



Liisamaija Hautsalo

***Elitin taidemuodosta kaiken
kansan taiteeksi?***

*Vernakularisaation politiikka 1970-luvun
suomalaisessa karvalakkioopperassa*

FT, dosentti Liisamaija Hautsalo (liisamaija.hautsalo@uniarts.fi) on suomalainen musiikkitieteilijä, joka työskentelee Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa yliopistotutkijana. Hänen erityisalansa on oopperatutkimus. Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akatemiaturkijahanketta Politics of Equality in Finnish Opera, jonka hankenumero on 314157.

DOI: 10.51816/musiikki.146665

Eliitin taidemuodosta kaiken kansan taiteeksi?

Vernakularisaation politiikka 1970-luvun suomalaisessa karvalakkioopperassa¹

Liisamaija Hautsalo
.....

Suomalaisessa kulttuurissa taidemusiikin on sitkeästi ajateltu olevan politiikasta riippumatonta. Ajatuksen taustalla on viimeistään 1950-luvulla Suomessakin omaksuttu ja romantiikasta juurensa juontava, modernistinen autonomia-ajattelu, jossa musiikki nähtiin itsenäisenä, ympäristöstään riippumattomana entiteettinä (ks. Dahlhaus 1989). Yhtä lailla sitkeästi on pidetty yllä ajatusta, jonka mukaan myös oopperataide on epäpoliittista. Käsitys monitaiteisen, kertovan ja esittävän oopperan epäpoliittisuudesta on jo itsessään absurdi, koska se jättää huomiotta taiteenlajin historialliset juuret ensin itsevaltiuden ja hovipolitiikan näyttämönä (esim. Roselli 1989; Feldman 2007; Snowman 2010) sekä sen, miten ooppera valjastettiin eurooppalaisten kansallisvaltioiden rakennusprojekteihin Ranskan suuresta vallankumouksesta alkaneella niin kutsutulla pitkällä 1800-luvulla (esim. Ther 2014; Lajosi 2012, 2018).

Kansallisuusaatteen näkökulmasta suomalaisen oopperan varhaisvaiheiden historia ei poikkea edellä esitetystä muutoin kuin myöhemmän ajankohtansa suhteen.² Aikakautta, jolloin kansallisuusaatteella oli keskeinen vaikutus suomalaisen oopperan historiaan, on tutkittu suhteellisen runsaasti (esim. Karjalainen 1991; Murtomäki 2000; Suutela 2005; Ranta-Meyer 2008; Broman-Kananen 2012; Ketomäki 2012; Hautsalo 2011, 2013, 2015; Hautsalo ja Rantanen 2015, Kauppala 2018, 2021). Huomattavasti vähemmän sen sijaan on tutkittu suomalaisen oopperan historiaa toisen maailmansodan jälkeen.

1 Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa akatemiaturkijahanketta *Politics of Equality in Finnish Opera*, jonka hankenumero on 314157. Esittelen käsitteen ”karvalakkiooppera” ja sen syntyhistorian tässä artikkelissa myöhemmin.

2 Kuten Philipp Ther (2014) on artikkelissaan osoittanut, Saksassa, Tšekissä, Venäjällä, Unkarissa ja Puolassa ooppera oli vahvasti kytköksissä kansallisaatteeseen ja kansallisvaltion rakentamisprojekteihin. Suomea hän ei kuitenkaan mainitse.

Suomen ensimmäisen ja ainoan oopperatalon, Suomen kansallisoopperan katsojaluvut 1960-luvun lopulla olivat sen historian alhaisimmat (Lampila 1997), ja ennen 1970-lukua suomalainen oopperatoiminta oli kaiken kaikkiaan pienimuotoista.³ Kansallisooppera esitti pääasiassa eurooppalaista perusohjelmistoa (engl. standard repertoire), mikä houkutteli vain suppeaa, pääkaupunkiseudulla asuvaa yleisönosaa (esim. Lampila 1997). Vuodesta 1975 alkaen tapahtui kuitenkin käänne: näyttämöille tuotiin uudenlainen suomalaisen oopperan tyyppi, *karvalakkiooppera*, joka kiinnosti sekä aiempaa huomattavasti laajempaa yleisöä että mediaa ja jota esitettiin menestyksekkäästi myös ulkomailla. Karvalakkioopperassa ei enää nähty perinteistä kansallista korostamista, kuten esimerkiksi Leevi Madetojan (1887–1947) *Pohjalaisia*-oopperassa (1924)⁴. Pikemminkin karvalakkioopperat edustivat arkisempaa, kansanomaiseen viittaavaa oopperatyylä, jossa pyrittiin mahdollisimman samastuttavaan ilmaisuun.

Käsitteellä karvalakkiooppera viitataan tässä artikkelissa kolmeen 1970-luvulla kantaesitettyyn oopperan: Aulis Sallisen (s. 1935) *Ratsumiehen* (1975) ja *Punaiseen viivaan* (1978) sekä Joonas Kokkosen (1921–1996) *Viiimeisiin kiisauksiin* (1975). Perustelen käsitteenmäärittelyni sillä, että vaikka mainitut kolme oopperaa poikkeavat toisistaan monin tavoin, yhdistäviä tekijöitä on enemmän kuin erottavia: kaikki kolme oopperaa edustavat musiikillisesti 1970-luvun vapaatonaalista tyyliä, ja niiden librettot käsittelevät tapahtumia menneen ajan maaseutuyhteisöissä, joissa olemassaolo vaati jatkuvaa kamppailua luontoa vastaan. Näiden oopperoiden henkilöhahmot edustavat yhteiskunnalliselta asemaltaan heikointa kansanosaa, eikä heitä voi nimittää sankareiksi sanan perinteisessä mielessä. Oopperoita yhdistää lisäksi se, että ne voidaan tulkita myös yhteiskuntaluokkaan liittyviksi kuvauksiksi.

Karvalakkioopperan kehittymiseen Suomessa vaikuttivat musiikintutkija-säveltäjä Mikko Heiniön (1999, 16–21) mukaan ennen kaikkea instituutiohistorialliset ja esteettiset taustatekijät. Kaksi toisiinsa nivoutuvaa keskeistä tekijää Heiniö kuitenkin sivuuttaa: suomalaisen yhteiskunnan

3 Erilaisen kiertävät seurueet esittivät oopperaa Suomessa satunnaisesti 1700-luvulta alkaen. Suomalaisen teatterin lauluosasto (Suomalainen ooppera) toimi 1870-luvulla viisi vuotta. Sen ohjelmistoon ei vielä kuulunut Suomessa sävellettyjä, suomenkielisiä teoksia, sillä ensimmäinen suomenkielinen ooppera, Oskar Merikannon (1868–1924) *Pohjan neiti* sai kantaesityksensä vasta vuonna 1908. Kotimainen ooppera (nykyinen Suomen kansallisooppera), perustettiin vuonna 1911, mikä tarkoitti säännöllisempää oopperatoimintaa ja vähitellen myös kotimaisia kantaesityksiä. (Esim. Savolainen 1999; Suutela 2005; Broman-Kananen 2012; Ketomäki 2012; Sivuoja [Kauppala] 2012; Hautsalo 2013.)

4 Mainitsen aina oopperan kantaesitysvuoden enkä sävellysvuotta tai -vuosia.

laaja-alaisen vasemmistolaistumisen sekä siihen liittyvän hyvinvointivaltioajattelun 1960–70-luvuilla.⁵ Nämä tekijät vaikuttivat voimakkaasti toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa niin sisäpolitiikkaan kuin kulttuuriin – ja kuten artikkelissani osoitan, ainakin välillisesti myös oopperaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa 1970-luvun suomalaista karvalakkioopperaa ja sen kehittymiseen vaikuttaneita poliittis-yhteiskunnallisia tekijöitä. Artikkelini tavoitteena on toisen maailmansodan jälkeisen, 1970-luvulle tarkentuvan suomalaisen oopperan historiografian politiikkaan kytkeytyvä ja antropologisessa viitekehyksessä toteutettu monitieteinen, kriittinen uudelleenluenta. Artikkelini pyrkii näin ollen tuomaan esiin karvalakkioopperan aiemmin katveeseen jääneitä taustatekijöitä ja lukemaan suomalaisen oopperan historiaa myös osana laajempia yhteiskunnallisia tapahtumia ja poliittista ilmapiiriä. Teoreettisesti nojaan antropologi Arjun Appadurain (1996) käyttämään *vernakularisaatio*-käsitteeseen, joka on myös tämän artikkelin kattokäsite ja keskeinen teoreettis-metodologinen työkalu. Määrittelen vernakularisaation Appaduraita mukaillen prosessiksi, jossa jokin ylirajainen aate tai kulttuurinen käytäntö siirtyy kulttuurisesta kontekstista toiseen ja siirtyessään muuttaa muotoaan niin, että sen perusmekanismit pysyvät samoina, mutta sen sisällöt muuttuvat vastaamaan vastaanottavan yhteisön arvoja ja käytäntöjä (ks. myös Merry 2006; Levitt ja Merry 2009; Elliott 2014). Tämä tarkoittaa, että tarkastelen Suomessa esitettyä eurooppalaisen oopperan perusrepertoaaria ylirajaisena kulttuurisena käytäntönä, joka on siinä tapahtuneen vernakularisaatioprosessin seurauksena muuntunut uudelleenlaiseksi, suomalaisen yhteiskuntaan paremmin sopivaksi oopperan käytännöksi eli karvalakkioopperaksi. Esitän artikkelissani, että tietyt yhteiskunnalliset-poliittiset taustatekijät 1960–70-luvuilla mahdollistivat suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin, joka kohdistui oopperoiden sisältöön ja jonka metodologisia välineitä olivat Itä-Saksassa vaikuttaneen vasemmistolaisen näytelmäkirjailijan ja ohjaajan Bertolt Brechtin (1898–1956) *musiikkiteatterin* käsite sekä suomalaisesta kirjallisuudesta omaksuttu *realistinen kansankuvaus* (Laitinen 1981, 1984; Lyytikäinen 1999).

Vernakularisaation käsitettä ei ole aiemmin teoreettisesti hyödynnetty musiikkiteieteessä eikä oopperatutkimuksessa. Tutkimukseni edustaa siis uutta aluevaltausta mainituilla tutkimusaloilla niin Suomessa kuin kansainvälisesti.

5 Heiniö (1999) tarkastelee monografiassaan brechtiläistä musiikkiteatteria, muttei avaa sen poliittista taustaa.

Rajaan artikkelini siten, etten käsittele karvalakkioopperoiden musiikkia muutoin kuin muutaman yleisluonnehdinnan verran. Oopperoiden ohjaamista tai näyttelijäntyöhön liittyviä kysymyksiä tarkastelen ainoastaan silloin, kun ne liittyvät musiikkiteatterin käsitteeseen. Rajaan artikkelin ulkopuolelle myös niin kutsutun oopperabuumi-käsitteen, joka on lähes automaattisesti liitetty karvalakkioopperan, mutta joka on käsitteenä epäselvä ja vaatii laajemman tarkastelun kuin mikä on mahdollinen tämän artikkelin puitteissa.

Edellä esiteltyn teoreettiseen viitekehykseen nojaten kysyn tässä artikkelissa, *millaiset poliittis-yhteiskunnalliset muutokset 1960–70-luvuilla mahdollistivat suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin, joka johti karvalakkioopperan kehittymiseen?*

Karvalakkioopperasta on Suomessa tehty kaksi musiikkitieteen alaan kuuluvaa väitöstutkimusta (Kuokkala 1992; Anttila 2002) ja yksi teatteritieteen väitöskirja (Suutela 1999). Merkittävin karvalakkioopperaa ja ylipäänsä suomalaista oopperaa käsittelevä tutkimus on kuitenkin Heiniön monografia (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Se tarkastelee karvalakkioopperan vastaanottoa sekä kotimaisessa että kansainvälisessä mediassa.

Artikkelini rakentuu johdannosta, seitsemästä käsittelyluvusta ja johtopäätöksistä. Ensimmäisessä luvussa esittelen tutkimukseni laajemman teoreettis-metodologisen viitekehyksen sekä aineiston. Toinen luku pureutuu tutkimuksen keskeiseen käsitteeseen, vernakularisaatioon. Kolmannessa luvussa käsitteelen suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin poliittis-yhteiskunnallista ja neljännessä sen esteettis-historiallista taustaa. Viidennessä luvussa paneudun karvalakkioopperan käsitteeseen. Vernakularisaation mekanismeja käsitteelen luvuissa kuusi ja seitsemän. Viimeinen luku sisältää johtopäätökset.

Tutkimuksen teoreettinen kiinnittyminen, metodologia ja aineisto

Artikkelini edustaa suomalaisen musiikin- ja oopperahistorian tutkimusta, mutta sen teoreettinen taustaorientaatio on peräisin monitieteisestä, niin kutsutusta uudesta oopperatutkimuksesta (engl. *new opera studies*, ks. esim. Abbate 1991, 2001; Johnson, Fulcher ja Ertman 2007; Feldman 2007; Levin 2007; Till 2012; Rowden 2013; Novak 2015), joka kokoaa yhteen ja

soveltaa teoreettista käsitteistöä eri tieteenaloilta.⁶ Jo esitellyn antropologisen viitekehyksen lisäksi hyödynnän suomalaisen musiikin- ja oopperahistorian tutkimusta (esim. Heiniö 1995, 1999; Salmenhaara 1996; Lampila 1997; Anttila 2002; Sarjala 2002; Koivisto 2011), kirjallisuuden tutkimusta (Laitinen 1981, 1984; Kinnunen 1987; Lyytikäinen 1999) ja teatteritiedettä (Brecht 1991; Paavolainen 1992, 2016). Lisäksi käytän suomalaisen kulttuuripolitiikan (esim. Kangas 1988; Kaitavuori 2015; Kangas ja Pirnes 2015) ja kylmän sodan ajan kulttuurihistorian tutkimusta (esim. Adlington 2013; Tiekso 2018; Mikkonen ja Suutari 2016; Herrala 2019; Mikkonen 2019). Artikkelini aihepiiriä sivuaa Inka-Maria Nymanin (2023) tuore artikkeli, jossa hän tarkastelee oopperan demokratisoimista digitalisaation avulla suomenruotsalaisen vähemmistön keskuudessa Suomessa.

Metodologiani jakautuu kahteen osaan, aineistolliseen ja sisällölliseen. Yhtäältä harjoitan aineistoa tarkastellessani historian tutkimuksen metodologiaan elimellisesti kuuluvaa lähdekritiikkiä (esim. Danielsbacka, Hannikainen ja Tepora 2022) sekä pitkittäistutkimusta (engl. *longitudinal studies*), jossa selvitetään ”muutosta ja kehittymistä pitkän aikavälin, jopa vuosikymmenten, kuluessa” (Institute for Social and Economic Research [ISER] 2023; myös Koppa 2015). Tämä tarkoittaa, että voin seurata esimerkiksi tietyn oopperatyylin tai teeman esiintymistä tietyllä aikavälillä. Toisaalta metodologia liittyy myös oopperoiden sisältöön. Koska vernakularisaatioprosessi toteutuu nimenomaan muutoksina oopperan sisälöissä, vernakularisaation käsite toimii artikkelissani sekä teoreettisena kattokäsitteenä että metodologiana, jolloin oopperoiden sisältöä tarkastellaan kahden metodologisen välineen, musiikkiteatterin ja realistisen kansankuvauksen avulla.

Artikkelin tukena ja sen taustoittamisen apuna käytän vuosina 2009–2022 keräämääni aineistoa, joka sisältää kaikki löytämäni suomalaisten oopperoiden kantaesitykset vuosilta 1852–2022.⁷ Aineisto on koottu Excel-taulukkoon, jonka pohjalta on rakenteilla *Suomalaisen oopperan tie-*

6 Uuden ja ”vanhan” oopperatutkimuksen eroista esim. Till 2011.

7 Suomen kansallisoopperan arkistoasiantuntija Seija Nurmelan työpanos tutkimusavustajana on ollut korvaamaton aineiston etsimisessä, tarkistamisessa sekä saattamisessa tiedostomuotoon. Kansallisoopperan dramaturgi, Juhani Koivisto, on myös auttanut yksityiskohtien tarkastamisessa. Kiitän molempia mitä lämpimimmin.

tokanta AINO.⁸ Aineistoon sisältyvät oopperoiden perustiedot, kuten kantaesitysajat ja -paikat, libretistit, librettojen pohjateokset, esittäjät, taustaorganisaatiot, tilaajat sekä teosten teemat ja aiheet – sikäli kuin nämä tiedot ovat olleet saatavilla.⁹ Kaikki tässäkin artikkelissa mainitut oopperat löytyvät tästä aineistosta. Aineiston keräämisessä lähdekritiikin merkitys on ollut keskeinen, ja olen pyrkinyt tarkistamaan oopperoista keräämiäni tietoja niin monista lähteistä kuin mahdollista sekä vertailemaan löytynyttä informaatiota. Alkuperäisessä Excel-taulukossani on tällä hetkellä yli 600 tietuetta.¹⁰ Yksi tietue sisältää yhden kantaesityksen oopperan tiedot. Artikkelini ei kuitenkaan suoranaisesti ole vain aineistoon perustuva laadullinen tutkimus (Tuomi ja Sarajärvi 2009) vaan sen lähtökohta on pikemminkin historiallinen. Olen hyödyntänyt artikkelissani myös jo olemassa olevia oopperatietokantoja, kuten Kansallisoopperan esitystietokanta *Encorea* sekä *Oopperasampo* (ent. *Reprises*).

Toinen osa aineistostani koostuu sanomalehtiartikkeleista ja -kriitikeistä, oopperoiden ohjelmakirjoista, libretoista ja levytysten kansilehdistä sekä uusimman aineiston osalta erilaisista verkkomateriaaleista. Kansallisoopperan arkisto on ollut merkittävä tiedonlähde. Varhaisempien oopperoiden osalta olen turvautunut pääasiassa sekundäärilähteisiin, joita ovat aiempaa suomalaista musiikkia ja oopperaa käsittelevät historiografiat. Partituureja ja soivaa materiaalia olen hyödyntänyt silloin, kun sen käyttäminen on tarkoituksenmukaista. Levytysten ja videoiden lisäksi uusimpien teosten taltiointeja ja esitystietoja löytyy myös yhteisöpalvelu YouTubesta. Olen hyödyntänyt materiaalia kerätessäni myös pitkäaikaista kokemustani musiikkikriittikkona, jonka keskeinen kiinnostuksen kohde on suomalainen ooppera.

Käsitteellä suomalainen ooppera tarkoitan *kaikkia sellaisia teoksia, jotka ovat Suomessa syntyneiden, Suomessa asuvien, suomalaisjuuristen tai Suomen*

8 Aineisto on vielä julkaisemattomassa, keskeneräisessä tietokannassa. Esimerkiksi lopullista päätöstä siitä, kuinka paljon tietoa kustakin teoksesta tietokantaan sisällytetään, ei ole vielä tehty. Tämänhetkinen AINO-tietokantaversio on olemassa Taideyliopistossa.

9 Haasteita on aiheuttanut muun muassa se, että kun on pitänyt turvautua säveltäjään tiedon saamiseksi, tämä ei välttämättä ole kirjannut yksityiskohtia tarkasti tai muistaa väärin. Oopperoiden ”löytäminen” viittaa siihen, että tiedon siirryttyä internetiin esimerkiksi uusista digitoiduista aineistoista nousee toisinaan esiin vielä kartoittamattomia, pienimuotoisempia teoksia. Esimerkiksi lastenoopperat ovat tämänkaltaisen oopperan lajityyppi.

10 Taulukkoon on kerätty myös joitakin teosstatukseltaan epäselviä tapauksia sekä tietoja vielä kantaesitysmättömistä oopperoista. Tästä syystä oopperoiden tarkkaa lukumäärää ei voi antaa.

säveltäjiin kuuluvien säveltäjien säveltämiä, suomen-, ruotsin- tai muunkielisiä oopperoita tai muita oopperoiksi määriteltyjä tai oopperan kaltaisia teoksia (ks. myös Välimäki ja Koivisto-Kaasik 2023). Koska aineistoni koostuu määritelmäni mukaan kerätyistä suomalaisista oopperoista, niin kutsutun metodologisen nationalismin vaara on artikkelissa ilmeinen. Metodologinen nationalismi, joka katsoo kansallisvaltion olevan tiettyä kulttuuria ja siten myös tutkimusta luonnollisesti rajaava yksikkö, korostaa oman kansallisen kulttuurinsa ainutlaatuisuutta (Kettunen 2008). Valitsemalla musiikkitiedettä ja oopperatutkimusta edustavan artikkelini keskeiseksi teoreettiseksi viitekehukseksi antropologian ja ymmärtämällä oopperan taidemuotona ylijaraisena, kulloisiinkin oloihin ja yhteiskunnallisiin tilanteisiin sopeutuvana kulttuurisena käytäntönä olen pyrkinyt välttämään vanhemmassa suomalaisessa musiikinhistorian tutkimuksessa yleiseen, mutta nykyisin ongelmallisena pidettyyn tarkastelun tapaan, jossa ilmiötä käsitellään puhtaasti kansallisessa kehityksessä.¹¹

Vernakularisaatio teoreettisena käsitteenä

Vernakularisaation käsitteen otti alun perin tutkimuskäyttöön historian-tutkija Benedict Anderson (1983), joka analysoi sen avulla kansallisaatteen leviämistä Euroopassa kansankielisen printtimedian avulla. Käsite (engl. *vernacularization*) on johdettu englannin sanasta *vernacular*, joka tarkoittaa alun perin 'kansankielistä' (ja voi nykyenglannissa olla joko adjektiivi tai substantiivi). *Vernacularize*-verbi taas tarkoittaa 'kääntämistä kansan kielelle'. (MOT-sanakirjat, englanti-suomi, 2024.) Terminä vernakularisaatio ei suomennu tyydyttävästi, eikä esimerkiksi termi *kansanomaistaminen* kata sanan kaikkia merkitysulottuvuuksia. Näin ollen käytän alkuperäistä *vernacularization*-käsitettä suomen kielen äänne- ja kirjoitusjärjestelmään mukautettuna (ks. Vilkkamaa-Viitala 2005).

Vernakularisaation käsitettä on sovellettu tutkimuksessa hyvin eri tavoin. Artikkelini otsikossa käyttämäni ilmaisu ”vernakularisaation politiikka” viittaa siihen, että vernakularisaation käsite antropologisena analyysivälineenä on poliittisesti latautunut. Käsitettä on käytetty kuvaamaan erilaisten aatteiden ja käytäntöjen siirtymistä ja muuntumista kulttuurista

¹¹ Metodologinen nationalismi on ollut aiemmin vallitseva käytäntö kirjoitettaessa suomalaisen oopperan historiaa. Siltä ei ole säästyty esimerkiksi *Suomalaisen musiikin historia 1–4*-teoksen oopperaa käsittelevissä osissa, vaikka kirjoittajat kyllä artikuloivat ongelman koko teossarjaan liittyen. Sama ongelma on Lampilan (1997) *Suomalaisen oopperan historia*-teoksessa.

tai alueelta toiselle, mikä ei ole aina kitkatonta. Käsitettä on sovellettu esimerkiksi erilaisten kolonialististen käytäntöjen purkamiseen kehittyvissä maissa (Appadurai, 1996) sekä ihmisoikeuksien jalkauttamiseen tilanteissa, joissa väestö on lukutaidotonta (Merry 2006; Levitt ja Merry 2009; myös Okafor 2011) tai erityisesti naisten oikeuksien puolustamiseen (Elliott 2014). Kun vernakularisaation käsitettä on käytetty kolonisaatio- ja dekolonisaatiotutkimuksen yhteydessä, sen poliittinen lataus on usein voimakas. Appadurailla vernakularisaation käsite liittyy urheilun dekolonisaatioon. Appadurain (1996, 104) mukaan kriketti oli aluksi brittiläisten siirtomaaisäntien peli, jonka intialaiset vähitellen ”ottivat omakseen”, mikä tapahtui kansankielisen median avulla. Kriketti näin ollen ”dekolonisoitiin” (engl. *decolonise*) ja ”alkuperäistettiin” (engl. *indigenise*) – toisin sanoen intialaistettiin – jolloin se ei ollut enää ”englantilaisten välittämää” (engl. *English-mediated*, *ibid.*).

Kuten ihmisoikeustutkijat Peggy Levitt ja Sally Merry (2009, 441) toteavat, ”vernakularisaatio on laajalle levinnyt käytäntö, joka saa erilaisia muotoja erilaisissa organisaatioissa, kulttuurisissa ja historiallisissa konteksteissa”. Näin ollen käsitettä voi hyödyntää niinkin erilaisella tieteenalalla kuin musiikkitieteessä ja soveltaa suomalaisen oopperan muuntumisprosessien analyysiin. Teatteritieteessä vernakularisaation käsitettä on jo käytetty esimerkiksi kuvaamaan länsimaisen teatterin kolonialistisen leviämisen mekanismeja ja niiden purkamista Aasiassa (meLê yamomo 2018).

Suomalaisen oopperan vernakularisaation poliittis-yhteiskunnallista taustaa

Kuten aiemmin totesin, suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin taustalla voi nähdä kaksi toisen maailmansodan jälkeistä poliittis-yhteiskunnallista tekijää, jotka kietoutuvat yhteen: 1960-luvun suomalaisen yhteiskunnan yleisen vasemmistolaistumisen sekä hyvinvointivaltion rakentamisen. Toisen maailmansodan jälkeisessä poliittisessä tilanteessa Eurooppa oli jaettu kahteen etupiiriin, mistä kehittyi niin kutsutun kylmän sodan asetelma kapitalistisen lännen ja kommunistisen idän välille. Neuvostoliiton ideologinen vaikutus oli kuitenkin merkittävä myös lännessä. Niissä Euroopan maissa, jotka eivät kuuluneet suoraan Neuvostoliiton etupiiriin, vasemmistolaisuus nosti päätään läntisen kommunismin (engl. *Western communism*) muodossa (Adlington 2013; myös Mikkonen ja Suutari 2016). Myös Suomessa alkoi 1960-luvulla voimakas vasemmisto-

laistumiskehitys, joka kuitenkin poikkesi muusta läntisestä Euroopasta. Vaikka Suomen ajateltiin kuuluvan länsiblokkiin, hävitty sota ja Neuvostoliiton rajanaapuruus vaikuttivat voimakkaasti sisäpolitiikkaan. Tämä johti yhteiskunnassa tapahtuvaan itesesensuuriin ja suomettumiseen (saks. *Finnlandisierung*; ks. esim. Vihavainen 1991).

Suomen Neuvostoliitolle maksamat sotakorvaukset saivat aikaan talouskasvua, ja 1950-luvulta alkaen suomalaista yhteiskuntaa ryhdyttiin pikkuhiljaa rakentamaan pohjoismaisen hyvinvointivaltiomallin mukaan (esim. Tuomikoski-Leskelä 1977). Polttopisteessä hyvinvointivaltiota rakennettaessa olivat koulutus, terveydenhuolto ja sosiaalipalvelut, ja sen piiriin kuuluivat kaikki kansalaiset mukaan lukien naiset, lapset ja vanhuksat. Kysymys oli tasa-arvoisen ja oikeudenmukaisen yhteiskunnan rakentamisesta. (Esim. Anttonen ja Sipilä 2000.)

Saatuun enemmistön eduskuntavaaleissa vuonna 1966 vasemmistopuolueet alkoivat Keskustapuolueen ohella profiloitua hyvinvointivaltion rakentajapuolueina (esim. Tuomikoski-Leskelä 1977; Paloheimo 2007). Tämä näkyi myös kulttuuripolitiikassa ja vaikutti syvästi taidekenttään. Taidekenttä radikalisoitui, mikä johti myös yhä vahvempaan ”sosialismitietoisuuteen” taiteilijoiden keskuudessa (Tuomikoski-Leskelä 1977, 282). Taiteen poliittiset funktiot tunnustettiin eduskunnan kaikilla tahoilla, mikä lisäsi puolueiden intressejä taidetta kohtaan. Valtion suhde kulttuuriin määriteltiin siis 1960-luvulla uudella tavalla, ja kulttuurin tukeminen ymmärrettiin valtion tehtäväksi. Näin saatiin aikaan runsaasti uudistuksia kulttuurin alalla. (Tuomikoski-Leskelä 1977; myös Kangas ja Pirnes 2015; Alasuutari 2017.)

Hallinnollinen kulttuuripoliittinen linjamääritys tehtiin vuonna 1965 valtion taidekomitean johdolla. Linjamäärityksen avulla haluttiin taata kulttuurille ja taiteelle olemassaolon ehdot, ja harjoitetun kulttuuripolitiikan tavoitteena oli taiteen saavutettavuuden edistäminen. (Kangas ja Pirnes 2015.) Saavutettavuuteen viitattiin 1960-luvun kulttuuripolitiikassa kahdella käsitteellä, *kulttuuridemokratialla* ja *kulttuurin demokratisoinnilla* (esim. Evrard 1997; Kaitavuori 2015; Kangas ja Pirnes 2015; Viro-lainen 2015). Kulttuuridemokratiassa korostettiin erilaisten taidelajien tasa-arvoa ja esimerkiksi sitä, että vastaanottamisen sijaan ihmiset osallistuisivat itse taiteen tekemiseen (Kaitavuori 2015). Kulttuurin demokratisointi, joka on keskeinen tämän artikkelin kysymyksenasettelun kannalta, tarkoitti kulttuuritoimintojen hajauttamista ja taidepalvelujen viemistä niiden ulottuville, joita tarjonta ei muuten tavoittanut (esim. Kangas 1988).

Taidehistorioitsija Kaija Kaitavuori (2015) kuitenkin tarkentaa, että kulttuurin demokratisointi pyrki ”jo hyväksi määritellyn (korkea)kulttuurin levittämiseen mahdollisimman laajalle yleisölle ja yleisön kasvattamiseen kulttuurin vastaanottajaksi”. Taiteeksi 1960–70-luvuilla määriteltiin siis taiteen korkeakulttuuriset muodot, kuten kuva-, sävel- ja teatteritaide, joita pyrittiin edistämään tasa-arvon hengessä. Kulttuurin demokratisoinnin periaatteen voi ajatella liittyvän ainakin välillisesti oopperaan ja sen vernakularisaatioprosessiin. Ensinnäkin 1960–70-luvuilla perustettiin uusia alueoopperoita ja kaksi oopperafestivaalia (Savonlinnan oopperajuhlat ja Ilmajoen musiikkijuhlat) pääkaupunkiseudun ulkopuolelle.¹² Näin taidemuodosta tuli saavutettavampaa maanlaajuisesti. Lisäksi, kun ooppera ei kertonutkaan vieraista, ajallisesti etäällä olevista yhteiskunnista, kuninkaallisista tai jumalhahmoista, vaan laajasti suomalaiseen yhteiskuntaan liittyvistä kysymyksistä, se houkutteli katsojia laajemmin eri yhteiskuntaluokista (ks. Heiniö 1999). Siitä tuli näin ollen myös *sisältönsä näkökulmasta* saavutettavampaa.

Valtionhallinnossa keskusteltiin teatteritaiteen ja klassisen musiikin saavutettavuudesta, minkä tuloksena perustettiin kaupunginteattereita ja -orkestereita sekä musiikkiopistoja ympäri Suomea. (Esim. Tuomikoski-Lehtelä 1977.) Samoin perustettiin uusia yliopistoja eri puolille maata (Kuusisto 2017). Oopperaa ei kuitenkaan virallisesti kytketty kulttuurin demokratisointiprosessiin, ja sen asema valtion taidehallinnossa oli muutenkin epäselvä. Keskustelua oopperasta maan ylimmällä poliittisella tasolla ei 1960-luvulla käyty. Taidehallinnon organisaatiouudistuksessa vuonna 1968 kirjallisuus, kuvataide, näyttämötaide ja säveltaide saivat omat toimikuntansa, mutta ooppera ei. Vain pienelle yleisölle suunnattu ooppera sai osakseen kritiikkiä 1960-luvun Suomessa (esim. Lampila 1997), ja oopperaa ja muuta klassista musiikkia vastaan hyökättiin muun muassa siksi, että niiden saaman valtionrahoituksen nähtiin supistavan demokraattisempien taidemuotojen nauttimaa tukea. Demokraattisemmillä taidemuodoilla viitattiin useimmiten elokuvaan, joka levisi helposti suuren yleisön koettavaksi (Alasuutari 2017).

12 Nimitän tätä ilmiötä suomalaisen oopperan demografiseksi vernakularisaatioksi, ks. Hautsalo, prosessissa [2025].

Suomalaisen oopperan vernakularisaation esteettiset periaatteet

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin juuret juontavat vuosiin heti toisen maailmansodan jälkeen. Maailmansota merkitsi katkosta ja menneisyyden uudelleenarviointia lähes kaikilla elämänalueilla ja kaikkialla maailmassa, mutta erityisesti Saksassa, jossa irtiottoon menneestä on viitattu käsitteellä *nollahetki* (saks. *Die Stunde Null*; ks. esim. Taruskin 2009).¹³

Taidemusiikissa irtioton symboliksi sodan jälkeen muodostui modernismi, joka huipentui 1950-luvun lopun täyssarjallisessa sävellystekniikassa (esim. Ross 2007; Taruskin 2009; Griffiths 2010). Sarjallisuus ja ooppera edustivat toisilleen vieraita, jopa vastakkaisia ideologioita. Maailmansodan jälkeisessä Euroopassa ooppera ymmärrettiin lähinnä aikansa eläneeksi porvarillisuuden viimeiseksi linnakkeeksi, jota erityisesti vasemmistolaisesti orientoituneet keskieuropalaiset modernistit halveksivat. Tämä asenne kulminoitui ranskalaissäveltäjä Pierre Boulezin (1925–2016) *Der Spiegel*-lehden haastattelussa 25.9.1967 otsikolla ”Sprengt die Opernhäuser in die Luft” esittämään poleemiseen kommenttiin, jossa hän kehotti räjäyttämään oopperatalot ilmaan.¹⁴ Matematiikkaan perustuvassa ja kaiken inhimillisen poissulkemaan pyrkivässä sarjallisuudessa, josta oli tullut dogmi 1960-alkuun mennessä, ei ollut sijaa emootiolle tai oopperaan sisältyville menneen maailman ideologioille, kuten nationalismille. Taidemuoto siis siirrettiin sodan jälkeen monin paikoin marginaaliin.¹⁵ Viimeistään tässä vaiheessa ooppera myös menetti paikkansa uutuuksien esittelemisen keskeisenä foorumina ja sosiaalisen elämän keskuksena, mitä se oli ollut aiempina vuosisatoina (esim. Roselli 1989).

Suomalaisessa taidemusiikissa seurattiin läntisen Euroopan esimerkkiä. Monet suomalaissäveltäjät omaksuivat uusia sävellystekniikoita vieraillessaan esimerkiksi uuteen musiikkiin keskittyvillä Darmstadtin kesäkursseilla silloisessa Länsi-Saksassa.¹⁶ Darmstadtissa määriteltiin myös se,

13 Nollahetken vaikutuksista oopperaan ks. Pollock 2019.

14 Artikkelin on luettavissa kokonaisuudessaan *Der Spiegel*-lehden digitaalisessa arkistossa. Sivunumeroa ei siitä löydy.

15 Luonnollisesti oli myös säveltäjiä, kuten Benjamin Britten (1913–1976), jotka kirjoittivat oopperoita edelleen ja jättivät keskieuropalaisen modernismin huomiotta (ks. esim. Seymour 2007).

16 Kaupungin mukaan on nimetty myös sodanjälkeisen modernismin keskeisten hahmojen muodostama ryhmä, niin kutsuttu Darmstadtin koulukunta, johon kuuluivat sarjallisuuden edustajat Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Boulez ja italialainen Luigi Nono (1924–1994).

millainen musiikki oli akateemisesti hyväksyttyä, eikä se ollut ooppera.¹⁷ Taidemuoto sai osakseen kritiikkiä myös muilla foorumeilla. Esimerkiksi säveltäjä Kaj Chydeniuksen (1939–2024) *Lapualaisoopperassa* (1966) oopperaa käytettiin ironisessa mielessä äärivasemmistolaisen politiikan, niin kutsutun taistolaisuuden¹⁸ esiintuojana: pohjalaista isämaallisuutta ja äärioikeistolaista Lapuanliikettä kritisoiva laulunäytelmä oli jyrkkä kannanotto porvarillista yhteiskuntaa vastaan.

Saksalainen historiantutkija Philipp Ther (2014, 201–202) on todennut, että kansallisen oopperan esittäminen Euroopassa päättyi viimeistään 1960-lopulle tultaessa, jolloin eurooppalaisissa oopperataloissa palattiin ”kansainvälisen perusrepertoaarin pariin, sen transnationaalisille juurille”. Suomen kansallisoopperassa kyllä jatkettiin kansainvälisen perusohjelmiston esittämistä, ja kotimaisia tuotantoja oli muutamia. Kansallisoopperan *Encore*-tietokantaa tarkasteltaessa käy kuitenkin ilmi, että 1960-luvulla Kansallisoopperassa esitettiin huomattava määrä venäläisiä klassikoita tai Neuvostoliitossa ja itäblokissa sävellettyä ohjelmistoa, kuten unkarilaisia oopperoita. (*Encore*-tietokanta; myös Lampila 1997).

Kansallisoopperan ohjelmapolitiikkaan siis vaikutti reaaliolitiikka, rajanaapuruus Neuvostoliiton kanssa, mikä antoi esitettävälle ohjelmistolle omat erityispiirteensä. Historiantutkija Simo Mikkosen (2019, 37) mukaan ”Neuvostoliitossa uskottiin, että kulttuurin avulla olisi mahdollista kääntää Suomi lännestä kohti Neuvostoliittoa ja samalla lisätä vasemmistolaisten poliittisia vaikutusmahdollisuuksia [Suomessa]”. Neuvostoliitto siis määritteli sen, millaista kulttuuria Suomeen Neuvostoliitosta ylipäänsä tuotiin ja päin vastoin. Samoin se yritti ohjata sitä, millaista ohjelmistoa Suomen kansallisoopperassa esitettiin (Lampila 1997; Koivisto 2011). Joseph Nye (2008) viittaa tämäntyyppiseen vaikuttamiseen käsitteellä pehmeä valta (engl. *soft power*). Neuvostoliitto harjoitti Suomi-suhteissaan pehmeää valtaa, eikä siltä säästynyt edes epäpoliittisena pidetyn taiteenlajin korkein suomalainen ilmentymä, Kansallisooppera.

Neuvostoliitosta tai itäblokista tuodun runsaan ohjelmiston lisäksi Kansallisoopperassa suosittiin sellaisia kansainvälistä teoksia, jotka voitiin tulkita vasemmistolaisen ideologian mukaisesti siten, että ne näyttivät luokkaristiriitoja suoraan tai niistä oli luettavissa muu vasemmistolaispoliittinen sanoma. Näitä elementtejä nähtiin esimerkiksi Alban Bergin

17 Heiniön (1995, 84) mukaan Sibelius-Akatemiassakin otettiin käyttöön Darmstadtissa voimakkaasti vaikuttaneen Ernst Křenekin (1900–91) 12-säveljärjestelmää esittelevä kontrapunktiopas.

18 Taistolaiset muodostivat Suomen kommunistisen puolueen sisäisen oppositioryhmän, joka toimi 1970–80-luvuilla (esim. Hokkanen 2021).

(1885–1935) *Wozzeckissa* (1925), jonka nuori, tuolloin brechtiläisesti suuntautunut teatteriohjaaja Ralf Långbacka (1932–2022) ohjasi Kansallisoopperassa vuonna 1967.¹⁹ Kansallisoopperan historian kirjoittaneen Hannu-Ilari Lampilan (1997, 531) mukaan *Wozzeck* oli hyvä ”keino osoittaa, että myös Kansallisoopperalla oli sosiaalinen omatunto, halu puolustaa pientä, sorrettua ihmistä”.

Kansallisia aiheita vieroksuttiin eurooppalaisilla oopperanäyttämöillä pääasiassa poliittisista syistä, kuten Suomen kansallisoopperanikin esimerkki osoittaa. Toki perusrepertoaariin palaamiseen oli myös käytännön syitä. Aiemmin oopperataloissa oli laulettu kansallisuusaatteen innoittamana kansallisilla kielillä ja kansallista ohjelmistoa. Vaikeassa taloustilanteessa sodan jälkeen esimerkiksi solistien kierrättäminen oli halvempaa, jos heidän ei tarvinnut omaksua uutta laulukieltä aina uuteen maahan saavuttuaan (esim. Ther 2014). Myös Suomen kansallisoopperassa alettiin suomennosten sijaan esittää alkukielistä perusohjelmistoa. Tämä tapahtui ensimmäisen kerran vuonna 1960, jolloin Giuseppe Verdin (1813–1901) *Trubaduuri* (1853) kuultiin italiaksi (Lampila 1997).

Aineistostani käy ilmi, että suomalaiskansalliset ooppera-aiheet olivat 1960-luvulla Kansallisoopperan lavalla harvinaisia, mutta niitä esitettiin jonkin verran muilla näyttämöillä alueoopperoiden produktioina. Esimerkiksi pääkaupungin musiikkipiireissä väheksytty hämeenlinnalaisväeltäjä Tauno Marttinen (1912–2008) käytti suomalaisten klassikkokirjailijoiden, kuten Aleksis Kiven (1834–72), tekstejä oopperoidensa librettoihin.²⁰ Marttisen 22 oopperasta Kansallisoopperassa on esitetty vain yksi, nuoren naisen mielen järkkymistä kuvaava *Poltettu oranssi*²¹ (1971) ja sekini hieman sivussa, talon silloisella Hakaniemen näyttämöllä.²²

Kansallisoopperassa varovaisuutta osoitettiin myös toisin. On olemassa vahvoja viitteitä siitä, että oopperan johto hyllytti Einojuhani Rautavaaran (1928–2016) *Kaivos*-oopperan poliittisista syistä (Tiikkaja 2014). Koska *Kaivos* käsitteli kriittisesti Unkarin kansannousua neuvostohallintoa vastaan, sitä ei uskallettu päästää Suomessa näyttämölle (esim. Lampila 1997; Tiikkaja 2014). Kansallisten aiheiden omaehtoista välttelyä voi pi-

19 Luokkakysymyksen nähtiin sisältyvän myös Bergin *Luluun*, joka nähtiin seuraavana vuonna. Kuvaavaa on, että Brechtin *Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho* sai ensi-iltansa vuonna 1969.

20 Marttisen tuotannosta ks. Tuovinen 2004.

21 *Poltetusta oranssista* ks. Hautsalo 2003. Ooppera esitetään jälleen syksyllä 2024 Aleksanterin teatterissa.

22 Hakaniemen näyttämö toimi Kansallisoopperan pienenä näyttämönä 1970-luvun alussa (Raiskinen 2005).

tää suomettumisena, samoin kuin sitä, että ennen kuin *Kaivos* vihdoinkin esitettiin, se piti ”sensuroida” (Tiikkaja 2014, 212). Vielä sotien välillä vallinneesta, suomalaiskansallisuutta painottaneesta kulttuuri-ilmapiiristä siirryttiin siis 1960-luvulla toiseen äärilaitaan, suomalaiskansallisten aspektien välttämiseen.

Paluu suomalaisuuteen, mutta uudenlaiseen, tapahtui suomalaisessa oopperassa 1970-luvulla. Kuten monessa muussa Euroopan maassa (Ther 2014), Suomessa kansallinen repertoaari ei siis hävinnyt, vaan se muuntui vernakularisaatioprosessissa uudeksi, maanläheiseksi oopperatyyliseksi, karvalakkioopperaksi.

Vernakularisaatioprosessia eivät käyneet läpi ainoastaan karvalakkioopperoiden libretot ja ohjaukset, vaan se kuului konkreettisesti myös musiikissa. 1970-luvulla klassinen musiikki kaiken kaikkiaan muuttui helpommin ymmärrettäväksi vapaatonaalisen suuntauksen myötä (ks. Heiniö 1995). Karvalakkioopperassa tämä on helppo havaita. Esimerkiksi *Viimeiset kiusaukset* perustuu suomalaiselle koraalitoisinnolle, jolla on keskeinen merkitys herännäisyydessä ja jonka tiedetään olleen herännäisjohtaja Paavo Ruotsalaisen (1777–1852) lempivirsi. Se tunnetaan myös nimellä ”Paavon virsi” (Kuokkala 1992; ks. myös Väinölä 2008). *Punaisessa viivassa* puolestaan kuullaan tyylialluusioina ainakin työväenmarssi, hymnisävelmä, kehtolaulu ja lastenlaulu.²³

Karvalakkioopperan käsite

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin seurauksena 1970-luvulla kehittynyt karvalakkiooppera siis kuvasi arkista, silottelematonta suomalaisuutta, ja sen tapahtumat sijoittuivat köyhiin maaseutuyhteisöihin. Tämänkaltaisia maaseutukuvauksia oli jo aiemmin nähty teatterissa, missä ne puhuttelivat ensimmäisen sukupolven kaupunkiyleisöjä ja missä ne koettiin nostalgiana (Paavolainen 1992). Samoin puhutteli karvalakkiooppera ensimmäisen sukupolven kaupunkilaisia, joiden juuret olivat maaseudulla ja jotka yhteiskunnallisen rakennemuutoksen pakottamina muuttivat usein työn perässä kaupunkiin (Heiniö 1999).

Karvalakki-käsitteellä oli 1970-luvulla oli myös konkreettinen yhteiskunnallinen ulottuvuutensa. Karvalakki-etuliitteellä viitattiin niin kutsuttuihin karvalakkilähetystöihin, joilla tarkoitettiin päättäjiä tapaamaan

23 Kaiken kaikkiaan karvalakkioopperan musiikillinen vernakularisaatio ansaitsee kuitenkin oman tutkimuksensa.

lähetettyjä kansanomaisia ja epämuodollisia valtuuskuntia ja joiden tavoitteena oli yleensä jonkin erittäin tärkeäksi koetun ajankohtaisen ja paikallisen asian tuominen valtakunnan tason päättäjien tietoon. Ensimmäinen karvalakkilähetystöksi nimetty seurue lähti liikkeelle marraskuussa 1979 Lapista, koska Kemijoen valjastaminen voimalaitoskäyttöön oli tyrehdyttänyt paikallisen kalastuselinkeinon, eikä korvauksia kalastajille ollut valtiolta saatu (ks. esim. Tahkolahti 2002.)²⁴

Musiikkiin karvalakkioopperan käsitteen yhdisti alun perin nuorten modernistisäveltäjien Korvat auki -yhdistykseen kuulunut Jouni Kaipainen (1956–2015) vuonna 1980, ja sen sävy oli halventava, ”pejoratiivinen” (Heiniö 1999, 34). Vuonna 1977 perustetun yhdistyksen ohjelmaan kuuluivat – kuten eurooppalaisen modernismin ideologiaan jo aiemmin – ”kansallisen itseriittoisuuden” arvostelu sekä ”kansainvälisen kehityksen” saavuttaminen (Heiniö 1995, 434). Viittaamalla yllämainittuihin lähetystöihin nuori säveltäjäsukupolvi pyrki yhdistämään Sallisen ja Kokkosen oopperoihin ”takapajuksen maalaismaisuuuden ja metsäläismäisyyden assosiaatiot” (Heiniö 1999, 33), ja sen avulla arvosteltiin myös karvalakkioopperoiden säveltäjiä, jotka nähtiin jopa taantumuksellisina.

Vasemmistolainen *Kulttuurivihkot*-lehti julkaisi vuonna 1979 artikkelin, jossa ohjaaja Holmberg, toimittajat Matti Rossi ja Paula Holmila sekä säveltäjä Sallinen keskustelevat *Punaisen viivan* sisällöstä ja merkityksestä. Artikkelissa pohditaan kysymystä siitä, kenelle ooppera oikein kuului, ”eliitille vai työtätekeville”. Rossille *Punainen viiva* edusti brechtiläisen, edistyksellisen oppositioteatterin vastinetta, oppositio-oopperaa, jonka tehtävänä oli hakea uutta yleisöä tai muuttaa radikaalisti vanhaa. Lisäksi *Kulttuurivihkoissa* pohdittiin, mikä oli oopperan merkitys työväestölle ylipäänsä. Musiikintutkija Jarmo Anttilan (2002, 224) mukaan *Kulttuurivihkojen* oopperakeskustelun tavoitteena oli saada ”suurta painoarvoa omaava ja runsaasti juuri 70-luvulla julkisuutta saanut ooppera pois norsunluutornista täyttämään taiteen tehtävää yhteiskunnallisen uudistuksen välineenä”. Tämän tehtävän karvalakkiooppera kykeni ainakin jossain määrin täyttämään.

Karvalakkioopperat herättivät omana aikanaan laajaa huomiota, ja ne ovat myös jääneet tämän päivän ohjelmistoihin: Kansallisoopperan *Encore*-tietokannan mukaan *Viimeisistä kiusauksista* on tehty kolme uutta tuotantoa 1970-luvun jälkeen. Tämän lisäksi kantaesitystuotanto vieraili viidessä maassa ja teki myös laajan kotimaan kiertueen. *Viimeiset kiusauk-*

24 Vuonna 2022 kantaesitettiin Tapio Tuomelan *Karvalakkiooppera*, joka käsittelee mainitun Kemijoen karvalakkilähetystön matkaa Helsinkiin.

set kuuluu myös alueopperoiden vakio-ohjelmistoon (se esitettiin esim. Jyväskylässä vuonna 2022), ja Sallisen oopperoita esitetään niin ikään jatkuvasti (esim. *Punainen viiva* Turussa vuonna 2023).

Vaikka karvalakkiooppera oli 1970-luvun ilmiö, viitteitä uudesta suomalaisuuden esittämisen tavasta oli nähtävissä jo 1960-luvun lopulla. Anttilan (2002, 13) mukaan Tauno Pylkkäsen vuonna 1967 Kansallisoopperassa Suomen 50-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä kantaesitetyn *Tunte mattoman sotilaan* myötä ”oopperanäyttämöille astui ensimmäisen kerran kotimainen kansankuvaus, joka kansallisesta aiheestaan huolimatta oli myös kriittinen itsenäisen Suomen valtiota kohtaan” (ks. Suutela 1999). Samana vuonna kantaesitettiin myös Aarre Merikannon (1893–1958) modernistinen, 1920-luvulla esittämättä jäänyt *Juha*, joka sekin joiltain osin viittasi kansallisesta poikkeavaan suomalaisuuskäsitykseen. Oopperan vanha ja rujo miespäähenkilö, Juha, ei edusta oopperan perinteistä sankarityyppiä: avioliitto nuoren vaimon kanssa ajautuu umpikujaan ja tämä karkaa toisen miehen mukaan.

Kiistämätön tosiasia on, että karvalakkiooppera menestyi omana aikanaan. Kuten Heiniö (1999) osoittaa, merkittävä syy menestykseen ainakin Suomessa oli oopperoiden suomalaisuuskäsitys. Karvalakkioopperaan ei siis sisältynyt suomalaiskansallisuuden ylenpalttista ihannointia, kuten esimerkiksi Madetojan oopperoissa, eikä se tarkoittanut vain pienelle piirille suunnattua kansainvälistä oopperakulttuuria, jota Kansallisooppera pääasiassa edusti. Sen sijaan karvalakkioopperassa oli kyse suomalaisuudesta, johon moni saattoi samastua ja joka mukaili oman aikansa yhteiskunnallisia normeja sekä tasa-arvoon pyrkivää eetosta. Karvalakkioopperan suomalaisuuskäsitys voitiin siis hyväksyä laajemminkin, yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta.

Sallisen *Punaista viivaa*, joka käsittelee Suomen ensimmäisiä, sosialidemokraattien voittamia eduskuntavaaleja vuonna 1907, voi ajatella jopa 1970-luvun oopperakulttuurisena symbolina. Yhtäältä sen voitiin tulkita edustavan suoraan vuosikymmenen voimakkaasti politisoitunutta ilmapiiiriä ja toisaalta se esitteli sellaista suomalaisuutta, jota oopperassa ei ollut aiemmin juurikaan nähty. Karvalakkioopperan menestykseen liittyi myös toisenlainen aatemaailma, johon kuului uskonnollisuus (Heiniö 1999; Suutela 1999; Anttila 2002). Herännäisyyttä käsittelevä *Viimeiset kiusaukset* houkutteli sellaista yleisönosaa, joka ei perinteisesti käynyt oopperassa: uskonnollisia piirejä Suomessa. Karvalakkiooppera saattoi siis tarjota lähes jokaiselle jotain.

Realistinen kansankuvaus

Karvalakkioopperalle oli ominaista pyrkimys realistiseen, todenkaltaiseen (eng. *verisimilitude*) ilmaisuun – luonnollisesti siinä mittakaavassa kuin ooppera voi ylipäänsä olla realistista.²⁵ Kuten ohjaaja Långbacka määritteli, oopperassa ”näyttämökuvan, tapahtumien ja henkilöhahmojen haluttiin olevan uskottavia, ja mikä tärkeintä, suomalaisessa yhteiskunnassa tunnistettavia ja todellisia” (sit. Heiniö 1999, 19). Långbackan määritelmässä on kaikuja Brechtin eepin teatterin käsitteestä. Siinä henkilöhahmojen tuli olla uskottavia ja todellisia, tavalliset ihmiset tulivat kuvauksen kohteiksi, ja heitä kuvattiin realistisesti (ks. myös Brecht 1991).²⁶

Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta totuudenkaltaisuuden pyrkivää kuvaamisen tapaa, jota karvalakkioopperan libretotkin edustavat, kutsutaan realistiseksi kansankuvaukseksi (esim. Laitinen 1981; Laitinen 1984; Kinnunen 1987; Lyytikäinen 1999). Kirjallisuudentutkijat ovat eristäneet kaksi realistisen kansankuvauksen aikakautta suomalaisessa kirjallisuudessa. Ensimmäinen ulottui 1900-luvun taitteesta 1930-luvulle, ja sitä edustaa esimerkiksi Ilmari Kiannon (1874–1970) *Punainen viiva* -romaani. Toinen realistisen kansankuvauksen kausi nähtiin 1970-luvulla. Viimeksi mainittuun on viitattu realistisen kansankuvauksen uuden tulemisen aikana, uusrealismina. (Laitinen 1981, 1984; Kinnunen 1987.) Rajun yhteiskunnallisen rakennemuutoksen vastapainoksi myös kirjallisuudessa kehittyi kaipuu menneisyyteen, mikä purkautui kansankuvauksena ja historiallisina teoksina (Kinnunen 1987). Oopperan puolella karvalakkioopperat ja niiden libretot vastasivat tähän kaipuuseen.

Karvalakkioopperassa on kysymys kansasta. Suomen kielen sana *kansa* sisältää useita merkityksiä, joista tärkeimmät ovat tutkija Jorma Anttilan (2007, 11) mukaan ”kansa kansallisessa mielessä kansakuntana” sekä ”kansa ns. tavallisina ihmisinä tai erityisesti väestön alemmina kerroksina erotukseksi eliitistä (”herroista”)”. Realistisessa kansankuvauksessa juuri herroihin ja kansaan viittaava vastakkainasettelu on lähtökohtana tyypillinen. Kirjallisuudentutkija Kai Laitinen (1981, 540–541) luonnehtiikin kansankuvauksen ”keskeiseksi juonteeksi” yhteiskunnan ja vallankäyttäjien arvostelun sekä pienen, syrjäisen ja unohdetun ihmisen näkökulman esiintuomisen. Laitisen mukaan esimerkiksi Veikko Huovinen (1927–2009) edustaa tuotannossaan tämäntyyppistä kansankuvausta. Laitinen (1984) erottaa suomalaisen kirjallisuuden klassikoille ominaisina piir-

25 Oopperan todenkaltaisuudesta ks. esim. Betzviser 2015.

26 Myöskään Långbacka ei ollut puhdasoppinen brechtiläinen (ks. Heiniö 1999, 20).

teinä myös luonnon korostumisen ystävänä tai vihollisena, tavallisen ihmisen arvon tähdentämisen, yksilön ja yhteiskunnan välisen jännitteen, realismin sekä huumorin.

Kaikkien kolmen karvalakkioopperan libretot voi tulkita sekä luokka- että luontokuvauksiksi. *Punaisessa viivassa* tuodaan etualalle torpparien ahdinko ja toivoton köyhyys sekä pettymys siihen, ettei sosialismi tuonutkaan luvattua helpotusta tarinan päähenkilöiden, Topin ja Riikan, arkeen. Luokka-akselin toista päätä edustaa Sallisen oopperassa pitäjän tinkimätön kirkkoherra. *Punaisen viivan* libretossa näyttäytyy myös Laitisen (1984) mainitsema luonnon ja ihmisen välinen vihamielinen suhde. Karhu tappaa torpan lehmän, ja Topi päättää tappaa karhun, mutta karhu ehtii ensin ja raatelee Topin hengiltä.

Samaan realistisen kansankuvauksen kategoriaan kuuluu myös *Viimeisten kiusausten* libretto, jonka on kirjoittanut säveltäjän serkku, ennen kaikkea näytelmistään tunnettu Lauri Kokkonen (1918–1985). Laitinen (1981) laskee myös Lauri Kokkosen kansankuvaajaksi, mutta hän ei tässä yhteydessä mainitse *Viimeiset kiusatukset* -näytelmää (1960). *Viimeisten kiusausten* päähenkilö, herännäisjohtaja Paavo Ruotsalainen on henkilöahmona suorastaan inhorealistinen. Hän on viinaanmenevä rähinöitsijä, joka vie perheeltään viimeisen leivän saarnamatkalle lähtiessään. Luokkaan liittyvä ero näyttäytyy tässä libretossa vielä esimerkiksi itseoppineen Paavon sekä Helsingin yliopiston akateemisen yhteisön välisenä. Paavon, kansanmiehen, yritykselle puhua promotiossa nauretaan. Samoin luonto on *Viimeisissä kiusauksissa* vihamielinen: halla vie viljan ja sato jää tulematta.

Sallisen *Ratsumiehen* libretto, jonka on kirjoittanut runoilija Paavo Haavikko (1931–2008), poikkeaa edellisistä. Se on tyyliältään poeettinen, ja sitä voisi luonnehtia proosarunoksi. Silti kysymys on luokka-asetelmas- ta, vastakkaisasettelusta rikkaan herran ja hänen palvelijansa välillä: ratsumies Antti ja hänen vaimonsa ovat joutuneet orjiksi Kauppiaalle, joka kaltainkohtelee molempia. Kostoksi Antti polttaa Kauppiaan talon sekä Kauppiaan. Hannes Sihvo toteaa, että ”kirjoittaessaan historiasta Haavikko kirjoittaa tästä ajasta” (sit. Anttila 2002, 80; Sihvo 1980, 14–15). Toisin sanoen vuosisatojen taakse sijoitettu tarina saattoi kertoa myös luokkaeroja korostaneesta 1970-luvusta. Holmberg, joka ohjasi *Ratsumiehen*, näki teoksen kuvana suomalaisten vuosisatoja jatkuneesta taistelusta omien oikeuksiensa puolesta ulkoisia vihollisia vastaan (Anttila 2002, 80). Holmberg siis katsoi luokkaeroa myös laajemmassa mittakaavassa ja näki suomalaiset kansana, jota on aina riistetty.

Musiikkiteatteri

Realistisen kansankuvauksen lisäksi karvalakkioopperan vernakularisatioprosessissa hyödynnettiin musiikkiteatteria, jota myös Heiniö (1999) sivuaa tuomatta kuitenkaan esiin käsitteen poliittisia juuria. Arkikielessä musiikkiteatteria käytetään löysästi viittaamaan esimerkiksi oopperaan, jossa painotetaan ohjausta, tai muihin musiikkia, teatteria ja tanssia yhdistäviin näyttämöteoksiin.²⁷ Teatteriterminä käsitteen toi laajempaan tietoisuuteen Brecht, jonka työstä alettiin kiinnostua toisen maailmansodan jälkeen sekä idässä että lännessä. Hänen musiikkiteatterikäsitteestään tuli teatterityössä keskeinen. Brechtin johdolla teatteri ”omistautui sosialististen ideoiden ja ihanteiden esittämiseen” (Tieteen termipankki 2024). Karvalakkioopperassa musiikkiteatterin käsitettä käytettiin nimenomaan brechtiläistä teatteria soveltaen.

Brecht hahmotteli teatterikäsitteensä periaatteet oopperansa *Ma-hagonnyn kaupungin nousu ja tuho* (1930) käsiohjelmassa, ja niitä voitiin soveltaa myös oopperaan yleisemmin (Teatterikorkeakoulu s.a.). Brecht teki eron perinteisen eli *draamallisen muodon* (aristoteelinen draama) ja *eepin*²⁸ *muodon* (epäaristoteelinen teatteri) välillä. Ensin mainittu viittasi perinteiseen, nautintoa ja katharsista tarjoavaan teatteriin, kun taas jälkimmäinen teatterin suuntaus pyrki viihdyttämisen sijaan asioiden realistiseen esittämiseen kertomalla sekä vieraannuttamalla, ja sillä oli opettava funktio. (Teatterikorkeakoulu s.a.; Heiniö 1999.)

Kuten on jo mainittu, eepisessä teatterissa kuvattavilla henkilöihahmoilta, usein tavallisilta ihmisiltä, vaadittiin uskottavuutta ja todenmukaisuutta. Klassikoiden ajankohtaistaminen oli ollut yksi Brechtin keskeisistä päämääristä uransa alkuajoina, ja tämän käytännön omaksuivat myöhemmin nuoret teatteri- ja oopperaohjaajat eri puolilla Eurooppaa. Poliittisesti levottoman vuoden 1968 jälkeen brechtiläisyyden suosio kasvoi. (Teatterikorkeakoulu s.a.) Brechtin ihanneteatterissa ”maailmaa ei esitetä sellaisena kuin sen pitäisi olla, vaan sellaisena kuin se on. Siten tehdään realistista teatteria” (Brecht 1991, 151).

Brechtin teatterifilosofian toivat 1960-luvulla suomalaisen teatteriin avoimesti vasemmistolaiset Långbacka ja hänen oppilaansa Holmberg, joiden ajatuksiin myöhemmin yhtyi aiemmin kapellimestarina ja pianistina tunnettu Juhani Raiskinen (1937–2016). Raiskisen nousu Kansallisoopperan johtajaksi 1970-luvun alussa merkitsi uuden aikakauden alkua.

27 Musiikkiteatterin erilaisista määritelmistä, esim. Salzman ja Desi 2008.

28 *Eepin teatterin* käsitettä käytettiin Saksassa jo ennen Brechtiä, ja sen keskeinen teoreetikko oli Erwin Piscator (1893–1966). Nykyisin eepinen teatteri kuitenkin liitetään ennen kaikkea Brechtiin. (Ks. esim. Hosiaisuusluoma 2003.)

Ensin Kansallisoopperassa aloitettiin Brechtin hengessä klassikkojen modernisointi. Långbackan ohjattua talolle Bergin *Wozzeckin* hänen työtään kiitettiin ajankohtaisuutensa lisäksi siitä, ettei se ollut ”oopperamainen” (Heiniö 1999, 19). Toisin sanoen se ei perustunut oopperaohjauksen perinteisiin manereihin.

Långbacka ei ohjannut karvalakkioopperoita kuten Holmberg, jonka kädenjälki näkyi niissä vahvasti. Holmberg ohjasi sekä Sallisen *Ratsumiehen* että *Punaisen viivan*, mutta *Viimeisiin kiuisauksiin* vasemmistolainen ote ei sopinut, ja oopperan ohjaaminen uskottiin Sakari Puuruselle (1921–2000), jonka maailmankatsomus poikkesi suuresti Holmbergista. Monista eroistaan huolimatta yhteistä näille ohjaajille oli, että molemmat pyrkivät ohjaajantyössään mahdollisimman realistiseen ilmaisuun. Myös *Viimeiset kiuisaukset* kahden muun karvalakkioopperan ohella edusti musiikkiteatteria muun muassa edellä kuvatun teatterirealisminsa vuoksi. Vernakularisaatio ulottui näin ollen myös karvalakkioopperoiden ohjaukseen.²⁹

Johtopäätökset

Olen tässä artikkelissa tarkastellut 1970-luvun suomalaista karvalakkioopperaa ja sen kehittymiseen vaikuttaneita poliittis-yhteiskunnallisia tekijöitä. Olen osoittanut vernakularisaation käsitteen avulla mekanismeja, joilla suomalainen ooppera muunnettiin suppeaa eliittiä laajempaa yleisöä puhuttelevaksi taidemuodoksi, karvalakkioopperaksi. Artikkelini mukaan suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessin taustalla oli 1960-luvulla alkanut, hyvinvointivaltioajatteluun nivoutuva yhteiskunnallinen tasa-arvoajattelu, jota erityisesti vasemmistopuolueet edistivät.

Suomalaisen oopperan vernakularisaatioprosessissa oopperoiden libretto ja näyttämöllepano ”kansanomaisesti”, ja se tapahtui realistisen kansankuvauksen ja musiikkiteatterin avulla. Tässä prosessissa suomalainen ooppera muuntui 1960–70-lukujen suomalaisen yhteiskunnan silloisia arvoja mukailevaksi.

Vaikka Suomessa oopperan on pitkälti ajateltu olevan epäpoliittista, politiikka vaikutti myös tähän taidemuotoon. Hyvinvointivaltiossa kulttuurin katsottiin olevan yksi kansalaisten perusoikeuksista, ja tämä ajatus liittyi välillisesti myös oopperaan. Vapaatonaalinen musiikki ja rea-

²⁹ Vernakularisaatio ulottui tietysti myös oopperan muuhun näyttämöllepanoon, kuten lavastukseen, mutta sen käsittely, niin kuin varsinaisen ohjauksenkin, on rajattu tämän artikkelin ulkopuolelle.

listinen kerronta tekivät oopperasta helpommin omaksuttavampaa. Tätä oopperatyylä edusti karvalakkiooppera.

Yksi syy poliittisuuden rajaamiseen julkisessa keskustelussa oopperan ulkopuolelle lienee ollut se, että termi politiikka yhdistetään useimmiten perinteiseen puoluepolitiikkaan. Vaikka, kuten olen osoittanut, yhteiskunnallista tasa-arvoa puolustavalla vasemmistolaisuudella oli välillisesti osuutta karvalakkioopperan kehittymiseen, poliittisuus oli karvalakkioopperassa universaalimpaa. Myös karvalakkioopperassa kysymys oli laajemmin tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden kokemuksesta yhteiskunnassa.

Taiteilijoiden merkitys karvalakkioopperan kehittämisessä oli luonnollisesti keskeinen, ja he toimivat tiettyssä poliittis-kulttuurisessa kontekstissa. Koska suomalainen ooppera tarvitsi uudistumista ja uutta yleisöä, oopperaohjaajiksi valittiin uudistajia teatterin puolelta. Osa edusti brechttiläistä maailmankuvaa. Sallisen oopperat ohjannut Holmberg oli brechttiläinen, mutta *Viimeisten kiusausten* ohjaaja Puurunen ei ollut. Molempia kuitenkin yhdisti suuntautuminen realistiseen ilmaisuun, mikä viehätti yleisöä laajasti. Tietynlainen oopperapolitiikka toisin sanoen osoittautui menestykselliseksi juuri tiettyssä ajassa ja paikassa. Suomessa elettiin 1970-luvulla pitkälti yhtenäiskulttuurin aikaa, ja karvalakkioopperasta tuli ilmiö, jonka näkyvyys mediassa nousi muun musiikkitoiminnasta raportoimisen edelle. Aikaansa seuraavat suomalaiset tiesivät siis karvalakkioopperasta suhteellisen laajasti.

Kulttuurimyönteisellä 1970-luvulla media innostui karvalakkioopperasta ennennäkemättömästi, vaikka teoksia tähän oopperatyyppiin kuului vain kolme. Nykyisin tilanne on kääntynyt pääläelleen: Suomessa sävelletään oopperoita huomattavan paljon, mutta niiden saama mediahuomio on useimmiten vähäistä tai olematonta. Eniten oopperoita Suomessa kantaesitettiin vuonna 2017, jolloin nähtiin 28 uutta oopperaa. Suuri määrä selittyy osittain sillä, että vuosi 2017 oli Suomen 100-vuotisjuhluvuosi. Vähiten oopperoita kantaesitettiin vuonna 2005, jolloin uusia oopperoita nähtiin yhdeksän.³⁰ Muina vuosina kantaesitysmäärät ovat vaihdelleet näiden ääripäiden välillä.

Näiden tietojen valossa on selvää, ettei oopperatoiminta Suomessa ole ollut ainoastaan Kansallisoopperan varassa, kuten on laita monissa muissa maissa. Vaikka Kansallisooppera tilaa ja esittää uusia suomalaisia oopperoita suhteellisen säännöllisesti, niin tekevät myös Savonlinnan oopperajuhlat ja Ilmajoen musiikkijuhlat. Samoin uusia suomalaisia oopperoita

30 Koronavuosi 2020 oli poikkeuksellinen, koska kaikenlainen esitystoiminta hiipui moneksi kuukaudeksi. Tuona vuotena uusia teoksia nähtiin kahdeksan.

tekevät monet pienemmät festivaalit ja musiikkioppilaitokset sekä vapaan kentän ryhmittymät. Uusia oopperoita toteuttavat lisäksi monet kyläyhteisöt tai yhdistykset oopperasta innostuneiden yksityishenkilöiden johdolla (Hautsalo 2018, 2021, 2023). Nämä yhteisöjen toteuttamat oopperat, joita nimitän paikallisoopperoiksi ja olen aiemmassa tutkimuksessani tarkastellut, niin ikään liittyvät suomalaisen oopperan vernakularisaatioon, sen demografiseen muotoon. Demografisen vernakularisaation analyysi ei kuitenkaan ole mahtunut tämän artikkelin puitteisiin.

Se, että oopperasta kirjoitetaan mediassa yhä harvemmin, saattaa viitata muutokseen suomalaisessa arvopohjassa, mikä tarkoittaa muun muassa, ettei oopperaa (enää) pidetä yhteiskunnallisesti merkittävänä taiteenlajina.

Erityisesti 2010-luvulla oopperoiden tekijät ovat kuitenkin yhä enenevässä määrin kiinnittäneet huomiota esimerkiksi ilmastonmuutokseen tai yhteiskunnalliseen pahoinvointiin ja syrjäytymiseen. Kattavia tietoja oopperoiden katsojamääristä ei ole saatavalla, mutta jotain voi päätellä siitä, että oopperoita sävelletään niin runsaasti. Vaikka ooppera ei näy mediassa, sillä on selvästi kysyntää.

Säveltäjä Kaija Saariahon vuonna 2021 kantaesitetty kouluampumisesta kertova *Innocence* pureutuu syrjäytymisen tematiikkaan, joten ei voida sanoa, että sen aihe olisi yhteiskunnallisesti merkityksetön. Myös *Innocence* on poliittinen ooppera, mutta ei puoluepoliittinen. Kuten artikkelini osoittaa, oopperan avulla voidaan tarkastella yhteiskunnallisia teemoja, vaikka oopperaa ei teatterin tavoin mielletäisi yhteiskunnallisesti merkittäväksi, saati poliittiseksi taiteeksi.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Tietokannat

AINO – Suomalaisen oopperan valmisteilla oleva tietokanta. Tällä hetkellä olemassa Excel-taulukkona. Kirjoittajan hallussa.

Encore. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta. <https://encore.opera.fi/>
Oopperasampo (ent. Reprises) - ooppera- ja musiikkiesityksiä Suomessa 1830–1960. <https://oopperasampo.fi/fi/>

Suomen kansallisoopperan arkisto

Raiskinen, Juhani 2005. Leena Nivangan tekemä haastattelu. Suomen Kansallisoopperan arkisto.

Kirjallisuus

Abbate, Carolyn. 2001. *In Search of Opera*. Princeton ja Oxford: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400866731>

Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton ja Oxford: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/978140084383.1>

Alasuutari, Pertti. 2017. *Tasavalta. Sodan jälkeisen Suomen kaudet ja trendit*. Tampere: Vastapaino.

Anderson, Benedict. 2017 [1983]. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino. DOI: <https://doi.org/10.30666/elore.78725>

Anttila, Jarmo. 2002. *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Väitöskirja. Jyväskylän Studies in the Arts 81. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Myös osoitteessa: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/66154?locale-attribute=en> [tark. 29.2.2024].

Anttila, Jorma. 2007. *Kansallinen identiteetti ja suomalaisiksi samastuminen*. Väitöskirja. Sosiaalipsykologisia tutkimuksia 14. Sosiaalipsykologian laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Anttonen, Anneli ja Jorma Sipilä. 2000. *Suomalaista sosiaalipoliittikkaa*. Tampere: Vastapaino.

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.

Applegate, Celia. 2011. "Mendelssohn on the Road: Music, Travel, and the Anglo-German Symbiosis". Teoksessa *New Cultural History of Music*, toim. Jane F. Fulcher, Oxford: University Press, 228–244. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195341867.013.0010>

Betzweiser, Thomas. 2015. "Verisimilitude". Teoksessa *The Oxford Handbook of Opera*, toim. Helen M. Greenwald, 296–317. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.002.0003>

Blanning, T.C.W. 2002. *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660–1789*. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198227458.002.0003>

Boulez, Pierre. 1967. "Sprengt die Opernhäuser in die Luft". *Der Spiegel* 40/1967. <https://www.spiegel.de/kultur/sprengt-die-opernhaeuser-in-die-luft-a-ac664-ef2-0002-0001-0000-000046353389> [tark. 29.2.2024].

Brecht, Bertolt. 1991. Kirjoituksia teatterista. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2012. ”Staging a National Language: Opera in Helsinki and Christiania in the 1870s”. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager, 155–191. DocMus Research Publications 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-46-8>.

Dahlhaus, Carl. 1989 [1978]. *The Idea of Absolute Music*. Käänt. Robert Lustig. Chicago: University of Chicago Press.

Danielsbacka, Mirkka, Martti O. Hannikainen ja Tuomas Tepora, toim. 2022. *Avaimia menneisyyteen. Opas historiantutkimuksen menetelmiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Elliott, Iris. 2014. *Progressing counter-hegemonies of women’s human rights in Ireland: Feminist activists’ vernacularisation practices*. Väitöskirja. Galway: University of Galway. <https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/4779> [tark. 29.2.2024].

Evrard, Yves. 1997. ”Democratizing Culture or Cultural Democracy?” *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 27 (3): 167–175. DOI: <https://doi.org/10.1080/10632929709596961>

Feldman, Martha. 2007. *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. London: The University of Chicago Press.

Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. 3. painos. Oxford ja New York: Oxford University Press.

Hautsalo, Liisamaija. [2025]. ”Suomalaisen oopperan sokeat pisteet: Kansanooppera ja paikallisooppera.” *Musiikki 1* [prosessissa].

Hautsalo, Liisamaija. 2015. ”Strategic Nationalism toward the Imagined Community: The Rise and Success Story of Finnish Opera”. Teoksessa *The Business of Opera*, toim. Derek B. Scott ja Anastasia Belina Johnson, 175–194. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4000/transposition.2528>

Hautsalo, Liisamaija. 2013. ”Fennomania, Suomi-neito ja Oskar Merikannon oopperoiden naishahmot”. *Musiikki* 43 (3–4): 29–60.

Hautsalo, Liisamaija. 2011. ”Olavinlinnan Oopperajuhlien vuoden 1913 mainosjuliste: Ushermeneuttinen analyysi Oskar Merikannon toiminnasta Suomen 1900-luvun alun kulttuurimaisemassa”. Teoksessa *Merikanto-symposium*, toim. Jan Lehtola, 78–96. Kirkkomusiikin osaston julkaisu 35. Kuopio: Sibelius-Akatemia.

Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Väitöskirja. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-4542-4> [tark. 29.2.2024].

Hautsalo, Liisamaija. 2003. ”Marinan tapaus – Poltettu oranssi ja suomalaisen oopperan hullu nainen”. *Synkooppi* 24 (1): 21–27.

Hautsalo, Liisamaija ja Heidi Westerlund. 2023. "The Politics of memory and place-making in local opera: The case of the Kymi River Opera". *Svensk Tidskrift för Musikforskning/ Swedish Journal of Music Research*, 105, 23–40. DOI: <https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v105.14149>

Hautsalo, Liisamaija ja Saijaleena Rantanen. 2015. "Suomen laulusta Pohjan neitiin. Strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteessa". *Musiikkikasvatus* 18 (2): 33–56. https://issuu.com/sibelius-akatemia/docs/fjme_vol18nro2_netiversio [tark. 29.2.2024].

Heiniö, Mikko. 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa*. Helsinki: SKS.

Heiniö, Mikko. 1995. *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.

Hokkanen, Lauri. 2021. *Kenen joukoissa seisoin. Taistolaiset ja valtioterrorin perintö*. Jyväskylä: Docendo.

Hyvönen, Leena. 2019. Oulun ooppera r.y:n historia. Työ- ja tutkimussuunnitelma. <https://www.oulunoooppera.fi/wp-content/uploads/2017/10/Oulun-ooppera-r.y.-historia.pdf> [tark. 29.2.2024].

Institute for Social and Economic Research (ISER). (n.d.). "Longitudinal studies". <https://www.iser.essex.ac.uk/archives/ulsc/longitudinal-faqs> [tark. 29.2.2024].

Johnson, Victoria Jane F. Fulcher ja Thomas Ertman, toim. 2007. *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481734>

Kaitavuori, Kaija. 2015. "Kuka välittää?". *Tahiti* 5(3). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85584> [tark. 23.4.2024].

Kangas, Anita. 1988. *Keski-Suomen kulttuuritoimintakokeilu tutkimuksena ja politiikkana*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 63. Jyväskylän yliopisto.

Kangas, Anita ja Esa Pirnes. 2015. "Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö, hallinto ja rahoitus". Teoksessa *Taiteen ja kulttuurin kentät. Perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*, toim. Ilkka Heiskanen, Anita Kangas ja Ritva Mitchell, 23–108. Helsinki: Tietosanoma Oy. <https://jyu.finna.fi/Record/jykdok.1232141> [tark. 29.2.2024].

Karjalainen, Kauko. 1991. *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaiset ja Juha: Teokset, tekstit ja kontekstit*. Väitöskirja. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis II. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kauppala, Anne. 2021. "Aino Ackté's Salome: A Genetic Analysis of Her Creative Process (1906–1907)". Teoksessa *Musical Performance in Context A Festschrift in Celebration of Doctoral Education at the Sibelius Academy*, toim. Juha Ojala ja Lauri Suurpää, 41–76. DocMus Research Publications 17, Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-177-5> [tark. 29.2.2024].

Kauppala, Anne. 2018. "Staging anti-Semitic stereotypes. Wäinö Sola's Eléazar at the Finnish Opera, 1925." Teoksessa *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*, toim. Jens Hesselager, 132–153. Lontoo: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315466453>

Ketomäki, Hannele. 2012. *Oskar Merikannon kansalliset aatteet Merikannon musiikkijuhlatoiminta sekä ooppera Pohjan neiti ja kuorolaulut venäläistämiskauden laulu- ja soittojuhlien ohjelmissa*. Väitöskirja. Studia Musica 48. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kettunen, Pauli. 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.

Kianto, Ilmari. 2021 [1909]. *Punainen viiva*. Helsinki: Otava.

Kielitoimiston sanakirja. 2022. "Kansanomainen". *Kotimaisten kielten keskus*. <https://www.kielitoimistonanakit.fi/#/> [tark. 29.2.2024].

Kinnunen, Aarne. 1987. *Tuli, aurinko ja Seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista*. Tietolipas 106. Helsinki: SKS.

Koivisto, Juhani. 2011. *Suurten tunteiden talo*. WSOY: Helsinki.

Koppa. 2015. "Pitkittäistutkimus". *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto. <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmäpolkuja/menetelmäpolku/tutkimusstrategiat/pitkittäistutkimus> [tark. 29.2.2024].

Kuokkala, Pekka. 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in the Arts 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kuusisto, Alina. 2017. *Korkeakoulun punainen aave. Keskustelu Joensuun korkeakoulun politisoitumisesta 1970-luvun sanomalehtikirjoittelussa ja muistelupuheessa*. Väitöskirja. Dissertations in Social Sciences and Business Studies, 150. Joensuu: University of Eastern Finland. <https://erepo.uef.fi/handle/123456789/18519?show=full> [tark. 29.2.2024].

Laitinen, Kai. 1984. *Metsästä kaupunkiin*. Helsinki: Otava.

Laitinen, Kai. 1981. *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

Lajosi, Krisztina. 2018. *Staging the Nation: Opera and Nationalism in 19th-Century Hungary*. Leiden ja Boston: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1556/6.2018.59.3-4.12>

Lajosi, Krisztina. 2012. "Shaping the Voice of the People in Nineteenth-Century Operas". Teoksessa *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*, toim. Timothy Baycroft ja David Hopkin, 27–47. Leiden ja Boston: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004211834_004

Lampila, Hannu-Ilari. 1997. *Suomalainen ooppera*. Helsinki: WSOY.

Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/smr.2011.0026>

Lewitt, Peggy ja Sally Merry. 2009. "Vernacularization on the ground: local uses of global women's rights in Peru, China, India and the United States". *Global networks* 9 (4): 441–461. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1471-0374.2009.00263.x>

Lyytikäinen, Pirjo. 1999. "Suomalaiset syntysanat". Teoksessa *Suomi, outo, pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*, toim. Tuomas M. S. Lehtonen, 138–165. Jyväskylä: PS-kustannus.

Merry, Sally E. 2006. "Human Rights and Transnational Culture: Regulating Gender Violence through Global Law". *Osgoode Hall Law Journal* 44 (1): 53–75. DOI: <https://doi.org/10.60082/2817-5069.1311>

Mikkonen, Simo. 2019. "Te olette valloittaneet meidät!" – Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960. Helsinki: SKS.

Mikkonen, Simo ja Pekka Suutari. 2016. "Introduction to the Logic of East-West Artistic Interactions". Teoksessa *Music, Art, and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*, toim. Simo Mikkonen ja Pekka Suutari. 1–13. Farnham: Ashgate.

Mikkonen, Simo ja Suutari, Pekka, toim. 2016. *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War*. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315596860>

MOT-sanakirjat. 2024. "Vernacular". Englanti-suomi. Kielikone Oy.

MOT-sanakirjat. 2024. "Vernacularize". Englanti-suomi. Kielikone Oy.

Murtomäki, Veijo 2000. "Erkki Melartinin Aino – suomalaisen oopperan varhainen mestariteos". *Musiikki* 30 1–2: 13–27.

Novak, Jelena. 2015. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Farnham: Ashgate.

Nummi, Seppo. 1994. *Arktinen sinfoniaoviha: Valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.

Nye, Joseph S. 2019. "Soft Power and Public Diplomacy Revisited". *The Hague Journal of Diplomacy* 14 (1–2): 7–20. DOI: <https://doi.org/10.1163/1871191X-14101013>

Nyman, Inka-Maria. 2023. "Democratizing opera. Accessibility to opera in the digital age among Swedish-speaking Finns". *International Journal of Cultural Policy* 29 (6): 786–800. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2114469>

Okafor, Obinna ja Eddie Krooneman. 2011. "Vernacularization of Universal Human Rights. A step towards realizing human rights in the local social setting". Food, Nutrition and Human Rights (LAW-55306). Law and Governance Group, Wageningen University, the Netherlands. https://www.academia.edu/1743468/Vernacularization_of_Universal_Human_Rights_A_step_towards_realizing_human_rights_in_the_local_social_setting [tark. 29.2.2024].

Oulun ooppera. 2019. Oulun Ooppera Historia. <https://www.oulunooppera.fi/historia/> [tark. 29.2.2024].

Paavolainen, Pentti. 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/>

Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatterit ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.

- Paloheimo, Heikki. 2007. ”Eduskuntavaalit 1907–2003”. Teoksessa *Kansanedustajan työ ja arki. Suomen eduskunta 100 vuotta*, 5. osa, toim. Anne Ollila ja Heikki Paloheimo, 173–369. Helsinki: Edita.
- Pihlaja, Leena ja Sonja Niemi. 2022. *Musiikin juhlaa jo yli 40 vuotta*. Ilmajoen musiikkijuhlat ry. <https://www.musiikkijuhlat.fi/historia> [tark. 29.2.2024].
- Pihlaja, Leena. 2005. *Ilmajoen musiikkijuhlat 30 vuotta. 1975–2005*. Seinäjoki: Ilmajoen Musiikkijuhlat ry.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. ”Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria”. *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Richmond Pollock, Emily. 2019. *Opera After the Zero Hour: The Problem of Tradition and the Possibility of Renewal in Postwar West Germany*. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: [10.1093/oso/9780190063733.001.0001](https://doi.org/10.1093/oso/9780190063733.001.0001)
- Ross, Alex. 2007. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Rosselli, John. 1989. ”From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600–1850”. *Cambridge Opera Journal* 1 (1): 1–32. <https://www.jstor.org/stable/823595> [tark. 29.2.2024].
- Rossi, Matti ja Paula Holmila. 1979. ”Punainen viiva – oopperaa kaikille, kaikille, kaikille”. *Kulttuurivihkot*: 18–29.
- Rowden, Clair, toim. 2013. *Performing Salome, Revealing Stories*. Farnham: Ashgate. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315600024>
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 3: Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Salzman, Eric ja Thomas Desi. 2008. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press.
- Sarjala, Jukka. 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Savolainen, Pentti 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana: Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Actén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin*. Väitöskirja. Jyväskylän Studies in the Arts 69. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Seymour, Claire. 2007. *The Operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*. Suffolk: Boydell and Brewer.
- Sivuoja (Kauppala), Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. 2012. ”Introduction”. Teoksessa *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, toim. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager, 7–14. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja, 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-46-8> [tark. 29.2.2024].

- Snowman, Daniel. 2010. *The Gilded Age. A Social History of Opera*. Lontoo: Atlantic Books.
- Suutela, Hanna. 2005. *Impyyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna. 1999. *Millä asialla ollaan? Viimeiset kiusaukset Sakari Puurusen ohjaamana 1975–1984*. Väitöskirja. Espoo: [Hanna Suutela].
- Tahkolahti, Jaakko 2002. ”Alkuperäinen karvalakkilähetystö vaati poikkeuslakia kalakorvauksista.” *Helsingin Sanomat* 7.3.
- Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford ja New York: Oxford University Press.
- Teatterikorkeakoulu (s.a.). Bertolt Brecht – elämä, teokset ja vaikutus. Eurooppalaisen teatterin historiaa. <https://disco.teak.fi/euteatteri/8-1-bertolt-brecht-elama-teokset-ja-vaikutus/> [Tark. 29.2.2024.]
- Ther, Philipp. 2014. ”The Genre of National Opera in a European Comparative Perspective”. Teoksessa *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, toim. Jane F. Fulcher, 183–208. Oxford ja New York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195341867.013.0008>
- Tiekso, Tanja. 2018. ”Musiikin alan kulttuurivaihto Suomesta Yhdysvaltoihin 1949–1969: Suomalaisten musiikin ammattilaisten opintomatkat, niiden rahoittajat ja tavoitteet”. *Musiikki* 48 (1): 7–30.
- Tieteen termipankki. 2024. ”Eppinen teatteri”. https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esit-%C3%A4%C3%A4t_taietet:eppinen_teatteri [Tark. 23.4.2024.]
- Till, Nicholas, toim. 2012. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCO9781139024976>
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi. 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. 6. uudistettu painos. Helsinki: Tammi.
- Tuomikoski-Lehtelä, Paula. 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Helsinki: SHS.
- Tuovinen, Petri. 2004. *Tauno Marttinen – Hämeenlinnan shamaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- Vihavainen, Timo. 1991. *Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia*. Helsinki: Otava.
- Vilkamaa-Viitala, Marjatta. 2005. ”Vieraita kieliä sanojen takana”. *Kielikello* 2. <https://www.kielikello.fi/-/vieraita-kielia-sanojen-takana> [tark. 3.2.2024].
- Virolainen, Jutta. 2015. *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäitiö Cupore. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/jutta-virolainen-kulttuuriosallistumisen-muuttuvat-merkitykset> [tark. 23.4.2024].
- Väinölä, Tauno. 2008. *Virsikirjamme virret*. Helsinki: Kirjapaja.

Välimäki, Susanna ja Nuppu Koivisto-Kaasik. 2023. *Sävelten tyttäret*. Helsinki: SKS.
DOI: <https://doi.org/10.21435/ha.154>

yamomo, meLê. 2018. *Sounding Modernities: Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869–1946*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-69176-3>