

”Viulun Sarah Bernhardt”¹ – ruhtinatar Lilly Dolgoruki (1850–1897), kansallinen julkisuuskuva ja kansainväliset varieteeverkostot

Nappu Koivisto



Pikku keisarinnan kaltainen kopea tyyppi, ei lainkaan kaunis epäilemättä, mutta originelli, viihdyttävä eräille, vaikuttava toisille hauraine käynteineen, haavoittuneine asentoineen, esiin pyrkivine lapsenkasvoineen. Asenne, joka näyttäisi hullunkuriselta, ellei sitä palvelisi hänen lahjakkuutensa erikoisuus.²

Tämä pariisilaislehti *Le Figaron* värikäs kuvaus vuodelta 1886 kohdistuu viulisti Juliette Delépiereen, taiteilijanimeltään Lilly Dolgorukiin³ (1850–1897). Teatraalisten elkeidensä ja aggressiivisten markkinointimenetelmiensä vuoksi Dolgorukin persoona tarjoaa musiikin historian tutkijalle herkullisen kurkistusikunan 1800-luvun kosmopoliittiseen varietee-kulttuuriin. Pohjoisranskalaiseen muusikkoperheeseen syntyneen ja ihmelapsena uransa aloittaneen viulistin tie johti niin operettilavoille kuin naisorkesterienkin riveihin, ja hänen kiertueensa ulottuivat Venäjältä Väli-Amerikkaan saakka. Matkan varrella Dolgoruki rakensi tietoisesti uutta ammatillista imagoa, jonka myötä ranskalaisen pikkukaupunkilaissuvun vesasta kuoriutui estradidiiva, skandaalinkäryinen ”viulun Sarah Bernhardt” ja ”venäläinen ruhtinatar”.

Käsillä oleva artikkeli valottaa Dolgorukin musiikillista toimintaa näiden kansallisuusrajat ylittävien elementtien puitteissa. Yhtäältä viulistin esiintymislavoillaan rakentama ”venäläisyys” kansallispukuineen ja -lauluineen tarjoaa kiin-

¹ “[cette] Sarah Bernhardt du violon”. *L'écho de Paris* 4.9.1892.

² ”Un type hautain de petite impératrice, point jolie sans doute, mais originale, amusante pour les uns, imposante pour les autres, avec ses allures cassantes, ses poses offensées, sa frimousse qui veut se faire figure. Attitude qui serait bouffonne si elle n'était un peu servie par la bizarrerie de son talent.” *Le Figaro* 28.9.1886. Kaikki tässä artikkelissa esiintyvät sitaattien käännökset ovat kirjoittajan, ellei toisin ole mainittu ao. viitteessä ja lähdeluettelossa.

³ Delépiereen taiteilijanimelle löytyy aikakauden lähdeaineistossa useampia kirjoitusasuja (Dolgorucki, Dolgorouky, Dolgoroukow jne.). Johdonmukaisuussyistä käytän tässä artikkelissa translitteraatiota Dolgoruki ensinnäkin siksi, että se esiintyy säännönmukaisesti suomenkielisissä aikalaislähteissä ja toiseksi siitä syystä, että se vastaa minusta aikakauden vaihtoehtoista parhaiten Lilly Dolgorukin venäjänkielisen sukunimen äänneasua (Долгорукий, ”Dolgorukij”). Hänen aviomiehensä sukunimestä tosin käytetään venäjänkielisessä kirjallisuudessa myös kirjoitusasua ”Dolgorukov” (Долгоруков), mutta olen selvyuden vuoksi käyttänyt Dolgoruki-nimeä tässä yhteydessä aina kyseiseen sukuun viitattessani.

nostavan esimerkin siitä, miten 1800-luvun loppupuolen varieteetaiteilijat saattoivat omaksua tietyn ”kansallisen” identiteetin, hyödyntää sitä ammatillisesti ja tuottaa sitä edelleen. Toisaalta Dolgorukin kansainvälinen ura havainnollistaa oivallisesti sitä, miten tiiviit yhteydet Suomen suuriruhtinaskunnalla oli Itämeren ja Euroopan varieteemaailmaan: viulisti ehti esiintyä 1880-luvulla niin Suomen rannikkokaupungeissa kuin Pariisin maailmannäyttelyssä (ks. esim. Montégut 1889, 228 ja *Åbo Tidning* 12.2.1885). Varieteeteattereiden kosmopoliittinen ilmapiiri ei siis rajoittunut Lontoon, Wienin tai Berliinin kaltaisiin Keski-Euroopan metropoleihin, vaan sen tuulahduksia kantautui myös Helsingin, Viipurin ja Turun perifeerisempiin asutuskeskuksiin (ks. esim. Hirn 1999, 98–129).

Metodologisesti tutkimusotteeni ankkuroituu niin sanottuun ”transnationaaliseen” perinteeseen (ks. esim. Vertovec 2009 ja Kettunen 2008), joka pyrkii purkamaan historiankirjoituksen kansallisia kaanoneita. Musiikin historian tutkijoiden piirissä tämä ”kansallista katsetta” kriittisesti tarkasteleva näkökulma on viime vuosina herättänyt suurta mielenkiintoa niin kansainvälisellä kuin Suomenkin tasolla (vrt. esim. Kurkela ja Mantere 2015). Akateemisessa keskustelussa erityisesti länsimaisen taidemusiikin kansalliset kertomukset ovat joutuneet dekonstruoinnin kohteiksi, jolloin tarkastelun painopiste on siirtynyt valtiotasolta kaupunkien, paikkakuntien, yksittäisten ooppera- tai konserttiseurueiden, instituutioiden tai muusikoiden toimintaverkostoihin. Hyvänä esimerkkinä tästä voisi mainita vaikkapa Nadine George-Gravesin tutkimuksen afroamerikkalaisesta The Whitman Sisters -varietee-yhtyeestä 1900-luvun taitteessa (George-Graves 2000). Innostus liittyy osaltaan 1970- ja 1980-luvuilta polveutuvaan keskusteluun musiikin sosiaali- ja kulttuurihistoriasta, jonka ydinajatuksena on analysoida musiikillisia ilmiöitä osina yhteiskuntaa ja välttää ennako-oletusta absoluuttisesta, epäpoliittisesta ja muusta elämästä irrallisesta musiikista ”itsensä” (ks. esim. Fulcher 2013; Cook & Everist 1999 ja Krims 1998).

Toisin sanoen artikkelin kiintopisteenä on yksi henkilö, jonka solmimien kansainvälisten yhteyksien kautta tarkastelen laajemmin 1800-luvun lopun länsimaista varieteen kosmopoliittisuutta sekä kansallisuuden käyttövoimaa markkinointikeinona. Kaupunkikulttuuri on tässä yhteydessä avainsana: varietee-esiintyjien urat luotiin urbaaneissa ympäristöissä, ei maaseudun kyläyhteisöissä (vrt. Rühlemann 2012, 68–72, 475–480). Esimerkiksi Lilly Dolgoruki ei sanomalehtitietojen perusteella esiintynyt Suomessa pikkupaikkakuntien palokunnantaloilla, vaan Viipurin, Helsingin ja Turun seurapiirihotelleissa. Koska Dolgorukin kaltaisten kiertävien varietee-esiintyjien toiminta oli kaupallista, heillä ei yksinkertaisesti ollut kannattavaa syytä lähteä esiintymään pikkupaikkakunnille, joista ei olisi löytynyt sopivaa yleisöpohjaa kelvollisesta konserttipaikasta puhumattakaan (mt. 402–410). Aikakauden huvielämän infrastruktuuri impressaareineen, teattereineen ja viestintävälineineen ei vielä ulottunut maaseudulle paikallisia keskuskaupunkeja lukuun ottamatta.

Eurooppalaisen varieteen historiankirjoitus on keskittynyt yksittäisten kaupunkien tai kulttuuripiirien tasolle – tällaista mallia ovat perustutkimuksissaan soveltaneet muiden muassa Dagmar Kift (1996), Wolfgang Jansen (1990) ja Martin W. Rühlemann (2012). Koska käsite *varietee* on häilyvä ja koska sen

kehitykseen liittyy eri kulttuuripiireissä pitkälti toisistaan poikkeavia huvikulttuurin muotoja – esimerkiksi Ranskan *cafés chantants* -kahviloita, yhdysvaltalaista *vaudevillea* tai Britannian *music hall* -perinnettä – yleiseurooppalaisen varieteehistorian kokoaminen yksiin kansiin olisi suhteellisen mahdotonta. Yksinkertaistetussa ja yleistajuisessa mielessä varietee merkitsee vaihtelevuuteen perustuvaa näyttämötaiteen muotoa, johon saattoi kuulua mitä moninaisimpia ohjelma numeroita aina sirkustempuista kuplettilauluun (ks. esim. Rühlemann 2012, 183). Mitä sensaatiomaisempia, eksoottisempia ja ajankohtaisempia esityksiä yleisölle oli tarjolla, sen suurempi oli yleensä näytöksen suosio (vrt. mt. 305–306). Esimerkiksi Helsingin Seurahuoneen varieteessa esiteltiin vuonna 1895 kolerabasillia ”jättiläismikroskoopin” läpi (Jätte-Mikroskop, *Hufvudstads-bladet* 3.10.1894).

Viime vuosikymmenten kansainvälinen varieteetutkimus on painottunut saksankielisen ja angloamerikkalaisen kielialueen suuntaan (vrt. esim. Kift 1996; Günther 1981; Bailey 1986 ja Rühlemann 2012). Suomessa varieteen vaiheita on perusteellisesti selvittänyt ja yleistasolla esitellyt Sven Hirn (Hirn 1999; Hirn 2007 ja Hirn 2001). Yksittäisen varieteetaiteilijan uran ja elämän kartoittaminen antaa kuitenkin mahdollisuuden paneutua tähän huvikulttuurin muotoon aivan toisenlaisesta näkökulmasta, joka ei ole yhteen kaupunkiin tai kulttuuripiiriin sidottu. Dolgorukin toiminnassa tämä monipuolisuus tulee erityisen kiinnostavalla tavalla ilmi akateemisessa tutkimuksessa vähemmälle huomiolle jääneiden Ranska- ja Venäjä-yhtymäkohtien kautta. Samalla se syventää tietämystä Suomen varietee-elämän suhteellisen vähän tutkitusta menneisyydestä.

Sosiaalishistoriallisista syistä käsittelen Dolgorukia nimenomaan varieteetaiteilijana enkä instrumentaalimuusikkona. Erot esimerkiksi suomalaisissa säätyläisperheissä kasvaneisiin, sinfoniaorkesteri- ja solistikonserteissa esiintyneisiin viulisteihin kuten Agnes Tschetschuliniin (1859–1942) ovat tässä suhteessa merkittäviä (Väisänen ja Mäkelä-Alitalo 2001). Ensinnäkin Lilly Dolgoruki musisoi pienestä pitäen ansaitakseen elantonsa ja sai koulutuksensa todennäköisesti viulisti-isältään käsityöläishenkisellä kisälliasenteella (Dillies 1863, 6–8). Toiseksi Dolgoruki soitti teini-ikäisestä lähtien varieteeteattereissa, joihin Tschetschulinin kaltaiset porvarisperheen tyttäret eivät olisi jalallaan astuneet. Lilly Dolgorukiin – kuten muihinkin aikakauden varieteetahtiin – liittyy eräänlainen ”huonon naisen” leima, jonka suhteen tutkijalta vaaditaan myös sukupuolihistoriallista herkkyyttä (ks. esim. George-Graves 2000, 58 ja Kaufmann 1997, 10–11). Aikalaiskeskustelussa varieteen maailmaa värivät nimittäin prostituutio- ja alkoholikysymykset, jotka nousivat kiivaan julkisen debatin kohteeksi niin Suomessa kuin maailmallakin (ks. esim. Kift 1996, 99–134; Rühlemann 2012, 450–454 ja *Päivälehti* 1.12.1901).

Yksittäisen varietee-esiintyjän uran tutkiminen on lähdeaineiston suhteen haastava tehtävä. Harvasta sadan vuoden takaisesta varieteetähdestä on jäänyt arkistoihin syntymä- tai kuolintodistusta kummempia jälkiä systemaattisesti luetteloidusta henkilökokoelmasta puhumattakaan. Niinpä tietoja on kalasteltava sanomalehdistä, teatteri- ja konserttiohjelmista, julisteista tai muista pienpainatteista. Materiaalin puutteen vuoksi olen koonnut käyttämäni aineiston

pääasiassa sanomalehdistä muutamaa käsikirjoituslähdettä lukuun ottamatta. Kansalliskirjaston digitaalinen sanomalehtikokoelma, Österreichische Nationalbibliothekin ANNO-tietokanta, Bibliothèque nationale de France Gallica-palvelu sekä Yhdysvaltain Library of Congressin Chronicling America -sanomalehtitietokanta muodostavat tämän materiaalin ytimen. Vaikka käyttämäni lehtijutut ovat yleensä peräisin päivälehdistä, olen käyttänyt myös joitakin haja-artikkeleita aikakauslehdistä sekä erityisesti eurooppalaisen varieteemaailman äänenkannattajasta *Der Artist* -julkaisusta, josta minulla on ollut tilaisuus käydä läpi vuosikerrat 1885–1887 sekä 1892–1896 kokonaisuudessaan.⁴

Lilly Dolgorukin toiminta ja elämäntarina ansaitsisivat perusteellisen, erillisen tutkimuksensa, jollaista tämän lyhyen artikkelin puitteissa ei ole mahdollista toteuttaa. On hämmästyttävää, että tästä omana aikanaan laajalti otsikoihin päätyneestä henkilöstä ei löydy käytännössä lainkaan aikaisempaa tutkimusta. Oldenburgin yliopiston naimuusikoiden historiaan keskittyvän Sophie-Drinker-Institutin *Musikerinnen-Lexikon* -ensyklopediasta löytyy kyllä yhteisartikkeli Dolgorukista ja hänen sisarestaan Julia Delépierristä (Timmermann 2011). Kyseinen teksti on kuitenkin melko ylimalkainen: jutun kirjoittaja ei ole osannut yhdistää esimerkiksi Lilly Dolgoruki -taiteilijanimeä lainkaan Juliette Delépierrin ja toteaa vain, että sisarusten myöhempiä vaiheita ei tunneta. Tätä artikkelia lukuun ottamatta en ole onnistunut löytämään Dolgorukin nimeä tutkimuskirjallisuudesta muutoin kuin reunamainintojen tasolla muita varieteetaiteilijoita tai aikakauden yleisempää kulttuurihistoriaa käsittelevissä tutkimuksissa (Lee 2013, 42, 49 ja 261 (viite 39); Nevala 2011, 305 ja Fauser 2005, 268).

Aiemman tutkimuksen kursorisen luonteen vuoksi aloitan aiheen käsittelyn erittelemällä niitä vähäisiä faktoja, joita Lilly Dolgorukin elämästä on arkisto- ja lehtiaineistojen tasolla koottavissa. Samalla käy ilmi, kuinka ututterasti viulisti rakensi imagoaan levittelemällä taustastaan mitä erilaisimpia ja mielikuvituksellisimpia kertomuksia, joiden alta hänen todellista elämäntarinaansa on vaikea kaivaa esiin. Seuraavaksi pureudun Dolgorukin luomaan ”venäläisen ruhtinat-taren” näyttämöhahmoon, johon liittyviä poliittisia, sosiaalisia ja kulttuurisia konnotaatioita analysoin yksityiskohtaisemmin. Kolmanneksi kartoitan tarkemmin Dolgorukin ”venäläisen” lavapersoonan vastaanottoa Suomen huvielämän kontekstissa. Näitä yhtäältä kosmopoliittisen kiertuearjen sekä toisaalta kansallisuusvetoisen markkinoinnin teemoja nivon lopuksi yhteen.

⁴ Mainituista tietokannoista (<http://digi.kansalliskirjasto.fi/>, <http://gallica.bnf.fr/>, <http://anno.onb.ac.at/> ja <http://chroniclingamerica.loc.gov/>, osoitteet tarkistettu 12.6.2017) olen etsinyt tämän artikkelin tarpeisiin Dolgorukia koskevia lehtijuttuja lähinnä hakutoiminnoilla, jotka eivät tietenkään anna täydellistä kuvaa viulistin toiminnasta. Yleiskatsauksen tarpeisiin niiden välittämät tiedot ovat kuitenkin riittävän tarkkoja.

Lilly Dolgorukin värikäs elämä

”Tapaus kuulostaa epäuskottavan romanttiselta”⁵, totesi Lilly Dolgorukista saksankielinen *Neues Fremden-Blatt*, jonka sivuille viulistin maine oli Pariisista kantautunut 1870-luvun puolivälissä. Kuvaus on Dolgorukin elämäntarinan suhteen osuva: sen vaiheet aristokraattisine avioliittoineen, jalokivivarkauksiineen ja oikeusjuttuineen ovat kuin suoraan harlekiiniromaanista. Epätodellisuuden tuntua lisäävät lukuisat huhupuheet, jotka seurasivat Dolgorukin toimintaa koko hänen uransa ajan: viulistia esiteltiin milloin madridilaisuusikkona, milloin Venäjän keisariperheen sukulaisena (ks. esim. *Åbo Tidning* 29.7.1885; *Bataviaasch handelsblad* 13.8.1887 ja *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887). Lähdeluennallisia vaikeuksia lisää se, että Dolgorukin tyttönimi – Juliette Delépiere – muistuttaa läheisesti hänen sisarensa, niin ikään viulistin Julia Delépierrin nimeä. Sanomalehtiaineistosta on tästä syystä välillä vaikea päätellä, kummasta sisaruksesta on kyse, mikä on johtanut aiempaa tutkimusta osittain harhateille.⁶ Aiempi kiinnostus Dolgorukin elämänvaiheita kohtaan onkin kohdistunut pääasiassa sukututkimuksellisiin seikkoihin, joita on viitteiden puutteen vuoksi mahdotonta käyttää lähdeaineistoina (ks. Musiciens à Dunkerque et Boulogne sur Mer -tietokanta, <http://gw.geneanet.org/malo1>, osoite tarkistettu 15.6.2017). Joitakin keskeisiä tietoja olen silti onnistunut tältä pohjalta arkistoista löytämään.

Juliette Delépiere syntyi pohjoisranskalaisessa Douain kaupungissa 26. toukokuuta 1850 30-vuotiaan musiikinopettajan Jules Louis Delépierrin ja tämän 21-vuotiaan vaimon Julien (o. s. Boucherie) perheeseen (Archives communales de Douai, Registres paroissiaux, état civil: naissances (1850, 1E109, no 207). Perhe kasvoi myöhemmin ainakin Julia-tyttärellä ja Jules-pojalla, joiden kanssa Juliette esiintyi 1850-luvun lopulta alkaen. Näistä ”ihmelapsista” 1860-luvulla ihailevan pamfletin kirjoittanut J. B. Dillies kuvailee heidän sukutaastaansa seuraavasti:

Professori Jules Delépiere syntyi Armentièresissä Ranskan pohjoisosissa 12. huhtikuuta 1820. Ei ainoastaan hänen isänsä, vaan myös hänen isänisänsä ja isänisänisänsä olivat viulisteja, ja hän itse on ollut jo nuorena tämän instrumentin etevä virtuoosi, jota kutsutaan kuninkaaksi kaikkien joukossa. Parhaiden mestarien kouluttamana

⁵ ”Die Sache klingt romatischer als glaublich”. (*Neues Fremden-Blatt* 20.6.1875.)

⁶ Esimerkiksi Sophie-Drinker-Institutin artikkeli väittää virheellisesti, että kun Julia-sisar esiteltiin Marokossa 1889 ilmestyneessä konsertti-ilmoituksessa nimellä ”Mme Delépiere Douay”, kysymyksessä olisi ollut viittaus hänen kotikaupunkiinsa (Timmermann 2011). Tosiasiassa Julia oli kaksi vuotta aiemmin avioitunut Amédée Douay -nimisen professorin kanssa Pariisissa (Archives de Paris, Actes d’état civil, 11e arrondissement (1887, V4E 6599), no 1728). Väärinkäsitysten välttämistä vaikeuttaa lisäksi se seikka, että 1870-luvun lopulla eurooppalaiseen varieteemaailmaan astui niin ikään ”Delépierrin sisaruksina” esiintynyt nuoremman polven instrumentalistiyhtye (*Berliner Börsenzeitung* 24.12.1879). Kokoonpanon mahdollisista sukulaisuussiteistä Julia ja Juliette Delépierrin ei ole löytynyt toistaiseksi tietoja.

hänellä on ollut onni kyetä antamaan lapsilleen, joilla heidän isänsä suuri musiikillinen taipumus on myötäsytyninen, mitä huolellisin musiikillinen kasvatus. Herra Delépiere oli kapellimestarina Ranskassa, kun nämä lapset, joita koko Eurooppa nyt ihailee, syntyivät maailmaan.⁷

Katkelman sävy on tietysti liioittelevan myötäsukainen, mutta kiinnostava on maininta muusikon ammatin periytyvyydestä ja yhteytoiminnan perhekeskeytyksestä, joka oli esimerkiksi 1800-luvun lopun naisorkesterimuusikoiden tapauksessa hyvin tyypillistä (vrt. Stütz 2012). Dilliesin mukaan viulua laitettiin kyläkin alun perin soittamaan perheen poika Jules, kun taas Juliette sai kyseisen instrumentin käteensä vasta vaatimalla vaadittuaan (Dillies 1863, 6–7). Viulu ei nimittäin vielä 1800-luvun puolivälissä ollut yleisesti naisten suosima soitin – vääristihän se asennon perin ”epäviehättäväksi” (ungraceful, ce n’était pas gracieux, Hoffmann & Timmermann 2013, 119 ja 122; vrt. myös Rieger 1988, 219).

Delépierren lasten julkinen ura alkoi ilmeisesti syksyllä 1858 Pariisin Théâtre des Variétés’n näyttämöltä, tarkemmin sanottuna Théodore Cogniardin (1806–1872) ja Clairvillen (1811–1879) fantasianäytelmästä *Les bibelots du diable* (Cogniard et al. 1858, 1).⁸ Kuten säilyneestä painokuvasta käy ilmi (ks. Anonyymi 1858), kyseinen näytelmä sisälsi laajasti pariisilaisen vaudevilleperinteen elementtejä: eksotiikkaa, romantiikkaa sekä tietenkin lyhythameisia balettitanssijattaria (ranskalaisesta vaudevillestä ks. esim. Scott 2008, 54). Kirjailija Émile Zola (1840–1902) on kuvannut näiden Théâtre des Variétés’n mielikuvituksellisten esitysten ilmapiiriä toisen keisarikunnan viimeisiin vuosiin sijoittuvassa romaanissaan *Nana* (1878) seuraavasti:

Pariisi oli paikalla, kirjastivestyksen, rahamaailman ja huvittelun Pariisi, paljon lehtimiehiä, joitakin kirjailijoita, Pörssin herroja, enemmän tyttöjä kuin kunniallisia naisia; ainutlaatuisen sekoittunut maailma, kaikista hengistä tehty, kaikkien paheiden pilaama, jossa sama väsymys ja sama kuume kulkivat läpi kasvojen.⁹

Ilmeisesti lasten varieteetoiminta keskittyi nimenomaan Pariisiin: Britanniassa, Saksassa ja Pohjoismaissa he saivat yleensä esiintyä erikseen heitä varten järjes-

⁷ ”Professor Jules Louis Delépiere föddes i Armentières Departement du Nord i Frankrike, den 12 april 1820. Icke blott hans far, utan äfven hans farfar och farfarsfar voro violinister, och sjelf har han redan som ung varit en framstående virtuos på detta instrument, som kallas konungen bland dem alla. Utbildad i de bästa mästares skola, har han sjelf varit lycklig nog att kunna gifva sina barn, som äro födda med fadrens stora anlag för musik, sen sorgfälligaste musikaliska uppfostran. Herr Delépiere var kapellmästare i Frankrike, då de barn som nu beundras af hela Europa, kommo till verlden.” (Dillies 1863, 5.)

⁸ Jules Delépiere sävelsi tai sovitti lapsilleen kyseisestä vaudevillestä myöhemmin jopa kolme kappaletta (ks. liite).

⁹ ”Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de Bourse, plus de filles que de femmes honnêtes ; monde singulièrement mêlé, fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages.” (Zola 1903, 12–13.)



Kuva 1. Trinquart: Juliette ja Julia Delépierre vuosina 1860 ja 1865 (Bibliothèque municipale de Lille, Fonds Lefebvre 5, 42).

tetyissä tilaisuuksissa (vrt. Timmermann 2011). Jules-veli jäi kokoonpanosta pois viimeistään vuonna 1862, jolloin Delépierren siskokset matkustivat kahdestaan Saksan-kiertueelle (Timmermann 2011). Mikäli Dilliesiä on uskominen, syyt olivat pragmaattiset: Jules nuoremman oli lopetettava kiertue-elämä koulunpenkin hyväksi, kun taas perheen tyttäret saivat huoletta jatkaa konserttiuraa (Dillies 1863, 13). Naisten akateeminen kouluttaminen ei tietenkään tänä aikakautena ollut käsityöläis- tai porvarisperheen prioriteetti (ks. esim. Ollila 1998, 42–45).

Kenties keskittyminen tyttäriin oli perheen isältä myös tietoista taktiikkaa: italialaissisarukset Teresa (1827–1904) ja Maria (1832–1848) Milanollo olivat nimittäin niittäneet ennennäkemätöntä kansainvälistä mainetta viuluduoesityksillään pari vuosikymmentä aiemmin (Milanolloista tarkemmin ks. Timmermann 2013). Ei liene sattumaa, että Dillies kuvaa nuoren Julietten viulunsoittainnostuksen alkaneen nimenomaan Teresa Milanollon konsertin kuulemisesta Diepessä (Dillies 1863, 6–7). Julia ja Juliette Delépierrestä säilyneissä 1860-luvun yhteiskuvissa (ks. kuva 1) sisarukset poseeraavat niin ikään Teresa ja Maria Milanollon tapaan soittimet kädessä sekä puettuina samanlaisiin asuihin.¹⁰ Milanol-

¹⁰ Jälkimmäisen kuvan *toilette* on lähes identtinen *Instrumentalistinnen-Lexikonin* artikkelista (Timmermann 2013) löytyvän, Milanollo-sisaruksia esittävän daguerrotypian kanssa, jonka kuvaajakin on sama. Pieniä eroja löytyy ainoastaan hiuksista, koruista sekä vyönsoljista. Herää tietysti kysymys, olisiko jommassakummassa yhteydessä tapahtunut sekaannus kuvan henkilöiden ja/tai kuvatyyppin identifioinnin suhteen. Sataprosenttista varmuutta siitä, että jälkimmäinen kuva todella esittää Delépierren sisaruksia, ei siis ole.

lo-sensaatio mainittiin Delépiere-sisarusten vertailukohtana myös aikalaiskuvausissa (*Algemeen Handelsblad* 19.12.1882, Amiel 1983, 409 ja Timmermann 2011).

Delépiere-sisarusten tapaus henkii myös laajempaa virtuoosikultista ja niin sanottujen ”ihmelasten” (*Wunderkinder*, ks. esim. *Blätte für Musik, Theater und Kunst* 1.8.1862 ja Saary 2017) esilletuonnista 1800-luvun puolivälissä käytyä keskustelua. Yhtäältä nuorena julkisuuden pyörteisiin taituruudellaan nousseiden musiikoiden tulva alkoi näinä aikoina herättää soraääniä musiikkiteoreetikoiden piirissä: musisoinnin merkitykseksi muodostui näiden kirjoittajien mukaan entistä enemmän kontemplatiivisen ja teosuskollisen kokemuksen tuottaminen (vrt. esim. Sarjala 1994, 70–71). Toisaalta 1800-luvun loppupuolen sosiaalisyhteiskunnallinen liikehdintä sai kannattajansa kiinnittämään kriittistä huomiota lapsityövoiman käyttöön myös esittävien taiteiden maailmassa. Esimerkiksi kirjailija Charles Dickens (1812–1870) kuvasi purevasti teatteriperhe Crummlesin ”lapsi-ilmioiksi” nimeämän Ninetta-kuopuksen kasvatusta vuosina 1838–1839 ilmestyneessä romaanissaan *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*:

‘Aivan – !’ Herra Crummles toisti ja vaiken: kieli ei taipunut kuvaamaan lapsi-ilmioita. ‘Minä sanon Teille,’ hän sanoi; ‘tämän lapsen lahjoja ei voi kuvitella. Hänet pitää nähdä – nähdä, hyvä herra – jotta häntä voi vähänkään arvostaa. [–]’

‘Saanko tiedustella, kuinka vanha hän on?’ Nicholas uteli.

‘Saatte’, vastasi herra Crummles katsoen kiinteästi kysyjään niin kuin jotkut ihmiset tekevät, kun he epäilevät, että kuulija ei suoraa päätä usko, mitä hänelle aiotaan sanoa. ‘Hän on kymmenen vuoden ikäinen.’

‘Eikä sen vanhempi?’

‘Ei päivääkään.’

‘Hyvä ihme’, Nicholas sanoi, ‘Johan on merkillistä.’

Merkillistä se olikin, sillä lapsi-ilmio, vaikka olikin lyhyt varreltaan, oli kasvoiltaan verrattain elämää nähnyt, ja oli sitä paitsi ollut täsmälleen saman ikäinen – ei ehkä ihan niin kauan kuin paikalliset vanhukset saattoivat muistaa, mutta reilut viisi vuotta kumminkin. Mutta häntä oli valvotettu joka ilta, ja hänelle oli juotettu rajattomasti giniä ja vettä vauvasta asti pituuskasvun hillitsemiseksi, ja kukaties tämä koulinta oli varustanut lapsi-ilmion näillä lisäilmiöillä. (Dickens 1992, 330; suom. Kersti Juva.)

Dickensin kuvaamia elementtejä voi havaita myös Delépiere-sisarusten tapauksessa. Perheen isä muun muassa vähensi tytärtensä iästä säännönmukaisesti vuosia markkinointitarkoituksissa (ks. esim. Höijer 1864, 99). Tämän taktiikan Juliette omaksui myöhemmin itsekin (ks. esim. *Le Rappel* 5.10.1887).

Ikämuunnoksista huolimatta sisarusten markkinointi lapsitähtinä ei ajan myötä käynyt enää päinsä. Juliette ja Julia Delépiere suosion huippu ajoitui 1860-luvun ensimmäiselle puoliskolle (Timmermann 2011). Vuosina 1866–1868 sisarukset kiersivät vielä Alankomaissa, Britanniassa ja Venäjällä esiintyen muun muassa kuuluisassa lontoolaisessa Oxford Music Hallissa (London Music Hall Database (<https://www.royalholloway.ac.uk/drama/Music-hall/>), osoite tarkistettu 12.6.2017; ks. myös Timmermann 2011; lisäksi ks. esim. *Le Gaulois* 21.2.1870). Sisarusten repertuaari sisälsi tässä vaiheessa lähinnä aikakauden taituri- tai karaktäärikappaleita. Kuten tämän artikkelin liitteeksi kokoamastani ohjelmistolistasta käy ilmi, esimerkiksi Julietten ohjelmistoon kuuluivat 1860-luvun

alkupuolella belgialaisen taituriviulistin Alexandre Joseph Artôt'n (1815–1845) oopperafantasia *Souvenirs de Bellini* (op. 4) sekä Henri Vieuxtemps'n (1820–1881) variaatiot ”Yankee Doodle” -kappaleesta (*Souvenirs d'Amérique*, op. 17).

Sanomalehtiaineistossa jäljet Juliette Delépierren ammatillisesta toiminnasta katoavat 1870-luvulle tultaessa, jolloin sisarusten tiet erosivat. Syynä oli Julietten naimisiinmeno: hänet vihittiin ruhtinas Vladimir Petrovitsh Dolgorukin (1848–1898) kanssa 15. huhtikuuta 1871 Lyonissa (Archives municipales de Lyon, Registres d'état civil, 6e arrondissement (1871, 2E1278, no 31). Sanomalehtiaineistosta löytyy lisäksi myöhemmin useita viiteitä siitä, että perheeseen olisi syntynyt ainakin yksi poika 1870-luvun alkupuolella (ks. esim. *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887), mutta arkistodokumenttien puutteessa tietoja on mahdotonta todentaa suuntaan tai toiseen. Myöhemmin viulisti sepitti tästä elämänvaiheestaan romanttisen kertomuksen, joka kulki eurooppalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä seuraavasti pienin tai suuremmin variaatioin.

Tarkkoja tietoja siitä, missä ja milloin pariskunta tapasi, ei ole toistaiseksi löytynyt. Koska Juliette Delépierre oleskeli Pietarissa ja Moskovassa vuosina 1867 ja 1869, on luontevaa olettaa, että hän tapasi tulevan aviomiehensä jommalla-kummalla näistä matkoista (Timmermann 2011 ja *Åbo Underrättelser* 2.4.1867). Nuori ruhtinas Vladimir, josta tuli myöhemmin Nizhni-Novgorodin rakuunarykmentin luutnantti ja maanomistaja (*земский начальник*) Tshernskin piirikunnassa¹¹, matkusteli kuitenkin noihin aikoihin myös Keski-Euroopassa tavataksaan viimeisen kerran isänsä, toisinajattelija Pjotr Vladimirovitsh Dolgorukin (1816–1868). Tämä oppositiointellektuelli oli aikoinaan karkotettu kotimaastaan, jolloin hän oli joutunut loppuelämäkseen eroon perheestään ja asettunut Sveitsiin (Половцов 1905). Vanha ruhtinas Dolgoruki oli tunnettu kiivaasta temperamentistaan – ”hänen oli takuuvarmasti aina oltava jonkun kanssa rajuissa riidoissa” (*ему непременно и всегда нужно было быть с кем-то в жестокой ссоре*, *Искюль* 2007, 31) – mikä heijastui myös isä-poika-suhteisiin. Natalia Tutshkova-Ogareva (1829–1914) kuvaa muistelmissaan, kuinka Pjotr Dolgoruki uhkasi kuolinvooteellaan jättää 19-vuotiaan Vladimirin perinnöttömäksi ja ajoi tämän jopa ulos talosta (Тучкова-Огарева 1929, 379–380). On vaikea kuvitella, että Pjotr-isä olisi suhtautunut kovin suopeasti poikansa avioliittoon tai suhteisiin varieteeviulistin kanssa.

On epäselvää, miten ja missä pariskunnan avioliiton ensimmäiset vuodet sujuivat, mutta kesällä 1875 ranskalaislehdissä alkoi liikkua huhuja Juliette Delépierren paluusta Pariisiin varieteemaailmaan (*Le Gaulois* 12.6.1875 ja *Le Figaro* 17.6.1875). Viulistista oli nyt kuoriutunut ”nuori ruhtinatar” (la jeune princesse),

¹¹ Tälle zemstvo-järjestelmän myötä 1889 lanseeratulle virkanimikkeelle on vaikea löytää muunkielistä käännöstä. Kysymys oli kuitenkin yksinkertaistetusti sanottuna paikallisesta maanomistajasta, jonka tarkoitus oli valvoa rakennemuutosta ja kontrolloida talonpoikien yhteiskunnallista liikehdintää (Budnitskij 2004). Tshernskin piirikunta (*Чернский уезд*) sijaitsee Tulan kuvernementissa Moskovasta etelälounaaseen.

jonka paluun kunniaksi huhuttiin jopa sävellettävän uutta operettia (*Le Figaro* 17.6.1875) ja jonka romanttisesti väritetty elämäntarina kiinnosti lehtimiehiä:

Juliettesta, vanhemmasta [Delépierren sisaruksista], tuli kaunotar ja hän avioitui moskovalaisen ruhtinaan kanssa, mutta linnanrouvan yksinäinen elämä pitkästyi häntä niin suuresti, että hän tunsu itsensä jälleen teatterikuumeen valtaamaksi (sillä hän oli esiintynyt myös huvinäytelmissä). Tällöin hän sairastui; pelastaakseen potilaansa lääkäri neuvoi häntä etsimään Pariisista lääkettä alakuloisuuteensa. Näin hän tekikin, mutta kun hän kerran oli saapunut tänne, hän huomasi, että hänelle ainut parannuskeino oli teatteri.¹²

Ura Pariisissa ei kuitenkaan ottanut tulta alleen, ja 1870-luvun loppupuolella ruhtinatar oleskeli jo Mustanmeren suunnalla ”operettisopraanona” (qui chante [--] les dugazon d’opérette, Jules, Prével, *Le Figaro* 16.9.1876). Aviomies ja mahdollinen lapsi olivat tässä vaiheessa poistuneet kuvioista, joskin Dolgoruki esiintyi sanomalehtien mukaan julkisesti ”miehensä suostumuksella” (*Le Figaro* 17.6.1875).

Länsi-Eurooppaan Dolgoruki palasi vasta 1880-luvun puolivälin tienoilla, jolloin hän alkoi systemaattisesti käyttää taiteilijanimeä Lilly Dolgoruki. Samalla viulisti lisäsi mainoksiinsa ”Hänen Majesteettinsa Venäjän keisarinna viuluvirtuosin” tittelin ja ruhtinattaren arvonimen (Violinvirtuososen hos Hennes Majestät Keisarinna af Ryssland, ks. esim. *Östra Finland* 10.1.1885). Tälle pohjalle rakentui uusi näyttämöpersoona, vaikka Dolgoruki jatkoi esiintymistä varieteealalla samaan tapaan kuin aiemminkin. Samalla Dolgorukin markkinointityyli muuttui aiempaa aggressiivisemmaksi ja näkyvämmäksi. Kenties osasyynä tähän oli ilmoituksista löytyvä uusi impressaari Georges Kelson (vrt. mt.).

Ruhtinatar Dolgorukin ura ei kuitenkaan 1880-luvulla saavuttanut toivottua nousukiittoa siitä huolimatta, että hän kokeili siipiään niin solistina itävaltalaisissa kylpyläkaupungeissa kuin Pariisin maailmannäyttelyssä naisorkesterin johdossa (ks. esim. *Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte* 12.6.1887 ja Montégut 1889). Kaiken kukkuraksi Dolgoruki sotkeutui syksyllä 1887 Wienissä oikeusjuttuun, jossa häntä syytettiin kiristyskirjeiden lähettamisestä Lontoon Aquarium-huvipaikan johtajalle (ks. esim. *Le Journal des Débats politiques et littéraires* 1.10.1887; *Der Artist* 9.10.1887). Vaikka ruhtinatar vapautettiin lopulta syytteistä, sanomalehdet ottivat Suomessa saakka kaiken irti skandaaliin liittyvistä yksityiskohdista. Niihin kuuluivat muun muassa Dolgorukin avoin yhteiselo hänen silloisen miespuolisen agenttinsa Edmond Moreaun kanssa sekä arkaluontoiset intiimivalokuvat (ks. *Åbo Tidning* 9.10.1887 ja *Nya Pressen* 10.10.1887).

Keväällä 1892 Lilly Dolgoruki lopulta jätti Euroopan ja suuntasi New Yorkiin, jonne hän saapui 26. toukokuuta (*The Sun* 27.5.1892). Lehtiarvioiden perusteella menestys oli myös Yhdysvalloissa vaihtelevaa, mutta Dolgoruki konser-

¹² ”Juliette, l’ainée, devint belle et épousa un prince moscovite, mais la vie retirée d’une châtelaine l’ennuya si fort qu’elle se sentit reprise de la fièvre du théâtre (car elle avait aussi joué la comédie). Ce fut au point qu’elle tomba malade ; le médecin, pour la sauver, lui conseilla de venir chercher un remède contre sa langueur, à Paris. Ce qu’elle fit, mais une fois ici, elle découvrit que, pour elle, la seule cure était le théâtre.” (*Le Figaro* 17.6.1875.)

toi mantereen eri osissa muutamia vuosia edeten aina San Franciscoon saakka (ks. esim. *The Morning Call* 19.8.1894; *The New York Times* 21.12.1892 ja 29.5.1892; *The Sun* 29.11.1897). On epäselvää, palasiko ruhtinatar vielä kertaalleen Keski-Eurooppaan vai jäikö hän lopullisesti Atlantin länsipuolelle (*Der Artist* 9.2.1896).

27. lokakuuta 1897 47-vuotias Dolgoruki joka tapauksessa menehtyi hämärissä olosuhteissa väliamerikkalaisessa San Salvadorin kaupungissa (ks. esim. *Kansas City Journal* 3.12.1897). Tapahtumien kulku jää julkisuuteen tihkuneiden ristiriitaisten tietojen varassa epäselväksi: huhuja liikkui niin mahdollisesta myrkytysmurhasta ja jalokivivarkaudesta, jonka Dolgorukin epämääräinen brasilialainen varakrevi-impresariaari olisi juoninut Edmond Moreaun kanssa, kuin keltakuumeen uhriksi joutumisesta (*Rockland County Journal* 4.12.1897; *The San Francisco Call* 3.12.1897). Viimeksi mainitusta syystä Dolgorukin konsertit San Salvadorin oopperatalossa oli hiljattain peruttu, minkä lisäksi hänet oli asetettu karanteeniin (mt.). Ruhtinatar oli turhaan yrittänyt vedota asiassa Ranskan konsuliin, joka kuullessaan, ettei Dolgoruki elänyt yhdessä laillisen aviomiehensä kanssa, oli kieltäytynyt auttamasta (mt.). Voi siis hyvällä syyllä väittää, että Juliette Delépierre alias Lilly Dolgoruki kuoli aivan yhtä skandaalinkäryisten tarinoiden ympäröimänä kuin oli elänytkin.

”Espanjatar”, ”mustalaisnainen” vai ”bulevardidaami”? Lilly Dolgoruki ja varieteemainonnan kansalliset sävyt

Kaksi taivaallisista sotajoukoista lainattua olentoa / on tullut ottamaan vastaan suosioisoihtuksamme, / Kaupunki kaikuu heidän ylistystensä hälystä; / Ja jokaisen sanoista nämä kaksi enkeliä nähdessään, / Että heidän isänsä on hyvin onnekas, kun hänellä on tuollaisia lapsia. // Kuunnelkaa: kaikki sydämet ovat täynnä surua, / Heidän ympärilleen laskeutuu syvä hiljaisuus, / Pelätään näiden lasten heikkoutta tai haurautta; / Mutta ensimmäisten soitujen aikana sanotaan huumaantuneina: / Jumalan sormi kosketti heidän otsaansa.¹³

Ruhtinattarella oli ongelmia orkesterin sekä pienen ja kylmän tilan kanssa. Hänen soitossaan ei ole mitään merkillepantavaa eikä hän edes yritä esittää muita kuin mitä yksinkertaisimpia numeroita. Hän soittaa kuitenkin ilmaisuvoimaisesti ja menestyisi melkoisen hyvin Casinon kattopuutarhan kaltaisessa paikassa tai sellaisessa, jossa soitetaan kevyimmän tyypin musiikkia.¹⁴

¹³ ”Deux êtres empruntés aux célestes phalanges / sont venus recueillir nos applaudissements, / La Cité retentit du bruit de leurs louanges ; / Et chacun de se dire en voyant ces deux anges, / Qu’un père est bien heureux d’avoir de tels enfants. // Ecoutez : tous les cœurs sont remplis de tristesse, / Autour d’elles se fait un silence profond, / On craint pour ces enfants défaillance ou faiblesse ; / Mais, aux premiers accords, on dit avec ivresse : // Le doigt de Dieu touche leur front.” (Braud 1865.)

¹⁴ ”The Princess had to struggle with the orchestra and a small and cold house. There is nothing remarkable about her playing, nor does she undertake to ren-

Nämä toisistaan huomattavasti poikkeavat kuvaukset ovat peräisin Lilly Dolgorukin uran alku- ja loppuvaiheista, vuosilta 1865 ja 1892. Vaikka ylistysruno ja arvio tavoittelevat jo tekstityyppeinä aivan eri asioita, niiden sävystä kuultava kontrasti kuvaa oivallisesti Dolgorukin voimakasta persoonallisuutta sekä hänen uransa varrella tapahtuneita imagomuutoksia. Siinä missä viulisti nuorena Juliette Delépierrinä saavutti ihailua viattomana ”enkelinä”, kypsää ikää lähestyvästä Lilly Dolgorukin hahmosta tuli paheksuttu, ”dekadentti ruhtinatar” (en furstinna på dekadence [sic], *Hufvudstadsbladet* 8.11.1887). Julkisessa keskustelussa ilmenevät ristiriitaiset ja tunnepitoiset reaktiot ulottuivat myös Dolgorukin kansallisesti suuntautuneeseen markkinointipolitiikkaan.

Lilly Dolgoruki ei tietenkään ollut ainoa 1800-luvun lopun varietee-esiintyjä, joka hyödynsi kansallispukujen ja kansallisuusaatteen mahdollisuuksia mainonnassaan, kuten esimerkiksi Paul Maloney (2016, 81–161) on irlantilaisia ja juutalaisia music hall -esiintyjä koskevissa huomioissaan osoittanut. Koska Dolgoruki ei toisaalta ollut taustaltaan venäläinen eikä esimerkiksi puhunut venäjän kieltä, hänen toimintaperiaatettaan voisi kulttuurihistorioitsija Peter Burken kartoittamien termein kuvailla pikemminkin kulttuuriseksi ”lainaamiseksi” (borrowing) tai jopa ”omimiseksi” (appropriation) kuin yksinkertaisesti oman kulttuuriperinnön kaupallistamiseksi (Burke 2009, 36–42). Viulisti ei liioin poikennut kollegoistaan tietoisesti ja tarkasti rakennetulla, kaupallisesti orientoituneella taiteilijaidentiteetillään (vrt. Rühlemann 2012, 408–409). Julkisuuuden käyttövoiman olivat ymmärtäneet myös monet muut 1800-luvun lopun näyttämödiivat, joiden edesottamuksia taivasteltiin tiuhaan sanomalehtien sivuilla. Tämän artikkelin otsikossa siteerattu, *L'écho de Paris* -lehden rinnastus aikakauden teatteritähden Sarah Bernhardtiin (1844–1923) ei siis ollut tuulesta temmattu (vrt. esim. Stokes 1988, 17).

Kun varieteeekulttuuri kaiken lisäksi 1880-luvulta alkaen institutionalisoitui ja taiteilijatarjokkaiden määrä lisääntyi, joukosta erottumisen mahdollisuudet oli syytä hyödyntää tehokkaasti, mikäli halusi pärjätä alalla (ks. Rühlemann 2012, 389–393). Eksoottinen kansallisväri oli tässä suhteessa toimiva kilpailuvälittö: esimerkiksi suomalaista ravintolayleisöä viihdyttivät vuodesta toiseen itäeurooppalaiset ”mustalaisorkesterit” sekä ”italialaiset” mandoliiniyhtyeet (Jalkanen 2003, 212–213). Kansallisuusleiman omaksuminen ei toki tarkoittanut, että esiintyjät olisivat olleet kotoisin kyseiseltä kulttuurialueelta. Muiden muassa ravintoloissa soittaneiden ”wieniläisten” naisorkesterien jäsenet eivät yleensä tulleet Itävallan keisarikunnan pääkaupungista, vaan esimerkiksi Luoteis-Böömin maaseudulta (Kaufmann 1997, 21–25). Koska varieteeyleisön keskeisiin kiinnostuksen kohteisiin kuului vahvasti eksotiikan- ja sensaationälkä, mielikuvituksellisen esiintyjäidentiteetin omaksuminen oli pikemminkin sääntö kuin poikkeus (vrt. Rühlemann 2012, 305–314). Dolgorukin fantasiasävytteinen estradipersona oli siis aikakauden kontekstissa varsin tyypillinen.

der anything but the simplest numbers. She plays with expression however, and would be quite successful in a place like the Casino rooftop garden or where music of the lightest order is played.” (*The New York Times* 29.5.1892.)

Vaikka huhut Dolgorukin avioliitosta saavuttivat eurooppalaisen lehdistön jo 1870-luvun puolivälissä, ruhtinattaren venäläiskansallinen imago värikkäine vaatteineen, jalokivineen ja pitkine vaaleine palmikkoineen rakentui ilmeisesti vasta Lilly Dolgoruki -nimen käyttöönoton myötä 1880-luvulla. *The New York Times* -lehti kuvaili keväällä 1892 näitä lavaelkeitä havainnollisesti:

Ruhtinattaren tulo lavalle oli suunniteltu teatraalisesti vaikuttavaksi. Orkesteri 'esitti' Venäjän kansallishymnin ja valot sammutettiin. Yhtäkkiä valo osui ruhtinattareen, joka ilmestyi näyttämön keskelle, kun hänen kansallishymninsä viimeiset sävelet hiihuivat pois. Hänen pukunsa oli kalpeaa vaaleanpunaista brokadia mustin pitsikoristein ja pitkällä laahuksella varustettuna. Miehestä oli avonainen ja hihaton. Hänen kaulansa ympärillä ja hänen pukunsa yläosassa hänellä oli timanttiketjuja ja erilaisia briljanttikoristeita, jotka oli sommiteltu perhosten, kukkien ja muiden vastaavien muotoon. Hänen korvissaan roikkuivat hänen kuuluisat smaragdinsa. Hänen vaaleat hiuksensa oli koottu pitkäksi palmikoksi.¹⁵

Nimenomaan jalokivistä muodostui ruhtinattaren tavaramerkki. Amerikkalaislehtien kommentaattorit äityivät jopa irvailemaan viulistille, joka "vuorasi itsensä sellaisella määrällä timantteja, että ne olisivat täyttäneet kokonaisen jalokivikaupan hyllyt" (she wore enough of them [diamonds] [--] to stock a jewelry store, *The New York Times* 27.5.1892). Huomionarvoinen on myös se seikka, että Dolgoruki ei ilmeisesti suinkaan aina esiintynyt venäläistyyppisessä "kansallispuvussa", vaan käytti myös kuvatun kaltaisia moderneja asuja. Muiden varieteetaiteilijoiden tapaan ruhtinatar oli ulkoasustaan tarkka ja "esiintyi aina upeasti pukeutuneena" (she was always gorgeously dressed, *Rockland County Journal* 4.12.1897).

Jalokivet ja muodikkaat puvut viestivät kuitenkin ennen kaikkea Dolgorukin halusta identifioitua nimenomaan venäläiseen aristokratiaan. Samassa hengessä ruhtinattaresta kertovat lehtijutut mainitsivat useasti tämän soit-tavan Venäjän keisariperheen lahjoittamaa arvoviulua – Stradivariusta tai Guarneria – sekä opiskelleen Henryk Wieniawskin (1835–1880) tai jonkin de Kontskin veljeksien kaltaisten kuuluisuuksien johdolla (vrt. esim. *Der Artist* 10.6.1885 ja 10.4.1887). Toisin kuin esimerkiksi irlantilaiseen, juutalaiseen tai müncheniläiseen lavapersoonansa tukeutuvat varieteetähdet, viulisti varoi sooloesityksissään tuomasta lavalle enemmän tai vähemmän "kansanomais-ta" (volkstümlich), maanläheistä esityserinnettä (vrt. esim. Maloney 2016, 81–161; Rühlemann 2012, 171–198). Dolgorukin taiteilijaprofiili perustui pää-

¹⁵ "The Princess's entrance was planned with some theatric effect. The Russian national hymn was 'rendered' by the orchestra and the lights turned down. Suddenly the calcium flashed upon the Princess, who appeared in the centre of the stage as the last notes of her national hymn died away. Her costume was of pale rose-colored brocade trimmed with black lace and made with a very long train. The bodice was low and sleeveless. Around her neck and on the corsage of her gown, she wore strings of diamonds and various ornaments of brilliants representing butterflies, flowers, and other devices. In her ears she had her famous emeralds. Her blonde hair was worn in a long braid." (*The New York Times* 29.5.1892.)

asiallisesti yläluokkaisuuden ja rikkauden luomaan mystiseen ilmapiiriin, jota itäinen eksotiikka sopivasti korosti. Vaikka Dolgoruki saapui New Yorkin -konsertissaan lavalle mahtipontisesti Aleksei Lvovin (1799–1870) Venäjän *Keisarihymnin* (*Боже, Царя храни!*) säestyksellä, hänen oma repertuaarinsa koostui kautta linjan lapsuudessa opituista oopperaparafraseista sekä virtuoosikapaleista – eurooppalaisen salonki- ja varieteemusiikin kulmakivistä (ks. esim. *The New York Times* 29.5.1892). Visuaalinen ”venäläisyys” ei siis ulottunut ohjelmistovalintoihin saakka.

Dolgoruki-sukunimi sopi tällaisen slaavilais-aristokraattisen imagon rakentamiseen täydellisesti. Kyseessä on eräs venäläisaateliston tunnetuimmista ja perinteikkäimmistä suvuista, joka legendan mukaan juonsi juurensa Moskovan kaupungin perustajaan, Kiovan suuriruhtinaaseen Juri Vladimirovitsh Dolgorukiin (n. 1099–1157). Tosiasiassa suvun tausta löytyy Obolenskin seutua 1400- ja 1500-luvuilla hallinneista ruhtinaista, mutta yhtä kaikki sen piiristä löytyi vallankumoukseen saakka vaikutusvaltaista upseeripäälytystä, intelligentsiaa ja virkamiehiä (ks. esim. *Искюль* 2007, 13–14 ja 52–53). Kaiken kukkuraksi keisari Aleksanteri II (1818–1881) solmi viimeisinä elinvuosinaan morganaattisen avioliiton¹⁶ kyseiseen sukuun kuuluvan rakastajattarensa Jekaterina Mihailovna Dolgorukajan (1847–1922) kanssa, mikä tietenkin lisäsi nimen näkyvyyttä 1800-luvun lopun eurooppalaislehdistössä. Lilly Dolgoruki otti keisariperheen kohusta kaiken irti: hän mainosti itseään 1880- ja 1890-luvuilla jopa itse keisarin rakastajattarena (ks. esim. *The Sun* 29.11.1897; *Bata-viaasch handelsblad* 13.8.1887).

Suku ei luonnollisesti katsonut hyvällä sitä, että Dolgorukin nimi esiintyi varieteemainoksissa ja skandaalijutuissa ympäri Eurooppaa. Sanomalehtitietojen mukaan viulistia oli tästä syystä suorastaan kielletty esiintymästä Venäjällä ruhtinatar Lilly Dolgorukina (*Åbo Tidning* 12.2.1885). Vuonna 1886 tilanne kärjistyi konkreettiseen selkkaukseen, kun Venäjän Berliinin-lähettiläs yritti estää ruhtinatarta käyttämästä aristokraattista tittelään ja sukunimeään konserttimainoksissaan. Dolgoruki vastasi levittämällä seuraavana päivänä ympäri kaupunkia julisteita, joihin nimi ”hänen korkeutensa ruhtinatar Dolgoruki” oli painettu suurin kirjaimin (Son altesse La princesse Dolgorouky, *Le Figaro* 28.9.1886). Aatelistimago oli nähtävästi viulistille sen verran tuottoisa ja hyödyllinen, ettei hän halunnut siitä hevin luopua.

Varieteetähtien rakkaussuhteet aatelistmiehiin eivät olleet poikkeuksellisia 1800-luvun loppupuolen teatterimaailmassa – esiintyihän esimerkiksi tanssijatar Cléo de Mérode (1875–1966) puolijulkisesti Belgian kuninkaan Leopold II:n rakastajattarena (Kalha 2013, 212). Ajatus naispuolisesta varieteetähdestä eräänlaisena *demi-mondeen* kuuluvana tasokkaana kurtisaanina oli aikalaisten keskuudessa laajalle levinnyt, eivätkä naisten ”luokkaretket” teatterin lavalta

¹⁶ Käsite ”morganaattinen avioliitto” viittaa tilanteeseen, jossa hallitsija avioituu itseään alempistätyisen naisen kanssa siten, että liitto on lainpitävä, mutta siitä syntyneillä jälkeläisillä ei ole kruununperimysoikeutta. (Ks. esim. artikkeli ”morganatic marriage”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/morganatic-marriage>, osoite tarkistettu 23.9.2017).

edustusrouviksi olleet tavattomia (vrt. esim. Kahla 2013, 9–11). Toisaalta ammattiyhdistysliikkeen sekä sosiaalipoliittisen liikehdinnän seurauksena varieteeesiintyjät kävivät oman alansa lehdissä laajasti keskustelua ammattiympöpeydestä, jossa "porvaristuneen" (verbürgerlicht) varieteetaiteilijan itsearvostus perustui yksinomaan hänen osaamiseensa (Rühlemann 2012, 404–404). Tähän alan sisäiseen eetokseen avioliiton kautta omaksutulla aristokraattisella tittelillä revitteleminen sopi sangen huonosti. Lisäksi kyseinen markkinointikeino herätti näätä Dolgorukin esitystoiminnan eräällä ydinalueella, III tasavallan Ranskassa. Esimerkiksi vakaumuksellisen tasavaltalainen teatterikriitikko Henry Fouquier (1838–1901)¹⁷ arvosteli Dolgorukin mainontaa meritokraattisessa hengessä vuonna 1886 jutussaan "La Vie de Paris":

[--] teatteritaiteilija, joka avioituu aatelistitteliä kantavan miehen kanssa on riemuissaan saadessaan ruhtinattaren tai markiisittaren arvonimen. Tämän riemun hänelle antaa mies, joka rakkaudestaan häneen tekee aina väkivaltaa säädylleen, ennakkoletuksilleen, ympäristölleen ja perheelleen. Uhraus vaatii toisen, ja minusta vaikuttaa siltä, että näyttelijättären, virtuoosin tai tanssijattaren, joka on hyväksynyt korkea-arvoisen miehen uhrauksen, tulee vastavuoroisesti alistua uuden elämäntilanteensa vaatimuksiin. Jos hän on erehtynyt [--] minusta on täysin sopivaa, että hän vaihtaa asemaansa ja palaa ensirakkauksiensa luokse, joita on näköjään mahdotonta unohtaa. Mutta tässä tapauksessa teatteritaiteilijan, naisen, joka palaa yleisön eteen, ei tule ottaa mukaansa mitään siitä maailmasta, jonka läpi hän on kulkenut. Todellinen, taiteilijan arvostettava ylpeys muodostuisi tässä tapauksessa siitä, ettei hän olisi herättämästään kiinnostuksesta velkaa millekään muulle kuin omalle lahjakkuudelleen.¹⁸

Dolgoruki joutui poliittis-diplomaattiselle törmäyskurssille myös syksyllä 1889, kun Venäjällä närkästyttiin hänen esiintymisestään Pariisissa liikenneministerin (ministre de travaux publics) kansainvälisen rautatiekongressin kunniaksi järjestämällä illallisilla (*Le Petit Journal* 16.9.1889). Konservatiivinen *Гражданин*-lehti ("Kansalainen") oli kauhuissaan tästä diplomaattisesta harha-asteleesta, jossa Dolgorukin nimi oli yhdistetty "jonkin kaikkein pahimman laatuksen bulevardidaamin" (någon boulevard-dam – af allra värsta slag) johtamaan "kerrassaan

¹⁷ Henry Fouquierista tarkemmin ks. Assemblée nationale, Base de données des députés français depuis 1789 ([http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/3086](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/3086), osoite tarkistettu 2.10.2017).

¹⁸ "[--] une femme de théâtre qui épouse un homme titré trouve une grande joie à devenir princesse ou marquise. Cette joie lui est donnée par un homme qui, par amour d'elle, fait toujours violence à sa caste, à ses préjugés, à son milieu à sa famille. Un sacrifice en vaut un autre, et il me semble que l'actrice, ou la virtuose, ou la danseuse qui a accepté le sacrifice d'un homme de haut rang doit, en échange, se plier aux convenances de sa situation nouvelle. Que si elle s'est trompée, [--] je trouve parfait qu'elle en change et qu'elle revienne à ses premiers amours, qu'on n'oublie pas, paraît-il. Mais, en ce cas, la femme de théâtre, la femme qui revient au public, ne doit rien garder du monde qu'elle a traversé. Le véritable orgueil, l'orgueil louable d'artiste consisterait, en ce cas, à ne rien devoir de la curiosité qu'elle excite à autre chose qu'à son talent" (*Le XIXe siècle* 29.9.1886).

kaameaan orkesteriin” (en alldeles ohygglig orkester). Kirjoittaja vetosi lopulta sekä Venäjän Pariisin-suurlähettilääseen että Ranskan viranomaisiin Lilly Dolgorukin taitelijanimen muuttamiseksi:

Eikö meidän lähetystömme Pariisissa todellakaan voi pakottaa tätä laulajatarta [sic] jättämään pois tätä nimeä, joka kuuluu eräälle Venäjän tunnetuimmista ruhtinassuvuista? Ja eikö ranskalaisministeri osannut keksiä jotakin parempaa tapaa kunnioittaa Venäjää kuin vetää ruhtinasperheen lokaan? – Vai olisiko kyseessä tasavaltalaisen tahdikkouden osoitus?¹⁹

Maininnat Lilly Dolgorukista tosiaankin harvenevat eurooppalaisessa lehdistössä huomattavasti seuraavien vuosien kuluessa ennen kuin hänen nimensä nousee jälleen esiin Amerikan-kiertueen yhteydessä 1892 (ks. esim. *L'écho de Paris* 31.8.1892). Kenties venäläiset diplomaatit todella onnistuivat hillitsemään Dolgoruki-nimen näkyvyyttä manner-Euroopan varieteenäyttämöillä. Joka tapauksessa asiasta käyty keskustelu kertoo mielenkiintoisella tavalla aikakauden huvikulttuurin, poliittisen päätöksenteon ja kansainvälisten suhteiden välisistä yhteyksistä. Näin myös Lilly Dolgorukilla oli osuutensa Venäjän ja Ranskan diplomaattista lähentymistä koskevassa keskustelussa 1890-luvun kynnyksellä (ks. Krauss 2007, 335–336). *Гражданин*-julkaisun tuohtumuksesta raportoinut suomalainen *Wiborgsbladet* otsikoikin oman artikkelinsa sanoin ”erikoinen ranskalaisen venäläismielisyyden ilmaus” (en originell yttring af fransysk ryssvänlighet, *Wiborgsbladet* 12.10.1889).

Vuodeksi 1889 Lilly Dolgoruki ehti kuitenkin hankkia itselleen kiinnityksen Pariisin maailmannäyttelyyn. Tällä kertaa hän esiintyi kokoamansa ”venäläisen naisorkesterin” (Orchestre de dames Russes) keulakuvana ja vaatetti sekä itsensä että muut yhtyeen jäsenet itäeurooppalaisiin kansallispukuihin kirjailtuine paitoineen ja esiliinoineen (vrt. kuva 2 ja Friedländer [1889]). Talonpoikaisen eksoottinen ilme sopi oivallisesti aikakauden maailmannäyttelyiden eetokseen, jossa valkoisen keskiluokan ja eliitin ihasteltavaksi tuotiin kaukomaiden kansankulttuurin ihmeitä, kuten esimerkiksi Robert W. Rydell on todennut (Rydell 1987, 5–6 ja 235–236). Näyttelyn kahvilamusiikkiesite viittasikin Dolgorukin yhteydessä tätä ympäröivään ”salaperäisen kasakkaromanssin legendaan” (mystérieuse légende d’amour cossaque, Montégut 1889, 228), ei suinkaan aristokraattiseen perhedraamaan.

Dolgorukin yhtye tarjoaa kiinnostavan näkökulman kansallisten attribuuttien hyödyntämiseen nimenomaan naisorkesteri-ilmiön piirissä. Nämä 1870-luvulta lähtien Eurooppaa kiertäneet ja vuosisadan vaihteessa suosionsa huipun saavuttaneet yhtyeet markkinoivat itseään pääasiassa itävaltalaisina, unkarilaisina tai saksalaisina, mistä Dolgorukin orkesteri on selkeä poikkeus (ks. esim. Kaufmann 1997, 59–60). Toisaalta ajatus ”venäläisestä” naisorkesterista on 1880-luvun

¹⁹ ”Kan då vår ambassad i Paris verkligen inte tvinga denna sångerska att bortlägga ett af Rysslands celebraste furstenamn? Och kunde den franske ministern icke uttänka något bättre till Rysslands ära än att draga en furstlig familj ner i smutsen? – Eller skulle detta måhända vara republikansk taktkänsla?” (*Wiborgsbladet* 12.10.1889.)



Kuva 2. Ruhtinatar Dolgoruki orkestereineen esiintymässä Volpinin kahvilassa (*Revue de l'Exposition universelle de 1889, Tome II (toim. Louis de Fourcaud et al.), Pariisi: Ludovic Baschet, 225*).

kontekstissa siinä mielessä luonteva, että koko naisorkesteri-ilmion ydinalueen muodostivat Keski- ja Itä-Euroopan saksankieliset alueet, joilla maantieteellis-historiallisista syistä oli tiiviit suhteet Länsi-Venäjälle (mt. 97–99).

”Venäläisen naisorkesterin” toiminnassa näkyy myös muita naisorkestereille tyypillisiä elementtejä. Ensinnäkin yhtye esiintyi Volpinin kahvilassa: naisorkesterit konsertoivat pääasiassa juuri kahviloissa, hoteleissa, varieteeteattereissa ja ravintoloissa, joissa yleisö saattoi nauttia virvokkeita ja keskustella musiikkia kuunnellessaan (Montégut 1889, 228; Kaufmann 1997, 109–111). Vaikka tarkemmat ohjelmistotiedot puuttuvat, sekä miljöön että ruhtinattaren soolorepertuaarin perusteella sen voi olettaa sisältäneen samanlaisia kappaleita kuin muidenkin naisorkesterien ohjelmistojen – muun muassa näyttämömusiikkia, valsseja, polkkia ja karaktäärikappaleita (ks. Kaufmann 1997, 113–124; Myers 1993, 162–176). Toiseksi Dolgorukin orkesteriin kuului sen ”nais”-etuliitteenstä huolimatta muutamia miehiä, jotka muodostivat yhtyeen puhallinsektion. Tämä oli erittäin yleinen käytäntö naisorkesterikulttuurissa: sen lisäksi, että miehet huolehtivat aikanaan raskaiksi ja epänaisselliseksi leimattujen puhalltimien soitosta, he tarjosivat yhtyeen nuorille, naimattomille naisjäsenille käytännön turvaa pitkien kiertuematkojen aikana (ks. esim. Kaufmann 1997, 172). Orkesterien naiset muodostivat kuitenkin yhtyeiden varsinaisen, usein seksuaalisesti latautuneen vetovoiman: niinpä näyttelyn niukka esiteteksti keskittyi lähinnä mainitsemaan, että orkesteriin kuului johtajattaren ohella ”kolme nuorta naista,

joista kaksi kauniita” (trois jeunes femmes, dont deux jolies, Montégut 1889, 228). Aivan kuten varieteelaulajattaria, myös naisorkestereita tultiin 1800-luvun loppupuolella yhtä lailla katselemaan kuin kuuntelemaan (ks. Kaufmann 1997, 49–52).

Vaikka Dolgoruki rakensi uransa ”venäläisen” imagon pohjalle niin aristo-kraattisen ruhtinattaren kuin itäeurooppalaisen naisorkesterin johtajattarenkin roolissa, hän maustoi elämäntarinaansa myös espanjalaisella paikallisivärillä. 1880-luvun puolivälistä alkaen eurooppalaisissa sanomalehdissä alkoi kiertää juttuja, joissa ruhtinatar Lilly Dolgorukin todelliseksi identiteetiksi esitettiin espanjalais-ranskalaista Julie-Gabrielle ”Lola” Casuas de Lapierrää (ks. esim. *Le Rappel* 5.10.1887; *Neue Zeitschrift für Musik* 28.8.1885). Casuas de Lapierreren hahmo oli eri lähteiden mukaan kotoisin joko Pyreneillä sijaitsevasta Bagnères-de-Bigorren pikkukylästä tai vaihtoehtoisesti Madridista (*Nya Pressen* 15.10.1887; *Le Figaro* 28.9.1886). Tarkemmat tiedot siitä, miksi tai mistä tämä huhu oli peräisin, puuttuvat. Joka tapauksessa ”tummasilmäisen, vaaleatukkaisen espanjattaren” (die blonde Spanierin mit den schwarzen Augen, *Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte* 12.6.1887) fiktiivinen tausta ruokki Dolgorukin imagoon liittyvää salaperäisen romantiikan verhoa. *Le Figaro* -lehden Louis le Bourg kuvailikin häntä paljonpuhuvasti ”espanjattareksi, joka on unohtanut olla mustalaisnainen” (c’est une espagnole, qui a oublié d’être tzigane, *Le Figaro* 28.9.1886).

Lilly Dolgorukin sekä venäläisyyteen että espanjalaisuuteen viittaavien tarinoiden, mainostus- ja esiintymistaktiikoiden pyörteissä on oleellista ymmärtää, että niiden tarkoituksena tuskin oli antaa kohteestaan todenperäistä tai edes uskottavaa kuvaa. Koska varieteelavoilla menestyi eksotiikan ja sensaation voimalla, Dolgorukikin lienee impressaareineen tähdännyt lähinnä yleisön kiinnostuksen herättämiseen keinolla millä hyvänsä. Esimerkiksi 1890-luvun yhdysvaltalaisreportterit eivät uskoneet viulistin venäläisestä tai espanjalaisesta taustastaan luomiin sepitteisiin, vaan ilmoittivat suorasanaisesti, että ruhtinatar oli maneereiltaan ”ennen kaikkea ranskalaisnainen” (more of a Frenchwoman than anything else, *The New York Times* 27.5.1892), joka osasi ainoastaan ranskan kieltä (*The Sun* 29.11.1897). Tässä mielessä Dolgorukin toiminta on erinomainen esimerkki siitä, että kansallisuuden käyttövoima perustui 1800-luvun lopun varieteekulttuurissa voimakkaita mielikuvia herättävään markkinointiin – ei sosiallisiiin sukujuuriin tai edes aukottoman illuusion luomiseen.

”Ruhtinaallinen seikkailijatar”²⁰ Suomessa ja maailmalla

Vaikka Lilly Dolgoruki käytti kansallisesti painottuneita markkinointikeinoja, hänen koko uransa rakentui kansainvälisten kiertueiden pohjalle. Dolgorukin Mustaltamereltä Britanniaan ja Helsingistä San Salvadoriin ulottunut toiminta

²⁰ ”En furstlig äfventyrska” (*Nya Pressen* 15.10.1887).

tarjoaa tuoreen näkökulman 1800-luvun lopun länsimaisen varieteekulttuurin kosmopoliittiseen ja ylijarjaiseen luonteeseen. Dolgoruki ei nimittäin ollut tässä-kään suhteessa alallaan poikkeus. Koska uutuudenviehätys ja eksotiikka olivat keskeisiä varieteeyleisön houkuttelukeinoja, taiteilijoiden työsuhteet pysyivät lyhyinä – tyypillisesti kahden viikon mittaisina – ja he olivat valmiita matkustamaan kiinnitysten perässä pitkiäkin etäisyyksiä, kuten *Der Artist* -lehdestä käy ilmi. Näin ollen Dolgorukin Suomen-esiintymiset havainnollistavat hänen kansainvälisen toimintansa kokonaiskontekstissa oivallisesti sitä, miten tiiviisti maamme rannikkokaupunkien huvielämä oli 1800-luvun lopulla yhteydessä Itämeren yli Keski-Euroopan, Ruotsin, Baltian ja Venäjän suuntaan. Yhtä vakaasta kansainvälisestä verkottumisesta kertoo ruhtinattaren esiintymisistä ja myöhemmistä vaiheista suomalaisten sanomalehtien sivuilla käyty julkinen keskustelu.

Dolgoruki saapui Suomeen vuodenvaihteessa 1884–1885 Pietarista: kiertureitti kulki sanomalehtitietojen perusteella Viipurin, Helsingin ja Turun kautta Ruotsiin, josta matka jatkui kohti manner-Eurooppaa. Tällainen valinta oli aikakauden kiertäville taiteilijoille ja taiteilijaseurueille erittäin tyypillinen. Heitä nimittäin veti Suomen rannikkokaupunkeihin ennen kaikkea niiden sijainti Pietarin ja Tukholman suurempien keskusten välissä (Jalkanen 2003, 207). Näin ollen Suomen merkittävimmätkin kaupungit olivat ulkomaisten muusikoiden tai näyttelijöiden kannalta pikemminkin välietappeja kuin itsetarkoituksellisia matkakohteita, mikä lienee ollut myös Dolgorukin ja hänen impressaarinsa näkemys.

Merkillepantavaa on, että Lilly Dolgoruki -nimi esiintyy ensi kerran Länsi-Euroopassa juuri Suomen-kiertueen yhteydessä (ks. esim. *Östra Finland* 10.1.1885). Tilannetta nimittäin edelsi muutaman vuoden hiljaiselo: viimeiset maininnat Dolgorukin toiminnasta tätä ennen löytyvät pariisilaislehtien sivuilta 1870-luvun lopulta ja väittivät hänen esiintyvän Mustanmeren rannoilla (*Le Figaro* 16.9.1876). Olisi loogista ajatella, että viulisti olisi kierrellyt Venäjällä nuo muutamat vuodet siitäkkin syystä, että Ukrainan ja Kaukasuksen kylpyläkaupungit, joilla oli tuottoisien esiintymispaikkojen maine, vetivät tuohon aikaan puoleensa varieteetaiteilijoita ja -seurueita muun muassa Puolasta (Nizhinska 1981, 5–6). Jos Dolgorukia todella oli kielletty käyttämästä aviollista sukunimeään ja ruhtinattaren titteliä Venäjällä, Länsi-Eurooppaan siirtymiselle ja imagon uudelleenrakentamiselle 1880-luvun puolivälissä löytyy uskottava peruste.

Suomessa – sekä myöhemmin Ruotsissa – Dolgoruki esiintyi ja matkusti yhdessä itävaltalaisnyntyisen taikurin Sidonie Romanin (oik. Thiersfeld) kanssa (Nevala 2011, 305). Kaksikon esitykset nojasivat vahvasti varieteeperinteen vaihtelevaan luonteeseen: Roman esitti taikatemppeja ja Dolgoruki soitti välissä muutamia virtuosokappaleita (*Östra Finland* 10.1.1885). Kiertävät taikurit optisine illuusioineen eivät olleet 1800-luvun lopun Suomessa poikkeuksellisia (Nevala 2011). He tosin olivat yleensä miehiä, mitä Roman hyödynsi mainonnassaan: hän markkinoi itseään "Euroopan ainoana naispuolisena taikurina" (mt. 305). Väite ei pitänyt paikkaansa, mutta sopi kylläkin hyvin yhteen sen suurellisen tyylin kanssa, jolla impressaari Kelson edusti Romanin kanssa esiintyvää Dolgorukia (ks. esim. *Östra Finland* 19.1.1885).

Suomalaisyleisö ei ottanut ruhtinatarta varauksettoman ihastuneesti vastaan. Dolgorukin soittotaitoa pidettiin kyllä teknisesti moitteettomana, mutta hänen vauhdikkaat lavaelkeensä sekä näyttävä ulkoasunsa herättivät paheksuntaa. Esimerkiksi *Åbo Tidning* paheksui ruhtinattaren ”punaista irtoperuukkia” (en röd lösperuk) ja ”café chantant -daamin” olemusta (en cafe-chantant [sic] dam, *Åbo Tidning* 12.2.1885). Nimimerkki ”Tuissimus Y” taas kuvaili ristiriitaisia vaikutelmiaan *Åbo Underrättelser* -lehdessä (7.2.1885) seuraavasti:

Entä ruhtinatar? Minun täytyy myöntää, että olin hurmaantunut kuten kaikki muutkin [--] mutta mistä syystä hän pynttäytyisi sellaiseen asuun, joka hänellä oli päällään, sitä en todellakaan käsitä. Todellinen taiteilija ei turvaudu tällaisiin keinoihin. En toki kiellä millään tavalla sitä, että hän käyttää joutaan tunteella, miellyttävyydellä ja taidolla. Hänen tapansa kiittää yleisöä sen innokkaista suosionosoituksista ei minun näkemykseni mukaan ollut lainkaan – ruhtinatarmainen.²¹

Negatiivinen sävy leimasi myös viulistin musiikillista makua koskevia sanomalehtikommentteja. Vaikka Dolgoruki hallitsi instrumenttinsa ilmeisen hyvin, hänen eläväinen esitystapansa ja temperamenttinen soittotyylinsä joutuivat arvostelijoiden hampaisiin sekä Suomessa että maailmalla (ks. esim. *The Sun* 30.11.1897). Muun muassa *Åbo Underrättelser* -lehti (30.1.1885) kuvaili ruhtinattaren esityksiä seuraavasti:

Ruhtinattaren täällä joka kerta ulkomuistista soittamat viulusoolot ovat koostuneet kappaleista ’Le rossignol apollinaire’ ja ’Masurkka’, molemmat Kontskyn, toisesta, Wieniawskin ’Masurkasta’ sekä Vieuxtemps’n ’Grande Fantasie [sic] caprice’ -kappaleesta, joista viimeksi mainittu on esitetty jo kaksi kertaa ja joka ilmeisesti on ruhtinattaren merkittävin bravuurikappale. Tämän taiteilijan kohdalla ei voi olla ihailematta mitä korkeimmalle tasolle kehitettyä tekniikkaa ja tarkkuutta yhdistyneenä mitä suurenmoisimpaan puhtauteen ja varmuuteen. [--] Hänen eläväinen esitystapansa vie hänet kuitenkin välillä mennessään niin, että hänen tahtinsa ailahtelee, mikä [--] vie sävellykseltä sen totuudellisuuden luonteen, joka siihen muuten luontaisesti kuuluu; tästä johtuu myös säestäjien vaikeus seurata häntä oikein.²²

²¹ ”Ändå furstinnan? Jag måste tillstå att jag var charmerad som alla andra [--], men hvarföre hon skulle spöka ut sig i en sådan kostym hon bar, det begriper jag sannerligen ej. En verklig konstnär griper ej till slika medel. Att hon för sin stråke med känsla, behag och färdighet, förnekar jag dock ingalunda. Hennes sätt att tacka publiken för dennes intersiva [sic] applåder påminte enl. min uppfattning ingalunda om – furstinnan.” (*Åbo Underrättelser* 7.2.1885.)

²² ”De af furstinnan hvarje gång ur minnet här utförda violinsolos hafva utgjorts af ’Le rossignol apollinaire’ och ’Mazurka’, begge af Kontsky, en ytterligare ’Mazurka’ af Wieniawsky och ’Grande Fantasie [sic] caprice’ af Vieuxtemps, det sistnämnda utfördt redan tvenne gånger och påtagligen utgörande hennes förnämsta bravurstycke. Man kan ej underlåta att hos denna konstnärinna beundra en i högsta grad utbildad teknik och precision, parade med dem utomordentligaste renhet och säkerhet. [--] Hennes lifliga föredrag förleder henne emellertid att stundom slå öfver till en nyckfullhet i takten, hvilken [--] förtager tonsättningen den karaktär af sanning, som annars innebor den samma; deraf också svårigheten för de accompanjerande att alltid rätt följa henne åt.” (*Åbo Underrättelser* 30.1.1885.)

Syy kriittiseen sävyyn saattaa piillä yksinkertaisesti siinä, että Dolgorukin kaltaisten, 1800-luvun puolivälin virtuoosikulttuurin edustajien kulta-aika oli taidefilosofisessa mielessä ohi. Kuten Jukka Sarjala on osoittanut, taituruuden ihailu sai vuosisadan vaihteeseen tultaessa väistyä tulkinnallisten painotusten tieltä eurooppalaisen intelligentsian silmissä (Sarjala 1994, 66–72). Suunnanmuutos heijastui sekä esitystapojen että esimerkiksi kappaletyyppien arvostukseen: Dolgorukin soittamat virtuoosikappaleet jäivät tässä maun hierarkiassa ”triviaalimusiikkina” kamarimusiikin ja sinfonioiden jalkoihin (ks. esim. mt. 168–169, 240–241). Kyseinen normitus tosin koski pääasiassa ylempien yhteiskuntaluokkien ja sivistyneistön ajattelua: yksinkertaistettuna kysymys on siitä, että kun jako ”vakavaan” ja ”kevyeen” musiikkiin syveni, ruhtinattaren esitykset sijoituivat jälkimmäisen kategorian puolelle (ks. Scott 2008, 6–7). Tähän kiinnittivät huomiota myös suomalaiset kommentaattorit, joiden mielestä ruhtinattaren toiminta perustui pikemminkin ”ekstravaganttiin esitystapaan” kuin ”musiikilliseen mielenkiintoon”.²³

Sanomalehtikommentaattorien suhtautuminen Dolgorukiin viestii mielenkiintoisella tavalla kahdesta Suomen 1880-luvun huvielämän piirteestä. Yhtäältä yleisö ei vielä ollut välttämättä tottunut ruhtinatar Dolgorukin kaltaisiin lavailmestyksiin, sillä varieteelan infrastruktuuri oli vielä tuolloin Suomen kaupungeissa varsin pienimuotoista ja provinsiaalista (Hirn 1999, 163). Esimerkiksi ranskalaisten tai saksalaisten suurkaupunkien lehtiä eivät hetkauttaneet viulistin tekohiukset tai esiintymisasut, jollaisiin saattoi törmätä manner-Euroopassa muutenkin. Sen sijaan Suomessa Lilly Dolgorukin esitykset olivat vielä 1880-luvulla ”tapauksia” (ett evenement för orten, *Åbo Underrättelser* 30.1.1885). Kuvaa on, että Dolgoruki ja Sidonie Roman esiintyivät Helsingin Seurahuoneen, Turun teatterin ja Viipurin Raatihuoneen kaltaisissa merkittävässä saleissa, joihin pääsymaksun perusteella saapui pääasiassa keski- ja yläluokkaista kuulijakuntaa (ks. esim. Hirn 2007, 68–98 ja *Åbo Underrättelser* 26.1.1885). Monien muiden 1800-luvun lopun varieteetaiteilijoiden tapaan Roman ja Dolgoruki saattoivat esitystensä jälkeen jäädä vielä illastamaan ja ”ottamaan kuplivaa” (champagnera) paikallisten ihailijoidensa kanssa (*Lördags-Nisse* 7.2.1885).

Toisaalta suomalaisten sanomalehtikommentaattorien näkemykset juurtuivat aikakauden yleiseurooppalaiseen keskusteluun varieteeten ja varieteetaiteilijoiden moraalaisesta vaikutuksesta yleisöön. Kuten Dagmar Kift on osoittanut, esimerkiksi brittilehdistö kävi 1880- ja 1890-luvuilla voimakasta julkista debattia siitä, millaista huvikulttuuria työväestön tulisi harrastaa. Törmäyskursilla olivat tällöin music hall -teatterit anniskeluoikeuksineen ja laulu- ja tanssiesityksineen sekä yhdistystoiminnan kaltaiset ns. *rational recreation* -aktiviteetit (Kift 1996, 182). Vaikka brittiläisen luokkayhteiskunnan tapaus ei käy yksiin maamme porvarispainotteisen varieteeyllisyyden kanssa, vastaavaa keskustelua löytää myös Suomen sanomalehtien sivuilta vuosisadan lopulla. Orastavan kansalaisyhteiskunnan, naisasialiikkeen, fennomanian ja erityisesti raittiusliikkeen vaikutukset olivat tässä keskeisiä: ulkomaisine esiintyjineen, alkoholitarjoiluineen ja lyhyt-

²³ “[hvars] extravaganta uppträdande”, ”de musikaliska intressena” (*Åbo Tidning* 12.2.1885).

hameisine laulajattarineen varietee näyttäytyi monille suomenmielisen sivistyneistön jäsenille moraalisesti epäilyttävänä huvimuotona (vrt. *Uusi Suometar* 30.11.1901). Vaihtoehtoja tarjosi yhdistystoiminta raittius- ja työväeniltamineen sekä hyväntekeväisyystapahtumineen, joiden avulla varieteeekulttuuria ”kesytettiin” ja ”kotiutettiin”, kuten Vesa Kurkela on tilannetta osuvasti kuvaillut (Kurkela 2017, tulossa). Ratkaisumalleja haettiin kansainvälisistä esimerkeistä myös muilla tavoin: kun Ruotsi 1890-luvun lopulla kielsi varietee-esitykset anniskeluravintoloissa, Suomessa heräsi heti vilkas pohdinta siitä, tulisiko samanlainen kiello toteuttaa myös Pohjanlahden toisella puolella (ks. esim. *Uusi Suometar* 25.4.1896 ja *Tampereen Sanomat* 12.2.1896).

Vaikka viulisti ei joutunut Suomessa varsinaisten skandaalien kohteeksi, hänen nimensä ja ruhtinattaren tittelinsä herättivät huomiota myös tämän maan sanomalehdissä. Kun Dolgorukin oikeusjuttu vuonna 1887 tuli julkisuuteen, sekä suomalaiset että kansainväliset lehdet kiirehtivät liittämään hänen nimeensä ”pikantin” (piquante), ”dekadenssin” (décadence) tai ”seikkailijattaren” (äfventyrerska) kaltaisia määreitä (*Le Petit Parisien* 5.10.1887; *L'intransigeant* 13.10.1887; *Nya Pressen* 15.10.1887). Tämä on oiva esimerkki siitä kaksijakoisesta suhtautumisesta, joka ruhtinattareen sekä suomalaisessa että kansainvälisessä kontekstissa liittyi. Yhtäältä kysymyksessä oli epäaito kiipijä, jonka esityksiin ”todellinen aatelisto” ei edes suostunut saapumaan (vrt. esim. *Linzer Tages-Post* 17.8.1887). Toisaalta Dolgorukin varieteeura toimi esimerkkinä aristokratian rappiosta. Esimerkiksi Suomen lehdissä kiersi 1890-luvun alussa seuraava kasku:

Ylhäisiä elinkeinolaisia. Muuan ruhtinatar Galitzin esiintyy nykyjään ratsastajattaren [sic] eräässä sirkusseurueessa [sic] Ranskassa. Muuan ruhtinas Krapotkin on pikajurina Moskovassa, muuan ruhtinas Loltikoff lihankantajana Pietarissa ja eräs ruhtinatar Dolgoruki kahvilalaulajattarena Amerikassa. (*Päivälehti* 16.8.1892.)

Myös Dolgorukin ”venäläisyyden” sekä hänen aatelasemansa markkinointikäyttö herättivät suomalaislehdissä keskustelua. Muutoin niin kriittinen *Åbo Tidning* yhdisti teeman jopa poliittisesti tulenarkoihin paikallisiin kysymyksiin:

Ohimennen haluan huomauttaa, että ruhtinatar Dolgorukilla ei ole oikeutta esiintyä tällä nimellä ja tällä tittelillä ’Venäjällä’, mistä syystä siis se, että hän käyttää niitä molempia Suomessa osoittaa, että tämä ranskalais-venäläinen daami ei herra Moltchanoffin ja kumppaneiden tapaan pidä Suomea keisarikunnan osana.²⁴

Oli kysymyksessä tietoinen yhteiskunnallinen kannanotto tai ei, ruhtinattaren ja Romanin esitykset Turussa vetivät varsin runsaasti yleisöä puoleensa (*Åbo Underrättelser* 7.2.1885). Dolgorukin nimi ei niin ikään kokonaan unohtunut suomalaiskuulijoiden mielistä siitä huolimatta, että hän ei palannut koskaan konsertoimaan Suomen kaupunkeihin. Kun lehdet joitakin vuosia myöhemmin

²⁴ ”I förbigående vill jag påpeka, att furstinnan Dolgoruki ej eger rätt att ’inom Ryssland’ uppträda med detta namn och denna titel, hvarför således hennes användande af dem båda i Finland utvisar, att den fransysk-ryska damen ej i likhet med hr Moltchanoff och gelikar anser Finland för en del af kejsarriket.” (*Åbo Tidning* 12.2.1885.)

raportoivat viulistin vaiheista, useampi kommentaattori muistutti lukijoita erikseen siitä, että kyseessä oli aikoinaan myös kotikaupungin lavoilla nähty ”eksentrisen ruhtinatar” (den excentriska furstinnan, *Åbo Tidning* 16.10.1885).

Sekä Lilly Dolgorukin esiintymiset Suomessa että hänen vastaanottonsa suomalaisessa lehdistössä kertovat yhtäältä maan osallisuudesta kansainvälisen varieteemaailman verkostoihin sekä toisaalta sen perifeerisestä sijainnista niiden pohjoisilla reunamilla. Kuten monelle muullekin varieteetaiteilijalle, Helsinki, Viipuri ja Turku olivat viulistille läpikulkupaikkoja matkalla kohti Keski-Eurooppaa, eivät merkittäviä kiertuekohteita itsessään. Vaikka kauttakulkuliikenne oli tässä suhteessa vilkasta, Suomen rannikkokaupungeista ei löytynyt sen mittakaavan esiintymistiloja tai impressaareja, että alan tähtiesiintyjät olisivat kiinnostuneet saapumaan paikan päälle (vrt. Hirn 1999, 163). Dolgorukin tapaus herättikin verrattain pienimuotoiseen varieteekulttuuriin tottuneessa yleisössä varsin voimakkaita reaktioita. Paikalliset lehdet myös muistivat viulistin esitykset pitkälle 1890-luvulle ja seurasivat aktiivisesti hänen myöhempiä vaiheitaan ulkomailla. Toisaalta ruhtinattaren persoonaan, vaatteisiin ja soittotapaan liittyvä paheksunta heijasteli aidon kosmopoliittisessa hengessä yleiseurooppalaista keskustelua sekä varieteen että musiikin moraalisisista merkityksistä.

Johtopäätökset

Viulisti Lilly Dolgorukin ura ja elämä heijastavat monessa suhteessa 1800-luvun loppupuolen varieteen kansainvälistä luonnetta. Siitäkin huolimatta, että ruhtinattaren toiminnasta on jäänyt hyvin niukasti jälkiä arkistoihin, hänen laajoista konserttikiertueistaan sekä taustastaan on mahdollista rakentaa kokonaiskuva, joka tarjoaa useita avaimenreikiä eurooppalaisen varieteekulttuurin ylijarjaiseen luonteeseen. Merkityksellisiä ovat tässä suhteessa myös Dolgorukia ympäröivät huhupuheet ja hänen taustaansa liittyvät fiktiiviset elementit, joita viulisti hyödynsi alan nopeampaisen kilpailun pyörteissä. Varieteelavoilla valttia oli joukosta erottuminen, jonka todenmukaisuudella – tai edes uskottavuudella – harvoin oli merkitystä. Tämän Dolgoruki todennäköisesti oppi jo varhain: kiersihän hän lapsesta asti sekä Pariisin bulevarditeattereita että Euroopan konserttisaleja.

Niinpä pohjoisranskalainen ihmelapsi Juliette Delépière muuntautui esiintymisissään eksoottiseksi ruhtinatar Dolgorukiksi jalokivineen ja avonaisine iltapakuineen. Lavapersoona perustui vain osittain esiintyjän todelliseen sosiaaliseen statukseen: ruhtinatar Dolgorukin titteli oli kyllä avioliiton kautta saatu, mutta viulisti asui varieteehahmonsä luodessaan jo erillään miehestään. ”Venäläisyydestä” ja ”aristokraattisuudesta” tuli tästä huolimatta Dolgorukin esitysten leimaavia piirteitä, joille uskollisesti hän mainosti itseään muun muassa Venäjän keisarinna kamariviulistina. Ruhtinattaren tapauksessa nimenomaan yläluokkaisuudesta muodostui keskeinen tapa kanavoida kansallisuuteen liittyvää mainoshyötyä: tässä suhteessa hän erottui monista muista aikansa varieteetai-

teijioista, joiden esiintymiset perustuivat kansankulttuurin representoimiseen. Vaikka nimenomaan aatelistitteli oli Dolgorukin markkinointipolitiikassa keskeinen, hän hyödynsi tarpeen mukaan mainonnassaan myös muita kansallisia keinoja, esimerkiksi kansallispukuja ”venäläisen naisorkesterinsa” tapauksessa.

Lilly Dolgorukin tapa käyttää kansallisia attribuutteja urakehityksensä siivittämiseksi perustui huomion herättämiseen sekä hyvässä että pahassa. Kun häneen liittyvästä oikeusskandaalista uutisoitiin syksyllä 1887, lehdissä alkoi ilmestyä mielikuvituksellisia ja keskenään ristiriitaisia kertomuksia ruhtinattaren espanjalaisesta taustasta sekä tämän romanttisesta rakkauselämästä. On syytä olettaa, että Dolgoruki impressaareineen käytti tilaisuutta hyväkseen kutkuttaakseen yleisön uteliaisuutta. Samassa hengessä viulisti kieltäytyi suostumasta venäläisten lähettiläiden vaatimuksiin Dolgoruki-nimen käyttöä koskien: viittaus merkittävään itäiseen aatelissukuun oli hänelle ilmeisen tärkeä elannon ansaintakeino. Tällä tavalla Dolgoruki sekaantui myös poliittis-diplomaattisiin kysymyksiin sekä Pariisissa että Berliinissä.

Dolgorukin tapaus kuvastaa varieteekulttuurin kosmopoliittista luonnetta myös konkreettisten kiertuereittien tasolla. Ruhtinattaren Venäjältä Väli-Amerikkaan ulottunut ura auttaa asettamaan esimerkiksi Suomen kaupunkien huvielämää aikakauden kansainväliseen kontekstiin ja laajentamaan maamme musiikinhistoriallisia näkökulmia valtiollisten rajojen yli. Varieteekulttuuriltaan vaatimattomat Helsingin, Viipurin ja Turun kaupungit olivat ruhtinattaren reiteillä vain lyhyen tähtäimen välietappeja Tukholman, Pietarin ja Berliinin kaltaisten suurempien keskusten välillä. Toisaalta Suomen rannikkokaupunkien sijainti mahdollisti yhteydet Itämeren alueen varieteetoimintaan ja vilkkaaseen esiintyvävaihtoon laajemmin. Samankaltainen kontrasti alueellisen ja kansainvälisen tason välillä on nähtävissä suomalaisten sanomalehtien Dolgorukia käsittelevässä keskustelussa. Yhtäältä ruhtinattaren näyttävä esiintymistyylillä herätti näissä provinssialisemmissa lehdissä poikkeuksellisenkin laajaa kritiikkiä, toisaalta ne asettuvat yleiseurooppalaisen julkisen huvi-, alkoholi- ja prostituutiokeskustelun kontekstiin.

On toivottavaa, että sekä Lilly Dolgorukin tapaus että muut varieteetaiteilijat saavuttavat jatkossa entistä suuremman jalansijan 1800-luvun kulttuurihistorian tutkimuksessa. Kiertävän muusikon, näyttelijän tai vaikkapa sirkusseurueen tarkastelu globaalissa kontekstissa on tietysti haasteellinen tehtävä, mutta fragmentaarisenakin se tarjoaa varieteekulttuurin tarkasteluun hedelmällisiä, valtiolliset rajat ylittäviä näkökulmia kahdessa mielessä. Ensinnäkin Dolgorukin koostama lavapersoona on havainnollinen esimerkki siitä, miten suhteellinen käsite julkisissa esiintymisissä uudelleen ja uudelleen tuotettu ”kansallisuus” oli. Toiseksi Dolgorukin kiertuetoiminta painottuu selkeästi kahdelle tasolle – paikalliselle ja kansainväliselle – joissa keskeisiä ovat kaupunkien väliset etäisyydet sekä niiden tarjoamat työmahdollisuudet, eivät kieli- tai kulttuurirajat.

Lähdeluettelo

Painamattomat lähteet

Archives communales de Douai

- Registres paroissiaux, état civil: naissances (1850, 1E109), no 207.

Archives de Paris

- Actes d'état civil, 11e arrondissement (1887, V4E 6599), no 1728.

Archives municipales de Lyon

- Registres d'état civil, 6e arrondissement (1871, 2E1278), no 31.

Painetut lähteet

Amiel, Henri-Frédéric. 1983. *Journal intime, Tome cinquième, Mai 1863–Octobre 1865*. Toim. Philippe M. Monnier ja Anne Cottier-Duperrex. Lausanne: Éditions de l'Age d'Homme.

Braud, Louis. 1865. *À Mesdemoiselles Juliette et Julia Delépierre, à Monsieur Delépierre*. Impr. de Savy.

Cogniard, Théodore et al. 1858. *Les bibelots du diable: féerie-vaudeville en trois actes et seize tableaux*. Pariisi: Michel Lévy frères.

Dickens, Charles. 1992 [1838–1839]. *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut*. Suom. Kersti Juva. Helsinki: WSOY.

Dillies, J. B. 1863. *Professor Jules Delépierre och hans barn Juliette och Julia. Några biografiska underrättelser*. Tukholma: Albert Bonniers förlag.

Friedländer, Adolph. [1889?]. Ruhtinatar Lilly Dolgorukin venäläisen naisorkesterin mainosjuliste. Circus Museum, Alankomaat, memorix::col28:dat8300.

Höijer, J. Leonard (toim.). 1864. *Musik-Lexikon*. Tukholma: Abr. Lundqvist.

Anonyymi. 1858. Kohtaus näytelmästä *Les bibelots du diable*. Painokuva, Bibliothèque nationale de France. Gallica, ark:/12148/btv1b8446903c_.

Montégut, Maurice. 1889. La musique dans les cafés. Teoksessa *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, Tome II. Toim. Louis de Fourcaud et al. Pariisi: Ludovic Baschet. 225–228.

Nizhinska, Bronislava. 1981. *Early Memoirs*. Toim. Nizhinska, Irina ja Jean Rawlinson. Lontoo & Boston: Faber and Faber.

Pazdírek, François (toim.). 1904–1910. *Manuel Universel de la Littérature Musicale*. Wien: Pazdírek & Co.

Половцов, Александр Александрович (toim.). 1905. Долгоруковъ, кн. Петръ Владимировичъ. Teoksessa *Русский биографический словарь, Дабелов — Дядьковский*. Т. 6. Санкт-Петербург: тип. Товарищества "Общественная польза". 554–555.

Тучкова-Огарева, Наталья Алексеевна. 1929. *Воспоминания*. Ленинград: Academia.

Zola, Émile. 1903. *Nana*. Pariisi: Charpentier.

Ulkomaiset sanomalehdet

Algemeen Handelsblad

Blätte für Musik, Theater und Kunst

Bataviaasch Handelsblad

Berliner Börsenzeitung

Das Neue Fremden-Blatt

Der Artist

Fremdenblatt – Organ für die böhmische Kurorte

Kansas City Journal

L'écho de Paris
Le Figaro
Le Gaulois
Le Journal des Débats politiques et littéraires
Le Petit Journal
Le Petit Parisien
Le Rappel
Le XIXe siècle
L'intransigeant
Linzer Tages-Post
Neue Zeitschrift für Musik
Rockland County Journal
The Morning Call
The New York Times
The San Francisco Call
The Sun

Suomalaiset sanomalehdet

Hufvudstadsbladet
Lördags-Nisse
Nya Pressen
Päivälehti
Tampereen Sanomat
Uusi Suometar
Wiborgsbladet
Åbo Tidning
Åbo Underrättelser
Östra Finland

Tutkimuskirjallisuus

- Bailey, Peter (toim.). 1986. *Music Hall: the business of pleasure*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Budnitskij, Oleg. 2004. Land captain. Teoksessa *Encyclopedia of Russian history*. Toim. James R. Millar. Indianapolis: Macmillan USA. 818–819.
- Burke, Peter. 2009. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Cook, Nicholas ja Mark EveristM (toim.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fausser, Annegret. 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. New York: University of Rochester Press.
- Fulcher, Jane F. 2013. Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry. Teoksessa *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Toim. Jane F. Fulcher. Oxford: Oxford University Press. 3–13.
- George-Graves, Nadine. 2000. "The royalty of Negro vaudeville": *The Whitman Sisters and the negotiation of race, gender and class in African American theater, 1900–1940*. New York: St. Martin's Press.
- Günther, Ernst. 1981. *Geschichte des Varietés*. Berliini: Henschelverlag.
- Hirn, Sven. 1999. *Populärmusikens pionjärer: en studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917*. Vaasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Hirn, Sven. 2001. *Apolloteatteri: Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Hirn, Sven. 2007. *Från Wårdshus till Grand Hôtel: hotell och restauranger i Helsingfors före självständighetstiden*. Helsinki: SLS.
- Hoffmann, Freia ja Volker Timmermann (toim.). 2013. *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag.
- ИСКЮАЬ, С. Н. 2007. "Mémoires du Prince Pierre Dolgoroukoff": скандальный памфлет или источник, достойный доверия? Teoksessa *Записки князя Петра Долгорукова*. Toim. А. Ю. Серебрянникова. Москва: Гуманитарная Академия. 13–50.
- Jalkanen, Pekka. 2003. Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela. Helsinki: WSOY. 112–251.
- Jansen, Wolfgang. 1990. *Das Variété: die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berliini: Edition Hentrich.
- Kalha, Harri. 2013. *Kokottien kultakausi: Belle époqueen mediatahdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: SKS.
- Kaufmann, Dorotea. 1997. "...routinierte Trommlerin gesucht". *Musikerin in einer Damenkapelle Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*. Karben: Schriften zur Populärmusikforschung 3, CODA Musikservice und Verlag.
- Kettunen, Pauli. 2008. *Globalisaatio ja kansallinen me*. Tampere: Vastapaino.
- Kift, Dagmar. 1996. *The Victorian music hall: culture, class and conflict*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, Charlotte. 2007. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917): d'une image de l'autre à un univers imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Krims, Adam (toim.). 1998. *Music/ideology: resisting the aesthetic*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Kurkela, Vesa. 2017. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa: suomalaisen middle-musiikin juurilla. Artikkelikäsitelmä. (Tulossa.)
- Kurkela, Vesa ja Markus Mantere (toim.). 2015. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Ashgate.
- Lee, Maureen D. 2012. *Sissieretta Jones: "the greatest singer of her race", 1868–1933*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Maloney, Paul. 2016. *The Britannia Panopticon Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Myers, Margaret. 1993. *Blowing Her Own Trumpet: European Ladies' orchestras & Other Woman Musicians 1870–1950 in Sweden*. Väitöskirja, Göteborgs Universitet.
- Nevala, Heikki. 2011. *Silmänkääntäjä, konstiniekoja ja loihutaitelijoita: taikurien vaiheita Suomessa 1800-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Ollila, Anne. 1998. *Jalo velvollisuus: virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Rieger, Eva. 1988. *Frau, Musik und Männerherrschaft*. Kassel: Furore.
- Rühlemann, Martin W. 2012. *Varietés und Singspielhallen – urbane Räume des Vergnügens: Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Meidenbauer.
- Rydell, Robert W. 1987. *All the world's a fair: visions of empire at American international expositions, 1876–1916*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sarjala, Jukka. 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Väitöskirja, Turun yliopisto.
- Scott, Derek B. 2008. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press.
- Stokes, John. 1988. Sarah Bernhardt. Teoksessa *Bernhardt, Terry, Duse: The actress in her time*. Cambridge: Cambridge University Press. 13–64.

- Stütz, Marie. 2012. *Marie Stütz: Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare*. Toim. Tibbe, Monika. Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Band 9.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. Lontoo: Routledge.

Internet-lähteet

- ANNO-tietokanta (Österreichische Nationalbibliothek). Verkkolähde <http://anno.onb.ac.at/> [tark. 12.6.2017].
- Base de données des députés français depuis 1789 (Assemblée nationale). Verkkolähde [http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/3086](http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/3086) [tark. 2.10.2017].
- Chronicling America -tietokanta (Library of Congress). Verkkolähde <http://chronicling-america.loc.gov/> [tark. 12.6.2017].
- Declerck, Christian (toim.). *Musiciens à Dunkerque et Boulogne sur Mer* -tietokanta. Verkkolähde <http://gw.geneanet.org/malo1> [tark. 15.6.2017].
- Digitaalinen sanomalehtikirjasto (Kansalliskirjasto). Verkkolähde <http://digi.kansalliskirjasto.fi/> [tark. 12.6.2017].
- Gallica-tietokanta (Bibliothèque nationale de France). Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/> [tark. 12.6.2017].
- Hofmeister XIX (Österreichische Nationalbibliothek & Royal Holloway University of London). Verkkolähde <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> [tark. 17.6.2017].
- International Music Score Library Project. Verkkolähde <http://imslp.org/> [tark. 17.6.2017].
- London Music Hall Database. Toim. Royal Holloway University of London. Verkkolähde <https://www.royalholloway.ac.uk/drama/Music-hall/> [tark. 12.6.2017].
- "Morganatic marriage". Verkkolähde Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/morganatic-marriage> [tark. 23.9.2017].
- Mäkelä-Alitalo, Anneli ja Maija Väisänen. 2001. Tschetschulin, Maria. Teoksessa *Kansallisbiografia*. Verkkolähde <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3668> [tark. 16.6.2017].
- Saary, Margareta. Wunderkind. Teoksessa *Österreichisches Musiklexikon*. Verkkolähde http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wunderkind.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=wunderkind [tark. 16.6.2017].
- Timmermann, Volker. 2011. Delépière, Schwestern. Teoksessa *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Toim. Sophie-Drinker-Institut (Freia Hoffmann). Verkkolähde <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/delepiere-schwester> [tark. 16.6.2017].
- Timmermann, Volker. 2013. Milanollo, Teresa und Maria. Teoksessa *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Toim. Sophie-Drinker-Institut (Freia Hoffmann). Verkkolähde <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/milanollo-teresa-und-maria> [tark. 16.6.2017].

"The Sarah Bernhardt of Violin" – Princess Lilly Dolgorouky (1850–1897), national public image and international networks of variety show culture

The aim of this article is to discover and analyze the life and career of a little-known 19th-century violinist – Juliette Delépière a. k. a. princess Lilly Dolgorouky (1850–1897) – from a transnationalist point of view. Since Dolgorouky

toured globally and worked in the variety world, her story has remained unknown to music historians thus far. However, Dolgorouky's aggressive, nationally-oriented marketing strategies on the one hand, and her cosmopolitan contacts on the other, serve to demonstrate the complex interplay of the national and the international within the show business culture of the era.

In addition to uncovering certain key facts and events of her biography by examining previously unstudied archival and newspaper material, this article examines Dolgorouky's professional activities on two levels. First, attention is paid to the way she rebranded herself as a Russian princess during her mid-career in the often exoticist context of variety show culture. Secondly, Dolgorouky's performances and reception in Finland are put into perspective by comparing them to the broader, European and American accounts on her career.

The case of Lilly Dolgorouky supports two key arguments in transnational popular music and variety show historiography. First of all, her careful construction of a "Russian" stage persona suggests not only the heated competition for contracts between variety performers but also the usefulness of such a strategy, even if the audience did not always find this make-believe character plausible. Interestingly, Dolgorouky's famous title sometimes even got her entangled in political and diplomatic questions. The evident cosmopolitanism of her everyday touring life, in turn, exemplifies the international networks within which most variety performers worked during the late 19th century. Furthermore, these cosmopolitan elements extended even to the heated public discussion on the moral meanings of music and variety shows, which Dolgorouky's reception in the press vividly elucidates.

FM Nuppu Koivisto (nuppu.koivisto@helsinki.fi) tekee väitöskirjaa eurooppalaisista naisorkestereista Suomessa 1800-luvun lopulla Helsingin yliopiston historian ja kulttuuriperinnön tohtoriohjelmassa.

Liite: Juliette ja Julia Delépierrin ohjelmisto 1860-luvun alkupuolella (Dillies 1863, 12).²⁵

Säveltäjä	Kappale	Opus	Esittäjä
-	Kelvin Grove, skottilainen melodia	-	Juliette ja Julia Delépierré
-	Ah, vous dirai-je, maman! (variations comiques)	-	Juliette ja Julia Delépierré
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Fantaisie de concert sur "La Muette de Portici" de Auber	op. 36	Juliette Delépierré
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Fantaisie sur "Il Trovatore"	op. 37	Juliette Delépierré
Alard, Jean Delphin (1815–1888)	Symphonie concertante no 2 kahdelle viululle	op. 33	Juliette ja Julia Delépierré
Artôt, Alexandre Joseph (1815–1845)	Souvenirs de Bellini	op. 4	Juliette Delépierré
Bériot, Charles-Auguste de (1802–1870)	Viulukonsertto no 5 D-duuri	op. 55	Juliette Delépierré
Dancla, Charles (1817–1907)	Symphonie concertante no 4 G-duuri kahdelle viululle	op. 98	Juliette ja Julia Delépierré
Delépierré, Jules (s. 1820)	Fantasia "Les Bibelots du Diable" -näytelmän motiiveista (kolme kappaletta)	-	Juliette ja Julia Delépierré
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865)	Élégie	op. 10	Juliette Delépierré
Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865)	Le carnaval de Venise, variations burlesques sur la canzonetta "Cara mamma mia"	op. 18	Juliette ja Julia Delépierré
Haumann, Th.	Fantaisie brillante avec variations sur la romance "Ma Céline" de Lambert	op. 3	Juliette Delépierré / Julia Delépierré
Mayseder, Joseph (1789–1863)	Variations brillantes	op. 40	Julia Delépierré
Sainton, Prosper Philipp Cathérine (1813–1890)	Lucrezia Borgia, fantaisie pour violon	op. 12	Juliette Delépierré
Vieuxtemps, Henri (1820–1881)	Souvenirs d'Amérique (Yankee Doodle -variaatio)	op. 17	Juliette Delépierré

²⁵ Tarkat opus- ja säveltäjätiedot on koottu seuraavista tietokannoista: Hofmeister XIX (Österreichische Nationalbibliothek & Royal Holloway University of London, <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>, osoite tarkistettu 17.6.2017); International Music Score Library Project (<http://imslp.org/>, osoite tarkistettu 17.6.2017) ja Pazdírek, François (toim.): *Manuel Universel de la Littérature Musicale* (Wien: Pazdírek & Co. 1904–1910). Viimeksi mainitun on ystävällisesti luovuttanut käyttööni FT Olli Heikkinen.