin *Soziologische Dimension der Identität* (Stuttgart 1978), Rudolf von Thaddenin *Aufbau nationaler Identität* (1991) sekä Jonathan Fretmanin *Cultural Identity & Global Process* (1992). Näiden lisäksi myös Dieter Hoffman-Axthelmin *Modernity and Identity* (1992) sekä Richard H. Robbinsin *Identity, Culture and Behavior. Handbook of Social and Cultural Anthropology* (1973) ovat antaneet valaisevan kuvan eri maiden identiteettikehityksestä.

## II IDENTITEETTIKYSYMYS SUOMESSA JA MUUALLA EUROOPASSA

### 1 Identiteetti kansallisuuden symbolisoijana

#### 1.1 Identiteettikäsité ja kansankulttuuri

Identiteettikäsitteellä sen yleisimpänä sanakirjamääritteenä tarkoitetaan samaistumista ja yhteydentunnetta sellaiseen ryhmään, jonka me hyväksymme ja johon tunnemme rodun, kielen, kulttuurin, ajattelutavan, menneisyyden tai muun sitovan käsitteen tai perintötekijän vuoksi kuuluvamme. Identiteettien tärkeimpinä alkujuurina ja lähtökohtina voidaan pitää kansankulttuuria, joka rakentuu tiedoista, taidoista, tavoista, ideoista ja myös sosiaalisista ja kasvatuksellisista tekijöistä ja joilla yhteiskunnassa on olemassa oma tehtävänsä ja joista kehittyvät alueellisia ja yksilöllisiä tapoja ja symboleja. Sanakirjakäsitteenä identiteetti-sanana alkuperä juontuu myöhäislatinan sanasta *identitas*, jonka lyhennetty muoto on *idem* - sama.

Identiteettejä on olemassa monenlaisia. Ne jakautuvat eri ryhmiin ja voivat olla kansallisia, alueellisia, kollektiivisia, poliittisia, uskonnollisia, etnisiä tai persoonallisia eli yksilöllisiä ja muodostuvat joko historian, kulttuurin, kielen, yhteisen aatteen tai hegemonian vaikutuksesta. Niiden vaikutus voi ulottua myös yli rajojen, sukupuolten, rotujen, yhteiskuntaluokkien ja kielen, uskonnon sekä ideologian.<sup>1</sup>

Kansakunnan identiteettimääritteenä *idem*-sana tarkoittaa samankaltaisuutta ja sen pysyvyyttä samanlaisena yksilöiden vaihtuvuudesta huolimatta, mikäli yksilöt saadaan vapaaehtoisesti omaksumaan identiteettiä korostavia ja vahvistavia symboleja. Robbinsin mukaan näitä keinoja kutsutaan *identiteettiprosesseiksi*.<sup>2</sup> Vaikka esimerkiksi joidenkin kansojen välillä on olemassa samoja biologisia yhtäläisyyksiä, voivat

---

1 Räsänen 1989: 11.

2 Robbins 1973: 1208; Heiniö 1994: 15.

rodullisesti samantapaiset identtiset kansat kuitenkin erota toisistaan habituksensa tai mentaliteettinsa puolesta.<sup>3</sup>

Kansallisen identiteetin tärkeimpänä synnyttäjänä on tietoisuus kansan omasta menneisyydestä, johon kuuluu käsitys kansan synnystä, kielestä ja kulttuurista, geneettisistä yhteyksistä ja historiasta, mihin liittyy myös myyttinen menneisyys.<sup>4</sup> Näistä rakentuu erityinen kansallishenki, jonka voimakkaimpana herättäjänä Suomessa oli *Kalevala* (ns. Pienois-Kalevala 1835 ja Uusi Kalevala 1849), Ranskassa *Rolandin laulu* (1100-luvulla) ja Saksassa *Nibelungenlied* (noin 1200-1205).

Kansallisen identiteetin säilymisen kannalta onkin tärkeintä kulttuuriperinnön merkitys ja sen vaaliminen. Klingen mukaan kuitenkin ei ole itsestään selvää, mitkä tekijät siitä *"tulisi nostaa esiin identiteettiä luovaksi ja vahvistavaksi tekijäksi"*. Valtion kannalta kansallisesti tärkeään kulttuuriperintöön Klinge nimeää kolme aspektia: 1) *"relevantin kulttuurin, elävän tradition, jatkuva valitseminen laajasta kansallisesta ja ulkomaisesta menneen ajan ja nykyajan tarjonnasta, 2) kulttuuriperinnön vaaliminen ja saataville saattaminen, 3) käytettäväksi asetetun kulttuuriperinnön ja kulttuurisisällön saattaminen ihmisten ja kansalaisten henkiseksi omaisuudeksi ja maailman osaksi"*.<sup>5</sup>

Suomen kansallinen identiteetti samastui Ruotsin vallan aikana yhteiseksi Ruotsin kanssa. Kun Suomi joutui vuonna 1809 Venäjän keisarikunnan alaisuuteen, kansallista identiteettiä alettiin rakentaa enemmän suomalaiseksi, koska valtakunnan-patriotismia ei haluttu liittää yleisvenäläisyyteen kuten ei myöskään ruotsalaisuuteen: haluttiin muodostaa täysin oma kansallinen identiteettikäsitys, jonka vahvimaksi kulttuuripoliittiseksi perustaksi tuli suomen kieli ja myyttinen menneisyys.

Alueellisen identiteettikäsitteen määritteeksi Suomessa voidaan ottaa eri heimorajat tai maakunnallisuus. Näillä on ollut olemassa jo vuosisatainen oma alakulttuurinsa - identiteettinsä, joka on rakentunut perinteiden ohella kansanomaisista tiedoista, taidoista, tavoista ja ideoista. Nämä identiteetin elementit ovatkin itse asiassa löydettävissä melko yleisesti talonpoikaisuudesta. Talonpojat olivat Suomessa keskeisin maanomistajaluokka. Yläluokka, jonka asema Suomessa ei perustunut maaherruuteen, oli omaksunut ruotsinkielisyytensä vuoksi myös Ruotsin ja läntisen Euroopan kulttuurivaikutteita. Esimerkkinä tästä voitaneen varsinaissuomalaisten lisäksi mainita uusmaalaiset, joiden maakuntalaulukin kertoo, kuinka *"...täällä kukkaan puhkeaaapi, tiede, taidekin, täällä on Suomen pää ja sydän..."*.<sup>6</sup> Uusmaalaisien tavoin myös varsinaissuomalaiset arvostivat suomalaisen rahvaankulttuurin sijasta enemmän Ruotsista ja Euroopasta saatuja kulttuurivaikutteita, joita heillä ruotsin kieltä taitavina merenranta-asukkaina oli mahdollisuus omaksua. Heidän ideologiansa edusti liberalismia, johon kuului kansainvälisten suhteiden avulla luoda vapaakaupan, teollisuuden ja palvelusten intressejä. Sisämaassa asuvien talonpoikien aatemaailma perustui taas fennomaniaan, jonka perustana oli saavuttaa maanomistuksen ja -viljelyn avulla henkinen ja taloudellinen omavaraisuus ja riippumattomuus. Sisämaassa asuvina heillä ei ollut varsinaissuomalaisten ja uusmaalaisien tavoin mahdollisuutta saada kontaktia eurooppalaisiin kulttuurivirtauksiin: jo pelkästään kieli-

---

3 Elias 1997: 8.

4 Klinge 1980: 24.

5 Klinge 1986: 23.

6 Säiv. Jean Sibelius, sanat Kaarlo Terhi.

taidottomuus oli siihen esteenä.<sup>7</sup> Näin kielitaito - tai sen puute - vaikutti melko ratkaisevasti alueellisten identiteettien muodostumiseen Suomessa.

Kansakuntaan siränsä voi sisältyä myös erilaisia kulttuuriryhmiä, alakulttuureja, alueellisia tai heimokulttuureja sekä etnisiä ryhmiä. Hyvänä esimerkkinä ensiksimainitusta on Suomen työväenluokan erottuminen omaksi ryhmäkseen, jonka yhteenkuuluvuuden ja *me-hengen* synnyttäjänä on ollut yhteinen aate. Tämä prosessi vaati vuosisadan vaihteessa kokonaan omien identiteettisymbolien rakentamisen, jonka lopputulosta voidaan kutsua myös kollektiiviseksi tai poliittiseksi identiteetiksi. Siihen kuuluivat punaiset liput puoluetunnuksineen, työväen musiikki voimakassisältöisine aatelauluineen, omat mediakanavat sekä työväentalot yhteisiä kokoontumisia varten.<sup>8</sup>

Kulttuuri-identiteetillä tarkoitetaan kansan oman menneisyyden, kielen sekä kulttuurin olemassaolon tiedostamista ja pyrkimystä muodostaa niistä yhteinen kulttuurinen käsite, mikä yhdistää kansaa tai sen pienempää osaa erottamalla sen muista; muodostaa sille aineellinen, kulttuurinen ja henkinen yhteenkuuluvaisuus. Se muodostuu kansan tai väestöryhmän omista lähtökohdista. Tavallisimmin sen vanhimpina rakennusaineiksina ovat olleet kansanrunouden ja -musiikin lisäksi myytit ja uskomukset, perimätieto, yhteiset kokemukset ja kieli.

Kulttuuri-identiteetin muodostuessa alueelliseksi sen voimakkaana vaikuttimena on yleensä yhteinen musiikkimaku. Eri puolilla Suomea syntyneiden kansanlaulujen ja -musiikin lisäksi tämä ilmenee myös ns. herännäisseuduilla - Savossa ja Pohjanmaalla - yhteisen uskonkäsitteen mukaisesti syntyneissä Siionin virsissä ja Siionin kanteleen lauluissa, joista on tullut musiikillinen ilmaisumuoto heidän yhteisille näkemyksilleen.

Ehkäpä voimakkaimpana musiikkimakujen kehittäjänä - erityisesti nuorison keskuudessa - voidaankin nykyisin pitää radion päivittäin tarjoamaa pääasiassa viihteellistä musiikkia. Kimmo Salmisen mukaan 1900-luvun Suomesta löytyykin neljä erilaista musiikkimakua, jotka ovat vaihdelleet lääneittäin eri sukupolvien myötä. Hän toteaa, että maku on *"yksilöllisten mieltymysten lisäksi osa alueellista ja ympäristöllistä kulttuuri-identiteettiä"*.<sup>9</sup>

Jos kansakunnan kulttuuri-identiteettiä yritetään manipuloida "viralliseksi identiteetiksi" - muodostaa siitä kulttuuripoliittinen hegemonia, kuten tapahtui entisissä itäblokin maissa -, on seurauksena useissa tapauksissa koko identiteettikäsitteen hajoaminen. Hoffman-Axthelmin mukaan identiteettityhjiöstä voi muodostua jopa uhka yleiselle turvallisuudelle samoin kuin yksilön mielenterveydelle.<sup>10</sup> Neuvos-

7 Räsänen 1989: 17; Klinge 1982: 169-170.

8 Vuosina 1860-80 tapahtuneen teollisen kehityksen vaikutuksesta saivat alkunsa myös ensimmäiset ammatti- ja työväenyhdistykset. Niiden yhteyteen perustettiin kansaa sivistäviä harrastusmuotoja, kuten lauluseuroja, kuoroja ja puhallinorkestereita. Aluksi nämä kuorot ja orkesterit toimivat "wrightiläisen aatteen mukaisesti" ilman suurempia sääty- ja näkemyseroja. Vapaussodan jälkeen syntyneiden poliittisten ristiriitojen seurauksena perustettiin Suomen Työväen Musiikkiliitto Tampereella 25.-26.9.1920. Liiton sääntöjen 2 §:n mukaan sen tulee *"olla yhdyssiteenä työväen laulukuorojen, torvi- ja jouhiorkestereiden kesken ja pyrkiä kohottamaan niiden taidollista tasoa sekä samalla kasvattaa ja ylläpitää työväestössä musiikkialaisia harrastuksia"*. Räsänen 1989: 14; Sallinen-Gimpl 1989: 209; Honko 1982: 11-12; Hurri 1982: 9 -13.

9 Salminen 1989: 232.

10 Hoffman-Axthelm 1992: 196.



toliiton luoma kulttuuripoliittinen ideologia ei vastannut näissä maissa kansalaisten omaa kansallistunnetta; seurauksena olivat sekä kulttuuriset että etniset erimielisyydet. Tämä todistaa, ettei yksilön ja kansakunnan kulttuuri-identiteettiä voida muuttaa ulkoisin keinoin: se syntyy vain sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta ja rakentuu enemmän tai vähemmän tietoisesti.

Etnisten ryhmien identiteettirakenteesta voitaneen ottaa esimerkiksi suomenruotsalaiset, jotka vaalivat kielensä ja kulttuurinsa lisäksi myös ruotsalaisuuteen kuuluvia erikoispiirteitään. Etnisen identiteetin ihminen saa jo syntyessään ja säilyttää sen yleensä koko ikänsä. Bo Lönnqvist jaottelee sen neljään ulottuvuuteen: "1) alueellis-kielellinen ulottuvuus, 2) poliittis-kielellinen ulottuvuus - konkretisoijana *Svenska folkpartiet*, 3) sosiaalis-sivistyksellisen-kielellinen ulottuvuus - konkretisoijana *Åbo Akademi*, *Porvoon hiippakunta*, *ruotsinkieliset sanomalehdet ym.* 4) etnis-kielellinen ulottuvuus - suomenruotsalaiset".<sup>11</sup>

Toinen esimerkki Venäjältä - Donin kasakoista - antaa kuvan suppeammasta identiteettirakenteesta. Donin kasakoiden joukko koostuu ukrainalaisista, puolalaisista, liettualaisista, tataareista ja venäläisistä. Näiden ryhmien identiteettikäsite muodostuu pelkästään uskosta vanhaan venäläiseen perinteeseen. Päinvastoin kuin useat muut etniset ryhmät - joiden identiteetti perustuu vahvaan kansalliseen tietoisuuteen - hylkäsivät Donin kasakat omat etniset kulttuuriperinteensä, koska heidän alkupeiränsä oli sekoittunut eri kansallisuuksiin. Heitä ei voinut yhdistää enää veri vaan pelkästään usko.<sup>12</sup>

Lähes samankaltainen identifioituminen on havaittavissa myös Yhdysvalloissa, jossa - ainakin toistaiseksi - on onnistuttu maahan muuttaneista siirtolaisista kasvattamaan amerikkalaisia. Siihen ovat vaikuttaneet erilaiset instituutiot - asepalvelus, koulujen opetusohjelma, lippukultti ynnä muut -, joiden kautta eri puolilta maailmaa saapuvat yksilöt ovat sukupolvien aikana oppineet samastumaan Amerikan kansaan ja sen kansallisidentiteettiin.

Sosiaalitieteiden historia on aiemmin ollut kiinni ajatuksessa, jonka mukaan paikka, identiteetti, kulttuuri ja ihminen ovat toinen toisiinsa nivoutuneita käsitteitä. Klassisen antropologian ja klassisen etnografian aika 1900-luvun alkupuolelta, jolloin ensimmäiset alan oppituolit perustettiin Eurooppaan, rupesi tuolloin tuottamaan käsitystä yksilöstä kulttuuria tuottavana olentona siten, että ihminen soisialisoi yhteiskuntaan. Yhteiskunta oli aina selkeästi rajattu ja nimetty kansallisvaltion nimellä, jonka omaksumaan kulttuuriin yksilö kasvoi. Tämä yhteisö määräsi hänen kulttuuri-identiteettinsä perustan ja leimasi hänet kyseiseen yhteisöön kuuluvaksi. Nykyantropologia on kuitenkin ruvennut rikkomaan tätä vuosisadan alun käsitettä: identifioituminen, identiteetti- ja paikalliset kulttuurit eivät olekaan olleet apriorisesti olemassa olevia paikallisia tuotteita, vaan niiden omaleimaisuus, mikä eri paikkojen välillä vallitsee, onkin tuotettu vuorovaikutuksien ja eri kontaktien kautta.<sup>13</sup>

Lundin yliopiston antropologian professori Jonathan Friedmann on kertonut seminaarissaan antiikin ajoista - muun muassa Rooman kaupungin asukkaista vuonna 0, kuinka monta prosenttia heistä oli sen aikaisen Rooman valtakunnan rajojen ulkopuolelta muuttaneita. Prosenttimäärä oli jo tuohon aikaan poikkeukselli-

11 Lönnqvist 1981: 142-143.

12 Hobsbawm 1994: 76.

13 ks. Jonathan Friedman 1992.

sen suuri, mikä on todisteena erityisesti Välimeren maiden suurista muuttoliikkeistä vahvistaen siten käsitystä identiteettien vuorovaikutuksista.<sup>14</sup>

Friedman on kertonut myös, kuinka vuosien 1980 - 1990 välillä Amerikan intiaanin lukumäärä Yhdysvalloissa on kaksinkertaistunut. Tämä ei tarkoita, että intiaanit olisivat todellisuudessa lisääntyneet tai heidän syntyvyytensä olisi tuossa ajassa kaksinkertaistunut. Syynä ovat intiaaniheimojen kaukaiset jälkeläiset, jotka ovat halunneet identifioida itsensä intiaaneihin kuuluviksi. Vaikka tapahtumaan liittyy myös sosiaalinen hyöty, on kuitenkin aivan ilmeistä, että ihmisen elämän todellisuuden muodostuessa yhä enemmän globaalisten vaikutteiden alaisiksi kehittyä identiteettistä entistä suurempi ja keskeisempi kysymys siitä, mikä minä olen ja mikä on minun taustani.<sup>15</sup>

Persoonalliseen eli yksilölliseen identiteettimäärittämiseen kuuluu minäkuvan tunteminen sekä itsetunto - käsitys omasta minuudesta, mikä Bourdieun mukaan "rakennetaan ennen kaikkea koulussa".<sup>16</sup> Itsetunnon kautta yksilö arvostaa itseään, kokee oman itsensä sekä elämänarvonsa ja tavoitteensa suhteutettuna yhteiskuntaan. Näkyvimpänä todisteena yksilön minuudesta on hänen nimensä, mikä luo hänelle persoonallisuuden identiteetin ja antaa hänelle sosiaalisesti hyväksytyyn mahdollisuuden koota elämänsä ilmenemismuodot virallisiin kirjoihin - curriculum vitaeen, joka muodostaa hänen elämänsä väliaikaisen tai lopullisen "tilinpäätöksen". Persoonallisen identiteetin perusongelma on siinä, mikä tekee yksilöstä sen, mikä hän on, ja millä perusteella yksilöt pitävät itseään ja muita samoina henkilöinä heissä tapahtuvista - jopa suurista fyysisistä muutoksista huolimatta.<sup>17</sup>

Persoonallinen identiteettimäärite sisältää tutkijoiden mukaan kaksi vastakkais- ta puolta: itseyden tunteen persoonallisena elämyksenä ja toisten ihmisten muodostaman määrittelyn yksilöstä eli minuudesta. Psykologia puhuu myös rooli-identiteetistä ja sen vastakohtana egoidentiteetistä, jotka ilmaisevat identiteetin objektiivista ja subjektiivista puolta. Rooli-identiteetissä korostuu erityisesti sen funktiollinen puoli - toiminta ja tekeminen - ja egoidentiteetissä vastaavasti kvaliteetti - persoonallisuus tai sen kehittyminen, joka luonnollisesti on rooli-identiteettiä syvällisempi. Nämä identiteetikäsityksen perustat, joita kokemukset voivat iän mukana muuttaa, muodostuvat jo lapsuudessa.<sup>18</sup> Siitä lähtökohdasta, mistä yksilö on muodostanut oman identiteettinsä, riippuu myös paljon hänen suhtautumisensa ammattiinsa ja koko elämäänsä.

Richard Robbins jakaa sosiaali- ja kulttuuriantropologisessa teoksessaan persoonakohtaisen identiteettimäärittelyn neljään osaan: 1) *Itseidentiteetti (self-identity)* tarkoittaa henkilön omaa käsitystä itsestään. Robbinsin mukaan siihen kuuluvat yksilön henkiset ja fyysiset kyvyt, fyysinen olemus sekä sosiaalinen asema yhteiskunnassa. 2) *Sosiaalinen identiteetti (social identity)* antaa käsityksen siitä, millaisena yksilö kokee itsensä toisten ihmisten silmissä. 3) *Julkinen identiteetti (public identity)* luo vastaavasti käsitteen, miten toiset ihmiset häneen reagoivat. 4) *Persoonallinen identi-*

---

14 Friedmanin seminaariesitelmä Helsingissä 3.12.1996.

15 Sama.

16 Bourdieu 1998: 97.

17 Bourdieu 1998: 72-73.

18 Eskola 1985: 95; Erikson 1968: 17; Krappman 1978: 98-99, 133.

teetti (*personal identity*) on taas yksilön oma käsite siitä, minkä vuoksi hän on toisia ihmisiä parempi tai huonompi, ts. muista erottuva persoona.<sup>19</sup> Viimeksi mainittu määritelmä on itse asiassa hyvin läheinen Robbinsin luoman itseidentiteetin kanssa, joka Mikko Heiniön mukaan " *ei ole täysin kirkas - tarkoittaa eräillä kirjoittajilla yksilön tunnetta samuudestaan ja sen jatkumisesta ajassa ja paikassa, eräillä toisilla taas yksilön ainutlaatuisista tapaa identifioida itsensä tai toteuttaa oikeutensa ja velvollisuutensa.*"<sup>20</sup>

Antropologian mukaan sen paremmin kansallinen kuin kulttuuri-identiteetti-kään eivät ole yksiselitteisiä käsitteitä. Sen vuoksi on vaarallista lähteä nimeämään mitään ydinkulttuuria, koska kulttuurit syntyvät vuorovaikutuksista, ja yksilöt voivat taiteentekemisensä ja identiteettinsä lähtökohdaksi omaksua jonkin kulttuurin osan, mikä myöhemmässä elämänvaiheessa voi muuttua täysin erilaiseksi.<sup>21</sup>

Erik Allardt huomauttaakin, etteivät rajat etnisten ryhmien välillä "*ole koskaan vain yksinkertaisen luonnollisia tai poliittisesti viattomia*". Tämän mukaan henkilö voi identiteettinsä lähtökohdaksi identifioitua jopa useampaankin etniseen ryhmään, myös siirtyä siitä toiseen, kuten 1800-luvun fennomaanit tekivät vaihtaessaan äidinkieltä ruotsista suomeksi.<sup>22</sup> Rudolf von Thadden nimeääkin kolme huomioon otettavaa näkökohtaa identiteettien muodostumisesta:

1. *Ei ole olemassa valmiita identiteettejä. Kyseessä ovat pikemminkin ilmiöt, jotka ovat avoimia eteenpäin ja historiallisen muutoksen alaisia.*
2. *Identiteetit voidaan irrottaa maantieteellisistä tiloista. Vaikka aluelliset sidoksisuudet ja painotukset vaikuttavat identiteetteihin, ne eivät liity näihin erottamattomasti.*
3. *Ei ole olemassa yksinkertaisia identiteettejä. Päin vastoin ne ovat aina kompleksisia ja ilmaisevat sidoksuuksia inhimillisen elämän kaikilla tasoilla.*<sup>23</sup>

Engelbrektssonin mukaan yksilön identiteetille on tunnusomaista myös tilanteenmuutokaisuus: kuka minä olen, mistä minä olen ovat käsitteitä, joita eri tilanteissa voidaan ilmaista eri tavoin.

Eräs keskeisin tähän liittyvä käsite on hegemonia - hegemoninen identiteetti -, jolla sosiologiassa tarkoitetaan virallista normia, voimakkaasti valtarakenteiden keskuksia lähellä olevaa autoritaarista ideologiaa. Hegemoniset identiteetit ovat aina tuotettuja: ne ovat aina valintojen, poimintojen ja tulkintojen tuloksia - auktoriteeteista riippuvaisia. Ne voivat olla myös kansallisia, jolloin niillä voi olla selkeä kansallispoliittinen rooli, minkä avulla toteutetaan yhteiskunnan sisäisiä hierarkioita.<sup>24</sup> Esimerkkinä mainittakoon Hitlerin aikainen natsi-Saksa, jonka hegemonian varaan rakennettu identiteettikäsite tulee esille myöhemmin.

---

19 Robbins 1973: 1204 -1205; Heiniö 1994: 12.

20 Heiniö 1994: 13.

21 Engelbrektsson 1986,3: 4.2.

22 Allardt 1979: 29; Syväoja 1998:27.

23 v. Thadden 1991: 496-497; Syväoja 1998: 27.

24 Engelbrektsson 1986,3:4.2; Laizos ja Papataxiarchis: 1991.

## 1.2 Kansallinen identiteetti Suomessa

Kun Suomi kohotettiin kansakuntien joukkoon *Aleksanterin I:n* autonomisella julistuksella Porvoossa 28.3.1809, se merkitsi uudessa valtionyhteydessä parempaa asemaa kuin mitä se oli ollut 600-vuotisen Ruotsin vallan aikana. Se merkitsi myös uuden poliittisen ja kulttuurisen suomalaisuusprofiilin luomista: saihan Suomi nyt oman hallituksen, oman keskushallinnon ja oman valtiontalouden. Näin Suomen kulttuurinen identiteetti sai rinnalleen valtiollisen identiteetin, jonka leviäminen alkoi yliopiston ja hallinnon keskuudesta.<sup>25</sup>

Suomelta puuttui kuitenkin tuolloin vielä lähes kokonaan oman kansallisen identiteetin rakentamiselle välttämättömät ainekset: olihan Ruotsin vallan alaisuudessa sen ideologiaan vihkiytynyt papisto pitänyt huolta siitä, että kansa pysyi kirkolle ja esivallalle kuuliaisena ja tiukasti erossa vanhoista pakanallisista tavoistaan, kansanrunoistaan, -lauluistaan ja loitsuistaan. Niiden viljely ja muistissa säilyttäminen julistettiin saarnatuoleista syrjiksi aina 1700-luvun lopulle saakka. Jopa *Mikael Agricola* (1510-57) piti näitä kansanperinteitä *Jacobus Finnon* (1540-88) tavoin itseltään paholaiselta peräisin olevina.

Ne vähäiset loitsut ja sananlaskut, mitkä Suomella oli *Daniel Jusleniuksen* (1676-1752), *Henrik Gabriel Porthanin* (1739-1804) ja tämän oppilaan *Kristfrid Gananderin* (1741-90) suorittaman keräystyön ansiosta, olivat hyvänä siemenenä kansallisen identiteetin rakentamiselle ja pian alkavalle laajemmalle keräys- ja tutkimustyölle.<sup>26</sup> Lönnrotin oli muutaman vuosikymmenen jälkeen siitä hyvä jatkaa.

Säilyäkseen autonomisena kansakuntana Suomen oli luotava oma ideologiansa ja kulttuuripolitiikkansa, minkä toteuttamiseksi oli haettava todisteita menneisyydestä, luotava oma kansallinen legitimaatio. Adolf Ivar Arwidssonin sanontaa käyttäen "*kansa elää ainoastaan historiassaan ja muinaismuistoissaan. Esi-isien maineesta ja kunniaista nuoren kansalaisen tulee hakea ravintoa isänmaalliselle mielelleen ja tukikohtaa kaikille synnyinmaan onnea tarkoittaville toimilleen*".<sup>27</sup> Säilyäkseen ja rakentuakseen kansakuntana suomalaisten oli siis saatava oman maansa kansalaiset samoin kuin naapurimaat vakuuttuneiksi historiallisesta menneisyydestään - jo kaukaisina aikoina muodostuneesta kansakunnasta ja sen juurista ja kulttuurista, joilla oli yhteys myös nykyisyyteen.

Tehtävä ei ollut helppo, sillä vielä 1800-luvulle tultaessa suomalaisilla ei ollut olemassa vielä kehittyntä omaa kieltä. Samoihin aikoihin myös suomalainen sivistyneistö oli "*eristynyt kansan suurista joukoista tavalla, jota nykyisin on vaikea käsittää*".<sup>28</sup> Yliopiston piirissä kasvoi kuitenkin samaan aikaan uusi sivistyneistöpolvi. Agricolan ja 1700-luvun loppupuolen valistusfilosofien vaikutuksesta se alkoi jo arvostaa suomen kieltä ja kansan myyttistä menneisyyttä, joiden varaan suomalaisuuden rakennuspylväät oli nyt pystytettävä, sillä pelko kansallisen identiteettimme ja kulttuurimme sulautumisesta tai jopa häviämisestä idästä tulevien vaikutteiden alle oli olemassa.

25 Syväoja 1998: 31.

26 Jutikkala-Pirinen 1973: 231-233; Puntila 1982: 41-42; Halila-Rommi 1986: 191-194.

27 Arwidsson 1931b: 125.

28 Hornborg 1965: 185; Pohjolan-Pirhonen 1973: 137-141; Puntila 1982: 25.

1800-luvulle tultaessa alettiin myös kirkon piirissä tajuta entistä selvemmin kansallisen sivistyksen ja identiteetin tarpeellisuus ja merkitys Suomelle. Kun kirkkomusiikin asemaa vielä 1800-luvun alkupuolella eivät kirkon viranomaiset pitäneet kovinkaan suuressa arvossa, alkoi maallinen musiikki levitä kansan keskuuteen varsinkin sen jälkeen, kun kansanopetus siirtyi koulujen tehtäväksi 1869. Suomen jouduttua Venäjän alaisuuteen pantiin kirkon piirissä monien muiden uudistusten tavoin alulle virsikirjan uudistus, sillä myös uskonpuhdistuksen merkkivuoden kunniaksi haluttiin virsikirja enemmän kansalliseksi, enemmän suomalaisten runoilijoiden tekstejä sisältäväksi. Tämän myötä uskottiin myös kirkkolaulun aseman parantuvan. Tämä puolinainen uudistus koski kuitenkin vain virsien tekstejä, jotka piti sovittaa vanhoihin sävelmiin.<sup>29</sup>

Toisaalta myös Venäjä pyrki olemaan valistuneen yksinvaltiuden maa, jonka kulttuurisiteet erityisesti Pietarissa olivat jo Katariina Suuren ajoilta lähtien orientoituneet Eurooppaan. Venäjän ylimystön kielenä oli ranska ja harrasteena eurooppalainen kulttuuri.<sup>30</sup> Kaikesta huolimatta suhtauduttiin Suomessa aluksi varovasti - joskin samalla optimistisesti - suureen itäiseen naapuriin. Autonomian alkuvuosien johtomiehen *Kustaa Mauri Armfeltin* (1757-1814) tunnettu vetoamus antaa siitä kuvan:

*Rauhamme ja menestyksemme riippuu siitä, että me rehellisesti ja täydellä sydämellä muutamme suomalaisiksi, sillä nyt on meidän yhtä vähän lupa valtiollisissa asioissa hutiloida ruotsalaisilla aatteilla kuin olisi kunniallista ja mielipiteittemme mukaista olla venäläisiä. Keisari tahtoo, että olemme suomalaisia.*<sup>31</sup>

Tämä Armfeltin vetoamus oli samalla ensimmäinen suomalaiskansallisen identiteetin ohjelmajulistus, jota voidaan nimittää myös *konstruoiduksi identiteetiksi*.<sup>32</sup>

Autonomian myötä Suomelle tuli tehtäväksi luoda myös oma historiallinen identiteettinsä (Arwidsson, Franzen, Lönnrot). Kun Suomella ei sitä ennen ollut olemassa muita kuin suppeita kirjoitelmia omasta menneisyydestään, tuli historiallisen identiteetin luomisesta nyt entistäkin tärkeämpi tavoite. Tähän auttoivat ratkaisevasti ne alueelliset kansatieteelliset tutkimukset, joita Turun Akatemian opiskelijat - muun muassa Juslenius, Porthan ja Ganander - olivat suorittaneet kotiseudullaan vuosien 1730 ja 1800 välillä. Ilman näitä tutkimuksia ei Suomen historiaa olisi saatu kovinkaan vankalle pohjalle.

Kansallisen historian kirjoittaminen ei kuitenkaan ollut helppoa, sillä julkisuuden ollessa säädeltyä ei "juuria Suomen valtiolle" voitu keisarivallan aikana esittää kovinkaan radikaalisti: uskollisuuden osoitus keisaria kohtaan samoin kuin hänen myöntämänsä kansalliset edut oli otettava tarkasti huomioon. Myöskään muutamat nuoreen sivistyneistöömme kuuluvat henkilöt eivät nähneet Suomen historiallista menneisyyttä kovinkaan kaukaiseksi.<sup>33</sup> Kuuluisin lausunto tästä lienee peräisin Topeliukselta, joka vielä 9.11.1843 Pohjalaisen osakunnan juhlassa pitämässään esitelmässä esitti kysymyksensä: "Onko Suomen kansalla historiaa?" Hän vastasi itse

29 Pajamo 1976: 22, 133; Vapaavuori 1997: 20, 28-29; Halio 1928: 5-19.

30 Klinge 1980: 16.

31 Armfeltin kirje Reh binderille 1811. E.W. Juva & M. Juva 1966: 55. Junnila 1986: 77-78.

32 Tommila 1989: 51, 55; Honko 1982: 21-22; Syväoja 1998: 31.

33 Ks. Klinge 1982: 59-60.

siihen hegeliläisittäin: "Suomella on historia vasta vuodesta 1809, koska vasta siitä lähtien sillä on oma olemus, itsetietoisuus." Tämän lausumansa hän tosin korjasi myöhemmin *Välskärin kertomuksissa* ja *Talvi-iltojen tarinoissa*. Monien vaiheiden jälkeen historiankirjoitus onnistui perusteellisimmin vasta *Yrjö-Sakari Yrjö-Koskiselta* (1830-1903), jonka teos *Suomen kansan historia* oppikouluja varten ilmestyi vuonna 1869 ja toinen painos kansakouluja varten vuonna 1873. Näissä teoksissaan Yrjö-Koskinen kumosi väitteet Suomen historian juurettomuudesta korostaen voimakkaasti suomalaisten vanhaa omaleimaista kulttuuria, mistä Kalevala oli antanut konkreettisimman todisteen.

Suomen kuuluessa Ruotsiin sen kulttuurikehitys autonomiaan saakka oli pääosin ollut yhteistä Ruotsin kanssa. Vaikka Turun Akatemiassa tehdyt tutkimukset olivatkin kohdistuneet suomalaiseen kansanperinteeseen, niitä ei siitä huolimatta tehty pelkästään erillistä Suomea ajatellen. Kun valtakunnan muutos sitten tapahtui, sai kulttuurin tutkimus sen jälkeen aivan uudenlaisen käänteen: oli löydettävä oma yksilöllinen kulttuuri, joka erottaisi ja profiloisi Suomen siihenastisesta Ruotsin valtakunnan itäisestä maakunnasta omaksi valtioksi.<sup>34</sup> Aluksi tällä työllä oli tarkoituksena vain Suomi-nimisen kansakunnan tietoisuuden ja itsetunnon herättäminen - oman poliittisen profiilin luominen kulttuurin avulla. Tehtävää olivat toteuttamassa Suomen valvutuneimmat ja sivistyneimmät henkilöt, niin sanottu eliitti, jonka piti luoda kansakunnalle oma ideologiansa ja identiteettinsä.

Varsinaisesti vasta Kalevalan ilmestyminen vuonna 1835 herätti suomalaiset perusteellisemmin etsimään omia juuriaan myyttisestä menneisyydestään. Kalevalasta tuli nyt keskeinen perusta suomalaisen kulttuurin rakentamiselle ja omaleimaisuudelle. *Johan Vilhelm Snellman* (1806-1881) havaitsi, että se tarjoaisi Rolandin laulun ja Nibelungenliedin tavoin eurooppalaisia malleja koko identiteettimme perustaksi. Kalevalan koskemattomuutta alettiin suojella nyt entistä tarkemmin; siten se sai myös poliittista merkitystä.<sup>35</sup>

Kansallisia herätteitä antava merkitys oli myös kolme vuotta ennen Kalevalaa ilmestyneellä Runebergin *Hirvenhiihtäjillä*: sen talonpoikaismiljöön kunnioitettuihin kerjäläisiin ja laukkuryssineen avasi näkemään, kuinka Suomen kansa menneisyytensä ja moraalisuutensa vuoksi oli arvostettu myös sivistyneistön silmissä. Miroslav Hroch toteaaakin, kuinka tietoisuus kansan omasta menneisyydestä kehittyikin ensiksi sivistyneistön keskuudessa: vasta sen jälkeen sen omaksuvat talonpojat ja työläiset.<sup>36</sup>

Hroch, joka on tutkinut eurooppalaisten kansojen 1800-luvun nationalistisia liikkeitä - myös suomalaisten -, jakaa kansallisuusliikkeiden kehityksen kolmeen eri vaiheeseen: A-vaihe on puhtaasti "kirjallinen, kulttuurinen ja folkloristinen". B-vaiheessa on havaittavissa jo "aatteen puolesta käytävän kamppailun poliittisia merkkejä", jolloin ilmestyvät esille kansallisuusaatteen voimakkaat esitaistelijat ja puolestapuhujat. C-vaiheessa "kansallisuusliike on saavuttanut joukkokannatusta".<sup>37</sup>

Hrochin esittämän kaavion mukaisesti voidaan suomalaisen nationalismin ja sen myötä tapahtuneen identiteettikehityksen A-vaiheen alkaneen jo 1700-luvulla lähinnä Jusleniuksen, Porthanin ja Gananderin vaikutuksesta. Tärkeimpänä tämän

34 Klinge 1980: 12.

35 Lehtonen 1988: 33.

36 Hroch 1985: 179; Syväoja 1998: 29.

37 Hroch 1985: 179; Syväoja 1998: 29.



vaiheen toteuttamisessa oli luoda Suomen kansan ja sen kulttuurin juuret niin kauas muinaisuuteen kuin mahdollista.

B-vaiheen voimakkaimpana alullepanijana ja toteuttajana oli Hrochin mukaan ennen muita J.V.Snellman, joka Hegelin filosofian mukaisesti pyrki 1800-luvun puolivälissä herättämään suomalaiset kansallistietoisiksi, omaa kansallista identiteettiään arvostaviksi ja sen piiriin kuuluviksi. Samaan vaiheeseen kuului myös suomalaisen nationalismin politisoituminen.<sup>38</sup>

Kolmanteen eli C-vaiheeseen siirtyminen tapahtui 1880-luvulla. Sitä ennen papistolla ja virkamiehistöllä oli ollut valta-asema maamme kansallisessa hierarkiassa. Koululaitoksen erottua vuonna 1869 kirkon piiristä kuuluivat hierarkiaan myös opettajat. Lehdistön alkaessa 1880-luvulla politisoitua yhä enenevässä määrin tehostui myös nationalistisen aatteen esille tulo entistä voimakkaammin. Seurauksena oli suomalaisen nationalismin siirtyminen "*massakannatukseen eli C-vaiheeseen*".<sup>39</sup> Tuolloin kansallisuusliike oli saavuttanut jo joukkokonnatukseen. Tämä vaihe merkitsi vihdoin myös yksilön vapautumista niin valtion kuin kirkonkin holhouksesta, mistä oli seurauksena ulkomaisten kontaktien luominen, vapaa ajattelu, tutkimuksen edistyminen ja parempi tiedonvälitys. Yhteiskunnassa se merkitsi myös teollisuuden kehittymistä.<sup>40</sup>

Kun siirrymme noista ajoista 1900-luvun jälkipuoliskolle ja vertaamme Kalevalan ilmestymisen jälkeistä kehitystä omaan aikaamme, havaitsemme, että määritelmät identiteettien kollektiivisesta tai etnisestä luonteesta muuttuvat jo pelkästään muutto-  
liikkeiden vuoksi jatkuvasti. Siitä johtuen identiteettikäsite ja sen myötä myös suomalaisuus on määriteltävä tarpeellisin väliajoin uudelleen.

Sosialismin aikakaudella kansallinen identiteettimäärite ei ollut millään tavalla ajankohtainen siellä, missä sosialismin uskoteltiin korvaavan kaikki ihmisen henkiset tarpeet, ja identiteettikäsite manipuloitiin palvelemaan poliittisia päämääriä. Näissä maissa on tilanne kääntynyt tällä hetkellä päinvastaiseksi: erityisesti pienet kansat sekä kieli- ja kulttuurivähemmistöt ovat pyrkineet itsenäistyessään etsimään menneisyydestään sellaisia kulttuurisia tapahtumia ja rakennusaineita, jotka voisivat näkyvällä tavalla kohottaa heidän kansallista itsetuntoaan.

Näin kansallinen identiteettikysymys on tullut hyvin ajankohtaiseksi tämän hetken Euroopassa ja sen myötä on käynnistynyt myös sen tutkimus. Tästä esimerkkinä on muun muassa Suomen ulkoministeriön 1970-luvulla aloittama operaatio kansallisen ulkokuoremme kiillottamisesta. Aluksi tällä tarkoitettiin lähinnä Neuvostoliittoon yksipuolisesti suuntautuneen ystävyyspolitiikkamme korjaamista, koska haluttiin osoittaa, ettei Suomi ollut sosialistileiriin kuuluva jäsen. Neuvostoliiton vallan horjuessa oli kulttuurisuhteita mahdollista ruveta laajentamaan myös länsimaiden suuntaan. 1990-luvun vaihteessa tämä toimenpide sai laajemman merkityksen: organisoitiin virallinen *Suomi-kuvan* kirkastamistapahtuma. Sen toteuttaminen katsottiin kuuluvaksi ensi sijassa valtion virallisille elimille, koska vihdoin oivallettiin, että kulttuurisaavutukset ovat maan imagon kannalta ne tärkeimmät elementit, jotka luovat maista ja kansoista syvemmän ja kestävämmän vaikutelman kuin

---

38 Hroch 1985: 62-63; Syväoja 1998: 34.

39 Hroch 1985: 63; Syväoja 1998: 36.

40 Klinge 1980: 40.

urheilusaavutukset tai muut uutisvirrassa ohikiitävät tapahtumat.<sup>41</sup> Havaittiin myös, että niin sanotut sivistysvaltiot haluavat käydä kauppaa ensisijaisesti sellaisten valtioiden kanssa, joilla teknisen taitamisen ohella kulttuurielämä ja kansallinen identiteetti ovat korkealla. Kun 1900-luvun alkupuolella identiteettimääritteet tarkoittivat vielä kansallisen itsetunnon vahvistamista ja sisäistä lujittumista, ne muuttuivat vuosisadan loppupuolella Suomi-kuvan kirkastamiseksi ja representoimiseksi ulkomaisten sijoittajien ja kauppaedustajien keskuudessa.<sup>42</sup> Tämän vuoksi useat ulkomailla olevat Suomen lähetystöt sekä eri tasoilla työskentelevät virkamiehet aloittivat Suomi-kuvan kirkastamistyön entistä aktiivisemmin. Huomattavin tähän mennessä tapahtunut ulkoinen kirkastamisoperaatio tapahtui vuonna 1992, jolloin itsenäisyytemme saavutti 75 vuoden iän. Tässä tehtävässä olivat mukana kaikki ulkomaan lähetystömme sekä Suomi-instituutit.<sup>43</sup>

Kaksi vuotta myöhemmin edellisestä tapahtumasta, vuonna 1994, vietettiin Suomessa Kansallisen kulttuurin juhluvuotta. Tuolloin oli kulunut sata vuotta maamme ensimmäisen kotiseutuyhdistyksen perustamisesta, jonka ensisijaisena tarkoituksena on ollut "*kansallisen kulttuurin perustan eli paikallisten erityispiirteiden arvoastaminen, tutkiminen ja esiintuominen.*"<sup>44</sup> Samana vuonna viettivät juhluvuottaan myös yleinen kirjastolaitos (200 vuotta) sekä Kalevalaseura (75 vuotta). Juhlavuoden kunniaksi säädettiin eduskunnassa Suomen Kotiseutuliiton aloitteesta laki, jonka mukaan alueellinen kehittämisvastuu siirtyi maakuntaliitoille. Lakiin liittyi myös maakuntaliittojen vastuu maakuntien kulttuurihankkeista. Toinen syy lakiin - eduskunnan näkökulmasta ehkä tärkein - liittyi samaan aikaan käytyihin neuvotteluihin Suomen liittymisestä Euroopan unioniin. Lain säätämällä haluttiin korostaa suomalaisen kulttuurin erityispiirteitä, niiden alueellista kunnioittamista ja tukemista, joiden uskottiin antavan painoarvoa EU-neuvottelujen onnistumiselle - kuten tapahtuikin. Juhluvuotta vietettiin näyttävästi: se sai positiivista julkisuutta - Euroopan unioniin pyrkimisen vuoksi myös kritiikkiä - ja oli samalla laaja katselmus menneen ja nykyisen kulttuurimme yhtenäisyydestä.

Lain laatijat saivatkin pian tunnustusta, sillä jo saman vuoden lopussa Euroopan neuvosto osoitti kiitosta suomalaiselle kulttuuripolitiikalle, jonka avulla maamme on pystytty luomaan vahva suomalaishkansallinen kulttuuri-identiteetti.<sup>45</sup>

Kun Suomi hyväksyttiin sitten EU:n jäseneksi, tapahtui samoihin aikoihin Euroopassa ja itäisessä naapurimaassamme suuria mullistuksia. Nämä tapahtumat antoivat Suomelle entistä enemmän aihetta arvioida kulttuurimme ominaislaatuja, sen säilyvyyttä ja suhdetta länsieurooppalaiseen kulttuuriin. Seurauksena ilmestyi

---

41 Vainio: Suomi-kuvan kirkastajat. Musiikki 3-4/1991. Vuotta ennen kyseistä Suomi 75-vuotta -juhlatapahtumaa kirjoitti Matti Vainio kyseisessä julkaisussa, kuinka tämän päivän kirkastajat ovat unohtaneet maamme harjoittaneen erittäin merkittävää yksityisrahoitteista Suomi-kuvan kirkastusta järjestelmällisesti ainakin runsaat 90 vuotta. Kritiikillään Vainio tarkoitti juhluvuoden ohjelmakokonaisuutta, josta vuosisadanvaihteen historialliset tapahtumat - erityisesti Pariisin maailmannäyttelyt 1889 ja 1900 - olivat toimikunnalta jääneet huomioon ottamatta.

42 Anttila 1993: 127; ks. myös Vainio 1991.

43 Juhluvuotta varten oli nimitetty myös oma toimikunta, jonka puheenjohtajana toimi Kalevi Sorsa. Vuoden huomattavimpiin tapahtumiin kuului muun muassa Helsingin kaupunginorkesterin konserttikiertue Keski- ja Etelä-Eurooppaan.

44 Olkaamme siis suomalaisia. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76, Ulla Pietilä 1996: 150-151.

45 Sama: 151.

entistä enemmän mm. kirjoituksia suomalaisesta musiikista; järjestettiin useita seminaareja, joissa määriteltiin tietoisesti suomalaisen musiikin suomalaisuutta kulttuuri-identiteettimme kuvan tarkentamiseksi ja kirkastamiseksi.<sup>46</sup>

Huolta suomalaisen kuvan kirkkaudesta on yritetty pitää yllä jo 1800-1900-luvun vaihteesta alkaen - joskus hyvinkin voimakkaasti. Kuten jo ilmeni, tämä työ aloitettiin jo heti Suomen jouduttua Venäjän vallan alaisuuteen. Kysymyksessä oli silloin maamme sisäisen kuvan suojeleminen, jolloin oli hätä kielestä ja sen tulevaisuudesta: säilyykö se, tuleeko siitä valistuneiston ja lukeneiston kieli vai kuoleeko se ruotsin ja venäjän kielen puristukseen. Tämä tarkoitti itse asiassa myös oman kulttuuripoliittisen puolustusmekanismin luomista Ruotsia ja Venäjää vastaan.

Uskomukseen rakentaa kansallinen identiteetti pelkäämään kielen avulla vaikutti tietenkin kaikkein ratkaisevimmin *Kalevala*. Voidaan sanoa, että *Kalevala* vaikutti kaikkein ratkaisevimmin suomalaiskansallisen identiteetin ja suomenkielisen kirjallisuuden syntyyn; se osoitti omalla tavallaan suomen kielen tasavertaisuutta erityisesti ruotsin rinnalla. Sen alkuvoimaisuutta ja alkuperäisyyttä kehuttiin silloin vielä tietämättä, mikä osuus *Elias Lönnrotilla* (1802-84) oli erityisesti vuonna 1849 ilmestyneen toisen painoksen muokkaukseen.

Lönnrot sai alkuperäisen ideansa ryhtyä kansanrunouden keräämiseen *Johann Gottfried von Herderiltä* (1744-1803), saksalaisuuden henkiseltä isältä, joka 1700-luvun lopulla oivalsi, että kunkin kansan sielu sisältyy kieleen, taruihin ja kansanrunoihin. Herderin filosofian ydin löytyy itse asiassa myös Henrik Gabriel Porthanin ajatuksista. Vaikka Porthan ei käyttänyt Herderin kieltä, hänen filosofiansa ytimenä on, kuinka *"jokainen kansakunta on elimellinen kokonaisuus, jolla on omat kulttuuripiirteensä ja kansanhenkensä, ja tämä henki kuvastuu parhaiten kansanrunoudessa"*.<sup>47</sup> On itsestään selvää, että myös Porthanin ajatukset ja tutkimukset Suomen kansan muinaisuudesta, kielestä, tavoista ja kulttuurista vaikuttivat Lönnrotiin ja koko suomalaisen identiteetin kehitykseen hyvinkin voimakkaalla tavalla.

Samaan aikaan kun *Kalevala* ilmestyi, kukoisti myös *skandinavismi* - Islannin ja Norjan *sagat* - jotka samalla tavoin liittyivät yleiseurooppalaiseen ilmiöön. Siinä suhteessa Suomi oli sanomallaan osa multiversumia: vaikutteita imettiin kaikkialta ja samoihin ongelmiin reagoitiin lähes samalla tavoin kuin muualla. Näin ollen meidän kansallinen identiteettimme syntyi suurella määrällä toisten esimerkkien tavalla - jopa siinäkin suhteessa, mitä *Adolf Ivar Arwidsson* (1791-1858) sanoi: *"Ruotsalaisia emme ole, venäläisiksi emme tahdo tulla, olkaamme siis suomalaisia."* Nämä sanat oli lausuttu jo 1700-luvun alussa Strasbourgissa: *"Ranskalaisia emme ole, saksalaisiksi emme tahdo tulla, olkaamme siis elsassilaisia."* Tämäkin on yleiseurooppalainen sanonta, joka on aikoinaan ollut Strasbourgissa aivan yleinen. Tuolloin Elsassin kohtalo muistutti Suomen kohtaloa 1800-luvulla: Ranska oli vallannut sen kaupungit vuonna 1681 ja samaan aikaan Saksa havitteli sitä itselleen.

Voidaan todeta, että me eurooppalaiset olemme jo kauan eläneet kulttuurissa, jota on osuvasti nimitetty *multiversumiksi*. Sen mukaan kansallisten ja kulttuuri-identiteettien syntyä ja kehitystä ei voida selittää muuten kuin toistensa kautta: niillä on monisäikeinen yhteys.

---

46 Heiniö 1994: 4-5.

47 Wilson 1985:17.

### 1.3 Kansallinen identiteetti Euroopassa

Kansallista identiteettiä luotaessa on otettava huomioon eri kansaryhmiä yhdistäviä ja muista erottavia tekijöitä, kuten kieli - sen yhtäläisyydet ja eroavaisuudet -, biologiset perinteet sekä yhteisiin historiallisiin kokemuksiin ja alueellisiin kiinnekohtiin liittyvät tekijät. Näihin rakentuu *sveitsiläinen* nationalismi, joka on monietnistä. Sen identiteetin kulmakivinä ovat yhteinen, historiallinen myytteihin perustuva kansallinen muistitieto ja kokemukset, joihin kuuluvat 1500-luvulta peräisin olevat kantonien *valaliitot*, Wienin kongressin vahvistama liittosopimus vuodelta 1814 sekä vihdoin sisällissodan jälkeen vuonna 1874 laadittu valtiosääntö, joka pääpiirteissään on vieläkin voimassa.

Vaikka maassa puhutaan neljää eri kieltä, ei varsinaisia kieliriitoja ole juuri ollenkaan. Identiteetin perustarkoitus on siellä toisenlainen: sen päätavoitteena on olla kaikissa suhteissa puolueeton, välttää kieliriitoja ja karttaa kaikella tavalla puuttumista kieleen, ettei se johtaisi hajoamisilmiöön.<sup>48</sup>

*Brittien* kansallisen identiteetin eräs tärkeimmistä piirteistä on saarella asuvien kohtalonyhteys ja yhteiset perinteet. Niiden merkitystä kuvastaa historiallisten seremonioiden ja jatkuvuuden korostaminen esimerkiksi oikeudenkäyntirituaaleissa tai kuninkaallisen perheen kultissa. Kulttuurin nationalistinen ulottuvuus onkin hyvin näkyvää Englannissa - kuten Japanissa, missä kansallisen kulttuurin löytäminen liittyy jopa suoranaisesti valtion keksimiseen.

Brittien identiteettikäsitteeseen kuuluu myös oseaanisuus - sijainti valtameren saarella, josta voi lähettää laivastonsa kaukasiin maihin pysytellen kuitenkin itse suojassa. Heidän on ollut helppoa kuvitella itsensä imperiumin navaksi, mutta vaikeata myös todeta menettäneensä suurvalta-asemansa muuttumalla toisen tai kolmannen luokan valtioksi.<sup>49</sup>

Ehkäpä myös protestanttisuus on muovannut Britannian asukkaista omasta olemuksestaan tietoisien kansakunnan muiden rinnalla. Se on antieurooppalaista ja suuressa määrin amerikkalaisuutta ihannoivaa, reagointia pitkälle manner-Euroopaa ja ennen kaikkea roomalaiskatolisuutta vastaan. Protestantismi onkin ollut briteille hyvin tärkeä kansallisidentiteetin pohja; siitä on kehittynyt usko omaan

---

48 Vuoden 1996 lopulla alkoi Sveitsissä paljastua asioita, jotka ovat horjuttaneet voimakkaasti sen tarkoin varjeltua puelueettomuusidentiteettiä ja pankkisalaisuutta. Kyse oli sveitsiläispankkeihin ennen toista maailmasotaa avatuista juutalaisten tileistä sekä natsien ryöstämästä kullasta, jonka he tallensivat sveitsiläisiin pankkeihin. Juutalaisjärjestöjen jäsenet nostivat New Yorkissa keväällä 1997 joukkokanteen kyseisiä pankkeja vastaan vaatien niiltä takaisin keskitysleireillä surmattujen omaistensa omaisuutta sekä heidän tallettamiaan rahoja. Kyseessä oli juutalaisjärjestöjen mukaan alunperin yhteensä yli 20 miljardia dollaria, joista pankkeihin säilötyt dokumentit olivat kadonneet salaperäisellä tavalla. Juutalaisjärjestö syytti Sveitsin pankkeja sekä valtiota "törkeiksi varkaiksi". Asia sai lisää negatiivista julkisuutta, kun lichtensteinilainen juristi *Robert Swift* todisti Filippiinien entisen presidentin *Ferdinand Marcosin* ja hänen vaimonsa kätkeneen Sveitsin valtionpankkiin miljardien arvosta näiden Filippiineiltä varastamaansa kultaa, jonka kätkemiseen ja "pesuun" liittyy rikollista toimintaa. Asiasta kehittyi Sveitsissä sensaatio, kun Sveitsin parlamentin jäsen *Verena Grendelmeier* teki nukkuvien tilien alkuperäisten omistajien selvittämisestä lakialoitteen sekä BBC:n toimittaja *Christopher Olgia* sekä *Robert Swift* siitä maailmanlaajuisia tv-dokumentteja. Näiden seurauksena pääsivät Union Bank of Switzerland ja Credit Suisse sopimukseen elokuussa 1998 juutalaisjärjestöjen kanssa suostumalla maksamaan niille korvauksiyhteensä 1,25 miljardia dollaria. TV 1, 24.8.1997, 1.10.1997. HS 19.11.1997; 3.7.1998, STT-AFP 13.8.98

49 Elias 1997: 9.

demokratiaan ja sen instituutioiden ylivoimaan, koska parlamentti ja kruunu on Englannissa osa kansallista identiteettiä. Tätähän vastaavasti Ranskassa, missä kansallismielisyys kätkeytyy universaaliin kuoreen, ei ole ollenkaan. Kansalliskouksella ei siellä ole mitään tekemistä identiteetin kanssa: perustuslait tulevat, menevät ja vaihtuvat.

Kuten Pariisi Ranskan pääkaupunkina ja Notre-Dame keskiaikaisena kadetrailina sekä Louvre kansallismuseona symboloivat Ranskan katkeamatonta ja elävää perinnettä, samoin heijastaa Lontoo Englannin valtiollisen kehityksen sekä kulttuurin ja sivilisaation omaperäisyyttä ja jatkuvuutta.<sup>50</sup>

Englannissa parlamentti on vaikuttanut jo 800 vuotta. Tästä johtuen englantilaisten poliittinen identiteettiongelma tekee heistä hankalia eurooppalaisia; heidän on erittäin vaikeata yhdentyä Eurooppaan institutionalisesti, koska he tietävät silloin menettävänsä osan kansallisesta identiteetistään, jos valtaa siirretään Westminsteristä Strasbourgisiin.

Englannilla ei ole Irlantia lukuunottamatta naapureita. Konfliktit, joilla ei tunnu olevan loppua, ovat tämän ainoan naapurin kanssa peräisin jo 1600-luvulta lähtien.

Kuten parlamentti on englantilaisille tärkeä, samalla tavoin ovat suurkäräjät *norjalaisille*. Norjan kuuluessa vuosisatojen ajan Tanskaan sen kieli oli tanskalaistunut; siitä oli tullut samalla kirjallisuuden ja sivistyneistön kieli. Norjan itsenäistyttyä vuonna 1814 sinne kehittyi omintakaisempi kieli - *riksmål*, nykyinen *bokmål*, joka on kuitenkin sekoitus tanskaa ja norjaa. Norjalainen nationalisti *Henrick Wergeland* (1808-1845) ei ollut siihen tyytyväinen: hän yritti kohottaa maansa kansallista identiteettiä vaatimalla omaa puhdasta norjan kieltä. Kielentutkija I. Åsen kehittikin sen 1800-luvun puolivälissä norjalaisista kansanmurteista. Siitä yritettiin tehdä nyt Norjan virallinen kieli myös virallisen tuen avulla. Tuloksena oli *landsmål*, nykyinen *nynorsk*. Yritys ei koskaan onnistunut täydellisesti, sillä vain viidesosa Länsi- ja Keski-Norjassa asuvista norjalaisista puhuu tällä hetkellä *nynorskaa*.<sup>51</sup> Tämän vuoksi Norjassa on kaksi virallista kieltä, joita molempia opetetaan kouluissa ja käytetään rinnakkain julkisissa asiakirjoissa. Sen seurauksena kieliriidat eivät ole harvinaisia Norjassakaan. Miksi Norja ei sitten tullut mukaan Euroopan unioniin, johtunee ilmeisesti norjalaisten arvostuksesta suurkäräjiinsä. Kun tähän lisätään vielä Norjan oma öljyntuotanto sekä kuuluminen Natoon, lienee tässä selitys norjalaisten pyrkimykseen säilyttää kansallinen identiteettinsä koskemattomana.

*Ruotsissa* valtiopäivillä on merkitystä myös ruotsalaisen kansallisidentiteetin ylläpitämisessä. Sitä vastoin Suomessa eduskunta ei ole valtiollisen identiteetin ydin, vaan pikemminkin presidentti-instituutio, koska meillä näissä kysymyksissä on erilainen ajattelutapa.

Kun Ruotsi oli käynyt valtataistelua Venäjää vastaan aina 1700-luvulle saakka, se oli jäänyt alakynteen. Hollannin tavoin se oli 1600-luvulle saakka myös merimahti. Niin Ruotsi kuin Hollantikin ovat nykyisin menettämässä vuosisatoja kestäneen johtoasemansa maailman kansojen joukossa. Ruotsalaisten hyväksymän kansallisen identiteetin symbolit ovatkin Göran Rosanderin mukaan peräisin lähinnä Taalainmaalta.<sup>52</sup>

---

50 Bourdieu 1998: 98.

51 Hobsbawm 1994: 65-66.

52 Rosander 1986: 93-94; Elias 1997: 10.

Kansallisyhpeyden positiivisesta kehittämisestä lienee pienistä kansakunnista hyvänä esimerkkinä väestöltään ja kulttuuriltaan Norjaan ja Ruotsiin läheisesti liittyvä **Tanska**. Kun Tanska oli hävinnyt sodan joutumalla luovuttamaan Wienin rauhassa 1864 Preussille ja Itävallalle alueitaan Schleswig-Holsteinista, joutui Tanskan kansallinen identiteettikäsite kovalle koetukselle. Sen kohottamiseksi ryhdyttiin maassa heti sodan jälkeen tarmokkasiin toimenpiteisiin: luotiin 1901 parlamentaarinen hallitustapa, sen jälkeen annettiin naisille äänioikeus sekä myytiin Länsi-Intiassa olleet siirtokunnat Yhdysvalloille. Kun näiden lisäksi Pohjois-Schleswig liitettiin Versailles'n rauhansopimuksen perusteella toimeenpannun kansanäänestyksen jälkeen Tanskaan vuonna 1920, merkitsivät nämä toimenpiteet Tanskan kansallisen identiteetin voimakasta nousua. Tanskalaisista onkin kehittynyt tasapainoisia - toisiaan kohtaan hyvin tuttavallisia kansalaisia, joiden yhteenkuuluvuutta ei edes Hitlerin saksalaismiehitys vuonna 1940 pystynyt horjuttamaan.

Myös **saksalaiset** ovat joutuneet elämään ja luomaan valtionsa suuren menneisyyden varjossa, sillä keskiaikainen keisarikunta symboloi kauan aikaa menetettyä Saksaa ja sen pyrkimystä olla johtoasemassa Euroopassa. Kun 1500-luvulla alkaneiden uskonotien seurauksena Saksasta tuli seuraavan vuosisadan alkupuolella sotänäyttämö, taistelivat siellä vieraiden katolisten ja protestanttisten maiden sekä Saksan omien ruhtinaiden armeijat keskenään. Tämä kolmekymmenvuotinen sota - samoin kuin vielä saman vuosisadan lopulla tapahtunut Ludvig XIV:n joukkojen Saksan maaperällä tapahtunut voitto - merkitsivät saksalaiselle kehitykselle katastrofia: se jätti pitkäaikaisen jäljen saksalaiseen identiteettikehitykseen ja kansalliseen habitukseen. Kun vallan painopiste siirtyi myöhemmin keisarilta maaruhtinaille, hajosi Saksan keskusvalta.

Keisarivaltion sisälle syntyi jo 1700-luvulla Preussin kuninkaiden ja Itävallan Habsburgien välisiä valtataisteluja, joiden seurauksena Itävallan hallitsijat erosivat liitosta.

Napoleonin vallankumousarmeijan hyökättyä Saksaan 1800-luvulla maa osoittautui jälleen kerran heikommaksi kuin tehokkaammin varustautuneet naapurivaltiot. Napoleonin armeijan myötä hajosi saksalaisen keisarikunnan hegemonia, jonka uskottiin kohentuvan vuonna 1870 tapahtuneen Saksan yhdistymisen ja keisari Vilhelmin tultua vuotta myöhemmin Saksan valtakunnan keisariksi.

Vuonna 1933 tuli valtakunnan kansleriksi Adolf Hitler, joka ensimmäisen maailmansodan jälkeen ryhtyi kansallissosialistien avulla luomaan ns. "kolmatta valtakuntaa" - arjalaiseen rotupuhtauteen perustuvan hegemonian avulla.

Vielä 1600-luvulla oli **Hollanti** merimahti, joka pystyi vastustamaan myös Englantia. 1600-luvulla Hollanti erosi Saksan yhteydestä. Venetsian ja Sveitsin kantonien mukaisesti siitä tuli Euroopan ainoa protestanttinen tasavalta, jossa tasa-arvon vaalimisesta muodostui ikään kuin kansallinen identiteetti, mikä ilmeni muun muassa suvaitsevaisuutena katolisia ja juutalaisia kohtaan. Käsite "*tuollaista ei hollantilainen voi tehdä*" on hollantilaisessa yhteiskunnassa havaittavissa vielä tänäkin päivänä: siitä on muodostunut sosiaalisen ylemmyyden vaatimus yksilölle. Ehkäpä juuri tässä piileekin suurin ero suvaitsevaisen hollantilaisen ja sotilaallisuutta ihannoivan saksalaisen välillä: fyysisestä sukulaisuudestaan huolimatta heidän habituksensa eroavat huomattavasti toisistaan.



Vaikka hollantilaiset nykyisin toteavatkin hieman masentuneina olevansa vain yksi pienistä kansakunnista, kuuluu heidän identiteettiinsä kuitenkin ylpeys suuresta menneisyydestä sekä kulttuurisesta loistokaudesta aina Rembrabtista van Goghiin.<sup>53</sup>

Kansallinen identiteetti ei synny pelkästään positiivisista lähteistä ja harmonioista: vastavoimaksi siihen tarvitaan myös negatiivisia vuorovaikutuksia sekä toisistaan erottavia tekijöitä, joita Suomessa olivat ankarat kieliriidat. Tässä suhteessa Suomen kielikonflikti ei itse asiassa ollut mitenkään ainutlaatuinen; niitä on ilmennyt myös muualla Euroopassa ja ilmenee edelleenkin kaikissa rajapaikoissa. Esimerkkinä mainittakoon *Ranska*, jonka kurinkaiden oli 1700-luvulta lähtien luotava yhtenäinen kansa ja sille identiteetti kielen ja kirjallisuuden avulla. Osuvasti onkin sanottu, että ainoa kansa Euroopassa on Ranska, joka ei luonut valtiota itselleen, vaan jonka valtio loi omalle alueelleen. Ranskan identiteetti perustuu siksi myytteihin ja uskomuksiin ja jopa historian tahalliseen vääristelyyn, vaikka historiantutkimuksen alalla Ranskaa pidetäänkin eräänä maailman johtavimista maista. Valtio pakotti alueensa asukkaat puhumaan ranskaa, jota vuonna 1789 puhui korrekktisti vain 12-13 %. Pohjois- sekä Etelä-Ranskassa sitä ei puhuttu juuri ollenkaan. Ranskan kielelle oli kuitenkin olemassa valtio, jonka kansalliseksi kieleksi se julistettiin.<sup>54</sup>

Kielestä tuli ranskalaisuuden linnake. Siksi sitä puolustetaan ja sen puhtautta varjellaan akatemioiden ja sanakirjojen, lakien ja sakkorangaistusten avulla. Sanotaan, että ranskalaisille on kielestä tullut suurin ylpeyden aihe: jos ei näin olisi, voisiko ranskalaisuudesta jäädä kovinkaan paljon muuta jäljelle ilman kieltä ja kulttuuria. Bourdieun mukaan kulttuuri kuuluukin niin keskeisellä tavalla ranskalaisten "*isänmaallisiin symboleihin, että kaikki kriittiset kysymykset sen tehtävistä ja toiminnasta koetaan helposti petturuudeksi ja häväistykseksi*".<sup>55</sup> Tätä todisti myös de Gaullen vakaa usko kulttuuriseen itsetuntoon ja kansalliseen voimaan hänen kuollessaan kulttuuriministerikseen kirjailija ja humanisti André Malraux'n, jonka hän hallituksen hierarkiassa asetti heti seuraavaksi pääministerin jälkeen. Suunnilleen samaa linjaa ovat jatkaneet myös Ranskan seuraavat presidentit, jotka määrätietoisesti vahvistavat presidenttivaltaisen valtiomuodon suurta voimaa yhdistämällä symbolisen ja todellisen valta-aseman samaan henkilöön.<sup>56</sup>

Ranskalla ei aiemmin ollut varsinaisia omia alueita, paitsi muinainen myyttinen *Gallia*. Vaikka ranskan kieli jo 1700-luvulta lähtien oli ollut diplomatian ja kansainvälisten suhteiden kieli, merkitsi se kuitenkin sitä, että *flaamia* puhuvat bretagnelaiset, Etelä-Ranskan *katalaniaa* puhuvat *baskit*, Keski-Ranskan *auvergnenkieliset*, Provencen *provencen-* ja *italiankieliset* sekä Korsikan *korsikankieliset* oli pakotettava yhteen kieli-identiteettiin.<sup>57</sup>

Ranskassa on riideltä kielistä jo vuodesta 1539 lähtien, jolloin kuningas Franz I julisti ranskan kielen maan viralliseksi kieleksi. Ranskan kieli syrjäytti tuolloin latinan, jota oli käytetty muun muassa virallisissa oikeudenkäynneissä. Kuitenkin

53 Elias 1997: 15,17,21.

54 Hobsbawn 1994: 71.

55 Bourdieu 1998: 98.

56 Klinge 1986: 81-82.

57 Vaikka ranskan kieli itse asiassa hallitseekin koko maata, tapaa silti maaseudulla vielä ihmisiä, joiden isovanhemmat osasivat jotakin vanhaa kieltä, kuten baskia, bretonia, flaaamia, katalaania, korsikaa, provensaalia tai elsassia.

vasta parinsadan vuoden kuluttua Ranskan kuninkaat aloittivat varsinaisen *ranskalaisuuden* kieltämällä vähempiarvoisten "maalaiskielten" puhumisen ja opettamisen kouluissa, joka sinänsä oli pitkä prosessi. Vielä suuren vallankumouksen aikana vain joka neljäs ranskalainen ymmärsi ranskaa. Kun vielä 1870-luvulla Bretagnessa otettiin nostoväkeä Ranskan armeijaan, eivät nämä miehet ymmärtäneet ranskan kieltä juuri ollenkaan. Tämän vuoksi Ranskalla oli hätä kielestään, josta johtuen sen oli saatava se yleistetyksi ja yhtenäistetyksi.

Näin Ranskan kansallinen identiteetti saatiin rakennetuksi kielen ja kirjallisuuden varaan. Musiikkia käyttivät vallankumouhallitukset vain inspiraation ja isänmaallisuuden lähteenä.

Tällä hetkellä Ranska alkaa elvyttää alueellisia kieliään Euroopan neuvoston vähemmistökielten suojelemista koskevan peruskirjan mukaisesti. Tämä ilmenee muun muassa siinä, että vuonna 1997 sai alueellisilla kielillä kouluopetusta 335 000 ranskalaislasta.<sup>58</sup> Myös televisiolähetyksissä käytetään jo ranskan ohella katalaania ja elsassin kieltä. Näistä myönnytyksistä huolimatta ranskan kielen asema ei kuitenkaan horju: perustuslain mukaisesti se on edelleenkin maan ainoa virallinen kieli.

*Italian* yhdistymisen ainoana perustana oli kieli. Vaikka onkin laskettu, että Italian yhdistymisen hetkellä vuonna 1860 vain 2,5 % väestöstä käytti italiaa, se pystyi siitä huolimatta yhdistämään niemimaan kirjoittavaa ja oppinutta sivistyneistöä toisiinsa. Italialaisille - samoin kuin saksalaisille - kansallinen kieli ei ollut vain hallinnollinen tapa valtionlaajuisen viestinnän yhtenäistämiseksi: se oli enemmän kuin yleisinhimillisen älyn ja kansallisen kirjallisuuden ilmaisuväline, joka teki heistä italialaisia ja saksalaisia.<sup>59</sup>

#### 1.4 Kulttuuri-identiteetti

Kulttuuri-identiteetin tärkeimpiä peruspilareita on kansallisesti sävyttynyt taide: musiikki, kuvaamataiteet, kirjallisuus ja nytemmin myös elokuva. Tyypillisimpiä maita, missä pääasiallisena identiteetin rakennusaineksena on ollut musiikki, ovat ensisijaisesti *Saksa, Itävalta ja Unkari*. Saksalaisille musiikilla onkin tärkeä merkitys: se on heille kulttuuri-identiteetin perusta, jonka voimakkaimpana pohjana ovat muun muassa *J.S. Bach* (1685-1750) ja *Ludwig van Beethoven* (1770-1827). Natsivallan aikana se henkilöityi *Richard Wagnerissa* (1813-83), jonka musiikki merkitsi Hitlerille - kuten myöhemmin ilmenee - saksalaisuuden lakipistettä johtaen loppujen lopuksi poliittisesti epäsuotavana pidetyn musiikin kieltämiseen ja erityisesti juutalaisten muusikkojen eliminointiin. On syytä mainita, ettei Wagner itse pitänyt musiikkiaan millään tavalla arjalaisena: sen määritelmän tekivät vasta wagneriaanit.

Taiteen avulla tuotetulla kansallisella identiteetillä voikin sosiaalisessa mielessä olla myös kansaa hajoittava vaikutus erityisesti silloin, kun sen avulla yritetään luoda hegemonioita kansallisuuden keskeisiksi symboleiksi. Kun taiteen kautta muodostuu erilaisia makutottumuksia, syntyy niiden vaikutuksesta myös yhteiskunnan sisäisiä sosiaalisia hierarkioita. Vastakohtaisina esimerkkeinä Suomesta mainittakoon Sibeliuksen säveltämä *Jääkärimarssi* sekä sosialistien suosima *Oskar Merikannon*

58 HS 28.10.1998.

59 de Mauro 1963 : 41.

Työväen marssi,<sup>60</sup> jotka molemmat edustavat ääriyhmittymien symbolisia tunnuslauluja.

Jokaisen yhteiskunnan taloudellisessa ja poliittisessa hierarkiassa ovat myös eliittijoukon ja alempien sosiaalisten kerrostumien taiteen ja kulttuurin kulutustottumukset erilaiset: yksilöt joutuvat sen kautta tuomaan omaa elitismiään esille. Pierre Bourdieu kutsuu niitä prosesseja, joiden kautta eliitti tuottaa ja uusintaa itseään, *distinktio* -välineeksi.<sup>61</sup>

Kun *Saksa* rupesi luomaan omaa kulttuuri-identiteettiään, se otti mallia Ranskasta. Ranskan tavoin sillä ei ollut sanan varsinaisessa merkityksessä kansaa eikä alueita: oli olemassa vain pienistä ja suurista ruhtinaskunnista ja valtioista muodostunut "kulttuurinen Saksa", jota hallittiin saksan kielellä. Se koostui enimmäkseen 300 000 - 500 000 henkilöstä - hochdeutschen käyttäjistä, jotka lukivat saksankielistä kirjallisuutta.<sup>62</sup> Näiden lisäksi oli olemassa kuitenkin saksalais-itävaltalainen musiikki, joka keisarikuntien asukkaiden mielestä oli yhtä universaalista kuin mitä he uskoivat olevansa ihmisinä.

Johann Gottfried von Herderin filosofisista ajatuksista sekä Ranskan kanssa tapahtuneista poliittisista konflikteista johtuen Saksan tärkein friktiopinta oli kuitenkin Ranska, josta saksalaiset halusivat erottautua omaksi identiteetikseen. Heillä oli myös pätevä syy olla ylpeitä säveltäjistään, joista tuli romanttisia, titaanisia sankarihahmoja. Bachin, Beethovenin, *Robert Schumannin* (1810-1856), *Johannes Brahmsin* (1833-1897) ja Wagnerin *Deutschtum* -heidän saksalaisuutensa - tuki myyttiä austrogermaaniin yliveritaisuudesta musiikissa.

Herderin julkaistua vuonna 1778 kansanrunokokoelmansa *Stimmen der Völker in Liedern* sekä merkittyä muistiin germaaniseen jumaluustarustoon liittyviä sankarirunoelmia (*Nibelungenlied*, *Valkyyria*, *Gudrun ym.*) loivat nämä Saksalle oman taruidentiteettinsä. Sitä ennen säveltäjät olivat voineet kirjoittaa ranskalaiseen tyyliin ilman, että kukaan olisi ollut kiinnostunut heidän etnisestä alkuperästään. Musiikin kansallisesta luonteesta ei tuolloin vielä puhuttu, ennen kuin Herder kehitti käsitteen kansanhengestä (*der Volksgeist*), joka yhtyi poliittiseen nationalismiin. Herderin esikuvana oli vastaavasti skotlantilainen *James Macpherson* (1736-1796), joka sai ajatuksen koota vanhoista Irlannin kelttiläisistä runoista kokoelman sankaritaruja: niistä syntyivät *Ossianin laulut*.

Kun *Nibelungenlied*, *Valkyyria* ynnä muut Herderin muistiinmerkitsemät myytit ilmestyivät, ne alkoivat elää Wagnerin tuotannossa. Ringissä hän käytti aineistonaan muinaisgermaania taruja ja pohjoismaisia jumalsatuja sekä 1100-luvulla syntynyttä saksalaista eeposta, *Nibelungenliediä*. Näin wieniläisklassismi sai rinnalleen saksalaisen romantiikan, jota alettiin pitää saksalaiskansallisena musiikkina. Romantiikan myötä "löydettiin" uudestaan myös saksalainen barokki. J. S. Bach, jonka sävellykset olivat jääneet hänen kuoltuaan unholaan, "heräsi" tuolloin *Felix Mendelssohnin* (1809-1847) ansiosta hänen esitettyään unohduksissa olleen *Matteus-*

---

60 Sanat H.Konno.

61 Bourdieu 1998: 11.14. Distinktio tarkastelee visuaalisen ja kulttuurin tuotteisiin liittyvän hyvän maun käsitettä nimenomaan yhteiskunnan sosiaalisen hierarkian tuottamisen ja uusintamisen välineenä, miten maun kautta tuotetaan sosiaalista hierarkiaa. (vrt. erilaiset makuasiat, tottumukset ja etiketit, joiden kautta erilaiset sosiaaliset ryhmittymät tuovat esille käsityksensä identiteeteistä) ks. myös Bourdieu 1989.

62 Wehler 1987: 305.

*passion* vuonna 1829 Berliinissä - sata vuotta sen ensiesityksen jälkeen. Bachin musiikista muodostui tuolloin lyhyessä ajassa koko protestanttisen kirkkomusiikin peruskivi: sen merkitystä saksalaisen kulttuuri-identiteetin kohottajana ei voida millään tavalla sivuuttaa.

Kun 1700-luvun lopulla Euroopan yllä - suurelta osin saksalaisesta henkisestä vaikutuksesta - virranneet folkloristiset tuulet herättivät romanttisen intohimon yksinkertaiseen ja alkuperäiseen talonpoikaismiljööseen ja luontoon, syntyi siitä romantiikka. Oopperan alalla sen ensimmäinen huomattava saksalainen edustaja oli *Carl Maria von Weber* (1786-1826), jonka *Taika-ampuja* tarjosi esikuvan myös Wagnerille. Kun Karl Flodin arvosteli tammikuussa 1886 norjalaisen Johan Svendsenin sellokonserttoa, hän moitti säveltäjää siitä, ettei konsertto ollut tarpeeksi norjalainen, vaan itse asiassa saksalainen. Näin saksalaisuudesta oli tullut jo kriteeri: vain saksalaiset pystyivät kirjoittamaan puhtaasti saksalaista musiikkia.<sup>63</sup>

Kuten aiemmin jo ilmeni, Wagnerin musiikista tuli natsi-Saksan hegemonian kulttuurinen symboli, jonka avulla natsit saavuttivat saksalaisen sivistyneistön luottamuksen toimintaansa kohtaan. Hitlerin ryhtyessä valtaantulonsa jälkeen vuonna 1933 toteuttamaan kansallissosialistisia aatteitaan alkoi Saksassa ennen näkemätön hegemonisen identiteetin luomistyö oopperataiteen avulla. Führerin määräyksestä oli jokaisessa Saksan kaupungissa oltava kaksi oopperataloa; Berliinissä peräti viisi, koska natsien mielestä arjalaisen rodun "aatelogeneettiset" ominaisuudet ilmenivät parhaiten juuri oopperataiteessa, erityisesti Wagnerin säveldraamoissa. Bach, Mozart, Beethoven ja Bruckner edustivat puhtainta saksalaista kulttuuriperinnettä - Saksan kansan sielua: sitä vastoin *Alban Berg* (1885-1935), *Arnold Schönberg* (1874-1951), *Anton Webern* (1883-1945) sekä *Paul Hindemith* (1895-1963) "bolsevistista avangardismia" ja "juutalaista turmeltuneisuutta".

Kun Richard Wagner perusti *Bayreuthin musiikkijuhlat* vuonna 1876, hänen päämääränsä oli kulttuuripoliittinen: hän halusi muodostaa Bayreuthista kokonaisuutena - useamman illan kokonaisuuden, joka suggeroisi ihmiset valtaansa ja muovaisi heistä helposti käsiteltävän yhtenäisen kokonaisuuden. Wagnerin tavoitteena oli yhdistää myös Saksan kansa: se toteutuisi hänen mielestään parhaiten juuri oopperan, teatterin ja juhlavien seremonioiden avulla Parsifalin, Tristanin, Lohengrinin ja Rienzin hengessä, joiden muinaisgermaaninen vaikutus ja mytologia koskettaisi saksalaista itsetuntoa todistaen samalla, että jo keskiajalla vallitsi ylevä saksalainen henki. Wagner tiesi, mikä merkitys yhteiskunnan hallitsemisessa ja koossa pitämisessä on kautta aikojen ollut musiikilla, rituaaleilla ja juhlavilla menoilla - eli kaikella sillä, mikä *Sigmund Freudin* (1856-1957) popularisoiman psykoanalyysin mukaan vaikuttaa yksilön alitajuiseen sielunelämään - piilotajuntaan - kuten myös joukkojen psykologiseen käyttäytymiseen.

Kun natsit etsivät toimintaansa esimerkkejä historiasta, löytyi Wagnerista heille suuri idoli, jonka sävelteokset ja kirjoitukset - erityisesti 1850 ilmestynyt voimakkaasti antisemitistisen hengen läpitunkema *Das Judenthum in der Musik* - sopivat heidän poliittisiin suunnitelmiinsa. Hitler ihaili Wagneria syistä, jotka liittyivät ennemmin psykologiaan ja politiikkaan kuin estetiikkaan.

Päämääränsä saavuttamiseksi Hitler kiinnitti propaganda- ja kansanvalistusministerikseen Joseph Göbbelsin, joka ryhtyi voimallisesti toteuttamaan tätä uutta

---

63 Sarjala 1994: 213.

poliittista "kulttuuri-ideologiaa", mikä todellisuudessa tarkoitti rodun puhdistamista - arjalaisen todistamista olevansa useamman sukupolven arjalainen - sekä byrokratian väkivaltaa. Göbbels perusti seitsemän osastoa käsittävän *Reichskulturkammerin*, jonka eri lohkoissa oli teatterilla ja musiikilla kummallakin oma kamarinsa. Jokaisella kamarilla oli oma johtajansa - musiikkikamarilla aluksi Richard Strauss. Kaiken johtajana toimi Goebbels itse.

Reichskulturkammerin palvelukseen kiinnitettiin lukuisa määrä aikakauden nimekkäimpiä taiteilijoita - kapellimestareista muun muassa Hans Knappertsbusch, Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm ja Herbert von Karajan; säveltäjistä Richard Straussin lisäksi Hans Pfitzner ja Karl Orff sekä - kuten myöhemmin ilmenee - Sibelius; pianisteista Wilhelm Kempf ja Wilhelm Bachaus, oopperalaulajista Hans Otte, Erna Berger ja Elisabeth Schwartzkopf. Edellisten lisäksi kiinnitettiin suuri määrä lavastajia ja ohjaajia, joita Göbbels kohteli häikäilemättömästi kehittäessään kulttuurista hegemoniaansa natsien omaksuman päämäärän toteuttamiseksi.

Antaakseen itsestään kulttuurihenkilön kuvan Hitler aloitti Bayreuthin vierailunsa vuonna 1936, mitkä toistuivat säännöllisesti vuoteen 1944 saakka. Noina vuosina hän ystävystyi juhlien sen aikaisen johtajan Winifred Wagnerin - Siegfried Wagnerin lesken kanssa, joka tarjosi Hitlerille Wagnerien kuuluisan Wahnfried-huvilan asuttavaksi.

Hitlerin Bayreuthin vierailujen päätarkoituksena oli hänen oman habituksensa kohottaminen Wagnerin musiikin avulla. Samalla hän halusi todistaa, että Wagnerin musiikissa ilmenee koko saksalaisuuden ykseys ja ylevyys. Tällä kaikella hän rakensi myyttiä arjalaisesta rodusta, myyttiä myyttisestä vallasta, mikä antoi ponnahtuslaudan ilmiölle, jota kutsutaan kansallissosialismiksi.

Toiminta natsien hegemonisen identiteetin kohottamiseksi kehittyi jopa niin pitkälle, että heidän virallinen tiedottajansa ja musiikkiteiteilijänsä tohtori Hans von Plenow "todisti" *Musik in Jugend und Volk* -lehdessä syksyllä 1940, että 12-säveljärjestelmän alkuperäinen "isä" olikin arjalainen Wagner eikä juutalainen Schönberg. Tämän tiedotteen jälkeen 12-säveljärjestelmää voitiin käyttää myös natsisäveltäjien keskuudessa. Samoin Mozartin Don Giovanni -oopperan libreton kirjoittajaksi ilmoitettiin saksalainen Georg Schönemann juutalaisen Lorenzo da Ponten tilalle.<sup>64</sup>

Hegemonisen identiteetin rakentajia löytyy myös Suomesta. Kun Sigmund Freudin popularisoimat ajatukset piilotajunnasta ja joukkojen psykologisesta käyttäytymisestä olivat ehtineet 1910-luvun loppuun mennessä tulla tunnetuiksi myös Suomessa, innostui niistä mm. esteetikko ja vasemmistopoliitikko *Otto Ville Kuusinen* (1881-1964). Hän ei kuitenkaan yrittänyt Hitlerin tavoin käyttää hyväkseen oopperaa - siihenhän Suomessa ei tuolloin ollut vielä mahdollisuutta -, vaan tyytyi ottamaan esimerkkinsä työväen ideologiaan liittyvistä Marseljeesin tapaisista joukkolauluista. Kuusinen tunsikin ilmeisesti Freudin psykoanalyysin ja joukkopsykoosin vaikutukset hyvin. Väitöskirjassaan *Diktonius, modernisti ja säveltäjä* Matti Vainio kertoo, kuinka Kuusinen, joka itsekin soitti pianoa ja sävelsi muutamia lauluja, innosti Diktoniusta säveltämään joukkopsykoosiin tähtääviä voimakashenkisiä työväenlauluja. Vainion mukaan Kuusinen "osoittaa huomattavaa musiikkipsykologista vaistoa aavistellessaan ja

---

64 Lähdetiedot: Beyreuthin Festspielhausin toimisto; keskustelut Martti Talvelan kanssa; ranskalainen tv- dokumentti *Ooppera ja kolmas valtakunta* 1997; *Musik in Jugend und Volk*, Jahre 3/1940.

ennakoidessaan niitä mahdollisia vaikutuksia, joita joukkolaululla saattaisi tietyssä tilanteissa olla".<sup>65</sup>

Kuusisen kirje Diktoniukselle antaa tästä todisteen::

...luo tosiaan muutama voimalaulu niille joukoille jotka työn ja taistelun voimaa edustavat. Juuri joukoille. Ajattelehan 5000 á 10000 kovakouraisen järjestettyä mielenosoitusta (Venäjällä kuuluu olevan 30 á 40 tuhannen hengen kokoukset tavallisia - tykkeitään, kuularuiskuineen ja käsiaseineen; mielenosoitusjoukon keskeisistä osana, selkärangan). Semmoisen joukon pitäisi laulaa. Se on hyvä orkesteri, usko minua, semminkin kun on muutamia vahvoja sotilassoittokuntia johdossa (ja yksi suurokoinen tahdinlyöjä korkealla lavalla, josta kaikki hänet näkevät). Tähän asti ei ole maailmassa vielä koskaan laulaminen onnistunut semmoisessa joukossa. Mutta se voi onnistua, kun on oikea laulu, sekä oikea tahti, ja tempo ja fraseeraus. Ja minulla on selvä tunto siitä että silloin voi sellaisella laululla olla niin valtava vaikutus, että harva ihminen on tähän asti edes aavistanut sellaista.<sup>66</sup>

Kuusisen tavoitteena oli rakentaa ja kohottaa suomalaisen työväenluokan identiteettiä hegemonian avulla; natsien sitä vastoin arjalaisen rodun "jalostaminen". Kaiken kattavan kollektiivisen identiteetin piiriin fanaattisesti vihkiytyneinä ja linnoittautuneina natsien perimmäisenä ja julmimpana päämääränä oli kuitenkin vahvistaa omaa vereen perustuvaa rotuidentiteettiään, mikä ei onnistunut.

Kun *Itävalta* joutui ensimmäisen maailmansodan jälkeen luomaan itselleen uuden identiteetin keisarikunnan hajottua, tuli musiikista sen kansallistunteen keskeinen tekijä. Sitä kuvasti dramaattisesti *Wienin Valtionopperan* jälleenrakennus viime sotien jäljiltä. Miehittäjät olivat jo poistuneet Itävallasta, maa oli saanut takaisin itsenäisyytensä - mutta vasta kun uusi valtionooppera avattiin vuonna 1955, itävaltalaiset tunsivat saaneensa takaisin entisen kulttuuri-identiteettinsä kansakuntana.

Musiikki oli vaikuttanut jo keisarikunnan ajoista lähtien Itävallan kansallisen identiteetin muodostumiseen. Vaikka alppiseutujen kansanmusiikki *jodlaus* ja kansantanssi *länder* ovatkin olleet suosittuja kautta vuosisatojen, on itävaltalainen kulttuuri-identiteetti muotoutunut kuitenkin vasta siellä syntyneiden tai sinne muuttaneiden suurten säveltäjien vaikutuksesta: olivathan *Joseph Haydn* (1732-1809), *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791), *Franz Schubert* (1797-1828), *Anton Bruckner* (1824-1896) ja *Johann Strauss vanhempi* (1804-1849) ja nuorempi (1825-1899) syntyperäisiä itävaltalaisia.

Monista Itävallan historian aikana käydyistä sodista huolimatta ovat siellä asuneet ja vaikuttaneet kaikkein suurimmat musiikin mestarit. Säveltäjät, jotka ovat asuneet eri puolilla Itävaltaa, ovat muodostuneet näiden alueiden omiksi idoleiksi. Vuonna 1877 alkunsa saaneet *Salzburgin musiikkijuhlat*, jotka herätettiin sotien jälkeen uudelleen henkiin vuonna 1920, on musiikillinen mekka Mozartin sävellysten ihailijoille. Kaupunki perustaakin kulttuuri-identiteettinsä - myös kaiken rihkamanmyyntinsä - yksinomaan Mozartin nimeen, vaikka säveltäjä joutuikin ruhtinasarkkipiispa Colloredon tyrannimaisten otteiden vuoksi jättämään synnyinkaupunkinsa ja muuttamaan sieltä Wieniin.

Myös Linzillä on oma idolinsa - Anton Bruckner - joka eli ja vaikutti siellä urkurina kolmentoista vuoden ajan. Wienillä heitä on vastaavasti useita: Haydnin lisäksi sitä ovat vahvistaneet Mozart, Schubert ja Beethoven, vaikka saksalaiset

65 Vainio 1976: 338- 339.

66 Otto Ville Kuusisen V kirje Diktoniukselle, pvm:tön; Vainio 1976: 339-340.

omivatkin Beethovenin omaksi idolikseen. Viime vuosisadan eräs voimakkaimmista wieniläisen kulttuuri-identiteetin kirkastajista oli epäilemättä valssikuningas Johann Strauss nuorempi. Tämän vuosisadan alusta alkaen modernimpaa kulttuurikuvaa ovat luoneet Arnold Schönberg, Alban Berg ja Anton Webern, joiden merkitys itävaltalaisille on ollut myös erittäin suuri.

Itävaltalaiselle identiteetille on luonteenomaista osoittaa maan korkea kulttuurielämä ja sen historia myös esittävän taiteen avulla. Salzburgin musiikkijuhlien ohella se tapahtuu Wienin Valtionopperassa ja muissa maan huomattavissa keskuksissa. Musiikin vaikutus itävaltalaiseen identiteettiin onkin ollut voimakas.

Viime vuosikymmenien aikana Itävalta onkin yrittänyt voimakkaasti luoda kuvaa itsestään musiikkimaana myös matkailullisessa mielessä. Yhtenä esimerkkinä siitä ovat Wienin Filharmonikkojen uudenvuoden konsertit, jotka vuodesta toiseen televisoidaan lukuisiin eri maihin. Näissä konserteissa ei ole kysymys yksinomaan itävaltalaisen - tai pikemminkin wieniläisen - kulttuuri-identiteetin vaalimisesta: kysymys on yhtä lailla myös turismista, mikä Itävallan elinkeinoelämälle on ensiarvoisen tärkeä.

**Unkarin** varsinainen kansallinen kulttuuri-identiteetti syntyi vasta 1800-1900-lukujen vaihteessa *Béla Bartókin* (1881-1945) ja *Zoltán Kodály*n (1882-1967) määrätietoisen työn tuloksena. Sitä ennen *Franz Lisztin* (1811-1886), *Ferenc Erkelin* (1810-1903) sekä *Ernö Dohnányin* (1877-1960) merkitys maansa kulttuurikuvan luomisessa oli myös merkityksellinen. Kansallisrunoilija *Sándor Petöfi* (1823-1849) kohotti puolestaan Unkarin kansanrunouteen viittaavilla runoillaan unkarilaisten kansallistunnetta, joka sotien ja vuonna 1848 tapahtuneen vallankumouksen vuoksi oli tukahdutettu. Erityisesti Petöfin isänmaallinen runo *Nouse, Magyar* vaikutti tuolloin Sibeliuksen Finlandian tavoin kansallistunteen kohoamiseen. Unkarin ollessa yhdistettynä Itävaltaan ei kansallisidentiteetti päässyt siellä juuri kohoamaan, sillä unkarilaista "kansanmusiikkia" oli luotu habsburgilaisen monarkian hengessä. Tästä johtuen luultiin, että Unkarin kansanmusiikki on joko samaa kuin saksalaisen kielialueen mailla tai sitten perinnejäämää turkkilaisvallan ajoilta, jota lietsoivat "yliromantisoidut kiiltokuvat mustalaimusmuikista muka aitona unkarilaisena kansanmusiikkina".<sup>67</sup> Unkarilainen Antor Cserman kirjoitti suomalaisessa musiikkilehdessä *Finsk Musikrevy* vielä vuonna 1905:

*...mustalaimusmuikista on tullut vähitellen Unkarin kansan ominta musiikkia, sillä juuri tämä musiikki kykenee ilmaisemaan uskottavimman unkarilaisen laulun herkkyyden ja välittömyyden. Unkarilaiset katselevat ylpeinä mustalaisia, vanhan ihanan kansanlaulun todellista säilyttäjää ja hoivaajaa.*

On mahdollista, että Bartók ja Kodály saivat näistä piintyneistä harhaluuloista virikkeen todellisen unkarilaisen kansanmusiikin keräämiseen ja tutkimiseen. Unkarilainen talonpoikaiskulttuuri ja sen unohtumattomat sävelaarteet olivat sitä ennen vielä löytämättä: ne olivat jääneet Itävalta-Unkarin "jalkoihin". Kodály ja Bartók aloittivat niiden määrätietoisen etsimisen.

Puheessaan Bartókin kuoleman 10-vuotismuistopäivänä Budapestissa Kodály muisteli heidän yhteisen keräämistyönsä alkuaikoja seuraavasti:

---

67 Vainio 1992: 10

*Aluksi me etsimme vain epämääräisiä kadonneita melodioita. Mutta havaitessamme, kuinka kyläliiset - nuo suuret musiikilliset kyvyt - ja heidän kaunis elämäntapansa oli jätetty sinne kyliin katoamaan unohduksiin, saimme uuden idean ryhtyä luomaan kansasta lähtöisin olevaa unkarilaisista kulttuuria. Käytimme koko elämämme sen jalon tavoitteen toteuttamiseen.*<sup>68</sup>

Määrätietoisien keräilynsä tuloksena Kodály ja Bartók löysivät vuosisadan vaihteessa unkarilaisista kylistä ja maaseudulta suuren määrän kansanmusiikkia. He sovitivat ja muokkasivat sen omalla tavallaan folkloristisemmaksi ja rakensivat siitä Unkarin uuden musiikin kielen. Mustalaismusiikki, johon yhtenä syyllisenä oli Franz Liszt, joka käytti sävellyksissään - lähinnä unkarilaisissa rapsodioissaan - csárdásmelodioita, sai vähin erin väistyä taka-alalle. Kansanmusiikin alkujuurina pidetystä mustalaismusiikista oli unkarilaisille kuitenkin ehtinyt muodostua negatiivinen identiteetti. Vasta Kódályn ja Bartókin ansiosta se oikaistiin: löydettiin unkarilaisen kansanmusiikin todellinen alkuperä, josta rakennettiin kansanmusiikillinen äidinkieli.

Myös *Italian* identiteettikäsité rakentuu suuressa määrin musiikille - ja kuten tutkimuksen lopussa ilmenee, erityisesti oopperamusiikille. Sen jälleensyntymisessä *Giuseppe Verdillä* (1813-1901) oli ratkaiseva merkitys. *Garibaldi, Cavous ja Verdi* - sotilas, poliitikko ja säveltäjä - siinä italialaisten pyhä kolminaisuus.

Italialaisen identiteetin vankkoina pilareina ovat myös erilaiset myytit ja taiteet jo etruskilaisuudesta ja varhaiskristillisyydestä lähtien jatkuen sitten *Giotton, Michelangelon ja Leonardon* kautta *Canalettoon*. Vaikka joissakin nykytutkimuksissa pidetäänkin etruskeja - ainakin osaa heistä - lähtöisin Egeanmeren alueilta, voitaneen kiistattomasti osoittaa heidän olleen antiikin kulttuurin tärkeimpinä välittäjinä Roomaan ja sitä kautta Eurooppaan. Kulttuurihistorioitsija Harald Haarmannin mukaan roomalaiset eivät olisi pystyneet kehittämään Romulus ja Remus-myyttiään ilman etruskeja, mutta vastaavasti taas ilman roomalaisia eurooppalaiset olisivat jääneet vaille korkeatasoista kirjallisuutta. Kulttuurihistoriallisesti lieneekin hyvin vaikeata todeta, mikä on omaa ja mikä lainattua. Näiden asioiden selvittämiseen kohdistuneet viimeaikaiset tutkimukset yhdentyvässä Euroopassa ovatkin mitä ilmeisimmin osoitus löytää kansankulttuurin kautta tie eurooppalaiseen identiteettiin.

Kun Italian valtionyhteys on nyt jonkin verran rakoilemassa kestätyään vajaan puolitoista vuosisataa, kulttuurilla ja nimenomaan musiikilla tulee mitä ilmeisimmin olemaan avainasema sen kohentamisessa.

*Ranskalainen* kulttuuri-identiteetti muodostuu Rolandin laulun ohella pääasiallisesti kirjallisuudesta, koska ranskalaisilla kautta vuosisatojen on ollut kansainvälisesti arvostettuja kirjailijoita. Myös Ludvig XIV:n aikainen hovitaide sekä 1800-luvun impressionismi ovat lyöneet siihen oman leimansa. Ranskalla ei ole kansallissäveltäjä. Tosin he ovat ylpeitä *Claude Debussystä* (1862-1918) ja *Maurice Ravelista* (1875-1937) samoin kuin romantiikan suuresta mestaristaan *Hector Berliozista* (1803-1869), mutta kulttuuri-identiteetin kanssa näillä ei ole juuri mitään tekemistä. Todettakoon, että brittikapellimestari Colin Davisin nimi jää vuosisatamme säveltaiteen historiaan erityisesti siinä mielessä, että juuri hän teki parhaiten tunnetuksi Berliozin musiikkia. Minkä vuoksi siihen tarvittiin britti - eivätkö ranskalaiset itse osanneet arvostaa omaa säveltäjänsä?

---

68 Kodály Budapestin Liszt-akatemiassa 26.9.1955; Vainio 1992: 10-11.



Ranskan kieli syntyi Pariisissa ja sen ympäristössä. Kansanrunous ja kansanmusiikki edustivat bretagneilaisuutta, elsassilaisuutta, auvergnelaisuutta, provencelaisuutta - eli ranskalaisuutta hajottavia voimia. Siksi Ranskan musiikin ranskalaisuus on jotakin muuta: se on taidemusiikkia, hovin musiikkia - ei niinkään kansanmusiikkia kyläaukioilta tai toreilta. Ranskalaiset säveltäjät ovat aina olleet ylpeitä taidostaan siinä missä käsityöläisetkin. Tämän vuoksi heidän musiikkinsa - Rameaus-ta Raveliin - on vedonnut enemmän älyyn kuin tunteeseen. Amatöörimäisyyttä kartetaan: säveltäminen ja soittaminen ovat siellä ammattilaisten asia. Siksi Ranskassa ei liioin ole samanlaista kuoroperinnettä kuin sen naapurimaissa.<sup>69</sup>

*Englantilaisille* musiikki on amerikkalaisten tavoin universaalista. Musiikin sävelkieli on siellä aina ollut eurooppalaista ja kosmopoliittista. Tosin Amerikan kevyen musiikin voimistunut ote sai englantilaiset kaivautumaan omille juurilleen, syventymään omaan kansanmusiikkiinsa ja vuosisataiseen perintöönsä. Musiikki ei kuitenkaan ole heille koskaan ollut kansallinen kohtalonkysymys niin kuin saksalaisille. Englannissa sankareita ovat kirjailijat ja runoilijat, kuten *Shakespeare*, *Byron*, *Dickens* ja *Walter Scott*. Tästä johtuen saksalaiset nimittävät Englantia maaksi ilman musiikkia: *Das Land ohne Musik*.

Musiikki samoin kuin muusikot eivät Englannissa ole olleet avainasemassa rakentamassa kansallista kulttuuri-identiteettiä kuten Saksassa. Tosin *Henry Purcellilla* (1659-1695), *Edward Elgarilla* (1857-1934) ja *Benjamin Brittenillä* (1913-1976) on myös isänmaallista merkitystä - Elgaria on totuttu pitämään jopa kansallissäveltäjänä -, mutta yhtä hyvin merkitystä on myös *Georg Friedrich Händelillä* (1685-1759) ja Felix Mendelssohnilla. Tosin nykysäveltäjät torjuvat ärtyneesti edellisten sukupolvien kaikkiruokaisuuden: he haluavat tuoda saarivaltakuntaan älyllistä kuria sekä intellektuellimpaa suhtautumista musiikkiin. Heidän mielestään pako, postikorttimerneisyys ja tuskainen nostalgia ovat aikansa eläneitä.<sup>70</sup>

Kaikesta huolimatta Englanti on edelleenkin avoin kaikille musiikkivaikutteille - erityisesti *Jean Sibeliukselle* (1865-1957) - tällä hetkellä myös *Kaija Saariaholle* (1952-) ja muille modernisteille. Näin heidän oma kansanperinteensä on muotoutunut eurooppalaisen multiversumin antiin. Yhtenä esimerkkinä tästä on Lontoon sinfonikkojen ylikapellimestari Sir Colin Davis, joka on levyttänyt jo toistamiseen kaikki Sibeliuksen sinfoniat.

*Suomalaisen* kulttuurielämän kehittämiseksi oli jo viime vuosisadalla ominaista kansainvälisyys, mikä ilmenee aikakauden kaikkien suurmiesten - A.I. Arwidssonin, S.G. Linsénin (1838-1914), J.L. Runebergin (1804-1877), Zacharias Topeliuksen (1818-1898), Aleksis Kiven (1834-1872) ja J.V. Snellmanin, samoin kuin *Fredrik Paciuksen* (1809-1891) tuotannossa. Kaikille heille - erityisesti Snellmanille ja Paciukselle - oli ominaista eurooppalaisen kulttuurin tunteminen, jota he käyttivät esimerkkinään luodessaan suomalaiskansallista identiteettiä. Tästä johtuen suomalaisen identiteetin kehittyminen oli alkujaan hyvin saksalaispohjaista. Siitä ei ole juuri löydettävissä slaavilaisia tai balttilaisia yhtäläisyyksiä, vaikka kielemme alkujuuret viittaavatkin siihen suuntaan. Vaikuttaa siltä, että idästä tulleet kulttuurivaikutteet - lukuunottamatta ortodoksista uskontoa - on kautta vuosisatojen torjuttu varsin määrätietoisesti; sen sijaan kanavat Ruotsin kautta Eurooppaan ovat olleet avoimia.

69 Toivanen: Etäisten sointujen tenho, 28.4.1994.

70 Toivanen: Etäisten sointujen tenho, 28.4.1994.

Kun saksalaissyntyinen Fredrik Pacius valittiin Helsingin yliopiston musiikinopettajan virkaan vuonna 1834, valinta merkitsi Suomen musiikin historian uuden aikakauden alkamista. Varsinainen suomalaiskansallinen kulttuuri-identiteetti alkaakin osoittaa orastamisen merkkejä vasta Paciuksen aikakauden alettua. Toimiesseen lähes puolen vuosisadan ajan Helsingissä hän loi pohjan koko nykyiselle suomalaiselle musiikkikulttuurille - ei yksin pätevällä taiteellisella toiminnallaan, vaan myös sävellyksillään, joista muodostui vahva perusta koko suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitykselle.

Kun *Kaarlo Bergbom* (1843-1906) aloitti näyttämötaiteen rakentamistyön perustamalla Helsinkiin vuonna 1872 *Suomalaisen teatterin* ja vuotta myöhemmin sen yhteyteen *oopperaosaston*, riehuivat kieliriidat kulttuuripiirien keskuudessa kaikkein kuumimmillaan. Itse asiassa ne olivat syttyneet liekkiin jo vuosisadan puolivälissä sensuuriasetuksen seurauksena. Vaikka tämä maamme historian eräs merkellisimmistä asetuksista purettiinkin kymmenen vuotta myöhemmin, eivät riitaisuudet suinkaan päättyneet siihen: ne saivat uutta tuulta purjeisiinsa Snellmanin ja muiden fennomaanien onnistuessa saamaan kieliasetuksen vuonna 1863. Fennomaanien tarkoituksena oli luoda kansallinen identiteetti kielen avulla. Tätä eivät svekomaanit hyväksyneet, josta johtuen kaikenlainen edistystyö, mikä vähänkin haaskahti suomen kielen aseman vahvistumiseen ruotsin kielen kustannuksella, oli tuomittavaa. Näin identiteettikäsitteen luominen pelkästään kielen varaan epäonnistui. Snellman oli opiskellut Saksassa *Friedrich Hegelin* (1770-1831) filosofiaa, jonka mukaan yksilöt ja kansat pääsevät todella yleiseen kansanhenkeen vain olemalla uskollisia omalle alkuperälleen, kielelleen ja kokemusmaailmalleen.<sup>71</sup> Snellman tutustui myös Herderin filosofiaan, mutta omaksui kuitenkin Hegelin identiteettikäsitteen hyvin pitkälle. Näin kielestä tuli Suomeen, jossa nationalismi oli versonut jo kaksikielisenä, yksikielisyysvimma eli fennomania.

Saavuttaessa 1800-1900-lukujen vaihteeseen kehittyi Suomessa Kalevalan vaikutuksesta kansallisen kulttuuri-identiteetin uudenlainen kuva - karelianismi. Se pohjautui kalevalaiseen mytologiaan, jonka valovoimaisimpia edustajia musiikissa olivat Kajanus ja Sibelius.

Seurauksena on ollut, että ne maat, missä musiikki kytkeytyy kansalliseen identiteettiin, torjuvat musiikissa kosmopoliittisuutta ja niin sanottuja vieraita vaikutteita, vaikka heidän kansallinen musiikkinsa olisikin syntynyt juuri niistä lähteistä. Toisin sanoen ne provinsialisoituvat, kuten tapahtui Suomessa. Kun Sibeliukselta kehittyi kansallinen säveltäjä, hänen sävellyksiään pidettiin puhtaasti suomalaisina. Sitä vastoin *Aarre Merikanto* (1893-1958), *Väinö Raitio* (1891-1945), *Ernest Pingoud* (1888-1942) ynnä muut 1920-30-luvun säveltäjät syrjäytettiin; heidän musiikistaan ei kuvastunut totuttua kansallisuutta, koska he eivät halunneet tulla *kalevalaisiksi* säveltäjiksi. Heidän pelättiin kosmopoliittisuudellaan heikentävän suomalaisuutta, joka vielä tuohon aikaan oli ideologisesti erittäin tärkeä. Suomalaisuudesta ei tullut heille koti, minkä myös *Helene Schjerfbeck* (1862-1946) sai kokea maalaustaiteessa: siitä tuli pikemminkin henkinen vankila.

Lähes vastaava esimerkki on löydettävissä myös Saksasta, jossa Hitler julisti pannaan amerikkalaisen "neekerimusiikin" sekä avantgardistiset kokeilut. Neuvostoliitossa Stalinin terroria saivat kokea puolestaan *Dmitri Shostakovitsh* (1906-1975) ja

---

71 Hegel 1978: 55.

eräät muut epäkorrekteiksi leimatut säveltäjät. Tuskinpa kummassakaan tapauksessa oli loppujen lopuksi kyse pelkästään diktaattoreiden mielivallasta: määräykset heijastivat ilmeisesti pelkoa vieraista vaikutteista, joiden katsottiin olevan vaaraksi kansalliselle olemassaololle. Niiden kulttuuripoliittinen identiteettinsä ei soveltunut vallanpitäjien luomaan hegemoniaan.

Tutkittaessa Lähi-idän tämän hetkisiä nationalistisia liikkeitä - erityisesti Syyriassa ja Irakissa, joiden politiikassa on voimassa vain "yksiäänisyys" -, nämä maat ovat etnisesti hyvin kirjavia. Heidän kansallinen yhtenäisyytensä rakennettiin Hitlerin mallin mukaisesti ulkonaisen uhkan kautta: tämän hegemonian uhkana ovat edelleenkin juutalaiset ja israelilaiset.

Meillä Suomessa musiikin ei uskottu vaikuttavan Paciuksen toiminnasta huolimatta ennen *Robert Kajanus* (1856-1933) ja *Sibeliuksen* esiinmarssia - ainakaan kovin voimakkaasti - kansallisen kulttuuri-identiteetin rakentamiseen. Uskottiin pelkästään kieleen. *Carl Collan* (1828-1871) ja *Axel Gabriel Ingelius* (1822-1868) olivat varsin näkyvästi yrittäneet kirjoituksillaan vaikuttaa kotimaisen musiikin arvostukseen. Jukka Sarjalan mukaan heidän nimiään ei juuri näy 1800-luvun loppupuolen helsinkiläisissä musiikkiarvosteluissa silloin, kun puhutaan kansallisesta omaleimaisuudesta.<sup>72</sup>

Paciustakaan ei arvostettu tässä mielessä: hänet kyllä noteerattiin ensimmäiseksi *kansallisen klassismin* edustajaksi suomalaisessa musiikissa samoin kuin merkittäväksi suomalaisen musiikkielämän organisaattoriksi. John Rosas sanoo, että "*hän [Pacius] oli liiaksi kiinni klassismin tyyli-ihanteissa, jotta hänen musiikkinsa olisi jaksanut kiehtoa täysromantiikan ilmaisuun tottuneita helsinkiläisiä musiikkikritikoita vuoden 1860 jälkeen*".<sup>73</sup> Voitaneen päätellä, että Paciuksen musiikin kansallinen merkitys koettiin vain sen sisältämien sanojen tai Topeliuksen hänen oopperoihinsa laatiman libreton pohjalta, kuten Kaarle-kuninkaan metsästyksen kohdalla tapahtui. Puhtaasti absoluuttisen musiikin näkökulmasta katsoen hänen sävellyksensä eivät sisältäneet juuri mitään suomalaiskansallisia omaleimaisuuksia.

Ensimmäinen soitinmusiikkia suomalaiskansallisessa hengessä säveltänyt henkilö oli Robert Kajanus. Kajanusen musiikissa kritikot panivat merkille, että hän oli käyttänyt aiheistonaan suomalaisia kansansävelmiä, jotka korostivat hänen musiikkinsa kansallista leimaa. Paciuksen musiikissa sitä ei ollut havaittavissa. Kajanusista pidettiin kotimaisen säveltaiteemme lupaavimpana kykynä aina siihen saakka, kunnes Sibeliuksen kunniakas ensiesiintyminen tapahtui 1892 Kullervosinfonian kantaesityksen myötä Helsingissä.

Sibeliuksen ja *Akseli Gallen-Kallelan* (1865-1931) ikäluokkaan kuuluivat myös *Eero Järnefelt* (1863-1937) ja *Albert Edelfelt* (1854-1905), jotka yhdessä loivat kulttuuritamme aivan uudenlaisen kuvan: sen omaleimaisuus pohjautui nyt kalevalaisen mytologian ja karelianismin kautta kansalliseen romantiikkaan, josta oli kehittynyt aivan uudenlainen suomalaiskansallisen kulttuuri-identiteetin perusta.

Kun Helsinkiin perustettiin vuonna 1882 musiikkiopisto ja orkesteri, tämä lähtölaukaus merkitsi suurta alkusoittoa koko suomalaisen musiikin uudelle ja laajemmalle kehitykselle. Esiin astui uusi säveltäjäpolvi, joka suoritti nyt alkuopintonsa kotimaassa. Kun Euroopasta tulleet modernit musiikin tyylivirtaukset saapuivat

---

72 Sarjala 1994: 209.

73 Rosas 1949: 243.

vuosisadan vaihteen jälkeen Suomeen, koki myös suomalainen säveltaide niiden myötä murroksen. Vaikka musiikkimme säilyikin kansalliselta olemukseltaan vielä lähes ennallaan, alkoi muutamien säveltäjien, kuten Raition, Aarre Merikannon ja Pingoudin vaikutuksesta tulla siihen aivan uudenlaisia lisäpiirteitä ja kansainvälisen modernismin leimaa. Huolimatta siitä, että useimmat tuon aikakauden säveltäjistämme jäivät kansainvälisessä arvostuksessa täysin Sibeliuksen varjoon, jatkoivat he kuitenkin määrätietoisesti suomalaisen musiikkikielen muovaamista keskieurooppalaisen tyylin mukaiseksi.

Tällä hetkellä Suomi on jo osa Euroopan säveltaiteen multiversumia. Kulttuuri-identiteettien määrittely elää ja kehittyy toisenlaiseksi. On lopultakin löytynyt perinne; nyt soitetaan jo niitä säveltäjiä, jotka aikanaan saivat Sibeliuksen varjon vuoksi väistyä taka-alalle. Samalla on hyvää vauhtia kehittymässä uudenlainen kansallinen kulttuuri-identiteetti modernin musiikin varaan. Tämän vuoksi monet ulkomaalaiset kuvittelevatkin, että Suomi on Kaija Saariahon, *Jouni Kaipaisen* (1956-) ja *Magnus Lindbergin* (1958-) kautta saanut ikään kuin uuden kansallisen kulttuuri-identiteetin, jota voitaisiin nimittää *avanti-identiteetiksi* erityisesti siksi, että *Avanti!* -orkesterilla ja sen esittämällä ohjelmistolla on ollut merkittävä vaikutus tähän uudistukseen. Tällä kaikella uudistuksella on kuitenkin olemassa oma vaaransa. Se ei saisi johtaa samaan tilanteeseen, mikä tapahtui 1970-luvulla, jolloin nuoret säveltäjät esiintyivät suureleisesti kosmopoliitteina torjuen *Aulis Sallisen* (1935-) "vanhoillisena säveltäjänä" joukkoonsa kuulumattomaksi. Suomessa koko musiikin valtakenttä liittyy aivan olennaisesti kansalliseen kulttuuri-identiteettiin.

Tällä hetkellä esiintyy eri puolilla maailmaa noin puolensataa suomalaista laulajaa, kapellimestaria ja säveltäjää, jotka tekevät suomalaisuutta ja Suomen kulttuurielämää tunnetuksi. Näin Suomen kansallinen kulttuuri-identiteetti syventyy ja saa uusia ulottuvuuksia yhä enemmän. Ne maat, jotka ovat olleet Euroopan yhteisössä ja unionissa kauimmin, ovat itse asiassa kaikki voimistaneet kansallista identiteettiään. Parhaana esimerkkinä lienee Irlanti, joka on ikään kuin päässyt eroon "Britannian peräkamaritunteestaan". Irlanti näyttlee nyt itsenäistä osaa Euroopan politiikassa ja on samalla kehittänyt kansallista itsetuntoaan ja kulttuuriaan jo huomattavan korkealle.

Me elämme tällä hetkellä Euroopan unioniin integroitumisen aikaa, johon kuuluvat myös muuttoliikkeet maasta toiseen. Uudet muuttoliikkeet 1990-luvun alkuvuosina Somaliasta, Venäjältä ja Virosta sekä entisen Jugoslavian alueelta suuntautuivat myös Suomeen, jonka vuoksi ulkomaalaisväestömme kolminkertaistui. Tämä on johtanut varsinkin suurimmissa kaupungeissamme kulttuuritarjonnan ja katukuvan monipuolistumiseen: etnisten ravintoloiden lisäksi siihen on ilmestynyt myös eri rotuisia ihmisiä, joiden kulttuuriperinteet ja pukeutuminen poikkeavat huomattavalla tavalla totunnaisesta suomalaisesta tyylistä.

Kun suomalainen nuoriso on elänyt koko ajan mukana tässä muutoksessa, on selvää, että se on jossain määrin omaksunut myös näitä etnisiä alakulttuurien piirteitä, vaikka etnisiin, kielellisiin ja uskonnollisiin vähemmistöryhmiin suhtaudutaan joissakin paikoin Suomea melko negatiivisesti. Johtaako tämä nuorison kohdalla vähin erin suomalaisen elämänuodon osittaiseen muuttumiseen? Pystyykö audiovisuaalinen teollisuus ja tekniikka muokkaamaan sen mielipiteitä, kulttuurisia näkemyksiä ja tottumuksia markkinamekanismien avulla, koska jo 1980-luvun puolivälissä muuttuivat Suomen Yleisradion musiikkiohjelmat yli 70-prosenttisesti

ulkomaisiksi sekä vastaavasti paikallisradioissa soitettu musiikki lähes kokonaisuudessaan englanninkieliseksi.<sup>74</sup>

Muuttoliikkeiden tuomaa kulttuurin monipuolistumista lukuunottamatta koko Euroopan unioni on itse asiassa vielä tyhjä kuori, jolta tällä hetkellä puuttuu aatteellinen sisältö ja toiminnan mielekkääksi tekemät elementit: kansalaisten tahto, innostus ja kansanliikkeen voima. Euroopan kokonaishahmo on muodostunut hitaasti ja se on merkinnyt eri asioita eri aikakausina. Se on muodostunut useista ytimistä, kansoista, yhteisöistä ja alueista. Euroopan historiassa toinen toisiaan seuranneet fuusio- ja fissionvaiheet eivät juuri ole kyenneet hävittämään noita ytimiä tai niiden identiteettiä, sillä baskit, keltit ja lappalaiset elävät kaikesta huolimatta vielä keskuudessamme. Kansalliset kulttuurit - myös heimokulttuurit - sisältävät yleensä hitaasti muuttuvia tai jopa paikallaan pysyviä rakenteita. Vaikka elämmekin jo aikaa, jolloin valtioiden ja ideologioiden sijasta tulevaisuuden luovat erilaiset huipputeknologiset systeemit, joiden avulla hallinta tapahtuu Brysselistä, voidaan silti uskoa vanhaan sanontaan: "...*etninen identiteetti on nimen omaan erottautumista ja rajaamista, [sillä] kansat tai etniset ryhmät haluavat erottautua muista.*"<sup>75</sup>

Yhtenäinen kulttuuri voi kuitenkin muokata ihmistä jopa siinä määrin, että sen vaikutus menee yksilöllisten luonteenpiirteiden yli. Esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa italialaisten tai espanjalaisten vilkkaus verrattuna pohjoismaalaisten pidättyväisyyteen. Myös maamme agrariiyhteiskunnan ajoilta peräisin olevissa heimotyypeissä - varsinkin vilkkaissa karjalaisissa ja jäyhissä pohjalaisissa - se on havaittavissa tänäkin päivänä.

Kulttuurisaavutuksiinsa vetoamalla Suomi alkoi rakentaa ensimmäistä kertaa omaa kansainvälisesti näkyvää imagoaan viime vuosisadan vaihteessa, jolloin se esiintyi näytävästi Pariisin suuressa maailmannäyttelyssä. Tavoitena oli tuolloin saada Euroopan kansat huomaamaan ja tunnustamaan poliittisen sorron alla elävän kansan oikeus vapaaseen hengenviljelyyn ja kehitykseen. Tavoitteena oli myös - kuten pienillä kansoilla yleensä - puolustaa omia etnisiä arvojaan idän ja lännen valtakulttuurien välissä.

Nyt sata vuotta myöhemmin maamme identiteetikuvan rajojen tarkistaminen ei ole millään tavalla menettänyt merkitystään: päinvastoin se on yhdentyvässä Euroopassa tullut yhä tärkeämmäksi. Tämän hetken poliittisen integraatiovaiheen seurauksena suomalaisuus ja kulttuuri-identiteetti jälleen lujittuvat. Sen viimeisimpiä lujittamisyrityksiä toteutettiin New Yorkin *Finland, Europe Finnesed* -kampanjassa, jonka tarkoituksena oli viedä suomalaista kulttuuria yhdysvaltalaisille. Esittelyn "vitureina" olivat Sibelius ja Aalto. Tämä puoli vuotta kestänyt kampanja alkoi joulukuussa 1997 "*kulttuuri-iskulla*," minkä toteuttivat - ihmeellistä kyllä - Colin Davis ja Lontoon sinfoniaorkesteri esittämällä Sibeliuksen orkesteriteoksia New Yorkissa. Jo sitä ennen Davis johti laajan Sibelius-ohjelman myös Lontoossa. Kampanja jatkui koko kevään ajan suomalaisten orkesterien, kapellimestareiden ja solistien vierailuilla sekä Aallon arkkitehtuuria esittelevällä näyttelyllä New Yorkissa.<sup>76</sup>

Toistaiseksi viimeisin symposium suomalaisen kulttuuri-identiteetin kohottamisessa Sibeliuksen musiikin avulla pidettiin maaliskuun alussa 1998 Berliinissä.

74 Lipponen 1989; Tuominen 1992:108-121.

75 Sarmela 1996: 21

76 HS 10.9.1997.

Symposiumin aiheena oli *"Sibelius und Deutschland"*. Sen tärkeimpänä tehtävänä oli selvittää, miksi Sibeliuksen musiikin arvostus tämän päivän Saksassa on niin heikko verrattuna esimerkiksi Englantiin ja Amerikkaan.

Sibeliuksen musiikki oli Saksassa vielä 1920-1940-luvuilla suosittua; sitä soitettiin melko paljon. Kun Sibelius sai Hitleriltä vuonna 1935 Goethe-mitalin, perustettiin vuonna 1941 Saksaan Goebbelsin johdolla Sibelius-seura. Näin Sibelius joutui ainoana ulkomaisena säveltäjänä natsi-Saksan propagandaministeriön näkyvän kunnianosoituksen kohteeksi, mikä tuli korostetusti esille seuran vihkiäiskonsertissa 10.4.1942.

Sodan jälkeen alkoi Sibeliuksen musiikin asema yllättäen heiketä Saksassa. Osittain siihen vaikutti saksalaisen musiikkitieteilijän Theodor Adornon kritiikki, jossa hän hyökkäsi Sibeliusta vastaan tuomiten hänen teoksensa sekä musiikillisesti että poliittisesti. Myöhemmin Herbert von Karajan yritti parantaa Sibeliuksen musiikin asemaa esittämällä mestarin sinfonioita useaan otteeseen; samoin teki Vladimir Ashkenazy Berliinin Filharmonikkojen kanssa.<sup>77</sup>

Kun Berliinin symposiumissa etsittiin syitä Sibeliuksen musiikin heikkoon arvostukseen Saksassa, tuli vastaus yleisön joukosta: *"Sibeliuksen musiikista löytyvä luonnonvoima ja siihen samaistettu mystiikka herättää saksalaisissa kansallissocialismin jälkeen pelkoa."*<sup>78</sup> Näin Sibelius oli ilman omaa syytään leimattu lähes "natsisäveltäjäksi".

Sibelius arvosti vilpittömästi kaikkea saksalaista kulttuuria. Vaikka hän joutui tahtomattaan kansallissocialistien liehittämäksi "kolmannen valtakunnan säveltäjäksi", hän ei kuitenkaan ollut tunnetusti pienimmässäkään määrin natsi-ideologian kannattaja. Siitä huolimatta hänen maineensa säveltäjänä kärsi sodan jälkeen, josta johtuen on ilmeistä, että Saksa on vasta nyt avautumassa Sibeliuksen musiikille 1920-40-lukujen mukaisesti.

Kulttuuri-identiteetit syntyvät vuorovaikutuksen tuloksena: ne eivät sen seurauksena katoa. Me emme saa identiteettiämme geeneissä; me emme synny suomalaisina, koska yleisen käsitteen mukaista kansanluonnetta ei tieteellisessä mielessä ole olemassa. Me kasvamme suomalaisiksi. Jos meihin istutetaan yhteistä perimätietoa, yhteisen kulttuurin muokkaamaa arvomaailmaa, käyttäytymistä ja muuta kokemuspiiriä, se tekee meistä suomalaisia. Voidaan sanoa, että suomalaisuus on syntynyt monien kielellisten, kulttuuristen sekä yhteiskunnallisten prosessien kautta, jota ovat muokanneet myös ulkoiset vaikutteet.

## 1.5 Negatiivinen identiteetti

Kun suomalainen kielentutkija *M.A. Castrén* (1813-1852) kirjoitti 1800-luvun puolivälissä Siperiassa käyntinsä tuloksena todenneensa siellä primitiivisellä asteella elävien kansojen kielen olevan *"kaukaista sukua suomen kielelle"*, hän päätteli myös suomensukuisten kansojen alkukodiksi Aasian Altai-vuoriston. Tämä myöhemmin virheelliseksi todettu väite nosti voimakkaan vastalausemyrskyn suomalaisten keskuudessa. Castrénin kirjoituksella ehti kuitenkin olla vaikutuksensa: se synnytti käsitteen

77 Antti Vihinen: Suomen Berliinin-instituutin Sibelius-symposiumissa pidetty esitelmä 6.3.1998.

78 HS 10.3.1998.

"Suomen ruotsalaisista" ja herätti heidät korostamaan omaa vuosisataista eurooppalaista kulttuuriaan, jota ilman suomalainen kansakunta eläisi vieläkin "*siperialaisten heimolaistensa*" barbaarisella sivistystasolla.<sup>79</sup>

Kun Eino Jutikkala myöhemmin totesi, etteivät suomalaiset tulleetkaan Viron kautta idästä, vaan ovat asuttaneet Suomenniemeä jo "*ainakin 5000 vuotta, ns. tyypillisen kampakeraamiikan ajasta lähtien*",<sup>80</sup> - jolta ajalta on peräisin myös Savonlinnan Pääskylahdesta löydetty Kansallismuseon komein saviastia -, tämä toteamus merkitsi Euroopan unioniin pyrkivälle Suomelle sen historiallisen kuvan kirkastumista: meitä ei enää rinnastettu pelkästään Siperian barbaarikansojen menneisyyteen kuuluviksi heimoiksi. Suomalaiskansallinen identiteettikäsitys oli muuttunut positiivisemmaksi.

Identiteettejä tarkasteltaessa huomaamme, että ne kaikki perustuvat yleensä niin sanottuun kitkapintaan, jossa joko matkitaan tai halutaan tehdä päinvastoin. Esimerkkinä voitaneen mainita Saksa, joka otti mallia Ranskasta ja myös Englannista luodakseen oman Saksan kansan ja valtion. Italiaa he sen sijaan pitivät huonona esikuvana, koska italialaisia pidettiin identiteetiltään ala-arvoisina.

Samalla tavoin on suomalaisilla ollut aina kielteinen suhtautuminen Venäjään, koska emme ole juuri ottaneet sieltä esimerkkiä. Sitä vastoin Ruotsi on ollut meille esikuvana kautta aikojen - tosin viime vuosina hieman vähemmän. Tämä rinnastus lienee oikea, koska lännen kautta me olemme integroituneet Eurooppaan.

Jos identiteetti perustuu sellaisiin ratkaisemattomia kysymyksiä sisältäviin heilaustunteisiin, joiden juuret ovat syvällä historiassa, se muodostuu negatiiviseksi. Esimerkkinä mainittakoon *Pohjois-Irlanti* ja *Balkan*. Pohjois-Irlannin vihamielisyyksiä kutsutaan usein uskonsodaksi, jonka vihan juuret juontavat yli 800 vuoden takaiseen uskonpuhdistuksen aikaan. Tuolloin englantilaiset yrittivät käännättää irlantilaisia miekan voimalla protestanttisuuteen. 1500-luvun puolivälissä Irlannin papisto alkoi kuitenkin tajuta, mikä vaara heille siihen kätkeytyi: se merkitsi samalla täydellistä alistumista englantilaisten valtaan, mihin varsinkaan paikalliset maanomistajat eivät suostuneet. Seurauksena oli, että niskuroivat maanomistajat tapettiin tai karkotettiin. Kun Englanti alkoi sitten asuttaa Pohjois-Irlantiin protestanttisuuteen lukeutuvia englantilaisia ja skotteja, alkoi heti katolisten sortaminen - muun muassa työpaikoissa ja maanomistuksessa. Tämän vuoksi katolisuutta alettiin korostaa entistä enemmän; siitä tuli irlantilaisille uskonnon ohella myös kansallista identiteettiä korostava merkitys. Tämän seurauksena Pohjois-Irlannin protestantit tarraavatkin nyt 1600-lukuun ja sen loppupuolen tapahtumiin; he käyvät edelleen kamppailua vastauskonpuhdistusta vastaan, josta seuraukset rauhansopimuksista huolimatta ovat jatkuvasti näkyvissä. 1600-luvulla protestantit kävivät taistelua Ranskan joukkoja vastaan, jotka olivat liittoutuneet katolisen Irlannin kanssa. Boynen taistelu vuonna 1690 takasi protestanttien herruuden Irlannissa aina näihin päiviin saakka: se oli voitto vastauskonpuhdistuksesta.

Tämä voitto merkitsi protestanteille suunnattoman paljon; he lukkiutuivat siihen totaalisesti. Muulle Englannille se ei merkinnyt mitään muuta kuin taistelua Irlannista. Tämän vuoksi protestanteilla on joka vuosi suuret marssit heinä-elokuussa, koska se merkitsee heidän heimoidentiteettinsä esille tuomista.

79 Jutikkala-Pirinen 1981: 257.

80 Jutikkala 1984: 366-367.

Jos identiteettiä rakentavat attribuutit lukitsevat kansat menneisiin tapahtumiin, se on vaarallista. Mikäli esimerkiksi suomalaiskansallinen identiteetti olisi lukkiutunut vuoden 1809 tai 1917 tapahtumiin, se olisi merkinnyt maamme kulttuuri- ja talouselämälle ilmeistä taantumista.

Kun viime sodan jälkeen jotkut juutalaiset yrittivät "maastoutua" vieraaseen ympäristöön manipuloimalla oman vuosituhantisen identiteettinsä mukautumalla vieraaseen, oli heillä tavoitteenaan säästää jälkeläisensä samoilta kammottavilta kokemuksilta, joiden uhreiksi he itse olivat joutuneet. Tämän vuoksi he salasivat myös syntyperänsä, jonka vuoksi Niedermüller nimittää tätä negatiiviseksi identiteetiksi.<sup>81</sup>

Negatiivista identiteettihakuisuutta on kaikkina aikoina ollut monenlaista. Nykyaikaan kuuluvana esimerkkinä voitaneen mainita *Skinhead*-liike Itä-Suomessa. Tästä ääri-suomalaisuudesta on nyt vuosisadan loppulla tullut yllättäen keskeinen kysymys jenginuorisolle, jota tähän saakka on pidetty pääosin vain amerikkalaisen jengikulttuurin edustajana ja ihannoijana. Antropologisesta näkökulmasta katsottuna *Skinhead*-liikkeen identiteetit ovat kuitenkin globaaleja. Mutta se sisältö, minkä tämä ryhmä "globaalisuudessaan" tuottaa, on kuitenkin globaalin vastainen, koska *skinheadit* ovat todellisuudessa vastaan globaalia Suomea. He eivät kuitenkaan tunnusta sitä, että heidän aatteensa on pukeutumista, paljaspäisyyttä (*skinhead*) ja rotuvastaisuutta myöten täydellinen kopio Lontoon karibialaissyirtolaisnuorten pukeutumistyylistä. Pierre Bordieun mukaan tällaisten nuorisoliikehtimisten pääsyynä on useinkin tuhotun minuuden korjaaminen koulu- ja yhteiskuntarikkomusten avulla.<sup>82</sup>

Kautta aikojen on ollut olemassa erilaisia ryhmittymiä, jotka hakevat ja luovat voimakkaasti omaleimaista kulttuuria - ääriryhmäistä identiteettiä -, jolla voi olla joko yksilöllinen, kansallinen tai poliittinen leima. Esimerkkeinä voitaneen mainita 1960-luvun opiskelijanuorisoin keskuudessa syntynyt "ylioppilasvallankumous", johon kuuluivat muun muassa maolaisuus ja vasemmistoradikalismi, (1970-luvulla alettiin tähän liikkeeseen kuuluvista käyttää nimitystä "nuorisotaistolaiset"). Heidän tarkoituksenaan oli manipuloida entiset suomalaiset kulttuuri- ja identiteettikäsitteet "uuden aatteen mukaisiksi", sisällyttää niihin Kiinan ja Neuvostoliiton esikuvien mukaista kulttuurivallankumousta ja sukupolvikapinaa, jota varten kehitettiin aatteellisia protestilauluja "vanhan hegemonian" - esim. perinteistä oopperataidetta tarkoittavan "eliittitaiteen" - tuhoamiseksi. Näin liikkeen päämäärästä tuli loppujen lopuksi negatiivinen. Tämä ryhmittymä pulpahti pinnalle lähes samankaltaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa - huolena ääriryhmien identiteettikehityksestä - kuten *skinheadit* ja eläinaktivistit sekä islamilainen liike arabimaailmassa.

Kun katolinen kirkko lähetti Suomeen piispa *Henrikin* (k.1156), hän alkoi integroida Suomea osaksi Rooman kirkon valtapiiriä. Se lujitti suomalaista identiteettiä ja herätti suomalaiset ilmeisesti ensimmäisen kerran tietoisiksi suomalaisuudestaan, joka teki mahdolliseksi tarvittaessa reagoida Ruotsia ja Roomaa vastaan. Luterilaisittain uskonpuhdistus oli seuraava hyvin tärkeä vaihe. Tämän myötä suomalaiset tulivat jälleen tietoisiksi itsestään, koska kirjakieli alkoi kehittyä Mikael Agricolan työn kautta.

81 Niedermüller 1992: 115-116; Heiniö 1994: 18.

82 Ranskassa on havaittu, että rikollisjengit syntyvät ja kasvavat yhteen usein juuri koulunvastaisessa kapinassa. Bourdieu 1998: 40-41.



Romantiikka oli ehkä myös yksi integroiva vaihe Euroopassa, koska se muunsi kaikkien maiden kulttuurielämää, joissakin maissa - kuten Englannissa ja Puolassa - hyvin voimakkaasti. Tämä pääosin Ranskan vallankumouksen sekä valistuksen järjestyksellään vastapainoksi syntynyt suuntaus muodostui pian yleiseurooppalaiseksi. Meillä Suomessa se loi kansallisromantiikan ja sitä kautta voimisti suomalaisuutta.

Kun puhutaan suomalaisen kansanluonteen negatiivisesta identiteetistä, tarkoitetaan sillä pääasiassa pessimismia, kaunaisuutta, kateutta - myös jääräpäisyyttä ja usein myös tappelunhalukkuutta. On ilmeistä, että kateuden ja kaunaisuuden voimakkuus erottaa suomalaiset muista kansallisuuksista: positiivisessa mielessä sitä voitaneen pitää jopa energian lähteenä varsinkin silloin, kun kysymyksessä on kateuden synnyttämä kilpailu naapurin kohtaan. Myös tietty vaatimattomuus ja itsensä vähättely verrattuna muihin eurooppalaisiin sisältyy suomalaiseen identiteettiin. *"On maamme köyhä, siksi jää"* -mentaliteetti elää vielä keskuudessamme, varsinkin agraariyhdistyksen piirissä.

Ovatko nämä ominaisuudet loppujen lopuksi huonoja ja antavatko ne meistä pelkästään negatiivisen kuvan - varsinkin jos siihen lisätään vielä tunnettu suomalainen sisu? Raskauttaako meitä liiallinen maanläheisyys, alkuvoimaisuus ja niistä juontuva rahvaanomaisuus?

Itse asiassa näitä ominaisuuksia voitaneen monessakin tapauksessa pitää pelkästään positiivisina. Eurooppa koostuu monista erilaisista alakulttuureista; yleistä eurokansallista identiteettiä ei ole vielä olemassa. Suomalaiset tunnetaan tänä päivänä maailmassa tekniikan ja taiteen saavutuksista, myös luotettavina ja rehellisinä kansalaisina, joten tarvetta mihinkään perustavaalaatuisiin muutoksiin ei liene olemassa.

Yksilöä koskettavana ominaisuutena negatiivisella identiteetillä tarkoitetaan tapaa olla juuri päinvastainen, kuin mitä ihmisen toivottaisiin yleisesti olevan. Joskus sillä on kuitenkin suojaava merkitys - erityisesti silloin, kun vanhemmat tai lähiympäristö esittävät yksilölle kohtuuttoman kunnianhimoisia vaatimuksia. Kun omat realiteettinsa tunteva yksilö kokee nämä vaatimukset mahdottomiksi toteuttaa, hän omaksuu negatiivisen identiteetin: *"Hän pyrkii toimimaan kohtuuttoman ihanteen vastaisesti ja pilkkaamaan sitä omalla elämällään."*<sup>83</sup>

---

83 Achté 1982: 91-92.

### III SUOMALAIKANSALLINEN HERÄTYS

#### 1 Kansallisuuskysymyksen taustaa

##### 1.1 1700-luvun kielellinen ja kulttuurinen aatetausta

Jo vuonna 1551 Mikael Agricola kirjoitti *Psalttarin* suomennoksensa esipuheessa luvun suomalaisten pakanuuden aikaisista epäjumalista ja tavoista, joka omalla tavallaan ravitsi suomalaisten uskoa ikivanhasta menneisyydestä, kielestä ja runoudesta. Näin suomalainen kansallistunne ei ollut päässyt täydellisesti sammumaan, vaikka Suomi olikin elänyt pitkän ajanjakson ruotsalaisuuden vaikutuspiirissä

Vuonna 1700 julkaisi Turun Akatemian professori Daniel Juslenius tutkimuksensa nimeltä *Aboa vetus et nova* ja kolme vuotta myöhemmin toisen, *Vindiciae Fennorum*. Näissä molemmissa kirjoituksissaan - samoin kuin 1745 ilmestyneessä sanakirjassaan *Suomalaisen Sana-Lugun coetus* - Juslenius kuvailee joidenkin tutkijoiden mukaan "mielikuvituksellisesti" suomalaisten historiaa ja pakannallista muinaisuskkoa, käsittelee myös kansanrunoutta, jota hänellä Porthanin mukaan oli hallussaan ennen sen tuhoutumista tulipalossa.

Jusleniuksen luomat perinteet suomalaisen kansatieteen tutkimuksesta siirtyivät 1700-luvun puolivälin jälkeen Henrik Gabriel Porthanille, joka oli aikakautensa eräs oppineimpia henkilöitä ja harrasti klassista filologiaa. Hän piti suomenkieltä äidinkielenään sekä maamme varsinaisena kielenä, joka liiallisen ruotsalaisuuden vaikutuksesta oli jäänyt kehitystä vaille. Porthanin teoksessa *De Poësi Fennica* tuli kansanmusiikin merkitys tiettävästi ensi kertaa esille 1700-luvulla. Teoksessa, jota suomalaiset tutkijat pitävät vielä tänäkin päivänä menneisyyden arvokkaana tietolähteenä, kerrotaan vanhojen runojen sävelmistä ja vanhoista kansansoittimista.

Porthan oli innokas patriotti ja monipuolinen kulttuuripersoona, jota pidettiin aikansa suurimpana suomalaisena tiedemiehenä. Kansanrunouden tutkimuksensa ohella hän oli myös innokas musiikinystävä, joka tuki monin eri tavoin vuonna 1790 toimintansa aloittanutta *Turun Soitannollista Seuraa* liittyen ensimmäisten joukossa sen jäseneksi. Kuten tunnettua, oli seuran toiminnalla myöhemminä vuosina ratkaiseva

merkitys tuon ajan musiikkielämän kehitykselle Turussa. Pari vuosikymmentä myöhemmin alkoi myös ensimmäinen kansansävelmien keräämistyö. Sen toteutti Erik Tulindberg (1761-1814), Suomen musiikin historian ensimmäinen taidemusiikin säveltäjä. Näin kansallisen identiteetin rakentamiselle luotiin ensimmäiset perustukset. Tarvittiin kuitenkin vielä itse rakennus, jonka valmiiksi saaminen ei suinkaan ollut itsestäänselvyys: sen pystyttäminen vei aikaa vielä noin sata vuotta.

Kun Aleksanteri I myönsi Suomelle autonomisen aseman, säilyivät Suomen kulttuuriyhteydet länsieurooppalaiseen vaikutuspiiriin ennallaan. Myös kanavat Ruotsiin voitiin pitää edelleen avoinna, mikä oli kulttuurielämän kehittymiselle ensiarvoisen tärkeä. Kun suomalainen sivistyneistö oli pääasiassa ruotsinkielistä, haluttiin kosketus Ruotsiin myös tämän vuoksi säilyttää mahdollisimman kiinteänä.

Ruotsin vallan päättyminen ja venäläistymisen pelko pakottivat kuitenkin suomalaiset kouluttamaan itsensä mahdollisimman nopeasti "eurokansalaisiksi", koska lännestä tulevien vaikutteiden pelättiin katkeavan minä hetkenä hyvänsä. Suurimpana pelonaiheena oli kuitenkin kielipolitiikka: tyrehtyisikö suomen kielen kehitys nyt täydellisesti, sivuuttaisiko venäjän kieli vähitellen ruotsin kielen, valtaisiko se ruotsin kielen aseman maan sivistys- ja virkakielenä, johtaisiko se hyvää vauhtia edenneen ruotsalaistumisen sijasta suomalaiset nyt venäläistymiseen? <sup>1</sup>

Peläten venäjän kielen yleistymistä maassamme talonpoikaissäätö anoi Porvoon valtiopäivillä kielilojen säilyttämistä ennallaan. Keisari hyväksyi talonpoikien anomuksen. Hän tajusi, että kielikysymyksen säilyttäminen muuttumattomana tulisi olemaan tehokkain vastaisku suomalaisten ruotsalaistumista vastaan. Venäjää käytettiin sen jälkeen ainoastaan kenraalikuvernöörin virastossa ja Pietarissa toimivassa ministerivaltionsihteerin virastossa. Toisena kielenä sielläkin oli ruotsi.

Näiden epävarmuuksien keskellä monet tuon ajan huomattavassa asemassa olleet suomenmieliset tunsivat kipeästi suomalaiskansallisen selkärangattomuuden ja heräämisen puutteen. Kansallisen perinnekulttuurin ei katsottu voivan kehittyä eikä elää ilman omaa virallista kieltä; luova kansallinen kulttuuritoiminta ja toivottu identiteettikehitys olisi mahdollista toteutua vain suomen kielellä. Jo kielen itsessään uskottiin olevan se kansallinen perinne, jonka varaan kansallisidentiteetti voitaisiin rakentaa ja kohottaa. Vastikään valtioiden joukkoon korotettu Suomi saattoi olla kansallinen valtio vain silloin, kun sen virallisena kielenä oli kansan oma kieli.

Mutta tehtävä oman kielen luomiseksi ei ollut helppo: oli lähdettävä sananmuokaisesta kipeämpään tyvestä korkeaan puuhun. Kuvan siitä, mistä lähtökohdista tämä työ oli aloitettava, antaa Kustaa Vaasan kirje suomalaisille alamaistensa vuonna 1555:

*Me Gustaff Jumalan Arnon Kansa, Rodzin Götin Wendin &c Kuningas, Mee tyghö sanonmee teille Meiden rackadt Alamaiset Wapahat mieheth, Papit, Nijmitys miehet, Luckarit, Neliennes miehet, Lwcumiehet ia kaicki mwdt Crwnun weroliset Talonpoijat. Samalla moto kaicki Lambodit, iotca elewet ia Asuaat Wähen Linnan Läniz Meidhen Szosijomme ia Arnomme ennen &c Ja tegemme teillen tämän kansa tietewexi, Ette Mee Meillemme ajattellemme, ette Meiden ia kaickeden teiden Wahingolliset ia haijgiat wiholiset, ne Armottomat ia Ristimättömät Wenhäläiset Aijatteluat sijselle Langetta, tähän Somen Makundahan, Röffwemähän, Mwrhamahan ia Polttamahan kaicken tämän Makunnan Aswuiset....* <sup>2</sup>

1 Jutikkala-Pirinen 1981: 248.

2 Rapola 1959: 45. Suomentaja tuntematon. Gottlundin ansiota on ilmeisesti myös ensimmäinen ajatus kalevalamittaisten runojen keräämisestä, jonka hän toi esille vuonna 1817.

Kehitystä suomen kielessä Kustaa Vaasan ajoista lähtien ei parin vuosisadan aikana tapahtunut kovinkaan tuntuvasti. Moniharrasteinen savolainen ylioppilas *Carl Axel Gottlund* (1796-1875) - joka julkaisi vuonna 1817 Upsalassa suomalaisista sananlaskuista tutkielman *De proverbiis Fennicis* ja vuonna 1829 vielä toisen - suunnitteli intomielisesti toveripiirissään 1820-luvun alussa suomen kielen seura, "joka piti sen pääle työtä tehdä että suaha suomen kieli ja suomen oppi, Ruotin kielen siassa Suomen ylesotettux". Gottlundin päiväkirjan mukaan piti "työtä tehdä oma mieltänsä myötä, ilman että seurata toisien tahtoa. Se ainoastans oli yhteisesti, Rakkaus Isämaatame kohta ja harjoitus eisaauttoa se kieltä ja Litteratur".<sup>3</sup>

Kun näiden esimerkkien valossa tarkastelee suomen kielen verkkaista kehitystä ja primitiivisiltä tuntuja sanoja ja ilmaisuja, joiden avulla haluttiin luoda kansallidentiteetti ja kotimainen kirjallisuus, joutuu toteamaan, että uskon täytyi olla luja: sen avulla olisi voitu siirtää vaikka vuoria - kuten tapahtuikin.

## 1.2 Kansallistunne herää - Adolf Iwar Arwidsson esitaistelijana

Fennomaanisen liikkeen alkuperänä voitaneen pitää Turun Akatemian ohella myös Porvoon kimnaasia, jossa vuosien 1806 ja 1813 välillä neljä nuorta opiskelijaa oli saanut herätteen "Porthanin hengestä" hänen oppilaaltaan *Pehr Johan Alopeukselta* (1773-1814). Nämä neljä opiskelijaa olivat Adolf Ivar Arwidsson, *Abraham Poppius* (1793-1866), *Anders Johan Sjögren* (1794-1855) ja *Carl Axel Gottlund*. Porthanin tavoin he alkoivat vakavassa hengessä ottaa selvää Suomen kansan myyttisestä menneisyydestä, kerätä kansanrunoutta ja jalostaa sitä isänmaallisessa hengessä, josta fennomaanisuuden ja samalla kansallisen identiteetin rakentaminen sai varsinaisen alkunsa.<sup>4</sup>

Samaan aikaan maamme ruotsinkielisen sivistyneistön ja virkamiehistön piirissä mietittiin levottomina, miten venäläistyminen voitaisiin maassa estää. Vahvimpana keinona päädyttiin varsin yksimieliseen näkemykseen, jonka mukaan ruotsin kielen asema haluttiin säilyttää entistäkin vahvempana. Vastapainoksi nousi kuitenkin toinen ajattelutapa, joka sai voimaa fennofiilien herättämästä suomalaisuusaatteesta. Tämä alkujaan Saksassa kehittynyt filosofinen idealismi kansallisine saavutuksineen muun muassa taiteessa ja historiassa sai suosion ensiksi Ruotsissa, missä se soveltui hyvin sen hetkiseen poliittiseen tilanteeseen. Sen nationalistisen ideologian mukaan jokaisella kansalla oli olemassa ominaislaatunsa, jonka synnyttäjinä olivat kieli, historia ja kansallisuus.<sup>5</sup> Kun Napoleonin kukistumisen jälkeen alkoi Euroopassa laaja kansallistunteen herääminen, se kansallisromantiikkaan yhdistettynä pyrki luomaan ihanteellisen käsityksen isänmaasta, kansasta ja sen identiteetistä. Tämä ideologinen pyrkimys ei koskenutkaan enää vain suppeaa yläluokkaa; se koski koko kansaa ja kansallisen tunteen herättämistä.

Tämä uusien oppien pohjalta muovailtu kansallisaate levisi Suomeen Turun Akatemian kautta 1800-luvun alkupuolella lähinnä Henrik Gabriel Porthanin oppilaiden vaikutuksesta. Sen saavuttamiseksi oli ruotsin kielen valta-asema saatava

3 Juvelius 1934: 341.

4 Castrén 1944: 48-50.

5 Tommila 1989: 54; Klinge 1980: 20, 23.

syrytetyksi, jonka toteuttamiseksi laadittiin suomen sanakirja 1637 ja kielioppi 1649 kehittämään kirjakieltä muitakin kuin uskonnollisia tarpeita varten.<sup>6</sup>

Suomalaisuusaatteen voimakkain edustaja 1800-luvun alkupuolella oli Turun Akatemian dosentti Adolf Ivar Arwidsson, joka yhdessä muiden Turun romantikkojen kanssa piti "taisteluhuutonaan" noita Strasbourgistia 1700-luvulta peräisin olevia aiemmin mainittuja sanoja. Arwidsson, jolle kansan historiallinen identiteetti oli tärkeä, julisti voimallisesti kansallisromanttista ideologiaansa sanomalla, että "*ainoastaan kansakunta on kokonaisuutena katsoen itsenäinen olento*". Niin kauan kuin "*äidinkiellemme säilyy, tunnemme itsemme kansaksi. Isien kielen hävitessä häviää ja hukkuu kansakin*...".<sup>7</sup>

Arwidssonin suomalaisuusaate sai tuolloin ohjelmallisen sisällön. Sen mukaan suomen kieli piti kohottaa enemmistön kielenä sille kuuluvaan asemaan; oikeudenkäyntiasiakirjat ynnä muut viralliset paperit piti kirjoittaa kansan omalla kielellä. Myös sivistyneistön ja virkamiesten piti ruveta opettelemaan suomen kieltä; sitä piti kehittää ja opettaa kouluissa ja yliopistossa.

Arwidsson perusti myös sanomalehden *Åbo Morgonbladin*, jota pidetään ensimmäisenä poliittisena lehtenä maassamme. Siinä hän painotti voimakkaasti suomalaisuuden merkitystä, mutta hyökkäsi samalla sellaisia johtavia virkamiehiä vastaan, jotka eivät hänen mielestään ajaneet kansallisuusaatetta tarpeeksi voimakkaasti eteenpäin. Mielenpiteittensä vuoksi hän joutui vainon kohteeksi: lehti lakkautettiin, ja Arwidsson erotettiin yliopistovirastaan vuonna 1823.<sup>8</sup>

### 1.3 Romantiikan virtaukset saapuvat Suomeen

1700-luvulla vallinnut *valistusaika* oli synnyttänyt 1800-luvulle saavuttaessa protestiksi kuivakiskoiselle järkeilylle ja järjestelmälliselle laskelmoinnille uuden aikakauden, jota nimitettiin *romantiikaksi*. Se sai alkunsa lähinnä Saksassa mytologisen kansanperinteen tutkimuksesta, jonka varhaisimpiin ilmiöihin olivat kuuluneet Johan Gottfried von Herderin *Stimmen der Völker in Liedern*, kuten myös James Macphersonin *Ossianin laulut* ja Thomas Percyn julkaisemat *englantilaiset ja skotlantilaiset kansanlaulut*.

Herderin mukaan kukin kansa on luonteensa ja historiansa puolesta erilainen; sen vuoksi jokaisella kansalla on olemassa oma kulttuurinsa, jota sen täytyy seurata ja kehittää menneisyyden luomien suuntaviivojen mukaisesti. Mitään kansaa ei saisi pakottaa vieraaseen muottiin, koska kansan oma ääni ja sielu tulevat esille vain vapaudessa oman kielen, tapojen ja kulttuurin kautta. Herderin kehittämän romanttisen nationalismin periaattina on kansanhengen ilmeneminen erityisesti kansanrunoudessa ja -musiikissa, kirjallisuudessa ja kielessä.<sup>9</sup>

Romantiikan henkeen kuului mystillissävyinen luonnonfilosofinen ajattelutapa, jota Saksassa olivat kehittäneet muun muassa *Friedrich von Schelling* (1775-1854) ja *August von Schlegel* (1767-1845). Musiikissa sen ensimmäinen huomattavin edustaja oli Carl Maria von Weber, jonka oopperasta *Taika-ampuja* voidaan katsoa romantiikan

6 Jutikkala-Pirinen 1981: 249-250; Tommila 1989: 55.

7 Jutikkala-Pirinen 1981: 250.

8 Sama: 250; Klinge 1980: 21-22.

9 Suophan 1877-1913. up.Hildesheim 1967-68: osa 13: 384, osa 14: 227.

astuneen siihen saakka ihanteena pidetyn klassismin tilalle.

Ranskassa, missä sodan ja vallankumouksen kauhut olivat pakottaneet ihmisiä etsimään elämäniloa ja lohtua luonnosta, sen alkujuuret voidaan katsoa alkaneeksi jo *Jean Jacques Rousseau*n (1712-1778) teoksista. Myöhemmin sen aihepiiriä käsittelevät muun muassa *Victor Hugo* (1802-1885) ja *Alfred de Musset* (1810-1857).

Romantiikan virtaukset siirtyivät pian myös Ruotsiin, missä sen innokaat kannattajat julkaisivat aiheeseen liittyviä aikakauslehtiä ja kirjallisuutta. Nämä tapahtumat eivät jääneet huomiotta myöskään Suomessa, erityisesti Turun Akatemian piirissä, jossa niitä seurattiin erikoisella mielenkiinnolla.

Romantiikan aatteille oli kaikissa maissa ominaista kansallistunteen korostuminen, sen voimakas nousu ja läheinen suhde luontoon. Suomessa tämän herättämiseen vaikutti erityisesti Adolf Ivar Arwidssonin perustama suomalaisuusliike. Arwidsson oli opiskellut Upsalassa, missä hän oli saanut suomalaistoveriensä kanssa tutustua romantiikan aatevirtauksiin ja sen synnyttämään kansallistunteen korostumiseen. Upsalassa hän joutui maanmiestensä kanssa havaitsemaan, kuinka ruotsalaiset olivat ylpeitä omista sankari- ja jumalaistaruistaan; suomalaisia he sitä vastoin pitivät barbaareina, koska vastaavia esimerkkejä ei siihen mennessä ollut meiltä vielä sanottavammin löydetty eikä julkaistu.<sup>10</sup>

Arwidssonin perustamaa suomalaisuusliikettä nimitettiin *Turun romantiikaksi*. Sen piiriin kuuluneille henkilöille oli kypsynyt tietoisuus suomalaisuudesta - sen omaleimaisuudesta, jonka kehittymiselle he emämaan vaihtuessa halusivat laatia "ajan oloihin sopeutuvan ohjelman."<sup>11</sup>

Saman aikaisesti, kun liikkeen jäsenet ryhtyivät selvittämään suomensukuisten kansojen alkuperää, he herättivät myös eloon Porthanin aikaisen kansanrunouden harrastuksen innostamalla kansanrunouden keräämistä, tutkimusta ja julkaisemista. Näin Turun romantiikka edisti merkittäväällä tavalla Suomen historian ja kansallisen kulttuurin tutkimusten aloittamista.<sup>12</sup>

Turun romantiikan juuret juontuivat itse asiassa jo Suomen historian isän, Henrik Gabriel Porthanin ajatuksista.<sup>13</sup> Porthan yhdessä oppilaittensa ja työtovereitensa kanssa oli perustanut Turkuun vuonna 1770 ensimmäisen isänmaallis-kirjallisen seuran, *Auroraseuran*. Auroraseuran "yleisen lain" alkusanoista kuvastuukin selkeästi seuran tarkoitus: "*rakkaus isänmaatamme kohtaan ja huoli meidän Suomemme kunniaa on antanut aiheen seuran perustamiseen*".<sup>14</sup> Seura alkoi julkaista maamme ensimmäistä sanomalehteä *Tidningar utgifne af ett sällskap i Åbo*. Seurauksena oli, että siihen saakka takapajuinen kansatieteen tutkimus otti voimakkaan harppauksen eteenpäin ja antoi samalla myös sysäyksen kansallisen kulttuuri-identiteetin kehitykselle.

---

10 Hautala 1954: 93.

11 Junnila 1986: 79.

12 Sama: 83

13 Edistyksestään huolimatta Turun romantikot pitivät ihanteenaan aitoa luonnonläheistä talonpoikaa, jota opillinen sivistys ei ollut päässyt muuttamaan. Oppia saatettiin pitää jopa vahingollisena, koska rousseaulaisen ajattelutavan mukaan tieto lisäisi vain tuskaa - eli koulutus veisi onnen ja rauhan elämäänsä tyytyväiseltä maalaisrahvaalta. Halila 1949 I: 109-113; Klinge 1969: 193.

14 Tommila 1989: 45; Wilson 1985: 18-19.

Auroraseuran toimintaan kuului myös orkesteri, joka oli muodostettu akatemian opettajista ja ylioppilaista. Orkesteri järjesti "Suomen ensimmäisen julkisen orkesterikonserтин syksyllä 1773. Kaikki edustavat kaupunkilaiset oli kutsuttu tähän Turun - ja samalla koko Suomen - ensimmäiseen julkiseen konserttiin."<sup>15</sup>

Turun romantiikan piiriin kuului Arwidssonin lisäksi myös muita aikakauden oppineita. Heistä *Reinhold von Becker* (1788-1858) perusti vuonna 1820 järjestyksessä toisen suomenkielisen sanomalehden *Turun Viikkosanomat*. Beckerin ansiosta edistettiin lehden sivuilla nyt entistä voimakkaammin suomalaisuusaatetta, kansallista henkeä ja kulttuuria. Erityisesti hänen kansanrunoudentutkimuksensa olivat merkittävänä alkulähteinä Elias Lönnrotille.

Vaikka Arwidssonin aloittaman suomalaistamistyön luultiin hänen Ruotsiin muuttamisensa jälkeen hiljalleen sammuvan, oli hänen kylvämänsä siemen kuitenkin langennut otolliseen maaperään. Jo samoihin aikoihin alkoi *Jaakko Juteini* (1781-1855) esiintyä suomenkielisin runoineen. Kun Arwidssonin valistuksen kohteena oli ollut maamme ruotsalaistunut nuori sivistyneistö, Juteini kohdisti runonsa tavalliselle suomalaiselle rahvaalle pyrkien valamaan siihen kansallista itsetuntoa ja uskoa, kuten runo *Arvon mekin ansaitsemme* osoittaa. Juteini ilmensi myös säkeillään "*Kuuro on tehty tuomariksi, mykkä pantuna papiksi*" - suomen kielen aseman nurinkurisuuden sen aikaisessa yhteiskunnassa. Hänen vaikutuksestaan syntyi pian myös lukuisten talonpoikien kirjoittamia runoja suomen kielen merkityksestä ja sen syrjimisestä, josta voidaan päätellä kansallisidentiteetin siemenen alkaneen kehittyä ja orastaa taantumuksellisesti vielä kireässä yhteiskunnassa.

Turun romantiikka jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Vaikka sen jäsenet halusivat tehdä suomenkielestä virallisen kielen sekä samalla luoda kansallikirjallisuutemme ja -historiamme, se suoraviivaisuudestaan huolimatta ei saanut tarpeeksi jalansijaa taantumuksen otteen kiristyessä. Työ oli kuitenkin kantanut hedelmää, sillä "Turun romantiikasta lähtien Suomen valtiollista historiaa ei voida kirjoittaa ilman - Helsinkiin siirretyn - yliopiston historiaa".<sup>16</sup> Näin ollen voidaan puhua myös Helsingin romantiikasta, sillä sinne siirretyn yliopiston piirissä kehittyivät nyt uudet suomalaisuuden ajatukset, jotka loivat lähtökohdat kansallisen kulttuurin alkavalle kehitymiselle. Niistä syntyi monia kansallisia aloitteita, jotka olivat mielipiteiden yleisiä ja julkisia mittareita; niillä oli ratkaiseva vaikutus myös kansallisten asenteiden muokkaukseen. Tämän vuoksi muutamat ylioppilasosakunnat ottivat ensimmäisinä virallisina laitoksina kokoustensa pöytäkirjakeleksi suomen kielen.<sup>17</sup>

---

15 Vainio 1992: 15.

16 Jutikkala-Pirinen 1981: 250-251.

17 Sama: 250-251.

## 2 Lönnrot, Runeberg, Topelius ja Snellman identiteetin rakentajina

### 2.1 Kalevala - vanhan suomalaiskulttuurin dokumentti

Kansakunnan myyttisen menneisyyden tutkimus ja sen varaan perustuvan kansallisen identiteetin luominen ovat joskus hyvinkin riippuvaisia vain muutamista avainhenkilöistä ja heidän suorittamastaan elämäntyöstä. Tällaisina henkilöinä Suomen kansallisen identiteetin luomisessa ja kehittämisessä ovat ensisijaisesti olleet Elias Lönnrot, J.L.Runeberg, Zacharias (Sakari) Topelius ja J.V.Snellman. Voidaankin kysyä, olisiko identiteettikäsite Suomessa kehittynyt 1800-luvulla siihen mittavuuteen, mihin se näiden aikansa johtavimpien suurmiesten voimakkaalla elämäntyöllä kohosi.

Voimme monien tutkijoiden tavoin edelleen pohtia, millainen Suomi olisi tällä hetkellä, jos Lönnrot ei olisi tallentanut suomalaista mytologiaa ja rakentanut suomen kielen perustuksia, tai ellei Runeberg olisi kuvannut ihannoivalla tavalla Suomen luontoa ja kansan olemusta, tai Topelius kirjoittanut jaloja tunteita herättäviä kirjoituksia Suomen kansasta ja sen menneisyydestä, tai Snellman vaikuttanut voimakkaasti Suomen henkiseen, poliittiseen ja taloudelliseen kuten myös kulttuuriseen kehitykseen.

Kun Lönnrot, Runeberg ja Snellman aloittivat yliopisto-opintonsa vuonna 1822 Turun Akatemiassa, oli A.I. Arwidsson jo karkotettu maasta. Hänen aatteensa jäivät kuitenkin Turun Akatemiaan innoittamaan nuorempia opettajia ja opiskelijoita.

Vuonna 1827 tapahtuneen Turun palon vuoksi Turun Akatemia muutti Helsinkiin, jonne Suomen senaatti oli siirretty jo yhdeksän vuotta aiemmin. Tuolloin Turku menetti asemansa maan sivistys- ja virkamiespiirien asuinpaikkana Helsingille, josta kehittyi pian myös maan johtava musiikkikaupunki.

Kun vuonna 1831 perustettiin Helsinkiin *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* tukemaan muinaisrunojen keräämistä ja suomalaisen kirjallisuuden julkaisemista sekä edistämään kansallisten tieteiden tutkimista, siirtyi myös sanomalehdistön painopiste 1840-luvun alkuun mennessä Helsinkiin ja sen myötä musiikkikritiikki. Sen huomattavin ja arvostetuin edustaja oli säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius. Voimakkaan sysäyksen suomalaisen kansallisidentiteetin heräämiselle oli samoihin aikoihin antanut Elias Lönnrotin työ suomalaisen kansanruonouden parissa. Lönnrot oli saanut oppinsa Turun Akatemiassa, jossa hän kirjoitti opettajansa Reinhold von Beckerin innoittamana latinankielisen maisterinväitöskirjan *De Väinämöine, priscorum fennorum numine*, Väinämöinen, muinaisten suomalaisten jumala.<sup>1</sup>

Alkuvirikkeensä Kalevalan runouteen Lönnrot oli saanut Runebergin tavoin antiikin kirjallisuudesta, erityisesti Homeroksen runoudesta. Toimiessaan nuoruudessaan kesäisin kotiopettajana professori Johan Agapetus Törngrenin perheessä Vesilahdella hän sai kuulla suoraan kansan suusta elävää kansanrunoutta, muun muassa

---

1 Juvelius VII, 1934: 356.



balladin Elinan surmasta.<sup>2</sup>

Lönnrotin runomatkat suuntautuivat Karjalaan - ensiksi Kesälahdelle vuonna 1882, missä talonisäntä Juhana Kainulainen lausui hänelle Pohjois-Karjalan eteläisellä murteella isävainajaltaan perimiä vanhoja kansanuskomuksia, loitsuja ja rukouksia metsänjumalille ja jumalattarille. Joukossa oli myös kalevalanaiheista runoutta. Kainulaisen isä oli ollut suuri luonnonystävä ja tietäjä, joka oli lukenut metsänjumalille rukouksiaan ja loitsujaan tautien ja ulkopuolisten voimien karkottamiseksi.<sup>3</sup> Vasta Vienan-Karjalassa Lönnrot tapasi Kainulaisen veroisen runonlaulajan, "Karjalaisen runotaidon suurimman nimeltä tunnetun edustajan, Latvajärven Arhippa Perttusen."

Lönnrot kertoo muistiinpanoissaan, kuinka "kokonaista kaksi päivää, jopa hieman kolmatta hän piti minua runonkirjoitustyössä". Lönnrot saikin tuolloin Arhippa Perttuselta lähes kaikki Kalevalan eppiset ainekset, jotka 80-vuotias runonlaulaja lauloi hänelle "hyvässä järjestyksessä jättämättä huomattavia aukkoja".<sup>4</sup>

Myös Ontroi Malinen ja Vaassila Kieleväinen olivat taitavia runonlaulajia: heiltä Lönnrot sai runsaasti aineistoa myös kansansävelmiä käsittäviin kokoelmiinsa, jotka hän melko taitavana huilun- ja kanteleensoittajana pystyi merkitsemään omalla nuottimerkinnällään muistiin. Sitä vastoin Larin Paraske luki ja lauloi ehtymättömät aarteistonsa myöhemmin porvoollaiselle pastori Nymanille, joka merkitsi muistiin tämän - sittemmin täydelliseen unohdukseen jääneen ja köyhyyteen kuolleen neron rikkaat hengentuotteet.

Kuunnellessaan vanhoja runonlaulajia Lönnrot tuli siihen ajatukseen, että runot olivat kenties aikaisemmin muodostaneet antiikin eeposten tapaisen yhtenäisen kokonaisuuden. Järjestäessään keruumatkansa tuloksia yhteen hän mainitsi helmikuussa 1834 kirjoittamassaan kirjeessä seuraavasti:

*Verratessani niitä ennen tunnettuihin minussa heräsi halu järjestää ne yhdeksi kokonaisuudeksi saadakseni suomalaisten jumaluustarustosta jotakin islantilaisten Eddaa vastaavaa...En tiedä kuitenkaan, onko jumalaistarullisten runojen yhdeksi kokonaisuudeksi järjestäminen yhden toteutettava vaiko mieluummin useampien, koska jälkeläisemme mahdollisesti tulevat asettamaan tällaisen kokoelman yhtä korkealle kuin gööttiläiset kansakunnat Eddan tai kreikkalaiset ja roomalaiset, jolleivät Homerosta, niin ainakin Hesioduksen.<sup>5</sup>*

Vanhin Kalevala, niin sanottu *Alku-Kalevala*, jota Lönnrot ei itse vielä julkaissut, käsitti 16 "laulantoa". Lönnrotin vuonna 1835 julkaisema *Vanha Kalevala*, joka tällä hetkellä on kirjaharvinaisuus ja tutkijoiden mukaan kaikkein lähinnä Lönnrotin muistiinmerkitsemiä alkuperäisiä kansanrunoja, sisältää 32 runoa, 12 078 säettä. Vanhan Kalevalan ilmestyttyä tallensivat myös *D.E. Daniel Europaeus* (1820-84) sekä *August Ahlqvist* (1826-89) uutta runoaineistoa lähinnä Laatokan Karjalasta ja Inkeristä, josta muun muassa Kalevanpoika-runoston pohjalta muodostettu *Kullervo* lienee tunnetuin.

Lönnrot jatkoi uusien runojen sovittamista entisten lomaan. Näistä syntyi vuonna 1849 50 runoa (22 795 säettä) sisältävä *Uusi Kalevala*.

2 Tietoisuus kalevalamittaisten runojen olemassaolosta oli Suomen johtavimmilla oppineilla jo 1500-luvulta lähtien. Koska Turun romantiikan piirissä harrastettiin kansanrunoutta, tutkijat tiesivät, mikä aarteisto rajantakaisessa Karjalassa oli olemassa.

3 Turunen 1991: 2-3.

4 Juvelius VII,1934: 369; Lönnrotin muistiinpanot huhtikuussa 1834.

5 Lönnrotin kirje SKS:n esimiehelle 6.2.1834; Wilenius 1986: 28.

## 2.2 Kalevala kielen ja identiteetin rakentajana

1835 ilmestyttyään Kalevala - samoin kuin lyyrisiä runoja sisältävä Kanteletar - alkoi tunnetuksi tultuaan herättää ihastusta myös muualla Euroopassa. Tutkijat eri maissa löysivät pian sen rikkaasta eepisistä ja lyyrisistä maailmasta todellisia helmiä. Vertauskohteina heillä oli yleisimmin *Homeros, Ossianin laulut* ja *Nibelungenlied*. Myös itse Goethe ehti löytää Kantelettaresta ennen kuolemaansa maailman kauneimpana pitämänsä rakkausrunon, *Kuin mun tuttuni tulisi*. Suuren runoilijan käännöksenä siitä tuli kansainvälisesti tunnettu.

Kansanrunoutentutkija Jouko Hautala toteaa Kalevalan ilmestymisestä, kuinka ikään kuin taivaan lahjana saatiin aikakauden kirjallisuudessa pitämä arvokkain teos: muinaiseepos, kansalliseepos.<sup>6</sup> Sen saavuttama maine nosti syrjäisen Suomen kilpailemaan kulttuurin alalla suurten ja vanhojen sivistyskansojen kanssa. Se antoi suomalaisista kuvan myös laulavana kansana, vaikka laulutaito todellisuudessa vielä 1800-luvun puolivälissä oli Suomessa alhainen: papisto moitti sitä julkisesti kovin sanoin.<sup>7</sup> Väinämöisestä tuli nyt suomalaisen laulutaidon idoli, jonka esikuva velvoitti myös rahvasta harjoittamaan laulua ja virsien veisuuta.<sup>8</sup>

Väkevin Kalevalan vaikutuksen synnyttämä innostus oli luonnollisesti Suomessa, koska se osoitti, että kansa, joka oppimattomuudessaan oli pystynyt luomaan maailmarkirjallisuuden merkkiteoksiin rinnastettavan eepoksen, ei voinut olla kulttuurikyvytön, ei vailla historiaa. Jo tuolloin aavistettiin, että Kalevala tulisi vaikuttamaan innoittavasti kulttuurielämän useilla eri alueilla; sen merkitys kansallisidentiteetin kohottajana tulisi olemaan ennen näkemätön.

Optimistisina odotettiin aikaa, jolloin Kalevalan taiteissa alkaisi elää - mutta kuinka pian, siitä ei ollut tietoa.

Vaikka teos kohottikin aivan ratkaisevasti suomen kielen asemaa ja merkitystä, sai se kieliriitojen vuoksi kokea alkuun voimakasta vastatuulta: asema suomalaisena kansalliseepoksena ei suinkaan ollut kaikissa piireissä itseäänselvyys. Uskonnollisissa herätysliikkeissä - erityisesti körttiläisten keskuudessa - sitä pidettiin pakanallisena.

Musiikissa sen vaikutus alkoi ilmetä vasta vuosisadan loppupuolella. Syynä siihen oli pääosin musiikkielämämme kehittymättömyys, koska maamme musiikkielämän varsinainen nousukausi alkoi vasta vuosisadan lopulla Helsingin musiikkiohjelmiston ja orkesterin perustamisen jälkeen. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* perustet-

6 Hautala 1954: 115; Wilenius 1986: 30-31.

7 Vaikka kalevalaisia sävelmiä laulettiinkin Karjalassa jossain määrin, oli virsilaulu kuitenkin melko alkeellista. Se todettiin useissa sanomalehtikirjoituksissa "huonoksi" tai "surkeaksi"- Borgåbladetissa siitä käytettiin nimitystä "barbarisk råhet". Osittain siihen olivat syyllisiä aikakauden oppimattomat lukkarit, jotka "huutaa holottivat" tai "weisata lojottivat" lähes jokaisen säkeistön eri tavalla. Kun lukkarit eivät hallinneet vielä 1800-luvun puoliväliin mennessä nuotinlukutaitoa, oli seurauksena, että heidän oppimansa sävelmät poikkesivat toisistaan paikkakunnittain. Lukkarin siirtyessä toiseen seurakuntaan tuli vaikeudeksi, opettaako lukkari seurakuntaa vai päinvastoin. Myös runomitta todetaan virsikirjakomitean ehdotuksen esipuheessa vuonna 1867 syylliseksi sävelmämuunnosten syntymiseen. Rudolf Lagi, joka oli laatinut seurakunnissa käytettävän koraa-likirjan, oli "jakanut tavuja väärin virsikirjakomitean ehdotuksessa." Vapaavuori 1978: 89, 119, 155, 208-209.

8 Jalkanen 1978: 96-102. Vapaavuori 1997: 89.

tiin kuitenkin jo vuonna 1831 ja *Suomen Taideyhdistys* vuonna 1846. Kirjallisuuden Seura julkaisi Kalevalan ja Kantelettaren; sen jälkeen toiminta keskittyi miltei yksinomaan kansanrunojen keräämiseen ja julkaisemiseen. Todettakoon kuitenkin, ettei kyseinen seura ylevistä aatteistaan huolimatta reagoinut kansalliskirjailija Aleksis Kiven tuotantoon Kullervo-kilpailun voittoa lukuunottamatta juuri millään tavalla. Suomen Taideyhdistyksen toiminta oli myös verrattain pienimuotoista. Vaikka yhdistystä perustettaessa haluttiinkin luoda sen avulla oma taidemaailma, johon kuuluivat taiteilijoiden lisäksi taidekoulut, taidenäyttelyt, taidemuseo, taideyleisö sekä taidetapahtuma, jäivät tulokset kuitenkin varsin laihoiksi. Voidaan aivan ilmeisesti päätellä, että tämä johtui lahjakkaiden voimien puutteesta, joita ennen vuosisadan loppupuolta ei kuvaamataiteen samoin kuin musiikinkaan alalla ollut juuri olemassa. Ellei oteta huomioon R.W. Ekmanin ensimmäisiä yliromantisoituja Kalevala-aiheisia maalauksia, kuten *Väänämöisen soitto* 1850-luvun lopulta, ei maalaus-taiteen alalla saatu lähes puoleen vuosisataan mitään näyttävää aikaan. Kehitys kirjallisuutta lukuun ottamatta alkoi nousta vasta vuosisadan lopulla, jolloin Sibeliuksen ja Gallen-Kallelan vaikutuksesta tapahtui vasta ensimmäinen kansainvälinen läpimurto Kalevalaan liittyvien aiheiden avulla.

Myöskään kalevalaiset kansansävelmät eivät saavuttaneet kovin suurta huomiota 1800-luvun säveltäjien keskuudessa. Oopperamusiikin alalle ilmaantui kuitenkin kaksi yrittäjää: yhdysvaltalainen *E.H. Krehbiel* 1880-luvulla ja vähän myöhemmin Turussa toiminut saksalainen kapellimestari *Karl Müller-Berghaus*. Krehbielin Kalevala-aiheisen oopperahankkeen toteutumisesta ei ole täyttä varmuutta - tietävästi hän on kuitenkin sen säveltänyt. Müller-Berghaus sävelsi oopperan *Die Kalewainen in Pohjola* ja esitti siitä toisen näytöksen Turussa vuonna 1890 konserttiversiona. Ilmeisesti sävellyksen heikosta tasosta johtuen sitä ei tietävästi ole kokonaisuudessaan esitetty koskaan.<sup>9</sup>

Vasta Sibeliuksen musiikissa alkaa kalevalainen mytologia elää ja nousta kansainväliseen tietoisuuteen. Säveltäjämasterihan käytti sen kansallista ainesta vain teostensa ideologisena pohjana. Kalevala-innostuksen synnyttäjänä oli hänelle Robert Kajanuksen Aino-mysteeri: Sibelius kuuli sen ensi kerran Berliinissä, missä Kajanus vieraili vuonna 1890 Berliinin filharmonikkojen kapellimestarina johtaen siellä tämän sinfonisen runonsa kuorolle ja orkesterille.

Tutkijat ovat myöhemmin osoittaneet, että Kalevala on kuitenkin suuremmassa määrin - kuin aluksi luultiin - Lönnrotin omaa käsialaa. Vuonna 1849 Lönnrot kirjoitti:

*... Sen joka järjestää ja yhdistää tällaisia runosikermään kuuluvia kappaleita, on toisinaan pakko lisätä jokin yhdistävä säe[...] En voinut katsoa toisen laulajan järjestystä alkuperäiseksi enemmän kuin toisenkaan[...]Lopulta, kun ei kukaan laulajista yksinään enää riittänyt minulle runomäärään nähden, jonka olin kerännyt, luulin itselläni olevan saman oikeuden kuin vakaumukseni mukaan useimmat laulajat ottivat itselleen, nimittäin järjestää runot, niinkuin ne parhaiten toisiinsa sopivat, runoniekkan sanaa käyttäkseni: "itse loime loitsijaksi, laikahtime laulajaksi," so. katsoin itseni laulajaksi, yhtä hyöksi kuin heidät itsensä.<sup>10</sup>*

9 Salmenhaara 2, 1996: 51-52.

10 Lönnrot 1849: Om den nya under arbete varande Kalevala edition ja Anmärkningar till den nya Kalevala upplagan (Litteraturblad för allmän medborgerlig bildnin 1/1849) Haultala 1954: 129-130; Wilenius 1986: 50.

Jouko Hautala toteaaakin, että "sellaisella kansanrunousjulkaisulla, joka olisi täyttänyt tieteellisyuden vaatimukset nykyaikaisessa mielessä, ei olisi ollut aikalaisiin eikä tuleviinkaan aikoihin sitä sytyttävää ja herättävää vaikutusta, minkä Lönnrotin romanttisella eepoksella oli". Näin ollen Lönnrotin "romanttiseen tyyliin" tekemät muutokset toteuttivat yli odotusten kansan keskuudessa ne muinaisuuteen kohdistuneet uskomukset, joita Kalevala toi esille.<sup>11</sup>

Vasta Kalevalan avulla suomen kieli nostettiin kunniaan. Heti ilmestymisensä jälkeen se kuitenkin kytkettiin automaattisesti kielierimielisyyksiin, jotka alkoivat 1840-luvulla. Kalevalan avulla haluttiin suomalaistamispyrkimyksissä osoittaa suomen kielen - joskaan ei ylivoimaa niin ainakin tasavertaisuutta toisten kielten, siihen aikaan erityisesti ruotsin rinnalla. Sen alkuvoimaisuutta ja alkuperäisyyttä ylistettiin. Aluksi Kalevalaa pidettiin suurena löytönä vielä tajuamatta, että Lönnrot tavallaan teki Kalevalan; sepitti sen itse osittain Ossianin laulujen pohjalta James Macphersonin tyyliin. Kuten on selvinnyt, Macpherson julkaisi Ossianin laulut vuonna 1765 200-luvulla eläneen Ossianin runojen käännöksinä. Todellisuudessa hän sepitti ne itse kelttiläisten legendojen tapaan skotlantilaisten kansanrunojen pohjalta luodakseen Skotlannille kansallisen kulttuuri-identiteetin myyttisen pohjan. Lönnrot Macphersonia rehellisempänä tutkijana ei kuitenkaan tehnyt samaa virhettä, vaikka ottikin esikuvan ilmeisen selvästi Skotlannista.

Vaikka tänä päivänä tunnemmekin vuonna 1849 ilmestyneen Kalevalan jälkimmäisen painoksen varsinaisena Kalevalana, tutkijoiden mukaan sen ensipainos 1835 sisältää kaikkein eniten niitä alkuperäisiä runoja, joita Lönnrot ei muokannut. Se antaa autenttisen kuvan suomalaisten "*vanhimman historian*" kulttuurisesta rikkaudesta, joka kohotti kansallista itsetuntoa ruotsin ja venäjän välissä elävän kansan keskuudessa aivan ratkaisevalla tavalla. Se eliminoi myös yhdellä iskulla pois suuren osan niistä epäilyksistä, joita suomen kansan menneisyyteen, sen kieleen ja omaperäiseen kulttuuriin oli sitä ennen kohdistettu.

Lönnrotin romantisoinnista huolimatta mitkään väitteet eivät kuitenkaan pysty vähentämään Kalevalan runollista kauneutta. Vaikka sen alkujuuret juontavatkin maailman myyttien alkukotialueille - Intiaan ja Iraniin, on siitä löydettävissä myös alkulähteet suomalaisen muinaisrunouden ja mytologian maailmasta. Näin ollen sen merkitystä suomen kielen ja kirjallisuuden kehittäjänä sekä kansallisen kulttuuri-identiteetin tärkeimpänä peruskivenä voidaan pitää ratkaisevana.

### 2.3 Runebergin ja Topeliuksen merkitys kansalliseen identiteettiin

Varhaisimmat vaikutteensa antiikista J.L.Runeberg oli saanut ilmeisesti itseään vanhemmalta ystävältään J.J.Tengströmiltä, joka oli Kreikan kirjallisuuden spesialisti. Tästä johtuen Runebergin isänmaankäsitys oli synteettistä ja yleispatrioottista, mikä ilmenee hänen runoissaan. Hänen suomalaisuutensa tulee esille Suomen maan ja kansan ideaalikuvausissa, jotka hän kirjoitti 1830-luvulla Saarijärveltä ja Ruovedeltä saamiensa vaikutteiden innoittamina. Nämä teokset olivat *Saarijärven Paavo* ja *Hirvenhiihtäjät*, samoin kuin suomalaisen sotilaan kunniaa kohottava *Fänrik Ståls sägner*, kaksiosainen Vänrikki Stoolin tarinat.

---

11 Hautala 1954: 118.

Herää kysymys, miten Pohjanmaan ruotsinkielisten kulttuuriipiirien ideologian vaikutuspiirissä syntynyt ja kasvanut Runeberg pystyi orientoitumaan Suomen luontoon ja ihmisiin niin voimakkaasti, että näistä teoksista kehittyi vähitellen suomalaiskansallisen identiteetin merkittävä kohottaja?

On ilmeisestä, että siihen on vaikuttanut Runebergin elinaikana vallinnut liberaali ajattelutapa, jonka mukaan suomalaiset olivat joko suomenkielisiä tai ruotsinkielisiä: molemmissa tapauksissa samanlaisia suomalaisia. Kun M.A.Castrénin suomalaisten sukujuuria käsitelleen kirjoituksen ja sitä seuranneiden riitaisuuksien seurauksena syntyi nimitys "Suomen ruotsalaisista", heille syntyi tarve etsiä kielensä lisäksi ruotsalaisuuteen liittyviä erikoispiirteitään, josta kehittyi vähitellen etnis-kielellinen identiteetti ruotsinkielisen väestön keskuudessa.

Runebergin Vänrikki Stoolin tarinoissa tulee esille klassinen heroismi - eli pienen kansan urheus ja kamppailu suurta naapuriaan vastaan. Runebergin henkilöt olivat tavallisia suomalaisia kansanmiehiä, jotka kreikkalaisen esikuvan mukaisesti uhrasivat urheudessaan henkensä isänmaan puolesta. Sitä vastoin hänen varsinaiset sankarinsa olivat syntyperäisiä ruotsalaisia, ja kuten Wrede ja Wilenius toteavat, hänen isänmaallisuuttaan voi nimittää osuvammin "*maan rakkaudeksi*", joka ei ole kaukana nykyaikaisesta "*luonnonsuojelun motiivista*".<sup>12</sup>

On todettava, että suomalaisuutta korostavista teksteistään huolimatta Runeberg oli kuitenkin asenteeltaan ruotsinmielinen. Hän ei uskonut monien muiden aikalaistensa tavoin suomen kielen mahdollisuuksiin sivistyskielenä: sille ei hänen mielestään voinut rakentaa kulttuuria. Idealistina hän ei myöskään hyväksynyt Aleksis Kiven realismia; August Ahlqvistin mielipiteisiin ja kirjallisiin arvosteluihin vakaasti nojautuen Runeberg aliarvioi Kiven tekstejä, vaikkei itse pystynyt niitä koskaan lukemaan.

Runebergin luomaa antirealistista kuvaa suomalaisista onkin arvosteltu. *Väinö Linna* kritikoit vuonna 1964:

*On nimittäin pävoänselvää, että tämä suomalaisen sivistyneistön mielikuvituksen iskostunut kuva Suomen kansasta on aiheuttanut monia vääriä tilanteenarviointeja ja sen mukaisesti vääriä ratkaisuja vallankäytön piirissä.*<sup>13</sup>

Myös Einojuhani Rautavaara oopperassaan *Aleksis Kivi* antaa negatiivisen kuvan Runebergin asenteesta Kiveen ja hänen teksteihinsä. Rautavaaran mukaan Runeberg nojasi kaunanotoissaan pelkästään Ahlqvistin mielipiteisiin: Ahlqvist oli hänen idolinsa. Kootessaan oopperansa librettoa kyseisten henkilöiden teksteistä ja kirjallisista jäämistöistä joutui Rautavaara kertomansa mukaan tutustumaan niihin melko laajasti. Hänen käsityksensä mukaan Runeberg ei uskonut, että suomalaista syntyperää oleva henkilö voisi olla lahjakas, ellei hän olisi edes puoliksi ruotsalainen. Tätä todistaa myös Runebergin oma lausuma Lönnrotista: "*Lönnrot, siinä on mies ja niin viisas mies. Luoja tietää, miten sellainen on voinut syntyä puhtaasti suomalaisista vanhemmista!*"<sup>14</sup> Rautavaaran mielestä "*oli ihmeellistä, että Suomessa tehtiin kansallisorunoilija henkilöstä, joka ei osannut edes suomen kieltä*".<sup>15</sup> Mahtoiko tämän valinnan suurimpana

12 Wilenius 1986: 177.

13 Kalevalaseuran vuosikirja 75-76, 1996: 212.

14 Runeberg sairavuoteellaan 1874; Wilenius 1986:81.

15 Einojuhani Rautavaara Aleksis Kivi-oopperan tiedotustilaisuudessa Savonlinnassa 5.7. 1997.

auktoriteettinä olla August Ahlqvist?

Runebergin runot herättivät kuitenkin heti ilmestyttyään mielenkiintoa. Lönnrotin tavoin hän loi niillä Suomelle aivan uuden käänteentekevän kulttuuri-identiteetin, jota Suomeen suuntautuvien matkojen mainostajat ovat käyttäneet hyväkseen yhä enenevässä määrin: sen lähtökohtana oli F.M. Franzerin tavoin rakkaus suomalaisen luontoon - erityisesti järvimaisemaan.<sup>16</sup> Kuten maisemamaalaus Englannissa 1800-luvun puolivälissä loi uudenlaisen kansallisen identiteetin, asetti Runeberg vastaavasti runoissaan suomalaisen järvimaiseman Suomen symboliksi. Tämä tulee esille myös hänen Maamme-laulussaan, josta on muodostunut maisemallinen identiteetikäsité Suomessa. Todettakoon, että vaikka Snellmanilla ja Runebergilla oli sama hegeliläinen katsomus hengen todellisuudesta, Snellman kritikoi Litteraturbladissa 1847 tätä laulua sen maisemallisten ja maantieteellisten ääriviivojen vuoksi. "*Laulu ei vastaa suomalaisten isänmaantunnetta, ei lämmitä sitä niinkuin niin kauniilta runolta voisi odottaa...Siinä mielessä ei Maamme-laulua (en sång öfver Vårt land) vielä ole kirjoitettu*". Hänen mielestään sitä voisi laulaa myös Norjassa, Ruotsissa ja Skotlannissa. Snellman ehdottikin laulun esikuvaksi hymniä "Rule Britannia".<sup>17</sup>

Runebergin runot herättivät mielenkiintoa myös suomalaisissa säveltäjissä, ensiksi hänen opiskelutoverissaan *Fredrik August Ehrströmissä* (1801-50), joka sävelsi kaikkiaan 14 laulua hänen teksteihinsä. Joukossa ovat kaikkien tuntemat *Lähteellä* ja *Joutsen*. Kuten tunnettua, oli myös Sibelius kiinnostunut Runebergin tuotannosta. Voidaankin sanoa, että erityisesti Sibeliuksen sävellysten ansiosta nämä runot alkoivat levitä kansainväliseen tietoisuuteen.

Kun vuoteen 1958 mennessä oli Runebergin teksteihin sävelletty jo yhteensä 904 sävelteosta, voidaan täydellä syyllä todeta hänen kirjallisen tuotantonsa vaikuttaneen merkittävällä tavalla suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentamiseen.<sup>18</sup> Kun Lönnrot oli Kalevalassaan luonut sankarikultin muinaisille suomalaisille, teki Runeberg sen vastaavasti lähimenneisyydelleen. Matti Klinge toteaaakin Runebergin kuuluneen ruotsinkielisen runouden kiistattomiin klassisiin suuruuksiin Suomessa ja Ruotsissa, "mutta samalla hän on leimallisesti suomalainen ja siten suomennosten kautta myös suomenkielisen Suomen kansallisorunoilija".<sup>19</sup>

Myös Reijo Wilenius toteaa Runebergin jopa rakastaneen suomen kieltä ja samalla myös kannattaneen sen oikeuksien parantamista. Runeberg oli seurannut Lönnrotin työtä kielen parantamiseksi "lämpimällä mielenkiinnolla" mutta kieliliberaalina "häntä ahdisti 1870-luvulla noussut fennomania, joka halusi kokonaan korvata ruotsin kielen suomella".<sup>20</sup>

Negatiivisista arvosteluista huolimatta Runebergin luoma idealistinen kuva

16 Toinen alue, mikä Runebergia teki tavallisen kansan keskuudessa tunnetuksi, oli virret. Hän kirjoitti elämänsä aikana lukuisia virsitekstejä, joita nykyisessä suomalaisessa virsikirjassa on parikymmentä. Virsissään Runeberg - joka aloitti evankeliumi-parafraasivirsien tekemisen - osasi tuoda esille kansalle läheisiä aiheita. Tunnetuimpia niistä ovat mm. *On meillä aarre verraton, Ken on mun lähimmäiseni, Käy köyhään sydämeeni* sekä lastenvirsi *Mä silmät luon ylös taivaaseen ja isänmaanvirsi Sun kätes, Herra voimakkaan*, jossa ilmenee Runebergin rakkaus omaan maahan ja kansaan.

17 Sihvo 1989: 356; Klinge 1982: 166.

18 Kuokkala 1997.

19 Klinge 1980: 25; Kuokkala 1997.

20 Wilenius 1986: 120.

Suomen luonnosta ja jäyhästä kansasta kehittyi myöhemmin yleisideologiaksi Sakari Topeliuksen laajan tuotannon kautta, johon Maamme-kirjan, Talvi-iltojen tarinoiden ja Välskärin kertomusten lisäksi kuuluu näytelmiä ja oopperatekstejä, kuten Regina von Emmeritz, Kaarle-kuninkaan metsästys ja Kypron prinsessa. Topelius oli kirjailijana romantikko, mielenlaadultaan voimakkaasti suomenmielinen ja suvaitsevainen kieliliberaali, jonka ruotsin kielellä kirjoitetut teokset lähes kokonaisuudessaan suomennettiin. Hänen isänmaalliset runonsa ja kirjansa lapsille, nuorisolle ja aikuisille herättivät heti ilmestyttyään laajaa mielenkiintoa ja harrastusta Suomen kansan menneisyyteen.

Topeliuksen toiminta yliopiston historian professorina 1854-78 ja rehtorina 1875-78 sekä toimittajana oli myös hyvin merkityksellinen: hänen konserttiselostuksensa ja -katsauksensa, joita hän kirjoitti säännöllisesti *Helsingfors Tidningariin* toimissaan sen vakituksena toimittajana vuosina 1841-60, muokkasivat voimakkaasti maaperää niille tapahtumille, jotka Kaarlo Bergbom aloitti pari vuosikymmentä myöhemmin. Vaikka Topelius Forteliuksen mukaan ei pystynytkään amatöörimäisyytensä vuoksi arvostelemaan musiikkia asiantuntevasti, rakensivat hänen kirjoitukseensa kuitenkin pohjaa myös kansallisromantiikan myöhemmälle syntymiselle.<sup>21</sup>

Runebergin ohella Sakari Topeliuksen ruotsinkieliset runot ja julkaisut Maamme-kirjaa ja Kaarle-kuninkaan metsästystä myöten vaikuttivat voimakkaasti identiteettimme heräämiseen: ne kasvattivat ja lujittivat sen pohjaa yhä enemmän suomalaiskansalliseksi.

## 2.4 Maamme-laulu kansallisuuden symbolina

Levottomuudet Euroopassa 1840-luvun lopulla olivat jälleen lisääntyneet - erityisesti Ranskassa, missä vallankumouksen alkufanfaarit saivat aikaan koko maanosan laajuisen liikehännän. Myös suomalaisten ylioppilaiden joukossa alkoi Marseljeesin synnyttämiä ja ihannoivia vaikutteita ilmetä varsinkin sen jälkeen, kun *Akateeminen Lukuyhdistys* oli tilannut eurooppalaisia aikakauslehtiä ja brosyirikirjallisuutta - joukossa myös Venäjän hallituksen kieltolistalla olevaa dabattikirjallisuutta - Helsingin yliopistoon. Nämä synnyttivät suomalaisten ylioppilaiden keskuuteen välittömästi voimakkaan kansallisen yhdistymishengen, mikä kielloista huolimatta ilmeni myös Marseljeesin intomielisinä esityksinä Topeliuksen nuoruudessaan kirjoittamalla sanoilla. Kun Suomen viranomaiset eivät sallineet ylioppilasnuorison esiintyvän liian kiihkoisänmaallisina, oli heidän sen estämiseksi järjestettävä kansallisia symboleja koskevia mielipiteiden ohjausoperaatioita turvatakseen Suomen aseman Venäjän läntisenä osana.<sup>22</sup>

Runeberg oli kirjoittanut runonsa *Vårt land* vuonna 1846 Helsingin yliopiston ylioppilaskunnalle, joka siihen aikoihin alkoi suunnata katseensa yleisiin kansallisiin kysymyksiin sekä tuntea olevansa Suomen kansan tulevaisuuden edustaja.<sup>23</sup> Kaksi vuotta myöhemmin Runeberg liitti *Vårt landin* Vänrikki Ståhlin tarinoiden ensimmäiseksi runoksi. Ensimmäisen sävelmän siihen laati *August Engelberg* (1817-1850)

21 Fortelius 1985: 32, 104.

22 Klinge 1981: 169; 1982: 145.

23 Klinge 1982: 156.

heti samana kesänä. Vaikka Engelberg olikin onnistunut säveltämään kauniin melodian, oli sen ambitus laajoine intervallihyppyineen yhteislauluksi liian ongelmallinen.<sup>24</sup>

Seuraavaksi Runeberg näytti runoan ystävälleen Robert Tengströmille, joka ihastui siihen heti: Tengström käsitti sen kansallista identiteettiä korostavan merkityksen erityisesti sen vuoksi, että yliopiston rehtori W.G.Lagus oli kieltänyt ylioppilailta Topeliuksen kirjoittaman Marseljeesin suomalaisversion laulamisen. Runon säveltäjänä pitäisi olla "Mozart tai Beethoven...Se tulee menenään sielujemme läpi kuin kaksiteräinen miekka ja olemaan vaaran hetkellä meidän Marseljeesimme", kirjoitti Tengström ystävälleen Kellgrenille.<sup>25</sup> Säveltäjän tuli kuitenkin olla suomalainen, jonka vuoksi Tengström ehdotti Fredrik August Ehrströmiä, jota Runeberg myös itse oli ajatellut.<sup>26</sup> Ehrströmin neliääninen mieskuorolle sävelletty Maamme-laulu esitettiin ensi kerran Pohjalaisen osakunnan Porthan-juhlassa marraskuussa 1846. Valoisuudestaan huolimatta sävelmä ei kuitenkaan synnyttänyt sitä isänmaallista tunnetta ja syvyyttä, mitä siltä odotettiin: se oli liian marssimainen ja laimea.

Myös Runeberg oli tehnyt runoonsa sävelmän. Porvoolainen musiikinopettaja Carl Frans Blom oli merkinnyt sen nuoteille ja tehnyt siitä mieskuorosovituksen, jonka ensiesitys tapahtui 3.12.1846 Porvoon kaupungin 500-vuotisjuhlassa. Sävellyksenä Runebergin teos on hyvin helposti omaksuttava: se on iloinen ja Paciuksen sävelmää nopeampi - ei myöskään rytmisesti vaikea. Melodia ja teksti balansoivat siinä varsin onnistuneesti. Muutamat tutkijat - muun muassa Heikki Klemetti - pitivät sitä jopa parhaana Maamme-laulun sävellyksistä. Sen tasoa korostaa myös Robert Kajanuksen laatima mieskuorosovitus Akademiska Sångföreningenille 1930-luvulla.<sup>27</sup>

Edellisten tavoin Runebergin runosta oli inspiroitunut myös Fredrik Pacius, jonka puoleen ylioppilaat kääntyivät Eduard Paciuksen mukaan vain neljä päivää ennen Kuntähdän kentällä vuonna 1848 vietettävää Floranpäivän juhlaa. Hänen sävelmänsä valmistui kahdessa päivässä.<sup>28</sup>

Ylioppilaista muodostettu kuoro piti aluksi sävelmää vaikeana. Auttaakseen ensiesityksen onnistumista Pacius kirjoitti siihen vielä säestyksen puhallinorkesterille. Topelius kertoo Paciuksen ottaneen tehtävän vastaan "varsin kevyesti, ikäänkuin tämän laulun olisi vain pitänyt kohottaa kevätjuhlan tunnelmaa".<sup>29</sup>

Matti Klinge olettaa Paciuksen sävelmän syntyneen kuitenkin jo kaksi vuotta aiemmin - eli Kaarle-kuninkaan metsästyksen yhteydessä. Tuolloin sävelmällä ei Klingen mukaan ollut vielä mahdollisuutta nousta "kansallisten ja ajankohtaisten tunteiden ilmaisijaksi". Vasta Flooran päivän juhlassa 13.5.1848 - isänmaallisen tunteen kohotessa korkeuksiin - se sai vaikuttavan esiintymisfoorumin, jonka kautta siitä tuli "meidän Marseljeesimme" - jota se niin sanojen kuin sävelmänsäkin puolesta ei suinkaan ole.<sup>30</sup>

---

24 Tiainen 1996: 29.

25 Rosas 1949: 216-217; Klinge 1982 165.

26 Juvelius VII, 1934: 426; Klinge 1981: 145, 166.

27 Klinge 1981: 166-168; 1982: 167-168; Kuokkala 5.7.1997.

28 Eduard Pacius Maamme-laulun 150-vuotisjuhlassa 13.5.1998.

29 Topelius 1923: 133.

30 Klinge 1981: 175-176.



Mahtoiko Klinge olettamuksellaan tarkoittaa, että sävelmä onkin saksalaista alkuperää melko suuressa määrin?<sup>31</sup>

Maamme-laulu ei kuitenkaan levinnyt Suomen kansan keskuuteen niin nopeasti kuin mitä joissakin innostuneissa ajankuvauksissa on kerrottu. Se ei rakentanut myöskään vielä sillä hetkellä kansallista yhtenäisyyttä eikä kohottanut identiteettiä siinä määrin, mitä siltä odotettiin.<sup>32</sup> Suurimpana syynä siihen oli laulun alkuperästä syntyneen kritisoinnin lisäksi laulun ruotsinkielinen teksti; suomennosyritykset kun eivät alkuun onnistuneet kovinkaan hyvin, josta johtuen riideltiin, kummalla kielellä laulu tulisi esittää. Joissakin kiihkeimmissä isänmaallisissa piireissä väheksyttiin myös suomenkielisten sanojen verbaalista merkitystä; niiden ei katsottu olevan sopusoinnussa laulun ruotsinkielisen tekstin kanssa, kuten heti juhlan jälkeen Suomettaressa ollut - tietävästi ensimmäinen suomennosyritys - osoittaa:

*Isäni maa, isäni maa, Rakas vaikk' nuorukka!  
Tott' Kalewala muistetaan, Ja Suomessa' aina lauletaan:  
Ett' oma maa on mansikka, Mut muu on mustikka.*<sup>33</sup>

Kömpelöjen suomennosten vuoksi laulu korvattiin joskus Yrjö Kilpisen Koskenniemien runoon säveltämällä laululla *Isänmaan kasvot* tai Emil Genetzin vuonna 1881 marseljeesimaista uljautta uhkuvalla laululla *Herää Suomi*, jonka suomenkieliset sanat oli kirjoittanut Arvid Genetz. Genetzin laulun ihannoinnissa mentiin 1800-luvun lopulla jopa niin pitkälle, että sitä ehdotettiin uudeksi kansallislauluksi.<sup>34</sup> Todettakoon, että vielä vuonna 1932 Ylioppilaskunnan laulajat esittivät sen 50-vuotisjuhlaansa loppunumerona: Maamme-laulua he eivät esittäneet ollenkaan.<sup>35</sup> Näiden tapahtumien valossa voidaan havaita, ettei Maamme-laulu kansallisen identiteetin kohottajana ollut vielä 1900-luvun alkukymmeninäkin kovin yleisesti hyväksytty, sillä vielä 1930-luvulla Lapuan liike ja oikeistoradikalismi ihannoivat ainoastaan Genetzin sävellystä ja pitivät sitä jonkinlaisena "kansallislaulunaan".<sup>36</sup>

31 Heikki Klemetti kertoo, kuinka Suomen laulun konsertissa Saksassa vuonna 1901 heille sanottiin Maamme-laulun muistuttavan erästä saksalaista "iltaistuntolaulua". Tämä rinnastus vaikutti kuoroon niin voimakkaasti, että "arastellen lauloimme Maamme-laulun Saksassa, lauloimme mieluummin Paciuksen Suomen laulun Maamme-laulun sijasta". Klemetti pitääkin yhdessä berliiniläisen professori Johannes Wolfin kanssa todennäköisenä, että laulun alkuperä on vuonna 1827 painetusta kokoelmasta *Auswahl deutscher Lieder* ja sen alkuperäinen nimi on *Der Pabst lieb herrlich*. Wolfin mukaan tämäkin sävelmä on toisinto Bonnissa eläneen hoviurkuri Christian Neefen - Beethovenin lapsuudenaikaisen opettajan - sävellyksestä vuodelta 1780 tai A. Harder-nimisen säveltäjän laulusta *Ich sah vom Rocken auf*. Itse asiassa laulu on vanha saksalainen kansanlaulu, jota Suomessa kaikkein läheisimmin edustaa L. J. G. Strählen tekemä sävelmä. Suomen Musiikkilehti 1933/8. Pajamo 19.11.1998.

32 Klinge 1982: 180.

33 Suometar 21/1848.

34 Uusi Suometar 12.4.1882.

35 Suomen Musiikkilehti 1932: 69.

36 Eräs tärkeä vaikutus Maamme-laulun leviämiseen yleiseksi kansallislauluksi tapahtui Pajamon mukaan Jyväskylän seminaarissa, jossa jo 1870-luvun alkupuolella "seminaarin vuosittaiset tarkastukset huipennettiin musiikinäytteisiin, jotka päätettiin juhlallisesti Maamme-lauluun." On todennäköistä, että Maamme-laulu siirtyi tämän perinteen kautta laulujuhlien ohjelmistoon; sitä ennen sävellystä oli käytetty lähes pelkästään koululauluna. Pajamo 1998: 57 teoksessa *Soi sana kultainen*.

Myös kansakouluissa Maamme-laulu sai Pajamon mukaan pian kilpailijoita, sillä Ahlqvist-Oksasen kirjoittama Collanin *Savolaisen laulu* sekä Englannin kansallishymnin sävelmällä laulettu Jaakko Juteinin kirjoittama *Laulu Suurelle Ruhtinaalle ja Suomelle* olivat hyvin suosittuja lauluja. Myöhemmin ne saivat rinnalleen myös helmikuun manifestin vuonna syntyneet maakuntalaulut - *Kymmenen virran maa sekä Karjalaisten laulu*.<sup>37</sup> Sen sijaan Vårt land sai Ruotsissa Vänerin Stoolin 1849 tapahtuneen ruotsinnoksen kautta heti hyvän vastaanoton Albert Rubensonin vuonna 1855 ja erityisesti "Ruotsin Schubertin" - A.F.Lindbladin - vuonna 1856 laatimana versiona. Viimeksi mainitusta on jossain määrin kuultavissa myös Paciuksen sävelmän vaikutteita.<sup>38</sup>

Ensimmäisen Maamme-laulun niin sanotun virallisen suomennoksen teki K.Schröder vuonna 1849. Muutamien muiden yritysten, kuten 1860 tapahtuneen täydellisen suomennoksen jälkeen se saavutti nykyisen asunsa vasta vuonna 1889 Paavo Cajanderin suomentamana. Voimakkaimmin Maamme-laulun yleistymiseen vaikuttivat Jyväskylän seminaarista valmistuneet kansakoulun opettajat sekä Helsingin yliopistosta valmistuneet Paciuksen oppilaat, jotka suomenkielisten kansakoulujen, ylioppilaskuorojen sekä laulu- ja soittojuhlien ja erilaisten isänmaallisten tilaisuuksien kautta vakiinnuttivat vähitellen laulun kaikkien tuntemaksi Suomen kansallislauluksi.<sup>39</sup>

Ehkä ratkaisevin tapahtuma Maamme-laulun yleistymiseksi koko Suomen kansan kansallislauluksi tapahtui Henry Raskin mukaan kuitenkin Ruotsissa helmikuussa 1940, jolloin Tukholman stadionilla järjestettiin talvisotaa käyvän Suomen hyväksi juhla, missä Ella Eronen lausui Maamme-laulun juhlallisena avausnumerona. Esityksellä oli voimakas ja sykhdyttävä vaikutus, erityisesti laulun toisella säkeistöllä.<sup>40</sup>

On itsestään selvää, että Maamme-laulun muodostumiseen kaikkien suomalaisten kansallislauluksi vaikutti tuolloin ratkaisevasti talvisota, jonka yhdistäneessä ilmapiiirissä kaatuivat myös eri yhteiskuntaluokkien ja poliittisten piirien väliset raja-aidat. Näin Maamme-laulusta tuli koko kansan yhteinen identiteettisymboli, jota viime aikoina esiintyneiden keskustelujen mukaan ei oltaisi valmiita vaihtamaan edes

37 Pajamo 1998: 57-58, 61.

38 Tiainen 1996: 33. Kun Runeberg matkusti elämänsä loppuvaiheessa Ruotsiin, häntä tervehdittiin laulamalla Vårt land nimenomaan Paciuksen sävelmällä.

39 Ks. Pajamo 1998: 53-63 teoksessa *Soi sana kultainen*. Vuotta myöhemmin Maamme-laulun ensiesityksen jälkeen tekivät siitä omat versionsa vielä ruotsalainen J.A. Josephson (1818-1880) sekä Viipurissa elänyt saksalaissyntyinen Heinrich Wächter (1818-1881). Wächterin sävellys ei saavuttanut yleisön suosiota; sen sijaan Josephsonin sävelmä menestyi paremmin. Runebergin Vårt land innosti myös aikanaan kirjailijana tunnetun A.G. Ingeliuksen (1822-1868) ryhtymään säveltäjäksi. Hänen vuonna 1852 valmistunutta aikaansaansaanaan pidettiin liian "pehmeänä ja lyyrisenä" sekä rytmillisesti "seisahtaneena". Samana vuonna 1852 laati myös saksalaissukuinen Reinhold von Böningh (1818-1891) runosta kaunismelodisen ja luonteeltaan mahtipontisen sävellyksen. Teos jäi kuitenkin pian unohduksiin. Myöhemmin se myytiin Vaasan tulipalossa kärsineiden hyväksi 50 hopeakopeekan hinnalla. Runebergin runo innoitti vielä 1900-luvunkin säveltäjiä tekemään siitä omat versionsa. Tauno Marttisen varsin melodinen sävelmä valmistui vuonna 1942 ja Arvi Punttilan - tähän mennessä tiettävästi Maamme-laulun viimeinen versio - vuonna 1960. Maasalo: Suomen Musiikkilehti 1923/3, 35-37; Maasalo 1923/3; Tiainen 1996:32; Silvernoinen: Musiikkitieto 1937/ 9-10,160.

40 Rask 1991: 245.

Sibeliuksen Finlandia-hymniin. Vastaavia tilanteita löytyy myös useista muista maista.

Saksan Liittotasavallassa yritettiin sodan jälkeen muuttaa presidentin johdolla kansallislaulu, koska entinen - erityisesti sen ensimmäinen säkeistö - toi mieleen natsi-Saksan ajan. Lopputuloksena oli ainoastaan ensimmäisen säkeistön poistaminen.

Myös Unkarissa tapahtui lähes samoin. Vuonna 1952 yritti kommunistinen hallitus muuttaa Unkarin perinteisen kansallislaulun, mutta ilman tulosta. Samoin tapahtui myös Belgiassa, Irlannissa ja Puolassa, joissa vallanpitäjien aloitteesta yritettiin kansallislaulu "nykyaikaistaa" - kuitenkin onnistumatta siinä.

Myös ranskalaisille ovat Napoleonin aikaan viittaavat Marseljeesin sanat antaneet aiheen vaihtaa useita kertoja tämän uljaan melodian sanoja vähemmän sotaisiksi ja enemmän nykyaikaisiksi ja demokraattisemmiksi. Vetoimuksen muutoksesta allekirjoittivat 1990 luvun alussa muun muassa rouva Mitterrand, Charlez Aznavour sekä joukko ministereitä, kenraaleja ja liikemiehiä.

Marseljeesin alkuperäisen version puolustajat perustelivat kuitenkin voimakkaasti, että laulu on osa Ranskan historiaa; siitä on tullut universaali vapauden ylistyslaulu: miksi kieltäisimme menneisyytemme.<sup>41</sup> Useiden muiden maiden kansallislaulujen tavoin oli myös Marseljeesistä ehtinyt muodostua voimakas Ranskan identiteettisymboli. Näin ollen muutosyritykset eivät onnistuneet.

Kun Ella Eronen lausui Tukholman Stadionilla helmikuussa 1940 Maamme-laulun, tällä tapahtumalla oli rakentava merkitys myös maamme kielipoliittisessa suhteessa: se päätti yli satavuotiset feno- ja svekomaanien väliset kieliriidat, jotka vielä 1930-luvulla - erityisesti *svenska dagenin* aikaan - olivat johtaneet suomen- ja ruotsinkieliset opiskelijat suoranaisiin katutappeluihin. Talvisodan päättymisen jälkeen alettiinkin kyseistä päivää viettää Suomessa isänmaallisena juhlapäivänä.<sup>42</sup>

Paciuksen laulu on otettu kansallislauluksi myös Virossa sen itsenäistymisen jälkeen. Sävelmä on ilmeisesti kulkeutunut sinne vuoden 1869 laulujuhille, jolloin Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen lähetti sen J.V. Jannsenille. Jannsen laati siihen vironkieliset sanat, joiden kautta se tuli tunnetuksi ensin Tarton ylioppilaspireissä leviten sitten heidän kauttaan kansan keskuuteen.<sup>43</sup> Salmenhaaran mukaan "virolaiset kokevat Paciuksen omakseen"; tätä todistaa myös se, "että säveltäjän kuoleman 100-vuotismuisto 1991 noteerattiin johtavassa kulttuurilehdessä Teater Muusia. Kinossa - Suomessa siihen ei kiinnitetty juurikaan huomiota."

Viron parlamentissa ei kuitenkaan ole tehty päätöstä Paciuksen sävelmän hyväksymisestä kansallislauluksi: se vain sanojensa puolesta on vakiinnuttanut asemansa, kuten tapahtui myös Suomessa.<sup>44</sup>

Viron ollessa Neuvostoliiton vallan alaisuudessa sävelsi Gustav Ernesaks tunnetun laulunsa *Mu isänmaa on minu arm*, josta Tallinnan laulujuhlien kautta kehittyi Eestin kansallistunteen voimakas symboli. Vapautumisen jälkeen Paciuksen sävelmä on kuitenkin omaksuttu maan kansallislauluksi.

41 Eyck 1995: 52; Suffert: Le Figaro 1992/3; Pierre Joxe: The Washington Post 14.7.1992.

42 Rask 1991: 245.

43 Salmenhaara 1998: 48 teoksessa *Soi sana kultainen*.

44 Sama: 48-50.

## 2.5 Snellmanin kieli- ja kirjallisuuspoliittinen ohjelma

Varsinaisen läpimurron alullepanija ja koko suomalaisuusaatteen johtohahmo oli kuitenkin Johan Vilhelm Snellman, joka ruotsinkielisyydestään huolimatta oli ensimmäinen poliitikko, joka käsitti suomenkielisen kansakoululaitoksen sivistävän merkityksen vaatien koulun erottamista kirkon hallinnasta. Hänen mielestään koulun tarkoituksena oli antaa pelkän uskonnon opetuksen sijasta älyllistä sivistystä, opettaa myös kanteleensoittoa, jota Snellman Lönrotin tavoin piti "sielua kehittävänä taitavuutena".<sup>45</sup> Hän omaksui Runebergin ja Topeliuksen tavoin suomalaisuuden aatteen opiskellessaan yliopistossa aluksi teologiaa, joka vaihtui pian kirjallisuuteen ja filosofiaan. Hänen vuonna 1835 valmistunut ensimmäinen väitöskirjansa *Dissertatio academica absolutissimum systematis Hegeliani defensura* antaa jo käsityksen hänen kiinnostuksestaan Hegelin filosofiaan.<sup>46</sup>

Snellmanin näkemys kansallisuusaatteesta selkeni jo Ruotsissa,<sup>47</sup> missä hän kirjoitti ja julkaisi myös pääteoksensa *Läran om staten* vuonna 1842. Teos loi suuntaviivat hänen myöhemmin alkaneelle kieli- ja kulttuuripoliittiselle toiminnalleen.

Vaikka *Läran om staten* on hengeltään hegeliläinen, se antaa kuvan myös Snellmanin omista näkemyksistä: valtiosta, jonka luo kansallishenki ja joka syntyy historian kehityksen tuloksena. Kansakunnan olemassaolo edellyttää omaa sivistystä ja kieltä; ilman kansakuntaa ei voi olla olemassa todellista valtiota. Vain siinä määrin kuin kansa pystyy kehittämään omaa olemustaan vastaavaa sivistystä, siinä määrin sillä on arvoa kansojen suuressa yhteisössä. Tämän hegeliläisen ideologian mukaisesti Snellman aloitti kieli- ja kulttuuripoliittisen toimintansa Suomessa.<sup>48</sup>

Toimiessaan koulunrehtorin virassa Kuopiossa Snellman perusti ruotsinkielisen *Saima*-lehden sekä suomenkielisen *Maamiehen ystävä*n. Näissä lehdissään hän alkoi toteuttaa fennomaanisia ajatuksiaan julkaisemalla omaa kulttuuri-, kansallisuus- ja kirjallispoliittista ohjelmaansa korostaen voimakkaasti suomalaisen sivistyksen ja kielen merkitystä.<sup>49</sup> Sosiaalisessa mielessä hänen ohjelmansa merkitsi myös vaatimusta yhteiskuntajärjestyksen muuttamiseksi siten, että köyhien ja rahvaan oloja oli parannettava. Hän uskoi Suomella olevan nyt paremmat mahdollisuudet kuin Ruotsin vallan aikana, sillä Venäjän tsaari suhtautui myötämielisesti suomalaisten oman kulttuurinsa kehittämiseen; lännestä tulevia virtauksia tsaari sen sijaan piti turmiollisina. Snellmanin toiminnan koko periaattina oli siis kansallinen identifiointumisen - oman minuutensa tiedostaminen, joka Hegelin mukaan syntyisi vain oppositiosta jotakin muuta vastaan. Ja se protesti - merkillistä kyllä - kohdistui

45 Litteraturblad 1/1847, 10/1856; Halila 1949 1: 218-220.

46 Hegelin filosofinen ajatustapa liikkuu ylhäältä alas siten, että ensin on maailman maantiede ja valtio, sen sijaintikartalla. Sen jälkeen ilmasto, vuoristot ja meret määräävät oloja, joissa valtion ja sen kansan on opittava elämään. Kaiken poliittisen ja elämään liittyvien lakien luoja ja ylläpitäjä on valtio, joka edustaa pysyvyyttä ja jatkuvuutta - myös loppua. Sen mukaan esimerkiksi Suomi on aivan eri asia kuin Englanti.

47 Snellmanin kirje Fredrik Cygnaeukselle kesällä 1840; Wilenius 1986:133.

48 Snellmanin toiminta Hegelin filosofian mukaisesti ilmeni myös siinä, ettei hänen toiminnallaan ollut henkilökohtaista intressiä. Hegelin mukaan yhteiskunnan sosiaalisilla toimijoilla ei saa olla henkilökohtaista intressiä: heidän on uhrattava se yhteisille asioille ja yhteiskunnan edistämiseksi, jonka periaattina on yleisen edun palvelu.

49 Ks. Jutikkala-Pirinen 1989: 221-222.

Snellmanilla Ruotsia kohtaan. "Kaiken inhimillisen arvostelukyvyn mukaan on voitto helpompi, niin kauan kuin protesti on käännetty länttä vastaan, ei itää", hän kirjoitti Saima-lehdessään.<sup>50</sup>

Myös Snellmanin kirjallisuuspoliittinen toiminta liittyi läheisesti Hegelin filosofisiin ajatuksiin kansallisvaltiosta: "valtiohan oli ... prosessi, jonka myötä vapaus ja järki toteutuvat maailmassa". Hegelin mukaan tämän ideologian toteuttamisessa oli tärkeimpänä asiana kieli: se yksin jo määräsi kansallisvaltion rajat ja oli samalla kansakuntakäsitteen tärkein yhdysside ja tunnusmerkki. Sitä vastoin kaksikielinen kansa oli mahdoton; se ei pystyisi rakentamaan kansallishenkeä eikä toteuttamaan sen ydinajatusta.<sup>51</sup> Tämän ajatuksen Snellman oli omaksunut ilmeisesti kaikkein tärkeimmäksi suomalaiskansallisen identiteetin rakennusaineksi.

Hegelin koulukunta ei ollut yhtenäinen. Snellman kuului sen ns. toiseen siipeen eli vasemmistohegeliläisiin, joilla Saksassa oli voimakas tarve julistaa oppejaan. Tämän oli omaksunut myös Snellman. Vaikka Snellman yhdisti kielipolitiikan kansallisuusliikkeeseen, hän ei kuitenkaan hyväksynyt Kalevalaa sopivaksi kirjakielen lähtökohdaksi, ei myöskään kansan sivistystason kohottajaksi. Kalevalan kieli ei ollut hänen mielestään alkuperältään supisuomalainen: se oli kansanrunouden kieli - "kuollut murre" -, joka elää vain vanhoissa runoissa. Snellman julisti vuonna 1871:

*...syy tähän on se, että kieli paraiten pysyy muuttumatonna, missä kansan sivistys on pysynyt alkuperäisellä kannalla. Ja ainakin se kansan lahko, jonka seassa Kalevala on säilynyt, on seisonut Suomen kansan sivistyksen ulkopuolella.<sup>52</sup>*

Sitä vastoin vanhaa länsisuomalaisiin murteisiin perustuvaa kieltä Snellman piti sopivana kirjakielen lähtökohdaksi, kunhan se ensin puhdistetaan ruotsin kielen vaikutteista.

Yksikielisyysnäkökulmasta ajattelutavastaan huolimatta Snellman toi kuitenkin Saima-lehdessään esille jo "euroaika": hän muistutti, että "kansallinen ajattelu sisältää myös kansainvälisyyden ajatuksen". Kansakunnan - samoin kuin yksilönkin - on pystyttävä omaa identiteettiään menettämättä kommunikoimaan vierasmaalaisten kanssa: vasta silloin voidaan odottaa kehityksen syntymistä. Hän jatkaa myöhemmin:

*Se, mikä häntä [ulkomaalaista] kiinnostaa, on tuntematon, inhimillisen kulttuurin uusi ja aito ilmentyminen. Mitä kansallisempaa siksi myös kotimainen kirjallisuus esiintyy, sitä helpommin se vetää muiden kansakuntien huomion puoleensa ja johtaa henkiseen vuorovaikutukseen, joka voi oikeuttaa kansakunnan kulttuurikansan nimeen.<sup>53</sup>*

Snellman ei tunnustanut ruotsinkielistä kirjallisuutta kansalliskirjallisuudeksemme: "Ruotsin kieli on kansan hengen vastainen ja välittää kaiken lisäksi Suomeen sellaista kulttuuria, joka...on lajistaan heikentynyt".<sup>54</sup> Suomen kielen asema ja sen kohottaminen yleiseurooppalaiseksi sivistyskieleksi oli hänen suurin tavoitteensa: se oli

50 Klinge 1980: 32.

51 Korhonen 1989: 95; Tommila 1989: 60; Juva 1966: 212-218; Klinge 1969: 193.

52 Sihvo 1973: 114.

53 Saima 33/1845.

54 Karkama 1989: 108.

saavutettavissa vain siten, että sivistyneistö alkaa käyttää sitä kotikielenään. "Näin kansankieli muuttuu sivistyskieleksi."<sup>55</sup>

Myös ruotsalaisen filosofian taso sai Snellmanilta moitteita. Kuten hän jo Läran om statenissa oli hegeliläisen historianfilosofian mukaisesti edellyttänyt, oli filosofialla ja filosofeilla tärkeä asema ja merkitys yleisten käsitteiden opettamisessa ja selvittämisessä. Sen mukaan sivistyneistön tuli neuvoa ja valistaa tavallista kansaa toimimaan oma-aloitteisesti, opettaa sille myös kulttuurin ja muun sivistävän tiedon alkeet, joiden opettamisen Snellman ei katsonut kuuluvan enää kirkolle. Toisin sanoen hän vaati kansan sivistämistä ja sivistyneistön kansallistamista.<sup>56</sup>

Snellmanin Saima-lehti oli hengeltään nuorhegeliläinen. Se noudatti saksalaisen Hallische Jahrbücherin ja sen liitteen *Intelligenzblattin* dialektiikan oppeja. Saima lakkautettiin vuoden 1846 lopussa. Syynä ei ollut kieliohjelma, jota hallitsevat piirit pitivät romanttisena haaveiluna, vaan "nuorison mieliin vahingollisesti vaikuttavien uudistusoppien julistaminen". Eräs Snellmanin ystävä kirjoittikin hänelle: "Suomi sivistyksen ja kirjallisuuden kielenä ei voi synnyttää muuta kuin aapiskirjallisuutta."<sup>57</sup>

Snellmanin suurin uudistuspyrkimys suomalaisessa yhteiskunnassa oli kansan sivistäminen. "Suomi ei voi mitään väkivalloin; sivistyksen voima on sen ainoa pelastus", hän kirjoitti Fredrik Cygnaeukselle kesällä 1840. Tämän toteuttamiseksi sivistyneistö oli liityttävä kielellisesti, kulttuurisesti ja henkisesti kansan suureen enemmistöön. Näin muodostuisi voimakas ja elävä kansallishenki - kansallinen identiteetti, jota hän piti kaikkein parhaimpana ja voimakkaimpana kansallisuuden säilyttämisen turvana.

Snellman oli tavallaan Suomen kansallinen omatunto, joka puuttui kirjoituksiinsa aina viimeisiin elinvuosiinsa saakka yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Hän aavisti myös Suomea kohtaavan venäläistämisvaaran jo vuonna 1848 selostaessaan J.J. Tengströmille "ulkopuolisia realiteetteja" venäjän kielen tulevista vaaroista kouluissa ja virastoissa. Kirjeessään hän ilmaisi huolestuneisuutensa Suomen jälkeenjäämisestä sivistyneen Euroopan kulttuurista. "Epäilen, tokko muutosta tapahtuu. Ja jos tätä kestää '200 vuotta', niin luulen, ettei Suomessa elä enää yhtään luterilaista, vielä vähemmän suomalaista...Mitä on tehtävä?"<sup>58</sup>

Snellmanin voimakas julistus alkoi vähitellen saavuttaa vastakaikua, sillä myös monet ruotsinkieliset ottivat asiakseen suomen kielen omaksumisen ja edistämisen perustamalla sivistyneistön keskuuteen seuroja, joiden jäsenet viljelivät kaikissa sopivissa tilanteissa suomen kieltä opiskellen sitä myös talonpoikaisväestön avulla. Kalevalan ilmestyminen antoi luonnollisesti tähän voimakkaan sysäyksen. Perustettiin ensimmäinen suomenkielinen oppikoulu, Jyväskylän lyseo vuonna 1858. Näin Snellmanin vuosia kestänyt kylvötyö alkoi vähin erin nousta vihertävälle oralle. Mutta kasvoiko se pelkästään kielen ja Snellmanin fennomaanisten aatteiden voimalla kansalliseksi kulttuuri-identiteetiksi, on jo lähes kokonaan toinen asia.

---

55 Karkama 1989: 108.

56 Klinge 1980: 30-31.

57 Jutikkala-Pirinen 1981: 253.

58 Snellmanin kirje J.J.Tengström 6.1.1848.

## 2.6 Kieliasetus ja sen vaikutus kansalliseen identiteettiin

Ruotsinkielinen sivistyneistö ei hyväksynyt Snellmanin kieliohjelmaa Suomen sivistyneistön suomalaistamiseksi: sen pelättiin johtavan sivistyksen lamaantumiseen. Ratkaiseva edistysaskel tapahtui kuitenkin vuonna 1863, jolloin keisari Aleksanteri II antoi Snellmanin aloitteesta kieliasetuksen, jonka mukaan suomen kieli julistettiin yhtä oikeutetuksi kieleksi kuin ruotsi. Kieliasetuksen tärkein määräys koski kuitenkin suomen kielen asemaa virkakielenä: viimeistään 20.vuoden kuluttua sen tuli olla tasaveroinen ruotsin rinnalla.<sup>59</sup>

Kieliasetuksen seurauksena tilanne kärjistyi odotetusti molempien kieliryhmien välillä: ruotsinkieliset asettuivat jyrkästi vastustamaan kaikkia suomen kielen valta-asemaan kohottavia pyrkimyksiä. Tästä johtuen jopa valtiopäivätkin tulivat kielitaiseluiden näyttämöksi.

Suomalaisen puolueen rivejä johtivat Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen ja myöhemmin talonpoikaissäädyn merkittävä edustaja - "Kangasalan karhu" - *Agathon Meurman* (1826-1909). Ruotsalaisuuden voimakkaana esitaistelijana oli *Axel Olof Freudenthal* (1836-1911).

Kun Snellman oli esittänyt käsityksensä, että myös Suomen ruotsinkielinen sivistyneistö oli alkuperäiseltä kansallisuudeltaan suomalaista, jonka vain olosuhteet olivat johtaneet ruotsalaistumiseen, Freudenthal torjui jyrkästi hänen väitteensä. Freudenthal vastasi, että "sivistyneistö olikin alkuperäiseltä kansallisuudeltaan ruotsalaista. Siksi sen oli myös säilytettävä ruotsi äidinkielenään". Väitteensä perusteluiksi Freudenthal viittasi norjalaisen P.A.Munchin ja ruotsalaisen August Sohlmanin 1855 ilmestyneeseen kirjaan *Det unga Finland*, jossa nämä leimaavat suomalaiset barbaareiksi siteeraamalla suomalaisen kielentutkijan M.A. Castrénin tutkimustuloksia Siperiassa. Munchin mukaan suomalaiset kuuluivat "tsuudilaisiin" kansoihin; vasta ruotsalaisuuden vaikutuksesta he olivat saaneet oppinsa ja sivistyksensä.<sup>60</sup>

Kuten jo aiemmin ilmeni, Castrén kertoo Siperiassa todenneensa, että "muutamien sikäläisten, mitä primitiivisimmällä asteella elävien kansojen kieli on kaukaista sukua suomelle". Lisäksi hänen mukaansa "suomensukuisten kansojen alkukoti oli Aasiassa Altai-vuoristossa". Tämä myöhemmin kumottu väite antoi Sohlmanille ja kaikille muille svekomaaneille uutta intoa. Sohlman perusteli:

*Ilman ruotsalaisen kulttuurin vaikutusta suomalaiset olisivat samalla tasolla kuin heidän heimolaisensa Siperiassa, ja jos nämä vieraat ainekset poistettaisiin ja suomalainen kansakunta alkaisi rakentaa omalle perustalleen ja eristäytyisi ruotsalaisen sivistyksen vaikutuksesta, kävisi siltä matka raakalaisuuteen ja häviämiseen yhtä monessa vuosikymmenessä, kuin on vaadittu ruotsalaisuudelta vuosisatoja suomalaisten nostamiseksi sivistykseen, itsetietoisuuteen ja lainalaiseen yhteiskunnallisuuteen.<sup>61</sup>*

59 Vuonna 1850 ns. *Sensuuriasetuksessa* kiellettiin painattamasta suomen kielellä muuta kuin uskontoa ja taloutta käsittelevää kirjallisuutta. Ensimmäinen parannus tämän korjaamiseksi tapahtui 1858, jonka mukaan pitäjänkokousten pöytäkirjat oli kirjoitettava suomeksi niissä seurakunnissa, missä jumalanpalvelus pidettiin suomeksi. Vuodesta 1857 alettiin julkaista virallista lehteä - *Suomen julkisia Sanomia* - sekä vuodesta 1860 *Asetuskokoelmaa* suomeksi. Vuonna 1863 annetussa *Kieliasetuksessa* parannettiin suomen kielen asemaa siten, että suomenkielisiä asiakirjoja ja kirjoituksia oli tuomioistuimissa ja virastoissa otettava esteettömästi vastaan. Tuomareille ja virkamiehille myönnettiin oikeus laatia sellaisia asiakirjoja suomeksi, jotka koskivat suomenkielistä väestöä. Vaikka suomen kieli julistettiin yhtä oikeutetuksi kieleksi kuin ruotsi, pysyi ruotsi edelleen maan virallisena kielenä.

60 Puntila 1944: 95-96; Tommila 1989: 65.

61 Jutikkala-Pirinen 1981: 257.

Näin suomalaisen rodun ylle oli langetettu negatiivinen identiteetti, minkä seurauksena kielipoliittiset taistelut keskittyivät nyt rotuoppiin.

Fennomaanit pitivät puhetta ruotsalaisten rodullisesta ylemmyydestä herjauksena, josta johtuen kieliryhmien välille patoutui sovittamaton riita. Seurauksena oli, että ruotsinkielisillä hallussaan olleet maamme johtavat asemat eri aloilla yritettiin vallata suomenkielisten käsiin. Näin myös maamme talouselämä joutui kielitaistelun piiriin.

Ruotsalaiset pitivät kuitenkin hyvin puolensa, sillä vaikka suomalainen puolue saavutti jo 1870-luvulla johtoaseman pappis- ja talonpoikaissäädystä, ruotsalaiset hallitsivat lujasti aatelis- ja porvarissäätijä.<sup>62</sup>

Kielitaistelun seurauksena syntyi ruotsinkielisen väestön piirissä Freudenthalin johtama liike, josta käytettiin nimitystä "freudenthalisuus". Liikkeen tarkoituksena oli vahvistaa svekomaanien asemaa ja ylemmyyttä Suomessa osoittamalla voimakasta kiintymystä ruotsin kieleen ja kulttuuriin, koska Freudenthalin käsityksenä oli, että Suomessa asui kaksi rodultaan erilaista kansallisuutta. Osoittaakseen, etteivät svekomaanit halunneet kuitenkaan muodostaa omaa valtiota Freudenthal käytti ruotsinkielisestä alueesta nimitystä "pieni isänmaa" ja muusta suomesta vastaavasti "suuri isänmaa". Turvataksaan ruotsinkielisten ylemmyyden ja johtavan aseman Suomessa Freudenthal yritti muodostaa heille syntyperään, kieleen ja kulttuuriin vedoten hegemonista identiteettiä kuitenkin onnistumatta siinä.<sup>63</sup>

Kun hallitsija nimitti 1880-luvulla senaatin ensimmäiset suomenmieliset senaattorit sitten Snellmanin 1860-luvun lopulla tapahtuneen eron jälkeen, oli tämä nimitys selvä signaali siitä, että suomen kielen huoltoa ja kehitystä samoin kuin nationalistisen identiteetin "kirkastamista" ja kasvattamista oli ryhdyttävä toteuttamaan entistä voimakkaammin. Suomenmielisille avautuivat nyt uudet mahdollisuudet päästä tavoitteisiinsa; puolueen sisälle muodostui uusi ryhmittymä - nuorsuomalaiset. Myöhemmin tämä puolue vaikutti huomattavalla tavalla maamme identiteettikehitykseen, erityisesti sortokauden alettua.

Vuonna 1889 kirjoitettiin Helsingin yliopiston matrikkeliin ensimmäisen kerran enemmän uusia suomenkielisiä kuin ruotsinkielisiä ylioppilaita. Seuraavalla vuosikymmenellä oli myös senaatin jäsenistö jakautunut lähes tasaisesti fennomaaneihin ja svekomaaneihin. Voimasuhteet aiheuttivat kuitenkin jatkuvaa kieliriitaa: taisteltiin jokaisesta mahdollisuudesta ja manttaalista, koska pieninkin voimasuhteiden muutos saattoi painaa vaa'an kieltä ratkaisevasti kilpailijan hyväksi.<sup>64</sup>

Vielä 1800-luvun loppuun mennessä ei suomalaiskansallinen kulttuuri Fredrik Paciuksen ja Kaarlo Bergbomin elämäntyöstä huolimatta ollut svekomaanien mielestä saavuttanut sellaista tasoa, joka olisi vaikuttanut ratkaisevasti kulttuuristen voimasuhteitten muutokseen maassamme. Tämän vuoksi kieliriita jatkui edelleen, välillä hyvinkin kiivaana.

---

62 Jutikkala-Pirinen 1981: 271

63 Puntila 1944: 95-96; Syväoja 1998: 42.

64 Jutikkala-Pirinen 1981: 273.



### 3 Suomalaisuusideologia synnyttää ooppera- ja teatteriharrastuksen

#### 3.1 Ulkomaiset oopperavierailut ennen Suomalaista oopperaa

Pienimuotoisen orkesteritoiminnan katsotaan alkaneen Suomessa jo 1500-luvulla Turun linnassa, jossa erilaisin yhtyekokoonpanoin esitettiin ns. "pöytämusiikkia".<sup>1</sup> Siitä huolimatta kesti vielä noin kaksisataa vuotta, ennen kuin ensimmäinen kosketus oopperaan saatiin Helsingissä. Oopperataide Tukholmassa - kuningatar Ulriikan, Fredrik Suuren sisaren vaikutuksesta - samoin kuin Kööpenhaminan ja Pietarin hoveissa aloitti voittokulkunsa ja leviämisensä jo 1600-1700-luvuilla keskieuropplaisten vaikutteiden mukaisesti. Sen harrastus muutamia yrityksiä lukuun ottamatta ei saavuttanut tuolloin vielä kovinkaan suurta innostusta Suomessa. Esimerkkejä tästä taiteenmuodosta oli tosin saatu saksalaisen *Carl Seuerlingin* vieraillessa seurueineen Turussa 1768.

Turussa Seuerlingin seurue esitti *Romeon ja Julian* lisäksi teoksen nimeltä *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch*, joka on ilmeisesti sama kuin *Johan Theilen* Hampurin Theater auf dem Gänsemarkt -oopperatalon vihkiäisiin 1687 säveltämä laulunäytelmä *Adam und Eva*.<sup>2</sup> Tämä teos on tiettävästi kautta aikojen ensimmäinen oopperaesitys Suomessa.

Seuraavina vuosina Seuerling seurueineen vieraili Suomessa useita kertoja. Ohjelmistoon kuului teatteriesitysten lisäksi myös "musiikkipitoisia esityksiä", joita säesti pienehkö soitinyhtye tai kulissientakainen fortepiano.<sup>3</sup>

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. Turku omaksui 1700-luvulla hyvin paljon esimerkkejä Tukholman taide-elämästä. Miksi oopperan harrastus Turussa ei tuolloin ollut mahdollista, johtui kuninkaallisen majesteetin omituiselta tuntuvasta määräyksestä kieltää kaikki julkiset näytelmät yliopistokaupungeissa. Sama kielto koski Turun lisäksi myös Upsalaa, Lundia ja 1600-luvulla myös Tarttoa. Tämän määräyksen kumosi loppujen lopuksi virallisesti vasta Venäjän keisari tammikuussa 1829: venäläiset sotilashenkilöt ja virkamiehet kun suosivat erittäin suuresti tanssia ja laulua seurapiirien huvittelussa, jonka vuoksi niistä tuli suosittu harrastusmuoto myös suomalaisten keskuudessa.<sup>4</sup> Jo ennen keisarillista kumoamispäätöstä ruvettiin Turussa kuitenkin harrastamaan ja esittämään Tukholmasta tulleita - keskieuroppalaisiin perinteisiin liittyviä - laulunäytelmiä, komedioita ja vaudevilleja. Tämän toiminnan organisoinnissa Turun Soitannollinen Seura - musiikkielämämme ensimmäisen kukoistuskauden synnyttäjä -, joka järjesti myös oopperapäivät vuonna 1827. Esitettävänä "kappaleina" olivat Solién *Salaisuus*, tuntemattoman säveltäjän *Le Marriage de saison* sekä Dalayra-

1 Ks. Marvia 1993: 11-12

2 Lampila 1997: 16-17.

3 Dahlström-Salmenhaara 1995: 300.

4 Sama: 300-301.

cin *Gubben i bergbygden*. Solistina esiintyi muun muassa sen aikakauden turkulainen patriootti ja persoonallisuus, tenori *Nils-Henrik Pinello* (1802-79), joka oli ammatiltaan sanomalehtimies ja kirjailija.<sup>5</sup> Näin oopperaharrastus pääsi vihdoinkin alkamaan ja kehittymään Turussa, mistä se sitten akatemian ja ylioppilaiden mukana siirtyi Helsinkiin.

Varsinaisesti ulkomaisten ooppera- ja teatteriseurueiden vierailujen Suomessa voidaan katsoa alkaneen vasta 1820-luvulla. Vierailukohteina olivat aluksi Viipuri ja Helsinki. Seurueet olivat pääasiassa saksalaisia, jotka saapuivat Tallinnasta, Pietarista ja Riiasta. Huomattavimmista vierailijoista mainittakoon *J.A. Schultzin* seurue 1820- ja 1830-luvuilla, *W. von Kastelootin* 1839, *Ph. Hornicken* ja *J. Reithmeyerin* 1840-43 sekä *H.W. Germannin* vuonna 1849. Korkeatasoisin näistä seurueista oli ilmeisesti Kastelootin oopperaseurue, jolla oli oma orkesteri ja jonka kaikki jäsenet olivat melko hyviä oopperalaulajia. Heidän ohjelmistossaan oli yhdeksän aikakauden suosituinta teosta kuten Weberin *Taika-ampuja*, Boieldieun *La Dame blanche* ja *Jean de Paris*, Adamin *Longjumeaun postiljooni*, Auberin *Le Macon* (Muurari), Bellinin *Norma* ja Unissakävijä sekä Rossinin *Sevillan parturi*. Topelius kirjoitti Norman esityksestä päiväkirjaansa:

...kummallista musiikkia, ensikerran kuultuna mitä käsittämättömintä. Se on synkkä ja surumielinen ja siihen sisältyy joukko syviä resitatiiveja... *Norma* jätti hämärän, käsittämättömän vaikutuksen. Suurta musuiikkia, kieltämättä.

Hornicken ja Reithmeyerin Helsingissä, Turussa ja Viipurissa vierailleen oopperaseurueen repertoaari oli aikakauten nähden harvinaisen laaja. Siihen kuului muun muassa Mozartin *Taika-huilu*, *Don Juan* ja *Figaron häät*, Beethovenin *Fidelio*, Rossinin *Sevillan parturi*, *Tancredi* ja *Otello*, Auberin *Le Domino noir*, *La Neige*, *La Mulette de Portici* ynnä muita lukuisia aikakauden suosittuja teoksia, joista monet ovat jääneet jo täysin unohduksiin.

Hornick itse oli aikakautensa yksi parhaimpia tenoreita, joka oli kuulunut Pietarin keisarillisen oopperan solistikuntaan. Lampilan mukaan hänen veroistaan tenoria ei aiemmin ollut kuultu Suomessa. Oopperaseurueeseen kuului yli 20 laulajaa ja pieni orkesteri. Ohjelmiston laajuudesta päätellen sen taiteellinen taso ei kuitenkaan liene ollut kovin korkea.<sup>6</sup>

1830-luvulta alkaen oopperaseurueiden vierailut tihenivät Suomessa. Kun esimerkiksi Weberin *Taika-ampujan* kantaesitys oli ollut Saksassa vuonna 1821, se esitettiin Viipurissa jo 1829 ja vuotta myöhemmin Helsingissä. Oopperan suomenkielisenä nimenä oli tuolloin *Noita-ampuja*.

Vuonna 1849 vieraili Helsingissä saksalaisen H.W. Gehrmanin johtama oopperaseurue, joka oli siihenastisista vierailijoista kaikkein suurin. Orkesterin lisäksi seurueeseen kuului 70 henkeä. Ohjelmistossa oli myös tuntemattomia teoksia, joita tuolloin vielä kuusivuotias Kaarlo Bergbom oli vanhempiensa kanssa kuulemassa. Seurueen laajaan repertoaariin kuului muun muassa Flotowin *Alessandro Stradella* ja *Martha*, Donizettin *Lemmenjuoma*, *Lucrezia Borgia*, *Rykmentin tytär* ja *Belisario*, Lortzingin *Tsaari kiroesmiehenä*, *Aseseppä*, *Kaksi tarkka-ampujaa* ja *Undine* sekä Auberin *La Part*

5 Dahlström-Salmenhaara I. 1993: 301-302.

6 Lampila 1997: 25-26.

*du Diable*.<sup>7</sup> Kuten myöhemmin ilmenee, jäi tämä vierailu pysyvästi nuoren Kaarlo Bargbomin mieleen, sillä parin vuosikymmenen kuluttua toimintansa aloittaneen Suomalaisen oopperan ohjelmistosta löydämme useimmat näistä teoksista. Gehrmanin oopperaseurue vieraili Helsingissä vielä seuraavanakin kesänä - ei kuitenkaan enää samanlaisella menestyksellä kuin ensimmäisellä kerralla.

Seuraava oopperavierailu Helsinkiin tapahtui vuonna 1853. Tuolloin saapui ryhmä Virosta tenorilaulaja Theofil Fassin johdolla. Seurueen jäsenet - yhteensä nelisenkymmentä henkilöä - oli koottu Tallinnan Saksalaisesta oopperasta sekä Riian oopperasta.<sup>8</sup>

Krimin sodan (1853-56) päätyttyä jatkuivat oopperavierailut entiseen malliin Tallinnan kautta Helsinkiin. Toukokuussa 1856 saapuivat itävaltalaiset kapellimestari J.J. Schramekin johdolla peräti kolmen kuukauden ajaksi Helsinkiin esiintyen siellä yhteensä 51 kertaa. Schramekin seurueen vierailuohjelmaan kuului myös uusia - helsinkiläisyleisölle vielä tuntemattomia teoksia, kuten Meyrbeerin *Le Prophète* ja Auberin *Gustave III, ou Le Bal Masqué* (sama Eugène Scriberin näytelmä kuin Verdin *Naamiohuveissa*). Helsingfors Tidningarin arvostelija ei ollut täysin tyytyväinen Schramekin seurueen "uutuuksiin": se vaati tilalle jotakin "arvokkaampaa", kuten Mozartia ja Beethovenin Fideliota. Tämä aikakauteen nähden uudenlainen julkinen kritiikki voitaneen kirjata hiljalleen kehittyneen kansallisen kulttuuri-identiteetin ansioksi: sitä ennenhän lehdistö - varsinkin ooppera-arvosteluissaan - esitti pelkkää kiitosta ja ylistystä lähes jokaisesta oopperavierailusta ja esityksestä.

Schramekin seurueen solisteihin ja erityisesti orkesteriin Helsingfors Tidningarin kriitikko oli tyytyväinen:

*On myönnettävä, että herra Schramekin seurue on parhaita, ellei paras niistä kiertävistä oopperaseurueista, joita silloin tällöin on käynyt Suomessa, mihin suuresti vaikuttaa se, että orkesteri on suurempi ja täydellisempi kuin mikään niistä teatteriorkestereista, joita meillä on aikaisemmin ollut tilaisuus kuulla täällä... Siinä on jopa oboe ja fagotteja sekä ihan oikea pasuuna, joita ei ole pitkään aikaan saanut kuulla meidän tavallisessa, niin monista erilaisista aineksista muodostetussa konserttiorkesterissamme.*<sup>9</sup>

Hyvän menestyksen innoittamana oli Schramekin oopperalla tarkoituksena vieraila Helsingissä myös seuraavana kesänä. Suomessa tuohon aikaan vallinneen nälänhädän vuoksi se katsoi kuitenkin viisaammaksi siitä luopua. Tilalle tuli F.Thomén johtama Riian Saksalainen ooppera, joka esitti puolentoista kuukauden aikana Helsingissä seitsemän oopperaa. Uutuusteoksina olivat Verdin *Ernani*, Donizettin *Linda di Chamounix* ja *Dom Sébastien*, Flotowin *Indra* ja Wagnerin *Tannhäuser*. *Tannhäuser*, jonka esitys oli 5.8.1857, kuultiin tuolloin ensimmäistä kertaa Suomessa. Sitä ennen suomalaisyleisö ei ollut tutustunut Wagneriin. Finlands Allmänna Tidning kirjoitti esityksestä:

*Tannhäuser... on vaikuttava ooppera, jossa on kaunis, joskin hieman vaikeatajuinen musiikki, ja se kuuluu Saksan uusimman säveltäjän maineikkaampiin luomuksiin. Tämän 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.*<sup>10</sup>

7 Lampila 1997: 32.

8 Sama: 33.

9 Helsingfors Tidningar 4.6. 1856.

10 Finlands Allmänna Tidning 8.8.1857. Suom. H-I. Lampila.

Viimeinen saksalaisvierailu ennen Kaarlo Bergbomin aloittamaa oopperatoimintaa tapahtui kesällä 1863. Tuolloin kävi Helsingissä Carl Nielitzin oopperaseurue, joka esiintyi Arkadia-teatterissa.<sup>11</sup> Myös tukholmalaisseurueet olivat Suomessa suosittuja. Niitä vieraili 1800-luvulla Turussa ja Helsingissä aina vuosisadan loppukymmenille saakka. Viipuri oli vastaavasti sillanpääasemana Pietarista, Tallinnasta ja Riiasta saapuneille oopperaseurueille.

### 3.2 Ulkomaisia teatteriseurueita Suomessa

Jo Turun Akatemian perustamisen aikoihin alkoi teatteriharrastus levitä maassamme lähinnä teinien koulunäytäntöjen esikuvien mukaisesti. Malli oli saatu Ruotsista, missä kansallisen näyttämötaiteen alullepanijoina voidaan pitää kuningas Kustaa III:ta sekä amatööriteatteria harrastavaa herrasväkeä. Näin Ruotsista muodostui vähitellen kiertueattereiden maa, mistä sen vaikutukset uskonpuhdistuksen jälkeen alkoivat virrata Suomen kimnaaseihin ja yliopistoon. Sen seurauksena Turun ylioppi-laat (ilmeisesti akatemian opiskelijat) esittivät Gylleniuksen päiväkirjan mukaan toukokuussa 1650 vastavalitun rehtorinsa kunniaksi komedian *Tuhlaajapoika*, jonka suomennoksen oli laatinut *Ericus Johannis Justander*.<sup>12</sup> Tätä esitystä pidetään ensimmäisenä historiallisesti tunnettuna suomenkielisenä teatteriesityksenä ei yksin Turussa, vaan koko Suomessa.

Kuten jo aiemmin ilmeni, vieraili Suomessa jo 1700-luvun puolivälin jälkeen muutama teatteriseurue. Ensimmäinen niistä oli ilmeisesti *Johann Ferdinand Würze-liuksen* seurue, joka vieraili Viipurissa Pietarista käsin vuonna 1751. Vierailun ohjelmaksi mainittiin lennokkaasti *"Huvinäytelmiä ja voimisteluilveilyä"*.<sup>13</sup> Suomi joutui tuolloin ruotsalaisten lisäksi myös Baltian ja Pietarin saksalaisten sekä venäläisten teatteriseurueiden vaikutuspiiriin. Tästä johtuen kustavilaisen sekä kansallisesta innostuksesta nousseen teatteriharrastuksen nähtiin kotiutuvan myös suomalaisiin säätyläisperheisiin, joissa järjestettiin seurapiirinäytäntöjä ruotsin, saksan ja jopa ranskan kielellä. Turku, Suomenlinna ja Viipuri olivat tuolloin näyttämötoiminnan keskuksia; edellisten lisäksi näyteltiin ja musisoitiin *"vapaa-ajan hyödyksi ja huviksi"* myös Savon sotilas- ja säätyläisasutuksen sydänseuduilla olevissa varuskunnissa (Sääminki-Rantasalmi-Joroinen sekä Mikkeli-Ristiina), joissa aatelisto, upseeristo ja virkamiehet esittivät pienimuotoisia näytelmiä vierailla kielillä. Vaikka Turku ylpeilikin 1800-luvun alkupuolella sivistysperinteillään ja teatteriharrastuksillaan pitäen varsinkin orkesterikonserttien osalta vielä kehittymätöntä Helsinkiä nousukas-kaupunkina, oli Helsingillä kuitenkin Suomenlinna ja sen aatelinen upseeristo, joka yritti juurruttaa Kustaa III:n näytelmä- ja sivistysharrastuksia Helsinkiin sekä sitä ympäröiviin kartanoihin, joissa he pitivät yllä pienimuotoista rokokohoviaan. Seuraelämän sävy jäljitteli upseerien eleganttien rouvien ansiosta Kustaa III:n ranskalaisytylistä hovielämää, joka innoitti Drottningholmin teatterin mukaisesti esittämään myös pienimuotoisia siroja paimennäytelmiä ja mytologisaiheisia draamoja.<sup>14</sup>

11 Lampila 1997: 34.

12 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 1. (Hist.arkisto II).

13 Lampila 1997: 15.

14 Vainio 1992: 201-202; Mäkeläinen 1959: 1-5.

Vähitellen teatteriharrastus alkoi levitä myös maalaisnuorison ja työväen piiriin. Siitä tuli heille säätyläisperheiden esikuvan mukaisesti itsetiedostamisen tärkeä väline, jonka kautta kulttuuriharrastus alkoi kasvaa myös tavallisen kansan keskuudessa.

Suomen jouduttua Venäjän vallan alaisuuteen suhtautuivat ruotsalaiset teatteriseurueet edelleenkin Suomeen kuin kotoiseen itäiseen maakuntaan, vaikka esiintymisluvat pitikin hankkia nyt keisarilliselta majesteetilta. Turku säilyi siis edelleen ruotsalaisten sillanpääasemana.

Helsingin teatterielämää olivat rikastuttaneet tallinnalaisten lisäksi myös Viipurin kautta vierailleet saksalaiset seurueet. Viipurista muodostuikin 1800-luvun alusta alkaen maamme saksalaisin teatterikaupunki, joskin myös pietarilaisia seurueita vieraili tässä monikielisessä kaupungissa lähes joka vuosi.<sup>15</sup>

Teattereiden esiintymispaikat olivat aluksi perin alkeellisia. Niinä palvelivat maaseutukaupungeissa muun muassa tupakankuivausmakasiinit, teurastamoiden ullakot ja kylpylaitosten salit. Paikat olivat ahtaita ja epäkäytännöllisiä, talvella myös kylmiä ja vetoisia, josta johtuen moni tuon ajan näyttelijä sairastui vakavasti. Näytelmien rekvisiitta - tuolit, pöydät ym. raskaammat esineet - lainattiin pääasiassa kaupungin teatterielämälle suopeilta porvareilta.<sup>16</sup>

Jos teatteriseurueiden esiintymispaikat olivat joskus hyvinkin epämääräisiä, olivat vastaavasti samaa luokkaa myös seurueet, joiden jäsenet esiintyivät silloin tällöin jopa juovuksissa. Joillekin seurueille maksettiin esiintymispalkkiot - erityisesti Savon puolella - luonnontuotteilla, kuten kinkuilla, juustoilla ja voipytyillä.<sup>17</sup>

1800-luvun alkuvuosikymmeninä ryhdyttiin epäkäytännöllisiä esiintymispaikkoja korvaamaan paremmilla rakennuksilla. Ensimmäinen, "maan mahtavimmaksi" kutsuttu teatteritalo, rakennettiin Turkuun vuonna 1817. Kymmenen vuotta myöhemmin se tuhoutui tulipalossa. Nykyisen *Åbo Svenska Teaternin* edeltäjä vihittiin käyttöön tammikuussa 1839. Sen tontille nousivat sitten uudet, nykypäivään säilyneet kiviseinät, jotka vihittiin käyttöön maaliskuussa 1866.<sup>18</sup>

Helsingissä, jossa taide-elämä alkoi varsinaisesti kehittyä vasta maan korkeimman hallintoelämän siirryttyä sinne Turusta 1819, olivat esiintymispaikkoina aluksi ns., Etholénin lato Espoon tullissa (nyk. Arkadian kortteli) sekä latoa muistuttava Kruununhaan entinen tykistöväja. Sitä yritettiin dekoroida vuonna 1813 teatterin ja myös oopperan tarpeita tyydyttäväksi.

Kun Saksasta Suomeen vuonna 1816 muuttanut arkkitehti *Carl Ludwig Engel* (1778-1840) sai tehtäväkseen ruveta suunnittelemaan uutta ooppera- ja teatteritaloa Helsinkiin, otti hän esikuvakseen Berliinin oopperateatterirakennuksen lähinnä siinä tarkoituksessa, että sali olisi akustisesti mahdollisimman hyvä. Tämä Esplanadin päätyyn sijoitettu puurakennus otettiin käyttöön vuonna 1827. Pian sen valmistuttua alkoi Helsinkiin virrata - erityisesti 1840-luvulta alkaen - ooppera- ja teatteriseurueita

15 Tiusanen 1969: 56; Hirn: 1970: 20-34. Useat vierailut Viipurissa johtuivat ilmeisesti paastonajasta, jolloin teatterit suljettiin Venäjän pääkaupungissa peräti seitsemän viikon ajaksi. Tuolloin saksalaiset näyttelijät matkustivat toimeentulonsa turvaamiseksi Viipuriin järjestämään teatteriesityksiä.

16 Qvarnström I-II 1946-47: 62.

17 Leppänen 1963: 9.

18 Nikula 1965: 75.

Saksasta ja Baltian maista. Uusi rakennus innoitti heti myös Helsingin omaa musiikkiväkeä toimintaan; he esittivät vuosittain vähintään yhden oopperaproduktion amatöörivoimin.<sup>19</sup>

Vuonna 1860 tämä Engelin piirtämä suuressa käytössä ollut rakennus - ilman lämmitystä, valaistusta ja huoltoa - oli jo niin huonossa kunnossa, että se päätettiin purkaa. Tilalle rakennettiin uusi kivi- ja betonirakenteinen *Uusi teatteri*, jonka raskas ulkoasu ei miellyttänyt kaikkia kansalaispiirejä. Teatteri tuhoutui tulipalossa vuonna 1863 - kahden ja puolen vuoden kuluttua valmistuttuaan -, jonka jälkeen aloitettiin välittömästi uuden teatterirakennuksen suunnittelu- ja rakennustyöt pietarilaisen arkkitehti Nikolai Benois'n piirustusten mukaisesti.<sup>20</sup>

Uudesta teatterista (nyk. *Svenska teatern*) tulikin sitten ruotsinkielisten teatteri- ja oopperaesitysten pysyvä tyyssija. Näin Helsingistä oli vähin erin kehittynyt Suomen valtiollisen ja kulttuurielämän johtava pääkaupunki, jota nimeä vielä vuosisadan alkupuolella oli Turku pitänyt hallussaan.

Entinen Esplanadin teatteri jatkoi entisenkaltaista tehtäväänsä nyt ns. Arkadian aukiolla, josta sen nimeksi tuli *Arkadian teatteri*. Tästä tuonaikaiseen "vasikkahaan viidakkoon" rakennetusta talosta muodostuikin sitten Helsingin suomenkielisten teatteri- ja oopperaelämän tyyssija aina nykyisen Kansallisteatterin valmistumiseen eli vuoteen 1902 saakka.<sup>21</sup>

Myös Viipuri sai ylpeyttä herättäneen kivirakenteisen teatterinsa vuonna 1834. Sitä ennen esityspaikkana oli Tervaniemen teatteritalo.<sup>22</sup> Uudet rakennukset houkutelivatkin nyt näihin kaupunkeihin suurempia ja tasokkaampia teatteriseureita; pienemmät ja heikommat saivat sen sijaan tyytyä maaseudun huonompiin esiintymispaikkoihin.

Teatteriesitysten yleisömäärät Turku, Viipuria ja Helsinkiä lukuunottamatta olivat varsin vähäisiä. Teatteriseurueiden esiintymisillä oli kuitenkin maamme orastavan kulttuurielämän kehitykseen kauaskantoinen merkitys: ne herättivät unelman omasta kotimaisesta näytelmätaiteesta, synnyttivät myöhemmin myös seuranäyttämötoiminnan, jolla vähin erin kehittyessään oli merkitystä suomen kielen aseman vahvistumiseen ja sitä kautta kansallisen kulttuuri-identiteetin hiljalleen tapahtuneeseen kehitykseen.

### 3.3 Ensimmäiset oopperaesitykset suomalaisin amatöörivoimin

Ulkomaisten oopperaseurueiden vierailujen vaikutukset alkoivat pian näkyä maamme vireimmissä kulttuurikaupungeissa Turussa, Viipurissa ja Helsingissä. Suomalainen yleisö oli saanut verrattain hyvät mahdollisuudet tutustua muutamiin aikakauden huomattavimpiin oopperasävellyksiin, joiden vaikutuksesta seurapiirit alkoivat innostua ja ruveta harjoittamaan myös itse tätä taidemuotoa. Turun Soitannollinen Seura organisoi jo keväällä 1827 muutamia laulunäytelmiä, joita amatöörilaulajat esittivät yhdessä seuran orkesterin kanssa. Soitannollinen Seura järjesti Turussa myös

---

19 Vainio 1992: 207.

20 Sama: 209.

21 Sama: 204-205.

22 Tiisanen 1969: 64.

oopperapäivät, joiden aikana esitettiin muun muassa Solién *Salaisuus* sekä Dalayracin ooppera *Gubben i bergsbygden*, Vuoriseudun ukko, joka ennen Turun esitystä oli saanut menestystä Ruotsissa.<sup>23</sup> Turun jälkeen järjestettiin seuraava kotimaisin voimin tapahtunut oopperaesitys vuonna 1829 Viipurissa, missä sikäläiset oopperanystävät esittivät Saksassa suuren suosion saavuttaneen Weberin romanttisen oopperan *Taika-ampuja*. Viipurilaiset esittivät Taika-ampujan seuraavana vuonna myös Helsingissä.

Ensimmäinen suomalaissyntyinen säveltäjä, joka kirjoitti oopperan ruotsinkieliseen tekstiin, oli pääasiassa soitinmusiikin säveltäjänä tunnetuksi tullut *Bernhard Henrik Crusell* (1775-1838). Hänen oopperansa *Den lilla slafvinnan*, Pikku orjatar, sai menestyneen kantaesityksensä Tukholmassa vuonna 1824. Teos esitettiin myös Helsingissä vuosina 1835, 1851 ja 1875 sekä myöhemmin Turussa vuonna 1955. Se sisältää monia ajalleen tyypillisiä musiikkimuotoja, kuten kuorokohtauksia, balettia, pantomiimin, marsseja sekä yhden aarian.

Kun Crusell oli jo 17-vuotiaana muuttanut Ruotsiin, missä hän suoritti koko elämäntyönsä, ei hänen oopperansa myöskään todettu sisältävän tarpeeksi suomalaiskansallisia aineksia - etenkin sellaisia, jotka vaikuttivat Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästyksen menestykseen muutama vuosikymmen myöhemmin.

Ensimmäinen Helsingissä suomalaisin voimin julkisesti tapahtunut kokoillan oopperaesitys oli Rossinin *Sevillan parturi* vuonna 1849. Oopperan esiintyjät oli koottu suurimmaksi osaksi Akademiska Sångföreningenin ja Akademiska Musikföreningenin joukosta; mukana oli myös alan harrastajia sekä sotilassoittajia. Teos esitettiin ruotsin kielellä. Oopperan musikäällisenä johtajana toimi Venäjän armeijan musiikkia opiskeleva luutnatti Wickström.<sup>24</sup> Morgonbladet kirjoitti esityksestä:

*Tämä seuranäytöntö on merkkitapaus sekä Helsingin seuralämässä että kukoistukseensa puhkeavan musiikin kannalta, ja mitä tulee näyttämölliseen puoleen, olemme todella kiitollisuudenvellassa niille, jotka ovat uurtaneet uraa tälle sivistävälle ja kauniille huvitukselle.*<sup>25</sup>

Menestyksestä innostuneena seurue esitti seuraavan vuoden keväällä Donizettin koomisen oopperan *Lemmenjuoma*. Adinan roolissa esiintyi tuolloin ruotsalainen sopraano Hanna Falkman, joka lauloi kaksi vuotta myöhemmin pääosan Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästyksessä.<sup>26</sup>

---

23 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 301.

24 Lampila 1997: 32.

25 Morgonbladet 15.3.1849. Suom. Tauno Pylkkänen.

26 Lampila 1997: 32.

## IV FREDRIK PACIUS JA SUOMALAINEN OOPPERA

### 1 Pacius suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana

#### 1.1 Musiikillista taustaa

Tarkasteltaessa 1800-luvun alkupuolen suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitystä nousee *Fredrik Paciuksen* (1809-1891) elämäntyö sen rakentamisessa kaikkein merkittävimmäksi aina yli vuosisadan puoliväliin saakka. Saksalaisesta syntyperästään huolimatta Paciuksen pitkäaikainen toiminta Helsingin Keisarillisen Aleksanterin yliopiston musiikinopettajana ja koko Helsingin musiikkielämän organisoijana vuodesta 1835 lähtien oli erittäin merkityksellinen: hänen toimintansa ansiosta muotoutui koko pääkaupungin musiikkielämä uudelleenlaiseksi. Värikkäänä ja voimakastahtoisena persoonana hän kohosi muiden yläpuolelle; hän kokosi aikakautensa musiikkia harrastavat helsinkiläiset seurapiirihenkilöt yhteen, esitti heidän sekä yliopiston oppilaittensa kanssa suurimuotoisia sävellyksiä, joita Suomessa ei ollut aiemmin kuultu.

Pacius syntyi Hampurissa maaliskuun 19. päivänä 1809 - puolitoista kuukautta Mendelssohnin syntymän jälkeen. Samana vuonna kuoli Joseph Haydn. Kyseinen vuosi oli musiikin-historiallisesti merkityksellinen myös siinä mielessä, että Karl Friedrich Zelter perusti Berliiniin kuuluisan mieskuoron, *Berliner Liedertafelin*, jonka vaikutus ulottui Pohjoismaihin saakka. Tietoja Fredrik Paciuksen varhaisista esivanhemmista ei ole paljon saatavissa. Maria Collan-Beurain mukaan suku olisi ollut lähtöisin Italiasta.<sup>1</sup> Sitä ei ole kuitenkaan pystytty täysin todistamaan. Tietojen epämääräisyyden vuoksi pidetään vasta Paciuksen Braunschweigissa elänyttä isoisää, vuonna 1743 syntynyttä Johan Georg Paciusta, ensimmäisenä suvun saksalaisena edustajana.

---

1 Collan-Beurain 1921: 7, 127, 234.



Fredrik Pacius peri musiikillisen lahjakkuutensa isältään Johan Conrad Ludwigiilta, joka syntyi Braunschweigissa vuonna 1775 ja oli hyvä amatööriviolisti.<sup>2</sup> Hampuriin muutettuaan hän perusti sinne muotiliikkeen, mutta vaihtoi myöhemmin ammattinsa viinikauppiaksi. Johan Pacius soitti viulua ilmeisesti melko hyvin. Tätä todistavat hänen kotonaan järjestämänsä jokaviikkoiset kamarimusiikki-illat, joilla nuoren Fredrikin musiikilliseen kehitykseen oli suuri merkitys. Fredrikillä oli tarkka sävelkorva ja kaunis lauluääni, joten oli luonnollista, että isä ohjasi hänet viulunsoiton opiskeluun jo lapsena. Fredrik edistyi opinnoissaan nopeasti. Hänen monipuolinen lahjakkuutensa ilmeni myös piirustamisessa ja balettianssissa. Kaikesta pojan lahjakkuudesta huolimatta isä Johan ei toivonut hänestä muusikkoa, vaan "hyvää kauppiasta". Tämä ammatti ei kuitenkaan miellyttänyt nuorta Fredrikiä, joten isän oli loppujen lopuksi suostuttava pojan vaatimukseen omistautua kokonaan musiikille.<sup>3</sup>

Pacius liittyi jo nuoruudessaan F.W.Grundin ja Jakob Steinfeldin johtamaan lauluseuraan - *Hamburger Singakademiin* - joka alkuperäiseltä nimeltään oli *Gesellschaft der Freunde des religiösen Gesanges*. Lauluakatemian vuonna 1819 perustama kuoro esitti suuria vokaaliteoksia, muun muassa Händelin oratorioita. Anderssonin mukaan Pacius tuli kuoroon 13 vuoden ikäisenä, mutta hänen omat päiväkirjamerkintänsä kertovat kuitenkin hänen laulaneen siinä jo 11-vuotiaasta lähtien.<sup>4</sup> On itsestään selvää, että tämä aktiivinen toiminta johti nuoren Paciuksen suurten vokaaliteosten tuntemiseen. Näin Hampurin Mikaelin kirkossa tapahtuneet suurimuotoiset esitykset kasvattivat nuorta Paciusta hänen tuleviin tehtäviinsä.

Keväällä 1824 Pacius pääsi hampurilaisen säveltäjän ja musiikinopettajan A.G. Methfesselin suosituksesta *Louis Spohrin* (1784-1859) viuluoppilaaksi Kasseliin. Methfessel oli sitä ennen opettanut jo nuorta violistinalkua jonkin aikaa, minkä perusteella pystyi suosittelemaan lahjakasta oppilastaan Spohrin oppilaaksi.

Spor oli aikansa kuuluisimpia viulutaiteilijoita, pedagogeja ja kapellimestareita, jonka sävellystuotanto oli myös varsin laaja. Hänen vaativa opetuksensa merkitsi nuoren Paciuksen elämässä viulutaiteilijan ja säveltäjän uran alkamista. Opintojen alettua Spohr vaati, että Paciuksen oli oltava myös hänen holhouksessaan kolmen vuoden ajan, jolloin hän vastasi nuoren pojan opinnoista sekä kotivalvonnasta.<sup>5</sup> Kasselissa Pacius sai viulunsoiton lisäksi opetusta myös musiikinteoriassa ja sävellyksessä Moritz Hauptmannilta. Näiltä ajoilta ovat peräisin hänen ensimmäiset sävellyksensä jousikvartetti ja orkesterialkusoitto, joista viimeksi mainittu on otsikoitu nimellä *Erster Versuch fir Orchester Composition*. Paciuksen säveltuotantoon vaikutti ratkaisevasti koko hänen elämänsä ajan saksalainen romantiikka, joka aikakauden tyylinä ja kodin kamarimusiikillisenä perintönä oli syöpyntä hänen säveltäjäntaansa jo lapsuudesta lähtien. Pacius eteni opinnoissaan hyvin. Spor oli hänen menestykseensä tyytyväinen, samoin Hauptmann.

Pacius päätti opiskelunsa Kasselissa vuonna 1826 opiskeltuaan siellä vain kaksi vuotta. Spohr samoin kuin Hauptmann katsoivat hänen saavuttaneen jo siinä ajassa taiteellisen kypsyytensä. Varsinaisen viulutaiteilijan uransa hän aloitti konsertoimalla kotikaupungissaan Hampurissa lokakuussa 1827. Sitä ennen hän oli kuitenkin

2 Rosas 1949: 11.

3 Andersson 1938: 8-9.

4 Vrt. Andersson 1938: 10; Elmgren-Heinonen 1959: 15.

5 Spohrin kirje Johan Paciukselle 14.4.1824.

esiintynyt jo muutamissa muissa Pohjois-Saksan pienemmässä kaupungissa, kuten Altonassa ja Ludwigslustissa hankkien kokemusta varsinaiselle ensikonsertilleen Hampurissa.

Hampurin konsertti ei tuottanut kuitenkaan Paciukselle sellaista taiteellista menestystä, mitä hän odotti. Vasta myöhemmissä konserteissaan, jotka edelleenkin suuntautuivat Pohjois-Saksan kaupunkeihin, nuori viulutaiteilija arvostettiin korkeammalle: arvostelijat eivät kiittäneet ainoastaan hänen tekniikkaansa ja taiteellista tulkintaansa vaan myös hänen jousenkäyttöään, joka ilmeni erityisesti Spohrin e-molli ja d-molli viulukonserton tulkinnoissa.<sup>6</sup>

Vuotta myöhemmin opintojen päättymisestä sai Pacius Hauptmannilta kirjeen, jossa tämä kannusti nuorta säveltäjää jatkamaan sävellystyötään:

*Rohkaisu ei enää liene tarpeen, mutta jos olisi, toistaisin sen, minkä olen sanonut: Kirjoittakaa edelleen älkääkä masentuko. Olisin aivan varmaan ensimmäinen varottamassa teitä mitään kirjoittamasta, ellei minuulla olisi niin hyvät ajatukset säveltäjänäntaipumuksistanne. Sillä ei ole mitään niin ikävää kuin sieluton taideteos, joka ei ole syntynyt välttämättömyyden pakosta. Mutta lahjat muodostavat kuitenkin säveltäjän avuista vain toisen puolen, toinen on taitavuus, jonka saavuttaminen vaatii paljon ahkeruutta, paljon kärsivällisyyttä, paperia jne.<sup>7</sup>*

Kirjeen perusteella voidaan päätellä, ettei Pacius arvostanut vielä tuohon aikaan omia säveltäjänkykyjään kovinkaan suuriksi. Tätä todistaa myös se, että hän deklamatorioita eli melodraamoja lukuunottamatta sävelsi nuoruusvuosinaan pääasiassa vain pienimuotoisia sävellyksiä: suurimuotoiset teokset, kuten oopperat ja viulukonsertto, syntyivät vasta myöhemmin.

## 1.2 Pohjola kutsuu

Vuonna 1828 oli tukholmalainen laivanvälittäjä G.C.Flygarson käymässä Stralsundissa, missä hän kuuli Paciuksen soittavan. Flygarson oli suuri musiikin ystävä ja mesenaatti ja oli porvallisen ammattinsa ohella Tukholman Harmonisen seuran (*Harmoniska Sällskapet*) ns. passiivinen jäsen. Paciusta kuunnelleessaan hän oivalsi, mikä merkitys lahjakkaalla viulutaiturilla olisi Tukholman musiikkielämään. Flygarson esitti Paciukselle houkuttelevan tarjouksen tulla Tukholmaan, jossa hän lupasi järjestää nuorelle viuluniekalle säännölliset julkiset esiintymiset sekä toimen hovisoitokunnassa. Pacius mietti päivän ajan, suostui pyyntöön ja lähti Flygarsonin mukana Tukholmaan, jonka melko vilkasta musiikkielämää sävytti tuohon aikaan jo saksalainen romantiikka.<sup>8</sup>

Tukholma oli jo 1800-luvun alkupuolella melko kehittynyt musiikkikaupunki, jossa oopperaa ja hovisoitokuntaa johti J.Fr.Berwald. Oopperassa esitettiin vanhempien oopperasävellysten lisäksi myös romantiikan aikakauden teoksia, joita edustivat muun muassa Rossinin, Weberin ja Sporin oopperat. Myös suuria vokaaliteoksia

6 Rosas 1949: 13; Elgren-Heinonen 1959: 42. Ajan tavan mukaan konsertissa oli myös muita esiintyjä, kuten orkesteri, mieskuoro, pianisti ja laulaja.

7 Hauptmannin kirje Paciukselle kesäkuussa 1827, Andersson 1938: 24.

8 Andersson 1938:32-33; Elmgren-Heinonen 1959: 56-57; Rosas 1949: 14.

esitettiin siellä; siitä huolehti Harmoninen seura, johon Paciuksen suojelija ja me-senaatti Flygarsson kuului.<sup>9</sup> Tukholmassa Flygarsson esitteli Paciuksen ajan tavan mukaan ensin musiikki- ja seurapiireille, joiden järjestämissä illanvietoissa hän saavutti heti menestyksen.

Toukokuussa 1828 Paciuksella oli ensikonsertti Tukholmassa.<sup>10</sup> Heimdallin musiikkikriitikko kirjoitti muun muassa, kuinka Pacius on jo nuoruudestaan huolimatta saavuttanut suuren taituruuden, jonka virtuoosisuus tuli selvimmin esille staccatoissa. "Hänen luonteensa vilkkaus näyttää määränneen hänelle etupäässä sellaisia kappaleita, joiden vallitsevana piirteenä on nopeus ja kiihkeys."<sup>11</sup>

Heti konsertin jälkeen Pacius allekirjoitti sopimuksen *Kuninkaallisen hovisoittokunnan ja Teatteri-Orkesterin jäseneksi viulunsoittajana*. Hovimuusikon ohjesääntö määriteltiin seuraavasti:

*...[soittaa] niin usein kuin siitä käsky annetaan, niin Kuninkaallisissa näytöksissä kuin myös Kuninkaallisen Hovin juhlatilaisuuksissa ja konserteissa, kaikenlaiset asianomaiset harjoitukset kuin myös Orkesterin yksityiset harjoitukset mukaanlukien.*<sup>12</sup>

Tukholmassa vietettyjen vuosien aikana Paciuksen nimi esiintyi useissa erilaisissa konserttiohjelmissa. Hän teki Tukholmasta käsin myös esiintymismatkoja muun muassa Upsalaan, Gälveen ja Faluniin - kerran myös Osloon, missä hän konsertoi hampurilaisen pianistin Karl Schwenckenin kanssa.<sup>13</sup> Samaan aikaan hän sävelsi lähinnä pienimuotoisia yksinlauluja.

On ilmeistä, ettei Pacius ollut Tukholman hovisoittokunnan taiteelliseen tasoon ja kehitykseen kuitenkaan tyytyväinen, sillä jo vuoden 1833 jälkeen hän teki sopimuksensa enää vain vuodeksi eteenpäin; sitä ennen oli sopimuskausi kestänyt kolme vuotta. Lisäksi hän mitä ilmeisemmin havaitsi oman taiteellisen kehityksensä lähes pelkkänä "pulttisoittajana" olevan tukossa.<sup>14</sup>

Pacius halusi pois Tukholmasta. Upsalassa, missä yliopiston musiikinjohtaja J.E.Haeffner oli samoihin aikoihin kuollut, tuli virka avoimeksi vuonna 1833. Kirje ylioppilas Lenmarkille kertoo seuraavaa:

*Tahtoisin mielelläni viettää muutaman vuoden nuorison parissa Upsalassa ja olen varma siitä, että pystyisin tyydyttämään ne vaatimukset, mitkä ylioppilaat asettavat musiikkitirehtöörilleen. Muutenkin tahtoisin omasta halustani ja oman kutsumukseni mukaisesti ponnistella järjestääkseni musiikkiopinnot siellä niin hyväksi kuin suinkin.[...] Tahdon vilpittömästi tunnustaa sinulle, etten tunne itseäni onnelliseksi Tukholmassa, ja ellei minun onnistu saada tätä paikkaa, annan ennemmin tai myöhemmin palttua kaikelle....*<sup>15</sup>

9 Andersson 1938: 33; Rosas 1949: 14.

10 Konsertin ohjelmassa oli Spohrin A-duuri konsertto n:o 7 sekä Maysanderin konsertti-muunnelmät.

11 Andersson 1938: 35 (Heimdal).

12 Andersson 1938: 36.

13 Andersson 1938: 38 Rosas 1949: 14.

14 Anderssonin ja Elmgren-Heinosen mukaan Paciuksen tarve paeta pois Tukholmasta johtui myös "romanssista", mikä syntyi Paciuksen ja hänen oppilaansa, nuoren tukholmalaisrouvan välillä. Andersson 1939: 40 (Maria Beaurainin mukaan) Elmgren-Heinonen 1959: 70.

15 Paciuksen kirje Lenmarkille 1833. Andersson 1938: 41.

Kun Paciusta ei jostain tuntemattomasta syystä valittu Upsalaan, tuli Helsingin yliopiston musiikinopettajan avoinna ollut virka kuin lahjana hänelle eteen. Kyseistä virkaa oli tavoittelemassa jo ennen Paciusta kaikkiaan viisi hakijaa.<sup>16</sup> Konsistori ei kuitenkaan ollut heihin tyytyväinen; se pitkitti viran täyttämistä, kunnes hakijaksi saatiin Pacius. Valtakirja viranhoitoa varten allekirjoitettiin toukokuun 29. päivänä 1834. Pacius ryhtyi virkaansa hoitamaan kuitenkin vasta seuraavan vuoden helmikuussa. Syytä, miksi hän näin menetteli, ei Anderssonin mukaan tiedetä tarkalleen.<sup>17</sup> Näin Helsingin yliopisto ja musiikkipiirit saivat ikään kuin onnellisen sattuman kautta palvelukseensa henkilön, joka nosti erityisesti pääkaupungin siihen astisesti vaatimattoman musiikkielämän aivan uudenlaiseen kukoistukseen. Työ suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehittämiseksi oli alkanut.

### 1.3 Helsingin musiikkielämän organisaattorina

Paciuksen ensimmäinen julkinen esiintyminen Helsingin konserttiyleisölle tapahtui jo helmikuun lopussa 1835. Ohjelmassa oli muun muassa Calliwodan *Poloneesi brillante* sekä Spohrin ja Beethovenin jousikvartetot, joissa hän toimi primaksena. Helsingfors Tidningarin arvostelija oli kuulemaansa tyytyväinen:

*Herra Paciuksella on pehmeä ja miellyttävä ääni, korkeata luokkaa oleva teknillinen valmius ja ennen kaikkea täysipainoinen esitystapa, joka on täynnä tunnetta ja totuutta...Kalliwodan säveltämissä poloneesissa herra Pacius ositti verratonta kykyänsä miellyttävän keveällä ja viehkeällä alalla ja Maysederin muunnelmassa taitonsa bravuurisoitossa...*<sup>18</sup>

Pacius oli luonteeltaan räiskyvän temperamentikas, sisukas ja olemukseltaan karismaattinen.<sup>19</sup> Hän tempausi mukaansa koko Helsingin musiikkiyleisön esittämällä ensimmäisenä opettajansa Spohrin oratorin *Die letzten Dinge*, joka tapahtui jo saman kevään huhtikuussa pitkäperjantaina. Konsertin organisoijana oli Paciuksella apunaan herkinherätetty Helsingin Soitannollinen Seura. Kuoro oli muodostettu yliopiston opiskelijoista ja Helsingin seurapiirirouvista - 18 miesopiskelijaa ja 19 naista -,<sup>20</sup> pienenä orkesterina toimi sotilas- ja ammattimuusikoista sekä amatööreistä koottu soittajisto.<sup>21</sup> Esitys uusittiin muutaman päivän kuluttua ja menestys oli

16 Nämä viranhakijat olivat Turun kimnaasin laulunopettaja Johan Christopher Downer, Viipurin jalkaväkirykmentin kapellimestari Gotthard Dieberg, vt.musiikinopettaja Gestrin, fil.maisteri Fredric Eimelé sekä piirustuksenopettaja Peter Adolph Kruskopff. Andersson 1938: 75.

17 Andersson 1938: 83-86.

18 Helsingfors Tidningar 15.3. 1835 ; Andersson 1938: 88.

19 Pacius tutustui pian Topeliukseen, josta tuli hänen elinikäinen ystävänsä ja työtoverinsa, myös Runebergiin - jonka runoja hän sävelsi -, samoin Snellmaniin, Lönnrotiin ja Cygnaeukseen. Suomessa hänen kontaktihenkilönään oli suuri kulttuurin ystävä, kauppaneuvos Henrik Borgström, jonka ansiota pääasiassa oli hänen muuttamisensa Suomeen. Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 335.

20 Andersson 1938: 133; Dahlström-Salmenhaara I: mukaan "19 seurapiirirouvaa ja 20 ylioppilasta."

21 Rosas 1949: 17.

ennennäkemättömän suuri.<sup>22</sup> Lukukauden päätyttyä Paciuksella oli syytä iloita saavutuksistaan. Matkustettuaan Saksaan tervehtimään omaisiaan hän kirjoitti Spohrille:

...olen nyt jättänyt Tukholman ja sen sijaan vastaanottanut hyvin edullisen toimen Helsingin yliopiston musiikkirehtöörinä. Tietenkin taidenautimot suuremmissa kaupungeissa ovat moninaisempia ja runsaampia. Mutta minulla on viljalti aikaa matkustaa, elän hyvin suotuisissa olosuhteissa, ja taloudellisesti olen paljon edullisemmassa asemassa kuin ennen, mikä loppujen lopuksi on tärkeintä meille ihmisraukoille.<sup>23</sup>

Paciuksella oli Helsingin yliopiston musiikinopettajana aikaa syventyä pääkaupungin musiikkielämän uudistukseen ja kehitykseen. Soitannollisen seuran orkesteri, johon vähin eri alkoi kuulua myös Paciuksen omia oppilaita yliopistosta, järjesti hänen johdolla vuosina 1835-36 jo peräti kahdeksan konserttia: ohjelmassa muun muassa Mozartin ja Beethovenin sinfonioita.<sup>24</sup> Seuraava suuri oratorioesitys tapahtui pääsisäisenä 1836, jolloin oli vuorossa Carl Heinrich Graunin *Der Tod Jesu*. Kuoro oli nyt edellisvuotta suurempi, samoin orkesteri, joista Helsingfors Tidningar alkoi käyttää yhteisnimitystä "Musiikkiyhdistys."<sup>25</sup>

Vuoden 1839 lopulla oli vihdoin Händelin *Messiaan* vuoro, jonka esityksestä muodostui huippu Paciuksen järjestämille oratoriokonserteille. Sen Pacius esitti jälleen yhdessä yliopiston opiskelijoista, sotilassoittajista ja muutamista ammattimusiikoista ja amatööreistä kootun orkesterin kanssa. Suuri kuoro oli jälleen koottu Helsingin seurapiirien musiikkia harrastavista naisista; miesäännet olivat pääasiassa hänen oppilaitaan yliopistosta. Nämä hän oli yhdistänyt jo vuotta aiemmin Akateemiseksi Lauluseuraksi (*Akademiska Sångsällskapet*, vuodesta 1846 *Akademiska Sångföreningen*).<sup>26</sup> Kuoron toiminnalla oli myöhemmin suuri merkitys, sillä valtaosa Paciuksen kuorotuotannosta syntyi juuri tämän kuoron tarpeisiin.<sup>27</sup>

Vuonna 1844 Pacius perusti vihdoin myös Sinfoniayhdistyksen (*Symfoniföreningen*). Sen tarkoituksena oli parantaa Helsingin orkesteritilannetta, joka Paciukselle oli muodostunut suureksi pulmaksi niin orkesterikonserttien kuin oratorioesitysten järjestämisessä. Sinfoniayhdistyksen orkesterin ammatilliseksi rungoksi Pacius sai saksalaisen Karl Ganszaugen 12-jäsenisen "kylpyläorkesterin",<sup>28</sup> joka teki mahdoli-

22 Oratorion ensimmäisen esityksen tuotto 1 182 ruplaa lahjoitettiin "tyttöjen alkeiskoulun hyväksi." Seuraavan esityksen tuotto 1 400 ruplaa anettiin Paciukselle. Andersson 1938: 101-105.

23 Paciuksen kirje Spohrille 20.8.1835.

24 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 336.

25 Helsingfors Tidningar 13.4.1836.

26 Vuonna 1828 perustettiin Helsinkiin *Akateeminen Musiikkiseura*, joka jatkoi Turun ylioppilaslauluseurojen perinnettä. Sen piirissä harrastettiin kuorolaulua ja soitinmusiikkia. Seuran toiminnalla oli 1830-luvun alkuvuosina tärkeä merkitys Helsingin musiikkielämässä. Kuoron ensimmäisenä johtaja toimi Fredrik August Ehrström. Seuran toiminta oli melko aktiivista, jota todistaa mm. joka toinen viikko järjestetty konsertti yliopiston juhlasalissa. Ehrström sävelsi useimmat tunnetuimmista lauluistaan - mm. *Joutsen ja Lähteellä* - juuri tälle kuorolle. Kun Pacius tuli Helsinkiin, hän perusti kaupunkiin uuden musiikkiseuran, jonka vuoksi Akateemisen Musiikkiseuran toiminta oli lopetettava. Näin myös Ehrström kuoroineen ja sävellyksineen joutui Paciuksen tieltä siirtymään syrjään.

27 Rosas 1949: 20; Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 338.

28 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 340; Rosas 1949: 22.

seksi hänelle taiteellisesti korkeatasoisemman orkesteritoiminnan Helsingissä vuoteen 1853 saakka.

## 2 Pacius oopperasäveltäjänä

### 2.1 Kaarle-kuninkaan metsästys

Suomalaisen esittävän oopperataiteen ensimmäinen merkittävä ensi-ilta tapahtui maaliskuussa 1849 Helsingissä, jolloin esitettiin kotimaisin harrastajavoimin Rossinin *Sevillan parturi* ja vuotta myöhemmin Donizettin *Lucia di Lammermoor*. Nämä esitykset antoivat pieroiskuvan siitä, miten Suomessa pystyttiin esittämään oopperaa kotimaisin harrastajavoimin.

Ensimmäisen kerran kansallista kulttuuri-identiteettiä oopperataiteen avulla merkittävästi kohottanut tapahtuma oli kuitenkin vasta kolmisen vuotta myöhemmin, maaliskuun 24. päivänä 1852, jolloin esitettiin - jälleen harrastajavoimin - Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästys*, *Kung Karls jakt* Helsingissä Esplanadin varrella sijainneessa puuteatterissa. Ooppera tapahtumapaikkana on Kasteholman linnan lähiseutu Ahvenanmaalla syyskuun alussa 1671, jolloin 16-vuotias Kaarle XI saapuu hoviväkensä kanssa sinne hirvenmetsästyksen.

Kaarle-kuninkaan metsästyksen ensi-ilta koettiin kaikin puolin isänmaalliseksi ja historialliseksi tapahtumaksi: olihan kyseessä ensimmäinen Suomessa sävelletty ja Suomen kamaralla tapahtuneeseen aiheeseen liittyvä teos, joka Paciuksen musiikissa ja Topeliuksen romanttisessa tarinassa valoi ennennäkemätöntä uskoa ja innostusta suomalaisen ooppera- ja näytelmätaiteen tulevaisuuteen.

Kaarle-kuninkaan metsästyksen esivalmistelut eivät tuohon aikaan olleet helppoja ja yksinkertaisia, sillä koko esitys oli rakennettava lähes kokonaisuudessaan amatöörien varaan. Oopperan esityskoneisto oli jopa nykyoloihinkin verrattuna suuri; siihen kuului kaikkiaan 120 henkeä: "34 daamia ja 51 herraa näyttämöllä sekä nelisenkymmentä orkesterimuusikkoa".<sup>1</sup> Orkesterin Pacius muodosti Helsingissä olleista ammattimuusikosta sekä ylioppilaskapellin soittajasta. Kysymyksessä oli romantikan aikakaudelle tyypillinen teos, ja sen kokoonpano seuraava: I-viuluja 4, II-viuluja 4, alttoviuluja 4, selloja 4, kontrabassoja 2, klarinetteja 2, huiluja 2, käyrätorvia 6, trumpetteja 2, lyömäsottimia 1, triangeli 1, lisäksi suuria rumpuja, lautasia ja pasuunoita 3.<sup>2</sup> 86-jäsenisen kuoron runkona olivat ylioppilaat; muun osan sen kokoonpanosta muodostivat Helsingin seurapiirirouvat ja -neidit.

Tärkeimmissä rooleissa esiintyivät ruotsalaissyntyinen laulajatar Hanna Falkman (Leonore), August Tavaststjerna (Jonatan) sekä Paul Lindblad (Bjelke). Erityistä mielenkiintoa liittyi myös Oxenstjerman rooliin: siinä esiintyi yksi suomenkielisen kuorolaulun tulevista isistä, *Erik August Hagfors* (1827-1913).<sup>3</sup> Nuoren kuninkaan puheroolin esitti 16-vuotias August Wasenius.

---

1 Weckström 1864: 50.

2 Rosas 1949: 164.

3 Elmgren-Heinonen 1959: 255; Kuokkala 1997.

Kun oopperan harjoituksia pidettiin kaiken lisäksi peräti 74 kertaa, ei Paciuksen sävellystä tuotu yleisön eteen ainakaan keskeneräisenä: sen esitys oli aikakauteensa nähden ainutlaatuinen tapahtuma, jossa myös orkesterin ja kuoron mittasuhteet korostivat ennennäkemätöntä suuruutta. On ilmeistä, että Pacius vastasi itse myös oopperansa ohjauksesta, koska mistään lähteistä ei löydy tarkempia tietoja ohjaajasta. Ooppera sai suuren suosion: sitä esitettiin kaikkiaan yhdeksän kertaa loppuunmyydyille katsomoille. Vaikka Paciuksen musiikkia ei koettukaan varsinaisesti suomalaiskansalliseksi, sen arvostus kohosi Topeliuksen ruotsinkielisen libreton pohjalta korkealle huolimatta siitä, että Topelius oli alkujaan ryhtynyt tekemään siitä huvinäytelmää, missä hoviväki kauniina syyspäivänä ilakoi viheriöivän luonnon keskellä. Kun Topelius sai maaliskuussa 1851 kuulla Paciuksen järjestämässä konsertissa muutamia osia valmisteilla olevasta teoksesta, selkeni hänelle totuus. Hän kirjoitti myöhemmin:

*Pacius oli tarttunut sanoihin ja laatinut niihin lähes maailmahistoriallisia mittasuhteita hipovan draaman. Tästä seurasi, että jatkon täytyi tekstin puolesta luoda teokselle pohja, joka kannattaisi oopperan tyylillistä yhtenäisyyttä. Runollisesti libretosta sen johdosta tuli pelkkää tilkkutyötä, mutta musiikista muodostui kaikkien aikojen maestari-teos, jota kannattaa hienosti henkevoitunut arkkitehtuuri!*<sup>4</sup>

Kaikesta huolimatta Topeliuksen tekstillä ensimmäistä kertaa oopperan avulla toteutetun kansallisen kulttuuri-identiteetin kehittäjänä oli merkityksensä, koska Paciusta pidettiin puolisuomalaisena, joka tuon ajan kriitikoiden mukaan oli tuottanut moitteettomia sävellyksiä wieniläisklassikoiden ja Spohrin hengessä.<sup>5</sup>

Finlands Allmänna Tidningin arvostelija piti kuitenkin oopperaa saksalaisena tuotteena: "Se on saksalaista taidetta.. Me ylpeilemme sellaisesta, mikä ei ole noussut oman maan kamaralta, ja hekumoimme lainatuilla herkuilla." <sup>6</sup> Asiasta nousi Finlands Allmänna Tidningin ja Helsingfors Tidningarin välillä periaatteellinen keskustelu, jossa viimeksi mainittu lehti puolusti voimakkaasti Paciusta:

*Älkää asettako kotimaisia aloittelijoita niiden erinomaisten miesten edelle, jotka ovat kauan työskennelleet Suomen sivistyselämän hyväksi, vaikka heillä ei olekaan ollut onnea täällä syntyä. Ei tule koettaa ajaa kotimaisen asiaa kieltämällä ulkomaalaiselta oikeus saada osakseen tunnustusta, sillä silloin kielletään sivistykseltä sen kansalaisoikeus ja unohdetaan se kaunis ja hyödyllinen, jonka olemme lainanneet muualta.*<sup>7</sup>

Oopperan kantaesityksestä tuli kaikesta huolimatta suuri menestys, samalla myös isänmaallinen - jopa siinä määrin, että lopuksi vaadittiin laulettavaksi Maamme-laulu, johon koko yleisö yhtyi suurella innolla. Ensi-illan juhlinta jatkui Seurahuoneella, missä Topelius puhui säveltaiteen tulevaisuudesta Suomessa. Hän korosti musiikin merkitystä kansakunnalle: se ei ollut enää vain ajanvietettä ja ylellisyyttä, vaan siitä oli tullut henkinen tarve.<sup>8</sup> Paciusta ja Topeliusta juhlittiin kansallissankareina, kuten Verdiä aikanaan Italiassa. Innostuksella oli myös kauastähtävä merkitys: sen

4 Topeliuksen kirje Martin Wegeliukselle 1.3.1896.

5 Sarjala 1994: 209.

6 Finlands Allmänna Tidning 10.4.1852 ja 13.4.1852.

7 Helsingfors Tidningar 29.3.1852; Lampila 1997: 41.

8 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 348.

avulla pantiin alulle uusi kivirakenteinen teatteri (nyk. *Kansallisteatteri*) ooppera- ja teatteriesityksiä varten, mikä toteutui vuonna 1902.

Kaarle-kuninkaan metsästyksen saavuttama sen hetkinen menestys oli aikakauden nähden harvinaisen suuri. Cygnaeus kutsuikin oikeutetusti näitä esityksiä "maaliskuun kunniakkaimiksi päiviksi".<sup>9</sup>

Myös lehdet kirjoittivat esityksistä suopeasti, mutta täysin kriitikittömästi. Innokkaimpana esityksen ylistäjänä Helsingfors Tidningar kuvasi oopperan synnyttämää "valtavaa elämystä". Säveltäjälle se merkitsi "ihanaa vaivannäön palkkaa ja mahtavaa rohkaisua hänen neroudelleen".<sup>10</sup> Teoksen todettiin myös koonneen yhteen polttopisteeseen Suomen kansan rakkauden musiikkia kohtaan, jonka synnyttäjinä ovat olleet nuorison esiintymiskokemukset Lemmenjuomassa ja Sevillan parturissa, samoin kuin Paciuksen johtamissa oratorioissa.

On merkittävää, että aikana, jolloin konserttien ja teatteriesitysten kritisointi oli jo verrattain asiantuntevaa, ei ensimmäinen suomalaisaiheinen ooppera suuresta menestyksestään ja esityskoneistostaan huolimatta saanut lehdistössä juuri minkäänlaista tarkempaa musiikillista arviointia. Ooppera oli tuolloin vielä vieras taidemuoto; se meni kirkkaasti aikakauden arvostelijoiden ammattitaidon yläpuolelle, kuten Åbo Underrättelser -lehden isänmaallisuuteen tähtäävä "runoilu" kertoo:

*... vasta nyt [ooppera] on alkanut herätä tietoiseen elämään ja sellaisena tuntee ja tunnustaa tarvitsevänsä uutta, aina terveempää, voimakkaampaa ja eloa-antavampaa ravintoa vastaiselle kypsyykselle. Ja kansa, joka niin tekee, sen kansan tulevaisuudesta sivistyksen ja valistuksen tiellä ei tarvitse olla huolissaan, ei joutua epätoivoon; sen laulajat, sen runoilijat eivät tule kuolemaan Runebergin, Franzenin mukana; sen kukat ja seppeleet eivät tule lakastumaan, häviämään Pohjolan pakkasiin ja jäisiin tuuliin.*<sup>11</sup>

Samaa luokkaa edusti myös Morgonbladetissa ollut - ilmeisesti Rudolf Lagin kirjoitus. Lagi oli tutustunut oopperaan sen harjoituksissa ja kiitti jo ennakkoon sen musiikkia "luonteeltaan jaloksi ja puhtaaksi...koko olemukseltaan romanttiseksi". Tämän mitään sanomattoman musiikillisen luonnehdinnan jälkeen hän vertasi sitä "hopeankirkkaaseen aaltoon, joka välistä on leikkivä ja raisu, välistä kuohuva ja voimakas, välistä hiljaisesti soljuva...".<sup>12</sup>

Arvostelijoiden yleisenä mielenkiintona oli tuolloin suurimuotoisten orkestrisävellysten ja sinfoniakonserttien eli absoluuttisen musiikin suosiminen: uskottiin, että vain niiden kautta on suomalaisen musiikkiyleisön kasvattaminen ja ylläpitäminen mahdollista. Vokaalimusiikkia ja oopperoita ennen Kaarle-kuninkaan metsästystä ei pidetty vielä samantarvoisina. Kamarimusiikin taas katsottiin kuuluvan salonkeihin ja porvariskoteihin; sitä harrasti 1800-luvun Saksassa ja Itävallassa pääasiassa sivistysporvaristo. Sitä ei voitu mitenkään mieltää julkisiin pääsymaksullisiin konsertteihin.<sup>13</sup> Sarjalan mukaan Sven Gabriel Elmgren perustelikin oopperakritiikin puutteen Litteraturbladissa (ilmeisesti 1852) siten, "että vasta kun Helsinki saisi musiikkikoulun, pysyvän orkesterin sekä teatteritalon, vasta sitten ilmaantuisi päteviä ooppe-

9 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 348-349; Elmgren-Heinonen 1959: 265.

10 Helsingfors Tidningar 27.3.1852; Lampila 1997: 40.

11 Åbo Underrättelser 27.3.1852.

12 Lampila 1997: 38.

13 Sarjala 1994: 169.



rakriitikkoja julkisuuden maaperästä".<sup>14</sup>

Kaarle-kuninkaan metsästyksen isänmaallista kulttuurihenkeä kohottanut vaikutus ei mennyt ohi silmien myöskään sen aikaisilta vallanpitäjiltä. Senaatin varapuheenjohtaja Lars Gabriel von Haartman -"hänen hirmuisuutensa"- koki sen sisällön vaaralliseksi. Kreivi Armfeltille lähettämässään muistiossa hän paheksuu oopperan sisältöä uskoen sen kiihoittavan kansaa vieroksumaan nykyisyyttä ja muistelemaan entistä Ruotsin vallan aikaa. "Ihmiset voisivat unohtaa kaiken sen hyvän, minkä nykyinen hallitus on Suomelle tehnyt." Lampilan mukaan Topelius ja Pacius - samoin kuin yleisökään - eivät tienneet tästä muistiosta mitään.<sup>15</sup>

Matti Klinge oopperasta tehdyn cd-levyn kansioon laatimassaan kirjoituksessa sanoo oopperalla olleen kasvattava tehtävä: se ajoi pois ylioppilasnuorisoa poliitikoinnista, kapakoista ja huonojen naisten seurasta sivistyneiden helsinkiläisten seurapiirineitosten pariin, joihin he saivat tutustua oopperan lukuisissa harjoituksissa ja esityksissä. Tämä kontaktien luominen ja sosiaalinen toiminta oli Klingen mukaan myös Paciuksen ja erityisesti Topeliuksen toiveena: se oli Suomen kansallisuuden säilyttämisen ja maamme kulttuurielämän kehittymisen kannalta aivan ratkaiseva.

Neljä vuotta myöhemmin vuonna 1856 Kaarle-kuninkaan metsästyks esitettiin Tukholman kuninkaallisessa teatterissa, missä yleisömenestys oli vähintäänkin yhtä suuri kuin Helsingissä: liittyihän teoksen sisältö nimenomaan Ruotsin historiaan. 19 loppuunmyytyä näytöstä kävivät seuraamassa Ruotsin arvovaltaisimmat kulttuuri-piirit. Arvostelut olivat yhtä poikkeusta lukuunottamatta ylistäviä; sen muodosti ainoastaan Svenska Tidningen -lehden nimimerkki Ernst Ludvig - John Rosasin mukaan ilmeisesti Anders Herman Bjursten -, joka kritikoi pääasiassa vain oopperan librettoa. Bjursten ihmetteli teoksen Suomessa saamaa suurta menestystä, vaikka sen libretto käsitteli vain "yhtä tapettua hirveä!"<sup>16</sup> Tästä arvostelusta, samoin kuin teoksen johtaneen italialaisen kapellimestarin J. Foronin negatiivisesta asenteesta oopperaa kohtaan Pacius oli erittäin pahoillaan. Tilanne korjaantui vasta kolme vuotta myöhemmin, jolloin teos esitettiin uudelleen Tukholman kuninkaallisessa oopperassa sillä kertaa hampurilaisen Ignaz Lachnerin johdolla. Seuraavana keväänä teos esitettiin arvovaltaiselle kansainväliselle yleisölle Kaarle XV:n kruunajaisten yhteydessä.

Kaarle-kuninkaan metsästyks esitettiin myöhemmin myös Helsingissä vuosina 1875 ja 1880. Pacius oli sitä ennen parannellut teostaan, lisännyt siihen muun muassa saksankielisen tekstin toivomuksenaan saada teos esille Saksassa. Kysessä oli tuolloin jo partituurin kolmas laitos. Sekään ei vielä täysin miellyttänyt säveltäjää, joten hän teki edelleen korjauksia. Partituurin viimeisen eli neljännen laitoksen ensiesitys tapahtui vuonna 1880 Ruotsalaisessa teatterissa. Salmenhaaran mukaan "tätä näyttämöllepanoa on pidetty parhaimpana Paciuksen elinaikana".<sup>17</sup>

---

14 Sarjala 1994: 77.

15 Lampila 1997: 42.

16 Rosas 1949: 175; Dahlström-Salmenhaara 1, 1995: 351.

17 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 354.

## 2.2 Kypron prinsessa ja Loreley

Paciuksen merkittävimpään säveltuotantoon kuuluivat vielä Topeliuksen tekstiin sävelletty laulunäytelmä *Kypron prinsessa (Princessan af Cypern)*, Kypron saarelle siirretty romanttinen Lemminkäistarina, sekä Emmanuel Geibelin librettoon pohjautuva ooppera *Die Loreley*, josta tuli säveltäjän viimeinen suuri työ. Kypron prinsessan ensiesitys tapahtui Helsingin Uuden Teatterin (Nya teatern) vihkiäisjuhlassa 1866 Paciuksen itsensä johtamana. Loreley taas sai kantaesityksensä Aleksanterin teatterissa - Kansallisoopperan entisessä toimitalossa Bulevardilla - keväällä 1887.

Kypron prinsessan aihepiirinä on Kypron saarelle siirretty romanttinen - nykykäsityksen mukaan naiivi - Lemminkäisen ja Kyllikin tarina, jonka loppuhuipeuksena on äidinrakkauten ylistys. Topeliuksella oli ilmeisenä tarkoituksenaan laatia libretosta Kalevala-aiheinen satunäytelmä ilman "suuria draamallisia vaatimuksia"<sup>18</sup> tai sitten "jalostaa" Kalevalaa antiikin avulla. Vaikka juoni herättikin jo aikanaan naiviutensa puolesta hymyilyä,<sup>19</sup> Hertta Tirrasen mukaan se herätti Kaarle-kuninkaan metsästyksen tavoin myös "taiteellisen ja isänmaallisen hurmion".<sup>20</sup> Kalevalaisesta aiheestaan huolimatta teosta ei kuitenkaan mielletty kalevalaiseksi: sen aihe oli siirretty täysin vieraaseen maaperään, jonka vuoksi sen herättämät "isänmaalliset hurmiot" eivät kestäneet kovinkaan kauan.

Kypron prinsessassa Pacius yritti ensimmäistä kertaa sulattaa suomalaisia kansansävelmiä sävellyksensä yleiskieleen, josta itse asiassa vain *Laps' Suomen* - alkuperäiseltä tekstiltään *Hellas' barn* - on jäänyt tunnetuksi. Sen lauloi Tuulin osassa esiintynyt Hilda Stadius - Pietarissa H. Nissen-Salomonin johdolla opiskellut lahjakas laulajatar, jolle tarjottiin Pietarin konservatorion opettajan paikkaa.<sup>21</sup>

Pacius oli aloittanut Loreleyn sävellystyön jo vuonna 1862 - eli 25 vuotta ennen oopperan valmistumista. Tyylilleen uskollisena hän halusi viimeiseksi jääneessä suurteoksessaan keskittyä omille juurilleen, saksalaiseen aiheeseen, jonka libreton oli laatinut Emanuel Geibel. Kuten myöhemmin ilmenee, Loreleyn esitykset ohjasi Kaarlo Bergbom avustajinaan sisarensa Emilie sekä Paciuksen tytär Maria Collan. Todettakoon, että teos oli ensimmäinen suomalainen ooppera, jonka esitys tapahtui Bulevardin varrella sijaitsevassa oopperatalossa 28.4.1887. Pääosassa esiintyivät muun muassa Emma Engdahl ja Abraham Ojanperä; tenoriksi oli hankittu saksalainen tenori Wolfgang Schneidweiler.

Sävellyksenä Loreleytä pidetään tyyliltään vanhanaikaisena. Kantaesityksen arvostelussa sitä kuitenkin ylistettiin: Valvojan nimimerkki -t. mainitsi italialaisten säveltäjien melodisuuteen sekä Wagnerin musiikkidraamoihin viitaten sen edustavan ainoata oikeata kehityssuuntaa.<sup>22</sup>

18 Dahlström-Salmenhaara 1, 1995: 358.

19 Kun Aleksanteri II:n vieraili vuonna 1876 Helsingissä, esitettiin oopperan ensimmäinen näytös hänen kunniakseen. Tällöin prinsessa Maria sai antiikin ja Kalevalan sekoituksesta sellaisen naurukohtauksen, että hänen oli poistuttava aitiosta. Dahlström-Salmenhaara 1, 1995: 359.

20 vrt. Suomen kulttuurihistoria 2, 1980: 353, Hertta Tirranen.

21 Pajamo 1976: 91-92. Stadius muutti kuitenkin Suomeen toimien aluksi Savonlinnan tyttökoulun johtajana ja myöhemmin Tammissaaren ruotsinkielisen seminaarin musiikin opettajana.

22 Dahlström-Salmenhaara 1, 1995: 359,365.

Oopperaa esitettiin kahdeksan kertaa, minkä jälkeen Ruotsalainen teatteri ei enää suostunut antamaan orkesteriansa sen esityksiin.

### 2.3 Yhteenvedoa ja päätelmiä

Paciuksen toiminta Suomen musiikkielämän keulaukuvana uudisti täydellisesti siihen saakka vielä vaatimattoman Helsingin musiikkielämän. Hänen vaikutuksestaan myös vokaalimusiikin asema pääosin vain soitinmusiikkia arvostaneen yleisön ja kriitikoiden keskuudessa sai huomattavan aseman pääkaupungin musiikkielämässä. Tärkeä muutos tapahtui myös kuorojen ohjelmistoissa, joissa vallinnut ruotsalaisuus sai väistyä saksalaisuuden ja suomalaisuuden tieltä.

Paciuksen toiminnan periaatteena oli myös orkesterikonserttien järjestäminen *Helsingin Soitannollisen Seuran orkesterin* ja 1844 perustetun *Sinfoniayhdistyksen (Symfoniföreningen)* orkesterin kanssa vuosina 1835-53. Vaikka Haydn, Mozart ja Beethoven olivatkin ohjelmistojen pääasiallisina säveltäjäniminä, sisällytti Pacius niihin myös Suomessa vielä tuntemattomien klassisen ja romantiikan aikakauden säveltäjien tuotantoa, myös omia sävellyksiään. Erkki Salmenhaara toteaa, että "Paciuksen kausi Helsingin orkesterielämässä merkitsi ennen muuta saksalaisen romanttisen musiikin esilletuloa wieniläisklassikkojen rinnalla."<sup>23</sup>

Paciusta arvosteltiin useissa tapauksissa hänen saksalaisen syntyperänsä vuoksi, vaikka hän identifioitui suomalaisuuteen koko persoonallaan. Salmenhaaraa toteaa, että "Pacius oli niin suomalainen säveltäjä kuin suomalaisen säveltäjän tuohon aikaan oli mahdollista olla".<sup>24</sup> Voidaan olettaa, että Paciuksen suurena valttina hänen korkean ammattitaitonsa ohella olikin juuri saksalaisuus: kieliriitoihin kuulumattomana ja niihin neutraalisti suhtautuvana persoonana hän sai mukaansa Helsingin kulttuuripiirit, joiden avulla pystyi toteuttamaan pioneerityötään suomalaisen musiikkielämän ja kulttuuri-identiteetin rakentamisessa.

Paciuksen opetustoiminnasta ja sävellystuotannosta muodostui tärkeä jalusta kansallisen musiikkikulttuurimme rakentamiselle myös siinä mielessä, että hänen oppilaitaan olivat lukuisat kansakoulunopettajaseminaarien musiikinopettajat, jotka puolestaan jatkoivat Paciuksen luomaa perinnettä musiikin tärkeimpien levityskanavien, kansakoulujen avulla.<sup>25</sup> Niiden kautta lisääntyi myös kotien piireissä harjoitettu moninainen musiikinviljely Suomessa.

Paciuksen lukuisista teoksista, jotka ulottuvat viulukonsertosta ja Porthankantaatista ylioppilas- ja lastenlauluihin, tulivat rakastetuimmiksi *Maamme-laulu* (1848), *Suomen laulu (Suomis sång)*, 1854) ja *Sotilaspoika* (1858). Reijo Pajamon mukaan *Maamme-laulu* oli vuosina 1869-1881 suomenkielisissä kouluissa kaikkein suosituin laulu: melkoisen välimatkan päässä seurasivat *Tuuli hiljaa henkäilee*, *Lähteellä* ja *Savolaisen laulu*.<sup>26</sup>

23 Dahlström-Salmenhaara 1, 1995: 340.

24 Sama: 386-387.

25 Klinge 1982: 181.

26 Pajamo 1976: 156. Savolaisen laululla oli osittain myös isänmaallinen merkitys, jota suomenkielisen tekstinsä vuoksi laulettiin hyvin innokkaasti.

Saavutettuaan vuosien myötä suuremman kypsyyden säveltäjänä syntyi hänen tärkein suomalaista kulttuuri-identiteettiä kohottanut sävelteoksensa *Kaarle-kuninkaan metsästys*, joka aloitti uuden aikakauden suomalaisen oopperasävellystaiden historiassa. Karl Flodin kirjoitti oopperasta 50 vuotta myöhemmin Euterpe-lehdessä:

[Ooppera] merkitsi omana aikanaan isänmaallisen kulttuurin puhkeamista kukkaan, ja sen musiikista lehahtaa tuulahdus, joka elävöittävänsä ja innostavana nostatti isänmaalliset mielet kuohuntaan 1850-luvulla.<sup>27</sup>

Kaarle-kuninkaan metsästys jäi elämään pääosin musiikkinsa vuoksi: sen saama menestys luetaan Suomen musiikin historian 1800-luvun puolivälin suurimmaksi merkkitapahtumaksi, jonka pystyi ylittämään vasta Sibeliuksen Kullervo 40 vuotta myöhemmin.

Paciuksen kahdella seuraavalla oopperalla ei kuitenkaan ollut enää Kaarle-kuninkaan metsästyksen merkitystä suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitykseen, sillä Kypron prinsessa samoin kuin Loreley kuuluivat jo aihepiireiltään eri kategoriaan. Huolimatta siitä, että Kypron prinsessan libreton pohjana onkin Lemminkäisen ja Kyllikin tarina, sen tapahtumapaikka ja antiikkiin sekoitettu juoni pikemminkin hämärsivät kuin innostivat kansallista tunnetta. Se ei liittynyt Kaarle-kuninkaan metsästyksen tavoin myöskään suomalaiseen maaperään. Näin ollen Hertta Tirrasen mainintaa Kypron prinsessan "taiteellisen ja isänmaallisen hurmion" herättämisestä voitaneen jossain määrin pitää ylimitoitettuna, koska oopperan konkreettiseen merkitykseen kansallistunnon kohottajana on vaikea uskoa. Onkin ilmeistä, että oopperan ihailu sen kantaesityksen aikoina lienee johtunut pääosin muista seikoista - ehkä Paciuksen kunnioitetusta persoonasta, joka oli noussut tavanomaisen päivänkriittikin yläpuolelle.

Paciuksen muuttaessa Helsinkiin oli maamme luova ja esittävä säveltaide vielä kypsymätöntä: oopperaesitykset - samoin kuin orkesterikonsertitkin - järjestettiin ulkomaisten vierailijoiden voimin. Suomesta puuttui tuolloin vielä auktoriteetti, jolla olisi ollut taitoa, tarmoa ja karismaa ryhtyä organisoijaksi, korjaamaan tätä puutetta. Pacius poisti tämän puutteen. Voidaan todeta, että lopullisesti vasta Kaarle-kuninkaan metsästyksen suuri menestys kohotti hänet 1800-luvun puolivälin suomalaisen kulttuurielämän korkeimmalle huipulle. Tällä teoksellaan Pacius rakensi suomalaisen oopperasävellystaiden kivijalan ja valmisti tietä Kaarlo Bergbomin pari vuosikymmentä myöhemmin alkavalle toiminnalle Suomalaisen oopperan perustamiseksi.

---

27 Lampila 1997: 37; ks. myös Elmgren-Heinonen 1959: 271-274.

## V KAARLO BERGBOM – NÄYTTÄMÖTAITEEN URANUURTAJA

### 1 Bergbomin nuoruus

#### 1.1 Sukutaustaa

Kaarlo Bergbomin suvun kantaisä *Erik Bergbom* oli alun perin muuttanut Ruotsista 1700-luvun alkupuolella Pohjanmaalle. On kuitenkin ilmeistä, että suvun alkujuuret juontavat Satakuntaan, missä vuosisadan alussa on ollut samannimisiä henkilöitä.

Bergbomien suvussa oli arvossapidettyjä liike- ja virkamiehiä: niinpä Kaarlo Bergbomin isä *Johan Erik* (1796 -1869) oli suorittanut filosofian tohtorin ja lakitieteen kandidaatin tutkinnon. Hän toimi ensin hovioikeuden ylimääräisenä viskaalina Vaasassa, missä meni naimisiin laamanni Roschierin 17-vuotiaan tyttären *Frederika Julianan* kanssa. Pian sen jälkeen syntyi perheen esikoinen *Emilie Sofia* vuonna 1834. Ennen Kaarloa syntyivät vielä *Frederika Elisabet* ja *Gustav Leonard*. Viisivuotisen Vaasassa olon jälkeen Bergbomien perhe muutti Viipuriin, jonne isä Johan Erik oli valittu hovioikeuden asessoriksi. Siellä syntyi suomalaisen näyttämötaiteen tuleva uranuurtaja *Kaarlo Juhana Bergbom* 2.10.1843 kaikkiaan seitsemään kohonneen sisarusparven neljäntenä. Kahdeksan vuoden kuluttua Bergbomit muuttivat Helsinkiin, missä isä Johan Erik toimi aluksi jäsenenä hallituksen asettamassa toimikunnassa. Vuonna 1851 hänet nimitettiin senaattoriksi.

Vaikka Bergbomien kotona puhuttiinkin ajan tavan mukaan ruotsia, oli koko perhe kuitenkin hengeltään vakaasti suomenmielinen. Kuvan Johan Erik Bergbomin suomenmielisyydestä antaa *Aspelin-Haapkylä* kertomalla, kuinka Bergbom toimi Viipuriin 1831 perustetun *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* esimiehenä.<sup>1</sup> Jo seuran ensimmäisessä vuosikokouksessa pitämässään puheessa hän oli tuominnut Snellmanin tavoin kaksikielisen sivistyksen mahdollisuuden maassamme:

---

1 Tämä Viipuriin perustettu Suomalaisen Kirjallisuuden Seura painoi ensimmäiset Heinrich Wächterin julkaisemat laulukirjat. Pajamo 19.11.1998.

*Ei pääkielenä, eikä sivullisena, jonkun erinäisen säädyn kielenä saata enää ruotsinkieli meillä olla pysyväinen, sillä liian vähäinen on ruotsalaisten asujanten luku omituista kirjallisuutta hengissä pitämään. Sen tähden täytyy ruotsinkielen ja sitä seuraavan kirjallisuuden meidän maasta hävitä, tilaa antaa maamme perintökielelle ja sen päälle perustetulle kotimaiselle, suomalaiselle kirjallisuudelle... että ruotsi satoja vuosia kaikella suosiolla kannatettuna, ei kuitenkaan ole jaksanut suomenkielen alalla erittäin suurta voittoa saada eli oikioita suomalaisia peräti luovuttaa suomalaisista tavoista ja menoista.<sup>2</sup>*

Kuten puheesta voidaan päätellä, kasvatettiin nuori Kaarlo Juhana ajattelemaan suomenmielisesti. Kasvatus ja muu opetus tapahtui kuitenkin ajan tavan ja kotikielen mukaisesti ruotsin kielellä, mistä myöhemmin muodostui ylitsepääsemätön kyrunys hänen suomenkieliselle kirjalliselle toiminnalleen.

Bergbomien perheellä oli ystävyysuhde sen ajan älymystön päähenkilöihin, kuten filosofian professori J.J. Tengströmiin, senaattori J.V. Snellmaniin ja professori Fredrik Cygnaeukseen, joista erityisesti Snellman nähtiin Bergbomien kodissa tavallista useammin.<sup>3</sup> On itsestään selvää, että näillä läheisillä perhesuhteilla aikakauden suurmielisiin oli syvä vaikutus nuoren Kaarlo Bergbomin - samoin kuin hänen lahjakkaimpien sisariensa Emilien ja Augustan - ajattelutapaan ja kehitykseen.

## 1.2 Opiskeluvuodet

Kaarlo Bergbomin kirjallinen ja musiikillinen lahjakkuus ilmeni jo verrattain nuorena, sillä hän oli varhaiskypsä. Lapsuudesta saakka hän rakasti ennen muuta kirjoja, runoutta ja pianonsoittoa. "Oli kuin hän aina olisi ollut meitä toisia ylempänä," todistaa hänen kaksi vuotta nuorempi veljensä Erik.<sup>4</sup> Pienen kuvauksen Kaarlon kehittyneisyydestä antaa hänen 19-vuotiaana kirjoittamansa "teatterimuistelma" ystävälleen Otto Florellille:

*Rouva Krüger-Fürthin näin minä kolmetoista vuotta sitten Antoninana 'Belisariossa' ja Lucrezia Borgiana samannimisessä oopperassa. Vaikka olin erittäin ihastunut häneen (olin vain 6 vuotta) muistan kuitenkin, että jo silloin valitettiin hänen kulunutta ääntänsä ja isoa nenäänsä. Ainoastaan kun hän sai laulaa oikein furioso, niin kuin aariassa 'Schleudre Gott vom Wolkensitze', onnistui hän paremmin.<sup>5</sup>*

Jo kouluaikana Helsingin lyseossa Bergbomin lahjakkuus tuli esille. Hänen mieliala-aineitaan oli erityisesti historia. Näiden lisäksi hän luki ahkerasti eri alojen suurmiesten elämäkertoja, runoutta ja muuta erilaista kulttuurikirjallisuutta, joiden avulla hän hyvän muistinsa ansiosta saavutti jo varhaisessa iässä henkisen kypsyiden.

Myös mielenkiinto teatteriin ilmeni jo varhaisessa vaiheessa. Kouluaikoinaan hän kirjoitti toverinsa Johan August Florinin kanssa kilvan erilaisia näytelmiä; he

2 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 48.

3 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 52. Eräänä syynä vierailuihin oli hyvän perhetuttavan Aspelin-Haapkylän mukaan Snellmanin ihastunut Bergbomien sisarusarjan vanhimpaan, Emilieen, jota Snellman leskeksi jäätyään kosi. Kun perheen äiti oli kuollut vähän aiemmin, ei Emilie voinut jättää nuorempia sisariaan ja vanhaa isäänsä, joten hänen oli velvollisuuden tunnosta annettava kielteinen vastaus. Tästä huolimatta Snellmanin ja Emilien ystävyys säilyi ennallaan.

4 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 61.

5 Bergbomin kirje Otto Florellille 19.7.1863.

dramatisoivat niitä yhdessä ja joskus jopa esittivätkin parhaimpia sepitteitään toiveripiirien illanistujaisissa.

Näyttämötaiteen tulevan suurmiehen ensimmäinen julkinen esiintyminen teatteriyleisön edessä tapahtui kuitenkin vasta ylioppilaaksi tulon jälkeen *Megapontoksen* eli kuninkaan ylimmän juomanlaskijan roolissa Kypron prinsessassa. Arvosteluja tästä esiintymisestä ei ole säilynyt.

Nuori Bergbom seurasi aktiivisesti aikakautensa taide-elämää. Kun Tukholman Kuninkaallisen teatterin oopperaseurue vieraili Helsingissä kesällä 1862 ja esitti siellä kuuden viikon aikana yli kymmenen aikakauden suosituinta oopperaa - joukossa muun muassa Donizettin Lemmenjuoma ja Rykmentin tytär, Verdin Trubaduuri ja Ernani, Rossinin Sevillan parturi, Weberin Taika-ampuja sekä Mozartin Don Juan (Don Giovanni) -, 9-vuotias Kaarlo seurasi yhdessä ystävänsä Otto Florellin kanssa esityksiä "mitä suurimmalla innolla".<sup>6</sup> On hyvin ilmeistä, että Bergbomin suuri kiinnostus oopperataidetta kohtaan heräsi juuri tuossa vaiheessa, sillä Tukholman kuninkaallisen teatterin oopperaseurue oli taiteelliselta tasoltaan verrattain korkea. Tukholmalaisten vierailulla oli myös toinen merkittävä vaikutus. Kun Bergbom kymmenen vuotta myöhemmin julkaisi ohjelmanjulistuksen teatterinsa oopperaosasto varten, se noudatti paljolti tukholmalaisten vierailusta saatua esikuvaa.

Suoritettuaan ylioppilastutkintonsa jo 16-vuotiaana Bergbom halusi tuossa vaiheessa tulla kirjailijaksi ja runoilijaksi. Vuodelta 1860 on säilynyt hänen 17-vuotiaana kirjoittamansa kaksinäytöksinen näytelmä *Liuksialas Ros*, Liuksialan Ruusu, joka on ilmeisesti ensimmäinen nuoren kirjailijanalun osittain runomittainen romanttinen teos.<sup>7</sup>

Bergbomin sisäisenä haaveena oli kuitenkin kehittyä suomenkieliseksi kirjailijaksi. Sen toteuttamista varten hän yritti vuosikausia harrastaa suomen kielen opintoja kesäisin Saarijärvellä, Sääksmäellä, Jyväskylässä ja Säämingissä lähellä Savonlinnaa, jonka maisemat - erityisesti Punkaharju - tekivät häneen lähtemättömän vaikutuksen.

Jo tässä vaiheessa hänen luonteestaan paljastuu erikoinen piirre, jolla oli kauaskantoinen vaikutus hänen toimintaansa ooppera- ja teatteriohjaajana: hän rakasti luonnossa sekä elämässä Jaakko Forsmanin mukaan "voimakkaan värikästä ja lämpimän tehoisaa". Sitä vastoin valkoinen lumen väri oli hänelle vastenmielinen, kuten hän Saarijärveltä lähettämässään kirjeessä kertoo:

*Sydänmaan seudut ovat mitä ihanimpia, ja minä aion siellä nauttia juhlallisesti synkkämielisen syksyn kauneudesta...Kaunis, surumielinen syksy väriävahduksineen on mennyt, ja luonto alkaa jo ommella kuolinvaatteitaan, tuota minulle niin vastenmielistä valkeaa lumi- ja jääpukua.<sup>8</sup>*

Jo samana kesänä 1868 hän ensimmäisen kerran mainitsee Florellille lähettämässään kirjeessä suomalaisen teatterin tarpeellisuuden pahoitellen samalla venäläisen

6 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 66.

7 Näytelmän päähenkilönä on Erik XIV:n onneton poika Kustaa, joka karkaa isänsä kiellosta huolimatta tapaamaan äitiään Kaarina Maununtytärtä Liuksialaan. Siellä hän rakastuu nuoreen mökintyttöön Anriin, josta näytelmän nimi Liuksialan ruusu juontuu.

8 Bergbomin kirje Jaakko Forsmanille 10.10.1859.

teatterin perustamista Helsinkiin. Kirje on ilmeinen todiste teatteriaatteen varhaisesta itämisestä hänen mielessään.<sup>9</sup>

Vaikka Emilie-sisar ilmaisikin veljelleen lähettämissään kirjeissä ilonsa siitä, että tämä sai tilaisuuden opiskella suomen kieltä aidossa suomalaisessa ympäristössä, nuori opiskelija havaitsi surukseen kuitenkin epäonnistuvansa yrityksissään: hän ei pystynyt omaksumaan kielen eri vivahteita niin täydellisesti, mitä vapaa runollinen ja kirjallinen ilmaisu olisivat edellyttäneet. Kuten Aspelin-Haapkylä toteaa, puuttuva suomen kielen taito ehkäisi Bergbomin runollisen tuotannon.

Yliopisto-opiskelunsa Bergbom aloitti kuuntelemalla Cygnaeuksen, Lönnrotin, Snellmanin ja Ahlqvistin luentoja. Vaikka osakunnat olivatkin tuohon aikaan kiellettyjä, pitivät ylioppilaat silti niitä laittomasti yllä.<sup>10</sup> Bergbom liittyi isänsä syntyperän mukaisesti Pohjalaiseen osakuntaan, johon kuului koko joukko lahjakkaita suomalaisen kansallishengen täyttämää nuorukaisia, kuten Jaakko Forsman, Emil Nervander ja J.V. Calamnius. Heidän kanssaan - erityisesti Nervanderin - Bergbom ystävystyi ja omaksui suomalaisuusaatetta yhä syvällisemmin.

Vuonna 1860 perustettiin Helsinkiin Nervanderin aloitteesta kirjallistaiteellinen yhdistys, jota ruvettiin kutsumaan sen kokoontumispaikan mukaan *Arkadia-yhdistyksen*. Yhdistyksen tarkoituksena oli edistää suomenkielistä taidetta ja kirjallisuutta. Niinpä sen kokouksissa keskusteltiin eri taidealojen tapahtumista, lausuttiin ja luettiin runoja ja kirjoituksia. Myös soitto ja laulu - erityisesti uusien sävellysten esittäminen - kuuluivat yhdistyksen toimintaan. Seura oli luonteeltaan hyvin isänmaallinen: sen jäsenistö muodostui eri osakuntien edustajista, säveltäjistä, runoilijoista sekä tavallisista taiteen ystävistä. Eräs innokkaimmista jäsenistä oli Kaarlo Bergbom, jonka henkiselke kehitykselle ja tuleville suunnitelmille yhdistyksen toiminta ja henkinen ilmapiiri merkitsivät erittäin paljon.<sup>11</sup>

19-vuotiaana, ennen filosofian kandidaatiksi valmistumistaan, hän kirjoitti murhenäytelmän *Pombal och jesuiterna* (Pombal ja jesuiitat). Näytelmää pidetään hänen huomattavimpana kirjallisena työnään. Sen aihe perustuu Portugalin historiaan, jossa Pombal on vapauden ja edistyksen mies, joka edustaa uutta aikaa ja ajattelutapaa.

Näytelmä esitettiin 1.6.1867 - kaksi vuotta valmistumisensa jälkeen - Nya Theaternissa, missä se sai verrattain hyvän vastaanoton. Cygnaeus mainitsee vähän myöhemmin siitä kirjoituksessaan *Jälleen teatterin tulevaisuudesta* (1867):

*Liittäen kodin rannoilta Euroopan äärimmäiselle laidalle, Kaarlo Bergbomin fantasia runoili Pombalin ja jesuiitat nuorekkaalla tarmolla, joka muistutti Schillerin ensimmäistä draamallista kehityskautta.*<sup>12</sup>

9 Bergbomin kirje Otto Florellille kesällä 1868, (pmt:ön); Aspelin-Haapkylä I, 1906:121.

10 Syksyllä 1852 lakkautettiin keisarin vahvistamalla säännöllä osakuntien toiminta. Niiden tilalle perustettiin Venäjän yliopistojen mukaiset tiedekunnat. Saman vuoden joulukuussa kokoontui Savo-Karjalainen Osakunta viettämään osakuntansa "surullisia päättäjäisiä ja erojaisia". Tilaisuuden kohokohtana oli August Ahlqvist-Oksasen kirjoittaman ja Karl Collanin säveltämän *Savolaisen laulun* ensiesitys. "Laulu oli juuri tätä tilaisuutta varten kiireimmiltään parina viimeisenä päivänä, niin sanojen kuin nuotin puolesta kokoon seipitetty." Se kohotti isänmaallisia tunteita ja "otettiin vastaan runsain eläköön-huudoin". Savolaisen laulusta tuli heti erittäin suosittu isänmaallinen laulu. Pajamo 1987: 14.

11 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 92.

12 Bergbomin kirje Otto Florellille 1.3.1865.



Keväällä 1863 Bergbom valmistui filosofian kandidaatiksi suorittaen korkeimmat arvosanat historiassa ja estetiikassa. Tämän jälkeen hän keskitti opintonsa isänsä tavoin tieteelliseen tutkimustyöhön ja kirjoitti 25-vuotiaana väitöskirjan *Om det historiska dramat i Tyskland*. Väitöskirja oli ajan tavan mukaisesti vain noin sadan sivun mittainen. Siitä huolimatta se todisti tekijänsä suurta kirjallisuuden tuntemusta. Nuori filosofian tohtori karakterisoi siinä Aspelin-Haapkyllän mukaan "lyhyesti ja nerokkaasti" pitkän sarjan runoilijoita ja heidän teoksiaan. Kirjan kieliasu herätti kuitenkin kritiikkiä erikoisesti ruotsinkielisten keskuudessa.<sup>13</sup>

Vuonna 1864 - vuotta myöhemmin filosofian kandidaatiksi valmistumisensa jälkeen - Bergbom oli ryhtynyt Helsingfors Tidningarin kulttuuritoimittajaksi tehtävään kirjoittamaan ulkomaista kulttuurielämää koskevista asioista. Palkka oli 560 ruplaa vuodessa. Tämän lisäksi hän sitoutui kirjoittamaan Suomettareen teatteri- ja musiikkiarvosteluja, joista hän sai palkaksi ainoastaan vapaan pääsyn kyseisiin tilaisuuksiin. Kriitikon tehtävät Suomettaressa jäivät kuitenkin melko pian, mutta Helsingfors Tidningariin hän kirjoitti vielä muutaman vuoden ajan. Eräänä syynä vastenmielisyyteen kriitikon tehtäviä kohtaan oli ilmeisesti polemiikki Helsingfors Dagbladetin kanssa. Alkunsa se sai Bergbomin kritiikistä Carl Collanin *Runollista laulukirjaa* kohtaan. Bergbom ei voinut hyväksyä, että Collan tarjosi kirjassaan Suomen nuorisolle pelkästään ruotsinkielisten runoilijoiden tuotteita jättämällä suomenkieliset laulut kokonaan pois. Arvostelun johdosta Dagbladet hyökkäsi kiivain sanoin Bergbomin kimppuun.<sup>14</sup>

Pombalin ja jesuiittojen jälkeen oli vuorossa vielä näytelmä *Belsazarin pidot* vuonna 1864 sekä novellit *Julian*, *Aarnihauta* ja *Sydämiä ihmistelmessä*. Samoihin aikoihin hän suunnitteli myös ensimmäistä suomenkielistä oopperaa, jonka aiheena oli Elinan surma. Hän hahmotteli siitä jo melko yksityiskohtaisen juonen, josta Ernst Fabritius oli kiinnostunut. Terveydellisistä syistä nuori säveltäjä joutui kuitenkin muuttamaan ulkomaille, joten oopperahanke jäi toteuttamatta.

Ennen Suomalaisen teatterin perustamista Bergbom yritti vielä sinnikkäästi opetella suomen kieltä. Kirjeessään Florellille hän kertoo, kuinka oli uskonut voivansa opiskella sitä sanomalehtityönsä ohella, samoin kuin pianonsoittoa, mutta kummastakaan ei tullut mitään.

*Varsinkin olen pahoillani suomenkieleen nähden. Olin toivonut syksyllä osaavani sitä sen verran, että voisin aloittaa Sauliani, mutta nyt huomaan surukseni että unohdan senkin vähän, jonka olen osannut. Saul [näytelmä] on minulla jo melkein valmiina päässäni, vaikka en vielä tiedä miten ryhmittelen kohtaukset.*<sup>15</sup>

Näytelmä jäi kuitenkin suomen kielen puutteellisen taidon vuoksi kirjoittamatta.

Vuonna 1869 perustettiin Helsinkiin Suomalainen Seura. Seuran perustamisen päätavoitteina olivat draamallinen, soitannollinen ja kirjallinen toiminta. Myös Bergbom liittyi seuran jäseneksi ja kirjoitti jo seuraavana vuonna sen esitettäväksi *Paola Maroni* -nimisen murhenäytelmän. Sen nimiroolissa esiintyi tuon ajan maineikas ruotsalainen näyttelijätär *Charlotte Forsman*, sittemmin *Raa* (1838-1907), jolle näytelmä

13 Aspelin-Haapkyllä I, 1906: 120.

14 Sama: 99.

15 Bergbomin kirje Otto Florellille 1.3.1865.

oli tarkoitettu. Paola Maronin aihe on saksalais-italialainen: sen taustana ovat kovat puoluetistelut 1300-luvun Italiassa.

Vaikka Bergbomin kirjallisessa tuotannossa ilmeneekin "voimakas luonteenlaatu ja nerollinen taipumus draamalliseen runoiluun",<sup>16</sup> eivät hänen näytelmänsä siitä huolimatta herättäneet Pombalia ja jesuiittoja lukuunottamatta kovinkaan suurta mielenkiintoa ja arvostusta tuon aikakauden yleisössä.

Vuonna 1865 Bergbom perusti yhdessä J.V. Calamniuksen, Jaakko Forsmanin ja J.J.F. Peranderin kanssa *Kirjallisen kuukauslehden*, jossa hän julkaisi novellejaan ja ensimmäiset suomenkieliset arvostelunsa. Bergbomin arvostelut olivat hänen laajasta kirjallisuuden ja kulttuurin tuntemuksestaan johtuen joskus hyvinkin kriittisiä, mutta yleensä asiallisia, vaikka tämä Heikki Klemetin varhainen edeltäjä osasi tarvittaessa olla myös terävä satiirikko, jos siihen vähänkin oli aihetta.<sup>17</sup> Bergbom oli toimittajana *Kirjallisessa kuukauslehdessä* kaikkiaan viisi vuotta. Tuohon periodiin sisältyivätkin lähes kaikki hänen elämänsä aikana suomen kielellä kirjoittamansa artikkelit.

Bergbom opiskeli nuoruudessaan melko intensiivisesti myös pianonsoittoa. Hänestä kehittyi vähitellen taitava pianisti, joka ylsi taidossaan muun muassa Beethovenin pianosonaattien tasolle. Jalmari Finnen mukaan hän pystyi musiikillisen taitonsa avulla tutustumaan syvällisesti myös oopperakirjallisuuteen sekä tarvittaessa säestämään myös oopperaharjoituksia. "Kun vain sattui olemaan piano lähettyvillä ja hänellä oli aikaa, niin hän aina soitti oopperasäveleitä ja hänen muistinsa oli aivan satumainen."<sup>18</sup>

Bergbomin hyvästä musiikkimuistista antaa kuvauksen myös oopperan sopraano Naämi Starck-Ingman, joka uskoo Bergbomin osanneen ulkoa "melkeinpä minkä oopperan hyvänsä. Pyysit häntä esittämään sen tai sen näytöksen sooloiheen kuoroineen, heti hän oli valmis".<sup>19</sup>

Vuonna 1850 annetun kieliasetuksen negatiiviset vaikutukset lehdistön sensuurisäädöksiin olivat hälvenneet Krimin sodan ja sitä seuranneen hallitsijanvaihdoksen yhteydessä. Suomen lehdistö oli hyvää vauhtia kehittymässä yhteiskunnalliseksi voimatekijäksi, jonka mielipiteen ilmaisuilla sensuurista huolimatta - erityisesti

16 Aspelin-Haapkylä 1907: 2.

17 Esimerkkinä Bergbomin kriittisyydestä arvostelu *Morgonbladetissa* (ilmeisesti keväällä 1880) Lorenz Achtén sävellyskonsertista Helsingissä. Ivailun kohteena arvostelussa on helsinkiläinen yleisö: *...viime päivien taidehuveista mainitsimme L.N. Achtén konsertin. Koska vain noin 200 henkeä oli saapuville tullut, lienee hra Achtella ollut rahallista tappiota illastaan. - Mutta emme voi pitää ketään muuta kuin hra Achteta itseään syyppäänä tähän yleisön oikeutettuun myötätuntoisuuden puutteeseen. Miksikä hra Achté niin itsepäisesti tahtoo olla säveltaiteilija, vaikka hän ei ole syntynyt Borásissa eikä Nishnij-Nowgorodissa, vaikka hän ei ole ensimmäinen baritonilaulaja Sköfden oopperassa eikä Reusz-Schleiz-Greiz-Lobensteinin ruhtinaan hovimuusikko. Silloin hän tietysti 'kansallisena' taiteilijana olisi herättänyt mielekiintoa - mutta nyt olla syntyisin Porista, kuinka halpamaista ja jokapäiväistä. Hra Achtén ohjelmakin ilmaisi täydellistä korkeamman musikaalisen aistin puutetta. Mozart, Beethoven, Medelsohn - kuinka vanhanaikaista, kuinka yksitoikkoista. Miksei mitään Skönä Galateasta taikka 'Frihetsbrödereistä'? Se olisi sivistyneelle ihmiselle otollista. Ajattelumattomuutensa huipun hra Achté kuitenkin saavutti esittämällä omia sävellyksiään. Olemme tosin kuulleet muutamien yksinkertaisten muusikkojen väittävän, että hänen Turun-marssinsa oli eloisa, tunnelmallinen ja voimakas, että hänen bassoariansa oli tyylliltään suuri ja puhdas ja että hänen Regina-uvertyyrinsä oli sommittelultaan rohkea ja rikkaasti soittimille sovitettu, mutta me, jotka olemme kuulleet vähän enemmän musiikkia, jotka olemme ihailleet kaikkia operettinäytäntöjä Uudessa teatterissa, voimme vakuuttaa että se on pelkkää lo-rua...* (Aspelin-Haapkylä I, 1906: 250-251).

18 Finne 1939: 48.

19 Starck-Ingman 1928: 103-104.

Snellmanin *Saima*-lehden ansiosta - oli yhteiskuntaa ja kansallisuutta kohottava merkitys. Poliittisen ilmapiirin muuttuessa nyt suomalaisuusaatetta kohottavam-  
 si nousi ruotsinkielinen väestö sitä vastustamaan: sen seurauksena alkoivat suuret  
 kieliriidat 1860-luvulla. Suomen kielen mahdollisuuksiin suhtauduttiin täysin  
 negatiivisesti, erityisesti kulttuuri- ja näyttämökielenä.<sup>20</sup> Bergbom halusi kumota  
 tämän asenteen. Osoittaakseen konkreettisesti näkemyksensä oikeaksi hän järjesti  
 1860-luvun loppupuolella yhdessä sisarensa Emilien sekä ooppera- ja teatteriharras-  
 tuksesta kiinnostuneiden suomenmielisten ystäviensä kanssa puhe- ja laulunäytäntö-  
 jä. Näyttävien ja todistusvoimaisiin näistä esityksistä oli Aleksis Kiven *Lea* toukokuun  
 10. päivänä 1869, johon palaan vielä myöhemmin. Näytäntö, jonka Bergbom ohjasi  
 yhdessä nimiosan esittäjän Charlotte Raan kanssa, onnistui erinomaisesti. Sen  
 suurenmoinen menestys - samoin kuin vuotta myöhemmin tapahtunut Trubaduurin  
 menestys - ratkaisivat Bergbomin oman uran. Koettuaan vastoinkäymisiä yliopiston  
 taholta - muun muassa apurahojen saannissa - hän luopui haaveistaan tulla tutkijaksi  
 ja kirjailijaksi ja rupesi suunnittelemaan ulkomaista opintomatkaa saadakseen  
 vaikutteita visiolleen suomalaisen teatterin ja oopperan perustamisesta Helsinkiin.

### 1.3 Opintomatka ulkomaille

Tammikuussa 1871 Bergbom lähti opiskelemaan ulkomaille - ensin Pietariin ja sen  
 jälkeen pidemmäksi periodiksi Berliiniin sekä muualle Saksaan, josta matka jatkui  
 vielä Venetsiaan ja Wieniin. Tämä opintomatka kasvatti ja kypsytti tulevan näyttämö-  
 taiteen suurmiehen siihen tehtävään, jonka toteuttamisen hän aloitti jo parin vuoden  
 kuluttua.

Varhaisin intomielisen taiteenopiskelijan matkakirjeistä on osoitettu Otto  
 Florellille. Siinä hän kertoo laajasti Pietarin nähtävyyksistä ja käyrneistään oopperas-  
 sa:

*Päähuvitukseni on ollut [italialainen] ooppera, joka todella on erinomainen. Olen ollut siellä kolme kertaa: 'Martha', 'Othello' ja 'Hugenotit'. Iloiset, kodikkaat sävelmät Marthassa viehättivät minua erittäin tällä kertaa, sillä kaikki meni reippaasti ja eloisasti... Mikä 'Martassa' erikoisesti tyydytti minua, oli se, että tempot toisessa näytöksessä otettiin aivan niinkuin meidän sitä esitellessämme, eikä niinkuin ruotsalaisten esiintyessä kesällä.*

Tämän jälkeen seuraa asiantunteva arviointi oopperan solisteista ja muusta koko-  
 naisuudesta, jonka jälkeen hän kuvaa vaikutelmiaan Otellosta:

*Othellossa sain kuulla Pattin. Olin maksanut yhden ruplan paratiisipiletistä, joka muuten maksaa 25 kop...Kyllä hänen äänensä on kuitenkin ihmeellinen - varsinkin keskiaänen... Ja kaikki on niin kevyttä, vapaata ja helmeilevää, niinkuin säveleet olisivat vesipisaroita...Monginikin (Othello) on aika etevä laulaja. Täysin uudenaikainen ääni, voimakas, Verdin kylläinen, väräjävä. Hänenkin esityksessään oli paljon moitittavaa, se oli epätarkkaa, joskus liioiteltua, joskus jokapäiväistä, mutta sittenkin oli siinä helku ja brio, joka ehdottomasti veti mukaansa ja sai kuulijan antamaan anteeksi silloin tällöin epäpuhtaan äännännän...Hänessä [rouva Agardh] ei ollut ainoastaan tuota italialais-  
 ta kirkuma-intoa, vaan todella sielu, joka vapisi kirkunnassa, ja sen tähden tämä ei myöskään koskaan tullut rumaksi.<sup>21</sup>*

20 Jutikkala-Pirinen 1981: 251-254; Suomen Kulttuurihistoria 2, 1980: 178-179, Aimo Halila.

21 Bergbomin kirje Otto Florellille tammikuussa 1871 (pmt:ön).

On merkille pantavaa, että Bergbomin arvostelu italialaisista oopperoista osoittaa hänen musiikillisen oppineisuutensa ja tyylijuntansa samoin kuin oopperantunteuksensa olleen jo tuossa vaiheessa poikkeuksellisen kehittyneet: pitkässä Otellon ja Hugenottien arvostelussa paljastuu nimittäin sellaisia musiikillisia havaintoja ja vertailuja eri solistien roolitulkintoista, joita tavallinen oopperassakävijä ei vielä tänäkään päivänä ilman laajaa musiikin tuntemusta pysty kuvailemaan. On aivan ilmeistä, että Bergbomilla on täytynyt olla jo opintomatkaa suunnitellessaan vakaa tarkoitus tutustua myös oopperaan. Tähän nojautuen voidaan myös uskoa, että hänellä on täytynyt olla jo teatterin perustamista suunnitellessaan voimakas visio myös oopperaa kohtaan.

Samaan aikaan saapui Pietariin myös *Ida Basilier* (1846-1928) - eräs aikakautensa kuuluisimmista laulajatarista. Yhdessä Basilierin kanssa Bergbomille tarjoutui ainutlaatuinen tilaisuus nähdä ja kuulla Pietarin oopperassa Naamiohuvit ja Lucrezia Borgia, joiden taiteellisesta tasosta ja tulkinnasta laulajatar antoi hänelle ensiarvoisen tärkeitä neuvoja.

Helmikuun alussa Bergbom saapui Berliiniin. "Täällä on niin äärettömän paljo nähtävää, kuultavaa, opittavaa ja nautittavaa," hän kirjoitti ensimmäisessä kirjeessään sisarelleen Emilille. Hänellä oli onni ystäväystyä siellä berliiniläisen näyttelijän *Emmerich Robertin* kanssa, jota pidettiin yhtenä etevimmistä Berliinin nuoremman polven näyttelijöistä. Bergbom oli kuulemassa häntä ihastuen täydellisesti hänen tulkintaansa: "Enkä tiedä kuinka voitaisiin näytellä Don Carlostä, Mortimeria 'Maria Stuartissa' ja Melchthalia 'Wilhelm Tellissä' ihastuttavammalla hehkulla ja ideaalisemmalla lennolla." Hän ystäväystyi Robertin kanssa eräässä paikallisessa ravintolassa samana iltana, jolloin Robert oli näytellyt Don Carlosina.

*...enkä voinut olla puhuttelematta häntä ja kiittämättä häntä siitä nautinnosta, jonka hän oli tuottanut minulle. Me puhelimme sitten kauas yön selkään[...] Hän on pyytänyt saada käydä luonani (ja minä tietysti hänen luonaan), sitten, kun hänen aikansa tulee vapaammaksi.<sup>22</sup>*

Keskustelut näytelmäkirjallisuudesta, näyttämötaiteesta ja sen erilaisista tulkintoista Robertin kanssa avasivat innokkaalle taiteenopiskelijalle aivan uusia näköaloja. Hän imi itseensä kaikki neuvot ja mielipiteet, joita arvostettu nuori saksalainen näyttelijä hänelle Berliinissä vietettyjen kuukausien aikana antoi. Berliner Schauspielhausista muodostuikin Bergbomille ikään kuin Mekka: hän kirjoittaa nähneensä siellä Don Carlosin lisäksi "Wilhelm Tellin (unohtumaton ilta), Maria Stuartin (keskinkertainen)." Siellä voimistui myös hänen visionsa suomalaisen teatterin ohjelmistosta: "Hans und Grete sopisi hyvin suomalaisen teatterin ohjelmistoon."<sup>23</sup>

Bergbomin Berliinissä vietetyt kuukaudet olivat voimakkaita saksalaisen kansanhengen luomisen aikoja. Näin ollen hänellä oli onni nähdä maailmankaupungin kehittyvän juuri sellaisena hetkenä, jolloin kansanhengi alkoi voimakkaasti kehittyä ja kukoistaa saksalaisella maaperällä. Tämän vuoksi Berliinissä oli tuohon aikaan tavallista runsaammin tarjolla mitä erilaisimpia taidetapahtumia, joista Bergbom valitsi teatterin, oopperan ja konsertit.

22 Aspelin-Haapkyli I, 1906: 202.

23 Sama: 204.

Oopperassa hän näki juhlanäytäntönä Mozartin *Don Giovannin*, josta tuohon aikaan käytettiin nimeä *Don Juan*. Se teki häneen voimakkaan vaikutuksen.

*Eipä olisi voitu valita paremmin, sillä tuo ihana teos on mitä suurimpia voittoja mitä Saksalainen on maailmassa saavuttanut, ja sillä on todella voitettu enemmän kuin Sedanin ja Metz'n voitoilla.<sup>24</sup>*

Myös Berliinin kirjasto kuului hänen tutkimuskohteisiinsa. Hän kertoo sisarelleen Emiliele maaliskuussa lähettämässään kirjeessä:

*[Olen löytänyt sieltä] äärettömän paljon mieltäkiinnittäväää, memoaareja, kirjeitä y.m...Sinä tiedät, kuinka tämä historianhaara - kulttuuri- ja tapojenhistoria, varsinkin semmoisena kuin se kuvastuu kirjallisuudessa - aina on viehättänyt minua, siihen nähden minulla nyt on ollut tilaisuutta äärettömästi laajentaa tietojani. Olen näinä viimeisinä viikkoina lukenut semmoisella janolla, joka muistuttaa minua kiihkoisimmista romaanin-lukemisajoistani.<sup>25</sup>*

Bergbomin Berliinistä lähettämät kirjeet kertovat tarkoista tutkimuksista ja asiantuntevista havainnoista, joilla tuleva teatteri- ja oopperaohjaaja koulutti itseään. Yhtenä esimerkkinä tästä on Charlotte Raalle huhtikuussa 1871 lähetetty kymmenkunta arkkia pitkä kirje, joka sisältää yksityiskohtaisia havaintoja Berliinin teatterioiloista ja tunnetuimmista näyttelijöistä. Tässä kirjeessä tulee esille jo verrattain pitkälle asioita tuntevan teatterimiehen tyyllintuntemus.<sup>26</sup>

Bergbomille kehittyi vähitellen kyky arvioida ja analysoida näyttelijöiden roolisuorituksia ja heidän luonteenpiirteitään hyvin objektiivisesti, tehdä heistä myös tarkkoja psykologisia havaintoja ja määritelmiä. Arvosteluissaan hän ei noudattanut mitään vallalla olevaa kaavaa, ei akateemista metodiakaan, vaan kirjoitti avoimesti, tunteensa ja taiteenymmärryksensä mukaisesti. Nauttiessaan esityksistä hän ei unohtanut Suomalaista teatteriakaan, sillä pitkän kirjeensä lopussa hän muistuttaa siitä myös Charlotte Raata:

*Pane merkille pikkunäytelmiä, jotka sinusta sopisivat suomalaiselle teatterille, varsinkin jos niissä on joku loistorooli sinulle. Vahinko että [Anzengruberin] 'Der Pfarrer von Kirchfeld' ei ollenkaan sovellu oloihimme.<sup>27</sup>*

24 Bergbom: Uusi Suometar 8.3.1871.

25 Bergbomin kirje Emilie Bergbomille 20.3.1871.

26 Bergbomin kirje Charlotte Raalle huhtikuussa 1871 (pvm:tön): *Nyt jotakin teatterivaikutelmistani. Jätän sikseen oopperan, josta kai vähemmän välität. Se on oivallinen ja valitettavasti paljon etevämpi kuin puhedraama... Schilleriltä olen nähnyt: 'Wilhelm Tell', unohtumaton ilta; vaikk'ei ainoatakaan roolia näytelty täydellisesti, esitettiin kuitenkin kappaleen henki erinomaisesti; 'Don Carlos', vähän epätasaisesti, mutta ainakin osittain loistavasti, samoin 'Maria Stuart' [...] Nyt henkilökuntaan...Madame Fried-Blumauer on taiteilija, johon olen kerrassaan ihastunut. Hän näyttelnee vanhoja koomillisia rooleja. Jotain humoristisempaa kuin hänen hullunkuriset laatukuvansa on mahdoton ajatella. On kuin lukisi Dickensiä taikka katselisi jotain Teniersin tauhua [...]Döring on samoin kuin Dessoir luonne-näyttelijä, mutta toista lajia. Kun Dessoirissa ihmettelee rohkeaa herättävää analyysia, Döring asettaa ensi hetkessä luonteen eheänä ja valmiina katsojan eteen; jos hän ei kohta tapaa oikeaa sävyä, niin se jää tapaamatta. Luulisi, että kuka tahansa voi näytellä niinkuin Döring, niin luonnollisesti ja raittiisti hän käy rooleihinsa käsiksi; siinä kohden hän suuresti voittaa Pierre Delandin, jota hän muutoin jossakin määrin muistuttaa [...] Kahle on ennen kaikkea mietiskelevä taiteilija, jonka vivahdus luonteessa on yhteydessä peruskäsityksen kanssa, ei mitään ole jätetty riippuvaksi sattumuksesta taikka bravuurista. Niinä hetkinä kun hän ihastuttaa, hengen voima riemuitsee, sillä luonto on kohdellut häntä äitipuolen tavoin, hän on pieni, vähäpätöinen, ruma, hänen äänensä ei ole miellyttävä eikä mahtava, mutta hän on tosiaan semmoista puuta, josta veistetään luonnenäyttelijöitä.*

27 Bergbomin kirje Charlotte Raalle huhtikuussa 1871. (pmt:ön).

Näin tuleva ohjaaja teki ennakkosuunnitelmia pian alkavaan vaativaan tehtäväänsä.

Toukokuussa Bergbom teki kiertomatkan Leipzigiin ja Dresdeniin. Näissä kaupungeissa hänelle tarjoutui jälleen tilaisuus nähdä eri oopperoita ja näytelmiä, muun muassa Shakespearen Romeo ja Julia. Dresdenissä häneen teki suuren vaikutuksen Wagnerin Nürnbergin mestarilaulajat: "Vaikka ei se vedä vertoja Tannhäuserille taikka Lohengrinille, on siinä ihania, äärettömän viehättäviä kohtia, täynnä raikkainta runollisuutta," kertoo hän sisarelleen Emilielle 38 sivua pitkässä kirjeessään. Kirjeestä paljastuu myös, kuinka Wagnerin musiikkidraamat tekivät hänestä jo tuossa vaiheessa "kiihkoisan wagneriaanin".<sup>28</sup> Voidaan sanoa, että ne olivat omalta osaltaan laajentamassa hyvin ratkaisevasti sitä syvällistä ihailua ja tuntemusta koko oopperataidetta kohtaan, mikä Bergbomin myöhemmässä toiminnassa tulee esille hyvin voimakkaana aspektina.

Matka Dresdenistä jatkui Müncheniin, jonka loistokkaat rakennukset eivät tehneet häneen suurta vaikutusta. Münchenissä hän tosin ihaili Ludwig II:n yritystä tehdä München "taidekaupungiksi niin kuin Firenze loistoajallaan...Jos hän olisi irstailija niinkuin Ruotsin kuningas, tyhmä kuin Würtembergin, hulluuteen saakka ylpeä kuin exhannoverilainen, katsoisi jokainen sen olevan niin kuin pitää..."<sup>29</sup> Münchenistä matka jatkui junalla Tirolin ja Sveitsin halki Venetsiaan. Venetsian Fenice-teatteri oli tuohon aikaan suljettu. Kuitenkin Bergbom näki siellä "toisenluokan teatterissa Rigoletton ja La Traviatan". Pietarissa näkemäänsä italialaista oopperaa hän piti kuitenkin parempana ja yleismaailmallisempana: Venetsiassa häntä huvitti eniten yleisö, joka resitatiivikohdissa viittoili, huusi ja melusi "kuin markkinoilla, mutta aarioita kuunneltiin hartaan tarkkaavaisesti kuin kirkossa".<sup>30</sup>

Kesäkuun puolivälissä Bergbom palasi Wieniin, missä hän tapasi Charlotte Raan ja kävi hänen kanssaan katsomassa muutamia teatteri- ja oopperaesityksiä, "vaikka etevimmät kyvyt olivat lomalla". Wieniläisen teatterin tasoon hän oli suhteellisen tyytyväinen, vaikka pitikin berliiniläisten traagista sävyä parempana. Wieniläisenkään oopperataide ei hänen mielestään vetänyt vertoja berliiniläiselle, sillä Wienin Valtionoppera ei vielä tuohon aikaan ollut nykymaineensa veroinen. Wienistä matka jatkui takaisin Berliiniin, missä hän viipyi vielä syyskuun lopulle saakka.

Berliinistä heinäkuussa Florellille lähettämässään kirjeessä Bergbom kertoo nähneensä kaikkiaan "noin 40 oopperaa ja samassa suhteessa puhekappaleita". Oopperoista Wagnerin teokset muodostivat häneen kaikkein suurimman tunnelatauksen: ne saivat hänet "suorastaan yltyöpäiseksi". Mieleenjäävimpiä olivat kuitenkin "Don Juan, Taikahuilu, Fidelio ja Jessonda". Myös vanhat mielioopperansa Taikampujan ja Lucrezian hän oli nähnyt "loistavasti esitettävän". Gluck, josta Bergbomilla ei aiemmin ole ilmeisesti ollut kovin korkeatasoista käsitystä, oli tämän matkan jälkeen hänelle "äärettömän ylhäinen". Samassa kirjeessään hän lisäksi luettelee suuren joukon aikakauden tunnettuja oopperalaulajia arvioiden lyhyesti heidän soveltuvuuttaan eri rooleihin:

---

28 Bergbomin kirje Emilie Bergbomille 25.6.1871.

29 Sama.

30 Sama.

*Lucca, perin runollinen, sievä, luentehikas, kirpeä, naisellinen haltia-olento;...Brand, suurin taiteilijattarien joukossa, klassillinen, elävän draamallinen, täynnä suuria pyyteitä (valitettavasti hänen äänensä ei ollut hänen henkensä tasalla); Peschka-Leutner (Leipzig), Saksan suurin koloratuurilaulajatar, aistikas, keimaileva, eloisa, siro niinkuin italialaiset, mutta ei yhtä säkenöivä eikä loistava;...Vogel (München) saksalaisen laulajan ihanne; haaveellinen, mutta ei naisellinen, syvä, täyteläs ääni, sydämellinen, voimakas, yksi ihanimpia muistojaani; Beck, nerollisin ja luovin laulaja, jonka olen kuullut, mutta valitettavasti vain yhdessä roolissa ('Rigoletto')*<sup>31</sup>

Tämä opintomatka oli Bergbomille myös siinä suhteessa merkityksellinen, että hän oppi analysoimaan lukuisten laulajien äänityyppejä, niiden värvivahteita sekä soveltuvuutta eri rooleihin. Näillä havainnoilla oli suorastaan ratkaiseva merkitys hänen pian alkavalle oopperatyölleen. Voidaan uskoa, ettei tämä työ olisi onnistunut ilman ulkomaista oopperamatkailua läheskään siinä mitassa, miten hän toteutti ajatuksiaan ja kokemuksiaan jo parin vuoden kuluttua perustamalla Suomalaisen oopperan.<sup>32</sup>

Bergbomin tarkoituksena oli viipyä Berliinissä aina vuoden loppuun saakka, mutta yliopiston konsistori oli jälleen - jo kolmannen kerran - hylännyt hänen apuraha-anomuksensa Yrjö-Koskisen puoltoäänestä huolimatta. Näin ollen hänen oli pettymystä tuntien palattava suunniteltua aiemmin Suomeen, jo lokakuun alussa.

Mikä merkitys tällä matkalla oli nuoren Bergbomin mielessä kyteviin suunnitelmiin?

Voitaneen vielä lyhyesti todeta, että tämä lähes yhdeksän kuukauden oleskelu ulkomailla kypsytti intomielisen taiteenharrastajan ratkaisevasti toteuttamaan visionsa. Vaikka hänellä olikin sitä ennen melko runsaasti teoreettista tietoutta teatterin ja oopperan alalta, häneltä puuttui kuitenkin niiden sisäinen tuntemus ja kokonaisnäkemys. Matka täydensi hänelle suuressa määrin nämä puutteet: se kasvatti myös hänen itsetuntoansa ja antoi sisäistä varmuutta aloittaa urauurtava työ suomenkielisen näyttämötaiteen rakentamiseksi.

## 2 Suomalainen teatteri

### 2.1 Teatteriorkesterien aika

1860-luku oli Suomessa monessa suhteessa kehityksen ja osittain myös murroksen aikaa. Ikävimmän leimansa siihen löivät vuosikymmenen lopulla koetut suuret nälkävuodet, jolloin maan taloudellinen ja kulttuurinen kehitys oli pysähdyksissä lähes kokonaan.

Syksyllä 1860 aloitti Helsingissä toimintansa *Nya teatern* (vuodesta 1870 *Nya teatern* ja 1887 *Svenska teatern*). Sen yhteyteen perustettiin heti toiminnan alettua myös teatteriorkesteri, jonka sai nimensä toimipaikastaan eli *Nya teaternista*. Vuosien 1860-

31 Bergbomin kirje Otto Florellille 14.7.1871.

32 Puhenäytelmiä Bergbom kertoo kirjeissään tutkineensa vieläkin tarkkaavaisemmin kuin oopperoita. Hän luettelee joukon tuon ajan tunnetuimpia näytelmiä sekä niiden esittäjiä, joita analysoi asiantuntevasti ja seikkaperäisesti.

1882 ajanjaksoa voidaankin kutsua teatteriorkesterien ajaksi,<sup>1</sup> sillä Nya theaternin yhteydessä toimi tuon periodin aikana useita, kokoonpanoltaan vaihtelevia pieniä orkestereita, jotka järjestivät myös pienimuotoisia konsertteja. Nämä ammattimuusikot ja heidän kapellimestarinsa *Filip von Schantz* (1835-65) oli jo 1850-luvun puolella lähetetty Leipzigiin, jossa heillä - alkujaan vain kuudella henkilöllä - oli mahdollisuus opiskella keisarin vuonna 1856 myöntämän 3000 ruplan suuruisen määrärahan turvin jonkin orkesteri-instrumentin soittoa. Heidän joukkoonsa kuului myös viulutaiteilija *Ernst Fabritius* (1842-99) - ensimmäisiä ulkomailla kouluttuja suomalaisia säveltäjiä sekä *Selim Gabriel Linsén* (1838-1914).<sup>2</sup> Muita suomalaisia olivat *Filip von Schantz* (1835-1865), *Karl Johan Moring* (1832-1868), *Karl Johan Lindberg* (1837-1914) sekä *Knud Emil Pahlman* (1837-1890).<sup>3</sup>

Vuonna 1843 perustettu Leipzigin konservatorio oli tasoltaan Euroopan korkeimpia - saivathan siellä oppinsa muun muassa *Martin Wegelius* (1846-1906), Robert Kajanus ja *Oskar Merikanto* (1868-1924), jonka vuoksi se oli ollut ruotsalaismuusikoiden koulutuspaikkana jo 1840-luvulta lähtien. On aivan ilmeistä, että juuri Ruotsista saatu esimerkki - kuten Sarjala toteaa - teki suomalaiset poliittiset päättäjät suopeiksi toteuttamaan muusikkokoulutuksen Leipzigin.<sup>4</sup>

Orkesterin ensisijaisena tehtävänä oli avustaa teatterinäytännöissä ja niiden väliajoilla. Todettakoon, että Nya theatern järjesti jo heti ensimmäisen toimintakautensa alussa 7.12.1860 myös oopperanäytännön, Offenbachin *Orpheus i Underjorden* (Orfeus manalassa). Sen päärooleissa esiintyivät aikansa tunnetut laulajat Knut Almlöf (Jupiter), Ludvig Strindberg (Orpheus), Ida Lamberg (Eurydice) ja C.R. Norelius (Pluto). Esitys sai innostuneen vastaanoton.

Kun orkesterin toiminta laajeni vähitellen myös suuren suosion saavuttaneisiin julkisiin konsertteihin, kohenivat Helsingin musiikkiolot huomattavasti ja toivat pysyvämpiä muotoja vähäiseen kulttuuritarjontaan.<sup>5</sup>

## 2.2 Ajatuksia teatterin perustamisesta

Kun Kaarlo Bergbom palasi syksyllä 1871 opintomatkaltaan Suomeen, hän alkoi heti suunnitella Suomalaisen teatterin perustamista. Sen yhdeksi päätehtäväksi hän hahmotteli kotimaisen näytelmäkirjallisuuden esittämisen ja tukemisen. Ulkomaisesta dramatiikasta tuli ottaa ohjelmistoonsa - Berliinin Schauspielhausin esikuvan mukaisesti - vain parhaita klassisia teoksia ja eri maiden uutta dramatiikkaa. Kaikki teokset esitettäisiin suomeksi. Näin tulevan teatterin tavoitteet ja ohjelmanjulistus oli määritelty.

1 Vainio 1992: 209; Marvia-Vainio 1993: 16-21.

2 Leipzigin opiskelunsa jälkeen Linsén toimi aluksi viulunsoittajana Helsingin teatteriorkesterissa mutta siirtyi jo vuonna 1865 Porvoon lukion laulunopettajaksi toimien myös Porvoon tuomiokirkon urkurina vuodesta 1888 lähtien. Leipzigin Linsén kuuli ensimmäisen kerran Franz Lisztin sinfonisen runon *Les Préludes*, jonka alkuosaa lainaten hän sävelsi tunnetun laulunsa *Mä oksalla ylimmällä*.

3 Salmenhaara 1995: 456.

4 Sarjala 1994: 92.

5 Haapanen 1940: 68.



Samaan aikaan Snellman teki voimakasta fennomaanista työtään kansallisidentiteetin rakentamiseksi kielen avulla. Kalevala oli ilmestynyt kolme vuosikymmentä aiemmin; Aleksis Kivi kirjoitti teoksiaan, joissa suomen kielellinen rikkaus tuli nyt aivan uudella tavalla esille. Nämä esimerkit tarjosivat Bergbomille ja hänen ystävilleen voimakkaan haasteen suomalaisen näyttämötaiteen rakentamiseksi.

Suomessa oli tuohon aikaan vain muutama arvostettu kirjailija, joten suurta näytelmäkirjallisuutta ei vielä ollut olemassa. Bergbomin vakaana tarkoituksena oli edistää sen syntymistä, minkä hän myöhemmin toteuttikin muun muassa tukemalla ja kannustamalla suuresti ihailemaansa Aleksis Kiveä August Ahlqvistin hyökkäyksistä huolimatta. Jo vuonna 1865 hän kirjoitti Nummisuutareista ystävänsä Nerverderille: "Mikä realismi! mikä alkuperäinen juoni! Miten syvällisesti runollisia yksityiskohtia! - Helsingin esteettisille herkkusuille se ei kuitenkaan ole mieleen."<sup>6</sup> Samoin hän toimi läheisessä yhteistyössä myös muiden aikakautensa kirjailijoiden, kuten Canthin, Numersin ja Kiljanderin kanssa, joista tosin Canth ja Numers käänsivät myöhemmin hänelle selkensä ryhtymällä kirjoittamaan ruotsalaiselle Nya teaternille. Vain nuoreen "radikaaliin" Eino Leinoon Bergbom ei saanut läheistä kontaktia koko elämänsä aikana, koska Leino ei hyväksynyt teatterin ohjelmallista linjaa: hän lukeutui nuorsuomalaiseen ryhmään ja toimi näiden sanavalmiina äänitorvena. Vaikka Leino huomauttikin arvosteluissaan tuon tuosta näyttelijöiden maneerisuudesta sekä tekstin lausumisen epäsuomalaisuudesta - kohdistuen tällä piikkinsä Bergbomiin - hän lukeutui silti kieliliberaaleihin. "Pois kaikki väärä patettisuus ja tyhjät teatteritemput, pois huutaminen ja käsien huitominen, sijalle tarkka, sielullinen analyysi ja sen mukaan tyylytelty, yksinkertaistettu näyttelemistapa," Leino kirjoitti.<sup>7</sup> Esityskieli ei ollut Leinolle taiteen tärkein elementti: se oli taide sinänsä. Tästä johtuen Nya teatern oli Leinolle samanarvoinen taidelaitos kuin suomalainen teatteri.

Leinon kritiikeistä huolimatta kotimaisesta näytelmäkirjallisuudesta muodostui kuitenkin se tärkein kulmakivi, joka vaikutti suomalaisen teatterin menestykseen - samoin kuin kotimaisen näytelmäkirjallisuuden syntyyn ja kehitykseen - kaikkein ratkaisevimmalla tavalla. Tässä Bergbomin visio toteutui nerokkaalla tavalla: myös kansallinen identiteetti sai siitä voimakasta virtausta siipiensä alle. Sitä vastoin hänen oma kirjallinen tuotantonsa ei ollut saavuttanut menestystä; näytelmistä puuttui kantavuus ja taiteellinen kipinä.<sup>8</sup> Vaikka Aspelin-Haapkylä korostaakin *Kaarlo Bergbomin kirjoitukset* -teoksen esipuheessa Bergbomin nuoruusajan merkitystä mainiten, että "ainoastaan Aleksis Kivellä oli suuremmat runoilijalahjat, kirjallisessa sivistyksessä ei kukaan vetänyt hänelle vertoja," tunsi Bergbom realistina tästä huolimatta itsensä ja puutteensa: hän kohdisti työnsä aikansa nerokkaiden kirjailijoiden kannustamiseen, jossa hän menetteli viisaasti ja kauaskantoisesti.<sup>9</sup>

1860-luvun alkupuolella alkunsa saaneet kieliriidat nousivat ilmieliekkiiin seuraavan vuosikymmenen alussa. Kaikkein polttavimpana erimielisyyden aiheena oli alkujaan koulukysymys: pääkaupunki oli ruotsinkielisten piirien mielestä pidettävä vapaana suomenkielisistä laitoksista. Suomen senaatti sekä paroni Kasimir von Kothernin johtama kouluylhallitus olivat tunnetusti epäsuomalaisia. Tästä johtuen

6 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 109; Sihvo 1989: 366, teoksessa *Herää Suomi*.

7 Leino 1902: 64.

8 Finne 1922: 12.

9 Aspelin-Haapkylä 1907: 11.

Suomalainen normaalikoulu siirrettiin Helsingistä Hämeenlinnaan. Tapahtuma synnytti voimakkaan vastareaktion suomenmielisten keskuudessa. Elettiin aikaa, jossa jokaiseen suomalaisuutta ja sen kulttuuria korostavaan pyrkimykseen suhtaututtiin ylenkatsovasti ja torjuvasti.

Näissä ankeissa oloissa Kaarlo Bergbom aloitti Suomalaisen teatterin perustamistyönsä saaden heti alkuun voimakasta vastatuulta. Kaikkia aseita, mitä svekomaanien taholta voitiin käyttää teatterisuunnitelman romuttamiseksi, käytettiin häikäilemättömästi; Bergbomista laadittiin jopa ilkeämielisiä kirjoituksia ja pilapiirroksia. Häneltä kyseltiin lehtien palstoilla, uskoko hän suomen kielen mahdollisuuksiin näyttämökielenä? Mitä teatterissa esitettäisiin, kun suomekielisiä näytelmiä ei ollut olemassa? Ketkä siellä esiintyisivät, kun suomea puhuvia näyttelijöitä - samoin kuin yleisökään ei ollut? Lisäksi ihmeteltiin, missä ja millä taloudellisella tuella teatteri esiintyisi, koska esiintymispaikasta sekä valtiontuesta ei ollut tietoaakaan.

Samoihin aikoihin oli Ruotsalaisen teatterin jo pari vuotta aiemmin alkanut taloudellinen alamäki tullut yhä jyrkemmäksi. Teatterin johtokunta anoi senaatilta korotettua valtionapua, jota Helsingfors Dagbladetissa puolusteltiin sillä, että Ruotsalainen teatteri on meillä "kansallisesti tärkeä". Tästä tuhtuneena suomalainen talonpoikaissäätö teki esityksen valtionavun jakamisesta tasan ruotsin- ja suomenkielisten kesken: Ruotsalainen teatteri kun sai vakinaista valtionapua 12 000 markkaa vuodessa ja anoi sitä nyt korotettavaksi 20 000 markkaan. Samansuuruisen summan sai myös teatterin orkesteri; näiden lisäksi teatterille oli annettu rakennuslainaa 250 000 markkaa, josta viitenä vuonna ei ollut peritty korkoa ollenkaan.<sup>10</sup> On selvää, että talonpoikaissäädyn esitys avustusten tasapuolisesta jaosta sai ruotsinkieliset piirit raivostumaan.

Bergbom, joka oli tähän saakka suhtautunut melko tyynesti häneen ja hänen suunnitelmiinsa kohdistuneisiin hyökkäyksiin, tarttui nyt päättävästi kynäänsä julkaisemalla *Kirjallisessa kuukauslehdessä* vuonna 1872 laajan artikkelin otsikolla "Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme". Jotta kirjoitus olisi tavoittanut kaikki kansalaispiirit, se julkaistiin ruotsiksi myös Morgonbladetissa.<sup>11</sup> Laajassa ja teräväsanaisessa artikkelissaan Bergbom käsitteli aluksi suomenkielisen teatterin tarpeellisuutta, kumosi svekomaanien väitteitä suomenkielisen näytelmäkirjallisuuden, näyttelijöiden ja yleisön puutteesta. Suomen kieltä oli heidän taholtaan vahvasti epäilty ja parjattu kehittymättömäksi ja epätäydelliseksi suurten ajatusten ja voimakaiden tunteiden ilmaisemiseen. Bergbom todisti sen yltävän kauniiseen ja voimakkaaseen ilmaisurikkauteen viittaamalla mm. Kalevalaan ja Aleksis Kiven näytelmiin. Musiikkikielenä hän vertasi sitä italian ja saksan kieliin; vokaalirikkaudessaan ja kauneudessaan hän asetti sen ruotsin kielen yläpuolelle.

Bergbomin kirjoitus sisälsi myös hänen ohjelmanjulistuksensa. Hän todisti luettelemalla nimeltä kaikki ne 88 näytelmää, jotka suomalaisten kirjailijoiden kirjoittamina tai suomennettuina olivat olemassa. Määrää hän piti riittävänä, varsinkin kun niiden joukossa olivat Kiven, Hannikaisen ja Topeliuksen näytelmät. Suomenkielisiä ammattinäyttelijöitä ei vielä montakaan ollut olemassa - sen Bergbom myönsi -, mutta useita lahjakkaita näyttelijänalkuja oli nousemassa.

10 Tiusanen 1969: 85; Aspelin-Haapkyllä I, 1906: 254-255.

11 Artikkelijatkokirjoituksineen on julkaistu SKS:n Kirjallisessa kuukauslehdessä n:o 3, 1872, sekä Aspelin-Haapkyllän *Kaarlo Bergbomin kirjoitukset I*, Helsinki 1907: 343-393.

Poleemiseksi vastapainoksi hän artikkelinsa loppuosassa hyökkäsi voimakkain ja terävin sanoin Ruotsalaisen teatterin ohjelmistoa vastaan; hän tuomitsi sen epäo-  
nistuneeksi, kevyeksi ja yleistasoltaan matalaksi. Helsingfors Dagbladetin kirjoituk-  
seen Ruotsalaisen teatterin "kansallisesta tärkeydestä" hän vastasi:

*[jos] teatteri Suomessa on ylellisyystavaraa ja että siis valtionapu suomalaiselle teatterille on tarpeeton; silloin se samoin on tarpeeton ruotsalaisellekin teatterille. Sillä tuhansien markkojen hukkaaminen ylellisyyteen, kun kansa elää köyhyydessä, on anteeksiantamatonta tuhlausta - hyödyttömien muukalaisten elättäminen, silloin kun maan omat lapset nääntyvät nälkään, niinkuin katovuosina, se on enemmän kuin kevytmielistä - se on julmaa.<sup>12</sup>*

Arvostelun ajankohtaisena syynä oli luonnollisesti myös mainittu talonpoikaissäädyn tekemä esitys valtionavun tasaamisesta ruotsin- ja suomenkielisten kesken.

Kirjoituksesta nousi kova "tyytymättömyyden myrsky" Helsingfors Dagblade-  
tin teatteriarvostelijan, maisteri K. Bremerin ja Bergbomin välille.<sup>13</sup> Vaikka Bergbomin luettelemat Ruotsalaisen teatterin heikkoudet olivatkin verrattain hyvin varsinkin teatteriyleisön tiedossa, joutuivat ruotsinmieliset siitä sananmukaisesti kuohuksiin. Sitä vastoin Snellman oli innoittunut kirjoituksesta: "En ole pitkiin aikoihin lukenut niin mahtikasta (Öfverlägset)." <sup>14</sup> Ärsyttävintä ruotsinkielisten mielestä oli Bergbomin hyökkäys heidän teatterinsa ohjelmistoa vastaan. Vastineessaan Bremer yritti puolus-  
tella sitä monisanaisesti. Polemisoinnissa Bergbom peri kuitenkin voiton. Hänen kirjoituksensa olivat iskevempiä kuin vastapuolen; ne sisälsivät kumoamatonta todistusaineistoa ja asiantuntemusta, jota diletanttina tunnetun Bremerin vastineissa ei ollut. Menestyksestä johtuen Bergbomin kannattajajoukko kasvoi entisestään.<sup>15</sup> Polemiikissaan Bergbom teki yleisölle myös tiettäväksi aikakauden tulehtuneen tilanteen pääkaupungin teatterielämässä. Hän paljasti avoimesti sen mätäpaiseen, mikä oli esteenä suomenkielisen teatterin ja koko suomenkielisen kulttuurin edistämiseksi. Tällä kirjoittelulla olikin ajan myötä ratkaiseva merkitys - erityisesti kansanedustajien asenteisiin - pian perustettavan Suomalaisen teatterin toiminnalle ja valtionavun myöntämiselle.

Miten Bergbomille olisi käynyt tässä myllerryksessä, ellei hänellä olisi ollut tukena uskollista ystäväjoukkoa? Oliko hän henkisesti niin vahva, että olisi jaksanut yksin vastaanottaa rajut hyökkäykset ja toteuttaa suuren, kauaskantoisen visionsa loppuun saakka?

Jalmari Finne - Bergbomin oppilas, kollega ja ystävä - antaa tähän yksiselitteisen vastauksen:

*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 suuri kuin hänenkin... Hänellä oli oma armeijansa, ahussa kylläkin pieni, mutta kun voitot alkoivat näkyä, oli koko kansa hänen takanaan, valmiina uhraamaan kaiken mitä voi.<sup>16</sup>*

12 SKS:n Kirjallinen kuukauslehti n:o 3, 1872.

13 Kauppinen 1960: 45.

14 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 271.

15 Kauppinen 1960: 15.

16 Finne 1922: 7-9.

Kuten seuraavassa luvussa ilmenee, antoi Lean menestys hänelle lopullisen varmuuden visionsa toteuttamisessa. Sitä vahvistivat voimakkaasti myös Snellmanin, Lönnrotin ja Kiven luomat esimerkit kansallisen kulttuurin ja identiteetin rakentamisessa.

### 2.3 Lea, suomalaisen näytelmätaiteen herättäjä

Toukokuun 10. päivänä 1869 muodostui Aleksis Kiven *Lean* esityksestä tärkein lähtölaukaus, jolla Bergbom seurueineen herätti suomenkielisen näytelmätaiteen merkityksen ja arvostuksen maassamme. Esitys onnistui yli odotusten: sen premiääri lasketaan suomenkielisen näytelmätaiteen viralliseksi syntymäpäiväksi. Pian *Lean* valmistuttua Aleksis Kivi oli lähettänyt näytelmänsä luettavaksi Bergbomille, joka kutsui heti ystäväpiiriinsä tutustumaan siihen. Mukana tässä historiallisessa tilaisuudessa oli myös Eliel Aspelin-Haapkylä, joka kertoo Bergbomin sanontaa lainaten näytelmän olleen "kuin taivaasta pudonnut... joka tarvittiin, ja kauniimpaa kuin oli osattu uneksiakaan".<sup>17</sup>

Charlotte Raan sopimuksessa Ruotsalaisen teatterin kanssa häntä oli kielletty esiintymästä "ainoassakaan suomalaisessa näytännössä". Pälkähästä selvittiin kekseliäisyydellä. Näytäntö järjestettiin ikään kuin yksityiseksi, jonne katsojat kutsuttiin henkilökohtaisesti. Kutsun allekirjoittajana oli Emilie Bergbom, joten esitys tarkoitti "yksityistilaisuutta".<sup>18</sup>

Ellei Raan ja Bergbomin välillä olisi ollut läheistä ystävyysuhdetta, tuskin tämä yksi aikansa kuuluisimmista näyttelijöistä olisi ryhtynyt tällaiseen kielelliseen uhkayritykseen, jonka todellisuuden hän oivalsi vasta vähän ennen astumistaan näyttämölle. Aspelin-Haapkylä kertoo, kuinka levottomuus vallitsi näyttämön molemmin puolin ennen esityksen alkua. Kun Lea astui sitten keveästi sisään, hän puhui kaikkien helpotukseksi sisäisen hehkun vallassa ymmärrettävää suomen kieltä.

*Olihan siinä hieman outoa sävyä lausumistavassa, mutta sanat soivat kuitenkin selvinä ja heleinä, niin että katsojain milt'ei tuskallinen jännitys siinä tuokiossa laukesi ja vaihtui levolliseksi...Riemutunnelma oli niin mahtava, että se valloitti kaikki läsnäolijat ja välinäytöksen aikana tuntui kuin kaikki erimielisyys olisi kadonnut.*<sup>19</sup>

Esitys sai vakuuttuneeksi myös jossain määrin epäilijän kannalla olleen Yrjö-Sakari Yrjö Koskisen. Hän kirjoitti välittömästi Kirjalliseen kuukauslehteen ja Uuteen Suomettareen ylistävän artikkelin, jossa totesi *Lean* esityksen osoittaneen suomenkielisen teatterin perustamisen mahdolliseksi. Kirjoituksensa lopussa hän toivoi, että "suomalaisen teatterin perustus on heti laskettava".<sup>20</sup>

17 Aspelin-Haapkylä I,1906: 126-127.

18 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 273-274. Näytelmää mainostettiin Nya Theaternin julkaisuissa seuraavasti: *Den första offentliga föreställningen på finskt språk. Suomalainen Seuras Dramatiska afdeln. uppför Aleksis Kivis Lea med den rikssvenska aktrisen Hedvik Charlotte Raa från Nya Theatern, som under Kaarlo Bergboms ledning instuderat Leas roll på finska...Lea, skådespel i 2 a. af Aleksis Kivi, Lea: Charlotte Raa.Zakeus: Oskar Wilhelm Gröneqvist (s.m. Oskari Wilho), Joas: Bernd Ahmger. Uruppförande. (Lüchow 1977: 26).*

19 Aspelin-Haapkylä I,1906: 136-137.

20 Kauppinen 1960: 12-13.

Näin Charlotte Raa loi vahvalla tulkinnallaan ja Kaarlo Bergbom kansalliseen paatukseen tähtäävällä ohjauksellaan voimakasta uskoa suomalaisen näytelmätaiteen tulevaisuuteen. Morgonbladetin arvostelijan mukaan kukaan ei lähtenyt teatterista ilman tietoisuutta siitä, että oli elänyt suurenmoisen juhlahetken "...vähäpätöisestä pilkatusta asemasta Suomalainen näyttämötaide on kohonnut maamme laatuaan etevimmäksi sivistyslaitokseksi", päätti arvostelija.

Lean kantaesitys oli kulttuurihistoriallisesti merkityksellinen myös toisessa mielessä: siinä kohtasi toisensa kolme aikakauden suurta luovaa persoonaa: Kivi, Bergbom ja Raa. Kivi oli kansalliskirjailijamme, jonka teosten kielellinen kauneus loi pohjan koko suomenkieliselle kirjallisuudelle. Bergbomin elämäntehtäväksi tuli suomalaisten nerojen luovuuden esille tuominen ja suomenkielisen näyttämötaiteen rakentaminen. Raa antoi puolestaan vakuuttavan kuvan näytelmätaiteemme tulevaisuudesta sekä suomen kielen soveltuvuudesta näyttämökieleksi. Menestyksestään huolimatta esityksen rahallinen tulos jäi heikoksi. Aleksis Kivi sai kuitenkin kipeästi tarvitsemansa 300 markkaa: Kaarlo Bergbom maksoi sen omista varoistaan.<sup>21</sup>

Aleksis Kiven kaunis ja harmoninen kieli teki yleisöön voimakkaan vaikutuksen: se musersi vallalla olevat käsitykset suomen kielen arvottomuudesta; se valoi myös uutta uskoa tulevaisuuteen ja suomen kielen moninlaisiin ilmaisumahdollisuuksiin.

## 2.4 Suomalaisen teatterin perustaminen hahmottuu

Ennen kuin suomenkielinen teatteri aloitti toimintansa, sen perustamisesta oli kirjoitettu ja keskusteltu lähes kolmekymmentä vuotta. Ajatus tuli ensimmäisen kerran esille Sakari Topeliuksen kynästä vuonna 1843 Helsingfors Tidningarissa: "Miksi meillä ei ole kansallista teatteria, ei edes ainokaista näyttämölahjakkuutta, jota voisimme nimittää omaksemme."<sup>22</sup> Mainittakoon, että Topelius kirjoitti nämä sanat samana vuonna kun Kaarlo Bergbom syntyi, joten Suomalaisen teatterin syntysanat lausuttiin kuvaannollisesti Bergbomin kehdon keinussa.

Ajatuksellaan Topelius tarkoitti kieliliberaalina kaksikielisen teatterin perustamista, mutta lämpeni monien vaiheiden jälkeen pelkästään suomenkielisen laitoksen kannalle. Topelius tajusi, miten draamaa voitiin käyttää voimakkaana ilmaisuvälineenä heräävälle kansalliselle kulttuurille ja itsetunnon kehitykselle ja miten sillä oli myös kansaa yhdistävä ja sivistävä vaikutus. Uskottiin, että suomalaisen kansan luonteessa piili jo sen muinaisuudesta periytyviä draamallisia aineksia, kuten *Fredrik Cygnaeuksen* (1807-1881) tutkimus Kalevalan traagisista aineksista (1853) osoitti.<sup>23</sup> Tähän luottaen toivottiin teatteriharrastuksen kipinästä kasvavan vähitellen vakavan työn kautta ammattimainen teatteri maahamme.

Myös muita arvovaltaisia puolestapuhujia oli olemassa. Heistä nimekkäin oli poliitikkona myöhemmin tunnettu Agathon Meurman, joka kirjoitti Helsingfors Tidningar -lehdessä vuonna 1844 voimakkaan kannanoton kotimaisen teatterin

21 Leppänen 1962: 21.

22 Vasenius 1916: 73.

23 Suomen kulttuurihistoria 2 1980: 333, Irmeli Niemi.

puolesta otsikolla "Om inrättandet af en Finsk Theater".<sup>24</sup> Meurmanin innostus ei ollut kuitenkaan pitkäaikainen, sillä jo seuraavalla vuosikymmenellä hän uskonnollis-sosiaalisin vakaumuksiinsa vedoten ryhtyi vastustamaan kaikkea teatteriharrastusta ja erityisesti uusia talohankkeita tuomiten ne kokonaan synnillisiksi.

Myös *Pietari Hannikainen* (1813-1899) ajoi innokkaasti suomenkielisen teatterin asiaa. Hän kaavaili perustamassaan *Kanava*-lehdessä vuonna 1846, että Viipuri, Turku ja Helsinki perustaisivat yhteisen teatterin, josta suomalaisen teatterin aktiivinen toiminta lähtisi liikkeelle. Näytelmäkirjallisuutemme tienraivaajana Hannikainen kehitteli yhdessä ystävänsä majuri Jaakko Fredrik Lagervallin kanssa suomenkielisen teatterin ideaa myös ohjelmapolitiiselta kannalta. Jos suomenkielinen teatteri saataisiin perustetuksi, lupasivat Hannikainen ja Lagervall kirjoittaa sille näytelmiä "sata kappaletta vuodessa".<sup>25</sup>

Kevättalvella 1848 suunniteltiin Helsinkiin muutamia suomen- ja ruotsinkielisiä seuranäytäntöjä, joista lehdissä kirjoitettiin muutama otteeseen. Idean isänä oli ilmeisesti Topelius. Jostain tuntemattomasta syystä hanke ei kuitenkaan toteutunut. Niinpä Hannikaisen Silmäkääntäjä, minkä ylioppilaiden näytelmäyhdistys esitti kymmenen vuotta myöhemmin (1858), olikin ensimmäinen suomenkielinen teatteriesitys Helsingissä. Sitä ennen näytelmä oli esitetty Kuopiossa jo vuonna 1847. Hannikaisen ja Lagervallin voimakkaalla idealismilla lienee ollut vahva vaikutus Topeliuksen mielipiteen muokkaukseen positiiviseksi suomenkielistä teatteria kohtaan.<sup>26</sup>

Myös Fredrik Cygnaeus teoksessaan Kalevalan traaginen aines kirjoitti teatterin tulevaisuudesta Helsingissä. Cygnaeus, johon oli voimakkaasti vaikuttanut ylioppilaiden esittämä suomenkielinen Erasmus Montanus -näytelmä, piti tärkeänä näyttämötaiteen perustamista pelkästään suomenkieliselle ja suomalaiskansalliselle pohjal- le. Hän otti lähtökohdakseen Kullervon, josta Aleksis Kiven käsittelemänä "ei tullut vain pelkkä entistarun sankari, vaan elävä, uuteen aikaan sovitettu ihminen".<sup>27</sup>

Vuonna 1842 Topelius aloitti kiertävien teattereiden arvostelun Helsingfors Tidningarin palstoilla. Hän oli myös ensimmäinen musiikkiarvostelija, joka uskalsi - varsinkin toimittajauransa alkuaikoina - kritikoida esiintyviä taiteilijoita. Muistelmissaan *Själv-biografiska anteckningar* Topelius kertoo arvostelujensa seurauksista - kokemistaan epäkohteliaisuuksista sekä lahjomisyriyksistä ja päivälliskutsuista. Mainittakoon, että tuon ajan helsinkiläisten ja turkulaisten sanomalehtien skribenttien joukkoon kuuluivat Topeliuksen ja jo aiemmin mainitun Ingeliuksen lisäksi Carl Collan, Alexander Fredrik Roos ja August Engelberg, jotka kaikki Topeliusta lukuun ottamatta olivat opiskelleet musiikkia.<sup>28</sup>

---

24 Helsingfors Tidningar 9.4.1844 N:o 19; Kauppinen 1960: 7.

25 Kauppinen 1960: 8.

26 Tiusanen 1969: 75.

27 Kauppinen 1960: 8.

28 Sarjala 1994: 64, 72, 73.

## 2.5 Trubaduuri sytyttää Bergbomin oopperainnostuksen

Ensimmäinen suomen kielellä toteutettu kokoillan ooppera esitettiin marraskuun 25.päivänä 1870 Arkadian teatterissa Helsingissä. Teoksena oli Verdin *Trubaduuri*. Tämän alkujaan uhkayritykseltä tuntuneen aloitteen tekijöinä ja puuhamiehinä olivat tuleva teatteri- ja oopperaorganisaattori, 27-vuotias Kaarlo Bergbom ja musiikin "monitoimimies", laulaja, urkuri ja kapellimestari *Lorenz Nikolai Achté* (1835-1900) - Aino Actén tuleva isä - joka oli vuotta aiemmin perustanut Helsinkiin *Suomalaisen Seuran*. Seuran jäsenistöön kuului myös nimekkäitä laulajia - muun muassa Ida Basilier - sekä muita oopperataiteen harrastajia, joiden yhteistyön tuloksena esitettiin jo ennen Trubaduuria Victor Massén operetti *Jeannetten häät* - pääosassa Ida Basilier - sekä toinen näytös Weberin *Noita-ampujasta*.

Trubaduurin libreton oli kääntänyt suomeksi Antti Tuokko (Törneros), jonka kömpelön käännöksen paransi lopulliseen muotoonsa L.O. af Harlin.

Leonoren osassa esiintyi Ida Basilier, joka oli ranskalaista sukuperää oleva Pariisissa opiskellut koloratuurilaulajatar ja jonka varaan Bergbom rakensi Trubaduurin onnistumisen. Azucenana lauloi Ilta Lagus, Lunana Nikolai Achté ja Ferrantona Pekka Herlin. Kun seuralla ei ollut Trubaduurin esitykseen kykenevää tenoria - Manricoa -, palkattiin sellaiseksi ruotsalainen Gunnar Fogelberg, joka opetteli roolinsa suomeksi. Oopperan kapellimestarina toimi *Richard Faltin* (1835-1918).<sup>29</sup>

Suurimmaksi vaikeudeksi muodostui kuitenkin orkesterin kokoaminen ja esityshuoneisto. Nya teaternin orkesteri oli ollut sitä ennen avustamassa Suomalaista Seuraa: suurimuotoisen ja kaiken lisäksi suomenkielisen oopperahankkeen tullessa ajankohtaiseksi heistä tuli yllättäen vastahankaisia. Faltin sai kuitenkin kaikesta huolimatta kootuksi jonkilaisen amatööriorkesterin - joukkoon myös jokusen Nya teaternin kieliliberaalin ammattimuusikon. Esityshuoneistona Arkadian teatteri oli epäkäytännöllinen ja akustiikaltaan heikko. Ruotsalainen teatteri olisi puolestaan täyttänyt kaikki oopperan esitykselle asetettavat toiveet, mutta esteenä oli vuokran suuruus. Nya teaternin johto ei katsonut suomenkielistä esitystä suojein silmin: se asetti vuokrasumman niin korkeaksi, etteivät suomalaiset olisi pystyneet sitä näytännöistä saamallaan tuloilla maksamaan.

Trubaduurin menestys oli kuitenkin suuri: teatteri oli ääriään myöten täynnä sekä suomen- että ruotsinkielistä yleisöä. Faltin ja Bergbom huudettiin lopuksi voimakkein ylistyshuudoin esille.<sup>30</sup> Bergbom analysoi esityksiä ystävälleen Otto Florellille:

*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 kullissien 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 enentyvä. 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*

29 Lampila 1997: 51-53.

30 Sama.

*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 klo 7 oli 9 kunniallista sotilaspäähinettä valmiina.*<sup>31</sup>

Samassa kirjeessään Bergbom kertoo vielä laajasti, kuinka ooppera meni "oivallisesti... Basilierin aria, kvintetti toisessa näytöksessä, Manricon suuri aria ja koko neljäs näytös olivat loistokohtia...". Ida Basilier oli hänen mielestään oopperan varsinainen tähti: "Hän laulaa useat kohdat erinomaisen runollisesti ja varsinkin hän on oivallinen kuolemankohdauksessa, jossa hän tapaa sydämenään, joita en osannut häneltä odottaakaan". Myös Ilta Laguksen Azucena oli hämmästyttänyt Bergbomia "voimakkaalla, loistavalla äänellä, jota ei kukaan olisi luullut hänellä olevan...". Ainoana negatiivisena kritiikkinä Bergbom mainitsee hänen äänensä osittaisen epäpuhtauden, "jota suuri yleisö ei kuitenkaan huomannut, sillä menestyksessä hän kilpaili Basilierin kanssa".

Myös kuoro saa kiitosta, joskin se ei ollut "tahdintarkkuudeltaan" täysin moitteeton. Sitä vastoin Faltin oli "ihmeteltävä. Mitä erilaatuisimmista aineksista oli hänen onnistunut luoda orkesteri, joka soitti kunnioitettavalla eloisuudella ja reippaudella".<sup>32</sup>

Jo tässä arvostelussa kiintyy huomio nuoren Bergbomin musiikilliseen asian-tuntemukseen. Kirje, joka on kirjoitettu ennen hänen ulkomaista opintomatkaansa, on kokonaisuudessaan oivallinen näyttö hänen siihen mennessä saavuttamastaan musiikillisesta oppineisuudesta. On ilman muuta selvää, että Trubaduurin esitysten onnistumisella ja suurella menestyksellä oli sytyttävä vaikutus Bergbomin suunnitelmiin, sillä juuri näihin aikoihin visiot Suomalaisen teatterin ja siihen liittyvän oopperaosaston perustamisesta alkoivat elää voimakkaina hänen mielessään. Bergbomin henkilökohtaisiin kirjeisiin nojautuen voidaankin perustellusti olettaa, että Suomalaisen teatterin perustamisessa oli Lean menestys hänelle ratkaisevimpana tiennäyttäjänä. Samoin perusteita voidaan Trubaduuria pitää voimakkaana lähtölaukauksena jo kolmen vuoden kuluttua tapahtuneelle oopperan perustamiselle. Ellei näin olisi, tuskin Bergbom olisi seuraavana vuonna Keski-Eurooppaan tekemällään opintomatalla tutustunut teatterin ohella yhtä yksityiskohtaisesti ja intensiivisesti myös oopperaan.

## 2.6 Kaarlo Bergbom perustaa Suomalaisen teatterin

Suomalaisen teatterin varsinainen perustamiskokous pidettiin 22.5.1872 klo 18.00 Nya teaternin ylemmässä ravintolahuoneistossa. Kokouksessa oli läsnä 70 henkilöä ja sen puheenjohtajana toimi senaattori Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen. Teatterin organisaatioksi perustettiin kannatusyhdistys, jonka kannatusmaksuksi tuli 6000 markkaa vuodessa. Kannatusmaksu jaettiin pienempiin osakkeisiin, joiden hinta oli 12 markkaa kappale. Näin Suomalainen teatteri sai virallisesti alkunsa.<sup>33</sup>

31 Bergbomin kirje Otto Florellille 6.6.1870.

32 Sama.

33 Leppänen 1962: 25; Aspelin-Haapkylä I, 1906: 277-279.



Kuukautta myöhemmin pidettiin uusi kokous, jossa tarkastettiin sääntöehdotus sekä valittiin teatterin johtokunta. Valituksi tähän historiallisen johtokuntaan tulivat Kaarlo Bergbom, senaattori Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen ja intendentti B.O. Schauman sekä varajäseniksi maisteri A. Almborg, eversti A. Järnefelt ja lehtori Julius Krohn.<sup>34</sup>

Heti alkuun loivat perustamisvaiheelle synkkyyttä suuret nälkävuodet, joiden vuoksi mahdollisuudet kansalle tarkoitettuun henkiseen kehitykseen ja virkistykseen näyttivät lähes olemattomilta. Suuren huolenaiheen muodostivat myös venäläiset: he olivat valtaamassa omille esiintyjilleen Arkadian teatteria pitkäaikaisen vuokrasopimuksen turvin. Tämän vuoksi Kirjallinen kuukauslehti julkaisi anonyymisti katkeranivallisen kirjoituksen, jonka lienee laatinut Kaarlo Bergbom:

*Meillä tulee tästälähin olemaan kaksi 'kansallisteatteria', toinen ruotsalainen Uudessa teatterissa, toinen venäläinen Arkadiassa. Tuo ruotsalainen, jolla on vanhemman veljen oikeus, on jo ennättänyt kupeistaan synnyttää teatterikoulunkin, jossa kasvatetaan oikein kotimaista ruotsalaista näyttelijätaitetta. Tätä ylevää esimerkkiä epäilemättä uusi venäläinen teatteri aikoo noudattaa: sekin ehkä synnyttää teatterikoulun, jossa oikein kotimaista venäläistä näyttelijätaitetta meille kasvatetaan. Me olemme epäilemättä luodut draamallisimmaksi kansaksi maailmassa.<sup>35</sup>*

Varmistaakseen suunnitteilla olevan teatterinsa toiminnan Bergbom yritti perustaa teatterikoulun Helsinkiin. Tammikuun lopulla 1872 oli Morgonbladetissa ilmoitus, jossa kerrottiin kaksiosastoisen - suomalaisen ja ruotsalaisen - teatterikoulun perustamisesta, missä koulutettaisiin näyttelijöitä "kotimaista näyttämöä varten". Koulussa annettaisiin opetusta "suomen- ja ruotsinkielessä, plastiikassa, laulussa ja tanssissa". Opettajaksi "näyttelijätäiteessä" oli lupautunut Charlotte Raai. Ilmoittautumisten tuli tapahtua "koulun johtajan, tri Kaarlo Bergbomin luona".<sup>36</sup> Kouluun ilmottautui toistakymmentä naisoppilasta. Tästä huolimatta yritys raukesi tyhjiin.

Kun pääkaupungin kulttuuriyleisöä oli tuohon aikaan vielä varrattain vähän - sekin pääasiassa ruotsinkielistä -, suunniteltiin teatterin esiintyvän Helsingissä vuosittain ainoastaan kolme kuukautta. Tähän oli syynä myös oman toimitalon puute, sillä kuten edellä kerrottiin, Nya teatern oli ruotsinkielisten ja Arkadian teatteri venäläisten hallussa. Toiminta oli siis aloitettava kiertueteatterina siten, että Turussa ja Viipurissa näyteltäisiin kaksi kuukautta, Tampereella ja Hämeenlinnassa kuukausi sekä lisäksi kesällä vielä Kuopiossa, Oulussa, Porissa ja myös muissa kaupungeissa.

Kaarlo Bergbomin tulo teatterin ensimmäiseksi johtajaksi oli itsestään selvää. Hänen arvostelijan- ja tutkimustyötään samoin kuin väitöskirjaansa arvostettiin suuresti. Bergbomin ohella pidettiin joissakin piireissä myös Emil Nervanderia teatterielämän elvyttäjänä; suomen kieltä taitamattomana hänet kuitenkin syrjäytettiin. Suomenkieliset seurapiirit ja suomalaisen puolueen johto hyväksyivät varauksitta Bergbomin, senaattorin pojan ja filosofian tohtorin. Urho Verho toteaaakin, että Bergbom oli jo ennen teatterinjohtajan toimensa alkua "sangen lähellä ja useista eri tähtäyspisteistä perehtynyt siihen maailmaan, millä hän sitten elämäntyönsä suoritti

34 Aspelin-Haapkylä I, 1906: 279.

35 Kirjallinen kuukauslehti 15.9. 1868.

36 Aspelin-Haapkylä I, 1905: 252.

ti...Tätä nuoruuden keräämää satoa oli nyt vain sovellettava käytäntöön uusissa olosuhteissa ja entisestään avartuneissa puitteissa".<sup>37</sup>

Teatterin henkilökuntaan kuului alkuaan kahdeksan miestä ja kuusi naista, joilla oli pohjana jonkin verran näyttämökokemusta. Näyttelijät asetettiin nyt arvostempaan asemaan kuin aiemmin: he eivät olleet enää epäilyttäviä kiertolaisia ja irtolaisia, vaan kansallisia taiteilijoita, joiden suurena tehtävänä oli kansallidentiteetin rakentaminen ja suomen kielen kohottaminen kunniaan suomalaisen näytelmätaiteen avulla.<sup>38</sup>

Bergbomin tarmokkaina avustajina toimivat aluksi hänen molemmat sisarensa Emilie ja Augusta (myöh. af Heurlin), joista viimeksi mainittu on jäänyt kaikista avuistaan huolimatta lähes kokonaan unohduksiin. Augusta oli tarmokkuudessaan kuitenkin liian temperamentikas pystyäkseen työskentelemään pitkäjänteisesti voimakastahtoisen veljensä rinnalla. Hän oli käskijä, kun olisi pitänyt olla palvelija. Niinpä hänen tärkeimmäksi tehtäväkseen tulikin toimia teatterin "pankkiirina", eli lainata teatterille tarvittaessa rahaa.

Sitä vastoin Emilie-sisar temperamentikkuudestaan huolimatta osasi olla myös uhrautuvainen. Hän oli monipuolisesti sivistynyt ja kielitaitoinen, toimi muutamissa hyväntekeväisyyttä edistävässä luottamustehtävissä, harrasti kirjallisuutta ja kirjoitti myös itse. Emilie ymmärsi veljensä Kaarlon lahjakkuuden, kuunteli ja palveli häntä hoitamalla teatterissa käytännöllisesti katsoen kaiken talouteen, lavastukseen ja puvustukseen kuuluvat tehtävät. Vain ohjaus ja taiteellinen suunnittelu olivat rahasioissa epäkäytännöllisen Kaarlo-veljen harteilla.

Tärkeä avustaja Bergbomille oli myös *Oskar Vilho*, ent. *Gröneqvist* (1840-83), joka oli saanut oppinsa Tukholman Kuninkaallisen teatterin näyttelijäkoulussa. Vilhosta muodostui Bergbomille heti alkuun erinomainen ammattikoulutuksen saanut työtoveri, näyttelijä ja avustaja. Hän toimi tarvittaessa myös ohjaajana, hoiti teatterin kiertueella ollessa kaikki sen käytännölliset asiat. Vilhon äidinkieli oli suomi, joten hän toimi harjoitusten kielenvalvojana ja opetti myös Bergbomille suomen kieltä. Bergbom onkin todennut muistosanoissaan Vilhosta, että "hän oli suomalaisen näyttelijäntaiteen perustaja".<sup>39</sup>

## 2.7 Suomalainen teatteri aloittaa toimintansa

Suomalaisen teatterin avajaisnäytäntö ei suinkaan tapahtunut Helsingissä, vaan Porissa lokakuun 13. päivänä 1872. Syynä siihen olivat Helsingin ruotsinkieliset kulttuuripiirit, jotka - kuten aiemmin jo ilmeni - olivat leimanneet lehtikirjoituksillaan ja pilapiirroksillaan Bergbomin teatterihankkeet naurettaviksi. Pori oli sen vuoksi soveliaain paikka toiminnan aloittamiseksi; siellä asukkaiden enemmistö muodostui puhtaasti suomenkielisistä ja - päinvastoin kuin Helsingissä - suomenkielisten suhde ruotsinkieliseen yläluokkaan oli sovinnollinen. Lisäksi tiedettiin, että varakkaassa Porissa on jo edellisellä vuosikymmenellä harrastettu ja arvostettu teatteria ja siellä on olemassa myös jonkinlainen teatterirakennus.

37 Verho 1951: 10.

38 Tiusanen 1969: 92.

39 Aspelin-Haapkylä III, 1909: 153.

Teatterin avajaisnäytäntöön kuului kolme suomalaista teosta: Tuokon kirjoittama Kalevala-aiheinen *Alkajaisnäytelmä*, kuvaelma *Pilven veikko* sekä Topeliuksen *Saaristossa* ja *Sotavanhuksen joulu*. Menestys oli harvinaisen suuri: teatterisali oli seisomapaikkoja myöten täynnä, eivätkä kaikki halukkaat mahtuneet edes sisälle. Näytännön päätyttyä yleisö tervehti näyttelijöitä isänmaallisen innostuksen vallassa. Todettiin, että teatteri oli luonut toiminnallaan pohjan kansalliselle sivistykselle, jonka avulla voitiin rakentaa ja kehittää suomen kieltä ja kansallista identiteettiä kaikkein näkyvimmillä tavalla.<sup>40</sup>

Näytännön jälkeen porilaiset teatterin ystävät kutsuivat Bergbomin seurueineen illanviettoon, jonka aikana pidettiin innoittavia ja yleviä kiitospuheita. Iloittiin vilpittömästi Suomalaisen teatterin olemassaolosta, minkä avulla nuori innokas joukko palveli kansallista taidetta ja sivistystä, "josta on noussut nyt rikkaaseen kukoistukseen puhkeava taimi". Porista seurueen matka jatkui vielä Tampereelle ja Viipuriin, joissa menestys jatkui samanlaisena.<sup>41</sup>

Vasta seuraavan vuoden maaliskuussa Suomalainen teatteri esiintyi ensimmäistä kertaa Helsingissä Arkadian teatterissa. Ohjelmassa oli Kiven *Margareta*, A. Rahkosen mukaelma Königswinterin näytelmästä *Kukka kultain kuusistossa* ja *Hääilta*. Yleisöä ei ollut läheskään niin paljon kuin Porissa, Tampereella ja Viipurissa: kieliriidat ja polemisointi olivat tehneet tehtävänsä. Paikalla ollut suomenkielinen yleisö osoitti kuitenkin suosiotaan. Vähin erin helsinkiläisyleisön mielenkiinto alkoi kuitenkin kasvaa, "niin että lopulta näyteltiin varsin hyvillä taikka täysillä huoneilla".<sup>42</sup>

Suomalaisen teatterin ensimmäinen näytäntövuosi onnistui kuitenkin suhteellisen hyvin. Se oli esiintynyt Porissa, Tampereella, Viipurissa, Helsingissä ja Hämeenlinnassa kaikkiaan 36 kertaa. Rahaa oli jäänyt kassaan tilinpäätöksen jälkeen 178 markkaa 57 penniä. Vuosi ei ollut tappiollinen - ei tosin tarpeeksi tuottoisakaan, jonka vuoksi näyttelijöiden piti lähteä toimeentulonsa turvaamiseksi vielä kesäkiertueelle Kuopioon, Savonlinnaan ja Lappeenrantaan.<sup>43</sup>

## 2.8 Teatterin ohjelmisto

Suomalaisen teatterin ohjelmistossa oli alkuvaiheessa 27 teosta. Bergbom huolehti jatkuvasti, että kotimainen näytelmäkirjallisuus oli edustettuna mahdollisimman täysipainoisena. Kotimaisista näytelmistä rungon muodostivat pääasiassa Kiven *Lean* lisäksi *Nummisuutarit*, *Yö ja päivä*, *Kullervo*, *Karkurit*, *Margareta* ja *Kihlaus*. Hannikaisen näytelmistä toiminnan alkuaikoina oli ohjelmistossa vain *Silmänkääntäjä* ja Topeliukselta *Saaristossa*. Myös vähemmän tunnetut Vareliuksen *Kalatyttö*, Rahkosen *Laukkuryssä* sekä Tuokon *Taikamiekka* kuuluivat suomalaisten näytelmien sarjaan. Ulkomaisten näytelmäkirjailijoiden tuotteita oli valittu pääasiassa vanhemmasta ja uudemmasta eurooppalaisesta näytelmäkirjallisuudesta, jota edustivat muun muassa Goethe, Holberg, Colderon, Kotzebue, Molière, Schiller, Shakespeare, Ibsen ja Wolff;

40 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 8-11.

41 Sama: 9-11.

42 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 37.

43 Leppänen 1962: 57.

viimeksi mainitun Preciosan loistava esitys Tampereella oli "Halkaista huoneen ja tulijoita olisi ollut toinen mokoma".<sup>44</sup>

Ulkomaisten näytelmien suomentajia ei teatterin toiminnan alkuaikoina ollut vielä liiemmalti olemassa. Tunnetuimpia heistä olivat P. Hannikainen, A. Malmgren, A. Korhonen, T.J. Dahlberg ja myöhemmin Jalmari Finne.

Teatterinjohtajana Bergbom toimi ohjelmanjulistuksensa periaatteen mukaisesti. Päähuomio kiintyi vähäiseen kotimaisiin ohjelmistoon - etupäässä Kiven näytelmiin. Teatteri ei ollut ehtinyt toimia vielä täyttä kahta viikkoa, kun se oli esittänyt jo Kihlauksen ja Margaretan. Niinpä, muuttaessaan Arkadian rakennuksesta nykyiseen kivitaloon vuonna 1902, oli siihen mennessä ehditty esittää jo kahdeksan Kiven näytelmää ja Seitsemän veljeksien ensimmäinen draamaversio. Kihlauksesta ja Nummisuutareista oli tullut 1800-luvun lopun kaikkein suosituimpia näytelmiä: molempia oli esitetty lähes sata kertaa. Mainittakoon, että kansalliskomediamme Nummisuutarien maailmankantaesitys tapahtui Oulussa 24.9.1875. Esitystä kommentoi paikallislehti Oulun Wiikko-Sanomia nimittäen seuruetta "teaterikunnaksi" ja myös "näyttelöseuraksi". Vaikka kyse oli kantaesityksestä, ei arvostelu siitä huolimatta ollut pituudella pilattu: "Niinpä näyteltiin viime sunnuntaina 'Nummisuutari', jossa herra Leino suoritti osansa erittäin sujuvasti".<sup>45</sup>

Teatterinsa ohjelmistoa valitessaan Bergbom osoitti jo heti alussa oppineisuutta ja kaukonäköisyyttä. Tiusanen mainitsee, kuinka hän myös ohjaajana punnitsi teatterinsa henkilökunnan mahdollisuudet oikein: hän ei ottanut ohjelmistoon Kullervoja ennen kuin kolmetoista vuotta teatterin perustamisen jälkeen, johon mennessä oli jo ehditty kasvaa ja kehittyä tragedian mittaiseksi.<sup>46</sup>

Kun Aleksis Kiven Nummisuutarit ilmestyi painosta vuonna 1864, mainitaan Kiven elämäkerrassa painatustyön tapahtuneen erään hänelle "tuntemattoman herrasmiehen" avustuksella. Kun kirjailija oli kertonut olevansa täysin epätietoinen, mistä pystyisi saamaan 150 ruplaa - seitsemänsataa Suomen markkaa - näytelmänsä julkaisemiseen, oli kyseinen herrasmies ottanut rahat *omasta taskustaan* ja pistänyt ne hänen käteensä. Kyseinen herrasmies oli Eliel Aspelin-Haapkyllän mukaan 22-vuotias Kaarlo Bergbom, joka oli tutustunut Kiveen vähän aiemmin ja jonka persoonallisuus oli häntä suuresti vetänyt puoleensa.

Kun Kivi oli sitten kertonut Bergbomille hätänsä ja kuinka hän oli turhaan yrittänyt saada lainatuksi kyseisen summan, meni Bergbom yhdyspankkiin ja lainasi rahat omalla nimellään. Tämän jälkeen hän antoi ne Kivelle Nummisuutarien painatusta varten. Otettuaan sitten toimittajanpaikan Helsingfors Tidningarin toimituksessa Bergbom maksoi velkansa omasta kukkarostaan.<sup>47</sup>

---

44 Aspelin-Haapkyllä II, 1907: 13.

45 Oulun Wiikko-Sanomia 2.10.1875.

46 Tiusanen 1969: 112.

47 Aspelin-Haapkyllä I, 1906: 42-43.

### 3 Suomalainen ooppera aloittaa toimintansa

#### 3.1 Kaarlo Bergbom aloittaa Viipurista

On itsestään selvää, että Kaarle-kuninkaan metsästyksen onnistunut esitys ja myös 1870 tapahtunut Verdin Trubaduurin menestys valoivat uutta uskoa ja voimaa oopperan perustamiselle Helsinkiin. Ennen kaikkea ne valoivat vahvistusta Bergbomin visioihin, jotka juuri Trubaduurin esityksen aikoihin kypsyivät hänen mielesään.

Syyskuussa 1873 viipurilainen sanomalehti *Karjala* kertoi tulevasta oopperanäytöksestä, jonka Suomalaisen teatterin yhteyteen perustettu *oopperaosasto* esittäisi jo saman vuoden lopulla. Teoksena tulisi olemaan Donizettin *Lucia di Lammermoor*. Sitä varten oli teatteriin kiinnitetty laulajiksi *Emmy Strömer* - myöhemmin *Achté* (1850-1924) nimiosaan, baritoniksi Lorenz Nikolai Achté - Emmy Strömerin tuleva puoliso, - altoksi Sofie Strömer - Emmy Strömerin sisar, bassoksi John Bergholm ja tenoriksi ruotsalainen Ludvig Ericsson, joka opetteli roolinsa suomeksi. Ennen varsinaista ensi-iltaa oopperaseurue sai tilaisuuden käydä hakemassa tarpeellista oppia Pietarista, missä samainen teos esitettiin Mariinski-teatterissa.

Jo vuoden 1873 alkupuolella Bergbom kirjoitti Nikolai Achtélle Berliiniin pyytäen häntä tulevien oopperaesitysten laulusolistiksi ja kapellimestariksi.<sup>1</sup> Tarjotessaan Achtélle Glory Leppäsen mukaan myös kapellimestarin tehtäviä Bergbom ilmeisesti tarkoitti sillä pääasiassa oopperan harjoittajan eli korrepetiittorin tehtäviä, koska Achté ei ollut koulutukseltaan kapellimestari. Achté oli tuolloin opintomatalla Berliinissä. Kun hänellä ei ollut vielä mitään vakinaista työpaikkaa, hän tarttui suurella innolla tarjoukseen aloittaen jo saman vuoden heinäkuussa tulevien oopperanäytäntöjen kuoro-osien harjoitukset teatterin puheosaston laulutaitoisen henkilökunnan kanssa.

Oopperaosaston ensimmäinen esiintyminen tapahtui Viipurissa 21.11.1873. Ensi-iltaa ei viipurilaisissa lehdissä sanottavammin mainostettu; ainoastaan pieni maksullinen suomenkielinen ilmoitus oli Wiborgs Tidningarissa. Sen sijaan Uusi Suometar julkaisi etusivullaan oopperan avajaispäivänä 21.11.1873 lyhyen uutisen:

*Tänä päivänä antaa nuori suomalainen oopperaseurue Viipurissa ensimmäisen julkisen näytännön, jotenka tällä päivällä tulee olemaan erityinen merkitys suomalaisen taiteen historiassa.*

Ilmoittelun niukkuudesta huolimatta oli sali täyttynyt viipurilaisyleisöstä. Solisteista varsinkin Emmy Strömer saavutti suuren menestyksen: hänellä oli jo tuolloin takanaan perusteelliset musiikinopinnot Suomessa ja Pariisissa. Strömer, josta myöhemmin tuli Kotimaisen oopperan valovoimaisimpia tähtiä, esitti osansa "draamallisella eloisuudella" ja "tunteen palavuudella". Tuntematon arvostelija antoi ympäröityä tunnustuksia myös oopperan kokonaisuudelle:

---

1 Leppänen 1962: 56.

*Tyyni, sopusointuinen esitys oli entistä varmempi ja pyöristetympi, yksityiskohdittain harkittu, älykkäästi ja hienosti suoritettu sekä varsinkin eräissä kohtauksissa semmoisen innostuksen leimaama, josta jokainen katsoja lämpeni.*<sup>2</sup>

Uusi Suometar kommentoi esitystä lyhyesti kolme päivää myöhemmin: "Esitys tapahtui suurella menestyksellä. Kaikki oli kovin säntillensä". Myös Wiborgs Tidningin arvostelija - ilmeisesti päätoimittaja Lille - kirjoitti siitä kahteenkin otteeseen. Päähuomion hänen kritiikissään sai Emmy Strömer, jolla kirjoittaja mainitsi olevan "dramaattista eloisuutta ja tunteen lämpöä," myös "luonnollista yksinkertaisuutta".

Orkesterina oli E.B. Schnéevoigtin johtama pieni orkesteri, joka soitti "vanhassa (s.o.1/2 säveltä tavallista korkeammassa) vurityksessä, joka tietysti tuotti vaikeuksia".<sup>3</sup> Suomalaisen teatterin lauluosasto - jolla nimellä sitä aluksi kutsuttiin - esitti Lucia di Lammermooria Viipurissa neljä kertaa. Seuraavaksi teokseksi se alkoi harjoittaa Verdin *Trubaduuria* ja Weberin *Noita-ampujaa* (Taika-ampuja), jotka esitettiin vielä saman vuoden joulukuussa. Esityksistä kuvastui kuitenkin harjoitusten vähäisyys, vaikka lopputulos arvostelujen mukaan olikin jotakuinkin tyydyttävä.

Joulukuun lopussa ennen oopperan lähtöä Viipurista kirjoitti Wiborgs Tidningar *Suomalaiselle oopperalle* - joksi lauluosastoa ruvettiin pian kutsumaan - jäähyväis-sanat vierailusta: Ooppera oli "sytyttänyt pyhän tulen, jota jokaisen taiteen ystävän oli mitä huolellisimmin vaalittava".

Tammikuun alussa oopperaseurue matkusti Turkuun, missä se esitti Verdin Trubaduurin kuusi kertaa. Orkesteriksi saatiin Turun Soitannollisen Seuran orkesteri kapellimestari Oscar Byströmin johdolla. Arvostelut olivat suhteellisen kiittäviä, vaikka todettiin, että esitykset voisivat olla dramaattisessa suhteessa vieläkin parempia. Åbo Postenin toimittaja Emil Nervander kirjoitti helmikuussa viidennestä esityksestä laajahkon kritiikin, jossa hän totesi oopperan pystyneen nuoresta iästään huolimatta toteuttamaan "kaikissa suhteissa esiintymiskelpoisen kokonaisuuden... Todella sietämättömiä liioitteluja ja puutteita" ei arvostelija ollut havainnut. Emmy Strömeriä hän piti kuitenkin suomalaisen oopperataiteen ehdottomana primadonna: hän vertasi laulajattaren hienoa ja kehittynyttä Leonoran tulkintaa jopa Pariisin oopperanäyttämöllä näkemiinsä tulkintoihin. Trubaduurin lisäksi esitettiin Turussa myös Taika-ampuja ja vierailun päätteksi Lucia di Lammermoor. Esitys sai myrskyisän vastaanoton, jonka perusteella alettiin uskoa ja odottaa menestystä myös Helsingissä.<sup>4</sup>

Teatterin ja oopperan toimintaa hallitsi sama organisaatio, jossa ylin määräysvalta kuului Kaarlo Bergbomille. Kun herkästi syttyivistä taiteilijoista oli kysymys, herää pakostakin epäily, oliko tämä yhteistoiminta mahdollista ilman suurempia ristiriitoja?

Näitä vaikeuksia pelkäsi jo heti alkuun herkkävaistoinen Emilie Bergbom, joka vastoin veljensä päätöstä ei olisi halunnut oopperaa teatterin rinnalle. Hän pelkäsi kovasti niiden yhteistoiminnan menestymistä kirjoittaessaan sisarelleen:

*En voi ollenkaan iloita siitä. Pelkään näet ottaa oopperaa puheosaston rinnalle näin varhain. Se tulee tietysti asettamaan draamallisen näyttämön kokonaan varjoon ja pitkiksi ajoiksi hidastutta-*

2 Karjala 29.11.1873; Aspelin-Haapkylä II, 1907: 82

3 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 82.

4 Leppänen 1962: 63-64.

*maan ja tukehduttamaan sen kehitystä. Nyt käy kaikki hyvin, taloudellinen asema paranee paranemistaan ja näyttelijät ovat tyytyväisiä; mutta ooppera tuo mukanaan määräämättömiä menoja, melua, touhua ja taistelua. Minä oikein kammoksen sitä...*<sup>5</sup>

Asioita hallitsevana realistina Emilie Bergbom aavisti, mitä taloudellisia vaikeuksia ja intrigointia oopperaosaston toiminta vielä tulisi kokemaan niin yhteiskunnan kuin teatterin puheosastonkin taholta. Ja kuten myöhemmin ilmenee, nämä aavistukset osuivat kaikissa kohdin oikeiksi.

### 3.2 Ooppera esiintyy helsinkiläisyleisölle

Trubaduurin ensiesitys Helsingissä maaliskuun 12. päivänä 1874 oli suomalaisen oopperataiteen suuri juhlahetki. Venäläisiltä vuokrattu Arkadian teatteri oli viimeistä sijaa myöten täynnä ja esitys tuotti Morgonbladetin arvostelijan, nimimerkki Sin mukaan "mitä ilahduttavimman, jopa mahtavan vaikutuksen... Se oli kotimaisen taiteen juhlaa, eikä ole liiallista kiitosta sanoa, että Trubaduurin esitys suomalaisella näyttämöllä on korkeinta mitä siihen suuntaan tähän saakka on omin voimin aikaansaatu Suomessa".<sup>6</sup> Solistijoukko ja kuoro olivat samat kuin aikaisemmissa esityksissä. Sitä vastoin orkesteri, jota johti Richard Faltin, oli koottu tilapäisistä soittajista, joita tuohon aikaan pääkaupungissa oli jo saatavissa. Vasta vuonna 1877 palkattiin vakinainen soittajisto - kaikkiaan 16 muusikkoa - joka itse asiassa oli Ruotsalaisen teatteriorkesterin ohella maamme toinen ammattiorkesteri.<sup>7</sup>

Trubaduurin lisäksi esitettiin Helsingissä kevään mittaan myös Weberin *Taika-ampuja* sekä Donizettin *Lucia di Lammermoor*, joissa Emmy Strömerin loistokkaat roolisuoritukset kohottivat jälleen suomalaiskansallista itsetuntoa korkealle. Myös Auberin *Fra Diavolo*, joka harjoitettiin jonkinlaiseen esityskuntoon peräti kahdessa viikossa, esitettiin vielä onnistuneen näytäntökauden päätteeksi.

Toimintakauden päätyttyä kääntyi Suomalaisen teatterin johtokunta Nya teaternin johdon puoleen pyytäen mahdollisuutta saada järjestää oopperaesityksiä ruotsalaisten tiloissa sellaisina iltoina, jolloin heillä itsellään ei olisi näytäntöjä. Syynä anomukseen oli Arkadian teatterin kylmyys ja huono akustiikka. Anomus hylättiin. Ruotsalaisen teatterin hallintoelimet eivät katsoneet suopein silmin suomalaisten menestystä, joten teatterin ovet pysyivät heille tiukasti kiinni.<sup>8</sup> Kieliriidoista huolimatta tuntuu ihmeelliseltä, miksi Nya teaternin taholta suhtauduttiin näin negatiivisesti Suomalaisen teatterin johtokunnan esittämään anomukseen, vaikka Nya teaternilta jäi tuolloin viikottaisia vapaita iltoja omien näytöksien esityksistä.

Nya teaternin ohjelmistoon oli heti sen perustamisesta lähtien kuulunut aina säännöllisin väliajoin lukuisten laulunäytelmien ja operettien lisäksi myös oopperoita. Offenbachin Orfeuksen lisäksi oli jo 1860-luvulla esitetty Rossinin *Sevillan parturi*, Auberin *Muurari* ja Suppén *Kaunis Galatea*. 1870-luvulla seurasivat edellisten lisäksi Flotowin *Martha*, Offenbachin *Vapauden veljet*, Weberin *Preciosa* ja *Taika-ampuja* sekä

5 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 28

6 Morgonbladet 14.3.1873.

7 Marvia-Vainio 1993: 21.

8 Leppänen 1962: 65.

Adamin *Alppimaja*. Suomalaisen teatterin johtokunnan anomusta edeltävällä kaudella oli esitetty myös Bazinin koominen ooppera *Matka Kiinaan* sekä Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästys*.<sup>9</sup> Tämän vuoksi Nya teaternilla oli jo vakiintunut asema oopperoiden ja konserttien järjestäjänä, jota se ei halunut missään tapauksessa menettää. Sillä oli myös käytössään aikakauten nähden hyvä orkesteri sekä esitystilat kaikkein tarvittavine rekvisiittoineen; vain solistit olivat heikompia kuin Suomalaisella oopperalla. Näin ollen tuntuu ymmärrettävältä, että teatterin johto yritti kilpailutilanteen kiristyessä estää suomalaisten menestymistä niillä keinoin, millä se heille oli mahdollista. Herää kysymys, miten Suomalaisen teatterin johtokunta olisi menetellyt vastavanhaisessa tilanteessa?

### 3.3 Oopperan menestys jatkuu

Uusi näytäntökausi 1874-75 aloitettiin Rossinin *Sevillan parturilla* (sen aikaisella nimellä Sevillan parranajaja), missä nimekkään vierailijana oli Ida Basilier. Basilier oli laulunopintojensa jälkeen Pariisissa ja Pietarissa kiinnitetty Tukholman Kuninkaalliseen oopperaan, josta Bergbom oli saanut hänet houkutelluksi Helsinkiin. Basilier esiintyi sen jälkeen Suomalaisen oopperan arvostettuna koloratuurisopraanona vielä vuosina 1876-78. Vuoden 1874 näytäntökauden avajaisissa laulajatar esiintyi *Sevillan parturin* Rosinan osassa viitenä iltana katsomon ääriään myöten täyttäneelle yleisölle. Basilierin menestys oli suuri: yleisö kuunteli haltioituneena "rakasta laulajatartaan," jonka maine "menestyksellisestä esiintymisestä" Tukholman oopperassa oli kantautunut Helsinkiin saakka.<sup>10</sup> Morgonbladetin arvostelija kirjoitti:

*Hänen häikäisevä, loistava koloratuurinsa viehättää etupäässä suurta yleisöä; suurempiarvoisena pidämme kuitenkin säihkyvää suruttomuutta, jolla taiteilijatar avokätisesti sirottelee ympärilleen musikaalisia helmiään ja jalokiviään.*<sup>11</sup>

Figaron roolissa esiintyi Elis Duncker - siihen aikaan vielä Milanossa opiskeleva laulaja, jota arvostelija kiitti "mehevästä, miehekkästä... sympaattisesta, yksityiskohdiltaan rikkaasta" suorituksesta. Harmia tuotti kuitenkin ruotsalainen tenori Ericsson, joka oli ilmeisesti joutunut rasittamaan ääntään liikaa ja oli sen vuoksi usein käheä. Siitä huolimatta oopperan maine alkoi vähin erin vakiintua ja saada jalansijaa myös pääkaupungissa; sen taiteellisesti korkeatasoiset esitykset alkoivat murtaa jäätä myös ruotsinkielisten kulttuuripiirien keskuudessa.

Toiminta jatkui edelleen vierailujen ja menestyksen - myös joskus epäonnen merkeissä. Viimeksi mainittu tapahtui heti toisena toimintavuotena Turussa, missä ooppera esitti vierailunsa aikana *Trubaduurin* kolme kertaa ja *Sevillan parturin* kuusi kertaa. Sevillan parturin ensi-illan jälkeen tenori Ericsson ja baritoni Duncker olivat käheitä. Tämän lisäksi Emmy Strömer sairastui, joten näytäntöjä, jotka olivat vielä huonosti myytyjä, oli siirrettävä myöhempään ajankohtaan.

9 Lüchou: Svenska teatern i Helsingfors. Repertoar 1860-1975: 20-40

10 Leppänen 1962: 66.

11 Morgonbladet 20.9.1874.



Ohjelmistoa kartutettiin vuosien mittaan lisää: siihen kuuluivat mm. Bellinin *Norma*, jonka ensi-ilta tapahtui tammikuun 1875 alussa. Seuraavana uutuuksena oli Donizettin *Lucrezia Borgia*, mistä ensimmäinen näytös esitettiin toukokuussa Turussa ja koko ooppera pian sen jälkeen Helsingissä. Emmy Strömer ja Elis Duncker saivat roolisuorituksistaan siinä kiitosta; sitä vastoin Ericsonia moitittiin jatkuvasta käheydestä.

Kuten Emilie Bergbom jo ennusti, kasvoivat Suomalaisen teatterin velat ja vaikeudet vuosien myötä - pääasiassa oopperanäytöksistä aiheutuneiden kulujen vuoksi - huomattaviin summiin. Jo toisen näytäntökauden 1874-75 jälkeen ne olivat 25 383 markkaa. Mieliä ilahdutti kuitenkin Arkadia-teatterin saaminen venäläisten vuokrasopimuksen päätyttyä kokonaisuudessaan Suomalaisen teatterin haltuun: se oli ostettu 90 000 markan kauppahinnalla huhtikuussa 1875. Suomen senaatti oli sinetöinyt kaupan vahvistamalla Suomalaisen teatteri-osakeyhtiön säännöt "tarkoituksella hankkia suomalaiselle teatterille sovelias näyttämöhuone Helsingissä".<sup>12</sup> Ränssistynyt talo nieli kuitenkin vielä suuria summia kohentuaakseen tyydyttäväksi teatteri- ja oopperataloksi.

Suomalaisen oopperan toiminta jatkui nyt vakaimmissa merkeissä. Venäläiset, jotka olivat jääneet ilman omaa toimitaloa, saivat neljä vuotta myöhemmin - vuonna 1879 - oman varuskuntateatterinsa Bulevardin varrelle kenraalikuvernööri Adlerbergin perustamana. Noihin aikoihin oli venäläisiä - pääasiassa sotilaita ja kauppiaita - Suomessa lähes neljätuhatta; 1900-luvun alkupuolelle tultaessa heidän lukumääränsä kasvoi jo yli viiteen tuhanteen.

Suomalaisen oopperan suurena vaikeutena taloudellisten huolien lisäksi oli tenoripula, sillä Ericsonia vaivasi jatkuva käheys. Lokakuussa 1875 Bergbom sai kiinnitetyksi uuden tenorin, 35-vuotiaan tshekin Josef Navrátilin, joka oli jo kokenut oopperalaulaja. Navrátil oli laulanut kotimaassaan muun muassa Wagnerin ooppera-rooleja ja oli Aspelin-Haapkyän mukaan "lyhytläntä ja tanakka eikä hän kasvoiltaan ollut kaunis, mutta hänessä oli runsain määrin etelämaista tulisuuutta ja osaten suurella taidolla käyttää miellyttävää ja heleää, joskaan ei ylen voimakasta ääntään...".<sup>13</sup> Navrátilin ensimmäiset esiintymiset *Trubaduurin* ja *Lucia di Lammermoorin* rooleissa antoivat vakuuttavan kuvan hänen taidoistaan. Aluksi hän lauloi osansa tshekin kielellä ja saksaksi, mutta vähin erin esityskieli vaihtui suomeksi. Näin oopperana tenoripula oli ratkaistu onnistuneesti.

Vuonna 1876 Suomalainen ooppera esitti heti vuoden alkajaisiksi Verdin *Ernanin* kuusi kertaa. Menestys oli suuri. Nimiroolissa esiintynyttä Navrátilia pidettiin solistikunnan parhaimpana. Myös Madhilde Wecksell - Pietarissa opiskellut laulajatar - samoin kuin Nikolai Achté saivat tunnustusta suorituksistaan.

Oopperan menestys jatkui edelleen. Helmikuussa esitettiin Gounod'n *Faust*, josta tuli koko kauden päätapahtuma. Sitä esitettiin kaikkiaan 16 kertaa. Pääosissa lauloi Navrátilin lisäksi nyt Ida Basilier ja Ludvig Ericsson, joka oli vaihtanut äänialansa baritoniksi. Faltin johti esitykset. Ida Basilier keräsi niin yleisön kuin arvostelijoiden päähuomion. Muita kevätkauden teoksia olivat *Trubaduuri*, *Rykmentin tytär* ja *Sevillan parturi*, joissa päätähtenä esiintyi jälleen Ida Basilier.

Syksyllä 1876 otettiin ohjelmistoon Verdin Traviata. Ida Basilier lauloi Violetta-na suurella menestyksellä. Muissa rooleissa esiintyivät Navrátil, Achté, Wikström ja

12 Leppänen 1962: 70

13 Aspelin-Haapkyä II, 1907: 217-218.

Lindström. "Huone oli tietysti täynnä, ja joskin ensi näytännössä huomattiin epätasaisuuksia, oli Ida Basilier niin sielukas, lämmin ja liikuttava Violetta, että harva lienee hänet voittanut..."<sup>14</sup>

Syyskauden uutuusoopperoihin kuului vielä Beethovenin *Fidelio*, jossa nimiroolin lauloi kansainvälisesti menestynyt ruotsalaissopraano Signe Hebbe ja Florestanin Navrátil. Orkesteriin oli hankittu paremman täyteläisyyden saavuttamiseksi lisävoimia. Kapellimestarina toimi tshekkiläinen Bohuslav Hřimalý, jonka Bergbom oli kiinnittänyt oopperan kapellimestariksi. Kun Faltin ei enää ehtinyt johtaa oopperaesityksiä, oli tilalle hankittava ammattitaitoinen kapellimestari. Nikolai Achtella ei ollut pätevyyttä eikä ammattitaitoa riittävästi; siitä huolimatta hän tunsu Hřimalýn kiinnittämisestä itsensä verisesti loukatuksi ja syrjäytetyksi, josta seurauksena oli teatterin näyttämöllä tapahtunut ennennäkemätön riita Achtén ja Bergbomin välillä. Riidan seurauksena Achtén pariskunta sanoutui irti oopperan palveluksesta. Tilanne paheni jopa siihen pisteeseen saakka, että Emmy Achtésta tuli Glory Leppäsen mukaan Bergbomin katkera "vihollinen" elämänsä loppuun saakka.<sup>15</sup>

Riidasta huolimatta Achtén pariskunta ei kuitenkaan vielä täysin hylännyt Suomalaista oopperaa, sillä saman vuoden joulukuussa he esiintyivät Meyerbeerin *Hugenoteissa*. Teos saavutti kokonaisuudessaan suuren menestyksen, jota myös Hufvudstadsbladetin kriitikko ylisti. Hugenottien esityksestä muodostuikin Suomalaisen oopperan koko toimintakauden yksi parhaimmista produktioista, sillä siinä oli mukana myös aikakauteen nähden suuri kuoro - yli 50 laulajaa - koottuna ylioppilaisista ja Helsingin seurapiirinaisista.

Seuraava ensi-ilta oli jo tammikuussa 1877, jolloin esitettiin Mozartin *Taikahuilu*. Yön kuningattarena esiintyi Naëmi Starck-Ingman ja Paminana Emmy Achté. Taminon roolin lauloi Navrátil ja Sarastron Bergholm. Taikahuilu ei kuitenkaan vielä tuolloin saavuttanut hyvää yleisömenestystä. Vaikka teosta esitettiin peräti seitsemän kertaa, siitä ei tullut Suomalaiselle oopperalle myöskään kassamenestystä.

Helmikuussa Achtén pariskunta vihdoin toteutti päätöksensä ja jätti Suomalaisen oopperan. He esiintyivät vielä "jäähäväisnäytännössään" *Hugenoteissa* ja muuttivat sen jälkeen asumaan Kiikkalaan. Glory Leppänen kuvaa isovanhempiensa tunnelmia seuraavasti:

*Vihdoinkin, vihdoinkin ovat Emmy ja Niklas Achté päässeet rauhaan. Pois ilkeitten ihmisten ilmoilta, pois Bergbomin lähettyviltä, pois oopperan palkeilta, pois püloon koko maailmalta.*<sup>16</sup>

Tämä muutto "pois Bergbomin lähettyviltä, pois oopperan palkeilta" johti kuitenkin heidät suuriin taloudellisiin vaikeuksiin ja henkiseen tyhjiöön, minkä seurauksena erityisesti Emmy Achté - vaipui katkeraan epätoivoon.

Achtéitten lähdöstä huolimatta jatkui oopperan toiminta vielä menestyksellä. Tammikuussa 1876 esitettiin Gounod'n *Faust*, jonka naispääosassa debytoi 21-vuotias *Alma Fohström* (1856-1936), suomalaisen oopperan loistokkain koloratuuri. Fohström oli opiskellut ensin Pietarissa ja sen jälkeen Italiassa kuuluisan Francesco Lampertin johdolla, jonka jälkeen saapui Helsinkiin. Faustina saavuttama menestys oli

14 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 269.

15 Leppänen 1962: 82, 162.

16 Leppänen 1962: 90.

suurimmaksi osaksi Fohströmin ansiota: arvostelijat olivat haltioissaan, liput näytännöihin myytiin hetkessä loppuun.

Seuraavassa kuussa Fohström valloitti jälleen helsinkiläisyleisön Bellinin *Unissäkävijässä*. Morgonbladetin arvostelija kiitosteli häntä: ..."Se joka epäilee, ettei koloratuurilaululla voida ilmaista surua ja tuskaa, kuulkoon nti Fohströmin andantea loppuaariassa..."<sup>17</sup>

Huhtikuussa ooppera esitti Mozartin *Don Giovanni*. Nimiosassa esiintyi Bruno Holm, jota Morgonbladetin arvostelija kehui "ihanaääniseksi". Ida Basilier esiintyi Zerlinana ja Lydia Lagus Donna Annana. Finlands Allmänna Tidning osoitti kiitoksensa nyt Suomalaiselle oopperalle: "Helsingin sivistyneistön tulee olla kiitollinen Suomalaiselle oopperalle, kun se ei ole säikkynyt vaivoja ja kustannuksia vakavassa pyrkimyksessään olla taidelaitos".<sup>18</sup>

Myös Ida Basilier jätti pian Suomalaisen oopperan siirtyäkseen asumaan Norjaan. Toukokuun lopulla oli hänen jäähyväisnäytäntönsä, jossa hän lauloi *Don Pasqualen* Norinana.<sup>19</sup> Tämän jälkeen oopperan taiteellinen taso alkoi vähin erin osoittaa huojumisen merkkejä sen parhaimpien laulajien muuttaessa ulkomaille. Kilpailu kahden oopperatalon välillä kiristyi; Ruotsalaisen teatterin oopperaosasto kehitti taiteellista tasoaan kaikin mahdollisin keinoin yhä korkeammalle houkuttelemalla muun muassa aikakauden parhaimpia laulajia solistikuntaansa. Tämän vuoksi se alkoi saada vaikutusvaltaa helsinkiläisen kulttuuriyleisön keskuudessa yhä enenevässä määrin.

### 3.4 Kateus luo esteitä

Oopperaosaston saama menestys alkoi vuosien varrella herättää yhä suurempaa kateutta ja negatiivista kritiikkiä ruotsinkielisten lehtien ja jopa Suomalaisen teatterin puheosaston näyttelijöiden keskuudessa. Sen saamaa positiivista julkisuutta oli vaikea hyväksyä erityisesti Hufvudstadsbladetissa, jonka musiikkikriitikko Herman Paul oli kirjoitellut oopperan toiminnasta varsin positiivisesti sen perustamisesta lähtien. Hän alkoi kuitenkin oopperan menestyksen kohotessa suhtautua siihen karsaammin. Vielä myöhäissyksyllä 1878 Paul oli kirjoittanut Aspelin-Haapkyän mukaan oopperasta ja sen laulajattarista hyvin kiittävän arvostelun. Seurauksena oli kuitenkin, ettei Hufvudstadsbladetin toimitus julkaissut sitä enää ollenkaan.<sup>20</sup>

Pääkaupunkilehdistö oli 1860-luvulta aina 1880-luvun loppupuolelle saakka pääasiallisesti ruotsinkielistä: vain *Uusi Suometar* ja *Suomalainen virallinen lehti* olivat suomenkielisiä, joissa julkaistiin myös musiikkiarvosteluja, tosin niukkasanaisesti.<sup>21</sup> Tästä johtuen oopperan, samoin kuin koko Suomalaisen teatterin toiminta ja menes-

17 Morgonbladet 5.2.1876.

18 Lampila 1997: 82.

19 Esityksen jälkeen järjestetyssä juhlatilaisuudessa Bergbom ojensi Basilierille fanfaarien soidessa sinivalkoisin nauhoin koristetun laakeriseppeleen, johon oli kirjoitettu hänen Suomalaisessa oopperassa esittämänsä roolit sekä runosäe: "Anna Luoja, Suo Jumala, Anna onni ollaksesi, Hyvin ain' eläksesi". Lampila 1997: 823.

20 Aspelin-Haapkyä II, 1907: 440.

21 Sarjala 1994: 130, 136.

tys oli mitä suurimmassa määrin riippuvainen ruotsinkielisten lehtien artikkeleista, koska harvalukuinen suomenkielinen sivistyneistö - teatterin ja oopperan kantajoukko - luki pääasiassa vain ruotsinkielisiä julkaisuja. Vuonna 1870 järjestetyssä Helsingin kaupungin väestölaskennassa - laatuaan maamme ensimmäisessä - ilmoitti säätyläisistä ja ylemmästä porvaristosta äidinkielekseen ruotsin peräti 75 %. Suomea samasta kerrostumasta puhui ainoastaan 6 %.<sup>22</sup> Näin ollen oli selvää, että mediakanavat olivat pääasiassa vain ruotsinkielisten hallinnassa.

Hyvistä laulajista oli vielä kova puute; heitä tarvitsi kipeästi esityksiinsä myös Ruotsalainen teatterin oopperaosasto. Mainittakoon, että jo ennen suomalaisen oopperaosaston toiminnan aloittamista Ruotsalainen teatteri yritti houkutella solistikuntaansa myös Emmy Strömeriä (Achté), joka opiskeli siihen aikaan vielä Pariisissa. Strömer sai teatterin johtokunnan puheenjohtaja Nikolai Kiseleffiltä kirjeen, jossa hän tarjosi laulajattarelle kiinnitystä. Houkuttelevasta tarjouksesta huolimatta Strömer kieltäytyi; hän pysyi uskollisena Bergbomille antamassaan lupauksessa liittyä Suomalaisen oopperan solistikuntaan ja kiitti Kiseleffiä "edullisesta tarjouksesta".<sup>23</sup>

Kun oopperaosasto eli *Suomalainen ooppera* sai suosion ja menestyksen kohotessa suuremman huomion kuin teatteri, se ei luonnollisesti miellyttänyt teatterin puheosaston näyttelijöitä: he kokivat itsensä syrjäytetyiksi, mikä sai aikaan heidän keskuudessaan kapinan Bergbomia vastaan. Puheosasto työskenteli enimmäkseen vain Oskari Vilhon ohjauksessa. Bergbom uhraisi aktiivisimman työpanoksensa oopperalle ja sen taiteellisen tason kohottamiselle: kuuluivathan sen solistikuntaan Euroopan musiikkikeskuksissa oppinsa saaneet parhaimmat suomalaiset laulajat. Teatterin näyttelijäkunnan taiteellinen taso oli sitä vastoin vielä verrattain vaatimaton; sen ohjaajaksi riitti Bergbomin mielestä Vilho erittäin hyvin. Ilmari Räsänen sanookin Ida Aalbergista - aikakauden valovoimaisimmasta näyttelijättärestä kertovassa kirjassaan puheosaston johtamisen tulleen "Bergbomille miltei vasten tahtoa".<sup>24</sup> Räsänen olettaa tuskin pitäneen täysin paikkaansa, sillä - kuten Bergbomin kirjeistä käy ilmi - hän kertoo jo ensimmäisen opintomatkinsa aikana tutustuneensa puhenäytelmiin "vielä tarkkaavaisemmin kuin oopperaan". Lisäksi hän luettelee joukon tuon ajan tunnetuimpia näyttelijöitä, joiden esityksiä hän analysoi hyvin suurella mielenkiinnolla. Myös teatterin perustamisen yhteydessä julkaistu ohjelmanjulistus sekä ystävyysyhteys Aleksis Kiveen Lean esityksen ohella todistavat hänen tunteneen suurta mielenkiintoa puheteatteria kohtaan.

Kuten on jo ilmennyt, olivat Ruotsalaisen teatterin suurimpina valtteina hyvät toimitilat ja talous, sillä heidän saamansa avustukset olivat jopa yli kaksi kertaa suomalaisten avustuksia suuremmat. Tämän vuoksi ruotsinkielisillä oli mahdollisuus maksaa esiintyjilleen parempia palkkioita, joiden avulla he yrittivät houkutella Emmy Achtén lisäksi myös Ida Basilieria ja Alma Fohströmiä solisteikseen. Nämä aikansa nimekkäimmät laulajattaret pysyivät kuitenkin uskollisina Suomalaiselle oopperalle - kuitenkin vain siihen saakka, kunnes riitaisuuden aallot alkoivat käydä ylivoimaisiksi.

Oopperatoiminnan jatkuessa tappiot kasvoivat entistä suuremmiksi. Näytäntövuoden 1877-78 aikana olivat oopperataiteilijoiden palkat ja palkkiot nousseet

---

22 Waris 1951: 23

23 Leppänen 1962: 54

24 vrt. Räsänen 1925: 169.

kaikkiaan 103 459 markan suuruisiksi. Teatterin puolella oli vastaava summa vain 35 651 markkaa. Oopperan muut kustannukset olivat 56 275 markkaa ja teatterin 32 177 markkaa. Kun tulot kummankaan osapuolen toiminnasta eivät lähimainkaan riittäneet menoihin, jäi toimintavuoden 1877-78 kokonaistappioksi lähes 40 000 markkaa.<sup>25</sup> Näin ollen ei ollut mikään ihme, että tappio alkoi herättää kirpeää katkeruutta erityisesti teatterin näyttelijöissä, joiden arvostelu oopperan toimintaa kohtaan kiteytyi sanontaan: "Oopperaosasto syö, minkä puheosasto tienaa". Kun koko Suomalaisen teatterin valtionavustus lainanlyhennyksineen oli tuolloin vain 24 000 markkaa vuodessa, voidaan tästä päätellä tappion suuruudesta syntynyt voimakas polemisointi sillä seurauksella, että osa senaatin jäsenistä yritti kaikin keinoin fuusioida Suomalaisen ja Ruotsalaisen teatterin oopperatoiminnat yhteen. Ehdotuksena oli, että Suomalainen teatteri toimisi edelleen Arkadian teatterissa, mutta ooppera fuusioituisi Ruotsalaisen teatterin kanssa ja esiintyisi ruotsalaisten tiloissa ilman kielellisiä ristiriitoja. Suomalaiselle oopperalle annettiin mahdollisuus pitää tarpeen vaatiessa harjoituksensa myös Arkadian teatterissa.<sup>26</sup>

Kuvan siitä, millaisissa tunnelmissa tuolloin elettiin, antaa Emilie Bergbomin kirje ystävälleen Betty Elfvingille huhtikuussa 1877. Kirjeessään Emilie kertoo hallituksen olevan ehdottomasti fuusioinnin kannalla, mutta ruotsalaisten vastustavan sitä kaikin keinoin. Hän jatkaa:

*Yhä elämme samassa tietämättömyydessä. Hallitus on kyllä ehdottomasti fusioinnin puolella, mutta toisella puolella ponnistetaan kaikki voimat sen kumoon saattamiseksi. Minä harrastan sitä ainoastaan sen vuoksi, että siten pääsisimme eroon koko oopperapuhasta. Et usko, kuinka väsyneitä me olemme oopperaan, tuohon paljon puuhaan, loistoon, prameiluun ja suuriin vaatimuksiin, joilla ei ole vastaavaa sisällistä pohjaa. Et voi käsittää kuinka vaikeaa meidän on ja millä pelolla ajattelemme oopperan jatkamista...Tämä kotimaisen taidelaitoksen alku tulee siis hajoamaan...<sup>27</sup>*

Lönnrot yritti kirjoituksillaan vaikuttaa fuusioinnin puolesta voimakkaasti. Siitä huolimatta yritys kaatui riitelyjen lopputuloksena: ruotsinkieliset senaatin jäsenet sekä Ruotsalaisen teatterin johtokunta eivät voineet sitä hyväksyä. "Kuinka asiat nyt järjestetään en tiedä. Kovin, kovin pimeältä tulevaisuus näyttää, enkä tiedä, mitä meidän on tekeminen. Puolue vaatii yksimielisesti ja ehdottomasti, että ooppera ei saa kuolla...", kirjoitti Emilie Bergbom samalle ystävättärelleen fuusioinnin rauettua.<sup>28</sup>

Näin ruotsinkieliset piirit uskoivat saavuttaneensa "oopperataistelussa" lopullisen voiton. Todellisuudessa tällä lyhytnäköisellä riitelyllä tuhottiin jo vuoden kuluttua molempien oopperoiden toiminta ja samalla koko Helsingin oopperaelämä muutaman vuosikymmenen ajaksi.

Epäonnistuneen fuusioyrityksen jälkeen perustettiin teatteri- ja oopperatoiminnan jatkamiseksi keväällä 1877 osakeyhtiö, joka otti molemmat osastot haltuunsa. Osakeyhtiön nimeksi tuli *Suomalaisen Teatterin osakeyhtiö*. Sen toiminta alkoi kesäkuun 1. päivänä 1877, jolloin entisen kannatusyhdistyksen toiminta vastaavasti päättyi.

25 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 410.

26 sama: 410-411; Leppänen 1962: 86-88.

27 Emilie Bergbomin kirje Betty Elfvingille 23.4.1877.

28 sama, 23.4.1877.

Varsinainen valtionapu, joka oli nyt noussut 24 000 markan suuruiseksi, oli kuitenkin vielä 8000 markkaa Ruotsalaisen teatterin saamaa avustusta pienempi.

Uusi osakeyhtiö aloitti nyt toimintansa velattomana "puhtaalta pöydältä", sillä edellisen organisaation velat siirrettiin kylmästi Kaarlo ja Emilie Bergbomin maksettaviksi.<sup>29</sup> Tämä oli Bergbomeille erittäin ankara isku; sen seurauksena Kaarlo Bergbomin terveys alkoi osoittaa huolestuttavia heikentymisen merkkejä.

Velkojen maksuun tuli kuitenkin apuun Suomalainen puolue. Siihen kuuluvat aktivistit olivat olleet Bergbomien kanssa jo alusta alkaen rakentamassa ja tukemassa teatterin ja oopperan toimintaa, jonka vuoksi he tunsivat kunnia-asiakseen korvata heille kyseiset velat.

### 3.5 Rahapula päättää oopperan toiminnan

Vasta perustetun Suomalaisen teatterin osakeyhtiö aloitti toimintansa kesäkuun 1. päivänä 1877. Se kiinnitti teatterin ja oopperaosaston johtajaksi edelleen Kaarlo Bergbomin ja rahastonhoitajaksi ja vaatteiston intendentiksi Emilie Bergbomin. Vaikka Kaarlo Bergbom jatkoikin edelleen teatterin johtajana, oli hänen määräysvaltaansa todellisuudessa kuitenkin vähennetty. Senaattori Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen, jota oli pyydetty uudeksi jäseneksi osakeyhtiön johtokuntaan, kirjoitti johtokunnan puolesta lepyttelevän kirjeen Emmy ja Nikolai Achtelle 1. helluntaipäivänä 1877 pyytäen heitä unohtamaan kapellimestaririidan ja palaamaan takaisin oopperaosaston solistikuntaan. Kirjeessään Yrjö-Koskinen mainitsee, että "johto ei tule enää olemaan yksinomaan Bergbomien hallussa, vaan varsinainen johtokunta välittää olot taiteilijain suhteen".<sup>30</sup>

Myös Kaarlo ja Emilie Bergbom, jotka uskoivat Yrjö-Koskinen kirjeen vaikuttaneen positiivisesti Achtén pariskuntaan, kirjoittivat kumpikin erikseen heille vetoavan kirjeen.

Vetoomuksista huolimatta Achtét eivät kuitenkaan palanneet takaisin. Varsinkin Emmy oli luonteeltaan äärimmäisen tiukka ja pitkävihainen, eikä hän taloudellisista ja henkisistä vaikeuksistaan huolimatta pystynyt voittamaan ylpeyttään ja palaamaan takaisin - ainakaan vielä sillä hetkellä.<sup>31</sup> Syksyllä alkaneen näytäntökauden uutuusteos oli Lortzingin *Tsaari kirvesmiehenä*. Esitys tuotti arvostelun mukaan "täydelle huoneelle erinomaisen hauskan illan".

Menestyksistään huolimatta Suomalaisen oopperan toiminta oli kuitenkin tuomittu loppumaan. Taloudelliset vaikeudet ja ristiriitaisuudet kasvoivat yhä ylivoimaisemmiksi. Seurauksena oli, että huhtikuun 30. päivänä 1878 pidetyssä kokouksessa päätettiin oopperan toimintaa supistaa. Vaikka kenraalikuvernööri olikin määrännyt jaettavaksi kummankin teatterin kesken 8 000 markan suuruisen lisäavustuksen - tunnustaen siten Suomalaisen teatterin tasavertaiseksi Ruotsalaisen teatterin rinnalle - tehtiin siitä huolimatta syksyllä 1878 viimeisen kauden alkaessa päätös oopperanäytäntöjen järjestämisestä ainoastaan "olosuhteiden mukaan". Päätös synnytti esiintyjien keskuudessa epävarmuutta, jonka vuoksi parhaimpia solisteja,

29 Aspelin-Haapakylä II, 1907: 355.

30 Leppänen 1962: 99.

31 Sama: 101-102.

kapellimestari sekä orkesterin jäseniä alkoi hakeutua muualle. Bergbom ei kuitenkaan tästä lannistunut: hän kokosi oopperaseurueensa aina "olosuhteiden mukaan" ja huipensi viimeiseksi jääneen kauden esittämällä täysille katsomoille vielä Donizettin *Lucrezia Borgia*n, Mozartin *Taikauiulun*, Gounod'n *Faustin ja Romeon ja Julian* sekä Halévy'n *Juutalaisnaisen*. Kapellimestareina esiintyivät Richard Faltin sekä Martin Wegelius, sillä Hrimaly oli jo siirtynyt Ruotsalaisen teatterin palvelukseen.

Suomalaisella oopperalla oli kuitenkin vielä onni saada solistikseen 1800-luvun kirkkain tähti Alma Fohström. Emilie Bergbomin kirjoitti turkulaiselle ystävälleen :

*Oopperalla tänä syksynä on ollut hyvät tulot. Kun meillä on Alma Fohström, niin ei ole hätää eikä surua. Hänellä on mahtava vetovoima yleisöön nähden ja syystäkin: hän on suuri ja todellinen taiteilijatar... Kun hän esiintyy, on meillä aina paljo väkeä - miltei aivan täysi huone...<sup>32</sup>*

Myös Emmy Achté oli saanut ylpeytensä ja katkeruutensa osittain niellyksi ja esiintyi Ida Basilierin kanssa menestyksekkäästi vielä viimeisissä näytännöissä.

Kilpailu Ruotsalaisen teatterin kanssa kävi kuitenkin vähin erin kestäättömäksi. Ylitarjonta vuosikymmenen loppua kohti mentäessä kasvoi niin suureksi, että se oli vuosina 1873-79 molempien oopperanäyttämöiden yhteissummana noin 750 näytäntöä. Kun kyseinen luku jaetaan vuosien määrällä, saadaan tulokseksi keskimäärin 125 esitystä vuodessa. Tämä esitysmäärä noin 30-40 000 asukkaan kaupungin melko suppealle oopperayleisölle oli liikaa.<sup>33</sup>

Suomalaisen oopperan viimeinen ensi-ilta oli tammikuun 31. päivänä 1879. Silloin esitettiin Gounod'n *Romeo ja Julia*, jonka nimiosassa esiintyivät Alma Fohström ja Josef Navrátil. Musiikillisena johtajana oli Richard Faltin. Morgonbladetin arvostelija ihasteli esitystä - erityisesti Alma Fohströmiä, jonka hopeanheleä sopraano olikin ainutlaatuinen: häntä pidettiin aikansa huomattavimpana laulajattarena.<sup>34</sup>

Suomalaisen oopperan esirippu aukeni viimeisen kerran helmikuun 27. päivänä 1879. Tuolloin esitettiin osia Faustista, Lucia di Lammermoorista ja Trubaduurista. Morgonbladetin arvostelija kirjoitti:

*Alakuloisena yleisö tällä kertaa erosi Suomalaisesta oopperasta ja sen taiteilijoista, jotka tarjoamansa arvokkaan nautinnon kautta olivat tulleet sille 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 pitkäällisten ja myrskyisten suosiosoitusten esineenä...<sup>35</sup>*

Siihen päättyi Kaarlo Bergbomin perustaman Suomalaisen oopperan toiminta. Sen periodi lyhydestään ja vastoinkäymisistään huolimatta oli kuitenkin ollut menestyksellinen ja kunniakas siitäkin huolimatta, ettei Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästystä lukuunottamatta oopperassa esitetty muita suomalaisia teoksia. Esteenä oli puute suomalaisista oopperoista sekä säveltäjistä, sillä Sibeliuksen ja Kajanuksen lisäksi muita varteenotettavia säveltäjiä ei tuohon aikaan ollut olemassa. Kaikesta huolimatta Bergbomin toiminnalla oli kuitenkin uraa uurtava merkitys: hän loi

32 Emilie Bergbomin kirje Betty Elfvingille 10.12.1878.

33 Marvia-Vainio 1993: 29.

34 Morgonbladet 2.2.1879; Starck-Ingman 1928: 98.

35 Morgonbladet 1.3.1879; Aspelin-Haapkylä II, 1907: 453.

suomenkielisen teatteriperinteen tukeakseen sillä suomenkielistä näytelmäkirjallisuutta. Oopperaosaston toiminnalla hän teki tunnetuksi tätä taidemuotoa hälventäen siten niitä ennakkoluuloja, joita Suomessa oopperataidetta kohtaan tunnettiin melko yleisesti. Näin suomenkielinen yleisö sai omalla äidinkielellään elävän kosketuksen taiteeseen, joka sille siihen saakka oli ollut täysin vieras. Työllään Bergbom valmisti maaperää tuleville suomalaisille oopperasäveltäjille sekä niille tapahtumille, jotka kolme vuosikymmentä myöhemmin johtivat Kotimaisen Oopperan ja Olavinlinnan oopperajuhlien perustamiseen.

### 3.6 Suomalaisen oopperan taiteellinen tilinpäätös

Seitsenvuotisen toimintakautensa aikana Suomalainen ooppera esitti yhteensä 26 kokonaista oopperaa yli 450 näytännössä. Lukumäärään kuului myös yksi operetti. Suosituimmaksi teokseksi tuli Gounod'n Faust, jota esitettiin peräti 55 kertaa. Seuraavalla tilalla olivat Lucia di Lammermoor 46 ja Trubaduuri 44 kertaa, Sevillan parturi 33, Taikahuilu 25, Norma 24, Hugenoitit 19, Lucrezia Borgia ja Don Juan 18, Alessandro Stradella ja Ernani 17, Fra Diavolo 15, Martha 14, Linda di Chamourix 12, Romeo ja Julia 11, Fidelio ja Musta Domino 10 kertaa. Sen alapuolelle jäivät Rykmentin tytär, Violetta (Traviata) ja Juutalaistyttö, joita esitettiin 9 kertaa. Tsaari kirvesmiehenä esitettiin 8 kertaa, Robert Paholainen ja Jeannetten häät 7, Unissakävijä ja Taikampuja 6, sekä Don Pasquale ja Dinorah viisi kertaa.<sup>36</sup>

Jo pelkästään näiden lukujen valossa voidaan päätellä, että oopperan on täytynyt pystyä vetämään yleisöä myös ruotsinkielisten kulttuuripiirien keskuudesta: arvosteltiinhan sen taiteellinen taso useimmissa esityksissä verrattain korkeaksi. Tämän vuoksi herää epäily, kiinnostivatko nämä kieliriidat sittenkään kovin laajoja piirejä tuon ajan Helsingissä: olivatko niiden aiheuttajina ja lietsojina vain muutamat aikakauden äänekkäimmät kielifanaatikot, joiden kiihkomielisyydestä ja lyhytnäköisyydestä tuhoutui lähes koko 1800-luvun loppupuolen kulttuurielämä Helsingissä?

Kuten aiemmin jo ilmeni, kulttuuripoliittinen tilanne ei ollut näin lukkiutunut esimerkiksi Porissa ja Viipurissa. Voidaan olettaa, että mikäli Lönnrotin ja Bergbomin tyyppiset kieliliberaalit olisivat saaneet enemmän valtaa ja äänensä kuuluville, olisi Helsingin kulttuurielämä kohonnut jo tuona aikana huomattavasti korkeammalle. Esiintyjävoimat liberaalisti yhdistettyinä Suomen pääkaupunki olisi mitä ilmeisimmin pystynyt kilpailemaan tasaveroisena Tukholman kanssa.

Suomalaisen oopperan lopetettua toimintansa Ruotsalainen teatteri otti pätevimmät suomalaiset laulajat avosylin hoivaansa. Ruotsalaisilla oli valmiina kaikki hyvälle oopperaesityksille tarvittavat ainekset - teatteriorkesteri kapellimestareineen, Helsingin parhain näyttämö sekä valtion tuki. Ei siis ihme, että Ruotsalaisessa teatterissa esitettiin 1860- ja 1870-luvun aikana hyvällä menestyksellä noin 25 oopperaa ja lähes sama määrä operetteja noin kolmessasadassa näytännössä. Ohjelmistoon kuuluivat jo aiemmin lueteltujen lisäksi Adamin *Alppimaja* ja *Lonjumeaun postiljooni*, Bellinin *Unissakävijä*, Boieldieun *Valkea nainen*, Donizettin *Rykmentin tytär* ja Lemmenjuoma, Flotowin *Alessandro Stradella*, Meyerbeerin *Robert Paholainen*, Mozartin *Figaron*

---

36 Aspelin-Haapkylä II, 1907: 469.



*hääät, Offenbachin Vapauden veljet ja Orfeus manalassa, Paciuksen Kypron Prinsessa, Rossinin Wilhelm Tell sekä Verdin Rigoletto, Trubaduri ja Traviata.*<sup>37</sup>

Kuten luettelosta käy ilmi, oli molempien oopperaosastojen ohjelmistossa useita samoja teoksia - vain eri kielillä. Tämän vuoksi Kaarlo Bergbom yritti saada vielä yhteistoiminnan Ruotsalaisen teatterin kanssa toteutumaan. Erimielisyydet olivat kuitenkin syöpyneet liian syvälle ja jättäneet pysyvän jälkensä, joten Bergbomin yritykset jäivät toiveajatteluksi. Seurauksena hänen palava innostuksensa oopperaa kohtaan alkoi kertyneiden tappioiden myötä laantua.

Näennäisestä voitosta huolimatta ei Ruotsalaisenkaan teatterin oopperaosastolla ollut kauan elinaikaa, sillä jo vuonna 1880 - vuosi Suomalaisen oopperan lakkauttamisen jälkeen - se joutui sulkemaan ovensa. Puhe- ja laulunäyttämön ylläpito Helsingin pienelle kulttuuripiirille kävi myös ruotsalaisille ylivoimaiseksi. Hyvistä resursseistaan huolimatta teatterin oopperaosasto ei saavuttanut Suomalaisen oopperan tasoa ja mainetta, jonka vuoksi kiinnostus sitä kohtaan laimeni. Kieliriidat olivat tehneet tehtävänsä; niiden seurauksena hajosi vuosisadan lopun kulttuurielämä Helsingissä.

Oopperatoiminnan ajaututtua haaksirikkoon saatiin jonkinlainen yhteistyö molempien teattereiden välillä kuitenkin syntymään yhdistämällä niiden orkesterit. Tuloksena oli suuri orkesteri ja sen myötä taiteellisen tason huomattava kohoaminen: esitettiin jopa Beethovenin 5. sinfonia suurella menestyksellä. Suomen musiikkielämästä puuttui kuitenkin tuolloin vielä vahva auktoriteetti - kokoava persoona, joka olisi pystynyt kieliriitojen keskeltä yhdistämään musiikin eri piirit toisiinsa. Vaikka Kaarlo Bergbom, Nikolai Achté, Martin Wegelius ja Richard Faltin tekivätkin omalla sarallaan mittavan elämäntyön, eivät heidän hengenvoimansa kuitenkaan riittäneet tällaiseen kokoavaan tehtävään. Ei ollut vielä Robert Kajanuksen kaltaista voimakastahtoista persoona, jonka aika tuli seuraavalla vuosikymmenellä organisoida pääkaupungin musiikkielämä uuteen nousuun ja kukoistukseen.

Vaikka oopperatoiminta pääkaupungissa olikin päättynyt, elivät sen jättämät heijastukset Helsingin suomenmielisten keskuudessa kuitenkin vielä suhteellisen voimakkaina. Pacius oli saanut oopperansa Loreleyn valmiiksi vuonna 1886. Hänen tyttärensä Maria Collan esitti sen yhdessä Richard Faltinin sekä Kaarlo Bergbomin kanssa vuotta myöhemmin venäläisten omistamassa Bulevardin oopperatalossa. Loreleytä esitettiin täysille katsomoille kaikkiaan kahdeksan kertaa ja se sai hyvän vastaanoton Bergbomin ohjauksena. Teoksesta muodostui maamme näyttämötaiteen uranuurtajan viimeinen suuri ohjaustyö oopperan parissa.<sup>38</sup>

Myös Emmy ja Nikolai Achté - muutamien innokkaiden ystäviensä tukemina - päättivät yrittää oopperaelämän elvyttämistä omalla riskillään. Heidän suunnitelmanaan oli järjestää peräti parikymmentä oopperanäytöstä Helsingissä. Kun laskelmia ruvettiin sitten tekemään realistisessa hengessä, havaittiin viisaammaksi luopua uhkarohkeista yrityksistä kokonaan.

Tähän päättyivät oopperaesitykset 1800-luvun lopulla Helsingissä. Oopperaväki odotti innolla uutta Kaarlo Bergbomia, joka herättäisi maamme oopperataiteen uuteen kukoistukseen prinsessa ruususen uneen vaipuneessa Helsingissä. Häntä oli kuitenkin odotettava vielä vuosisadan vaihteen toiselle vuosikymmenelle saakka.

37 Lüchou 1977: 9-31.

38 Elmgren-Heinonen 1959: 428, 431.

### 3.7 Oopperan taiteellinen taso

Vaikka ooppera-arvostelu olikin vielä 1800-luvun lopulla lähes täysin lapsenkengissä, kirjoitettiin esityksistä kuitenkin joitakin ympäröiväitä arvioiteja. Aspelin-Haapkyllän Suomalaisen teatterin historiassa onkin useita sitaatteja näistä kirjoituksista, jotka lähes poikkeuksetta - varsinkin suomenkielisissä lehdissä - ovat pelkästään positiivisia. Kieliriidan ollessa kuurimurullaan ei ruotsinkielisiltä arvosteluilta voinut odottaa kovinkaan positiivista suhtautumista Bergbomin toimintaa kohtaan: se nähtiin pääasiassa vain negatiivisena. Kaikesta huolimatta kuitenkin vapaamielinen aikakauslehti *Finsk Tidskrift* kirjoitti joskus myös positiivisia kommentteja. Vaikka sen arvostelija yrittikin etsiä puutteellisuksia puvuista ja muusta oopperan rekvisiitasta, joutui hän kuitenkin laskemaan aseensa solistien kohdalla. Erityisesti lehden arvostelija lämpeni Meyerbeerin *Hugenottien* esityksestä, jossa pääroolin esittäjänä oli Emmy Achté. Bergbom oli valmistanut viimeistellysti oopperan sen vaatimalla tavalla - suurine näyttämöasetelmineen, kuoroineen ja orkestereineen. Esitys Arkadian teatterissa teki arvostelijaan "mahtavan ja järkyttävän vaikutuksen", sen tulkinta oli "monissa suhteissa oloissamme loistava".<sup>39</sup> Bergbom pyrkiikin määrätietoisesti yhdessä kapellimestariensa kanssa yhä korkeampiin taiteellisiin saavutuksiin; sitä hän vaati myös kilpailu ruotsinkielisen oopperaosaston kanssa. Päähuomion he kiinnittivät aluksi yksittäisiin roolisuorituksiin ja aarioihin; esiintyjien yhteistyön hiominen ja visuaalisuus jäivät - varsinkin toiminnan alkuaikoina - vielä toiselle sijalle.

Kirjoissaan *Ihmeellinen seikkailu* sekä *Kaarlo Bergbom* Jalmari Finne kertoo oopperan taiteellisesta tasosta ja saavutuksista. Finne oli aikanaan suhteellisen arvostettu "monitoimimies" - kirjailija, ohjaaja, säveltäjä ja Achtén tavoin itse oppinut kapellimestari - jonka arvosteluun voitaneen luottaa melko suurella määrällä. Finnen mukaan esitysten taiteellinen taso oli muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta harvinaisen korkea: siitä pystyivät saamaan taidenautintonsa kaikki musiikinystävät, olivatpa he sitten ruotsin- tai suomenkielisiä. Todettakoon, että Finne oli opiskellut Berliinissä, missä hän tutustui myös oopperaan. Näin ollen hänellä oli taitojensa lisäksi myös hyvät vertailukohteet arvostelussaan - huomattavasti paremmat kuin monilla muilla aikalaisillaan.

Autenttisen kuvan Suomalaisen oopperan taiteellisesta tasosta antaa myös Otto Florellin kirje kälylleen Ida Basilierille Tukholmaan maaliskuussa 1874. Kirjeessään Florell kertoo Trubaduurin esityksestä, kuinka se teki häneen voimakkaan vaikutuksen. Ennakkoon pelkäämistään diletanttimaisuudesta ei näkynyt jälkeäkään.

*Tämä esitys olisi kelvannut missä tahansa. Ja kuulla suomalaisten taiteilijain laulavan tätä sävelmikästä hurjaa Verdi-musiikkia hehkulla, niin, suoraan sanoen, italialaisella vimmalla, jota se vaatii, -non, je ne reviens pas de mon étonnement (ei, minä en toivu hämmästyksestäni)...Sanalla sanoen: suomalainen ooppera on olemassa ja hyvä.<sup>40</sup>*

Bergbomin tavoitteena oli esittää pelkästään klassisia teoksia, joiden sarja alkoi italialaisista oopperoista ja jatkui sitten ranskalaisiin ja saksalaisiin. Miksi hän näin menetteli, johtuu Finnen mukaan Bergbomin uskomuksesta - samoin kuin seuraavalla vuosisadalla Aino Ackté ja Martti Talvelan -, että vain klassisen musiikin kautta

39 Wegelius 1878: 224; Hirn 1949: 328.

40 Otto Florellin kirje Ida Basilierille huhtikuussa 1874. (pvm:tön).

voidaan yleisön musiikkimakua kasvattaa ja kehittää. Bergbom tiesi myös näytelmäkirjallisuuden tuntemuksen kasvavan samalla tavoin sanoessaan:

*Klassinen näytelmä on se, joka itseensä sulkee elämän voiman niin väkevänä, että se aina ja kaikkina aikoina tuntuu todellisuudelta.<sup>41</sup>*

Puheteatteri ei saavuttanut oopperan kaltaista menestystä Bergbomin aikana: se koki oopperan rinnalla tiettyä syrjintää ja sai osakseen paatoksellisen tulkintansa vuoksi paljon negatiivista arvostelua muun muassa Eino Leinolta. Kun oopperatoiminta vihdoin lopetettiin, keskitti Bergbom sen jälkeen kaiken tarmonsä puheteatterin taiteellisen tason kohottamiseen ja onnistui siinä osittain. Tähän vaikutti ratkaisevasti Ida Aalberg, joka siihen aikaan saavutti kuuluisuutta myös Unkarissa vuonna 1880. Emmy Achtén ja Charlotte Raan kunniakas kuningattarensiirtä oli siirtynyt nyt Ida Aalbergille, joka hallitsi sitä taidolla ja antaumuksella aina vuosisadan loppuun saakka.<sup>42</sup>

## 4 Kaarlo Bergbomin persoona

### 4.1 Patriootti, johtaja ja ohjaaja

Vaikka Kaarlo Bergbomista tulikin suomalaisen kulttuurielämän keskeisimpiä henkilöitä, hän ei koskaan ollut kiihkeä fennomaani, ei puolueihminen eikä poliittisesti sitoutunut. Suomen kielellinen ilmaisu oli hänen heikoin kohtansa; tästä huolimatta hän oli kieliliberaali. Sitä todistaa Naëmi Starck-Ingman kertoessaan, kuinka oopperan koko henkilökunta käytti ajan tavan mukaisesti puhe- ja keskustelukielensä ruotsia: ainoastaan näyttämöllä puhuttiin suomea. Bergbom ei edes yrittänyt muuttaa "tätä piintynyttä tapaa".<sup>43</sup> Vasta svekomaanien taholta kohdistettujen hyökkäysten vuoksi hänestä kehittyi suomalainen patriootti ja suomalaisen kulttuurin esitaistelija sanan varsinaisessa merkityksessä.

Bergbom tajusi suomen kielen keskeisen merkityksen maamme kulttuurielämän rakentamisessa ja kehittämisessä samoin kuin teatterin sivistävän ja kulttuurisen vaikutuksen. Hän tajusi suomenkielisten näytelmien merkityksen, sillä vain suomenkielisellä näytelmäkirjallisuudella hän uskoi saavansa teatterin toiminnalle ja tulevaisuudelle kansallista kannatusta ja menestystä.

Ennen suomalaisen teatteritoiminnan alkamista oli Suomessa vain muutama varteenotettava kirjailija. Voidaankin sanoa, että vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen syntyi kotimainen näytelmäkirjallisuus, jonka veroista saatiin sen jälkeen odottaa vuosikymmenien ajan. On itsestään selvää, että Bergbomilla ja hänen teatterillaan oli ratkaiseva vaikutus tämän kaiken syntymiseen ja kehittymiseen. Jo yksin Aleksis

---

41 Finne 1922: 72.

42 Tiusanen 1969: 109.

43 Starck-Ingman 1928: 102.

Kiven mestaridraamojen avulla hän pystyi rakentamaan Suomalaisen teatterin kaikkein näkyvimmän ja kestävimmän kulmakiven, jonka avulla suomen kieli ja kirjallisuus kohosivat aivan uusiin ulottuvuuksiin

Millainen Kaarlo Bergbom oli persoonana, johtajana ja ohjaajana?

Eliel Aspelin-Haapkylä ja Jalmari Finne - Bergbomin ehkä läheisimmin tunte-  
neet ja hänen kanssaan työskennelleet henkilöt - kuvaavat hänen persoonaansa hyvin  
originelliksi, joka herätti tavoillaan ja pukeutumisellaan usein myös naurua. Sanoil-  
laan hän sai joskus aikaan piinaavan vaitiolon tai vastaavasti palavan ihailun -  
riippuen kuulijan henkisestä tasosta tai toleranssirajasta. Seurailunsa hän oli hyvin  
intellektuaali, samalla myös säälimätön satiirikko ystäviensä heikkouksien paljastaja-  
na. Joskus hän oli myös hyväntahtoinen humoristi, joka älykkäiden kaskujen kertoja-  
na kohdisti ironian usein omaan itseensä.

Kulttuuripersonana Bergbomia kunnioitettiin suuresti - myös vastustajien  
keskuudessa. Suuren tietämyksensä vuoksi hän olisi Finnen mielestä voinut toimia  
myös yliopiston professorina, jolloin hänen kirjallinen lahjakkuutensa olisi päässyt  
ehkä paremmin esille. Hänen keskeinen asemansa Suomalaisen teatterin ja oopperan  
perustajana ja johtajana tuotti hänelle kuitenkin merkittävän ja arvostetun aseman  
maassamme.

Teatterin- ja oopperanjohtajana sekä ohjaajana Bergbom oli hyvin vaativa,  
joskus jopa tyrannimainen. Hän ei suostunut mihinkään puolinaiseen tulkintaan,  
vaan vaati näyttelijöiltään viimeiseen saakka voimakasta tunneilmaisua. Kohdates-  
saan lahjakkaan näyttelijän tai laulajan hänen sisäinen visionsa kohosi siinä määrin,  
ettei voitu puhua enää pelkästä tulkinnasta, vaan uuden luomisesta. Hän oli myös  
haltioitumisen herättäjä, kuten Finne sanoo:

*Hänen pääpyrintönä oli saada näyttelijä keinolla millä tahansa...siihen tunnetilaan, joka vastasi  
näytelmän henkilön sieluntilaa. Päästäkseen tähän tulokseen käytti hän mitä erilaisimpia keinoja.  
Hänen tavallinen keinonsa oli lyhyillä lauseilla, yllättävillä sanoilla, monesti suorastaan hypno-  
tisoivalla määrävällä äänellä kiihoittaa näyttelijää siihen määrään, että hän pääsi vapaaksi omasta  
itsestään'. Vähän hän välitti harjoituksissa, jos näyttelijä kiihkossaan menikin liian pitkälle, kun  
hän vain 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 voimak-  
kaimmin lainehtii, jättäen monesti sivukohtaukset aivan sikseen.<sup>44</sup>*

Kun näyttelijät joskus saattoivat niskuroida hänen tiukkoja vaatimuksiaan vastaan  
nimittämällä häntä pienikokoisuutensa vuoksi *peukaloiseksi* sekä uhkaamalla kannella  
asiansa johtokunnalle, otti Bergbom vielä voimakkaamman asenteen vastaamalla:  
"Johtokunta olen minä."<sup>45</sup>

Myös päinvastaisista menettelytavoista kertoo kirjailija Martti Wuori, joka  
tapasi Bergbomin Pietarissa. Wuori tarjosi näytelmäänsä *Ihmisen tähden* Suomalaiselle  
teatterille esitettäväksi. Bergbom pyysi kirjailijaa lukemaan sen hänelle ääneen, välillä  
kysellen ja antaen myös neuvoja. Hän hyväksyi näytelmän ja Wuori pääsi seuraama-  
maan sen harjoituksia. Hän ihmetteli Bergbomin "huolta ja tunnollisuutta ja rakkaut-  
ta, millä tohtori harjotusta johti, ja sekä hän ja nti Bergbom näytelmäni näyttämölle

44 Finne 1913: 261.

45 Sama: 10.

asettivat".<sup>46</sup> Wuoren kuvaus todistaa myös sen, miten tiiviisti Bergbom piti yhteyttä kaikkiin niihin kotimaisiin kirjailijoihin, joiden näytelmiä hän halusi esittää teatterissaan.

Bergbomin taidosta ohjaajana Finne kertoo esimerkkinä Shakespearen Myrskyn, minkä juonen perusajatuksen tämä oli kertonut hänelle "loisteliaasti". Finne mainitsee lukeneensa monta eri Myrskyn selostusta, mutta kukaan ei ole hänen mielestään voittanut siinä Bergbomin terävyyttä.<sup>47</sup>

Bergbomia arvostivat ohjaajana hänen aikalaisensa - erityisesti teatterin ja oopperan ne taiteilijat, jotka olivat saaneet koulutuksensa ulkomailla. Kiinnostavaa on pohtia, miten hän oli tämän taitonsa kehittänyt.

Bergbomin opintomatkat ulkomaille eivät Finnen mukaan suinkaan päättyneet hänen ensimmäiseen matkaansa, minkä hän teki ennen teatterin perustamista. Hän matkusteli koko toimintansa ajan jatkuvasti, kävi Euroopan ooppera- ja teatterikeskuksissa - etupäässä Saksassa, Ranskassa, Englannissa ja Ruotsissa - tekemässä havaintoja, etsi sieltä ohjelmistoa ja suunnitteli niiden toteuttamista ja roolijakoa omassa teatterissaan ja oopperassaan. Näillä matkoilla hänellä oli mainio tilaisuus seurata myös ohjauksen ja lavastuksen tyyli- ja taitovirtauksia. Vieraillessaan eri maissa hän Tiusasen mukaan havaitsi, "mikä oli Döringin, mikä Kahlen, mikä Bergbomin näkemien ohjaustulkintojen asema itsekunkin maan teatterihistoriassa".<sup>48</sup> Näin hän pysyi tiiviisti mukana Euroopan uusimmissa tyyli- ja taitovirtauksissa, toteutti niitä omassa ohjaajantehtävässään kasvattamalla Suomalaisen teatterin ja oopperan henkilökuntaa kansainvälisten mallien mukaisesti.

Bergbom oli perinyt isältään peräänantamattoman pohjalaisen luonteen. Hän oli erityisen vaativa, eikä aikalaisien kertoman mukaan voinut juuri missään tilanteissa alistua toisen edessä. Jos hän tahtomattaan teki toiselle ihmiselle vääryyttä, hän ei voinut tunnustaa sitä eikä pyytää anteeksi, vaan yritti osoittaa sen jälkeen suurta ystävällisyyttä kyseistä henkilöä kohtaan. Tämä luonteenpiirre synnytti paljon erimielisyyttä ja katkeruutta hänen työtovereissaan jopa siinä määrin, että teatterissa yritettiin kerran tehdä kapina - pääosassa hänen ystävänsä Ida Aalberg. Aalberg järjesti 1880-luvun lopulla päivälliskutsut ravintola Fenniassa, jonne hän oli kutsunut sen ajan huomattavimmat kulttuurihenkilöt - kuten Sibeliuksen, Edelfeltin ja Kajanuksen. Läsnä oli kaikkiaan kaksikymmentä herraa - joukossa myös Jalmari Finne.<sup>49</sup>

Aalbergin ja hänen kannattajiensa tarkoituksena oli syrjäyttää molemmat Bergbomit ja ottaa tilalle Werner Söderhjelm. Kajanus oli kuitenkin Bergbomin uskollinen ystävä, joten kapina kutistui omaan mahdottomuuteensa.

Mistä tuo kapina oikeastaan johtui, selviää Bergbomin *Julian*-nimisestä nuoruudenromaanista, jonka erästä kohtaa voidaan pitää jonkinlaisena teatterinjohtajan itsetunnustuksena jo ennen hänen toimintansa alkamista:

---

46 Aspelin-Haapkytä IV, 1920: 39, 40.

47 Finne 1913: 115.

48 Tiusanen 1969: 92.

49 Kutsujen puuolivalissa piti Ida Aalberg puheen, jossa hän Finnen kertoman mukaan "kaiken aikaa vain haihatteli uusista suunnista, taiteen puhdistamisesta ja muusta sellaisesta. Miten huono puhuja hän olikaan! Edelfelt kumartui puoleeni ja tiedusteli, mitä paronitar oikeastaan oli tarkoittanut. Myöskään Sibelius ei käsittänyt, mistä oli kysymys." Finne 1939: 92.

*Mitä taiteisiin tulee, niin minulta puuttuu tuo käsityöntapainen taito, joka niissä on välttämätön; sitä vastoin makuni runollisuuden alalla synnyttäisivät tuotteita, jotka tekisivät nimeni kuuluisaksi kirjallisuuden historiassa.*<sup>50</sup>

Finnen mukaan Bergbomilta puuttui todellakin teatterinohjaajan käytännöllinen harjoittamiskyky: hänen henkilöohjauksensa oli pääasiassa improvisaatiota. Siitä huolimatta häntä voidaan pitää jonkinlaisena luonnonlahjakkuutena, jotka eivät koskaan muutu ammattilaisiksi. "Hänen ansionsa oli siinä, että jokainen hänen seurassaan tuli lahjakkaammaksi kuin oikeastaan oli".<sup>51</sup>

"Kapinasta" huolimatta yhteistyö Aalbergin ja Bergbomin välillä jatkui edelleen. Vuosisadan lopulla, jolloin Bergbomin maine ohjaajana oli kaikkein korkeimmillaan, tämän työn tarkastelu on teatterihistorian arvokkaimpia lukuja. Finnen mukaan nämä kaksi inspiroivat toisiaan: Bergbom oli juuri Aalbergia ohjatesaan "lahjakkaimmillaan ja Aalberg imi ohjaajasta kaiken mahdollisen".<sup>52</sup>

Korostaakseen omaa auktoriteettiaan Bergbom ei tehnyt kenenkään alaisensa kanssa lähempää tuttavuutta - ei sinunkaappoja edes kahdeksan vuotta teatterissa olleen avustajansa Jalmari Finnen kanssa - vaan piti heihin kaikkiin tietyn etäisyyden. Ennen Finneä oli saman kohtalon kokenut myös Kasimir Leino, joka toimiessaan lyhyen aikaa Bergbomin apulaisohjaajana eli tuolloin kirjailijakautensa parhainta luomiskautta. Ohjauksissaan Leino yritti tuoda Bergbomin dramaattisuuden ja paatoksen tilalle enemmän realismia ja älyllisyyttä, jolla hän sai näyttelijät ja yleisön puolelleen. Leinon näkemykset - erityisesti epäkäytännöllisyys teatterin sisäisissä asioissa - eivät miellyttäneet Bergbomia; hän sai jo vuoden kuluttua lähteä. Erimielisyydet saivat alkunsa Tiuasanen mukaan *Kesäyön unelman* esityksestä, jonka sirkusmaisuuksista Leino ei täysin hyväksynyt. Shakespearen juonen selkeyttä häiritsi hänen mukaansa Mendelssohnin musiikin liiallisuus, joka teki näytelmästä enemmän oopperan kuin näytelmän. Bergbom toteutti siinä ilmeisen selvästi ohjauksellisia näkemyksiään vaistonvaraisesti, koska vaaka kallistui Mendelssohnin kauniin musiikin ansiosta laulunäytelmän puolelle. Tätä Leino ei voinut hyväksyä. Leinon jätettyä teatterin kutsui Bergbom apulaisekseen nuoren Jalmari Finnen.<sup>53</sup>

Jos pyritään tiivistämään Bergbomin teatteripersoonan pääpiirteitä, nousee ensiksi esiin pienikokoinen älykäs mies, jolla oli erittäin voimakas luonne: hän oli sananmukaisesti tarmonpesä. Tästä huolimatta hän vaipui joskus syviinkin masennuksiin. Hänessä yhdistyi kaksi voimakasta persoonaa: johtajana tyrannius ja ihmisenä humanisuus. Näiden seikkojen vuoksi yhteistyö hänen kanssaan - nimenomaan heikoimmilla näyttelijöillä ja laulajilla - kävi joskus vaikeaksi. Siitä huolimatta hän oli individualisti, joka Euroopan metropoleista hankkimillaan käytännön tiedoilla ja taidoilla halusi välittää kaiken oppinsa taiteilijoilleen - itseään säästämättä. Finne kertoo:

---

50 Aspelin-Haapkylä 1907: 234.

51 Finne 1939: 114.

52 Sama: 114.

53 Finne 1939: 40; Tiuasanen 1969: 126.

*Innostuessaan harjoituksissa hän eli sen hetken aivan kuin mitään muuta ei olisikaan ollut olemassa, tuhlaamalla tuhlaten henkistä voimaansa, usein harjoitusten lopulla ollen aivan nääntynyt.*<sup>54</sup>

Jos kiteytämme lopuksi vielä Kaarlo Bergbomin kuvan yhteen lauseeseen, voidaan sanoa hänen olleen arvostettu johtaja, kirjallisuuden historian syvälinen tutkija, kansallisen kulttuuri-identiteetin intomielen rakentaja, alati uutta etsivä kansainvälisen taiteen tuntija ja dramaturgi, joka vaati niin itseltään kuin näyttelijöiltä ja myös kotimaisilta kirjailijoilta selvyyttä, johdonmukaisuutta, draamallista tietoutta, täsmällisyyttä, elävyyttä ja sattuvuutta.

Bergbomin viimeiset vuodet uuteen toimitaloon siirtymisen jälkeen eivät olleet enää menestyksellisiä. Hän ei pystynyt sinne kotiutumaan eikä käyttämään kunnolla hyväkseen talon uusia teknisiä laitteita. Hän katkeroitui helposti myös suorasukaisista arvosteluista, joita Eino Leinon lisäksi myös Otto Manninen lausui teatterin jälkeensä jääneisyydestä. Vaikka Bergbomin oman sukupolven uskolliset ystävät eivät häntä hylänneet, oli hänellä kuitenkin usein mielessään oman Pombal-näytelmänsä sankarin sanat: "*Minulle okaat,- heille ruusut; mimulle työ,- heille hedelmät*".<sup>55</sup>

## 4.2 Suomalaisen kulttuurielämän rakentaja

Nykynäkökulmasta asiaa tarkastellen tuntuu paradoksaaliselta, että ruotsinkielisestä Bergbomista tuli 1800-luvun eräs kaikkein merkittävimpiä suomalaisen kulttuurin esitaistelijoita ja identiteetin rakentajia. Häntä voitaneen verrata monessa suhteessa myös ruotsinkieliseen Arvid Järnefeltiin - toiseen suomalaisen kulttuurielämän rakentajaan - tai Yrjö-Koskiseen ja Julius Krohniin, jotka "puolisuomalaisina" kehittivät elämäntyöllään suomen kieltä ja sen myötä koko suomalaista kulttuuri-identiteettiä erittäin ratkaisevasti.

Bergbomin suomenmielisyyteen ja intoon taistella suomenkielisen kulttuurin puolesta ei tuon aikakauden kirjallisuudesta ole löydettävissä juuri mitään perustetta. Se johtunee kuitenkin mitä ilmeisimmin hänen kasvatuksestaan ja sukuperinteistään, joiden suomalaiset juuret olivat syvällä Pohjanmaan ruotsinkielisellä alueella.

Tuona aikana vallitsi varsinkin ylioppilaselämässä kielellisten ja nationalististen käsitteiden sekaannus, jonka mukaan vain savokarjalaiset ja suomenkielisiltä alueilta lähtöisin tunsivat olevansa "puhtaita" suomalaisia ja suomenmielisiä. Pohjanmaan rannikkoseuduilta ja varsinaissuomesta kotoisin olevat ruotsinkieliset tunsivat myös samoin. Tästä johtuen käsitteet *kansakunta* ja *nationalismi* sekoittuivat keskenään ja loivat väärinkäsitystä.

Eric Hobsbawm sanoo, että "kansallinen tietoisuus kehittyi epätasaisesti maan eri sosiaaliryhmien ja alueiden välillä".<sup>56</sup> Tämän vuoksi myös ruotsinkielisiltä alueilta syntyisin olevat tunsivat itsensä suomalaisiksi: he olivat nationalistisesti samaistuneet

54 Finne 1922: 44. Jos etsimme yhtäläisyyksiä Bergbomin ja oman aikamme ohjaajien välillä, tulevat esimerkkeinä mieleen *Sakari Puurunen* (1921-) ja *Jack Witikka* (1916-). Molemmissa heissä on bergbomilaista persoonallisuutta: Puurusessa "tyrannimaista" viisautta ja Witikassa älyllistä humanisuutta.

55 Aspelin-Haapkylä 1907: 113.

56 Hobsbawm 1994: 18.

äidinkieliensä mukaisesti valtioon, jonka nimi oli Suomi ja jonka kansallisidentiteetti rakentui kahdesta eri kielestä. Tätä käsitettä vahvistivat vielä vuoden 1848 jälkeen ilmaantuneet suomalaiset liberaalit ilmoittaen kantanaan edustavansa kaksikielistä kansakuntaa. Sen vuoksi suomalainen nationalismi Snellmanin yrityksistä huolimatta ei keskittynyt kieleen ennen keisarillista kieliasetusta: myöskään käsitettä "suomenruotsalainen" ei silloin vielä tunnettu.<sup>57</sup>

Juhani Aho kertoo eräässä nuoruudenaikaisessa kirjoituksessaan, kuinka kaikki suomalaisuuden hyvät puolet ovatkin lähtöisin juuri Pohjanmaalta: "...siellä on miehiä, jotka eivät suomensanaa taida, mutta jotka koko sielustaan ovat puhtaita suomalaisia". Savokarjalaisia Aho ei arvostanut: ne olivat hänen mielestään "moderateja".<sup>58</sup> Bergbom oli mitä ilmeisimmin juuri tällainen Ahon kuvaama suomenmielinen pohjalainen, jolle kielikysymys ei merkinnyt millään tavalla nationalistisen käsitteen sekaannusta.

Tutkittaessa Bergbomin elämää ja hänen visiotaan Suomalaisen teatterin ja oopperan perustamisesta nousee esiin kysymys, tarkoittiko hän alun perin pelkästään suomenkielisen taidelaitoksen perustamista vai liberaalista yhteistoimintaa Ruotsalaisen teatterin kanssa?

Kun Kaarlo Bergbomin suku oli alkujuuriltaan pohjalaista alkuperää, tunsi nuori opiskelija Helsingin yliopistossa läheistä hengenheimolaisuutta pohjalaisiin liittymällä heidän osakuntaansa. Vaikka kotona puhuttiinkin ajan tavan mukaan ruotsia, oli henki siellä kuitenkin suomenmielinen; jo isä Bergbomin puhe Viipurissa on siitä varhaisimpana vakuutena. Bergbomien kodissa ei kuitenkaan vallinnut kiihkosuomalainen ilmapiiri, mikä ilmenee monin eri tavoin Kaarlo Bergbomin elämänvaiheissa.

Nuoruudessaan Bergbom joutui usein keskustelemaan sekä Snellmanin että Cygnaeuksen kanssa, kuulemaan heidän nationalistisista tavoitteistaan. Voitanee olettaa, että juuri näiden suurmiesten esimerkit ja mielipiteet muokkasivat lopullisesti älykkään ja varhaiskypsän Bergbomin suomenmieliseksi samoin kuin juurruttivat häneen jo nuoruudessaan näkemyksen suomalaisen kulttuurin tulevaisuudesta ja sen rakentavasta voimasta.

Ajan tavan mukaan monien maamme virkamisperheiden miespuoliset jälkeläiset noudattivat isiensä ammatinvalinnan esikuvia. Näin teki myös Kaarlo Bergbom väittelemällä filosofian tohtoriksi. Yrittäessään siipiensä kantavuutta kirjailijana hän ei kuitenkaan pystynyt omaksumaan suuren idolinsa Aleksis Kiven nerokkuutta: se tie oli tukossa. Tie yliopistomieheksi ei myöskään ollut mahdollinen, koska konsistorin suhtautuminen häntä kohtaan oli väheksyvä. Johtuiko tämä väheksyntä Bergbomin tieteellisen tuotannon vähyydestä vai katsottiinko se liian kevyeksi? Vastaus tähän ei ole löydettävissä häntä koskevista aikalaisten kirjoituksista. On myös mahdollista, ettei Bergbomilla itsellään ollut kovinkaan suurta halua pyrkiä yliopiston opettajaksi. Palattuaan ulkomaiselta opintomatkaltaan hänen oli vihdoinkin määrä tehdä lopullinen päätös ammatinvalinnastaan. Vaihtoehtoja oli kuitenkin vain kaksi: antautua joko pedagogiselle uralle tai ruveta "taistelemaan" suomalaisen teatterin ja oopperan perustamisen puolesta. Harkitessaan tulevaisuuttaan sisarensa Emilien

57 Jutikkala-Pirinen 176-186.

58 Alkulähde tuntematon. Klinge 1982: 239-240.



kanssa he päättivät lopputuloksena ryhtyä yhdessä toteuttamaan Suomalaisen teatterin ja oopperan perustamissuunnitelmaa.<sup>59</sup>

Kun Nya teatern perustettiin vuonna 1866, toimi Bergbom heti sen kanssa hyvässä yhteistyössä ohjaten siellä Daniel Hjortin. On ilmeistä, että juuri näiltä ajoilta ovat peräisin hänen varhaisimmat ajatuksensa Suomalaisen teatterin perustamisesta: olivathan Aleksis Kiven ensimmäiset näytelmät antaneet hänelle siihen jo selvän virikkeen. Näin ollen voidaan uskoa, että Bergbomin varhaisimpana ajatuksena olikin suomenkielisen teatteriosaston perustaminen Ruotsalaisen teatterin yhteyteen. Hänen suunnitelmiansa mukaan ne olisivat voineet toimia hyvässä yhteistyössä - samalla itsenäisinä laitoksina saman organisaation sisällä - auttaen ja täydentäen toinen toisiaan. Tätä ajatustahan muun muassa Topelius oli kannattanut kirjoituksiinsa useaan otteeseen.

Kesällä 1869 Bergbom valittiin yllättäen erään varakkaan helsinkiläisen liike miehen vaatimuksesta Ruotsalaisen teatterin johtokuntaan. Ruotsalaisen teatterin kannatusyhdistys oli ajautunut konkurssin partaalle, joten teatterin toimeentulo oli vaakalaudalla. Toiminnan jatkamiseksi kannatusyhdistys tarvitsi suurempaa valtion-apua sekä sponsoreita. Johtokuntaan nimettiin muiksi jäseniksi pormestari W. Zilliacus ja varatuomari K.A. Weckström. Tehtävänä oli luotsata teatterin toiminta vakaalle taloudelliselle pohjalle.

Bergbomin yllättävä valinta Ruotsalaisen teatterin organisaatioon valoi heti uutta uskoa suomenkielisiin kulttuuripiireihin, jotka ryhtyivät nyt entistä voimakkaammin herättämään ajatusta teattereiden yhteistyöstä. Bergbomin oli toimittava asian eteenpäin viemiseksi Aspelin-Haapkyän mukaan "nyt tai ei koskaan". Hän laati yhdessä sisarensa Emilien sekä E. Nervanderin kanssa suunnitelman, joka toteutuessaan ja onnistuessaan olisi saattanut olla niin taide- kuin kulttuuripoliittisesti hyvinkin rakentava ja kauaskantoinen.

Säilyneen kirjallisen dokumentin mukaan *teatteriseura*, jolla he tarkoittivat yhteistä organisaatiota, piti jakaa kolmeen osastoon. Ensimmäinen osasto toimisi ruotsinkielistä näyttämöä varten, jonka henkilökuntaan kuului teatterin parhaiden näyttelijöiden lisäksi myös ruotsinmaalaisia. Toisen osaston muodostaisivat puhtaasti suomalaiset näyttelijät. Kolmannessa olisi suomenkielisten lisäksi myös ruotsinkielisiä, jotka avustaisivat toisiaan tarpeen mukaan. Teatterin johtona toimisi johtokunta, johon kuului toimitusjohtajan ja esimiehen lisäksi "kolme ruotsalaista ja kolme suomalaista johtajaa". Myös teatterikoulu orkestereineen liittyi suunnitelmaan: se kouluttaisi nuoria näyttelijöitä sekä soittajia liberaalisti molempia näyttämöitä varten.<sup>60</sup>

Tulevaisuus kulttuuripoliittisessa mielessä paperille kirjoitettuna näytti nyt ruusuiselta: keskittyiväthän sen mukaan aikakauden pätevimmät taiteilijakyyvyt toimimaan saman katon alla yhteisen organisaation puitteissa. Yli kaksi vuosikymmentä ilmassa leijailut ajatus näytti vihdoin saavan ilmaa siipiensä alle.

Realistisuudestaan huolimatta Bergbomin ehdotus sai jyrkän tuomion. Ruotsinkieliset tahot eivät vaivautuneet siitä edes keskustelemaan. Ehdotus tuomittiin tuoreeltaan "epäkäytännölliseksi", vaikka se aivan silminnähden suosi ruotsinkielisen teatterin asemaa ja kehitystä. Seurauksena oli Bergbomin poisjääminen teatterin

59 Aspelin-Haapkyä I, 1906: 247.

60 Sama: 142-144.

johtokunnasta. Olisiko Bergbom ryhtynyt ollenkaan perustamaan Suomalaista teatteria, mikäli tämä suunnitelma olisi tässä muodossaan toteutunut, on kiinnostava kysymys. Toteutuessaan se olisi merkinnyt ilman muuta Ruotsalaisen teatterin taiteellisen tason huomattavaa nousua - ajan mittaan myös Suomalaisessa teatterissa, sillä näyttelijöille ei näytelmän kieli ollut ollenkaan niin tärkeä tekijä kuin itse taide. Ennen kaikkea orkesteri olisi kohentunut huomattavasti saadessaan soittajistoonsa parhaimmat kyvyt. Näin koko teatterin taiteellinen toiminta olisi tullut keskitetymmäksi; oopperaosasto olisi pystynyt esiintymään heti alkuun ajan vaatimuksiin nähden korkeatasoisempana, ottamaan ohjelmistoonsa aikakauden vaativimpia teoksia ja esittämään niitä myös alkukielisinä. Ehkäpä myös kulttuurielämän hajoittaneet kielipoliittiset riidat olisivat mitä ilmeisimmin jääneet vähäisemmiksi. Näin Bergbomin hyvä yritys olla sillanrakentajana kahden institution ja kieliryhmittymän välillä tyrmättiin täydellisesti.

Toinen suuri kysymys on se, miten olisi käynyt Suomalaiselle teatterille ja sen oopperaosastolle Bergbomin suunnitelman toteutuessa? Missä määrin ne olisivat pystyneet kehittämään omaa taiteellista tasoaan ja identiteettiään Ruotsalaisen teatterin alaisuudessa?

Helsingin yliopiston konsistori ei jostain syystä arvostanut Bergbomia kovinkaan suuresti. On ilmeistä, että hänen - kuten Aleksis Kiven - suurimpana vastustajana oli siellä August Ahlqvist. Mitkä mahtoivat olla ne syyt, jotka saattoivat vaikuttaa tällaiseen aliarvostukseen?

Asiakirjoista ei löydy tähän kysymykseen selvää vastausta: ainoastaan maininnat häneen kohdistuneesta konsistorin negatiivisesta suhtautumisesta ja apurahanomusten perättäisistä hylkäämisistä viittaavat tämänkaltaiseen kohteluun. Se kyllä tiedetään, että Bergbomin ystävyysuhde Aleksis Kiveen oli jopa niin läheinen, että he sinuttelivat toisiaan. Tämä käy ilmi useista Kiven kirjoittamista kirjeistä Bergbomille. Niiden sekä Jalmari Finnen tietojen mukaan Bergbom lainasi Kivelle paljon kirjoja ja "tuki uskollaan muiden masentamaa miestä... hän oli ensimmäisiä, jotka tunsivat Aleksis Kiven tuotannon arvon, ja esittämällä hänen näytelmiään hän raivasi niille tien yleisön sydämeen".<sup>61</sup>

Bergbom oli Kiveä vain yhdeksän vuotta nuorempi ja tajusi kirjailijan nerouden ja hänen edustamansa kirjallisen tyylin muita paremmin. Hän kirjoitti Florellille: "Käyn siellä [teatterissa] joka päivä, mutta olen niin esteettisesti tylsistynyt, että ainoastaan Stenvallin 'Nummisuutarit' nykyään viehättää minua, ainoastaan ankarin realismi vaikuttaa minuun".<sup>62</sup>

Kun Nummisuutarit esitettiin ensimmäisen kerran, kirjoitti August Ahlqvist siitä - samoin kuin Kullervosta - halveksivan arvostelun Suomettareen. Myös Bergbom esitti julkisen kantansa näistä teoksista asettaen ne suomalaisen näytelmäkirjallisuuden parhaimmiksi saavutuksiksi.

Vuonna 1864 Suomen senaatti määräsi ensimmäisen kerran annettavaksi palkintoja kahden viimeisen vuoden aikana ilmestyneistä "tieteellisistä ja kaunokirjallisista teoksista sekä kansankirjoista". Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle annettiin tehtäväksi valita palkintolautakunta, johon jäseneksi nimettiin myös Kaarlo Bergbom. Bergbomin valintaa arvosteltiin närkästyneesti Hufvudstadsbladetin palstoilla. Tämä

61 Finne 1922: 47, 48.

62 Bergbomin kirje Otto Florellille 27.3.1865.

arvostelu synnytti hänessä entistä suuremman vastustuksen ruotsinkielisiä kulttuuri-piirejä kohtaan.

Palkinto kaunokirjallisesta työstä myönnettiin loppujen lopuksi Aleksis Kivelle - epäilemättä juuri Bergbomin ansiosta. Valinta ei kuitenkaan ollut yksimielinen. Siitä huolimatta se oli kuitenkin näyttö Kiven nerokkuuden tunnustamisesta ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kustannuspolitiikasta kieliriitojen keskellä.

Helsingin yliopiston konsistoriin kuului tuohon aikaan August Ahlqvist - maineikas suomen kielen ja kirjallisuuden professori ja kriitikko ja myöhemmin yliopiston rehtori, joka piti itseään ankarana oikeakielisyysmiehenä. Arvostellessaan Kiveä Ahlqvist käytti joskus rajua tekstiä. Hän oli ottanut Kiven hampaisiinsa jo tämän ensimmäisen runokokoelman ilmestymisestä lähtien vuonna 1860. Hän pilkkasi kirjailijan tuotantoa - erityisesti kieltä, myös elämäntapaa ja persoonaa. Kivi oli hänelle kauhistus, joka pilkkasi jaloa Suomen kansaa ja jota Bergbom oli asettunut julkisesti tukemaan ja kannattamaan: sitä vastoin runebergilainen idealismi romanttis-ihanteellisine ihmiskuvauksineen oli Ahlqvistille ainoa oikea kirjallisuuden suuntaus. Suurin ja todellisin ristiriita Ahlqvistin ja Kiven välillä lienee ollut siinä, että tiedemiestyyppeä Ahlqvist tapasi nerokkaan kirjailijan, joka pystyi käyttämään suomen kieltä paremmin ja täysin eri tavoin kuin hän itse.<sup>63</sup>

Kun sitten Aleksis Kiven tuotanto vihdoin paljasti kirjoittajansa ainutlaatuisen nerouden ja kielellisen lahjakkuuden, muodostui asetelma Kiven ja Ahlqvistin välille lähes samanlaiseksi, kuin sata vuotta aiemmin Wienissä, missä Salieri itseään korostaen yritti sinikkäästi nujertaa Mozartin vähättelemällä hänen nerouttaan.

Kun Bergbom oli julkisesti asettunut Kiven tukijaksi ja kannustajaksi esittämällä teatterissaan hänen näytelmiään jotka Ahlqvist oli tuominut, oli hänen pakko asettua myö Ahlqvistia vastaan. Näin ollen on ilmeisen selvää, etteivät Ahlqvistin sympatiat voineet kohdistua Bergbomiin millään tavalla Yrjö-Koskisen puolustuksista huolimatta. Jää arvoitukseksi, kumman mielipide merkitsi yliopiston konsistorin kokouksissa enemmän: Ahlqvistin antipatia vai Yrjö-Koskisen sympatia. Voitaneen päätellä, että Ahlqvist jyrkkyydestään ja pitkävihaisuudestaan tunnettuna veti pidemmän korren saaden muut konsistorin jäsenet suhtautumaan Bergbomia kohtaan ainakin neutraalisti.

### 4.3 Yhteenvetoa ja päätelmiä

Suomalaisen musiikkikulttuurin ja oopperataiteen voimakkaimmat kehityskaudet viime vuosisadalla toteutuivat Fredrik Paciuksen ja Kaarlo Bergbomin vaikutuksesta. Paciuksen toimintaan eivät kieliriidat ennättäneet vaikeuttaa vielä siinä laajuudessa, mihin ne kohosivat Bergbomin aikoina, sillä 1800-luvun puolivälin tienoilla ne löivät välittömästi leimansa koko suomalaisen kulttuurin kehitykseen. Vaikka siirtyminen byrokraattis-konservatiivisuudesta porvarillis-liberaalisiin ihanteisiin sujuikin melko vähäisin ristiriidoin, tunkeutui itsekäs ja lyhytnäköinen kielipolitiikka siitä huolimatta tuolloin ensi kertaa myös musiikin alueelle, josta Kaarlo Bergbom ja hänen ooppe-

63 Esiintyessään Einojuhani Rautavaaran oopperassa Aleksis Kivi Lasse Pöysti analysoi Ahlqvistin rooliaan seuraavasti: "Tässä on tämän oopperan juonellinen ristiriita: tiedemiestyyppeä tapaa todellisen taiteilijan: tiedemiehen on mahdoton ymmärtää taiteilijaa. Tämä on minun ajatukseni Ahlqvistista". Lasse Pöysti Pentti Savolaiselle 8.7.1997.

ransa joutuivat kärsimään kilpailemalla ruotsinkielisiä vastaan. Kun kilpailu kohdistui samaan yleisöön ja jopa samoilla teoksilla, oli surullisena seurauksena molempien instituutioiden täydellinen tuhoutuminen: edes toinen ei jäänyt henkiin.

Bergbomilla ei ollut käytettävissään koko Suomalaisen oopperan elinaikana kunnollista orkesteria, mikä olisi taiteellisessa vertailussa vastannut solistijoukon tasoa. Silti esitysten taso oli aikakauden oloihin nähden korkea. Ruotsalaisella teatterilla sitä vastoin oli ammattiorkesteri - joskin soittajamäärältään pieni -, minkä ansiosta sen oopperaesitysten musiikillinen taso kohosi verrattain korkeaksi.<sup>64</sup>

Bergbomin pääasiallinen halu oli esittää vain klassisen ja romantiikan aikakauden teoksia. Miksi hän näin menetteli, johtunee ilmeisesti siitä, että Bergbom oli ulkomaisilla opintomatkoillaan saanut tutustua pääasiassa vain kyseisten aikakausien teoksiin. Toinen syy lienee siinä, että 1870-luvulla muutamat helsinkiläiset kriitikot - muun muassa Herman Paul ja Martin Wegelius - pitivät italialaista oopperaa kevyenä ja jopa viihteellisenä musiikkina. Tälle ajalle oli ominaista syvä kahtiajako musiikissa - ei pelkästään orkesterimusiikin ja oopperamusiikin välillä, vaan myös saksalaisuuden ja italialaisuuden. Wegelius varoittelikin Hufvudstadsbladetissa italialaisen oopperan "musiikkimakua tarvelevistä vaikutuksista" (Rossini) ihannoiden vastavasti saksalaisuutta, siihen aikaan erityisesti Beethovenia.<sup>65</sup> Huvittavan kuvan Wegeliuksen oopperantuntemuksesta antaa myös hänen mielipiteensä Verdin musiikin vahingollisuudesta laulajille, koska se "vaatii liioittelua ja voi siten pilata laulajan musiikillisen maun".<sup>66</sup>

Bergbom halusi kumota nämä väitteet. Hän oli nähnyt ja ihailut italialaisia oopperoita opintomatallaan Pietarissa, Venetsiassa ja Berliinissä, jonka vuoksi hän otti ne ennakkoluulottomasti ohjelmistoon. Tästä johtuen helsinkiläisille musiikkikriitikoille 1870-luvulla riitti niistä keskustelua, koska Bergbom esitti niitä melko paljon. Vaikka hänellä kykenevien säveltäjien puutteen vuoksi ei ollut mahdollisuutta tilata suomalaisilta säveltäjiltä uusia oopperateoksia eikä näin ollen edistää suomalaista oopperataidetta, oli hänen toiminnallaan kuitenkin kouluttava ja kasvattava merkitys sen ajan oopperayleisöön samoin kuin kriitikoiden musiikkimakuun: se oli samalla myös alkusoittona orastavalle suomalaiselle kansallisromantiikalle ja muille musiikillisille uudistuksille, joiden aika oli pian tulla esiin. Tärkeä syy Bergbomin oopperavalintoihin liittyi myös kielikysymykseen.

Kun fennomaanit 1800-luvulla yrittivät rakentaa kansallista identiteettiä pelkästään kielen varaan, hanke epäonnistui. Ruotsinkielisenä Bergbom ilmeisesti tajusi muita selvemmin, ettei kansallisen identiteetin rakentaminen onnistu pelkästään kielen avulla: siihen tarvitaan koko kansallinen kulttuuri. Tätä todistaa myös hänen kannustava suhtautumisensa Aleksis Kiveen. Valitsemalla Suomalaisen oopperan ohjelmistoon aikakauden suosituimpia ja arvostetuimpia oopperateoksia ja esittämällä ne kaikki suomeksi Bergbom halusi siten korostaa suomen kielen tasavertaisuutta muiden kielten, siihen aikaan erityisesti ruotsin rinnalla. Voitanee uskoa, että Bergbomin toiminnalla oli merkitystä suomen kielen arvostukseen, jonka se saavutti seuraavan vuosisadan alkupuolella. Suomalaiskansallinen kulttuuri alkoi silloin saada omaleimaisuutta ja kansainvälistä arvostusta erityisesti musiikin ja

64 Marvia-Vainio 1993: 27.

65 Hufvudstadsbladet 17.5.1874.

66 Sama: 22.4.1877.

maalaustaiteen vaikutuksesta. Kansallisromantiikka oli tuolloin lyönyt näkyvän leimansa maamme kulttuuriin: sen avulla myös kielen asema kohentui huomattavasti. Tämän identiteetin rakentamisessa ja kehittämisessä oli Kaarlo Bergbomin elämäntyöllä ratkaiseva merkitys.

Tänä päivänä, jolloin on kulunut jo pitkälti toistasataa vuotta ensimmäisen suomalaisen oopperasävellyksen, Suomalaisen teatterin ja Oopperan perustamisesta, on Fredrik Paciuksen ja Kaarlo Bergbomin elämäntyö arvostettu entistä korkeammalle. Nykyisen Kansallisoopperan ja Kansallisteatterin toiminta jatkaa yhä edelleen samaa linjaa. Bergbomin aikana Suomalainen teatteri aloitti toimintansa vaatimattomasti 14 näyttelijän voimin; vuoden 1997 lopulla näyttelijöiden lukumäärä oli jo 187. "Mutta suunta on sama: eri-ikäisten suomalaisten tulee tunnustaa näyttämöllä itsensä, murheensa ja ilonsa. Kansallisen teatterin syntyhistoria oli täynnä vaikeuksia. Jo suomen kieli sinänsä koettiin arvaamattomana voimana, jota tuli kahlita. Nyt on helpompaa... Kansallisteatterin rooli on olla tiennäyttäjänä", totesi pääjohtaja Marja-Liisa Nevala syyskauden avajaisissa 1997.<sup>67</sup> Sama periaate pätee yhtä hyvin Suomen Kansallisteatterista irtautuneen ja itsenäistyneen Suomen Kansallisoopperan tämänpäiväisessä toiminnassa.

---

67 HS 19.8.1997.

## VI KULTTUURIELÄMÄN KEHITYS 1800-1900- LUKUJEN VAIHTEESSA

### 1 Kalevalasta karelianismiin

#### 1.1 Kalevala synnyttää karelianismin

Kun vuonna 1883 pohdittiin Savo-Karjalaisessa osakunnassa, millä tavoin olisi näyttävintä viettää parin vuoden päästä tapahtuvaa Kalevalan 50-vuotisjuhlavuotta, päätettiin lääketieteen kandidaatti Matti Äyräpään ehdotuksesta järjestää kansalliseepoksen kuvittamiskilpailu. Huomattavimpana vastaehdotuksena oli mm. juhlaalbumi (Warenius), johon otettaisiin kirjoituksia etupäässä luonnosta ja kansanelämästä Savon ja Karjalan maakunnista. Äyräpään ehdotuksen toteuttamista epäili mm. *Juhani Aho* (1861-1921), jonka mielestä asia oli "liian laveata laatua" ja tarvitsi toteutuakseen paljon enemmän rahaa, kuin osakunnalla tuohon aikaan oli.<sup>1</sup>

Ehdotusta tehdessään Äyräpää oivalsi ilmeisesti muita selvemmin, mikä merkitys Kalevalan kuvittamisella tulisi olemaan koko suomalaiseen taide-elämään. Hän aavisti, että se synnyttäisi kaikille luoville taiteilijoille halun etsiä motiiveja. Kalevalaa ei ollut kansatieteellisesti vielä syvällisemmin tutkittu sen ilmestymisen jälkeen; se oli maamme luoville taiteilijoille vielä 50 vuoden jälkeen verrattain tuntematon.

Kilpailu ei tuottanut kuitenkaan sillä kertaa odotettua tulosta; Äyräpään sitkeyden vuoksi se tapahtui vasta vuonna 1891. Seitsemän kilpailuun osaa ottaneiden joukossa oli Eero Järnefeltin lisäksi Akseli Gallén-Kallela ja hänen ystävänsä ruotsalainen kreivi Louis Sparre, jotka - vuotta aiemmin Karjalaan tekemänsä matkan ansiosta - Kalevala-realismiin pohjautuvilla töillään selviytyivät voittajiksi.

Lokakuussa 1890 *Päivälehti* julkaisi ohjelmakirjoituksen Karjalan merkityksestä taiteille ja kirjallisuudelle. Artikkelissaan kirjoittaja pahoittelee, kuinka Karjala on jäänyt taiteilijoilta Savon ja Hämeen vastapainoksi kokonaan tutustumatta; kuinka karjalainen hienovarainen kulttuuri voisi antaa syvällisiä virikkeitä herkkäsieluisille

---

1 Sihvo 1973: 246-247.

taiteilijoille. "Mikä rikkaus kaukaisessa Karjalassa ammennettavana yhdelle niin kuin toisellekin... Mikä kiitollinen ala, jos taide ja kaunokirjallisuus kävisivät siinä kohden käsi kädessä".<sup>2</sup> Samassa kirjoituksessa kehoitetaan toistuvasti taitelijoita etsimään elävää kosketusta niihin oloihin ja miljööseen, missä Kalevala on syntynyt.

Artikkelin lopussa kirjoittaja kertoo vielä tuntevansa ilmassa ajatuksen, että Kalevalan hyväksi olisi tehtävä jotain. Profeettallisesti hän kuitenkin ennustaa kirjailijoiden ja taiteilijoiden heräävän Kalevalan löytämiseen pikemmin kuin luullaankaan.

Samaan aikaan, kun karelianismi alkoi innoittaa suomalaisia taiteilijoita, ilmeni Pietarissa samantapainen rinnakkaisilmiö. Kun Sibelius ja Gallén-Kallela muiden suomalaisten tavoin matkustivat Karjalaan saadakseen luomistyölleen inspiraatiota aito kalevalaisesta hengestä, matkustivat venäläiset säveltäjät Kaukasiaan saadakseen vaikutteita sen eksoottisesta kansanmusiikista ja -tarustosta. Sama kaukokaipuun ja eksotismin vastine ilmeni myös Ranskan Tahitin- ja Bretagnen harrastuksessa samoin kuin Ruotsissa Taalainmaan romantiikassa.<sup>3</sup>

Uusromantiikan ajan ensimmäiset karelianistit kuuluivat suomalaisen puolueen nuorimpaan joukkoon, *Päivälehd*en ja *Nuoren Suomen* ydinryhmään. Heidän ajamansa tärkein aatesuunta kohdistui taiteeseen ja kirjallisuuteen; kielikysymys ei ollut heille ensisijainen seikka luotaessa kansallista identiteettiä. Tätä todistaa muun muassa, että heidän karelianiiveljestönsä kuului myös ruotsinmaalainen Louis Sparre, joka ystävänsä Gallén-Kallelan opastamana oli tutustunut Kalevalaan. Sitä paitsi useimmilla heistä oli kotikielenään ruotsi. Ryhmän ehkä tulisieluisimpana henkilönä oli Robert Kajanus, joka jo koulupoikana oli tehnyt pyhiinvaellusmatkan Elias Lönnrotin luo Sammattiin. Lönnrotin kantele ja runosävelmät - myös niiden muistiinpanotekniikka - kiinnostivat Kajanusta ja tekivät häneen harvinaisen voimakkaan vaikutuksen: hänestä kehittyi vähin erin aatteellinen kansallisromantikko, jonka elämäntyö vaikutti ehkä kaikkein ratkaisevimmin säveltaiteemme suuntautumiseen kohti Kalevala-romantiikkaa.<sup>4</sup>

Ryhmään kuuluivat kirjallisuuden alalta myös Eino Leino ja Juhani Aho, joista Leino omaksui Gallénin tavoin kaikkein intensiivisimmän kalevalaisen perinnön. Sitä vastoin Juhani Aho realismissaan vierasti aluksi kansallista romantiikkaa, vaikka Kalevalan kertomukset olivatkin jo koulupoikana syöpyneet hänen mieleensä. Hän kirjoitti vuonna 1866, että häneltä puuttui isänmaallisen mielen vähäisyydestä johtuen halu lähteä "suurten miesten jälkiä myöten Venäjän-Karjalaan tai Lappiin tai Viroon tai muiden suomensukuisten kansojen luo runoja keräämään tai kansantieteellisiä riepua ja rättejä penkomaan".<sup>5</sup>

Vähitellen Karjala-innostus tarttui kuitenkin myös Ahoon: hän matkusti Kolin kautta Venäjän-Karjalaan puolisonsa ja Eero Järnefeltin kanssa vuonna 1892. Matkan anti oli lyhydestään huolimatta antoisa: Aho sai sieltä runsaasti uusia karjalaisia vaikutteita ja kirjoitti tunnetut teoksensa *Panu* ja *Juha*, joiden merkitys karjalaisuutta ja kansallista identiteettiä rakentavana tuli merkittäväksi varsinkin sen jälkeen, kun

2 Päivälehti 1890, n:o 75.

3 Klinge 1986: 98.

4 Karelianismi-nimityksen katsotaan itse asiassa syntyneen vasta niiden matkojen vaikutuksesta, joita aikakauden luovat taiteilijat tekivät Karjalaan. Näin ollen voidaan sanoa, että karelianismin syntyyn vaikutti ratkaisevasti Karjala, sen säilyttämä kalevalainen perinne, arkkitehtuuri ja miljöö, jotka primitiivisyydellään kiehtoivat tuon aikakauden taiteilijoita.

5 Sihvo 1973: 250.

ensin *Aarre Merikanto* (1893-1958) ja sitten *Leevi Madetoja* (1887-1947) sävelsivät *Juha-*oopperansa. Näistä teoksista muodostui kulminaatio suomalaisen oopperasävellystaiden siihenastisessa historiassa.

Kuvataiteilijoista Akseli Gallen-Kallelalla oli kaikkein voimakkaimmat siteet karelianismiin. Jo hänen häämatkansa vuonna 1890 suuntautui runonlaulajien pariin. Siellä kuvataiteen tuleva mestari kehittäi mm. *Aino* triptyykinsä sekä muita Kalevalaan liittyviä aiheita, kuunteli runonlaulajia heidän autenttiossa ympäristössään kyläsasounan portailla ja tutki rakennus- ja koristeaiheita sekä karjalaisia pukuja. Gallén-Kallela teki myöhemmin Karjalaan myös muita matkoja, joiden vaikutukset löivät pysyvän karelianistisen leiman lähes koko hänen laajaan tuotantoonsa.

Kaikkein laajimmalle karelianismin heijastukset levisivät kuitenkin vasta Sibeliuksen musiikissa. Jo kouluaikana Hämeeenlinnan lyseossa hän sai tutustua suomen kielen opettajansa *Arvid Genetzin* (1848-1914) kautta Kalevalaan. On sanomattakin selvää, että sen mytologia teki voimakkaan vaikutuksen tulevaan säveltäjämestariin, varsinkin sen jälkeen, kun hän kuuli ystävänsä Robert Kajanuksen *Kullervon* ja sinfonisen runon *Aino*. Tästä alkoi Kalevalan aihepiiri askarruttaa Sibeliuksen mieltä.<sup>6</sup> Samoihin aikoihin kun Sibelius sävelsi jo *Kullervo-sinfoniaansa* 1890-luvun alussa, hän sai Eero Järnefeltin ja Albert Edelfeltin kanssa kuulla Porvoossa *Larin Paraskea* (1833-1904). Tämä kuuluisa itkuvirsiens taitaja, jollaista Porthankin oli jo aikoinaan jäljittänyt, teki Sibeliukseen - samoin kuin Järnefeltiin ja Edelfeltiin - lähtemättömän vaikutuksen.

Myös Sibelius halusi maistella karelianismin alkujuuria. Hänen häämatkansa 1892 suuntautui Karjalaan, ensin Imatralle ja sen jälkeen Joensuun kautta sisävesilaivalla Lieksaan Monolan kartanoon, josta näkymä Pielisen yli Kolille teki häneen vaikutuksen. Joensuusta tuotiin laivassa myös taffeli Monolaan.<sup>7</sup> Sieltä matka jatkui Korpiselän kautta Ilomantsiin. Matkallaan Sibelius tapasi Raja-Karjalan runonlaulajien symboliksi kohonneen *Pedri Shemeikan*, joka teki häneen suuren vaikutuksen.<sup>8</sup>

Kesä 1892 oli karelianismin kehitykselle hyvin merkityksellinen. Tuolloin Gallen-Kallela maalasi Kuusamossa Paimenpojan Paanajärveltä, josta myöhemmin tuli jonkinlainen rinnakkaisteos Kullervon kiroukselle. Samana kesänä Luis Sparre ja Emil Wikström kirtelivät Itä-Karjalassa, Eero Järnefelt ja Juhani Aho suuntasivat Kolin ohitse itään. Matkat tehtiin itärajan molemmin puolin, josta imettiin primitiivisiä ja maagisia vaikutteita alkaneen Kalevalarenessanssin toteuttamiselle.<sup>9</sup> Millaisen kuvan nämä aikansa suurimmat luovat taiteilijat näiltä matkoiltaan saivat, antaa siitä Kallen-Gallelan lyhyt muistuinpano:

...valtavan korkeina ja kauneina elää sielussa isien laulut, uskomukset ja mahtavat metsän loihdut.<sup>10</sup>

6 Kuusisto 1965: 101. Kalevalainen vaikutus Sibeliuksen vokaalimusiikissa tuli Kullervo-sinfonian jälkeen seuraavaksi esille hänen mieskuorolauluissaan op.18, johon kuuluvat Kantelettaren tekstiin sävelletyt *Sortunut ääni* ja *Saarella palaa*, sekä Kalevalan tekstiin sävelletyt *Terve Kuu* ja *Venematka*.

7 Vartialassa syntyivät Runebergin sanoihin laulut *Under strandens granar*, *Kyssens hopp* ja *Till Frigga*. Tawaststjerna 1965: 289; Pajamo 19.11.1998.

8 Tawaststjerna 1965: 289-290.

9 Tawaststjerna 1965: 291.

10 Okkonen 1961: 197.



## 1.2 Kulttuurielämän kehitys vuosisadan lopulla

Suomen kansallinen herääminen tapahtui itse asiassa autonomian aikana. Vaikka oltiinkin suuressa määrin riippuvaisia Venäjän määräysvallasta, se salli kuitenkin ennen Nikolai II:n valtaannousua maan taloudellisen ja kulttuurisen kehityksen tapahtua suhteellisen vapaasti. Tästä johtuen suomalainen kulttuuri imi itseensä länsimaisia vaikutteita; se pystyi rakentumaan sisäisesti ja kehittymään merkittäväällä tavalla länsimaisten esikuvien mukaiseksi. Myös suomen kieli oli kehittynyt nopeasti kieliriidoista huolimatta - tai ehkäpä juuri niiden ansiosta - suhteellisen ilmaisurikkaaksi: vuosisadan lopulla sitä opetettiin jo kouluissa ja yliopistossa. Siitä huolimatta sen yleistymisen ei edennyt sellaista vauhtia, miksi se on joissakin julkaisuissa kuvattu. Suomen kielen ja kirjallisuuden professori E. N. Setälä kirjoitti vuonna 1904 *Valvoja*-lehdessä, kuinka tuolloin vielä "sivistynyt seurustelu" harvoin tapahtui suomen kielellä. Jos puhuttiin suomea, siinä vilisi ruotsinkielisiä lauseita ja sitaatteja. Setälän mukaan "sivistyneistön kielenmuutos, kaksikielisyyden kautta, oli hitaampi ja myöhäisempi ilmiö kuin nykyään usein luullaan".<sup>11</sup>

Fredrik Paciuksen ja Kaarlo Bergbomin sitkeä pioneerityö oli kuitenkin omalla sarallaan osoittanut, miten taitavasti ja innostuneesti pystyttiin suomalaisuusaatetta ja kansallista kulttuuri-identiteettiä rakentamaan ja kehittämään oopperan ja näytelmätaiteen avulla. Kalevala ja Aleksis Kivi olivat luoneet omalla tavallaan siihen kestävästi tukipilarin.

Kun Martin Wegelius perusti vuonna 1882 Helsingin musiikkiopiston (nyk. Sibelius-Akatemian) ja Robert Kajanus samana vuonna orkesterin (nyk. Helsingin kaupunginorkesterin) ja kolme vuotta myöhemmin orkesterikoulun, merkitsi näiden instituutioiden perustaminen siihenastisesti voimakkainta lähtölaukausta koko suomalaisen musiikkikulttuurin kehitykselle. Myös kirkkomuusikoiden koulutus alkoi samana vuonna Lorenz Nikolai Achtén perustamassa Lukkari-urkurikoulussa.<sup>12</sup> Vaikka kyseiset kulttuurilaitokset syntyivätkin osittain palavasieluisten ja jopa jääräpäisten henkilöiden keskinäisen kilpailun tuloksina, merkitsi niiden harmoninen toiminta jo 1800-luvun loppuun mennessä suomalaisen säveltaiteen suurta edistystä ja harppausta kohti kansainvälisyyttä. Kun wagnerilaisuuteen lukeutuneen Wegeliuksen perustamassa oppilaitoksessa kasvoi pian arvostettu suomalaiskansallinen säveltäjäkoulukunta, jonka vaikutuksesta maamme musiikkikulttuuri alkoi vähin erin nousta kansainvälisille foorumeille, antoi Robert Kajanus orkestereineen vastavasti näille nuorille kyvyille mahdollisuuden ja innon ryhtyä suurten sävelteosten luomiseen.

Wegeliuksen ja Kajanuksen työstä kehittyikin vuosisadan loppupuolen kaikkein huomattavin suomalaisen musiikkikulttuurin kivijalka: sen voimasta alkoi maamme säveltaide levitä pian kansainväliseen tietoisuuteen erityisesti Sibeliuksen musiikin kautta. Sen synnyttämää kansallistunteen voimaa tarvittiin jo hyvin pian Suomen kansallisessa itsenäisyystaistelussakin.

Suomen taloudellinen ja sivistyksellinen elämä oli kehittynyt lupaavasti vuosisadan loppuun tultaessa. Rahatalous oli levinnyt myös maaseudulle, joten myös

11 *Valvoja*-lehti 1904: E.N. Setälä.

12 Varsinaisesti Suomen ensimmäinen Lukkari-urkurikoulu perustettiin Turkuun jo vuonna 1877. Koulu aloitti toimintansa kuitenkin vasta seuraavana vuonna.

agraariyhdeiskunta oli alkanut vähin erin teollistua. Kun vuoden 1890 vaiheilta lähtien alkoivat maamme satamat pysyä myös talvisin avoinna, menetti Venäjän kauppa hallitsevan asemansa ulkomaisessa tavaravaihdossa. Sen seurauksena alkoi venäläinen nationalismi heti Nikolai II:n noustua valtaistuimelle vuonna 1894 asettaa ideologisista syistä päämääräkseen Suomen autonomian lakkauttamisen. "Me emme ole laskeneet vierasheimoisia valtamme alaiseksi tuottaaksemme heille mielihyvää, vaan siksi, että heitä tarvitsemme", kommentoi eräs tuonaikainen venäläinen ministeri vallitsevaa tilannetta.<sup>13</sup>

Kun keisari Nikolai II vihdoin rikkoi vastoin antamaansa hallitsijavakuutusta Suomen perustuslait, tuli muutamassa hetkessä kansasta, joka yhdeksän vuosikymmentä oli ollut kuuliainen Venäjän keisarille, sen halveksija.

Sortovuodet olivat alkaneet. Niiden konkreettisena osoituksena annettiin helmikuun manifesti 15.2.1899. Kun kansallista oikeutta ja sananvapautta ei enää ollut, ryhtyivät Sibelius, Gallen-Kallela ja Järnefeld vahvistamaan taiteensa voimalla suomalaiskansallista kulttuuri-identiteettiä vastaiskuksi venäläistämistä vastaan.

### 1.3 Kansansävelmät identiteetin rakentajina

Suomalaisten kansallistunne ei ollut päässyt Ruotsin ja Venäjän vallan alaisuudessa täydellisesti sammumaan. Se kyti alitajunnassa polvesta polveen tietoisuutena erikoisasemasta, ikivanhoista tavoista, kielestä ja runoista, joihin jo Mikael Agricola vuonna 1551 ilmestyneen Psalmtarin suomennoksen esipuheessaan oli kiinnittänyt huomiota. Se kannusti erityisesti Kalevalan ilmestymisen jälkeisen aikakauden sivistyneistöä tutkimaan muinaisten esi-isiemme sepittämiä laulelmia, jotka olivat säilyneet muistitietona polvesta polveen.

Suomalaisen kansanmusiikin ensimmäinen ja huomattavin kerääjä ja tuntija oli ilmeisesti säveltäjä Erik Tulindberg jo 1700-luvun lopulla. Tätä todistaa J.J. Tengströmin vuonna 1795 Tukholman kaunokirjallisessa akatemiassa pitämä esitelmä, jonka tietolähteet hän mainitsee olevan peräisin Tulindbergin suomalaista kansanmusiikkia ja Turun Soitannollista Seuraa käsittelevästä kirjoituksesta.<sup>14</sup>

Jo 1800-luvun alussa askarrutti kansansävelmien keräily myös Upsalan yliopistossa opiskelleita suomalaisia, *Josef Pippingsköldiä* (1825-1892)<sup>15</sup>, Abraham Poppiusta ja Kaarle Aksel Gottlundia. Heistä erityisesti Gottlund ansioitui kotipitäjässään Juvalla keräämällä vuonna 1815 mittavan kokoelman kanteleella ja sarvella soitettuja sävelmiä, joita hänen pappisisänsä piti "joutavina viinaloiloituksina" kehottaen seurakuntalaisiaan sulkemaan niiltä korvansa.

Todettakoon, että tällä kirkon piirissä vallinneella negatiivisella asenteella kansanrunoutta ja -sävelmiä kohtaan oli myös negatiivinen vaikutus niiden levinneisyyteen: vasta 1860-luvulla tapahtui murros, mikä liittyi kirkon ja koululaitoksen

13 Jutikkala-Pirinen 1981: 282-283.

14 Haapanen 1940: 38.

15 Pippingsköldin Upsalasta tuomana levisi Suomen oppikouluihin ja ylioppilaspiireihin Itävallassa alkunsa saanut kvartettilaulu, joka sisällöltään maallisena rikastutti huomattavasti siihenastista pääasiassa vanhoihin virsiin perustuvaa koululaulua. Pajamo 1976: 133, 147.

eroon, jonka jälkeen myös maalliset laulut eli "huvilaulut" saivat jalansijaa kouluopetuksessa.<sup>16</sup>

Kun Lönnrot julkaisi Kantelettaren, ilmestyi sen liitteenä myös kokoelma vanhojen runojen ja uudempien laulujen sävelmiä. Myös Suomalaisen Kirjallisuuden Seura otti heti perustamisensa jälkeen tehtäväkseen kansansävelmien keruun ja julkaisun. Vuosisadan puolivälistä lähtien sitä toimitettiin jo varsin systemaattisesti. Tunnetuimpina keräilijöinä olivat mm. Karl Collan, J.F. von Schantz ja Wilhelm Poppius. Syntyivät kokoelmat *Suomen kansan laulantoja* 1849, *Walituita Suomalaisia kansanlauluja* 1854-55 ja F.W. Illbergin toimittama *Suomalaisia Kansanlauluja ja Soitelmia* 1867.

Suomen musikaalisten kotien eniten käyttämiin julkaisuihin kuului myös laulukokoelma *Det Sjungande Finland* (Litander), jonka ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1869. Tähän nuottikirjaan sisältyivät tuolloin jo sellaiset sävelmät, jotka vielä tänäkin päivänä ovat suosittuja, kuten Collanin *Vaasan marssi*, *Syloian joululaulu* ja Suomen varhaisin maakuntalaulu *Savolaisen laulu*. Myös E.A. Hagforsin toimittamat pääasiassa kuorolauluja sisältävät *Suomalainen Lauluseppele* 1871 (suomennokset N.Järvinen) ja *Kaikuja Keski-Suomesta* 1874 samoin kuin sisällöltään hengelliset *Sankeyn laulut* 1876 ja *Matkalaulut* 1869 sekä maallisempi *Satakieli* 1869 kuuluivat suomalaisten kotien lauluaarteistoon.<sup>17</sup>

Koulujen laulunopetukseen merkittävästi vaikuttaneen julkaisun *50 Koulu-Laulua* toimitti viipurilainen urkuri ja pedagogi Heinrich Wächter vuonna 1864. Kirjaa ryhdyttiin Pajamon mukaan käyttämään "ei ainoastaan oppikouluissa, vaan myös Jyväskylän seminaarissa ja vuosikymmenen lopulla maamme kansakouluissa".<sup>18</sup>

Näiden edellä lueteltujen kokoelmien laulut alkoivat vähin erin levitä ei yksin koulunuorison keskuuteen vaan myös varttuneemman maaseutuväestön piiriin eritoten sekakuorojen avulla, joita Jyväskylän seminaarista valmistuneet opettajat perustivat. Oli suorastaan kunnia-asia kuulua paikkakunnan tai kylän kuoroon, jota Hagforsin tai Hannikaisen johdolla oppinsa saanut opettaja taitavasti johti. Voidaan sanoa, että juuri sekakuorolaululla oli hyvin suuri merkitys suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitykseen erityisesti maaseutuväestön keskuudessa.

Kun kaikilla kansansävelmien kerääjillä oli lähtökohtanaan pelkästään taiteellinen ja kansallista kulttuuri-identiteettiä rakentava päämäärä, he merkitsivät muistiin vain sellaisia sävelmiä, joiden uskottiin palvelevan puhtaasti tätä tarkoitusta. Sävelmät, jotka vastaavasti tarjosivat lähtökohdat kansatieteelliselle tutkimustyölle, jäivät myöhempien keräilijöiden tallennettaviksi. Heistä uutterimpia oli A.A. Borenius-Lähteenkorva (1846-1931).

1890-luvulla ryhtyi julkaisutyötä jatkamaan myös Ilmari Krohn (1867-1960), joka yhdessä Mikael Nybergin (1871-1940) kanssa keräsi useaan otteeseen lukuisan määrän erilaisia kansansävelmiä. Heidän päähuomionsa kohdistui hengellisiin lauluihin, joita he keräsivät suuren määrän erityisesti herännäisyysliikkeiden vaikutusalueilta, Länsi- ja Lounais-Suomesta, Pohjanmaalta, Pohjois-Savosta ja Karjalasta. Erityisen tuottoisan matkan Krohn teki syksyllä 1897 Sortavalaan, missä 1800-luvun puolivälissä vaikutti herätysaarnaaja Henrik Renqvist. Sortavalasta ja sen lähiseudulta Krohn löysi

16 Pajamo 1976: 134-135.

17 Sama: 153,155.

18 Sama: 134,153.

yhteensä 80 sävelmää. Nämä hän julkaisi vuonna 1898 kokoelmassa "Suomen kansan sävelmiä. Ensimmäinen jakso." <sup>19</sup>

Ensimmäisenä tuloksena syntyi vuosina 1891-92 *Kansan lahja kirkolle* -niminen kokoelma hengellisiä lauluja, joita käsittelevän väitöskirjan Krohn teki Helsingin yliopistolle vuosisadan lopussa. Krohnin ja Nybergin keräystyöllä oli suuri merkitys Suomen kirkkokansan lauluihin ja virsiin: se rikastutti huomattavalla tavalla vielä siihen saakka melko yksipuolista, pääasiassa ruotsalaista ja saksalaista alkuperää ollutta sävelmistöä.

Myös P.J.Hannikainen oli innokas kansansävelmien kerääjä. Ensimmäisen matkansa hän teki Vienan-Karjalaan vuonna 1877 yhdessä aikakauden etevimmän runolauluntutkijan A. A. Boreniuksen kanssa. Toisen matkansa hän teki Karjalaan kesällä 1881 keräten aineistoa myös kotiseudultaan Pohjois-Karjalasta. Matkan tuloksena ilmestyi vielä saman vuoden joulukuksi Savo-Karjalaisen osakunnan julkaisemana *Uusi kannel Karjalasta, soitto sointuva Savosta* -niminen kansanlaulukokoelma, josta on löydettävissä kansanlaulumme suoranaisia helmiä. <sup>20</sup>

Vuonna 1917 A.O. Väisänen (1890- 1969) julkaisi suomalaisten kansansävelmien keräystä koskevan historiikin. Sen mukaan siihen mennessä oli merkitty muistiin kaikkiaan 15 740 sävelmää, joista 13 932 oli Suomesta, 1 420 Inkerinmaalta ja 388 Venäjän-puoleisesta Karjalasta. <sup>21</sup>

Samalla, kun kansansävelmien muistiinmerkitseminen syvensi ja laajensi suomalaisen kansanmusiikin perspektiiviä, se kohotti myös sen kansainvälistä arvostusta varsinkin vuosisadan vaihteen tienoilla. Seurauksena oli välittömästi säveltaiteemme nousu uudelle tekniselle ja yleistäiteelliselle tasolle. Musiikki nähtiin nyt omana, kansallisesti kohottavana ja velvoittavana hengen tuotteena, ei ulkoa tuotuna lainatavarana.

#### 1.4 "Laulusta me voimaa saamme..."

Kuorolaulun suosion esikuvat sijoittuivat 1800-luvun alkupuolelle Eurooppaan, jossa erityisesti mieskuorolaululla oli voimakas patrioottinen merkitys. Mieskuorot, joiden alkuna pidetään sveitsiläisen Nägelin Zürichissä vuonna 1808 perustamaa isänmaallishenkistä lauluseuraa *Liederkranzia* ja saksalaisen Zelterin samana vuonna Berliinissä perustamaa *Liedertafelia*, sisällyttivät ohjelmistoonsa pääasiassa vain isänmaallisia ja seuralauluja. Tämä yhdistysten ylläpitämä kuorotoiminta merkitsi 1800-luvun jälkipuoliskolla musiikinviljelyn siirtymistä ylimystön piireistä porvarillisiin keskiluokan piireihin, joista se sitten levisi myös tavallisen kansan kerrokseen. Harrastuksen laajetessa sen taiteellinen taso kehittyi erityisesti Saksassa muita maita korkeammalle.

Suomessa alkoi kuorolaulun harrastus Turun Akatemiassa jo 1800-luvun alussa. Upsalasta saadun esikuvan mukaisesti sinne perustettiin ensimmäinen

19 Sortavalasta kerättyjä sävelmiä on myöhemmin julkaistu myös kokoelmissa *Uusia hengellisiä Sävelmiä I-III.* Myös Krohnin ja Nybergin vuonna 1917 toimittamassa *Virsisävelmistössä* on Sortavalasta löydettyjä sävelmiä. Pajamo 1985: 66.

20 Julkaisussa on mm. *Joulu, joulu tullut on* - alkuaan maallisilla sanoilla varustettu balladi Liperistä - sekä *Karjalaisten laulu*, alkunimeltään *Karjalainen marssi*, johon sanat on laatinut Juhani Hannikainen. Malisto 1980:147-152.

21 Haapanen 1940: 40.

ylioppilaskuoro 1819. Harrastus alkoi levitä jo heti 1920-luvulla myös muihin osakuntiin.<sup>22</sup> Kuitenkin vasta Paciuksen ansiosta - hänen vaikuttaessaan *Akademiska Sångföreningens* perustamiseen 1838 - sen taiteellinen taso muuttui ratkaisevasti. Tämä maineikas kuoro merkitsi alkusoittoa kuoroharrastuksen syntymiseen Helsingissä opiskelevan ylioppilasnuorison keskuudessa. Se merkitsi myös kuorolaulun tunnetuksi tekemistä eri puolilla Suomea, jonne *Akademiska Sångföreningens* ns. *kakstoistikkojen* eli *tolvistöjen* kiertueet vuosina 1858, 1861 ja 1869 kohdistuivat. Heidän ohjelmaansa kuului molemmilla kielillä esitettyjä lauluja, pääasiassa helpotajuisia kansanlauluja. Menestys näillä kiertoilla oli erittäin hyvä: samalla, kun niillä kerättiin varoja ylioppilastalon rakentamiseen Helsinkiin, ne vaikuttivat myös ratkaisevasti kuorolaulun harrastuksen syntyyn sekä Maamme-laulun tunnetuksi tulemiseen.<sup>23</sup>

*Akademiska Sångföreningens* konserttien menestys Helsingissä rohkaisi suunnittelemaan matkoja myös ulkomaille. Vuonna 1877 suunniteltiin matkaa Pietariin; sitä varten valikoitiin matkakuoroon vain sen parhaat laulajat. Seurauksena oli, että tämä eliittikuoro irrottautui lopullisesti *Akademiska Sångföreningens* ottamalla nimekseen *Muntra Musikanter (MM)*. Kuorosta kehittyikin 1880-luvulla maamme taiteellisesti korkeatasoisin ylioppilaskuoro, jonka menestykseen vaikutti ratkaisevasti myös laulajien pysyttelemisen kieliriitojen ulkopuolella. Nimestään huolimatta se esitti myös suomenkielistä ohjelmistoa.

Pietarin-matkan jäätyä toteutumatta kuoro matkusti vuonna 1882 Moskovan maailmannäyttelyyn, jossa se edusti virallisesti Suomea. Matkan taiteelliset tulokset olivat varsin huomattavat. Lehdet kirjoittivat, "ettei Moskovassa ollut aikaisemmin kuultu mitään vastaavaa ja että venäläisen ylioppilaslaulun taso oli paljon jäljessä suomalaisesta".<sup>24</sup>

Menestys innoitti kuoroa yhä uusiin ja haastavampiin yrityksiin. Se kutsuttiin vuonna 1889 Pariisin maailmannäyttelyyn,<sup>25</sup> jonka kansainvälisessä ilmapiirissä se teki Suomen kulttuurielämää ensimmäistä kertaa tunnetuksi.

Matkan suurimmaksi taiteelliseksi voitoksi muodostui kuitenkin Berliinissä - mieskuorolaulun syntysijoilla - pidetty konsertti. Siellä maan johtavat lehdet suitsuttivat kuorolle runsain mitoin kiitosta. Suurimman tunnustuksen antoi Berliner Courier,

22 Hurri 1982: 8.

23 Klinge 1981: 181.

24 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 398.

25 Suomessa tunnetaan pääasiassa vain vuonna 1900 pidetty Pariisin maailmannäyttely, vaikka niitä oli vuosien 1851-1900 välisenä aikana kaikkiaan yksitoista. Vuoden 1900 näyttelyn perusajatuksena oli korostaa Suomen autonomista asemaa Venäjän valtakunnassa sekä kulttuurielämämme saavutuksia. Albert Edelfelt, joka toimi kyseisen maailmannäyttelyn Suomen taidekomissaarina, rakensi sen yhteyteen "temppelin, missä Suomen sielu on asuva." Suomen paviljonkia olivat suunnittelemassa ja rakentamassa myös Axel Gallén-Kallela, Mary Gallén, Louis Sparre, Väinö Blomstedt, Pekka Halonen ja Juho Rissanen. Ja kuten tunnettua, esiintyi siellä myös Helsingin Filharmonisen seuran orkesteri Robert Kajanuksen johdolla solistinaan Aino Ackté. Orkesterin mukana oli myös Sibelius. Paviljonki herätti uutta suomalaista tyyliä edustavine Iris-huoneineen suurta ihastusta, josta käytettiin nimitystä "the Pearl of The North". Suomi esiintyi siinä jonkinlaisena Paratiisina, josta venäläiset yrittivät karkoittaa heidät ulos. Ruotsissa ilmestynyt *Aftonbladet* kirjoitti näyttelyn avajaisten aikaan: "Suomen kodin rinnalla ei vain lähimmät naapurit, vaan useimmat muutkin rakennukset jotka tungeksivat tässä vieraskapungissa, kalpenevat sen ylevän ja syvästi runollisen taiteilijasielun edessä, joka on luonut tämän suomalaisen kodin, keskellä ylpeitä ja suurisanaisia valtioita." Smeds 1996: 279, 309, 311; Tieteessä tapahtuu 1997/ 2 s.14-20.

jonka mielestä "suomalainen kuoro osoitti Pohjolan voittaneen laulullaan eteläisemmän Euroopan. Jopa 'Wierin mainio miesseura' ylsi vain paikoitellen suomalaisten saavuttamaan täydellisyyteen".<sup>26</sup>

On itsestään selvää, mikä kohottava vaikutus tällä menestyksellä oli suomalaiselle esittäväälle taiteelle, vaikka kieliriidat kangertelivatkin ilmassa kaiken aikaa. Kun suomenkielistä ohjelmistoa kansanlauluja lukuunottamatta ei juuri ollut olemassa, laulettiin pääasiassa ruotsin ja osittain myös saksan kielellä.

Vuonna 1871 julkaisi Akademiska Sångföreningenin johtajana toiminut David Hahl ensimmäisen, viitisenkymmentä laulua sisältävän *Ylioppilaslauluja - Studentsånger* -nimisen kokoelman. Lauluissa oli myös suomenkieliset tekstit, josta johtuen kehittyi "eripuraisuuden käärmeeksi" nimitetty kieliriita. Kiistan pääteemana oli Itävallan kansallislaulun sävelmällä laulettu Ahlqvistin tunnettu runo "*Nouse, riennä suomenkieli*", jonka loppusäkeessä on sanat: "*Yksi mieli, yksi kieli*". Tämä kohta oli liikaa svekomaaneille: Akademiska Sångföreningen ei hyväksynyt laulua ohjelmistonsa. Seurauksena oli, että kuoron fennomaanit erosivat siitä perustaen uuden kuoron, *Suomalaisen Nuijan Laulajat*, joka lauloi ainoastaan suomen kielellä. Näin kielipoliitikasta johtunut riita oli saavuttanut yleispoliittisen luonteen: sen seurauksena Martin Wegelius jätti Akademiska Sångföreningenin johtajuuden, vaikka lukeutuikin svekomaaneihin.

Nuijan Laulajien historia jäi verrattain lyhyeksi. Ainoastaan laulutervehdys Snellmanin luona Wilhelmin päivänä - sittemmin traditioksi muodostuneena Snellmanin patsaalla - muistuttaa sen olemassa olosta.

Suomenkielisen ylioppilaskuoron perustamisajatus leijui kuitenkin jatkuvasti ilmassa. Sen perustava kokous pidettiin vihdoin syksyllä 1883. Tilaisuudesta ilmoitettiin Uudessa Suomettaressa:

*Suomenmieliset Ylioppilaskunnan Laulajat, entiset ja nykyiset, kokoontukoon miehissä Lauantaina Lokakuun 7 p:nä k:lo 5 i.p. Ylioppilaskunnan musiikkisaliin tärkeistä asioista päättämään.*

Tästä alkoi YL:n kunniakas toiminta P.J. Hannikaisen johdolla. Kuorosta muodostui vähitellen maamme mieskuorojen "lippulaiva," jolla on ollut oma traditionsa ja kansallinen merkityksensä. Perustamisestaan lähtien se on kohottanut toiminnallaan myös suomenkielistä kuorosävellystaidetta järjestämällä sävellyskilpailuja sekä tilaamalla suomalaisilta säveltäjiltä kansallista mieskuoro-ohjelmistoa. Seurauksena olikin, että suomenkielisten säveltäjien yhä kasvava joukko alkoi pitää Ylioppilaskunnan Laulajia omana kuoronaan. Niinpä YL:n kymmenvuotiskonsertti vuonna 1893 olikin ensimmäinen kuorokonsertti, jonka ohjelma oli muodostettu kokonaan suomalaisista ja suomenkielisistä lauluista. Kantaesitysten joukkoon kuului erikoisuutena Sibeliuksen Kalevalan tekstiin säveltämä *Venematka*. Teoksella ja sen esityksellä oli rohkaiseva merkitys suomalaisen mieskuorolaulun tulevaisuuteen samoin kuin suomen kielen asemaan. YL:n 20-vuotisalbumi kertoo seuraavaa:

*Suomalainen laulu vapautui kahleista ja kajahti yhtäkkiä ilmoille, itsenäisenä ja uutena, vapaana ja elinvoimaa hehkuvana. Suomalainen sävellystaidete löi kättä nuorien kanssa ja heläytti säveliä jollaisia ei tässä maassa oltu sitä ennen kuultu.*

---

26 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 400.

Vuonna 1900 *Heikki Klemetti* (1876-1953) perusti *Suomen Laulun*. Kuoro toimi aluksi mieskuorona kilpailien saman johtajan alaisuudessa YL:n kanssa. Seitsemän vuotta myöhemmin Suomen Laulu muutettiin sekakuoroksi, joka toimintansa aikana on luonut maahamme sekakuoroperinteen avaamalla siihen saakka meillä vielä melko tuntemattoman eurooppalaisen kuorokirjallisuuden kaikessa rikkaudessaan. Suomen laulun tehtäväksi muodostui pian sen perustamisen jälkeen toimia myös suomalaisen kulttuurin lähettiläänä ulkomailla. Myös suurten barokin aikakauden kuoroteosten esittäminen - muun muassa Bachin *Matteuspassion* - kuuluu sen traditioihin vielä tänäkin päivänä.

Kun Klemetti tunnettuna patrioottina toimi vuosikymmenien ajan molempien kuorojen johtajana, hän pystyi kehittämään niiden toiminnat siten, että kuorojen merkitys suomalaiskansallisen identiteetin kohottajana ja ylläpitäjänä tuli "Kuisman" rautaisen otteen ansiosta erittäin voimakkaaksi.

### 1.5 Jyväskylän seminaari sekakuorolaulun kehittäjänä

Viime vuosisadan lopulla Jyväskylän 1863 perustettu seminaari kohosi suomalaisen musiikinopetuksen ja kuorokulttuurin huomattavimmaksi kehdeksi, jonka vaikutuksesta sekakuorolaulu ja sen harrastus alkoi levitä voimakkaana maahamme. Tähän järjestelmälliseen kehitystyöhön kuuluivat suomenkielisten koulujen ja seminaarin lisäksi myös sanoma- ja aikakauslehdet, kustannustoiminta sekä aatteellinen ja käytännöllinen yhdistystoiminta, joilla koko suomalaisen kulttuurin kehitykseen oli erittäin suuri merkitys.

Tämä kansallismusiikillinen herääminen tapahtui *E.A. Hagforsin* (1827-1913) ja P.J. Hannikaisen ansiosta, joiden tärkein elämäntyö tapahtui taidetta arvostaneen *Uno Cygnaeuksen* (1810-1888), "Suomen kansakoululaitoksen isän" johtamassa seminaarissa, missä noudatettiin sveitsiläisen Wettingenin seminaarin opetussuunnitelmaa sekä saksalaista laulunopetuksen metodiikkaa.<sup>27</sup> Cygnaeuksen periaatteena oli, ettei koulussa opetella laulamamaan pelkästään myöhempää elämää varten, vaan siellä on myös viihdyttävä ja virkistytävä, jonka yllä pitämisessä laululla oli hänen mielestään jalostava ja kasvattava vaikutus.<sup>28</sup>

Hagfors ja Hannikainen toimivat Jyväskylän seminaarin lehtoreina 30 vuotta. Heti alkajaisiksi Hagfors perusti sinne nais- ja mieskuoron, jotka tarvittaessa esiintyivät myös sekakuorona. Kuoro oli ensimmäinen suomenkielinen sekakuoro, joka jo ensiesiintymisellään 1864 herätti laajaa huomiota ja arvostusta aina Helsinkiä myöten.

Suomenkielisiä sekakuorosävellyksiä ei tuohon aikaan ollut juuri vielä olemassa. Niinpä Hagfors sävelsi niitä itse onnistuen työssään niin hyvin, että ne kuuluvat - kuten *Laulu Vuokselle* ja *Laulappas mun kultasein* - usean sekakuoron kantaohjelmistoon vielä tänäkin päivänä.

Hagforsin elämäntyötä sekakuorolaulun syntymiselle ja kehittymiselle maassamme voidaan pitää aivan ratkaisevana. Uranuurtajan ansioistaan hän on saanut

27 Pajamo 1976: 81. Cygnaeuksen aloitteesta alettiin Jyväskylän seminaarissa julkaista myös *Koti ja koulu* -nimistä lehteä, jonka ensimmäinen numero ilmestyi heinäkuussa 1864. ks. Kuikka 1991: 105-106.

28 Pajamo 1976: 221.

kunnianimen "suomenkielisen musiikinopetuksen ja kuorolaulun isä". Näin Hagfors loi toiminnallaan vankan pohjan myös koko Jyväskylän musiikkitoiminnan myöhemmälle kehitykselle.

Kun YL:n laulajien riveistä ammattiinsa lähteneet henkilöt juurruttivat mieskuorolaulua eri puolille Suomea, levittivät vastaavasti Jyväskylän seminaarista valmistuneet opettajat sekakuoroharrastusta paikkakunnallaan. Näin suomenkielinen kuorotoiminta sai maassamme aivan uusia voimakkaita ulottuvuuksia. Sen vaikutuksesta myös isänmaalliset laulut - Maamme-laulu, Savolaisen laulu, Herää Suomi, Suomen laulu, Kansalaislaulu ym.-tulivat tunnetuiksi ja suosituksi verrattain lyhyessä ajassa. Ne loivat voimakkaan kasvualustan samalla myös sille kansalliselle identiteetille, jonka oli määrä nousta esille jo ennen sortokauden alkamista.

Hagforsin jälkeen hänen opetustyötään jatkoi P.J. Hannikainen. Hannikainen oli johtanut Ylioppilaskunnan Laulajia vain kaksi toimintakautta, jonka jälkeen hän siirtyi Jyväskylään. Pedagogisen työnsä ohessa hän johti seminaarin kuoroja, perusti kaupunkiin 1899 mieskuoron *Sirkat* sekä amatööriorkesterin säveltäen samalla utterasti.

Vaikka Hannikainen kuului Hagforsin tavoin suomenkielisen kuorolaulun uranuurtajiin, oli hän uranuurtaja myös toisella musiikin alalla. Hän perusti vuonna 1887 Suomen ensimmäisen musiikkilehden, *Suomen Soitannollisen Kuukauslehden Säveleitä*. Lehti ilmestyi Jyväskylässä neljän vuoden aikana.<sup>29</sup> Se oli tarkoitettu suomalaisen säveltaiteen äänenkannattajaksi ja "*kotimaisten sepitelmien*" ilmituojaksi. Lehtensä avulla Hannikainen pystyi monin tavoin vaikuttamaan maamme musiikkielämän sisäiseen kehitykseen, mm. panemaan alulle Suomen musiikin historian kartoittamisen.

Hannikaisen säveltuotanto käsitti pääasiassa kuoro- ja lastenlauluja. Niistä tuli heti ilmestyttyään koko Suomen kansan rakastamia. Syntyjään karjalaisena hän sävelsi myös *Karjalaisten laulun*.<sup>30</sup> Tämä voimakashenkinen maakuntalaulu valoi tuona aikana karjalaisen kansan sisimpään lujaa itsetuntoa ja luottamusta.

Jyväskylän seminaarista muodostui maamme ensimmäinen korkean tason ammattioppilaitos. Reijo Pajamo onkin Suomen koulujen laulunopetusta käsittelevässä väitöskirjassaan osuvasti todennut, että siitä muodostui myös "suomenkielisen laulun ensimmäinen vaalija ja maamme ensimmäinen musiikkiopisto."

Jyväskylässä tapahtui lähtölaukaus myös vuonna 1884 suuren suosion saavuttaneille Kansanvalistusseuran yleisille laulu- ja soittojuhlille. Taiteen piiriin oli politiikan esikuvan mukaisesti kehittynyt uusi piirre - kansallistietoisuus, jonka seurauksena maahamme perustettiin musiikkijyhdistyksiä ja kuoroja. Kehittyessään nämä alkoivat vaatia Englannin, Irlannin ja erityisesti Saksan esimerkkien mukaisesti elintilaa ja toimintamahdollisuuksia myös julkisessa musiikkielämässä. Seurauksena oli, että Saksan ensimmäiset musiikkijuhlat järjestettiin vuosisadan alkupuolella Frankenhausenissa 1810 ja 1811. Näiden suurten laulu- ja soittojuhlien nimenä oli *Bürgerliche Gesamtdeutsche Musikfeste*. Saksasta juhlaperinne levisi Latviaan ja Viroon. Kesti kuitenkin yli puoli vuosisataa, ennen kuin Viron ensimmäiset laulujuhlat pidettiin vuonna 1869. Syynä Smedsin ja Mäkisen mukaan oli osittain viranomaisten jarrutus sekä virolaisten kansallistunteen puute, joka heräsi vasta 1860-luvulla.

29 Dahlström-Salmenhaara I, 1995: 408.

30 Ks. Malisto 1980: 253-258.



Vuonna 1881 oli Jyväskylässä järjestetty Kansanvalistusseuran juhlakokous, minkä yhteyteen seuran sihteeri A.A. Granfelt suunnitteli "*juhlakokouksen arvoista ohjelmaa*" - eli pienimuotoisia laulujuhlia. Aleksanteri II:n saatua surmansa pommiantentaatissa rajoittuivat nämä juhlat todellakin pienimuotoisiksi. Ne merkitsivät kuitenkin alkusoittoa varsinaisille ensimmäisille Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlille, jotka pidettiin Viron esikuvan mukaisesti kesällä 1884. Juhlilla oli osanottajina kaikkiaan kuusi kuoroa - joukossa Ylioppilaskunnan laulajat P.J. Hannikaisen johdolla - sekä saman verran soittokuntia. Lauluohjelma oli pelkästään suomenkielinen. Yleisöä oli saapunut juhlille noin 2 000 henkeä.<sup>31</sup>

Onnistuttuaan nämä varsinaisesti ensimmäiset laulu- ja soittojuhlat herättivät suuren kuoroinnostuksen Suomessa. Sen seurauksena Kansanvalistusseura perusti haaraosastoja eri puolille Suomea. Myös nuorisoseuraliike aloitti näihin aikoihin aktiivisen toimintansa. Näiden organisoimana perustettiin lukuisa määrä kuoroja, joiden pätevästä johtajista oli alkuvuosina suuri puute.

Laulu- ja soittojuhlat jatkuivat sen jälkeen melko säännöllisin väliajoin eri puolilla Suomea. Vaikka niiden isänmaallinen merkitys Suomen itsenäistymisen jälkeen ei säilynytkään enää entisen veroisena, voidaan kuitenkin todeta, että niillä vuosisadan vaihteen molemmin puolin oli kansallista identiteettiä suuresti rakentava ja kohottava vaikutus, erityisesti kielitaistelujen ja sortovallan aikana. Kuten laulujuhlista Virossa, muodostui myös Suomessa niistä kansallisen kulttuurin ja itsetunnon julistustilaisuus. Kansanvalistusseuran sihteeri A.A. Granfelt luonnehtikin laulujuhlaa seuraavasti:

*Olkoot meidän juhlamme isänmaallisia, puhtaan kansallishengen johtamia ja elähyttämiä, juhlia, joissa laululle ja soitolle suodaan tärkeä sija. Olkoot ensi sijassa kansallisia, vasta toisessa laulujuhlia.*<sup>32</sup>

---

31 Smeds-Mäkinen 1984:13-15.

32 Sama: 33.

## VII AINO ACKTÉ - LAULAJATAR JA ORGANISAATTORI

### 1 Opintovuodet Helsingissä ja Pariisissa

#### 1.1 Sukutaustaa

Aino Acktén vanhemmat Lorenz Nikolai (Niklas) von Acht (myöhemmin Achté) ja Emmy Strömer ovat tulleet esille tämän tutkimuksen yhteydessä jo lukuisia kertoja. Lorenz von Achten suku oli peräisin Baltiasta, mistä hänen isänsä majuri Nikolai von Acht joutui kapinointiin syyllystyneenä karkotetuksi ensiksi Puolaan ja sitten Suomen suuriruhtinaskuntaan Vaasaan. Siellä hän meni naimisiin varakkaan kauppiantyttären Sofia von Gottlebenin kanssa ja sai viisi lasta, joista Lorenz Nikolai syntyi 25.5.1835 Porissa. Lorenz peri isältään tulisen baltialaisen temperamentin, joka geenien perintönä siirtyi hänen tyttärensä Ainoon.

Suoritettuaan ylioppilastutkinnon Lorenz von Acht matkusti Helsinkiin, jossa opiskeli teologiaa ja musiikkia osallistuen samalla aktiivisesti pääkaupungin musiikkielämään. Myöhemmin opiskeluvuosinaan hän johti H. Boreniuksen jälkeä vähän aikaa Akademiska Sångföreningeniä sekä perustamaansa Akademiska Orkesterföreningeniä.

Vuonna 1869 Lorenz Nikolai von Acht lähti opintomatalle Leipzigiin ja Berliiniin, josta Kaarlo Bergbom kutsui hänet perustamansa Suomalaisen oopperan korrepetiittoriksi ja kapellimestariksi. Samaan aikaan von Acht luopui aatelistarvostaan: hän jätti sukunimestään von-liitteen pois ja lisäsi perään e-kirjaimen heitto-merkkeineen. Näin muodostui hänen uusi nimensä Niklas Achté.

Vuonna 1882 Niklas Achté perusti Helsinkiin Lukkariurkurikoulun, jonka johtajana hän toimi elämänsä loppuun saakka. Voitaneen sanoa, että tästä tehtävästä tuli Achtén elämän kaikkein merkityksellisin, sillä niin monitoiminen musiikkipiiri kuin hän olikin, häneltä puuttui kuitenkin perusteellinen koulutus ja pätevyys suurempien musiikillisten tehtävien toteuttamiseen.

Emmy Charlotta Strömer syntyi Oulussa 14.11.1850 kultaseppä Metrus Strömerin ja hänen vaimonsa Emma Charlotta Carlsonin vanhimpana lapsena. Vaikka

perheessä yritettiinkin ajan tavan mukaan puhua ruotsia, olivat Metrus Strömerin sukujuuret puhtaasti suomalaisia - hän oli peräisin Iisalmesta, mistä hän reppu selässä patikoidessaan Ouluun sai Koljonvirralla ajatuksen muuttaa taistelujen muistoksi nimensä Rytkösestä Strömeriksi.<sup>1</sup>

Emmy Strömer valmistui kotiopettajaksi keväällä 1869 Helsingissä Blomqvistin täysihoitola-koulusta.<sup>2</sup> Tämä ammatti ei kuitenkaan häntä kiinnostanut, sillä musiikki ja erityisesti laulu vetivät voimakkaasti puoleensa. Hän matkusti ensimmäiselle opintomatkalleen Pariisiin Ida Basilierin seurassa syksyllä 1869 ja opiskeli siellä seuraavaan kevääseen saakka aikakauden tunnetun opettajan Jean Jacques Masset'n johdolla. Vuotta myöhemmin Strömer hyväksyttiin oppilaaksi Pariisin konservatorioon, jossa hän opiskeli kevääseen 1873 saakka. Sen jälkeen Kaarlo Bergbom kiinnitti hänet solistiksi perustamaansa Suomalaiseen oopperaan, jossa hän esiintyi ensimmäisen kerran oopperan varsinaisena syntymäpäivänä, 21.11.1873 Viipurissa.

Niklas Achté ja Emmy Strömer solmivat avioliiton kesäkuussa 1875. Heille syntyi kaikkiaan kuusi lasta, joista neljä kuoli nuorena. Ensimmäisenä syntyi Aino huhtikuun 23. päivänä 1876 Helsingissä. Sisar Irma, josta tuli myös tunnettu laulajatar Keski-Euroopassa nimellä Irma Tervani, syntyi perheen viidentenä lapsena kesäkuussa 1887. Aino Ackté kertoo sukutaustastaan:

*Äitini lapsuus oli ollut kolkko ja katkera. Hänen isänsä - pohjalais-pohjoissavolaista talonpoikais-sukua - oli hurjaluonteinen ja julma, niin pian kuin viina pääsi hänen suoniaan polttamaan.[...] Vaikka tämä isoisä kuoli nuorena, ehti äitini kärsiä uskomattomasti.[...]...äitini liiallinen synkkämielisyys minua ikäänkuin tukahdutti. Hänen alituisissa huokauksissaan ja valituksissaan oli jotakin toivotonta. Monin verroin siedettävämpiä olivat isäni raivonpuuskat. Tosin sydän pelosta kouristui, kun hän ukkos-äänellään ärjyi ja kiroili, polki jalkaa, niin että vanha puulattia tutisi, taikka lennätteli poskilleni kirveleviä korvapuusteja, mutta nämä purkaukset eivät koskaan kestäneet kauan, ja olihan isäni muulloin ihanteellisen hyväluontoinen ja sydämellinen.<sup>3</sup>*

Ainon musikaalisuus ilmeni jo varhaisessa lapsuudessa. Hänen ollessaan vielä alle kaksivuotias Niklas Achté kirjoitti vaimolleen:

*...hän on todistanut kuulijakunnan edessä...olevansa musikaalinen ja että hänellä on lauluääntä. Hän täällä eräänä päivänä esitti meille Ukko Noan virheettömästi ja puhtaasti missä äänilajissa milloin vain suvaittiin määrätä...Valssi on nykyään hänen mielitanssinsa.<sup>4</sup>*

Tuleva laulajatar, jonka harrastuksiin kuului myös tanssi, aloitti koulunkäyntinsä Helsingissä seitsemän vuoden ikäisenä. Vaikka kotikielenä olikin ruotsi, oli Achtén perhe kuitenkin voimakkaasti suomenmielinen, josta johtuen Aino pantiin suomenkieliseen kouluun. Emmy Achté ei antanut tyttärensä kuitenkaan osallistua koulun laulutunneille: hän piti niitä vaarallisina ja ääntä turmelevana, joten lääkärintodistuksen turvin hän sai tämän vapautetuksi laulunopetuksesta. Sitä vastoin perheen ystävä "Könni-setä" yritti antaa Ainolle pianonsoitonopetusta - mutta huonolla menestyksellä:

1 Leppänen 1962: 39; Ackté 1925: 10.

2 Ackté 1925: 10.

3 Acké 1925: 10.

4 Niklas Achtén kirje vaimolleen 20.3.1878.

*Kuusivuotiaana ollessani oli minulle tosin hommattu opettaja, pianisti, Könni-setä, mutta häntä en voinut sietää siksi, että hän soittaessani aina näpsäytteli vaivaiset pikku sormeni sinisiksi.[...] Ruikuteltuani surujani kyllin kauan pääsinkin soittopiinasta, mutta sillä ehdolla, etten Könnin eläessä saisi toista pianonsoiton opettajaa.[...] Ja Könni eli ja eli, eikä toista opettajaa sitten kuulunutkaan ennenkuin täysikasvuiseksi tultuani - ja silloinkin vain ohimennen...<sup>5</sup>*

Pianonsoittotaidon puutteesta sai Aino Ackté kärsiä koko elämänsä ajan.

## 1.2 Nuoruus ja opintovuodet

Laulusta innostunut Aino ei saanut laulaa kotonaan ennen kuin oli täyttänyt 17 vuotta. Siitä huolimatta hän oli harjoitellut itsekseen, kuunnellut salaa äitinsä opetusta toisille laulunoppilaille ja saanut siten omaksuttua oikean äänenmuodostuksen ja hengitystekniikan.<sup>6</sup> Kun tuleva oopperatähti aloitti sitten äitinsä johdolla laulunopintonsa, oli hänen äänensä jo melko kehittynyt - salassa tehty harjoittelu oli kantanut hedelmän. Emmy vaistosi heti tyttärensä poikkeuksellisen lahjakkuuden vaatien häneltä paljon; tämän vuoksi tunnit eivät sujuneet ilman riitaisuuksia, vaikka nuori laulajattaren alkua yritti kaikkensa:

*Lauluni ei silti häntä tyydyttänyt, ja koska hän ei suinkaan minulle osoittanut samaa enkelimäistä kärsivällisyyttä kuin vieraille, monessa suhteessa samanlaatuiset tuliset temperamenttimme kun törmäsivät vastakkain, niin eivät tuntimme kestäneet montakaan minuuttia, ennenkuin suuttumus kouristi kurkkuani ja minä purskahdin katkeraan itkuun, joka taas siksi kerraksi keskeytti kaiken laulamisen.<sup>7</sup>*

Yhteenotoista huolimatta laulunopetus tuotti melko pian tuloksia, sillä Ainon ensimmäinen julkinen esiintyminen tapahtui jo parin kuukauden kuluttua Helsingin Lukkariurkurikoulun salissa. Kuulijakunta oli arvovaltainen - joukossa muun muassa Jean Sibelius ja Robert Kajanus. Esitettävänä sävellyksenä oli aaria Robert le Diablasta, säestäjänä Oskar Merikanto. Bis-Wasenius ylisti esitystä seuraavan päivän Hufvudstadsbladetissa verraten nuoren laulajattaren ääntä "stradivariukseen".<sup>8</sup> Tiiviin laulunopiskelun ohella Aino Acktélla oli harrastuksena myös piirustus, jota hän yritti opiskella Ateneumissa. Havaittuaan, ettei intensiiviseltä laulunopiskelulta jäänyt vapaa-aikaa, oli piirustusharrastus lopetettava alkuunsa. Tämän jälkeen hän keskitti kaiken tarmonsä yksinomaan laulunopiskeluun edistyen siinä nopeasti.

Aino Acktén ensikonsertti Helsingissä vuonna 1883 saavutti suuren menestyksen. Arvostelijat ylistivät nuoren laulajattaren notkeaa ja kaunista ääntä. Konserttimatkat jatkuivat tämän jälkeen eri puolille Suomea, muun muassa helmikuussa 1894 Sortavalaan, joka oli jo tuohon aikaan Laatokan vireä musiikkikaupunki.<sup>9</sup> Seuraavana syksynä Aino lähti pyrkimään Pariisin konservatorioon, mukanaan äitinsä Emmy, joka vei hänet ensiksi entisen opettajansa Masset'n kuultavaksi. Kuultuaan 18-vuotiaan Ainon ääntä Masset suositteli häntä pyrkimään Edmund

5 Ackté 1925: 67.

6 Sama: 19.

7 Sama: 19.

8 Hufvudstadsbladet 26.10. 1893.

9 Pajamo 1985: 24.

Duvernoyn laulu- ja oopperaluokalle, jonne Aino hyväksyttiin ensimmäisenä 197 pyrkijästä.

Ackté opiskeli Pariisin konservatoriossa kolme vuotta pääosin Suomen ja myöhemmin myös Ranskan valtion myöntämän apurahan turvin. Duvernoyn lisäksi oli oopperaluokan opettajana näyttelijä Alfred Girodet, joka opetti näyttämöliikuntaa ja ilmaisua. Ackté oli siitä innostunut:

*Oopperaopettajamme, Alfred Girodet, oli erikoinen, etevä näyttelijä. Hänen opetuksessaan olivat eri luonteille ominaiset pienet yksityisseikat varsin mielenkiintoiset, sillä niinkuin kodin kodikkuus ei riipu pääasiallisesti itse huonekaluista, vaan monen monista pikkuesineistä, niin roolin näyttelemisessäkin suuria piirteitä täydentävät pikku vivahdukset vasta sen tekevät täysin eläväksi ja nautittavaksi. Girodet oli mahdollisimman suuressa määrässä vapautunut vanhanaikaisesta, ylimalkaisesta "uiskentelemisestä", johon oopperassa ennen vanhaan, kenenkään valittamatta, niin yleisesti tyydyttiin, ja kulki siis uudenaikaisia vapautuneisuuden, realismin polkuja."<sup>10</sup>*

Kuten myöhemmin ilmenee, oli Girodet'in opetuksella Acktén tuleville roolitulkinnolle suuri merkitys.

Aloittaessaan opintonsa Pariisin konservatoriossa nuori laulajatar kirjoitti sukunimensä isänsä nimen mukaisesti Achté. Kun konservatorion säveltäjä Paul Vidal ärsytti häntä tuntien alussa kysyen, "olinko jo 'acheté', s.o. 'ostettu', - tai kahdeksas, tämä pilailu sai vihdoinkin hänet muuttamaan sukunimensä h-kirjaimen k:ksi".<sup>11</sup>

Duvernoyn oppilaana Acktén kehitys kulki nopeasti eteenpäin, sillä jo kolmannen opiskeluvuotensa päättyessä hän voitti kaikkien oopperaluokan opiskelijoiden tavoitteleman ensipalkinnon. Kilpailuvoitto tuotti kiinnityksen Pariisin Suureen Oopperaan. "...koitti todellakin merkkihetki elämässäni, jolloin allekirjoitin (v.1897) Suuren Oopperan johtajien Gailhardin ja Bertrandin kanssa ensimmäisen kaksivuotisen oopperasitoumukseni".<sup>12</sup>

Opintovuodet Pariisin konservatoriossa olivat päättyneet. Aino Acktén taiteilijantie Pariisin Suuren Oopperan kautta kohti kansainvälisiä foorumeja oli alkanut.

## 2 Menestystä kansainvälisillä foorumeilla

### 2.1 Pariisin Suuren Oopperan diiva

Aino Acktén ensimmäinen sopimus Pariisin Suuren Oopperan kanssa oli verrattain vaatimaton. Se oli tavallaan Saksan oopperatalojen mukainen Anfänger-sopimus, joka pienen palkkion turvin antaa mahdollisuuden roolien opiskeluun ja myöhemmin myös esiintymisiin. Näin ollen hänen asemansa oopperan taiteilijakunnassa oli alkuun kaikkea muuta kuin suuren diivan.

10 Ackté 1925: 48.

11 Sama: 51.

12 Sama: 55.

Nuorella laulajatteralla oli kuitenkin pian onni päästä - ilmeisesti opettajansa Duvernoyn suosituksesta - Gounod'n Faustin Margaretan rooliin, jolla hän saavutti ikäänsä ja opintoihinsa nähden suuren menestyksen.<sup>13</sup> Vaikka Le Figaron kriitikko A. Bruneau totesikin hänen äänensä heleyden kristallinkirkkaudesta huolimatta olevan "joissakin kohdin hieman kylmä ja kuiva",<sup>14</sup> oli arvostelu siitä huolimatta pelkästään positiivinen. La Critiquen E. de Soleniére asetti Acktén valittujen joukkoon:

*Kymmeneen vuoteen tällä meidän ensimmäisellä näyttämöllämme ei ole esiintynyt niin nuorta, suloa ja viattomuutta uhkuvaa Margueritea. Kun 20-vuotias (Ackté oli tuolloin jo 21-vuotias) tekee sellaisen rooliluoman kuin hän Gounod'n Margueritesta, kun siihen kätkee niin paljon runoutta ja makua, kun samalla omaa niin monta erilaatuista taipumusta, sekä luontaisia että avuja, silloin kuuluu valittuihin.<sup>15</sup>*

La Justicen arvostelija kiitti hänen näyttämöilmaisuaansa:

*... Se, mikä meitä silti ennen kaikkea tyydytti, on hänen näyttämöälykkyytensä. Kokeilija ei Margueritessaan tuonut esille edeltäjiensä kylmyyttä, laskettua pidättyvöisyyttä; uhkarohkeasti hän antoi vapaan vallan voimakkaalle dramaattiselle temperamentilleen. Hän keksi asenteita, kasvojen ilmeitä, joiden vaikutus oli erinomainen. Pitkiin aikoihin ei Ooppera ole tarjonnut meille näin loistavan lahjakasta, näin mieltäkiinnittävää laulajatarta, eikä olisi ihme, jos neiti Acktén nimi ilmoituslehdillä yksin takaisi tulevien iltojen rahallisen menestyksen.<sup>16</sup>*

Aino Acktén taiteilijakarriööri oli alkanut Faustin Margaretana onnellisissa merkeissä. Se jatkui samassa roolissa myös myöhempinä vuosina eri puolilla Eurooppaa, muun muassa Hampurissa 1906 ja seuraavana vuonna Zürichissä sekä vihdon Olavirlinnassa vuonna 1916.

Onnistuneen debyytin jälkeen Aino Acktéta pyydettiin kertomuksensa mukaan "opiskelemaan Evan osa Wagnerin Meistersingerissä".<sup>17</sup> On merkillistä, että Pariisin Suuren Oopperan johto halusi äänityypiltään lyyrisen koloratuurisopraanon ja kaiken lisäksi vielä nuoren äänen laulamaan näin pian Wagneria. Acktén mukaan Evan osa olikin alkujaan uskottu Brévall-nimiselle kokeneelle ja iäkkäämmälle Wagner-sopraanolle, mutta laulajattaren kanssa syntyneiden erimielisyyksien vuoksi roolia tarjottiinkin hänelle.<sup>18</sup> Näin Ackté teki koko taiteilijanuransa pahimman virheen ryhtyessään laulamaan Wagneria jo vähän yli kahdenkymmenen vuoden ikäisenä. Kaikesta huolimatta Wagnerin oopperoiden roolitulkinnat - vuosien mittaan niitä kertyi muun muassa Elisabeth Tannhäuserista, Elsa Lohengrinista, Sieglinde Valkyyriasta sekä Senta Lentävästä hollantilaisesta - miellyttivät aikakauden yleisöä sekä kriitikoita. Le Journal des Débatsin kriitikko Ernest Reyer kirjoittaa Lohengrinin Elsan tulkinnasta:

---

13 Ackté 1925: 64.

14 Le Figaro 9.10.1897.

15 La Critique 9.10.1897.

16 La Justice 9.10.1897.

17 Ackté 1925: 67.

18 Ackté 1925: 67.

*Neiti Achté, jolla on niin kirkas katse, niin avosydämiset kasvot, niin puhdas ääni ja neitseellinen vartalo, luo onnettoman Elsan osaan viatonta ja liikuttavaa runoutta. Hän valaa lauseihinsa yksinkertaisuutta ja naiivia luottamusta. Hän huokaisee ihanalla äänellä ja täydellisellä mestaruudella Elsan ihanan parvekeuhelmoinnin, keksien vihdoin Bayreuth-traditsioiden mukaisia asentoja, polvistumisia ja kasvoniilmeitä, joita aikaisemmat Elsat eivät koskaan ole vaivautuneet käyttämään.<sup>19</sup>*

Wagnerin säveldraamojen tulkintaperinteet olivat tuohon aikaan lähtöisin Bayreuthista, mistä ne osittain muuttuneina perimätietoina olivat Wagnerin kuoleman jälkeen kantautuneet muualle Eurooppaan. Näyttämöilmaisuuksiin kuului tuolloin vain muutamia liikkeitä - Martti Talvelan määritelmää käyttäen "vain kolme" -,<sup>20</sup> kunnes säveltäjän pojanpoika Wieland Wagner uusi Wagner-tradition 1900-luvun puolivälin jälkeen.

Kun Aino Ackté alkoi esiintyä Pariisissa myös Wagnerin teoksissa, hän oli sitä ennen saanut opetusta myös näyttämöilmaisussa aikakauden etevältä näyttelijältä Alfred Girodet'iltä. Näin ollen on ilmeistä, että Girodet'n opetus vaikutti myös hänen Wagner-tulkintoihinsa, sillä vielä tuolloin niiden näyttämöilmaisussa käytetyt "eleet" olivat todellakin rajalliset. Ackté lisäsi liikkeiden ja mimiikan määrää ja antoi niille Bayreuthin tradition mukaisia ilmaisuja. Hän oli valmistautunut Elsan rooliin huolellisesti, ottanut selvää niistä alkuperäisistä traditioista, jotka olivat Wagnerin itsensä luomia:

*Monen kanssa olen ottanut puheeksi tämän kysymyksen, ja m.m. ovat sellaiset kuulut Wagner-tuntijat kuin Mottl ja rouva Reuss-Belce, jotka Bayreuthissa mestarin omalla johdolla ovat panneet näyttämölle Wagnerin omia teoksia, ovat vakuuttaneet minulle, että säveltäjä itse tahtoi Elsan osan neljännen näytöksen duetossa esitettäväksi juuri niin eloisesti kuin sen tein.<sup>21</sup>*

Kun Acktélla tanssia lapsuudesta asti harrastaneena oli myös plastiikka veressään, oli näyttämöllinen liikunta hänen valttejaan, kuten myöhemmin tulemme huomaamaan. Varsinaisilla Wagner-sopraanoilla ei tätä taitoa ollut, sillä äänityyppinsä vuoksi he ovat vielä tänäkin päivänä myös fyysisesti kehittyneitä laulajattaria. Näin ollen ei siis ollut mikään ihme, että arvostelijat ihastelivat havaitessaan nuoren "neitseellisvartalaisen" laulajattaren tekevän "asentoja, polvistumisia ja kasvoniilmeitä, joita aikaisemmat Elsat eivät koskaan ole vaivautuneet käyttämään".<sup>22</sup> Ackté'n esiintymiskausi Pariisin Suuressa Oopperassa kesti yhtäjaksoisesti vuoteen 1903 saakka.

## 2.2 Metropolitanin menestys

Erottuaan Pariisin Suuresta Oopperasta Ackté teki sopimuksen New Yorkin Metropolitaniin, jonka solistina hän esiintyi vuosina 1904 - 06. Menestys tässä maailman arvostetuimpana pidetyssä oopperatalossa alkoi huonosti. Hänen oli määrä esiintyä sen yleisölle helmikuussa 1904 Faustin Margaretana, mutta esiintyminen oli peruu-

19 Le Journal des Débats 7.8.1898. (käännös).

20 Martti Talvela Pentti Savolaiselle Bayreuthissa heinäkuussa 1969.

21 Ackté 1925: 87.

22 Le Journal des Débats 7.8.1898.

tettava kurkkutulehduksen vuoksi.<sup>23</sup> Näin ollen hänen premiäärinsä amerikkalaisyleisölle tapahtui muutamaa päivää myöhemmin Philadelphiassa, missä Metropolitanin ooppera järjesti viikoittain päivänäytäntöjä. Arvostelut eivät alkuun olleet kiittäviä - eivät Metropolitanissakaan, jossa hänen debyyttinsä tapahtui jo seuraavalla viikolla. Kirje Metropolitanin ensiesiintymisestä kertoo seuraavaa:

*Voit arvata, että tuntuu raskaalta kun tänään luen New York Heraldin arvostelun, joka on kaikkea muuta kuin hyöä minun mielestäni. Se on häijy ja sen on luultavasti maksanut Calvé, jolla on erinomaiset suhteet tähän lehteen ja joka on raivoissaan siitä, ettei hän saa näytellä Margarettaa...<sup>24</sup>*

New York Herald kirjoitti myös Acktén ensiesiintymisestä Philadelphiassa pikk uutisen, joka julkaistiin Pariisin lehdissä:

*M:me Ackté esiintyi ensi kerran Philadelphiassa helmikuun 18 p:nä Margaretan osassa, tehden siinä mitättömän vaikutuksen. Hänen äänensä oli jäisen kirkas<sup>25</sup>.*

Uutinen, jota Ackté muistelmissaan pitää ilkeämielisten kadehtijoidensa aikaansaannoksena,<sup>26</sup> herätti luonnollisesti niin Pariisissa kuin Helsingissäkin keskustelua. Omasta mielestään Ackté oli kuitenkin debyyttissään onnistunut; huonot arvostelut johtuivat aivan muista seikoista:

*Tulin siihen vakaumukseen, etteivät Amerikan arvostelijat ymmärtäneet taidetta - taikka sitten syy oli jossain muussa. Sainkin tietää Hendersonin [Acktéta moittineen kriitikon] olevan entisen Julian-esittäjän, Emma Eamesin - jonka sijan Metropolitan-oopperassa olin vallannut - lähimpiä ystäviä. Ja mikäli minulle nyt yhä luotettavimmilta tahoilta vakuutettiin, ei ainoakaan taitelija, joka ei lahjonut arvostelijoita tai itse lehtitoimituksia, päässyt sanomalehtien suosioon.<sup>27</sup>*

Muistelmissaan Ackté kertookin, että musiikkikriitikot niin Pariisissa kuin New Yorkissakin olivat lahjottavissa. Siihen häntä kehotti myös hänen entinen opettajansa Duvernoy:

*...On valitettavaa, ettette Conriedin [Metropolitanin johtajan] kanssa ole vakuuttaneet itsellenne Heraldin suosiota; ei saa epäroidä, kun on kyseessä rahojen käyttäminen reklaamin hyväksi; varsinkin ensimmäisenä vuonna. Alvarez on ollut sanomalehtien ruhjoma, Caruso samoin, eikä se ole estänyt heidän yleisömenestystään... Uskokaa, vakuutan Teille, että Melba, Calvé, Nordia, Sembrich y.m.y.m. tekevät samoin...<sup>28</sup>*

Valmistautuessaan toisena Metropolitanin-vuotenaan Carmenin ensi-iltaan laulajatar kertoo, kuinka hän sitä ennen otti yhteyttä eri lehtiin ja niiden musiikkikriitikoihin, kutsui heitä luokseen visiitille antaen heille myös lahjoja. Näin hän kertoo valmistautuneensa huolellisesti Micaëlan rooliinsa, "ja kun työ oli tehty ja suuria sum-

23 Ackté 1925: 222.

24 Acktén kirje äidilleen 22.2.1904.

25 N.Y.Herald 20.2.1904 (kääntäjä tuntematon) ks.Ackté 1925: 227.

26 Ackté 1925: 227.

27 Sama: 227-228.

28 Duvernoyn kirje Acktéille 24.2.1904



mia pantu likoon, odotin melkoisen tyyneästi koeiltaani marraskuun 25 p:ää (1904).<sup>29</sup>

Acktén arvostelut hänen myöhemmistä esityksistään - myös Metropolitanin Amerikan-kiertueella Elisabethin ja Elsan rooleissa - paranivatkin sen jälkeen huomattavasti, joten on ilmeistä, että ajan tavan mukaisella lahjomisella oli siihen oma osuutensa. Siihen viittaa osittain myös Acktén tapa lahjoa lehdistö omien kirjoitustensa julkaisemiseen. Allekirjoitettuaan sopimuksen Metropolitanin kanssa hänen palkkiokseen oli sovittu 2 500 frangia illasta. Laulajattaren pariisilaislehdille antama maksettu uutinen kertoo kuitenkin aivan toisenlaisista summista:

*Madame Ackté on solminut kuukauden sopimuksen New Yorkin Metropolitan Oopperaan. Sen mukaisesti hän tulee saamaan jokaisesta esiintymisestään kymmenentuhatta frangia.*<sup>30</sup>

Esiintymiset Metropolitanissa jatkuivat seuraavana vuonna. Roolien määrä kasvoi entisestään; siihen kuuluivat nyt Mestari-laulajien Eva, Lentävän hollantilaisen Senta, Siegfriedin Brünnhilde sekä Carmenin Micaëla ja Don Juanin Donna Elvira. Solistikaarti oli ajan parhaimmista, johon kuuluivat muun muassa Caruso, Scotti, Sembrich ja Nordica.

Carmenin ensi-ilta toi vihdoin Acktéille kauan odotetun menestyksen Metropolitanissa. "Kyllä olen kiitollinen siitä, että eilen noin hyvin onnistuin. Kaikki siitä puhuvat, ja huomaan, että ihmisten silmissä olen noussut... Conried oli tänään aivan enchanté (ihastunut) ja nauroi arvostelijain kääntymykselle," kirjotti laulajatar päiväkirjaansa.<sup>31</sup> Menestys jatkui sen jälkeen vielä Brünnhilden osassa helmikuussa 1905. Siitä huolimatta Ackté ei tuntenut saavuttaneensa Metropolitanissa sellaista gloriata, mitä hän oli tullut sinne hakemaan. Muistelmissaan hän kuvaa New Yorkin aikaa synkeäksi:

*Menestyksistä ja vaihtelurikkaasta elämästä huolimatta minua New Yorkissa alati kalvoo loukattun tunne... Koko tämä turha liehakoiminen, tylsä reklaamijano, ala-arvoinen taiteen ymmärtämys, kateus, häijyys, epärehellisyys, ne minua iljettivät.*<sup>32</sup>

On hyvin uskottavaa, että taiteilijoiden piirissä vielä 1900-luvun alkupuolella harastettiin niin Amerikassa kuin Euroopassakin manipulointia: siitähän kertoo muistelmissaan myös Heikki Klemetti. Kääntyikö Aino Acktén karrierei nousuun juuri tämän menettelyn avulla, jää epäselväksi. Olettaen kuitenkin, että myös Caruson ja Melban oli käytävä sama lahjomistie lävitse ennen kuin heidät nostettiin taiteen korkeimmalle Parnassoksen huipulle, tuntuu ilmeiseltä, että manipulaatiolla saattoi sittenkin olla Acktén menestykseen oma ratkaiseva osuutensa.

29 Ackté 1925: 276-280. Jo ennen Metropolitanin menoaan oli Ackté syylistynyt lahjontaan myös Pariisissa, jossa oopperadiivojen keskuudessa oli melko yleistä maksettujen haastattelujen ja uutisten - samoin kuin oopperaan palkattujen aplodeeraajien hyväksikäyttö. Kuvaavaa Pariisin oopperassa tapahtuneista intrigoinneista oli myös, että laulajat tilasivat itselleen runsaat määrät kukkia osoittaakseen olevansa suuressa suosiossa. Tämän vuoksi kukkien ojentaminen näytämöllä kiellettiin; ne vietiin suoraan taiteilijoiden omiin huoneisiin.

30 Ackté 1925: 162-163; Pakkanen 1988: 175.

31 Ackté 1925: 280.

32 sama: 280.

### 2.3 Bayreuthin epäonni

Vuotta ennen Metropolitanin kiirutyöstään Ackté oli esiintymässä marraskuussa Dresdenissä, jonne Siegfried Wagner tuli häntä kuulemaan tuoden samalla kirjeen äidiltään Cosima Wagnerilta. Kirjeessään vanha rouva Wagner tiedusteli, voisiko Ackté tulla käymään Bayreuthissa sopimaan hänen kanssaan "*tärkeistä taiteellisista kysymyksistä*".<sup>33</sup> Siegfried Wagner oli Acktén mukaan kertonut äitinsä olevan kovasti kiinnostunut saamaan hänet jo seuraavan kesän Wagner-juhlille Elisabethin rooliin. Sitä varten Cosima Wagner oli jo aiemmin tiedustellut Pariisin oopperan johtajalta Gailhardilta Acktén mahdollisuuksia päästä kesäksi 1904 Bayreuthiin. Ackté oli kovin innostunut Cosima Wagnerin kirjeestä ja Bayreuthista - nostihan siellä esiintymisen taiteilijan karrierin aivan uusiin ulottuvuuksiin. Kuultuaan, että Cosima Wagner oli ollut jo yhteydessä Gailhardiin, heräsivät ennakkoluulot juonimisesta jälleen esille:

*Mikä vahinko ja ilkeä juoni! - Gailhard oli ovelasti salannut minulta Wagnerin toivomukset, ja nyt minulle siis vihdoinkin selveni, miksi johtajani, tehdessään kanssani uuden sopimuksen, niin erikoisen kiihkeästi oli pannut ehdoksi, että jäisin Oopperaan esiintymään koko heinäkuun ajaksi, vaikk'ei Pariisissa kesäkuumalla ainoatakaan musiikin harrastajaa minua kaipaisi.[...] ..nyt saisi Gailhard kaikessa rauhassa tyrkättyksi sinne Grandjean'in, joka esiintyisi siellä - olkoonpa tuo kuinka ontuva tahansa - tulisi, paksun reklaamin avulla, varaamaan tälle epätaiteellisimmalle laulajattarellemme osan sitä arvoa ja mainetta, joka häneltä vielä puuttui ...*<sup>34</sup>

Ackté yritti kaikin keinoin päästä seuraavaksi kesäksi irti Pariisin Suuresta Oopperasta mennäkseen Bayreuthiin. Gailhard ei siihen suostunut. Kaikista sopimuksista huolimatta Ackté sai kuitenkin itsensä juoniteltua vapaaksi, mutta vasta heinäkuun alussa, jolloin hän matkusti ensin Karlsbadiin tekemään seuraavan vuoden Metropolitan-sopimuksensa laitoksen johtajan Conriedin kanssa ja sen jälkeen välittömästi Bayreuthiin. Harjoitukset siellä olivat alkaneet jo heti kesäkuussa; siitä huolimatta Ackté toivoi onnensa kääntyvän vielä myönteiseksi.

Bayreuthiin saavuttuaan hän meni välittömästi tapaamaan Cosima Wagneria, jolle oli jo aiemmin ilmoittanut tulostaan. "... hän oli liian laiha pitkä, liian miehekkäs, silmissä jotakin kotkamaista, levotonta, kylmää, käskevää, mutta samalla hänen olemuksessaan tuntui olevan jotakin arvokasta," kuvaa Ackté ensitapaamista.<sup>35</sup>

Ackté kiitti rouva Wagneria hänen kirjeestään valittaen samalla "Gailhardin vehkeilyjä", ja pyysi päästä vielä esiintymään Bayreuthin juhlille. Rouva Wagner kuunteli Acktéta ja pyysi sen jälkeen häntä "hieman ylimalkaisesti, käskevästi" laulamaan jotain. Tämä pyyntö oli kuitenkin Acktéille liikaa: "...minun tapojani ei ole ollut kiertää maailmaa rukoillakseni laulaen engagemangi-tarjouksia. Sanoin yhtä kohteliaana olevani matkasta ylen väsynyt..<sup>36</sup>

Tapaaminen jäi lyhyeksi. Sen päätteeksi Cosima Wagner kuitenkin kutsui Acktén Parsifalin kenraaliharjoitukseen saman päivän iltana. Ackté olisi mennyt mieluiten kuulemaan Tannhäuseria, jossa hänen alkusuunnitelmien mukaan olisi

33 Cosima Wagnerin kirje Acktéille 17.11.1903.

34 Ackte 1925: 209.

35 Sama: 255-256.

36 Sama: 255-256.

nyt pitänyt olla esiintymässä. Rouva Wagner ei kuitenkaan kutsunut häntä sinne. Bayreuthin arvostus Acktén mielessä alkoi nyt muuttua toisenlaiseksi:

*Astuessani rouva Wagnerin matoilla koristetusta vastaanottohuoneesta oopperan edustalle näkyi parhaillaan olevan jonkinlainen harjoituksen väliaika. Keskellä hiekkaisista pihaa seisoivat Siegfried Wagner useiden laulajattarien ympäröimänä. Kaikki he kilvan koettivat hänelle keimailla, Grandjean ensimmäisenä kanaparvoissa.<sup>37</sup>*

Kun sitten Parsifal ei ollutkaan sellainen, mitä hän oli odottanut, muuttui Bayreuthin imago yhä huonommaksi:

*Parsifal teki minuun täällä Beuruthissa vielä ikävyyttävämmän vaikutuksen kuin New Yorkissa, sillä täällä taiteilijat olivat toisluokkaisia... Toden totta - Bayreuth ei enää mahtanut olla sitä, mitä se aikoinaan oli ollut.<sup>38</sup>*

Koettuaan Cosima Wagnerin taholta "ylimielistä ja käskevää" kohtelua Ackté tajusi Bayreuthin ovien olevan hänelle suljettuina. Sitä paitsi seuraavana kesänä ei rouva Wagnerin ilmoituksen mukaan annettaisi juhlanäytäntöjä ollenkaan. Ylpeys ei antanut Acktéille kuitenkaan periksi ruveta esittämään "koelaulua"; siihen hän katsoi Mertopolitanissa esiintyvänä taiteilijana olevansa jo liian kuuluisa, vaikka pyytäjänä olikin Cosima Wagner. Kaikesta huolimatta Bayreuth oli kiinnostanut häntä kuitenkin tavattomasti - olisihan hän ollut ensimmäinen suomalainen laulaja, joka olisi saanut kunnian siellä esiintyä. Mikä mahtava mainospala se olisi ollut myös Suomen lehdissä! Lähtötunnelmat Bayreuthista kuvaavat hänen senhetkistä mielialaansa:

*...en voinut olla kummastelematta maailmamme ihmeitä. Tännekö, tähän viheliäiseen, kesäaurinгон paahtamaan loukkoon, todellakin sadat ja tuhannet tulvivat, jopa kaukaisesta Suomestamme saakka, välittämättä matkojen vairoista, heittäen sikseen mukavat maatilansa, viileät kesäpaikkansa! Kyllä mahtoi musikaalisuus näissä tulijoissa olla kehittynyt korkeimpaan potenssiinsa - vai olisiko tässäkin ollut kysymyksessä snobismi täydellisimmässä loistossaan!<sup>39</sup>*

Bayreuthin musiikkijuhlat jäivät Acktéltä saavuttamatta. Syynä oli mitä ilmeisimmin hänen ylpeytensä. Cosima Wagner oli kuitenkin ollut Acktésta kiinnostunut, kuullut hänen menestyksestään Pariisin Suuressa Oopperassa. Kun vastakkain joutui tuolloin kaksi voimakastahtoista naista omine ylpeyksineen ja mielipiteineen, ei kumpikaan voinut antaa periksi. Acktén oli palattava Bayreuthista pettyneenä takaisin.

Ensimmäisenä suomalaisena laulajana siellä esiintyi Martti Talvela vasta yli puoli vuosisataa myöhemmin.

---

37 Achté 1925: 256.

38 Sama: 257.

39 Sama: 255.

## 2.4 "Margarethasta Salomeen on pitkä askel"

Aino Ackté'n karrierin suurimmaksi menestysrooliksi muodostui Richard Straussin Salome, jonka kantaesitys oli Dresdenissä joulukuussa 1905. Ackté kuului Salomen ensi kerran vuotta myöhemmin Kölnin oopperan pääharjoituksessa säveltäjän itsensä johtamana. Teos teki häneen valtavan vaikutuksen, jonka seurauksena laulajatar meni harjoituksen päätyttyä Straussin puheille ja pyysi saada häneltä ohjausta Salomen rooliin. Strauss suostui ja lupasi kuunnella Ackteta seuraavana syksynä Berliinissä.

[Berliinissä] Strauss otti minut vastaan niin ystävällisesti, kuin hänen hidas ja pidättyväinen luonteensa myönsi. Salainen toiveeni oli, että hän mieltyisi ääneeni, laulutapaani, jos mahdollista koko olemukseeni ja että hän siten auttaisi minua niitä kunnian kukkuloita kohti, joita aioin tavoitella. Voisi olla hyviä, jos hän esimerkiksi rakastuisi minuun, mutta Strauss ei rakastunut ollenkaan, vaikka keimailin erittäin taitavasti ja varovaisesti.<sup>40</sup>

Kaikesta "keimailusta" huolimatta Strauss ei kiinnittänyt Acktéhen vielä sillä hetkellä kovinkaan suurta huomiota. Säveltäjän toivomuksena oli kuitenkin, että Salomen roolihenkilön olisi juonen yhtenäisyyden säilymiseksi esitettävä itse myös seitsemän hunnun tanssi: siihen mennessä sen olivat esittäneet balettitantsijattaret. Ackté, joka oli harrastanut ja mieltynyt taidetanssiin, otti säveltäjän toivomuksen suurena haasteena. Hän aloitti välittömästi Pariisissa tanssinopiskelun vanhoihin kreikkalaisiin tansseihin perehtyneen Sandrinin johdolla, joka koetti opettaa hänelle Oscar Wilden luoman Salomen sisäisiä tunnelmauksia Straussin musiikin mukaisesti.

Seitsemän hunnun tanssi!.. Joka tapauksessa sovittelimme liikkeitä ja ilmeitä, ottaen huomioon eri tunnelmia, vihaa, rakkautta, toivoa, tuskaa, aina sen mukaan, kuin mielestämme musiikki ja minikin hunnun väri vaativat.<sup>41</sup>

Ackté'n ensimmäinen esiintyminen Salomena tapahtui Leipzigissä 19.4.1907. Ilta oli onnistunut myös seitsemän hunnun tanssin osalta. "Kaikessa tajusi suuren nerokkaan taiteilijan. Kaikki oli kaunista ja sielukasta, jopa harsotanssikin, jota taiteilijatar ei muiden tavoin antanut toisten esitettäväksi," kirjoitti nimimerkki F.W. Leipziger Tageblattissa.<sup>42</sup> Kaksi vuotta myöhemmin Ackté saavutti Leipzigissa vielä suuremman menestyksen. Dr. Detlef Schultz kirjoitti samassa lehdessä: "...hän on paras Salome, jonka olemme nähneet, ja voittaa kaikki tuntemamme saksalaiset näyttelijättäret."<sup>43</sup> Tämä arvostelu kantautui myös Richard Straussin tietoisuuteen.

Ackté'n varsinainen läpimurto Salomen roolissa tapahtui kuitenkin Lontoon Covent Gardenin Salomen juhlanäytännöissä joulukuussa 1910. Kapellimestarina oli Sir Thomas Beecham. Menestystä voidaan sanoa täydelliseksi: "Rva Ackté on ehdottomasti paras kuulemani ja näkemäni Salome, sekä laulullisesti että dramaattisessa suhteessa paljon parempi Destinnia tai Fremstadia," kirjoitti The Academyn

40 Ackté 1935: 99.

41 Sama: 110.

42 Leipziger Tageblatt 20.4.1907.

43 Sama 17.1.1909.

kriitikko.<sup>44</sup> Samaa teemaa toistivat myös muut arvostelijat. Ackté saikin Lontoossa nimen "*The one and only Salome*," jonka ilmeisesti Richard Strauss hänelle antoi. Myös Sibelius oli nähnyt Acktén Salomen roolissa Suomen kansallisteatterissa joulukuussa 1911. Hufvudstadsbladetille antamassaan lausunnossa hän kertoo:

*Pariisissa näin ja kuulin Salomena Bellincionin, mutta hän ei vedä vertoja Aino Acktéille, jota pidän tämän roolin etevimpänä tulkitsijana. Aino Ackté hallitsee tätä suurta taidetta, jota ihailen.*<sup>45</sup>

Menestyksellä oli kuitenkin kallis hintansa, sillä Acktén äänessä alkoi jo heti Lontoon esiintymisten jälkeen ilmetä käheyden merkkejä. Siihen olivat vaikuttaneet raskaat Wagner-roolit ja nyt viimeksi Salomen esittäminen lyyrisvoittoisemmalla äänellä, kuin osa edellyttää. Tämän äärimmäisen raskaan roolin tulinen ja intensiivinen esittäminen vielä suhteellisen nuorella iällä muodostuikin hänen taiteilijantiensä kulminaatioksi. Kaikesta huolimatta Ackté oli taiteensa taipaleeseen tyytyväinen. Hän kirjoitti:

*Olin sanomattoman onnellinen. Debyyttini Pariisissa Margarethan osassa ja Salomeni Lontoossa olivat ulkonaisesti urani kaikkein huomattavimmat huiput. Margarethasta Salomeen on pitkä askel. Tunsin saavuttaneeni täyden kypsyyden, en yksinomaan laulajattarena, vaan myöskin itsenäisesti luovana, draamallisena taiteilijattarena.*<sup>46</sup>

Tämän jälkeen alkoivat Euroopassa hänen viimeiset esiintymisensä, jotka päättyivät jo 1920-luvulla.

### 3 Acktén oopperatoiminta Suomessa

#### 3.1 Oopperalaulajana Helsingissä

Kansallisteatterin uuden rakennuksen valmistuttua vuonna 1902 oopperainnostus heräsi jälleen Helsingissä. Ensimmäisenä teoksena siellä esitettiin Engelbert Humperdinckin satuooppera *Hänsel und Gretel* - Hannu ja Kerttu - tammikussa 1903. Kertun osassa esiintyi tuolloin vielä 19-vuotias nouseva tähti *Hanna Granfelt* (1884-1952). Vuotta myöhemmin *Edward Fazer* (1861-1943) ja *Armas Järnefelt* (1869-1958) ryhtyivät suunnittelemaan sinne Wagner-esityksiä, joista ensimmäisen - *Tannhäuserin* - ensi-ilta oli 2.3.1904. Ohjauksesta vastasi Jalmari Finne. Nimiosan esitti saksalainen Emil Gerhäuser. Muissa rooleissa lauloivat *Maikki Järnefelt* (1871-1929) Elisabet-hina, *Abraham Ojanperä* (1856-1916) Wolframina ja Hanna Granfelt - paimenena. Oopperaa esitettiin suurella menestyksellä kaikkiaan 11 kertaa.<sup>1</sup>

Seuraava esitys oli Wagnerin *Valkyyria* 3.4.1905 Armas Järnefeltin johtamana ja ohjaamana.

44 The Academy 17.12.1910.

45 Hufvudstadsbladet 13.12.1911.

46 Ackté 1935: 183.

1 Lampila 1997: 91-98.

Järnefelt oli pätevä oopperakapellimestari, joka oli saavuttanut menestystä Saksassa, erityisesti Wagnerin ja Mozartin oopperoiden johtajana.<sup>2</sup> Brünnhilden osan lauloi aikakauden kuuluisa tanskalainen Wagner-sopraano Ellen Gulbranson ja Sieglinden Maikki Järnefelt, jonka suoritusta *Selim Palmgren* (1878-1951) ylisti Helsingin Sanomissa "intohimoiseksi" ja "suoranaista eroottista huumausta uhkuvaksi".<sup>3</sup> Siegmundin osan esittäjäksi oli hankittu tenori Franz Costa Stuttgartista.

Seuraavana oopperana oli Wagnerin *Lohengrin* jo kahden viikon kuluttua 17.4.1905. Elsan roolissa esiintyi tuolloin suomalaisen yleisön edessä ensimmäistä kertaa 29-vuotias Aino Ackté, joka oli siihen aikaan kiinnitettynä Metropolitaniin. Musiikillisena johtajana oli nyt Robert Kajanus - hänkin ensimmäistä kertaa Wagnerin oopperan kapellimestarina. Ackté valloitti kuulijansa lähes täydellisesti. Palmgrenin mukaan hän Elsan roolissa oli "erinomaisessa äänellisessä dispositiossionissa", joka heleällä kirkkaudellaan ja loisteliaalla orgaanillaan "tempasi ehdottomasti mukaan voimallaan ja sielukkuudellaan". Palmgren ylisti myös Acktén näyttelyistä:

*...se oli suurenmoinen nousu alusta loppuun, yksityiskohtiin harkittu ja loistavalla virtuoosimaisuudella suoritettu nousu, joka johdonmukaisuudellaan vaikutti aste asteelta yhä vakuuttavammin ja lopulta tärisyttävästi.*<sup>4</sup>

Lohengrinin Heinrich-kuninkaana lauloi Abraham Ojanperä, joutsenritarina Saksasta hankittu tenori Adolf Wallnöfer ja Telramundina *Eino Rautavaara* (1876-1939). Oopperan ohjasi Emmy Achté.

Aino Acktén mukaan Lohengrinin esitykset eivät kuitenkaan kohonneet tavalisen provinssitasoon yläpuolelle, koska Kajanuksen taidot hänen mielestään eivät riittäneet oopperakapellimestariksi. Ackté oli tottunut aivan toisenlaiseen tasoon. Hän nimitti Kajanusta "onnettomaksi puikonhuiskuttajaksi, joka ei kykene herättämään kunnioitusta ylemmyydellään, vaan turvautuu ala-arvoisiin keinoihin tekeytyen myöntäväiseksi, toverilliseksi".<sup>5</sup> Acktén analyysi Kajanuksesta ja hänen orkesteristaan jatkuu:

*Olin tottunut suurnäyttämöihin ja kaikkein etevimpään, mitä aikamme on tuottanut tällä alalla. Olin myöskin saanut tottua suurtaiteelliseen, säälimättömään kuriin. Siksi jouduin rajattoman hämmästyksen valtaan, kun tulin seuranneeksi läheltä Lohengrinin valmistelujen höllää menoa ja kuritonta vapautta, joka harjoituksissa suotiin orkesterille. Tuo saattoi minut suorastaan kuohuksiin.[...] Kuria en nähnyt. Jotkut saivat saapua harjoituksiin, jopa esityksiin, milloin halusivat... He saivat myöskin poistua kesken työn... jos vain kahvi, tupakka, puhelin, taikka jokin toimitus kutsui... Sitä paitsi oli jokaisen soittajan tulkintavapaus sangen suuri, eikä johtajan mieleen juolahtanutkaan yksityiskohtien värittäminen, jonkin tehokkaan soittimen tai säveleen esille vetäminen yhteiskaoksesta tai oman persoonallisuuden valaminen soiton yhteishenkeen.*<sup>6</sup>

2 Kun Järnefelt pyysi Kajanukselta Valkyyrian esityksiin Helsingin Filharmonisen Seuran orkesteria, ei Kajanus siihen suostunut. Hän tiesi Järnefeltin pätevyyden oopperakapellimestarina, eikä olisi kateudesta sallinut hänen "loistaa" Helsingissä. Järnefelt joutui hankkimaan Valkyyrian orkesterin soittajat Helsingistä, Turusta ja osan myös Pietarista. Lam-pila 1997: 93.

3 HS. 4.4. 1905.

4 HS.18.4.1905.

5 Ackté 1935: 13.

6 Sama: 12-14.

Äitinsä Emmy Achtén ohjaukseen Aino oli sitä vastoin tyytyväinen. Hänen mukaansa Emmy seurasi tarkalleen Wagnerin määäämiä traditioita:

*Tein saman huomion kuin Pariisin Suuressa Oopperassa, että kuoron komentaja ei voi tulla toimeen pelkillä tiedoilla. Täytyy myöskin osata kiljua. Mutta vaikka äiti olisi ärjähtänyt kuinka kuuluvasti kukaan ei ottanut suuttuakseen...Hän oli erinomaisen jyrkkä ja intoileva niin rakaudessaan kuin vihassaan...<sup>7</sup>*

Arvostellessaan Kajanusta ja hänen orkesteriaan Ackté käytti vertailukohteinaan lähinnä Pariisin Suuren Oopperan ja Metropolitanin kapellimestareita ja orkesteria. On itsestään selvää, ettei Suomessa voinut olla vielä siihen aikaan mitään vastaavaa; sitä paitsi Kajanus yhtä vähän kuin orkesterimuusikot ja arvostelijatkaan eivät pitäneet oopperamusiikkia esteettiseltä kannalta sinfoniamusiikin veroisena. On ilmeistä, että Kajanuksen ja orkesterilaisten leväperäisyys johtui suurelta osin tästä seikasta ja osin myös soittajien rankasta ylityöllistämistä kieltämättä vihatuilla "oopperasoitoilla", mikä sai oopperaa taidemuotona palvoneen Acktén lähes raivon valtaan. Acktén lausunto antaakin hyvän esikuvan siitä, millaisella tavalla ja kurinalaisuudella Kotimaisessa oopperassa ja Olavinlinnan oopperajuhlilla ruvettiin muuttaman vuoden kuluttua työskentelemään.

Aino Acktén menestys Elsan roolissa ei kuitenkaan Karl Flodin mielestä ollut hyvä. Helsingfors Postenissa hän tuomitsi koko oopperan vanhalle maistuvaksi ja asetti Acktén kyseenalaiseksi Elsan rooliin.<sup>8</sup> Flodin ei ollut tyytyväinen Acktén tekstinkään ilmaisuun eikä pianissimoon; hän ei vastannut Flodin mielikuvan mukaista sadunomaista Elsa. Flodin tunsu Lohengrinin hyvin, jonka vuoksi hän pystyi sitä analysoimaan aikakauteen nähden harvinaisen asiantuntevasti. Asiasta syntyi Helsingfors Postenin palstoilla laaja polemiikki.<sup>9</sup>

Oopperaesitykset Kansallisteatterissa häiritsivät kuitenkin teatterin omaa toimintaa. Tulot supistuivat sen omissa näytännöissä, koska oopperat vetivät yleisöä eniten puoleensa. Tämän vuoksi myös kateus jo Tarnhäuserin menestyksestä lähtien alkoi kalvaa teatterin johtokunnan mieltä siinä määrin, että oopperesityksien valitettiin häiritsevän puhenäyttämön toimintaa. Siitä huolimatta teatterin johtokunta suostui vielä silloin tällöin vuokraamaan näyttämöään - erityisesti näytäntökausien alussa ja lopussa. Joulukuussa 1905 siellä esitettiin Aino Acktén ja Edward Fazerin aloitteesta Puccinin *Tosca* - pääosassa Aino Ackté. Esitys oli taiteelliselta kokonaisuudeltaan aikakauteen nähden korkea, sillä Toscan rooleihin oli kiirrutetty kansainvälisesti menestyviä laulajia. Orkesteria johti italialainen Arturo Vigna, Metropolitanin vierailut kapellimestari. Hän pani Helsingin filharmonisen seuran orkesterin aivan toisenlaiseen kuriin, mihin se Kajanuksen johdolla ei ollut tottunut. Ackté kertoo siitä muistelmissaan:

*Kuvaamattoman hullunkurisia olivat nyt meillä orkesterin harjoitukset, sillä Vigna ei ollut vain kiivas mies, joka soittajille kiljui 'porco, porco' (sika) ynnä muita Suomessa ennen kuulumattomia kohteliaisuuksia, vaan myöskin ensiluokkainen taiteilija, joka jokaisen soittajan tehtävästä yhteisvaikutusta silmällä pitäen - veti esille hienoja vivahtuksia.<sup>10</sup>*

7 Ackté 1935: 12.

8 Ackté 1935: 15-16.

9 Sama: 15-16.

10 Ackté 1935: 36.

Vigna vaati orkesterilta aivan erilaista asennoitumista oopperamusiikkiin; hän vaati puhdasta sointia, erilaisten yksityiskohtien korostamista sekä kokonaisbalanssia niin voimallisesti, että pelättiin koko oopperaharjoituksen epäonnistumista sen ensimmäisessä harjoituksessa. Esityksen taiteellinen kokonaisuus oli kuitenkin niin onnistunut, että seurue joutui antamaan vielä kolme ylimääräistä näytöstä.

### 3.2 Oopperakuume kohoaa Suomessa

Huhtikuussa 1906 esitettiin Kansallisteatterissa Wagnerin *Lentävä hollantilainen* Armas Järnefeltin johtamana ja ohjaamana. Tämä teos, joka kuultiin tuolloin ensimmäistä kertaa Suomessa, esitettiin Toscan tavoin varsin ammattitaitoisesti.

Oopperaesitykset Kansallisteatterissa jatkuivat. Seuraavan vuoden huhtikuussa oli vuorossa Bizet'n *Carmen*, jossa nimiroolin lauloi Maikki Järnefelt. Esitys oli erikoinen sen vuoksi, että oopperan jokaisessa roolissa esiintyi nyt suomalainen laulaja. Nimimerkki M, joka ilmeisesti oli Oskar Merikanto, ihaili Helsingin Sanomissa oopperan taiteellista kokonaisuutta, erityisesti Maikki Järnefeltiä, joka loi "kevyestä, viehkeästä ja tulisesta Carmenista niin ilmielävän kuvan, että se kerrasaan hämmästytti".<sup>11</sup>

Saman kevään toukokuussa esitettiin Kansallisteatterissa vielä kaksi muuta oopperaa: Pietro Mascagnin *Cavalleria rusticana* - italian ja suomen kielellä - sekä Carl Maria von Weberin *Taika-ampuja*. Kapellimestarina ja ohjaajana oli jälleen Armas Järnefelt ja pääosissa Maikki Järnefelt. Taika-ampuja laulettiin nyt suomeksi; sen käännös oli Kaarlo Bergbomin ajoilta peräisin. Teoksen muissa osissa lauloivat Gerda Lind ja Eino Rautavaara. Maxin osaan oli löydetty uusi suomalainen tenori Einar Cajanus, joka hyvän lauluäänensä lisäksi oli myös säveltäjä, pianisti ja taidemaalari. Keväällä 1909 esitettiin Kansallisteatterissa Armas Järnefeltin johtamana *Don Juan*, *Eugen Onegin* ja *Lentävän hollantilainen*. Oopperoiden nimiroolissa esiintyi aikakautensa arvostettu ruotsalainen baritoni John Forsell. *Wäinö Sola* (1883-1961), joka lauloi Don Juanin Don Ottavion sekä Eugen Oneginin Lenskin rooleissa, kertoo muistelmissaan esitysten onnistuneen pääosin Järnefeltin suuren oopperatuntemuksen ansiosta.<sup>12</sup>

Joulukuussa 1909 sai Kansallisteatterissa kantaesityksensä *Erkki Melartinin* (1875-1937) "kalevalainen mysteeri" *Aino* säveltäjän itsensä johtamana. Sen libretton oli kalevalaisen aiheen mukaan kirjoittanut Jalmari Finne, joka toimi esityksen ohjaajana ja organisoijana. Pääosan esittäjänä oli Aino Ackté, joka muistelmissaan kertoo Melartinin säveltäneen oopperansa häntä ajatellen.<sup>13</sup> Teoksen muita solisteja olivat Erna Gräsbeck, Alexandra Ahnger ja Eino Rautavaara. Aino sai kantaesityksessään Uuden Suomen Katilan arvostelua lukuunottamatta melko hyvän vastaanoton.<sup>14</sup>

---

11 HS 1.5.1907.

12 Sola 1951: 126.

13 Ackté 1935: 172.

14 Lampila 1997: 107-108.



Vielä ennen Kotimaisen oopperan perustamista järjestettiin Helsingissä yksityisten toimesta muutama oopperaesitys - muun muassa Jules Massenet'n *Thaïs*, jonka nimiroolin lauloi Aino Ackté. Oopperan johti italialainen Arturo Vigna.

Myös Ruotsalaisen teatterin oopperakuume kohosi parin vuosikymmenen jälkeen uudelleen. Oopperatoiminnan päättymisen jälkeen siellä oli esitetty vain muutamia operetteja; nyt oli jälleen aika ottaa ohjelmistoon myös ooppera. 24.11.1909 siellä esitettiin Puccinin *Madama Butterfly* ja kolmen viikon kuluttua Eugen d'Albertin *Tiefland* Georg Schnéevoigtin johdolla. Tunnetuimmat solistit näissä näytännöissä olivat Ida Ekman ja William Hammar.

Seuraavana vuonna lokakuussa oli vuorossa Wagnerin *Siegfried* ja kaksi kuukautta myöhemmin Palmgrenin *Daniel Hjort*. Maaliskuussa 1911 esitettiin vielä Puccinin *La Bohème*. Schnéevoigt johti kaikki esitykset.

1900-luvun alkupuolella alkoi oopperaharrastus levitä Helsingin lisäksi myös muihin kaupunkeihin, joista Turku oli kaikkein valovoimaisin. Kevätkaudella 1908 siellä esitettiin Edward Fazerin toimesta muun muassa Mozartin *Don Giovanni*, Leoncavallon *Pajazzo* - molemmat ruotsiksi - ja Gounod'n *Faust* suomeksi. Ohjauksesta vastasi Eugen Nygrén ja musiikillisena johtajana oli Fr. Schnedler-Petersén. Päättähtinä lauloivat Wäinö Sola, Maikki Järnefelt ja John Forsell.

Myös Viipurissa heräsi oopperataide eloon sen jälkeen, kun Jalmari Finne oli valittu vuonna 1905 kaupunkiin maaseututeatterin johtajaksi. Hän esitti siellä Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästyksen - kapellimestarina Juha Leino. Teos esitettiin suomen kielellä, mikä antoi voimakkaan sysäyksen suomenkielisen oopperatoiminnan kehitykselle ja leviämislle. Kaarle-kuninkaan metsästys esitettiin myös Turussa ja Oulussa.

Viipurissa koki päivänvalon myös ensimmäinen suomenkieliseen tekstiin sävelletty ooppera, Oskar Merikannon *Pohjan neiti*, jolla Merikanto voitti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ensimmäisen palkinnon. Kantantaesitys tapahtui Viipurin laulujuhliilla vuonna 1908 - kymmenen vuotta valmistumisensa jälkeen - säveltäjän itsensä johtamana.<sup>15</sup> Oopperan 150-henkisen - pääasiassa kirkkomusiikin opiskelijoista kootun kuoron oli harjoittanut Emil Sivori.<sup>16</sup> Näin tulevat suomalaiset kanttorit saivat ensimmäisen autenttisen kosketuksen oopperataiteeseen itsensä Merikannon johdolla. Voitaneen olettaa, että tällä kontaktilla oli tuleviin lukkariurkureihin pelkästään positiivinen vaikutus: muodostettiinhan pääosin heidän ammattikuntansa edustajista kuoro myös muutamaa vuotta myöhemmin alkaneessa Kotimaisessa oopperassa sekä Olavinlinnassa. Pohjan neidin ohjaajana oli Eino Salmela - aikakauden tunnettu teatterimies - ja pääosissa Mally Burjam-Borga, Abraham Ojanperä, Alexandra Ahnger ja Wäinö Sola. Teos sai melko hyvän vastaanoton niin yleisön kuin arvostelijoiden keskuudessa.

---

15 Wäinö Sola kertoo oopperan ensiesityksestä: "Merikanto oli innoissaan kirjoittanut Ilmarisen osan luonnottoman korkeaksi, jonka tähden sille ei saatu esittäjää. Niin oli Pohjan Neiti saanut odottaa esittämistään 10 vuotta, ja nyt arveltiin minun pystyvän suorittamaan tuo ihme työ. Ilmarisen osa liikkui yleensä nuottiviivaston ylälaidassa ja kipuaa kaksi kertaa kolmiviivaiseen c:hen, neljä kertaa h:hon ja 13 kertaa b:hen.[...] ..on ymmärrettävää, ettei Pohjan Neiti ollut helppo. Myöhemmin Merikanto muuttikin osan mukavammaksi". Sola 1951: 101.

16 ks. Poroila 1994: 176-177.

Oskar Merikannon toisen oopperan *Elinan surman* kantaesitys tapahtui Kansallisteatterissa kaksi vuotta myöhemmin, marraskuussa 1910 säveltäjän itsensä johtamana. Esitys oli sikäli erikoinen, että Kirstin osassa lauloi Saksassa - erityisesti Carmenina - kuuluisuutta saavuttanut Aino Acktén sisar *Irma Tervani* (1887-1936). Jalmari Finnen kirjoittamaa librettoa moitittiin yleisesti; sen sijaan Merikannon musiikkiin suhtauduttiin suopeasti.<sup>17</sup>

Samana vuonna nähtiin Tampereella *Cavalleria rusticana*, Vaasassa *Pajatso* ja Oulussa *Trubaduuri* Toivo Kuulan johtamana.

Jo vuosisadan alussa nähtiin oopperaa myös Sortavalassa: siellä esitettiin Flo-tovin *Martha* vuonna 1907. Mainittakoon, että tuossa Laatokan vireässä musiikki-kaupungissa esitettiin vuonna 1926 Madetojan *Pohjalaisia* ja 1931 *Carmen*. Kaksi vuotta myöhemmin Armas Järnefelt johti siellä *Aidan*, jonka solistijoukkoon kuuluivat aikakauden parhaimmat suomalaiset laulajat - joukossa myös sortavalalaisia. Orkesteri oli tuotu Helsingistä. Yleisöä tähän 4 500 asukkaan kaupunkiin oli saapunut seuraamaan Aidan esitystä yli 4 000 henkilöä.<sup>18</sup>

Vuoteen 1911 mennessä oli oopperaharrastus levinnyt jo melko laajojen kansankerrosten pariin. Sitä ei pidetty enää "toisarvoisena" taiteena absoluuttisen musiikin rinnalla. Musiikkikriitikoista vaikuttivat tähän asenteen muutokseen ja arvostukseen suomenkielisessä lehdistössä erityisesti Selim Palmgren ja Oskar Merikanto, joiden ooppera-arvostelut olivat hyvin asiasisältöisiä ja tätä taiteenmuotoa arvostavia - tosin joskus solisteja kohtaan pisteliäitä. Ruotsinkielisessä lehdistössä nimi-merkki "Bis" - Karl Fredrik Wasenius - edusti lähes samaa linjaa.

### 3.3 Ackté ja Fazer perustavat Kotimaisen oopperan

Eräs varhaisin Kotimaisen Oopperan perustamiseen liittyvä dokumentti on Oskar Merikannon kirje Emmy Achtélle vuodelta 1908:

*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 oopperaa vastaan, mutta nyt koko orkesteri vaatii palkankorotusta (noin 20,000 mk), ja Kajus ymmärtää nyt, että ooppera olisi orkesterin olemassaolon ainoa pelastus.<sup>19</sup>*

Vuotta myöhemmin Merikanto vetosi Valvoja-nimisessä lehdessä jo suureen yleisöön vaatien oopperaesitysten säännöllistä aloittamista Kansallisteatterin tiloissa:

*Mikä on se voima, se taidelaji, joka musiikkielämällemme kykenee uutta virikettä antamaan, virkistävä vaihtelua luomaan, nuorekasta innostusta puhaltamaan niin esiintyjiin kuin kuulijoihin? Se on kotimainen ooppera![...] Työhön ja toimintaan siis asianomaiset henkilöt! Älköön Kansallisteatteri tehkö vaikeuksia huoneen luovuttamisessa oopperaesitystä varten kerran viikossa, siksi kunnes oopperalle oma talo valmistuu. Toivottavasti jo ensi syksystä säännölliset oopperaesitykset kuuluvat musiikkielämme uudistettuun ohjelmaan".<sup>20</sup>*

17 Sola 1951: 152.

18 Pajamo 1985: 99-108.

19 Oskar Merikannon kirje Emmy Achtélle 16.12.1908.

20 Valvoja, tammikuun numero 1909.

Saman vuoden keväällä olivat Aino Ackté ja Edward Fazer lähettäneet Keisarilliselle Suomen Senaatille anomuksen 100 000 markan suuruisesta avustuksesta "perustaakseen syksystä 1909 pysyvän suomalaisen oopperan".<sup>21</sup> Anomus hylättiin.

Seuraavana syksynä, lokakuun 20. päivänä 1910, kokoontui joukko helsinkiläisiä kulttuuri- ja liikealan henkilöitä Edward Fazerin luo perustamaan oopperaosakeyhtiötä. Joukossa olivat mukana myös Jean Sibelius, Oskar Merikanto, Emmy Achté, Wäinö Sola ja William Hammar. Kokouksessa päätettiin pyytää Kansallisteatteria oopperoiden esityspaikaksi kahtena iltana viikossa, "niin että syksyllä voitaisiin pitää 20 ja keväällä 30 näytäntöä".<sup>22</sup> Osakeyhtiöstä ei Solan mukaan kuitenkaan tullut yhtään mitään. Myöskään Kansallisteatterin johtokunta ei ollut halukas vuokraamaan tilojaan oopperaesityksiä varten.<sup>23</sup>

Kesäkuussa 1911 Aino Ackté oli palaamassa Euroopan kiertueeltaan Suomeen. Hän sai junassa käsiinsä tukholmalaisen sanomalehden, jossa kerrottiin erään tuntemattoman Salomonsson-nimisen henkilön aloittavan seuraavana syksynä säännölliset oopperanäytännöt Apollo-teatterissa Helsingissä, "joiden primadonaksi tulisi joku tuntematon neiti Carlsson!".<sup>24</sup>

Päästyään Suomeen Ackté soitti hädissään Edward Fazerille:

*...kauhea skandaali on tapahtumassa. Muukalainen Salomonsson tulee Helsinkiin pystyttämään suomalaisille oopperan...Me otamme sen omalle vastuullemme; vastaanme siitä rahallisesti puoleksi kumpikin. Sanoitte minulle kerran jo puhuneemme eri taiteilijoiden kanssa siitä mahdollisuudesta - jos ooppera saataisiin alulle -, että nämä suostuisivat avustamaan määrätyn prosenttilaskelman mukaisesti...Sitä paitsi voisin minä itse avustaa esiintymällä jossakin roolissa ilmaiseksi ja taata täten taiteilijoille suuremmat tulot.*<sup>25</sup>

Fazer, joka Acktén mielestä oli "tarmokas ja taitava afäärimies", kertoi heidän pitäneen oopperahankkeen toteuttamiseksi kokouksia, mutta "siitä ei sitten tullutkaan mitään". Ackté oli myös sitä mieltä, ettei kokouksista koskaan "näy koituvan todellista tulosta ...Ei, toimikaamme vain kahden. Toimikaamme tarmokkaasti ja - tuloksellisesti! Te hoidatte toisena johtajana rahallisen puolen, minä toisena taiteellisen".<sup>26</sup> Fazer suostui Acktén ehdotukseen. Näin päätös Kotimaisen Oopperan perustamisesta kahden aikansa suurimman voimahahmon puhelinpalaverissa oli syntynyt. Mitään kirjallista dokumenttia tästä päätöksestä ei tiettävästi ole olemassa.

Ackté ja Fazer tarvitsivat kuitenkin apuvoimia - toimikunnan - asioiden konkretisoimiseksi. Siihen he kutsuivat jäseniksi Oskar Merikannon, Wäinö Solan, William Hammarin ja Eino Rautavaaran. Toimikunnan oli määrä työskennellä ilmaiseksi, olla myös vastuussa perustamiseen liittyvistä menoista. Mikäli avustuksia tai muita määrärahoja saataisiin, jaettaisiin ne toimikunnan jäsenille heidän työmääriensä mukaisesti.<sup>27</sup> Eräs vaikeimpia kysymyksiä oli sen jälkeen oopperaesityksille tarvittava huoneisto.

21 Kirje Suomen senaatille 20.5.1909; Ackté 1935: 166-167.

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

23 Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirja 12.11.1910.

24 Dages Nyheter 6.6.1911; Ackté 1935: 167.

25 Ackté 1935: 167.

26 Ackté 1935: 168.

27 Sola 1951: 171.

Acktén - samoin kuin Fazerinkin - haaveena oli saada ooppera toimimaan Kansallisteatterin yhteydessä "esittämällä siellä oopperoita kahdesti, kolmasti viikossa". Ehdotus sai kuitenkin "mitä jyrkintä vastustusta Kansallisteatterin sekä johdon että henkilökunnan puolelta".<sup>28</sup>

Myöskään Ruotsalainen teatteri ei ollut halukas ottamaan oopperaa kattonsa alle; Maxim Apollo ja ylioppilastalo eivät jostain muusta syystä tulleet kysymykseen.<sup>29</sup> Näin ollen jäi ainoaksi paikaksi Venäläinen teatteri, " - kuitenkin vain kuu-kauden ajaksi, sillä ehdolla, että näyteltäisiin vähintään kymmenen kertaa ja että vuokrasumman lisäksi otettaisiin osaa määrättyihin korjauskuluihin".<sup>30</sup>

Oopperan nimikysymystä pohdittaessa oli ensiksi ehdolla "Kansallinen ooppera", jonka katsottiin olevan liian prameileva senaikaisessa valtiollisessa tilanteessa. Todettiin myös, että aikakauden kulttuuria harrastava helsinkiläisyleisö oli suurimmaksi osaksi vielä ruotsinkielistä, jonka vuoksi Ackté kieliliberaalina kannatti kaksikielisiä esityksiä. "Silloin keksittiin se onneton ajatus, että nimeksi otettiin Kotimainen ooppera - *Inhemska Operan*, jotta voitaisiin näytellä myös ruotsin kielellä," kertoo Wäinö Sola.<sup>31</sup> Hänen mukaansa siitä oli kuitenkin seurauksena, etteivät kumpaankaan kieliryhmään kuuluvat kulttuuripiirit pitäneet oopperaa omana taidelaitoksenaan.

Kun Suomen Keisarillinen Senaatti suhtautui edelleen kielteisesti avustusanomukseen, ottivat senaattori Heikki Renvall - Aino Ackté'n puoliso - ja Edward Fazer Vaasan pankista "kreditivilainan" oopperan toiminnan aloittamista varten. Takaajina olivat Aino Ackté ja Edward Fazer.<sup>32</sup>

### 3.4 Kotimainen ooppera aloittaa toimintansa

*Kotimainen ooppera - Inhemska Operan* aloitti toimintansa syyskuussa 1911. Tähän ensimmäiseen historialliseen solistikaartiin kuuluivat seuraavat 1900-luvun alkupuolen tunnetuimmat laulajat: Erna Gräsbeck, Agnes Poschner, Dagmar Parmas, Mally Borga, Ester Forsman, Jenny Spennert, Gerda Lind ja Maija Åkerman-Tudeer. Miespuolisia solisteja olivat Thorild Bröderman, Paavo Costiander, Atte Niska, Erkki Karjala, Yrjö Somersalmi ja Lauri Tanner. Iltapalkkasopimukset tehtiin heidän kanssaan sen mukaisesti, miten heitä tulnaisiin käyttämään. Solan mukaan osa heistä suostui esiintymään tarvittaessa jopa ilman palkkaa.<sup>33</sup>

Oopperan 40 laulajaa käsittävä kuoro oli koottu pääosin helsinkiläisistä harrastelijoista. Kuoron rungon muodostivat Emmy Achtén johtaman Lukkariurkuri-koulun oppilaat, jotka esiintyivät aluksi ilman palkkaa. Sen riveihin kuuluivat muun muassa Oiva Soini ja Toivo Nieminen, taiteilijanimeltään Toivo Louko.<sup>34</sup> Orkesterina oli Helsingin Filharmonisen seuran orkesteri. Kotimaisen oopperan

28 Ackté'n kirjoitus sanomalehti Ilkassa 20.4.1940.

29 Ackté 1935: 168.

30 Sama: 168-169; Sola 1951: 171.

31 Sola 1951: 172.

32 Sama: 177; ks. myös Lampila 1997: 113-114.

33 Sola 1951: 177.

34 Pajamo 1987: 109-110.

ensimmäinen esiintyminen tapahtui lokakuun 2. päivänä 1911 Aleksanterin teatterissa. Esitettävänä teoksina olivat Leoncavallon *Pajatsso* ja Jules Massenet'n *La Navarraise*. Kielikysymyksen balansoimiseksi Pajatsso esitettiin ruotsiksi ja *La Navarraise* suomeksi. Kapellimestarina toimi Oskar Merikanto ja ohjauksesta vastasi Aino Ackté apunaan äitinsä Emmy.

Avajaisnäytännön alussa Robert Kajanus tervehti yleisöä ensin ruotsiksi ja sitten suomeksi, mitä suomenkielinen yleisö ei pitänyt korrektina. Hän totesi Kotimaisen oopperan tehtävänä olevan 30 vuotta sitten nukkuneen suomalaisen oopperan herättäminen sekä uusien oopperataiteen perinteiden luominen ja kehittäminen.<sup>35</sup> Neddän osassa Pajatsossa esiintyi Agnes Poschner ja muissa päärooleissa Väinö Sola, Eino Rautavaara ja William Hammar. Navarrattaren pääroolin lauloi Aino Ackté Solan mukaan "loistavasti ja näytteli Anitan osan kiihkeän voimakkaasti korostaen". Muissa rooleissa esiintyivät muun muassa Väinö Sola ja Eino Rautavaara. Bassona oli ruotsinsuomalainen Thorild Bröderman, jonka ääni Solan mukaan oli "hiukan samea basso" ja joka lauloi "suomea ruotsalaisittain murtaen".<sup>36</sup>

Arvostelut molempien oopperoiden esityksistä olivat kiittäviä - niin Uuden Suomettaren Katilan kuin Hufvudstadsbladetin Bisin mielestä siitäkin huolimatta, että Acktén kömpelö Navarrattaren suomennos ei tehnyt oikeutta sävellyksen musiikilliselle kokonaisuudelle. Bis korosti myös Acktén ja Fazerin "ennakkoluulotonta, yli ahdasmielisten puoluerajojen kohotettua, puhtaasti taiteellista pyrkimystä".<sup>37</sup> Poikkeuksen teki kuitenkin Nya Pressen, jonka ilkeämielinen kirjoitus loukkasi suomenkielisiä kulttuuripiirejä suuresti:

*Kun Kotimainen ooppera aloitti eilen toimintansa, läsnä olivat lakitieteen tohtorit Heikki Renvall ja Kaarlo Ingnatius, mutta muu yleisö oli pelkästään ruotsinkielistä. Missähän tosisuomalainen ja isänmaallinen yleisö mahtoi viipyä? Ehkä se oli Töölössä ihailmassa kloovihyppyjä ja hevosenhäntien huiskintaa, tai ehkä se oli Palokunnantalolla ihmettelemässä maailman vahvinta miestä? Mene tiedä, mutta oopperassa ei suomalaista yleisöä ainakaan ollut noita kahta mainittua herraa lukuunottamatta. Ehkä se vielä ilmestyy paikalle jonakin päivänä, sitten kun suomalaisella taholla aletaan kiinnostua hiukan vähemmän ruotsalaisten koulujen lopettamisesta ja enemmän positiivisesta kulttuurityöstä.*<sup>38</sup>

Kirjoitus herätti vanhat kieliriidat oopperataiteen piirissä jälleen esille.

Seuraavaksi teokseksi Ackté halusi esittää uudempaa oopperataidetta, joksi hän valitsi saksalaisen Friedrich Neumannin tuoreen oopperan *Liebelei* - Lemmenleikkiä. Teos perustuu Arthur Schnitzlerin samannimiseen näytelmään ja sijoittui tuohon aikakauteen. Pääosissa olivat muun muassa Erna Gräsbeck ja Eino Rautavaara.

Lemmenleikki ei kiinnostanut yleisöä eikä arvostelijoita. Solan mukaan se oli "kuolleena syntynyt".<sup>39</sup> Kun ooppera esitettiin tavallisissa arkipuvuissa - lavasteina vanhoja kulisseeja ja huonekaluja, se himmensi teoksen visuaalisuutta ja näyttämöllistä kokonaisuutta. Oopperan kömpelön suomennoksen oli tehnyt Aino Ackté, josta johtuen ruotsinkielinen yleisö ei osoittanut sitä kohtaan mielenkiintoa.

35 Sola 1951: 179.

36 Sama: 179.

37 Uusi Suometar 3.10.1911; Hufvudstadsbladet 3.10.1911.

38 Nya Pressen 3.10 1911; ks. myös Lampila 1997:122-123.

39 Sola 1951: 181.

### 3.5 Riitaisuudet alkavat

Liebelein huonon menestyksen jälkeen järjestivät Ackté ja Fazer omana yrityksenään Straussin Salomen esitykset Kansallisteatteriin joulukuussa 1911. Nimiosan lauloi luonnollisesti Ackté toimien samalla myös oopperan ohjaajana. Kapellimestarina oli Armas Järnefelt. Solistit olivat pääosin suomalaisia, joukossa muun muassa Wäinö Sola, William Hammar ja Paavo Costiander. Teosta esitettiin saksan kielellä kaikkiaan kuusi kertaa ja Solan mukaan "Ackté oli näihin aikoihin loistavimmillaan", vaikka laulu alkoiikin ylimmissä äänissä tuottaa jo vaikeuksia.<sup>40</sup>

Esitykset onnistuivat niin taloudellisesti kuin taiteellisesti; ne saivat myös kriitikoilta tunnustuksen. Helsingin Sanomien nimimerkki M. kirjoitti: "Kuulija kerrassan typeryyty, siksi oudosti ja hämmästyttävästi teos vaikuttaa".<sup>41</sup>

Salomen esitykset synnyttivät kuitenkin närää Kotimaisen oopperan solistien keskuudessa; he jäivät työttömiksi, koska oopperan toiminta keskeytettiin Salomen harjoitusten ja esitysten aikana noin "pariksi kuukaudeksi".<sup>42</sup> Arvostelua herätti myös se, että Salomen saksankieliset esitykset otettiin Kansallisteatterin hyviin tiloihin, mutta suomenkielisille sai kelvata epäkäytännöllinen venäläinen teatteri. Myös Acktén ja Fazerin yksipuolista taloudellisen edun tavoittelua eivät sivuun jääneet laulajat katsoneet suopein silmin. Näin "Kotimainen Ooppera jäi varjoon".<sup>43</sup>

Yhä kasvavista riitaisuuksista huolimatta Ackté suhtautui kuitenkin vielä positiivisesti Kotimaisen oopperan tulevaisuuteen. Haastattelu Helsingin Sanomissa lokakuussa 1911 kertoo seuraavaa:

*Kysytte, olenko tyytyväinen? Kyllä, aivan erinomaisesti... Minä uskon, että Suomalainen Ooppera vähitellen saadaan pysyväiseksi. Näinä päivinä perustetaan oopperaseura, sitten pannaan listoja liikkeelle - me tarvitsemme paljon, paljon osakkeita! - sitten me pyydämme oman tontin omaa taloa varten, pidämme suuret arpajaiset ja rakennamme kodin Suomalaiselle Oopperalle!*<sup>44</sup>

Helmikuussa Kotimainen ooppera järjesti jälleen näytännön. Esitettävänä teoksena oli Gounod'n Faust. Margaretan osan lauloi kabaree- ja revyyaulajattarena tunnettu Jenny Spenner. Muissa tärkeimmissä rooleissa esiintyivät Wäinö Sola (Faust), Eino Rautavaara (Mefisto), William Hammar (Valentin) ja Gerda Lind (Marta). Kapellimestarina oli jälleen Oskar Merikanto ja ohjauksesta vastasi Aino Ackté yhdessä äitinsä Emmyn kanssa.

Menestys ei kuitenkaan vastannut Solan mukaan niitä toivomuksia, joita teokselle asetettiin. Yleisömäärä jäi heikoksi, joten tappiolukemat ja sen myötä eripuraisuudet suurenivat. Sen seurauksena oopperan solistien toimeentulo heikkeni entisestään.

Huhtikuussa 1912 oopperan henkilökunta alkoi Aino Acktén toivomuksesta harjoittaa Offenbachin oopperaa *Hoffmanns sagor* - senaikaiselta suomenkieliseltä nimeltään Hoffmanin sadut. Teos päätettiin esittää ruotsin kielellä suuremman

40 Sola 1951: 182.

41 HS 7.12.1911 nimimerkki M.

42 Sola 1951: 218.

43 Sama: 182.

44 HS 14.10.1911.

yleisömäärän saamiseksi. Odotukset Solan mukaan olivat suuret, samoin kaikki esiintyjät innostuneita.<sup>45</sup>

Oopperan ensi-ilta pidettiin huhtikuun 14. päivänä 1912. Kapellimestarina toimi jälleen Oskar Merikanto ja ohjauksesta vastasivat Aino Ackté ja Emmy Achté. Nimiroolin lauloi Wäinö Sola. Vaikka teosta esitettiin "hyvällä taiteellisella menestyksellä"<sup>46</sup> kaikkiaan seitsemän kertaa, olivat näytännöistä saadut tulot liian vähäiset. Seurauksena oli, että oopperan taiteilijoiden oli ansaittava elantonsa tekemällä konserttiturneita, joita Edward Fazerin konserttitoimisto heille järjesti. Tästä johtuen muutamat taitelijat eivät olleet aina harjoituksissa mukana.

Aino Ackté ei hyväksynyt enää tällaista menettelyä. Hän kertoo:

*Nämä matkat eri puolille maata sattuiivat useinkin juuri sellaisiin aikoihin, jolloin taiteilijan läsnäolo harjoituksissa uutta repertoaaria valmistettaessa olisi ollut kerrassaan välttämätön. Koska tämäntapainen järjestelmä tuotti työllemme ääretöntä haittaa ja harmia, pyysin, että taiteilijoiden kanssa seuraavan näytännösesongin ajaksi tekisimme lainmukaisia kontrakteja, jotka velvoittaisivat heidät olemaan saapuvilla harjoituksissa ainakin kaksi viikkoa ennen ensi-iltoja.<sup>47</sup>*

Varmistaakseen solistien mukana olon Hoffmanin kertomusten harjoitusvaiheessa Ackté vaati heidät jo siinä vaiheessa allekirjoittamaan virallisen sopimuksen. Solistit kieltäytyivät. Seurauksena oli, että riitaisuudet alkoivat paisua yhä suuremmiksi. Solan mukaan ne puhkesivat ilmielekkiin eräässä harjoitustilanteessa, jossa muuan naissolisti ei osannut Acktéta tyydyttävällä tavalla ilmentää tunteitaan.

*Ohjaaja [Ackté] hermostui ja alkoi tapansa mukaan sinutella ja nimitellä onnetonta laulajatarta vähemmän miellyttävillä sanoilla. Tästä oli seurauksena suuri itku- ja hermokohtaus ikävine 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 me saimme kuulla kunniamme. Lopputuloksena oli, että Aino Ackté vetäytyi pois kaikesta vastuusta jättäen oopperan oman onnensa nojaan.<sup>48</sup>*

Acktén eroamisen syynä ei kuitenkaan ollut pelkästään erimielisyys yhden laulajataren kanssa: perussyynä oli hänen jäämisensä vaatimuksineen yksin "omaan leiriinsä", sillä myös hyvä ystävä Oskar Merikanto oli siirtynyt vastustajien puolelle. Näistä syistä polemisoitiin kiivaaseen sävyyn seuraavana syksynä Helsingin Sanomien, Uuden Suomettaren ja Hufvudstadsbladetin palstoilla.<sup>49</sup>

Samaan aikaan oli Helsingissä syttynyt myös "orkesterisota", jonka vuoksi suomalaisen kulttuurielämän ja kansallisen identiteetikäsitteen perusjuuret joutuivat voimakkaan ristiaallokon pyörteisiin.<sup>50</sup> Siinä yhteydessä Aino Ackté -suomalaisuuden puolestapuhuja - joutui svekomaanien puolelle ryhtyessään kilpailevassa mielessä järjestämään oopperaesityksiä Ruotsalaisessa teatterissa yhdessä Georg Schnévoigtin kanssa.

45 Sola 1951: 187.

46 Sama: 187.

47 Ackte 1935: 170.

48 Sola 1951: 188-189; Lampila 1997: 125-129.

49 Lampila 1997: 125-128; Sola 1951: 206-219.

50 Ks. Marvia-Vainio 1993: 302-313; Lampila 1997: 129-131.

## VIII AINO ACKTÉ PERUSTAA OLAVINLINNAN OOPPERAJUHLAT

### 1 Vanha sotalinna kulttuurien kohtaupaikkana

#### 1.1 Acktén ensikontakti Olavinlinnaan

Kesällä 1907 Aino Ackté vieraili miehensä, tohtori Heikki Renvallin kanssa Savonlinnassa, missä hän esiintyi Mikkelin läänin Nuorsuomalaisten järjestämässä juhlassa Olavinlinnassa. Tällä esiintymisellä oli kauaskantoiset seuraukset: Aino Ackté sai idean Olavinlinnan juhlien järjestämisestä. Hän kertoo vierailustaan:

*Kesällä (1907) olin mukana juhlassa, jonka Mikkelin läänin vaalipiirin Nuorsuomalaiset eli perustuslailliset panivat toimeen Savonlinnan Olavinlinnassa. Tässäkin juhlassa Pekka Svinhufvud, sittemmin Suomen tasavallan presidentti, piti ylentävän puheen. Samoin puhui siinä mieheni Heikki Renvall. Heti ensi silmäyksellä arvostelin Olavinlinnan maailman ihanimmaksi linnaksi ja nähtyäni sittemmin muita sekä pelottavia että rauhallisia, raunioina riutuvia ja muhkeitakin, totesin arvostelussani osuneeni oikeaan.*

*Juhlapäivä oli loistava ja helteinen, kansaa oli runsaasti, mieliala toiveikas. Ohjelma oli loppuun suoritettu, kun takaani kuulin [mieheltäni]: 'Tänne sinun pitäisi järjestää oopperaesityksiä, mikä sopiva, suurenmoinen paikka sellaiseen yritykseen.' Nuo sanat eivät tulleet taivaasta, mutta ne iskeytyivät sieluuni kuin taivaan salama.'*

Aino Ackté puhui Olavinlinnassa saamastaan ideasta savonlinnalaisille jo samana kesänä, sillä seuraavaksi kesäksi - 1908 - kaupungissa puuhattiin näet 3-4 päivää kestäviä ooppera- ja laulujuhlia Olavinlinnaan. Edesmenneen savonlinnalaisen johtaja Artturi Vainion muistissa olleen tiedon mukaan Ackté ei kuitenkaan ollut halukas vielä tuolloin ryhtymään juhlien organisoijaksi: hän odotti siihen aikaan toista lastaan, jonka oli määrä syntyä kevättalvella. Sen jälkeen hänellä oli suunnitelmissa esiintymismatka Pariisiin.<sup>2</sup>

---

1 Ackté 1935: 138

2 Artturi Vainio Pentti Savolaiselle 15.4.1980.



Viisi vuotta myöhemmin 1912 laulajatar antoi Hufvudstadsbladetille haastattelun, joka puhuu selvää kieltään siitä, miten tärkeä merkitys ensimmäisellä tutustumisella Olavinlinna oli ollut:

*Ensimmäisen kerran näin Olavinlinnan eräässä isänmaallisessa juhlatilaisuudessa. Auringon hiljalleen laskiessa oli linnan muureihin aukeneva maisema yliluonnollisen ihana. Tätä näkyä en voinut unohtaa ja minussa heräsi ajatus, että tämä näkymä oli esitettävä koko maailmalle. Kaikki maailman kansat oli tuotava tänne ja heille sanottava: Tämä on osa Suomea ja - niin jatkui ajatusteni kulku - jos te kerran näette meidän maamme, täytyy sen yksinkertaisen kauneuden lumota teidät ja te tulette tuntemaan myötimielisyyttä meitä kohtaan. Silloin tulee teistä, onnellisempien maiden lapsista, meidän ystäviämme.<sup>3</sup>*

## 1.2 Alkoivatko oopperajuhlat riitaisuuksista?

Huhtikuun alussa 1912 puhjennut riita päätti Aktén toiminnan Kotimaisessa oopperassa. Toimintatarmoa täynnä olevana diivana hän ei voinut antaa periksi; hänen oli osoitettava perustaneensa Kotimaisen oopperan "isänmaallisen ajatuksen innostamana", mikä häneltä riitojen seurauksena oli "ryöstetty".<sup>4</sup> Häntä loukkasi syvästi myös Fazerin syytös, jonka mukaan hänen "hillitsemätön ja loukkaava esiintyminen on pakottanut orkesterin, kuoron ja taiteilijat uhkaamaan työn keskeyttämistä".<sup>5</sup>

Aino Akté ei ollut tottunut elämässään häviämään. Jo tammikuun puolivälissä 1912 hän otti yllättäen yhteyden Savonlinnan kaupungin johtohenkilöihin. Tämä historiallinen kirje on kokonaisuudessaan seuraava:

### *Savonlinnan Kaupungivaltuusmiehille.*

*Kaikkialla sivistyneessä maailmassa käy yhä voimakkaammaksi pyrintä saattaa kansan laajimmat kerrokset suoranaiseen yhteyteen korkeimman taide-elämän kanssa. Sivistyksen juuret tunkeutuvat siten yhä syvemmälle sitä alaa, josta kulttuuri imee voimia ja ravintoa ihmiskunnan yhä laajempien tehtävien jalostamiseksi.*

*Pienelle, yksinäiselle kansalle on koko kansan osallisuus sivistyksestä ja osanotto sivistyselämään mitä tärkeintä. Varsinkin aikana, jolloin sen olemassa-oloa aina uhataan, selviää entistä selvemmäksi tähän totuuteen perustuva velvollisuus.*

*Siitä saakka kun muutama vuosi sitten eräässä isänmaallisessa tilaisuudessa lauloin Olavinlinnan pihalla, olen mielessäni hautonut ajatusta, joka sittenkin on päätökseksi kypsynyt, mutta jonka toteuttamiseksi tarvitsen Savonlinnan kaupungin tukea ja apua. Kun nyt käännyin Savonlinnan kaupungin Valtuuston puoleen, teen sen tuntien arv. Valtuuston isänmaallista mieltä, samalla kun olen varmasti vakuutettu siitä henkisestä ja aineellisesta hyödystä, mikä yritykseni toteuttaminen itse Savonlinnan kaupungille ja sen asukkaille tarjoaisi.*

*Aikomukseni on yrittää joka vuosi uudistuvain oopperajuhlakausien kautta luoda kansallinen, laajaperäinen ja korkeataiteellinen sivistyskeino. Joka vuosi antaisin noin viikon kuluessa yhden tai useamman kotimaisen oopperan suomenkielellä hintoihin, jotka eivät ketään estäisi pääsemästä näytäntöihin. Samaan aikaan voisi se orkesteri, joka oopperaesityksiä varten on kokoonpantava, antaa konsertteja, sekä vaike- että kansantajuisia, joidenka kautta maaseudun väestölle avautuisi tilaisuus taidenautintoon, joka vain suurimmissa kaupungeissamme on nyt tarjona.*

*Olen vakuutettu siitä, ettei mikään paikka Suomessa niin sovellu tuumani toteuttamiseksi kuin Savonlinna. Ensiksikin on kaupunki Suomen luonnonihanin ja siten omansa sekä muodostamaan oikean kehysten työlleni että houkuttelemaan osanottajia kauempaakin. Toiseksi yhdistää*

3 Hufvudstadsbladet 17.5.1912.

4 Sama 14.10.1912.

5 Uusi Suometar 22.10.1912.

*Savonlinnan erinomaiset kulkulaitokset kesällä koko Savon ja Karjalan eikä muualtakaan sinne matka ole hankala. Ja lopuksi on Olavinlinna mitä oivallisin paikka taivasalla pidettävälle oopperanäytännölle.*

*Tarkoitukseni olisi jo ensi kesänä aloittaa Savonlinnan oopperajuhlia, antaen silloin Erkki Melartinin säveltämän Aino-nimisen oopperan. Tarmokkaan toiminnan kautta, jonka järjestämiseen sekä koti- että ulkomailla jo olen ryhtynyt, olisi huomio yritykseen niin laajalti herätettävä, että sekä läheltä että kaukaa Suomesta ja ulkomailta saataisiin yleisöä juhlisiin.*

*Kun kuitenkin tuuman toteuttaminen vaatii suuria menoja ja sen menestyminen on monesta ulkonaisestakin seikasta riippuvainen, joten se voi tuottaa suuriakin tappioita, josta minä sitoudun yksin vastaamaan, en rohkene siihen ryhtyä ilman kannatusta Savonlinnan kaupungin puolesta. Saan sen tähden kunnioittaen anoa, että Savonlinnan kaupungin Valtuusto, tunnustaa suuomitelmani isänmaallista ja kansallista merkitystä, sekä myös oivaltaen mikä hyöty Savonlinnan kaupungille sen toteuttamisesta olisi, suostuu minulle myöntämään aluksi, viitenä vuotena vuosittain viidentuhannen markan kannatusavustuksen, sillä ehdolla, että minä joka kesällä näinä vuosina Olavinlinnassa toimeenpanen oopperanäytäntöjä vähintään kolme iltaa, sekä antaan ainakin yhden symfoniakonsertin ja kaksi kansantajuista orkesterikonserttia.*

*Kun valmistaviin toimenpiteisiin olisi välttämätöntä heti ryhtyä, rohkenen kunnioittaen anoa, että arv. Valtuusto suvaitsee päätöksensä kaikkein lähimmässä tulevaisuudessa tehdä.*

*Helsingissä, 14 päivänä tammikuuta 1912*

*Aino Ackté-Renvall*

Kirjeen innoittamana päätti Savonlinnan kaupungin valtuusmiesten kokous myöntää äänin 9-4 Aino Acktén oopperaviikolle "väkijuomayhtiöitten voittovaroista" 5 000 markan vuotuisen avustuksen viiden vuoden ajaksi. Päytäkirjaan kirjattiin vielä Acktén juhlahanke suurenmoiseksi isänmaallisen ja kansallisen merkityksen kohottajaksi, "kuin myöskin sen kehityksen, minkä tämä hanke paikkakunnalle henkisesti ja aineellisessa suhteessa tuottaa".<sup>6</sup>

Acktén patriotismia pohdittaessa nousee esiin kysymys, oliko hänellä Kotimaisen oopperan perustamisen yhteydessä ajatuksena kehittää Olavinlinnasta Salzburgin juhlien kaltainen Wienin Valtiooopperan kesäfestivaali? Vastausta hänen kirjeenvaihdostaan ja muistelmistaan ei ole löydettävissä. Myöskään hänen tyttärensä Glory Leppänen, joka 11-vuotiaana oli mukana ensimmäisillä juhlilla, ei tiennyt vastausta tähän kysymykseen.<sup>7</sup> Acktén neuvotteluista Edward Fazerin sekä Kotimaiseen oopperaan kiinnitettävien solistien kanssa ei myöskään ole löydettävissä ennen tammikuuta 1912 mitään viittauksia oopperaviikon järjestämisestä Olavinlinnaan. Näin ollen Olavinlinnan juhlien nopean järjestämisen on täytynyt syntyä hänen mielessään vasta riitaisuuksien alettua.

Kuten aiemmin tuli jo esille, Acktén innostus Kotimaisen oopperan perustamiseen syttyi kevätkesällä 1911 junassa, jossa hän palatessaan Ruotsin kautta Suomeen luki tukholmalaislehdessä uutisen Salomonsson-nimisen "muukalaisen" aikomuksesta ryhtyä järjestämään "säännöllisiä oopperanäytäntöjä, joiden primadonnaksi tulisi joku tuntematon neiti Carlsson!". Kun oopperan nimen valinnassa tehtiin sitten onneton virhe ottamalla nimeksi Kotimainen ooppera - Inhemska Operan, ei sitä kaksikielisenä taidelaitoksena kumpikaan kieliryhmä hyväksynyt täysin omakseen. Seurauksena oli, että jo oopperan avajaisnäytännöt tuottivat tappiota.

Acktén saavutettua sen jälkeen Salomen näytännöissä Kansallisteatterissa taiteellisen ja taloudellisen menestyksen, johdatti se mitä ilmeisimmin hänet ajattelle-

6 Savonlinnan kaupunginvaltuusmiesten kokouksen pöytäkirja 26.1.1912 pykälä 20.

7 Glory Leppänen Pentti Savolaiselle 24.4.1979.

maan oopperanäytäntöjä myös "bisnesmäisesti", josta häntä vuonna 1913 Savonlinnan lehdistössä jopa moitittiin.

Kun Salomen menestyksen negatiiviset seuraukset alkoivat ilmetä jo marrasjoulukuun vaihteessa 1911,<sup>8</sup> Ackté alkoi vähitellen tajuta, ettei Kotimainen ooppera ristiriitoinen voinut tarjota hänelle pidemmän periodin toimintamahdollisuutta erityisesti suomalaisuuden esilletuomiseksi: oli löydettävä toinen foorumi, missä sisäiset riidat ja kielikysymys eivät pystyisi vaikuttamaan tukahduttavasti. On ilmeistä, että juuri siinä vaiheessa hän tuli Kaarlo Bergbomin tavoin vakuuttuneeksi oopperaesitysten menestymisen paremmista mahdollisuuksista muualla kuin Helsingissä. Tähän näkemykseen viittaa hänen myöhempi lausuntonsa:

*...Kerran maailmassa tunsin iloa siksi, että Helsinkiin olin saanut pystytetyksi oopperan, mutta Olavinlinnan oopperajuhlilla on mielestäni vielä kantavampi, monipuolisempi ja syvällisempi merkitys, kuin oopperalla Helsingissä.<sup>9</sup>*

Ackté oli voimakas patriootti, josta tunnetun kuvan antaa muun muassa hänen toimintansa ja esiintymisensä Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900. Hän ei kuitenkaan ollut pystynyt tuomaan patrioottisuuttaan esille Suomessa vielä ennen Kotimaisen oopperan perustamista kuten Sibelius, Gallen-Kallela ja muut karelianistit, jotka olivat jo vuosikausia kohottaneet suomalaista kulttuuria kansainväliseen tietoisuuteen.

Ajatellessaan Olavinlinnaa mahdollisena kesäfestivaalipaikkana Ackté tiesi, että hyvät kulkuyhteydet omaavassa Savonlinnassa oli kesäisin paljon kylpylävieraita myös Venäjältä. Savonlinna Savon ja Karjalan rajamailla tarjosi myös kauriin luontonsa puolesta ainutlaatuisen mahdollisuuden toiminnan aloittamiseksi. Juuri Olavinlinnan juhlien avulla Ackté uskoi pystyvänsä toteuttamaan idealistisen patriotisminsa: saman isänmaallisen innostuksen ilmauksen, joka sortovuosina elähdytti niin monia muitakin taiteilijoitamme. Olavinlinnassa hän uskoi myös pystyvänsä tekemään parhaiden suomalaisten säveltäjien saavutuksia tunnetuksi sekä kotimaiselle että ulkomaiselle yleisölle haluten osoittaa samalla maailmalle, mikä luova voima piili suomalaisessa kulttuurissa. Sen avulla hän uskoi parhaiten rakentavansa myös suomalaisen kulttuurin ja identiteetin omaleimaisuutta, niiden syvyyttä ja universaalisuutta. Kotimainen ooppera ei antanut siihen mahdollisuutta, koska suomalaiset oopperataiteilijat eivät tunteneet vielä suurten oopperatalojen tasoa ja työskentelytapoja: taiteelliset vaatimukset ja tiukka harjoituskuri synnyttivät heissä pääasiassa vain ristiriitoja.

### 1.3 Ohjelmiston valintaperusteet ensimmäisille juhlille

Saatuaan Savonlinnan kaupungilta lupauksen 5 000 markan vuotuisesta avustuksesta alkoi Ackté innokkaasti valmistautua tulevan kesän tapahtumiin. Jo hyvissä ajoin kevättalvella oli tanskalaissyntyinen koristemaalari C.P. Knudsen käynyt tutustumassa Olavinlinnaan. Hänen tehtävänään oli laatia suurelle linnanpihalle näyttämö, joka

8 Wäinö Sola 1951: 182, 218.

9 Sanomalehti Savonmaa 28.6.1930.

sulautuisi luontevasti linnan seinämiin. Acktélla oli myös valmiina heti vuoden 1912 alkupuolella taiteilija Tandefeldin suunnittelemat mainokset, joista hän kertoi innostuneesti sanomalehti Savolaiselle:

*Olen tilannut luonnosta neljätuhatta kappaletta. Me levitämme sitä ympäri, ei ainoastaan omaan maahamme, vaan myös ulkomaille. Matkailija tulee näkemään sen alinomaan silmiensä edessä kaikissa laivoissa, matkailutoimistojen seinillä. Sillä näiden oopperahommien tarkoituksena onkin suureksi osaksi turistikulvan suuntaaminen meille ja meidän maahamme.<sup>10</sup>*

Myös juhlien ohjelmasuunnittelu alkoi samaan aikaan. Oopperan piti olla suomenkielinen - kuten laulajatar kirjeessään Savonlinnan kaupunginvaltuusmiehille oli luvannut. Mahdollisuuksia valita teos suomalaisista oopperoista oli tuohon aikaan neljä: Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästys, Merikannon Pohjan neiti ja Elinan surma sekä Melartinin Aino. Seppo Heikinheimo ihmettelee Oskar Merikannosta kirjoittamassaan kirjassa, miksi Ackté ei ottanut heti ensimmäisille juhlilleen hyvän ystävänsä Merikannon Pohjan neitiä: "...olihan Merikanto sentään ollut se, joka oli säveltänyt ensimmäisen suomenkielisen oopperan, ja hän oli paljon läheisempi Acktén työtoveri kuin Melartin". Ratkaisevaksi tekijäksi Heikinheimo olettaa nousseen sen, että "Savonlinna oli Melartinin koulukaupunki ja että hän oli siellä hyvin suosittu".<sup>11</sup>

Erik Gustaf (Erkki) Melartin kirjattiin Käkisalmen alkeiskoulusta Savonlinnan reaalilyseon kolmannelle luokalle vuonna 1889, jolloin hän oli 14-vuotias. Hän päätti koulunkäyntinsä Savonlinnassa jo vajaan kolmen vuoden kuluttua suorittuaan viidennen luokan keväällä 1892.<sup>12</sup> Melartinin kotikaupunki oli Käkisalmi - Sortavalan ohella Savonlinnan läheisin kaupunki -, jossa hänen isänsä Oskar Maurits Melartin toimi henkikirjurina. Käkisalmissa tuleva säveltäjä vietti kaikki lomansa asuen Savonlinnassa vain kouluaikanaan.

Hekinheimon olettamukseen Melartinin suositusta asemasta Savonlinnassa on suhtauduttava varauksellisesti, sillä - ottaen huomioon Melartinin nuoruuden - kaupungissa säilyneiden muistitietojen mukaan "Melartinista siihen aikaan ei tiennyt kuin pieni kulttuuripiiri; tavallinen kansa ei edes sitä, että hän oli käynyt koulua Savonlinnan lyseossa".<sup>13</sup> Myöskään Ackté mainostaessaan alkavia oopperajuhliaan ei maininnut Melartinin savonlinnalaisuudesta itse asiassa millään tavalla. Asiaan alettiin kiinnittää huomiota vasta ensimmäisten juhlien jälkeen, jolloin muun muassa Savonlinnan lyseon hankittiin säveltäjää esittävä kuvataulu, missä kerrotaan hänen olleen "Savonlinnan lyseon oppilas vuosina 1889-1892".

Melartinin Aino-mysterion valintaan Olavinlinnan ensimmäisille juhlille Acktélla oli kuitenkin muut syynsä. Painavin lienee ollut se, ettei hän tuntenut Merikannon oopperaa, koska sävellyksen kantaesityksessä Viipurissa 1908 sen nimiroolin lauloi Mally Burjam-Borga.

Toisena syynä oli Merikannon asettuminen oopperariidassa laulajattaren vastustajaksi, josta tämä oli hyvin murheellinen.<sup>14</sup> Mikäli Ackté olisi valinnut Pohjan

10 Sanomalehti Savolainen 19.3.1912.

11 vrt. Heikinheimo 1995: 329.

12 Savonlinnan reaalilyseon matrikkeli 1884-1909: 56; Savonlinnan lyseo 1884-1934: 212.

13 Joht. Artturi Vainio ja op. Inkeri Juvonen Pentti Savolaiselle 15.4.1980.

14 Wäinö Sola 1951: 209- 219; Lampila 1997: 126-129.

neidin juhliensa avausopperaksi, hänen olisi pitänyt nöyryä Merikannon edessä pyytämällä häntä oopperansa kapellimestariksi. Sama osoitus olisi pitänyt tehdä myös Waino Solalle, joka oli laulanut teoksen miespääosan sen kantaesityksessä Viipurissa. Peräänantaminen ei ollut Acktéille mahdollista, sillä - kuten hän muistelmissaan sanoo - "luonteeni oli korskea, ja kipeästi koski minuun aina, kun täytyi niskaa taivuttaa".<sup>15</sup>

Kun Ackté halusi esiintyä itse juhliensa primadonnana, antoi lyhyen valmistelu-periodin kyseessä ollen siihen tilaisuuden vain Melartinin Aino; 1909 tapahtuneen kantaesityksen ajoilta teos kun oli vielä hänen muistissaan. Oopperan tulisi johtamaan säveltäjä itse; solisteina pääosin entiset laulajat. Ainoastaan Väinämöisen ja Joukon roolin esittäjät Rautavaara ja Hurri - "barrikadin" toiselle puolelle kuuluneina - hän vaihtaisi Adolf Niskaan ja Paavo Costianderiin.<sup>16</sup> Kuoro muodostettaisiin hänen äitinsä johtaman Helsingin Lukkariurkurikoulun oppilaista. Näin ensimmäisten juhlien oopperavalinta toteutui kaikkein vaivattomimmalla tavalla.

Ackté oli oppinut ajattelemaan asioita myös taloudelliselta kannalta. Niinpä hän yritti järjestää ensimmäiset oopperajuhlansa eli "opperaviikkonsa" - kuten niitä aluksi nimitettiin - Kansanvalistusseuran valtakunnallisten laulu- ja soittojuhlien yhteyteen. Kuten jo aiemmin on ilmennyt, niitä oli järjestetty Viron laulujuhlien esikuvan mukaan jo vuodesta 1884 lähtien ensiksi Jyväskylässä; sen jälkeen niitä pidettiin muutaman vuoden välein eri puolilla Suomea, myös Viipurissa vuonna 1908. Hämeenlinnassa vuonna 1911 vietetyt seuraavat Kansanvalistusseuran juhlat olivat nekin onnistuneet erinomaisesti: päänumerona esitetty Haydnin oratorio Luominen - ensi kertaa Suomessa - oli saanut Robert Kajanuksen johtamana suuren menestyksen. Näin ollen Acktén oopperaviikon kannalta oli ratkaisevan tärkeää saada Kansanvalistusseuran valtakunnallisesti arvostettu juhlatapahtuma oopperaviikon alkajaisiksi Savonlinnaan. Siten esitysten yleisömäärä olisi vuoventarmasti taattu. Kansanvalistusseura teki kuitenkin kielteisen päätöksen. Sen kuultuaan Ackté perusti Savonlinnaan paikallisen toimikunnan järjestämään Yleisiä laulu- ja soittojuhlia, joille kutsuttiin esiintyjiksi kuoroja ja soittokuntia eri puolilta maata. Juhlien yhteyteen suunniteltiin Kansanvalistusseuran mallin mukaan myös laulu- ja soittokilpailut sekä urheilukilpailut. Näiden tapahtumien uskottiin luovan riittävän yleisöpohjan ensimmäiselle Olavinlinnan oopperaviikolle sekä samalla levittävän juhlista tietoa siinä määrin, että niiden jatkuvuus olisi turvattu.

Aino Ackté oivalsi myös, ettei juhlia voinut suunnitella pelkästään kotimaisen yleisön varaan, vaan että toiminnassa oli heti alusta alkaen tähdittävä ulkomaille. Mahdollisuudet tähän olivat hyvät, sillä Savonlinnan kylpylä oli jo siihen aikaan suosittu myös ulkomaalaisten - erityisesti ruotsalaisten ja englantilaisten keskuudessa. Lisäksi Savonlinnan ja Pietarin välillä oli säännöllinen laivayhteys peräti kolmine viikottaisine vuoroineen. Taloudelliset laskelmat tuntuivat siten olevan vankalla pohjalla, ja ulkomaisen turismin saattoi olettaa lisääntyvän vuosi vuodelta.

Keväällä juhlien suunnitteluvaiheessa Ackté ilmaisi tyytyväisyytensä lausuen samalla jo profetallisia ennustuksia:

---

15 Ackté 1925: 28.

16 Sola 1951: 132.

*...Ette voi uskoa miten erinomaisesti linnanpiha soveltuu tällaisille esityksille. Ensimmäkin on se soinnillisessa suhteessa sangen etuisa, sitten se on tavattoman tilava ja lisäpaikkoja saadaan muureilta ja raunioilta. Tietenkin saamme kulettaa penkkejä ja varata istumasijoja, telttakatto on pahan ilman varalta laitettava yli pihamaan. Sähkövalon saamme järvenpohjaa myöten johtaa kaupungista... Olavinlinnan ooppera-kausi vuosittain uusiutuvana viittaa vähitellen tien ulkomailaisille matkailijatulville maahan. Suomi tulee tämänkin kautta tunnetummaksi ja samalla Suomen suomalainen taide esitettynä Suomen sydämessä. Kuka tietää, kuinka suuren tulevaisuuden peruskivi on Olavinlinnan oopperaviikolla laskettu.<sup>17</sup>*

Oopperaviikon valmistelujen vauhti kiihtyi kevään aikana: perustettiin eri toimikuntia, joiden tehtäväksi tuli järjestelyjen hoitaminen paikallisella tasolla. Kaikki työt tehtiin talkoina, eikä pienimmästäkään palkkioista tai korvauksista ollut edes puhetta. Savonlinnalaiset pitivät jopa kurnia-asiana päästä järjestelyihin mukaan, sillä Ackté oli saanut heidät luottamaan juhliensa onnistumiseen ja jatkuvuuteen, joiden mahdollisuudet nähtiin selvästi jo heti alussa.<sup>18</sup>

Kuvan siitä, millaisena juhlien tulevaisuus tuohon aikaan nähtiin jo muuallakin Suomessa, antaa keväällä 1912 Kodin kuvastossa julkaistu kirjoitus. Knut Sarlin kaavailee näin:

*Kotimainen luova ja tulkitseva taide on kunniaan korotettu. Suomen Bayreuthiksi - tällaista tulosta rohjettakoon vähitellen toivoa - on jo Luojan luonnin puolesta Savonlinna, Olavinlinna kuin luotu. Ehkäpä kauniinkin, nyt vielä täydelleen tajuamattoman tulevaisuuden perustus koskettelemallamme alalla on laskettu Olavinlinnan oopperaviikolla.<sup>19</sup>*

Näin Savonlinnan oopperajuhlien peruskivi muurattiin tukevasti Olavinlinnan kalliioon.

#### 1.4 Oopperajuhlat kulttuuri-identiteetin rakentajana

*"Ihanteellisen sään vallitessa ja kaikkien taivaan lintujen avustamina, innostuksen korkealle kohotessa esitimme Melartinin Aino-mysterion",* kertoo Ackté ensimmäisistä oopperajuhlista Olavinlinnassa.<sup>20</sup>

Melartinin Aino-oopperan esitykset säveltäjän itsensä johtamina onnistuivat melko hyvin. Samoin laulu- ja soittojuhlat, joille oli saapunut kuoroja ja soittokuntia lähipitäjien lisäksi myös Joensuusta, Viipurista ja Porvoosta. Kuoroille ja orkestereille oli konserttien lisäksi järjestetty myös keskinäiset kilpailut. Saadakseen ruihin arvostetun leiman oli Acktén saatava tuomaristoon arvovaltaisia henkilöitä, joista Oskar Merikannon nimi oli kaikkein valovoimaisin. Riitaisuuksista huolimatta rauhaa rakastava Merikanto saapuikin Acktén pyynnöstä juhlille ollakseen tuomaristossa Otto Kotilaisen, Emmy Achtén ja savonlinnalaisen kapellimestarin Ilmari Veneskosken kanssa. Sen lisäksi Merikanto johti vielä juhlisiin liittyneen suuren sekakuoron konsertin.<sup>21</sup>

17 Sanomalehti Savolainen 19.3.1912.

18 Savolainen 1992: 5-9.

19 Kodin kuvasto n:o 14. 24.5.1912.

20 Ackté 1935: 190.

21 Vuoden 1912 oopperajuhlien ohjelma; Pohjolan-Pirhonen 1973: 834.

Juhlille oli saapunut paljon kansaa - pääasiassa Savosta ja Karjalasta, joka Acktén tai-teilijanimeen luottaen uskoi saavansa nähdä ja kuulla jotain uutta ja ainutlaatuista. Asiantuntevimman kuvauksen esitysten taiteellisesta tasosta ja yleisöstä antanee Merikannon kirje vaimolleen heti juhlien jälkeen:

*"...Aino [Ackté] oli tyytyväinen ja oopperahanke sai siis ommellisen alkunsa ilman minkäänlaisia vastuksia.[...] Minä olin sekä premiäärissä että taas sunnuntain viimeisessä näytöksessä. Oli somaa nähdä, millä hartaudella maalaisukot ja eukot seurasivat esitystä. Knudsenin dekoratsoionit olivat ihaninta mitä voin ajatella. Ja näyttämön sivut, kuten postikorteista olet nähnyt, olivat kuin linnan omia seinä ja fontina oli mitä kaunein järvoimaisema.[...] Laulu kaikui erittäin hyvin, mutta orkesteri, joka oli maassa ilman minkäänlaista permanttoa, kuului heikolta.[...] Aino oli hyvässä äänessä koko ajan, samoin Gräsbeck ja Aleksandra Ahnger, sitävastoin Adolf Niska alussa vähän käheä...Hän oli kyllä komea Väinämöinen, mutta aivan liian kylmä ja jäykkä.[...] Costiander oli taas mitättömän lyhyt...huutoili käsillään lakkaamatta ja teki kaikin puolin oikein poikaklopin vaikutuksen.[...] Köörit olivat heikot taitonsa puolesta, varsinkin ensi näytöksen miesköörit.<sup>22</sup>*

Kaunis ja lämmin sää suosi juhlia jokaisena päivänä. Vaikka Ackté ei ollut saanut telttakattoa rakennetuksi "pahan ilman varalta", ei sitä olisi tarvittukaan.

Oopperajuhliat jatkuivat seuraavana kesänä edelleen suomalaisen musiikin merkeissä. Esitettävänä teoksena oli Oskar Merikannon Elinan surma, jonka kantaesitys oli ollut marraskuussa 1910 Kansallisteatterissa. Säveltäjä johti teoksensa, pääosassa Aino Ackté. Muu solistijoukko muodostui suurelta osin edellisen vuoden laulajista, josta nimimerkki "Maunu Olavinpoika" protestoi paikallisessa sanomalehdessä. Hän syytti Ackéta siitä, etteivät "muut esiintyjät Adolf Niskaa lukuunottamatta kyyenneet lähestulkoonkaan olemaan tehtäviensä tasalla".<sup>23</sup> Riitaisuksiensa vuoksi Ackté kun ei ollut vielä toisille juhlilleenkaan nöyrytynyt pyytämään solisteiksi parhaita suomalaisia laulajia.

Juhlien ohjelmaan kuului myös useita suomalaisen musiikin konsertteja, joissa esiintyivät muun muassa Ylioppilaskunnan laulajat Heikki Klemetin johdolla sekä Väinö Sola ja Sulo Hurstinen Leevi Madetojan säestyksellä. Kun Ackté oli saanut ylpeytensä vihdoin niellyksi ensin Solan suhteen, alkoivat juhlat vähin erin saavuttaa kansallista arvostusta kulttuuripiirien sekä tavallisen kansan keskuudessa jo senkin vuoksi, että juhlien yhteyteen oli tuolloin saatu Kansanvalistusseuran yleiset laulu- ja soittojuhlat. Vähäisen osanottajamääränsä ja heikon tasonsa vuoksi ne eivät kuitenkaan vaikuttaneet kohottavasti oopperajuhlien taiteelliseen tasoon.

Juhlien sarja jatkui seuraavana vuonna entistä laajempaan, sillä esitettäviä oopperoita oli tuolloin jo kaksi: Paciuksen Kaarle-kuninkaan metsästys ja Oskar Merikannon Pohjan neiti. Kapellimestarina toimi jälleen Oskar Merikanto ja ohjaajana edellisten kesien mukaisesti Emmy Achté. Molempien teosten pääosat lauloi Aino Ackté. Solistikaarti alkoi vähin erin muodostua jo monipuolisemmaksi. Juhlien kansallista kulttuurihenkeä kohotti vielä "Suomalainen musiikinhistoriallinen konsertti", jonka pääteoksena oli Sibeliuksen Luonnotar, solistina Aino Ackté. Tämä lauluteknisesti vaikea teos sai tuolloin vasta toisen esityksensä Suomessa. Konsertin muu ohjelma edusti säveltaiteemme kehitystä kansanlauluista alkaen. Suomalainen kulttuuri-identiteetti syveni tuona kesänä entistä laajempaan maaperään.

22 Oskar Merikannon kirje vaimolleen 7.7.1912.

23 Sanomalehti Savolainen 10.7.1913.

Vuonna 1915 oopperajuhlien jokavuotinen perinne katkesi, mikä johtui ennen kaikkea puhjenneesta maailmansodasta ja sen Suomeenkin heijastuneista vaikutteista. Myöskään Savonlinnan kaupunki ei lupauksistaan huolimatta halunnut enää avustaa Acktén juhlaperinnettä. On ilmeistä, että kaupunki lakkautti määrärahasaan kuvitellessaan juhlista muodostuneen laulajattarelle kannattava business, josta kaupungissa puhuttiin yleisesti jo kolmansien juhlien yhteydessä.<sup>24</sup>

Vuoden tauon jälkeen juhlat jatkuivat vuonna 1916, jolloin Acktéta ei sitonut enää kaupungin valtuusmiehille antamansa lupaus juhlakaudella esitettävästä suomalaisesta oopperateoksesta. Tuossa vaiheessa hän uskoi myös Olavinlinnan oopperayleisön kehittyneen jo niin asiantuntevaksi, että hän uskalsi ottaa ohjelmiin Gounod'n Faustin - menestysoopperansa Pariisin ajoilta. Solistikunta edusti maamme parhaimmistoa: nimiosassa Wäinö Sola ja Margaretana Aino Ackté, Mefistona Eino Rautavaara ja Valentinina Harald Björkman.

Arvostelijat olivat haltioissaan. Ainoastaan kapellimestari Ossian Fohström, joka joutui yllättäen tulemaan sairastuneen Erkki Melartinin tilalle, sai negatiivista kritiikkiä lähinnä venäläisessä lehdistössä.<sup>25</sup>

Juhlien ohjelmaan liittyi jälleen arvokas suomalaisen musiikin konsertti, jossa kuultiin muun muassa Erkki Melartinin hiljattain valmistunut Sinfonia brevis eli viides sinfonia sekä Sibeliuksen Finlandia.

## 1.5 Acktén viimeiset juhlat Olavinlinnassa

Olavinlinnan ensimmäisten oopperajuhlien sarjalle muodostuivat vuonna 1916 järjestetyt neljännet juhlat eräänlaiseksi päätännöksi, sillä juhlien järjestämisestä oli monista syistä luovuttava. Valtiolliset olot kiristyivät, ja sisällissodan jälkeen vallitsi epävarma tilanne. Muutaman ylimenovuoden jälkeen olot olivat tosin itsenäistyneessä Suomessa vakiintuneet, mutta sodan jälkivaikutukset eivät olleet haihtuneet, joten mieliala oli juhlille epäedullinen. Myös taloudelliset olot olivat kiristyneet, mikä sekkin omalta osaltaan esti oopperajuhlien toteuttamisen aikaisemmassa laajuudessaan. Savonlinnan kaupunkikaan ei katsonut enää aiheelliseksi aikaisemmista lupauksistaan huolimatta tukea juhlia minkäänlaisella avustuksella. Välivaihe oli pitkä, mutta vuonna 1930 Aino Acktén suuri hetki koitti jälleen:

*En voinut saada sielulleni rauhaa, ennen kuin nyt vihdoinkin, kohtalon armollisen oikun kautta, taaskin on käynyt mahdolliseksi elvyttää eloon nämä juhlat, kajahuttaa uudelleen kuuluville noiden vakavien, mutta hymyilevien muurien suojassa omia, iki-ihania säveleitämme.*<sup>26</sup>

Oopperajuhlat järjestettiin jälleen entisen tavan mukaisesti heinäkuun ensimmäisellä viikolla. Alku näyttikin lupaavalta, sillä esitettäviä oopperoita oli kaksi: Leevi Madetojan Pohjalaisia ja Ilmari Hannikaisen laulunäytelmä Talkootanssit. Jälkimmäisen teoksen Ackté oli tilannut säveltäjältä oopperajuhlia varten, joten se sai Olavinlinnassa kantaesityksensä.

24 Glory Leppänen Pentti Savolaiselle 24.4.1979.

25 Russkaja muzykaljana gazeta n:o 29-30, 22.7.1912.

26 Savonmaa 8.7.1930.



Juhlien ensimmäisenä näytäntönä esitettiin Madetojan Pohjalaisia säveltäjän itsensä johdolla. Solistikunnan kirkkain tähti oli tällä kertaa Maijan osassa esiintynyt Irma Tervani - Acktén sisar-, joka oli Dresdenin oopperassa kohonnut kansainväliseen maineeseen. Muissa osissa esiintyivät Georg Malmstén Jussina, Teddy Björkman Anttina, Mary Hannikainen Liisana sekä Elbe Nissinen Kaisana. Aino Ackté oli tuolloin jo lopettanut aktiivisen laulajanuransa, mutta hän toi juhlille esiintyjiksi joukon parhaita oppilaitaan ja vastasi lisäksi myös teosten ohjaamisesta. Nimekkäimmiksi oppilaista muodostuivat myöhemmin epäilemättä Mary Hannikainen ja Georg Malmstén.<sup>27</sup>

Arvostelut olivat jälleen positiivisia. Acktén asenteesta juhliin kohtaan antaa kuvan Hollannin prinssi Hendrikin vierailu Savonlinnassa, jolloin laulajatar innostui itse esiintymään Pohjalaisten Liisan osassa. Kun hänen edellisestä esiintymisestään oli ehtinyt kulua aikaa jo kymmenisen vuotta, ei ääni ollut enää läheskään kunnossa. Oli selvää, että myös pieniä muistikatkoja sattui Jussin osan esittäneen Georg Malmsténin kertoman mukaan tuon tuostakin.<sup>28</sup>

Toisena teoksena juhlilla esitettiin Ilmari Hannikaisen laulunäytelmä Talkootanssit, josta lehdistössä käytettiin tuolloin nimitystä "kansanooppera". Kantaesitys tapahtui säveltäjän itsensä johdolla. Libreton oli laatinut Erkki Kivijärvi perinteisen kansannäytelmän tapaan: rakastavia pareja on Talkootansseissa kaikkiaan kolme. Päätehtävissä esiintyivät Laura Kivijärvi (Marjatta), Sven Hilden (Pentti), Mary Hannikainen (Helvi), Georg Malmstén (Heikura), Elbe Nissinen (Miina), Antero Suonio (Imppa) ja Tuomi Elmgren (pappilan neiti). Tanssit oli harjoittanut savonlinnalainen opettaja Inkeri Juvonen, joka vastasi myös Madetojan oopperan tarhukohtauksista.

Talkootanssien musiikki perustuu Ilmari Hannikaisen keräämiin hämäläisiin kansanlauluihin, joita ei vielä vuoteen 1930 mennessä ollut julkaistu. Suurin osa musiikista on kuitenkin Hannikaisen itsensä säveltämää.

Kun vuoden 1930 juhlien toteutus kehittyi Acktén mielessä - ilmeisesti vasta syksyllä 1929, jolloin hän oli kylpylämatkalla Saksassa ja näki siellä muutamia ulkoilmanäytäntöjä - hän lähetti heti seuraavan vuoden alussa Ilmari Hannikaiselle Pariisiin Erkki Kivijärven sekä Larin Kyöstin tekstejä pyytäen Hannikaista säveltämään niiden pohjalta uuden oopperan seuraavan kesän juhlille.<sup>29</sup> Hannikainen suostui pyyntöön. Helmikuussa hän kirjoitti laulajattarelle:

*Kiitän kaikista mitä olette lähettäneet kirjoista, nuoteista ja K.järven käsikirjoituksista. Kuten jo mainitsin sopivat ehdottamanne tanssit hyvin. Kivijärven sepustuksiin en ole aivan jakamattomasti ihastunut. Jos käy välttämättömäksi on minun paikoitellen niitä hieman muutettava. Ikävä kyllä en vielä ole voinut varsinaisesti päästä työhön käsiksi...Olen nyt vuokrannut pienen työhuoneen Parc Mon-souris 'n laivasta, jossa toivon aivan lähipäivinä panna "talkootanssit" alulle...<sup>30</sup>*

Teoksen valmistuminen ei kuitenkaan vienyt säveltäjältä paljon aikaa: suurimpana vaikeutena oli, ettei hänellä ollut heti alkuun täydellistä librettoa: "...luulen, että

27 Savolainen 1987: 66-69; 1992: 31-34.

28 Gerog Malmstén Pentti Savolaiselle 21.9.1979.

29 Ilmari Hannikaisen kirje Acktéille 20.1.1930.

30 Sama 3.2.1930.

huhtik. lopulla kaikki on valmis. Ensimmäinen ehto on kuitenkin että saan koko libretton luettavakseni".<sup>31</sup>

Heinäkuun 10. päivänä 1930 tapahtuneesta kantaesityksestä esitti Savonmaan arvostelija "Mnen" otsikolla "Talkootanssien tulikoe" seuraavan arvioinnin:

*...Ilmari Hannikainen oli tarttunut innolla nuottikynäänsä ja käyttänyt hyväkseen kokoamaansa kansansävelmäaineistoa ja luonut viehättävään musiikin.[...] Säveltäjä on erinomaisella maulla valinnut ne kansansävelmät, jotka osaksi sellaisinaan, osaksi muodosteltuina ovat teoksen runkona. Säveltäjän oma luoma musiikki on kauniisti soivaa, eikä kestä kauan, kun sen viehkeitä melodioita hyräillään yleisesti. Säestykset ovat näppäriä ja moni taitavasti rakennettu välisoitto herättää huomiota, kuten esim. toisessa näytöksessä...<sup>32</sup>*

Teoksen hajanaisuus kiinnitti kuitenkin arvostelijoiden huomiota. "Tekstistä paljastuneita heikkouksia ei voitu edes Aino Acktén pätevällä ohjauksella saada peitettyksi".<sup>33</sup> Sen sijaan näytelmän solistit saivat osakseen kiitosta kaikissa arvosteluissa. Viidensien oopperajuhlien ohjelmaan kuului vielä kirkkokonsertti sekä tavallista edustavampi juhlakonsertti, jossa Leevi Madetoja, Otto Kotilainen ja Selim Palmgren johtivat omia sävellyksiään. Konsertin solisteina esiintyivät Aino Ackté ja Teddy Björkman oopperajuhlakuoron avustamina.

Aino Acktén järjestämien Olavinlinnan juhlien sarjassa viimeiset juhlat olivatkin taiteellisessa kokonaisuudessaan onnistuneimmat: sekä oopperat että konsertit saivat arvostelijoilta osakseen yksimielistä tunnustusta. Se, että juhlaperinne katkesi tähän, ei ainakaan johtunut taiteellisen tason heikkoudesta.

## 1.6 Oopperajuhlaperinne katkeaa

Aino Acktén oopperajuhlien sarja Olavinlinnassa oli päättynyt. Vielä viimeisten juhlien aikana tulevaisuuteen suhtauduttiin erittäin toivorikkaasti ja suunniteltiin jopa Olavinlinna-aiheista oopperasävellyskilpailua. Lehdistö kirjoitteli juhlien tulevaisuuden näkymistä innostuneesti, jota kuvaa myös Acktén haastattelu kesällä 1930:

*Tarkoitukseni on jatkaa juhlien järjestämistä edelleen, saada niistä vuosien kuluessa muodostetuksi traditio, jolla olisi kantavuutta tulevaisuuteen, joka jatkuisi silloinkin, kun meitä ei enää ole olemassakaan.<sup>34</sup>*

Vuonna 1930 maamme sisäiset olot olivat levottomat. Kansalaiskokouksia pidettiin monilla paikkakunnilla, myös Savonlinnassa oopperajuhlien alkaessa. Lapuan liike nostatti tuhansia ihmisiä marssille kohti Helsinkiä. Yleinen levottomuus vaikutti myös oopperajuhlien katsojamääriin. Aikaisempina vuosina näytännöt olivat olleet loppuunmyytyjä, mutta näin ei ollut laita tällä kertaa ainakaan kaikissa esityksissä, konserteista puhumattakaan. Kun juhlien rahoitus oli sataprosenttisesti riippuvainen pääsylipputulosta, oli katsojamäärien väheneminen vakavana uhkapilvenä taivaalla.

31 Ilmari Hannikaisen kirje Acktélle 14.3.1930.

32 Savonmaa 12.7.1930.

33 Sama.

34 Savonmaa 28.6.1930.

Ackté ei ollut saanut juhliiaan varten pienintäkään avustusta miltään taholta, ei edes Savonlinnan kaupungilta.

Kuten aiemmin ilmeni, alettiin jo toisten oopperajuhlien jälkeen 1913 puhua Acktén "yksityisestä afääristä". Tämä oletamus vahvistui vuosi vuodelta, ja varsinkin viimeisten juhlien aikana siitä puhuttiin yleisesti.<sup>35</sup> Acktélla ei ollut tuolloin ketään henkilöä huolehtimassa juhlien talouden tasapainottamisesta: hän halusi tehdä kaiken itse. Tästä johtuen asiantuntemattomat henkilöt uskoivat tilaisuuksien pääsylipputulojen riittävän kaikkiin kustannuksiin. Acktélla oli tosin käytössään paljon ilmaista työvoimaa, mm. joukko innokkaita savonlinalaisia avustajia oopperan kuorossa ja muissa käytännön järjestelyissä sekä äitinsä Emmy Achté ohjaajana vuoteen 1914 saakka.

Viimeisten juhlien aiheuttamat menot olivat kuitenkin niin suuret, etteivät pääsylipputulot riittäneet lähimainkaan menojen peittämiseen. Laulajatar kertoo katkeroituneena muistelmissaan:

*Aluksi pieni Savonlinna oli myöntänyt minulle - viinavaroistaan! - kesää kohti 5000 mk, mutta kun Suomessa viinat kuivuivat, kutistuivat myöskin rahat. Turhaan anoin avustusta valtiolta, Kordelinin säätiöltä ja jos jostakin. Aina nämä anomukseni evättiin. Pelättiin äärettömästi, että itse hyötyisin juhlista aineellisesti, ja kun vihdoin yksinomaan näihin viimeisiin oopperajuhlisiin kesällä 1930 olin uhrannut omaisuuttani toistasataatuhatta markkaa, (v. 1999 rahassa n. 230.000 mk) katsoin tehneeni tarpeeksi, niittäneeni kyllin kiittämättömyyttä.<sup>36</sup>*

Ackten aikalaisista ainoastaan Wäinö Sola ilmaisi huolestumisensa juhlien päättymisestä ja Acktéhen kohdistetusta ymmärtämättömyydestä:

*Näytännöt, jotka saavuttivat yleisön jakamattoman suosion, olisivat ansainneet enemmän huomiota ja tukea Savonlinnan kaupungin ja valtionkin puolelta, sillä niillä oli kauastähtäävä merkitys Suomen ja taiteemme tunnetusitekemisessä. On suorastaan häpeä, että Aino Ackté sai yksin taistella taloudellisia vaikeuksia vastaan. Käsitän että parhainkaan tahto ei voinut ajan pitkään jatkaa epäkiitollista ja tappiota tuottavaa taiteellista ja isänmaallista toimintaa. Ihmettelen, ettei Savonlinnan kaupunki paremmin käsittänyt tätä taidetoimintaa, joka kohotti kaupungin arvoa ja toimitti kesän kuluessa ansiomahdollisuuksia monille kaupunkilaisille...<sup>37</sup>*

Kuten laulajatar muistelmissaan kertoo, hän yritti juhlien päätyttyä saada kaikin keinoin avustusta valtiolta ja eri rahastoilta. On merkillistä, etteivät hänen työilleen antaneet arvoa myöskään tuon aikakauden merkittävimmät musiikkipersoonat, kuten Klemetti ja Katila, joiden sanomalehtiarvosteluihin suhtauduttiin hyvin kunnioittavasti. Acktén kirje aviomiehelleen Bruno Jalanderille muutama kuukausi juhlien päättymisen jälkeen antaa siitä kuvan:

*...Konsertin väliajalla kysyin Madetojalta, sainko stipendin [avustuksen]. Madetoja sanoi: En minä sille mitään mahtanut, kun kaikki olivat vastaan. Johon minä: no mitkä ne kaikki ovat: M: siinä on Klemetti puheenjohtajana, Melartin on neuvotteluista poissa sairauden takia, sitten Katila ja Furuhjelm. [jatkuu ruotsiksi] Minun täytyy nauraa, sillä ihanampaa minua koskevaa trioa ei voi ajatella: Klemetti mustasukkainen hyena [skadedjur], Furuhjelm pikkumaisin kaikista pirun pikkukunnista ja Katila, joka tekee kaikkensa päästäkseen konjakkikalaaseihin.<sup>38</sup>*

35 Artturi Vainio ja Inkeri Juvonen Pentti Savolaiselle 15.4.1978.

36 Ackté 1935: 190.

37 Sola 1951: 263.

38 Aino Acktén kirje Bruno Jalanderille 14.11.1930.

Pian Madetojan kanssa käydyin keskustelun jälkeen Ackté saikin senaikaiselta "kulttuuriministeriöltä" virallisen ilmoituksen anomuksensa hylkäämisestä:

*Lopullisesti käsiteltäessä Teidän anomustanne Olavinlinnassa viime heinäkuussa toimeenpanemiinne oopperajuhlien tuottamien tappioiden korvaamisesta, on valtion asiantuntijalautakunta säveltäidettä varten katsonut oopperajuhlat yksityisluontoiseksi yritykseksi, jonka rahallinen tukeminen lähinnä kuuluu Savonlinnan kaupungille.<sup>39</sup>*

Savonlinnan kaupungin johtohenkilöt eivät kuitenkaan reagoineet juhlien tappioon millään tavalla. Kului aikaa, ennen kuin kaupungissa alettiin ymmärtää, minkä virheen kaupunginisät olivat saituudessaan tehneet: he eivät lyhytnäköisyydessään tajunneet juhlien valtakunnalliseksi ja jopa kansainväliseksi kohonnuttua merkitystä, jonka olisi luullut tuovan uinuvalla puutalokaupungille sen kipeästi kaipaamaa matkailukaupungin mainetta. Juhlien katsottiin pikemminkin "häiritsevän idyllisen pikkukaupungin rauhallista elämää".<sup>40</sup>

Mutta kateus vie kalatkin vedestä. Talkootanssien esityksissä mukana ollut Artturi Vainio kertoi:

*Jo vuonna 1916 oli yleisenä puheenaiheena, että Aino Ackté pistää täältä rahat liiviinsä. Vasta viimeisten juhlien jälkeen tajuttiin, että ne tuottivatkin suurta tappiota. Mutta se oli sitten jo liian myöhäistä.<sup>41</sup>*

S.T.M.L:n eli Suomen Työväen Musiikkiliiton Savon piirin Laulu- ja soittojuhlatoimikunta kääntyi Acktén puoleen kirjeellään maaliskuussa 1931 pyytäen laulajatarta järjestämään vielä seuraavana kesänä juhlat Olavinlinnassa. Acktén vastaus oli kielteinen:

*Vastauksena arvoisaan kirjeeseenne maaliskuun 10 pöältä saan ilmoittaa, etten suureksi mielipahakseni ole tilaisuudessa järjestämään oopperajuhlia Olavinlinnassa kesäksi 1931, sillä nykyinen opetusministeri P. Virkkunen ei ole katsonut sopivaksi suoda pyytämäni valtionapua viime juhlilla johtuvan toistasataatuhatta nousevan tappion osittaiseksi korvaamiseksi.<sup>42</sup>*

Näin suhtauduttiin Aino Acktén urauurtavaan työhön suomalaisen oopperataiteen hyväksi Savonlinnassa. Hänen työnsä ei kuitenkaan ollut mennyt hukkaan, sillä sen merkitys koko suomalaisen kulttuurin kentässä oli pian jo yleisesti oivallettu: olihan juhlilla esitetty lähes koko siihen mennessä sävelletty suomalainen oopperakirjallisuus, kaikkiaan seitsemän oopperaa kahdessakymmenessä kahdessa näytännössä; niiden lisäksi oli järjestetty kymmenittäin erilaisia juhlakonsertteja, joissa kotimaiset säveltäjät esittivät omaa tuotantoaan.

Acktén järjestämällä Olavinlinnan oopperajuhlilla olikin mielestäni aikakauden suurin merkitys suomalaisen musiikin tunnetuksi tekemisessä niin kotimaiselle kuin ulkomaiselle yleisölle. Juhlien arvoa lisäsi erityisesti se, että suomalaiset säveltäjät saivat esittää konserteissa omia teoksiaan. Siten juhlien merkitys myös suomalaisen

39 Ote Aino Acktén kirjeestä Bruno Jalanderille 21.11.1930.

40 Artturi Vainio Pentti Savolaiselle 15.4.1978.

41 Artturi Vainio Pentti Savolaiselle 15.4.1978.

42 Acktén kirje S.T.M.L:n Savon piirin v.1931 Laulu- ja Soittojuhlan juhlatoimikunnalle 12.3.1931.

kulttuuri-identiteetin kasvuun ja syventymiseen oli ratkaiseva: juhlilla voitiin verrata myös suomalaisen musiikin ja identiteetin omaleimaisuutta eurooppalaisuuteen, todeta niiden vähin erin kehittyvän tasavertaiseksi eurooppalaisen musiikkikulttuurin ja kulttuuri-identiteetin rinnalle.

Laulajatar totesikin kirjeessään aviomiehelleen kaksi vuotta myöhemmin juhlien päättymisestä:

*Savonlinnan juhlat on hienointa, mitä minä yksinäisyydessäni olen aikaansaanut. Sitä minä en kadu koskaan.*<sup>43</sup>

Actén tyytyväisyyden ilmaus voidaan tulkita myös tulevaisuuden profeetalliseksi näyksi ja ennustukseksi.

## 2 Aino Actén persoona

### 2.1 Laulajatar ja taiteilija

Viime vuosisadan vaihteen suomalaisten laulajattarien kärkipäähän kuuluivat Actén lisäksi myös Ida Basilier, Hanna Granfelt, Ida Ekman ja Maikki Järnefelt-Palmgren. Säilyneiden dokumenttien mukaan Actén nimi kohosi näistä kuitenkin kansainvälisesti kaikkein tunnetuimmaksi ja valovoimaisimmaksi, mistä myös laulajatar itse piti huolta syyllistymällä ainakin jossain määrin ranskalaisen ja amerikkalaisen lehdistön manipulointiin. Laulajatar kertoo muistelmissaan saaneensa Pariisissa tietää, että "ken vain halusi, voi saada 20 frangia riviltä, tai hyvässä lykyssä ilmaiseksikin, painetuksi itsestään tahi muista melkein mitä halusi".<sup>1</sup> Sama tilanne vallitsi myös Amerikassa, josta Acté kirjoittaa äidilleen:

*...Täällä on kaikki affääriä -: 'He is worth so and so many millions'-- Mm. on minun ollut pakko tuhlata ja ostaa kalliita lahjoja esimiehelleni ja ensi vuonna on minun pakko samoin keinoin ja hienoin päivällisin lahjoja sanomalehtimiehiä. Nämä ovat surkeita totuuksia, joista pyydän, että vaikenet.*<sup>2</sup>

Kuten jo aiemmin on myös ilmennyt, käytti Acté lahjontaa aikalaistensa tavoin hyväkseen, jonka vuoksi objektiivisen kuvan muodostaminen hänen taiteellisesta menestyksestään varsinkin Pariisissa ja New Yorkissa ei ole täysin mahdollista. Parhaimmillaan hän kuitenkin hallitsi äänensä hyvin ja sai taipumaan sen myös kevyenä soivissa bel canto -kuvioissa.

Actén tie laulutaitteen huipulle oli joskus kovaa taistelua, jossa hänen luonteensa karaistui ja muuttui itsekkääksi ja aika julmaksikin. Hänen uransa ei kuitenkaan kestänyt kauan, sillä suurten ja raskaiden roolien - kuten Wagnerin ja Straussin - paineet alkoivat kuulua hänen äänessään jo ennen hänen täytettyään neljäkymmen-

43 Aino Actén kirje Bruno Jalanderille 30.4.1932.

1 Acté 1925: 70.

2 Actén kirje äidilleen 26.4.1904.

tä vuotta. Seurauksena oli, että jo Salomen esityksissä vuonna 1911 - hänen ollessaan vasta 35-vuotias - Solan mukaan "korkein ala tuotti hieman vaikeuksia".<sup>3</sup> Actté oli äänityypiltään lähinnä lyyrinen koloratuurisopraano, kuten hänen levytyksistään - muun muassa Gounod'n Faustin Jalokiviaariasta - on kuultavissa. Vaikka levytykset ovatkin vuosisadan alkupuolen tuotteita, havaitsee niistä melko selvästi hänen äänensä kvaliteetin, erityisesti sen kapeuden.

Vaikka Actté muistelmissaan antaa tuon tuostakin ymmärtää olleensa aikakautensa kirkkain tähti Euroopan ooppera- ja konserttilavoilla, asia todellisuudessa ei kuitenkaan ollut näin. Oskar Merikanto, joka säesti laulajatarta vuosikymmenien ajan sekä tunsikin tämän taiteelliset kyvyt ehkä kaikkein parhaiten, kirjoitti vaimolleen Pariisista Tristanin ja Isolden esityksen jälkeen pitäneensä Isolden osassa laulanutta Litvinneä suurempana taiteilijana kuin Aino Acttéä. "Siinä on sametinpehmeys ja se on äärettömän laaja ja kantaa mainiosti yli voimakkaan orkesterin".<sup>4</sup> Samana vuonna 1907 Merikanto kävi myös Berliinissä, missä hän tapasi Irma Tervanin. Vaikka Merikanto Achtén perheen pitkäaikaisena ystävänä ei arvosteluissaan ilmeisesti rohjennut sanoa mitään negatiivista Ainon laulusta, hän kuitenkin ihaili Irmaa laulajattarena enemmän kuin Ainoa; olihan jopa itse Carusokin sanonut, että Irma Tervani oli paras hänen tuntemansa Carmen. Merikanto kirjoitti vaimolleen:

*Arvostelu sanoo, että Irmalla on kaunein altto, mitä Saksassa koskaan on kuultu. Ainosta hän (Irma) sanoi aivan oikein, että Ainon laulutekniikka on aina ollut vaillinaisen, eikä Aino sitä korjannut, kun piti itseänsä niin suurena ja valmiina, ja sitten meni liian aikaisin suurille näyttämöille, niin kuin Amerikkaan, huutamaan äänensä rikki...<sup>5</sup>*

Myös Heikki Klemetti kritisoi Aino Actté'n ääntä. Klemetti kertoo muistelmissaan:

*Hänen laulunsa, äänensä, ei miellyttänyt, siinä oli jotakin kuin vähän tahmeasti kulkevaa ja aivan selvästi se tuli voiman ja pakotuksen perästä, jos kohta siinä oli nuorekasta raikkautta.<sup>6</sup>*

Pahimman arvosteluryöpyn Actté sai ilmeisesti kokea Tukholmassa 1915 laulaessaan siellä Aarre Merikannon sarjan *Savannah-la-Mar*. Peterson-Berger kirjoitti:

*Ne jotka olivat tulleet nähdäkseen Aino Actté'n toaletin ja kuullakseen hänen nykyään aivan mahdotonta lauluaan, hänen läähättävää ja ähisevää sisään- ja uloshengitystään, koko tuota tyhjää ja kummitusmaista kivettyneiden manereiden kuorta, joka enää on jälellä kerran niin juhlitusta diivasta - ne saivat kyllä rahansa edestä kaikkea. Mutta niiden, jotka toivoivat kuulevansa hyvää ja hyvin esitettyä musiikkia, oli syytä mennä lippuluukulle ja pyydää rahojaan takaisin.<sup>7</sup>*

Actté'n äänikriisi oli jo tuossa vaiheessa melko pitkälle kehittynyt. Sen perussyynä oli epäilemättä kunnianhimoinen tavoite ryhtyä esittämään liian raskaita rooleja liian varhaisessa vaiheessa. Suomessa tämä äänikriisi tunnustettiin ilmeisesti ensimmäisen kerran vuonna 1912 - Ackten ollessa tuolloin 36-vuotias - hänen esiintyessään Traviatassa Ruotsalaisessa teatterissa. Nanny Westerlund kertoo, kuinka laulajattaren

3 Sola 1951: 182.

4 Oskar Merikannon kirje vaimolleen huhtikuussa 1907. (pvm:tön).

5 Sama.

6 Klemetti 1949: 332.

7 Dages Nyheter 29.1.1915.

"ylä-äänissä pääsi lipsahtamaan kamalia 'kukkoja'...Hän yritti korvata äänensä menetetyt loistokkuuden dramaattisella näyttelmissä..."<sup>8</sup>

Matti Tuloiselan mukaan laulajattaren halu päästä julkisuuteen tapahtui todellakin liian aikaisin; syyllisenä siihen saattoi olla myös hänen opettajansa eli äitinsä, joka vaati nuorelta laulunopiskelijalta liian varhain liian paljon. Ackté "oli laulanut äänensä rikki jo 40-vuotiaana, syynä juuri liian nopea kiiruhtaminen, sopimattomat tehtävät, jatkuvan äänikontrollin puute ja jatko-opintojen laiminlyöminen".<sup>9</sup> Näistä seikoista oli varoittanut myös hänen oma opettajansa Duvernoy, jonka ensimmäisiä tehtäviä oli korjata Acktén kurkkuääni sekä äidiltään perimä "voimakkaaseen huutoon perustuva äänenmuodostusoppi".<sup>10</sup>

Raskaiden roolien seurauksena oli, että Aino Ackten aktiivinen laulajanura päättyi jo 1920-luvun alussa. Tosin hän piti vielä maaliskuussa 1927 Pariisissa Greta Carlsson-Nuotion säestämänä "Musiikki-illan", jonka pääasiallisena tarkoituksena oli saada lauluoppilaita.<sup>11</sup>

## 2.2 Organisaattori ja persoona

Aino Acktén kyvyt organisaattorina tulivat jo osittain ilmi hänen lyhyeksi jääneen toimintansa aikana Kotimaisen oopperan perustamisen yhteydessä. Hän palasi vielä tämän taidelaitoksen johtajaksi kaudeksi 1938-39. Myöskään tämä kausi ei päättynyt ilman riitaa. Suomalaisen Oopperan - joksi nimi siihen mennessä oli muutettu - hallintoneuvostolle osoittamassaan kirjeessä hän perustelee eronpyyntöään seuraavasti:

*Koska Suomalaisen Oopperan johtajana ensi näytäntökautta suunnitellessani en johtokunnan puolelta ole saanut sitä ymmärtämystä ja tukea, jonka katson välttämättömäksi, jotta oopperan taiteellinen taso yhä kohoaisi ja koska mielestäni oopperan johtajan oikeudet ovat liian rajoitetut ja yhteistyöni ainakin nykyisen johtokunnan kanssa on mahdoton, saan täten asettaa paikkani oopperan johtajana hallintoneuvoston käytettäväksi 1 päivästä kesäkuuta 1939.*<sup>12</sup>

Parhaimmillaan Acktén organisaattorin kyvyt tulivat esille Olavinlinnan oopperajuhlien yhteydessä. Aikalaisten kertoman mukaan hän oli kaikissa tehtävissään erittäin tarkka ja temperamenttinen.

Viimeisillä oopperajuhlilla, joilla hän toimi myös ohjaajana, oli mukana kaksi savonlinnalaista avustajaa: opettaja Inkeri Juvonen tanhujen harjoittajana ja johtaja Artturi Vainio tanhuaajana. Molemmat kertoivat oopperaharjoitusten täsmällisyyden

8 Pakkanen 1988: 277.

9 Tuloisela 1997: 273.

10 Helena Salenius Pentti Savolaiselle 20.7.1998.

11 Viimeisen kerran Ackté oli syksystä 1926 kevääseen 1928 Pariisissa, missä hän yritti hankkia toimeentulonsa antamalla yksityistunteja. Aluksi hänellä oli muutamia oppilaita, mutta ne vähenivät pian kahteen. Taloudellisten vaikeuksien tultua ylivoimaisiksi hänen oli lopulta pakko palata takaisin Suomeen. Laulajatar kirjoitti miehelleen Bruno Jalanderille 4.4.1928: *...kun täällä nyt kaikki menee niin hullusti ja minun varallisuuteni on hävinnyt, tulen kotiin niin pian kuin mahdollista ilman, että se vaikuttaisi kummalliselta.* Saatuaan sitten mieheltään matkarahat hän palasi keväällä 1928 Suomeen. Acktén kirjeet 2.1.1927; 3.4.1928; 18.4.1928.

12 Acktén kirje Suomalaisen Oopperan hallintoneuvostolle 1.6.1939.

ja kurinpidon olleen erittäin kovaa, jopa siinä määrin, että aina hillitty Leevi Madetojakin "sai kerran Acktén sähinästä tarpeekseen". Eräässä Madetojan Pohjalaisten harjoituksessa Ackté oli huutanut täyttä kurkkua ohjeitaan solisteille, kuorolle ja jopa orkesterille. Aikansa kuunneltuaan Madetoja oli kääntynyt Acktéhen päin, kiskaissut hatun päästään ja iskenyt sen vihaisesti maahan sanoen samalla jonkin voimasanan, joka varmaankin sopi hyvin siihen tilanteeseen.<sup>13</sup>

Laulajattaren temperamentin räiskyviä ilmauksia eivät kuorolaiset sen enempää kuin muutkaan avustajat ottaneet kovin vakavasti. "Hänen pitikin räiskähdellä saadakseen kaikki asiat kuntoon. Tosin häneen suhtauduttiin samalla hieman ironisen kriittisesti, kun hän esiintyi despoottina. Tämän vuoksi hänelle selän takana hieman hymyiltiin".<sup>14</sup>

Teatterineuvos Jalmari Rinne kertoi tunteneensa Acktén melko hyvin. Hän muisteli laulajatarta näin: "Missä Aino Ackté oli, siellä riideltiin aina. Hänen temperamenttinsa vuoti jopa niin runsaana, ettei se juuri mahtunut toimimaan muiden kanssa."<sup>15</sup>

Samantapaisen kuvauksen Acktén temperamentista antaa myön Nanny Westerlund Traviatan harjoituksista Ruotsalaisessa teatterissa vuonna 1912. "Hän riiteli hirvittävästi kapellimestari Schnéevoigtin kanssa ja käytti kauheaa kieltä... Hän piti itseään suurena tähtenä eikä sietänyt minkäänlaista kritiikkiä".<sup>16</sup>

Ackté osasi kuitenkin olla myös sydämellinen, jopa valloittava persoona. Kävellessään Savonlinnan kaduilla - yleensä aina yksin - hän oli joka kerta tuntenut vastaansa tulleen kuorolaisen tai muun avustajan, tervehtinyt häntä kädestä pitäen ja vaihtanut samalla myös muutaman ystävällisen sanan. Näin hän temperamenttinsa purkauksista huolimatta säilytti oopperajuhlien henkilökunnan luottamuksen ja kunnioituksen.

Myös laulajatar Helena Salenius, jonka kodissa Ackté oli paossa Helsingin pommituksia keväällä 1944 muutamaa kuukautta ennen kuolemaansa, muistaa laulajattaren ystävällisenä ja kohteliaana, tosin myös äärimmäisen pikkutarkkana ja vaativana persoonana. "Eurooppalaiset kielet hän hallitsi vaivattomasti ja kertomustensa välissä helisi hänen helmeilevä naurunsa, jolloin moitteeton valkoinen hammasrivi loisti ja hänen kauneutensa tenhosi kuulijaan," Salenius muisteli.<sup>17</sup>

### 2.3 Patriootti

Achtén perheen kotikielenä oli ruotsi, josta johtuen laulajattaren koko laaja kirjeenvaihdonsa on kirjoitettu pääosin ruotsin kielellä. Tästä huolimatta hän oli vanhempiensa tavoin vankasti suomenmielinen, mikä laulajattaren elämässä ja toiminnassa ilmeni monella eri tavalla. Hän perustelee suomalaisuuttaan seuraavasti:

13 Inkeri Juvonen ja Artturi Vainio Pentti Savolaiselle 15.4.1978.

14 Sama.

15 Jalmari Rinne Pentti Savolaiselle 1.8.1986.

16 Pakkanen 1988: 277.

17 SYK:n koululehti "Oras" toukokuussa 1948, Helena Salenius.



*Suomen ruotsinmielisillä on yleensä halu ja tarve - ainoalaatuinen maailmassa - etsiä ja urkkia, voisivatko jollakin tavoin, vaikka kuinka vähässä määrin, keksiä suvussaan ulkolaista verta, joka mitenkuten oikeuttaisi heidät kieltämään suomalaisen alkuperänsä. Varsinkin jos kysymyksessä on vähänkin lahjakkaampi henkilö, ei tahdottaisi millään ehdolla myöntää häntä suomalaiseksi. Tämä on vaarallinen heikkouden merkki, sillä jos emme osaa antaa arvoa sille kansallisuudelle, joka valtavana enemmistönä asuu isänmaassamme, ei myöskään tarvitse toivoa, että ulkomaalaiset tarpeen tullen antavat tälle kansallisuudelle ja isänmaallemme sen arvon ja kunnioituksen, jonka se ansaitsee.<sup>18</sup>*

Venäälisyyttäkään Ackté ei voinut kunnioittaa. Hän kertoo muistelmissaan, kuinka Pariisin Suuressa oopperassa hänen pukuhuoneeseensa tuli "suomisyöjän päämiehen" keisari Nikolai II:n setä suuriruhtinas Vladimir. Laulajatar puhutteli häntä vain "herraksi" eikä "monseigneuriksi". Suuriruhtinas nimitti Acktéta maanmiehekkeeseen, johon tämä vastasi: "Ei hyvä herra, en ole venakko, olen suomalainen." "Niin, niin," vastasi suuriruhtinas, "olemme maanmiehiä". Tähän Ackté vastasi: "Olemme vain naapureita, sillä minä olen suomalainen. Tunnetteko ehkä Suomen?" "Oui, oui, la Finlande, olen metsästänyt siellä karhuja", vastasi Vladimir.<sup>19</sup>

Kun Suomi oli saanut Pietarista luvan pystyttää oman paviljonkinsa Pariisiin suuren maailmannäyttelyn yhteyteen vuonna 1900, Aino Ackté esiintyi yhtenä voimakkaimpana "tulisieluna" näyttelyn aikaansaamiseksi yhdessä monien muiden suomalaisten kulttuurihenkilöiden ohella. Hän esiintyi myös solistina Kajanuksen orkesterin ensimmäisessä konsertissa Pariisissa. Ollessaan Pariisin Suuren oopperan solistina sekä toimiessaan myöhemmin Pariisissa laulunopettajana Ackté osoitti patrioottisuuttaan auttamalla myös suomalaisia musiikinopiskelijoita heidän jatko-opintojensa järjestelyissä Pariisissa.

Acktén tärkein patrioottinen toiminta keskittyi kuitenkin Olavirlinnan oopperajuhlisiin, joiden mottona hänellä oli "*Suomalaisen musiikin edistäminen ja esittäminen kotimaiselle ja kansainväliselle yleisölle*", mihin liittyi myös uusien oopperateosten tilaaminen.

Juhani Ahon Juhani ilmestymisen aikoihin 1911 Ackté oli Lontoossa ja sai siellä luettavakseen tämän teoksen. Se teki häneen voimakkaan vaikutuksen, ja välittömästi lukemisen päätettyään hän kirjoittikin Aholle tammikuussa 1912 suurta innostusta hehkuvan kirjeen:

*Mikä hienous, mikä syvyys, mikä valtava voima hiljaisimmassa tyyneydessäkin! Oi, miten olenkaan Teitä ihaillut! Ja kieli, onhan se kuin musiikkia musiikin jaloimmassa merkityksessä...<sup>20</sup>*

Innostus ei ollut vain hetkellistä, sillä laulajatar rupesi heti suunnittelemaan romaanin pohjalta librettoa ja lähetti sen muutaman viikon kuluttua Aholle tarkastettavaksi. Aho teki luonnokseen eräitä muutoksia ja korjauksia, jotka Ackté luki "jännityksellä ja ihastuksella". Ne kaikin tavoin "rikastuttavat ja parantavat näytelmää",<sup>21</sup> hän kirjoitti.

Palattuaan kotimaahan Ackté alkoi etsiä Juhalle sopivaa säveltäjää. Teerisuon mukaan hän ensin kääntyi Armas Järnefeltin puoleen, joka kieltäytyi. Selim Palmgren

18 Ackté 1925: 152.

19 Sama: 74.76.

20 Acktén kirje Juhani Aholle 28.1.1912.

21 Ackten kirje Juhani Aholle 23.2.1912.

ja Erkki Melartin eivät jostain syystä voineet tulla kysymykseen. Aarre Merikanto oli asiasta innostunut, ja hänen kykyihinsä Ackté vielä tuossa vaiheessa luotti. Näiden lisäksi oli vielä yksi ja kaikkein parhain mahdollisuus: Sibelius. Ackté päättikin esittää asian Sibeliukselle ja pyysi Juhani Ahoa toimittamaan Juhan libretton Järvenpään mestarille. Libretto toimitettiin Ainolaan syksyllä 1912. Innoissaan Ackté kirjoitti Bergenistä marraskuussa intoa hehkuvan kirjeen säveltäjälle sanoen, että todellinen nero kuten Sibelius, ei tietysti voi muuta kuin tulla inspiroiduksi toisen neron ihanasta tuotteesta. Saatuaan kirjeen postiin Ackté oli kuvaamattoman onnellinen, sillä hän oli varma siitä, että hänen vetoamuksensa tehoaisi.<sup>22</sup> Sibelius otti vastaan Juhan libretton myöntäen sen mielenkiintoiseksi ja ihanaksi. Samalla sovittiin, että asiaan palataan kahden vuoden kuluttua. Kahden vuoden kuluttua lokakuussa Ackté kirjoittikin Sibeliukselle:

*Suuri Mestari. Rohkenen vihdoinkin tulla Teiltä kysymään miten on Juhan eli oikeammin Marjan laita. Voitte arvata iloni, kun tohtori Aho pari vuotta sitten antoi minulle tiedoksi, että Juhalibrettoon olitte mieltynyt, ihastunut ja että olitte suostunut tuohon oopperatekstiin säveltämään musiikin...Minulle sanottiin kuitenkin, että olitte vaatinut, ettei suostumuksestanne puhuttaisi kenellekään, joten rauhassa kahden vuoden kuluessa työtänne saisitte valmistaa...*

*Nyt ovat nuo kahdet vuodet kuluneet ja siksi tulen nyt Teiltä kysymään, koska oopperanne suvaitsette minulle näytteeksi lähettää. Arvaatte missä jännityksessä tämän suhteen olen. Olen varma siitä, että Marjasta olette tehnyt jotain suurenmoista, sillä eihän kiitollisempaa, innostavampaa oopperatekstiä voi löytyä. Toivon mm. varmasti saavani Marjan ensikesän Savonlinnan juhliin. Siis odotan suuremmalla kiihkolla. Toivoen parasta, Aino Ackté - Jalander<sup>23</sup>.*

Kuten kirje osoittaa, oli Acktélla vakaa aikomus saada Sibelius säveltämään *Juha Olavinlinnan* juhliille 1915. Oopperan nimeksi Ackté olisi kuitenkin halunnut mieluummin Marjan kuin Juhan. Mestari ilmoitti kuitenkin luopuneensa säveltämisestä: "Siinä oopperatyylissä, josta minä haaveilen, on musiikki kirjoitettava ensin; ts. absoluuttisen musiikin - laulun - on oltava pääasia."<sup>24</sup>

Aino Acktén kirjeenvaihdosta löytyy kuitenkin uusia tietoja Juhan säveltämiseen liittyvistä vaiheista. Teerisuon mukaan Selim Palmgren ja Erkki Melartin eivät "jostain syystä" voineet tulla kysymykseen.

Säilyneiden dokumenttien mukaan Ackté kuitenkin pyysi Melartinia Juhan säveltäjäksi ennen Sibeliukselta. Melartin kieltäytyi: "Pelkään että niin naturalistinen kiihkeä toiminta ei sovi minun sisimmälle säveltäjäluonteelleni," hän kirjoitti.<sup>25</sup> Ackté pyysi myös Ilmari Hannukaista. Hannikainen vastasi hänelle 28.7.1913 Nurmekselta:

*... Minun tulevaisuuteni tuumia on jo kauan ollut oopperan säveltäminen ja juuri sellaiseen historialliseen tekstiin, niin että halua ja innostusta minulla kyllä sellaiseen tehtävään olisi enemmänkin. Mutta on asia joka tekee että en vielä voi oikeastaan minkäänlaista vastausta antaa nimittäin: matkustan nyt syksyllä Wieniin konservatorioon...enkä voi ollenkaan tietää minkä verran minulle jää aikaa ...Ja missään tapauksessa en ehdi panna kaikkea aikaani oopperaan, sillä paitsi sävellystä ja teoriaa tulee minulla pääaineena olemaan piano...Näin ollen voin varman vastauksen antaa vasta Wieniin tultuani ja arvoan, että ette voi niin kauan odottaa varsinkin, kun vielä voi käydä epävarmaksi sen valmistuminen ensi kevääksi...*

22 Teerisuo 1970: 59-60.

23 Acktén kirje Sibeliukselle 15.10.1914.

24 Sibeliuksen kirje Acktéille 18.10.1914.

25 Melartinin kirje Acktéille 8.8.1912.

Vertailtaessa Acktén ja Sibeliuksen sekä Hannikaisen ja Acktén kirjeiden päivämääriä keskenään havaitsee, että Ackté on pyytänyt samoihin aikoihin Sibeliuksen lisäksi myös Hannikaista Juhan säveltäjäksi. Herää kysymys, halusiko laulajatar peräti kahta säveltäjää Juha-oopperan säveltäjiksi vai saiko hän jo ennen Sibeliuksen kielteistä vastausta 18.10.1914 jostain kautta tietää, ettei mestari ollut kiinnostunut Juhan libretosta. Kun vastausta Acktén laajasta kirjeenvaidosta ei ole löydettävissä, jää kysymys arvoitukseksi. On kuitenkin ilmeistä, että Ackté sai jostain kautta tietää Sibeliuksen kielteisestä asenteesta jo ennen säveltäjämestarin virallista vastausta. Heti Sibeliukselta saamansa vastauksen jälkeen Ackté kääntyi toistamiseen Ilmari Hannikaisen puoleen. Hannikainen vastasi Kuhmoisista:

*Olen juuri toistamiseen lukenut kirjoittamanne libreton "Juhan". Se on minusta erinomainen, äärettömän draamallinen, mutta pelkään etteivät voimani vielä siihen riitä. Se on ehkä ensimmäiseksi oopperaksi liian suuri... Juha vaatii varmasti kypsyyttä ja keinojen hallitsemista. Se on liian hyvä mennäkseen kokeilemisten kautta pilalle. Tahtoisin mielelläni jotain tarunhoitoista, rikasväristä ehkä exotista ja originellia ja raffineerattua... Mutta jos uskaltaisin toivoa, että Te, arvoisa rova Tohtorinna, jos joskus sattumalta jotain sellaista mihin olen viitanut, löydätte ja tahdotte nykäistä minua sen johdosta, olen Teille äärettömän kiitollinen...<sup>26</sup>*

Acktén "nykäisy" tapahtuikin viisi vuotta myöhemmin Talkootanssien muodossa.

Hannikaisen jälkeen oli sitten vuorossa Aarre Merikanto, joka paneutui Juhan aiheeseen innolla. Oopperan ensimmäinen versio valmistui 1921. Säveltäjä esitteli sen heti Aino Acktéille, joka vaati partituuriin erittäin paljon muutoksia. Merikanto otti nämä vaatimukset osittain huomioon, koska oivalsi niiden olevan hyödyksi teoksen kokonaisuudelle. Toinen versio, jota on pidetty lopullisena ja viimeisenä, valmistui vuotta myöhemmin. Partituurin viimeiselle sivulle säveltäjä on kirjoittanut:

*Ensimmäinen versio sävelletty 1920-21. Sen jälkeen sävelletty melkein kokonaan uudestaan. Lopullisesti valmistunut 15. päivänä tammikuuta 1922 Ruovedellä, Kaukoniemen huvilassa.<sup>27</sup>*

Musiikkinsa erikoisuudessa ja omaperäisyydessä Juha poikkesi suuresti siitä ohjelmistosta, mihin tuon aikakauden suomalainen oopperayleisö oli tottunut. Seurauksena oli, että Ackté hylkäsi Merikannon sävellyksen. Mikäli hänen suhtautumisensa Juhaa kohtaan olisi muuttunut vuosien kuluessa, hänellä olisi ollut tilaisuus esityttää teos vielä Olavinlinnassa vuoden 1930 juhliilla sekä toimiessaan Suomalaisen Oopperan johtajana vuosina 1938-39. Näin ei kuitenkaan tapahtunut. Ackté tilasi laatimaan- sa librettoon uuden sävellyksen jo 1920-luvun lopulla Leevi Madetojalta, jonka teos esitettiin ensi kerran Suomalaisessa oopperassa 1935.

26 Ilmari Hannikaisen kirje Acktéille 17.8.1915.

27 Aarre Merikannon puolison, rouva Meri Merikannon kertoman mukaan säveltäjä oli kuitenkin sisällyttänyt toiseen versioon ne päämotiivit - mm. Shemeikan ja Juhan -, jotka hän oli säveltänyt jo ensimmäistä versiota varten. On todennäköistä, että Merikanto poltti Juhan ensimmäisen laitoksen. Ainakaan sitä ei ole tähän mennessä vielä löydetty. Vaikka Merikanto mainitseekin partituurinsa lopussa Juhan valmistuneen tammikuun 15. päivänä 1922, ei sävellys kuitenkaan todellisuudessa ollut vielä tuolloin valmis siinä muodossa, jossa sen nykyään tunnemme. Ulf Söderblom, Juhan lukuisia kertoja johtanut kapellimestari, kertoi Juhan nykyisen partituurin olevan erilainen kuin 15. tammikuuta 1922 valmistuneen, josta on jäljellä vain pianopartituuri. Näin ollen Merikanto on säveltänyt Juhasta kaikkiaan kolme laitosta, joista tunnetaan ainoastaan viimeinen. Ulf Söderblom Pentti Savolaiselle 5.5.1979.

Kun Merikannon Juhan hylkäämistä tarkastelee vuosikymmenien jälkeen historian valossa, nousee esiin kysymys, menettelikö laulajatar päätöksessään ehkä sittenkin oikein. Muutamissa kirjoituksissahan Acktéta on syytetty yksipuolisesti uuden musiikin ymmärtämättömyydestä, joista johtuen hän ei osannut antaa Merikannon sävellykselle sille kuuluvaa arvoa.<sup>28</sup>

Ackté oli täysin tietoinen siitä, ettei hänen juhliensa orkesteri Olavinlinnassa ollut taiteellisesti korkeatasoinen. Orkesteri oli pieni, keskimäärin vain kolmisenkymmentä soittajaa koottuna eri puolilta Suomea. Kun Juhan musiikki rikkaine väreineen ja psykologisine vivahteineen perustuu suureksi osaksi orkesterikoloriittiin, ei tämä pieni ja vaatimaton soittajisto jo harjoitusajan minimaalisuuden vuoksi olisi pystynyt ilmentämään niitä moninaisia värisävyjä, joita Merikannon musiikki on tulvillaan. Näin ollen esityksestä olisi tullut torso senkin vuoksi, koska lapsenkengissä kulkevalta Suomalaisella oopperalla ei ollut vielä tuolloin sen tasoisia solisteja, jotka olisivat pystyneet Juhan roolit laulamaan edes tyydyttävällä tavalla.

Euroopan ja Amerikan huomattavimmat oopperafoorumit kokeneena taiteilijana Acktén on täytynyt olla näistä puutteista täysin tietoinen. Tämän vuoksi ei voitane väittää, että Juhan hylkääminen olisi johtunut pelkästään hänen ymmärtämättömyydestään tai uudemman musiikin tuntemattomuudesta, kuten Aarre Merikanto ja monet hänen aikalaisensa uskoivat.<sup>29</sup> Voitaneen melko suurella varmuudella olettaa, että laulajattaren hylkäävään päätökseen vaikuttivat ratkaisevasti juuri aikakauden esittäjävoimien keskinkertainen taso sekä suomalaisen oopperayleisön toistaiseksi vielä kehittymättömän musiikkimaun tunteminen. Hän tiesi myös tarkalleen, mitkä suuret tappiot olisivat kertyneet Juhan esityksistä - kaiken lisäksi hänen itsensä maksettavaksi. Näin ollen oli viisaampaa jättää teos odottamaan aikaa parempaa, aikaa, jolloin se saisi arvoisensa esityksen suuren orkesterin, ensiluokkaisten solistien ja kuoron esittämänä.

Se tapahtui vuonna 1970, jolloin Juha esitettiin Olavinlinnassa. Näin Ackté kielteisellä päätöksellään edisti - ilmeisesti tietämättään - mitä suomalaisimman oopperan tulevaa kehitystä, sillä juuri Juhasta alkoi suomalaisen oopperasävellystaitteen voimakas nousu ja esiintulo Savonlinnan oopperajuhlilla kohti kansainvälisyyttä.

## 2.4 Yhteenvedoa ja päätelmiä

Aino Acktén työtä suomalaisen oopperakulttuurin edistämiseksi voidaan pitää tuon aikakauden kaikkein merkittävimpana ja kauaskantoisimpana kulttuurityönä. Jo yksin Kotimaisen oopperan perustaminen on tästä vakuuttava esimerkki, sillä kaikista riitaisuuksista huolimatta oopperan toiminta alkoi vähin erin kehittyä taiteellisesti yhä korkeatasoisemmaksi. Se tarjosi nyt suomalaisille säveltäjille tärkeän

28 Vrt. Teerisuo 1970: 51. Myös Aarre Merikanto on kertonut prof. Martti Paavolalle Acktén ymmärtämättömyydestä hänen musiikkiaan kohtaan. "Kun esittelin tätä oopperaani hänelle pianolla, huomasin, ettei se täti tätä ymmärtänyt". Martti Paavola Pentti Savolaiselle 6.5.1979.

29 Vrt. Teerisuo 1970: 51 Prof. Veikko Helasvuon samoin kuin prof. Martti Paavolan kertoman mukaan Merikanto ei kuitenkaan ollut oopperansa hylkäävästä päätöksestä katkera. Veikko Helasvuo Pentti Savolaiselle 6.5.1979; Martti Paavola Pentti Savolaiselle 6.5.1979.

foorumin, missä voitiin esittää heidän sävellyksiään aikakauden parhaimmalla mahdollisella tavalla, joka merkitsi myös suomalaisen kulttuuri-identiteetin kuvan kirkastumiselle paljon.

Kotimaisen oopperan ohjelmatarjonta tähtäsi kuitenkin pääasiassa vain helsinkiläiseen kulttuuriyleisöön. Oopperan toimintaa eivät säädelleet kieli- eivätkä kulttuurirajat, joten ohjelmiston valintaperusteet voitiin toteuttaa täysin vapaasti. Acktén juhlilla Savonlinnassa oli kohteena erilainen kansanosia kuin Helsingissä. Suurin osan Olavinlinnan täyttäneestä yleisöstä näki ja kuuli tuolloin ensimmäistä kertaa oopperataidetta: sillä ei ollut ennen pienintäkään käsitystä, mitä ooppera oli. Paikallinen sanomalehti Keski-Savo kertoo tästä heti ensimmäisten juhlien jälkeen:

*Sangen suuri osa ainakin siitä suomalaisesta yleisöstä, joka oli oopperaa kokoontunut katsomaan ja kuulemaan, oli ensi kerran elämässään tilaisuudessa tällaiseen. Sillä ei ole ollut aavistustakaan mitä ooppera on, mitä yleensäkin taide, tai jos se joskus on nähnyt jollakin tilapäisnäyttämöllä jotain, jota on teatteriksi kutsuttu, on se mielessään muodostanut tällä alalla taiteesta käsityksen, joka useimmissa tapauksissa on väärä, eikä suinkaan mitään kasvattavaa, mieltä ylemmä kohottavaa... Nyt tämä aines pääsi välittömään kosketukseen todellisen, ylevän taiteen kanssa.[...] Oopperaesitykset olivat taas ulkomaalaiseen yleisöön omiaan tekemään voimakkaan vaikutuksen. He saivat omin silmin nähdä ja korvin tutustua suomalaisen taiteeseen, joka varsin selväpiirteisesti osaltaan kuvaa myöskin koko kansan sivistystasoa...<sup>30</sup>*

Todentuntuisen kuvan siitä, miten Acktén kulttuurityöhön reagoitiin jo ensimmäisillä juhlilla, antaa myös Oskar Merikannon kirje, kuinka *"oli somaa nähdä, millä hartaudella maalaisukot ja eukot seurasi esitystä"*.<sup>31</sup> Tämän perusteella voidaan päätellä, että taiteellinen sanoma oli mennyt perille, sillä - kuten Ackté kirjoitti - Olavinlinnan oopperajuhlilla oli *"vielä kantavampi, monipuolisempi ja syvällisempi merkitys, kuin oopperalla Helsingissä"*.<sup>32</sup> Tämä todistaa selvästi, että Aino Acktélla oli paitsi kansanvaltuuksellisia myös kansallista itsetuntoa kohottavia tavoitteita. Hän halusi osoittaa, että suomalaiset säveltäjät osaavat säveltää laadukkaita oopperoita ja suomalaiset laulajat kykenevät laadullisesti kilpailemaan ns. vanhojen oopperakulttuurin maiden laulajien kanssa. Aino Acktén toiminnan tavoitteet olivat siis laajalti ottaen kansallisuutta korostavia - myönteisessä mielessä nationalistisia - ja kansallista kulttuuri-identiteettiä tietoisesti kasvattavia.

Juhlien ohjelmaan kuuluneet erilaiset konsertit säveltäjien itsensä johtamina lisäsivät myös omalta osaltaan suomalaisen musiikin tuntemusta kansan keskuudessa, mikä ei voinut olla vaikuttamatta myös suomalaisen yleisön itsetunnon lujittumiseen, sen kulttuuri-identiteetin kasvuun ja arvostukseen. Ulkomaalaisille juhluvieraalle ne antoivat myös kuvan suomalaisen musiikin tasosta, sen omaperäisyydestä ja samalla universaalisuudesta.

Acktén oivalluksista oli viisas myös senaikaisen yleisön musiikkimaun huomiointi. Suomalainen oopperayleisö ei ollut tuolloin vielä tottunut moderniin oopperaan: sille piti tarjota vain sellaista, mikä melodisesti vetosi sen tunteisiin. Tässä mielessä Melartinin, Merikannon ja Madetojan - samoin kuin Gounod'n - oopperat olivat onnistuneita valintoja. Myös niiden aiheet herättivät oopperaa tuntemattoman tavallisen kansan mielenkiinnon.

30 Keski-Savo 11.7.1912.

31 Oskar Merikannon kirje vaimolleen 7.7.1912.

32 Ackté 1935: 190.

Kuvauksen tuon aikakauden musiikkimausta antanee parhaiten Oskar Merikannon kirje vuonna 1907 Münchenistä, missä hän näki Richard Straussin Salomen. Merikanto kuvaa Salomea "kamalaksi"... *"Niin epäsointuista ja meluavaa musiikkia en ole koskaan kuullut...Ei ainuttakaan kaunista kohtaa koko teoksessa. Vaikka se on vaan yksi näytös, väsyttää se ja räökkää hermoja kauheasti"*.<sup>33</sup> Jos Merikannon musiikkimaku oli tuolloin Salomen melodiseen sävelkieleen näin torjuva, millainen se olikaan sitten tavallisella oopperaa tuntemattomalla kansalla? Salome esitettiin kuitenkin Olavinlinnassa vuonna 1969 suurella menestyksellä. Acktén työ oli kantanut siihen mennessä jo kauniin hedelmän; kansan musiikkimaku oli kehittynyt ymmärtämään ensiksi Richard Straussin sävelkieltä 1969 ja seuraavana vuonna Aarre Merikannon musiikkia.

Miten Olavinlinnan oopperajuhlat todellisuudessa syntyivät? Johtuiko niiden melko nopea alkua yksinomaan Acktén patrioottisuudesta, halusta esittää ja edistää suomalaista musiikkia, vai halusiko hän pelkästään Kotimaisen oopperan sisällä puhjenneiden riitaisuuksien seurauksena uuden ikioman näyttämön, jossa toteuttaa yksin omia intuitioitaan?

Olavinlinnan juhlien aloittaminen on täytynyt olla Acktélla sisäisenä visionaana jo hänen ensimmäisestä Olavinlinnan vierailustaan lähtien. Hän ei kuitenkaan saanut tilaisuutta sen toteuttamiseen ennen vuotta 1912. Ratkaisevan sysäyksen tähän antoivat vasta Kotimaisen oopperan perustamisen jälkeen syntyneet tapahtumat, Salomen esitysten onnistuminen ja Kotimaisen oopperan riitaisuudet. Näiden tapahtumien toisaalta positiiviset ja toisaalta negatiiviset vaikutukset sytyttivät Acktén mielessä mitä ilmeisemmin lopullisesti sen päätöksen, jonka vuoksi hän kääntyi Savonlinnan kaupunginvaltuutusmiesten puoleen. Ilman Salomen näytäntöjen saavuttamaa taiteellista ja ehkäpä tässä tapauksessa erityisesti taloudellista menestystä hän ei olisi uskaltanut oman festivaalinsa järjestämiseen: hänellä ei ollut siihen aikaisemmilta vuosilta minkäänlaisia kokemuksiakaan. Kun Savonlinnan kaupunki myönsi vielä avustuksen, oli Olavinlinnan juhlien taloudellinen riski minimoitu lähes olemattomiin.

Ilman Kotimaisen oopperan sisäisiä riitaisuuksiakaan Ackté tuskin olisi ryhtynyt näin nopeasti järjestämään Olavinlinnan juhlia, sillä hänen vakaana tar-koitukseensa oli kehittää perustamaansa taidelaitosta yhä korkeampiin taiteellisiin saavutuksiin. Sitä todistavat jo hänen lausuntonsa sekä suuri aktiviteettinsa ja innostuksensa Kotimaista oopperaa perustettaessa. Hänellä ei myöskään ollut tarkoituksenaan - ainakaan vielä siinä vaiheessa - tehdä Olavinlinnasta Kotimaisen oopperan kesäistä filiaalia.

Näitä tapahtumia Acktén peruspatrioottisuuden ohella voidaan pitää niinä vaikuttimina, joiden synnyttämistä positiivisista ja negatiivisista reaktioista Ackté toteutti ideansa Olavinlinnan oopperajuhlien aloittamiseksi kesällä 1912.

---

33 Oskar Merikannon kirje vaimolleen 1.3.1907.

## IX MARTTI TALVELA OOPPERAN UUDISTAJANA

### 1 Karjalasta kansainvälisyyteen

#### 1.1 Sukutaustaa

Martti Talvelan kantaisiä, joiden sukunimi 1900-luvun alkupuolelle saakka oli *Tirri*, voidaan 1600-luvun lopulta lähtien tehdyn sukututkimuksen mukaan pitää lähes poikkeuksetta kurkijokelaisina talonpoikina, maanviljelijöinä ja mylläreinä. Martti Talvelan isä *Toivo Talvela* - aiemmin siis *Tirri* - (1898-1980) oli avioliitossa kaksi kertaa. Ensimmäinen avioliitto kesti vain parisen vuotta nuoren vaimon ja esikoisen kuollessa synnytykseen. Leskeksi jäätyään Toivo Tirri muutti nimensä Talvelaksi ja meni sen jälkeen uusiin naimisiin vuonna 1923 kerimäkeläisen talontyttären *Nelly Pennasen* (1899-1978) kanssa, jonka jälkeen he muuttivat Hiitolaan. Tarkkaa syytä nimenmuutokseen ei perikunnalla ole tiedossa.<sup>1</sup> Tirri-nimihän tarkoittaa sananmuikaisesti kalatirriä, Karjalassa myös pienikokoista vikkeliälikeistä kalatiiraa, joka nimitys parimetriselle Toivo Tirrille ei ilmeisesti tehnyt oikeutta.

Tirrien suvusta on jo varhain löydettävissä musikaalisuutta sekä muuta taiteellista lahjakkuutta. Varhaisin dokumentti on vuonna 1840 syntyneen Matti Martinpoika Tirrin pitkä runo "Muutama sananen Kurkijoen oloista". Runo on kalevalamittaan kirjoitettu kuvaus Kurkijoen henkilöistä ja tapahtumista, joista itse Lönnrotkin olisi varmaan ollut kiinnostunut kootessaan Kalevalan aineistoa.

Toivo Talvela oli perinyt musikaalisuuden geeneissään. Hän oli innokas soiton ja laulun harrastaja, joka soitti kansanpelimannien tapaan viulua ja kuului komeääriseen bassona suojeluskunnan mieskvartettiin. "Jos isä olisi ollut muuta kuin

---

<sup>1</sup> Agronomi Heikki Talvela on kertonut rovasti Reino Juvoselle, että Toivo Tirri oli tiedustellut hänen isältään - ilmeisesti heti ensimmäisen vaimonsa kuoleman jälkeen - saisiko luvan ottaa sukunimekseen Talvela. Toivo Tirri oli sanonut olevansa yksinäinen mies, joten "nimi menisi hänen mukanaan hautaan". Talvela oli keskustellut asiasta veljensä kenraali Talvelan kanssa - nimi kun on suojattu -, jonka jälkeen he olivat antaneet Toivo Tirrille luvan muuttaa nimensä Talvelaksi (Reino Juvonen Pentti Savolaiselle 31.12.1997).

tavallinen karjalainen talonpoika ja olisi saanut aikanaan koulutusta, olisi hänessä ollut laulaja-ainesta paljon enempään," kertoi Martti Talvela.<sup>2</sup> Talveloiden läheiseen sukuhaaraan kuuluvat myös tunnetut Valstan veljekset - Tapani ja Esko, sekä kaukaisempaan urkutaiteilija Tauno Äikää. "Nehän olivat nämä talolliset Karjalassa lähes kaikki sukua toisilleen, kun naitiin ristikkäin kylästä toiseen," kertoi Martti Talvelan varhin sisar Maija Dammert.<sup>3</sup>

Myös perheen äiti Nelly Talvela oli miehensä tapaan innokas laulaja, joka karjalaisen tavan mukaan kuului kuoroon. Hän osallistui aktiivisesti myös Lotta Svärd -järjestön toimintaan aina sen lakkauttamiseen saakka.

Nuoruudessaan Toivo Talvela oli ollut mukana vapaussodassa ja palvellut sen jälkeen vääpelinä rajajääkärijoukoissa tarkoituksenaan omistautua sotilasuralle. Sotilasura ei kuitenkaan pitemmän päälle häntä miellyttänyt, joten hän hankki puolensataa hehtaaria käsittävän keskikokoisen maatilän Hiitolasta ja kävi naimisiin mentyään maamieskoulun yhdessä vaimonsa kanssa. Tila jäi sotien päättymisen jälkeen Neuvostoliiton puolelle.

Toivo ja Nelly Talvelalle syntyi avioliiton aikana yhteensä kymmenen lasta - kuusi tytärtä ja neljä poikaa, joista Martti syntyi perheen kahdeksantena lapsena 4.2.1935.

## 1.2 Nuoruus ja opintovuodet

Martti Talvela vietti neljä ensimmäistä vuottaan synnyinkodissaan Hiitolassa, mistä perhe talvisodan syttymisen jälkeen joutui muuttamaan äidin synnyinkotiin Kerimäelle. Jo nuoruudessaan Martti oli innokas laulamaan. Niinpä hän hankki ensimmäiset taskurahansakin laulamalla Hiitolan kunnan eläinlääkärille.<sup>4</sup>

Koulunkäyntinsä Talvela aloitti synnyinpitäjässään Hiitolassa, jonne perhe oli välirauhan aikana palannut takaisin. Kun jatkosota syttyi, oli evakon tie jälleen edessä. Matka päättyi vihdoin Orimattilan Tönnönkosken kylään, mistä isä Toivo Talvela osti maatilän.

Orimattilan Tönnönkosken kylässä Talvela jatkoi koulunkäyntiään laulaen samalla myös erilaisissa juhlatilaisuuksissa. Kylän kansakoulussa oli siihen aikaan opettajana *Niilo Niiva*, joka havaitsi pian oppilaansa poikkeuksellisen lahjakkuuden. Niivasta tulikin tulevan oopperabasson ensimmäinen laulunopettaja. Talvela kertoi:

*Niilo Niiva oli erinomainen opettaja, jota saan kiittää siitä, että innostus laulajan ammattiin heräsi minussa jo tuolloin, jolloin lauloimme hänen johtamassaan kuorossa. Kuoro oli muodostettu pääasiassa karjalaisista - äiti lauloi siinä sopraanoa ja me isän kanssa bassoa.<sup>5</sup>*

---

2 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961. Talvela opiskeli ennen Tukholman kuninkaalliseen oopperaan siirtymistään liedä Savonlinnan musiikkipäivillä prof. Karl Hudezin johdolla 1.-15. heinäkuuta 1961. Kyseisen ajan luonani asuessaan hän kertoi minulle seikkaperäisesti kaikki siihenastisen elämänsä merkittävimmät vaiheet.

3 Maija Dammert Pentti Savolaiselle 12.12.1996.

4 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961; Heikinheimo 1978: 16.

5 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961; Heikinheimo 1978: 26.



Siitä, millainen Martti Talvela oli luonteeltaan nuoruudessaan, kertoi sisarusparven vanhin, toimittaja Maija Dammert:

*Hän ei ollut poikkeava, vaan aivan tavallinen poika, joka teki myös kaikki hölmöydet kuten pojat siinä iässä tekevät. Itsepäinen hän oli, mutta se on eräs sukumme ominaispiirteitä. Martilla oli vahva luonne kuten isällikin, joka vapaussodan päätyttyä oli käynyt saksalaisen taistelukoulun. Tulihan siinä välillä yhteenottoja, mikä oli täysin luonnollista. Isänmaallisuuden hän sai perinnöksi kotoa, sillä vanhemпамme ja koko perheemme olivat erittäin isänmaallisia. Se ei kuitenkaan ollut sellaista kohu- tai julisteisänmaallisuutta, vaan aivan normaalia elämään kuuluva, kuten musiikki, kirjallisuus ja Martille myös partiotoiminta. Luonto oli hänelle hyvin tärkeä, sitä hän rakasti suuresti. Sekin oli hänelle kodinperintöä.<sup>6</sup>*

Martin varhaista lauluinnostusta ja luonteenlaatua kuvaili myös hänen sisarensa opettaja Irma Luonsinen:

*Martti lauloi aivan pienestä pojasta alkaen; aivan kiusaksi asti aina. Kun hänellä oli puhtia muutenkin kaikkiin touhuihin, niin kyllä hän oli sellainen kaveri, jonka kanssa joutui joskus ottamaan myös yhteen. Hän oli hyvin voimakastahtoinen ja määrätietoinen ihminen, joka oli aivan synnynnäinen johtajatyyppe. Mutta ilkeä hän ei ollut. Musikaalisuutensa ja huumorinsa hän perisältä, joka viljeli niitä hyvin älykkäästi. Martti oli myös hyvä näyttelijä aivan lapsuudesta alkaen; hän näytteli aivan spontaanisti ja nämä hänen 'toilauksensa' olivat joskus hyvinkin hauskoja.<sup>7</sup>*

Orimattilassa Talvela aloitti oppikoulun, jota kävi viisi luokkaa suorittaen keskikoulututkinnon. Sisarensa Irman kertoman mukaan hän ei ollut kovinkaan innostunut koulunkäynnistä, mutta oppi läksynsä helposti - erityisesti kielet, mikä ilmeni myöhemmin hänen laulajan ammatissaan.

Orimattilassa toimivat opettajina myös Irma-sisar sekä hänen miehensä Väinö Luonsinen, josta tuli Martille hyvä ja läheinen ystävä. Väinö Luonsinen oli opettajantoimensa ohella myös partionjohtaja, joka sai nuoren lankomiehensä välittömästi innostumaan partiotoimintaan. Yhdessä he perustivat Orimattilaan kaksi vartiota, jotka liitettiin Salpausselän Samoiliijapartioon. Kun sitten Orimattilaan perustettiin vuonna 1952 partiolippukunta, tuli Luonsisesta sen johtaja ja Talvelasta kouluttaja. Oli itsestään selvää, että partiotaitojen opettamisen lisäksi leireillä laulettiin tavallista enemmän. "Hän otti jokaisen tehtävänsä erittäin vakavasti, valmentautui niihin perusteellisesti - kuten Tanskassa pidettyyn partiotaitokilpailuun - ja suoritti kaikki viimeistä piirtoa myöten täsmällisesti."<sup>8</sup> Näin tulevan oopperaorganisaattorin luonteenlaadun perusteellisuus ja tirkimättömyys tuli jo varhaisessa vaiheessa esille.

Vaikka siihen aikaan Suomessa ei tuotu juuri paljonkaan esille isänmaallisuutta, meni Orimattilan partiolippukunta jokaisena itsenäisyyspäivänä sankarihaudalle kunnioittamaan kaatuneiden muistoa - lippukunnan edessä nuori patriootti Martti Talvela.

Väinö Luonsinen innostutti Martti Talvelan myös nyrkkeilemään. Lankomiehen tarkoituksena oli alun perin opettaa hänelle vain nyrkkeilyn aakkosia ja tekniikkaa, mutta nuori huimapää paneutuikin harrastukseen niin intensiivisesti, että voitti nuorten raskaansarjan Suomen mestaruuden vuonna 1951. Erään urheilulehden

6 Maija Dammert Pentti Savolaiselle 12.12.1996.

7 Irma Luonsinen Pentti Savolaiselle 7.6.1997.

8 Väinö Luonsinen Pentti Savolaiselle 7.6.1997.

mukaan häntä pidettiin lupaavimpana raskaansarjan nyrkkeilijänä, jolta odotettiin paljon. Voidaan olettaa, että nyrkkeilyllä oli hänen tulevan laulajanammattinsa kehitykseen pelkästään positiivinen vaikutus: se vahvisti hänen fyysistä kuntoaan - erityisesti palleaa, jonka toiminta ja kestävyys suurissa oopperaroolleissa joutuu kovalle koetukselle. Sisarusten voimakkaiden vetoomusten vuoksi nyrkkeilyhansikkaat jäivät kuitenkin pian naulakkoon ja lauluharrastus alkoi vähin erin päästä voitolle.

Kun koulunkäynti ei ollut Talvelan vahvimpia puolia, hän alkoi miettiä heti keskikoulun käytyään tulevaa elämänuraansa. Kouluaikanaan hän oli ollut kahtena kesänä metsäteknikko-harjoittelijana ja saanut sen myötä tuntuman tähän ammattiin. Suunnitellessaan opiskeluaan metsäkoulussa hän oli lähettänyt hakemuksensa myös Savonlinnan seminaariin, josta tuli kutsu pääsykokeisiin kesällä 1952.<sup>9</sup>

*En ollut uskoa silmiäni, kun sain sen kutsukirjeen käsiini. Omaiseni nimittäin eivät uskoneet minua lukumieheksi ollenkaan. Kun sain kirjeen käsiini metsäharjoittelupaikkaan, lensi kirves kädestäni, sillä olin jo tajunnut, että metsäteknikon ammattia parempi olisi sittenkin opettajan ammatti - saisihan siinä enemmän laulaa.<sup>10</sup>*

Pääsykokeissa Talvela hyväksyttiin Savonlinnan seminaarin oppilaaksi syksyllä 1952. Tie kansakoulun opettajan ammattiin oli avautunut. Seminaarissa opiskellessaan häntä kiinnosti luonnollisestikin kaikkein eniten laulu - sen ohella myös käsityöt. Hän teki oman kertomuksensa mukaan kuitenkin heti alkuun suuren virheen: ei ruvennut intensiivisesti opiskelemaan pianonsoittoa. Yhtenä syynä tähän laiminlyöntiin oli pieni onnettomuus, joka sattui hänelle ensimmäisenä opiskeluvuotena. Ollessaan käsityötunnilla hänen oikean käden peukalonsa osui oikohöylään, jolloin se katkesi ja tuli niveltä lyhemmäksi. Tämä onnettomuus häiritsi luonnollisesti pianonsoiton opiskelua.

Opiskeluvuosiensa kesälomien aikana Talvela aloitti varsinaiset laulunopintonsa Lahdessa kanttori Tauno Kaivolain johdolla. Kaivolaa pidettiin yhtenä Suomen parhaimmista äänenmuodostuksen opettajista, jonka oppilaita ovat olleet mm. Raili Kostia ja muutamat muut maamme tunnetut laulajat.<sup>11</sup> Savonlinnan seminaarissa opiskellessaan Talvelan laulutaito alkoi kehittyä siinä määrin, että hän tuli pari kertaa toiseksi seminaarien välisissä laulukilpailuissa. Ketkä olivat tuolloin voittajia, siitä ei ole tietoa. Ollessaan myöhemmin armeijassa ja RUK:ssa hän voitti oppilaskunnan laulukilpailun sekä kulttuurikilpailun, jossa yhtenä osanottajana oli muun muassa Kansallisoopperan nykyinen pääjohtaja Juhani Raiskinen. RUK:n kurssijulkaisussa nro 92 onkin hänestä osuvasti sanottu:

9 Heikinheimo 1978: 28.

10 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961

11 Tauno Kaivola kertoi ihmetelleensä, miksi Talvela tuli aina hengästyneenä tunneille. Syynä siihen oli parinkymmenen kilometrin polkupyörämatka Orimattilasta Lahteen, sillä rahaa bussimatkoihin ei ollut. Positiivisena seikkana todettakoon kuitenkin, että näillä hengästymisillä oli tulevan laulajan hengitystekniikan kehittymiselle suuri merkitys: hänen myöhemmissä esiintymisissään kriitikot usein ihailivat hänen pitkää legato-linjaansa, joka on kuuluvissa hänen levytyksissään - muun muassa Beethovenin IX sinfoniassa. Tauno Kaivola Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1965.

*Mahtava basso, jonka ääni täristeli pinkat kaapeissa hajalle. Hienotunteisena miehenä hän harjoittelikin laulujaan patterin kerroksessa. Pituus 198 cm. Kaipasi kaukaisuuteen.<sup>12</sup>*

Seminaariopiskelunsa toisena vuotena Martti Talvela tutustui tulevaan vaimoonsa Annukka (oik. Anna) Kääriäiseen, joka opiskeli samassa oppilaitoksessa vuotta alemmalla kurssilla. Pariskunta vihittiin avioon Savonlinnan tuomiokirkossa heti morsiamen valmistumisen jälkeen kesällä 1957.

### 1.3 Työhön ja laulunopiskeluun

Seminaariopiskelunsa päätyttyä Talvela aloitti aktiivisen laulunopiskelunsa Lahden musiikkiopistossa Tauno Kaivolon johdolla. Hänen ensimmäinen suurempi julkinen esiintymisensä tapahtui Lahden musiikkiopiston päänäytteissä keväällä 1957, jolloin hän lauloi Lahden kaupunginorkesterin säestyksellä Mozartin Taikahuilusta *In diesem heil'gen Hallen* sekä Shaljapin-Koenamnin sovittaman *Volgan lautturien laulun*. Paikalliset musiikkikriitikot totesivat yksimielisesti hänen olevan "todellinen bassolöytö". ~~Use~~ solisti ei kuitenkaan ollut tyytyväinen esityksiinsä. Realistinen kirje vaimolle antaa kuvan tavoitteista:

*Näytteet olivat ja menivät. Ääneni ei ollut läheskään siinä kunnossa kuin Savonlinnassa käydessäni. Jännitin ennen esiintymistä suunnattomasti ja siitä sitten johtuikin keskitasoa oleva esitys verrattuna parhaaseen mahdolliseen...<sup>13</sup>*

Tuohon aikaan oli Lahdessa vierailemassa Boris Sirpo amerikkalaisen naisorkesterinsa kanssa. Hän halusi kuulla nuorta bassolupausta ja kutsui hänet luokseen. Talvela kuvaa kirjeessään käyntiään seuraavasti:

*Lauloin Sirpelle ja hänen kuuluisalle naisorkesterilleen...Jouduin laulamaan kymmenkunta laulua, ja Sirpo kiitteli kovasti. Sanoi: 'Jos teillä on temperamenttia, niin koko maailma on teidän, mutta jos teillä ei ole temperamenttia, niin kuitenkin puolet maailmasta on teidän.' Aika suuria sanoja, mutta ne eivät mitenkään paisuttaneet rintaani ylpeydestä. Tiedän varsin hyvin, että edessä on vuosien työ ennen kuin olen esiintymiskelpoinen taitelija.<sup>14</sup>*

Kun Talvelat saivat vihdoinkin väliaikaiset opettajanvirat Anttolasta vuonna 1957, Martti yritti paneutua yhä intensiivisemmin laulunopiskeluun. Opintovelat painoivat kuitenkin näihin aikoihin raskaasti hänen mieltään, sillä talous vastavalmistuneella opettajalla oli tiukalla. Syksyllä 1957 hän katkeroituneena kertoi, ettei ollut saanut mistään rahastosta pienintäkään avustusta laulunopiskeluun varten: kaikkialta tulivat anomukset hylättyinä takaisin.

Talveloiden saatua vihdoinkin vuonna 1959 vakinaiset opettajanvirat Porvoosta alkoi Martti syventyä nyt opiskeluunsa entistä intensiivisemmin ja tehokkaammin. Hän oli saanut äänenmuodostukselleen siihen mennessä hyvän pohjan Tauno Kaivolalta: nyt oli jo aika keskittyä repertoaariin. Opettajakseen hän sai Hannu Heikki-

12 RUK:n kurssijulkaisu nro 92 ajalta 1.10.1956-26.5.1957. Mainittakoon, että samalla RUK:n kurssilla oli myös tasavallan presidentti Martti Ahtisaari.

13 Martti Talvelan kirje Annukka Talvelalle 25.5.1957.

14 Sama.

län, joka yhdessä vaimonsa Kerstinin kanssa alkoi syventää nuorta laulajaa oopperarooleihin ja liediin. Opiskelun kohteina olivat aluksi *Sparafucilen* rooli Verdin Rigolettosta sekä Schubertin *Totengräbers Heimweh*, joka oli hänen ensimmäinen saksankielinen liedinsä. Myös äänilevyt olivat hänen ensiarvoisia opettajiaan, erityisesti Shaljapinin ja Pinzan tulkinnat.<sup>15</sup>

Tie laulajaksi alkoi näkyvimmin kehittyä kuitenkin vasta tammikuussa 1960, jolloin hän voitti Klemetti-Opiston valtakunnallisen laulukilpailun Vaasassa. Vaasan kilpailuvoittoa voidaan pitää Talvelan laulajanuran kaikkein ratkaisevimpänä lähtölaukauksena: vasta sen myötä avautuivat hänelle mahdollisuudet elämänuransa toteuttamiseen. Kilpailuvoitto toi Talvelalle lukuisia solistitehtäviä ja konserttitarjouksia eri puolilta Suomea. Menestyksestään huolimatta hän pysyi edelleenkin realistina. Kommentti Helsingin Sanomissa heti kilpailuvoiton jälkeen antaa siitä kuvan:

*Ei mimulla ole kiirettä vielä, sillä olen vasta 24 vuoden ikäinen ja bassot ovat yleensä parhaimmillaan vasta 40 vuoden iässä. Itävaltaan tekisi mieli kuuntelemaan ja opiskelemaan.*<sup>16</sup>

Maaliskuun 29. päivänä 1960 Martti Talvela esiintyi ensimmäisen kerran Suomen kansallisoopperassa Verdin Rigoletton *Sparafucilen* roolissa. Heikki Aaltoila, joka muutamaa vuotta myöhemmin Uudessa Suomessa kohotti arvostelussaan hänet korkeuksiin, otsikoi ensimmäisen arvostelunsa sanoilla "Korkea mies, matala ääni". Aaltoila antoi nuorelle laulajalle ohjeita ääntämisestä: "Supisuomalainen ääntämys olisi tarkistettava...ylähuuli näyttää pingottuvan tiukasti hampaita vasten". Ainoastaan Talvelan näyttämölliseen liikuntaan hän oli tyytyväinen.<sup>17</sup> Kauppalehden silloinen arvostelija Kaj Chydenius käsitti kuitenkin heti Talvelan lahjakkuuden: hän nimitti Talvelaa suureksi bassolöydöksi ja laulutaiteen lupaukseksi, kiitti hänen jalosointista ja muhkeaa ääntään, joka oli myös taipuisa.

Oopperadebyyttinsä jälkeen Talvela yritti saada jonkinlaista kiinnostusta Kansallisoopperaan, mutta tulokset olivat huonot. Kertomansa mukaan häntä pidettiin "hioutumattomana laulajana, jolle ei ole sopivia rooleja Kansallisoopperassa. Hänen kaltaisiaan laulajia tulee kadulla vastaan useita".<sup>18</sup> Kirjassaan Jättiläisen muotokuva Seppo Heikinheimo kertoo Alfons Almin langettaneen kyseisen arvion Talvelasta Jussi Jalaksen lausumaksi.<sup>19</sup> Langettamatta varmaa syytöstä kenellekään voitaneen kuitenkin olettaa kyseinen määritelmä pikemminkin Almin itsensä lausumaksi, sillä - kuten tuolloin yleisesti tiedettiin - useat Kansallisoopperaan pyrkivät ja jopa laitoksen omat solistit saivat usein kuulla Almin suusta vastaavia lausuntoja.

Oopperakiinnityksen epäonnistuttua Talvela kääntyi opetusministeriön puoleen saadakseen apurahan ulkomailla opiskelua varten. Päätös oli kielteinen, kuten Kaarlo Bergbomille sata vuotta aiemmin. Taneli Kuusiston ja Veikko Helasvuon

15 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961; Heikinheimo 1978: 38.

16 HS. 8.1.1960.

17 US.31.3.1960.

18 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961.

19 Heikinheimon tiedustellessa sitä Jalakselta itseltään hän kielsi sen. Heikinheimo 1978:47.

allekirjoittamassa Säveltaidelausuntakunnan lausunnossa opetusministeriölle todetaan lyhyesti:

*Lautakunta toteaa, että yksityisille taiteilijoille ei ole yleensä myönnetty ulkomaisia opintomatkoja varten veikkauisvoittovaroista avustusta ja että avustuksen antamista tuskin olisi tässäkin tapauksessa pidettävä tarkoituksenmukaisena.<sup>20</sup>*

Kansallisoopperan ja opetusministeriön kielteiset päätökset lisäsivät nuoren eteenpäin pyrkivän laulajan katkeruutta niin suuresti, että ne kuvastuivat vielä seitsemän vuotta myöhemmin Helsingin Sanomille lähetetyssä kirjoituksessa:

*Timo Mustakallio oli alunperin Elsa Larcénin ja Martin Öhmanin oppilas. Hän oli kiinnitettynä Suomalaiseen Oopperaan vuoden verran, mutta havaittiin oopperan taholta talon mittoihin riittämättömäksi. Selvä osoitus siitä, kuinka suurenmoisia lahjakkuuksia ei haluta nähdä, kuinka ainoa oopperanäyttämömme jättää mahdollisuudet käyttämättä. Puuttuuko arvostelukykyä vai halua kasvattaa vahva nuori laulajapolvi ammattiin, vai puuttuuko molempia? On selvää, tosiasiassa, jota ei kannata jälkiviisaasti valitella: suomalaiset lahjakkuudet lähtevät hakemaan leipäänsä sieltä, missä heidän lahjansa tajutaan ja missä heitä arvostetaan ja missä heillä on mahdollisuus työhön.<sup>21</sup>*

Marraskuun 13. päivänä 1960 Talvela piti virallisen ensikonserttinsa Helsingissä.<sup>22</sup> Sitä ennen hän oli konsertoinut eri puolilla Suomea hankkien tarpeellista kokemusta pääkaupungin estradille nousemistaan varten. Parin päivän kuluttua ilmestyneissä arvosteluissa oli äänilaji jo toinen kuin debyyttistä Kansallisoopperassa. Talvelan kertoman mukaan hänelle kaikkein eniten merkitsi Erik Tawaststjernan kriikki, joka antoi voimaa ja rohkeutta pyrkiä yhä korkeampiin päämääriin. Tawaststjerna ennusti profeettallisesti tulevan suurlaulajan tien:

*Sille ei mahda mitään: Martti Talvelan olemuksessa, hänen liikehtimisessään ja ilmeilyssään on jotain shaljapinmaista. Se on tiedostamatonta, koska laulaja - onneksi - ei tavoittele Shaljapinin tyyliä edes laulaessaan suuren Fjodorin ohjelmistoa: cavatinan Verdin oopperasta 'Ernani', Ivan Susaninin jäähyväisaarian, Rimski-Korsakovin 'Varjaagin tervehdysten' ja 'Profeetan'. Tuleeko Martti Talvelasta sitten maailmanluokan bassolaulaja? Tarkastelkaamme hänen edellytyksiään. Ääniaines viittaa Metropolitaniin. Milloinkaan en ole kuullut näin mahtavasti soivaa, mehevää ja laajaulotteista suomalaista bassoa. Äänen koulutus on ilmeisesti vankalla perustalla, vaikka sen hallinnassa onkin toivomisen varaa. Laulaja yllättää sekä myönteisesti että kielteisesti. Ernani-cavatinaan kaipasin suurempaa plastisuutta melodiseen linjaan, kun taas Simon Boccanegrasta 'A te l'esteremo addio' onnistui lähes täydellisesti... Intervalleissa ei ollut moittimista, aniharvoja vähäisiä epätarkkuuksia lukuunottamatta.*

*Martti Talvelan on ehdottomasti kehitettävä laulutekniikkaansa täydellisen hallinnan tasolle. Hänen kaltaiselleen kyvylle mitään ei voida antaa anteeksi. Laulajan tulkinta-asteikko ulottuu oopperasta dynaamiseen lauluun... Tekstiä Martti Talvela lausuu älykkäästi ja mukaansatempaavasti. Tällaiset ovat siis edellytykset. Entä ennuste?*

20 Opetusministeriön päätös n:o 863/174 a.d.op.min.1960.

21 Martti Talvela: HS. 9.1.1967.

22 Konsertti alkoi Bachin aarialla *Hier ist das rechte Osterlamm* soolokantaatista nro 4. Liediä edustivat kolme Schumannin Liederkreisin laulua ja yksi Freundes Kerner -laulu sekä kaksi Schubertin Winterreisen ja muutama Yrjö Kilpisen ja Seppo Nummen lauluista. Myös ooppera-aariat kuuluivat obligatorisina tulevan oopperabasson ensikonserttiin. Niitä edustivat konsertin ensimmäisen puoliskon lopussa Verdin *Che mai vegg'io* Ernaniasta ja *A te l'estremo addio* Simon Boccanegrasta. Päätösnumeroina oli vielä Glinkan ja Rimski-Korsakovin aarioita, jotka Konservatorion salin täyttänyt yleisö otti myrskyisästi vastaan.

*Uskon, että Martti Talvelan horoskooppiin kätkeytyy suurlaulajan ura. Mutta tähtien suojattina hänen on otettava ennusmerkeistä vaarin.<sup>23</sup>*

Ensikonserttinsa jälkeen Talvela suunnitteli opintomatkaa Italiaan, sillä Wihurin Säätiö ja Helanderin säätiö olivat vihdoin muistaneet häntä pienehköillä apurahoilla. Myös Wien ja Tukholma olivat suunnitelmassa mukana. Kun perhe oli kasvanut kahden lapsen syntymän jälkeen jo nelihenkiseksi, päätti Talvela lähteä Tukholmaan hovilaulaja Martin Öhmanin oppilaaksi; Öhmaniin hän oli saanut tutustua jo edellisen keväänä tämän kursseilla Helsingissä. Opettajanvirka oli jätettävä nyt lopullisesti; se merkitsi tulevan oopperalaulajan elämässä tiiviin ja armottoman laulunopiskelun aloittamista. Tawaststjernan sanat "hänen kaltaiselleen kyvyille ei mitään voida antaa anteeksi" olivat jatkuvasti hänen mielessään. Niistä hän sai kutsumukselleen vielä vuosien jälkeenkin uutta voimaa ja kannustusta.<sup>24</sup> Tukholmassa Talvelan opiskelu jatkui tiiviinä. Kuvan siitä antaa eräs hänen lukuisista kirjeistään:

*Pelaan suurella riskillä. Koko olemiseni on suurta hermopeliä. Mitä opin? Avautuuko mahdollisuuksia... Minulla on vastuu, jonka suuruutta en itsekään kokonaan tajua. Olen laulaja ja tulen olemaan aina! Tämän tien alku on meille Via dolorosa, mutta meidän on kasvettava tämän ajan yli, olkoon se miten pirullinen tahansa. On nähtävä tuleva, onnellisempi aika.<sup>25</sup>*

Talvela sai asunnon Tukholmassa Erwin ja Isa Gripenbergin kodista. Gripenbergien suku oli vanhaa suomalaista kulttuurisukua - olihan runoilija Bertel Gripenberg Sibeliuksen ystävä. Tämän kulttuurikodin vaikutus ja ilmapiiri merkitsi nuorelle laulunopiskelijalle myös henkistä kehittymistä ja valmentautumista niihin tehtäviin, joihin hän joutui jo seuraavana syksynä 1961 saadessaan kiinnityksen Tukholman Kuninkaalliseen oopperaan.

## 2 Suurten oopperatalojen ovet avautuvat

### 2.1 Tukholma lähtölaukaisijana kansainvälisyyteen

Palattuaan opintomatkaltaan Suomeen keväällä 1961 Talvela yritti vielä uudelleen saada kiinnitystä Suomen Kansallisoopperaan. Alfons Almi oli ilmoittanut hänelle, että asiaan palataan lopullisesti toukokuussa.<sup>1</sup> Kun ilmoitusta ei määräaikaan mennessä kuulunut - ei myöskään sen jälkeen, Talvela pyrki Tukholman Kuninkaalliseen oopperaan. Koelaulu tuottikin positiivisen tuloksen: Kuninkaallisen oopperan taiteellinen johto teki hänen kanssaan sopimuksen - aluksi kuitenkin vain vuodeksi. Tämä sopimus merkitsi samalla koko Talvelan perheen muuttoa Tukholmaan.

Roolit Tukholman Kuninkaallisessa oopperassa olivat pieniä - kuten Rigoletton Sparafucilen ja Don Carlosin munkin rooli. Tämän vuoksi Talvelalle jäi aikaa

23 HS. 16.11.1960.

24 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961; Heikinheimo 1978: 56.

25 Martti Talvelan kirje vaimolleen 6.2.1961.

1 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1961.

opiskella Martin Öhmanin johdolla yhä tiiviimmin ja paneutua uusien oopperaroolien opiskeluun. Tärkeimmäksi roolikseen hän kertoi muodostuneen Mozartin Don Giovannin *Komtuurin*, joka vasta sai tukholmalaisyleisön sekä *Wieland Wagnerin* (1917-1966) kiinnostumaan hänestä. Wieland Wagner - Righard Wagnerin pojanpoika ja Bayreuthin Festspielhausin taiteellinen johtaja - oli lukenut Opernweltistä, kuinka Tukholmassa on kehittymässä uusi nuori bassolupaus. Wagner kutsui Talvelan heti koelauluun Berliiniin tarkoituksenaan saada hänet laulamaan - mikäli uutisessa on perää - Wagnerin oopperaroolleja jo mahdollisesti syksyllä 1962. Koelaulu Berliinin Deutsche Operissa tuottikin paremman tuloksen kuin Talvela oli osannut odottaa: Wieland Wagner kiinnitti hänet Bayreuthiin harjoittamaan aluksi *Titurelia* Parsifalissa. Muutaman päivän kuluttua tuli kutsu myös Berliinin Deutsche Operin solistiksi, sillä Wagnerin ohella hänen koelauluaan oli ollut kuulemassa myös Deutsche Operin taiteellinen johto.

Lähtiessään Länsi-Berliinistä paluumatkalle Tukholmaan Talvela lähetti postikortin, jonka kuvapuoli esittää Tiegergartenissa sijaitsevaa Siegessäulea, 1874-82 saavutettujen voittojen muistoksi pystytettyä obeliskia. Kuva oli enteellinen:

*Minulla on.... ilo ilmoittaa, että ensi kesänä laulan Bayreuthissa pienen osan ja opiskelen stipendiaattina Wagner-juhlien kolme viikkoa samassa paikassa, jatkaakseni seuraavina vuosina suuremmissa. Koelaulu meni auszeichnet ja olen matkalla Tukholmaan, jossa odottavat monet työt. Niin on siis eräs lähtökynnys ylitetty ja tulevaisuuden näkymä valoisia ja laaja. Mitä muuta vois in taiteilijana ja ihmisenä toivoa. Valmiutta uhriin ja itsensä lopettamiseen työllä vaativat lahjamme.<sup>2</sup>*

Kun tieto Talvelan kiinnityksestä Bayreuthiin ja Berliiniin tuli Ruotsissa julkisuuteen, yritti Kuninkaallisen oopperan johtaja Set Svanholm taivutella nuorta bassoa jäämään edelleen Tukholmaan. Lähdön ratkaisi kuitenkin opiskelumahdollisuus Bayreuthissa - mutta myös palkka, sillä Tukholmassa hänelle maksettiin vain 1 400 kruunua kuukaudessa, kun taas Berliinin Deutsche Operin Anfänger-sopimukseen kirjattu alkupalkka oli jo 2 500 D-markkaa.<sup>3</sup>

Talvelalla oli jälleen muutto edessä, mutta tällä kertaa sellaiseen maahan, jossa hän tuli asumaan lähes parin vuosikymmenen ajan.

## 2.2 Deutsche Oper, Bayreuth ja La Scala avautuvat

Bayreuthissa Talvela lauloi ensimmäisenä roolinaan *Titurelin* pienen osan Parsifalissa. Samaan aikaan hänen opiskelunsa suuntautuivat jo suurempiin tehtäviin: Tristanin ja Isolde'n *Kuningas Markeen* sekä Parsifalin *Gurnemanz*-kertomukseen. Talvela oli elämänsä tyytyväinen:

---

2 Martti Talvelan kortti Pentti Savolaiselle, pvm:tön, kirjoitettu heti koelaulun jälkeen Berliinissä.

3 Talvelan kiinnitys Saksaan herätti huomiota myös Suomessa: olihan hänet ensimmäisenä suomalaisena laulajana kiinnitetty Bayreuthiin. Ensimmäisenä kommentoijana oli Yleisradio, jonka päivälähetysten otsikkona oli "*ensimmäinen suomalaislaulaja kiinnitetty Bayreuthiin*". Ohjelmassa haastateltiin muun muassa Talvelan entistä opettajaa Hannu Heikkilää. Myös Kansallisoopperan johto sai haastattelussa kuulla kunniansa: sitä moitittiin lyhytnäköisyydestä. Oopperan johto pysyi kuitenkin kaikille kommentoijille vaiteliana reagoimatta niihin millään tavalla.

*Sen parempaa onnea tässä ammatissa tuskin on olemassa, että pääsee opiskelemaan Wagnerin rooleja hänen pojanpoikansa johdolla, joka uudisti koko Wagner-käsityksen ja jonka ohjauksessa säteilivät myös aikakauden muut alueet. Ne antoivat täysin autenttisen varmuuden roolien tekemisessä.<sup>4</sup>*

Deutsche Operissa Talvelalle alkoi hänen siihenastisen elämänsä rankin työkausi. Oopperaroolien opiskeluun oli kohdistettava nyt kaikkein suurin huomio. Sitä varten hänellä oli käytössään joskus jopa kaksikin korrepetiittoria: "...kun toinen säestäjä väsyi, niin toinen tuli tilalle, ja harjoitus jatkui joka päivä tuntikausia," kertoi hänen sisarensa Irma Luonsinen.<sup>5</sup>

Roolien omaksuminen vaati myös hyvää kielitaitoa; sitä varten hänen oli aloitettava intensiiviset saksan ja italian sekä myöhemmin myös englannin ja venäjän kielen opinnot. Näin Talvela koulutti itseään tuleviin tehtäviinsä. Tie menestykseen Berliinin Deutsche Operin solistina ei kuitenkaan avautunut yhtä helposti kuin hänen pääsynsä tähän Euroopan arvostetuimpaan oopperataloon. Heti ensimmäisenä tehtävänä hän joutui laulamaan ministerin roolin Beethovenin Fideliossa. Vaikka osa onkin kestollisesti verrattain lyhyt, se on siitä huolimatta oopperan keskeisiä rooleja. Kaiken lisäksi Talvela joutui ensimmäiseen "tulikokeeseensa" sellaisessa kansainvälisessä seurassa, jossa olivat mukana Christa Ludwig, James King ja Josef Greindl. Seurauksena oli, että nuoren basson hermot eivät kestäneet:

*Kun jouduin ensimmäistä kertaa elämässäni esiintymään näin suurella ja vaativalla lavalla ja kaiken lisäksi näiden maailmanhuippujen kanssa, eivät hermoni yksinkertaisesti kestäneet tätä painetta. Muistan elämäni loppuun saakka, kuinka kapellimestari Arthur Rothen mulkoili minua vihaisesti esityksen päätyttyä. Eräs kriitikko haukkuikin minua jopa siihen malliin, että miksikä minut on tänne hankittu: ei osaa liikkua eikä laulaa. Hänen mielestään minun olisi ollut paras palata takaisin sinne mistä olin tullut.<sup>6</sup>*

Epäonnistuminen Beethovenin Fideliossa pani kuitenkin määrätietoisesti laulajan paneutumaan entistä tiiviimmin ja intensiivisemmin roolityönsä opiskeluun. Wieland Wagner ei kääntänyt lahjakkaalle suojatilleen selkäänsä, vaan kannusti häntä uusiin ja vaativampiin yrityksiin. Syksyllä 1963 kirjoitettu kirje antaakin kuvan jo valoisammista tunnelmista:

*Kesäiset tarjoukset saivat virallisen vahvistuksen, ja laulan, jos olen terveenä, Bayreuthissa ensi kesänä seitsemän kertaa Maakreivin osan Wagnerin oopperassa Tannhäuser. Se on pääosa ja ollut tähän asti monet vuodet Josef Greindlin laulama. Suuret ovat siis jalanjäljet, joihin pitää yrittää sopeutua...Tällä [Berliinissä] on Poppean kruunauksen ensi-ilta, jonka lisäksi laulan konsertin oopperassa yhdessä kolmen muun laulajan kanssa.<sup>7</sup>*

Poppean kruunauksen ensi-illasta 7.1.1963 Berliinin Deutsche Operissa tulikin vihdoin Talvelan laulajantien käännekohta. Lehdet antoivat nyt yksimielisesti kiitosta suomalaiselle bassolle, joka Frankfurter Allgemeinen mukaan erottui selvästi muista laulajista ja hallitsi näyttämöä suvereenisti. Oopperan ohjaajana oli Milanon La Scalan Margherita Wallman, joka ihastui nuoreen bassoon ja kutsui hänet vieraile-

4 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1965.

5 Irma Luonsinen Pentti Savolaiselle 7.6.1997.

6 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1965.

7 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle syksyllä 1963. Alkuperäinen kirje kadonnut. Ks. Heikinheimo 1978: 78.



maan tähän Italian oopperataiteen pyhättöön Verdin Don Carlosin Suurinkvisiittorin rooliin. Filipin roolissa lauloi tuolloin Nicolai Ghiaurov - Boris Christoffin ohella aikansa maailman johtavin basso -, joten Talvela joutui jälleen kovaan seuraan. Kirje vaimolle kuvaa Suurinkvisiittorin tunnelmia heti La Scalan esityksen päättymisen jälkeen:

*Kello on kaksi yöllä, ja puoli tuntia sitten loppui ensi-ilta. En aavista, mitä lehdet kirjoittavat, mutta uskoisin voivani olla tyytyväinen tulokseen, vaikka se ei ehkä loistava voitto olekaan. Lau-loin kaiken oikein ja sain juttuun ilmettä. Dueton jälkeen Filipin kanssa olin jo palannut puku-huoneeseen, kun toiset menivät väliaplodeille. Minulle ei kukaan niistä maininnut, ja katsomosta rupesi kuulumaan huutoja: 'Inkvisiittori, inkvisiittori!' Tiedä häntä, olisivatko halunneet hurrata vai heittää tomaateilla...<sup>8</sup>*

Tomaateilla heittämisestä erään italialaisen oopperatalon tapaan ei Talvelan kohdalla ollut kuitenkaan kyse, sillä seuraavana päivänä lehdet ylistivät hänen suoritus-taan. Vaikuttavin arvosteluista oli ehkä Italian kirjoitus, joka jo otsikossaan mainit-si Talvelan nimen:

*Suomalainen basso Martti Talvela teki vaikutuksen, ei ainoastaan mahtavalla hahmollaan, vaan myös äänisoittimella, jonka ansiosta hän saattoi viedä onnekkaiseen loppuun niin merkittävän dueton kuin mikä on näjännessä kohtauksessa sellaisen vastapelurin kuin Ghiaurovin kanssa.<sup>9</sup>*

Ensimmäinen vierailu Milanon La Scalaan oli onnistunut, sillä myös Il Giomonssa olleessa arvostelussa Talvela nostettiin tasavertaiseksi Ghiaurovin rinnalle.<sup>10</sup> Sen seurauksena avautui suomalaisbassolle aivan uusia taiteen teitä ja mahdollisuuksia esiintyä Euroopan arvostetuimmissa oopperataloissa sekä olla solistina suurissa vokaaliteoksissa ja niiden levytyksissä tunnetuimpien kapellimestareiden johdolla.

### 2.3 Lied luo herkkyyttä tulkintaan

Bassot eivät kovinkaan yleisesti ole esiintyneet liedlaulajina, joka useinkin johtuu heidän äänialastaan ja enemmän oopperaan viittaavasta tulkintatavastaan, mikä liedille on vastaavasti vierasta. Musiikillisesti liedit ovat laulutaitteen intiimeintä aluetta: rakenteeltaan ne ovat yleensä lyyrisiä, hyvin hienosyisiä ja sävyiltään herkkiä, joiden tulkinta vaatii myös suurta äänellistä ja sisäistä herkkyyttä. Tämän vuoksi ooppera- ja liedtyylin yhdistäminen ei ole onnistunut kuin harvoilta bassolaulajil-ta. Niille, joille se on onnistunut, se on kehittänyt heidän ammattitaitoansa erityises-ti herkkimpien oopperakohtausten tulkinnassa sekä tekstin selkeässä artikuloinnissa. Martti Talvelalle lied oli tärkeä jo heti laulunopiskelun alkuvaiheessa. Schubert oli se säveltäjä, joka häntä jo nuoruusvuosinaan puhutteli paljon: hän aloitti *Winterrei-sen* opiskelun jo alle 30-vuotiaana ja tutustui siihen kertomansa mukaan erityisen inspiroituneesti myös matkoillaan taskunauhurin avulla. Winterreisen Talvela oli päättänyt esittää myös Wienissä, liedin synnyinsijoilla. Sitä ennen hän kuitenkin halusi tunnustella wieniläistä yleisöä - erityisesti sen ankariksi tunnettuja kriitikkoja

8 Martti Talvelan kirje Annukka Talvelalle 13.2.63.

9 I Italia 13.12.1963.

10 Il Giorno 13.12.1963.

- järjestämällä toukokuussa 1965 oopperadebyyttinsä jälkeen konsertin, jonka ohjelmaan ei kuulunut vielä Schubertin liedejä.<sup>11</sup>

Ensikonsertti Wienissä onnistui hyvin. Arvostelijat - erityisesti Kurt Schmiedek - antoi Talvelan äänenvolyymistä ja sointiväristä samoin kuin tulkinnastakin suuren tunnustuksen. Paikalla ollut Seppo Nummi piti konserttia jopa "sensaatiomaisena": "Hyvin harvan laulajan ura voi ylikriittisessä Wienissä päästä alkuun tällaisella kohulla," kirjoitti Nummi.<sup>12</sup>

Myös oopperadebyytti Wagnerin Lohengrinin *Heinrichina* Wienin Valtion-oopperassa oli saanut hyvän vastaanoton: Die Pressen kriitikko totesi wieniläisen yleisön kaivanneen jo kauan tällaista ääntä. Menestystä seurasi parinkymmenen illan kiinnitys seuraavaksi näytäntökaudeksi Wienin Valtionoopperaan. Kiinnityksen jälkeen täyttyi myös Talvelan toinen pitkäaikainen toive: Wienin Musikfreunde-yhdistys pyysi hänet esittämään Schubertin Winterreisen Wienissä.

Ennen Wienin esitystään Talvela halusi kokeilla siipiensä kantavuutta Helsingissä. Arvostelut Winterreisesta olivat siellä pääasiassa myönteisiä: ne antoivat hänelle varmuutta ja rohkeutta "Wienin tulikokeeseen". Helsingin Sanomien musiikki-toimitus tilasi Wienin konsertin arvostelun tunnetulta wieniläiseltä kriitikolta, Lot-har Knessliltä. Knesslin arvostelun otsikko oli kuvaava: "*Talvelan uhkayritys: Winterreise Wienissä.*"

*Martti Talvela ei ole Wienissä enää mikään tuntematon nimi; etenkin hänen Wagner-tulkintansa ovat tunnettuja, varsinkin Berliinistä ja Bayreuthista kantautuneiden tietojen perusteella. Tällä kertaa Talvela oli asettunut mitä vaativimpaan tulikokeeseen: hän tähtäsi laulutaitteen huipulle ja antoi liedillä, jonka ohjelma koostui pelkästään Schubertin Winterreisesta.*

*Yrityksen rohkeutta oli omiaan lisäämään se, että tätä synkeiden tuntemusten sävyttämää, vain heikkojen toivonpilkahdusten valaisemaa ja kuoleman läheisyyttä henkivää teosta on Wienissä monilukuisten esitysten johdosta totuttu arvostelemaan mitä kriittisimmin. Yleisö odotti siksi erityisellä jännityksellä, miten suomalainen vieras selviytyisi vaativasta tehtävästään.*

Sen jälkeen Knessl antaa Talvelalle tunnustusta tekstin sisältöön tutustumisesta sekä saksan kielen ääntämisestä. Myös jalosointisen äänen hän toteaa olevan "hyvää vauhtia kehittymässä kohti laullista kypsyyttä". Knessl jatkaa:

*Tietyt laulutekniset puutteet kävivät tosin ilmi silloin, kun tulkinnalliset seikat vaativat pidättyväisyyttä, herkkyyttä ja sisäistyneisyyttä: mezza voce soi latteana ja monotonisena. Fraseeraus-sessa ja nuottiarvojen käsittelyssä saattoi panna merkille ominaisuuksia, jotka on selitettävä omavaltaisuuksiksi, ellei haluta todeta, että Talvelan ei ole suotu vielä päästä selville Winterreisen viimeisistä salaisuuksista.<sup>13</sup>*

Arvostelunsa loppuosassa Knessl kertoo vielä Talvelan menestyksestä Valtionoopperassa Don Carlosin Suurikvisiittorina, jossa hän oli "täysin omalla alallaan". Winterreisen arvostelut wieniläisissä lehdissä eivät olleet mitenkään mairittelevia. Talvelan itsensä kertoman mukaan eräs kriitikko - "entinen epäonnistunut laulaja",

11 Heikinheimo 1978: 85-87. Talvelan ensimmäisessä Wienin konsertissa oli ohjelmassa Kilpisen tunturilaulut, Sibeliuksen lauluja suomeksi, ruotsiksi ja saksaksi, Musorgskin Kuoleman laulut ja tanssit saksaksi sekä Rahmaninovin romansseja venäjäksi.

12 US 31.5.1965.

13 HS.4.3.1966.

kuten hän sanoi - teilasi hänet arvostelussaan niin perusteellisesti, "ettei siitä löytynyt juuri mitään positiivista".

Talvela ei kuitenkaan lannistunut wieniläisarvostelijoiden kriittisyydestä, vaan hän paneutui Winterreiseen entistä intensiivisemmin tarkoituksenaan "kypsyä parikymmenen vuoden opiskelun jälkeen sitä esittämään", kuten hän sanoi Wienin konsertin jälkeen. Ei kulunut kuitenkaan kahta vuosikymmentä, sillä jo neljän vuoden kuluttua Wienin Winterreisen esityksestä Talvela konsertoi suurella menestyksellä Berliinissä. "Jopa meni hyvin Berliinin Lied-ilta. Voisi käyttää sanaa läpimurto, jos se ei olisi niin kulunut. 1500 kuulijaa!"<sup>14</sup>

Lied-konsertit jatkuivat. Vuosina 1974 ja 1977 oli vuorossa Pariisi - samoihin aikoihin myös Lontoo, Milano, New York, Chicago, San Francisco ja Miami. "Pariisin konserttimme Ralfin [Gothónin] kanssa oli valtava, ehkä elämäni suurin menestys", hän kirjoitti.<sup>15</sup> Kun Pariisissa oli aikoinaan konsertoinut myös Aino Ackté, kannattaa yhtenäisen vertailun vuoksi lainata Talvelan saamia arvosteluja sikäläisestä lehdistöstä. Jean Cotte kirjoitti France Soiressa otsikolla "Ukkosen ääni":

*Hän tulee Suomesta, tuo suunnattoman suuri, parrakas, lumisten seutujen Wotan, jolla on ukkosen ääni kurkussaan.[...] Talvela antaa Schubertille villiä loistoa, joka uudistaa kuuntelotottumuksemme. Se on myös nautinnon lähde kaikille niille, joille musiikki on aina uusi seikkailu. Talvela saa meidät kuuntelemaan Schubertia aivan uudella tavalla. Häntä on riennettävä kuuntelemaan.*<sup>16</sup>

Winterreisen ohella Talvela syventyi Schubertin muun liedtuotannon lisäksi myös Wolfiin, Brahmsiin, Musorgskiin ja Rahmaninoviin. Sibeliuksen ja Kilpisen laulut kuuluivat aina obligatorisina hänen konserttiohjelmiinsa. Winterreise oli kuitenkin hänen pääasiallisin ja mielenkiintoisin tutkimuskohteensa: ikävuosien karttuessa siitä löytyi jatkuvasti uutta, jolloin sen tulkinta muuttui ja syveni entisestään. Annukka Talvela totesikin kerran osuvasti, ettei Winterreise tule suurten laulajien ohjelmistossa koskaan valmiiksi. Martti Talvelan päiväkirjassa lukeekin syvälliset sanat: "Jos on voinut kokea soittimena olemisen painot ja ilot, ei ole tarve todistella hengen universaalisuutta".

Winterreisestä tuli Talvelan rakkain laulusarja, jota hän pääosin Irwin Gagen ja Ralf Gothónin kanssa esitti elämänsä aikana lukuisia kertoja eri puolilla maailmaa. Gothónin kertoman mukaan ainoastaan New York Timesin Edward Rothstein kritisoi häntä: Rothsteinin mielestä Talvela ei ollut persoonana Winterreisen hauras vaeltaja, jonka vuoksi hänen oli muutettava monumentaalisuutensa niin äänellisesti kuin fyysisesti ollakseen uskottava heiveröinen ja onneton talvimatkaaja.<sup>17</sup>

Liedin tulkinnan kautta Talvela syvensi ja laajensi hyvin suuresti taiteensa perspektiiviä - sisäisti oopperoiden tulkintaa samoin kuin arvostustaan laulajana. Sillä oli ratkaiseva merkitys - kuten myöhemmin ilmenee - myös Savonlinnan oopperajuhlien taiteelliselle ohjelmasuunnittelulle samoin kuin uudenlaisen kulttuuri-identiteetin rakentamistyölle Savonlinnassa. Mainittakoon, että Talvelan aikalaisista

14 Martti Talvelan kortti Pentti Savolaiselle 24.2.1971.

15 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 7.5.1977.

16 Jean Cotte, France Soir. (Referaatti HS:ssa 27.3.1974).

17 Ralf Gothóni Pentti Savolaiselle kesäkuussa 1986.

bassoista ovat liedlaulajina yltäneet vastaavaan arvostukseen maailmassa vain Kim Borg, Hans Hotter, Josef Greindl, Aleksander Kipnis ja Theo Adam.

#### 2.4 Euroopan menestyksistä Metropolitanin voittoon

Talvelan oopperaroolien määrä ja niiden myötä menestys alkoi vuosi vuodelta kasvaa yhä suuremmaksi. Jo kolmantena Bayreuthin kesänään hän lauloi siellä Tannhäuserin *Maakreivin* osan suurella menestyksellä; seuraavina kesinä olivat vuorossa jättiläisroolit *Hunding* ja *Fasold* sekä kuningas *Marke*.

Kuten jo ilmeni, Wieland Wagnerin ohjauksella oli Talvelan kehitykselle kaikkein ratkaisevin merkitys. Hän puhui useaan kertaan, kuinka Wieland herätti Richard Wagnerin luoman tradition jälleen henkiin. Wielandin isä Siegfried, joka oli ollut myös säveltäjä ja kapellimestari - tosin vain keskinkertainen, ei ollut pystynyt pitämään tätä traditiota yllä. Wieland Wagnerin johdolla Talvela sai imeä itseensä autenttisinta Wagner-perinnettä vuosien ajan - ei yksin kesäisin, vaan myös talvisin, sillä Wagner ohjasi usein myös Berliinin Deutsche Operissa. Kun Wagner kutsuttiin ohjaamaan Lohengrinia Wieniin ja Tristania Roomaan, hän otti Talvelan solistiksi mukaansa. Näin Euroopan arvostetuimpien oopperatalojen ovet avautuivat yksi toisensa jälkeen nuorelle suomalaisbassolle.

Talvelan suurimmaksi rooliksi hänen elämänsä aikana muodostui kuitenkin Musorgskin *Boris Godunov*, jota hän oli alkanut opiskella heti Bayreuthiin tulonsa jälkeen. Suuri toive toteutui ensimmäisen kerran Düsseldorfissa 22.1.1967.

*Olen saanut taakseni suuren urakan Boriksen muodossa, roolin, joka on kirjoitettu taitelijan tieheni, sen tähtiin. Niinpä saatoinkin sanoa onnistuneen premiäärin jälkeen: 'Herra, nyt sinä lasket palvelijasi rauhaan menemään.' Siihen Veijo Varpio: 'Nyt se vasta alkaa!'*

*[...] Olen kuun loppuun Berliinissä ja käymme sitten pari päivää Pragissa levyttämässä ja sitten lähemme koko perhe Salzburgiin (Hunding Karajanin johdolla) ja Milanoon (Tannhäuserin Maakreivi), joissa kummassakin viivymme kymmenen päivää. Koko kevätkauden olen matkoilla, joten heinäkuulla alkava kesäloma tulee olemaan tarpeen, vaikka senkin Bayreuthin näyttämöt katkaisevat pariin otteeseen. Tulemme varmasti seuraamaan [Olavirlinnaan] Fidelion harjoituksia ja esityksiä.<sup>18</sup>*

Vuonna 1968 Talvela sai vierailukutsun Amerikkaan. Hän esiintyi tuolloin George Szellin johtaman Verdin *Requiem*in solistina kaksi kertaa Clevelandissa ja kerran New Yorkissa. Vierailusta muodostui heti alkuun menestys, jota New York Timesin kriittiseksi nimitetty arvostelija Harold C. Schonberg kuvaa niin suurenmoiseksi, ettei Carnegie Hallissa ollut kuultu vastaavaa esitystä Toscaninin jälkeen. Talvelan suoritusta Schonberg kuvaa seuraavasti:

*Mr. Talvela suoritti debyyttinsä New Yorkissa. Hän on jättiläinen mieheksi ja hänellä on poikkeuksellisen pehmeä bassoääni, joka ulottuu G:stä alkaen aina sinne, minne vain tarvitaan. Hänellä on hiottu tekniikka (vaikka hän koukkasikin trilleissä) ja runsaasti volyyymia. Hän on selvästikin eräs parhaita laulajia omassa fakissaan. Viime vuosina hän on esiintynyt monilla levyillä, ja on hyvä havaita, että hän kuulostaa yhtä vakuuttavalta elävänä kuin vinyylilläkin.<sup>19</sup>*

18 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle, pvm:tön, ilmeisesti premiäärin jälkeen 23.1.67.

19 New York Times 6.2.1968.

Onnistunut solistivierailu New Yorkissa tuottikin pian tuloksen: Talvela kutsuttiin heti tulevan syyskauden alkajaisiksi Metropolitaniin laulamaan Don Carlosin *Suurinkvisiittorin* roolia. Filipinä oli jo La Scalan ajoilta tuttu Nicolai Ghiaurov, jonka kanssa kuuluisa duetto kohosi viiden vuoden jälkeen nyt entistä mahtavamaksi. Irving Kolodin kirjoitti esityksestä:

*...Uudet laulajat saavat vain harvoin unohtamaan Metropolitan-debyytin olosuhteet niin nopeasti kuin Talvela teki ja kuulijan uskomaan suosion jatkuvuuteen yhden ainoan kohtauksen aikana. - Hulmuavan punaisen viitan korostaessa hänen mahtavaa kokoaan ja tumman, voimakkaan äänen vastatessa jokaista ajateltavissa olevaa käsitystä siitä, miltä tämän musiikin pitäisi kuulostaa, tämä suomalainen basso on hankkiutunut suosioon jo parin fraasin jälkeen. Hänen äänensä vastasi ennako-odotuksia, mutta hänen mestaruudestaan roolin rakentajana ja hänen voimastaan näyttelijänä ei juuri ollut saatu varoituksia. Suurinkvisiittorin hahmon luomisessa on tietenkin oleellista, että hän pystyy tekemään valtansa maallisen hallitsijan yli uskottavaksi, mutta kun Talvela saa sellaisen Filip II:n kuin Ghiaurovin kutistumaan, hän on todellakin antanut vakuuttavan näytön kyvystään lavapersoonallisuutena.<sup>20</sup>*

Talvelan lavapersoonallisuutta ihasteltiin myös useissa muissa maissa. Sen elävöittämiseen vaikutti ratkaisevasti hänen arvostettu saksalainen näyttelijäystävänsä Hans Stüwe, joka opetti Talvelalle näyttömöllistä ilmaisua. Yhteistyö Stüwen kanssa alkoi jo vuonna 1965, jolloin Talvela harjoitti *Sarastron* roolia Berliinin Deutsche Operissa. Aluksi Stüwe opetti hänelle vain Taikahuilun dialogeja - teatterimies kun oli -, mutta pian hänen opetuksensa laajeni koko roolia käsittävään ilmaisuun. Kun Talvela oli Lontoon Covent Gardenissa esittämässä *Hagenia*, oli Stüwe siellä mukana tarkkailemassa ja opettamassa häntä. Samoin hän kuunteli ja neuvoi Talvelaa Bayreuthin näytännöissä. Näin Talvelan tulkinnallinen skaala laajeni erittäin monipuoliseksi.

Metropolitanin debyytti oli kokonaisuudessaan onnistunut: se tuotti Talvelalle uuden sopimuksen. Kirje New Yorkista kertoo seuraavaa:

*Tein juuri uuden sopimuksen [Metropolitaniin], jonka puitteissa tulemme olemaan täällä neljä kuukautta ja lisäksi yhden kuukauden Chicagossa. Tästä lähtien en laula ilman että perheeni on mukana samassa maisemassa. Se merkitsee siirtymistä saksalaisesta amerikkalaiseen; meillä tulee olemaan oma (vuokratu) talo asuttavana New Yorkissa ja tulemme viettämään pieniä lomia Miamiassa, jossa ensi syksynä konsertoin, ja Keski-Lännessä, jossa asumme kuukauden.[...] Ehkä urani jatkuu rauhallisena nousuna vielä vuosikymmenen ja sen jälkeen olen joka miehelle 'paha' kilpailija jostakin musikaalisesta johtoasemasta Suomessa, joka, kumma kyllä, ei tunnu kuluvan mielestä; sen takia, että siellä on niin harvoin.<sup>21</sup>*

Metropolitanin menestysten jälkeen alkoivat Talvelan saavuttamat voitot kuulua jo entistä enemmän myös Suomessa, missä Savonlinnan juhlien uudelleen alettua kinasteltiin, onko oopperataide elitismia vai voidaanko sitä popularisoida tavalliselle kansalle. Talvelan aika ei ollut kuitenkaan vielä koittanut hänen voimakkaaseen kannanottoonsa kyseisen asian puolesta: hänen oli taiteen areenalla kohottava kotimaassa vielä korkeammalle, ennen kuin hänen sanansa ja mielipiteensä alkaisivat kuulua uskottavilta ja vakuuttavilta suomalaisten poliitikkojen ja päättäjien keskuudessa.

20 Saturday Review 26.10.1968.

21 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 29.11.1968.

### 3 Oopperajuhlat kutsuvat

#### 3.1 Ensikontaktit oopperajuhliin

Ensimmäisen kosketuksensa Savonlinnan suunnitteilla olleisiin oopperajuhliin Martti Talvela sai kesällä 1965 ollessaan seuraamassa Savonlinnan musiikkipäiviä. Musiikkipäivien oopperakurssi toimi tuolloin neljättä vuottaan; sen suunnitelmassa oli järjestää kahden vuoden kuluttua Beethovenin *Fidelion* esitys Olavinlinna. Kuultuaan kyseisistä suunnitelmista - myös oopperajuhlien henkiinherättämisestä - Talvela innostui ajatuksesta: hän oli siitä hetkestä alkaen aktiivisesti suunnitelmassa mukana.

Ensimmäisten juhlien onnistuttua vuonna 1967 ryhdyttiin taiteellisessa toimikunnassa suunnittelemaan tulevien vuosien ohjelmistoa. Esityslistalla oli jo tuolloin myös Mozartin *Taikauihu*, jonka solistimiehityksestä tuli Talvelalta ehdotus välittömästi:

*Sarastro: Borg. Pamina: Urrila. Tamino: Varpio. Papageno: Lehtinen. Papagena: Joku lahjakas uusi yrittäjä. Monostatos: Piipposelle ainoa sopiva osa [...]. Taikauihusta vielä: se on vaikeimpia oopperoita, mitä on koskaan kirjoitettu, kun aiotaan saada rikkeetön kokonaisuus!!!! Muista, että oopperan 'kolme naista'-roolit ovat päärooleja ja on miehitettävä ammattilaulajilla[...] Kolme poikaa on melkein sama juttu[...] Muistutan vielä kerran, että Varpio on tavattoman kovaa vaaluttaa ja kuin luotu Taminoksi. Jos voit, anna hänelle molemmat: Fidelio ja Taikauihu. Äläkään lähde millekään vieraskielisyyden linjalle toistaiseksi. Se voisi pilata jo saavutetut asemat.<sup>1</sup>*

Taikauihulun aika ei kuitenkaan koittanut vielä sillä kertaa: se otettiin ohjelmistoon vasta Talvelan tultua juhlien taiteelliseksi johtajaksi. Tuolloin hänen kuusi vuotta aiemmin tekemäänsä solistiehdotusta käytettiin hyväksi; siitä puuttui vain Veijo Varpio.

Talvelan kirjeistä 1960-luvun lopulta kuvastuu ylitse muiden ajatusten halu tehdä oopperasta kansan omaksuma ja hyväksymä taidemuoto Suomessa. "Siitä on tehtävä taiteellisesti niin korkeatasoinen, että jokainen katsoja kokee sen todeksi" -, oli hänen mottonsa. Oopperaahan pidettiin Suomessa vielä 1960-luvulla paitsi "eliititaitteena" myös "kuolevana taidemuotona". Talvela oli toista mieltä: "...oopperajuhlat ovat kaikella yksinkertaisuudellaan hieno ajatus. Niiden jatkuminen olisi merkki siitä, että ooppera on kansanjuhla. Eikä 'ylimystön', sillä se voi elää vain kansan kautta ja meillä ei sitä ole vielä ylenmäärin tarjottu, joten janoa on".<sup>2</sup> Oopperan merkitykseen kansanjuhlan viittaa myös hänen kirjeessään oleva maininta vieraskielisyyden linjalle lähtemisen vaaroista. Talvela katsoi, että oopperat tulisi esittää juhlien alkuvaiheessa suomen kielellä. Kuten jo Aino Ackté'n suurena tavoitteena oli tehdä oopperasta kansan hyväksymä taidemuoto, Talvelan tavoite meni vielä syvemmälle: hän ajatteli oopperan merkitystä myös kansallisen identiteetin rakennusaineksena. "Tämä taidemuoto tulee tehdä tavalliselle kansalle niin läheiseksi ja ymmärrettäväksi, että siitä kehittyy uusi kulttuuri-identiteetti maahamme," hän

1 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 22.9.1967.

2 Sama.

painotti.<sup>3</sup> Myös Talvelan Berliinissä antama lausunto heti ensimmäisen oopperakesän jälkeen puhuu selvää kieltään: "Savonlinna on kuitenkin suurenmoinen yritys. Sen kesäinen ooppera on niin fantastinen, ettei sen kaltaista ole koko maailman musiikkijuhlien joukossa."<sup>4</sup> Jo juhlien tässä vaiheessa on merkille pantavaa Talvelan voimakas halu pyrkiä kehittämään juhlista lähinnä Salzburgin ja Bayreuthin kaltainen musiikkifestivaali, joissa taiteellisina johtajina olivat tuohon aikaan Herbert von Karajan ja Wieland Wagner. Talvela ihaili ja kunnioitti Karajania ja Wagneria yli kaiken; hän tiesi myös tarkalleen, mikä merkitys taiteellisesti korkeatasoisilla juhlilla on - myös niiden taiteellisen johtajan kansainvälisen imagon ja hegemonian luomisessa. Tätä taustaa vasten voidaan kysyä, oliko hänen ajatuksenaan pyrkiä saavuttamaan Savonlinnan juhlien kautta pelkästään karajan- ja wagnermaista glorioaa vai näyttämään koko maailmalle, "mikä kapasiteetti on pienessä kansassani",<sup>5</sup> kuten hän kirjeessään mainitsi. On täysin ymmärrettävää, että molemmat tavoitteet saattoivat olla hänelle yhtä arvokkaita.

Toisena oopperajuhlakesänä 1968 Talvela konsertoi Savonlinnassa musiikkipäivien kutsumana. Tuolloin hän viipyi juhlilla muutaman päivän, jolloin seurasi mielenkiinnolla Beethovenin *Fidelion* ja Verdin *Trubaduurin* esityksiä. Vaikka hän olikin näkemänsä ja kuulemaansa suhteellisen tyytyväinen, ei hän kuitenkaan voinut juhlien jatkoa ajatellen hyväksyä kaikkia havaitsemiaan puutteita ja ratkaisuja: tärkein niistä oli sadekatoksen puuttuminen Olavinlinnasta. Edellisenä kesänä oli alkajaisiksi selvitty hyvän sään vuoksi "kuivin esityksin", mutta seuraava kesä oli jo sitäkin sateisempi; erityisesti siitä kärsi *Fidelio*, jonka yhdestä esityksestä tuli täydellinen fiasko. Vierailunsa päätteeksi Talvela antoi Itä-Savolle haastattelun, jossa hän puhui jo profeettallisia sanoja:

*...Ehkäpä tulevaisuudessa minulla on tilaisuus olla esiintyjänä mukana Savonlinnan oopperajuhlillakin. Opiskelen jatkuvasti ja eräänä tavoitteenani on, että voisin ohjata oopperan täällä Savonlinnassa. Oopperajuhlien tulevaisuus on loistava, jos taiteellinen taso pidetään mahdollisimman korkeana. Oopperajuhlat ovat tuhon edessä silloin, kun niiden taiteellinen taso päästetään laskemaan. Toivottavasti niin ei tule milloinkaan tapahtumaan!*<sup>6</sup>

Vuoden 1970 juhlien päätyttyä uudistettiin oopperajuhlien organisaatio laajentamalla sitä uusilla jäsenillä. Savonlinnan kaupunginhallituksen nimittämä johtokunta, joka siihen saakka oli kantanut juhlista vastuun, muutettiin nyt Savonlinnan oopperajuhlavaltuuskunnaksi. Myös taiteellista toimikuntaa laajennettiin kutsumalla siihen muutamia uusia jäseniä.

Organisaation laajentamisen yhteydessä Martti Talvela pyydettiin juhlien taiteelliseksi asiantuntijaksi. Talvela, joka sitä ennen oli ollut kirjeiden kautta epävirallisesti mukana lähes kaikissa juhlisiin liittyvissä asioissa, ryhtyi nyt virallisesti hoitamaan juhlien taiteellista suunnittelua. Kirjeessään Lontoosta syyskuussa 1970 hän "laimentaa" tyyppilliseen tapansa Lontoossa saamaansa menestystä Olavinlinnan sadekatokseen liittyvällä kysymyksellä:

3 Martti Talvela Pentti Savolaiselle syksyllä 1972 useissa eri yhteyksissä.

4 Aamulehti 3.11.1967. (Eeva Särkkä).

5 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 10.12.1972.

6 Itä-Savo 9.7.1968.

*...Menestykseni Lontoossa on yksimielinen, mutta sivuseikka se kuitenkin on. Pääasia on sadekatosis, jonka asian edistymisestä odotan kiivaasti tietoja sieltä päin. Mitä uusia mahdollisuuksia minulla olisi asian auttamiseksi...?*<sup>7</sup>

Heti valintansa jälkeen Talvela vetosi oopperajuhlien menestymisen puolesta valtiovaltaan ja elinkeinoelämään. Tavoitteena oli saada Olavinlinna katoon: se ratkaisu, mikä siihen mennessä oli jo saavutettu - suoja ainoastaan orkesterin yläpuolelle - ei tyydyttänyt häntä. Oli löydettävä parempi ratkaisu, jossa käytännöllisyys, järjestyminen ja taloudellisuus yhdistyisivät. Talvela kirjoitti useita kirjeitä opetusministeriölle, eri rahastoille ja poliitikoille. Kirjeissään hän tähdensi Savonlinnan mahdollisuuksia kehittyä Salzburgin ja Bayreuthin kaltaiseksi oopperajuhlakaupungiksi, mikäli toteutetaan kolme tavoitetta: 1) Olavinlinna rakennetaan kunnollinen sadekatos, 2) juhlien suunnittelu ulotetaan vähintään kolmeksi vuodeksi eteenpäin, 3) hankitaan varma valtion tuki, joka jatkuu keskeytymättömästi vuodesta toiseen. Tämä vetoamus julkaistiin myös Helsingin Sanomissa ja Uudessa Suomessa syyskuussa 1970.<sup>8</sup>

Kun ilmapiiri Suomessa 1970-luvun vaihteessa oli selvästi eliittitaiteen vastainen, joutui Talvela sananmukaisesti taistelemaan "tuulimyllyjä vastaan". Vaikka hänen maineensa ja arvostuksensa ooppera- ja liedlaulajana oli noussut jo Euroopassa ja Amerikassa, ei sitä Suomessa vielä siinä vaiheessa noteerattu kovinkaan korkealle. Tämän vuoksi myöskään hänen pyrkimyksiään Savonlinnan juhlien kehittämiseksi ei otettu vakavasti. Talvelan antama radiohaastattelu juhlakauden 1971 alussa kuvaa hänen pettymystään:

*Kun vetoamukset eivät auttaneet eikä Savonlinnan oopperajuhlavaltuuskunta ole voinut ottaa toivomuksiani taloudellisten seikkojen johdosta huomioon, katson, ettei minulla ole tästä lähtien mitään tekemistä Savonlinnan oopperajuhlien kanssa. Sanoudun irti myös siitä ohjelmavalinnasta, jota tämän kesän juhlilla toteutetaan. En kuitenkaan syytä tästä savonlinalaisia juhlien järjestäjiä, sillä he ovat tehneet päätöksensä niiden taloudellisten seikkojen varassa, mikä on ollut mahdollista.*<sup>9</sup>

Talvelan erottua tehtävästään hänen tilalleen pyydettiin Kim Borg, joka Talvelan tavoin toi lehdistössä julki Savonlinnan mahdollisuudet kehittyä kansainväliseksi oopperajuhlakaupungiksi, kun vain toteutetaan juhlien pitkän tähtäyksen suunnittelu, sadekatoksen rakentaminen ja valtiovaltan aktiivinen tuki. Borgin ehdotuksilla oli sama kaiku kuin Talvelan. Pettyneenä hänkin luopui tehtävästään lausuen julkisuudessa muutamia oikeaan osuneita sanoja Suomen kulttuurielämässä vallitsevista arvoista sekä oman asiantuntijatehtävänsä tyhjänpäiväisyydestä. Molempien megabassojen kriittiset lausunnot Suomen opetusministeriön välinpitämättömyydestä Savonlinnan oopperahankkeita kohtaan loivat kuitenkin otollista maaperää tuleville tapahtumille. Ensimmäinen niistä toteutettiin jo vuoden kuluttua perustamalla Savonlinnan oopperajuhlien valtakunnallinen kannatusyhdistys, mikä merkitsi myös juhlien imagon muuttumista parempaan suuntaan.

1960-luvulla alkoi ylioppilasnuorisosta koostunut vasemmistoradikalismi luoda uutta sotien jälkeistä kansallista identiteettiä, mihin oli liitetty Kiinan esiku-

7 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 22.9.1970.

8 Savolainen 1992: 85.

9 Talvelan haastattelu Yleisradiossa 12.7.1971.



van mukaisesti myös sekoitus kulttuurivallankumousta sekä sukupolvikapinaa. Perinteistä oopperataidetta tämä ryhmä piti "eliittitaiteena". Nimitys lienee ollut sen vuoksi osuva, koska Suomen Kansallisoopperan palveluja osti kantajoukko, joka muodostui pääasiassa helsinkiläisistä kulttuurihenkilöistä. Aktiivisesti toimineen radikaaliryhmän ideologian piiriin kuului myös osa senaikaista Yleisradion johtajistoja, joten heillä oli käytettävissään radiokanavat aatteensa julistamiseksi.

Taistolaisten, joksi heitä ruvettiin 1970-luvun alussa kutsumaan, päämääränä oli taiteen popularisoiminen populistisin keinoin, jota Kaj Chydeniuksen protestilaulut ja Arvo Salon Lapualaisooppera edustivat kaikkein kuuluvimmin. Kesällä 1969 tämä aktiivinen ryhmä järjesti Savonlinnan torilla mielenosoituksia "eliittijuhlia" vastaan pääpuhujanaan muun muassa Kalle Holmberg.<sup>10</sup>

Kun asenteet tuohon aikaan myös radiossa ja televisiossa olivat kääntyneet oopperajuhlien vastaisiksi, oli seurauksena, että televisiokamerat välittivät kuvauksia ainoastaan Savonlinnan torilla pidetyistä protestiseremonioista; sitä vastoin Olavinlinnan oopperatapahtumiin ei tunnettu mitään mielenkiintoa. Myös opetusministerinä toiminut Pentti Holappa yritti kääntää mahdollisimman tehokkaasti kulttuurin suuntaa "eliittikulttuurista työväenkulttuuriin" tukemalla pääosin viimeksimainittua, vaikka sen musiikillinen määrittely itse asiassa on lähes täysin mahdoton. Seppo Heikinheimo toteaa, että "*Holapalle oli ilmeisesti yksi Kaj Chydeniuksen taistelulaulu tärkeämpi kuin sanokaamme Aarre Merikannon ooppera*".<sup>11</sup> Näistä syistä opetusministeriön sympatiat Savonlinnan juhlia kohtaan eivät olleet positiiviset.

Vuoden 1971 juhlien jälkeinen taloudellinen tilanne oli erittäin heikko, sillä tappiota pääosin huonojen ilmojen vuoksi oli syntynyt melko paljon. Juhlia kohtaan vallinnut ilmapiiri myös Savonlinnassa oli kehittynyt negatiiviseksi: juhlataitit useissa lehtikirjoituksissa myös "humpuukitapahtumaksi". Kuten jo Aekten aikana tapahtui, ei juhlien kaupungille tuomaa mainosta eikä taloudellista antia tajuttu tai haluttu ymmärtää. Tuossa vaiheessa ei ollut tehty vielä minkäänlaista tutkimusta verotuloista eikä hyödyistä, minkä juhlataitit tuottivat kaupungille ja sen liike-elämälle. Puhuttiin yksiselitteisesti vain "juhlien kalleudesta" ja "kaupungin verovarojen tuhlauksesta" tajuamatta juhlien kulttuurista ja matkailullista merkitystä Savonlinnalle.

Juhliin suhtautumista kuvaa Savonlinnan kaupungin vuonna 1971 myöntämän 50 000 markan avustuksen saatekirjelmä, jossa ilmoitettiin kylmäsanaisesti avustuksen ylimenevän osuuden tulevan juhlien järjestäjien henkilökohtaisesti maksettavaksi.

10 Holmbergista tuli kuitenkin jo seuraavana vuonna "eliittitaiteen" ystävä, kun hän oli päässyt Olavinlinnaa ohjaamaan Aarre Merikannon oopperan *Juha*.

11 Heikinheimo 1978: 226. Kuvan sosialidemokraattisen puolueen kulttuurikannasta ennen eduskuntaryhmän puheenjohtajana toimineen Matti Ahteen "käännöstystyötä" kulttuuriyhtävällisempään suuntaan antaa puolueen äänenkannattajassa ollut kirjoitus, minkä otsikona oli "Oopperatalon rakennushanke pluffia." Kirjoitus jatkui: "Utinen uuden oopperatalon rakentamisesta on eläkkeelle siirtyneen oopperanjohtaja Alfons Almin suuri pluffi. Ylipormestari Teuvo Aura kertoi lehdistölle, ettei valtiolla ole mitään aikomusta rakentaa uutta oopperataloa.[...] Oopperan nykyinen talo sai kymmenkunta vuotta sitten lisärakennuksen, johon siirrettiin baletin harjoitussali ym. oopperan tarvitsemia lisätiloja. Käytännössä ooppera hyvin riittää täyttämään tarpeet, sillä oopperalla on varsin pieni, vakituinen katselijakuntansa - kuten ylipormestari Aura tilannetta luonnehti. [...] Puhe uudesta oopperatalosta on suuruudenhulluutta." (Suomen Sosialidemokraatti 24.10.1971).

Savonlinnan puolesta on kuitenkin todettava, että pieni kaupunki joutui noihin aikoihin uhraamaan kesäisiin juhliinsa suhteettoman paljon. Kun Aarre Merikannon Juhan ensiesityksensä Olavinlinnassa vuonna 1970 Savonlinnan kaupunki uhrasi juhliin yhteensä 135 000 markkaa, oli valtion avustus tuona suomalaisen oopperasävellystaiteen merkittävänä vuonna vain 270 000 markkaa. Jos vertaamme Savonlinnan oopperajuhlien ja Helsingin juhlatuokkien avustusmäärää toisiinsa, olisi Helsingin pitänyt korottaa avustuksensa kuusinkertaiseksi, jotta se asukasmäärään verrattuna olisi vastannut samaa tasoa Savonlinnan kanssa.

Kun opetusministeriön avustus ei säveltaidetoimikunnan ehdotuksesta kohonnut vuoden 1972 juhliä varten edellistä kesää suuremmaksi, ei näillä summilla enää pystytty järjestämään taiteellisesti edes tyydyttävää omaa produktiota. Tämän vuoksi alettiin seuraavan kesän juhliä kutsua "oopperajuhlien hautajaisiksi". Monien vaiheiden jälkeen tuli kuitenkin viime hetkellä ratkaiseva apu Puolasta, josta *Lódzin Suuri Teatteri* tarjoutui vierailemaan Savonlinnassa ja esittämään puolalaisen nykysäveltäjän Romuald Twardowskin oopperan *Tragedia* sekä yhteistuotantona Verdin *Rigoletton*. Vierailun kokonaishinta oli vain 150 000 markkaa - tuohon aikaan verrattain vähäinen summa. Tämä vierailu pelasti kesän 1972 oopperajuhlat - voitaneen sanoa täydelliseltä katastrofilta.

Vaikka Savonlinnan oopperajuhlien primääritehtävänä onkin kautta aikojen ollut suomalaisen oopperataiteen edistäminen ja esittäminen, oli puolalaisvierailu tuolloin ainoa oikea ratkaisu senhetkisessä tilanteessa. Tästä huolimatta oopperajuhlien ja protestilaulajien "laulukilpailu" koitui sillä kertaa protestilaulajien voitoksi.

### 3.2 Taiteellisen toimikunnan puheenjohtajana

Talvelan onnistunut debyytti Metropolitanissa nosti hänet pian arvostetuksi ja kysytyksi bassoksi Euroopassa. Sitä lisäsivät myös menestykset Bayreuthissa, missä hänen Wagner-roolinsa muuttuivat vuosi vuodelta yhä suuremmiksi. Talvelan suurimpana läpimurtoteoksena 1970-luvun vaihteessa voidaan kuitenkin pitää *Boris Godunovia*, josta alkoi hänen maineensa komeettainen nousu näkyä myös Suomen lehdistössä. Hän oli siihen mennessä luonut vankan nimen jo Berliinin, Münchenin, Wienin ja Milanon lisäksi myös Lontoossa ja New Yorkissa. Menestys Boriksen roolissa Münchenissä vuonna 1971 ja 1972, - josta *Die Welt* -lehden kriitikko Peter Dannenberg kirjoitti: "Kukaan ei ole Boriksena tänään suurempi kuin hän", ja vuotta myöhemmin: "Vuosisadan basso osaamisensa lakipisteessä" -<sup>12</sup> vaikutti vihdoinkin aivan käänteentekevällä tavalla hänen arvostukseensa suomalaisten poliitikkojen ja päättäjien keskuudessa. Talvelaa ei enää pidetty "keskivertotaiteilijana": sen totesi myös tasavallan presidentti Urho Kekkonen talvella 1973, jolloin häntä pyydettiin seuraavan kesän juhlien suojelijaksi.

Puolalaiskesänä tekivät Matti Lehtinen ja Ulf Söderblom Savonlinnan kaupunginhallitukselle aloitteen valtakunnallisen kannatusyhdistyksen perustamisesta. Esityksessä tähdennettiin Savonlinnan kaupungin merkitystä juhlien järjestäjänä, joka kuitenkin oli liian jäykkä yhteisö organisoijana. Kaupungilla ei myöskään ollut

---

12 Die Welt 30.9.1972.

mahdollisuutta saada niitä valtakunnallisia avustuksia, joita itsenäinen kannatusyhdistys voisi saada. Esityksessään Lehtinen ja Söderblom korostivat, kuinka juhlien leima tulisi valtakunnallisemmaksi itsenäisen kannatusyhdistyksen ylläpitämänä.<sup>13</sup> Valtakunnallisen kannatusyhdistyksen perustava kokous pidettiin 15.6.1972 Savonlinnassa. Sen yhtenä tärkeimmistä päätöksistä oli pyytää Martti Talvela oopperajuhlien taiteellisen toimikunnan puheenjohtajaksi. Talvela suostui tehtävään. "Teen tämän ainoan yritykseni näkyä tähden", hän kommentoi pian valintansa jälkeen,<sup>14</sup> ja vuotta myöhemmin: "... Savonlinna tulee aina vaatimaan suuren aktiivisen työpanoksen meiltä jokaiselta. Näky on suuri, koskien Savonlinnaa pienenä tehokkaana musiikkikaupunkina ja vaatimukset sen mukaiset."<sup>15</sup>

Heti ensimmäisessä kokouksessaan taiteellinen toimikunta - jäsenenä Kim Borg, Matti Lehtinen, Ulf Söderblom ja Pentti Savolainen, sihteerinä Pertti Mutka ja johtokunnan edustajana Viljo Virtanen - joutui pohtimaan suurta kysymystä, mikä ooppera olisi paras seuraaville juhlille. Valinta ei ollut missään suhteessa helppo, koska taloudelliset kysymykset valtionavustuksineen olivat siinä vaiheessa vielä täysin avoimia. Talvela totesikin osuvasti heti kokouksen päätyttyä: "Jos nämä suuret suunnitelmamme eivät toteudu, upotaan kaikki samassa veneessä."

Pohdittaessa seuraavan oopperateoksen valintaa päädyttiin yksimielisesti Mozartin *Taikaahuiluun*. Valinnalla oli kolme painavaa syytä: ensiksi ooppera sisältää kolme tärkeää miesroolia, joihin taiteellisen toimikunnan muut jäsenet halusivat välttämättä Talvelan, Borgin ja Lehtisen. Tällä valinnalla uskottiin olevan merkittävä vaikutus juhlien uskottavuuteen sekä taiteelliseen tasoon ja sen kohottamiseen. Toiseksi Taikaahuilu katsottiin samalla sekä kansanomaiseksi että taiteellisesti korkeatasoiseksi, joka pystyy antamaan jokaiselle kuulijalle jotakin. Kolmanneksi sillä katsottiin olevan suuri kasvattava vaikutus oopperaan perehtymättömään kuuliin, mikä oli ehkä kaikkein tärkein Taikaahuilun valinnan kriteeri.

Kun oopperasta oli tehty yksimielinen päätös, esitti Talvela sen ohjaajaksi August Everdingiä - erästä aikakauden kuuluisinta oopperaohjaajaa - sekä lavastajaksi sveitsiläistä Toni Busingeriä, joka hänkin oli alallaan tunnettu kyky Euroopassa. Oopperan musiikilliseksi johtajaksi tuli itseoikeutetusti taiteellisen toimikunnan varapuheenjohtaja Ulf Söderblom. Näin Taikaahuilu valittiin syksyllä 1972 Savonlinnan oopperajuhlien seuraavan kesän ohjelmistoon.

Jälkeenpäin on todettava, ettei taiteellisen toimikunnan jäsenistä sillä hetkellä vielä kukaan uskonut, että Taikaahuilusta tulisi juhlille niin suuri menestysteos, kuin mitä se vielä tänäkin päivänä on. Sen kouluttavaa merkitystä ei myöskään aavistettu siinä määrin, mikä sillä on ollut oopperaa tuntemattomalle yleisölle ja erityisesti nuorisolle tähän mennessä jo neljännesvuosisadan ajan.

### 3.3 Oopperajuhlien pelastajana

Tämän jälkeen alkoi Talvelan työ oopperajuhlien taiteellisen tason kohottamiseksi ja kansainvälistämiseksi. Ensimmäiseksi työkseen hän lennätti omalla kustannuksel-

13 Matti Lehtisen ja Ulf Söderblomin kirje Savonlinnan kaupunginhallitukselle 21.4.1972.

14 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 18.12.1972.

15 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 2.12.1973.

laan - rahaa kun vasta perustetulla kannatusyhdistyksellä ei ollut - August Everdingin tutustumaan Olavinlinnaan ja sen tarjoamiin mahdollisuuksiin. Everding ihastui Olavinlinnaan: hän halusi kuitenkin näyttämön muutettavaksi senaikaiselta paikaltaan - eli nykyisen B-katsomon kohdalta - linnanpihan itäpäähän, missä sen toimivuus myös akustisesti on osoittautunut erinomaiseksi. Näin Taikahuilun onnistumiselle keskeisen tärkeä ohjaajakysymys saatiin onnelliseen päätökseen. Ilman Talvelan henkilökohtaisia suhteita se ei olisi ratkennut näin hyvin, sillä Everding oli jo ennen Savonlinnassa käyntiään tehnyt seuraavaksi kesäksi alustavan sopimuksen Salzburgin kanssa, mutta hän peruutti sen.

Seuraavaksi Talvela ryhtyi hankkimaan Olavinlinnaan kunnollista sadekatos- ta. Jonkinlainen alkeellinen sadekatos, mikä suojeli ainoastaan näyttämöä ja orkesteria, oli tosin rakennettu jo vuoden 1972 juhille. Muutamaa päivää ennen juhlien alkua vallinnut voimakas ukkosmyrsky tuhosi kuitenkin sen perusteellisesti. Kunnollisemman, myös yleisöä suojelevan sadekatoksen hankkiminen oli kaatunut siihen saakka Museoviraston kielteisiin päätöksiin: se halusi säilyttää keskiaikaisen muinaislinnan omassa historiallisessa tarkoituksessaan, mikä Muinaistieteellisen toimikunnan periaatteellisuuden kannalta oli ymmärrettävää. Museoviraston kanta vielä 1970-luvun vaihteessa oli oopperajuhlia kohtaan niin kriittinen, ettei se sallinut linnassa pitää harjoituksia kuin ainoastaan iltaisin, jolloin linna oli turisteilta suljettu. Oopperoiden kulussitkin oli kuljetettava heti harjoitusten jälkeen pois turistien nähtäviltä. Näissä tunnelmissa Talvela aloitti neuvottelut sadekatoksen rakentamisesta Olavinlinnaan.

1970-luvun alkupuolella tuli Museoviraston johtajaksi fil.tohtori C.J. Cardberg, jonka myönteiset asenteet loivat otollisemman pohjan alkavalle yhteistyölle. Cardberg oli ollut jo aiemmin mukana restauroimassa Turun linnaa, joka oli ensimmäinen suurista linnojen restaurointitöistä maassamme. Hän kertoi:

*Turun linnan restauroimien yhteydessä nähtiin selvästi, että kun uhrataan suuria summia linnan korjaustöihin, pitää lähteä siitä, että linna valmistuttuaan palvelee myös jotain tämänhetkistä tarvetta. Ei riitä, että siitä tulee korjattu muistomerkki, sillä yhteiskunta odottaa siltä enemmän. Olavinlinnan tapauksessa olen aivan varma, että ilman oopperajuhlia varoja ei olisi saatu restauroimiseen siinä määrin kuin silloin saatiin. Linna piti saada valmiiksi sen 500-vuotisjuhlia varten.<sup>16</sup>*

Näin asenteet Museovirastossa olivat muuttuneet oopperajuhlille suotuisiksi, mikä ratkaisevasti auttoi siihen, että sadekatos saatiin Olavinlinnan pihan ylle jo Taikahuilun ensimmäiseksi kesäksi 1973 - ei tosin vielä siinä laajuudessaan, millaisena sen tällä hetkellä tunnemme. Katos suojeli kuitenkin jo ensimmäisestä kesästä alkaen esiintyjät ja yleisön sateelta, joten oopperanäytöksiä huonon sään vuoksi ei tarvinnut enää peruuttaa.

Kun Talvelan kansainvälisesti arvostettu maine oli tullut myös Suomessa tunnetuksi, ei hänen voimallisesti ja fanaattisesti ajamaansa oopperajuhla-asiaa rohjettu enää vastustaa korkeimmissakaan piireissä: tilanne parin vuoden aikana oli muuttunut aivan ratkaisevasti. Sillä - kuten pääministeri Martti Miettunen totesi - "niin voimallisesti hän esitti asiansa, johon oli pakko uskoa". Seppo Heikinheimo kysyykin Talvelasta kirjoittamassaan kirjassa, "onko kukaan suomalainen säveltai-

---

16 C.J. Cardberg Pentti Savolaiselle 29.12.1983.

teilija Sibeliuksen jälkeen niittänyt yhtä paljon maailmanmainetta kuin juuri Talvela".<sup>17</sup> Miamissa häntä kutsuttiin jopa "musiikkimme Paavo Nurmeksi".<sup>18</sup>

Voidaan uskoa, että useimmilla poliittisilla päättäjillä - erityisesti opetusministerieillä - oli tuolloin jo tietoisuus siitä, mitä seuraisi, jos oopperajuhlahanketta vastustettaisiin, sillä Talvelalla oli tuolloin takataskussaan valmiina myös kulttuuripoliittinen "hyökkäyssuunnitelma" valtiovaltaa vastaan, jos yritykset epäonnistuisivat. Tätä hän ei suinkaan salaillut. Ryhtyessään oopperajuhlien taiteelliseksi johtajaksi hän kirjoitti:

*...Mahdollisuutemme ovat siinä, että julkinen käsi, valtio tunnustaa tarpeellisuutemme voittoa tuottamattomana yrityksenä ja tukee meitä budjetissaan. Kerjäämään en alennu: siihen on taiteeni liian kallis.[...] Teen tämän ainoan yritykseni tämän näkymä tähden. Jos minulle ja mukanaani meille ei anneta todellista mahdollisuutta toimia, teen kaksi asiaa:*

*1. Suuren, yli rajojen menevän skandaalin siitä, miten maa, joka yrittää hoitaa asemaansa maailmanpoliittisena valtiona, laiminlyö sen voiman, josta koko kansallinen olemassaolo on riippuvainen.*

*2. En koskaan laula nuottiakaan maassa, jossa laulaja ja musikanntti on vain hätäaputyöläinen, jota jossakin kulmassa tarvitaan. Sinä Herran suomana päivänä Suomi on minulle vain loputtomien lomien maa, jossa elämisen rauhaa ei mikään suuri mahdollisuus häiritse.*<sup>19</sup>

Kirjeen uhmaava sävy johtuu siitä, ettei opetusministeriö ollut reagoinut vielä millään tavalla oopperajuhlien lähettämiin anomuksiin seuraavan kesän juhlien määrärahasta ja sadekatoksesta, vaikka oltiin jo joulukuun puolivälissä. Talvelalla oli muistissaan Kim Borgin valtiovallan taholta kokema välinpitämättömyys hänen esittämiinsä vetoomuksiin Savonlinnan juhlien puolesta: hän pelkäsi saman viileyden toistumista.

Talvelan saavuttama maine ooppera- ja liedlaulajana oli kirjeen kirjoittamisen aikoihin kuitenkin levinnyt jo laajalle; itsetunto kansainvälisesti arvostettuna taiteilijana oli kasvanut sen myötä. Häntä haastateltiin lukuisissa lehdissä ja tiedotusvälineissä eri puolilla maailmaa, joten hänen lausunnoillaan ja mielipiteillään oli laaja lukija- ja kuulijakunta.

Kun Kim Borg oli luopunut asiantuntijan tehtävistään liian helposti, päätti Talvela kamppailla nyt näkyensä puolesta loppuun saakka, olkoonpa sitten tuloksesta vaikka "yli rajojen" kuuluva kulttuuriskandaali: olihan hänellä nyt entistä enemmän auktoriteettia.

Kun Talvelan kirje tuli välittömästi oopperajuhlien sen aikaisten hallintoelinten ja sitä kautta ilmeisesti myös opetusministeriön tietoisuuteen, voidaan olettaa, että tällä voimallisella "uhkauksella" oli aivan ratkaiseva merkitys koko Savonlinnan oopperajuhlien tulevaisuuteen.

17 Heikinheimo 1978: 149.

18 Ilta-Sanomat 17.1.1969.

19 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 10.12.1972.

## 4 Oopperajuhlien ohjaimissa

### 4.1 Oopperajuhlien imago kohoaa

Heti oopperajuhlien taiteellisen toimikunnan puheenjohtajaksi valintansa jälkeen Talvela laati suunnitelman koko Savonlinnan musiikkikesän tulevaisuudesta. Hän kirjoitti taiteellisen toimikunnan jäsenille useaan otteeseen muistioita, joissa koordinoi oopperajuhlien, musiikkipäivien sekä Suomen Musiikinopettajain liiton kesäseminaarin toiminnot toisiinsa. Myös konsertit Kerimäen suuressa puukirkossa kuuluivat tärkeimpinä kuvioihin. Samalla hän otti henkilökohtaisesti yhteyttä opetusministeriin ja taideosaston päällikköön Olli Närvään selostaen seikkaperäisesti Savonlinnaa koskevat suunnitelmansa.

Myös Yleisradion johto alkoi osoittaa jälleen mielenkiintoa oopperajuhlia kohtaan. Sen kanssa aloitettiin neuvottelut heti syyskauden puolivälissä. Niinpä Talvelan kirje syksyllä 1972 antaakin kuvan hänen uskomuksestaan tulevaisuuteen:

*Uskon, että olemme kynnyksellä, jolta alkaa uusi tie Suomen musiikkielämään. Yritä Sinä ihmisille, joille näkyminen seuraaminen aiheuttaa persoonaani kohdistuvia epäsointuja, selittää kaikki parhain päin, sillä en tunne ketään, joka olisi enemmän asian takana kuin mitä itse olen ja tarvitsen niitä, jotka ovat muurina kanssani!!!<sup>1</sup>*

Talvelan taiteilijakuvan kansainvälistä näkyvyyttä lisäsi tuohon aikaan BBC:n tekemä tunnin mittainen televisio-ohjelma, joka Ison-Britannian lisäksi nähtiin myös useissa muissa maissa. Ohjelmassa esiteltiin Talvelan siihenastisia suurimpia oopperaroleja sekä yksityiselämää. Myös Savonlinnan oopperajuhlat sai siinä osansa: niistä Talvela kertoi lähes pariinsataan miljoonaan nousseelle katsojamäärälle. Ei siis ollut ihme, että hänen ryhtymistään karrierinsa parhaassa nousussa Savonlinnan oopperajuhlien "kivisen reen vetäjäksi" eivät jotkut kulttuurihenkilöt voineet täysin ymmärtää. Arvovaltaisista heistä oli Erik Tawaststjerna, joka ei löytänyt järkevää vastausta Talvelan näkyyn Savonlinnan tulevaisuudesta. Pitkä kirje kyseisestä keskustelusta antaa autenttisen kuvan hänen voimakkaasta visiostaan:

*Minua ovat matkallani tänä syksynä shokeeranneet muutamia asioita: Kaj Kauhasen, suuren herrasmiehen ero oopperasta, keskustelu ystäväni Erik T:n kanssa Helsingissä, jossa hän, viisas ihminen, asetti kysymyksen siitä, miksi olen mukana Savonlinna-Kerimäen kuvioissa illalliskeskustelumme pääteemaksi eikä löytänyt siihen järkevää vastausta.*

*Järkevää vastausta en edes itse voi antaa: näen tämän suunnitelman tehtäväkseni suomalaisen elävän musiikkielämän hyväksi. Mitään muita salaisia taikaa julkisia päämääriä minulla ei ole. Kunniani ja maineeni olen toki saanut. Savonlinnan onnistuminen ei sitä mainetta nosta, mutta suunnitelman kaatuminen kylläkin saattaa uskottavuuttani vahingoittaa. Kun minulle vuosien mittaan on yhä vähemmän tärkeäksi tullut henkilö, jonka nimi on Martti Talvela, voin nähdä koko tilanteen itselleni riskittömänä, mutta niille, jotka tämän projektin mahdollisuuksista päättävät, erittäin riskinomaisena, sillä jatkuvuus ei voi olla yksinomaan yksityisten ihmisten avun varassa: siihen suunnitelmamme ovat liian suuret.[...]*

*Olen tällä hetkellä keskellä oman luomisvoimani kuuminta kautta, jota saattaa kestää viisi, mutta yhtä hyvin kymmenen vuotta. Siksi olen ottanut välimatkaa ajatukseen tulla Suomalaisen*

---

1 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 9.7.1972.

*Oopperan uudeksi johtajaksi. Tulkoon siihen kuka hypänsä: minulle riittää oma tieni ja Savonlinna-Kerimäki -projekti, joka ei ole erotettavissa omasta tiestäni.<sup>2</sup>*

Erik Tawaststjerna "ymmärtämättömyys" Talvelan visiosta lienee ilmeisesti siinä, ettei Tawaststjerna täysin aavistanut Talvelan tavoitetta saavuttaa oopperajuhlien avulla myös Karajanin ja Wieland Wagnerin kaltaista organisatorista menestystä. Tawaststjerna, joka tunnetusti ei ollut organisaattori, tunsikin kuitenkin perusteellisesti Suomen kulttuurielämän kiemuraisuudet samoin kuin valtiovallan penseän suhtautumisen oopperataiteeseen, joten hän aivan oikeutetusti pelkäsi Talvelan haaskaavan kallista aikaansa turhanpäiväiseen taisteluun suomalaista byrokratiaa vastaan. Kirjeen sävyyn vaikutti ratkaisevasti myös se, ettei opetusministeriöltä ollut saatu vielääkään vahvistusta seuraavan kesän avustuksesta. Opetusministeriön päätöstä oli tiedusteltu jo useaan otteeseen - kuitenkin ilman tulosta. Juhlien seuraavan kesän ohjelma oli kokonaisuudessaan jo valmis; puuttui kuitenkin raha sen toteuttamiseksi.

Kirjeen kirjoittamisen aikoihin oli Suomen Kansallisoopperan johtajakysymys noussut jälleen ajankohtaiseksi. Kaj Kauhanen oli jättänyt tehtävänsä oltuaan oopperanjohtajana vain vajaan vuoden. Talvelaa oltiin nyt pyytelemässä jälleen tähän virkaan, kuten oli tapahtunut jo ennen Kauhasen valintaa. Talvela ei ollut kuitenkaan siitä kiinnostunut - vielä tuossa vaiheessa -, sillä Savonlinna-visio eli voimakaimpana hänen mielessään. Virkaan valittiin sillä kertaa Leif Segerstam, joka Kauhasen tavoin hoiti sitä vain vähän aikaa.

Kirjeen perusteella nousee esiin kysymys, olivatko Talvelan visiot hänen omasta sekä oopperajuhlien tulevaisuudesta sittenkään täydessä balanssissa keskenään; tunsiko hän sisimmässään jo tässä vaiheessa ottavansa Savonlinnan juhlista harteilleen liian suuren taakan, mikä vaikeuttaisi hänen taiteilijanuransa jatkuvaa kehitystään kohti kansainvälisyyttä. Toisaalta halu kohottaa oopperataide aivan uusiin mittasuhteisiin maassa, jossa sen sanottiin olevan "kuoleva taidemuoto", innoitti häntä uhmamielisesti pyrkimään päämääräänsä.

Talvelalla oli näihin aikoihin jo valmiiksi neuvoteltu sopimus Metropolitanin ja San Franciscon kanssa Boriksen esityksistä vuonna 1974; viimeksi mainitussa oopperatalossa hän tulisi laulamaan myös *Filipin* roolin Don Carlosissa. Nämä tehtävät tulisivat vaatimaan häneltä valtavasti aikaa harjoittamiseen ja keskittymiseen. Kysyntä maailman arvostetuimpiin oopperataloihin oli nyt suuressa nousussa: muodostuisiko oopperajuhlista hänelle liian suuri kiviriippa, kuten Erik Tawaststjerna oli ennustanut ja kuten vuosikymmenen loppuun mennessä oli tapahtuva. "Minulle vuosien mittaan on tullut yhä vähemmän tärkeäksi henkilö, jonka nimi on Martti Talvela", hän kuitenkin mainitsi kirjeessään. Tämä määritelmä osoittaa, ettei hänelle riittänyt enää tässä vaiheessa menestys pelkästään laulajana: hänen voimakas sisäinen visionsa vaati luomaan vielä jotain muuta, organisoimaan Bayreuthin ja Salzburgin malliin jotain konkreettista, jolla olisi jatkuvuutta tulevaisuudessa. Avautuisiko Savonlinnan juhlista siihen mahdollisuus? "Uskon, että oopperajuhlat tulevat oikein ohjattuina säilymään juhlallisesti sanottuna seuraaville sukupolville ja siitä meillä on kaikilla vastuuta ja tavoitteita", hän kirjoitti.<sup>3</sup>

2 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 10.12.1972.

3 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle syksyllä 1973, pvm:tön.

Tammikuussa 1973 opetusministeriö vahvisti vihdoin avustuspäärahansa Savonlinnan oopperajuhlille. Talvelan vetoamukset - samoin kuin uhkaukset - eivät olleet kaikkuneet kuuroille korville, sillä nousua edellisen vuoden avustuspäämäärään oli tullut peräti 209 000 markkaa: tämän lisäksi vielä uuden näyttämön, nousevan katsomon sekä sadekatoksen rakentamiseen saatiin 300 000 markkaa. Kun oopperajuhlien edellisen vuoden budjetti puolalaiskesänä oli ollut vain 366 000 markkaa, nousi se nyt kokonaisuudessaan 900 000 markkaan. Näin juhlien ensimmäinen merkittävä perustavoite oli saavutettu: juhlista oli nyt yritettävä muodostetaan kansainvälisiin mittoihin yltävä kulttuuritapahtuma kansallisin voimin.

Opetusministeriön ilmoituksen jälkeen järjestettiin Helsingissä suuri lehdistötilaisuus, jonka alussa Talvela lausui profeetallisia sanoja Savonlinnan tulevaisuudesta:

*Savonlinnan oopperajuhlilla on kansallisin voimin kehitettävä kansainvälinen musiikin suurta-  
pahtuma. Oopperajuhlat, Savonlinnan musiikkipäivät, Musiikin kesäseminaari ja kapellimestari-  
kurssi muodostavat ensi kesän oopperajuhlarungon, johon liittyvät myös Kerimäen suuressa  
puukirkossa pidettävät konsertit. Me tulemme tekemään kaiken voitavamme Savonlinnan juhlien  
onnistumiseksi ja voin vakuuttaa, että juhlit tulevat vuoden perästä olemaan kansainvälisestikin  
ajatellen hyvin merkittävät.*<sup>4</sup>

## 4.2 Taikahuilu oopperataiteen popularisoijana

Tuskin mikään muu ooppera Joonas Kokkosen *Viimeisten kiusausten* ohella on tähän mennessä puhutellut suomalaisyleisöä niin voimakkaasti kuin Mozartin *Taikahuilu*. Sen vaikutus oopperataiteeseen vihkiytymättömän yleisön keskuudessa on ollut aivan poikkeuksellisen suuri: se on kaatanut raja-aitoja ja tehnyt oopperataidetta rakastaviksi sellaisia henkilöitä, joissa jo pelkkä ooppera-nimitys on herättänyt aiemmin skeptisiä tunteita. Se vaiensi myös äänekkäästi ja siinnikkäästi taistelleet protestilaulajat, jotka yrittivät Savonlinnassa koota joukkonsa vielä "viimeiseen taistoon" eliittitaiteen kaatamiseksi.

Taikahuilu lumosi niin lapset kuin kokeneimmankin yleisön Olavinlinnassa jo heti ensimmäisenä kesänä 1973. Oopperan ylevä musiikki ja teoksesta säteilevä syvä viisaus sekä myös lapsenmielisyys valloitti katsojat heti ensi hetkestä alkaen. Sen menestyksellä oli tietenkin monta osatekijää: August Everdingin hienon ohjauksen lisäksi Martti Talvelan majesteettillinen ja ylväs *Sarastro*, Kim Borgin jylhä ja viisautta symboloiva *Kaitsijapappi* sekä Matti Salmisen *Haarniskoitu*. Myös Matti Lehtisen nuorekas ja riemastuttava *Papageno* oli tärkeä roolisuoritus: se korosti erityisesti sitä älykkään huumorin ja sadunomaisuuden leimaamaa ilmapiiriä, joka on eräs Taikahuilun keskeisiä juonteita. Vaikka Taikahuilun filosofiset ja vapaamuurariulottuvuudet jäivätkin Everdingin ohjauksessa vähemmälle huomiolle, kokonaisuuden kannalta oli kuitenkin tärkeintä se, että yleisö otti oopperan - jossa myös linnan olosuhteet oli otettu viisaasti huomioon - täydellisesti omakseen.

Oopperan suuren kokonaisuuden onnistumiseen vaikutti luonnollisesti myös kuoro ja orkesteri. Noin satahenkinen oopperajuhlakuoro oli perustettu edellisenä syksynä: se osoittautui Kyösti Haatasen johdolla heti ensimmäisessä "tulikookes-

---

4 HS 18.1.1973.



saan" erinomaiseksi. Myös suuri orkesteri koottiin maan parhaista soittajista, joten taiteellinen taso oli luonnollisesti sen mukainen.

Everdingin vaatimus Olavinlinnan näyttämön siirtämiseksi linnanpihan itä-laidalle osoittautui onnistuneeksi. Näyttämöstä tuli laaja ja mahdollisuuksiltaan monipuolinen. Lisäksi Everdingin pyynnöstä rakennettiin näyttämön vasemmalle puolelle portaat, jotka Taikahuilussa johtavat Yön kuningattaren valtakuntaan. Näyttämön oikea puoli lähes samanlaisine kiinteine kiviportaineen ja tiloineen kuuluu vastaavasti Sarastron valtakuntaan. Näin näyttämöstä tuli poikkeuksellisen laaja, jossa sveitsiläisen Toni Busingerin lavastukset pyörivine puineen ja tulta syök-syvine lohikäärmeineen herättivät erityisesti nuorisossa suurta ihastusta. Oli siis luonnollista, että Talvela kirjoitti oopperajuhlien juhkakirjaan heti Taikahuilun ensimmäisenä kesänä profeettallisen ennustuksen ja tervehdyksen juhlille saapuneille vieraille:

*Savonlinnan Oopperajuhlat tulevat säteilemään aimutkertaisuutta koko musiikkimaailmaan suomalaisen oopperataiteen suurena katselmuksena. Olen varma, että oman kansallisen avartavan merkityksensä lisäksi juhlat vievät tietoisuutta Suomesta ja suomalaisista sekä heidän kulttuuri-tahdostaan miljoonien ihmisten tietoisuuteen ja kutsuvat tänne vieraita läheltä ja kaukaa.<sup>5</sup>*

Taikahuilun suuresta suosiosta puhuu jälkikäteen katsottuna selvää kieltään myös oopperan pääsylippujen ennätyksellinen menekki: se on ensimmäisenä teoksena myyty loppuun vuodesta toiseen. Oopperajuhlien viettäessä juhluvuottaan kesällä 1997 oli Taikahuilu ohjelmistossa tuolloin jo 21. kertaa. Juhlakauden päätyttyä sen oli nähnyt jo pitkälti yli 200 000 katsojaa. Voidaan oletetusti kysyä, mikä muu ooppera Suomessa on koonnut vastaavan katsojamäärän? Taikahuilun tärkein merkitys lienee kuitenkin ollut siinä, että se poisti 1960-luvulla keinotekoisesti rakennetun elitismien muurin oopperataiteen yltä. Myös nuorison asenteisiin sillä on ollut ratkaiseva merkitys: se on opettanut sen arvostamaan sellaista taidemuotoa, josta sillä aiemmin ei ollut juuri minkäänlaista käsitystä.

Taikahuilun menestys vaikutti ratkaisevasti myös valtiovallan asenteisiin Savonlinnan oopperajuhlia kohtaan. Taloudelliset vaikeudet oli sillä kertaa voitettu, jonka vuoksi uskallettiin ryhtyä suunnittelemaan seuraavaksi kesäksi jo kahden teoksen esittämistä. Talvelan menestys Boris Godunovina oli tullut jo suomalaisyleisön tietoisuuteen. Näin ollen teoksen ottamista Olavinlinnaan pidettiin taiteellisessa toimikunnassa selviönä. Talvela vastusti kuitenkin sitä aluksi, mutta ajatus kypsyi vähitellen hänen mielessään:

*Olen iloinen siitä, että olen voinut tutkistella läpi muinoin ensimmäisissä kokouksissa ehdottamasi näkymän Boriksesta, jota vastaan minä silloin olin. Jos ja kun Savonlinnan kaupungin musikinjohtaja saadaan, on Boris mahdollinen ja meillä kokonaismiehitys, joka on ylittämätön koko maailmassa, ja se on kyllä sen arvoinen...Ohjaajan löydän taikka ohjaan itse. Leif Segerstam taikka Okko johtaa ja juttu on täysin valmis juuresta huippuun.<sup>6</sup>*

Kun oopperajuhlakuoro oli osoittanut korkean tasonsa Taikahuilun esityksissä, ei Boriksen ohjelmistoon ottamiselle kesällä 1974 ollut enää esteitä. Ohjaajaksi ei kuitenkaan tullut Talvela, vaan Jack Witikka. Pääroolin laului luonnollisesti Talvela.

5 Martti Talvelan kirjoitus oopperajuhlakirjassa 1973.

6 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 9.10.1972.

Ooppera oli esitettävä suomeksi, sillä Olavinlinnan yleisö ei ollut vielä tuohon aikaan kypsä ottamaan vastaan alkukielisiä esityksiä.

Boris onnistui erinomaisesti. Siitä tuli Taikahuilun tavoin suosittu ooppera Olavinlinnassa, missä Anneli Qveflanderin suunnittelemat kulissit loivat sille aidon venäläisen ilmapiirin. Kaiken keskipiste oli kuitenkin Martti Talvela, jonka voimakas tulkinta Boriksesta - erityisesti oopperan lopussa olevasta kuolinkohtauksesta - sai niin autenttisen tunnun, ettei katsomon täyttänyt yleisö voinut kokemastaan järkyttyneenä aloittaa aplodejaan ennen pientä hiljaisuutta.

Näin Taikahuilu ja Boris Godunov opettivat suomalaista yleisöä oopperataiteen tuntemukseen kasvattaen samalla uudenlaista kulttuuriasennetta oopperataidetta kohtaan. Samalla ne valmistivat tietä niille teoksille, joilla itse asiassa vasta alkoi olla merkitystä suomalaisen kulttuuri-identiteetin uudenlaiselle kehitykselle. Sen kehityksen pääteemana oli suomalainen oopperasävellystaide, jonka kansainvälinen alku satutettiin vuoteen 1975 Olavinlinnan täyttäessä 500 vuotta.

### 4.3 Talvela tasapainottaa talouden

Kun oopperajuhlien ohjelmistoon otettiin Talvelan johtajakauden toisena kesänä kaksi oopperaa ja seuraavana kesänä jo kolme, merkitsivät nämä lisäykset juhlien huomattavaa monipuolistumista ja rikastumista samoin kuin budjetin loppusumman jyrkkää nousua. Jo Taikahuilun ensimmäisenä kesänä 1973 esiintyi julkisuudessa kritiikkiä Savonlinnan oopperajuhlien saamaa avustusta kohtaan: opetusministeriön koko maan musiikkijuhlille jakama pieni avustusmääräraha kun on koottu arpajaisista ja vedonlyönnin tuloista, josta Savonlinna lohkaisi kaikkein suurimman osuuden. Ei siis ollut ihme, että Savonlinnan saama erikoisasema herätti närää eräiden muiden musiikkijuhlien järjestäjien keskuudessa.

Kun uusien suomalaisten oopperasävellysten esilletulo Olavinlinnassa oli juuri alkamassa, aloitti Talvela henkilökohtaiset yhteydenotonsa eri ministereihin, tasavallan hallitukseen sekä maamme suurimpien liikelaitosten pääjohtajiin. Tehtävä ei ollut helppo, sillä puheet Savonlinnan elitismistä kaikuivat vielä tuossa vaiheessa voimakkaina. Se ei ollut yksinkertaista asioihin suhtautumista myöskään senaikaisille ministereille ja pääjohtajille, sillä Talvelan kunnioitusta herättävää persoonaa sekä voimallista asiansa esittelyä ei voitu sivuuttaa pelkällä olankohautuksella.

Kuvauksen Talvelan esiintymistavasta antoi Kalevi Kivistö, joka toimi opetusministerinä vuodesta 1975 yhtäjaksoisesti muutamaa kuukautta lukuunottamatta aina vuoden 1982 loppuun saakka. Kivistö joutui Talvelan "puhutteluun" useita kertoja. Jo ensimmäinen tapaaminen jäi hänelle elävästi mieleen:

*Hän asteli ministeriöön karjalaiset pieksusaappaat jalassa ja esiintyi hyvin voimakkaasti ja dramaattisesti...Siitä vierailusta tuli selvä signaali, että tässä on tärkeä asia. Kyllä hän oli erittäin vaikuttava vieras: ehkä kaikkein mieleen jäävin niiden vuosien ajalla. Se oli hyvin valaiseva keskustelu. Oikeastaan ensimmäisen kerran silloin huomasin, minkälaisissa vaikeuksissa Savonlinnan oopperajuhlat oli. Täytyy sanoa, että hänen henkilökohtainen osuutensa oli aivan ratkaiseva. Koska Martti Talvela esitti asian myös dramaattisesti, oli siinä kysymys oopperajuhlien jatkuvuuden turvaamisesta. Kun hän lähti sitten pois, jäimme Närvön kanssa juttelemaan päätämme pyöritellen. Mutta totesimme samalla, että kyllä olisi ollut mahdoton tilanne jos olisimme joutuneet sanomaan, että ei onnistu. Kun tietää, millainen kulttuurisignaali oopperajuhlat on Suomesta muuhun maailmaan ollut, oli mahdotonta ajatella, ettei sitä kuiville saataisi. Ja se onnistuikin*

*sitten ainakin minimimäärässä. Talvelan ajatus, että laadun tulee olla huippua, oli hieno ja ratkaiseva oivallus.*<sup>7</sup>

Talvela sai myöhemmin tilaisuuden informoida myös Suomen tasavallan hallitusta. Martti Miettunen, joka oli pääministerinä vuosina 1975-76, muisteli tätä vierailua "hyvin dramaattisena tapahtumana".

*Kun Talvela asiantuntijana ja olemukseltaan massiivisena niin vaikuttavasti esitti asiansa kuvailamalla juhlien kehityksen myönteisiä näkymiä, ei siinä päätöksentekijöillä ollut juuri muuta mahdollisuutta kuin kuunnella ja olla myönteisiä*<sup>8</sup>.

Miettusen hallituksessa oli kauppa- ja teollisuusministerinä Eero Rantala, joka toimi viidentoista vuoden ajan myös Savonlinnan oopperajuhlien valtuuston puheenjohtajana. Rantalan aktiivinen toiminta oopperajuhlien talouden ja Olavinlinnan katsomon parantamiseksi oli jo tuolloin erittäin merkittävä; hän järjesti Talvelalle tilaisuuden tulla kertomaan Suomen hallitukselle Savonlinnan juhlien tilanteesta ja tulevaisuuden suunnitelmista sekä kuulemaan ministereiden mielipiteitä. Käytännössä tämä mielipiteiden kuuleminen kääntyi kuitenkin toisin päin. Rantala kuvaili tapahtumaa värikkääksi:

*Talvela julisti, mitä hallituksen pitää tehdä ja luki tuomion siitä, kuinka taas ollaan kaikki tuhoamassa. Kyllä siinä oli koko ajan sellainen tunne, että altavastajana on hallitus eikä toisinpäin. Pääministeri Martti Miettunen ei tahtonut saada puheenvuoroa tässä informaatiossa, sillä niin voimallista oli Talvelan julistus. Kyllä se vanha pääministeri siinä pöydän päässä vähän vapisi, kun Talvela jyrisi tuomitetaan, kuinka "nuori" poliittikopolvi ei ymmärrä mitä se on isänmaalleen velkaa. Mutta Talvela onnistui kuitenkin hyvin: se oli mestarillinen ja dramaattinen näytös. Jos siinä olisi ollut esirippu, niin se olisi kyllä haljennut.*<sup>9</sup>

Talvelan puheista ja koko hänen olemuksestaan kuvastui aina myös voimakas isänmaallisuus, mikä säilyi hänen luonteessaan ja käytöksessään koko elämän ajan. Tämä isänmaallisuus teki vaikutuksen myös Nesteen pitkäaikaiseen pääjohtajaan Uolevi Raadeen, jonka luona Talvela kävi useankin otteeseen. Raade muisteli heidän ensitapaamistaan:

*Minua puhutteli juuri tuo Talvelan esiintyminen: hän toi hyvin voimakkaasti ja isänmaallisesti asiansa julki, eikä siinä voinut muuta kuin auttaa heti paikalla. Kun tulee mies, joka uskoo noin lujasti asiaansa, sitä on tuettava.*<sup>10</sup>

Näin oopperajuhlien imago alkoi muuttua vuosi vuodelta yhä arvostetummaksi. Myös radio ja televisio alkoivat vähin erin ottaa huomioon oopperajuhlien tapahtumia Olavinlinnan muurien sisäpuolelta. Näin juhlista rupesi kehittymään lähes kaikkien kansankerrosten arvostama kulttuuritapahtuma, joka korkeatasoisuudellaan rakensi suomalaista kulttuuri-identiteettiä aivan uudenvuodenlaiseen muotoon aseenaan eliittitaiteena aiemmin pidetty oopperataide, josta Talvela oli nyt omin käsin rakentamassa koko kansan hyväksymää taidemuotoa.

7 Kalevi Kivistö Pentti Savolaiselle 24.1.1984.

8 Martti Miettunen Pentti Savolaiselle 24.1.1984.

9 Eero Rantala Pentti Savolaiselle 3.1.1984.

10 Uolevi Raade Pentti Savolaiselle 25.1.1984.

## X SUOMEN OOPPERATAIDE UUDISTUU

### 1 Olavinlinna suomalaisen kulttuurin näyttämönä

#### 1.1 500-vuotias sotalinna saa juhlaopperan

Jo Aino Ackté'n ajoista lähtien on Savonlinnan oopperajuhlilla tapahtuneiden suomalaisten oopperoiden kantaesityksillä ollut erittäin suuri merkitys maamme musiikkielämän sekä kulttuuri-identiteetin kehitykselle. Tämä havaittiin jälleen todeksi Aulis Sallisen Ratsumiehen kantaesityksessä vuonna 1975, jolloin Olavinlinna täytti 500 vuotta.

Olavinlinnan lähestyessä puolen vuosituhannen ikää Suomen Kulttuurirahasto julisti helmikuussa 1969 Savonlinnan oopperajuhlien ehdotuksesta ideakilpailun, jonka tarkoituksena oli saada sopiva libretto linnan juhlallisuuksissa esitettävää oopperaa varten. Aiheen tai juoni-idean tuli soveltua Olavinlinnan näyttämölle: kysymykseen tulivat näin ollen sekä Olavinlinnan historiaan ja tarustoon liittyvät että muulla tavoin esitysympäristöä hyväkseen käyttävät aiheet.

Tämä tavallisuudesta poikkeava kilpailu herätti varsin laajaa mielenkiintoa. Kilpailun päättyessä 30.9.1969 järjestäjille oli lähetetty toistasataa ehdotusta, joten kilpailulautakunta sai ennako-odotuksia visaisemman tehtävän. Lautakuntaan kuuluivat puheenjohtajana akateemikko Joonas Kokkonen ja jäsenenä oopperaohjaaja Yrjö Kostermä, kirjailija Lassi Nummi, säveltäjä Seppo Nummi ja säveltäjä Tauno Pykkänen.

Kilpailulautakunta tutustui huolella sille lähetettyihin ehdotuksiin. "Kilpailun kärkeen sijoittuneista töistä voidaan sanoa, että niissä oli arvokkaalla tavalla tuotu esiin sellaisia näköaloja, joita olisi hyvin voitu toteuttaa lopullisen oopperateoksen yhteydessä," kertoi Joonas Kokkonen.<sup>1</sup>

---

1 Joonas Kokkonen Pentti Savolaiselle 4.7.1970.

Ensimmäisen palkinnon sai toimittaja Sirkka Tuomisen Tott-suvun vaiheita käsittelevä kertomus. Juonen päähenkilöt olivat linnanherra Erik Akselinpoika Tott ja Knut Posse, Viipurin linnan isäntä. Toisen palkinnon sai Kansallisoopperan kuoronjohtaja Georg Buckbeen Olavinlinnan pihlajaan ja linnanneitoon liittyvä aihe, joka on puhtaasti mielikuvitukseen perustuva ja sijoittuu 1500-luvulle. Kolmannen palkinnon sai säveltäjä Jouko Linjama. Hänen kirjoittamansa idean pohjana on Aleksis Kiven näytelmä *Olviretki Schleusingenissa*. Palkintolautakunta piti Linjaman ideaa koko kilpailun komediallisista aiheista parhaimpana. Vaikka näytelmän tapahtumat eivät sijoitukaan Suomeen, Linjama oli yhdistänyt Suomen ja Olavinlinnan ympäristön taidolla yhteen.

Ideakilpailun ratkettua vuoden 1969 lopulla ryhdyttiin oopperajuhlatoimikunnassa miettimään, millä tavoin sävellyskilpailu järjestettäisiin. Ehdolla olivat yleinen kilpailu ja kutsukilpailu. Kesti kuitenkin yli vuoden, ennen kuin lopullinen päätös kilpailumuodosta saatiin taloudellisten seikkojen vuoksi vahvistetuksi; asenteet oopperajuhlia kohtaan kun Savonlinnan kaupungin päättävissä elimissä eivät enää tuossa vaiheessa olleet kovinkaan positiivisia. Kun päätös kutsukilpailusta saatiin vihdoin laillistetuksi vuoden 1971 alussa, Savonlinnan kaupunginhallitus asetti kilpailun jatkotoimenpiteitä varten toimikunnan, jonka puheenjohtajaksi nimitettiin Pentti Savolainen ja sihteeriksi ekonomi Leena Ollila. Jäseniksi tulivat oopperajuhlien toiminnanjohtaja Kalevi Lahtinen, kauppaneuvos Juhani Auvinen ja kaupunginjohtaja Tauno Pulkki. Pulkki siirryttyä vuoden 1972 alussa Kotkan kaupunginjohtajaksi tuli hänen tilalleen Savonlinnan uusi kaupunginjohtaja Leo Mether. Kulttuurirahaston edustajana toimi edelleen Joonas Kokkonen.

Kilpailutoimikunnan ensimmäisenä vaikeana tehtävänä oli ratkaista, keitä säveltäjiä kilpailuun kutsuttaisiin. Vahvimpina ehdokkaina olivat aluksi Joonas Kokkonen ja Tauno Pylkkänen, joista kumpikaan ei ollut tehtävään suostuvainen - Kokkosella oli näihin aikoihin alkanut jo Viimeisten kiusausten sävellystyö. Seuraavina ehdokkaina olivat Aulis Sallinen, Einojuhani Rautavaara, Ahti Sonninen ja Bengt Johansson. Sallisella ja Johanssonilla ei kuitenkaan ollut vielä näyttöä oopperasävellyksen alalta; Rautavaaralla ja Sonniseilla sitä vastoin oli.

Monien kannanottojen ja harkintojen jälkeen päädyttiin vihdoin Salliseen ja Johanssoniin. Sallisella oli jo tuohon aikaan vakuuttavaa näyttöä orkesteri- ja kamarimusiikin alalta; oopperamusiikkia hän kuitenkin piti jostain syystä "toissijaisena musiikkina". Tosin hän kertomansa mukaan oli jo siinä vaiheessa muuttanut kantaansa nähtyään Alban Bergin *Wozzeckin* Kansallisoopperassa. Myös Johansson oli tuolloin varsin usein julkisuudessa esillä - erityisesti Yleisradiossa suurehkoilla kuoroteoksillaan, joiden taiteellista tasoa pidettiin musiikkipiireissä korkeina.

Kun valinnoista oli päästy yksimielisyyteen ja molemmilta säveltäjiltä saatu myönteinen vastaus, oli seuraavana vaiheena sävellyssopimusten allekirjoittaminen. Sen toteuttaminen ei kuitenkaan ollut yksinkertainen toimenpide.<sup>2</sup>

---

2 Kun Sallinen samoin kuin Johansson ilmoittivat, etteivät he aio käyttää sävellystensä librettona ideakilpailussa palkittuja aiheita vaan valitsevat itse omat libretistinsä, herätti tämä tieto kilpailutoimikunnassa - erityisesti Olavinlinnan hoitokuntaa edustaneessa kauppaneuvos Juhani Auvisessa - suuren hämmästyksen. Sallinen halusi libretton Paa-vo Haavikolta ja Johansson Aarni Krohnilta. Kuultuaan kyseisistä valinnoista Auvinen oli harkkinut tietoja Haavikon libretton sisällöstä, jonka jälkeen hän ilmoitti eroavansa kilpailutoimikunnan jäsenyydestä, "ellei tilalle valita jotain toista libretistiä tai säveltäjää". Perusteluikseen Auvinen mainitsi, ettei hän voi hyväksyä "Novgorodilaista porno-

Kun sävellyssopimukset saatiin vihdoinkin allekirjoitetuiksi tammikuussa 1972, voitiin jäädä tyytyväisinä odottamaan teosten valmistumista. Sopimuksen mukaan niiden oli määrä olla valmiina kevääseen 1974 mennessä. Oopperoiden arvostelulautakuntaan nimitettiin oopperajuhlien taiteellisen toimikunnan edustajiksi Ulf Söderblom ja Matti Lehtinen. Suomen Säveltäjät r.y:n nimeämänä arvostelijana oli ruotsalainen musiikintutkija Bo Wallner.

Kaikista vaikeuksista huolimatta oopperat valmistuivat määräaikaan mennessä. Arvostelulautakunta valitsi yksimielisesti voittajaksi Aulis Sallisen Paavo Haavikon tekstiin säveltämän *Ratsumiehen*. Begt Johanssonin Aarni Krohnin librettoon säveltämä Linna jäi toiseksi. Sitä ei ole vielä tähän mennessä esitetty missään.

Kuten tunnettua, *Ratsumies* oli Aulis Sallisen ensimmäinen oopperasävellys. Teoksensa alkuvaiheista säveltäjä kertoi:

*Näen jälkikäteen Ratsumiehen ajan eli vuoden 1972 - 75 jatkuvana jossittelun ketjuna: jos ei Olavinlinna olisi täyttänyt viittäsatua vuottaan, jos ei minua olisi valittu toiseksi tekijäksi kutsukilpailuun, jos olisin silloin vastannut kiitos ei, jos Ratsumies olisi tavalla taikka toisella täysin epäonnistunut, jos ja jos. Ellen tällä tavoin olisi joutunut mukaan tapahtunakettuun, joka johti Ratsumiehen kantaesitykseen kesällä 1975, olisi koko tähänastinen säveltäjänkuvani muotoutunut toisin, sillä ooppera oli minulle varsin vieras - sanoisinko vieroksuttava - taidemuoto hamaan siihen saakka, kunnes jouduin oman työn kautta tutkimaan sen - ja musiikkiteatterin - perimmäistä olemusta [---].*

*Lähtöasemani musiikkidraaman tekemiseen olivat hälyttävän epävarmat, ja siksi nostan hattua minut kilpailuun valinneille henkilöille heidän räjäpäisyydestään. Koko siihenastinen tuotantoni muodostui lähes yksinomaan instrumentaalimusiikista. Olin esittänyt jopa julkisuudessa ajatuksia, joiden mukaan tekstiä ei pidä sekoittaa musiikkiin; olin "puhtaan" musiikin lipunkantaja. Se vähä, mitä laululle olin ehtinyt kirjoittaa, kuului epäilemättä tuotantoni periferiaan. Näillä eväillä istahdan sitten eräänä päivänä työpöytäni ääreen, vierelläni allekirjoitettu sopimus juhla-oopperasta ja edessäni oopperanteon tuntematon, rannaton ulappa. Totta on, että jokaisen, joka joskus aikoo oopperaa kirjoittaa, on ensimmäiseksi kirjoitettava ensimmäinen oopperansa ja vasta sitten ensimmäisen virheistä oppia ottaen - toinen. Mutta minä olisin mieluiten kirjoittanut ensimmäiseni vähin äänin, ilman sen suurempaa julkisuutta, ilman paineita, ja jos olisin nähnyt työn sujuvan kehnosti, olisin sen yhtä vähin äänin haudannut pöytälaatikon kätköihin.<sup>3</sup>*

Ennen sävellystyönsä aloittamista Sallinen luki lävitse kaikki Kulttuurirahaston kilpailun tuottamat libretot ja aiheet. Kun mikään niistä ei häntä täysin inspiroinut, hän kääntyi Paavo Haavikon puoleen:

---

grafiaa Olavinlinnan 500-vuotisjuhla-oopperan aiheeksi". Kun toimikunta pysyi kuitenkin päätöksessään, erosi Auvinen tehtävästään. Sen seurauksena tilanne kehittyi jopa niin vaikeaksi, että jotkut Savonlinnan kaupunginvaltuuston ja -hallituksen jäsenistä esittivät koko kilpailun peruuttamista: olihan kaupunki ja osittain myös Olavinlinnan hoitokunta kilpailun suurimpia rahoittajia. Tästä johtuen sävellyssopimuksia ei voitu allekirjoittaa, minkä seurauksena säveltäjät ilmoittivat protestiksi loupuvansa koko kutsukilpailusta. Jouduin toimikunnan puheenjohtajana harvinaisen vaikean ja lukkiutuneen tilanteen selvittäjäksi. Otin välittömästi yhteyden Joonas Kokkoseen, jolta sain asiantuntevaa apua ja tukea tilanteen laukaisemiseksi. Toinen avainhenkilö oli Savonlinnan kaupunginjohtaja Tauno Pulkki, joka Kokkosen tavoin tajusi tilanteen objektiivisuuden. Oli suureksi osaksi Pulkin ansiota, että Savonlinnan kaupungin epäilevällä kannalla olleet luottamushenkilöt saatiin vihdoinkin Kokkosen suosituksen turvin hankkeen hyväksyjiksi. Ilman tätä melko vaativaa muokkaustyötä Olavinlinnan 500-vuotisjuhlien oopperasävellyskilpailu olisi mitä suurimmalla todennäköisyydellä ajautunut karille.

3 Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle 27.4.1979.

*Maassamme on lukuisia hyviä kirjailijoita, mutta ei yhtään ammattilibretistiä. Näin ollen kääntymisen Paavo Haavikon puoleen oli tietenkin minun oma sokkosyöksyni sekini. [...] Saatuaani Ratsumiehen ensimmäisen tekstin käsiini tiesin kyllä heti, että siinä se on, ei vielä valmiina, mutta suuria mahdollisuuksia antavana, haastavana, kiihottavana ja vaikeana.<sup>4</sup>*

Heti sävellystyönsä alkuvaiheessa Sallinen sai kirjeen, jonka lähettäjän nimeä hän ei vielä tuossa vaiheessa paljastanut. Kirjeessä säveltäjää muistutettiin Olavinlinnaan liittyvistä vuosisataisista kulttuuriarvoista, jotka antavat velvoitteita myös juhlaopperan säveltäjälle.<sup>5</sup>

*Pahaksi onneksi tämä vielä epävalmis draama joutui myös käsiin, joihin sen ei olisi koskaan pitänyt joutua. Teoksen arimmissa ja kipeimmässä kypsytelyvaiheessa työtäni saapui rohkaisemaan kirje, jonka kirjoittaja ilmoittaa toivovansa, että "se (libretto siis) sisältäisi juhlatunnelmaa kohottavia kauniita ja jaloja ajatuksia eikä rumia ja likaisia asioita". Kirjoittajalle oli nähtävästi kerrottu libretton keskeneräisyydestä, mutta hän uskoi kuitenkin, "ettei siitä millään korjauksilla voi tulla tarkoitustaan vastaavaa". Näin jälkikäteen jopa kiittäisin kirjeen tekijää hänen röyhkeästä tunkeutumisestaan luovan työn alueelle - sillä tietty määrä kitkaa tässä työssä on aina hyväksi - ellei syistä, joita olen edellä jo selvitetty, kitka olisi alussa ollut jo muutenkin aivan riittävä.<sup>6</sup>*

## 1.2 Ratsumiehen kantaesitys 1975

*Kun 500-vuotiaan Olavinlinnan valot heinäkuun 17. päivän iltana 1975 sammuiivat vain rotansyömien kynttilöiden jäädessä lepattamaan katoavuuden mysteerii, tuntui siltä, että kaksituhantinen yleisö oli tajunnut eläneensä uuden äärimmäisen merkittävän historiallisen tapahtuman vanhojen tykkitorniin ja varusmuurien suojassa Suomen tällä hetkellä ylivoimaisessa oopperatalossa. Aulis Sallisen Ratsumies ei ole voitto ja ratkaiseva editysaskel vain meidän maamme ja kansamme säveltaiteelle, runoudelle ja musiikille, vaan se liittyy huomattavana merkkiteoksena nykyään elävän ihmiskunnan vahvimpiin kulttuurisaavutuksiin.<sup>7</sup>*

Näin kirjoitti Heikki Aaltoila Uudessa Suomessa *Ratsumiehen* maailmankantaesityksestä, joka avasi suomalaisten oopperasävellysten vuolaan virran Olavinlinnassa 17.7.1975. Tätä historiallista esitystä oli seuraamassa suuren yleisöjoukon mukana myös eri puolilta maailmaa saapuneita kriitikoita. Oopperasta kirjoitetuissa ulkomaisissa arvosteluissa todettiin jokseenkin yksimielisesti Paavo Haavikon libretton olevan suurenmoisimpia, mitä miedän aikanamme on luotu: vain aniharvoin voi runous lähestyä jo sinänsä suurimuotoisena sinfoniana soivaa musiikkia yhtä kiehtovasti kuin tässä teoksessa.

Sallisen puolestaan todettiin luoneen oopperansa kokeneen mestarin ottein, vaikka teos, josta käytettiin myös nimitystä "*vokaalisinfonia*", olikin vasta säveltäjänsä ensimmäinen. Sallisen katsottiin onnistuneen tekemään selkeän pesäeron haettujen keinojen kaaokseen ja luoneen puhtaasti temaattista musiikkia. Säveltäjän teemat soivat puhtaan ja vilpittömän yksinkertaisina, vaikka eivät ratkaisumalleiltaan olleetkaan kovin perinteisiä. Sallisen todettiin olevan perusasenteeltaan jossain määrin vanhanaikainen, joskin sanan myönteisessä merkityksessä, sillä häneen oli

4 Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle 27.4.1979.

5 Kirjeen lähettäjä oli Juhani Auvinen. (Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle puh.keskustelussa 24.11.1997).

6 Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle 27.4.1979.

7 US 19.7.1975: Heikki Aaltoila Ratsumiehen kantaesityksestä.

tarttunut uuden musiikin keinovaroja ainoastaan oopperan kokonaisuuteen sopivassa määrin.<sup>8</sup>

Ratsumiestä esitti oopperassa Matti Salminen, jonka mittava olemus yhdistyneenä taiteilijan herkkään ilmeitykseen loi vahvasti persoonallisen roolitulkinnan sekä laullisin että näyttämöllisin keinoin. Ratsumiehen vaimon Annan osan esitti Taru Valjakka elävästi ja dramaattisesti. Varsinkin oopperan toinen näytös, joka on käräjäkohtaus Olavinlinnassa, loivat Taru Valjakka ja tuomarin osaa laulanut Martti Wallén sekä Syytetyin naisen riipaisevalla tavalla esittänyt Tuula Nieminen sellaisen vaikutelman, että oopperan päteväksi luonnehdittu ohjaaja Kalle Holmberg oli valinnut keinovaransa commedia del artea ja Brechtia yhdistämällä. Näihin kohtauksiin liittyi vaikuttavalla tavalla myös Usko Viitasen väkevästi tulkitsema Ratsutilallisen rooli.

Ratsumiestä oli odotettu ristiriitaisin tuntein, epäillen ja peläten niin kilpailutoimikunnan jäseniä kuin Martti Talvelaa myöten. Olihan teos tilattu Olavinlinnaan jo ennen Talvelan johtajakauden alkamista. Kun Talvela sitten totesi Sallisen Ratsumiehen korkean tason sekä havaitsi, minkä suosion se sai yleisön keskuudessa, tuli hänestä Sallisen voimakas tukija ja kannustaja.

Tilatessaan oopperan Salliselta ja Johanssonilta oli kilpailutoimikunta ottanut suuren riskin: eihän kummallakaan säveltäjällä ollut vielä näyttöä kyseiseltä musiikin alueelta. Yritys, joka Juhan osalta oli tavallaan epäonnistunut jo Aino Acktéltä, oli Sallisen sanontaa käyttäen "rämpäinen". Sallinen oli kuitenkin täyttänyt itseensä kohdistuneet odotukset: ooppera valtasi sille kuuluvan aseman suomalaisen oopperakirjallisuuden parhaimmista ja murtautui myös yleismaailmalliseen tietoisuuteen aloittaen samalla uusien suomalaisten oopperateosten kunniakkaan esiinmarssin Olavinlinnan näyttämöllä. Linnan historiallinen piha oli 500-vuotisjuhliensa yhteydessä ainutlaatuisen kulttuuritapahtuman näyttämönä. Sieltä alkoi Sallisen oopperasäveltäjän tie ja jatkuu menestyksekkäänä vielä tänäkin päivänä.<sup>9</sup>

### 1.3 Suomalaisen oopperoiden menestys Olavinlinnassa jatkuu

Vaikka Ratsumies koki kahtena kesänä suuren menestyksen Olavinlinnassa, nousi Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* kuitenkin suomalaisten oopperoiden ylivoimaiseksi suosikiksi niin Kansallisoopperassa kuin Olavinlinnan näyttämöllä. Jo teoksen ensi-ilta Kansallisoopperassa 2.9.1975 - pari kuukautta Ratsumiehen ensiesityksen jälkeen - herätti kansainvälistä huomiota, sillä olihan suomalaisen oopperasävellystaitteen historiassa tapahtunut lyhyen periodin aikana suuri voimannäyte: ensin Ratsumies ja sitten *Viimeiset kiusaukset*.

Kun ooppera otettiin Ratsumiehen jälkeen Savonlinnan juhlien ohjelmistoon kesällä 1977, myytiin sen viisi näytöstä sekä kaksi kenraaliharjoitusta - yhteensä noin 15 000 pääsylippua - loppuun muutamassa päivässä suurina ryhmätilauksina ei yksin Paavo Ruotsalaisen ja herännäisyyden vaikutusalueelle, vaan ympäri Suomea. Sama ilmiö tapahtui myös kolmena seuraavana kesänä oopperan ollessa juhlien ohjelmistossa vuoteen 1980 saakka. Niin kuin Taikahuilu lumosi lapset ja aikuiset

8 HS, Aamulehti, Savon Sanomat 19.7.1975.

9 Savolainen 1992: 103-109.



sadunomaisella kauneudellaan, niin vaikutti Viimeiset kiusaukset laajoihin kansanjoukkoihin perimmäisiä kysymyksiä syväluotaavalla sanomallaan ja musiikillaan, jossa Paavon virsi "Sinuhun turvaan Jumala" muodosti yleisölle ehkä kaikkein voimakkaimman musiikillisen elämyksen.<sup>10</sup> Paavon osasta Martti Talvela loi erään kaikkein vaikuttavimmista roolitulkintoistaan. Väkevästi koettu ja esitetty Paavo Ruotsalaisen monisäkeinen elämä vastakohtaisuuksineen, kiusauksineen ja kuolinkamppailuineen oli Talvelan taiteen suurta evankeliumia kaikkein vaikuttavimmassa muodossaan. Eikä ihme, että rooli "istui" Talvelalle: olihan Kokkonen säveltänyt sen juuri hänelle.

Koskaan ennen Suomen musiikkielämä ei ollut samalla kertaa saavuttanut yhtä paljon ulkomaista huomiota kuin tällä juhlaudella 1977. Musiikkikriitikoita oli saapunut eri puolilta maailmaa, jotka edustivat mm. BBC:tä, Daily Telegraphia, Financial Timesia, Observeria, Spectatoria, Opera-lehteä, Expresseniä, Stuttgarter Zeitungia, Svenska Dagbladetia sekä Washington Star -lehteä. "Oopperako yläluokan huvia? Ei Suomessa!", kirjoitti Svenska Dagbladetin Bertil Hagman ylistävässä arvostelussaan Savonlinnasta.<sup>11</sup> Mutta hänen tekstinsä ei vetänyt vielä vertoja yhdysvaltalaiselle Irwing Lowensille, joka kirjoitti Washington Star -lehteen otsikolla "Juhlat Pohjolan Salzburgissa":

*Savonlinna ei todellakaan tarvitse musiikkia houkutelakseen vierailijoita, mutta se tapa, jolla suomalaiset ovat muuttaneet tämän maansa kaikkein ylenpalttisinta kauneutta tulvillaan olevan osan Pohjolan Salzburgiksi, on äärimmäisen fantastinen tarina, josta harvat läntisen maailman asukkaat tietävät mitään.<sup>12</sup>*

Pitkän ylistyksen jälkeen, jossa Viimeisiä kiusauksia kutsuttiin "juhlien riemuvoitoksi" ja Taikahuilua "määrättömästi paremmaksi kuin Metropolitanin produktiota", neuvoi Lowens Metropolitania käymään ottamassa Savonlinnasta oppia siitä, miten puutteet muutetaan eduksi. Savonlinnan oopperajuhlakuoroa hän nimitti "maailman parasta tasoa edustavaksi". Myös Martti Talvelan työ oopperajuhlien taiteellisena johtajana otettiin huomioon useissa arvosteluissa. Sen teki myös Irwing Lowens artikkelinsa lopussa:

*Savonlinna on suuren luokan musiikkijuhla, ja niin kauan, kuin Talvela on niiden taiteellinen johtaja, se ei voi tehdä muuta kuin kasvaa. Tällä hetkellä se on eräs niitä harvoja paikkoja Euroopassa, missä musiikki-intoilija vielä kuulee korkeinta taiteellista tasoa edustavia esityksiä ilman niitä muodikkaiden turistien launoja, jotka virtaavat Bayreuthiin ja Salzburgiin, tukkivat ympäristöt ja tekevät järjestäjille mahdolliseksi pitää yllä siivottomia lippujen hintoja.*

Myös Joonas Kokkonen sekä libretisti Lauri Kokkonen olivat Olavinlinnan esityksiin tyytyväisiä. "Viimeiset kiusaukset on perusteitaan myöten toinen produktio kuin oli Kansallisoopperassa toteutettuna", kertoi Joonas Kokkonen juhlien päättyessä. "Vasta täällä kuulee, miten olen sen kirjoittanut."<sup>13</sup>

10 Tämä Paavo Ruotsalaisen käyttämä saarnavirsi on aluperin vanha ranskalainen maallinen sävelmä, joka 1500-luvun lopulla otettiin virsisävelmäksi tekstiin "Was mein Gott will, das gescheh allzeit". Kuokkala 1992: 82.

11 Svenska Dagbladet 18.8.1977.

12 Washington Star 13.7.1977.

13 Joonas Kokkonen Pentti Savolaiselle 6.7.1977.

Oopperajuhlilla esitelmöi kesällä 1982 sveitsiläinen musiikkitieteilijä Kurt Pahlen, joka tarkasteli Savonlinnan asemaa oopperataiteen esitysfoorumina ja piti suomalaisen oopperan nousua maailmanlaajuisestikin tarkastellen lähes ainutlaatuisena ilmiönä vuosisadallamme. Vastaavia ilmiöitä joutuu etsimään 1800-luvulta saakka; esimerkkinä Pahlen mainitsi Tshekkoslovakian oopperaelämän.<sup>14</sup>

#### 1.4 Yhteistilaus Savonlinnan, Covent Gardenin ja BBC:n kanssa

Maaliskuussa 1979 esitti Englannin kuninkaallisen oopperan pääjohtaja Sir John Tooley Aulis Salliselle Punaisen viivan esityksen jälkeen Helsingissä pyynnön säveltää Covent Gardenille ja BBC:lle yhteisesti uuden oopperan. Tällaista pyyntöä ei näin suuren oopperan johtaja ollut koskaan aikaisemmin esittänyt suomalaiselle säveltäjälle.<sup>15</sup>

Pyynnön Aulis Salliselle uuden oopperan säveltämisestä Olavinlinnaa oli tehnyt jo Martti Talvela ollessaan oopperajuhlien taiteellisena johtajana. Vastaukseen Sallinen ehdotti Tooleylle, että tilaukset yhdistettäisiin: sama teos esitettäisiin sekä Savonlinnassa että Lontoossa.

Ajatus tuntui Toolestä mielekkäältä. Illallisen aikana Sallinen selosti uuden oopperansa juonta, joka oli ollut hänen mielessään jo jonkin aikaa. Paavo Haavikko oli nimittäin ehdottanut sitä jo Sallisen kirjoittaessa Punaisen viivan partituurin viimeisiä nuotteja. Tooley innostui oopperan aiheeseen. Seurauksena olikin, että Kuningas lähtee Ranskaan -oopperan tilasivat Savonlinnan oopperajuhlat ja Covent Garden yhdessä. Kolmanneksi tilaajaksi tuli mukaan myöskin BBC. Sopimuksen mukaan Savonlinna sai kantaesitysoikeuden heti oopperan valmistuttua, minkä jälkeen teos esitettäisiin Lontoossa näytäntökaudella 1985-86. Sir John Tooley oli tyytyväinen Sallisen suostumuksesta, sillä hän piti Sallista yhtenä aikamme eturivin oopperasäveltäjiä.

Oopperan kantaesitys 7.7.1984 Olavinlinnassa herätti ennen näkemättömän suuren mielenkiinnon niin suuren yleisön kuin musiikkikriitikoidenkin keskuudessa. Covent Gardenin ja BBC:n ollessa myös tilaajina oli luonnollista, että maailman kantaesitystä oli seuraamassa paljon englantilaisia musiikkikriitikoita, jotka kuuntelivat esitystä tavallista kriittisemmin. Sallisen musiikki todettiin yleisesti suurenmoiseksi, yksilölliseksi ja omaperäiseksi; sen sanottiin olevan eloisimpia uusia teoksia, mitä moneen vuosikymmeneen on kirjoitettu. Myös Okko Kamu saavutti kapellimestarina yksimielisen tunnustuksen: Kamua vaadittiin useissa arvosteluissa johtamaan teos myös Lontoossa.

Sitä vastoin Kalle Holmbergin ohjaus ja Ralf Forsströmin lavastus saivat osakseen monenlaista kritiikkiä. Englantilainen Rodney Milnes kirjoitti ehkä kaikkein kriittisimmän viikkolehti Spectatorissa heti juhlien päätyttyä. Hän kiitteli Holmbergin osuutta Sallisen aiempien oopperoiden menestykseen, mutta tässä Holmbergin ohjaajankäden ote vaikutti heikommalta samoin kuin Forsströmin näyttämökuva "hirveältä sillisalaatilta".<sup>16</sup>

14 Kurt Pahlen Savonlinnassa 8.7.1982.

15 Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle 16.9.1985.

16 Spectator 12.7.1984.

Kaikkein positiivisimmin Kuningasta tarkasteli Wiener Zeitungissa Norbert Tschulik heti juhlien jälkeen. Kuvailtuaan Savonlinnan juhlia ja niiden ilmapiiriä Tschulik lainasi kulttuurifilosofi Theodor Adornoa, jonka mukaan 20. vuosisata ei ole oikein enää oopperan aikaa. Tschulikin mielestä näytti kuitenkin siltä, että Suomessa tämä käsitys halutaan todistaa vääräksi. "Siellä vallitsee elävä mielenkiinto kansallista sävellystyötä kohtaan, uusia oopperoita ei ainoastaan kirjoiteta ja esitetä (velvollisuudentunnosta), vaan yleisö käy myös todella katsomassa niitä".<sup>17</sup>

Aulis Sallinen seurasi aktiivisesti oopperansa harjoitusvaiheita Olavinlinnassa. Hän oli tyytyväinen siellä valmistettuun esitykseen:

*En haluaisi muuttaa siitä mitään; se on yksi näkemys toivottavasti niiden monien joukossa, joita tullaan näkemään. Minun mielestäni taideteoksessa ja sen toteutuksessa on tärkeintä se, että sen täytyy olla ehjä ja tietyn taiteellisen tahdon läpituokema. Tämä koskee kaikkea merkittävää taidetta. Kaikki muu on makuasiaa [...]. Mutta sen minkä ammattilainen huomaa heti, on taiteellinen tahto, joka ajaa läpi tietyn näkemyksen ehjästi. Sen minusta Okko, Kalle ja Ralf ovat tehneet. Kuningas on värikäs, se on visuaalisesti paljon värikkäämpi ja komeampi kuin mihin on totuttu. Ja se hämää ihmisiä hyvin paljon. Mutta en haluaisi sitä muuttaa, siihen ei ole mitään aihetta. Toisaalta olen täysin tietoinen, että tämä teos voidaan tehdä kymmenillä eri tavoilla. Ehkä juuri tämä teos, sillä jos sitä vertaa Ratsumieheen tai Punaiseen viivaan, niin tämä on avoimempi, se mahdollistaa monenmäköisen fantasian ympärilleen.*<sup>18</sup>

Lopputuloksena Sallisen teos muutamista kritiikeistään huolimatta oli jälleen suuri menestys koko suomalaiselle oopperasävellystaiteelle. Kun samoihin aikoihin myös Einojuhani Rautavaara oli saavuttanut Saksassa ja muualla Euroopassa menestystä uusilla oopperoillaan, oli Kurt Pahlenin sanontaa lainaten "Suomi kohonnut maailmanlaajuisestikin tarkastellen lähes ainutlaatuiseksi ilmiöksi tällä vuosisadalla". Kuninkaan menestys lisäsi Savonlinnan oopperajuhlien kansainvälistä imagoa ja arvostusta; sitä oli jo lisännyt myös Sallisen Punainen viiva, jonka kantaesitys tapahtui Kansallisoopperassa vuonna 1978 mutta joka vasta Olavinlinnassa sai arvoisensa esityksen.<sup>19</sup> Näiden teosten esittäminen antoi myös kuvan juhlista, joka tiukasta budjetistaan huolimatta edistää suomalaista oopperataidetta ja rakentaa suomalaisen kulttuuri-identiteetin perspektiiviä entistä laajemmaksi, korkeammaksi ja monipuolisemmaksi.

Suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakennustyö Savonlinnan oopperajuhlilla jatkui myös seuraavina vuosina. Savonlinnan kaupungin täyttäessä vuonna 1989 350 vuotta järjestettiin sitä ennen oopperasävellyskilpailu, jonka tuloksena valmistui kolme uutta oopperaa: Paavo Heinisen *Veitsi*, Einojuhani Rautavaaran *Vincent* sekä Kalevi Ahon *Hyönteiselämää*. Kilpailussa Heinisen *Veitsi* selviytyi voittajaksi - tosin kriittisin lopputuloksin.<sup>20</sup> Sitä esitettiin kahtena kesänä Olavinlinnassa, vuosina 1989 ja 1990. Rautavaaran *Vincent* sai kantaesityksensä Suomen Kansallisoopperassa toukokuussa 1990. Vuotta myöhemmin se sai hyvän menestyksen myös Kielissä ja Hagenissa.

Kalevi Ahon *Hyönteiselämää* sai sen sijaan odottaa useita vuosia, ennen kuin sen kantaesitys tapahtui Kansallisoopperassa syyskuussa 1996. Sitä ennen säveltäjä

17 Wiener Zeitung 12.7.1984.

18 Aulis Sallinen Pentti Savolaiselle 16.9.1985.

19 ks. Jarmo Anttilan tutkimus *Punainen viiva, 70-luvun oppositio-ooppera*. 23.1.97.

20 ks. Savolainen 1995: 314-322.

kirjoitti oopperansa pohjalta *Hyönteissinfonian*, joka ensiesitys tapahtui ennen oopperaa.

Aulis Sallisen oopperateosten esitykset Savonlinnan oopperajuhlilla jatkuivat seuraavan kerran vuonna 1995, jolloin Palatsi sai kantaesityksensä. Koti- ja ulkomaisien kriitikoiden joukko tuona kesänä oli jälleen kasvanut entisestään. Teos todettiin muutamissa ulkomaisissa arvosteluissa Sallisen säveltäjäkauden kypsimmäksi tuotteeksi, jossa hänen sävelkielensä ei kuitenkaan hersynyt niin runollisesti kuin hänen aiemmissa oopperateoksissaan. Palatsia esitettiin kuitenkin suurella menestyksellä vielä seuraavanakin kesänä. Suomalainen oopperayleisö oli omaksunut Sallisen sävelkielen: sitä vastoin Heininen oli sille vielä vierasta.

Vuonna 1997 tuli oopperajuhlien tilaussarjassa vihdoin Einojuhani Rautavaaran vuoro. Rautavaara oli säveltänyt oopperansa *Aleksis Kivi* Jorma Hynnisen toivomuksesta. Niinpä säveltäjä kirjoittikin oopperansa pääroolin Hynniselle. Teos esitettiin Retretissä, mihin sen aihepiiri ja kokonaisuus lavasteineen ja valoefekteineen soveltuvat erittäin hyvin. Esitykset johti kapellimestari Markus Lehtinen. Rautavaaran ooppera sai heti kantaesityksessään suuren menestyksen: sen Savonlinnan oopperajuhlilta alkanut voittokulku jatkui jo syksyllä 1998 Reinin kansallisoopperaan Ranskaan.

Näin oopperajuhlista ja Olavirlinnasta on muodostunut keskeinen suomalaisen oopperataiteen "esittelyikkuna" Eurooppaan. Sen oli avannut jo Aino Ackté ; Martti Talvela täydensi sitä. Muutamien ulkomaisien musiikkikriitikoiden tavoin voidaan sanoa, että juuri suomalaiset kantaesitykset ovat olleet sen ikkunan näkyvin ja arvokkain osa, joka on kohottanut Savonlinnan oopperajuhlat Euroopan huomattavimpien musiikkijuhlien joukkoon. Jos Savonlinnassa olisi laiminlyöty suomalaisuus keskittymällä pelkästään ulkomaisien säveltäjien tuotantoon, voidaan melko suurella varmuudella sanoa, ettei juhlien arvostus - varsinkaan ulkomaisen oopperayleisön keskuudessa - olisi tällä hetkellä kovinkaan suuri. Voitaneen todeta, että Savonlinnan oopperajuhlien suomalaisuusteeman ansiosta on maamme luova oopperasävellystaidete saavuttanut uusia ennen kokemattomia kansainvälisiä ulottuvuuksia, jolla on ollut suuri merkitys suomalaisen kulttuuri-identiteetin kohottamiseen.<sup>21</sup>

---

21 Menestymisestä huolimatta tämän "esittelyikkunan" auki pitäminen on vuosien myötä ollut kuitenkin joskus hyvinkin vaikeata, sillä - kuten jo Aino Ackté'n aikana - juhlien sanotaan joskus vieläkin "häiritsevän idyllisen pikkukaupungin elämää". Vaikka Savonlinnan kaupungin saamat verotulot ovatkin oopperajuhlien ansiosta jo parin vuosikymmenen ajan ylittäneet runsaasti sen avustusmäärän, minkä kaupunki juhlille on vuosittain myöntänyt, löytyy silti Savonlinnan kunnallispoliitikkojen keskuudesta vielä henkilöitä, jotka toteavat juhlien kulttuurisen ja matkailullisen merkityksen Savonlinnalle täysin olemattomaksi. Tällainen näkemys tuli melko voimakkaasti esille viimeksi 1990-luvun vaihteessa, jolloin Savonlinnan kaupungin 350-vuotisjuhlilleen tilaama Heinisen Veitsi synnytti tappion, kuten kantaesitykset yleensä. Seurauksena oli muutamien kaupungin kunnallispoliitikkojen taholta aikaansaatu oopperajuhlien vastainen kampanja. Syyttelyn kohteiksi joutuivat tuolloin oopperajuhlien johtohenkilöt, josta oli seurauksena juhlien pitkäaikaisten luottamushenkilöiden erottaminen juhlien hallinnoimisesta. Vuosikymmenen loppuun tultaessa tilanne on kuitenkin jälleen rauhoittunut, mikä on merkinnyt juhlien toiminnalle ja imagolle positiivista kehitystä.

## 2 Martti Talvelan persoona

### 2.1 Patriootti ja persoona

Martti Talvela oli perinyt voimakkaan luonteensa ja patrioottisuutensa vanhemmiltaan - erityisesti isältään, joka oli päättäväinen ja periaatteistaan kiinni pitävä suomalainen korvenraivaaja-tyyppi. Talvelan patrioottisuutta kasvattivat myös hänen nuoruudenaikaiset evakkotaipaleensa sekä partiotoimintansa, joiden ansiosta käsitys isänmaasta ja sen arvostuksesta vahvistui hänelle voimakkaaksi tunne-elämykseksi. Bergbomin ja Acktén tavoin myös Talvela tajusi suomalaisen kulttuurielämän korkean tason olevan se näkyvin majakka, mikä suomalaisesta sivistyneisyydestä heijastuu kaikkein valovoimaisimpana maailmalle.

Kun oopperataide Suomessa ei ollut vielä 1960-luvulle tultaessa kovinkaan korkealla - ei myöskään Kansallisoopperassa -, reagoi Talvela pedagogina tämän tilanteen myös nuorison kulttuurikasvatuksen suureksi puutteeksi. Vaikka Bulevardin pienellä mininäyttämöllä yritettiin saada esityksiin jonkinlaista taiteellista tasoa, oli lopputulos kuitenkin parhaimmillaan keskinkertainen. Kun pienellä oopperan kantayleisöllä muutamaa harvaa asiantuntijaa lukuunottamatta ei ollut tuntemusta ja vertailukohteita suuremmilta ja tasokkaimmilla oopperanäyttämöiltä, oltiin tyytyväisiä niihin esityksiin, joita tuolloin vielä oopperataiteen kartalla loppupäähän sijoituvassa Suomen Kansallisoopperassa tarjottiin.

Suomen Kansallisoopperan vakinainen yleisö muodostui tuohon aikaan pääasiassa vain helsinkiläisistä kulttuurihenkilöistä. Osittain tästä johtui myös nimitys "elititaiteesta", jota taistolaisryhmä käytti hyväkseen oopperan haukkumanimenä. Talvelaa nämä nimitykset ja kulttuurielämän muutosyritykset kasvattivat vastaiskuun. Hän halusi uhmamielisesti näyttää, millaista oopperataide todellisuudessa on: onko se kuoleva taidemuoto Suomessa, onko se pelkästään elitististä vai voiko se olla myös populaaria ilman populismia. Kun eräs naistenlehden toimittaja esitti Savonlinnan oopperajuhlien perustamisvaiheen aikaan hänelle hyvin skeptisessä äänilajissa kysymyksen, "uskotteko te vielä tähän kuolevaan taidemuodoon maassamme", vastasi Talvela hänelle terävästi: "Kuinka te puhutte kuolevasta taidemuodosta maassa, jossa se ei ole vielä syntynytkään".

Talvelan patrioottisuus kuvastui myös huolena suomalaisten laulajien suhtautumisesta Savonlinnaan ja sen jatkuvaan kehitykseen. Kun Matti Salmi sai kiinnityksen Bayreuthiin vuonna 1976, hän jäi pois tuona kesänä Savonlinnan juhlilta. Salmisen olisi pitänyt laulaa edellisen kesän tapaan Ratsumiehen Anttina. Talvela ei hyväksynyt Salmisen menettelyä:

*Oopperajuhlatkin tulevat lopussa kaatumaan siihen, että laulajiston parhain ja kansainvälinen aines ei halua tulla Savonlinnaan, koska "miljoona kertaa suurempi on Fasold Bayreuthissa kuin Ratsumies Savonlinnassa". Tuon asenteen murtaminen on myöskin taloudellinen kysymys, mutta kysymyksessä on nimenomaan näkemys.*

*Olemme ratkaisun ytimessä. Jos suomalainen laulajakaarti asettaa minkä tahansa juhlanäytännön Savonlinnan edelle, olemme tuomitut ikuiseen provinssiin. Onko silloin kaikki tämä työ mielekästä. Olemme suurten ratkaisujen edessä: onko ooppera niin pienissä oloissa, kuin mitä ovat Suomen, ylimalkaan toteutettavissa.*

*Savonlinna on pitkälle elinkelpoinen vain kansallisena instituutiona. Lopulliset ratkaisut tässä maassa ja tämän taidemuodon ympärillä ovat kuitenkin riippuvaiset koko kapasiteetin*

*kokoamisesta tänne kotimaahan ajoittain ehkä, mutta kuitenkin niin, että voitaisiin koko ajan luottaa kansalliseen kapasiteettiin...*<sup>1</sup>

Patriotismiksi voidaan nimittää myös Talvelan toimintaa järjestää suomalaisille kollegoilleen koelaulutilaisuuksia Keski-Euroopan oopperataloihin. Muutamat heistä saivatkin sinne kiinnityksen. Ollessaan Pariisissa hän puhui myös Georg Soltille Sibeliuksen sinfonioista:

*Olen puhunut Soltin kanssa Sibbestä paljon, viimeksi viime päivinä Pariisissa. Hän aloittaa Sibben viidennellä, kaudella 74-75. Hän on suurenmoinen kapellimestari: paras kaikista tällä hetkellä elävistä. Hän soittaa viidennen Chicagon orkesterin kanssa. Ei ole minun ansioni, vaan oma intressinsä, mikä on terveempää asialle. On todella innostunut ja tulee viemään Sibbeä eteenpäin ehkä paremmin kuin kukaan. Sopii hänelle perfect...*<sup>2</sup>

Patrioottisuuden lisäksi voidaan Martti Talvelan persoonaa kuvata myös hyvin originelliksi ja värikkääksi. Kaarlo Bergbomin tavoin hän sai suorasukaisilla kannanotoillaan joskus aikaan piinaavan vaihtelun - tai vastaavasti ihailun.

Talvela oli intellektuelli. Hän harrasti älykstä huumoria, johon liittyi usein tappavan naseva iva. Sen mainiona esittäjänä hän ei kaihtanut ironian kohdistamista myöskään omaan itseensä. Kuten Erwin Gripenberg osuvasti sanoo, "Martissa viihtyivät rinnakkain voimallisuus ja herkkyys, luonnollinen itsetunto [...] usein ivallinen älykkyys ja (kaikeksi onneksi) moitteeton lapsenmieli, jonka sisäisenä kotiseutuna on tuo sama irrationaalisuuden ja uneksimisen rajamaa, mistä sieluun pulppuavat taiteelliset virikkeet ja uudistuksen voimat".<sup>3</sup>

Objektiivisimman käsityksen Talvelan luonteesta antaa kuitenkin hänen vaimonsa, joka kuvaa puolisoaan hyvin sisäistyneeksi ihmiseksi. "Hän oli sillä tavalla omalaatuinen ja erikoinen ihminen jo 18 vuotiaana poikana, että hän erottautui sisäisellä ihmisellään muista - keskinkertaisuuksista. Tämä oli hänestä selvästi havaittavissa jo hänen nuoruudessaan".<sup>4</sup>

## 2.2 Taiteilija

*Se joka ei tajua, että taiteen tekeminen on suurimpia inhimillisiä toimintoja ja taiteilija, aito, suuri, on se, joka omasta suunnattomasta ja epälaskelmoivasta vastuustaan käsin viitoittaa ihmisen hengen tietä uusiin näkyihin, tiedottomasti, vain oman armottomuutensa tähden, sille ei voi olla muuta viestiä kuin hyvästit, milloin hänellä on päättävää asemaa ja sääli, milloin on kysymys ihmisestä, jonka kenttä on liian tiukkaan rajattu pistoaidalla.*<sup>5</sup>

Yllä siteerattu katkelma Talvelan kirjeestä antaa käsityksen hänen ehdottomuudestaan taiteilijana. Hän vaati itseltään paljon, sillä puolinaisuus ja pinnallisuus eivät riittäneet hänelle missään muodossa. "Taide on kuin avattu ikkuna taivaaseen, jonka edessä on oltava polvillään," oli hänen mottonsa.<sup>6</sup>

1 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 11.2.1976.

2 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 7.10.1972.

3 Heikinheimo 1978: 57-64.

4 Annukka Talvela Pentti Savolaiselle 26.5.1997.

5 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 3.1.1972.

6 Annukka Talvela Pentti Savolaiselle 26.5.1997.

Tämä luonteenominaisuus voimistui hänessä heti Bayreuthiin muuttamisen jälkeen, jossa hän sai autenttisen kosketuksen Wagnerin oopperoihin Wieland Wagnerin kautta, mikä nuoren laulajan urakehitykselle merkitsi ratkaisevaa askelta kohti kansainvälisyyttä.

Wagnerin musiikkilahan on saksalaisella kielialueella - osittain myös Ranskassa - keskeinen asema kulttuurielämässä. Siitä on tehty lukuisia määriä erilaisia tutkimuksia, joissa ei käsitellä pelkästään musiikkia, vaan myös 1800-luvun elämäntutkimusta ja ajattelutapaa, mikä ilmenee saksalaisen filosofian vaikeaselkoisempien mestarien *Friedrich Nietzsch* (1844-1900) ja *Thomas Mannin* (1875-1955) teoksissa. Kuten jo aiemmin kävi ilmi, 1900-luvulle tultaessa myös saksalainen kansallissosialismi imi niistä itseensä sitä henkistä voimaa, jota Wagnerin oopperoiden alkuperäiset sankarihahmot edustavat.

Samalla kun Talvela opiskeli intensiivisesti Wagnerin oopperarooleja, hän perehtyi myös saksalaisen filosofian vaikeimpiin kysymyksiin - erityisesti niihin, jotka liittyivät tavalla tai toisella Wagnerin teoksiin. Tällä tavoin hän pääsi sisälle siihen muinaisgermaaniseen ajattelutapaan ja filosofiaan, joka syvensi hänen roolitulkintojaan. Hän kertoi:

*Vaikka Wagner onkin käyttänyt saksalaista mytologiaa, hän on häikäilemättömästi muuttanut nämä ideat omiin tarkoituksiinsa; jos tulkintaa lähtisi rakentamaan saksalaisen mytologian pohjalta, joutuisi aivan harhateille. Wagner on luonut kokonaistaideteoksen, jossa vain ideat ovat peräisin mytologiasta. Teoksen oma teksti avaa jo varsin paljon, jos sen tutkii tarkoin".<sup>7</sup>*

Talvelan tulkinnat Wagnerin oopperarooleista saavuttivat pian suuren arvostuksen Berliinin Deutsche Operissa, Lontoon Covent Gardenissa sekä New Yorkin Metropolitanissa ja Chicagossa. Jo Lontoossa syksyllä 1970 tapahtunut *Götterdämmerungin Hagenin* esitys sai brittiarvostelijat haltioitumaan hänen tulkinnastaan. Viisi vuotta myöhemmin oli vuorossa Parsifalin *Gurnemanz* Berliinissä. Frankfurter Allgemeinen kriitikko kirjoitti:

*Enimmäkseen oman talon laulajista kootusta ensemblestä erottuu Martti Talvela kaikissa suhteissa. Hänen suorituksensa, jolle antavat leimansa suurenmoisen, tavattoman musikaalisesti hallitun ja sielun värahteita kaikissa nyansseissaan värityksellisesti ja dynaamisesti heijasteleva ääni alkuvaikeamaisen fyysisen olemuksen valtavuuden lisäksi, hallitsee ensimmäistä ja kolmatta näytöstä niin täydellisesti, että hänen partnereillaan on vaikeuksia pysyä yleensä hänen rinnallaan. Unohtumaton tulkinta tästä teoksen rakastettavimmasta hahmosta.<sup>8</sup>*

Kuten on käynyt jo ilmi, Talvelan elämän suurimmaksi ja kansainvälisesti arvostetuimmaksi läpilyöntirooliksi muodostui Boris Godunov. Tämä rooli oli juuri se, jonka hän kertomansa mukaan tunsu Paavo Ruotsalaisen ohella "kaikkein omimmakseen". Sen tulkintaan hänet oli kypsytännyt elämän monet ristiaallot, jotka kasvattivat hänestä voimallisen tulkitsijan. "Kun hän vastaisuudessa esittää Boris Godunovin, Dosifein ja Filip II:n osat, ei hänen tarvitse näytellä, koska näiden hahmojen valtapäiirteet sisältyvät hänen taiteilijanlaatuunsa," ennusti Erik Tawaststjerna Talvelan tulevaisuudesta jo hänen ensikonserttinsa perusteella. Niinpä Talvela itse totesikin, että "Boris on roolina sellainen, ettei sitä olennaisilta osin voida oppia: siihen on

7 Heikinheimo 1978: 98.

8 Frankfurter Allgemeine 3.10.1975. H.H. Stuckenschmidt.

synnyttävä ja siihen on heitettävä jäännöksettömästi koko persoonallisuutensa peliin".<sup>9</sup> Tämän sai kokea berliiniläisyleisö tammikuussa 1971, jolloin Talvela esiintyi "kotinäyttämöllään" ensimmäistä kertaa Boriksena. Frankfurter Allgemeiner kritikko H.H. Stuckenschmidt vertasi häntä aikakauden suurimpiin Boriksen esittäjiin:

*...Olemme kokeneet Berliinissä Josef Greindlin ja Salzburgissa Nicolai Ghiaurovin Borikset jälkihaljapinlaisen kauden vakuuttavina edustajina. Talvela lisää heidän mestaruuteensa vielä uuden elementin: hehkuvana säteilevän inhimillisyyden.*<sup>10</sup>

Talvela esitti Borista kaikkiaan kolmella eri kielellä: Düsseldorfissa, Münchenissä ja Berliinissä saksaksi, Metropolitanissa ja Bolshoissa venäjäksi ja Savonlinnassa suomeksi. Lauaessaan sen ensimmäistä kertaa Metropolitanissa joulukuussa 1974 August Everdingin ohjaamana hänen uhmakas tahdonvoimansa ja raju autenttinen näyttelemisensä tekivät yleisöön sähköisen vaikutuksen - erityisesti Boriksen kuolinkohtaus, jossa hän vierähti valtaistuimelta alas kolmisenkymmentä rappua. Kertomansa mukaan hän oli kääriytynyt roolipukunsa alle pehmusteita, jotka estivät hänet pahimmilta kolhiintumisilta. Harold C. Schonberg - New Yorkin ehkä ankarin kriitikko - ei ollut vielä täysin tyytyväinen Talvelan ääneen, koska "siitä puuttuu aavistuksen verran luonnetta. Jollain tavalla tämä ihailtava orgaani ei pysty sähköistymään, kun otetaan mittapuuksi Shaljapinin äänen entinen tai Ghiaurovin äänen nykyinen magiikka".

Talvelan näyttelemisestä ja lavaolemuksesta Schonberg antoi kuitenkin tunnustuksen:

*...Talvela on suurenmoinen näyttelijä, joka piti roolin hallinnassa syyllistymättä yliampumiseen. Hänen Boriksensa oli aivan oikein kidutettu ja monisäikeinen ihminen - voimakas, taikauskoinen, kykeneväinen yhtä hyvin suureen hellyyteen kuin rajattomaan julmuuteenkin. Talvela ei jättänyt mitään pois, ja hänen kuolinkohtauksestaan tulee vielä legendaarinen. Tuon suunnattoman hahmon vieriminen portaita alas, kunnes hän virui jäsenet levällään kuolleena, sai yleisön haukkomaan henkeään.*<sup>11</sup>

Näin tapahtui myös Savonlinnassa, jossa Olavinlinnan yleisö oli lähes järkyttynyt kyseisessä kuolinkohtauksessa sekä myös Boriksen hulluuskohtauksessa, missä hän näkee murhaamansa Tsarevitsin haamun. Talvelan täytyikin kertomansa mukaan samastua tähän rooliin vähintään vuorokauden ajan, jolloin hänessä tapahtui muuntumisprosessi; myös irtaantuminen näytöksen jälkeen vei saman ajan. "... Boriksen on luultavasti oltava ja pitääkin olla hieman hullu. Olen itsekin sanonut, että kun Boriksen tekee sata kertaa, niin joko siihen kuolee tai tulee hulluksi."<sup>12</sup>

Talvela esitti Borista elämänsä aikana yli kaksisataa kertaa.<sup>13</sup> Boriksen esityksistä tuli Talvelalle suurmenestys myös teoksen kotimaassa Leningradissa ja Moskovassa. Objektivisimman kuvan hänen taiteensa syvyydestä antanee Arvid Jansonsin lausunto syksyllä 1977 Leningradin esityksestä:

9 Martti Talvela Pentti Savolaiselle 10.12.1972.

10 Frankfurter Allgemeine 18.1.1971. H.H.Stuckenschmidt.

11 New York Times 18.12.1974.

12 Talvelan esitelmä Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen vihkiäisjuhlassa syksyllä 1976.

13 Annukka Talvela Pentti Savolaiselle 26.5.1997.



*Talvelan Boris on kerta kaikkiaan nerokas luomus: hän tunkeutuu syvälle tsaarin psykologiaan ja värittää sen uskomattomalla herkkyydellä että voimalla. Hänen venäjän kieltä on erittäin kaunista ja hiottua, joten tulkinnasta ei voi antaa kuin kaikkein korkeimman arvosanan. Talvela saavuttiin niin jättiäisnäisen menestyksen, että Kirov-teatteri oli haljeta: häntä juhlittiin lähes puoli tuntia esityksen jälkeen. Hän on kokonaan omaa luokkaansa Boriksena nykyhetken taiteilijoiden joukossa ja verrattavissa ainoastaan Shaljapiniin, jota kuulin nuoruudessani Riikassa.<sup>14</sup>*

Boriksen ohella Talvelan karrieriin kuuluvista rooleista ei voida unohtaa myöskään Viimeisten kiusausten Paavo Ruotsalaista, jota hän piti yhtenä elämänsä tärkeimmistä.<sup>15</sup> Hän tutustui Ruotsalaisen elämään ja uskonkäsitteisiin perusteellisesti lukemalla lähes kaiken herännäisyydestä ja herännäisjohtajasta julkaistun kirjallisuuden. Hän tunsi henkilökohtaisesti myös herännäissaarnaaja Aku Rädyn, jolta sai voimakkaita vaikutteita Paavo Ruotsalaisen roolin tulkintaan.<sup>16</sup> Joonas Kokkonen kertoi seuraneensa aina suurella mielenkiinnolla Talvelan valmistautumista tähän rooliin:

*Joka kerta ennen Viimeisten kiusausten esitystä hänessä alkoi tapahtua muuntumisprosessi. Luulenkin, että Martin suuruuden perimmäinen salaisuus piilee juuri tässä: hän ei tee mitään rutiininomaisesti, vaan eläytyy siihen aivan täydellisesti viimeistä piirtoa myöten.<sup>17</sup>*

Talvelan ehdottomuus taiteilijana kärsi joskus myös jonkinlaisia kolauksia. Tunnetuin niistä lienee Herbert von Karajanin kanssa sattunut välikohtaus, minkä alkujuuret juontuivat 1960-luvun lopulle Salzburgiin. Yhteistyö Karajanin kanssa oli alkanut jo saman vuosikymmenen puolivälissä; Talvelan ihailu maestroa kohtaan oli tuolloin aivan ehdoton. Kortti Tokiosta huhtikuussa 1966 antaa siitä kuvan:

*Hyvä Veli! En ole koskaan elämäni aikana kokenut tällaista elämystä, kuin tämä Beeth. IX Karajanin kanssa Tokiossa. On olemassa suuri mestari tulkitsemaan kaikkea, von Karajan. Olen epäillyt, mutta nyt olen varma. Hän on Jumalan lähettämä tulkki: yläpuolella tähtien täytyy elää rakastavan isän.<sup>18</sup>*

Salzburgissa Karajan-idoli alkoi kuitenkin jo himmentyä. Maestro myöhästeli harjoituksista - erään kerran jopa yli tunnin solistikunnan, kuoron ja orkesterin odottaessa häntä täysissä roolipuvuissaan. Kun Metropolitanissa vuonna 1969 Karajan seisotti Talvelaa ja Birgit Nilssonia tuntikaupalla täysissä varusteissa valaistusharjoitusten pelkkinä "puunukkeina", tuli Talvelan mitta täyteen. Harjoituksen päätyttyä hän meni Karajanin luo kädessään esiintymissopimuksensa Salzburgiin. Talvela kertoi:

*Hyvästijättömme tapahtui kohteliaissa, joskin viileissä merkeissä. Pyysin vain Metropolitanissa tavatessamme lupaa muuttaa Salzburgin pääsiäisjuhlaa koskevan kontrahtimme silpputavaraksi, mihin Hänen Pyhyytensä kitkerähkösti keskusteltuamme antoikin suostumuksensa.<sup>19</sup>*

Myös Birgit Nilsson menetteli lähes samalla tavalla. Seurauksena oli, etteivät Karajan ja Talvela tämän jälkeen esiintyneet enää samoilla foorumeilla.

14 HS.28.11.1977.

15 ks. Savolainen 1987: 169-173.

16 ks. Pajamo 1979: 174 -176.

17 Joonas Kokkonen Pentti Savolaiselle kesällä 1978.

18 Martti Talvelan kortti Pentti Savolaiselle 16.4.1966.

19 Martti Talvela Pentti Savolaiselle heinäkuussa 1970.

Talvelan taiteellinen lahjakkuus ei rajoittunut yksinomaan musiikkiin: se oli myös verbaalista. Voidaan melko varmasti olettaa, että mikäli hänen elämäntapaileensa olisi jatkunut vielä eteenpäin, hän olisi kirjoittanut tapaamisia, musiikkia ja filosofiaa käsittelevän esseekokoelman - "Begegnungen", jota hän kypsytteli mielesään. Todisteena tästä löytyy hänen jäämistöstään kirjoituskokoelma, joka sisältää eri kulttuurihenkilöiden muisteloiden ohella myös mielenkiintoista musiikillisfilosofista pohdintaa. Pohdintaa ilmenee myös hänen lukuisissa kirjeissään, joissa hän otti joskus ironisesti kantaa tuonaikaisiin oopperamaneereihin, joihin maailman kalleimmin palkatut oopperalaulajat tuolloin syyllistyivät. Myös ajatukset oopperan kehityksestä musiikkiteatteriksi olivat hänelle jo ajankohtaisia:

*Kirjoitat intresantteja asioita siitä, millaisena näet oopperalaulajan työn Actén tutkimisesi yhteydessä. Koska siinä minulle jää epäselvyys asiassa, jonka pitäisi olla selvä, kirjoitan:*

*Kirjoitat: 'Mutta kun draamaan pystytään yhdistämään se substanssi, joka liedistä tekee prisman tavoin heijastavan kokonaisuuden, syntyy oopperataidetta, josta käytetään määritelmää ainutkertainen. Sellainen taide luodaan aina sillä hetkellä, jolloin se esitetään. Se ei synny harjoituksissa, vaan nimenomaan hetkellä...' Liedin esittäminen muuten vaatii yliherkkyyttä sairaalloisuuteen asti, joka saattaa pahasti säteillä normaaliinkin elämään.*

*On totta, että tulos 'ainutkertainen' on oopperassa suuren tunnelatautuman, paineen aiheuttamaa, mutta vain siinä tapauksessa, että tälle latautumalle on harjoituksissa annettu mahdollisuus kehittyä. Siinä mielessä tulos ei ole hetken lapsi, vaan väsymättömän kokeilun ja käytännön harjoittelun tulos. Suuri saavutus on mahdollista vain suuren ja hiotun ammattitaidon kautta.[...] Minun luonteellani harjoittelu on sitä mielenkiintoista teatterielämää ja jokainen esityskin mahdollisuus kokeilla uutta. Me saatamme eläytyä valtavasti ja tunemme eläytymisemme olevan kuin laviini, mutta ilman pikkuseikkoihin mennyttä roolin tutkimista ja harjoitusta tämä laviini ei varmasti tule ulos, vaan omia sisuksiamme myllää.*

*Toinen epäselvyys on siinä, kun väität, että oopperalaulaja ilman draamallista puolta ei ole nykymaailmassa mitään, kun nouseaan huipulle. Se ei pidä paikaansa! Ottakaamme esimerkit kalleimmasta päästä. Joan Sutherland on hämmästyttävä instrumentti, mutta hänen laulullaan ei ole mitään tekemistä teatterin kanssa. Kuitenkin hän on kallein oopperalaulaja, mitä ylimalkaan voi ajatella. Corelli on pelkkä kurkku, jolla on kolme italialaista elettä ilman pienintäkään teatterin tuntua. Useimmat Wagner-laulajat ovat vain seisovia ja rooliin sopivia ääniä. Monet suurista matkivat jo ohimenneen suuren aikakauden manereita, koska se on valtavasti paljon helpompi tapa toimia kilisevänä kassakoneena. Teatteri oopperassa on jotakin, jota odotamme tulevan, joka siellä täällä on tulossa.*

*Teemme siksi työtä, koska tiedämme, että ilman teatteria ja keskittyneitä ja fanaattisia ihmisiä kaikki sortuu keskinkertaisuuden liejuun ja silloin onkin aika siirtyä muulle alalle. Mutta juuri ooppera voi olla teatterina alkuvaiheisempaa kuin puheteatteri, sillä laulaen ihminen vapautuu.*

*Ooppera on mitä suurimmassa määrin tänä päivänä paikka, missä ei tarvitse olla hajuakaan teatterista taikka draamallisuudesta. Mutta oopperan on muututtava.<sup>20</sup>*

### 2.3 "Minusta on tulossa yhä suurempi fennomaani"

Myös persoonana ja visioijana Talvela oli älykäs ja karismaattinen. Hän vaati niin itseltään kuin toisilta paljon: tämän vuoksi yhteistyö hänen kanssaan ei ollut helppoa. Sen saivat kokea läheiset työtoverit tämän tästäkin sekä valtiosihteeri Teemu Hiltunen, jonka luona Talvela kävi aina tarpeen tullen valittamassa oopperajuhlien avustuksen pienuutta. Kun Talvelan johtajakauden viimeisen kesän 1979 jälkeen tuli Don Carlosin esityksistä yli miljoonan markan tappiot, ei Talvela jättänyt juhlia oman onnensa nojaan, vaan meni suoraan valtiovarainministeriöön Teemu Hiltusen

20 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 15.2.1971.

puheille. Hiltunen ei voinut vastata Talvelalle kielteisesti, sillä oopperajuhlia ei ollut suomalaisen kulttuuri-imagon kannalta enää varaa lopettaa tai jättää oman onnensa nojaan. Hiltunen kertoi:

*Talvela oli hyvin impulsiivinen. Hän soitti minulle Don Carlosin rahoitusvaiheiden aikana ja sanoi: 'Minä panen kaikki lossiksi, minä jätän tämän.' Rauhoittelin häntä ja sanoin, että älkää, älkää nyt hermostuko, ei tässä nyt mitään hätää ole: eivät nämä rahat nyt aina heti tule, ei ne aina samasta lähteestä ole. Hän oli aina niin pessimisti. Mutta hän ei varmaankaan ollut aivan sopiva henkilö kantamaan tulosvastuuta. Eikä oopperajuhlilla ollut itsenäistä henkilöä, joka olisi pystynyt pitämään puolensa häntä vastaan. Nämä olivat pikemminkin oopperajuhlien organisaation ongelmia. Martti Talvela oli joutunut sellaisiin tehtäviin, jotka eivät oikeastaan hänelle kuuluneet.[...]Mutta tietysti tuollaista Martti Talvelan tyyppistä värikästä hahmoa silloin tarvittiin tämän uuden nousun murroksessa.<sup>21</sup>*

Vaikka Hiltusen käsitys Talvelasta olikin, ettei hän "ollut aivan sopiva henkilö kantamaan tulosvastuuta", ei tilanne käytännössä kuitenkin ollut sananmukaisesti aivan sellainen. Ellei Talvela olisi itse ottanut vastuualueekseen erityisesti avustusten hankintaa, ei kenelläkään meillä tuolloin juhlia rakentamassa olleilla henkilöillä ollut sitä auktoriteettia, karismaa ja uskottavuutta saada valtiovallan edustajia luottamaan Savonlinnan mahdollisuuksiin ja tulevaisuuteen. Tosin on mainittava, että Talvelan uskomus siihen, että oopperajuhlat pyörivät yksinomaan vain yhden turbiinin varassa - turbiini oli hän itse - sai aikaan muutaman kovankin erimielisyyden lähinnä valtuuston silloisen puheenjohtajan Heikki Jartin ja Talvelan välillä. Jartti, joka teki Eero Rantalan ja monien muiden juhlia rakentamassa olleiden henkilöiden tavoin työtä juhlien menestymiseksi, ei uskonut pelkästään "yhden pääskysen muodostavan kesää". Kaikesta huolimatta Talvelan nimi merkitsi oopperajuhlien avustuksien saannissa ratkaisevasti.

Ulf Sundqvist, jonka opetusministerikausi ajoittui 1970-luvun alkupuolelle, joutui tuolloin hyvin usein kosketuksiin hänen kanssaan. Sundqvist kertoi:

*Savonlinnan oopperajuhlat eivät olisi olleet juuri missään erikoisasemassa, ellei Talvelan mukaan-tulo olisi ollut takuutodistus taiteellisen tason kohottamisesta. Martti Talvela oli takuutodistus myös mitä suurimmassa määrin taloudellisessa mielessä. Se, että hän lähti panostamaan ooppera-juhliin ja uhraamaan osaa taiteellisesta kapasiteetistaan - puhtaasti jopa hallinnolliseen puuhaan - oli vakuutus siitä, että nyt ollaan tosissaan ja riski myös valtiovallan taholta kannattaa ottaa. Savonlinnaa kohtaan tunnettiin hallituksessa sen jälkeen laajasti ottaen erittäin suurta ymmärtä-mystä. [...] Hän oli sellainen uranuurtaja, muurinmurtaja, samalla todellinen ankkuri koko sille nuoremmalle kaartille, joka hänen jälkeensä on noussut ja raivannut itselleen tilaa maailman näyttämöillä.<sup>22</sup>*

Luonteeltaan Talvela oli myös fanaatikko, joka Paavo Ruotsalaisen tavoin "juoksi näkynsä perässä vaikka viimeinen leipä kontissaan" - kuten hän itse käytti tätä alunperin Paavo Ruotsalaista kuvaavaa vertausta. Seppo Heikinheimo määrittelee hänen luonteensa kolmen vuosikymmenen tuntemisensa perusteella osuvasti:

*Fanaattisuutta Talvelassa kieltämättä onkin, mutta se on kuitenkin vain hänen monisärmäisen persoonallisuutensa yksi puoli: vähän kääntämällä avautuu näkökulmia, jotka paljastavat esimerkiksi suuren isänmaan- ja luonnonystävän, kalastajan ja maanviljelijän, hellän perheenisän, oivallisen kokin - ja suuren humoristin.<sup>23</sup>*

21 Temu Hiltunen Pentti Savolaiselle 29.12.1983.

22 Ulf Sundqvist Pentti Savolaiselle 24.1.1984.

23 Heikinheimo 1978: 282.

Fanaattisuuden esimerkkinä voitaneen mainita, että hän visionsa mukaisesti suunnitelti Savonlinnan oopperajuhlien konserttien ja eri tilaisuuksien laajentamista jopa maakunnan ulkopuolelle saakka. Niitähän ehdittiin hänen aikanaan toteuttaa jo lukuisissa paikoissa, kuten Kerimäellä, Joroisissa, Rantasalmella ja Mikkelissä. Lisäksi Talvelan visioon kuuluivat Savonlinnan musiikkipäivät, joiden laajentamista ja kansainvälistämistä hän suunnitteli:

*Minusta on tulossa yhä suurempi fennomaani! Ajatellen Musiikkipäiviä: ne pitäisi kansainvälistää opiskelijoiden taholta, tekemällä ne tunnetuksi Euroopassa, mutta voitaisiin hyvin rakentaa Koskimiehen ja Gothónin varaan.[...]Salomaa on erittäin hyviä rakentamaan kamarioopperalinjaa. Piipponen ei ilmeisesti tule kysymykseen tulevaisuudessakaan. Samoin olisi ooppera ja kamarioopperalinjan yhteistyö SMOL in kanssa (Urpo Jokinen) saatava mitä pikimmin aikaan: miksi hukata sitä orkestraalista kapasiteettia, joka sieltä saataisiin musiikkipäiviä rikastuttamaan. Samoin olisi musiikkipäivät saatava mukaan samaan ohjelmakokonaisuuteen Oopperajuhlien kanssa: tietysti itsenäisenä yrityksenä, mutta terveessä mainonnallisessa, taiteellisessa ja koordinoivassa yhteistyössä toimien.[...] Koko Savonlinnan kesäinen rikkaus on saatava saman katon alle, on löydettävä yhteinen linja, sillä kaikkiaan pyrkivät samaan päämäärään: taiteen tunnustamiseen ja tunnetuksi tekemiseen...<sup>24</sup>*

Vaikka Talvela vaatikin sekä itseltään että työtovereiltaan paljon, hän ei kuitenkaan ollut ilkeä, mikä kävi jo hänen nuoruudestaan ilmi. Kun juhlakausien alkuvaiheessa ryhdyttiin rakentamaan Olavinlinnaa näyttämöä ja katsomoa, oli Talvela usein mukana näissä töissä ohjaamassa ja neuvomassa pääasiassa koululaisista ja opiskelijoista koottua työryhmää: olihan hän itse myös pätevä käsityönopettaja. Tämä lisäsi suuresti hänen arvostustaan juhlien henkilökunnan keskuudessa sekä kohotti hänet persoonana sellaiselle tasolle, jota tuonaikaiset juhlien palveluksessa olleet henkilöt muistelevat suurella lämmöllä ja kunnioituksella.

Talvelan organisointikykyyn vaikutti erittäin suuresti hänen vaimonsa Annukka, joka hoiti vuosikaudet ilman palkkaa - kuten myös Talvela itse - oopperajuhlien toimintaan kuuluvia asioita. Juhlien henkilökunta oli tuolloin pieni, joten Annukka Talvelan kielitaitoa, asiantuntemusta ja organisointikykyä tarvittiin lukuisissa asioissa hyvin kipeästi. Talvela delegoikin vaimonsa moniin tärkeisiin asioihin. Kortti Niagaran putouksilta keväällä 1973 kertoo:

*Terve! Oheisessa paikassa kävin tänään. [...] Olen erittäin iloinen, jos Annukka on voinut selvittää mahdollisia epäselvyyksiä Oopperajuhlien suhteen. Oikeastaan minulle pitäisi kuulua vain kansainvälisten suhteiden hoito, kun niin hirmuisesti olen matkoilla kuitenkin, että en voi olla henkilökohtaisesti paikalla valvomassa. Monasti tietenkin ajattelen, että mukana oloni saattaa olla pelkkää kiusaa monelle ihmiselle, mutta näkyni juhlista senkun kirkastuu ja siitä kai olette puhuneet Annukan kanssa.<sup>25</sup>*

Emilie Bergbomin tavoin Annukka Talvela huolehti monista tärkeistä asioista; hän piti huolen myös ulkomaisten solistien viihtyvyydestä Savonlinnassa. Tämän vuoksi heidät saatiin esiintymään oopperajuhlille heidän normaaleja taksojaan halvemmalla.

24 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 22.4.1973. Savonlinnan musiikkipäivät fuusioituivat myöhemmin oopperajuhlien nuorten solistien kurssin kanssa ja toimivat nykyisin nimellä *Aino Ackté -instituutti* taiteellisena johtajanaan Ralf Gothóni.

25 Martti Talvelan kortti Pentti Savolaiselle 13.4.1973.

## 2.4 Yhteenvetoa ja päätelmiä

Edellä on käyty pääpiirteinen läpileikkaus Martti Talvelan menestyksestä maailman johtavimmilla oopperanäyttämöillä. Läpileikkausta Talvelan taiteen universaalisuudesta pidän tarpeellisena sen vuoksi, että sen kautta muodostuisi objektiivinen kuva henkilöstä, joka vasta kansainvälisen arvostuksensa ja auktoriteettinsa avulla pystyi pelastamaan Savonlinnan oopperajuhlat ja kohottamaan ne kohti kansainvälisyyttä. Kun Talvelan työ suomalaisen oopperataiteen ja kulttuuri-identiteetin rakentamiseksi tapahtui Aektén tavoin Olavinlinnassa, on tämän vuoksi läpileikkaus Talvelan aikaisista tapahtumista myös oopperajuhlilla ollut objektiivisen kuvan luomiseksi tärkeä.

Oopperajuhlista muodostui Talvelalle visionsa mukaisesti tärkeä elämänteema, jota noudattaen hän pystyi määrätietoisen työnsä kautta näyttämään myös ulkomailaisille, mikä on oopperataiteen taso Suomessa. Hänen tavoitteenaan oli viedä suomalainen oopperataide maailmalle mahdollisimman korkeatasoisena: vain siten ne pystyisivät kilpailemaan kansainvälisillä estradeilla kielirajoista huolimatta. Savonlinnan oopperajuhlia voidaankin hyvällä syyllä pitää Martti Talvelan monumenttina, jonka merkitys suomalaisen oopperataiteen edistäjänä ja esittäjänä kirkastuu jatkuvasti.

Vuoden 1979 lopulla Talvela ilmoitti työmääräänsä vedoten jättävänsä juhlien taiteellisen johtajan tehtävät, jotka verottivat liiaksi hänen oman karrierinsa toteuttamista. Mieltä painoi Savonlinnan tulevaisuuden lisäksi myös huoli Kansallisoopperan uudesta rakennuksesta, jota ilman suomalaisen oopperataiteen ja kulttuuri-identiteetin kehityksellä ja jatkuvuudella hänen mielestään ei olisi suuria mahdollisuuksia. Hän aloitti vielä henkilökohtaisen kampanjansa vetoamalla voimakkaasti uuden oopperatalon puolesta. "Kansallisoopperan tulee olla yksi johtavia oopperataloja Euroopassa, taikka se voidaan unohtaa," hän kirjoitti.<sup>26</sup>

Voidaan olettaa, että Talvelan vetoamuksilla oli merkityksensä, sillä ilman hänen - kuten myös Alfons Almin - voimallista työtä kansallisoopperan rakennuspäätöstä tuskin olisi saatu aikaan vielä vuosiin: elettiinhan tuolloin laman kourissa, jonka vuoksi kulttuurirakennukset katsottiin useissa puolueissa toisarvoisiksi. Talvelan ja Almin ansiosta rakennussuunnitelma sai kuitenkin ilmaa siipiensä alle, joskin lopulliseen rakennuspäätökseen kului vielä aikaa. Kun rakentamislupa monien valitusten jälkeen saatiin vihdoin lainvoimaiseksi 14.1.1987, oli Kansallisoopperan uuden rakennuksen valmisteluissa kulutettu aikaa peräti viisitoista vuotta.<sup>27</sup>

Tärkeimpänä syynä Talvelan huoleen uuden oopperatalon viivästymisestä oli epävarmuus Savonlinnan juhlien tulevaisuudesta. Hän tajusi, ettei Savonlinna pystyisi yksin täyttämään sitä taiteellista tyhjiötä, mikä Suomen oopperaelämässä vallitsi edelleenkin. Tämä tyhjiö tuli esille erityisesti nuorison kohdalla, koska oopperajuhlat jo pelkästään pääsylippujen kalleuden vuoksi ei pystynyt sitä yksin täyttämään: siihen tarvittaisiin yhteiskunnan täydellä tuella toimiva laitos. Haastattelu Helsingin Sanomissa antaa siitä kuvan:

26 Martti Talvelan muistiinpanoista. (pvm:tön).

27 Kempainen 1993: 120.

*Minun voimani Savonlinnan oopperajuhlien vetäjänä ja jonkinlaisena koko oopperataiteen puolestapuhujana alkavat olla nyt loppuun imetyt. [...] Ellei Helsinkiin saada oopperataloa, Savonlinnan juhlit kuihtuvat parin vuoden kuluessa kuin ruusu, jota ei saa vesimaljakosta oikeaan multaan. Minä jaksan vetää Savonlinnaa vielä vuoden tai kaksi, mutta jos kaikki jatkuu entisellään, minuun voimani loppuvat. Tämä on viimeinen hätähuuto - tämän jälkeen minä en enää vaijaa päätöksentekijöiden sielunrauhaa.<sup>28</sup>*

Kun uusi Kansallisoopperan rakennus aloitti toimintansa syksyllä 1993, pelättiin joissakin piireissä sen yleisömäärän laskevan viimeistään parin vuoden kuluttua: entiseen Bulevardin pieneen rakennukseen kun mahtui noin viisisataa kuulijaa ja uuteen taloon yli kolme kertaa enemmän. Kansallisoopperan johtajan Juhani Raiskisen lausunto näistä huolista antaa hyvän kuvan:

*Kun pari vuotta sitten, ollessani vielä Göteborgin oopperan johtajana, minulle tultiin kertomaan, että kyllä Helsingin uudessa oopperatalossa vielä käy väkeä, mutta odottakaapa: pian uutuuden viehätys loppuu ja kansa kaikkoaa... Ei kaikonnut. Vajaat 300 000 kävi vuodessa.*

*Kun tulin Helsinkiin, minulle tultiin kertomaan, että kun Harkimo-halli valmistuu ja 3 bassoa ja Aidat päästetään valloilleen, niin pian nahkurin orsilla jne... Ei tavattu orsilla. Jälleen kävi vajaat 300 000...<sup>29</sup>*

Savonlinnan oopperajuhlien yleisömäärä Olavinlinnan oopperaesityksissä vuosina 1967 - 72 ennen valtakunnallisen kannatusyhdistyksen perustamista oli yhteensä keskimäärin 46 500. Tuohon aikaan ei oopperassa käyneistä henkilöistä pidetty vielä erityisen tarkkaa luettelointia, joten lukumäärä on saatu kertomalla linnassa ollut yleisömäärä näytösten lukumäärällä.

Talvelan tultua juhlien johtoon tehtiin luettelointi tarkemmaksi. Yleisömäärät suurenivat tuolloin Taikahuilun ja Boriksen myötä tuntuvasti; Olavinlinna oli rakennettava lisää istumapaikkoja. Kaikkein eniten yleisömäärät kasvoivat vuodesta 1987 lähtien, jolloin Olavinlinnassa alkoivat ulkomaisten oopperatalojen vierailut. Niiden myötä juhlijakso pidentyi kuukauden mittaiseksi - samoin esitettävien oopperoiden lukumäärä kasvoi entisestään. Tilastojen mukaan olikin jo vuoteen 1993 mennessä, jolloin Suomen Kansallisoopperan uusi toimitalo aloitti toimintansa, Olavinlinnan oopperaesityksissä käynyt yhteensä 943 655 henkilöä.<sup>30</sup> Tutkimuksen mukaan oli kyseisestä yleisömäärästä ensimmäistä kertaa 27.3 %, jo yhden kerran käyneitä 11.3 %, kaksi tai useamman kerran käyneitä 38.1 % ja loput ns. kanta-asiakkaita eli vuosittain vierailevia 23.3 %.<sup>31</sup> Tämän perusteella voidaan laskea, että Savonlinnan oopperajuhlien yleisömäärä on uudistunut vuosittain lähes kolmanneksella.

Ennen uuden Kansallisoopperan valmistumista ehdittiin Olavinlinnassa nähdä korkeata kansainvälistä tasoa edustavia oopperaesityksiä 26 vuoden ajan. Tänä aikana Savonlinna ehti kasvattaa lähes kokonaan uuden oopperasukupolven, jolle tämä taidemuoto ei ollut enää vieras. Voidaan oikeutetusti kysyä, onko Savonlinnan oopperajuhlilla ollut merkitystä Kansallisoopperan suuren yleisömäärän jatkuvuuteen, jonka pelättiin taantuvan uutuuden viehätysten päättyessä viimeistään parissa

28 HS 4.12.1977.

29 Suomen Kansallisoopperan tiedote tammikuussa 1998.

30 Savonlinnan oopperajuhlien tilastot/ markkinointipäällikkö Helena Kontiainen 13.1.1998.

31 Huttunen 1997.

vuodessa? Olisiko entinen pieni viidensadan hengen oopperatalo Bulevardin varrella pystynyt yksistään herättämään näin suuren oopperaharrastuksen, mikä Kansallisoopperassa jatkuu vuosittain? Edelleen voidaan kysyä, olisivatko myöskään muutamat Suomen oopperayhdistykset pystyneet herättämään näin laajaa oopperainnostusta Suomessa?

Subjektiiivisesta näkemyksestäni huolimatta olen vakuuttunut, että Savonlinnan oopperajuhlien merkitys suomalaisen oopperataiteen henkinherättäjänä ja innoittajana, uudistajana ja korkeaan taiteelliseen tasoon kohottajana samoin kuin uuden suomalaisen kulttuurisukupolven kasvattajana on ollut merkityksellinen. Ellei näin olisi, ilmenisi se Kansallisoopperan tilastojen tämän hetken kävijämäärissä jo aivan erilaisena.

Savonlinnan arvostusta oopperajuhlakaupunkina on kohottanut myös ulkomaalaisten kävijöiden määrä, mikä vuonna 1997 tehdyn tutkimuksen mukaan oli keskimäärin 25 % muodostuen pääosin saksalaisista, ruotsalaisista, sveitsiläisistä ja itävaltalaisista. Myös muiden Euroopan maiden asukkaita on vierailut juhilla, erityisesti englantilaisia, ranskalaisia ja virolaisia.

Tärkeä merkitys juhlien imagolle on ollut myös juhlien produktioista tehdyillä tv- ja video-ohjelmilla, joita on esitetty lukuisissa ulkomaisissa tiedotusvälineissä eri puolilla maailmaa. Myös tämä on lisännyt suuresti oopperaa aiemmin tuntemattoman ja arvostamattoman yleisön mielenkiintoa. Näin ulkomailta saatu palaute juhlien tasosta ja arvostuksesta on omalla ratkaisevalla tavallaan nostanut vuosien mittaan Savonlinnaa sellaiselle jalustalle, josta on voitu Acktén sanontaa käyttäen "esitellä suomalaista oopperasävellystäidettä niin kotimaiselle kuin kansainväliselle yleisölle".

Talvelan suuri työ Savonlinnan oopperajuhlien kansainvälisyyteen kohottamisessa päättyi vuoden 1979 lopulla. Otettuaan vastuun juhlista vuonna 1972 hän kirjoitti profeetallisesti:

*Kaipaukseni on se, että kerran koko maailmalle voin näyttää sen, mikä kapasiteetti on pienessä kansassani. Mikä omaleimaisuus ja mikä voima. Teen kaikkeni, että voisin sen tehdä. Teen sen silloinkin (liioittelematta), kun oma laulajan tieni voisi ja täyttäisi koko elämäni.<sup>32</sup>*

Talvela toteutti kaipauksensa ja toivomuksensa paremmin kuin osattiin uskoa. Vaikka nämä hänen kirjoittamansa sanat tuntuivatkin alkuun hieman korkealentoisilta, alkoivat ne seuraavien vuosien aikana elää ja osoittautua täydeksi todeksi. Näin hänen rakennustyötään suomalaisen oopperataiteen ja kulttuuri-identiteetin kehittämiseksi voidaan pitää ainutlaatuisena.

Visio oopperajuhlista kansallisin voimin kansainvälisiin mittoihin oli toteutunut.

---

32 Martti Talvelan kirje Pentti Savolaiselle 10.12.1972.

## XII LOPPUPÄÄTELMÄ

### 1.1 Oopperan vaikutus identiteettiin eri maissa

Oopperan vaikutusta kansallisen identiteetin herättäjänä ja rakentajana eri maissa ei voida yleistää, koska se on ilmennyt eri tavoin muun muassa Saksassa, Puolassa, Tshekissä, Italiassa, Englannissa ja Suomessa. Joissakin maissa oopperan kuten muunkin musiikin merkitys on aikaansaanut myös poliittisen identiteetin luonteen: eräänä esimerkkinä Verdin *Nabucco* Italiassa, Wagnerin muutamat oopperat natsi-Saksassa sekä Sibeliuksen *Finlandia* Suomessa.

Vaikka Italia onkin oopperan varsinainen synnyinmaa, ajallisesti ensimmäinen romanttinen nationalismi syntyi 1700-luvun lopulla Saksassa, missä ooppera sulautui Goethen ja Schillerin luomaan kansallisromantiikkaan. Carl Maria von Weber liittyi siihen saumattomasti oopperallaan der *Freischütz*, jolla oli voimakas vaikutus nimenomaan romanttisen kansallistunteen herättämiseen. Oopperan vaikutuksesta saksalaiset identifioituivat hyvin nopeasti Weberin musiikkiin: siitä tuli siinä vaiheessa saksalaisuuden musiikkia, jonka Wagner vei hegeliläisen nationalismin jälkeen vielä pidemmälle myyttisyyteen. Näin ollen oopperalla - ainakin Freischützistä lähtien - on ollut Saksan kansallisessa identiteetissä ydinrooli, joka natsien aikana johti oopperan nostamiseen jopa kansallisuuden alttarille: siitä tuli eräänlainen "alttaripalvelus", Wagnerin "pyhyiden" kunnioittaminen Bayreuthissa. Näin oopperasta muodostui entistäkin vahvempi kansallinen identiteetti Saksassa.

**Itävallalla**, joka Mozartin ym. säveltäjien vaikutuksesta oli oopperamaa enemmän kuin Saksa, ei kuitenkaan ollut saksalaistyylistä kansallista identiteettiä. Se oli Habsburgien monikansallinen imperiumi, jossa oli polyfoniaa ja kakofoniaa - myös kansallisuuksien kakofoniaa. Tämän vuoksi Habsburgien oopperaperinteestä ei muodostunut kansallisen identiteetin osaa: siitä tuli imperiaalisen olemuksen ja koko kulttuuriolemuksen tärkeä osa. Kun sitten Itävalta ensimmäisen maailmansodan jälkeen pieneni, se rupesi omaksumaan oopperataidetta identiteettiinsä Wienin Valtiooopperan kautta.

Itävallalla ei kuitenkaan ole sellaista oopperateosta, jota voisi verrata Wagnerin Nibelungeniin, Weberin Freischütziin tai muihin saksalaisuuden olemusta esittäviin



teoksiin. Itävaltalaiset oopperateokset eivät ole samalla tavoin tirolilaisia tai itävaltalaisia kuten vastaavasti on tshekeillä tai puolalaisilla. Vaikka Itävallassa varsinaisilla itävaltalaisilla oopperasävellyksillä kulttuuri-identiteetin ilmentämismuotona ei ole samaa roolia kuin muissa maissa, niin oopperataiteella itsellään siellä on. Todisteena siitä mainittakoon vielä Itävallan miehityksen päättymisen jälkeen uudelleen rakennettu Wienin Valtionooppera: vasta talon vihkimisen jälkeen itävaltalaiset tunsivat olevansa yhtenäinen kulttuurinen kansakunta. Valtionooppera ja ooppera yleensä esittävän taiteen instituutiona merkitsee heidän kansalliselle imagolleen ja identiteetilleen tavattoman paljon: sitä vastoin oopperalla itävaltalaisena sävellyksenä ei ole niin suurta merkitystä. Tämän vuoksi itävaltalaisille on lähes samantekevää, mitä oopperoita Wienin Valtionoopperassa esitetään: koko kansainvälinen esittävä taide on osa heidän suurta kulttuuriaan.

Myös **Puolassa ja Böömissä** on oopperalla ollut suuri merkitys - itse asiassa se on ollut koko slaavilaisella alueella. Esimerkkinä mainittakoon *Stasnislaw Moniuszkon* (1819-1872) *Halka* Puolassa tai *Bedrich Smetanan* (1824-1884) *Myyty morsian* - kuten myös *Antonin Dvorákin* (1841-1904) *Rusalka* Böömissä. Niillä on ollut voimakas kansallisuutta herättävä merkitys, koska niissä esitettiin ensimmäisen kerran maan omalla kielellä kansallista taidetta, jossa kieli ja ooppera kokonaisuudessaan nivoutuivat voimakkaasti toisiinsa. Prahan oopperassa oli aiemmin laulettu vain italiaksi ja saksaksi - muun muassa Mozartin oopperoiden kantaesityksissä. Kun sitten syntyivät tshekinkieliset oopperat, niistä tuli kansallisen ja kielellisen kulttuurin yhteinen taideteos, mikä merkitsi ratkaisevaa kansallisen kulttuuri-identiteetin kohoamista oopperataiteen avulla. Vastaava kehitys tapahtui myös Puolassa.

Vaikka **Unkarissa** musiikki sinänsä on kansallisuuden symboli - erityisesti sen jälkeen, kun Bartók ja Kodály loivat keräämiinsä kansanlauluihin ja -tansseihin perustuvan unkarilaisen musiikin kielen ja tyylin -, siellä ei ole Itävallan tavoin vastaavaa varsinaista kansallisesti herättävää oopperateosta. Tosin Bartókin *Herttua Siniparran linna* sekä Kodály'n *Háry János* ja *Székely fonó*, kuten myös *Ferenc Erkelin* (1810-1893) aito unkarilaistyylinen *Bánk Bán* ovat toimineet jossain määrin kansallisia herätteitä synnyttävissä rooleissa.

Kun **Italiassa** aatelisten taiteensuosijoiden ja -harrastajien (mm. Bardi, Cavalieri, Caccini ja Peri) 1500- ja 1600-luvun vaihteessa tapahtuneesta kreikkalaisen tragedian eloonherättämisestä kehittyi taidemuoto, siitä syntyi pian ooppera. Oopperalla onkin siellä ollut kulttuuri-identiteettiä muovaava vaikutus jo *Claudio Monteverdistä* (1567-1643) lähtien.

Italialla vapautumiskamppailunsa alkaessa ei ollut yhteistä kirjakieltä eikä valtiollista identiteettiä: sen oli luotava nämä rahvaanlatinasta ja eri murteista sekä kulttuurista. Tämän prosessin muodostamisessa musiikilla ja oopperalla oli keskeinen asema. *Gioacchino Rossini* (1792-1868) *Gaetano Donizetti* (1797-1848) ja *Vincenzo Bellini* (1801-1835) olivat siinä jo mukana, mutta vasta Verdin musiikilla sen kohottamisessa oli huomattavin asema - erityisesti *Nabuccolla* (1842), josta tuli Italian poliittisen identiteetin symboli.

Verdin *Nabuccossa* esiintyvistä heprealaisten vankien kuorosta kehittyikin Italiassa eräänlainen "kansallishymni," joka herätti vastakaikua silloisessa paloitellussa maassa - erityisesti Pohjois-Italiassa - ilmaisemalla kaipuun vapauteen. Kun sitten *Ernani* valmistui vuonna 1844, se toi esille italialaisen sankaruuden, jonka vuoksi näillä oopperoilla oli voimakas vaikutus aikakauden ihmisiin ja identiteettikehitykseen.

Näiden teosten jälkeen Verdi irrottautui kansallisen säveltäjän roolista ryhtymällä käyttämään oopperoidensa librettoina vain kansainvälisesti arvostettuja näytelmiä - muun muassa Shilleriltä ja Shakespearelta.

**Englannissa** oopperataide varsinkin 1700- luvulla oli kaksijakoista: toisaalta se italiankielisenä oli niin sanottua "ylhäisön taidetta" - kuten Händelin oopperat - ja toisaalta "kansantaidetta", jonka aloitti saksalaissyntyisen *Johann Christoph Pepuschin* (1667-1752) vuonna 1728 sovittama ja osittain myös säveltämä *The Beggar's Opera - Kerjäläisooppera*. Tästä teoksesta, joka muutti täydellisesti englantilaisen oopperakäsityksen, tuli brittien ensimmäinen kansanooppera, koska se oli englanninkielinen. Sävellystä esitettiin Lontoossa peräti 1 463 kertaa; siitä huolimatta siitä ei tullut englantilaiseen kulttuuri-identiteettiin millään tavoin vaikuttavaa teosta.

Vaikka oopperatarjonta Englannissa oli tavattoman rikasta jo 1700-luvulla - tuolloin kansallinen identiteetti alkoi siellä kaikkein voimakkaimmin muotoutua imperiumin mukana -, siellä ei kuitenkaan ole yhtään voimakkaasti kulttuuri-identiteettiin sitoutunutta oopperaa. Eurooppalaisuutta edustaneen Purcellin jälkeen katsotaankin Englannin oopperarenessanssin alkaneen vasta *Benjamin Brittenin* (1913-1976) oopperasta *Peter Grimes*. Vaikka teos kertookin englantilaisesta kalastajakylästä eli englantilaisuudesta, sillä ei kuitenkaan ole brittien kansallisen identiteetin kanssa juuri mitään tekemistä: identiteetti on siellä perustaltaan poliittinen, jonka vahvimpänä tekijänä on usko omaan demokratiaan ja elämänmuodon ylivoimaan - parlamentarismiin, monarkiaan, imperiumiin ja traditioihin. Musiikilla sen muodotumisessa ei ole keskeistä asemaa.

Myöskään **Ranskassa** oopperalla ja yleensä musiikilla ei ole ollut kansallisen kulttuuri-identiteetin muodostamiseen voimakasta vaikutusta: kuten on tullut jo esille, sen ovat synnyttäneet ja ratkaisseet kieli ja kirjallisuus. Kun Ranska koostuu kansallisuuksista, sen on vaikeata tajuta kansanmusiikkia omaksi yhtenäiseksi musiikikseen. Tämän vuoksi kansanmusiikki on ranskalaisille hajottavaa, ja siksi ajatus ranskalaisesta kansallisoopperasta ja sen kautta rakentuvasta kulttuuri-identiteetistä on heille melko mahdoton. On itsestään selvää, että *Charles Gounod'illa* (1818-1893) ja muilla ranskalais säveltäjillä on ollut suuri merkitys Ranskan kulttuurielämässä; kuitenkin esimerkiksi *Romeo ja Julia* sekä *Faust* eivät aiheiltaan liity ranskalaisuuteen eivätkä sen vuoksi voi muodostua ranskalaisen kulttuuri-identiteetin tukipylväiksi. Loppujen lopuksi ehkä *Hector Berlioz* (1803-1869) olisi voinut luoda ranskalaisille oman kansallisen oopperataiteen, mutta häntä kohdeltiin siellä kaltoin niin kuin kohdellaan vieläkin.

**Venäjällä** taas *Mihail Glinkan* (1804-1857) *Elämä tsaarin puolesta* (Ivan Susanin) sekä *Ruslan ja Ljudmila* -oopperoilla on ollut suuri merkitys venäläiseen kulttuuri-identiteettiin. Ensiksi mainittua venäläiset pitivät kansallisoopperanaan. Glinkan merkittävää työtä jatkoi *Modest Musorgski* (1839-1881) oopperallaan *Boris Godunov*. Vaikka *Pjotr Tšaikovskin* (1840-1893) musiikista heijastuukin slaavilainen kaiho ja surumielisyys, hänet on Venäjällä mielletty epäkansalliseksi: häntä pidetään kosmopoliittisena säveltäjänä. Vallankumouksen jälkeen venäläisestä oopperataiteesta tuli neuvostoliittolaisen politbyroon saneleman ideologian palvelija.

**Suomalainen** oopperataide eli 1960- luvulla lähes täydellisessä aallonpohjassa. Pekka Kuokkalan mukaan se "*lepäsi melkein yksinomaan kahden Taunon harteilla, Martisen ja Pylkkäisen*".<sup>1</sup>

---

1 Kuokkala 1992: 11.

Suomen Kansallisoopperassa, jota tuolloin johti Alfons Almi, esitettiin 1960-luvun aikana vain neljä kotimaista kantaesitystä: Tauno Pylkkäsen *Ikarios* 1961 ja *Tuntematon sotilas* 1967, Aapo Similän *Lemmin poika* 1961 ja Aarre Merikannon *Juha* 1967, joka oli odottanut kantaesitystään peräti 45 vuotta. Sibelius-akatemian oopperakoulutuksen professori Pekka Salomaa olikin tuolloin monien muiden aikalaisten tavoin jo sitä mieltä, että ooppera 1960-luvulla alkoi "eräissä piireissä näyttää jo aikansa eläneeltä taidemuodolta".<sup>2</sup>

Kuten liitteissä olevista tiedoista ilmenee, on Savonlinnan oopperajuhlilla ollut aivan ratkaiseva merkitys suomalaisen oopperataiteen kehitykseen, oopperamusiikin tunnetuksi tekemiseen ja oopperayleisön kasvattamiseen. Vaikka Kansallisooppera esittikin jossain määrin myös uusia suomalaisia oopperoita, jäi näiden teosten jälkivaikutus - varsinkin kansainvälisyyttä ajatellen - perin vähäiseksi. Tosin näillä teoksilla oli vaikutusta suomalaisen kulttuurielämän kehitykseen, mutta niiden merkitys oli kuitenkin lähes olematon jo senkin vuoksi, että teokset näki vain pieni kansan osa. Suuren yleisön ympärivuotisen oopperaharrastuksen teki mahdolliseksi vasta uusi Kansallisoopperan toimitalo.

Jo sitä ennen oli kuitenkin olemassa Olavinlinna: se houkutteli eri kansankeroksista ihmisiä, joiden mielenkiinto kohdistui Savonlinnan luontoon ja erityisesti Olavinlinnaan, joka massiivisella olemuksellaan vaikutti yleisöön. Kun siihen liitettiin sitten *Taikaheilu*, *Boris Godunov*, *Don Carlos* ja *Aida* - samoin kuin myöhemmät suomalaiset uutuusoopperat, ne avasivat oopperaan tottumattoman yleisön korvat kuuntelemaan ja vähitellen ymmärtämään suurta kansainvälisesti arvostettua oopperataidetta.

Voitaneen sanoa, ettei ilman Savonlinnan oopperajuhlia olisi tapahtunut oopperataiteen renessanssia Suomessa ainakaan vielä 1970-luvulla, sillä vasta Savonlinnan kasvatti kaikista kansankeroksista koostuvan uuden oopperaa rakastavan yleisön. Vaikka juhlia kutsuttiin kauan "eliittijuhliksi" - vielä kolmenkymmenen toimintavuoden jälkeenkin sanotaan Olavinlinnan yleisön koostuvan pääosin "taloudellista pääomaa edustavasta eliitistä"<sup>3</sup> -, muodostuu juhlayleisön koostumus Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskuksen tekemien tutkimusten mukaan kuitenkin lähes kaikista yhteiskuntaluokista.<sup>4</sup> Kun juhlien kävijämäärä on lähes tasaisesti vuodesta toiseen ollut noin 53 000-55 000 henkilöä, voidaan kysyä, löytyykö Suomesta vuosittain näin paljon taloudellista pääomaa edustavaa eliittiä?

Savonlinnan oopperajuhlien merkitys kansallisena kulttuuri-instituutiona ja kulttuuri-identiteetin rakentajana korostuu Acktén ja Talvelan kuningasajatuksen mukaisesti myös suomalaisen oopperasävellystaiteen edistämisessä. Tämän vuoksi Savonlinnan juhlat ulkomaisten lehtien artikkeleissa on korotettu kaikkein huomattavimpien ja arvostetuimpien festivaalien joukkoon Euroopassa. Ellei tätä suomalaisuutta korostavaa tilaustyötä olisi taloudellisten riskienkin uhalla uskallettu toteuttaa, kuuluisi Savonlinnan juhlat tavallisten eurooppalaisten kesäfestivaalien joukkoon. Olavinlinnan juhlat onkin maailmassa yksi harvoista festivaaleista, joka tilaa jatkuvasti uusia teoksia suomalaisilta säveltäjiltä. Todettakoon, etteivät Bayreuth, Salzburg ja Verona menettele samalla tavoin: ainoastaan Spoleto Italiassa tilaa kerran kymme-

2 Lehtonen-Hako 1987: 25, 338.

3 HS 3.8.1998 Timo Cantell.

4 Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskuksen julkaisu 6.6.1993.

nessä vuodessa uuden oopperateoksen. Juuri suomalaisista kantaesityksistä ovatkin muodostuneet Savonlinnan juhlien suurimmat valtit: niinä kesinä, jolloin ohjelmistossa on uusi suomalainen oopperateos, saapuu Savonlinnaan tavallista suurempi ulkomaisten kriitikoiden ja tiedottajien joukko, joiden lukumäärä kesällä 1998 oli 126 henkilöä. Muina juhlakausina heidän lukumääränsä on pienempi.

Savonlinnan oopperajuhlien tilauksista on muodostunut jo traditio. Tässä mielessä juhlat on pystynyt kilpailemaan myös Suomen Kansallisoopperan kanssa, vaikka yhteiskunnan avustusmäärärahat Kansallisoopperaan verrattuna ovatkin Savonlinnan juhlille aivan minimaaliset.

Savonlinnassa ovat vierailleet vuodesta 1987 lähtien jo useat ulkomaiset oopperatalot - muun muassa Pekingin ja Tokion oopperat sekä Lontoon Covent Garden kesällä 1998. Vierailujen kautta on voitu antaa autenttinen kuva kyseisen maan oopperasävellystaiteen sekä esittävän taiteen tasosta, joilla on ollut suuri merkitys suomalaisen oopperayleisön kasvattamiseen. Juhlilla onkin muodostunut jo kansainvälisesti tunnettu käsite, jota näinkin lyhyen kehityksenperiodin vuoksi voidaan pitää onnistuneena. Aino Ackté ja Martti Talvelan alkuunpanema työ on kasvanut ja kantanut runsaan hedelmän. Die Pressen kriitikon Wilhelm Sinkoviczin arvostelun otsikko kesän 1998 juhlakaudesta antaa siitä erään todisteen:

*Savonlinnasta on tullut pyhiinvaelluspaikka oopperan ystäville: siellä tehdään heinäkuussa sympaattisesti ja kiihkeästi musiikkiteatteria...Suomi on ollut jo kauan aikaa merkittävä osoite musiikin ystäville.<sup>5</sup>*

## 1.2 Paciuksen, Bergbomin, Ackté ja Talvelan toiminnan ja työn tuloksia

Paciusta voidaan saksalaisesta syntyperästään huolimatta pitää suomalaisen musiikki-kielämän voimakkaimpana kehittäjänä ja organisaattorina 1800-luvun puolivälin tienoilla. Jo se, että hän oopperallaan Kaarle-kuninkaan metsästys aloitti uuden aikakauden suomalaisen oopperataiteen historiassa, merkitsi samalla myös tämän taidemuodon kohottamista ja tunnetuksi tekemistä siihen asti arvokkaampana pidetyn absoluuttisen musiikin rinnalle.

Vaikka Kaarle-kuninkaan metsästyksellä oli heti kantaesityksen jälkeen omalla tavallaan kansallisuutta rakentava merkitys, se ei ruotsinkielisyydestä johtuen kuitenkaan pystynyt herättämään Puolan ja Tshekin kaltaista kansallista kulttuuria kohottavaa tunnetta. Sitä ei pystynyt herättämään myöskään Merikannon *Pohjan neiti* siinä määrin kuin Madetojan *Pohjalaisia*. Voidaan sanoa, että vasta Madetojan teos sävähdetti oopperataiteessa kaikkein voimakkaimmin havaitsemaan suomalaisuuden merkityksen, jota myös Aarre Merikannon *Juha* omalla tavallaan edustaa.

Voimakkain vaikutus Kaarle-kuninkaan metsästyksellä suomalaisuuteen oli kuitenkin silloin, kun se esitettiin ensimmäisen kerran. Mutta kuinka usein sitä sen jälkeen esitettiin, kuinka monet sen näkivät ja kuinka monet siitä kirjoittivat?

Topeliuksen libretto on kuitenkin oopperassa melko hyvä: sävellys liittyy koko juoneltaan ja tapahtumaltaan Suomen historiaan, mutta ei kuitenkaan edusta varsinaisesti kansallista olemusta. Sen olemus ei kytkeydy sen ajan kansalliseen ajatteluun

---

5 Die Presse 15.7.1998.

niin väkevästi ja intensiivisesti kuin Topeliuksen *Maamme-kirja* tai *Välskärin kertomukset*, jotka tähtäävät suoraan kansallisen identiteetin lujittamiseen ja yhteisten muistitietojen luomiseen. Verrattuna niihin tekijöihin, mitkä muovasivat suomalaista identiteettiä yhtä voimakkaasti kuten Kalevala, jäi Paciuksen oopperan vaikutus marginaaliseksi. Sitä vastoin *Maamme-laulu* - varsinkin Paavo Cajanderin suomenoksen jälkeen - sekä *Suomen laulu* rakensivat kansallista identiteettiä paljon tehokkaammin. Näihin verrattuna Kaarle-kuninkaan metsästys on hyvin yleiseurooppalainen eikä eroa muista sen ajan oopperoista - erityisesti saksalaisista.

Vaikka Paciuksen seuraavilla oopperoilla ei ollutkaan enää samaa kulttuuri-identiteettiä kohottavaa vaikutusta, kohotti hänen muu toimintansa sen sijaan sitä huomattavasti. Helsingin musiikkielämän keulakuvana hän uudisti itse asiassa koko siihen astisen Suomen musiikkielämän. Kieliriitojen sekoittamaan Helsinkiin, missä tuohon aikaan orkesterien ohjelmistoja hallitsi wieniläisklassismi ja kuorojen ohjelmistoja ruotsalaisuus, Pacius toi tervetulleeseen uudistuksen - saksalaisen romantiikan. Hänen valttinaan olikin juuri saksalaisuus, minkä avulla hän pystyi olemaan kieliriitojen ulkopuolella ja luomaan pysyviä kontakteja niin suomen- kuin ruotsinkielisten kulttuuripiirien kanssa.

Toimissaan yliopiston musiikinopettajana Paciuksen vaikutus heijastui hänen oppilaittensa kautta myös koko Suomeen, missä musiikin harrastus kuorojen ja erilaisten soitinyhtyeiden kautta alkoi vuosisadan loppua kohti tultaessa elpyä huomattavasti. Tällä elpymisellä oli suuri vaikutus suomalaisen kulttuuri-identiteetin kehitykseen.

Vaikka Kaarle-kuninkaan metsästys jäikin aikanaan itse asiassa melko suppean piirin näkemäksi ja omaksumaksi, muodosti se kuitenkin yhdessä Paciuksen muiden sävellysten kanssa suomalaisen oopperataiteen ja musiikin alkavalle kehitykselle vahvan kivijalan. Sibelius onkin 1920-luvulla osuvasti sanonut Paciuksen tyttärelle: "Kaikki, mitä me muusikot nyt täällä teemme, rakentuu Fredrik Paciuksen elämäntyölle."<sup>6</sup> Voitaneen hyvällä syyllä todeta hänen ansainneen *Suomen musiikin isän* arvonimen, jonka tosin Kajanus olisi mieluummin suonut Crusellille.

Kun Kaarlo Bergbom aloitti oopperatoimintansa vuonna 1873, hänen mahdollisuutensa suomalaisten teosten esittämiseen Paciuksen oopperoita ja Crusellin *Pikku orjatar*ta lukuunottamatta olivat täysin olemattomat. Tosin oli olemassa F.A. Tavaststjernan vuonna 1870 valmistunut *Zemfira*, mutta se oli enemmän laulunäytelmä kuin ooppera. Jos siinä vaiheessa nuori Sibelius olisi säveltänyt *Kullervo-sinfoniastaan* Kullervo-oopperan, olisi se merkinnyt samaa kuin Smetanan ja Dvořákin oopperat Tshekissä tai Moniuszkon Puolassa. Vaikka tiedetäänkin nuoren Sibeliuksen työskennelleen riihin aikoihin oopperan parissa, hän oli kuitenkin enemmän absoluuttisen musiikin säveltäjä, vaikka sävelsikin pienoisoopperan *Neito tornissa* (1896).

Kuten on jo ilmennyt, Bergbomilla ei ollut vielä mahdollisuutta Acktén ja Talvelan tavoin rikastuttaa suomalaista oopperasävellystäidettä tilaamalla uusia teoksia aikakautensa säveltäjiltä, koska Sibeliuksen ja Kajanuksen lisäksi muita varteenotettavia säveltäjiä ei ollut olemassa. Siitä huolimatta Bergbomin työllä oli kannustava merkitys koko suomalaisuuden kehitykseen: hän esitti kaikki teokset suomeksi ja rakensi siten pohjan, josta säveltäjät ryhtyivät luomaan uusia teoksia. Oopperoiden suomenkielisillä esityksillä Bergbom asettui tukemaan myös aikansa

6 Salmenhaara 1995: 389; Elmgren-Heinonen 1959: Kirjan alkusanat, (ei sivunumeroa).

suomenkielistä kirjallisuutta ruotsin kielen ylivaltaa vastaan. Tämä kannusti erityisesti Aleksis Kiveä.

Suuri merkitys hänen toiminnallaan oli myös oopperamusiikin ja absoluuttisen musiikin arvostuksen tasapainottamisessa, sillä - kuten on ilmennyt - sinfonia merkitsi tuona aikana Suomessa korkeinta ja jalointa musiikillista taidemuotoa. Bergbomin toiminnan tärkein painopiste oli kuitenkin hänen luomallaan kansallisella teatteriperinteellä, sillä kulttuuri-identiteetin muodostamisessa ooppera- ja teatteriperinnettä ei voida erottaa toisistaan: molemmat liittyvät elimellisesti yhteen. Ellei Bergbom olisi luonut ja kehittänyt määrätietoisesti tätä voimakasta kulttuuriperinnettä, olisivat sen seuraukset heijastuneet negatiivisina suomalaiseen oopperayleisöön mitä ilmeisimmin aina 1970-luvulle saakka. Tämän vuoksi Bergbomin työtä suomalaisen oopperataiteen kehittämisessä voidaan pitää arvokkaana pioneerityönä, jonka seuraukset alkoivat vaikuttaa positiivisina heti vuosisadan vaihteen jälkeisessä Helsingissä.

Kun Aino Ackté aloitti toimintansa Suomessa jatkaen Bergbomin työtä, laulajatar tiesi tarkalleen, mikä merkitys identiteetin kehityksessä on kansallisella oopperataiteella ja oopperalla yleensä. Hän oli nähnyt ja kokenut sen vaikutukset muualla maailmassa. Vuosisadanvaihteen lukuisten suomalaisten tavoin hän oli henkeen ja vereen saakka patriootti, joka tiesi Suomen tarvitsevan kulttuuripohjaansa laajentaakseen oman oopperatalon sekä omia suomenkielisiä oopperateoksia, joiden kautta tämä taidemuoto tulisi lähelle kansaa. Hänelle ei riittänyt, että vain ulkomaisia oopperoita esitettäisiin suomeksi: tarvittiin oma kansallisooppera, joksi Ackté yritti saada Sibeliuksen säveltämää Juhaa. Acktén ansioksi onkin luettava, että Juhan libretosta syntyi loppujen lopuksi kaksi sävellystä: Aarre Merikannon ja Leevi Madetojan, jotka ensimmäisinä säveltäjinä asettivat suomalaisen oopperasävellystaitteen tukevasti kansalliselle pohjalle. Heitä edeltäneiltä säveltäjiltämme puuttui tietoisuus oopperan kokonaisuudesta ja perusolemuksesta: heillä ei ollut tarpeeksi draamallista vaistoa.<sup>7</sup>

Aino Acktén toiminnan aikoina Olavirlinnassa Suomen kulttuurielämä ei ollut vielä sillä tasolla, että se olisi osannut antaa oopperalle ja juhlille sen arvon, minkä ne olisivat ansainneet. Tosin on todettava, ettei Acktén toiminta suomalaisen oopperasävellystaitteen kehittämisessä Juhaa lukuunottamatta ollut kaikissa suhteissa kauaskantoista ja merkityksellistä. Tilatessaan Talkootanssit Ilmari Hannikaiselta hän piti tätä ilmeisen merkittävänä vokaalisäveltäjänä, kuten on ilmennyt. Harrukainen ei kuitenkaan pystynyt tekemään Talkootansseista taiteellisesti mittavaa oopperaa: siitä tuli kansanomaisen laulunäytelmä, johon Ackté ei ollut tyytyväinen. Teos piti kuitenkin sopimuksen mukaisesti esittää Olavirlinnan juhlilla vuonna 1930, jolloin sen saama menestys oli melko heikko. Näin ollen Acktén Talkootanssien tilaus ei kehittänyt itse asiassa juuri millään tavalla suomalaista oopperasävellystaidetta eikä myöskään kulttuuri-identiteettiä.

Toinen Acktén suomalaiseen oopperasävellystaitteeseen negatiivisesti vaikuttanut toiminta tapahtui hänen toimiessaan Suomalaisen oopperan taiteellisena johtajana 1938-39. Jos laulajatar olisi vielä tuossa vaiheessa ottanut Suomalaisen oopperan ohjelmistoon Aarre Merikannon Juhan, millaiseksi oopperasäveltäjäksi nuori Merikanto olisi sen jälkeen kehittynyt? Acktéta ja hänen juhliansa kohtaan osoitettiin

---

7 Lehtonen & Hako 1987: 21, Pekka Salomaa.

penseyttä niin Savonlinnan kaupungin kuin valtionkin taholta erityisesti juhla-  
periodin loppuvaiheessa melko yksimielisesti. Herää kysymys, miksi näin tapahtui?  
Suurena diivana Ackté oli tottunut pitämään kaikki asiat omissa käsissään ja päättä-  
mään niistä toisia kuulematta. Kuten monista hänen aikalaistensa lausunnoista on  
ilmennyt, hän ei sietänyt minkäänlaista itseään kohtaan osoitettua kritiikkiä eikä  
neuvontaa. Hän ei huolinut Olavinlinnan juhliin ketään Savonlinnan kaupungin  
tarjoamaa taloudellista asiantuntijaa tai edes "kirjanpitäjää" huolehtimaan juhlien  
tuloista ja menoista. Hän vastasi niistä itse, koska juhlat ilmeisesti tuottivat - ainakin  
alkuvuosina - jonkin verran voittoa. Päinvastaisessa tapauksessa Ackté tuskin olisi  
niitä jatkanut niin innokkaasti.<sup>8</sup>

Toinen Acktéta kohtaan osoitettu negatiivisuus johtui hänen solistivalinnois-  
taan. Useiden riitaisuuksiensa vuoksi (muun muassa "orkesterisota" 1913)<sup>9</sup> hän ei  
juhlinsa alkuvuosina ottanut parhaita suomalaisia laulajia Olavinlinnaan. Tästä  
seikasta huomautti häntä pisteliäästi jo toisena juhlikesänä nimimerkki "Maunu  
Olavinpoika" paikallisessa sanomalehdessä:

*...On totisesti valitettavaa, ettei tällaisessa esityksessä, jota näkemään erityisesti koetetaan saada  
ulkolaisia tutustumaan maamme näytelmätaiteeseen ja musiikkiin, ei käytetä parhaita voimia, joita  
meillä on saatavissa, vaan uskotaan siksi tärkeät osta kuin Uolevin ja Elinan aivan tottumattomiin  
ja kokemattomiin käsiin. Missä ovat Rautawaara, missä Sola, muista puhumattakaan? Ellei  
tahdota, että koko kesäisiä oopperajuhljamme on katsottava yksityisenä afäärinä ja arvosteltava sen  
mukaan, pitäisi ponnistaa kaikki voimat siihen, että oopperaesityksistä tulisi todellakin ensiluokkai-  
set, joihin huolta soisi kutsua katsomaan keitä tahansa todellista suomalaista taidetta...<sup>10</sup>*

Puheet "yksityisestä afääristä", jotka saattoivat osittain pitää myös paikkansa, läh-  
tivät tämän kirjoituksen jälkeen yleisesti liikkeelle. Seurauksena oli, että Savonlin-  
nan kaupunginkamreeri vaati laulajattarelta tarkkaa tilitystä kaupungin myöntä-  
män 5 000 markan avustuksen käytöstä; selvityspyynnössä ei suinkaan ollut salailtu  
sitä epäilystä, että juhlien taloudenpito ei kaikin osin kestänyt päivänvaloa. Glory  
Leppäsen kertoman mukaan Ackté haastoi tästä epäilystä silloisen kaupunginkam-  
reerin oikeuteen. Kun laulajatar ei kuitenkaan pystynyt esittämään oikeudelle tarkkaa  
tilitystä, hän hävisi juttunsa sillä seurauksella, että puheet "afääristä" levisivät yhä  
laajemmalle.<sup>11</sup> Kun sitten Acktén viimeiset juhlat vuonna 1930 tuottivat todellisen  
tappion, ei valtio eikä Savonlinnan kaupunki reagoinut siihen enää millään tavalla.  
Kaikesta huolimatta Acktén alullepanema kulttuurityö Olavinlinnassa loi kuitenkin  
voimakkaan perustan suomalaiselle oopperasävellystaiteelle sekä vuonna 1967  
aloitetuille Savonlinnan oopperajuhlille. Voidaan melko suurella varmuudella sanoa,  
ettei ilman Acktén juhla-  
periodia olisi näitä juhlia osattu herättää henkiin - ainakaan  
vielä siinä vaiheessa.

Acktén esimerkkiä seuraten Martti Talvela aloitti työnsä suomalaisen ooppera-  
taiteen kehittämiseksi Olavinlinnassa. Voidaan todeta, että juhlat olisivat kuolleet jo  
alkuvaiheessaan taloudellisiin vaikeuksiin ilman Talvelan saavuttamaa kansainvälis-  
tä arvostusta, perisuomalaista sisukkuutta ja voimakasta visiota. Talvela nosti

8 Glory Leppänen Pentti Savolaiselle 24.4.1979.

9 ks. Marvia-Vainio 1993; 302.

10 Sanomalehti Savolainen 10.7.1913.

11 Glory Leppänen Pentti Savolaiselle 24.4.1979.

näkynsä mukaisesti ne kansainväliseen tietoisuuteen.

Kuten on jo ilmennyt, Talvelan tavoitteet olivat oopperataiteen edistämisessä tirkimättömät: tehdä esityksistä niin korkeatasoisia, että ne kokee "todeksi" jokainen katsojassa istuva henkilö. Acktén tavoin Talvelan tavoitteisiin kuului myös suomalaisuuden esille tuominen: hän innoitti Aulis Sallista sekä Joonas Kokkosta säveltämään teoksia, jotka saivat Olavinlinnassa parhain suomalaisvoimin arvoisensa esitykset ja levisivät sitä kautta myös ulkomaisen yleisön tietoisuuteen. Sallista ja Kokkosta voidaankin pitää ensimmäisinä suomalaisina säveltäjinä, joiden teosten kautta eurooppalaisen oopperakulttuurin vaikutukset kotiutuivat Suomeen. Sallista inspiroi tuolloin voimakkaasti Bergin tyyli - halu kirjoittaa yleisöä puhuttelevaa uutta musiikkia, josta syntyi musiikkiteatteri. Ja seurauksena oli, että Sallinen ja Kokkonen -heidän lisäksi myös Einojuhani Rautavaara, Kalevi Aho ja Paavo Heininen - alkoivat kirjoittaa oopperoita, joiden kautta suomalainen kulttuuri-identiteetti kohosi jälleen voimakkaasti. Voidaan kysyä, olisiko ilman Paciuksen, Bergbomin ja Acktén tekemää voimakasta oopperataiteen pohjustus- ja esittelytyötä suomalainen yleisö ollut 1970-luvulla vielä valmis ottamaan vastaan tämäntyyllisiä teoksia? Edelleen voidaan kysyä, mikä vaikutus Martti Talvelan visiolla ja työllä oli suomalaisten säveltäjien inspiraatioon ja sitä kautta uusien oopperateosten syntymiseen?

Kuten on jo ilmennyt, Kokkonen sävelsi Viimeisten kiusausten pääroolin Martti Talvelalle. Aulis Sallinen - koettuaan Ratsumiehen menestyksen Olavinlinnassa - sävelsi oopperansa Kuningas lähtee Ranskaan Talvelan pyynnöstä. Vaikka nämä teokset olisivat oletetusti syntyneetkin ilman Talvelan vaikutusta, niiden esityspaikana olisi silloin ollut pieni Bulevardin oopperatalo, missä sävellysten vaikutus ja vastaanotto Olavinlinnaan verrattuna olisi ollut aivan minimaalinen. Savonlinnassa niistä kehittyi merkittäviä kansainvälisesti arvostettuja oopperateoksia.

Päinvastoin kuin Ackté valitsi Talvela heti toimintaperiodinsa alusta alkaen parhaat suomalaiset laulajat esiintymään Olavinlinnaan. Heidän joukkoonsa kuului myös Kim Borg. Joistain henkilökohtaisista syistä bassojen yhteistoiminta kuitenkin päättyi heti ensimmäisen kesän jälkeen. Yleisö kaipasi kuitenkin Borgia Savonlinnaan - olihan hän tuon ajan eräs maailman johtavimmista ja arvostetuimmista laulajista, jonka panos oopperajuhlien solistikunnassa juhlien kansainvälisyyttä ajatellen olisi ollut hyvin merkityksellinen.

Talvelan ehdoton suosikki Joonas Kokkosen ohella oli Aulis Sallinen, joka oli saanut "monopoliaseman" Savonlinnan oopperajuhlien säveltäjänä. Vaikka Einojuhani Rautavaaran oopperat olivatkin jo tuolloin saavuttaneet arvostusta myös Keski-Euroopassa, jäivät ne siitä huolimatta Savonlinnan oopperajuhlien ohjelmistosta syrjään, mitä objektiivisesti ajatellen voidaan pitää juhlien taiteellisen johdon yksipuolisena menettelyinä. Kun Timo Mustakallio - tultuaan Talvelan jälkeen juhlien taiteelliseksi johtajaksi - yritti heikentää Sallisen monopoliasemaa Olavinlinnassa, oli seurauksena säveltäjän uhkaus sanoa irti Kuningas lähtee Ranskaan -oopperansa jo allekirjoitettu sävellyssopimus ja antaa sen kantaesitys Suomen Kansallisoopperalle. Oopperajuhlien valtuuston puheenjohtaja Eero Rantala sai kuitenkin tässä kriittisessä tilanteessa diplomatiallaan Talvelan suostuteltua vielä juhlien taiteellisen toimikunnan kunniapuheenjohtajaksi ja siten rauhoitettua Sallisen jatkamaan sävellystyötä.<sup>12</sup>

12 Ks. Savolainen 1995: 211-214.



Tilanne Rautavaaran kohdalla korjaantui Savonlinnan oopperajuhlilla vasta vuonna 1997, jolloin Jorma Hynnisen tilaamana esitettiin Rautavaaran ooppera *Aleksis Kivi*. Teoksen merkitys tämän tutkimuksen teeman kannalta on hyvin oleellinen jo senkin vuoksi, koska sen aihepiiriin liittyy läheisesti myös August Ahlqvist ja välillisesti myös Kaarlo Bergbom. Ooppera on herättänyt viime aikoina melko suurta kansainvälistä mielenkiintoa suomalaiskansallisesta aihepiiristään huolimatta.

Niin taiteiden kuin identiteettien syntyminen ja kehityksen pohjana on kansainvälinen vuorovaikutus - positiivinen tai negatiivinen kitkapinta, jossa halutaan matkia tai tehdä päinvastoin. Näin ollen on ilmeistä, ettei Bergbom olisi perustanut teatterinsa yhteyteen Suomalaista oopperaa ilman ulkomailta saamiaan vaikutteita. Tuskin Ackté ilman maailman näyttämöiltä omaksumaansa vuorovaikutusta olisi perustanut Olavinlinnan oopperajuhlia. Ei myöskään Martti Talvelalle olisi syntynyt voimakasta visiota, ellei hän olisi nähnyt oopperataiteen menestystä ja merkitystä muualla maailmassa ja uskonut sen nousuun myös Suomessa. Näin silmien ja korvien - samoin kuin ovien ja ikkunoiden aukipitäminen on ollut kulttuurin kehitykselle ja kansallisten identiteettien syntyä ja rakentumiselle tärkeä edellytys.

Voidaan lopuksi vielä kysyä, mitä yhtymäkohtia oli Paciuksella, Bergbomilla, Acktélla ja Talvelalla - liittyivätkö heidän toimintansa ja työnsä tulokset millään tavalla toisiinsa?

Pacius loi suomalaiselle oopperasävellystaiteelle varsinaisen pohjan, josta Bergbomin oli hyvä jatkaa. Bergbomin luoman teatteriperinteen ja oopperatoiminnan ansiosta Acktén mahdollisuudet 1900-luvun alkupuolella olivatkin jo huomattavasti edellistä aikakautta paremmat. Kotimaisen oopperan perustamisella Ackté pystyi rakentamaan suomalaisen oopperataiteen instituutioksi, jota hän rikastutti kesäisin Olavinlinnan juhlilla. Acktélla oli myös mahdollisuus edistää suomalaista oopperasävellystaidetta, jota Bergbomilla ei ollut. Tilaamalla uusia teoksia suomalaisilta säveltäjiltä Ackté valmisti tietä Martti Talvelalle, joka keskitti Savonlinnan oopperajuhlien päätavoitteet suomalaisen oopperataiteen edistämiseksi. Näin kaikki tutkimuksen kohteena olevat henkilöt hyödynsivät toinen toisiaan nousemalla taiteellisesti askel askeleelta yhä korkeammalle rakentaen ja edistäen siten oopperataiteen ja identiteetin kehitystä Suomessa.

Yhteisenä piirteenä kaikilla henkilöillä voidaan todeta olleen myös voimakas patriotismi. Tämä ilmeni erityisesti Bergbomin, Acktén ja Talvelan toiminnassa, sillä aikakautensa muiden taiteilijoiden tavoin heillä oli halu osoittaa maailmalle, mikä henkinen voima piilee pienessä kansassa, joka on rakentanut kulttuurinsa ja itsenäisyytensä idän ja lännen puristuksista huolimatta ja pystynyt sen säilyttämään elinvoimaisena.

Näistä henkilöistä Bergbomilla ei ollut musiikillista koulutusta. Sen puutteen hän korvasi kuitenkin ulkomaisella opiskelullaan sekä aktiivisella harrastuksellaan. Hän kehitti itseään jatkuvasti, jonka vuoksi saavutti aikakauden tasoon verrattuna melko korkean pätevyyden oopperataiteen tuntemisessa. Tämän vuoksi hänet voidaan rinnastaa tutkimuksen kohteena olevien henkilöiden joukkoon kuuluvaksi myös tässä suhteessa.

Paciuksen, Bergbomin, Acktén ja Talvelan elämäntyön kautta on suomalainen oopperasävellystaidete jo tällä hetkellä saavuttanut kansainvälisen tason. Aulis Sallisen oopperoita on esitetty jo vuosien ajan eri puolilla maailmaa; samoin Joonas Kokkosen *Viimeiset kiusaukset* on nähty Metropolitania ja Moskovaa myöten. Myös Einojuhani

Rautavaaran oopperoita on esitetty useaan otteeseen Keski-Euroopassa. Tällä hetkellä Rautavaaran viimeisin teos *Aleksis Kivi* on saavuttanut ulkomaista menestystä viimeksi Mulhousessa ja Strasbourgissa. Sen voittokulku jatkuu. Myös Kaija Saariaho ja muutamat muut nuoremman polven säveltäjät ovat sävellyksillään saaneet kansainvälistä kuuluisuutta.

Voitaneen todeta, että juuri ooppera on ollut se taidemuoto, jolla luova suomalainen kulttuurielämä on viime vuosikymmenien aikana saavuttanut kaikkein eniten pysyvää arvostusta eri puolilla maailmaa. Menestyksellään se on kirkastanut suomalaista kulttuuri-identiteettiä ja muokannut siitä uudenlaisen, kansainvälisesti arvostetun kuvan.

# ZUSAMMENFASSUNG

## 1 Einführung

Der Einfluss der Kultur auf die nationale Identität wird in Europa schon seit dem 19. Jahrhundert ziemlich viel untersucht. Auch in Finnland begann man, besonders nach Erscheinen des Nationalepos' Kalevala, mit wachsendem Interesse die eigenen Wurzeln suchen und bediente sich dabei der Zaubersprüche und der Volksdichtung sowie des volkstümlichen Melodiengutes. Hier waren schon vor Elias Lönnrot (1802-1884), dem "Vater" des Kalevala, Daniel Juslenius (1676-1752), Henrik Gabriel Porthan (1739-1804), Erik Tulindberg (1761-1814), Kristfrid Ganander (1741-1790), Kaarle Aksel Gottlund (1796-1875) u.a. fündig geworden.

Als Finnland am 28.3.1809 im südfinnischen Porvoo von Zar Alexander I. zu einem autonomen Großfürstentum erklärt wurde und damit in die Gemeinschaft der Nationen aufstieg, bedeutete das eine bessere Stellung, als das Land sie unter der 600-jährigen schwedischen Vorherrschaft innegehabt hatte. Es bedeutete auch die Schaffung eines neuen politischen und kulturellen Profils Finnlands, bekam das Land doch eine eigene Regierung, eine eigene Zentralverwaltung und eine eigene Volkswirtschaft. So gesellte sich an die Seite der kulturellen Identität Finnlands eine staatliche Identität, die sich von Universität und Verwaltung ausgehend ausbreitete.

Finnland fehlten jedoch damals noch fast vollkommen die für die Gestaltung einer eigenen nationalen Identität nötigen Elemente. Unter der schwedischen Herrschaft hatte die auf deren Ideologie eingeschworene Geistlichkeit dafür gesorgt, dass das Volk Kirche und Obrigkeit gehorsam blieb und sich gänzlich fern hielt von seinen alten heidnischen Bräuchen, seiner Volksdichtung, seinen Liedern und Zaubersprüchen. Diese zu pflegen und im Gedächtnis zu bewahren wurde noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von der Kanzel herunter als Sünde verdammt. Sogar der finnische Reformator Mikael Agricola (1510-1557) hielt, wie auch Jacobus Finno (1540-1588), diese Volksbräuche für Ausgeburten des Teufels selbst.

Die wenigen Zaubersprüche und Sprichwörter, die Finnland dank der Sammelarbeit von Juslenius, Porthan und dessen Schüler Ganander erhalten geblieben waren, wurden zum Samen des aufkeimenden Nationalgefühls und der bald darauf

einsetzenden weitertragenden Sammlung und Forschung. Daran konnte Lönnrot einige Jahrzehnte später anknüpfen.

Um als autonome Nation bestehen zu bleiben, musste Finnland eine eigene Ideologie und Kulturpolitik schaffen, für die man Belege aus der Vergangenheit suchen musste, eine eigene nationale Legitimation. Wie Adolf Ivar Arwidsson (1791-1858) es ausgedrückt hat, *„ist ein Volk einzig und allein in seiner Geschichte und seinen vorzeitlichen Relikten lebendig. Ruhm und Ehre der Vorfahren müssen für einen jungen Bürger zur Nahrung für seine vaterländische Gesinnung und zum Fundament für alle seine Handlungen werden, die das Wohlergehen des Heimatlandes zum Ziel haben.“*

Um sich als Nation zu erhalten und zu gestalten, musste Finnland also sowohl die eigenen Bürger als auch die Nachbarländer von seiner historischen Vergangenheit überzeugen, davon, dass die Nation schon vor langer Zeit entstanden war, sowie von ihren Wurzeln und ihrer Kultur, die eine Verbindung auch zur Gegenwart herstellten. Diese Aufgabe war nicht leicht, denn noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts besaßen die Finnen keine ausgereifte eigene Sprache. Zur gleichen Zeit war auch die Bildungsschicht Finnlands von der breiten Masse des Volkes auf eine Weise isoliert, die heutzutage nur schwer zu verstehen ist. In Universitätskreisen wuchs gleichzeitig jedoch eine neue Generation von Gebildeten heran, die unter dem Einfluss von Agricola und dem der Aufklärungsphilosophen die finnische Sprache und die mythische Vergangenheit des Volkes als Pfeiler eines sich entwickelnden finnischen Nationalgefühls wertzuschätzen begann. Es existierte nämlich die Furcht, die nationale Identität und Kultur der Finnen könne mit Einflüssen aus dem Osten verschmelzen oder gar verschwinden.

Andererseits versuchte auch Russland ein aufgeklärt absolutistisches Land zu sein, das sich in kultureller Hinsicht, vor allem von St. Petersburg aus, schon seit der Zeit Katharinas der Großen nach Europa ausrichtete. Die Sprache der russischen Oberschicht war Französisch, die europäische Kultur ihr Interesse.

Im Zuge der Autonomie bekam Finnland die Aufgabe, auch eine eigene historische Identität zu schaffen, woran Arwidsson, Frans Mikael Franzén (1772-1847) und Lönnrot großen Anteil hatten. Da Finnland bis zu diesem Zeitpunkt nur kurze Texte über seine eigene Vergangenheit besaß, wurde die Schaffung der historischen Identität zu einem nur noch wichtigeren Ziel, um eine Legitimation für das finnische Volk zu erlangen. Von entscheidender Bedeutung waren dabei die regionalen volkskundlichen Untersuchungen, die von Studenten der Akademie von Turku - unter anderen von Juslenius, Porthan und Ganander - zwischen 1730 und 1800 in ihrer engeren Heimat durchgeführt worden waren. Ohne sie hätte die finnische Geschichte kein sehr stabiles Fundament gefunden. Die Schreibung einer Nationalgeschichte war jedoch nicht leicht, da *„Wurzeln für den finnischen Staat“* zur Zarenzeit, während der die Öffentlichkeit stark reglementiert war, nicht in einem allzu radikalen Ton gefordert werden konnten: Es musste große Rücksicht genommen werden auf die Treue gegenüber dem Zaren wie auch auf die von ihm gewährten nationalen Privilegien. Auch einige junge Mitglieder der Bildungsschicht erkannten, dass Finnlands Geschichte nicht sehr weit zurückreichte.

Die finnische Geschichtsschreibung gelang nach vielen Schwierigkeiten am fundiertesten erst Yrjö-Sakari Yrjö-Koskinen (1830-1903), dessen Werk *„Suomen kansan historia“* (dt. Die Geschichte des finnischen Volkes) für Gymnasien im Jahre 1869 und als zweite Auflage für Volksschulen 1873 erschien. In diesen Büchern

widerlegte der Autor die Behauptungen von der Wurzellosigkeit der finnischen Geschichte, indem er stark die alte unverwechselbare Kultur der Finnen, mit dem Kalevala als konkretestem Zeugnis, betonte.

Solange Finnland zu Schweden gehört hatte, also bis zur Autonomie, hatte es im großen und ganzen die kulturelle Entwicklung mit diesem geteilt. Auch wenn sich die Untersuchungen an der Akademie von Turku auf die finnische Volksüberlieferung konzentriert hatten, so waren sie doch nicht nur im Hinblick auf ein separates Finnland entstanden. Als sich dann der nationale Status des Landes änderte, nahm die Kulturforschung eine ganz neue Wende: Es musste eine eigene individuelle Kultur gefunden werden, die Finnland von seiner Stellung als östliche Provinz vom schwedischen Reich lösen und zu einem eigenen Staat profilieren konnte. Anfangs hatte diese Aufgabe nur zum Ziel, Bewusstsein und Selbstwertgefühl einer Nation namens Finnland (fi. Suomi) zu wecken - mit Hilfe der Kultur ein eigenes politisches Profil zu schaffen. Maßgeblich beteiligt an der Schaffung einer eigenen Ideologie und Identität waren die aufgeklärtesten und gebildetsten Bürger des Landes, die sogenannte Elite.

## 2 Das Kalevala als Gestalter von Sprache und Identität

Eigentlich war es erst das Erscheinen des Nationalepos' Kalevala im Jahre 1835, das die Finnen für die Suche nach ihren Wurzeln in der mythischen Vergangenheit weckte. Das Kalevala wurde zu einem wesentlichen Fundament für die Gestaltung der finnischen Kultur und ihres unverwechselbaren Charakters. Johan Vilhelm Snellmann (1806-1881) gewährte, dass es, wie das Roland- und das Nibelungenlied, europäische Muster als Fundament für die gesamte eigene Identität bot. Jetzt begann man das Kalevala in seiner Unantastbarkeit noch stärker zu schützen, so dass es auch politische Bedeutung erlangte.

Gerade das Kalevala hatte den entscheidendsten Einfluss auf die Überzeugung, dass es möglich sei, die nationale Identität einzig und allein auf die Sprache zu gründen. Man kann sagen, dass es auch den grössten Einfluss auf die Entstehung der finnisch-nationalen Identität und der finnischsprachigen Literatur hatte. Es bewies auf seine Weise die Gleichwertigkeit der finnischen Sprache besonders neben dem Schwedischen.

Als das Kalevala erschien, stand auch die skandinavische Volksdichtung - die isländischen und norwegischen Sagas - in hoher Blüte und war ebenso Teil eines allgemeuropäischen Phänomens. In dieser Beziehung war Finnland mit dem, was es zu sagen hatte, Teil eines Multiversums: Von überallher sog man Einflüsse auf und reagierte auf dieselben Probleme auf fast dieselbe Weise wie anderswo. Somit entstand die finnisch-nationale Identität in hohem Maße nach dem Vorbild von anderen. Man kann also feststellen, dass die Europäer schon lange in einem Multiversum gelebt haben, d.h. in einer Kultur, in der sich Entstehung und Entwicklung von nationalen und kulturellen Identitäten nicht anders erklären lassen als durch komplexe gegenseitige Einflüsse.

Schon im 19. Jahrhundert war Internationalität charakteristisch für die Entwic-

klung des finnischen Kulturlebens, was deutlich wird im Werk der großen Kulturschaffenden der Zeit: Arwidsson, Selim Gabriel. Linsén (1838-1914), Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), Zacharias Topelius (1818-1898), Aleksis Kivi (1834-1872), Snellman wie auch Fredrik Pacius (1809-1891). Sie alle - und ganz besonders Snellmann und Pacius - kannten sich in der europäischen Kultur aus und nutzen ihr Wissen bei der Schaffung einer finnisch-nationalen Identität. Aus diesem Grund hatte die Entwicklung einer finnischen Identität anfangs ein ziemlich deutsches Fundament. In ihr finden sich so gut wie keine Gemeinsamkeiten mit der slawischen oder der baltischen Kultur, obwohl die Wurzeln der finnischen Sprache in diese Richtung weisen. Es hat den Anschein, als seien die Kultureinflüsse aus dem Osten - wenn man einmal vom orthodoxen Glauben absieht - durch die Jahrhunderte ziemlich systematisch abgewehrt worden; die Kanäle über Schweden nach Europa waren dagegen immer offen.

Wenn man von dieser Zeit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wechselt und die Entwicklung nach dem ersten Erscheinen des Kalevala mit der heutigen Zeit vergleicht, kann man feststellen, dass die Definitionen der kollektiven und ethnischen Natur von Identitäten sich allein schon im Zuge der verschiedenen Bevölkerungsbewegungen ändern. Das ist ein Grund, warum Identität im Allgemeinen und die finnische Identität im Besonderen von Zeit zu Zeit neu definiert werden müssen. Im Zeitalter des Sozialismus war eine nationale Definition von Identität in keiner Weise in denjenigen Ländern aktuell, in denen der Glaube herrschte, dass der Sozialismus alle geistigen Bedürfnisse des Menschen befriedige, und in denen man den Begriff der Identität zu politischen Zwecken manipulierte. In diesen Ländern hat sich die Situation genau ins Gegenteil verkehrt: Vor allem die kleinen Völker wie auch die Sprach- und Kulturminderheiten suchen bei ihren Unabhängigkeitsbestrebungen nach kulturellen Ereignissen in ihrer Vergangenheit und nach Elementen, die einer deutlichen Stärkung ihres Nationalbewusstseins dienlich sein könnten.

So kommt es, dass die Frage nach der nationalen Identität im Europa von heute sehr aktuell ist und auch ihre Erforschung in Gang gekommen ist. Ein Beispiel dafür ist die vom Finnischen Außenministerium in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts initiierte Aktion zur Aufpolierung des Finnlandbildes im Ausland. Anfangs verstand man darunter in erster Linie die Korrektur der finnischen einseitig auf die Sowjetunion ausgerichteten "Freundschaftspolitik", weil man zeigen wollte, dass Finnland nicht zum sozialistischen Lager gehörte. Als die Sowjetunion zusammenbrach, wurde es für die Finnen möglich, die Freundschaftsbeziehungen auch auf westliche Länder auszudehnen. An der Wende zu den neunziger Jahren bekam die Aktion eine weiterreichende Bedeutung: Es wurde eine Kampagne gestartet zur Verbesserung von Finnlands Image im Ausland. Dabei ging man davon aus, dass ihre Durchführung in erster Linie in die Hände offizieller staatlicher Organe gehörte, weil man endlich erkannte, dass die wichtigsten Elemente im Image eines Landes dessen kulturelle Errungenschaften sind, weil sie von Land und Leuten einen tieferen und unauslöschlicheren Eindruck hinterlassen als sportliche Leistungen oder andere in der Nachrichtenflut leicht untergehende Ereignisse. Man bemerkte auch, dass die sogenannten zivilisierten Länder vor allem mit solchen Ländern Handel treiben wollen, die neben ihrem technischen Know-how über ein Kulturleben und eine nationale Identität von hohem Niveau verfügen. Während noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Stärkung und innere Festigung des Nationalbewusstseins als

Identitätsdeterminanten fungierten, wurden diese in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Verbesserung des Finnlandbildes und zu dessen Repräsentation gegenüber ausländischen Investoren und Vertretern der Wirtschaft.

Als Finnland 1995 der EU beitrug, waren in Europa und im östlichen Nachbarland Finnlands große Umwälzungen im Gange. Diese gaben Finnland einen noch größeren Anlass, eine Einschätzung von Charakteristika und Kontinuität der finnischen Kultur wie auch von deren Verhältnis zu den westeuropäischen Kulturen vorzunehmen. Die Folge waren beispielsweise eine zunehmende Anzahl an musikwissenschaftlichen Artikeln und die Veranstaltung zahlreicher Seminare, bei denen bewusst die finnische Identität der finnischen Musik definiert wurde, um auf diesem Wege zu einem exakteren und klareren Bild von der kulturellen Identität Finnlands zu gelangen.

### 3 Die Entstehung der finnischen Opern- und Theatertradition aus der finnisch-nationalen Bewegung

Als im Jahr 1834 der aus Deutschland stammende Fredrik Pacius eine Stelle als Musiklehrer an der Universität Helsinki bekam, setzte damit ein neues Zeitalter in der finnischen Musikgeschichte ein. Tatsächlich begann die eigentliche finnisch-nationale Kulturidentität erst mit Pacius Form anzunehmen. Während seiner ein gutes halbes Jahrhundert andauernden Tätigkeit als Musiklehrer in Helsinki schuf er die Grundlage für die gesamte moderne finnische Musikkultur - nicht allein durch sein kompetentes künstlerisches Engagement, sondern auch durch seine Kompositionen, die zu einem stabilen Fundament für die Entwicklung der kulturellen Identität Finnlands wurden. So hat denn auch Jean Sibelius in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts einmal treffend gesagt: *„Alles, was wir Musiker hier jetzt tun, gründet sich auf das Lebenswerk von Fredrik Pacius.“* Man kann wohl mit gutem Grund feststellen, dass er den Ehrentitel des Vaters der finnischen Musik verdient hat, den Robert Kajanus allerdings lieber Bernhard Crusell zugesprochen hätte.

Im Jahr 1872 gründete Kaarlo Bergbom (1843-1906) in Helsinki das Finnische Theater - das heutige Nationaltheater - und ein Jahr später in dessen Rahmen eine Opernabteilung, bekannt unter dem Namen Finnische Oper. Es war die erste finnische Kunststätte, und seine positive Bedeutung für die finnische Kultur der folgenden Jahrzehnte war unübersehbar. Bergbom hatte allerdings noch keine richtigen Möglichkeiten, die Komposition von neuen finnischen Opern zu fördern. Dennoch führte er alle ausländischen Opern in finnischer Sprache auf und unterstützte so auch die finnischsprachige Literatur seiner Zeit gegen die Übermacht der schwedischen Sprache. Die größte Bedeutung in Bergboms Tätigkeit kommt jedoch der von ihm geschaffenen nationalen Theatertradition zu, mit der auch die Oper eine organische Verbindung einging.

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickelte sich in Finnland unter dem Einfluss des Kalevala ein neues Bild der nationalen Kulturidentität. Geschaffen wurde es von den sogenannten Karelianern, den Zeigenossen Sibelius (1869-1957), Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), Eero Järnefelt (1863-1937) und Albert Edelfelt (1854-

1905), und gründete sich auf die Mythologie des Kalevala und über den "Karelianismus" auch auf die Nationalromantik. Zur selben Zeit war in St. Petersburg ein vergleichbares Phänomen zu beobachten. Während die finnischen Künstler nach Karelien reisten, um sich dort vom Geist des Kalevala inspirieren zu lassen, begaben sich die russischen Komponisten in den Kaukasus auf der Suche nach Anregungen aus der dortigen exotischen Volksmusik und Mythologie. Eine ähnliche Liebe zur Exotik zeigte sich auch in der Begeisterung der Franzosen für Tahiti und die Bretagne wie auch in Schweden in der Dalarna-Romantik.

Der Einfluss des Karelianismus hatte zur Folge, dass man begann, in Sibelius' Werken das Symbol finnisch-nationaler Musik und den reinsten Ausdruck des finnischen Nationalgefühls zu sehen.

In den Ländern, in denen die Musik mit der nationalen Identität verknüpft war oder auch noch ist, wird bestritten, dass Musik kosmopolitische Züge habe und sogenannten fremden Einflüssen ausgesetzt sei, auch wenn ihre eigene nationale Musik gerade daraus entstanden ist. Diese Länder sinken sozusagen in die Provinzialität zurück, und das geschah auch in Finnland. Als Sibelius zum nationalen Komponisten wurde, hielt man seine Kompositionen für durch und durch finnische Werke. Aarre Merikanto (1893-1958), Väinö Raitio (1891-1945), Ernest Pingoud (1888-1942) und andere Komponisten der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts wurden dagegen verschmäht; ihre Musik spiegelte nicht das gewohnte Nationalgefühl wider, weil sie nicht Komponisten im Geist des Kalevala werden wollten. Man fürchtete, dass ihr Kosmopolitismus die finnisch-nationale Bewegung, die damals ideologisch noch eine ausgesprochen große Rolle spielte, schwächen könne. Diesen Komponisten bot die Bewegung kein Zuhause, eine Erfahrung, die auch Helene Schjerfbeck (1862-1946) in der Malerei machen musste. Im Gegenteil, die Bewegung wurde eher zu einem geistigen Gefängnis.

Trotz Pacius' Tätigkeit glaubte man in Finnland, bevor Robert Kajanus (1856-1933) und Sibelius die Bühne betraten, nicht bzw. nicht sehr stark an den Einfluss der Musik auf die Gestaltung der nationalen Kulturidentität. Und auch Pacius selbst sah man nicht in diesem Licht; allerdings wurde er als erster Vertreter der nationalen Klassik in der finnischen Musik wie auch als bedeutender Organisator des finnischen Musiklebens notiert. Daraus dürfte sich folgern lassen, dass man die nationale Bedeutung von Pacius' Musik nur auf der Grundlage ihrer Texte bzw. in den von Topelius verfassten Opernlibretti erkannte, wie es bei *König Karls Jagd* der Fall war. Einzig und allein vom Standpunkt der absoluten Musik aus enthielten seine Kompositionen so gut wie keine finnisch-nationalen Charakteristika: Sie vertraten deutsche Romantik in Reinform.

Der erste Komponist finnisch-nationaler Instrumentalmusik war Kajanus. Die Musikkritiker konstatierten, er habe seine Themen aus volkstümlichem finnischen Melodiegut bezogen, das den nationalen Charakter seiner Musik noch verstärke. Das sei in Pacius' Musik nicht zu bemerken gewesen. Kajanus wurde denn auch für das vielversprechendste Talent unter den finnischen Komponisten gehalten, bis Sibelius mit der Erstaufführung der Kullervo-Symphonie 1892 in Helsinki sein ehrenvolles Debüt gab.

Die Gründung eines Musikinstituts (der jetzigen Sibelius-Akademie) und eines Orchesters (des jetzigen Städtischen Orchesters von Helsinki) durch Martin Wegelius und Robert Kajanus 1882 in Helsinki war sozusagen die Ouvertüre zu einer neuen



und breiteren Entwicklung der gesamten finnischen Musik. Es trat eine neue Komponistengeneration auf den Plan, die ihre Ausbildung im finnischen Heimatland begann. Als die modernen europäischen Stilrichtungen der Musik nach der Jahrhundertwende Finnland erreichten, machte auch die finnische Tonkunst einen Wandel durch. Obwohl der nationale Charakter der finnischen Musik noch weitgehend erhalten blieb, bekam sie unter dem Einfluss gewisser Komponisten, wie Raitio, A. Merikanto und Pingoud, allmählich weitere, ganz neuartige Merkmale und eine mehr und mehr international-modernistische Prägung. Die meisten finnischen Komponisten der Zeit blieben zwar in ihrer internationalen Wertschätzung vollkommen im Schatten von Sibelius, dennoch arbeiteten sie zielstrebig weiter daran, die finnische Musiksprache nach mitteleuropäischen Stilvorstellungen zu gestalten.

Bei der Beschäftigung mit der Frage, welchen Einfluss das finnische Operschaffen auf die nationale Kulturidentität Finnlands hat, stößt man zuerst auf Pacius' *König Karls Jagd*, die trotz ihres schwedischsprachigen Librettos Mitte des 19. Jahrhunderts zum ersten Mal das finnische Nationalgefühl stärkte. In den darauf folgenden fünfzig Jahren fand dagegen im finnischen Operschaffen keine bemerkenswerte Entwicklung statt.

Als dann ein halbes Jahrhundert später Oskar Merikanto (1868-1924) seine erste finnischsprachige Oper *Pohjan neiti* komponierte, musste er bis zur Uraufführung zehn Jahre, d.h. bis zum Sängerfest 1908 in Wiborg warten. Trotz ihres finnischsprachigen Librettos gelang es dieser Oper - wie auch allen späteren Opern von O. Merikanto - nicht, das Nationalgefühl in demselben Maße zu stärken, wie Moniuszkos *Halka* in Polen, Smetanas *Verkaufte Braut* in Böhmen und Mähren oder *Nabucco* in Italien. Verdis Oper wurde ja Mitte des 19. Jahrhunderts zum Symbol der politischen Identität des Landes. Im finnischen Operschaffen gelang es - nach A. Merikantos *Juha* - erst Leevi Madetoja (1887-1947) so richtig, mit seiner Oper *Pohjalaiset* (Die Österbottnier), die Bedeutung des finnischen Nationalgefühls erkennen zu lassen.

Obwohl einige finnische Komponisten vom Anfang des 20. Jahrhunderts - neben A. Merikanto und Madetoja auch Raitio und Armas Launis (1884-1959) - neue finnische Opern schufen, konnte das finnische Operschaffen zu der Zeit noch keine großen internationalen Erfolge verzeichnen. Ähnlich verhielt es sich mit der darstellenden Opernkunst; in Finnland fehlte nämlich bis Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts ein geeignetes Opernhaus, in dem das künstlerische und technische Niveau der Aufführungen am besten zur Geltung kam.

#### **4 Aino Ackté als Gründerin der Opernfestspiele in der Burg Olavinlinna**

Die Arbeit, die Kaarlo Bergbom geleistet hatte, um die Opernkunst bekannt zu machen, wurde fortgesetzt von Aino Ackté (1876-1944), der bekanntesten Sängerin ihrer Zeit, einer Patriotin und Organisatorin, die zusammen mit Edward Fazer und Oskar Merikanto im Jahre 1911 in Helsinki die Einheimische (Finnische) Oper, d.h. die heutige Finnische Nationaloper gründete. Ihre Tätigkeit stand unter dem Leitgedanken, das Niveau des finnischen Opernbetriebs spürbar zu heben und die finnische Opernkunst bekannt zu machen. Als Operndiva, die zu großem Ansehen

gekommen war, war sie von sprühendem Temperament und unnachgiebigem Wesen, was sehr bald zu großen Konflikten mit dem gesamten Personal der Finnischen Oper führte. So legte die Ackté schon nach wenigen Monaten ihr Amt als künstlerische Leiterin der Oper nieder und gründete im folgenden Sommer, 1912, die Opernfestspiele in der Burg Olavinlinna. Die Opernfestspiele von Savonlinna entstanden also als - in diesem Fall wohl glücklicher - Ausgang von Streitigkeiten.

Die erste Periode der von Aino Ackté veranstalteten Festspiele fällt in die Jahre um den Beginn des Ersten Weltkriegs, 1912-16, und ihr letzter Versuch ins Jahr 1930, zu Beginn der auf die Weltwirtschaftskrise folgenden Notjahre. Zu diesem Zeitpunkt sahen sich die Opernfestspiele mit unüberwindlichen Schwierigkeiten konfrontiert, obwohl ihr guter Ruf schon die Grenzen zum Ausland überschritten hatte.

Das Hauptanliegen der Ackté bei der Veranstaltung der Festspiele bestand darin, die finnische Opernkunst und die finnische Musik überhaupt zu fördern und sie dem einheimischen wie auch dem internationalen Publikum vorzustellen. Die Festspiele waren jedoch nur von kurzer Dauer: Einerseits waren sie wirtschaftlich unrentabel. Andererseits zeigte sich der Staat, später auch die Stadt Savonlinna, ihnen gegenüber nicht gerade großzügig, obwohl in ihrem Rahmen die gesamte bis zu ihrem letzten Veranstaltungsjahr komponierte finnische Opernliteratur, insgesamt sieben Opern in 22 Aufführungen, vorgestellt und außerdem Dutzende verschiedener Festspielkonzerte organisiert worden waren, bei denen finnische Komponisten ihre eigenen Werke aufführen konnten.

Als die Opernfestspiele im Jahre 1967 nach 37-jähriger Pause wieder zum Leben erweckt wurden, sah sich Savonlinna vor eine anspruchsvolle und weittragende Aufgabe gestellt: Es galt die finnische Opernkunst auf ein internationales Niveau zu heben und einem Publikum, dem diese Kunstform fremd war, die Liebe zur Oper nahezubringen. Nicht einmal gelinde ausgedrückt war das eine leichte Aufgabe. Zur selben Zeit versuchte nämlich die akademische finnische Jugend der Nachkriegszeit eine neue finnisch-nationale Identität zu schaffen, ein Versuch, der, nach chinesischem und sowjetischem Vorbild, verbunden war mit einer Mischung aus Kulturrevolution und Generationsrevolte und die Popularisierung der Kunst mit populistischen Mitteln zum Ziel hatte.

Es war Martti Talvela (1935-1989), dem es schließlich mit Hilfe seiner Autorität und zielstrebigem Arbeit gelang, alle Widerstände zu überwinden und den Opernfestspielen von Savonlinna allmählich internationale Bedeutung zu verschaffen. Die Folge war bekanntlich eine finnische Renaissance der Opernkunst. Mit Hilfe der Savonlinnaer Festspiele wuchs eine neue Generation von Opernliebhabern heran, die nun allsommerlich die 2200 Plätze umfassende Zuschauertribüne der Burg Olavinlinna füllt. Die Gesamtzahl der Zuschauer ist bis zum Sommer 1998 auf über eine Million angewachsen. Dieses Publikum besucht auch aktiv die Aufführungen der Nationaloper, deren Zuschauerzahlen seit der Eröffnung des neuen Opernhauses gleich groß geblieben sind, also auch nachdem der Reiz des Neuen verflogen war.

Das finnische Operschaffen hat in den letzten paar Jahrzehnten eine starke Hochkonjunktur erlebt. Die Bedeutung seines internationalen Renommées für die Entwicklung der finnischen Kulturidentität, und auch für die finnische Wirtschaft, kann gar nicht hoch genug bewertet werden.

Es lässt sich feststellen, dass Finnland jetzt schon Teil des europäischen Multiversums der Kompositionskunst ist. Definition und Entwicklung von Kulturidentität-

ten sind einem ständigen Wandel unterworfen. In Finnland hat man endlich eine Tradition gefunden: Jetzt werden auch die Komponisten gespielt, die zu ihrer Zeit im Schatten von Sibelius standen und so in den Hintergrund gedrängt worden waren. Gleichzeitig ist die Entwicklung einer neuartigen, sich auf die moderne Musik stützenden, nationalen Kulturidentität in vollem Gange. So kommt es, dass man im Ausland vielfach glaubt, Finnland habe mit Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen und Magnus Lindberg sozusagen eine neue nationale Kulturidentität gefunden, die man als "Avanti-Identität" bezeichnen könnte, vor allem deshalb, weil das Avanti!-Orchester mit dem von ihm gespielten Programm einen bedeutenden Einfluss auf diese Entwicklung hat. Derartige Neuerungen bergen aber auch Gefahren in sich. Sie dürfen nicht zu einer Situation führen wie in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als die damaligen finnischen jungen Komponisten großtuerisch als Kosmopoliten auftraten und Aulis Sallinen als "altmodischen Komponisten" die Zugehörigkeit zu ihrer Gruppe versagten. Sallinen wie auch Joonas Kokkonen und Einojuhani Rautavaara waren jedoch die ersten finnischen Komponisten, durch deren Werke die europäische Opernkultur in Finnland heimisch wurde. Sallinen wurde damals stark von Bergs Stil inspiriert - von dem Wunsch eine neue, das Publikum ansprechende Musik, also Musiktheater zu schaffen. In der Folge begannen die genannten Komponisten - und neben ihnen auch Kalevi Aho und Paavo Heininen - Opern neuen Stils zu komponieren. Das Schaffen dieser Komponisten - so lässt sich abschließend feststellen - führte dazu, dass die kulturelle Identität Finnlands ein neues, durch die Anerkennung im Ausland verstärktes Niveau erlangte.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### 1 Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Achté, Kalle 1982. *Syksystä jouluuun*. Aleksis Kivi psykiatrin silmin. Helsinki: Otava.
- Ackte, Aino 1916. *Muistoja ja kuvitelmia*. Helsinki: Otava.
- Ackté, Aino 1925. *Muistojeni kirja*. Helsinki: Otava
- Ackté, Aino 1935. *Taiteeni taipaleelta*. Helsinki: Otava
- Allardt, Erik 1979. Implications of the ethnic revival in modern, industrialized society: a comprative study of the linguistic minorities in western. Helsinki: Societas scientiarum Fennica Sarja: Commentationes scientiarum socialium12/1979.
- Andersson, Otto 1938. *Nuori Pacius ja Helsingin musiikielämä 1830-luvulla*. Suom. M. Holmberg. Jyväskylä: Gummerus.
- Andersson, Otto 1952. *Turun Soitannollinen Seura 1790-1808*. Suom. Reino Honkakoski. Turku: Kustannusliike Silta.
- Anttila, Jorma, 1993. *Käsitykset suomalaisuudesta - traditionaalisuus ja modernisuus*. Teoksessa *Mitä on suomalaisuus*. Toim. Teppo Korhonen. Helsinki: Suomen antropologinen seura.
- Arwidsson, Aadof Ivar 1931. *Mietteitä*. Teoksessa *Suomen kansalliskirjallisuus*. 7. Kansallisia herättäjiä, romanttisia runoilijoita, tiedemiehiä ja tutkimusmatkailijoita 1800-luvun alkupuolelta. Toim. E.N. Setälä. Helsinki: Otava.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1906. *Suomalaisen teatterin historia I*. Teatterin esihistoria ja perustaminen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 115,1. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1907. *Suomalaisen teatterin historia II*. Puhenäyttämön alkuvuodet ja suomalainen ooppera, 1872-79. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 115,2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909. *Suomalaisen teatterin historia III*. Nousuaika, 1879-93. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 115,3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1910. *Suomalaisen teatterin historia IV*. Bergbomin loppukausi, Kansallisteatteri. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 115,4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aspelin-Haapkylä, Eliel 1907. *Kaarlo Bergbomin kirjoitukset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 119. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry 1995. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava.
- Bergbom, Kaarlo 1960. *Kaarlo Bergbom ja suomalaisen teatterin synty: Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatterioloistamme 1872*. Helsinki: Otava.
- Bourdieu, Pierre 1989. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Translated by Richard Nice. (Repr.) London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys*. Toiminnan teoria. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Castrén, Liisa 1944. *Adolf Ivar Arwidsson*. Nuori Arwidsson ja hänen ympäristönsä. Diss. Helsinki: Otava.

- Collan-Beaurain, Maria 1917. *Fredrik Pacius*. Lefnadsteckning. Helsingfors: Söderströms.
- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki 1995. *Suomen musiikin historia 1*. Keskiäika - 1899. Ruotsin vallanajasta romantiikkaan. [lukujen 1-9 suomennos: Hannu Vuorela] Porvoo: WSOY.
- Elias, Norbert 1997. *Saksalaiset*. Valtataistelu ja habituskehitys 1800- ja 1900-luvuilla. Suom. Paula Nieminen. Helsinki: Gaudeamus.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi 1959. *Laulu Suomen soi*. Fredrik Pacius ja hänen aikansa. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.
- Engelbrektsson, U. 1986. *Ethnicity in the Local Context Ethnos*. Gothenburg: Gothenburg University.
- Erikson, Erik H. 1968. *Identity*. Youth and crisis. London: Faber & Faber.
- Erikson, Erik H. 1971. *Identität und Lebens Zyklus*. Frankfurt: Universität.
- Eskola, Antti 1985. *Persoonallisuustyypeistä elämäntapaan*. Persoonallisuuden tutkimuksen metodologisia opetuksia. Porvoo: WSOY
- Eyck, F. Günther 1995. *The voice of nations*. European National Anthems and their Authors. Westport (Conn.): Greenwood Press.
- Finne, Jalmari 1922. *Kaarlo Bergbom*. Henkilökuvaus. Helsinki: Otava
- Finne, Jalmari 1939. *Ihmeellinen seikkailu*. Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä. Helsinki: Gummerus.
- Friedman, Jonathan 1992. *Cultural Identity and Global Process*. London: Sage.
- Haapanen, Toivo 1923. *Maamme-laulun sävelmä*. Eräs selvitys sen vaiheista Saksassa. Suomen Musiikkilehti 3/1923.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Halila, Aimo & Rommi, Pirkko 1968. *Suurten uudistusten kausi*. Suomen historia 5. Toim. Paula Avikainen ja Erkki Pärssinen. 166-323. Espoo: Weilin + Göös.
- Hallio, Kustaa 1928. *Suomalaisen virsikirjan uudistus*. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia XXIII. Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura.
- Hautala, Jouko 1954. *Suomalainen kansanrunouden tutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1978. *Järjen ääni*. Hegelin historianfilosofian luentojen johdanto. Suom. Mauri Noro. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikinheimo, Seppo 1978. *Jättiläisen muotokuva*. Martti Talvela. Helsinki: Otava
- Heikinheimo, Seppo 1995. *Oskar Merikanto ja hänen aikansa*. Helsinki: Otava.
- Heiniö, Mikko 1994. *Musiikki ja kulttuuri-identiteetti*: johdatusta keskeiseen käsitteistöön. Musiikki 1/1994.
- Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia 4*. Aikamme musiikki 1945-1993. Porvoo: WSOY.
- Herder, Johann Gottfried 1967-68. *Sämmtliche Werke*. Toim. Bernhard Suphan 1877-1913; u.p. Hildesheim, Germany: Manesse Verlag.
- Hirvonen, Maija 1993. *Roolin takaa*. August Ahlqvistin henkilökuvasta. August Ahlqvist vaikuttajana. Teoksessa *Suomen kieli, Suomen mieli*. Toim. Jaakko Anhava. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hobsbawm, Eric 1994. *Nationalismi*. Suom. Jari Sedergren, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino
- Hoffman-Axthelm, Dieter 1992. Identity and reality: the end of the philosophical immigration officer. *Modernity and Identity*. Eds. by Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford: Blackwell.

- Honko, Lauri 1982. *Folktradition och identitet*. Folktradition och regional identitet i Norden. Red. av Aili Nenola-Kallio. Åbo: Nordiska institutet för folkdiktning.
- Hornborg, Erik 1965. *Suomen historia*. Suom. Kai Kaila. Porvoo: WSOY.
- Hroch, Miroslav 1985. *Social preconditions of national revival in Europe: a comparative analysis of the social composition of patriotic groups among the smaller European nations*. Transl. by Ben Fowkes. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurri, Merja 1982. *Suomen Työväen Musiikkiliitto 60*. Tampere: Suomen työväen musiikkiliitto.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa. Diss. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta musicologica Fennica: 18.
- Huttunen, Seija 1998. *Savonlinnan oopperajuhlien 1997 asiakasprofiili*. Mikkelin Ammattikorkeakoulu. Matkailun Koulutusohjelma.
- Jalkanen, Kaarlo 1976. *Lukkarin- ja urkurinvirka Suomessa 1809-1970*. Diss. Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimintuksia 101.
- Junnila, Olavi 1986. *Turun romantiikka*. Johtomiehet ja Suomen asema. Teoksessa *Suomen historia*. Espoo: Weilin+Göös.
- Jutikkala, Eino & Pirinen, Kauko 1989. *Suomen historia*. Kivikaudesta Koivistoon. Espoo: Weilin+Göös.
- Juvelius, Einar W. 1927. *Suomen kansan aikakirjat I*. Helsinki: Otava
- Juvelius, Einar W. 1934. *Suomen kansan aikakirjat VII*. Helsinki: Otava
- Juvelius, Einar W. 1935. *Suomen kansan aikakirjat VIII*. Helsinki: Otava
- Juva, Einar W. & Juva, Mikko 1966. *Suomen kansan historia IV*. Kansallinen herääminen. Keuruu: Otava.
- Kauppinen, Eino 1960. *Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty*. Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatterioloistamme 1872. Keuruu: Otava.
- Ketonen, Oiva 1993. *Aleksis Kivi ja August Ahlqvist*. August Ahlqvist vaikuttajana. Teoksessa *Suomen kieli, Suomen mieli*. Toim. Jaakko Anhava. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klemetti, Heikki 1949. *Maaailman mylläkässä*. Porvoo: WSOY.
- Klinge, Matti 1980. *Poliittisen ja kulttuurisen Suomen muodostuminen*. Autonomian aika. Teoksessa *Suomen Kulttuurihistoria 2*. Porvoo: WSOY.
- Klinge, Matti 1982. *Suomen sinivalikoiset värit*. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksistä. Keuruu: Otava.
- Klinge, Matti 1982. *Kaksi Suomea*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 1985. *Porvariston nousu*. Teoksessa *Otavan suuri maailmanhistoria 14*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 1986. *Kulttuurista*. Kansalaispuheenvuoroja. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Klinge, Matti 1997. *Keisarin Suomi*. Suom. Marketta Klinge. Espoo. Schildt.
- Kokkonen, Joonas & Mäkinen, Timo 1979. *Joonas Kokkonen ja Timo Mäkinen keskustelvat musiikista ja elämästä*. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys.
- Kolbe, Laura & Valjus, Risto & Wrede, Johan 1998 (toim.) *Soi sana kultainen*. Maamme-laulun viisitoista vuosikymmentä. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kempainen, Kullervo 1993. *Uusi oopperatalo - toiveet todeksi*. Helsinki: Ooppera- ja näyttelykeskussäätiö.

- Krappman, Lothar 1978. *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen.* (5.Aufl.) Stuttgart: Klett-Cotta.
- Krohn, Helmi 1927. *Suomalaisen oopperan ensimmäinen tähti.* Emmy Achtén elämä ja työ. Helsinki: Otava.
- Kuikka, Martti T. 1991. *Johdatus kasvatuksen historiaan.* Helsinki: Otava.
- Kuokkala, Pekka 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana.* Diss. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 39.
- Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää.* Porvoo: WSOY.
- Kuusi, M. & Laaksonen, P. & Sihvo, H. 1986 (toim). *Kirjokannesta kipinä.* Kalevalan juhluvuoden satoa. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa 1996 (toim.) *Olkaamme siis suomalaisia.* Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lampila, Hannu-Ilari 1984. *Ooppera, tietosanakirja.* Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera.* Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Lazarus Johan 1990. *Oopperan käsikirja, suom.* Hannu-Ilari Lampila. Helsinki: Otava.
- Lehtonen, Tiina-Maija & Hako, Pekka 1987. *Kuninkaasta kuninkaaseen eli suomalaisen oopperan tarina.* Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, Maija 1988. *Kirja kansallisen identiteettimme muodostajana.* Teoksessa *Kirja 500.* Suomalaisen kirjan 500-vuotisjuhlanäyttely. Turun linna 5.2.-31.8.1988. Turku: Maakuntamuseo.
- Leino, Eino 1902. *Suomalainen näyttämötaide 19 2/4 02 / Eino Leino.* Helsinki: Eero Erkko.
- Leppänen, Glory 1962. *Tulesta tuhkaksi.* Keuruu: Otava.
- Leppänen, Glory 1966. *Arkkipiispan perhe ja Aino Ackté.* Helsinki: Otava.
- Leppänen, Glory 1971. *Elämäni teatteria.* Helsinki: Otava.
- Lipponen, Tapio 1989. *Off-nappulaa ei ole.* Asiaa Yleisradiosta, musiikista, teknologias-  
ta ja tekijänoikeudesta. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Loizos, P. & Papataxiarchis, E. 1991 (Eds.). *Contested identities: Gender and kinship in modern Greece.* Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Lüchou Marianne 1977. *Svenska Teatern i Helsingfors.* Repertoar Styrelser och teater-  
chefer Konstnärlig personal 1860-1975. Borgå: Söderström & C:o Förlags Ab.
- Lönnqvist, Bo 1981. *Suomenruotsalaiset.* Kansatieteellinen tutkielma kieliryhmästä. Jyväskylä: Gummerus.
- Malisto, Kyllikki 1980. *P.J. Hannikainen aikalaistensa parissa.* Joensuu: SULASOL. Pohjois- Karjalan piiri.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882-1982.* Porvoo: WSOY.
- de Mauro, Tullio 1963. *Storia linguistica dell'Italia unita.* Bari: Laterza.
- Niedermüller, Péter 1992. *The search for identity: Central Europe between tradition and modernity. Tradition and Modernisation.* Plenary papers read at the 4th International Congress of the Société internationale d'ethnologie et de folklore. Ed.by Reimund Kvideland. NIF Publications 25. Turku: Nordic Institute of Folklore.
- Niiniluoto, Ilkka 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen.* Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Ilkka & Saarinen, Esa 1986. *Vuosisatamme filosofia.* Porvoo: WSOY.

- Nikula, Oscar 1965. *Teaterliv i Åbo*. Svenska Litteratursällskapets historiska och litteraturhistoriska studier 40. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet.
- Okkonen, Onni 1961. *A.Gallen-Kallela, elämä ja taide*. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Pajamo, Reijo 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843-1881*. Diss. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta musicologica Fennica 7.
- Pajamo, Reijo 1979 (toim.) *Ihminen musiikin valtakentässä*. Juhlakirja professori Timo Mäkiselle 6.6.1979. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 1979. Jyväskylä Studies in the Arts 11.
- Pajamo, Reijo 1985. *Sortavala, Laatokan laulava kaupunki*. Joensuu: Karjalaisen kulttuurin edistämisseura.
- Pajamo, Reijo 1987. *Maakuntalaulumme*. Helsinki: WSOY.
- Pakkanen, Outi 1986. *Aino Ackté, Pariisin primadonna*. Porvoo: WSOY.
- Pohjolan-Pirhonen, Helge 1973. *Kansakunnan historia 3*. Kansakunta löytää itsensä 1808-1855. Porvoo: WSOY.
- Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto-yhdistys ja Yliopistopaino.
- Puntila, Lauri Adolf 1944. *Ruotsalaisuus Suomessa*. Aatesuunnan synty. Helsinki: Otava.
- Puntila, Lauri Adolf 1982. *Suomen poliittinen historia 1809-1966*. 7. painos. Helsinki: Otava.
- Qvarnström, Ingrid 1946-47. *Svensk teater i Finland 2*. Finlands-svensk teater. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Rapola, Martti 1968. *Vanhan kirjjasuomen lukemisto*. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia; 262.
- Rask, Henry 1991. *Svenska dagen*. Teoksessa *Itsenäisen Suomen historia*. Helsinki: Otava.
- Reitala, Aimo 1983. *Suomi-neito*. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet. Helsinki: Otava.
- Robbins, Richard H. 1973. *Identity, Culture and Behavior*. Handbook of social and cultural anthropology. Ed.by John J. Honigmann. Chicago (Ill.): Rand Mc Nally.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Åbo: Åbo Akademi. Acta Academiae Aboensis. Ser. A, Humaniora.
- Rosander, Göran 1986. The "nationalisation" of Dalecarlia. How a special province became a national symbol for Sweden. *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 42.
- Runeberg, J.L. 1929. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Suom. Paavo Cajander. 37. painos. Helsinki: Otava.
- Runeberg, J.L. 1987. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Suom. Otto Marninen. 9. muuttam. p. Porvoo: WSOY.
- Räsänen, Ilmari 1925. *Ida Aalberg*. Porvoo: WSOY.
- Räsänen, Martti 1989. *Kansankulttuuri kansakunnan identiteetin rakennuspuuna*. Teoksessa *Kansa kuvastimessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas.
- Sairanen, Kristiina 1988. *Tutkimus Savonlinnan oopperajuhlissa 1988*. Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskus. MKT:n julkaisuja, sarja A: 6.
- Sallinen-Gimpl, Pirkko 1989. *Etnisyys ja identiteetti*. Teoksessa *Kansa kuvastimessa*. Toim. Teppo Korhonen, Matti Räsänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas.
- Salminen, Kimmo 1992. *Suomalaisen musiikkimaun sukupolvet*. Teoksessa *Toosa soi*.



- Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm & Kimmo Salminen. Helsinki: Oy Yleisradio Ab:n tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860-1888. Diss. Turku: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, Scripta lingua Fennica edita; osa 100.
- Savolainen, Pentti 1980. *Savonlinnan oopperajuhlat Aino Acktésta Martti Talvelaan*. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys. Savonlinnan Kirjapaino Oy.
- Savolainen, Pentti 1987. *Savonlinnan oopperajuhlat 75 vuotta*. Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys. Savonlinnan Kirjapaino Oy.
- Savolainen, Pentti 1995. *Balladi Olavinlinnan oopperajuhlista*. Helsinki: WSOY.
- Sihvo, Hannes 1973. *Karjalan kuva*. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. Diss Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia; 314.
- Smeds, Kerstin 1996. *Helsingfors-Paris*. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851-1900. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Smeds, Kerstin 1997. *"Missä Suomen sielu on asuva"* - Suomi maailmannäyttelyssä viime vuosisadan lopulla. Tieteessä tapahtuu 1997, 2.
- Sola, Väinö 1951. *Väinö Sola kertoo I*. Porvoo: WSOY.
- Starck-Ingman, Naemi 1928. *Laulajattaren muistelmia*. Porvoo: WSOY.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto*. Helsinki: Otava.
- Syvöja, Hannu 1998. *"Suomen tulevaisuuden näen"*. Nationalistinen traditio autonomian ajan historiallisessa romaanissa ja novellissa. Diss. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia; 694.
- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius 1*. (Ruots. käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suom. Tuomas Anhava) Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius 2*. (Ruots. käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suom. Tuomas Anhava) Helsinki: Otava.
- Teerisuo, Timo 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Diss. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Teperi, Jouko 1972. *Arvon mekin ansaitsemme*. Jaakko Juteinin aatemaailman eräät päälinjat. Helsinki: Suomen historiallinen seura. Historiallisia tutkimuksia, 85.
- v. Thadden, Rudolf 1991. *Aufbau nationaler Identität. Deutschland und Frankreich im Vergleich*. Artikkeliteoksessa *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. Herausgegeben Bernhard Giesen 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Tiusanen, Timo 1969. *Teatterimme hahmottuu*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Tommila, Päiviö 1989. *Herää Suomi*. Suomalaisuusliikkeen historia. Toim. Maritta Pohls. Kuopio: Kustannuskiila.
- Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko 1979 (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 1*. Ruotsin vallan aika. Porvoo: WSOY.
- Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko 1980 (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 2*. Autonomian aika. Porvoo: WSOY.
- Tommila, Päiviö & Reitala, Aimo & Kallio, Veikko 1982 (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 3*. Itsenäisyyden aika. Porvoo: WSOY.
- Topelius, Zacharias 1923. *Elämäkerrallisia muistiinpanoja*. Suom. Helmi Krohn. Helsinki: Otava.

- Topelius, Zacharias 1981. *Maamme kirja*. Kansanpainos Paavo Cajanderin suomennoksen pohjalta. Porvoo: WSOY.
- Tuloisela, Matti 1997. *Lauludemagogi*. Lauluprofessori muistelee. Porvoo: WSOY.
- Tuominen, Harri 1992. *Korvaluomia ei ole*. Katsaus paikallisradioiden musiikkipolitiikkaan. *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä?* Toim. Ari Alm & Kimmo Salminen. Helsinki: Yleisradion tutkimus- ja kehitysosaston tutkimusraportti.
- Vainio, Matti 1976a. *Diktonius, modernisti ja säveltäjä*. Diss. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta musicologia Fennica 8.
- Vainio, Matti 1976b. *Kohti modernismia*. Modernismin synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltaiteessa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen laitos.
- Vainio Matti 1992. *Orkesteri etsii tietään*. Tutkielma Suomen orkesterihistorian vaiheilta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 40.
- Vainio Matti 1992 (toim.) *Kodály-tutkimuksen näköaloja* / Suomen Kodály keskus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja. A. Tutkielmia ja raportteja.
- Vainio, Matti 1991. *Suomi-kuvan kirkastajat*. Musiikki 1991: 3-4. Suomen Musiikkitieteellisen seuran aikakauslehti.
- Vapaavuori, Hannu 1997. *Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti*. Jumalanpalveluksen virsilaulua ja -sävelmistöä koskeva keskustelu Suomessa 1800-luvun puolivälistä vuoteen 1886. Diss. Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia.
- Waris, Heikki 1959. *Helsingin kaupunkin historia*, III-osa, jälkimmäinen nide. Ajanjakso 1809-1875. Helsinki: Helsingin kaupunki.
- Vasenius, Valfrid 1916. *Topelius om teatern i Finland 1842-60*. Bedömanden och artiklar. Borgå: Schildt.
- Wehler, Hans Ulrich 1987. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. 1. Band. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815. München: Beck.
- Verho, Urho 1951. *Kaarlo Bergbomin draamankäsitys*. Diss. Turku: Turun yliopisto. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B. Humaniora; 37.
- Vihinen, Antti 1998. *Der politische Sibelius*. Esitelmä Sibelius-symposiumissa Berliinissä 6.3.1998. *Politiikka* 3/ 98.
- Wilenius, Reijo 1986. *Kolme näkijää ja tekijää*. Lönnrot, Runeberg, Snellman ja Suomen suunta. Jyväskylä-Helsinki: Gummerus.
- Wilson, William A. 1985. *Kalevala ja kansallisuusaate*. (Suom. laitoksen toim. Vesa Kurkela ja Erkki Pekkilä) Helsinki: Työväen sivistysliitto (Gummerus)

## 2 Muut painetut lähteet

- Kansallisoopperan ohjelmajulkaisu 1998. Helsinki: Suomen Kansallisooppera  
 Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskuksen julkaisu 6.6.1993. Savonlinna: Matkailun  
 koulutus- ja tutkimuskeskus.
- Oras. Helsingin suomalaisen yhteiskoulun koululehti. Toukokuu 1948.
- RUK:n kurssijulkaisu ajalta 1.10.1956-26.5.1957. Helsinki 1957.
- Savonlinnan oopperajuhlien juhlakirjat vuosilta 1967 -1998. Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys. Savonlinnan Kirjapaino Oy.
- Savonlinnan reaalityöseminaarin matrikkeli 1884-1909. Savonlinnan Kirjapaino Oy.

## 3 Painamattomat lähteet

- Anttila, Jarmo 1997. *Punainen viiva, 70-luvun oppositio-ooppera*. Musiikkitieteen lisensiaatintutkielma. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitos.
- Fortelius, Marianne 1985. *Musikkritikens första framträdande i Finland i några Åbo - och Helsingfors tidningar fram till år 1860*. Pro gradu -arbete i musikkvetenskap 1958. Åbo Akademi.
- Friedman, Jonathan 1996. *Cultural identity & Global Process*. Seminaariesitelmä Helsingissä 3.12.1996.
- Him, Sven 1970. *Det glada Viborg*. Stadens offentliga nöjesliv från Lilla Ofreden t.o.m. 1870.I. Teater. Ett manuskript som kommer att publiceras av Svenska Litteratursällskapet i Finland år 1970.
- Hirvas, Juhani 1968. *Persoonallisuuspsykologian luentosarja*. Helsingin yliopisto, soveltavan psykologian osasto. Kevätlukukausi 1968.
- Kuokkala, Pekka 1997. *Maamme-laulu*. Esitelmä Runebergin lähteellä 5.7.1997.
- Mäkeläinen, Eva- Christina 1968. *Säätyläisten seuraelämä ja tapakulttuuri 1700-luvun jälkipuoliskolla Turun, Viaporin ja Savon kulttuurikeskuksissa*. Yhteiskuntat.lis.-tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Oopperajuhlien vaikutus Savonlinnan talousalueen elinkeinoelämään. Matkailun koulutus- ja tutkimuskeskus 1992. Savonlinna.
- Pajamo, Reijo 1982a. *Erik August Hagfors 1827-1913. Pedagogi ja kuoromies*. Tutkimus Suomen ensimmäisen seminaarin laulun ja soiton lehtorin toiminnasta.
- Savolainen, Pentti 1992. *Ainosta Aidaan*, musiikkitieteen lisensiaatintutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Savonlinnan oopperajuhlien 1997 asiakasprofiilitutkimus 5. Mikkelin Ammattikorkeakoulu.
- Savonlinnan oopperajuhlien kävijämäärät 1967 -1998. Helena Kontiainen.
- Suomen Kansallisoopperan pöytäkirjat 1911 - 1930.
- Suomen Kansallisteatterin pöytäkirjat 1870 - 1911.
- Tiainen, Marjo 1996. *"...Maa kallis isien!"* Maamme-laulun historia: kansallislaulun arvot ja merkitykset eilen ja tänään. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Toivanen, Erkki 1994. *Etäisten sointujen tenho*. Radio-ohjelma 28.4.1994.

## 4 Sanoma- ja aikakauslehdet

### 4.1 Kotimaiset

Aamulehti 3.11.1967; 19.7.1975  
 Dagens Nyheter 1884 -1915  
 Finlands Allmänna Tidning 1852 - 1875  
 Helsingfors Tidningar 1835 - 1844  
 Helsingin Sanomat 1905 - 1998  
 Hufvudstadsbladet 1874 - 1912  
 Ilkka 20..1940  
 Ilta-Sanomat 17.1.1969  
 Itä-Savo 9.7.1968  
 Karjala 1873 - 1908 (Viipuri)  
 Keski-Savo 11.7.1911  
 Kirjallinen kuukauslehti, syyskuu 1868  
 Kodin kuvasto n:o 14, 24.5.1912  
 Litteraturblad 1/1847  
 Morgonbladet 1849 - 1879  
 Nya Pressen 3.10.1911  
 Nykyaika 1908  
 Oulun Wiikko-Sanomia 2.10.1875  
 Päivälehti 1890 n:o 75; 1890, n:o 227  
 Sanomalehti Savolainen 1912 - 1913  
 Savonmaa 1930  
 Savon Sanomat 1975  
 SKS:n Kirjallinen kuukauslehti n:o 3, 1872  
 Suomen Musiikkilehti 1923/3 - 1933/8  
 Suomen Sosialidemokraatti 24.10.1971  
 Suometar 21/1848  
 Tidning för musik 1914  
 Turun Wiikko-Sanomia 1872  
 Uusi Suometar 1871 - 1912  
 Uusi Suomi 1960 - 1975  
 Valvoja 1904; tammikuu 1909  
 Wiborgs Tidningar, marras- ja joulukuun 1873  
 Åbo Posten, helmikuu 1874  
 Åbo Underrättelser, maaliskuu 1852

### 4.2 Ulkomaiset

The Academy 17.12.1910  
 La Critique 9.10.1897  
 Frankfurter Allgemeine, tammikuu 1963; 18.1.1971; 3.10.1975  
 Le Figaro 9.10.1897, 1992/ 3  
 Il Giorno 13.12.1963  
 I 'Italia 13.12.1963  
 Le Journal 7.8.1898;  
 La Justice 9.10.1897  
 Leipziger Tageblatt 20.4.1907  
 Musik in Jugend und Volk, Jahre 3/1940  
 New York Herald Tribune 20.2.1904  
 New York Times 11.8.1985; 6.2.1968; 18.12.1974  
 The Observer 15.7.1984  
 Die Presse, toukokuu 1965; 15.7.1998  
 Russkaja muzykalnaja gazeta n:o 29-30, 22.7.1912  
 Saturday Review 26.10.1968  
 Spectator 12.7.1984  
 Svenska Dagbladet 18.8.1977; 18.8.1977  
 The Times 25.7.1984  
 The Washington Post 14.7.1992  
 The Washington Star 13.7.1977; 13.7.1977  
 Die Welt 30.9.1972  
 Wiener Zeitung 12.7.1984; 12.7.1984

## 5 Ääninauhat, radio- ja televisio-ohjelmat

Etäisten sointujen tenho. Radio-ohjelma 28.4.1994. Erkki Toivanen  
Glory Leppäsen haastattelu 24.4.1979  
Irma ja Väinö Luonsisen haastattelu 7.6.1997  
Martti Paavolan haastattelu 6.5.1979  
Ooppera ja kolmas valtakunta. Tv-dokumentti 1997 (Ranska)  
Maija Dammertin haastattelu 12.12.1996  
Erkki Toivasen haastattelu 23.7.1997; 30.7.1998  
Artturi Vainion ja Inkeri Juvosen haastattelu 15.4.1978  
(Haastattelunauhat tekijän hallussa)

## 6 Kirjeet

Aino Acktén kirjeitä vuosilta 1890 - 1940 (Helsingin yliopiston kirjasto)  
Emilie Bargbomin kirjeitä vuosilta 1877 - 1878 - " -  
Kaarlo Bergbomin kirjeitä vuosilta 1859 - 1871 - " -  
Fredrik Paciuksen kirjeitä vuosilta 1824 - 1833 - " -  
Martti Talvelan kirjeitä vuosilta 1957 - 1977 (tekijän hallussa)  
Aulis Sallisen kirje 29.4.1979 - " -

## SAVONLINNAN OOPERAJUHLIEN YLEISÖTILASTOT VUOSILTA 1967-1998

Vuosi	Näytän- töjä yht.	Yleisöä yht.	Keskimäärin per näytös	Konsertit, näyttelyt Kerimäki, Retretti	Tilaisuuksien koko yleisömäärä
1967	4	6 000	1 500	(istumap. 1 500 + seisomap.)	6 000 (1 viikko)
1968	5	7 500	1 500		7 500 (1.5 vk)
1969	5	7 500	1 500		7 500
1970	5	7 500	1 500		7 500
1971	5	7 500	1 500		7 500
1972	7	9 500	1 357		9 500
1973	5	12 000	2 400	(ip. 2 000 + seis.p.)	12 000
1974	10	25 000	2 500		25 000 (2.5 vk)
1975	14	35 000	2 500	14 000	49 000 (3 vk)
1976	18	39 800	2 211	23 000	62 800
1977	16	32 000	2 000	26 500	58 500
1978	15	33 000	2 200	28 500	61 500
1979	17	37 000	2 176	31 500	68 500
1980	17	35 000	2 058	29 000	64 000
1981	18	39 500	2 194	32 500	72 000
1982	18	45 000	2 500	(ip. 2 220) 8 600	73 600
1983	19	45 000	2 368	34 500	79 500
1984	20	45 000	2 250	23 000	68 000
1985	22 + Retretti 2)	45 000	2 045	17 200	62 200
1986	24 + " 7)	48 500	2 020	23 100	71 600
1987	23 + " 7)	49 300	2 143	29 200	78 500 <sup>1</sup> (4 vk)
1988	28	68 600	2 450	13 400	82 000
1989	25	55 755	2 230	11 580	67 335
1990	24 + kaup.teatt.3)	55 000	2 291	13 000	68 000
1991	27 + " 4)	56 400	2 088	5 600	62 000
1992	25	50 000	2 000	5 000	55 000
1993	24	46 300	1 929	6 500	52 800
<b>Yht.</b>	<b>440</b>	<b>943 655</b>	<b>2 145</b>		<b>1 339 335</b>

### 1994-1998

1994	21 + Retretti 2)	43 994	2 094	6 736	50 730
1995	22	46 276	2 103	6 014	52 290
1996	23	44 669	1 942	8 415	53 084
1997	23 + Retretti 4)	53 595	2 330	3 447	57 042
1998	23 + Retretti 3)	50 301	2 187	5 262	55 563
<b>Yht.</b>	<b>112</b>	<b>238 835</b>	<b>2 132</b>		<b>268 709</b>

1 Vuonna 1987 alkoivat Olavinlinnassa ulkomaisten oopperatalojen vierailut.

## SUOMEN KANSALLISOOPPERAN YLEISÖTILASTOT VUOSILTA 1967-1988

### Bulevardi vuosina 1967-1993

Vuosi	Näytän- töjä yht.	Opisk. koulul.	Vapaa- lippuja	Yleisöä yht.	Keskimäärin per näytös	Katsojia %
1967-68	208	1 583	13 108	88 784	427	70 (istumap. 610)
1968-69	211	1 887	13 999	86 822	411	67.4
1970	201	1 891	12 542	93 092	463	75.9
1971	191	2 086	18 164	82 320	431	70.6
1972	201	2 015	20 024	85 499	425	69.7
1973	216	2 050	19 082	93 406	432	70.9
1974	221	-	-	96 007	434	71.1
1975	115	-	-	53 144	462	88 <sup>2</sup> (ip. 525)
1976	110	-	-	57 329	521	99.2
1977	102	1 794	4 627	47 219	463	88.2
1978	122	-	-	55 191	453	86.3
1979	56	-	-	25 769	460	87.6 <sup>3</sup>
1980	47	-	-	21 658	461	90.4 (ip. 510)
1981	112	-	-	49 625	443	87
1982	94	2 758	-	38 744	412	81
1983	96	2 958	-	44 155	460	90
1984	99	2 640	-	45 525	460	90
1985	126	3 554	-	58 272	462	90.7
1986	119	3 025	-	52 166	438	86
1987	84	3 069	-	38 373	457	91 (ip. 500)
1988	145	11 158	6 473	64 351	445	89.8
1989	118	11 148	4 897	56 621	480	96
1990	126	9 424	5 604	55 603	441	89
1991	121	-	-	55 427	458	92
1992	108	-	-	47 179	437	87
1993	66	-	-	30 400	460	92
<b>Yht.</b>	<b>3 415</b>			<b>1 522 681</b>	<b>446</b>	<b>84,5 %</b>

### Uusi talo, iso sali vuosina 1993-1998

1993	28			37 331	1 333	98 (ip. 1 360)
1994	111	19 517	-	150 134	1 352	99.9
1995	129	15 379	-	170 878	1 324	97.3
1996	123	19 340	-	148 774	1 209	89
1997	125	-	-	152 782	1 222	90
1998	109	12 183		134 571	1 234	90.8
<b>Yht.</b>	<b>625</b>			<b>794 470</b>	<b>1 272</b>	<b>94,2 %</b>

2 Vuonna 1975 aloitettiin Kansallisoopperan kiertue- ja vierailutoiminta.

3 Vuosina 1979-80 tehtiin Kansallisoopperassa laajamittaisia korjaustöitä.

## YHDISTELMÄ

## 1967-1993

	Näytäntöjä	Yleisöä	Keskimäärin per näytös
<u>Kansallisooppera: Bulevardi</u>	<u>3 415</u>	<u>1 522 681</u>	<u>446</u>
<u>Olavinlinna:</u>	<u>440</u>	<u>943 655</u>	<u>2 145</u>

## 1993-1998

	Näytäntöjä	Yleisöä	Keskimäärin per näytös
<u>Kansallisooppera: (uusi talo)</u>	<u>625</u>	<u>794 470</u>	<u>1 271</u>
<u>Olavinlinna: (1994-1998)</u>	<u>112</u>	<u>238 835</u>	<u>2 132</u>

## 1967-1998

	Näytäntöjä	Yleisöä	Keskimäärin per näytös
<u>Kansallisooppera: (vanha ja uusi talo)</u>	<u>4 040</u>	<u>2 317 151</u>	<u>573</u>
<u>Olavinlinna</u>	<u>552</u>	<u>1 182 490</u>	<u>2 142</u>