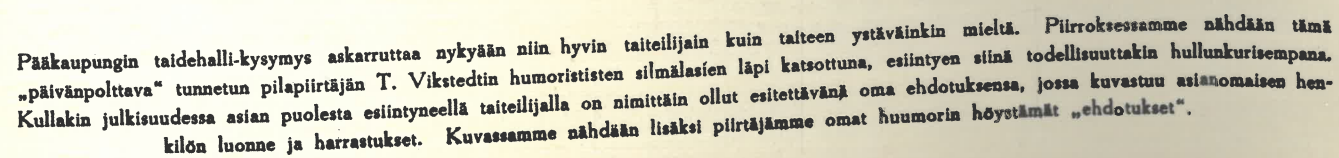


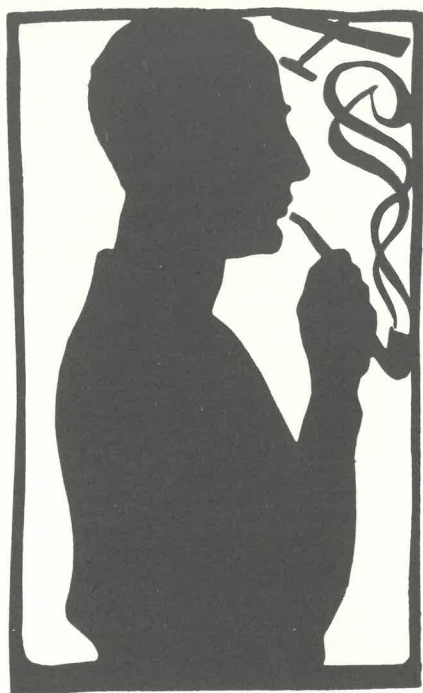
ELI
PAREMPI LEIVÄTTÖMÄNÄ KUIN NEUVOTTOMANA



Julkaistu Suomen Kuvalehdessä vuonna 1926



23.8.- 8.9.1979



Kansilehti: Esteetikon muotokuva	Pentti Kaskipuro	
	Helsingin Juhlaviikkojen	
	Vuoden taiteilija	
Helsingin Juhlaviikot 1979	Seppo Kimanen	1
Pentti Kaskipuro — hitaasti hiihtänyt	J.O. Mallander	2
Vanhan musiikin yhtyeet Juhlaviikolla		6
Keskiajan ja renessanssin soittimien yleispiirteitä	Andres Mustonen	8
Luuttulaulut	Carl Shavitz	10
Johann Sebastian Bach (1685—1750)	Hannu-Ilari Lampila	14
Alpo Jaakola ja Ihmesatu — Lasten Juhlaviikot	Kaarina Helakisa	17
Juhlaviikkojen taiteilijoita — kapellimestarit		22
Myrskyn silmä	Pekka Lounela	24
Ajankohtainen funktionalismi	Kirjo Mikkola	28
Kirjallisuutta ja politiikkaa 1920 ja 1930 luvuilla	Pertti Lassila	32
Ekspressionismi avasi mielikuvituksen ja tyylittelyn	Taisto-Bertil Orsmaa	36
Tanssitaiteen asema 20-luvun Suomessa	Irma Vienola-Lindfors	40
Suomalaisen iskelmän kansallinen vuosikymmen	Erik Toivanen	44
Juhlaviikkojen taiteilijoita — ulkolaiset solistit		48
Väinö Raitio	Matti Vainio	50
Iltaruskon kajetta — muutama surumielinen ajatus		
maailmansotien välisen ajan musiikkia kuunnellessa	Seppo Heikinheimo	52
Lunatsarskin kultaiset vuodet	P.H. Nordgren	56
Moskovan kamariooppera		60
Hoffnung ja hänen festivaalikonserttinsa		62
Resumet ruotsiksi		65
Resumet englanniksi		83

URHO KEKKONEN
Tasavallan Presidentti — Helsingin Juhlaviikkojen suojelija
Republikens President — Beskyddaren av Helsingfors Festspel
President of the Republic — Patron of the Helsinki Festival

HELSINGIN JUHLAVIIKOT 1979

HELSINGFORS FESTSPEL 1979

HELSINKI FESTIVAL 1979

Helsingin Juhlaviikot elävät ja muuntuvat vuosien mittaan. Vuosi 1979 — Helsingin 12. Juhlaviikkovuosi — alkaa poikkeuksellisesti jo keväällä. Pääsiäisviikolla, huhtikuun 9.—13. päivinä, Juhlaviikot järjestää yhteistyössä Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton kanssa teatteritapahtuman. Perinteiset teatteripäivät saavat nyt lisää kansainvälistä väriä. Tulevaisuudessa tätä tapahtumaa on tarkoitus laajentaa siten, että jo ensi vuonna voitaneen puhua uusista keväisistä juhlatapahtumista Helsingissä.

Helsingin Kesäviikot (12.6.—16.8.) tarjoavat muuten hiljaisessa pääkaupungissa sarjan konsertteja sekä sisä- että ulkotiloissa. Esiintyjät ovat enimmäkseen nuoria ja konserttien sisältö vaihtelee klassisesta pop-musiikkiin.

Varsinaiset Helsingin Juhlaviikot pidetään 23.8.—8.9. Tällöin kohtaavat Helsingissä jälleen idän ja lännen taiteet. Sitovana elementtinä on oma suomalainen kulttuurimme ja pääkaupunkimme miljöö. Ensimmäistä kertaa kokeilemme nyt Juhlaviikoilla lievää teemoittelua: Vanha musiikki, erityisesti barokki, ja maailmansotien välinen taide ovat klassis-romanttista ajanjaksoa voimakkaammin esillä. Tämän päivän taidetta edustavat kantaesityksinä mm. Eero Koivistoinen Saamelaisbaletti, Kalevi Ahon ooppera Avain, Eskil Hembergin kirkko-ooppera Pyhän Eerikin kruunu sekä Seppo Nummen laulusarjat.

Vuoden päättää Lasten Juhlaviikot 6.—21.10. Koko perheen ohjelmaa luodaan silloin musiikin, teatterin, tanssin ja kuvaamataiteiden parissa.

Hyvää tahtoa kaikille tänä Lapsen vuonna ja tervetuloa osallistumaan Helsingin Juhlaviikoille.

Seppo Kimanen

Helsingfors Festspel lever vidare och förändras under årens gång. Helsingfors' 12. Festspelsår börjar 1979 undantagsvis redan på våren. Festspelen arrangerar tillsammans med Finlands Teaterorganisationers Centralförbund ett teaterevenemang under påskveckan, den 9—13 april. De traditionella teaterdagarna får nu en mera internationell prägel. I framtiden kommer detta evenemang att utvidgas och redan nästa år torde man kunna tala om nya Vårfestspel i Helsingfors.

Sommar i Helsingfors (12.6.—16.8.) upplivar den i övrigt tysta huvudstaden och bjuder på en serie konserter både inom- och utomhus. Artisterna är för det mesta unga förmågor och konserternas innehåll varierar från klassisk musik till pop.

De egentliga Festspelen äger rum 23.8.—8.9. Konst från öst och väst möts då åter i Helsingfors. Vår egna finländska kultur och miljön i vår huvudstad utgör ett förenande element. För första gången ingår temaidén till en viss utsträckning i Festspelens programutbud. Gammal musik, speciellt barocken, och konsten under tiden mellan världskrigen dominerar över den klassisk-romantiska tiden. Dagens konst belyses av uruppföranden av bl.a. Eero Koivistoinen Saamelaisbaletti, Kalevi Ahos opera Nyckeln, Eskil Hembergs kyrkoopera Sankt-Eriks krona samt Seppo Nummis sångserier.

Barnens Festspel avslutar året 6.—21.10. Vi bjuder på program för hela familjen med musik, teater, dans och bildkonst.

God vilja önskas alla under detta Barnets år och välkomna att delta i Helsingfors Festspel.

Seppo Kimanen

The Helsinki Festival lives a life of its own and evolves through the years. In 1979 — the Helsinki Festival's 12th year — events will begin in the spring, in contrast to previous years. During Easter week, April 9th through 13th, the Helsinki Festival will organize a special theater event together with the Central Union of Finnish Theater Organizations. This event, which in past years has featured only Finnish theater, will now take on a more international look. In the future the event will be expanded so that next year we will probably be able to speak about a new springtime Helsinki Festival.

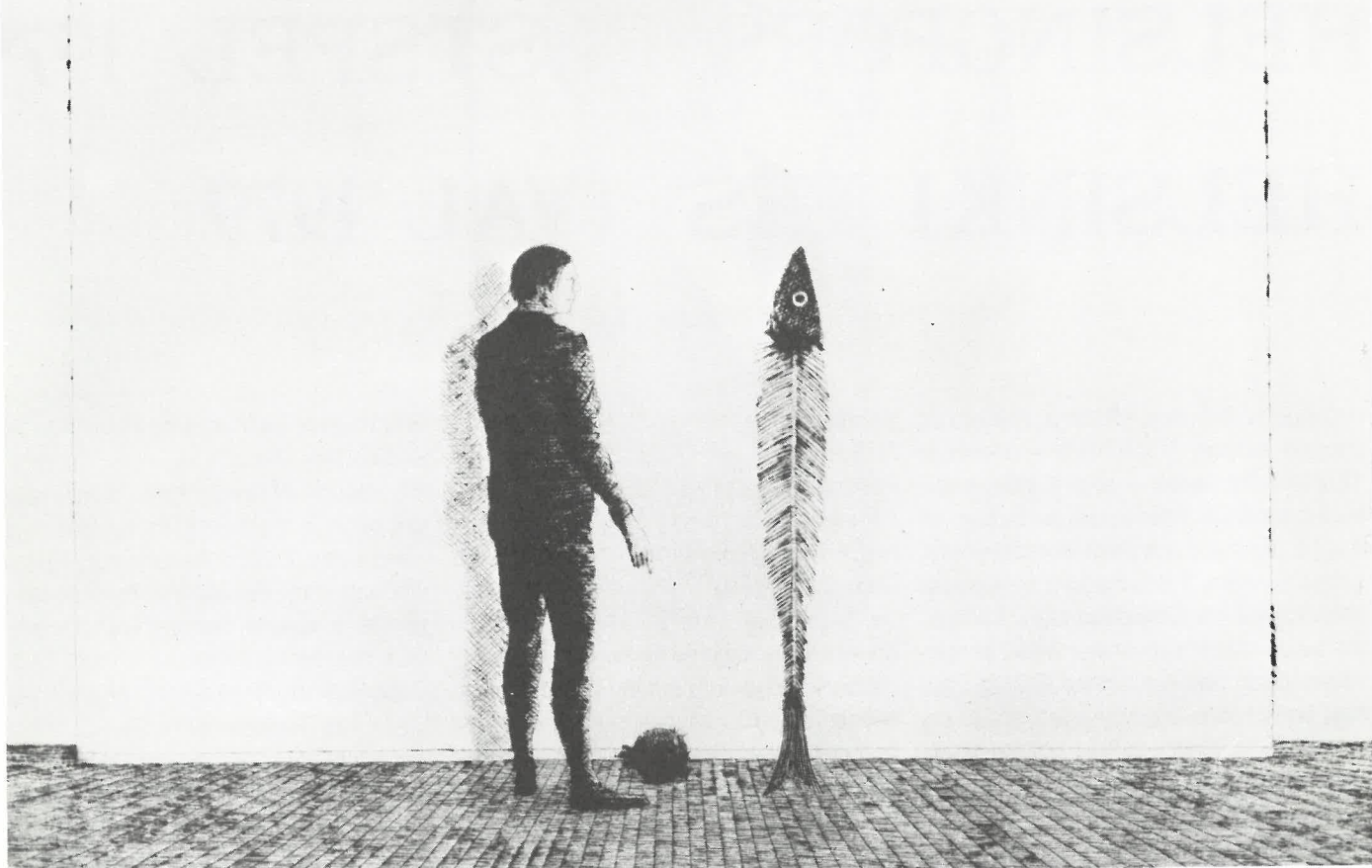
"Summer in Helsinki" (June 12–August 16) will present a series of indoor and outdoor concerts during what is otherwise a quiet time in the capital. Most of the performers are young, and the music featured will range from classical to pop.

The Helsinki Festival, the main event, will be held from August 23rd through September 8th. This is when the arts of East and West meet in Helsinki once again, with Finnish culture and the special atmosphere in Helsinki the uniting factors. For the first time the Helsinki Festival will follow a theme. Old music, especially baroque, and the arts between the two world wars will be emphasized more than the classical and romantic periods. Today's art will be represented by premiers of Eero Koivistoinen's Lapp ballet, Kalevi Aho's opera The Key, Eskil Hemberg's church opera St. Erik's Crown, and Seppo Nummi's song cycles.

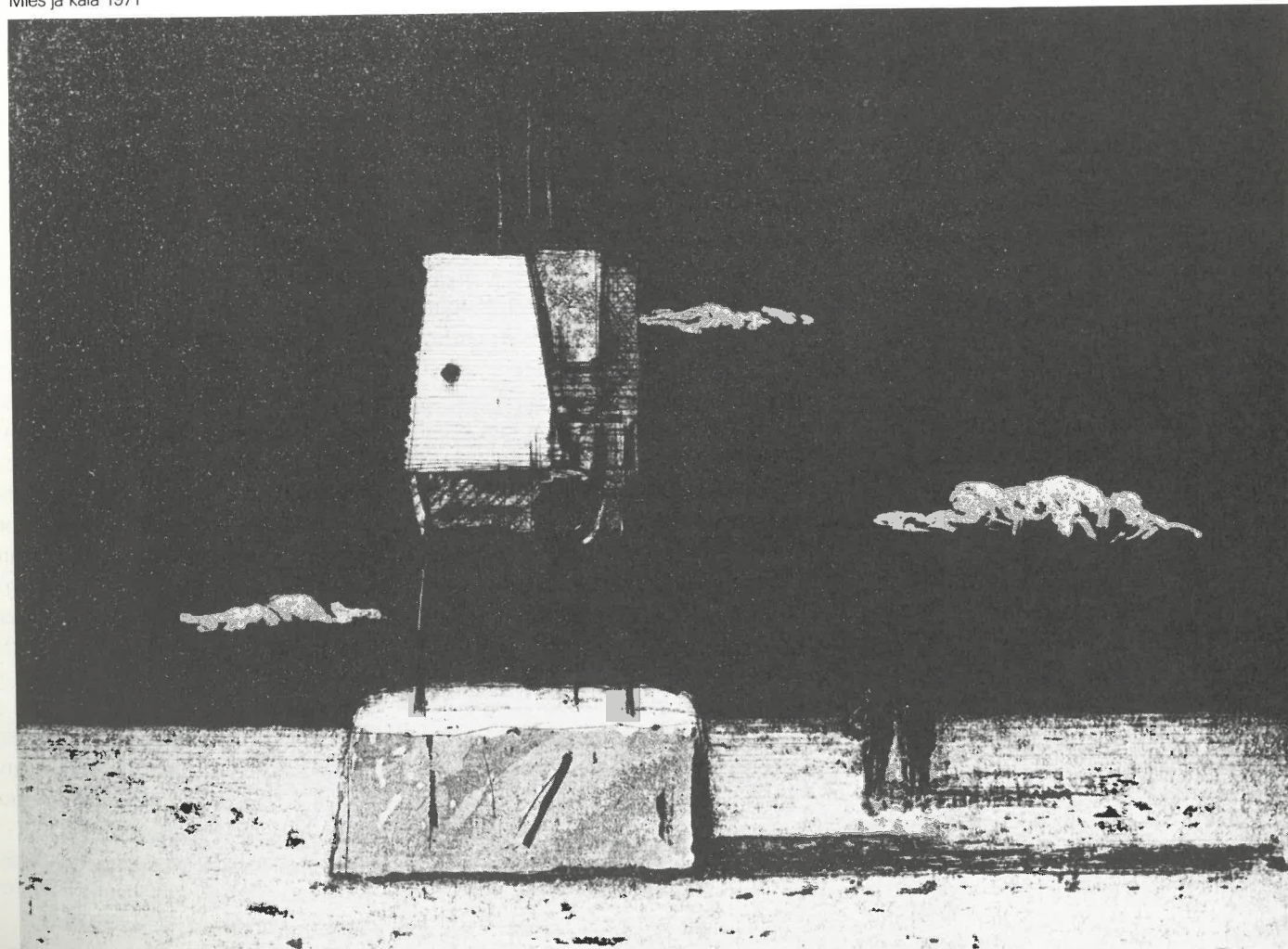
The festival year will be closed with a Children's Festival from October 6th through 21st. There will be entertainment for the whole family in the form of music, theater, dance and the graphic arts.

So best wishes to all during this International Year of the Child, and a warm welcome to all Helsinki Festival events.

PENTTI KASKIPURO -HITAASTI HIIHTÄNYT



Mies ja kala 1971



Monumentti autiolla paikalla 1961

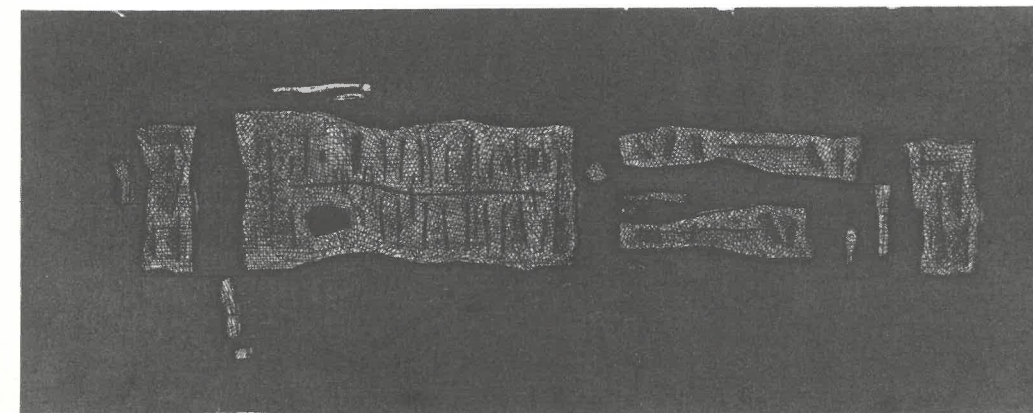
Pentti Kaskipuron valitseminen Vuoden taiteilijaksi 1979 tuntuu luontevalta ja ansaitulta. Hänen työnsä on pitkäjänteinen kontemplaatio, jossa omaehtoisuus, sisäistyneet arvot ja käsityöläisyys työllistetään harmoniseen, moniulotteiseen ja tasapainoiseen tuotantoon. Hänen hitaasti etenevässä tuotannossaan voi nähdä ihmisen matkan maailmassa, hänen suhteensa ympäristöönsä ja jokapäiväisiin esineisiin. Taiteilija käy läpi eräänlaista hiljaista draamaa, joka näennäisessä vaatimattomuudessaan kertoo paljon maailmasta — myös siitä, mikä ei teoksissa näy. Paljon ns. osallistumisesta oli itse asiassa pakoa omasta itsestä, läheisistä asioista, olennaisista suhteista. Tuntuu rohkaisevalta nähdä taiteilija, joka uskaltaa "ottaa kotiin" koko problematiikan — vaikka suomalaisen perunaan! Kaikenlaisten spekulatioiden jälkeen tuntuu tärkeältä nähdä taiteilija, joka uskaltaa kohdata maailman myös sisäisesti.

Taiteilijana Pentti Kaskipuro on itseoppinut. Tämäkin on olennainen piirre hänen työssään. *"Ei ole olemassa muita oppineita kuin itseoppineet"*, hän sanoo, *"muut ovat opetettuja"*. Ja edelleen: *"Kun ei ole suorittanut mitään tutkintoa, ei kuvittele että olisi valmis. Se pakottaa jatkamaan"*. Ja vastauksena kysymykseen, eikö muodollinen opetus olisi voinut nopeuttaa taiteellista kehitysprosessia, hän sanoo, ettei luule niin. *"Tietynlainen valmius ja varmuus olisi ehkä saavutettu nopeammin, mutta en usko että se olisi merkinnyt kovin suurta muutosta tuotannossa"*.

Taiteilijan alkuvaiheet olivat hieman sekavia. 50-luvun alussa (hän on syntynyt 10.10.1930) Kaskipuro oli jonkin aikaa Yrjö Verhon yleiskasvattina ja sen jälkeen ylimääräisenä kuunteluoppilaina Aukusti Tuhkan ateljeessa. *"Sain katsella kun toiset tekivät"*, taiteilija muistelee. Elettiin olympiavuotta 1952. Kaskipuro tunustaa olleensa pikkuvanha jo silloin, ja hiihtäneensä hitaasti sen jälkeen: jo 20-vuotiaana hän piirsi pieniä ukkoja, ennenkuin pääsi paremmin kiinni tämän maailman elämään ja esineisiin.

Tähän aikaan yksi esikuva oli Hugo Simberg, sekä graafikkona että maalarina, ja ruotsalainen maalari, anarkisti ja kirjailija Ivan Agueli, jonka sisäistynyt mystinen yksinkertaisuus heijastuu silloin tällöin myös Kaskipuron tuotannossa. Vähän myöhemmin tulivat mukaan kuvaan Rembrandt, Goya, Piranesi ja muut vanhat mestarit. He olivat tehneet työnsä niin hyvin, että Kaskipuro tunsu pakkoo tehdä samoin — itselleen! *"Minä keksin vain mitä muut ovat jo löytäneet"*, hän sanoo luonteenomaisella vaatimattomuudellaan. Lause ei kuitenkaan ole turha: eläväksi maailma tulee vain oman oivalluksen kautta.

Tähän aikaan Kaskipuro oli työssä Elannossa, somistajana. Työkaverina samassa paikassa oli Pentti Lumikangas, taiteilija jonka kanssa Kaskipurolla on paljon yhteistä. Yhdessä he ovat olleet tuomassa kunnia suomalaiselle grafiikalle ulkomailla luomalla kansainvälisestikin katsottuna varsin omaperäisen tyylin. Ensimmäiset graafiset työt siltä ajalta ovat kotipaikkakunnan, Omakuva 200 vuoden kuluttua 1961



Tuomiokirkon krypta —
Domkyrkans krypta
PENTTI KASKIPURO,
grafiikka/grafik
Vuoden taiteilija —
Årets konstnär
16.8. — 16.9.
päiv./dagl. 11 — 19

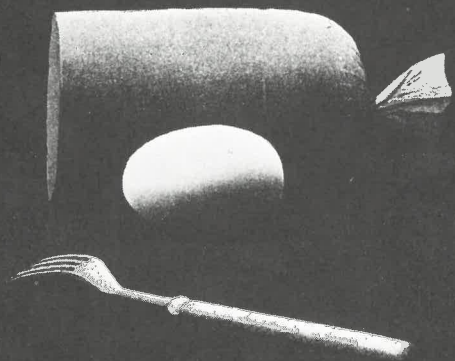
Korson, näkymiä, tehdasrakennuksia ja rautatieasemia. *"Ensimmäiset työt liittyivät yleensä johonkin trendiin"*, taiteilija muistelee. Heti perään hän kertoo pilakuvasta, jossa ruotsalaiset sarjakuvasankarit Biffen ja Bananen ovat maalaamassa, ja joku katsoja tokaisee *"Fy faen, står ni och stampar i halvkubismen!"* Tuossa puolikubismissa suomalainen taide oli roikkunut jo kauan, ja Kaskipuron varhaistyössä nähdään jälkiä siitä. Kysyin mistä tuo tyyliin liittyminen tulee: *"Se on tapa etsiä tukea"*, taiteilija arvelee. Näihin aikoihin Kaskipuro kuvasi myös työläisiä — ihan oikeaan henkeen. Tarkkaavainen katsoja voi ehkä huomata, että jotkut taloista ovat korkeita ja muistuttavat muodoltaan myöhempien töiden maitotölkkejä. Tällainen sisäinen näkemys, jota Agueli viljeli mestarillisesti, näkyy myös Kaskipuron tuotannossa, sisäänrakennettuna.

Suurin osa varhaisvaiheen töistä ei ole koskaan ollut esillä ennen tätä näyttelyä. Töiden koot ovat melko pieniä ja motiivit yksinkertaisia: näköala naapurin saunaan, Kaisaniemen puisto, autio lumenkaatopaikka jne. Sitten seurasi epävarma aika, jolloin työskentely jäi vähemmälle. Vuonna 1961 hän lähti uudelleen liikkeelle. *"Pääsin eroon geometrisesta viljelystä"*, taiteilija kertoo. *"Omakuva 200 vuoden kuluttua"* — ruumiin kovempien osien jäänteitä, ikäänkuin muinaislöydön muodossa — todistaa, että hän oli ottanut vastaan muitakin haasteita. *"Se oli minun vastakuvani informalisteille"*, paljastaa Kaskipuro tänään. Ja aivan oikein: myydyistä vedoksista ainakin kolme on mennyt arkeologeille. Vuonna 1962 Kaskipuron aihepiiri alkoi hahmottua, usein välittömän arkielämän seurauksina. Nyt tulevat kuvaan ensimmäiset sienet, perunat, leivät ja sipulit sekä vinttikamarin esineet. Maisemakuvaus jatkui. Ja kun kissa tuli taloon ilmestyivät kuviin myös silakat: Kaskipuro osaa kääntää arkipäivän tahtumat taiteelliseksi draamaksi. Siinä hän liikkuu taolaisten aaltopituudella. Hänen viisi sipuliaan muistuttavat kuuluisaa Zen-maalauksista viidestä omenasta. Kaskipurolla on sama sisäistynyt, tasapainoinen mutta hiukan maaginen suhde todellisuuteen kuten kiinalaisilla ja japanilaisilla taiteilijoilla.

Tähän aikaan Kaskipuro myös kommentoi taidekenttää. Vastauksena modernille taiteelle, jonka jälkeen ei kuulemma enää voi tehdä asetelmia, hän tekee grafiikkalehden, jossa on tyhjä pöytä ja hölmistynyt katsoja, joka epätoivoisesti puree pöydän reunaa...

1963 ilmestyy ensimmäinen varjo kamiinan taakse, ja ihmistä maisemassa uhkaa selittämättömistä syistä valkoinen pilvi. Kallat, limput, sienet ja lantut saavuttavat kuitenkin suurta suosiota, myös ulkomailla, ja Kaskipuro ottaa osaa useisiin grafiikkänäyttelyihin kotimaassa ja ulkomailla. Mutta harvoin ryhmässä tai suurissa katselmuksissa: se ei ole hänen aaltopituutensa. Silti esimerkiksi hänen limppunsa on niitä arkkityyppisimpiä suomalaisia kuvia, mitä voi ajatella. Vuonna 1964 hän esiintyi Venetsian Biennallessa Suomen taiteen edustajana ja saavutti kohtalaisen menestyksen.

Muna makkara ja haarukka 1975
Pussi ja sieniä 1973
Suuri porkkana 1973

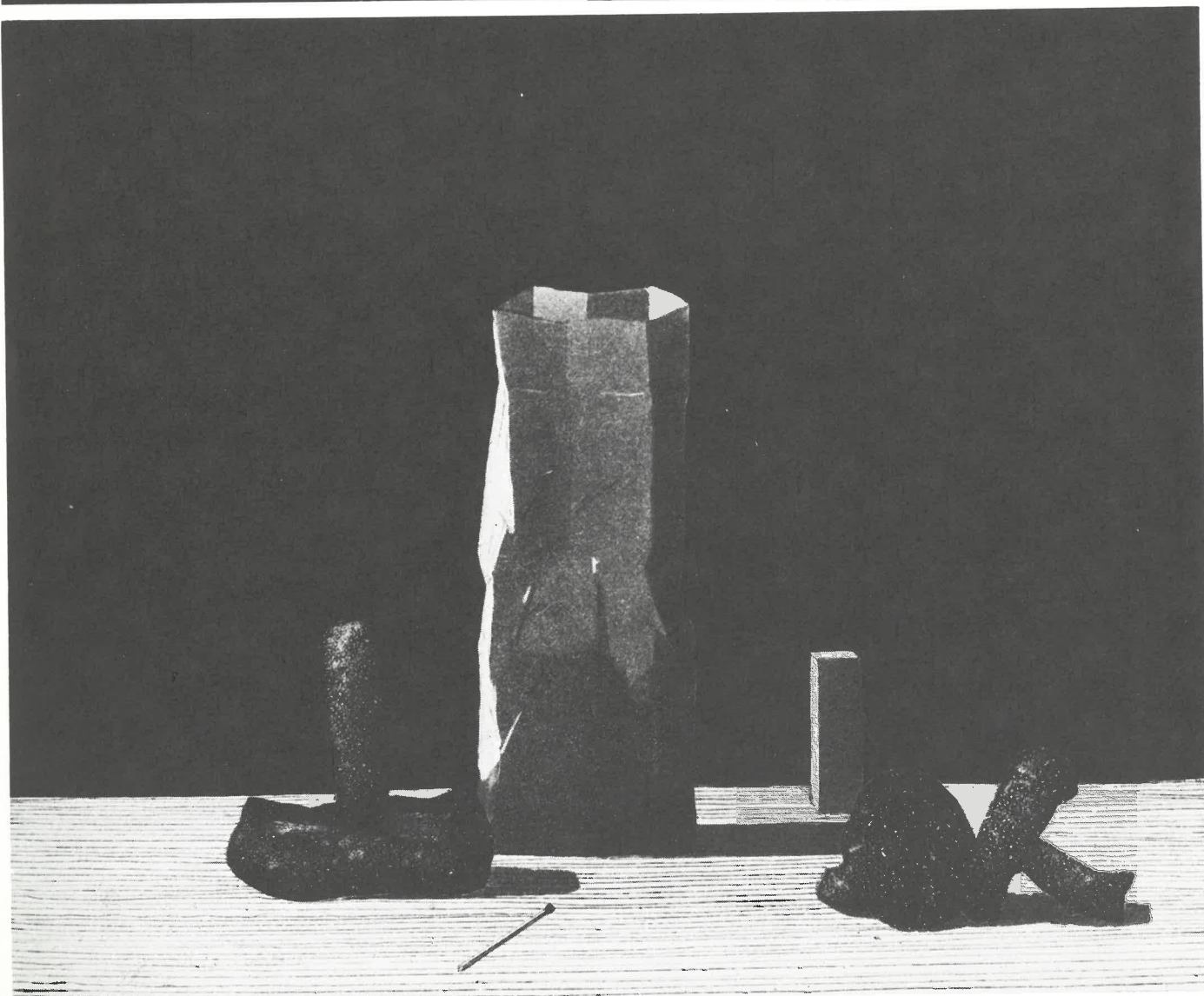


Pari vuotta myöhemmin koko suurenee mutta ote terävöityy. Maitotölkki tulee mukaan kuvaan, samoin kuin lisää perunoita, munankuoria, kurkkuja, lanttuja jne. Niiden yhdistelmissä näytellään mustavalkoista kuvadraamaa. *"Yksi, kaksi tai korkeintaan kolme eri osaa muodostavat tapahtuman"*, hän sanoo, *"jos on lisää esineitä se menee alas"*.

Outoja asioita alkaa tapahtua Kaskipuron lehdissä. Pieni mystinen palo syttyy kuvassa, tai siihen ilmestyy nukkekäsi, tai käsine.

Samoihin aikoihin Kaskipuro kokeilee mezzotintaa — tekniikka, missä hänen tunnontarkkuutensa ja intiimi otteensa pääsee oikeuksiin. Mezzotintassahan valöörin onnistuminen on hyvin pienestä kiinni. Ja Kaskipuro on käsityöläisenä omaa luokkaansa Suomessa.

1969 oli osallistumisen aikaa. Kaskipuro kommentoi tekemällä osallistujamuotokuvia ja piirtämällä Seutulan vartiotornin metafysisiä ulottuvuuksia ilmentäväksi hahmoksi, — ufoksi, melkein. Samoihin aikoihin keskiolut vapautettiin — ja Kaskipuron kuviin ilmestyi kolmen tolpan kaljapulloja. Pari vuotta myöhemmin skaala oli jo toinen. Ihmisen kokoinen silakka seisoo taiteilijan kanssa ateljeessa, jättimäinen porkkana makaa lepoasennossa tuolilla. Lantut, perunat, tomaatit ja kurkut pannaan nyt paperipussien, tulitikkujen ja haarukoiden kanssa asetelmiin esittämään osia Kaskipuron draamassa. Äärimmäisen tarkoin punnitut ja sommitelmia, missä siirto sinne tai tänne merkitsisi maanjäristystä. *"Joskus on niinkuin omena putoaisi käteen — kaikki menee itsestään selvästi"*, sanoo taiteilija — vaikka omena ei kyllä hänen tuotannossaan näy.



Muna on rikottu, kurkku halkaistu ja haarukka haluaa mukaan kuvaan. Ulkomaailman uhkaa esittää myös pieni kuollut hiiri — kissan tuomisia — linnunkallo ja poltettu tulitikki. Näinä vuosina (1973–74) Kaskipuro sai paljon palkintoja ulkomaisissa grafiikkakilpailuissa, mm. kultamitalin Firenzessä ja IV palkinnon Krakowassa 1972, vuonna 1974 hänestä tuli taiteilijaprofessori.

Sienisarja jatkuu, nyt oli vuorossa suppilovahvero, ja lantut ja limput saavat uutta, entistä painavampaa ja syvällisempää hahmoa uusissa lehdissä, vuosien — 76 — 77 tienoilla. Näihin aikoihin Kaskipuro piti pari omaa näyttelyä — pitkää aikaa.

Niinkuin kaikille taiteilijoille niin myös Kaskipurolle tapahtuu välillä koomisiakin asioita, jotka helposti antautuvat kaskumuotoon. Tässä on yksi: eräs perunakauppias halusi tilata Kaskipurolta kauppatavaransa aiheisen graafisen taideteoksen, ja Kaskipuro teki sellaisen, parhaansa mukaan. Tämä ei kuitenkaan tyydyttänyt tilaajaa ja Kaskipuro sai työnsä takaisin, ilman kommentteja. Sama grafiikanlehti voitti sitten palkinnon Krakowassa! Toinen kasku: ainoa kerta jolloin Kaskipuro on voittanut jotain arpajaisissa oli Taiteilijayhdistyksen järjestämä, jolloin hän sai voittona — oman grafiikanlehtensä!

Yllättäviä käyttöjäkin on löytynyt hänen teoksilleen. Tanskan suurin päivälehti, Politiikken, käytti viime vuonna hänen lanttuasetelmaansa isossa julisteessa, jota levitettiin ympäri Tanskaa. *"Hver kan man berige sjaelen?"* kysyttiin siinä. Ja vastaus oli tietysti Politiikkeenin kulttuurisivut. Mutta Kaskipuron lanttu toimi sille 'porkkanana'.

Kaskipuron maailmassa henki ei ole erotettu ruumiista, fyysi-

sen maailman esineistä. Hän on itse omakohtaisessa suhteessa niihin esineisiin, joita kuvaa. Perunat ja porkkanat ovat omasta puutarhasta, ja jos on hyvä tatti vuosi niin se heijastuu myös kuvissa. Käydessäni vierailulla hänen kodissaan Korsossa, missä hän on asunut melkein koko ikänsä, vein tuliaisiksi Kasviksen tuoretta vehnäleipää, joka on paitsi hyvää myös jännän muotoista. *"Se on sitten syötäväksi eikä kaiverrettavaksi"*, varoitin häntä. *"Minä teen molemmat"*, sanoo Kaskipuro. *"Olen niitä taiteilijoita, jotka myös syövät mallinsa..."*

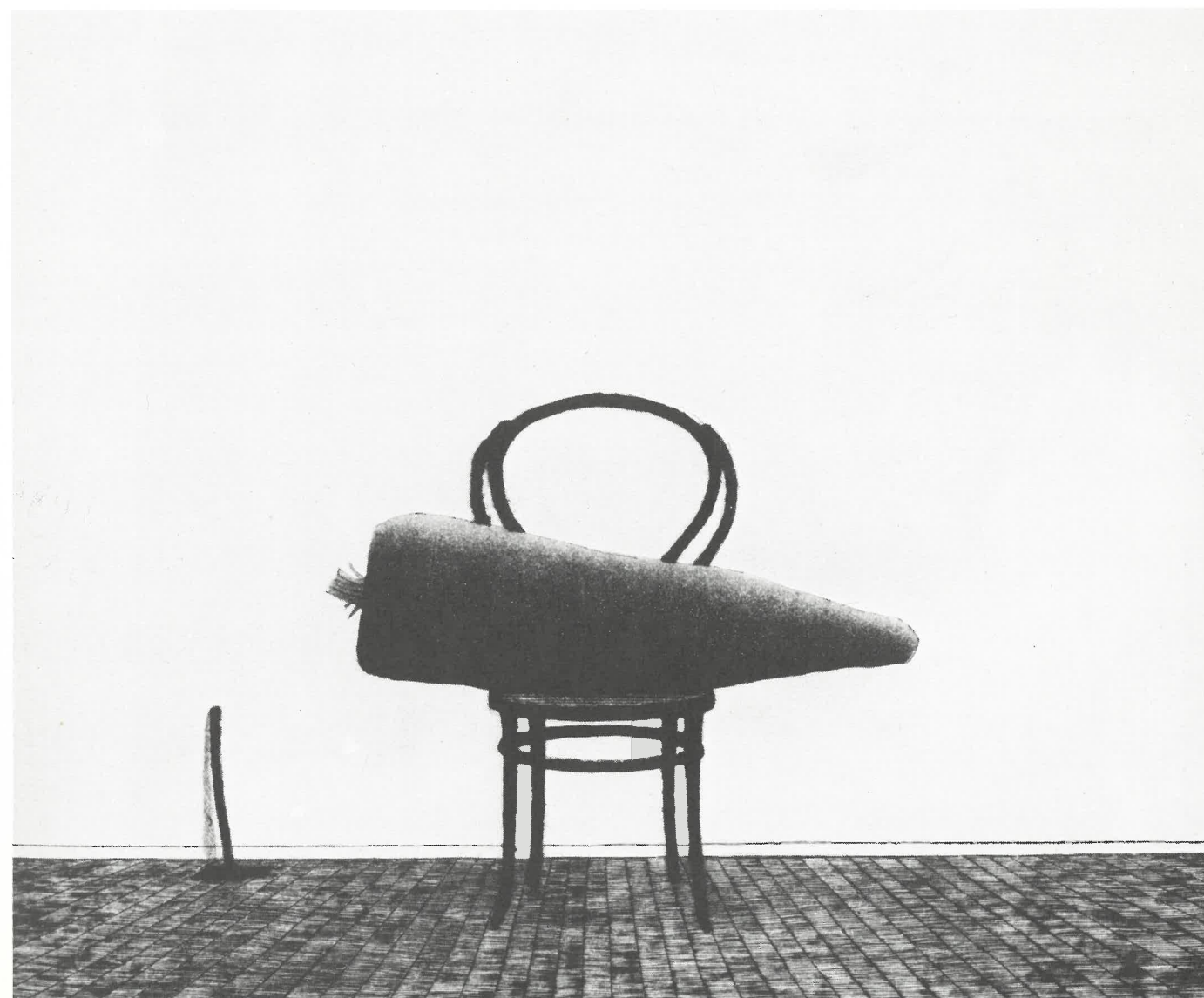
Muuten Kaskipuro ei ole mikään suurten eleiden mies, omaa maailmankuvaansa toiselle tyrkyttävä, kiinnostunut 'vaikuttamisesta' tms., vaan tyyni ja tasapainoinen mies, vaatimaton — ikäänkuin säästölle elävä, mutta tunnontarkka ja sisäistynyt kuvantekijä. *"En tunne itseäni kovin juhlalliseksi"*, hän valittaa *"moni voi pettyä kun tulee Kryptaan ja näkee niin monia pieniä mustia kuvia..."*

Jaa-a. Saa nähdä. Vaatimattomuudella on se paha puoli, että se on myös vastustamatonta. Enemmän tai myöhemmin se vetää ihmisiä puoleensa — kun taas suuret eleet ja turhat touhut kuluttavat ihmisiä ja poistuvat nopeasti kuvioista. Kaskipuron töissä on paljon mustaa, se on totta. Mutta se ei ole pessimistinen 'värien puute' — tunnelma, turhan asketismin tulosta — ei: mustaanhan sisältyvät kaikki värit. Silti Kaskipuron teoksien pinnoissa on enemmän valoa kuin mustaa. Valo määrittelee draaman kulkuetta.

J.O. Mallander

RÉSUMÉ

Se sidan 65
See page 83





VANHA MUSIIKKI - BAROKKI
GAMMAL MUSIK - BAROCKEN

23.8 Maratonkonsertti / Maratonkonsert
24.8 Oleg Kagan, viulu / violin
25.8, 27.8 Complesso Camera Di Santa Cecilia
25.8, 26.8 André Navarra, sello / cello

25.8 Hortus Musicus
26.8, 29.8, 29 Fortune's Fire
31.8 Sonores Antiqui
1.9 Aleksei Lybimov, cembalo



Keskiajan Ja Renessanssin Soittimien Uleispiirteitä

Soittimet ovat aikojen kuluessa muuttuneet paljon — onhan niillä takanaan yhtä pitkä historia kuin ihmiskunnalla. Koska sävelkieltä on aina pyritty sovittamaan kunkin ajan ihanteiden vaatimuksiin, voi näitä muutoksia tarkastella vain läheisessä yhteydessä tiettyyn musiikkitalanteeseen, ei irrallisena kehityksenä tai jatkuvana parantumisena. Kukin aikakausi asetti soittimille omat vaatimuksensa, jotka nämä myös täyttivät. On siksi epämielikästä puhua jonkin aikakauden soittimien puutteista 1900-luvun näkökulmasta katsottuna. Tarve esittää tietyn epookin musiikkia juuri saman aikakauden soittimilla nouseekin juuri tältä pohjalta. Aivan kuten on mahdotonta soittaa nykyaikaisille instrumenteille kirjoitettua musiikkia jonkin toisen ajan soittimilla, on myös mahdotonta ja väkivaltaista esittää menneitten aikojen musiikkia nykypäivän soittimilla.

Eurooppalaisen kulttuurin juuret ovat idässä ja on siksi aivan luonnollista että monet keskiajan instrumentit ovat kotoisin juuri sieltä. Ne tulivat Eurooppaan lukuisia eri teitä — joko Kreikan tai Balkanin niemimaan yli tai sitten Pohjois-Afrikasta Sisiliaan ja Espanjaan. Tästä syystä voisi keskiaikaisen musiikin esittämiseen käyttää itämaisia kansansoittimia, kuten esimerkiksi udia (luuttu), canonia (psalttari), zurmaa (skalmieja), useita huilutyyppisiä, enintään osaa lyömäsoittimia jne.

Yksiaänisen (lineaarisen) musiikin esittämiseen sopivat parhaiten leikkaavat, nasaaliset ja runsaasti yläääniä sisältävät soittimet (fiidelit, rebecit, säkkipillit, skalmiejat ym.) Moniäänisen musiikin (ars antiqua ja ars nova), jota luonnehtii kaikkien äänien selvä erottuminen riitasointujen taustaa vasten, kehittymisen myötä alettiin antaa etusija keskenään ristiriitaisille yhdistelmille (kuten esim. näppäilysoitin, puhallinsoitin ja jousisoitin).

1400-luvulla musiikkiin tuli sointuajattelu, joka 1500-luvulla astui kontrapunktiin rinnalle samanarvoisena. Tämä tilanne asetti soittimillekin uusia vaatimuksia. Niiden oli ilmaistava sekä yksiaänistä selkeyttä että horisontaalista yhteensoivuutta. Tärkeäksi tuli sointisävyjen sopiminen toisiinsa. Tästä syystä soittimia alettiin rakentaa perheittäin. Suurempien instrumenttien tarve lisääntyi ja tämä aiheutti muutoksia mensuurissa, kannen muodossa jne. Tästä syystä kaikupohja pehmeni, ylääänet taas köyhtyivät. Muodostui joukko uusia soittimia (ranketti, sorduuni, doulcian, kortholt, serpentti, rauschpfeife ym.), kun taas osa kuoli tai menetti entisen merkityksensä (platerspiel, posetiivi, trumscheit, munniharppu, psalttari). Parannusten kautta muutuvivat lukuisat suukappalesoittimet, pommerit, kielisoittimet ym.

Siitä johtuen että sävellyksessä harmonian merkitys kasvoi, alettiin yhä enemmän soittaa moniäänisiä teoksia yhdellä soittimella. Tähän tarkoitukseen sopivat monet sormintasoittimet (luuttu, vihuela, chitarrone, teorbi, sitra, bandura, kitara jne.) sekä kosketinsoittimet (klavikordi, virginaali, cembalo ja urut).

Muutokset soittimien rakenteessa, äänialan laajentuminen ja suurentunut volyyymi johtivat barokkiaikana sooloinstrumenttien voittokulkuun. Vähitellen renessanssiajan instrumenttien värikylläisyys ja moninaisuus kalpenevat.

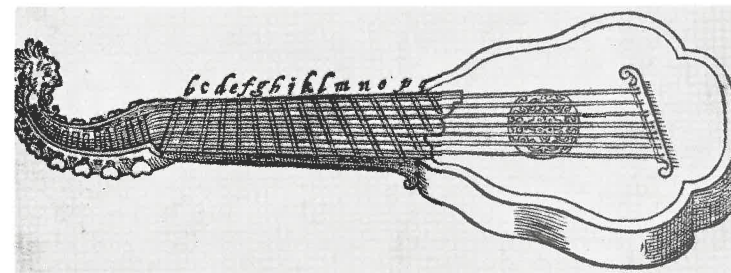
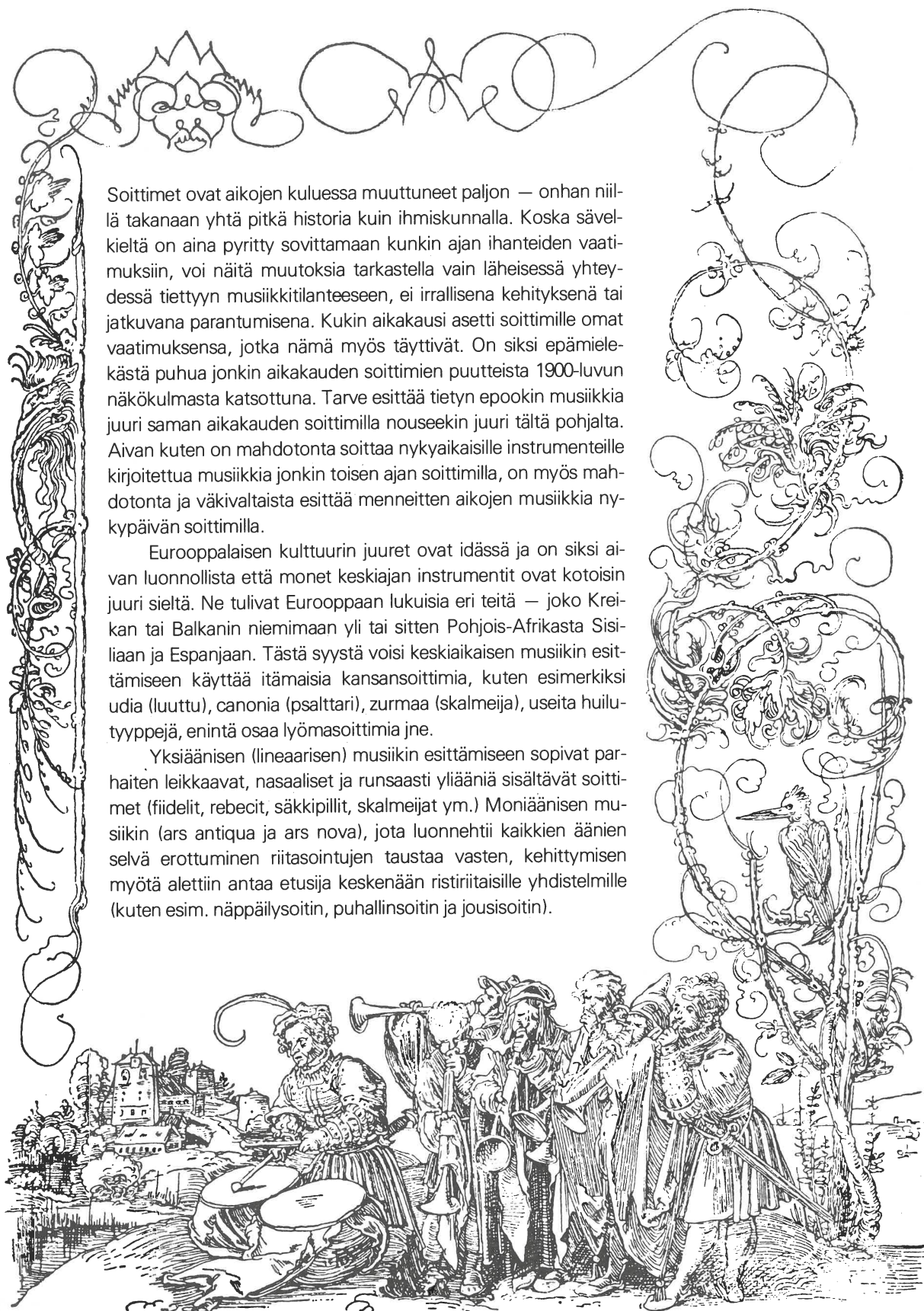
Nykyajan soitinkantaan verrattuna voi panna merkkeille keskiajan ja renessanssin soittimissa tietyn rajoittuneisuuden. Mutta samalla kaikki nykyajan orkesteri-instrumentit ovat ääneltään köyhempiä juuri siitä syystä että ne ovat teknisesti paljon helpommin käsiteltävissä. Nykyään ei enää lainkaan käytetä hyvin teräviä soittimia (pommeri, rauschpfeife) eikä hyvin pehmeitä ja kumisevia soittimia (useat huilutyyppit, gambat) eikä myöskään lauluääneen varsin hyvin sulautuvia sinkkejä, kapea-alaisia pasuunoita ym. Ei ole enää teräviä nasaalisointisia instrumentteja (rebec) eikä päriseviä tai rahisevia soittimia (krumhorn, regaali, trumscheit ym.) näppäilysoittimista edes puhumatta.

Andres Mustonen

Finlandia
MARATONKONSERTTI — KONSERT
HORTUS MUSICUS
28.8. klo/kl 18—22
Ritarihuone — Riddarhuset
HORTUS MUSICUS
25.8. klo/kl 21.30

Résumé

Se sidan 80
See page 96



Luuttulaulut

Mikä on teidän mielikuvanne Elisabethin ajan Englannista vuoden 1590 tienoilla? Urhoollisia aatelismiehiä kiiltävissä haarniskoissaan turnajaisten tiimellyksessä. Aateliston rakennuttamia upeita kivikartanoita metsäisellä maaseudulla, kimaltelevia tampaneleita ja -huonekaluja? Lontoo, täynnä maailmanlaajuisen kaupan parissa työskenteleviä ihmisiä, katuja reunoillaan puisia taloja, jotka tulevat sitä leveämmiksi mitä korkeammiksi ne kasvavat? Kuningatar ja hänen hovinsa puettuna loistokkaihin, rikkaasti kirjailtuihin pukuihin? Elisabeth matkalla kuningaskunnassaan, tapaamassa uskollisia alamaisiaan, ihmisiä kerääntyneenä katselemaan kuningatarta?

Ja miten tämä mielikuva hahmottui teidän mielessänne? Shakespearen näytelmiä lukiessanne? Katsellessanne maalauksia ja muotokuvia taidegallerioissa? Englannin-matkalla ja tutustuessanne sellaisiin nähtävyyksiin kuin Hardwick Hall (parhaiten säilynyt ja autenttisin Elisabethin aikainen talo Englannissa), tai Stratford upon Avoniin (William Shakespearen synnyinpaikka), tai Knoleen (sijaitsee Kentissä ja on yksi koko maan suurimmista yksityistaloista; eräässä historiansa vaiheessa Elisabeth I:n lahja serkulleen Thomas Sackvillelle)? Ehkä jopa kuunnellessanne aikakauden lauluja Fortune's Fire -yhtyeen esittämänä? Hyvä, teidän näkemyksenne on 50-prosenttisesti oikea, ainoa ongelma on siinä, että teidän visualisoimastanne kuvasta puuttuu toinen puoli. Se oli todella urheuden ja rohkeuden aikaa (suhteellisen pieni englantilainen laivasto oli juuri 1588 lyönyt Espanjan Armadan, joka käsitti 129 laivaa, 8000 merimiestä ja 20 000 sotilasta), mutta se oli tämän lisäksi myös hirvittävien uskonnollisten ja poliittisten vainojen kausi. Kuningatar yritettiin murhata monta kertaa. Maakartanot olivat ja ovat yhä suurenmoisia, mutta ne olivat myös sietämättömän kylmiä ja lähes kokonaan vailla tyydyttäviä puhtaanapitotarvikkeita ja -laitteistoja. Lontoo oli menestyvä ja vaurastuva metropoli, täynnä kansaa, mutta myös täynnä likaa ja köyhyyttä. Hovipuku oli kaunis katsella, hyvin raskas kantaa — samalla myös hyvin lämmin ja tämän seurauksena melko pahanhajuinen. Kuningatar oli todella paljon matkalla. Ei ainoastaan siksi, että hän näkisi uskollisia alamaisiaan ja että uskolliset alamaiset näkisivät hänet — vaan myös siksi että matkat olivat myös keino säästää rahaa. Kun aatelisto pyysi häntä vierailemaan suurissa maakartanoissaan, hän saattoi ottaa mukaansa koko hovinsa. Koko seurueen ylläpitokustannukset lankesivat tietysti armolliselle isäntäväelle.

Tämä jossain määrin realistisempi kuva Elisabethin Englannista ei ole aivan niin kaunis. Elämä on ollut kovaa parhaimpinaikin hetkinään ja lähes sietämätöntä pahimmillaan. Kaikkea sitä, mikä teki elämää helpommaksi ja miellyttävämmäksi, pidettiin tärkeänä. Tänä päivänä me kutsumme sitä "taiteeksi" ja "kulttuuriksi", sillä me koristamme museoitu, sitä me soitamme konserteissa ja sillä me täytämme kirjastoja.

"Julkisen kulttuurin" tärkein muoto Elisabethin ajan yhteiskunnassa oli teatteri. Huvitilaisuuksia ja näytäntöjä oli paljon, mutta maalaukset ja kirjat olivat erittäin kalliita. Rahaa oli säästettävä ja samalla oli saatava yhä laajemman yleisön ostohalut herättämään — paras esimerkki tästä yrityksestä ovat luuttulaulukirjat, joista pidettiin kolme vaihtoehtoista versiota: lauluäänelle, luutulle ja viola da gamballe; neljälle lauluäänelle; kolmelle lauluäänelle, luutulle ja viola da gamballe. Tai sitten eri äänet oli painettu kirjan yhdelle aukeamalle — kirja laitettiin levälleen pöydän päälle, kaikki musisijat saattoivat istua saman pöydän ääressä

ja käyttää samaa nuottikirjaa. Soittajat viihdyttivät ainoastaan itseään ja toisiaan: esityksiä ei ollut suunnattu laajalle kuulijakunnalle.

Luuttulaulu

Musiikin lisäksi meitä kiinnostaa tietysti erityisesti runous. Voimme alusta alkaen pitää aivan varmana, että suurin osa luuttulauluista kertoo joko rakkaudesta tai seksistä. Luonnollisestikin 1500- ja 1600-lukujen ihmiset ymmärsivät hyvin aikansa kieltä, mutta nykyään edes englanninkieliset kuulijat eivät aina ole varmoja laulujen koko merkityksestä. Monissa runoissa sanotaan suoraan, mitä ne tarkoittavat, kun taas toiset kätkevät viittauksia sananlaskuihin, sisältävät vanhentuneita sanoja tai niissä ilmaistaan musiikillisten vihjeiden avulla, mistä on kysymys. Auttaakseni teitä ymmärtämään, mitä tarkoitan, otan esiin kolme laulua.

*He that hath no mistress, must not wear a favour,
he that woos a mistress, must serve before he have her
he that hath no bedfellow, must lie alone,
and he that hath no Lady, must be content with Joan,
and so must I, for why alas my love and I am parted,
False Cupid I will have thee whipt, and have thy
mother carted.*

Viittaukset sananlaskuihin ovat tärkeimmät avaimet laulun merkityksen ymmärtämiseen. Ensimmäiset kaksi riviä viittaavat seuraaviin sananlaskuihin:

*Jos kosiskelet neitoa, tule vain harvoin hänen näkyviinsä,
mutta jos tavoittelet leskeä,
sinun pitää kosiskella häntä yötä päivää*

ja
*jos kosiskelet neitoa, sinun täytyy teeskennellä,
valehdella ja liehitellä,
mutta jos kosit leskeä,
sinun täytyy laskea housusi alas hänen luonaan.*

Koska neito oli nuori neitsyt ja leski kokenut nainen, laulu kertoo seuraavaa: jos olet kiinnostunut nuoresta tytöstä, sinun täytyy voittaa hänet joko pysyttelemällä poissa hänen näkyvistä tai suloisilla sanoilla. Mutta jos annat arvoa kypsälle naiselle, sinun on parasta mennä sänkyyn hänen kanssaan. Runon kolmas rivi toteaa yksinkertaisesti, että jos sinulla ei ole enempää neitoa kuin leskeäkään, sinun on nukkuttava yksin. Neljäs rivi viittaa uuteen sananlaskuun.

Joan on yhtä hyvä kuin rakastettuni pimeässä

"Joan" oli ilmaus, joka tarkoitti ketä naista tahansa, ehkä jokaista naista tai jopa porttoa. Nykyään sananlasku ehkä kuuluisi "yöllä kaikki kissat ovat harmaita" tai "kaikki naiset näyttävät samalta pimeässä". Näin laulu haluaa sanoa, että jos sinulla ei ole neitoa eikä leskeä, sinun on ehkä syytä olla tyytyväinen siihen, jonka satut saamaan käsiisi. Ja tähän täytyy myös runoilijan tyytyä, koska hän ja hänen uskollinen rakastettunsa ovat eronneet. Mutta runoilija ei ole voimaton. Hän uhkaa ruoskia petollisen Cupidon, ja vielä pahempaa, hän voi rangaistukseksi laittaa tämän äidin rattaille seisomaan ja kuljettaa niitä pitkin katuja.

Tämä laulu oli ilmeisesti tarkoitettu oppitunniksi miespuolisille kansalaisille. Toinen, samanhenkinen laulu, joka tosin sisältää varoituksia naisille, on peräisin samasta laulukokoelmasta.



XXI: CANTVS.

Way with these felle-louing lads, whom Cupids arrow neuer glads. A- way poore foules that figh & weep, in loue of them that lie and sleepe. For

Cu-pid is a medow God, and for- ceth none to kiffe the rod.

God Cupids thaf, like deflinie,
Doth eyther good or ill decree:
Defert is borne out of his bow,
Reward vpon his foot doth goe.
What foules are they that haue not knowen
That loue likes no laves but his owne?

My fongs they be of Cynthias praife,
I weare her rings on holy dayes,
On euery tree I write her name,
And euery day I reade the fame:
Where honor, Cupids riual is,
There miracles are feene of his.

If Cynthia craue her ring of mee,
I blot her name out of the tree.
If doubt do darken things held deare,
Then welfare nothing once a yeare:
For many run, but one muft win,
Foules onely hedge the Cuckoe in.

The worth that worthineffe fhould moue
Is loue, which is the bowe of loue;
And loue as well the Fofler can,
As can the mighty Nobleman:
Sweet Saint, is true you worthy be,
Yet without loue nought worth to see.

(Mirror of Love: Songs of Love & Lust).

Away, away, call back what you have said,
When you did vow do live and die a Maid,
Oh if you knew what shame to them befell
That dance about with bobtail Apes in hell,
You'd break your oath, and for a world of gain,
From Hymens pleasing sports no more abstain.
Yourself, your Virgin girdle would diuide,
And put aside, the Maiden veil that hides,
the chiefeft gem of Nature, And would lie,
Prostrate to ev'ry Peasant that goes by,
Rather undergo such shame, No tongue can tell,
what injury is done to Maids hell.

Laulun neljäs rivi sisältää viittauksen sanalaskuun, joka on avain sen merkitykseen:

Vanhat piit taluttavat apinoita helvetissä.

Näin runoilija yrittää taivutella nuoret neidot muuttamaan mielensä ja luopumaan halustaan säilyttää siveytensä: hän kertoo heille, mitä tapahtuu, jos he kuolevat koskemattomina neitsyinä; heitä ei ainoastaan tuomita ikuisiksi ajoiksi helvettiin, vaan jokainen manalan asukas saa tietää syyn, miksi he ovat joutuneet kadotukseen — he näet taluttavat aina apinaa kädestä.

Kaikki viittaukset eivät liity seksiin, eikä niitä ole aina näin helppo jäljittää. Hyvä esimerkki on John Dowlandin "Can she excuse my wrongs"

CANTVS.

Way with these felle-louing lads, whom Cupids arrow neuer glads. A- way poore foules that figh and weep, in loue of thoe that lie and sleepe. For

Cu-pid is a medow God, and for- ceth none to kiffe the rod.

BASS V.S.

Way with these felle-louing lads, whom Cupids arrow neuer glads. A- way poore foules that figh and weep, in loue of thoe that lie and sleepe. For

Cu-pid is a medow God, and for- ceth none to kiffe the rod.

TENOR.

Way with these felle-louing lads, whom Cupids arrow neuer glads. A- way poore foules that figh and weep, in loue of thoe that lie and sleepe. For

Cu-pid is a medow God, and for- ceth none to kiffe the rod.

Can she excuse my wrongs with virtues cloak?
Shall I call her good when she proves unkind?
Are those cleare fires which vanish into smoke?
must I prise the leaves where no fruit I find.

No no where shadows do for bodies stand,
thou may'st be abused if thy sight be dim.
Cold love is like to words written on sand,
or to bubbles which on the water swim.

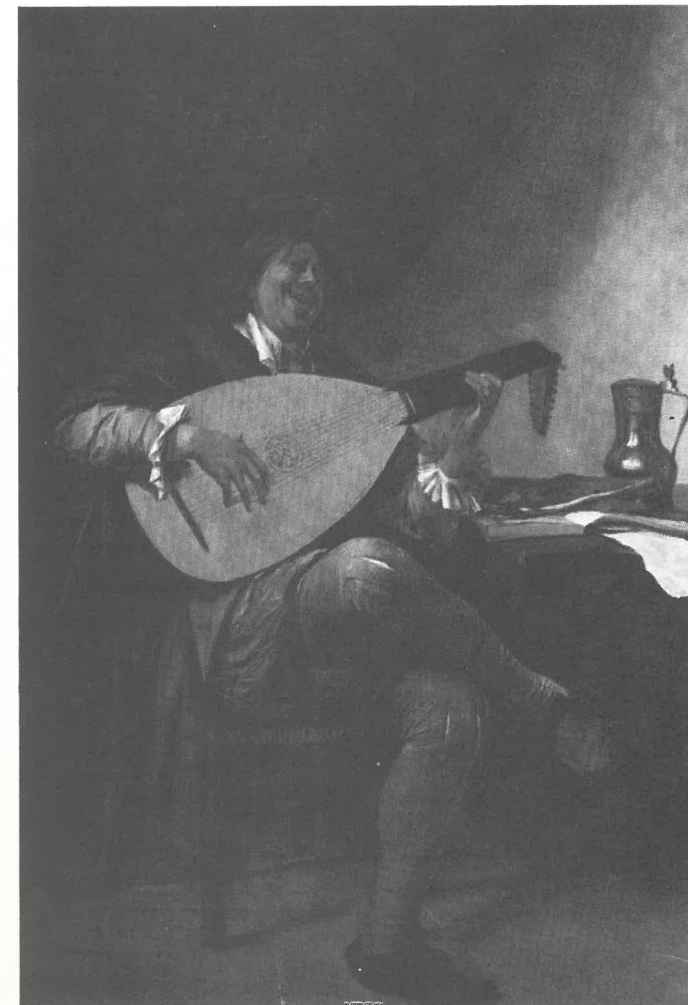
Wilt thou be abused still,
seeing that she will right thee never?
if thou canst no o're come her will,
thy love will be thus fruitless ever.

Was I so base that I might aspire
Unto those high joyes which she holds from me?
As they are high so high is my desire,
If she this deny what granted be.

If she will yield to that which reason is,
It is reasons will that love should be just,
Dear make me happy still by granting this,
Or cut off delays if that I die must.

Better a thousand times to die
Then for to live thus still tormented,
Dear but remember it was I
Who for thy sake did die contented.

Päältä katsoen tämä näyttää laululta, jossa runoilija pyytää rakastettuaan antamaan hänelle anteeksi. Mutta sanoissa on merkkejä siitä, että rakastettu ei ole "kuka tahansa". Tässä tapauksessa hän on kuningatar, ja rakastaja-runoilija ei ole kukaan muukaan kuin Robert Devereux, Essexin jaarli, joka teloitettiin neljä vuotta sen jälkeen, kun tämä laulu julkaistiin ensi kertaa vuonna 1597. Laulun taakse kätkeytyvä tarina on kokonaisuudessaan löydettävissä Diana Poultonin John Dowland -elämäkerrassa (Faber & Faber, Lontoo, 1972). Lyhyesti sanottuna avaimet ovat seuraavat. 1) On olemassa toinen runo, joka on rakenteeltaan samanlainen ja jonka teema on myös sama; tiedetään, että tämä runo on Essexin kirjoittama. 2) Dowland sävelsi luuttusoolon, jossa hän käytti samaa melodiakulkua kuin "Can she excuse" -laulun alussa; tämän kappaleen hän nimesi Essexin jaarlin galliardiksi. 3) Kun Essexillä ja kuningattarella oli riita — niitä heillä näyttää olleen hyvin usein —, Essex saattoi joko pysytellä poissa hovista siihen asti kunnes kuningattaren kiintymys voitti hänen vihansa, tai sitten Essex yritti kaikin keinoin saavuttaa takaisin hänen suosionsa. Tässä tapauksessa Essex näyttää poistuneen hovista ja oli ehkä mennyt maatilalleen. Avainta laulun ymmärtämiseksi emme saa Essexiltä vaan Dowlandilta. Luuttusäestys lainaa kolmannessa ja kuudennessa säkeistössä suosittua Elisabethin aikaista sävelmää "shall I go walk the woods so wild". Sekä laulun nimi että musiikin pastoraalinen luonne viittaavat siihen, että Essex kirjoitti runon maaseudulla. 4) Runo itsessään kuvaa erinomaisesti kuningattaren ja jaarlin välistä suhdetta ja tilannetta.



Luuttu

Tämän suppean katsauksen alussa kuvittelimme elävämme Elisabethin Englannissa. Jos haluamme jäljittää luutun alkuperää, voimme kulkea ajassa tuhat vuotta taaksepäin kuullaksemme tämän instrumentin soinnin — ristiretkeläiset toivat sen mukanaan Eurooppaan 800- 900- ja 1000-luvuilla. Meidän on vain mentävä arabiaa puhuvan maailman sydämeen, Bagdadiin, Damaskokseen tai Kairoon; täällä me voimme nähdä miesten istuvan maassa soittamassa samaa arabialaista "oud" -soitinta, jota näppäiltiin jo sukupolvia sitten. Soittaja näpäyttää instrumentin kieliä sulan piikistä tehdyllä plektralla, jota pidetään oikean käden sormien välissä. Tätä tekniikkaa käyttämällä soittaja voi joko rämpyttää kieliä tai soittaa melodiaa; ajoittain hän saattaa innostua fantastisen virtuoosisiin taidonnäytteisiin. Tällä tavalla luuttua soitettiin silloin, kun tämä instrumentti ilmaantui eurooppalaiseen musiikkiin. Asteittain arabialainen "oud" mukautui ja sopeutui Euroopan musiikkikulttuurin vaihtuviin tyyliin — mutta tämä kehityskulku ei ole sen selväpiirteisempi kuin luuttulaulunkaan vaiheet.

Eniten luutun kehittymiseen vaikutti kuitenkin se, että plektra hylättiin ja kieliä alettiin näppäillä oikean käden sormilla. Nyt soittajan ei ollut enää rajoituttava melodian tai soittejen soittamiseen, hän pystyi yhdistämään kummankin tekniikan ja hän saattoi jopa soittaa monimutkaisia kontrapunktisia sävellyksiä. Ei ole täyttä varmuutta siitä hetkestä, jolloin luutun ja eurooppalaisen musiikin kehittyminen johti luuttulaulun syntymiseen. 1480 on kuitenkin laajimmin hyväksytty vuosiluku. Muuan italialainen käsikirjoitus sisältää kaksi ranskalaista chansonia sooloäänelle ja luutulle — tosin nämä laulut oli alunperin kirjoitettu useammalle sooloäänelle, ja tiedetään myös, että ne oli sävelletty ennen vuotta 1480. Italialaisessa käsikirjoituksessa chasonit on kirjoitettu sooloäänelle, ja loput vokaaliäännet on määrää soittaa luutulalla. Yli 100 vuotta kului ennen kuin John Dowland julkaisi 1579 kokoelmansa "The First Booke of Songes or Ayres of fowre partes with Tablature for the Lute: So made that all the parts together, or either of them severally may be song (sic) to the Lute, Orpherian or Viol de gambo" (Ensimmäinen kirja lauluja tai sävelmiä neljälle äänelle ja luutulle kirjoitetulle tabulatuurille: Niin tehty, että kaikki osat yhdessä tai mikä tahansa niistä erikseen voidaan laulaa Luutun, Örpherianin (metallikielinen näppäilysoitin viritetty kuten luuttu) tai viola da gamban säestyksellä." Näin alkoi englantilaisen luuttulaulun kultainen aikakausi, kausi joka kesti vähemmän kuin 30 vuotta.

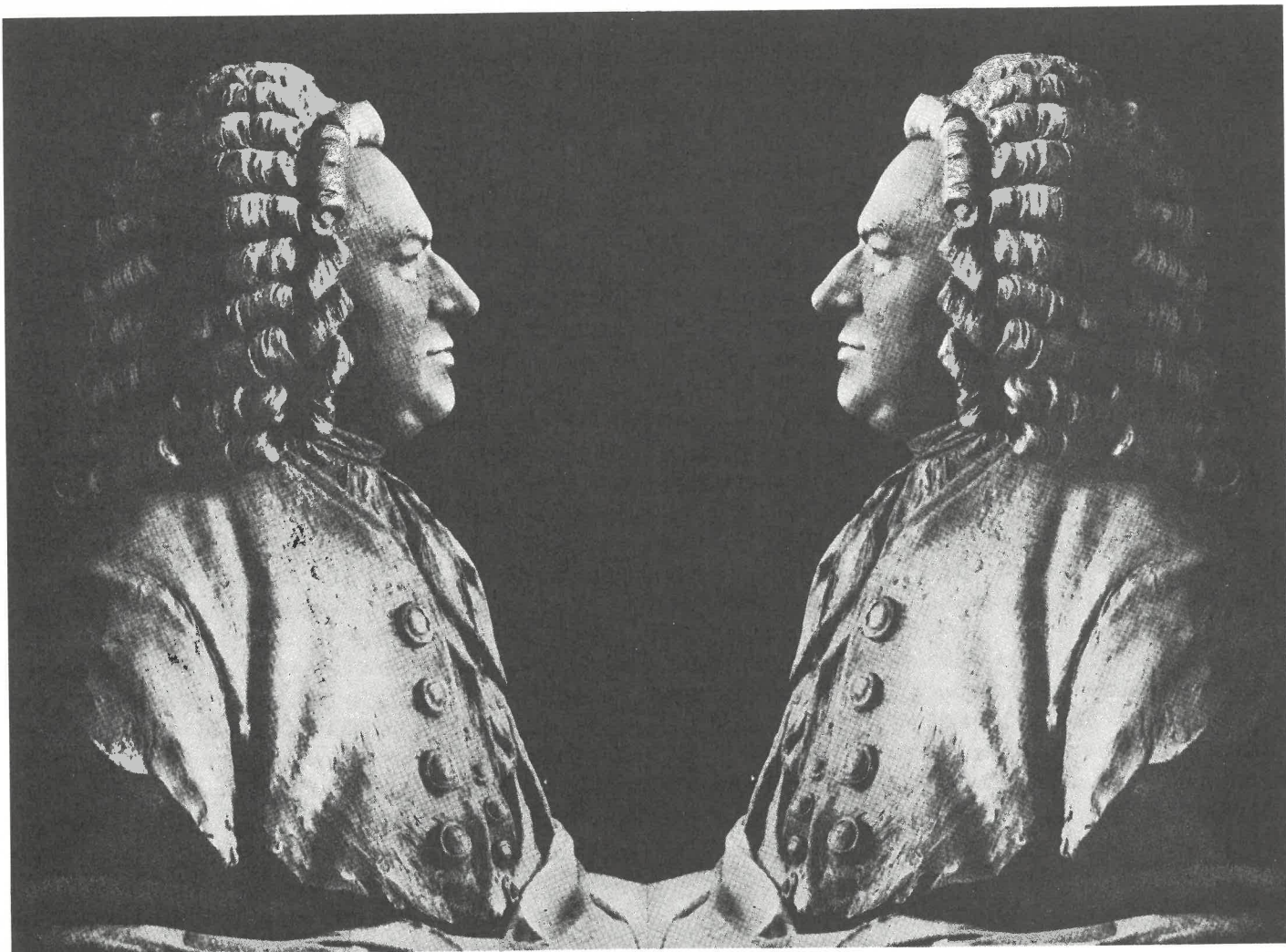
Carl Shavitz

résumé

Se sidan 79
See page 95

Ritarihuone – Riddarhuset

FORTUNE'S FIRE
28.8. klo/kl 15.15
29.8. klo/kl 21.30
2.9. klo/kl 15.15



JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Mitä kauemmin Bachin kuvaa katselee, sitä arvoituksellisemmalla alkaa mestarin kasvojen ilme näyttää — näin toteaa Albert Schweitzer Bach-elämäkerrassaan.

Bachista ei ole säilynyt monia maalauksia, ja todennäköisesti niitä valmistettiin hänen elinaikanaan vain muutama. Varhaisin niistä lienee peräisin Weimarin ajalta: Siinä on vielä nuoruuden avoimuutta, mutta samalla Bachin luonteen suuruus ja lujuus piirtyvät voimakkaasti esiin. Valoisa joskin verhottu hymy keventää katseesta ja koko olemuksesta heijastuvaa itsevarmuutta ja ylpeyttä — joka vaikuttaa ainakin osaksi itsetiedottomalta. Tämän kuvan Bach on komea mies.

Todennäköisesti Köthenin aikana on valmistunut toinen kuva, jota Anna Magdalena Bachin Pikku kronikassa kuvataan seuraavasti: ”Hänen katseensa koko painavuus, jäntevyys ja vakavuus kuvastui siitä katselijalle. Silmät katsoivat aivan kuten hänen silmänsä, kun hän ajatteli, kun hän katsoi ihmisiin tai pikemminkin katsoi heidän lävitseen heitä itseään oikeastaan huomamatta. Aluksi tämä ilme oli minua aina hiukan säilyttänyt, mutta pian opin huomaamaan, että hänen sielussaan heräsi musiikin ääni silloin, kun tuo kaukainen katse ilmestyi hänen silmiinsä. Myös kulmakarvojen viivan maalari oli tavannut hyvin, samoin suun kaaren, joka oli niin tunteellinen ja hyvä ja jonka pielet kääntyivät niin herttaisesti ylöspäin hänen nauraessaan poistaen kaiken pelkoni, jonka hänen silmiensä selittämätön pohjattomuus oli toisinaan saattanut herättää.” Weimarin aikaisessa

nuoruuden kuvassa Bachin suupielet todella kääntyvät ylöspäin, ja on mitä todennäköisintä, että Pikku kronikan kirjoittaja on katsonut myös tätä kuvaa.

Myöhemmissä kuvin Bachista tulee yhä tuimemman näköinen. Tämä johtui paljolti siitä, että Bachin näkö heikkeni jatkuvasti. Nuoruuden avoin katse katosi vähitellen, silmät painuivat yhä syvemmälle tuuheiden kulmakarvojen alle, ja ”tirkistelivät nyt pieninä ja terävinä rypistyneitten luomien alta” erottaakseen kyllin selvästi ulkomaailman esineet. Kasvojen viivat syvenivät ja jyrkkenivät, suu oli entistä tiukemmin suljettu ja synkemmin torjuva. Eräs varsin realistiselta vaikuttava myöhäiskuva tuo esiin kasvot, jotka Schweitzerin mukaan tietävät kertoa jotain elämän katkerista puolista. ”Suoraan edestä maalattujen kasvojen tyllyssä ilmeessä on suorastaan jotain kiehtovaa. Kovat viivat tiukasti yhteenpuristettujen huulien ympärillä ilmaisevat taipumatonta uhmaa. Tältä saattoi Tuomaskirkon kanttori näyttää viimeisinä vuosinaan, kun hän astui koulurakennukseen, jossa joku uusi harmi odotti häntä.”

Kahdessa muussa myöhäiskuvassa on leppoisaa hyväntuulisuutta, joka hieman pehmentää kasvojen jäyhää ja tuimaa ilmettä. Myös Bachin likinäköisissä silmissä erottaa tiettyä ystävällisyyttä, eivätkä kulmakarvojen väliset uhkaavat rypyt saa Bachia näyttämään pelkoa herättävän ankaralta.

Eräaseen Bachin muotokuvaan liittyy huvittava tarina — se kertoo jotain siitä asenteesta, jolla Bachiin hänen kuolemansa jäl-



keen suhtauduttiin. Bachilla oli Kirnberger-niminen lahjakas oppilas, joka menestyi hyvin Berliinissä. Kerran eräs leipzigiiläinen liinavaatekauppias kunnioitti Kirnbergeriä käynnillään. Kirnbergerillä oli salissa kunniapaikalla, klaveerin yläpuolella Bachia esittävä maalaus. Tuskin liinavaatekauppias oli istunut, kun hän huudahti: ”Voi laupias taivas! Siihenhän Te olette ripustanut meidän kanttori Bachimme kuvan; sellainen meillä on myöskin Tuomas-koulun seinällä Leipzigissa. Hän lienee ollut melko korkea mies; onko tuo turhamainen narri nyt maalauttanut itsensä oikein komeassa samettitakissa.” Kirnberger nousi ylös rauhallisesti, astui miehen tuolin taakse, tarttui molemmilla käsillään vieraaseensa kiinni ja huusi, ensin hiljaa ja sitten crescendoa: Ulos koira; Ulos koira. Näin liinavaatekauppias lensi ulos. Nyt kuva piti ottaa alas seinältä, sitä pyyhittiin, kauppiaan tuoli pestiin ja kuva laitettiin samettiliinalla peitettynä vanhalle paikalleen. Kirnbergerin kerrottiin myös polttaneen suitsutuspulveria puhdistukseen ilman ja karkoittaakseen matalamielisyyden hengen. Jos joku tästä lähtien kysyi, miksi liina oli kuvan edessä, Kirnberger vastasi: ”Antakaa olla! Sen takana on jotakin!” — Tämä tapaus antoi aiheen huhulle, jonka mukaan Kirnberger olisi kadottanut järkensä.

Kenties Bach näytti mahtipontiselta 1700-luvun loppupuolella eläneitten saksalaisten silmissä — aikana, jolloin hänen musiikkiaan moitittiin keinotekoiseksi ja pöyhkeileväksi, mahtipontiseksi. Bachin kuvista ei voi kuitenkaan päätellä hänen todellista olemustaan. ”Miten nämä arkipäivän kasvot muuttuivat taiteilijankasvoiksi? Miltä näytti, kun Bach eli sävelten maailmassa? Miten ilmeni tuo ihmeellinen hilpeys, joka valaisee hänen musiikkiaan?” kysyy Albert Schweitzer. Koko mies on meille Schweitzerin mukaan arvoitus, sillä katsoessamme Bachia ulkoinen ja sisäinen ihminen ovat täysin erillään toisistaan.

Sisäinen ihminen eli irrallaan tästä maailmasta. Schweitzer olettaa, että Bachin sielussa asui ”ihmeellinen valoisa kuolemankaipuu”. Bachille kaikki musiikki, niin kirkollinen kuin maallinenkin oli uskontoa, jokaisen teoksensa hän sävelsi Jumalan kunniaksi. Dem höchsten Gott allein zu Ehre — sekä samalla lähimmäisilleen opetuksiksi ja mielen virkistykseksi. Läpi elämänsä Bach toivoi pääsevänsä Jumalansa luokse ikuisen rauhaan ja kirkkauteen.

Bach ei paljastanut sisintä olemustaan juuri kenellekään. Hänellä oli hyviä tuttavuuksia, mutta ei ilmeisesti yhtään todellista ystävää, jolle hän olisi kertonut syvimmistä tunteistaan ja ajatuksistaan. Hänen läheisimmät ystävänsä olivat hänen puolisonsa Anna Magdalena ja hänen vanhimmat poikansa Wilhelm Friedemann ja Karl Philipp Emanuel. Muille hän ei uskoutunut kaikesta joviealisuudestaan ja ystävällisyydestään huolimatta.

Anna Magdalena Bachin Pikku kronikka antaa valloittavan kuvan Bachista yksityiselämässään: hän on perhepiirissään järjestystä rakastava, mutta samalla tavattoman lempeä, hilpeä ja hyvä isä sekä hellä, rakastava ja leikillinen puoliso. Niin intiimisti ja elävästi kuin tämä kirja onkin kerrottu, sen tekijä ei valitettavasti ole Anna Magdalena, vaan joku muu — harvoin on väärennöstä kuitenkaan tehty yhtä taitavasti. Tekijä on tuntenut Bachin elämän niin tarkoin kuin mahdollista ja hänen loistava mielikuvituksensa pystyy loihittamaan autenttiselta vaikuttavan illuusion.

Anna Magdalena rakastaa ja ihailee miestänsä suunnattomasti ja tajuaa tämän suuruuden. Ainoa asia, missä hän hieman uskaltaa arvostella miestänsä, on tämän itsepäisyys ja jyrkkyys. Bach kiihtyi ja tulistui helposti ja oli suuttuessaan hurja ja silmitön — tämä piirre oli sukuperintöä. Nuoruudessaan hän oli valmis puolustamaan itseään miekallaan, ja kuvaavaa on myös, että hän vaati Weimarissa niin härkäpäisen ponnekkaasti eroa virastaan, että ruhtinas laittoi hänet kuukaudeksi arestiin. Leipzigissa

hän joutui Tuomas-koulun rehtorin ja myös muitten esimiestensä kanssa katkeriin riitoihin, joissa hänellä oli tosin oikeus puolelleen mutta jotka hänen taipumattomuutensa tähden vain pahe-
nivat. Schweitzerin mukaan hän saattoi nostaa sokean kiukun puuskassa mitättömästä pikkuseikasta suuren metelin. Usein hän heräsi myös liian myöhään vaatimaan oikeuksiaan. Mutta, kun hän oli kerran havahtunut, hänen päättään oli mahdotonta kääntää. Oikeuksiaan ajaessaan hän ei kumarrellut esimiehiään vaan saattoi käyttäytyä hyvinkin jyrkästi ja loukkaavasti, mikä maksettiin hänelle myös takaisin. Kun viimein Saksan vaaliruhtinas ratkaisi Bachin valtuuksia koskevan kiistan Bachin eduksi, Leipzigin kaupunginraati antoi hänen vatedes olla rauhassa ja vältti riitelemästä hänen kanssaan.

Tällainen Bach oli silloin kun hän oli tekemisissä ihmisten kanssa, joista hän epäili, että he mahdollisesti saattaisivat jossain vaiheessa loukata hänen vapauttaan ja oikeuksiaan. Todellinen Bach oli toisenlainen. Kaikki todistaa sen puolesta, että hän oli yleensä mitä rakastettavin ja vaatimattomin ihminen. Ennen kaikkea hän oli ehdottoman oikeamielinen, puolueellisuudesta häntä ei voinut syyttää milloinkaan. Suosittellessaan uutta urkua johonkin virkaan hän asettui aina paremmaksi katsomansa puolelle — tuttavuussuhteet eivät merkinneet tällöin mitään. Uusia urkuja arvostellessaan hän oli niin tunnontarkka, että hänen ystäviensä määrä tästä tuskin lisääntyi.

Bach ei ollut ainoastaan puolueeton, hän oli myös hyvää tahtova ja tarkoittava. Jos hän saattoi tehdä jollekin palveluksen, hän ei koskaan kieltänyt apuaan. Oppilaitaan kohtaan hän oli ankara ja lahjomaton, mutta aina valmis kannustamaan ja kiittämään heitä jos näki siihen aihetta. Hän oli täysin vapaa kaikesta kateudesta säveltäjä- ja muusikkokollegoitaan kohtaan. Hän ihaili tavattomasti menneitä mestareita ja omia suuria aikalaisiaan kuten Händeliä, ja pyrki parhaansa mukaan tekemään heidän teoksiaan tunnetuksi — tämä jalo ominaisuus ei suinkaan ollut mitenkään yleinen Bachin aikana.

Bachin luonteenominaisuuksiin kuului myös tavaton säästäväisyys ja tarkkuus raha-asioissa. Tuhlaamaan hän ei juuri erehtynyt. Itse asiassa hän tuli toimeen ilmeisesti varsin hyvin, vaikka suuren perheen elättäminen tuli Leipzigin hyvin kalliiksi. Perunkirjat osoittavat, että hänet voitiin omaisuutensa puolesta lukea vauraaseen porvaristoon. Säästäväisyydessään Bach ei suinkaan ollut saita. Sen sijaan säästäväisyys kehittyi kitsaudeksi hänen pojassaan Karl Philipp Emanuelissa — sillä hänen kotinsa oli hyvin vieraanvarainen.

”Gastfrei zu sein vergesst nicht” — tästä sananlaskusta Bach todella otti vaarin. Bach-biografi Forkel kertoo: ”Kuka tahansa taiteenystävä, oli hän sitten maanmies tai vieraalta maalta,

saattoi käydä vierailulla hänen talossaan ja olla varma, että sai ystävällisen vastaanoton. Nämä seuralliset hyveet yhdistyneenä hänen suureen maineeseensa taiteilijana, olivat syy siihen, että talo ei ollut koskaan tyhjä vieraista.”

Bachin kodin kuuluisimpia vieraita olivat Johann Adolf Hasse, Dresdenin hovioopperan johtaja ja yksi aikansa suurimmista oopperasäveltäjistä sekä tämän puoliso Faustina Bordoni, joka puolestaan oli aikansa suurimpia oopperalaulajattaria. Lähties-
sään vastavierailulle Dresdeniin oopperaa kuuntelemaan hän saattoi sanoa lempipojalleen Friedemannille: ”Friedemann, mitä jos lähtisimme taas kerran kuuntelemaan noita Dresdenin kauniita pikkulaulemia? — ”Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?”

Hannu-Ilari Lampila



Maratonkonsertti/Maratonkonsert
Helsingin kaupunginorkesteri
Helsingfors stadsorkester, Claudio Scimone

Oleg Kagan, viulu/violin
23.8. 18.00
24.8. 21.30

André Navarra, sello/cello
25.8. 15.15
26.8. 21.30

Aleksei Lybimov, cembalo
1.9. 22.00

RÉSUMÉ

Se sidan 69
See page 92

ALPO JAAKOLA JA IHMESATU

IHMESATU OLENA JA VASSUSKA
ILMESTYY OTAVAN KUSTANTAMANA LASTEN JUHLAVIIKKOJEN AIKANA



Tämä on luettelo taiteilijan elämänvaiheista. Omaelämäkerta, kirjoitettu viime vuosikymmenellä.

1929 Kuolleen pikkupojan nauru
1932 Heinää
1940 Ruumisarkkulautojen väärällä puolen
1948 Satumainen sylkemiskyky
1953 Lopetettava lopetettava
1954 Luonnos I piirustukseen
1956 Piiriavain
1960 Käämelatu
1961 Strindbergin IV kerros
1962 Hautalaulu & yksinkertaiset laulut
1963 Tämä ei tämä/vuosi

Kun lapsi syntyi, sillä oli napanuora viisin kerroin kaulan ympärillä. Sanottiin että se kuolee, mutta se säilyi elämälle. Isä kertoi sille satuja. Nurin kangettu puun juurakko muuttui lohikäärmeeksi, eläväksi. Satukirjoista poika ei saanut mitään eikä niistä välittänyt.

Viisivuotiaana lapsi alkoi piirtää ja on tehnyt kuvia koko ikänsä. Töitä on yhteensä neljä tuhatta tai niillä main. Öljymaalauksia, grafiikkaa ja veistoksia. Pienen kaupungin joka toinen tai kolmas asukas voisi omistaa Jaakolan työn, lapset mukaan luettuna. Lapset pitäisivät niistä, etenkin jos saisivat itse valita.

Alpo Jaakola kävi taidekoulua puoli vuotta. Kipsiluokan jälkeen opettaja sanoi ettei kannata jatkaa. Värioppi ja perspektiivi ja kompositioharjoitukset turmelevat sinut. Jaakola oli silloin, parissakymmenissä, valmis taiteilija, omanlaisensa, surrealisti.



Taannoisien suomalaisten surrealistien näyttelyn esitteen kansiteksti: HE NÄKEVÄT MITÄ ME EMME NÄE.

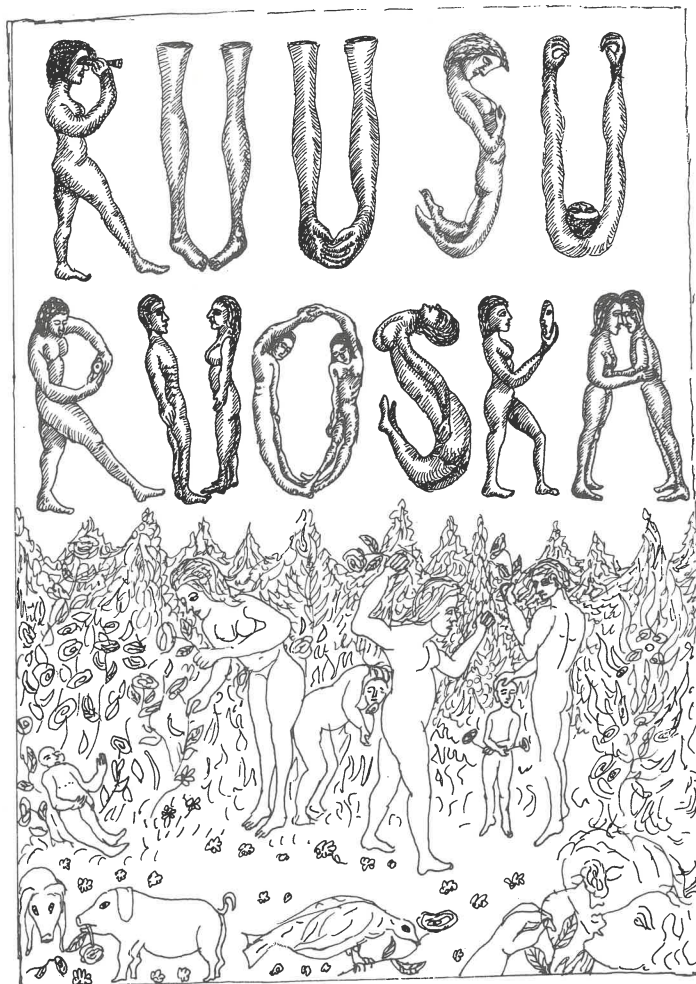
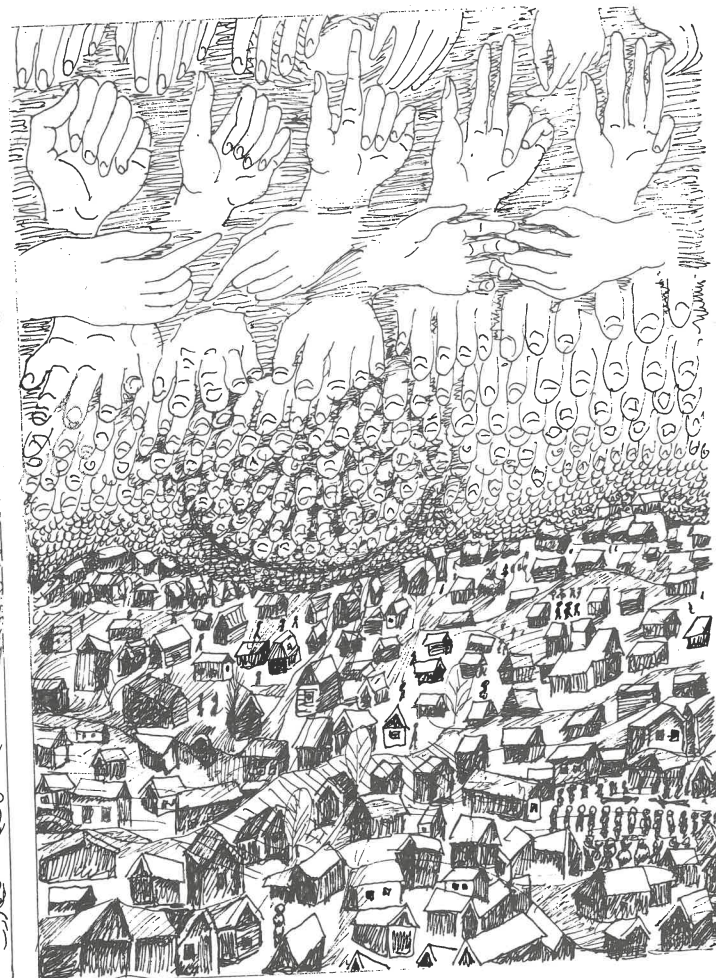
Miksi he näkevät? Mitä näkevät? Eivätkö myös lapset näe näin: pää voi lentää, käsi voi juurtua korvaan, lampaalla on yhdeksän jalkaa ja sydäntä ja talolla silmä.

Ja eikö sama päde sanojen käyttöön. Pieni lapsi rikkoo puhuessaan sääntöjä, koska ei niitä vielä tunne; nero rikkoo, koska ei anna sääntöjen kahlita itseään. Ei kummastuta, että Jaakola on kuvittanut (1965) kaksi - kolmivuotiaan Kati Kirstinän runoja.

Vasakukko syö autoa
syö mopsia
syö kelloa
ja menee vintille
ja lehmä soitteli kellolla

Puu on kaatunut kumahtanut kämähäntyt
mennään kurelaivaan kurehtimaan
Me täällä loiotaan ja levähdetään ja väsyttään





Kymmenkunta vuotta sitten ilmestyi Jaakolan kuvakirja Ruusuruoska, surrealistisia tussipiirroksia, eräänlaisia sarjakuvakertomuksia. Myös Juhani Peltosen Felix Navita -runoja Jaakola on kuvittanut. Muualla kirjoissa hänen töitään ei ole; oudoksuttavaa sinänsä, sillä Jaakolan näyttelyillä on aina katsojia.

Nyt hän tekee kuvia pitkään satuun.

Naisia, veitsiä, torvia, silmiä. Pilvikäsiä, pilvi-ihmisiä, tulta ja tulvavesiä. Kiviä oksentava nainen; jättiläisnainen vierellensä kääpiönaisia; rintoja, rakastavaisia, sensuaalisia.

Miten Alpo Jaakolan kuvat satuun sopivat?

Sopivat ne: moni Jaakolan maalaus ja piirros on satu sinänsä. Satu tai uni, toisinaan pikemminkin aikuisille, toisinaan kaikenikäisille.

Kolme itämaisen koristeellisesti puettua tyttöä salaisessa huoneessa, jonka seinällä on taulu ja taulussa kuuden tai seitsemän miehen kasvot, kahdet kasvot siamilaisina kaksosina. Tausalta ovesta näkyy kesäleninkiin puettu nainen kukka kädessään. Lattialla palaa liekki (vai onko se liekki), ja yhden tytön rinnassa on aurinko.

Tästä maalauksesta sikisi muuan kohtaus sen kirjan tekstiin, johon Jaakola tekee kuvat.

Kolme naista, kolme tyttöä, kolme veljestä. Jaakolan töissä on toistuvasti: 3.

Ja vanhoissa saduissa: "Olipa kerran leskiakalla kolme poikaa." "Olipa kolme siskosta, toinen toistansa soreampia." Kolme kultarahaa, kolme salaperäistä vastaantulijaa, kolme episodista. (Ja pyhä kolminaisuus).

Alitajunnasta kaikki kuvat tulevat, Alpo Jaakola sanoo. Hänen taulujaan ei ole maalattu tarinoihin eikä niihin ole jälkikäteen seipetty juonta. Ei hän tätä kolmen hahmon toistuvuuttakaan

sen kummemmin tulkitse, eikä unimaalauksiaan.

— Kaikkihan on yhteistä.

Yhteisestä alitajunnasta ovat peräisin unien, myyttien ja satujen symbolit ja kuvastot. On tuli ja vesi, ilma ja maa; ovat syntymisen, kuoleamisen ja eroksen mysteerit. Ovat paratiisi ja käärme, lintu ja omena, silmä ja kivi ja sydän ja lohikäärmeen voittaja. Musta on murhe ja paha, valkea on valo ja hyvä, punainen on veri, tuli, rakkaus.

Kansansatu ei tietenkään semmoisenaan ole sitä mitä surrealismilla yleensä ymmärretään, kansansatu on symmetrisempää, säännönmukaisempaa ja yksinkertaisempaa kuin jotkin Salvador Dalin kuvanäyt. Mutta eikö esimerkiksi muodonmuutos sinänsä ole surrealismia: Gogolin Nenä, Kafkan kuoriainen, Philip Rothin Rinta, Holapan kentauri.

Meidän sadussamme henkilöt muuttuvat susiksi, kotkiksi ja kaloiksi. Ja jättiläiskalan hopeisesta suusta soluu kauniita naisia.

Lapsia ja satuja tutkinut Bruno Bettelheim uskoo, että sadut (jopa julmuuksineen) vastaavat ihmisen/lapsen omaa alitajuntaa. Ne vapauttavat ja rikastuttavat lasta monta vertaa enemmän kuin sävyisät kotikertomukset.

Ja kuten sanottu: eikö muka lapsi näekin monet asiat kuten surrealisti?

Satu, jonka kuvat — kirjaan ja näyttelyyn — Alpo Jaakola tekee, on suomalainen kansansatu, tieteellisessä tyypiluokittelussa sen koodi on AT 465 ja sen nimenä esiintyy mm. "Hutus ja Putus", "Kauniin vaimon tähden kadehdittu mies". Yhtä hyvin se voisi olla "Elävät kanteleet". Siitä tunnetaan alatyypit A, B ja C, ja siitä on tallennettu eri puolilta Suomea yhteensä 25 toisintoa.

Olemme tehneet luvallisen teon: minä olen kertonut sadun uudelleen, käyttänyt sitä omiin tarkoituksiini. Niin on satuja aina kerrottu. Jokainen uudelleenkerroja on soveltanut omaa ympäristöään ja elämänsä ja tuntemaansa vanhaan satuun, lisäillyt ja lyhennellyt, tyylitellyt ja täydentänyt, yhdistellyt muihin satuihin.

Sadut eivät ole kenenkään, siis ne ovat kaikkien. Lapsille niitä ei alun alkaen kerrottu ensinkään ja kertojia olivat useimmiten miehet, siitä niiden hurjuudet ja tuhmudet. "Suomalainen kansansatu" on harhaanjohtava nimitys sen vuoksi, että lähes kaikki kansansadut ovat kansainvälistä yhteispääomaa, kiertotavaraa. Aiheet ovat ajallisesti ja maantieteellisesti yleensä peräisin hyvin kaukaa, ja matkan varrella ne ovat muuntuneet lukemattomiin muotoihin.

"Kaikkihan on yhteistä".

Minä olen tehnyt tästä sadusta pienen kirjan mittaisen. Olen taivuttanut sen kertomukseksi ihmisenä olemisesta, kuolevaisuudesta ja kuolemattomuudesta ja taiteesta, ihmisen luomiskyvystä. Alpo Jaakolan työt ovat inspiroineet ja antaneet aihetta kokonaisten kohtausten sisältöön ja monien henkilöiden muotokuvaan, yksityiskohdista puhumattakaan. Olen katsonut ruusun sydäimestä kasvavia miekkoja, pilven kasvoja, kivensylkijöitä, metsänsyleilijäkäsiä, ja upottanut vanhan kansansadun kehykseen Jaakolan kuvista lukemiani tarinoita.

Toisaalta: Alpo Jaakola on saanut tekstini luonnoksen ja maalaa tätä kirjoitettaessa uusia kuvia satuumme. Tällä lailla sadusta tehtävä kirja syntyy epätavallisessa työjärjestyksessä, kahdenpuolisessa liikkeessä.

Tämä ensimmäinen Alpo Jaakolan töistä koottu taidekirja ei ole kuvitettu romaani eikä tekstitetty kuvakirja 3,3- tai 7,9-vuotiaille; ei kirja harrastajakalastajille, ei kasvissyöjille, ei aggressioista kärsiville, ei lääkäripelkoisille, ei kenellekään erityisesti. Sitä ei ole sovellettu minkään lapsi-, nuoriso-, aikuis-, keski-ikäis- taikka vanhusryhmän erityistarpeisiin. Se on toivoakseni — niin kuin kansansadut alun pitäenkin — tarina kenelle tahansa, niille jotka sattuvat siitä pitämään, ja kuvista tarinoista ylimalkaan. Se on

tehty tekemisen (kirjoittamisen, maalaamisen, piirtämisen) halusta ja ilosta.

Onnekseni tunnen ison joukon lapsia, jotka ovat avoimia ja valmiita ottamaan vastaan mitoittamatonta, standardoimatonta taidetta, kuvia, sanoja, säveliä, liikettä ja perimmältään uskon, että kuka tahansa kasvaisi auliiksi taiteen vastaanottajaksi, jos mahdollisuudet tarjottaisiin kyllin varhain.

Jaakolan maalaukset ja piirrokset elävien kanteleiden satuun ovat nähtävissä Lasten Juhlaviikkojen taidenäyttelyssä. Näyttely on sekin kaikenikäisille tarkoitettu. Jaakola on luvannut antaa muutamasta työstänsä näyttelille myös luonnokset, niin että katsojilla on tilaisuus päästä vilkaisemaan kulissien taakse: millä lailla maalaus taikka piirros syntyy.

Sadussa on kolme veljestä ja kolme sisarusta sekä kolme luonnotarta, Maaäiti, Tuliäiti ja Pilviäiti. Siinä on kolme ihmisen suuruista kalaa, Tinakala, Vaskikala ja Hopeakala. Ja kolme kirjailtua vällyä, joiden kukat alkavat soida, tuoksua ja huokua metisiä sydämyksistään. Tätä kirjoitettaessa emme vielä tiedä, mitä Alpo Jaakolan uusissa satukuvissa nähdään.

Alpo Jaakola on muuttanut. 26 vuoden ajan rakennettu maise- ma jää tyhjilleen. Jaakolan maisema on kuvitettu portinpieliä myöten. Ovet ja talojen nurkkalaudat ja metsä on maalattu taikka veistetty. Luonnonkivistä on tullut seitoja ja haltioita tai ties minkä nimisiä. Kaikki elää. Yhden hirsirakennuksen sisäkatto on maalattu kuten kirkossa, toisen talon ovi on katsovia kasvoja laidasta laitaan. Olennot kansoittavat koko laajan alueen, joka on unia ja lumoja täynnä.

Kukaan ei tiedä, mitä tälle harvinaisuudelle tapahtuu, jääkö se maatumaan ja ruostumaan. Jaakolan seitsemän kissaa kaiketi pysyvät talossa, kotimiehinä.

Takavuosina naapuri myrkytti Jaakolan aidan takaista vesakkoa, juhannusruusut kapertuivat tuskassa kokoon niin että saattoi luulla niiden parkuvan, ja maisema turmeltui. Jaakola kävi asiasta oikeutta ja voitti pitkällisen riidan. Mutta naapurivihat jäivät. Nyt uudet naapurit kokosivat ennalta adressin, jossa Alpo Jaakola toivotettiin epätervetulleeksi asumaan ostamaansa tyhjilleen jääneeseen kansakouluun. Lähin naapuri ei asu puolta kilometriä lähempänä, eikä Alpo Jaakolalla ole stereosoittimia, sirkkeliä eikä bongorumpuja. Kynä ja sivellin eivät ääntä pidä. Jaakolan kuvat ovat kotoisin alitajunnasta: "Kaikki on yhteistä". Kirjoista hän ei ole koskaan perustanut eikä kirjoja arvostanut; nämä uudet maalaukset ja piirrokset nyt kuitenkin jäävät kirjan sivuille.

Jaakola kirjaviisauksista:

— Aforismit, ne on tällaisia: "Sitten kun olemme kaljut, elämä antaa meille kamman".

Kaarina Helakisa

LASTEN JUHLAVIIKOT
BARNENS FESTSPEL
6. — 21.10.1979

RÉSUMÉ

Se sidan 78
See page 92



ÄLÄ VÄLITÄ
ARNOLD

JUHLAVIIKKOJEN TAITEILIJA 1979 FESTSPELARTISTER



GENNADI ROZHDESTVENSKI

ZUBIN MEHTA

CLAUDIO SCIMONE

HIROSHI WAKASUGI

ARI ANGERVO

PAAVO BERGLUND

OKKO KAMU

JORMA PANULA

LEIF SEGERSTAM

RALF SJÖBLOM

Moskovan kamariooppera
Moskovas kammaropera

Israelin filharmonikot
Isreals filharmoniker

Helsingin kaupunginorkesteri
Helsingin kamariorkesteri
Helsingfors stadsorkester
Helsingfors kammarorkester

Radion sinfoniaorkesteri
Radions symfoniörkester

Helsingin kamariorkesteri
Helsingfors kammarorkester

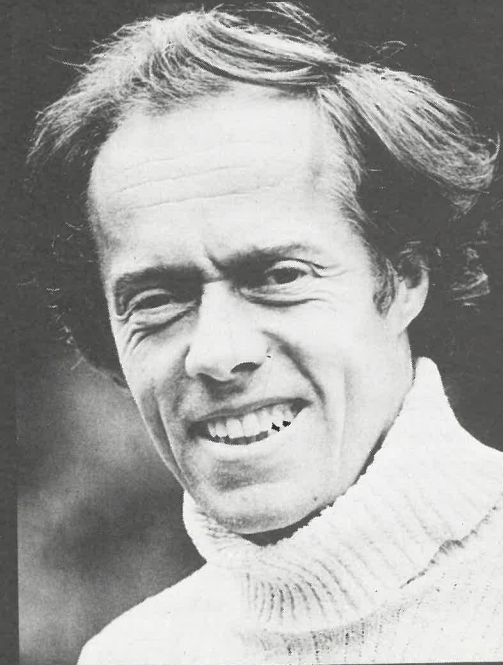
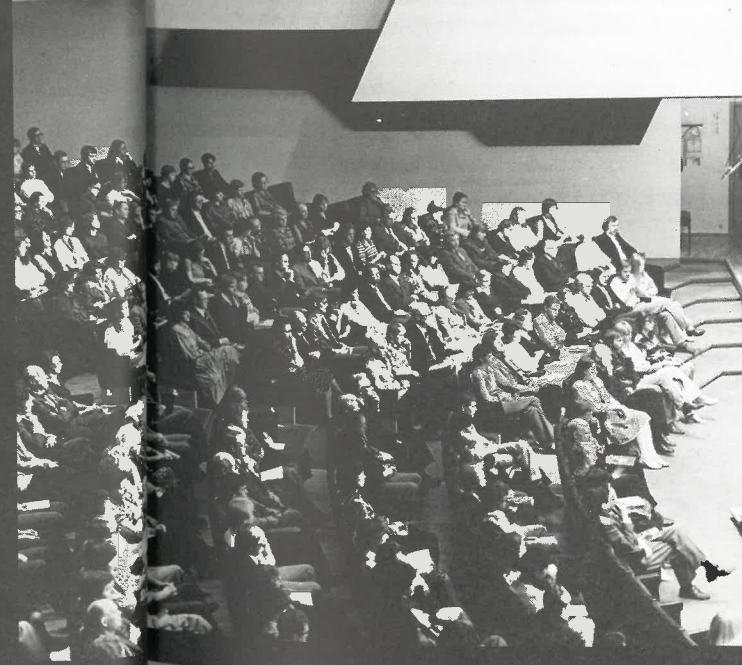
Helsingin kaupunginorkesteri
Helsingfors stadsorkester

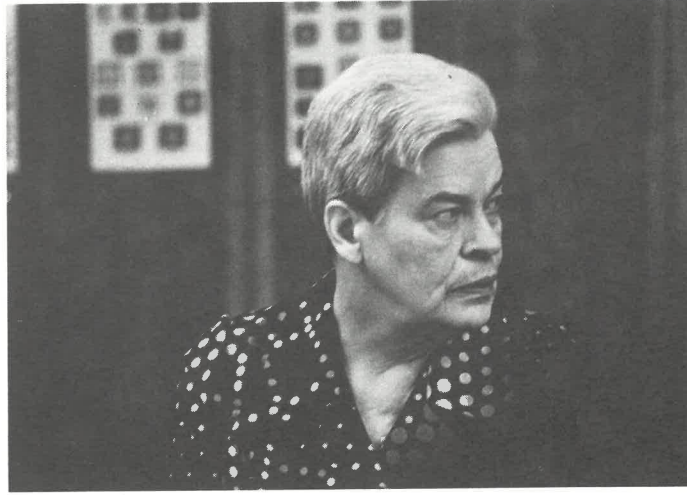
Radion sinfoniaorkesteri
Radions symfoniörkester

Radion sinfoniaorkesteri
Radions symfoniörkester

Itävallan radion sinfoniaorkesteri
Österrikets radios symfoniörkester

Helsingin kaupunginorkesteri
Helsingfors stadsorkester





MYRSKYN SILMÄ

Kaunokirjallisesti voisi aloittaa zeppelinistä. Se riippui Helsingin yllä 24.9.1930 ja se oli lajinsa lippulaiva, Graf Zeppelin, joka oli ensimmäisenä kuljettanut matkustajia yli Atlantin ja lentänyt ympäri maapallon 21 vuorokaudessa.

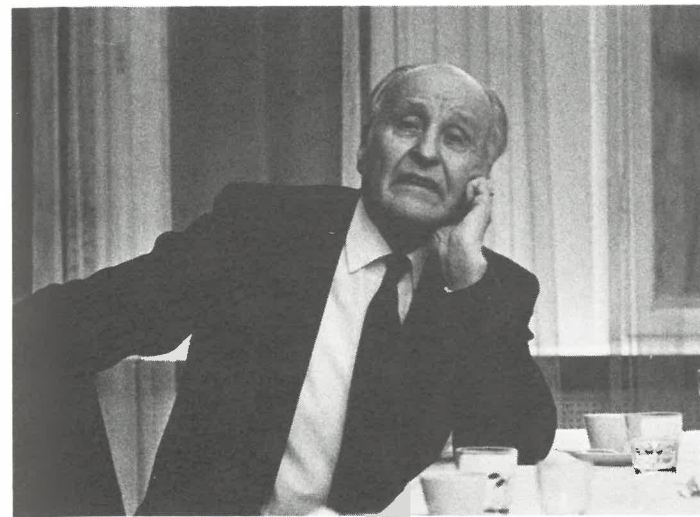
Helsingissä se ei päässyt laskeutumaan, tuuli oli kahdeksan sekuntimetriä. Köysiin oli varattu 150 miestä. Oli painettu postimerkki, mutta juhlaposti piti vetää alukseen koreissa. Ihmiset töl-listelivät ihmettä kaduilla ja pojat huutelivat varjoisilla kujilla: "Joko olet nähnyt seppeliini".

Vuosi 1930 on — myöhemmän polven tarkkailijan silmissä — eräänlainen myrskyn silmä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä ajasta oltiin siirtymässä toista maailmansotaa edeltävään aikaan. Yhteiskunnallinen kirjoittaja merkitsi käännekohdan zeppeliiniin asemasta suurella lamalla, joka dramaattisimmin ilmeni Yhdysvaltojen pörssiromahduksena syksyllä 1929 ja levisi ympäri maailmaa. Sen pohja sattui meillä 30-luvun ensi vuosiin.

Heinäkuussa 1930 marssivat lapualaiset Helsinkiin. Runsaat puolitoista vuotta myöhemmin tehtiin Mäntsälän kapina. Ne olivat tapahtumia poliittisen aallokon harjalla, itsenäisen Suomen kahtena ensi vuosikymmenenä. Niitä ajatellen kuva myrskyn silmästä ei vastaa todellisuutta: 20-luvun alku ja 30-luvun loppu olivat toki rauhallisempia aikoja.

Kun kymmenen aikaansa ja maan sekä sen pääkaupungin kulttuurielämään tärkeän panoksen antanutta kokoontuu palauttamaan mieleensä "ensimmäisen tasavallan" muistoja, on oikeastaan odotettavissa, että paljasjalkaiset helsinkiläiset jäävät vähemmistöksi. Seurueessamme, joka helmikuun toisena lau-antaina illasti perinteisessä pitopaikassa, ravintola Tornin kabinetissa, heitä oli kaksi: elokuvaohjaaja Erik Blomberg ja maisteri Leo Pesonen, valkean kaupungin historioitsija, jonka tarkistus tosin paljasti Viipurista konttaussiässä saapuneeksi.

Muut olivat: ylipormestari Lauri Aho (Pyhäjärvi, Ul.), professori Aulis Blomstedt (Jyväskylä), maisteri Toini Havu (Turku), professori Anja Ignatius (Tampere), professori Jussi Jalas (Jyväskylä), professori Arvi Kivimaa (Hartola), kirjailija Erkki Vala (Porvoo) ja professori Lauri Viljanen (Turku). Kutsutut 30-luvun vasemmistoradikaalien edustajat eivät valitettavasti voineet saapua yhteensattumien vuoksi.



Olin asettanut mielessäni työolettamuksen: 20-luku oli iloinen, kuriton, vaihteleva — 30-luku taas synkkä ja ankara. Kulttuuripolitiikan ja kirjallisuuden alalla se ilmeisesti paljolti piti paik-kanssa. Lauri Viljanen, ensimmäinen tulenkantajien eli Nuorten runoilijoiden kantaryhmän jäsen ja johtava vapaamielinen kriitikko tulkitsi tulevaisuuden merkkejä 1932 runossa Vox humana, ihmisääni, ihmisyyden ääni:

Vihan miekka on nostettu — näämme sen kyllä —
kuin risti se leimuaa maailman yllä!
Tänä yönä, kun aika, vartoen vain,
suo hiljetä hyrskynsä vuoksen ja luuteen,
soi torvemme turmaa ennustain
kuin tuomion uhkaus uuteen vuoteen!

Ääni myrskyn silmästä? Seuraavana vuonna Hitler kansallissosialisteineen perusti 1000-vuotisen valtakuntansa, joka kesti vähän toistakymmentä vuotta.

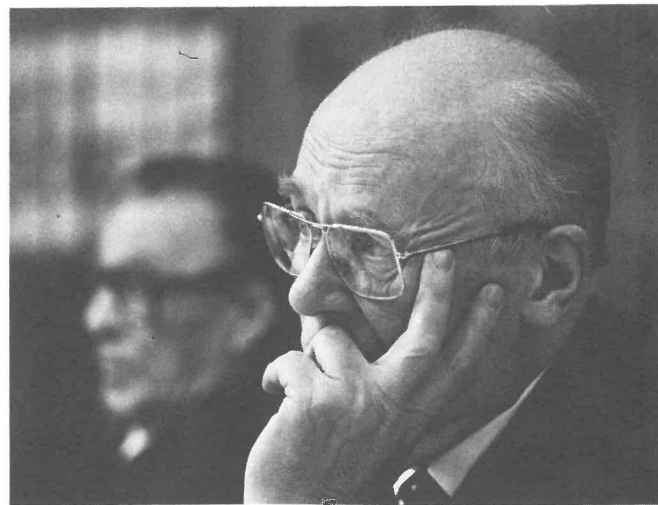
20-luvun taiteilijamuistelijat puuttuvat yleensä kieltolakiin, epäonnistuneeseen yritykseen tehdä uudesta Suomesta raittiuden mallivaltio. Seurauksena oli se, että juomisesta tuli siitä kiinnostuneiden piirissä miltei urheilumuoto ja lakia ruvettiin avoimesti pitämään pilkkana. Sen asettaminen kansanäänestyksen kaadettavaksi v. 1932 mahtoi lopulta johtua pikemmin valtion-taloudellisista syistä kuin halusta noudattaa kansan tahtoa.

Monet autonomian ajan suuret kirjailijat herättivät 20-luvulla oppositiomieltä. Nuoria runoilijoita, kuten Viljasta, Olavi Paavolaista, Elina Vaaraa, Ilmari Pimiää, Katri Valaa, Mika Waltaria tympäisi maalainen kansankuvaus. He olivat kansainvälistymisen airuita. Ja ennen pitkää heidän ohjelmaansa tuli Eurooppaan osoittavien ikkunoiden avaamisen ohella urbaanien, kaupungistumiseen liittyvien ilmiöiden vaarintottaminen.

Toinen tulenkantajien ensi aallon edustaja Arvi Kivimaa palautti mieleen F.E. Sillanpään ja Joel Lehtosen, jotka 20-luvulla osoittivat, ettei kaikkea Suomen kansassa vielä ollut kuvattu.

Tulenkantajat julistivat uutta elämäntuntoa, vitaliteettia, johon usein liittyi eksoottisia, etenkin itämaisia kuvitelmia. Heidän tunnetuin kokonaistaideteoksensa lienee kokoontuminen Olavi Paavolaisen kotiin Vienolaan Kivennavalla, Karjalan kannaksella. Palmusali oli lavastettu arabikeitaaksi. Teltassa isännöi eunukki Tulipunainen ystävä (Ilmari Pimiä). Suitsukkeita poltettiin ja runoja luettiin, etenkin kreivitär de Noaillesin (1876—1933).

Romanttinen elämänhurmio oli tulenkantajien yhteinen sielullinen pohjaviritys. Käytännössä heitä liitti toisiinsa Nuoren Voiman Liitto, jonka Ilmari Jäämaa perusti nuorten harrastustoiminnan keskusjärjestöksi vuonna 1921. Sen kirjallisuuspiirin välityksellä he saivat ensi arvioinnit tuotteistaan ja löysivät yhteydet samanhenkisiin yrittäjiin.





Vasemmalta: L. Viljanen, J. Jalas, L. Pesonen, A. Ignatius, E. Blomberg, E. Vala, T. Havu, A. Blomstedt, A. Kivimaa, L. Aho.

Toini Havu näki kotikaupungissaan Lauri Viljasen käyskelevän kaduilla ja turuilla, hän ihaili kaukaa nuorta runoilijaa. Nuori Voima oli hänenkin koulutyttyvuosiensa henkireikä Turun tunkkaisessa ja sulkeutuneessa ilmapiirissä.

— *Minusta 20-lukua ei voida lainkaan ymmärtää*, sanoi Arvi Kivimaa, *ellei palauteta mieleen itsenäisyytemme alkuvaiheita: "Se tunnettiin emotionaalisesti laajentuneena elämäntilana, johon pian murtautui syvästi traaginen kokemus — veljessota. Ja ne jotka näkivät omasta koulustaan lähteneet toverit vainajina muutamia viikkoja tai kuukausia Suomen itsenäistymisen jälkeen, lähtivät elämään ainutlaatuisten tuntojen valtaamina"*.

Nuoret runoilijat suuntasivat rajojen avauduttua pyhiinvaellusmatkansa Pariisiin, jota he pitivät kulttuurin ja taiteen paratiisina. Sieltä Waltari, Paavolainen, Kivimaa, Uuno Kailas, Katri Vala ja monet muut etsivät eurooppalaisuuden juuria. He toivat tuliaisinaan uudenlaisen kansainvälisyyden samaan aikaan kun yhtiöradikaali kansallisuusaate, heimohenki Akateemisen Karjala-Seuran hahmossa kokosi voimansa kotimaassa.

30-luvun koittaessa tapahtui ryhmittymien hajoamista, uudelleenjärjestäytymistä ja henkistä liittoutumista. Tulenkantajien albumin muututtua aikakauslehdeksi 1928 sen päätoimittajaksi tuli Erkki Vala, Katri Valan veli.

Kivimaa antoi lämpimän tunnustuksen hänen panokselleen. Mutta Vala itse oli äskettäin lukenut Aale Tynnin toimittamista tulenkantaja-AKS:laisen Martti Haavion muistelmista, miten tämä Urho Kekkosen kanssa syrjäytti hänet. Vähän myöhemmin hän perusti uudelleen samannimisen lehden, joka jatkui aina uuden maailmansodan kynnykselle.

AKS ei sekään säilynyt yhtenäisenä. Mäntsälän kapinan jälkeen siitä erosi maltillinen vähemmistö, Lauri Aho muiden muassa. Hänen mielestään Mäntsälän kapina ei sentään ollut kapina, vaan tavallinen kokoontuminen; muutenkin Lapuan liikkeen ja muun oikeistoliikehäntämerkitystä on hänen mielestään liioiteltu.

Valan toinen Tulenkantajat-lehti oli olennaisesti toiselle pohjalle perustettu kuin Nuoren Voiman Liiton piiristä syntynyt. Sen taustana oli poliittinen kamppailu, ja siinä se edusti eräänlaista keskustavasemmistolaisuutta. Äärimmäistä vasemmistoa se ei tyydyttänyt, sen henkiset johtajat löytyivät Akateemisesta Sosialistiseurasta, ASS:sta, ja taiteilijaseura Kiilasta: sen piiri loi vastapainoksi Kirjallisuuslehden.

Muun vedenjakajia oli suhtautuminen Pentti Haanpään, tulenkantajapolvien aluksi ylistämään novellistiin, jonka arveltiin uudistavan kansankuvauksen. Hän kuvasi varusmieskokemusta vuonna 1928 ilmestyneessä kirjassa Kenttä ja kasarmi. Siitä seurasi skandaali, joka vetää vertoja kiivaimpien myöhempien kirjasotien kanssa.

Uran alkuvaiheissa Haanpää kiittivät tulenkantajat ja muunmuassa Lauri Aho Ylioppilaslehdessä. Kentän ja kasarmien jälkeen hänet teilsä itse Paavolainen. Eikä Erkki Valankaan edistysellinen kustannusliike pystynyt sittemmin murtamaan kulttuurihistoriamme kovinta boikottia, jonka kohteeksi joutui yksi maan parhaista kirjailijoista.

Kunnon sotamies Šveikin esitleminen suomalaisille lukijoille riitti pian aiheuttamaan Erkki Valalle julkaisijana jumalanpilkkasyytteen ja asianomiset rangaistukset.

Kulttuuriväen kokoontumisissa tahtoo kirjallisuus aina saada pääpainon. Se ei välttämättä johdu alan keskeisyydestä, vaikka luku- ja kirjoitustaito ovatkin sivistyksen kulmakiviä. Monet kirjallisuuden parissa askarrelleet ihmiset ovat myös muiden alojen tuntijoita. Ja hyviä selittäjiä.

Monet ovet myös kirjallisuuden pohjalta ponnahtaneet korkeimmille huipuille, kuten Lauri Aho. Hän aloitti kriittikona ja ylioppilaspoliittikona ja nosti 30-luvulla Gummeruksen johtavaksi vapaamieliseksi kustantamoksi maassa sen kirjallisena johtajana, muunmuassa Tornin pitojen takamiehenä.

Entä musiikki, kuvataide, elokuva, funktionalismi?

Jussi Jalas kävi läpi Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmat vuodesta 1918 vuoteen 1938 saadakseen kuvan aikakaudesta. Ne osoittivat sovinnaiten käsitysten suosituimmuutta: yleisön tuli viihtyä. Robert Kajanus otti ohjelmistoon ranskalaista Debussyakin, muuten pitäytyttiin saksalaisessa kantarepertoarissa. Kajanus johti myös Aarre Merikannon ensimmäisen sävellyskonsertin. Juuri Merikannosta tuli musiikin modernismin ensimmäinen Sibeliuksen jälkeisen polven edustaja. Häneen kohdistuivat myös pahimmat ennakkoluulot. Hänen oopperaansa Juha ei uskallettu ottaa esitettäväksi, koska se oli liian uudenaikainen. Sen sijaan Leevi Madetojan Juha ja Pohjalaisia katsottiin kelvollisiksi. 30-luvun esiinmarssi oli Uuno Klami, jonka ensimmäinen sävellyskonsertti tapahtui 1929. Hän keksi ja osasi toimittaa soitettavaa silloin pienimuotoiselle Radio-orkesterille ja solmi kiinteän avustajasuhteen sen johtajaan Toivo Haapaseen.

Teatterin modernismia edusti ekspressionismi. Suuntauksena se oli saksalaisperäinen ja voimakkaasti yhteiskunnallinen. Helsingin Kansallisenäyttämön kautta se sai jalansijaa, sen ilmennyksiä nähtiin Tampereella ja Turussa. Ruotsinkielisen Hagar Olssonin näytelmät, joita myöhemmin on hyvin vähän esitetty, olivat sen airuita. Ja Kivimaa palautti mieliin erityisesti sen, että hänen teoksensa lavasti itse Wäinö Aaltonen: "On harvoin nähty niin vilpittömän visuaalista taidetta näyttämöllä kuin Hagar Olssonin ja Wäinö Aaltosen yhteistyönä".

Aikakauden uusi taidemuoto oli elokuva, joka tosin mykkänä oli muodostunut kansanhuviksi jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Erik Blombergin asema nuorten 30-luvun filminteki-

jöiden yhtenä keskushahmona ja ensimmäisen modernin ohjaajan Nyrki Tapiovaaran työtoverina soi hänelle näköalapaikan: "Filmi oli erittäin huonossa maineessa" sanoi Blomberg ja totesi että sitä se on vähän vieläkin. Juuri 30-luvun aattona nähtiin ja kuultiin ensimmäiset suomalaiset kokeet äänielokuvan alalla. Vuonna 1929 käytettiin Siivissä tehosteena konekiväärin rätinää ja pommipauketta. Yrjö Norta turkulaisine kumppaneineen rakensi äänikameran ja ehätti syyskuussa 1929 esittämään pätkän, jossa Raffu Ramstedt esiintyi kymmenisen minuuttia. Ensimmäinen kokonainen filmi "Sano se suomeksi" tuli teattereihin kuukautta myöhemmin.

Äänielokuva oli myös mullistus, joka johti suomalaisen elokuvatuotannon syrjäkuntaisuuteen: kuvasta ei ollut väliä, kun puhuttiin suomea. Vuonna 1939 tehtiin peräti 29 suomalaista filmiä, mikä Blombergin mielestä oli aivan liikaa. Hän johti Elo-Seppoa, joka käytti studiona Ruotsalaisen teatterin kullissimaa-laamoa Katajanokalla. Siellä valmistui mm. klassikoksi noussut Nyrki Tapiovaaran "Varastettu kuolema", jota silloin ei suuremmin noteerattu; sen sijaan kaupallisiin päämääriin tehdyt kappaleet, kuten "Vihtori ja Klaara" saivat myönteisen vastaanoton yleisön piirissä.

Elo-Seppo pyysi funktionalismin mestarilta Alvar Aallolta piirustukset studiorakennukseensa Westendiin. Aallolla oli omat ideansa, käytännön filmimiehillä omansa. Ja viimein Aalto tuli sellaisen suunnitelman kanssa, joka tyydytti tilaajia: ja se oli samanlainen kuin heidän ensimmäinen oma lähtökohtansa. Studio oli silloin ja on vieläkin ennenkaikkea työtila, verstaas, jonka täytyy palvella tehtäväänsä.

Aalto oli kiinnostunut fimistä ja hän kuului myös ensimmäiseen suomalaiseen filmikerhoon Projektioon. Sen legendassa on oma osuutensa valtiollisella poliisilla, joka rekisteröi jäsenet: esitettiin jopa venäläisiä elokuvia Sergei Eisensteinin Panssarilaiva Potemkinia myöten, ja sehän oli vallankumoukseen viittaavaa toimintaa.

Tulenkantajat yrittivät parhaansa mukaan nostaa taiteilijoita ja kirjailijoita yhteiskunnan silmätikuiksi. Luovaa työtä tekevien taloudellinen asema oli kuitenkin vaikea, heidän toimentulonsa riippui satunnaisista ansioista, lukuunottamatta huipuille lankeavia valtion eläkkeitä ja satunnaisia apurahoja, joita suomenkielisille jakoi ennen kaikkea Kordelinin säätiö. Mutta elinkeino saattoi myös tuottaa, Anja Ignatius ja hänen ikätoverinsa hankkivat opiskelurahoja konsertoimalla maakunnissa. Näyttelijät täydensivät samoin pieniä palkkojaan kiertueansioilla.

Taiteilijoiden omat näkemykset siitä mikä on hyvää ja huonoa eivät suinkaan yhtyneet vallitsevaan makuun. Huomattavin julkista muistomerkkiä koskeva kiista käytiin Topeliuksen patasaasta, muistutti Leo Pesonen. Gunnar Finne voitti kilpailun Ylä-Esplanadille sijoitetulla hengettärellään, mutta kansan kartuisan käden turvin pystytettiin Ratakadun puistikko Ville Vallgrenin muotoilema oikea satusetä innokkaine lapsiyleisöineen 1932.

Entä funktionalismi?

Aulis Blomstedt koki uuden suunnan edustajat epäsuosituiksi. Ja hänen sukupolvensa piti lähimpiä edeltäjiään "aika huonoina arkkitehteina" — osaksi niitä joiden rakennusten suojele on päivänpolttama kysymys suurimmissa kaupungeissamme.

Toini Havu totesi "funkkiksen" tunkeutuneen koteihin muodikkaana sisustussuuntauksena. Heidi Blomstedtin näkemys muotoilijana tuki tätä havaintoa. Kukapa olisi 30-luvulla ollut valmis sijoittamaan tilapäiseksi tarkoitettua Kokon, Rewellin ja Riihimäen Lasipalatsin siihen asemaan, mikä sillä nyt on Helsingin kaupunkikuvan erottamattomana ja välttämättömänä osana.?

Hyväksykää! Se oli funktionalistien keskeinen sotahuuto, kuten tulenkantajienkin. Ajassa kajahteli myös voimakkaana vaatimus: kieltäkää! Mutta sanoma "hyväksykää!" näyttää sentään voittaneen silloin ja voittavan vuosikymmenestä toiseen, sukupolvesta toiseen.

Pekka Lounela



Erkki Vala
Toini Havu
Sampo Kivi
Lauri Viljanen
Jussi Jalas
Leo A. Pesonen
Arvi Kivimaa
Anja Ignatius
Munna Louhe
Nyrki Tapiola
Aulis Blomstedt
Heidi Blomstedt

RÉSUMÉ

Se sidan 72
See page 93

AJANKOHTAINEN FUNKTIONALISMI

Funktionalismi on 70-luvun kuluessa noussut uuden kiinnostuksen kohteeksi. Jo vuosikymmenen alussa syntyi Ruotsissa sen yhteiskunnalliseen olemukseen kohdistunut, osin kiihkeäkin keskustelu jossa funktionalismi leimattiin kulutusyhteiskunnan ai-rueeksi. Länsi-Berliinin syksy 1977 oli omistettu 20-luvulle, siis myös funktionalismia käsitteleville näyttelyille ja DDR puolestaan palautti 20-luvun modernismin arvoon ja entisti Dessauin Bauhaus-rakennuksen sen 50-vuotispäiviksi. Pompidou-keskuksen Pariisi-Berliini näyttely viime syksynä esitti yleisölle ennennäkemättömän määrän alkuperäistä funkisaineistoa.

Eikä funktionalismi ole ainoastaan historiallisen tarkastelun kohde. Se on myös palaamassa ympärillemme. Putkituolit ja opaalipallot kaivetaan ullakoilta esiin ja eksklusiivi muotoiluollisuus kehittää niistä paranneltuja muunnelmia. Myös arkkitehtuuri lainailee varhaisfunkiksen teemoja.

60-luvulla heräsi vastaava kiinnostus myös jugendia kohtaan. Se oli kuitenkin selvästi ajan kulun normaali heijastuma. Jugendia tarkasteltiin historian antamalta turvalliselta etäisyydeltä, eikä tulkintaerimielisyyksiä juuri esiintynyt. Funkis sen sijaan herättää jatkuvasti kiihkeitä väittelyitä. Elämme selvästi vielä sen sisällä.

Voimme todeta elinympäristössämme kaksi sangen näkyvää ilmiötä jotka kumpikin ovat funktionalismin epäsuoria heijastumia. Rakennettu ympäristö on muuttunut niin köyhäksi ja ankeaksi, että kansalaismielipide vaatii pontevasti muutosta. Toisaalta, ikäänkuin kompensaaiona, sisustuskäytännön hallitsee romantiikka ja koristeellisuus. Aikaisemmin mainitsemani paluu funkikseen koskeekin toistaiseksi vain pientä ja asiantuntevaa piiriä. Kehityksen suuntaviittana se on kuitenkin varteenotettava ilmiö.

Rakennetun ympäristön ankeudesta syytetään yleisesti arkkitehteja. Viime kädessä osoite on oikea, mutta ehkä hieman eri tavalla kuin mitä yleisesti ajatellaan. Funktionalismi loi aikoinaan asemansa ankan taistelun avulla. Päävastustajana olivat tietysti konservatiiviset makukäsitykset ja spekulatiivinen rakennustointa intresseineen, mutta kehitykseen lopulta ehkä eniten vaikuttaneet tekijät löytyvät arkkitehtuurin sisäisestä kehityksestä. Tämä tosiasia on jäänyt yllättävän vähälle huomiolle.

Käsityöstä konekulttuuriin

I maailmansodan jälkeinen Eurooppa oli yhteiskunnallisten risti-riitojen ja aatteellisen kuohunnan kattila. Taide koki ottaa osaa vuosisataista tasapainoa järkyttävään muutosprosessiin, yhteiskunnan demokratisoitumiseen, tuotannon koneellistumiseen ja ihmisen kaikinpuoliseen emansipaatioon. Taiteilijaryhmiä syntyi ja hajosi, tyylit vaihtuivat taajaan. Arkkitehtuurin kannalta keskeiseksi instituutioksi muodostui Walter Gropiuksen v. 1919 Weimariin perustama Bauhaus.

Bauhausin alkuperäisenä ideana oli hävittää rajat eri taiteenalojen väliltä. Rakentaminen — Suuri Rakennus, kuten Gropius sanoi — oli kaiken päämäärä ja eri alojen taiteilijat olivat sen aikaansaamiseen osallistuvia, keskenään tasa-arvoisia käsityöläisiä. John Ruskinin ja William Morrisin opit olivat esikuvina ja keskiajan kiltalaitos ihanteena. Ajan arkkitehtuuriteoria, jos sellaisesta voi puhua, oli sekoitus utopistista sosialismia, teosofiaa ja erilaisia uusplatonisia ajatuksia. Tyypilliseksi ilmaisukeinoksi muodostui usein sangen raju ekspressionismi.

On selvää ettei tällainen ote kestä yhteiskunnallisen todellisuuden koetusta. Asialla ei tuolloin kuitenkaan ollut paljonkaan merkitystä, koska rakentaminen oli lamassa ja suunnitelmat jäivät joka tapauksessa paperille. Vuoden 1923 vaiheilla tapahtuikin Bauhausissa ratkaiseva käänne. Taide ja tekniikka — uusi yhteys, kuului uusittu tunnuslause. Muutoksen tärkeitä taustatekijöitä olivat hollantilainen neoplastikkoryhmä de Stijl ja ranskalaisen Le Corbusier'n ajatukset. Myös venäläisen taiteen konstruktivismi vaikutti taustalla.

Bauhausin alkuperäinen tunnus, Lyonel Feiningerin goottilaista katedraalia kuvaava puupiirros vaihdettiin ympyrään, kolmioon ja neliöön. Tunnustukselle voi tulkita kahdenlaisen sisälön. Kuviot ja niiden kolmiulotteiset vastineet, pallo, kartio ja kuutio ovat otollisia sarjatuotannon elementtejä — siis viittaus huomispäivän konekulttuuriin. Mutta ne edustavat täydellisyydessään myös ikuista ja itsearvoista kauneutta — näin rakentuu yhteys platoniseen kauneuskäsitykseen.

Bauhausin vaikutus aikamme muotokulttuuriin on ollut valtavasti suuri. Typografia ja esinesuunnittelu, abstrakti taide ja arkkitehtuuri, jopa muoti ovat suuressa määrin olleet sen kehittä-

män estetiikan heijastumia. Välillä tapahtuu reaktioita, heittäytymään romantiikkaan, mutta yhtä varmasti palataan 20-luvun puhtaaseen estetiikkaan.

Kohti kulutusyhteiskuntaa

Sarjatuotanto tarvitsee toiseksi osapuolekseen kuluttajan, ja syystä voikin sanoa kulutusyhteiskunnan alkaneen muotoutua juuri 20-luvulla. Jotta päästäisiin riittävän pitkiin sarjoihin pitää kuluttajien määrän olla mahdollisimman suuri. Tämä edellyttää kulutustottumusten "demokratisoitumista" yli luokkarajojen ja kysynnän säätelyä niin että se vastaa jatkuvasti tuotantokoneiston kapasiteettia. Näitä tarpeita syntyi täyttämään reklaami (joka meillä kilpailun tuloksena sai E.A. Saarimaan keksimän nimen mainos). Mainokseen suhtauduttiin kaikissa piireissä — ideologioista riippumatta — innostuneesti ja typografiasta tuli tärkeä yhteiskunnallinen väline. Mainoskin omaksui ilmaisukielensä modernistisesta kuvataiteesta. Joskus vaikutteet siirtyivät toisinpäin. Ajan muotokulttuurista tuli näin siis sangen yhtenäinen.

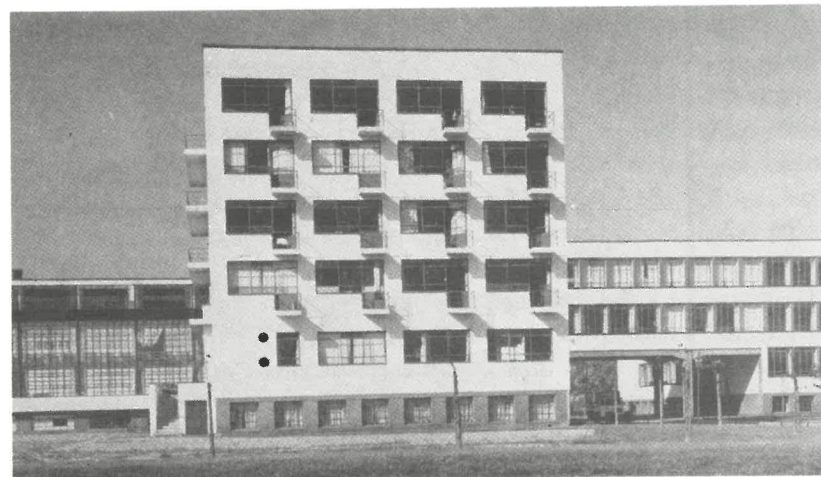
Funktionalismin leviäminen ja muuntuminen

Pariisi-Berliini näyttely osoitti havainnollisesti kuinka funkis syntyi ja koki ensimmäisen kukoistuksensa nimenomaan Saksassa. Kun politiikka katkaisi sen kehityksen synnyinsijoillaan jo muuttaman vuoden kuluttua, peri Ruotsi aluksi Saksan roolin. Tukholman näyttely v. 1930 oli funktionalismin skandinaavisen läpimurron komea fanfaari. Gunnar Asplundin runollisen kaunistä näyttelyarkkitehtuuria säesti entusiastinen optimismi. "Vain luominen omasta ajasta käsin, innostunut paneutuminen sen hyviin puoliin, sen loistaviin teknillisiin keksintöihin ja vapaisiin ihmisiin merkitsee jotain", julisti ruotsalaisten funktionalistien manifesti acceptera. Ruotsiin, joka 30-luvulla ryhtyi innolla ja uskolla rakentamaan "kansankotia", funktionalismi juurtui erityisen luontevasti. Niinpä Ruotsista tuli esimerkiksi kollektiivitalouden varsinaisen kotimaa. Vielä luonnollisempaa oli kollektiivisten asumismuotojen viljely tietysti nuorella Neuvosto-Venäjällä. Konservatiiviset anglosaksit samoin kuin katolinen maailma ei sensijaan omaksunut sen paremmin funktionalistien arkkitehtuuria kuin sen takana asuvia yhteiskunnallisia ajatuksia.

Ruotsin esimerkki selittää funktionalismin nopean leviämisen Suomessa — poliittinen ilmasto sinänsähän olisi edellyttänyt toista. Funktionalismin yhteiskunnalliset ajatukset eivät meillä kuitenkaan painottuneet samalla tavalla kuin Ruotsissa. Tyydyttiin käytännöllisyyden ja ajanmukaisuuden korostamiseen. 30-luvun loppua kohti funktionalismin vaikutus alkoi heiketä. Ruotsista käsin levisi jälleen pehmeämpi muotokäsitys joka jo ennakoiki 40-luvun romantiikkaa. Alvar Aalto esitti oman vaihtoehdon funktionalismin kaavamaisuudelle. Ja lopulta sota pysäytti kaiken kehityksen. Erityisesti arkkitehtuurin alueella funktionalismi kuitenkin ehti meillä lyhyenä kukoistuskautenaan aikaansaada tuloksia joilla on pysyvä arvo.

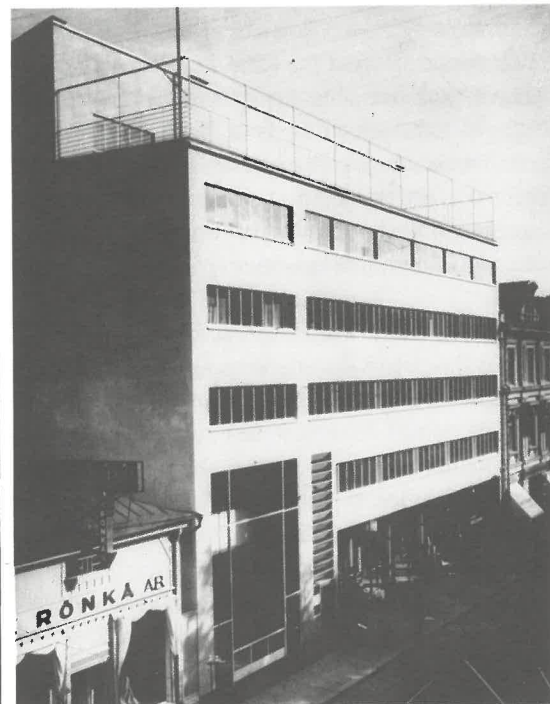
Kun funktionalismi monella tavalla muuntuneena sotien jälkeen palasi oli maailma melkoisesti muuttunut. Lännen markkinamekanismit ja sosialististen maiden byrokratia tarttuivat ahnaasti niihin helppokäyttöisiin työkaluihin joita varhaisfunktionalismin teoreetikot olivat kehittäneet. Tehokkuus ja rationaalinen rakentaminen nostettiin kaikkea hallitsevaksi tavoitteeksi. Alkoi kulku kohti ympäristökatastrofia, jonka vakavuus tiedostettiin vasta kun tuho oli jo tapahtunut. Hävitettyjä historiallisia arvoja ei enää saada takaisin ja ankeat uudet alueet ovat lujasta betonista rakennetut. Amerikkalainen ratkaisumalli, kokonaisen lähiön räjäyttäminen tuskin luontuu meille.

Funktionalismi syntyi osana modernismin aaterakennelmaa. Yhtä muodikasta kuin tänään on kieltää arvo taiteen modernismita, on funktionalistien asettaminen vastuuseen elinympäristömme ankeudesta. On totta että monien tämän päivän epäkohtien historialliset juuret löytyvät funktionalistien teorioista. Mutta hyvin voi kysyä, miksi yhteiskunta on omaksunut juuri funktionalismin kielteiset ominaisuudet ja vielä moninkertaistanut ne. Funktionalismi oli vilpittön yritys vastata koneen ja tasa-arvon haasteeseen. Se että se eksyi dogmaattisuuteen, oli kritiikön ja teki suoranaisia virheitä ei oikeuta funktionalismin tavoitteiden hylkäämiseen. Sen sijaan tarvitaan syventävää tarkastelua ja korjattuja kompassilukemia. Funktionalismi on jatkuvasti ajankohtainen asia.



Walter Gropiuksen suunnittelema, Dessauhun 1925 rakennettu Bauhaus-koulu muodostui uuden arkkitehtuurin esikuvaksi.

Alvar Aalto toi dynaamisella tavallaan funktionalismin Suomeen. Turun Sanomien talo rakennettiin 1928. Aalto ehdotti että päivän lehti projisoitaisiin lehtitalon suureen ikkunaan. Tätä konstruktivistista ideaa ei kuitenkaan toteutettu.



Tukholman näyttelyn arkkitehtuuri vaikuttaa tänään yhtä ajankohtaiselta kuin syntyessään puoli vuosisataa sitten.

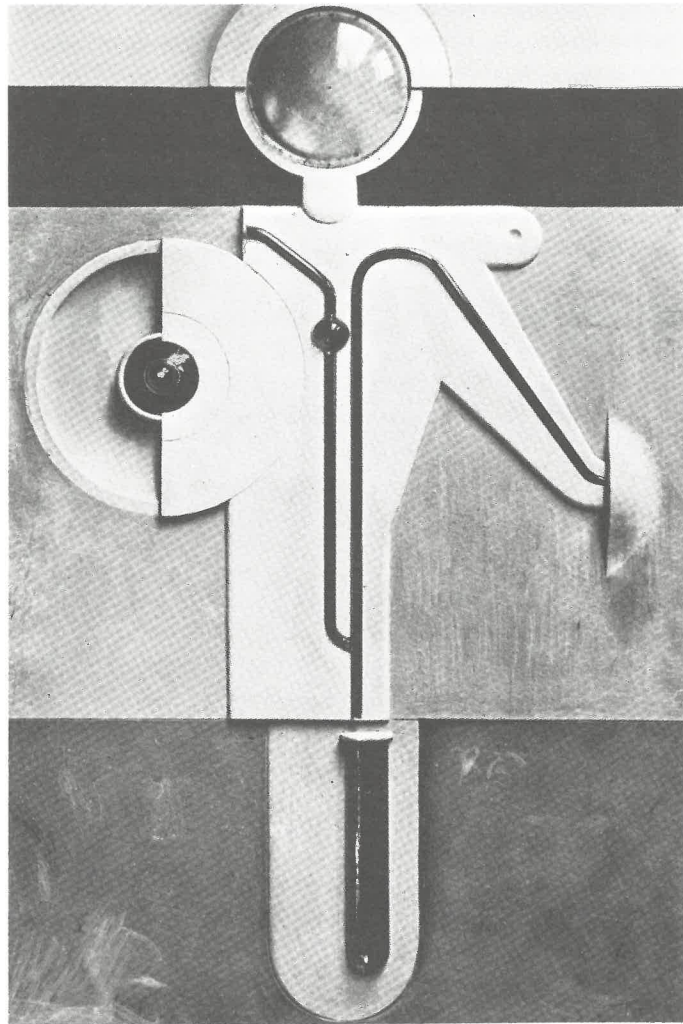
Kaupungin hajoaminen

Samoihin aikoihin Bauhausin suunnanmuutoksen kanssa rakennustoiminta elpyi Weimarin Saksassa ja maan tuolloinen sosiaalidemokraattinen johto käynnisti laajan sosiaalisen asuntotuotanto-ohjelman. Tässä vaiheessa arkkitehdit asettivat tärkeimmäksi tavoitteekseen löytää rationaalinen ratkaisu asunto-ongelmalle. Tässä vaiheessa saneltiin myös nykyisen rakentamisen ankeuden syntysanat.

Paisi yleistä rationalismin korostamista, funktionalistit esittivät kolme kaupunkisuunnitteluperiaatetta, jotka muodostuivat kaupunkiympäristölle tuhoisaksi, kun niitä sotien jälkeen alennettiin laajassa mitassa toteuttaa.

Funktionalistit halusivat luoda kaupunkiin omat alueet elämän eri toiminnoille, asumiselle, työnteolle, virkistytymiselle ja liikenteelle. Tällä he halusivat välttää ne ympäristöhaitat joita teollisuuden ja liikenteen ahtautuminen vanhaan kaupunkirakenteeseen 1800-luvulta lähtien oli aiheuttanut. Periaatteen soveltaminen on merkinnyt kaupungin perinteisesti tarjoamien valintamahdollisuuksien menetystä ja kaupunkiympäristön suunnaton köyhtymistä. Uusi kaupunkimalli loi myös liikenteen noidankehän. Hajoitettu rakenne tarvitsi henkilöautoa joka taas puolestaan hajoitti rakennetta entisestään.

20-luvun modernistien kaupunkikäsitykseen sisältyi tosin eräs silmiinpistävä arvostusten ristiriita: toisaalta haluttiin eliminoida kaupunki eristämällä sen toiminnat, toisaalta ihailtiin sitä synteettistä runoa, valon ja äänen kollaasia jonka henkilöautojen kiiltävät kyljet, niiden lyhtyjen kimallus ja äänitorvien orkesteri loivat yhdessä valomainosten sykkeen ja näyteikkunoita vastaan piirtyvien ihmismassojen kanssa.



Uusasiallisuus esitti ajan ihmiskuvan taiteessa, konstruktivismi ajan tilakäsityksen. Oscar Schlemmer pyrki kuvaamaan molempia yht'aikaa. Reliefi vuodelta 1923.

Hygieniapyrkimys

Kun lääketiede oli todennut että auringonvalo tappaa bakteereja halusi funktionalismi taistella kansanterveyden silloista pääongelmaa, keuhkotuberkuloosia vastaan kehittämällä rakennustavaria, joka takaa jokaiselle mahdollisimman paljon auringonvaloa. Näin päädyttiin ratkaisuun jossa rakennukset sijaitsivat yhdensuuntaisina peräkkäisissä riveissä, ns. Zeilenbau-periaate. Samalla kaupungista hävisi katu ja se julkisen ja puolijulkisen ulkotilan ero joka sisältyi perinteiseen umpikorttelijärjestelmään – asukkaat menettivät reviirinsä. Avoimen rakennustavan korostaminen jatkui pitkälle 60-luvulle asti, huolimatta siitä että antibiootien leviäminen sotien jälkeen käytännöllisesti katsoen hävitti keuhkotuberkuloosin.

Hygieniapyrkimyksen tiliin voidaan paljolti lukea myös fun-
kiksen valkea sileys ja kaikinpuolinen muotojen yksinkertaisuus.
Toisaalta nämä ovat tietysti teollisen tuotantotavan manifestejä,
olkoonkin että valtaosa funkisirakennuksista vielä tehtiin perintei-
senä käsityönä.

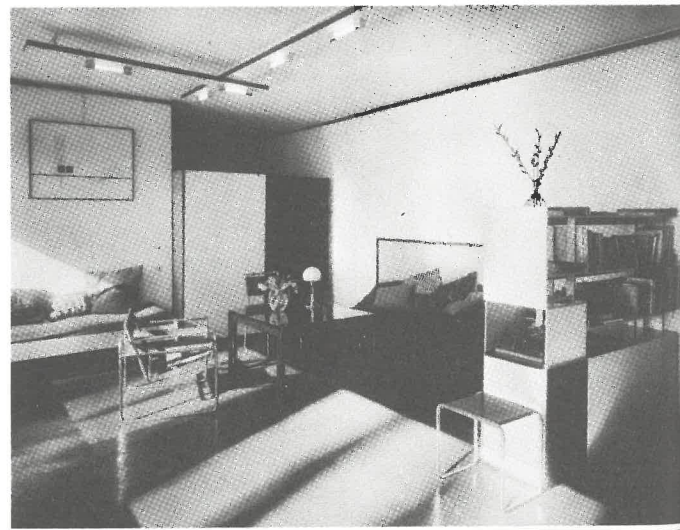
Maksimoidessaan auringonvalon saantia ja taloudellisuutta funktionalistit päätyivät myös ehdottamaan ylikorkeata rakennustapaa aavistamatta kuinka oleelliseksi viihtyvyystekijäksi mitataava tulisi osoittautumaan.

Naisen itsenäistyminen

Edelläkuvatus kaltaisen kaupunkirakenteen pienimmäksi elementiksi funktionalismi kehitti standardoidun pienasunnon, die Wohnung für das Existenzminimum.

Pienasunnon synty kuvasti perinteisen perheen hajoamista. Nainen itsenäistyi ja astui miehen rinnalle tuotantoelämään. Asumisen kollektiivipalvelujen voimakas kehittyminen 20-luvulla oli eräs seuraus tästä. Tämä korosti nimenomaan kerrostalo- maista asumismuotoa. Kuvaavaa onkin että natsit heti valtaan päästyään suuntasivat saksalaisen asuinrakentamisen omakoti- maiseen asumismuotoon tunnuslauseenaan — Kirche, Küche, Kinder. Näin he vetivät naiset pois työmarkkinoilta kaunisteen keinotekoisesti työttömyyslukuja.

Funktionalismin nopeasti eri elämäntiloille levinneen muotokulttuurin monet juuret olivat emansipaatioliikkeessä. Naisten muoti oli eräs näkyvimpiä. Nainen vapautui kureliiveistään ja raskeista kampausrakenteistaan, sijaan tuli käytännöllisyys ja uhmakas tasa-arvoisuuden manifestointi. Tämä "unisex"-muodin ensimmäinen aalto ulottui uimarannalle ja urheilukentälle ilmentämään naisten uutta yhteiskunnallista ja sukupuolista tasa-arvoa. 20-luvun lopun muoti heijasti sisältöään, naisen vapautumista tavalla, joka oikeuttaa puhumaan todellisesta funktionalismista.



Funktionalismin sisustustaiteen puhtautta. Lazlo Moholy-Nagyn olohuone Dessausa v. 1927.

Koneromantiikka

Se että taiteilijat ja suunnittelijat ottivat kantaa konekulttuuriin oli tietysti oikeata vastuuntuntoa. Kokihan kone juuri 20-luvulla toista tulemistaan. Mekaaninen teknologia kehitti liukuhinnan apuvälineekseen, liikennevälineet kokivat vallankumouksen ja sähkö astui elämän arkeen. Koneen ensimmäistä invaasiota vastaan olivat Ruskin ja Morris turhaan yrittäneet taistella palauttamalla käsityön arvostusta. 20-luvun valitsema tie, estetiikan sopeuttaminen koneeseen, oli tietysti oikeampi lähtökohta.

Koneromantiikan näkyvin apostoli oli sveitsiläis-ranskalainen arkkitehti Le Corbusier. Ohjelmanjulistuksessaan Vers Une Architecture v. 1923 hän omisti laivoille, lentokoneille ja autoille omat lukunsa. "Insinööri jota taloudellisuuden lait innoittavat ja matemaattiset laskelmat ohjaavat, saattaa meidät yleispätevien lakien luo. Insinööri luo harmoniaa". Arkkitehtuuri taas on puhdas hengen tuote. Mutta lopputulos on sama. Parthenon on rinnastettavissa insinöörin luomaan koneeseen. Toteutuksen täsmällisyys ja standardointi ovat yhdistävä tekijä. Stereometriset peruskappaleet, pallo, prisma, kartio ja pyramidi ovat Le Corbusier'llekin sekä ajattoman kauneuden että teollisuuden tuotannon välikappale. Konenäkemystään Le Corbusier sovelsi myös paljon väärinkäsitystä herättäneeseen asumis-kone vertaukseen.

Todellinen kone tuli 20-luvun ihmisen elämään sängen monella tavalla. Auto loi uuden liikkumisen vapauden, elokuva uuden kuvitteellisen maailman ja radio mullisti tiedonvälityksen. Konekulttuuri heijastui myös girls'ien tanssirivistön säärenviskeilyssä jazzin mekaanisen poljennon säestyksellä. Gramofoni puolestaan levitti säilötyn musiikin sinne missä ihminen kulloinkin vapaa-aikaansa vietti. Pop-kulttuuri teki läpimurtoaan.

20-luvun koneromantiikka oli innostunutta haltioitumiseen asti, se oli täynnä optimismia – kone oli vapauttava ihmisen luonnonvoimien vallasta, työn orjuudesta ja ajan ja paikan sidonnaisuudesta. Koneen tuhovoima oli jo ehditty unohtaa. Kansainliitto ja paneurooppalaisen ajattelun leviäminen tekivät sodan uusiutumisesta ajatusmahdottomuuden. Henkilöauton tulevaa tuhoisaa vaikutusta kaupunkiympäristöön ei kukaan osannut ennakoida sen paremmin kuin sarjatyön vieraannuttavaa olemusta. Vain harvat aavistivat mitä oli tulossa; Chaplin näki tulevaisuuteen tehdessään Nykyaajan ja Diktaattorin.

- Puritaaninen rationalismi, askeesintyyli

Rationalistisen funktionalismin tärkeimmät luojat, Walter Gropius ja Ludwig Mies van der Rohe olivat kumpikin olleet mukana ekspressionismin tunnekuhuissa ja tämä ”häpeällinen” menneisyys loi heihin käännyksen kiihkoa, kun tavoitteet vaihtuivat. Rakennustaiteen tai arkkitehtuurin sijaan haluttiin puhua vain Uudesta Rakentamisesta. Hannes Meyer, Bauhausin johtaja 20-luvun lopulla määritteli rakentamisen pelkäksi organisaatioksi.

Varhaisfunktionalismin merkityöt ovat perinteisen arkkitehtuurin tietoisia antiteesejä. Se ei kuitenkaan merkitse että ne olisivat pelkän rationalistisen ajattelun luomia. Päinvastoin, niiden herkässä askeettisuudessa asuvat rakennustaiteen pysyvät lait. Olivathan niiden tekijät saaneet klassisen arkkitehtuurikoulutuksen ja olihan kuvataiteen ja arkkitehtuurin rinnakkainen harjoittaminen monelle omakohtainen asia. Varhaisfunktionalismin merkkiteoksilla onkin pysyvä sijansa rakennustaiteen historiassa.

Funktionalismi ilmoitti toteuttavansa Louis Sullivanin tunnettua julistusta, muoto seuraa funktiota. Muodon looginen johtaminen funktiosta on kuitenkin liian monitehoinen asia yksiselitteisen tuloksen saavuttamiseksi. Niinpä varhaisfunktionalismin muotokieli oli pitkälle sopimusvaraista, ”tyyliä” vastakkaisista julistuksista huolimatta. Ratkaiseva vaikutus oli varhaisella abstraktilla kuvataiteella. Vain pieni imitoitu vähemmistö ymmärsi uuden rakentamisen askeettisen kauneuden. Jos tämäkin puuttui, jäi jäljelle pelkkä tekninen rakennelma, sarjatuotantoestetiikan alkio. Varhaisfunkiksen määrällinen vaikutus ympäristön muodostukseen jäi lopulta varsin vähäiseksi, niin jyrkästi katkaisivat lama ja poliittiset muutokset kehityksen 30-luvun alussa. Näin ei funkiksessa piilevää ympäristöuhkaa tiedostettu. Konservatiivien kritiikille kohautettiin olkapäivä.

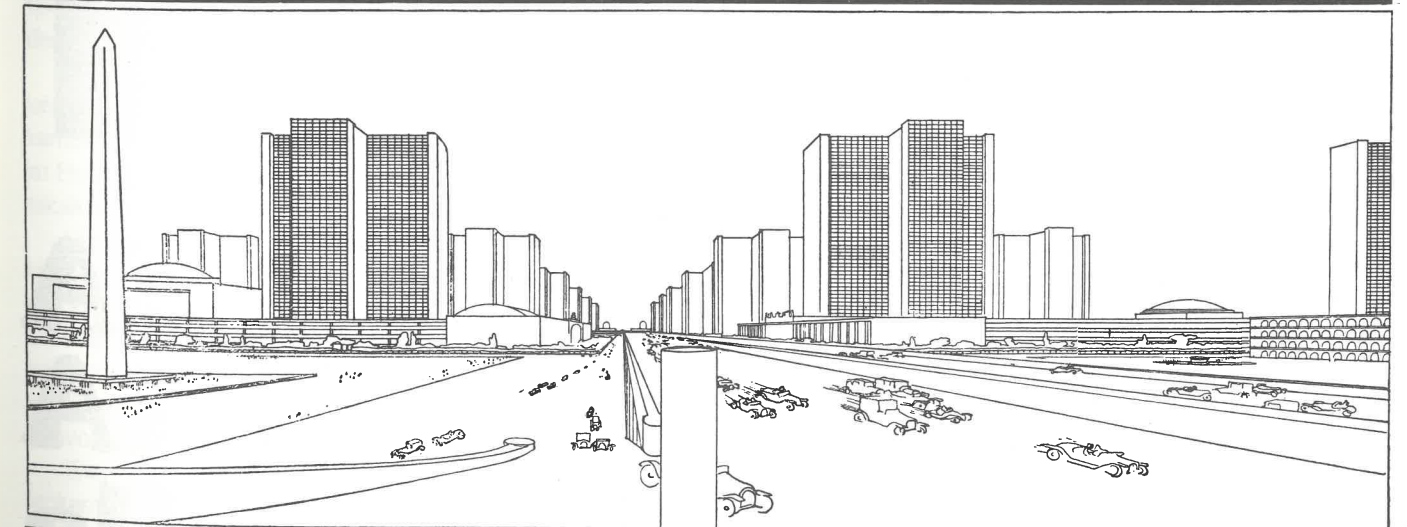
Kouriintuntuvaksi tilanne muodostui vasta kun myöhemmät arkkitehtipolvet ja yhteiskunnan rakentamisesta vastaavat tahot ottivat kirjaimellisesti funktionalismin propagandamielessä esittämät rationalismin julistukset. Ala-arvoista ympäristöä tehtiin arkkitehtien itsensä jättämällä valtuuksella. Pahinta tuhoa aiheuttivat funktionalistien kehittämät uudet kaupunkisuunnitteluperiaatteet.

Kirimo Mikkola

RÉSUMÉ

Se sidan 77
See page 87

Helsingin Taidehalli — Konsthallen
SUOMEN FUNKIS — FUNKIS I FINLAND
 17.8.—9.9. ark./vard. 11—18 (ma/må sulj./stängd)
 su/sö 12—17



Le Corbusier esitti Pariisin syyskaupungissa 1922 aatesuunnitelmansa tulevaisuuden suurkaupungiksi. Nykyajan kaupunkisuunnittelun harharetket olivat alkaneet.



KIRJALLISUUTTA JA POLITIIKKAA 1920 ja 1930 luvuilla

1920-luvun suomalaisen kirjallisuuden taustalla on kaksi draamaattista tapahtumaa, itsenäistyminen ja kansalaissota. Eräänlainen yhteinen tekijä näissä on Venäjän vallankumous. Monelle vanhemman polven kirjailijalle, kuten Juhani Aholle, Eino Leinolle, Joel Lehtoselle ja F.E. Sillanpäälle kansalaissota oli monessa suhteessa vaikea kriisi.

Tulenkantajat, itsenäisen Suomen ensimmäinen suomenkielinen kirjailijapolvi, halusivat aloittaa alusta, kääntää puhtaan lehden ja katsoa mieluummin tulevaisuuteen kuin ristiriitojen repimään lähimenneisyyteen.

Keitä tulenkantajat olivat? Heihin kuuluivat Olavi Paavolainen, Ilmari Pimiä, Yrjö Jylhä, Lauri Viljanen, Elina Vaara, Katri Vala, Onni Halla, Pentti Haanpää, Toivo Pekkanen, Erkki Vala, Arvi Kivimaa, Unto Seppänen, Mika Waltari, Uuno Kailas, P. Mustapää (Martti Haavio). — Luetteloa voisi pidentää tai lyhentää, sillä tulenkantajilla ei ole muuta todella yhteistä tekijää kuin ikä. He olivat syntyneet vuoden 1900 korvilla ja aloittivat teostensa julkaisemisen 1920-luvulla.

Edellä on lueteltu viisitoista kirjailijaa. Tuosta joukosta nousi kolme professoria ja kolme akateemikkoa. Laajoja elämäkertoja tai tutkimuksia on laadittu seitsemästä, heistä on julkaistu viisi tohtorin väitöskirjaa. Koottuja tai valittuja teoksia on ilmestynyt kolmeltatoista. — Tulenkantajien sukupolvella oli runsain mitoin lahjakkuutta ja kulttuurista merkitystä.

Tulenkantajat tutustuivat toisiinsa Nuoren Voiman Liitossa ja julkaisivat ensimmäisiä kirjoitelmiaan Nuori Voima -lehdessä. Ajatus uudesta alusta ja sukupolvitietoisuus yhdistivät heitä. Uuno Kailaan Purjehtijat-kokoelma (1925) on sen runollinen julistus.

WSOY:n kustantama Nuori Voima -lehti ja myöhemmin Tulenkantajat-albumi (1924—1927) olivat heidän yhteisiä julkaisukanaviaan. Niiden lisäksi ilmestyi antologioita, Nuoret runoilijat (1924, 1926), Hurmioituneet kasvot (1925), joissa tulenkantajat esiintyivät yhdessä ja lujittivat näin käsitystä kiinteästä uudesta sukupolvesta Suomen kirjallisuudessa.

Tulenkantajat pyrkivät erottumaan vanhemmasta sukupolvesta myös suosimalla runoissaan eksoottista ja romanttista värikkyyttä, mikä herättikin huomiota esimerkiksi Katri Valan Kaukainen puutarha -kokoelmassa (1924) ja Hurmioituneet kasvot -antologiassa. Katri Valan, Uuno Kailaan ja P. Mustapään vuosikymmenen puolivälissä julkaisemissa runokokoelmissa nousi myös vapaamittainen, loppusoinnuton runo näkyvästi esiin, vaikka perinteisen runoilmaisun murros oli jo aikaisemmin koetukin suomenruotsalaisessa modernismissa erityisesti Edith Södergranin ja Elmer Diktoniuksen ansiosta.

Jo vuonna 1922 ilmestynyt suomen- ja ruotsinkielinen Ultra-lehti oli julistanut kansainvälisyyden ja rauhan aatteita, ja sen kantavia voimia olivat olleet erityisesti suomenruotsalaiset kirjailijat Elmer Diktonius ja Hagar Olsson. Nämä ideat saavuttivat vastakaikua myös tulenkantajapolvessa.

Vuosikymmenen lopulla syntyi kaksi lyhytikäistä mutta merkittävää kulttuurilehteä, suomenruotsalainen Quosego ja suomenkielinen Tulenkantajat. Kun suomenruotsalaiset keskittyivät Diktoniuksen, Hagar Olssonin, Gunnar Björlingin, Rabbe Enckellin ja Olof Enckellin voimin kehittämään kirjallista modernismia käytännössä ja teoriassa, lähtivät tulenkantajat varsinkin Olavi Paavolaisen johdolla muuttamaan kirjallisuuden aihepiiriä.

Erkki Valan ja myöhemmin Olavi Paavolaisen toimittama Tulenkantajat -lehti tahtoi tuoda kirjallisuuden aihepiiriksi modernin teknistyneen ja kaupungistuneen elämänmuodon. Yleisenä ilmapiiirinä oli voimakas tulevaisuudenusko.

Paavolaisen johdolla monet tulenkantajapolven kirjailijat opivat ihailemaan modernia tekniikkaa autoineen, junineen ja lentokoneineen, funktionalistista arkkitehtuuria, matkailua ja suurkaupunkilaista elämää, jossa ihmisen uskottiin olevan vapaa kansallisista, rodullisista tai sosiaalisista kahleista.

Tällaista kiihkeämpöistä ja kansainvälistä uudenaikaista menoa Paavolainen analysoi ja esitteli esseekokoelmassaan Nykyaikaa etsimässä (1929), jossa hän myös perehdytti lukijakuntaansa uusiin eurooppalaisiin taidevirtauksiin ja muoteihin. Tulenkantajat-lehti yritti niin ikään vakuuttaa lukijansa siitä, että kyläyhteisö ja maalaiselämä olivat mennyttä aikaa, mikä Suomen kaltaisessa maatalousvaltaisessa maassa herätti paitsi huvittuneisuutta myös kiukkua. Monet näkivät siinä ei vain ulkomaisten muoti-ilmiöiden apinointia vaan myös selvää epäisanmaallisuutta.

Mika Waltarin romaani Suuri illusioni (1928) esitteli omalta osaltaan uuden helsinkiläissukupolven tunnelmia ja saavutti suurta suosiota, ehkä enemmän muodikkuutensa kuin muiden arvojen ansiosta. Olavi Laurin (Paavolaisen) ja Mika Waltarin yhteisesti julkaisema runokokoelma Valtatiet (1928) oli ylistyslaulu tälle uudelle elämäntunnelmalle.

Tietenkään kaikki tulenkantajapolven kirjailijat eivät osallistuneet näihin melko pinnallisiin uuden aikakauden julistuksiin. 1920-luvun lopulle tultaessa tulenkantajat olivat jo kukin kehittyneet omaan suuntaansa eikä sellaista sukupolvitietoisuutta enää tarvittu kuin aikaisemmin, koska omat kyvyt alkoivat riittää julkisuuden ja huomion saamiseksi.

Tulenkantajat-lehti on eräänlainen 20-luvun suomenkielisen sukupolven loppunousu. Sen ilmestymisaikana 1929—1930 alkoivat tulenkantajapolven jäsenten väliset sekä taiteelliset että poliittiset erimielisyydet yhä selvemmin tunkeutua näkyville. Kun alussa ikätoveruus oli ollut yhdistävä tekijä, joutuivat useimmat tulenkantajasukupolven jäsenet 1930-luvulle siirryttäessä päättämään paikkansa kulttuurielämässä myös poliittisin perustein, varsinkin kun poliittiset ristiriidat 1930-luvulla nousivat dramaattisesti esiin.

1920-luku päättyi sekä asiallisesti että vertauskuvallisesti vuonna 1929 puhjenneseen yleismaailmalliseen talouspulaan, joka iski voimakkaasti myös Suomeen. Samaan aikaan äärioikeistolainen toiminta kiihtyi, ensimmäinen väkivaltainen välikohaus sattui marraskuussa 1929, kun Lapuan liikkeen miehet riisui-
vat Lapualla kommunisteilta punaiset paidat. Maaliskuussa 1930 hävitettiin Vaasassa kommunistien kirjavaino ja heinäkuussa pääkaupunkiin tehtiin talonpoikaismarssi, johon osallistui 12 000 henkeä.

Liikkeen painostaessa hallitusta tämä samana vuonna laisäädäntöteitse kielsi kommunistisen toiminnan maassa. Lapuan liikkeen terroristit syyllistyivät murhiin ja kaappauksiin — he kaappasivat jopa maan ensimmäisen presidentin K.J. Ståhlbergin ja tämän puolison — ja toiminta huipentui kapinayritykseen Mäntsälässä helmi-maaliskuun vaihteessa 1932. Kapina tukahdutettiin, sen johtajat tuomittiin ja Lapuan liike lakkautettiin.

Vakavan poliittisen tilanteen taustaa vasten katsottuna suuri osa 20-luvun tulenkantajakirjallisuudesta alkoi näyttää pinnallisel-
ta ja muodinmukaiselta. Elmer Diktonius oli jo 20-luvulla kiinnittänyt huomionsa tähän, ja 30-luvulle tultaessa tulenkantajapolvessa heräsi itsekritiikki. 1930 Lauri Viljanen syytti nuorta kirjallisuutta ”miltei täydellisestä dekadenssista”, ja kaksi vuotta myöhemmin Olavi Paavolainen teki Suursiivous-pamfletissaan koko tulenkantajaproosan naurunalaiseksi.



Ekspressionismi avasi mielikuvituksen ja tyylyttelyn

Kansainväliset vaikutteet kasvoivat

Kaksikymmentäluvulle tultaessa suomalainen teatteri oli kulunut melko rauhallista kehitystietään. 1800-luvun romantiikasta oli tultu ibseniläiseen realismiin. Nyt alettiin saada Keski-Euroopasta uudenlaisia vaikutteita, jotka liittyivät konekulttuurin ja amerikanismin sekä nousevan työväenliikkeen antamiin impulsseihin. Kaksikymmentäluvun alussa suomalaiset teatterintekijät matkustivat ulkomailla entistä enemmän. Saksassa oli jo 1910-luvun lopulla kasvanut sekä näytelmäkirjallisuudessa että teatterissa uusi suunta: ekspressionismi. Tämän virtauksen esityksissä eli tunnevoima, subjektivismi ja näyttämöllinen pelkistäminen. Usein esitykset olivat vähemmän voimakkaita runoelmia kuin varsinaisia draamoja.

Monesti virtaukset saavat alkunsa pienestä. Tämä edellyttää kuitenkin tietyn suuntaisten alttiuksien ja pyrkimysten piilevää vaikutusta. Kun Kosti Elo (Tampereen Työväen Teatterin johtaja), Eino Salmelainen (Aamulehden tuolloinen teatteritoimittaja) ja Jussi Kari (TTT:n lavastaja) tekivät muutamien muiden teatterintekijöiden kanssa kesällä 1922 opintomatkan Saksaan, he näkivät useita uutta suuntaa edustavia esityksiä. Erityisesti heihin vaikuttivat nuoren saksalaisen draamatikron Ernst Tollerin teokset Die Maschinenstürmer (Koneittenmurskaajat) ja Masse-Mensch (Joukkoihminen) Berliinin Grosses Schauspielhaus -näyttämöllä. Ohjaus oli kuulun Max Reinhardtin.

Näitä esityksiä saatettiin pitää uuden kaksikymmentälukulaisten teatterin puhtaaksi viljeltyinä saavutuksina. Eloon ja Salmelaiseen vaikuttivat erityisesti pelkistetty tyyli, rytmikkäät joukko-kohtaukset ja ilmaisun rohkea tunnevoimaisuus. Elo ihaili esityksiä, "joista kaikki pikkupiirteet oli jätetty pois ja joissa varsinkin valaistuslaitteet näyttelivät merkittävää osaa". Matkan tuloksena Koneittenmurskaajat käännettiin suomeksi ja sen kantaesitys tapahtui seuraavana keväänä TTT:ssä.

Sisällölliset tavoitteet suomalaistuivat

Saksassa ekspressionismi oli syntynyt voimakkaasta yhteiskunnallisesta käymistilasta, johon olennaisesti liittyivät kehitys keisarivallasta parlamentarismin ja työväenluokan voiman kasvu. Suomessa yhteiskunnallinen puoli ei näytellyt yhtä keskeistä osaa. Niinpä suuntausta avoimesti tukeneen Ultra-lehden lähtökohta oli enemmän humanismia puoltava asenne kuin selkeästi ideologinen kulttuuripoliittinen liike. Weimarilaisten kumouksellisuus jäi suomalaisille ekspressionisteille vieraaksi.

Saksalaisen dramatiikan ja teatterin keskushahmo oli ollut "der neue Mensch", yhteiskunnan kanssa konfliktin joutunut kansaa ja edistystä puolustava hahmo. Suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa ja teatterissa "uusi ihminen" oli huomattavasti yksilöllisempi hahmo, pohjimmiltaan individualisti tilittämässä omaa henkilökohtaista kehitystään. Suorasukainen tunnekuvaus ja karrikotivat teatterin keinot jäivät meillä aika vieraiksi; halitsevaa oli ilmaisussa psykologinen kuvaustapa. Alkuperäisin pyrkimys otettiin saksalaisesta teatterista: tavoite ihmisen sisäisen elämysmaailman kuvaamiseen, mutta suuntauksen sosiaalipsykologiset päämäärät jäivät saavuttamatta. Jörn Donner on osuvasti todennut, että ekspressionismi oli olemukseltaan "unelma veljeydestä ja onnesta", mutta samalla "taiteellisten ideoiden ja kuvitelmien sekasotku".

Näytelmäkirjallisuus: uhmakkaita kokeiluja

Selvimmän näytelmäkirjailijoista ekspressionismin vaikutteisiin liittyivät Lauri Haarla, Hagar Olsson ja Arvi Kivimaa. Haarlan Lemmin poika, Synti ja Uskottomuus yhdistävät voimakkaan

kielellisen tyylyttelyn kiihkeään tunnelmaan. Kivimaan Vangit ja Rakas elämä ovat voimakkaasti balladinomaisia ja symbolistisia näytelmiä. Hagar Olsson oli Suomessa suuntauksen ainoa yhteiskunnallinen julistaja: S.O.S. oli kannanotto kaususodan mahdollisuutta vastaan ja Hjärtats pantomin taas kritiikki rahan valtaa vastaan. Tollerin tavoin Olsson käyttäi rohkeita simultaanisia näkymiä ja korostaa ihmisten musta-valko-asetelmia.

Näytelmäkirjallisuudessa kausi ei synnyttänyt painavaa dramatiikkaa, mutta oli tärkeä kokeiluvaihe, joka vapautti näytelmäkirjallisuutta naturalismin voimakkaasta painolastista näkemään poeettisten ja tyylyttelyjen muotojen rikkauden.

"Neljän vuoden painajainen" ja vaikutus koko maassa

Yllättävää suuntauksen kehityksessä oli tamperelaisen teatterielämän esiinnousu. Itse asiassa johtavat vaikutukset lähtivät Tampereelta, leviten sieltä Viipuriin, Turkuun ja Helsinkiin. Jo vuoden 1927 tienoilla havaittiin Tampereella väsymistä "kokeiluihin", silti samaan aikaan ekspressionistisia näytelmiä esitettiin vielä paljon muualla maassa. Helsingissä vain Kansan Näyttämö ja Svenska Teatern toteuttivat ohjelmistovalinnassaan näitä näytelmiä.

Kun italialaisen Luigi Pirandellon Kuusi henkilöä etsii tekijää sai sijan useiden teattereiden ohjelmistossa 1920-luvun lopulla, alkoi ylimenokausi ekspressionismista ns. ylirealismiin — symbolistisiin pyrkimyksiin. Tyyliellinen kenttä oli toki kirjava, mutta kansainvälisten vaikutusten omaksumisessa kuljettiin melko yksinkertaisia teitä; vaikutteet riippuivat paljolti siitä, millaisia näytelmiä Euroopassa satuttiin näkemään.

Ekspressionismia on kutsuttu "neljän vuoden painajaiseksi". On kuitenkin nähtävä, että suuntauksen tärkeimmät vaikutteet, ilmaisullinen pelkistäminen ja tunnevoimaisuus vaikuttivat teatterissamme voimakkaasti vielä 1930-, jopa 1940-luvulla.

Vaikutukset ilmaisussa, ohjauksessa ja lavastuksessa

Teatterin ydin on näyttelijäilmaisu. Kuten Saksassa ekspressionismi synnytti Suomessakin uudenlaisen näyttelijäpolven. Voimakas tunneilmaisu valtasi alaa. Naturalistisen jäljentämisen sijasta korostettiin tunnetilaa ja elämyspsykologista lähtökohtaa. Joskus päädyttiin fyysisen ilmaisun kiristyneisyyteen ja ulkokoh-taiseen replikointiin. Tämä oli kuitenkin suhteellisen harvinainen vaara.

Ekspressionismilla oli positiivinen vaikutuksensa näyttelijäilmaisuun. Tyylyttelypyrkimys ja subjektiivisuuden vaatimus saivat aikaan sen, että irtauduttiin suurieläisestä, jälkiromanttisesta tyylistä ja naturalismista. Lähestyttiin sisäistyneempää ilmaisua. Kolmekymmentäluvun alkupuolella Stanislavskin psykologisen realismin vaatimus jatkoi pyrkimystä kohti uskottavampaa ja tunneherkempää ilmaisua. Siten ekspressionistinen suuntaus voimisti Suomessa kehitystä kohti realismia. Tämä johtui siitä, että suuntaus korosti ilmaisun sisäistämistä. Wilho Ilmari onkin todennut, että ekspressionistisen suunnan vaikutus oli näyttelijäilmaisun historiallisen kehityksen kannalta siinä, että se puhdisti ilmaisun arkirealismista ja voimisti psykologista työtapaa.

Ohjaajan osuus teatterityössä oli alkanut vakiintua saksalaisessa teatterissa jo tämän vuosisadan alussa. Ekspressionismin vaikutuksesta ohjaajan osuus kokonaisuuden hahmottajana korostui. Max Reinhardtin osuus uudenlaisen ohjaajapolven synnyssä oli keskeinen. Kuten Saksassa myös Suomessa monet ohjaajat olivat kiinnostuneita antinaturalistisista, epäsovinnaisista

tavoitteista. Ohjaajan asema teatterissamme oli 20-luvun alussa epämääräinen. Esimerkiksi ohjelmalehtisissä ei lainkaan mainittu ennen vuotta 1925 ohjaajan nimeä. Muutos tapahtui 20-luvun kuluessa, ja se perustui ekspressionististen, ohjaajakeskeisten näytelmien yleistymiseen. Alettiin kiinnittää yhä enemmän huomiota visuaalisiin ratkaisuihin, esityksen rytmiikkaan, kokonaisilmaisuuksiin ja analyysiin.

Myös ensemble-työn merkitys kasvoi 20-luvulla. Pyrittiin ehyisiin kokonaisuuksiin. Varjopuolena oli ohjaajavaltaisen työskentelyn haittavaikutus näyttelijään: pahimmillaan näyttelijöistä tuli ohjaajan teatterin "sätkynukkeja". Ohjauksen alalla tulivat muotiin aivan uudenlaiset, teatterinomaiset keinot: runsaat joukkokohtaukset, puhekuorot, ääni- ja valotehosteiden suomat mahdollisuudet sekä runollisten tunnelmien luominen. Myös tuon hetken näytelmien sosiaalinen näkemystapa ja ajankohtainen sisältö innostivat ohjaajia enemmän uusiin ilmaisutavoitteisiin kuin ohjelmiston vakiokappaleet — operetit, salonkikomediat tai sovinnaisen esityksperinteen turruttamat klassikot. Ekspressionismi vapautti ohjaajia naturalismin kahleista ja avasi tien tyylillisiin löytöretkiin.

Myös lavastustaiteessa ekspressionismi merkitsi virikettä uuteen kehitysvaiheeseen. Kaksikymmentäluvun alkuun saakka lavastamisella oli tarkoitettu maalattujen tyyppikulissien käyttöä. Ne oli tilattu Tukholmasta, Grabowien kulissimaalaamosta. Lavastaja-maalareita ei pidetty näytelmän visuaalisina suunnittelijoina, vaan lähinnä kuvittajina ja koristajina. Vasta 20-luvulla lavastajat alkoivat olla esityksen visuaalisia hahmottajia. Ekspressionismi vaikutti rakastettavasti siihen, että alettiin irtautua taustakankaiden maalauksesta näyttämötilan jäsentämiseen. Niinpä Jussi Kari, Yrjö Ollila ja eräät nuoremmat lavastajat ryhtyivät käyttämään tilaa kolmiulotteisesti rajaten sitä esineiden, verhojen, valaistuksen ja erilaisten tasojen avulla. Tämä loi perustan lavastamiselle ja näyttämökuvalle nykyisessä mielessä: etsittiin muoto näyttämötulkinnalle. Myös naturalismin jäljentävä ote hylättiin. Siirryttiin pelkistettyihin ja usein hyvinkin kokeileviin näyttämövisioihin. Haluttiin luoda unenomaisia vaikutelmia, runollisia tunnelmia, kaoottisia ja levottomia kaupunkinäkömiä sekä nykyihmisen ristiriitaisia sielunmaisemia.



Kosti Elo oli ekspressionistisen kauden keskeisiä kokeilevia ohjaajia. Merkittävimmät ohjauksensa hän teki Tampereen Työväen Teatterissa, joka oli tuolloin vireimpiä näyttämöitämme.

Kaksikymmentäluvun ja myös kolmekymmentäluvun alkupuolen teatterissa ekspressionismi antoi ratkaisevat sysäykset kehitykselle. Voimakkaimmin se vaikutti näyttelijäilmaisuuksiin, ohjaajan työhön ja lavastustaiteeseen — suppeammin näytelmäkirjallisuuteen. Helsingin ulkopuoliset teatterit astuivat ennakkolullottomasti kehityksen kärkeen. Olennaista oli se, että uskaltauttiin ristiriitaan sovinnaisen ja vallitsevien ilmaisukäsitysten kanssa. Ulkomaiset virikkeet olivat voimistamassa vapautumista. Tuloksena oli siten ennennäkemättömän luova ja kokeileva kehitysvaihe suomalaisessa teatterissa. Vastaavaa vaihetta ei oltu koettu sitä ennen, ja niinpä 20-luku merkitsi muutosta, jonka 30-luvun kehitys sitten vakiinnutti. Siirryttiin suurieläisestä näyttelemisestä tunnevoimaiseen ja sisäistyneeseen ilmaisuun.

Taisto-Bertil Orsmaa



résumé

Joukkokohtaus Georg Kaiserin näytelmässä Kaasu. (TTT:n esitys).
Tyyppillinen ja tavoiteltu tehokeino 20-luvun teatterissa.

Se sidan 67
See page 88

Helsinki Juhlíi



Helsingin Juhlaviikot on arvokas asia. Samoin Uusi Suomi, joka on merkittävä kulttuurin käsittelijä. Se on myös vankka ilmoitusväline.

Uudistettu

UUSI SUOMI

Uusia
mahdollisuuksia
markkinoijalle

ILMOITUSOSASTO, RUOHOLAHDENKATU 23, 00180 HKI 18, PUH. 90-64 77 11.



Tanssitaiteen asema 20-luvun suomessa

Vuosisatamme alku merkitsi jalansijojen löytymistä myös tanssitaiteelle Suomessa, jossa ennakkoluulot istuivat tiukassa ja lihalisuus helposti johti ajatukset synnin teille. Asenteiden muutos suhtautumisessa tähän "ruumiin" taiteeseen alkoi näkyä oikeastaan vasta sen jälkeen kun Maggie Gripenberg oli ryhtynyt antamaan omia tanssinäytöksiään vuodesta 1911 alkaen. Tanssi ei nähtävästi ollutkaan tuomittava asia, kun vapaaherratarkin sitä

esitti sen ajan käsityksen mukaan kevyesti vaatetettuna ja uskalsi jopa näyttää paljaat varpaansa. Näiden pinnallisten houkutus-ten lävitse ihmiset tajusivat tunteen syvyyden, paneutuneisuuden ja sisäisen voiman, jolla tanssijatar tulkitsi sanomaansa, ja oppivat vähitellen käsittämään tanssin mahdollisuudet vakavasti otettavana taidemuotona.

Olihan Suomessa toki ollut tanssinhaluisia tyttöjä ja poikia aikaisemminkin, mutta ei minkäänlaisia tilaisuuksia tanssin opiskeluun. Parhaat tilaisuudet oli niillä, jotka kuuluivat Pietarin ei niinkään vähäiseen suomalaiseen siirtokuntaan. Pietarin balettikoulun historiasta käy ilmi, että koulussa on opiskellut melko paljon sekä suomalaisia että ruotsalaisia. Ruotsia edustavat sellaiset venäläisen baletin kuulut tanssidiynastiat kuin Johansson ja Legat, kun taas suomalaisista ei kehittynyt vastaavia suurtekijöitä, joskin he hyvin puolustivat paikkaansa.

Ensimmäinen suomalainen tanssitaiteilija oli Alina Frasa, joka esiintyi Helsingissä 1850–60-luvuilla ja innoitti mm. nuoren Aleksis Kiven runoilemaan tanssivasta neidosta ja hänen valkeasta liinastaan.

Saksalaisella Elisabeth Littsonilla oli Alina Frasan jälkeen balettikoulu, jota Helsingin seurapiirit suosivat. Hänen etevimpiä oppilaitaan olivat Jenny Spennert ja Hilma Liiman, joka ensimmäisenä tanssijattarena Suomessa esitti "plastiikkaa" Isadora Duncanin tyyliin. Margit Lilius puolestaan on historiamme ensimmäinen tanssijatar, joka 1917 tanssi varpaillaan.

Toinen merkittävä uranuurtaja Maggie Gripenbergin rinnalla oli Toivo Niskanen, Helsingin Normaaliyseen kasvatti, jonka kiinnostus tanssitaiteeseen sai rohkaisua ja ymmärtämystä lyseon silloisen rehtorin Strengin taholta. Tällainen suhtautuminen oli hyvin epätavallista viime vuosisadan vaihteessa, jolloin varsinkin miesten antautuminen tanssitaiteen harjoittajiksi oli jotain vähintäänkin ennenkuulumatonta. Opetustyö oli siihen aikaan tanssijan ainoa toimeentulon tae, jonka lisäksi he antoivat omia tanssi-iltoja. Niskasen ensimmäinen julkinen näytäntö oli samaa vuonna kuin Gripenbergin.

Oopperan baletti alkaa hahmottua

Näihin aikoihin heräsi eloon vanha haave suomalaisen oopperan ja baletin perustamisesta. Olihan Bergbom jo edellisellä vuosisadalla yrittänyt perustaa oman oopperan, mutta se ei elänyt kuin muutaman vuoden. Nyt sitä puuhasivat mm. Edvard Fazer, Aino Ackté ja Oskar Merikanto.

Oopperan näytännöissä Kansallisteatterissa olivat tanssisteine esiintyneet Toivo Niskanen, Elsa Nyström ja Margit Lilius, joiden espanjalaisia tansseja monet pitivät Carmenin kohokohtina. Kun sitten oopperamme Suomen itsenäistyttyä sai oman talon, entisen venäläisen Aleksanterinteatterin, jossa se aloitti toimintansa 1919, oli seuraavana hankkeena luonnollisesti baletin kokoaminen. Ja itse asiassa Toivo Niskasta pidettiin oikeana henkilönä tähän tehtävään.

Edvard Fazer kiinnitti kuitenkin ensimmäiseksi balettimestariksi George Gén. Hänestä ei silloin tiedetty muuta kuin että hän oli toiminut pankkivirkailijana Pietarissa ja Helsingissä emigranttina saavuttuaan tšekäläisten balettikoulujen pianistina sekä jonkin aikaa Apollo-teatterin tanssijana.

Eräissä oopperoissa tarvittiin tanssijoita, mutta tämä ei riittänyt Edvard Fazerille. Hän halusi suomalaisen baletin, joka eräiden muiden silmäätekevien musiikkimiesten mielestä ei ollut kovinkaan tähdellinen. Edvard Fazer piti kuitenkin sinnikkäästi oman päänsä ja toteutti tavoitteensa; hänestä tuli suomalaisen baletin isä.

Suomalaisen baletin historiaa tutkiessaan joutuu yhä uudeleen palaamaan Pietarin keisarilliseen Marian-teatteriin eli Marinskiin, kuten sen kansanomaisen nimitys kuuluu. Marinski on ollut suomalaiselle baletille kautta aikojen suuri esikuva ja innoituksen lähde. Sen koulusta on kehittynyt meidän koulumme ja siellä opiskelleet ja esiintyneet taiteilijat ovat olleet Suomen tanssitaiteen perustavia tukipilareita. Balettimme tyyli ja tekniikka

ovat saaneet ensiarvoisimmat, hedelmällisimmät vaikutteensa Marinskista, nykyisestä Kirovistä.

Illepalkkaisia tanssijoita ryhdyttiin keräämään kokoon syksyllä 1921 Lepakon ja Jevgeni Oneginin tanssikohtauksia varten. Vakituisen kiinnityksen sai ensimmäisenä sen ajan nimekkäin klassinen tanssijattaremme Mary Paischeff. Hän toi mukanaan Apollo-teatterista partnerinsa George Gén, joka hänen suosituksesta sai niinkään sopimuksen, koska hänen oletettiin parhaiten tutustuneen pietarilaiseen balettiohjelmistoon. Yhtään koreografista työtä hän ei siihen mennessä ollut tehnyt, mutta häneen luotettiin ja hän kai itse uskoi työn opettavan tekijäänsä.

Liisankadulla toimi 1916–24 Rafael Pengerin johtama Helsingin Tanssiopisto, joka käsitti salonkitanssikoulun ja balettikoulun. Jälkimmäisen opetuksen Penger oli organisoinut täysin parhaiden venäläisten balettikoulujen tyyliin: klassisen tekniikan lisäksi oli karakteritreenausta, rytmiikkaa, miimiä ja plastiikkaa.

Opiston balettiluokilla opettivat monet etevät venäläiset tanssijat, jotka vallankumouksen pyörremyrskyssä olivat ajautuneet tänne joksikin aikaa. Opiston oppilasnäytteet olivat kiinnostavia taidetapahtumia 20-luvun alkuvuosien Helsingissä.

Pengerin Tanssiopistossa, Elo Kuosmasen balettikoulusta ja Toivo Niskasen koulusta tulivat ne nuoret tanssin harrastajat, joista oopperan baletti oli koostuva. Heti syksyllä aloitettiin Joutsenlammen harjoitukset. Työmäärä oli valtava, kaikki balettimestaria myöten kokemattomia, mutta suurenmoisen innostuneita.

Joutsenlammen riemumenestys

Joutsenlammen ensiesitys, joka merkitsi suomalaisen baletin syntyä, oli Suomalaisessa oopperassa 17. tammikuuta 1922. Ensimmäinen kotoisin voimin esitetty kokoillan baletti herätti suurta kohua yleisön keskuudessa ja riemua rampin molemmin puolin.

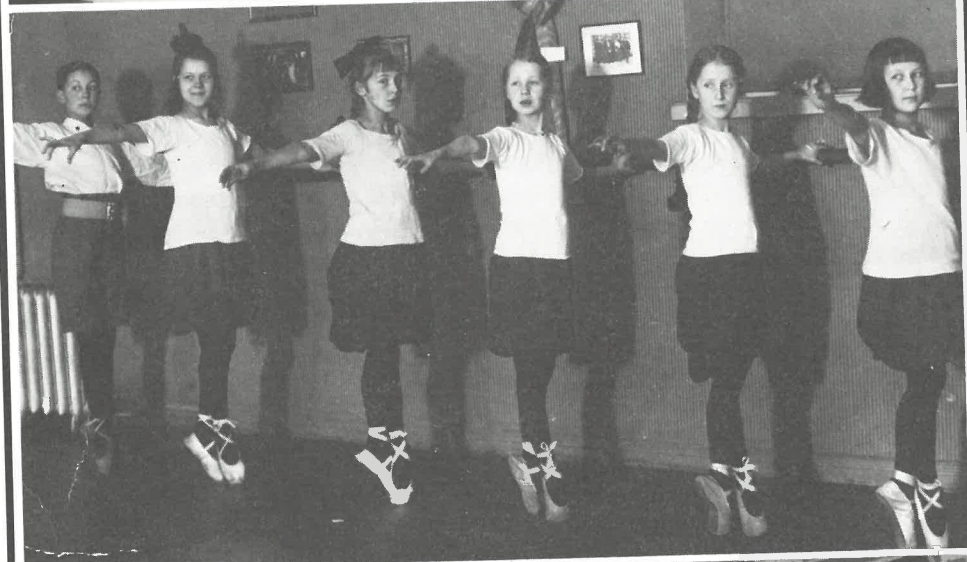
Joutsenlammen valitseminen oli sangen uhkarohkea yritys, joka kävi päinsä ja meni täydestä, koska tanssitaide ei maassamme tuohon aikaan paljoakaan tunnettu eikä asiantuntijoita juuri ollut. Niinpä päivälehdetkin joutuivat lähettämään paikalle musiikkiarvostelijansa, jotka usein kirjoittivat enemmän baletin musiikista kuin koreografiasta.

Se on tendenssi, joka on istunut pitkään ja lujasti, niin lujasti, että vasta aivan viime aikoina koreografin nimi on noussut säveltäjän nimen rinnalle, ei vielääkään sen edelle, vaikka baletti on teos, joka ennen muuta tulkitaan liikekielen välityksellä.

Lehdistö suhtautui Joutsenlammen ensi-iltaan täysin ymmärtäen Fazerin merkittävän kulttuuriteon. Näytteestä käyköön katkelma Uudesta Suomesta, jossa nimimerkki Cis (luultavasti Hilma Jalkanen) kirjoitti näin: "Baletti eli soitinten säestämä draamallinen kaunoliiketaide on meillä uutuus. Takavuosina tosin käväisi täällä pietarilaisia balettiseurueita, ja viime vuosina ovat lyhytsoiset tanssinäytökset saavuttaneet suurta suosiota. Eilen ensi-ilta oli ensimmäinen yritys esittää draamallista balettia kotimaisin voimin. Tulos oli erittäin ansiokas. Täytyy ihmetellä, miten juroksi mainittu kansallisuunteemme on voinut kehittää ilmi niin paljon nopsaa ja täsmällistä notkeutta ja sulavuutta, jopa tarvittaessa, kuten unkarilaisessa tanssissa, leimahtavaa tulisuu- ta. Omaperäinen luonnehtiminen taas oli ilmeisin raikkaissa kansantänhuissa." Onneksi kirjoittajan käyttämä sanahirviö "kaunoliiketaide" ei vakiintunut kieleemme ja hänen "kansantänhuileenkin" on osuvampi nimitys karakteritanssi.

Näytäntökauden suurin yleisömenestys oli Joutsenlampi, jonka ansiosta ooppera pystyi maksamaan laulajienkin palkat.

Se takasi myös baletin toiminnan jatkumisen. Balettikuntaan kiinnitettiin Iris Salin ja Elo Kuosmanen ja uusina baletteina esi-



Vuosi 1928 päättyi Suomalaisessa oopperassa komeasti Pähkinänsärkijän ensi-iltaan, jolloin baletti saavutti yhden kauneimpia siihenastisia voittojaan, kiitos mm. Lucia Nifontovan ja Arvo Martikainen sekä ennen kaikkea teoksen koreografin George Gén, jonka uupumaton into tanssitaiteemme kehittämiseksi oli muutamassa vuodessa saanut suuria aikaan. (Otsikkokuva)

Vuodenajat esitettiin oopperassa yhdessä Pähkinänsärkijän kanssa 1.12. 1928, lähtökohtana Petipan Mariskiteatterille tekemä koreografia, jota George Gé yritti suunnilleen noudattaa. Vieressä baletin talvikohtaus, jossa tanssivat mm. Liisi Hallas, Zoila Pavlova sekä Airi ja Liisa Säilä. Baletti kuvasi vuodenaikojen erilaisia tunnelmia Glazunovin musiikin kuljetmana.

Kiperää ja kaperaa on balettitanssijaksi opiskelu aina ollut ja se näkyy myös tässä alkuvuosien luokkakuussa; keskittyneet ilmeet ja jännittyneet asennot kehojen varvastossujen kärjillä kertovat sanoja selvemmin, ettei mistään tanssista ruusuilla ole haavekuvaa jäänyt näiden vakavasti puurtavien oppilaiden mieleen.

George Gén korea Prinsessa Ruusunen Petipan mukaan otettiin ensi-illassaan 18.1.1928 vastaan ihastuksella, joka loistavan loppunäytöksen jälkeen paisui suosionosoitusten myrskyksi. Ennen kaikkea katsojia viehätti Edith Wohlströmin 16-kesäinen, raikkaan tyttömainen satuprinssessa, joka Ruususena puhkesi kukkaan taiteellista lahjakkuutta osoittaen. Myös Irja Aaltosen Sireenihaltijatar ja Lintu sininen Arvo Martikaisen kanssa jäävät balettimme historiaan ensimmäisen Ruusunen muistettavimpina osasuorituksina.

tettiin Sheherazade, Sylfidit, Lemmenjuonet, Harlekiinin miljoonat ja Turha varovaisuus, paremmin tunnettu nimellä La fille mal gardée, huonosti vartioitu tyttö.

Oopperan taloudellinen tilanne alkoi jo 1923 tuntua erityisen huolestuttavalta, sillä velkataakka vain suureni. Edvard Fazer ja Emil Forsström tekivät kaikkensa saadaakseen lisävastuuksia. Järjestettiin arpajaisia ja kerättiin varoja yksityisiltä, mutta se ei ratkaisevasti auttanut. Oopperan valtionavusta keskusteltiin jo silloin eduskunnassakin, mutta kaikki kansanedustajat eivät suinkaan käsittäneet kyseisen taidelaitoksen arvoa. Tavan takaa nähtiin lehdistä otsikoita, joiden mukaan oopperaa uhkasi lopettaminen.

Niin hullusti ei sentään käynyt, vaan toimeen tultiin pakollisen säästöbudjetin turvin. Se merkitsi, ettei uusia baletteja pitkään aikaan suunniteltukaan ohjelmistoon. Baletti sai kuitenkin jäädä, sillä monissa oopperoissa tarvittiin tansseja. Sitä paitsi useimmat tanssijat olivat yhä iltapalkkalaisia, eivätkä aiheuttaneet sanottavia menoeriä.

Vasta Emil Forsströmin saatua sitkeällä työllään oopperalle vakituksen avustuksen valtion raha-arpajaisten voittovaroista, päätettiin vihdoinkin esittää uutena kokoillan balettina Prinsessa Ruusunen, jonka ensi-ilta oli 1928. Suosionosoitukset olivat myrskyisät ja ilta Suomalaisen oopperan merkkitapauksia.

Prinsessa Ruusunen aloitti loisteliaasti vuoden 1928 ja se päättyi yhtä komeasti toisella Tshaikovskin säveltämällä baletilla, joka oli Pähkinänsärkijä ja esitettiin yhdessä Vuodenaikojen kanssa. Sekin ohjelma oli kaunis voitto balettimme ja sen tarmokkaalle balettimestarille George Gélle.

Ylenpalttiset mainesanat osoittivat arvostelijoiden halun tukea ja rohkaista balettia, sillä Ruususta edeltäneet kolme vuotta oopperan johto oli osoittanut väheksymisensä antamalla baletin kitua ja melkein kuolla ja hyvien tanssijoiden lähteä talosta. Lehdistön tunnustus pyrki turvaamaan baletin tulevaisuuden ja herättämään entistä laajemmin yleisön kiinnostuksen.

Monet vaikeudet olivat vielä edessäpäin: maaliskuussa 1935 baletti uhattiin lopettaa, mutta yleinen mielipide tuli silloinkin avuksi ja sai lyhytnäköisen lopettamispäätöksen peruuntumaan. Seuraava isku tuli 1946, jolloin corps de ballet jätti melkein kokonaisuudessaan oopperan kyllästyneenä tanssimaan vähäistä iltakorvausta vastaan. Silloinen balettimestari Alexander Saxelin joutui kolme kertaa uudistamaan balettimme ja joka kerta hän sen myös teki.

Tanssitaide oli tullut oopperaan jäädäkseen ja vähitellen se saavutti yhdenveroisen aseman oopperataiteen kanssa. Ajan myötä sen onnistui raivata itselleen elintilaa laajemminkin, lähinnä erityylisten tanssin pienryhmien muodossa.

Niitä ovat tällä hetkellä tanssiteatteri Raatikko, Polar ja Rollo, Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmä ja vielä koulutustaan täydentävä Katrilli, maamme ensimmäinen ammattimainen tanssiryhmä, jotka kaikki ovat vakuuttavasti osoittaneet elinkelpoisuutensa. Tanssista on vähitellen tullut suomalaistenkin suosima taidemuoto, jonka kehitykseen ovat ratkaisevasti vaikuttaneet tanssijoiden yhä kansainvälistyvä ammattitaito ja sosiaalisen aseman asteittainen kohentuminen.

Irma Vienola-Lindfors

résumé

Se sidan 70
See page 84



Edith Wohlström oli balettissamme mukana ensimmäisestä Joutsenlammesta asti, mutta merkittävimmäksi jäi hänen viimeinen osansa Ruususena Suomalaisessa oopperassa ennen avioliittoa ja muuttoa Italiaan. Myös George Gélle Ruusunen merkitsi käännekohtaa, jonka jälkeen hän jätti prinssirollit itseään nuorempien ja pätevempien tanssijoiden kuten Arvo Martikaisen huostaan.



Balettimme toiminnan lasketaan alkaneen Joutsenlammen ensi-ilta 17.1.1922, jolloin Odette-Odilen tanssi Mary Paischeff, prinssi Siegfriedin George Gé. Teoksen koreografia oli balettimestari Gén, joka Paischeffin ohella oli ensimmäinen Suomalaiseen oopperaan kiinnitetty tanssitaiteilija.

SUOMALAISEN ISKELMÄN KANSALLINEN VUOSIKYMMEN



Suomalaisen iskelmän ensiaskeleita ei leimannut linjaansa etsivä haparointi, vaan suuri menestys. Tämä johtui osittain onnellisista yhteensattumista, osittain siitä, että nyt kansalle tarjottiin sellaista musiikkia, jota se oli jo kauan kaivannut. Operettien ja kansanomaisten retkilaulujen välissä oli aukko, jonka täyttämiseen oli valtava tarve.

Vuonna 1928 Suomeen levisi ns. gramofonikuume, jolloin näitä laitteita ostettiin tukuttain. Tämä aiheutti korkeapaineen myös äänilevytuotannossa. Kevyistä sävelmistä oli huutava pula ja sitä paikkaamaan syntyivät ensimmäiset suomalaiset iskelmät juuri 1928. Tätä ennen oli levyillä ollut saatavana vakavampien sävellysten lisäksi vain kansanlauluja ja Tannerin ym. kupletteja.

Ture Aran laulamia Emmaa ja Asfalttikukkaa myytiin yli 30 000 kappaletta. Näihin lukemiin päästiin seuraavan kerran vasta 1950-luvun puolivälissä. Vuonna 1929 taltioitiin peräti noin 800 sävelmää, niiden joukossa musiikkia laidasta laitaan. Äänilevyjä myytiin suunnilleen miljoona, mitä on pidettävä valtavana määränä.

Yleismaailmallinen talouslama puuttui kuitenkin peliin ja romahdutti levytuotannon. Vuoteen 1934 mentiin jatkuvaa alamäkeä, sitten alkoi uusi nousu. Huippuvuosi oli 1938, jolloin ikuistettiin noin 520 melodiaa ja myynti oli 300 000 kappaleen luokkaa. Seuraavana vuonna alkoi sota sotkien jatkosuunnitelmat. Yhteensä julkaistiin vuosina 1928–1939 noin 3600 levypuolta.

1930-luvulle oli luonteenomaista, että valtaosa levytetyistä melodioista oli kevyttä musiikkia. Ainoastaan 6–7 % tuon vuosikymmenen aikana julkaistuista sävelmistä oli vakavampia teoksia. Äänilevytuotanto oli suunnattu kansan syville riveille.

Kotimaisuusaste oli erittäin korkea, noin 95 %:n luokkaa. Helsingin ravintoloissa soitettiin kyllä kansainvälisiä iskusävelmiä mannermaiseen tyyliin, mutta pääkaupungin ulkopuolelle tämä suuntaus ei juuri levinnyt. Ja levyille näitä melodioita pääsi varsin harvoin. Voidaan sanoa, että 1930-luvun kevyt musiikkimme oli hyvin kansallista. Ulkomailta otettiin kyllä vaikutteita, mutta niitä ei käytetty sellaisinaan, vaan ne yhdistettiin kotimaisiin aineksiin. Näin syntyi omaleimaisia tyyliä, joita ei muualla tavattu. Hyviä esimerkkejä ovat suomalaishansallinen foksi ja supisuomalainen tango.

1930-luvun levytyksistämme peräti 45 % tehtiin ulkomailla, pääasiassa Berliinissä, Kööpenhaminassa ja Tukholmassa, mutta joskus myös Lontoossa, Riiassa ja Varsovassa. Soittamassa olivat tällöin usein ulkomaiset orkesterit. Tämä ei kuitenkaan vai-

kuttanut tyyliin kovin paljon, sillä sovittajat olivat lähes poikkeuksetta suomalaisia. Monilla muillakin kulttuurin lohkoilla oli tuohon aikaan nähtävissä samanlainen kansallinen suuntaus, joten suomalaisen iskelmän omaleimaisuus ei ollut mikään irrallinen ilmiö, vaan osa suuremmasta kokonaisuudesta.

Tanssilajeista olivat aluksi valssisävelmät ylivoimaisesti suosituimpia. Asfalttikukka ja Emma on jo mainittu. Georg Malmsténin Särkynyttä onnea myytiin noin 17 000 kappaletta, ja monet muutkin olivat hyvin suosittuja. Valssin valta-asema jatkui koko 1930-luvun ajan, vaikkakin sen suosio laski tasaisesti koko vuosikymmenen.

Vuonna 1930 alkoivat kotimaiset foksit, niin sanotut jatsisävelmät, päästä suuren yleisön suosioon. Niiden kulta-aika oli vuosien 1930–1934 välillä, jolloin peräti 35 % kaikista levytyksistä oli fokseja. Suurin osa niistä sävelmistä, jotka 1950-luvun lopussa nostettiin humppina uudelleen suureen menestykseen, on peräisin tuolta kaudelta. Tämä suomalaishansallinen foksityyppi sai vaikutteita saksalaisista marssifokseista ja ruotsalaisista melodioista, mutta meillä siitä muovattiin aivan omaperäinen kokonaisuus, jolle ei löydy vastinetta muualta. Tämän suuntauksen hallitsevia nimiä olivat Valto Tynnilä ja Martti Jäppilä sekä usko Hurmerinta säveltäjinä, Dallapé-orkesteri ja sen solistina ennen kaikkea Veli Lehto tulkitsijoina. Petsamo, Tammerkoski, Ilta Saimaalla ja Silmät tummat kuin yö ovat tuon foksilajin tyyppikappaleita. Vuoden 1934 jälkeen tämä kansallinen sävelmätyyppi katosi neljännesvuosisadan ajaksi lähes jäljettömiin. Toinen 1930-luvulla syntynyt omaperäinen melodialaji oli supisuomalainen tango. Esikuvaa otettiin lähinnä saksalaisista tangoista. Vanhoista venäläisistä valssisävelmistä saatiin joitakin komponentteja, kuten mollisoitu ja kaihoisuus. Kun nämä tekijät yhdistettiin suomalaiseen kansanluonteeseen, saatiin täysin omaleimainen tangotyyppi, jota voitaisiin kutsua supisuomalaiseksi tangoksi.

Ensimmäinen varteenotettava kotimainen tango oli Valto Tynnilän Tamara tanssii. Se levytettiin vuonna 1933 ja on merkittävä siinäkin suhteessa, että se saavutti suuren menestyksen ulkomailtakin, Ranskassa ja Saksassa. Parin seuraavan vuoden aikana alkoivat monet muutkin tangot nousta suosioon, muun muassa Valkea sisar ja Tappavat suudelmat. Ja kukoistukseensa supisuomalainen tango nousi vuosina 1936–1939, jolloin syntyivät monet ikivihreät melodiat, kuten Lumihuhtaleita, Pieni sydän, Ruhtinaan viulu, Muistelo, Lasihelmiä jne.

Jenikka ja polkka olivat kansan keskuudessa olleet 1920-



Dallapén hanuripartio 1932



**Finlandia
ISKELMÄKONSERTTI
SCHLAGERKONSERTT
26.8. klo/kl 19.30**

**Dallapén ensimmäinen kiertue
Suomessa 1931**



luvulla suosittuja, mutta hävisivät melkein täydellisesti seuraavan vuosikymmenen alkupuoliskolla. Vasta vuonna 1934 tapahtui käänne, joka nosti nämä tanssilajit jälleen kukoistukseen. Säveltäjinä kunnostautuivat Matti Jurva ja Georg Malmstén, sanoittajana taas Tatu Pekkarisen merkitys oli aivan perustavaa laatua. Tuohinen sormus, Nikkelimarkka ja Väliaikainen edustavat Jurvan ja Pekkarisen markkinoimaa nasevaa, huumoripitoista linjaa. Romanttisempia olivat Georg Malmsténin Katariinan kamarissa, Kahden venheessä, Heilini sinisistä silmistä ja Amalia, joiden sanoituksista vastasi legendaarinen R.R. Ryytänen.

Johtava orkesterimme 1930-luvulla oli Dallapé. Se oli mahtavimmillaan 13–14 -miehinen. Dallapé tukeutui alussa vahvasti hanuriin, mutta muuttui kymmenluvun loppupuoliskolla tyyliään mannermaisemmaksi. Se teki vuodesta 1932 lähtien laajoja kesäkiertueita kautta maan, levytti noin 700 sävelmää ja oli kansansuosiossa aivan ylivoimainen.

Kaksi muuta suurta olivat Rytmipojat ja Ramblers. Rytmipojat oli aivan toisen tyylinen kuin Dallapé, mannermainen kokoonpano. Se teki kovasti töitä kansan musiikkimaun muovaamisessa 1930-luvun loppupuoliskolla, mutta teki sen pysyen koko ajan kansallisella pohjalla. Ramblers vietti tavallaan kaksoiselämää: soitteli ravintoloissa amerikkalaistyylistä musiikkia, mutta levytyksissä aivan perinteiseen suomalaiseen tapaan.

Huomattavimmat iskelmäsäveltäjämme 1930-luvulla olivat Georg Malmstén, Valto Tynnilä, Usko Hurmerinta (nykyinen Kemppi), Martti Jäppilä ja Matti Jurva. Kahden viimeksi mainitun asema on tosin sikäli kiistanalainen, että ei ole varmuutta, kuinka suuren osan he ovat itse luoneet nimiinsä merkityistä melodioista. Vuosikymmenen loppupuolella alkoivat menestyä myös Arvo Koskimaa, Harry Bergström, George de Godzinsky, Onni Laihanen ja Matti Rajula.

Monet korkeamman musiikin piirissä nimeä saaneet säveltäjämme esiintyivät myös iskelmien tekijöinä, useimmiten tosin salanimillä. Tällaisia olivat muun muassa Ernst Pingoud, Erkki Melartin, Simon Parmet, Väinö Hannikainen, Martti Similä, Tauno Marttinen, Väinö Heimonen ja Alvar Andström.

Iskelmälaulajat olivat noihin aikoihin hyvin harvoissa tapauksissa ammattilaisia. Oikeastaan kukaan ei 1930-luvulla elänyt pelkästään iskelmien laulamisa. Ensimmäinen suuri tähtemme Ture Ara oli saanut oopperakoulutuksen, samoin Georg Malmstén, Mauno Tamminen, Erkki Eirto ja Kaarlo Kytö. Näyttelijöitä olivat Tauno Palo, Arvi Tiikkala ja Kullervo Hurttia. Reino Armioilla ja Veli Lehdolla oli laulunopettajan tutkinto. Lähimpänä puhdasta iskelmälaulajaa olivat Matti Jurva, Eugen Malmstén ja A. Aimo, mutta heilläkin kaikilla oli muitakin puuhia.

Kevyen musiikin arvostus oli 1930-luvulla korkeamman musiikin piirissä erittäin vähäistä. Juopa näiden kahden välillä oli syvä. Kriitikot puhuivat kovasti kansan maun madaltamisesta, eivätkä nähneet iskelmissä mitään hyvää. Kuitenkin oli tosiasia, että yli 90 % kansasta kuunteli nimenomaan kevyttä musiikkia, eikä ymmärtänyt sinfoniaa tai oopperoita mitään. Heille iskelmät olivat tärkeä kulttuurimuoto. Sama asiantila jatkui vielä pitkään. Vasta viime aikoina on ryhdytty tajuamaan myös kevyen musiikin merkitys kansan suureen enemmistön elämään vaikuttavana tekijänä.

Erik Toivanen

RÉSUMÉ

Se sidan 67
See page 89

**Aina vuosisadan
vaihteesta lähtien.
Ja yhä tänäkin päivänä
hauskuudessa mukana.**

**Since the good old days
and still today
Fennia is the place for fun.**

**W. S. ILOINEN
Fennia**

Mikonkatu 17, puh/tel. 175 433
Avoimena ma-la 16-02
Open Mon.-Sat. 4 p.m. - 2 a.m.



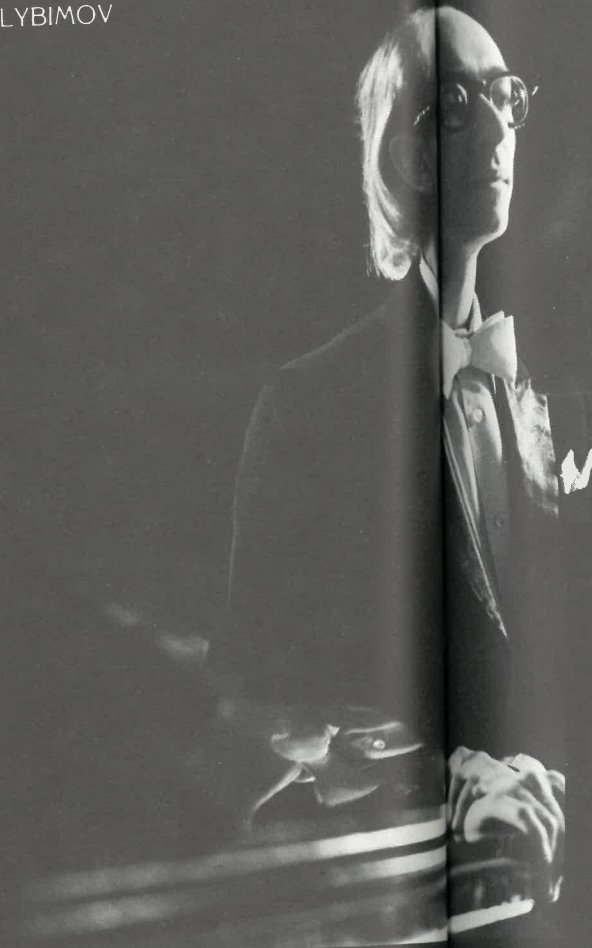
JUHLAVIIKKOJEN TAITEILIJOITA

1979 FESTSPELARTISTER

OLEG KAGAN



ALEKSEI
LYBIMOV



EMIL
GILELS



BEAUX ARTS
TRIO



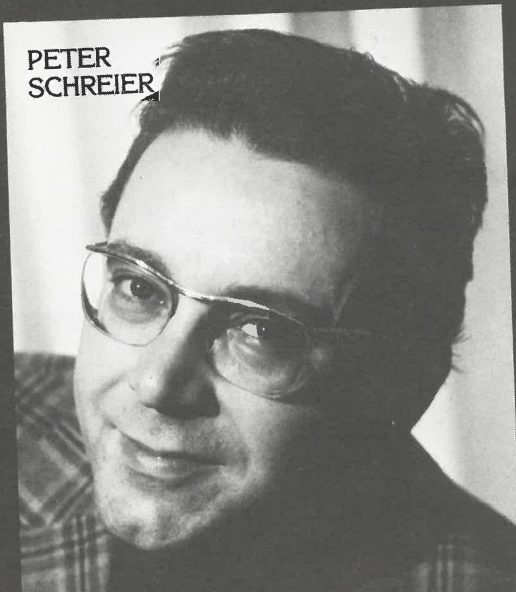
SILVIA
MARCOVICI



ANDRE
NAVARRA



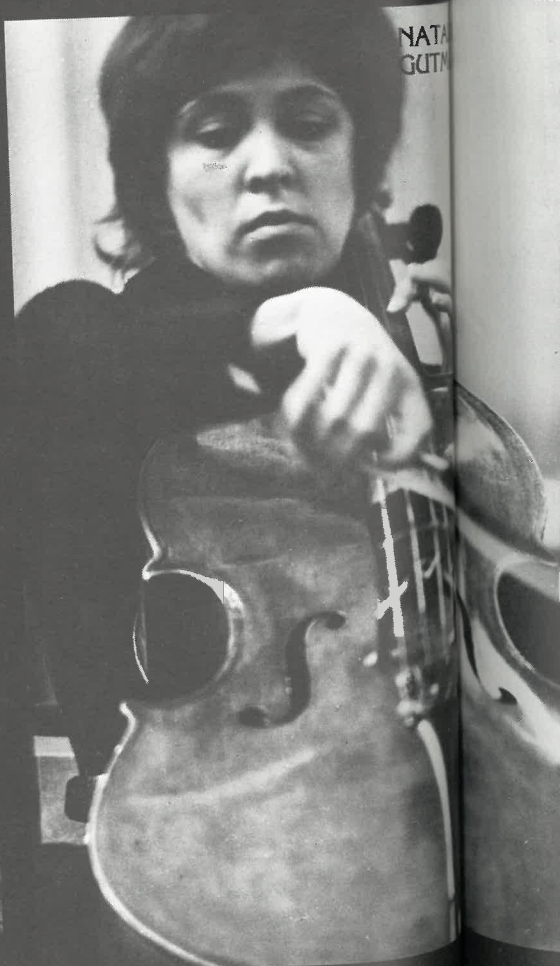
PETER
SCHREIER



BELLA
DAVIDOVITSH



NATA
GUTMA



ISAAC
STERN



ELENA GILELS



ILTARUSKON KAJETTA

muutama surumielinen ajatus maailmansotien välisen ajan musiikkia kuunnellessa



DIMITRI SHOSTAKOVITSH



BÉLA BARTÓK



ARNOLD SCHÖNBERG



ALBAN BERG



DARIUS MILHAUD



IGOR STRAVINSKY



ARTHUR HONEGGER

Inhimillisen kulttuurin ilmausten jaoittelu vuosikymmenittäin on sekä kiehtovaa että jollain tavoin vastustushalua herättävää puuhaa: kukapa ei olisi saanut tarpeekseen esimerkiksi siitä aika ajoittain esiin putkahtavasta väittelystä, olivatko 1950- ja 60-luku suomalaisessa kulttuurissa vireämpiä ja keskustelelevampia vuosikymmeniä kuin nykyinen, lopullinen kääntyvä 70-luku?

Oman vuosisatamme musiikkia ajatellessaan ei kuitenkaan pääse mihinkään siitä, että esimerkiksi 1910-luku oli ainutlaatuisen virkeää ja monipuolista aikaa: silloin loi Igor Stravinsky Pariisia kohauttaneet suuret balettinsa, silloin murtautui Arnold Schönberg atonalismiin. Jean Sibelius loi neljännen ja viidennen sinfoniansa ja Charles Ives neljännen sinfoniansa, joka kohautti Helsinkiä vasta keväällä 1979 — noin 63 vuotta syntymänsä jälkeen. Henry Cowell kokeili sävelclustereita, jotka tulivat avantgardistien arsenaaliin vasta puoli vuosisataa myöhemmin. Ja aivan Helsingin naapuruudessa, Suomenlahden sopukassa, eli kulttuurielämä kaikilla sektoreillaan niin monipuolista kukoistusvaihetta, että nykyhetken suomalaista oikein harmittaa: silloin olisi pitänyt päästä käymään Pietarissa, kun ei ollut nykyisiä muodollisuuksia jarruna. (Eri asia on sitten, ettei ehkä olisi niin huvittanutkaan: tarvitsee vain lukea Erik Tawaststjernan Sibelius-elämäkerran neljäs osa, niin näkee, miten muuan musiikista kiinnostunut suomalainen koki senaikaisen ilmapiirin).

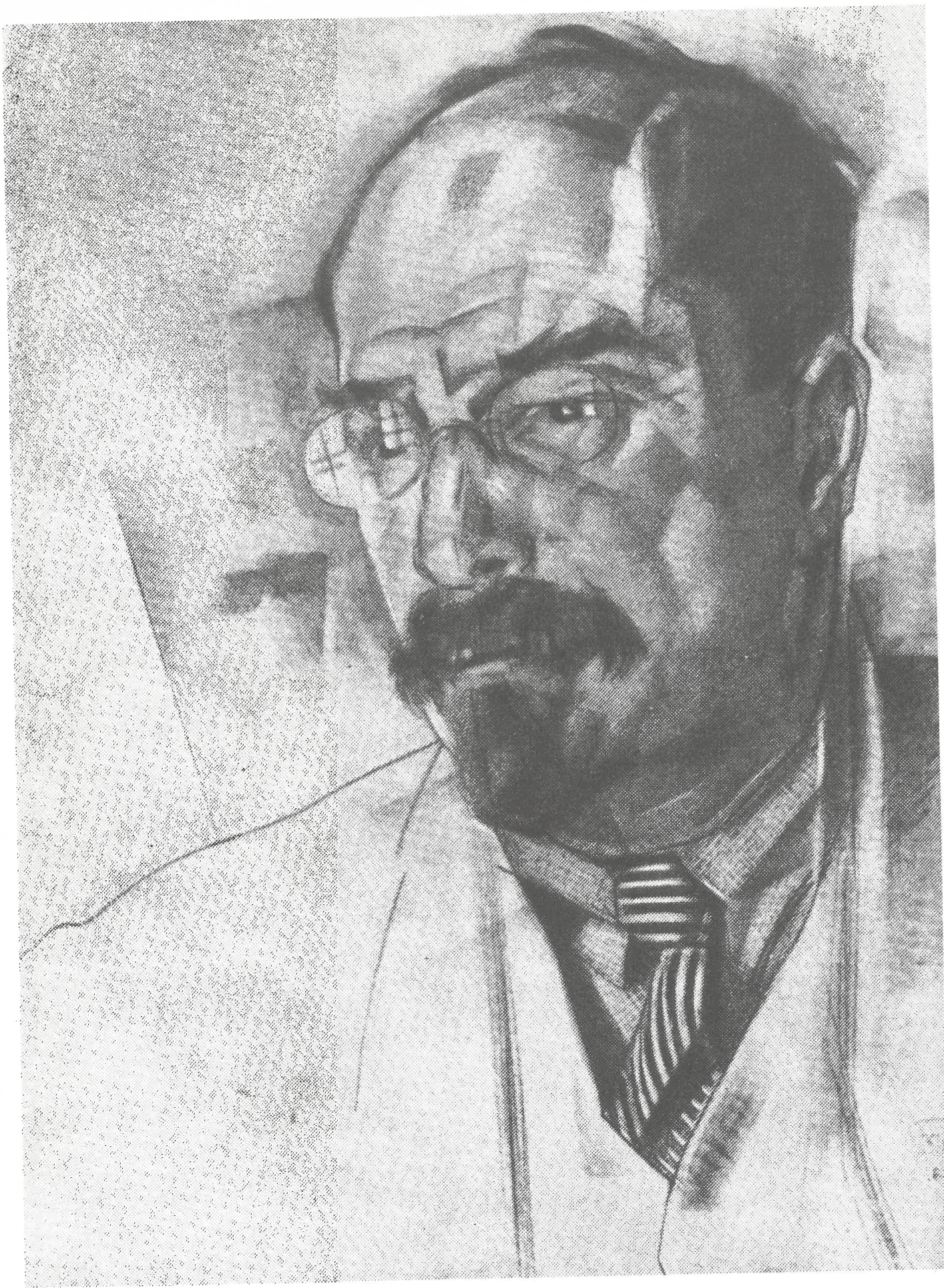
Tämän vilkkaan vuosikymmenen kukoistava kulttuurielämä häiriytyi kuitenkin pahan kerran ensimmäisen maailmansodan vuoksi, vaikka se olikin vielä kaukana toisen maailmansodan totaalisuudesta: vielä talvella 1915 kantoi Moskovassa opiskellut Aarre Merikanto huolta pääasiassa siitä, ettei saanut uutta talvipalottoa ajoissa ja että suklaatin ostaminen Moskovon tytöille tuli käyttövaroihin nähden suhteettoman kalliiksi.

Aikaisempi ja monessa suhteessa niin paljon rauhallisempi maailman järjestys tässä sodassa kuitenkin tuhoutui, ja miksi-kään muuksi kuin sodan syyksi ei osaa lukea sitä, että maailmansotien väliin sijoittuvan kahden vuosikymmenen musiikki vaikuttaa ensi silmäyksellä ja vielä toisellakin niin paljon valjummalta kuin esimerkiksi kahden edeltävän vuosikymmenen aikaansaannokset. Ajatelkaamme vain paria yleispiirrettä: Stravinsky, Sibelius ja R. Strauss olivat jo kirjoittaneet parhaat teoksensa ja aloittaneet seniilistymisen. Schönberg eteni, mihin eteni; tuskin kuitenkaan mihinkään 'kuulijoita ilahduttavaan suuntaan. Mahler, Skrjabin, Debussy, Reger ja Leoncavallo olivat menneet majan majoille. Alkoi muun muassa usklassismin aikakausi. Pystyikö se korvaamaan aikaisemman, elinvoimaisen kuohunnan?

Koko joukko uusia nimiä astui tosin aseiden puhuessa tai pian niiden vaiettua näyttämölle, mutta oliko heistä edeltäjiensä jättämän aukon täyttäjiksi? Pietarin-Leningradin rikkaasta kulttuurimaaperästä ilmaantuivat Prokofjev ja Shostakovitsh, ja jo aikaisemmin päätään nostanut pienten kansojen kontrapunkti näytti voimansa: Bartók ja Kodály olivat Unkarin panos musiikin suureen valtavirtaukseen, vanhoilla päivillään yhä nuorekkaammin säveltänyt Janaček Tšekkoslovakian. Maurice Ravelin luomistyö jatkui vielä miltei koko puheena olevan kauden, ja Schönbergin merkittävimmäksi aikaansaannokseksi voisi vanhan sutkauksen mukaan nimetä sen, että hänellä oli sellainen oppilas kuin Alban Berg.

Niin — Schönbergin asema ja merkitys! Kenpä ei olisi nuoruutensa innossa vannonut Schönbergin tai jonkin muun vallankumoukselliselta kalskahtavan profeetan nimiä! Itsestäni en halua nyt puhua, mutta on mahdotonta unohtaa lausetta, jonka Karlheinz Stockhausen kerran rehellisyyden puuskassa laushti: "Nuoruuteni Schönberg-fanaattisuus — se oli mitä puhtainta snobismia se."

55



Anatoli Vasiljevitsj Lunatšarski

Lunatšarskin kultaiset vuodet

Neuvostovallan mahdollisuudet rakentaa uusi musiikkikulttuuri klassisten venäläisten säveltäjien ja legendaaristen esittävien muusikkojen luomalla pohjalla eivät heti vallankumouksen jälkeen olleet kovin suuria. Taloudellinen rappiotila, nälänhätä ja pakolaisliike haittasivat "musiikkitaiteellista rakennustyötä" — käyttäkseni Leninin sanontaa konservatorioiden kansallistamisen yhteydessä. Kehitystä jarrutti niin konkreettinen asia kuin nuottipaperien ja soittimien puute; erään tiedon mukaan Aleksandr Glazunov, joka oli ensimmäisiä kansantaiteilijan arvonimellä palkittuja, lopetti säveltämisen juuri nuottipaperien puutteen vuoksi! Mutta valistusasiain kansankomissaari, Leninin johtaman työläisten ja talonpoikien hallituksen 'kulttuuriministeri', Anatoli Vasiljevitsj Lunatšarski, jonka mielestä "jokainen vallankumous on upea sinfonia", ja hänen avustajansa musiikkirintamalla, kokeileva avantgardesäveltäjä Arthur Lourie — joka tosin jo 1922 muutti Pariisiin — ottivat tehtäväkseen luoda uuden musiikkiyleisön, viedä musiikki työläisten ja talonpoikien pariin, lisätä harrastelijamusisointia ja elvyttää kansanmusiikkia sekä uudistaa musiikkikoulutus. Kansallistettiin kustannusliikkeet, yksityiset musiikkikoulut ja Venäjän keisarillisen musiikkiseuran omaisuus ja arkisto, siirrettiin Pietarin ja Moskovan konservatoriot valistusasiain kansankomissariaatin alaisuuteen, muutettiin entinen Hovikuoro Akateemiseksi kansankuoroksi ja perustettiin Pietarin pieni oopperateatteri, jonka tehtävänä oli muun muassa "vallankumouksellistaiteellinen kokeilu"; jo 1924 Pietarissa toimi alun kolmattakymmentä musiikkikoulua.

Ensimmäisinä vallankumousvuosina Lenin esitti tunnustuksen: "Annettava kaikille työtekeville mahdollisuus perehtyä taidearteisiin!" Tälle pyrkimykselle annettiin alusta lähtien suurta pontta. Näin perinteellinen musiikkielämä ainakin jossain määrin näytti jatkuvan tavanomaisten konserttien puitteissa itsestään. Mutta kun demokratisointiprosessiin liittyi myös esim. suurten konserttiomistojen valtiollistaminen ja kun ne jotka lähtivät maasta usein olivat vakiintuneissa, 'porvarillisissa' asemissa olevia säveltäjiä ja muusikkoja, musiikkielämä sai hyvin voimakkaasti ei-porvarillisen piirteen. Sinä kokeellisena aikana, jolloin sopu-soinnussa poliittisesti vallankumouksellisten, traditionvastaisten ajatusten kanssa oli vastustettava myös musiikin perinnettä, nuoret säveltäjät heittäytyivät innokkaasti vallankumouksen aiheuttaman musiikkiesteettisen problematiikan kimppuun. Koska varsinaista marxilaista musiikki-ideologiaa ei vielä ollut olemassa, käsitykset siitä, mikä oli kyllin vallankumouksellista ja sosialistista musiikissa menivät ristiin. Syntyi monenlaisia 'koulukuntia'.

Lunatšarski oli uskomattoman monipuolinen ja laajatiainen kulttuuripersoonana. Häntä kiinnostivat politiikka, filosofia, kirjallisuus, teatteri, kasvatustoppi, musiikki, kuvataide ja taidehistoria. Hän kirjoitti yli kaksituhatta tutkimusta kirjallisuudesta ja taiteesta; hänen teosluettelossaan on muun muassa kaksi nidosta historiallisia näytelmiä, kirja "Aatteita naamioissa", artikkelisarjat

"Filosofisia runoelmia väreissä ja marmorissa", kirjallis-kriittisiä esseitä, luentoja, puheita ja arvosteluja. Keskeinen ongelma miltei koko hänen tuotannossaan on kulttuuri ja vallankumous, proletariaatti ja taide, sivistyneistö ja uusi taide. Musiikin historian ja musiikkiesteettiset kysymykset hän tunsu perinpohjin, ja hänen musiikkia käsittelevät artikkelinsa ovat erittäin mielenkiintoista luettavaa. Vaikka Lunatšarski oli luomassa marxilaista taidenäkemystä ja muun muassa korosti sosialistisen realismin tärkeyttä, hän ei musiikin suhteen ollut mikään 'kovan linjan' mies, vaan pikemminkin tuntuu siltä, että hän suvaitsi mitä erilaisimpia tyyli-suuntia ja halusi taata säveltäjien vapauden valita ilmaisukeinonsa — tämä on ehkä eräs merkittävä taustatekijä siihen, että kaksikymmenluku Neuvostoliiton musiikissa oli niin kokeilevaa ja monivivahteista kautta.

Lunatšarskin suvaitsevaisuudesta on muutamia kuvaavia esimerkkejä. Vuonna 1920 Lenin antoi hänelle tehtäväksi lähteä Proletkultin edustajakokoukseen, ja siellä osoittaa selvästi, että Proletkultin täytyy kuulua Kansanvalistuskomissariaatin alaisuuteen. Lunatšarski muistelee: "Puheen jonka pidin edustajakokouksessa olin saattanut melko karttelemaan ja sopuisaan asuun. Minusta oli väärin käydä hyökkäykseen ja pahoittaa kokoontuneiden työläisten mieltä. Vladimir Iljitšille tämä puhe saatettiin vieläkin lievemässä asussa. Hän kutsui minut luokseen ja haukkui pataluhaksi." Tunnettu on myös tapaus Prokofjev. Kun tämä vuonna 1918 pyysi Lunatšarskilta luvan saada matkustaa Amerikkaan, komissaari vastasi: "Te olette vallankumouksellinen musiikissa, me olemme vallankumouksellisia elämässä. Meidän olisi työskenneltävä yhdessä. Mutta jos haluatte matkustaa Amerikkaan, en tule estämään sitä."

Lunatšarskilla oli kuitenkin hyvin selkeä näkemys musiikin luonteesta. Hän suosi poolien vastakkain asettelua: joskus hän puhuu "kollektivistista" kontra "individualistit", joskus "intellektualisteista" kontra "sensitivistit" tai "formalisteista" kontra "subjektivistit". Taipumus asettaa erityyppiset säveltäjäluonteet vastakkain näkyy hyvin selvästi erinomaisessa tutkielmassa "Tanejev ja Skrjabin" (1925). Hän piti Skrjabinia "kollektivistina", jolla oli vallankumouksellista paatosta, Tanejevia taas "intellektualistina" ja "formalistina". Kuvaavaa kylläkin on, että hän selvästi ihaili molempia. "Kollektivistit" oli myös Beethoven, josta hän lausui tämän 150-vuotispäivän merkeissä järjestetyssä Beethoven-salin avajaistilaisuudessa helmikuussa 1921: "...kaipaamme uutta taidetta, joka pääsee kukoistamaan vallankumouksen jälkeen ja jolle antavat uutta elinvoimaa tähän mennessä kulttuurista eristettyinä olleet valtavat kansanjoukot. Tämä uusi taide joutuu työntämään juurensa uusimman musiikin melko hedelmätömien kerrostumien lävitse, ennen kuin se ehtii löytää runsaasti ravintoa Beethovenin kerrostumasta. Beethoven on lähimpänä huomispäivää, Beethoven on sosialistisen taiteen läheisempi naapuri kuin sen kronologian mukaiset viime vuosikymmenien

naapurit.” Hienossa Wagner-tutkielmassaan vuodelta 1933 Lunatšarski kytkee Wagnerin Beethovenin ”kollektivistiseen” traditioon; Wagner oli hänen mielestään viimeinen suuri ”pateetiko”, myönteisessä mielessä. Toisessa yhteydessä hän käyttää Wagnerista sanontaa: ”Imelän myrkyllinen, suurenmoinen ja päättähuimaava”. Chopin-kirjoituksessaan vuodelta 1910 hän luokittelee puolalaisen mestarin individualistiksi.

Lunatšarskin tapa jakaa säveltaide eri ’ideologisiin’ suuntauksiin tuntuu heijastuneen Neuvostoliiton musiikkipoliitikassa myöhemminkin, m.m. silloin kun eräät säveltäjät on leimattu m.m. ”formalisteiksi”, vaikka Lunatšarskin käsitteille antama myönteinen ja analyysoiva merkitys onkin hävinnyt. Kaksikymmenluvulla eri suuntaukset taistelivat keskenään. Voitaisiin puhua kolmesta pääsuunnasta vallankumouksen jälkeisessä neuvostomusiikissa — jos tässä sivuutamme ne säveltäjät, jotka tyytyivät pysymään puolueettomina ja kirjoittamaan latteaan perinteelliseen tyyliin, ottamatta kantaa vallankumoukseen.

Ensimmäisen suuntauksen ponnahduslautana oli miltei romanttinen proletariaatin ihannointi, usko siihen, että työläiset ja talonpojat, jotka tsaarin aikana myös musiikillisesti olivat nähneet nälkää, nyt avokäsin tulisivat ottamaan vastaan kaikkea hyvää mitä tarjottiin; hyvällä musiikilla tarkoitettiin musiikkikirjallisuuden ylevimpiä sävellyksiä, etenkin vanhan Venäjän suurimpien säveltäjien. Lunatšarski propagoi itse tämän suuntauksen puolesta, joka halusi sisällyttää venäläisen perinteen uuteen ideologiaan: ”...proletariaatti voi uudistaa inhimillisen kulttuurin jos se nojautuu työssään menneisyyden kulttuuriperintöön ja saavutuksiin”. Haluttiin luoda ”sankarillista musiikkia suurille massoille”, musiikkia joka kykenisi ”kuvastamaan ihmiskunnan suuria totuuksia”.

Tähän suuntaukseen liittyivät monet verrattain merkilliset kokeilut esitellä klassillista musiikkia kansalle. Musiikki vietiin karsarmeihin ja tehtaisiin: monissa sotilasyksiköissä muodostettiin erityisiä musiikkiosastoja. Elokuussa 1920 Itämerenlaivaston matruuseille järjestettiin konsertti, jonka ohjelmassa oli mm. Beethovenin viides sinfonia sekä osia Wagnerin Valkyyriasta ja Tannhäuseristä. Aleksandrovski-tehtaissa Pietarissa kuultiin samana vuonna oopperaesityksiä, mm. Carmenia. Marraskuussa 1921 Lenin oli läsnä eräässä tilaisuudessa Bolshoi-teatterissa, missä Isadora Duncan tanssi Tšaikovskin kuudennen sinfonian ja Slaavilaisen marssin; sen jälkeen orkesteri antoi. Kansainvälisen pauhata, ja lopuksi kulissien takaa tuotiin esiin piiritanssi, joka kuvasi Lokakuun vallankumouksen vapauttamia kansoja. Vuoden 1905 tapahtumien muistoksi esitettiin lokakuussa 1918 Mozartin Requiem. Saman vuoden marraskuussa Pietarin neuvosto kokoontui vallankumoussankareitten kuvien, köynnösten ja punalippujen koristamaan Smolna-palatsin aulaan viettääkseen työväenluokan puolesta kaatuneiden muistoa. Kuunneltiin taas Mozartin Requiemä, jonka jälkeen kaikki lauloivat Kansainvälisen.

Toista pääsuuntausta edustivat ne säveltäjät, muusikot ja kriitikot, jotka liittyivät nykymusiikkiihdistyksiin, ensin Pietarissa 1919, sitten Moskovassa 1923 ja lopuksi uusien tavoitteiden puitteissa Leningradissa 1926. Näihin kuuluivat mm. A. Alexandrov, V. Deržanovski, P. Lamm, N. Mjaskovski, S. Feinberg, Boris Asafjev, A. Mossolov, G. Rimski-Korsakov, J. Schillinger, N. Roslavetz ja D. Šostakovič. Tämä piiri suhtautui kielteisesti perinteeseen ja uskoi, että itse musiikillisen materiaalin radikaali kehittäminen oli eniten vallankumouksen mukaista. Musiikissa ei nähty ideologista sisältöä.

Kiinnostus musiikin kosmopoliittisiin ajanvirtauksiin on nähtävä venäläisen musiikin kymmenluvun taustaa vasten. Tosin nuorvenäläisen ryhmän demokraattiset ja kansalliset pyrkimyk-

set olivat kymmenluvulla jo lähes unohtuneet, ja heidän koulunsa käyneet kuuluivat nyt kaikkein puolueettomimpaan, passiiviseen säveltäjäryhmään. Mutta jotkut olivat irtaantuneet tästä perinteestä ja protestoivat ennenkaikkea porvarillis-aristokraattista musiikkielämää vastaan. Niistä mainittakoon Igor Stravinsky, joka muutti länsimaihin jo ennen vallankumousta, ja Sergei Prokofjev, joka oleskeli länsimaissa 1918—1934. Merkittävän modernistisen panoksen antoi ekspressionistinen mystikko Aleksandr Skrjabin, jonka värintäyteinen orkesterinkäsittely ja sointumaailma merkitsivät erittäin paljon nuorille säveltäjille vallankumouksen jälkeen. Mainittakoon, että Lunatšarskin mielestä koko maailman musiikista ei löytynyt yhtä ”intohimoista” sävelkieltä kuin Skrjabinin Prometheuksesta.

Koko kaksikymmenluvun portit pysyivät auki länsimaisiin modernistisiin piireihin. Leningradin ja Moskovan nykymusiikki-seurat ottivat halukkaasti vastaan vaikutteita. Alban Bergin Wozzeckin ensiesitys Saksan rajojen ulkopuolella tapahtui Leningradissa. Hindemith, Honegger, Satie, Ravel, Milhaud, Krennek, Poulenc, Szymanovski, Bartok, Schönberg ja Webern tulivat tunnetuiksi näiden seurojen kautta. Jotkut näistä modernisteista edustivat uusklassismia, jolle Lunatšarski ei näyttänyt antavan paljonkaan moraalista arvoa: ”Musiikissakin uusklassismi on vain yritys palata ankariin, miehekkäisiin rytmeihin ja käyttää musiikkia hyväksi siten kuin sitä käyttivät spartalaiset, jotka pitivät doorista sävellajia ryhdistävänä, mutta pehmeää ja oikukasta lyydistä sävellajia velttouden ja turmeluksen alkulähteenä.” Tasapuolisuuden vuoksi Lunatšarski ei kuitenkaan myöskään antanut arvoa ekspressionistille ja Richard Straussin ”barbaarisen uutuuden tavoittelulle sekä voimakkaasti maustetulle orgiastiselle hurjastelulle”.

Puhtaasti musiikillisen materiaalin uudistamiseen pyrkivään suuntaukseen liittyi Georgi Rimski-Korsakovin vuonna 1923 perustama neljäsoosasävelmusiikin seura, jonka tavoitteena oli luoda musiikille kokonaan uusi soinnullinen pohja; pyrkimyksellä oli edeltäjänsä Venäjällä, sillä jo vuonna 1912 Mihail Matsušin oli kirjoittanut neljäsoosasäveljärjestelmään perustuvan viulukoulun. Eräässä tämän yhdistyksen konsertissa 1925 esiintyvien muusikoiden joukossa oli Šostakovič.

Samoihin aikoihin Leon Theremin loi elektronisen soittimen, jota kutsuttiin ”termenvoksaksi” tai ”aetherophoniksi”. Ensimmäinen säveltäjä, joka käytti tätä elektronisen musiikin historiaassa merkittävää laitetta oli Andrei Paštsenko. Hänen teoksensa ”Sinfoninen mysteeri termenvoksalle ja orkesterille” sai kantaesityksensä Leningradissa 1923. Muutenkin kiinnostus elektrofonisiin soittimiin näihin aikoihin oli suuri. Vuonna 1924 Moskovan musiikkiteolliseen instituuttiin perustettiin fyysikaalisakustinen osasto, missä mm. S.N. Rjevkin työskenteli elektronisen, neljän äänigeneraattorin avulla toimivan harmonin parissa.

Kolmas perussuuntaus Neuvostoliiton vallankumouksen jälkeisessä musiikissa oli kenties lähimpänä jokapäiväistä vallankumoukskäsitettä. Kaikkea perinnettä pidettiin ”porvarillisena”, ja sitä vastustettiin jyrkästi. Vaadittiin musiikkia, joka olisi välittömässä kosketuksessa proletariaattiin. Kaikkein pisimmälle menivät ehkä ne, jotka eivät lainkaan hyväksyneet ammattimusiisointia vaan ihannoivat massojen harrastelijamusiisointia ja edistivät vallankumouksellisen massalaulun viljelyä. Tämä musiikki, joka kulki iskulauseella ”agitaatiomusiikki”, sai käytännöllisen poliittisen merkityksen, tai ainakin otaksuttiin, että se nopeuttaisi uuden yhteiskunnan rakentamista. Lunatšarskin asenne ei ole yksiselitteinen. Toisaalta hän sanoi, että ”taide on ase, ja aseena se on äärettömän arvokas” ja että ”taide on voimakas agitaation välikappale”. Toisaalta hän taisteli tätä ns. vulgaarisosiologista koulua vastaan ja vertasi sen edustajat ”pikkupoikiin, jotka kiljuen



juoksentelevat etumaisen sotilasjoukkueen ympärillä ja pelleilylään matkivat todellisia sotamiehiä”. Vulgaarisosiologit, jotka jatkoivat työväenluokan vanhan kulttuuriorganisaation Proletkultin työtä, olivat lähellä futuristeja — ja nämä eivät saaneet Leninin eikä Lunatšarskin hyväksymistä. Futuristinen liike oli saanut alkunsa jo kymmenluvulla, Marinettin ja Russolon manifestin vaikutuksesta — Marinettia Lunatšarski ivaa melko kovin sanoin kirjoituksessaan ”Futuristit”. Mutta vallankumous oli joka tapauksessa antanut perinteenvastaisille ja uuden ajan koneellista kehitystä ihaileville ajatuksille uuden sysäyksen. Majakovski ja muutamat muut kirjailijat vaikuttivat erityisen voimakkaasti uuden, konetta, suurkaupungin ääniä, tehdaspilliiä ja mekaanista rytmiä palvovan musiikin syntyyn.

Dramaattisia kuvauksia työstä ja elämästä, työläisten vapaustaistelusta ja vallankumousaiheesta yleensä esitettiin tykkien laukauksen säestyksellä. Kirjoitettiin melusinfonioita ja -oopperoita, musiikkia joka havainnollisti uuden luokan ympäristöä, tehdasta. Vuonna 1918 Pietarissa kokeiltiin tehdaspillien musiikillista käyttökelpoisuutta, tämän jälkeen myös Novgorodissa ja Moskovassa, kunnes marraskuun 7 p:nä 1922 Bakussa tapahtui ensimmäisen suuren tyylin esitys. Tähän ottivat osaa kaikki Kaspianmeren laivaston sumutorvet, kaikki tehdaspillit, kaksi tykistöpatteria, muutama jalkaväkiosasto, konekivääriosasto, vesitasot ja lopuksi kuoro, jonka kaikki ’kuulijat’ muodostivat. Myöhemmin järjestettiin myös Moskovassa samantapaisia tehdaspillikonsertteja, mutta niiden menestys oli loppujen lopuksi arveluttavaa. Vaikka ’kapellimestari’ seisoi korkeassa komento-tornissa, ei ollut mahdollista saavuttaa yhtenäistä akustista vaikutelmaa. Yleisö ei voinut tunnistaa edes Kansainvälistä.

Vaikka Lenin jo 1920 selvästi oli tuominnut futurismin, kiehtoivat mekanisoituvan aikakauden symbolit jatkuvasti säveltäjiä. Tehtaissa koneiksi ja koneen osiksi puetut tanssijat esittivät tansseja, jotka kuvasivat uuden ajan henkeä. Näistä Foreggerin ”konetanssit” saavuttivat kuuluisuutta. Merkittävä dokumentti futuristisen suuntauksen koneellisten äänten palvonnasta on broshyyri ”Meluorkesteri”, jonka — merkillistä kylläkin — puolueen poliittinen opetusinstituutti julkaisi 1927.

Uuden yhteiskunnan tuotantovälineet jättivät jälkensä myös siihen musiikkiin, joka oli kirjoitettu perinteellisille soittimille, etenkin Mossolovin sävellyksiin ”Tehdas” ja ”Konemusiikkia” ja V. Nachabinin ”Teolliseen runoelmaan”. A. Šivotovin ja M. Judinin kollektiivisessa ooperaatoriossa ”Lenin” huohottava puhekuoro ja flyygelin kepillä alapainetut kaikki koskettimet matkivat tehtaan ääniä. Tämän teoksen kuudennessa osassa, ”Ensimmäinen neuvostotraktori”, moottoriääniä suggeroidaan esiin isolla rummulla ja r-äänen lausunnalla. A. Rauchbergin teoksessa ”Laulu Turksibistä” kuvataan turkestanilaissiperialaisen rautatien

avaamista 1930 onomatopoeettisin äänin: ”tuk, tuk, ship, ship, turk, turk, sib, sib”.

Eräänä esimerkkinä siitä utopistisesta kollektiivijattelusta, joka syntyi näihin aikoihin, voidaan mainita myös Moskovassa 1922 perustettu ”Persimfans”-orkesteri, joka toimi ilman johtajaa. Myös Leningradissa ja Kiovassa tehtiin kokeiluja tällaisella sinfoniaorkesterilla.

Lunatšarski kirjoitti: ”On lähdeittävä nykyisyydestä: suuret elämänongelmat ovat ulottuvillasi, vasta niihin vastattuasi olet todella oman aikasi lapsi. Ja vain todellisena oman aikasi kasvatina tulet elämään vuosisatoja.” Epäilemättä eri suuntausten edustajat olivat ”oman aikansa lapsia”, mutta heidän taiteensa ei jäänyt elämään. ”Jos vallankumous voi antaa taiteelle sielun, niin taide voi antaa vallankumoukselle kielen”, kirjoitti kansankomissaari. Vallankumouksen henki näkyy kyllä kaksikymmenluvun musiikillisissa pyrkimyksissä, mutta kieliä syntyi useita ja ristiriitaisia.

Vaikka kommunistisen puolueen keskuskomitea vielä vuonna 1925 tähdensi vapaan kilpailun merkitystä taiteiden alalla, korkeellinen hurmio ei voinut kauan jatkua. Eri suuntaukset, joita yhä voimakkaimmiksi ja toistensa kanssa kilpaileviksi muodostuneet organisaatiot edustivat, joutuivat vähitellen yhä määrätietoisemman valtiollisen johdon valvontaan. Vuonna 1932 — kolme vuotta sen jälkeen, kun Lunatšarski jätti kansankomissaarin tehtävät — lakkautettiin kaikki erilliset organisaatiot ja perustettiin valtiollinen säveltäjäliitto. Lunatšarski oli ihailemansa Romain Rollandin kaltainen taisteleva humanisti, joka uskoi vakaasti uuden yhteiskunnan synnyttävän uuden taiteellisen ilmaisuuden — ”olen ehdottoman varma, että ne huiput, jotka sosialismi taiteen alalla pystyttää, vievät voiton kaikesta mitä tähän saakka on maan päällä luotu”. Mutta hän oli myös romanttisiin tunneilmaisiin taipuvainen ajattelija: ”Musiikki on subjektiivisinta taidetta, joka kuvastaa voimakkaammin ja monipuolisimmin sielunelämää, tunteiden, mielialojen ja intohimojen dynamiikkaa. Suuri muusikko saattoi tulla vain itsetutkisteluun taipuvaisesta henkilöstä, jota kiinnosti eniten oma sisäinen elämänsä ja joka piti arvokkaina vähäisimpiäkin sielunliikkeitään. Kehittyäkseen hän tarvitsi myös itsensä kaltaista ympäristöä, samanlaisia itsetarkkailijoita ja refleksioon taipuvaisia individualisteja. Lisäksi oli tarpeen, että soinnuissa ideaalistuneena heijastunut sisäinen elämä olisi ollut rikas ja monipuolinen, että se olisi ollut jännittynyt ja pateettinen, sillä niukka ja väritön sielullinen aines ei tietenkään kelpaa musiikillisesti muokattavaksi.” Lunatšarski ei saanut kokea Neuvostoliiton säveltaiteen nousua huippuunsa Šostakovičin kypsien teosten myötä — hän kuoli 1933.

Pehr Henrik Nordgren

Ruotsalainen teatteri — Svenska teatern

MOSKOVAN KAMARIOOPPERA
MOSKVAS KAMMAROPERA
Shostakovitsh: Nenä — Näsan

3.9. klo/kl 19.30
5.9. klo/kl 19.30
6.9. klo/kl 19.30

résumé

Se sidan 73
See page 91



MOSKOVAN KAMARIOOPPERA MOSKVAS KAMMAROPERA

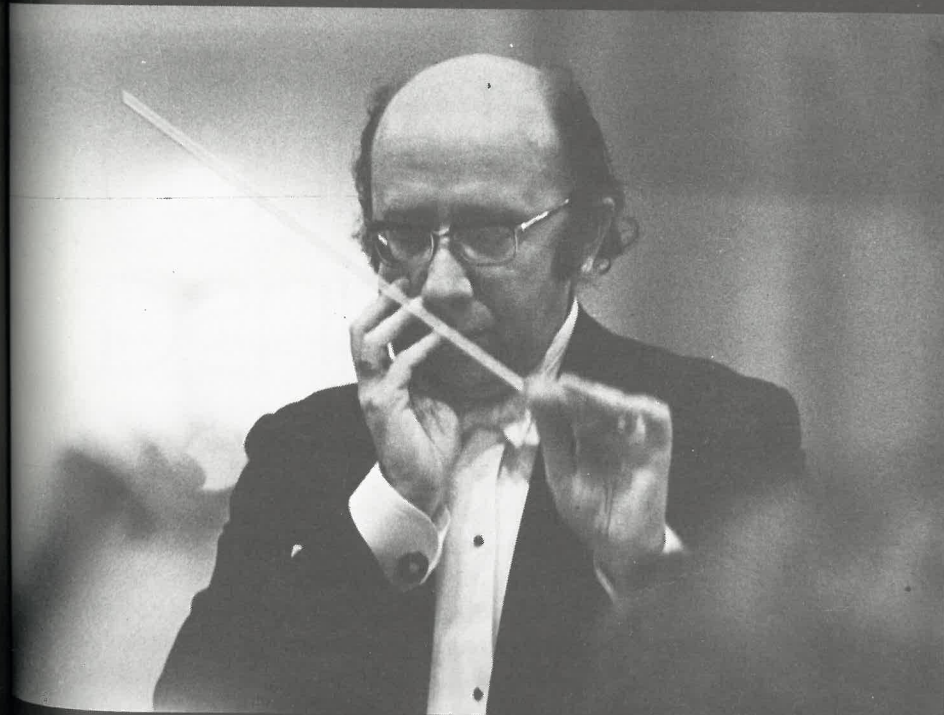
Ruotsalainen teatteri Svenska teatern
Shostakovitsh: Nenä - Naisan 3.9., 5.9., 6.9.
johtaja-dirigent: Gennadi Rozhdestvenski

Moskovan kamariooppera on Neuvostoliiton nuorimpia taidelaitoksia, se perustettiin vuonna 1971.

Sen perustaja ja taiteellinen johtaja, Neuvostoliiton Bolshoi-teatterin pääohjaaja, Neuvostoliiton kansantaiteilija, valtionpalkintojen voittaja professori Boris Pokrovski on määritellyt oopperansa päämää-

riä seuraavasti: "Kamarioopperataiteen elvyttäminen ja kehittäminen; yhdistetyn näyttelijä-laulajan erityinen ammattikoulutus; uusien muotojen ja keinojen etsintä oopperataiteen eteenpäinviemiseksi; oopperataiteen tunnetuksi tekeminen Neuvostoliiton kaikissa osissa, mikä on mahdollista kamarinäyttämön liikuteltavuuden ansiosta."

Näiden varsin kunnianhimoisten päämäärien saavuttamiseksi professori Pokrovski on koonnut ympärilleen samoinajattelevia — lahjakkaita nuoria näyttelijöitä ja laulajia, ohjaajia, orkesterin johtajia ja balettimestareita. Näyttelijäkunnan ytimen muodostavat Pokrovskin omat oppilaat A. Lunatsarskin mukaan nimetystä Valtion Teatteritaiteen Instituutista (GITIS).



Työtoverin ja samoinajattelevan Boris Pokrovski sai toisesta Neuvostoliiton kansantaiteilijasta, Leninin palkinnolla palkitusta kapellimestari Gennadi Rozhdestvenskista.

Teatterin ohjelmistopolitiikassa toteutetaan kolmea pyrkimystä: ensimmäinen ja tärkein näistä on osallistuminen nykyoop-

peran luomiseen sekä neuvostoliittolaisten säveltäjien teosten esittäminen. Toinen on unohdettujen ja pitkälle jopa hukkaan joutuneiden vanhojen venäläisten oopperoiden henkiin herättäminen; erityistä huomiota on omistettu 18. vuosisadan oopperoille. Kolmantena toimintamuotona on parhaiden länsieurooppalaisten kamarioopperaklassikoiden esittäminen.

Muutaman työntäyteisen vuoden jälkeen voi todeta, että aatetta neuvostoliittolaisten säveltäjien oopperoiden esittämisestä on toteutettu Moskovan kamarioopperassa jo mitä suurimmalla aktiivisuudella.

Tapaus maan kulttuurielämässä oli Dmitri Shostakovitshin "Nenän" näytelmöllepano. Tätä säveltäjän varhaistuotantoon kuuluvaa, Nikolai Gogolin novelliin pohjautuvaa oopperaa ei Neuvostoliiton laivoilla ollut nähty yli neljääkymmeneen vuoteen. Tulkinta syntyi Boris Pokrovskin ja Gennadi Rozhdestvenskin yhteistyönä. Musiikkipiirit eivät kyllin voineet ylistää tämän syvämielisen ja valovoimaisen teoksen taiteellisia ansioita, nuorten laulajien ja muusikoiden valtaisa taitoa, jonka avulla he kuin leikiten selvisivät Shostakovitshin vaikeimpiin kuuluvasta partituurista. Suuri säveltäjä itse, joka oli läsnä kaikissa harjoituksissa ja esityksissä, ilmaisi suuren mieltymyksensä Moskovan kamarioopperan esitykseen.

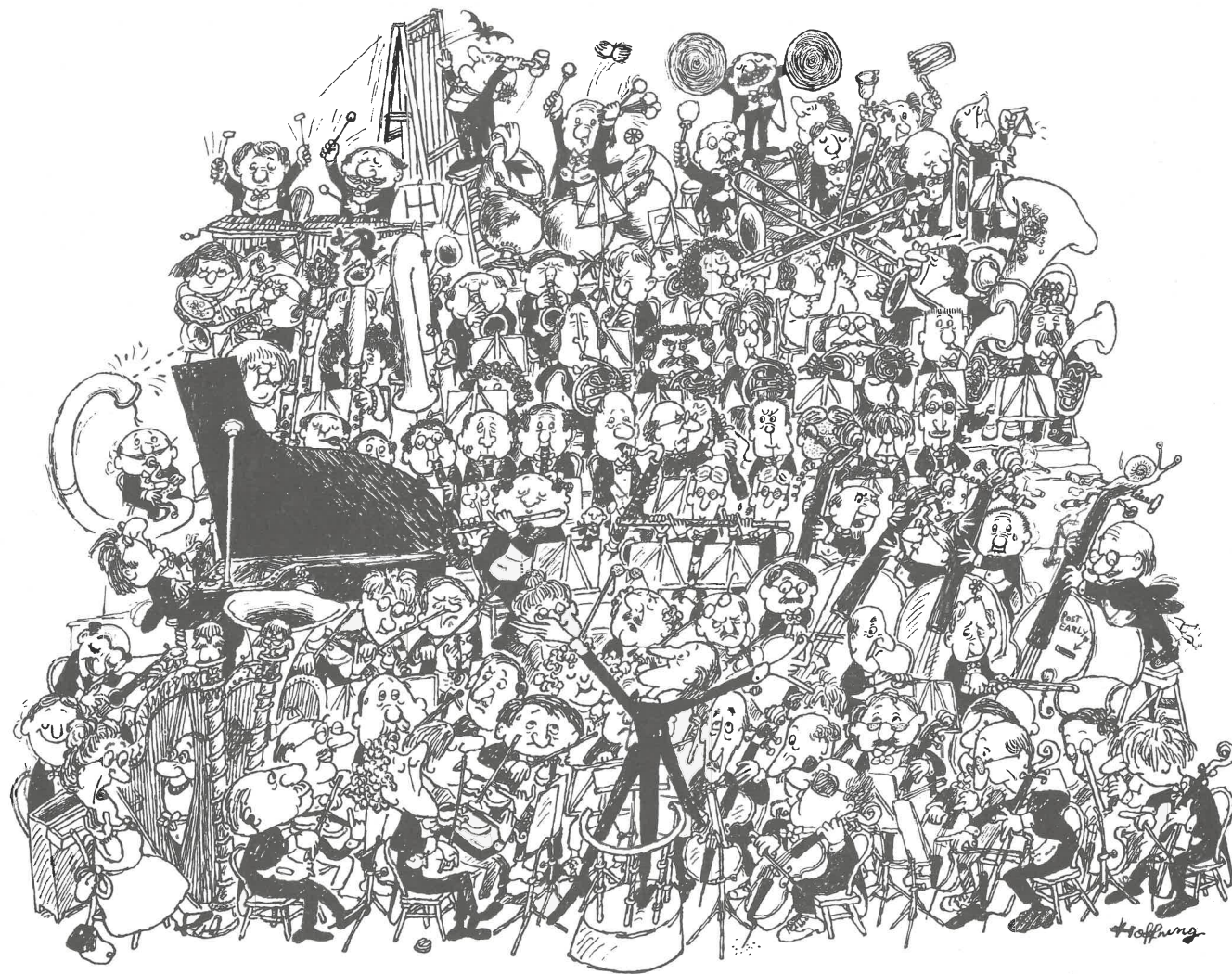
Moskovan kamariooppera sijaitsee Leningradin prospektin varrella Moskovassa, ja siellä se antaa näytöksiä säännöllisesti. Seurue kiertele myös ahkerasti ympäri Neuvostoliittoa. Sen taiteeseen ovat voineet jo tutustua oopperanharrastajat Ukrainassa, Valkovenäjällä, Liettuassa, Uralin, Volganvarren, Siperian ja Kaukaasian kaupungeissa. Vuonna 1975 teatteri suoritti ensimmäisen ulkomaanvierailunsa Puolassa pidettävien Keski- ja Itä-Euroopan maiden vanhan musiikin festivaalin yhteydessä. Ohjelmassa olivat Pashkevitchin "Saituri" ja Bortjanskin "Haukka", jotka herättivät elävää kiinnostusta ei vain asiantuntijoiden vaan myös suuren yleisön piirissä — niihin ei suhtauduttu kuin museoharvinaisuuksiin, vaan kuten elävään, koskettavaan musiikkiin.

Tätä nykyä teatteri jatkaa ponnistelujaan uuden oopperaohjelmiston luomiseksi ja vakiinnuttamiseksi. Valistuspäämäärän ohella teatteri pitää toimintansa olennaisen tärkeänä erityishaarana kokeilua, pyrkimystä uusiin muotoihin klassisten teosten esityksessä sekä uuden oopperan luomista. Tämä toiminnan haara on läheisesti liittynyt oopperan piiriin aloittelevia ja jo tunnettuja aikamme säveltäjiä.

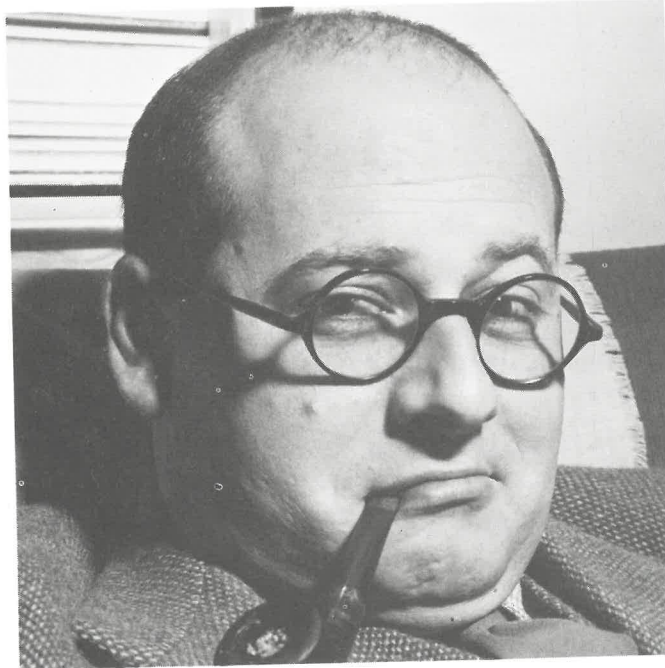
Helsingin Juhlaviikolla Moskovan kamariooppera esittää mm. Shostakovitshin "Nenän".

résumé

Se sidan 65
See page 94



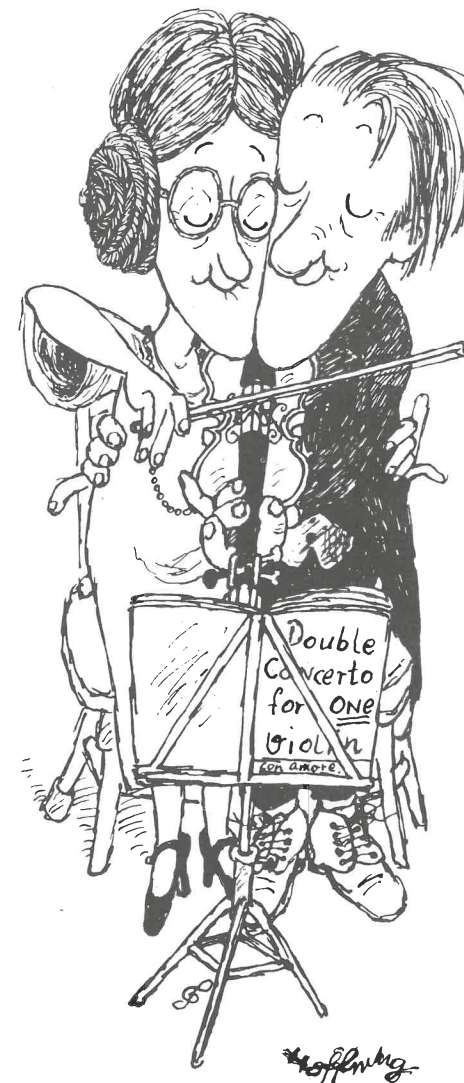
Hoffnung ja hänen festivaalikonserttinsa



Pilapiirros on tapa kuvata tavallisia asioita liioitellussa muodossa. Se perustuu tietämykseen, mutta avaa sille tietä todenperäiseen mielikuvitusmaailmaan.

Pilapiirros ei aina ole huvittava, ei välttämättä avarra näköpiiriämme tai opeta meille uutta. Gerard Hoffnungen teokset — olivat ne piirustuspöydän tuotteita, äänityksiä tai eläviä konserttilanteita — olivat aina hauskoja ja kokemuspiiriä laajentavia. Miltei kaikkialla maailmassa tunnetaan lyömäsoittaja, jonka nenä on jäänyt lautasten väliin, urkuri, joka peilistään näkee takaa-ajavan poliisiauton sekä harpisti, joka suureksi yllätykseen havaitsee soittimen toisella sivulla miehen käsivarren. Piirrosten viehätys ei perustu vain korkealuokkaiseen ideaan josta piirros syntyy, vaan myös tapaan jolla se on tehty: jokaisen uskomattoman tilanteen täydellisyyteen ja yksityiskohtiin.

Gerard Hoffnungen piirrosten ja hänen kaikista toiminnoistaan säteilevän huumorintajun kaikkialla saavuttama valtava suosio perustuu niiden hyväntahtoisuuteen. Niihin ei kätkeydy aggressioita; on päinvastoin ilmeistä, että kuvattavat ovat rakastettavia tyyppejä, joita kuvataan — jos nyt ei rakkaudella niin kuitenkin hellyydellä. Saattaa olla, että putkikello tyrmää soitta-



jan, mutta voimme arvata, että viiden minuutin kuluttua hän taas on soittokunnossa. Yhteenveto Hoffnungen huumorista lieenee hänen piirroksensa "Kaksoiskonsertto yhdelle viululle", con amore. Tämän piirroksen suuri viehätys piilee tavassa, jolla se kuvaa rakkautta elämään ja todellista kiintymystä. Yksikään toinen piirros ei pysty siihen samanlaisella yliveraisen yksinkertaisella tavalla.

Gerard Hoffnung todella taisi hymyn ja naurun salaisuudet. Hänen huumorinsa oli omintakeista ja on sellaisena säilynyt vielä 20 vuotta hänen kuolemansa jälkeen; todennäköisesti se säilyy yli tulevien sukupolvienkin.

Konserttitilanteen sinfoninen karikatyyri (tämä ehkä on osuva määritelmä) myös puree liioittelullaan, mutta ei pahantahtoisesti, vaan kuten piirrokset jotka nostavat hymyn niin silmiin kuin kasvoillekin. Jäykkiä totunnaisia asenteita pikemminkin koetellaan kuin kumotaan, kun soolosoittimena käytetään pölynimuria. Musiikin klisheet paljastuvat alastomina ja normaalisti ruutiini joutuu naurunalaiseksi. Näissä konserteissa Hoffnungen kiiva, ystävällinen ja lempeä huumori piirtyy musiikin keinoin; tilanteesta syntyy tilaisuus nauraa. Ei tarvitse olla vakituinen ja innokas konserteissa kävijä — joskin se kyllä on hyväksi — voidakseen miltei tauotta nauraa Hoffnung-konsertissa. Hauskuus ilmenee vaihtelevilla tasoilla ja musiikin eri syvyyksillä. Mutta taastusti on hauskaa.

Musiikin kirjoittivat erityisesti Hoffnung-konsertteja varten eräät aikansa etevimmistä säveltäjistä. Se on hyvää musiikkia, ylläpitävää ja hauskaa. Näiden kolmen ominaisuuden yhteensulattaminen edellyttää jo neroutta, enkä usko että yksikään kyseisistä säveltäjistä olisi moista määritelmää pannut pahakseen.

Haydn olisi varmaankin säveltänyt useampia yllätyksiä "Yllätyssinfoniaansa", jos hänen mielikuvituksensa olisi ollut yhtä rikas kuin Donald Swannin. Onkohan monikaan kapellimestari tai tähtipianisti selviytynyt urastaan ilman tuntemuksia kauheuksista, joita Reizenstein sattuvasti valottaa Concerto Popolaressaan (alaotsikko: Konsertto kaikkien konserttojen päänmenoksi).

Eräs johtava amerikkalainen musiikkiarvostelija on sanonut: "Todellista huumorintajua ei ole kokenut, ennen kuin on kokenut Hoffnungen-konsertin". On epätodennäköistä, että yksikään kriitikko olisi sortunut moiseen ylistykseen aivan jonninjoutavan tapahtuman vuoksi.

Thomas Bergman

Finlandia
HOFFNUNG
FESTIVAL CONCERT
Johtaja
Dirigent: OKKO KAMU
Solisti
Solist: RALF GOTHONI
3.9. klo/kl 19.30



RÉSUMÉ

Se sidan 74
See page 94