

Suomalaisen Oopperan *Rykmentin tyttäret* politiikan keinulaudalla

ANNE KAUPPALA

Suomalaisessa Oopperassa tuli ensi-iltaan Gaetano Donizettin koominen ooppera *Rykmentin tytär* 16.11.1935 primus motorina oopperalaulaja Väinö Sola (1883–1961). Tuotanto menestyi hyvin ja ylsi 27 esitykseen, joista viimeisin oli 18.11.1939, vajaa kaksi viikkoa ennen talvisodan puhkeamista.¹ Pian sodan päättymisen jälkeen vuonna 1952 Suomalainen Ooppera valmisti uuden, painotuksiltaan varsin erilaisen *Rykmentin tyttären*, jossa aiemman militaristisen paatoksen ja uhon sijasta korostui jopa farssimainen komiikka. Esityssykliä välissä oli käyty läpi raskas sota, jonka päätteeksi solmitun rauhan seurauksena maan poliittinen kiintopiste heilahti Berliinistä Moskovaan. Näiden kahden painopisteen välillä *Rykmentin tytär* keinui.

Teoksen esityshistoria Suomessa oli alkanut jo 1849,² vajaa 10 vuotta siitä, kun *La Fille du Régiment* kantaesitettiin Pariisissa 1840. Kantaesityksen jälkeen ooppera levisi pian ympäri Eurooppaa erikielisinä käännöksinä.³ Kööpenhaminassa sai ensi-iltansa ranskalaisen version

1 Vuonna 1935 Suomalaisessa Oopperassa oli neljä *Rykmentin tyttären* esitystä (16.11.–4.12.); 1936 15 esitystä (11.1.–30.12.); 1937 neljä esitystä (6.10.–15.12.) ja 1939 viisi esitystä (16.9.–18.11). Vuoden 1939 ensimmäinen esitys on *Encoren* ilmoituksen mukaan jo 10.9.1939, mutta useiden lehtien ilmoitustietojen mukaan syyskausi avattiin *Rykmentin tyttärellä* vasta 16.9.1939. *Encore. Suomen kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta*.

2 Saksankielinen *Marie oder Die Regimentstochter* 17.7.1849 Esplanadi-teatterissa Helsingissä. *Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960*. Saksankielisen version ensiesitys oli ollut jo 1841 Stuttgartissa, ja pian seurasivat mm. Berliini 1842, Praha 1842, Budapest ja Wien 1843. Loewenberg 1978, 804–806.

3 Ranskan-kielinen *La Fille du régiment* sai ensi-iltansa Genevessä syksyllä 1840, Liègeissä 1841, Brysselissä 1841, New Yorkissa 1843 ja Lontoossa (Her Majesty's

perusteella muokattu *Regimentets Datter* jo 1840 ja Osllossa 1841. Tukholmassa ruotsinkielisen *Regementets dotterin* voittokulku alkoi 1845. Kuninkaallisen oopperan taiteilijaryhmä toi lyhennellyn esityksen myös Helsinkiin, Ruotsalaiseen teatteriin 8. ja 12.8.1862.⁴ Ooppera oli hyvin suosittu koko 1800-luvun lopun, myös Suomessa, ja ennen Suomalaisen Oopperan ensi-iltaa sitä oli esitetty täällä yli 120 kertaa.⁵ Useassa sanomalehtiartikkelissa muisteltiin aiempia esityksiä, kuten *Ajan Suunnan* kriitikko: ”Rykmentin tytär’ tarjosi laulunäyttämöllemme järjestetyssä ensi-illassa 16.11. siis useimmille jo entuudestaan tutun, [sic] miljöön, jonka suurin viehätyks on sen romanttisessa ’entisiä hyviä aikoja’ muistuttavassa perustunnelmassa.”⁶ Yksi ero aiempaan oli se, että nyt ei tarvinnut tehdä musiikkinumeroiden suhteen kompromisseja: ”Suomalainen Ooppera esittää tämän hilpeän ja kauniin teoksen täydellisenä, suurine kuoro- ja solistikohtauksineen, jotka aikaisemmissa puhenäyttämöesityksissä, ovat luonnollisesti tulleet esille vain osittain, pyyhittyinä.”⁷

Zygmundt Hubnerin⁸ keskeisen teesin mukaan teatteri ja teatteriesitykset ovat pääsemättömissä yhteiskunnallisesta tilanteesta, sen valtasuhteista. Esitysten tuottajien on pyrittävä varmistamaan esitysten riittävä vetovoima oman aikansa poliittisissa, kulttuurisissa ja taloudellisissa suhdanteissa. Lisäksi on huomioitava yhteiskunnan asettamat rajat sille, mitä voidaan esittää.⁹ Oopperantutkimuksessa tämänkaltaista tutkimus-

Theatre) 1847. Italiankielisen *La figlia del reggimenton* varhaiset ensi-illat olivat Milanossa 1840 ja Wienissä 1841. Loewenberg 1978, 804–806.

4 Paavolainen 2014, 164.

5 *Oopperasampo*.

6 M. P. (Martti Paavola), Taide ja kirjallisuus. Suomalainen Ooppera, *Ajan suunta* 26.11.1935.

7 Rykmentin tytär Oopperassa, *Uusi Suomi* 10.11.1935. Solan käyttämän partiuurin perusteella siitä oli tehty tosiaan vain pieniä poistoja, lähinnä muutaman tahdin mittaisia jaksoja, Nuotisto, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto (SKOB).

8 Hubner 1992, passim. Hubnerin oma puolalainen teatterikenttä kuului Neuvostoliiton etupiirin alaiseen valvontaan, jolloin avoin mutta myös kullisientainen teatterituotantojen kontrollointi oli voimakasta.

9 Francesco Izzon mukaan *La figlia del reggimenton* esitysmäärien voimakkaaseen laskuun nykyisen Italian alueella 1848–1849 vaikutti sensuuriviranomaisen toiminta. Izzo 2004, 157. Kuten tunnettua, myös Giuseppe Verdi joutui

otetta on kehitetty erityisesti ranskalaisessa grand opéra -repertuaarissa.¹⁰ Oopperaesitysten ja yhteiskunnan tiivistä sidosta tarkastelee myös grand opéraa aiempaan traditioon kohdistuva Mark Everistin kirja, jossa tutkitaan yhden teatterin esityskäytäntöjä (ml. esityskieli), yleisöjä, repertuaarin painopisteitä ja taloutta suhteessa Ranskan hovikoneiston poliittiseen ja taloudelliseen ohjaukseen, sensuurijärjestelmään ja pariisilaiseen teatterijärjestelmään.¹¹ Myöhemmin 1800-luvulla nationalistiset tavoitteet ja kansalliskieliin liittyvät poliittiset kamppailut tulivat merkittäviksi, ja niitä käytiin varsinkin pienten kielialueiden oopperanäyttämöillä. Myös oopperoiden kuoro-osuudet alkoivat saada poliittista merkitystä, jonka tunnistivat paitsi sensuuriviranomaiset työpöytänsä äärellä myös oopperayleisöt.¹² Oopperastakin tuli siis osa kansallista identiteetti- ja valtapolitiikkaa, myös Suomessa.¹³

Yksittäisen teatterituotannon ja yhteiskunnan rajapintaa tutkitaan myös (puhe)teatterintutkimuksen esitysanalyysin perinteessä, jossa tarkastellaan näytelmiä esityksinä eikä kirjallisuutena. Tutkimuksessa voidaan keskittyä jonkun esityksen kokonaisanalyysiin tai poimia siitä

kamppailemaan sensuuriviranomaisten vaatimusten kanssa Italian yhdistymiseen asti. Ks. esim. Gosset 1990 ja 2013.

10 Grand opéra -lajityyppi alkoi muotoutua Pariisissa heinäkuun 1830 vallankumouksen jälkeen. Fulcher (1987) 2002; Hallman 2007; Hibberd 2010; Hesselager 2018, jossa ilmestynyt artikkelini (Kauppala 2018) soveltaa tällaista tutkimusotetta Suomalaisen Oopperan *La Juive* -esitykseen; sekin oli Väinö Solan ohjaustyö.

11 Everist 2002.

12 Mm. Gosset 1990 ja 2013; Parakilas 1992; Izzo 2004; Considine 2013. Daniel Auberin *La Muette di Portici* -oopperaa pidetään yhtenä Belgian itsenäisyyssoidan laukaisijana, sillä levottomuudet kaduilla alkoivat kesken teoksen esityksen Brysselin oopperassa. Myöhemminkin vallankumouksen musiikilliseksi symboliksi nostettiin erityisesti Masaniellon ja Pietron duetto. Hibberd 2010, 50.

13 Philipp Ther on tarkastellut, miten Lembergin, Prahan ja Dresdenin oopperateatterit osallistuivat omissa maissaan kansallisen identiteetin rakentamiseen. Hänen tutkimuksensa on relevantti tässä yhteydessä erityisesti Lembergin (Lviv) ja Prahan osalta, siellä näiden kaupunkien näyttämöillä esitettiin oopperaa kansallisilla kielillä, jotka eivät olleet ranskan, italian tai saksan tavoin eurooppalaisia valtakieliiä. Ther 2014. Kielikamppailuista suomalaisissa oopperataloissa ks. Broman-Kananen 2012 ja 2017; Paavolainen 2012.

piirteitä, joilla on erityistä yhteiskunnallista ja kulttuurista resonanssia.¹⁴ Keskeinen ero oopperan ja teatteriesitysten tutkimusperinteissä on se, että vaikka ooppera onkin teatterin muoto, musiikki ja lauluäänten soivat kvaliteetit ovat sivuuttamattomia oopperassa, eikä niitä voi redusoida kirjoitukseksi, vaan myös ne ovat osa oopperan aistimellista kokemista.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Rykmentin tyttären* kahta tuotantoa (ensi-illat 1935 ja 1952) ja peilaan niitä ja niiden keskinäisiä muutoksia suhteessa esitysjankohdan poliittisiin tilanteisiin ja niiden rajuun muutokseen, painopisteenä sotaa edeltävä tuotanto. Ilman vertailua sodan jälkeiseen tuotantoon sen sisältämiä, myöhemmin sopimattomiksi käyneitä poliittisia eleitä olisi vaikeampi havainnoida. Seuraavat kysymykset ovat ohjanneet tämän artikkelin tutkimusprosessia: Millä tavalla iäkästä teosta, *Rykmentin tytärtä*, näyttämölistettiin kansallisessa oopperalaitoksessa yleisöä puhuttelevaksi ajankohtaiseksi esitykseksi? Millaisessa yhteiskunnallisessa tilassa esityksen valmistaminen ja itse esitykset tapahtuivat, millaisia tuotannon kannalta relevantteja poliittisia kamppailuita oli tuolloin käynnissä, ja mikä oli tuotannon avainhenkilöiden asema niissä? Erityishuomion kohteena on kuoron esittämä sotilasrykmentti.

James Parakilasin mukaan kuoroista tuli 1800-luvun oopperoissa keskeinen dramaturginen elementti: niiden koko kasvoi joukosta masaksi, ja ne lauloivat kiihkolla, joka aiemmin oli varattu solisteille, ja toivat kuuluville uudenlaisen massiivisen kuoroäänän.¹⁵ *Rykmentin tytär* kuuluu tuohon lajityyppiin, ja se oli oman aikansa suosituimpia (mies) kuoro-oopperoita. Vaikka Suomalaisen Oopperan *Rykmentin tyttären* tuotannoista ei ole säilynyt äänitteitä, se ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että juuri isänmaallisia marsseja laulavan mieskuoron iskevä lauluvoima oli esityksen ytimessä. Sen silloista resonanssia ei voi enää kokea, mutta sitä voi lähestyä esimerkiksi muista tuotannoista tehdyillä tallenteilla.¹⁶ Varsinaiseen tutkimusaineistoon kuuluvat *Rykmentin tyttären* tuotannoissa käytetyt libretot, partituurit, esitysvalokuvat, oopperajohta-

14 Koski 2005a ja 2005b; Martin & Sauter 1995.

15 Parakilas 1992, 189.

16 Ks. lähdeluettelo, tallenteet.

ja Edvard Fazerin kirjeenvaihto sekä Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat,¹⁷ Väinö Solan arkistot¹⁸ sekä sanomalehtiartviot ja -puffit (1935–1952 ja 1980).¹⁹ Uutena metodisena välineenä tässä artikkelissa hyödynnän digitaalisia esitystietokantoja,²⁰ joiden avulla voi hahmottaa aiempaa tarkemmin paitsi teosten esityshistoriaa myös sen, ketkä ovat olleet mukana tuotannoissa.

Esittelen aluksi Väinö Solan oopperauraa ja hänen yhteiskunnallista sijaintiaan, joka muovasi *Rykmentin tyttären* dramaturgisia painotuksia hänen ohjaamassaan vuonna 1935 ensi-iltaan tullessa tuotannossa. Tämän jälkeen tarkastelen, millaisen krenatöörirykmentin Sola marssitti näyttämölle. Kontekstualisoin krenatöörirykmentin karakterisointia ja erityisesti I näytöksen näyttäviä lippuseremonioita suhteessa 1930-luvun oikeistolaiseen isänmaalliseen uhoon. Tämän jälkeen on vuorossa lyhyt katsaus Solan ohjaaman tuotannon esityshistoriaan Suomalaisessa Oopperassa ja sen saamaan lehtikritiikkiin. Viimeisessä, päättäen edeltäväs-
sä luvussa pääosassa on sodan jälkeinen, 1952 ensi-iltansa saanut Thure Bahnen ohjaama *Rykmentin tyttären* tuotanto, joka Suomen poliittisen uudelleen asemoitumisen takia poikkeaa aiemmasta. Se toimii vertailukohtana vuonna 1935 valmistuneelle *Rykmentin tyttären* tuotannolle, jonka analyysi on tämän artikkelin keskiössä.

Väinö Sola – patrioottinen taitelija

Aino Ackté ja Edvard Fazer laittoivat alulle kesällä 1911 oopperahankkeen (Kotimainen Ooppera – Inhemska Operan), josta kasvoi vähitel-

17 Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1922–1926, 1930–1935 ja 1935–1941, Johtajien arkistot (mm. Edvard Fazerin partituurilaukset 1920–1948), Johtajien kirjeenvaihto (Fazer 1920–1930), Lehtileikkeet, Nuotisto, Toimintakertomukset, Valokuvat, SKOB.

18 Väinö Solan arkistot Kansalliskirjastossa (KK) ja Kansallisarkistossa (KA). Väinö Solan (1951 ja 1952) muistelmät päättyvät kesään 1929. Kansalliskirjastossa, Väinö Solan arkistossa, on kuitenkin eri vaiheisiin työstettyä muistelmamateriaalia toistaiseksi julkaisematta jääneeseen viimeiseen osaan, mm. Coll. 449.7, 449.8 ja 449.9.

19 *Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot: sanomalehdet.*

20 *Encore; Oopperasampo; Ilona. Suomalaisen teatterin tietopankki.*

len Suomalainen Ooppera (nyk. Suomen kansallisooppera ja -baletti).²¹ Väinö Sola esiintyi heti avajaisesityksessä Pajatson roolissa. Oopperalaitos toimi useita vuosia taloudellisesti hataralla pohjalla ja tuotti muutamana vuoden vuodessa. Talouden ohella toinen suuri ongelma oli, että sillä ei ollut omaa näyttämöä, kunnes Suomen valtio otti haltuunsa Neuvosto-Venäjältä itsenäistymisen jälkeen Venäläisen teatterin teatterirakennuksen, Aleksanterin teatterin. Oopperan käyttöön talo saatiin, kun siihen asettuneet saksalaiset sotilaat olivat poistuneet sieltä (ja Suomesta) hävityn ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa. Väinö Solalla oli tenoripäärooli myös uuden oopperatalon avajaisesityksessä, Verdin *Aidassa* (19.1.1919).²² Sola oli laulanut vuoteen 1935 mennessä Suomalaisessa Oopperassa kymmeniä tenoripäärooleja sadoissa esityksissä. Julkaisemattomissa muistelmissaan Sola jäsentää oman elämänsä Suomalaisen Oopperan esityspäivämäärien jatkumona: suomalainen ooppera oli elimellinen osa häntä itseään.

Vuodesta 1912 alkaen Sola toimi myös ohjaajana ja ohjasi siitä lähtien noin pari produktiota vuodessa. Hän istui useaan otteeseen oopperan johtokunnassa, mutta ei kertaakaan toiminut oopperanjohtajana. Säännöllinen työskentely oopperassa keskeytyi vain joitakin kertoja lähinnä Solan ulkomaanmatkojen ja vastalauseena tehtyjen lyhyiden eroamisten vuoksi. Hän oli karkäs ohjeistamaan johtajia ja johtokuntaa. Useissa kirjelmissään hän protestoi johtokunnan suunnitelmia ja päätöksiä palkata ulkomaisia ohjaajia ja laulajia. Sola kantoi huolta oopperan taloudesta (vaikkei se siis ollut hänen vastuullaan), sillä valtionapu ja lipputulot eivät riittäneet kattamaan menoja, ja oopperan talous olisi keikahtanut 1926, ellei lainmuutoksen jälkeen olisi saatu kanavoitua raha-arpajaisten tuotosta osuutta oopperalle.²³ Vaikka operetit tuottivatkin hyviä lipputuloloja, Sola vastusti niitä taiteellisista syistä.

21 Nimi muuttui 1914 Suomalaiseksi Oopperaksi, ja se organisoitui osakeyhtiöksi 1917. Vuonna 1956 nimeksi tuli Suomen Kansallisooppera, ja samalla osakeyhtiöstä muodostettiin säätiö. Lampila 1997, 132; Koivisto 2011, 225. Nykyinen nimi on siis Suomen kansallisooppera ja -baletti.

22 Sola 1951, 170–308; Lampila 1997, 113–158; Koivisto 2011, 12–39.

23 Lampila 1997, 175–180.

Sola oli kohdannut *Rykmentin tyttären* ensimmäisen kerran Berliinissä elo-syyskuussa 1907, jolloin hän sattui ensimmäisellä opintomat-kallaan näkemään Königliche Operissa saksankielisen *Marie oder: Die Tochter des Regiments*. Mariena lauloi tuolloin Elfriede Martick, jonka ääni ei ollut syvän metallinen kuin Emmy Destinnillä, vaan se oli ”joskus haikean piikamaista”.²⁴ Sola ei tuolloin pitänyt teoksesta ja oli sitä mieltä, ettei sitä voisi esittää hänen silloisella kotinäyttämöllään Viipurin maaseututeatterissa vaativien mieskuorojen ja puvustuksen takia. Hänen mielestään teos oli myös vanhanaikainen: ”Se aika on vähän mennyttä, kun on niin paljon parempia uusia oopperoita.”²⁵ Joka tapauksessa seitsemän kuukauden kuluttua Sola esiintyi *Rykmentin tyttären* Toniona Viipurin maaseututeatterissa, suomen kielellä. Hänen rouvansa, Elli Sola, teki koomisen kreivitär Crackentorpin roolin ainakin joulukuun 1908 esityksissä. Tuotanto menestyi, ja vuoden 1908 loppuun mennessä Sola oli laulanut 17 Toniota, Viipurin lisäksi Hämeenlinnassa, Tampereella, Oulussa ja Kotkassa, joissa maaseututeatteri vieraili. Sola menestyi roolissaan niin hyvin, että hänet napattiin Tonioksi Kansallisteatteriin, joka marssitti oman *Rykmentin tyttärensä* ensi-iltaan pari kuukautta Viipurin viimeisen esityksen jälkeen, helmikuussa 1909. Kansallisteatterinkin esitykset olivat suosittuja, ja niitä muisteltiin vielä vuosikymmenten jälkeenkin. Sola lauloi 1909 11 Toniota, ja 1913 Solan Tonio-esityksiä oli kolme. Kansallisteatteri valmisti *Rykmentin tyttärestä* uuden tuotannon, joka sai ensi-iltansa 27.10.1925 (kuva 1). Sola vieraili tämän tuotannon kahdessa viimeisessä esityksessä keväällä 1926.²⁶ Ennen ohjaustyötään Sola oli esittänyt Toniota, sen keskeistä tenoriroolia, yli 30 kertaa, useammin kuin mitään muuta roolihahmoa tuohon mennessä.²⁷ Hän siis tunsu teoksen läpikotaisin ennen ohjaustehtävään ryhtymistä Suomalai-

24 Väinö Solan matkapäiväkirja 1907 (5.9.1907), kotelo 12, Väinö Solan arkisto, KA. Väinö Sola ei vielä tuolloin hahmottanut, että Marien koloratuurirooli vaatii ääneltä korkeutta, notkeutta ja nopeutta, eivätkä nämä ole dramaattisen sopraanon, kuten Emmy Destinnin äänellisiä ominaispiirteitä.

25 Ibid. Ks. myös Sola 1951, 58–62.

26 *Oopperasampo; Encore*. Ks. myös Sola 1951, 117–123, 225. Tampereen teatteri oli tuonut ensi-iltaan oman *Rykmentin tyttärensä* jo 1924 (neljä esitystä).

27 *Oopperasampo*.



Kuva 1. *Rykmentin tytär*, I näytöksen loppukohtaus (sama kohtaus kuin kuvassa 2). Marie on jättämässä jäähyväiset rykmentilleen. Vasemmalla rykmentin vanhin, vääpeli Sulpiz (Sulo Räikkönen) ja hänen ja Marien (Aili Somersalmi) välissä Tonio (Antero Suonio), joka hänkin on liittymässä rykmenttiin. Suomen Kansallisteatteri 27.10.1925, kuvaaja tuntematon, Teatterimuseon arkisto.

sessä Oopperassa, aiemmat suomennokset, ohjauskonseptit, puvustusratkaisut.

Solan ohjaaman *Rykmentin tytären* esityssykli osui poliittisesti kiihkeään 1930-lukuun, tuskin vahingossa. Isänmaallisen kansanliikkeen (IKL) voimallinen esiinmarssi Lapuan liikkeen seuraajana oli jatkuvasti julkisuuden valokeilassa puolueen perustamisesta 1932 lähtien. Näin oli myös syksyllä 1935, kun Suomessa valmistauduttiin seuraavan vuoden eduskuntavaaleihin. Sola asemoitui poliittisesti äärioikeistoon ja kuului muun muassa IKL:n luottamusverkostoon. Muodostettaessa ensimmäistä Suomalaisen Oopperan hallintoneuvostoa 1937 Sola ajoi muutosta esitettyyn kokoonpanoon, ”kun oli tekeillä puoluehallitus, ei ollut Lapuan I.K.L. edustettuna”. Sola ”oli saanut toimeksi [--] esittää [Heikki] Klemettiä” hallintoneuvostoon IKL:lle suotuisana edustajana ja onnistuikin tässä.²⁸

28 Wäinö Solan muistelmat (22.10.1937), osa XV, 1937–1939, 1. luonnos, Coll. 449.8, Wäinö Solan arkisto, KK.

Sola jakoi myös monia IKL:n poliittisia perusperiaatteita.²⁹ Niistä keskeisimmät Solan biografisen aineiston perusteella olivat toiminta sisällissodan valkoisen rintaman saavutusten, perinteiden ja poliittisten tavoitteiden jatkajana, ”ryssäviha”,³⁰ kommunismin jyrkkä vastustaminen, aitosuomalaisuus ja antisemitismi. Oli valmistauduttava sotaan Neuvosto-Venäjää vastaan ja käytävä jatkuvaa kotirintamataistelua kommunismia vastaan. Kuten sisällissodassakin, tukea haettiin Saksasta. Sola oli vapaaehtoisena suojeluskuntalaisena ottanut osaa sisällissotaan valkoisten puolella.³¹ Jo aiemmin hän oli toiminut jääkäriliikkeessä etappimiehenä ja avustanut muutamia nuorukaisia Saksaan jääkärikoulutukseen. Ilmiannon seurauksena hän vietti keväällä 1916 puolitoista kuukautta vangittuna Helsingissä onnistuen kuitenkin välttämään Spalernajan vankilan Pietarissa. Jääkäriliikkeen toiminnasta vankilaan joutuneita ryhdyttiin kutsumaan Kalterijääkäreiksi, ja he perustivat 1935 samannimisen yhdistyksen.³² Sola ihaili 1930-luvulla Hitleriä ja Hitlerin Saksaa³³ ja oli avoimesti antisemitistinen,³⁴ vieläpä toisen maailmansodan jälkeenkin. WSOY:n 1950-luvulla julkaisemissa muistelmissaan hän uusintaa käsitystä juutalaisista jäljittelijöinä, kykenemättöminä omaperäiseen taiteeseen.³⁵ Hänen näkemyksensä juutalaisten impressaa-

29 Uola 1982, 60–119. IKL:n ohjelmasta ks. myös Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 117–121, 241.

30 ”Ryssävihasta” mm. Ahti 1999; Vihavainen 2013.

31 Sola 1951, 275–283.

32 Sola 1951, 247–259 sekä 1931 ja 1957. Sola kuului Kalterijääkäreiden sisäpiiriin kuten myös Etsivän keskuspoliisin päällikkö Esko Rieki. Turpeinen 1995, 65–67, 150, 163–169, 177, 205–206.

33 Noin puoli vuotta *Rykmentin tyttären* ensi-illan jälkeen Sola sai kutsun osallistua Kriegsoferversorgungin järjestämälle Saksan-matkalle osana suomalaista seuruetta. Julkaisemattomissa muistelmissaan hän summasi matkansa annin näin: ”Matka oli ihana. Näimme uuden ~~nousevan~~ Saksan, joka nousee alenustilastaan ja tarmokkaan Führerinsä ~~avulla~~ johdolla valtaa paikkansa päivän puolella elämää. Yleisvaikutus oli mitä edullisin. Siellä kohtasimme kansan yksimielisenä ja ahkerana rakentamassa uutta, omalaatuisia ja tervettä yhteiskuntaa ja suurvaltaa.” Wäino Solan muistelmat (20.1.1936), osa XIV 1935–1937, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK.

34 Sola 1951, 240 ja 321. Solan antisemitistisestä ohjaustyöstä (*La Juive*) ks. Kauppala 2018.

35 Sola 1951, 240.

rien ahneudesta on sen verran uskomaton, että se on lainattava tähän kokonaisuudessaan:

Ulkomailla täytyy taiteilijan aina käyttää impressareja. Kun nämä siihen aikaan hyvin yleisesti olivat juutalaisia, ja koska, niin kuin sanotaan, veri on vettä sakeampaa, he mieluummin vetivät esille veriveljiään, elleivät liikeasiat toisin vaatineet. Tämä oli tietysti sietämätöntä, ja siinäkin oli yksi syy, miksi juutalaisviha oli Saksassa niin voimakas, ja miksi reaktio Hitlerin aikana tuli niin hirvittäväksi.³⁶

Antikommunistina Sola suhtautui torjuvasti Oopperan venäläistaustaisiin työntekijöihin eikä tehnyt eroa venäläisen ja neuvosto-venäläisen välillä. Toisen maailmansodan alla myös venäläisen ohjelmiston esittäminen (suomeksi) oli Solasta arveluttavaa.³⁷ Sola oli liittynyt vapaamuurareihin jo 1920-luvun alkupuolella ja eteni järjestön hierarkiassa nopeasti. Vuonna 1928 hän oli perustamassa loosia, jonka nimeksi hän ehdotti Hakaristiä. Tätä ei hyväksytty ”antisemiittisenä”, ja nimeksi valittiin Pyhä Johannes ja viralliseksi kieleksi suomi.³⁸ Aitosuomalaisuus-

36 Sola 1951, 164.

37 Pian *Rykmentin tyttären* jälkeen ensi-iltaan tuli Kieivissä 1876 syntyneen Dmitry Arbeninin ohjaama *Boris Godunov*. Sola paheksui niin teoksen kuin venäjänkielisen ohjaajan valintaa: ”Tuli tänne kuka venäjän emigrantti, niin hänelle järjestetään paremmin, kuin hänellä on omassakaan maassaan ollut. Ei ihme, ettei heitä saa lähtemään täältä. Ja juuri silloin kun täällä eräät taistelevat ryssän venäläistä valtaa ja vaikutusta vastaan, niin toiset ottavat samaisen ryssän venäläisen suojelukseensa. Juuri nyt kun välimme ryssän itäisen naapurin kanssa kiristyy päivä päivältä on ensinnäkin turhaa ottaa venäläistä vallankumousoperaa [sic].” Väinö Solan muistelmat (18.5.1936), OSA XIV 1935–1937, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK. Tätä artikkelia loppuunsaattaessa vastaavanlaiset pohdinnat ovat tulleet taas ajankohtaisiksi. Venäläisyyden lisäksi Sola karsasti Arbenissa tämän juutalaisuutta.

38 Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 16, 21; Nyström 2024, 118. Sola saavutti mestarimuurarin asteen 1925 (Solan vapaamuuraripassi päivättynä 19.9.1925, Väinö Solan muistelmat, osa IX, 1927–1929, Coll. 449.6, Väinö Solan arkisto, KK; *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 37). Sola ei ollut ainoa oikeistoradikalismiin myönteisesti suhtautuva vapaamuurari. Harry Backberg, hankin Solan tavoin Kalterijääkäri ja Pyhän Johanneksen perustajajäsen, oli Suomen Lukon aktivisti; ks. Suomen Lukko, kotelo 28, Suomen

den kannattajana Sola vaati jatkuvasti ruotsin kielen käytöstä luopumista Suomalaisessa Oopperassa, ilmoituksissa ja käsiohjelmissä.³⁹ Voi olla, että juuri tämän takia Solan ohjaamassa *Rykmentin tyttäressä* Mariana ei kuultu Pia Ravennaa, joka oli tuohon aikaan kiinnitettyä Suomalaisessa Oopperassa. Hän oli kansainvälisen tason koloratuurisopraano, jonka vokaaliset valmiudet olisivat olleet Marien roolin vaatimusten tasolla. Ravenna ei kuitenkaan ollut Solalle mieluinen sen vuoksi, että hän saattoi esittää roolinsa muulla kuin suomen kielellä, esimerkiksi italiaksi.⁴⁰ Solan arvomaailman kannalta Ravennan rasitteena oli myös se, että hän oli avioliitossa venäläisen Konstantin Alexandroffin kanssa (vaikka tämä käyttikin taiteilijanimenä Alessio Costa).

1920–40-luvun historian säätöön arkisto (1922–1990), KA. Heidän lisäksi oli monia muitakin oikeistoradikalismia kannattavia vapaamuurareita, jopa suurmestari Axel Solitander ja Paavo Talvela, joka oli vastannut Lapuan liikkeen talonpoikaismarssin käytännön järjestelyistä kesällä 1930. Vapaamuurarijärjestö joutui pian itse julkisen parhaamisen kohteeksi erityisesti Kustannusosakeyhtiö Vasaran julkaisemassa *Tapparamiehessä*. Muillakin yhteiskunnan tahoilla vapaamuurareiden isänmaallisuus asetettiin kyseenalaiseksi. Nyström 2024, 147–208. Solan isänmaallisuutta korostavaa ohjaustyötä voidaan pitää taiteellisenä vasta-argumenttina tällaisiin syytöksiin; olihan hänen jäsenyytensä vapaamuurareissa tullut julki, *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 37.

39 Muistelmakäsikirjoituksessaan Sola ilmaisee usein turhautumisensa ruotsin asemaan. Ohessa yksi varsin tavanomainen julistus: ”Yhä vielä komeillaan kaksikielisillä käsiohjelmillä. Turhaa varojen tuhlausta, josta ei ole mitään hyötyä. [–] Tämä on sitä kielipolitiikkaa!” Väinö Solan muistelmat (27.10.1937), osa XV, 1937–1939, 1. luonnos, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK. Sekä: ”Kaksikielisyyden valhenaamari on riisuttava, se on operalle ja operataiteelle turmioksi”. Väinö Solan muistelmat (11.1.1934), osa XII, 1932–1935, 2. luonnos, Coll. 449.7, Väinö Solan arkisto, KK. Jo 1920-luvulla Sola oli kannattanut aitosuomalaista kielipolitiikkaa oopperassa ja vaatinut kirjeessään Suomalaisen Oopperan johtokunnalle, että ”[–] on mielestäni perustettava uusi yhtymä, joka jatkaa laitosta, mutta puhtaasti suomalaiskansallisena laitoksena, sillä puhdistusta tämä laitos tarvitsee, muuten siitä ei hyvää tule”. Väinö Solan kirje 27.4.1926 dokumentoituna Suomalaisen Oopperan johtokunnan kokouksen pöytäkirjassa 30.4.1926, Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1922–1926, SKOB. Joitakin kirjelmiään Sola on julkaissutkin, mm. Sola 1952, 127–134, jonka yhteydessä on taulukko oopperalaisten suomen taidosta. Ks. myös Lampila 1997, 138–165 ja Sola 1936.

40 Sola 1951, 269, 305–306 ja 1952, 124–125, 140.

Krenatöörirykmentin muunnelmia

Rykmentin tyttären armeijakuoron kansallinen ja poliittinen asemointi on aina vaatinut erityistä tarkkuutta sen esityshistorian aikana: minkä maalainen rykmentti, kuka sitä komentaa, ja ketä vastaan taistellaan? Armeija saatettiin nimetä paikallisen armeijaosaston mukaisesti.⁴¹ Alkuperäisen libreton mukaan kyse oli Napoleonin armeijan pienestä krenatöörirykmentistä nro 21, joka oli puettu epookin mukaisiin univormuihin. *Rykmentin tyttären* italiankielinen versio (Teatro alla Scala, Milano 1840) piti asemoida poliittisesti uudelleen, koska Milano kuului tuolloin Itävaltaan, eikä oopperanäyttämöltäkään käsin voitu esittää Ranskaa tai Napoleonin ihannoivia sanomia. Niinpä Callisto Bassin italiankielisessä librettoadaptaatiossa Ranskasta tuli Savoia (Savoiji), Ranskan ylistys oli häivytetty kokonaan ja tapahtumien miljöö oli vaihdettu 1700-luvun lopun Sveitsiin. Ranskan ja Preussin välisen sodan kyljessä valmistui varsin erikoinen saksankielinen libretto, jossa oopperan alkua oli muutettu niin, että talonpoikaiskuoron sijasta näyttämö täyttyi sotaan valmistautuvasta armeijakuorosta. Musiikki tähän kohtaukseen oli poimittu Donizettin toisesta oopperasta. Päähenkilöiden nimet oli muutettu, samoin kuin tapahtumien aika ja paikka: I näytös tapahtuu Böömissä 1866 ja II näytös Champagnen maakunnassa 1870.⁴² Tämä on kuitenkin kuriositeetti, eikä se ole esimerkiksi Solan käyttämän Edition Petersin kustantaman partituurin pohjana, mutta tarjoaa sinänsä erinomaisen esimerkin oopperataiteen poliittisesta resilienssistä.

Vaikka Sola ei pitänyt koomisesta oopperasta, *Rykmentin tyttärellä* oli muita etuja. Sen keskiössä on mieskuoro, joka esittää armeijan rykmenttiä. Käytännössä kaikki puhutut keskustelut ja laulut liittyvät armeijaan ja taisteluihin: muistellaan menneitä saavutuksia ja menetyksiä, valmistaudutaan tuleviin koitoksiin, ylistetään rintamalla suoritettuja sankaritekoja ja tehdään kunnia isänmaalle. Solan ohjauksessa sotilaita ei tehdä naurettaviksi (mikä oli tyypillistä) eikä isänmaanpuolustusintoa kyseenalaisteta. Tämäkin on sopusoinnussa IKL:n poliittisten tavoittei-

41 Considine 2013, 285.

42 Benedix 1870.

den kanssa, sillä IKL ajoi aktiivisesti maanpuolustuksen tehostamista niin eduskunnassa kuin sen ulkopuolellakin.⁴³ Oopperan romanttinen juonensäiekin solmiutuu osaksi armeija-aihetta. Romanttisen parin toinen osapuoli, Marie⁴⁴ (= rykmentin tytär), on isätön, rykmentin adoptoima tytär, joka hoitaa sen muonitusta. Rykmentin sotilaat ovat kaikki hänen isiään, joista eniten on äänessä monet sodat läpikäynyt vääpeli Sulpiz. Marien mieltietty Tonio joutuu liittymään armeijaan voidakseen solmia avioliiton Marien kanssa, koska tämä saattoi avioitua vain jonkun rykmenttiläisen kanssa. Näin ollen armeija-aihe kaikuu jopa parin lemmenduetossa.

Armeijan kansallisuus paljastuu yleisölle paitsi tekstistä myös sen käyttämistä univormuista. Solan juuri tätä tuotantoa varten laatimassa librettosuomennoksessa rykmentin kansallisuutta ei selvästi määritellä.⁴⁵ Muutaman kerran sitä luonnehditaan jääkärirykmentiksi, mutta yleensä kyseessä on vain parhin rykmentti. Ohessa on muutama esimerkki, josta näkyy, kuinka jääkäri on yliviivattu ja korvattu sanalla ”parhaimman” (I näytös, Marian ja osin rykmentin yhteinen kohtaus, ns. Rundgesang, rykmentin laulu).

(Keräännyttään Marian ympärille, malja kädessä) **Maria:** Rykmentti tää uljahin on, onnehen, riemuun taistelu vie mun. Urhomme nää vie voit-tohon sankarikunto, veljeystunto. Jos missä vain sankarimme näät, on pyörällä ain neitosien päät. Vaara tavaton he rouvienkin on. [–]

(Kaikki sotilaat tehden kunniaa) **Sotilaat, Tonio ja Sulpiz:** Eteenpäin ystäväin, rynnistäin (asento) käy päin! Taistelun vimmatun (Seisotaan

43 Uola 1982, 211–217.

44 Marie ranskalaisen (ja saksalaisen) libreton mukaan. Sola on kuitenkin nimenmynyt sankarittaren Mariaksi todennäköisesti suomen mukaisesti, vaikkakin muoto Maria esiintyy myös italialaisessa libretossa. Käytän muotoa Maria viitatessani vuoden 1935 suomenkieliseen tuotantoon. 1952 tuotannossa rykmentin tyttären nimi olikin sitten taas Marie.

45 Solan suomennos ja ohjaustyö perustuivat Petersin saksalaiseen editioon. Emil Richterin oopperajohtaja Edvard Fazerille lähettämien kirjeiden (4.10.1935 ja 10.10.1935) perusteella nuottien hankintaa oli alettu valmistella jo huhtikuussa 1935. Johtajien kirjeenvaihto 1920–1930, E–J, Fazer sekä Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1930–1935, SKOB.

asennossa, malja vasemmassa kädessä) voitto sun ja mun. Eespäin vaan marssitaan kunniaan! Eläköön maine tään rykmentin, maine tään parhaimman rykmentin! (juodaan) [–]

(Sotilaat vapaasti seisten) **Maria:** Kun rauha maan taas solmitaan, niin jokainen varmaan tuo oman armaan. Jos onnistaa saa kunnostaan, tullessa rauhan, marsalkan nauhan. Ystävät nää ansaitsee sen ain. Ja rykmentti tää on maineikkain. Vihollinen sen, ain myöntää niin kuin neitonen.

Maria, sotilaat, Tonio ja Sulpiz: Eteenpäin (M. [= Maria] veikeästi, tehden kunniaa) ystäväin rynnistäin käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. (seisotaan asennossa) Eespäin vaan marssitaan, kunniaan! Eläköön maine tään rykmentin.

Tonio, Sulpiz ja sotilaat: (asento) Eteenpäin ystäväin, rynnistäen käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. (seisotaan asennossa) Eespäin vaan marssitaan kunniaan!

Maria, Tonio, Sulpiz ja sotilaat: Eläköön maine tään rykmentin, maine tään ~~jääkäri~~ parhaimman rykmentin! (juodaan) Eläköön maine sen! (Kaikki kiiruhtavat ottamaan kiväärinsä. Korpraali ojentaa rivistöä antaen neuvoja ja ohjeita.)⁴⁶

Seuraava esimerkki on peräisin II näytöksen alun Marian, markiisitar-tädin ja Sulpizin koomisesta tertsetistä. Sen alussa Maria laulaa Cypris-paimenesta tätiään miellyttääkseen, mutta laulu muuntuu vähitellen ”Rykmenttilauluksi”. Markiisitar yrittää hillitä Mariaa, kun taas Sulpiz yllyttää (”Rataplan”).

Maria: Jo päivä koillisesta entää ja uhkuvi valoaan. Ja Cypris maille viheen metsän rientää nyt tervehtää hän armastaan.

Sulpiz: Noin hellä ei oo laulumme. Rataplan, [–] Ja kunniaa saa isänmaa.

46 Solan ohjaajan partituuri 59–65, Nuotisto, SKOB. Kaarisulut sisältävät Solan omalla käsialallaan partituurin kirjaamia ohjausmerkintöjä. Näiden lisäksi Sola on piirtänyt marginaaliin jonkin verran asemien vaihdoksia, joita ei kuitenkaan ole tähän poimittu.

Maria (unohtaa itsensä): Rataplan, [--] Kunnian saa isänmaa!⁴⁷

Markiisitar: Mitä laulat sa?

Maria (hämillään): Oi, anteeksi, tätä armahain, oli erhetystä vain [--] Tuo urho, jolle lemmen luoja soi palkinnon [--] Hän kaunihiin on!

Sulpiz: Rataplan, [--] Hän kauhu kaikkien on!

Maria ja **Sulpiz** [osittain]: Ja armaan luo hän nähdään hiipivän. Eteenpäin ystävään rynnistään. Käy päin! Taistelun vimmatun voitto sun ja mun. Eespäin vaan marssitaan taas kunniaan. Eläköön maine tään rykmentin, maine tään jääkäri-rykmentin. Ah, minut raivohon voi saada moinen paimenten typeryyys. Oli aikoinaan toista maata rykmenttimme laulun mehevyys.⁴⁸

Sanat kuuluvat hyvin, sillä teksti sijaitsee niin kuorokohtauksessa kuin tertsetissäkin sellaisessa rekisterissä, jossa sopraanonkaan (Maria) ei tarvitse pyöristää vokaaleita. Sanoja toistetaan, eikä niiden ymmärtämistä vaikeuteta kuoropolyfonialla. 1930-luvun yleisölle jääkärirykmentti yhdistyi väistämättä Suomen sisällissotaan kuulijan puoluekannasta riippumatta. Se ei kuitenkaan kuulunut vain lähimenneisyyteen, vaan oli osa 1930-luvun oikeistolaista nykyaikaa, koska jääkäreiden saavutuksia ja perintöä vaalittiin voimallisesti useissa oikeistolaisissa poliittisissa järjestöissä. Myös natsi-Saksassa haluttiin korostaa jatkumoa vanhan ensimmäistä maailmansotaa edeltävän Saksan ja uuden natsi-Saksan välillä aseveljeyden hengessä.⁴⁹ Helmikuun lopussa 1935 Jääkäriliiton johdolla vietettiin näyttävästi jääkäritoiminnan alkamisen 20-vuotisjuhlaa, johon jääkäriliikkeen merkkimiesten lisäksi osallistui kutsuvieraina valtionjohtoa sekä Saksan suurlähettiläs. Kansallisteatterissa esitettiin juh-

47 ”Rataplan [--], hoch leb der Rhum, das Vaterland!” Solan ohjaajan partituurissa 129, Nuotisto, SKOB.

48 Solan ohjaajan partituuri 128–132; saksalaisessa laitoksessa ”das schöne zweite Regiment”, Nuotisto, SKOB.

49 Esimerkiksi Suomen vapaussodan 15-vuotisjuhliin saapui taisteluihin osallistuneita sotilaita Saksan Itämeren divisioonasta, merkittävimpana juhlavieraana divisioonan komentaja, kenraali Rüdiger von Goltz, josta oli sittemmin tullut Hitlerin ja kansallissosialismin kannattaja. Jokisipilä & Könönen 2013, 49–53, 159–171, erityisesti 161.

lanäytäntönä Risto Kuusen näytelmä *Jääkärit*.⁵⁰ On mahdollista, että Väinö Sola itsekin osallistui juhliin, sillä etappimiehet kuuluivat juhlinnan kohteena olleisiin aktivisteihin. Pian tämän jälkeen alkoikin Solan työskentely *Rykmentin tyttären* uuden librettosuomennoksen parissa, ja se tuli valmiiksi 17.5.1935.⁵¹

Yhteys saksalaisiin aseveljiin rakentui myös puvustuksessa.⁵² Valitettavasti yhtään pukuluonnosta ei ole säilynyt, mutta näyttämöasemissa otettuja mustavalkoisia valokuvia on muutamia. Perinteisistä Napoleonin armeijan tyyllisistä sinisistä krenatööriunivormuista oli luovuttu, eivätkä puvut jäljitelleet sellaisenaan muutakaan tiettyä historiallista univormua, joita mukailtiin aiemmissa suomalaisissa tuotannoissa (vrt. kuvat 1 ja 2). Suomalaisen Oopperan tuotannossa puvut muistuttivat Napoleonin armeijan sinivoittoisia krenatöörien univormuja siltä osin, että niissäkin oli kaksoisnapitus ja taakse taittavat etuhelmat, mutta ne olivat myös huomattavasti lyhyempiä kuin Napoleonin krenatööreillä, eivätkä saappaat kuuluneet näiden univormuun. Sotilaiden valkoisten paitojen helmat pilkistivät asetakin alta. Tummat housut olivat ihonmyötäiset, ja päässä

50 Jääkäriliikkeen 20-vuotisjuhlallisuuksista ilmestyi 26.2.1935 useita lehtikirjoituksia, muun muassa Aktivisti- ja jääkärijuhla & Historiallinen aktivistikokous: Jääkäri-aktivistien Liitto perustettiin eilen, *Ajan suunta*; Jääkärien ja aktivistien juhlapäivä, *Helsingin Sanomat*; Vacker uppslutning kring jägarminnet, *Hufvudstadsbladet*; Jääkärien ja aktivistien suuri juhlapäivä eilen, *Kaiku*; 351 jääkäriä läsnä Jääkäriliiton vuosikokouksessa, *Karjala*. Uutisoinnista käy ilmi, että Suomalaisen oopperan johtokunnan jäsenestä (ja entisestä taloudenhoitajasta), jääkärikenraalimajuri Verner Gustafssonista (1890–1959) tuli tuolloin Jääkäriliiton varapuheenjohtaja. Hän oli markiisittaren roolissa esiintyneen Greta von Haartmanin puoliso.

51 Solan omakätinen päiväys ohjaustyössä käyttämänsä partituurin (*Die Regimentstochter*) viimeisellä sivulla. Suomalaisen Oopperan johtokunnan kokouksessa 8.5.1935 päätettiin kauden 1935–1936 uusista tuotannoista ja repriiseistä kapellimestari Armas Järnefeltin esityksen perusteella. Väinö Sola kuului tuolloin johtokuntaan ja on epäilemättä voinut vaikuttaa siihen, että *Rykmentin tytär* oli valittujen teosten joukossa. Nuotisto ja Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1930–1935, SKOB.

52 Tuotannon esitystiedoissa ei ole mainittu puvustajaa. On mahdollista, että Sola on yhdessä ystävänsä, lavastaja Martti Tuukan (1891–1945) kanssa osallistunut pukujen suunnitteluun. Ne on valmistettu käsiohjelman mukaan ”oopperan neulomossa Hildur Sohlmanin johdolla”. *Encore*.

mieskuorolla oli mustat metallikoristeiset päähineet, jotka muistuttavat hieman Preussin armeijan kypäroitä, lukuun ottamatta tupsuja.

Mustavalkoisen kuvan värittäminen on aina tulkinnanvaraista, mutta kuten esityskuvan värityksen tehnyt digitaalisen kuvankäsittelyn asiantuntija Petri Kuokka, minäkin olin päätenyt siihen, että asetakit olisivat punaiset. Perustin arvioni kahteen Ranskan lippuun, joista poimin asetakeissakin oletettavasti esiintyvän punaisen värin.⁵³ Jos digitaalinen väritys on osunut oikeaan, sotilaiden univormujen yläosan väreistä muodostuva kombinaatio – musta, punainen ja valkoinen – assosioituu 1935 käyttöön otettuun Saksan valtakunnan hakaristilipun väreihin.

Olennaista on kuitenkin se, että Solan rykmentti ei ollut puettu sini-musta. Paavo Susitaipaleen Isänmaalliselle kansanliikkeelle suunnittelemaan järjestöpukuun nimittäin kuului musta paita (pusero) ja sininen solmio italialaisten fasistien mallin mukaan.⁵⁴ Puvun käyttö oli herättänyt muutama vuosi aiemmin suurta huomiota, kun IKL:n eduskuntaryhmä oli käyttänyt sitä valtiopäivien avajaisissa 2.9.1933 vastoin eduskunnan puhemiehen, Kyösti Kallion vetoomusta.⁵⁵ Huhtikuussa 1934 oli annettu niin sanottu puserolaki, jossa kiellettiin käyttämästä julkisessa tilassa ”pukua, puvunosaa tai muuta sen tapaista huomiota herättävää tunnusmerkkiä, jonka tarkoituksena on osoittaa kuulumista poliittiseen järjestöön, puolueeseen tai yhteenliittymään [--]”.⁵⁶

53 Esityksessä käytetty Ranskan lippu on siitä erikoinen, että lipun punainen osa kiinnittyy salkoon. Tällainen lippu oli käytössä 1790–1794, minkä jälkeen trikolorin sininen osa kiinnitettiin salkoon.

54 Uola 1982, 132, 188 ja 206. Järjestöpuvun käyttö oli sisäisen ohjeen mukaisesti sallittu yksityisissä tilaisuuksissa, jollaiseksi katsottiin myös IKL:n suljetut leirit.

55 Uola 1982, 196–197.

56 Laki kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä eräissä tilaisuuksissa, asetuskoelma 132/1934 sekä Asetus kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä, asetuskoelma 177/1934. Lakia jatkettiin useita kertoja, ja se oli voimassa 1945 loppuun asti.

Lippuseremoniat ja kunniaatervehdykset

Parakilasien mukaan 1800-luvulta lähtien poliittisesti asemoituneissa kuorokohtauksissa on voitu kokemuksellisesti osoittaa yleisölle, millainen voima ihmisjoukoilla voi olla suhteessa vallanpitäjiin.⁵⁷ Teho on erityisen voimallinen, jos auditoriossa istuva yleisö voi samaistua kuoron edustamaan ryhmittymään. Solan ohjauksessa yksi identifiikaatioon kutsuvista keinoista muodostuu lippuseremonioista (I näytös), joilla oli myös ajankohtainen yhteiskunnallinen merkitys näyttämön ulkopuolella. Samalla paikannettiin oopperatalon yhteiskunnallista sijaintia.⁵⁸

1930-luvulla lippuseremoniat ja järjestötervehdykset kuuluivat monen oikeistolaisen järjestön säännölliseen ohjelmaan, muun muassa IKL:n kokouskäytäntöihin,⁵⁹ ja jopa vapaamuurariloosin juhlaistuntoihin.⁶⁰ Itsenäisyyden liitto järjesti juhannuksena eli Suomen lipun päivänä vuosittain Helsingin Tähtitorninmäellä lippujuhlan, jossa kuultiin soitto-kunnan esittämänä muun muassa *Porilaisten marssi*, Yrjö Kilpisen *Lippulaulu*, kolminkertainen eläköön-huuto isänmaalle ja lopuksi yhteisesti *Maamme*-laulu.⁶¹ Lippukulttuuri oli olennainen myös IKL:n nuorisojärjestössä Mustapaidoissa, jonka lehtikin oli nimeltään *Luo lippujen!*. IKL:ssä juhannusta tärkeämpi lipuin juhlistava päivä oli 16.5., vapausso-

57 Parakilas 1992, 182–83.

58 Oopperakuorojen merkityksestä oopperatalon yhteiskunnallisen sijainnin määrittämisessä ks. Aspden 2012, 288.

59 Uola 1982, 129.

60 Pyhä Johannes -loosi, jota Sola oli ollut perustamassa, elvytti 1920-luvulla käytössä olleen mutta sittemmin unohtuneen lippuseremonian 13.2.1936 pidetyssä juhlaistunnossaan, kolme kuukautta *Rykmentin tyttären* ensi-illan jälkeen, ja jo samana keväänä muut loosit omaksuivat käytännön. Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 40–42; Nyström 2024, 208. Samaa loosin Solan kanssa kuului myös Sulo Räikkönen, joka esiintyi Sulpizin roolissa *Rykmentin tyttäressä*. Tuotannon kapellimestari Martti Similä puolestaan oli liittynyt Suomi-loosiin 1924 mutta hän osallistui aktiivisesti myös Pyhän Johanneksen musiikkiohjelman toteuttamiseen Räikkösen ja Solan kanssa. Viimeksi mainittu toimi loosin mestarina 1930–1931. *Luettelo Suomen vapaamuurareista* 1933, 34, 37; Marvia, Ilander, Saarinen & Laine 1968, 23–25, 29, 98 ja passim.

61 Itsenäisyyden liitto, ohjelmiston tilauksia, toimintakertomukset, kotelo 9, Suomen 1920–40-luvun historian säätien arkisto, KA.



Kuva 2. *Rykmentin tytär*, I näytöksen loppukohtaus. Keskellä Maria (Irja Simola), seuraava vasemmalla hänen tätinsä (äitinsä) markiisitar Maggiorivoglio (Greta von Haartman), tämän takana tädin hovimestari Hortensio (Marti Seilo), eturivissä vasemmanpuolisen lipun edessä Sulpiz (Sulo Räikkönen) ja häntä vastapäätä polvi-housuinen Tonio (Thure Bahne). Suomalainen Ooppera 16.11.1935. Kuvaaja Aarne Tenhovaara, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto. Esityskuvan digitaalinen värittäminen: Petri Kuokka / Aarnipaja.

dan päätteeksi Helsingissä järjestetyn paraatin muistoksi. Erityisen merkittävä oli vuonna 1933 järjestetty vapaussodan 15-vuotismuistojuhla valtaisine paraateineen ja lippulinnoineen.⁶² Paraatit ja lippuseremoniat eivät olleet vain näyttäviä speaktaakkeleita vaan samalla voiman osoituksia, niin osallistujille itselleen kuin katsojillekin. Niihin saattoi liittyä jopa vallankaappausuhka. Solankin muistiinpanoissa on maininta aitosuomalaisten kaappausuhasta juuri sisällissodan 15-vuotismuistojuhlaan liittyen.⁶³

Rykmentin tyttären alkuperäisessä ranskalaisessa libretossa lauletaan muutaman kerran lipuista, mutta näyttämöohjeissa niistä ei mainita sa-

62 Vapaussodan 15-vuotisjuhlallisuudet ja armeijan lippujuhla, *Ajan Suunta* 16.5.1933.

63 Wäinö Solan muistelmat (14.5.1933), osa XII, 1932–1935, 2. luonnos, Coll. 449.7, Wäinö Solan arkisto, KK. Juuri tähän paraatiin liittyviä kaappausuhuja kiersi laajemminkin yhteiskunnassa, ja ne saavuttivat mm. presidentti Ståhlbergin puolison Esterin. Hentilä & Hentilä 2024, 294–295.

naakaan. Monissa historiallisissa esityskuvissa kuitenkin näkyy Ranskan lippu. Sola on vienyt traditiota pidemmälle ja ohjannut I näytökseen laajan lippuseremonian. Siinä kaksi trikoloria tuodaan näyttämölle, ja Maria alkaa kätellä hyvästiksi, ensin Tonion, juuri rykmenttiin liittyneenä sotilaana, ja sitten kaikki rykmentin vanhat sotilaat (hänen ”isänsä”). Marian on lähdettävä tätinsä (= äitinsä)⁶⁴ kanssa tämän linnaan, kun taas rykmentti on suuntaamassa kohti seuraavaa taistelua, johon myös Tonio on ottamassa osaa. Kättely jatkuu Marian romanssin aikana (”Nyt hyvästi jääkää”; ransk. ”Il faut partir!”), ja niin sotilaat kuin Mariakin pyyhkivät silmäkulmiaan Solan ohjeen mukaisesti. Romanssin toisen säkeistön aikana Maria kääntyy ja osoittaa sanansa lipuille: ”Oi hyvästi lapsuutein ja kauniit onnen päivät. [–] Kaikki onneksein vain muistoksi jäävät.” Viimeisen sanan aikana liput lasketaan, ja Solan ohjeen mukaan ”Maria syleilee ja suutelee lippuja [lippua] myöhemmin”. Tämän jälkeen toinen lippu kohotetaan samalla kun Maria jatkaa hyvästien laulamista ja osoittaa sanansa lipuille: ”Hyvästi jää armahain!” ja Solan ohjeiden mukaan ”Maria tekee kunniaa lipuille. Suutelee lippua”. Tämän jälkeen kaikki muut yhtyvät jäähyväislauluun, jonka Maria edelleen laulaa lipulle, ja lauluosuuden päätyttyä hän suutelee lippua, joka nostetaan ylös. Tarkat ohjeet jatkuvat: ”Maria tekee kunniaa toiselle lipulle, suutelee toista lippua”. Tämän jälkeen toinenkin lippu nostetaan, ja Maria hyvästelee liput vielä kerran.⁶⁵ Näitä kansallisia symboleita kunnioittavia eleitä ympäröi voimakas mieskuorolaulun resonanssi, jollainen Parakilasin mukaan toimii akustisena merkinä kuoron poliittisesta voimasta.⁶⁶ Niihin solmiutuu myös oopperan ainoa naisääni, Marien korkea sopraano. *Rykmentin tyttäressä* kuorokohtauksien musiikki ja tekstit liittävät kuoron ja pääsolistit yhteen ilman keskinäisiä säröjä korostaen näin

64 Markiisittarella oli ollut kiihkeä rakkaussuhde rykmenttiin kuuluneen kapteeni Robertin kanssa (saksalaisessa versiossa kapteeni Thalheim). Suhteesta oli syntynyt tytär. Markiisitar oli kadottanut sekä tyttärensä että rakastettunsa, joka sittemmin kuoli taistelussa. Rykmenttitoverit olivat ottaneet tämän pienen tyttären, Marien maskotikseen, joka aikuistuttuaan ryhtyi rykmentin muonitajaksi. Markiisitar tekeytyi aluksi Marien äidin sisareksi, mutta tunnusti sitten lopulta Tonion ja Marien avioliittohankkeen toteutuessa olevansa tämän äiti.

65 Solan käyttämä ohjaajanpartituuri 1935, 107–112, Nuotisto, SKOB.

66 Parakilas 1992, 197.



Kuva 3. *Rykmentin tytär*, I näytöksen lippuseremonian loppupuolelta. Komento "Ojennus!" on juuri kajahtanut. Keskellä Maria (Irja Simola), hänen takanaan keskellä Sulpiz (Sulo Räikkönen), Mariasta oikealle Tonio (Thure Bahne), jonka vieressä on Marian täti (äiti), markiisitar Maggiorivoglio (Greta von Haartman) ja tämän hovimestari Hortensio (Marti Seilo). Suomalainen Ooppera 16.1.1935. Kuvaaja Aarne Tenhovaara, Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

kansallista eetosta, joka saa lisävahvistusta ajankohtaisesta poliittisesta isänmaallisuushosta.

Sola lisää ohjauksensa poliittista terää I näytöksen viimeisessä kohtauksessa (kuvat 2 ja 3). Liput ovat siinäkin keskeisessä roolissa. Tämä lyhyt kohtaus alkaa alkuperäiseen librettoon kuulumattomalla komennuksella "Ojennus!", minkä jälkeen muodostetaan kuja ja rivi avautuu keskeltä. Hyvästit tulevat nyt päätökseen. Kohtauksen lopputahtien aikana Sola ohjeistaa: "Lippu esiin. Liput nostetaan korkealle. Maria käy niiden alitse." Kun laulaminen loppuu, kuullaan Solan tekemä lisäys, jossa "Sulpiz komentaa: asento! Kunniaa!" rumpalin lyödessä rumpua. Myös kuvasta 2 näkyy, että kukaan ei tässä kohtaa enää laula. Natsitervehdys – "kunnia!" – siis suoritetaan hiljaisuuden vallitessa, pois lukien

rummutus.⁶⁷ Markiisittaren hovimestari ei yhdy oikeaoppiseen natsitervehdykseen, mutta tekee mukaelman perinteisestä sotilaallisesta kunnia-tervehdyksestä. Hän ei siis ainakaan vielä kuulunut luottamusverkoston piiriin, mutta ei ole täysin vastahankainenkaan.

Loppukuvassa murrettiin yleisön ja näyttämön välistä etäisyyttä, kun katsojat joutuivat kohtaamaan uuden Saksan modernin tervehdysrituaalin oopperanäyttämöllä. Ei ole tietoa, kauanko rykmentin natsitervehdys kesti, loppuiko se ennen väliverhon sulkeutumista tai miten siihen mahdollisesti vastattiin. Mutta ei ole epäilystäkään siitä, etteikö yleisö olisi tiennyt, mitä näki. Suomalaiset sanomalehdet olivat vuodesta 1933 lähtien uutisoineet fasistisista tervehdyksistä ja niihin liittyvistä huudoista ”Heil Hitler” ja ”Sieg Heil”.⁶⁸ Jo heti tuoreeltaan Suomessakin kerrottiin, että ”Heil Hitler” oli otettu Saksassa käyttöön viralliseksi tervehdykseksi.⁶⁹ Natsitervehdys oli merkinä sen osapuolten kuulumisesta luottamusverkostoon piiriin, jossa kunnioitettiin Adolf Hitleriä (kun aiemmin oli tervehditty ”Grüss Gott” eli Jumalan nimeen). Oli myös yleisesti tiedossa, että siihen tuli vastata samanlaisella tervehdyksellä. Käytännössä tätä vaadittiin kaikilta, ulkomaalaisiltakin, ja Saksassa sen laiminlyönnin välitön seuraus saattoi olla jopa mukilointi.⁷⁰ Hitler-tervehdyksiä olisi voinut tulla vastaan Helsingin kaduilla,⁷¹ siis muuallakin kuin poliittisissa kokouksissa (kuva 4) – tai kansallisella oopperanäyttämöllä.

I näytöksen loppukohtausta lippulinnoineen ja ”juhlallisine tervehdyksineen” voi pitää hyvällä syllä poliittisesti motivoituna. Niiden

67 Solan käyttämä ohjaajanpartituuri 1935, 119–125, Nuotisto, SKOB.

68 Ensimmäiset kansallissosialistiset valtiopäivät avattiin eilen yksinkertaisin menoin, *Aamulehti* 13.12.1933; Berlinin Saksalais-suomalainen yhdistys juhlinut Suomen itsenäisyyspäivää, *Uusi Suomi* 14.12.1933.

69 ’Heil Hitler’ -ele vahvistettu viralliseksi tervehdystavaksi, *Suomenmaa* 16.7.1933; ’Heil Hitler’ vahvistettu viralliseksi tervehdykseksi, *Keski-Pohjanmaa* 17.7.1933. Natsit olivat käyttäneet sitä keskinäisenä tervehdyksenä jo 1920-luvun alkupuolelta lähtien italialaisten fasistien esikuvan mukaisesti. Evans 2004, 184.

70 Ullan Eino (tunnistamaton nimimerkki), Matkan varrelta, *Ilkka* 27.10.1933; Evans 2004, 387. Natsitervehdyksen kulttuurihistoriallisesta merkityksestä ks. Allert 2008.

71 Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 248–253 ml. kuvaliite.

viikosta toiseen jatkuvat toistamiset tekivät niitä tunnetuiksi ja samalla normalisoivat niitä suuren suosion saaneissa esityksissä, joista osa oli nimettyjä koululaisnäytäntöjä.⁷² Solan ratkaisu oli uskalias, sillä tällaisia julkisia joukkotervehdyksiä ei pidetty sopivana. Niiden katsottiin osoittavan kuulumista sotilaallisia toimintatapoja noudattavaan yhdistykseen, mikä oli yhdistys- ja rikoslakien muutoksella hiljattain kielletty.⁷³ Nämä heinäkuun 20. päivänä 1933 voimaantulleet lakimuutokset pantiin merkillä IKL:ssäkin, ja niinpä sen sisäisessä toimintaohjeessa kiireesti (4.8.1933) ohjeistettiin, että ”liiallisesta juhlallisen tervehdyksen käytöstä on luovuttava” ja että ”juhlallista tervehdystapaa kättä kohottaen [on] yleensä käytettävä ainoastaan lipulle sekä sankarivainajia kunnioittaessa, mikäli ei tästä erikoisesti johdon kanssa sovita”.⁷⁴ Sola siis testasi poliittisen toleranssin rajoja⁷⁵ – ilmeisen onnistuneesti. Syyttä ei *Kansan Lehti* kommentoinut eduskunnan esitysillan (4.12.1935) jälkeen, että ”[i]tse rovasti Kares näytti nauttivan hauskaasta esityksestä”.⁷⁶ Lääninrovasti K. R. Kares (1876–1942) oli tuolloin IKL:n kansanedustaja, joka oli tunnettu jyrkistä, natsi-Saksaa myötäilevistä mielipiteistään.

On merkittävää, että juuri rykmentin tytär Maria johtaa tervehdyksen. Solan ohjauksessa Mariasta rakentuu uudenlainen aktiivinen naistyyppi, jossa on enemmän kuin ripaus tuon ajan elokuvistakin tunnettua flapperia. Koivunen luonnehtii tällaista naistyyppiä sopivasti lapsenomaiseksi, sopivasti itsenäiseksi ja sopivasti epäsovinnaiseksi.⁷⁷ Ko-

72 Lehti-ilmoitusten perusteella *Rykmentin tyttären* ”halpahintaisia” koululaisnäytöksiä oli neljä: 21. ja 25.1. sekä 3.10.1936 ja 10.10.1939.

73 Laki lisäyksestä rikoslain 16 lukuun, Suomen asetuskokoelma 228/1933 sekä Laki yhdistyslain muuttamisesta, Suomen asetuskokoelma 229/1933.

74 IKL:n toimintaohje nro 8, 4.8.1934, IKL:n toimintaohjeet, kotelo 33, Suomen 1920–40-luvun historian säätön arkisto, KA. Toimintaohje siteerattuna Uola 1982, 127–128, 493.

75 Parakilas mainitsee, kuinka 1800-luvulla oopperanäyttämölle saatettiin tuoda vallanpitäjien kannalta arkaluontoisia aihepiirejä ja valta-asetelmia ja testata, missä kohtaa heidän sietokykynsä päättyi. Parakilas 1992, 187–188.

76 Täältä ja tuonnempaa, *Kansan Lehti* 9.12.1935. Eduskunnan osallistumisesta *Rykmentin tyttären* esitykseen ks. Timo (tunnistamaton nimimerkki), ”Leipä-tulli”-kysymys on työkykysymys, *Uusi Suomi* 5.12.1935; ”Rykmentin tytär”, *Aamulehti* 6.12.1935.

77 Koivunen 1995, 206–209.



Kuva 4. IKL:n jäseniä tervehtimässä Suomen lippua Ilkan patsaan edustalla Ilmajoella 24.6.1933, vajaa kuukausi ennen kuin tällaiset julkiset tervehdykset kiellettiin lailla. Kuvaaja Lauri Huhtala, Museovirasto, CC BY 4.0.

rostetun vaaleahiuksinen Irja Simola (1911–1971) oli roolidebyyttissään puvustettu ja kammattu kuin Marien roolissa esiintynyt filmitähti Anny Ondra Helsinkiinkin 1933 tullessa Carl Lamačin ohjaamassa elokuvassa *Die Regimentstochter*,⁷⁸ mikä lisäsi entisestään Simolan yleisöön tehonnutta vetovoimaa oopperanäyttämöllä ja ylipäättänsä koko tuotannon kiinnittymistä nykyaikaan, siis 1930-lukuun. Tässä poikettiin perinteestä, sillä Marien puvustuksessa oli ollut tyyppillistä se, että se mukaili rykmentin sotilaiden univormua.

78 Filmin ensi-ilta Helsingissä, Bio Maximissa oli joulupäivänä 1933. Juuri ennen joulua Anny Ondra oli puolisonsa Max Schmelingin kanssa nauttinut teetä Hitlerin kanssa. Schmeling hos Hitler, *Hufvudsadsbladet* 27.12.1933. Anny Ondraa oli seurattu aktiivisesti suomen- ja ruotsinkielisissä elokuvalehdissä sekä päivälehdissä jo 1920-luvun lopusta lähtien. Ks. esim. Syntinen sievä sulotar Anny Ondra. Hurmaava tšhekkoslovakialainen tähti Anny Ondra, *Elokuva* nro 1, 15.1.1931, 8–9. Myöhemmin 1930-luvulla Lamačin filmi palasi elokuva-teattereihin, ja näin ollen yleisöllä oli mahdollista käydä katsomassa *Rykmentin tyttärestä* sekä filmi- että oopperaversio.

Marian korostuneesti moderni aktiivinen olemus oli vastakkainen uuden Saksan naiskuvan kanssa, sillä saksalaisten naisten keskeinen tehtävä oli vaalia kotia, huolehtia miehestään ja synnyttää lukuisia lapsia. Vares mainitsee, että naimattomilla naisilla ei ollut lähtökohtaisesti edes kansalaisoikeuksia.⁷⁹ Suomessa uuden Saksan naisia kotiinpäin sysivä suuntaus herätti epäluuloja. IKL:ssäkin toimi alusta lähtien naisaktiiveja, kuten Armi Klemetti, joka oli yksi IKL:n ravintolan, Mustan Karhun omistajista, tai Hilja Riipinen,⁸⁰ joka oli IKL:n kansanedustaja 1930–1939. Solalle on mahdollisesti ollut tärkeää rakentaa Mariasta hahmo, jota ei voisi sekoittaa julkisesti näkyvään IKL-aktiiviin, ”Hurja-Hiljaan”. Ensi-iltakritiikissään Väinö Pesola huomauttikin osuvasti, kuinka Marian roolissa Irja Simola ”oli perillä myös tällaisen ’poikatytön’ yleisöön tehoavasta, valloittavasta näyttelemisestä”. Laulupuoli ei tosin kirjoittanut kritiikeissä superlatiiveja: ”Hän suoriutui lupaavasti Marian kaikkea kannattavasta osasta. Tosin hänen hento äänensä ei aina kestänyt orkesterin rynnistyksiä, mutta hän liverteli kevyesti, käytteli somaa ääntään yleensä herttaisesti [--].”⁸¹ Simola oli aloittanut Suomalaisessa Oopperassa vasta syksyllä 1935, ja hän oli tuolloin vasta tulevaisuuden lupaus.

Yleisesti hyväksyttyä ja edelleen ajankohtaista

Solan ohjaustyö ei herättänyt protesteja, ja niin kriitikot kuin maksavakin yleisö otti produktion suosiollisesti vastaan. Esityksiä markkinoitiin myös koululaisille ja nuorisolle. Kriittisiä äänenpainoja kuultiin vain parissa lehdessä. Kokoomuslainen *Karjala* oli kaikkein kriittisin:

79 Vares 2018, 432; ks. myös 234–244 ja 432–444.

80 Sulamaa 1995; Jokisipilä & Könönen 2013, 112–118; Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 238–240.

81 -la. (Väinö Pesola), ”Rykmentin tyttären” ensi-esitys, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.11.1935. Vrt. myös U. K-i. (Uuno Klami), ”Rykmentin tytär” Suomalaisessa Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 17.11.1935; Särrä (Sulho Ranta), Rykmentin tytär, *Ilta-Sanomat* 20.2.1936.

Suomalainen Oopperakin otti esille vanhan menestysnumeron, Donizettin buffaoopperan ”Rykmentin tyttären”, joka kuitenkin vaikuttaa sangen väljehtyneeltä ja ikävältä, mikä osaltaan kenties johtuu Väinö Solan valitettavan epätasaisesti ohjaamasta esityksestä, heikkolaatuisista näyttämövarusteista ja puvuista jne.⁸²

Samoin Sulho Ranta oli varauksellinen: ”Luulen melkein, että Rykmentin tytär olisi pitänyt uudistaa perinpohjaisemmin, kuin mitä meillä nyt on tapahtunut, jotta se jaksaisi säilyttää viehätöksensä. Mahtaako näet tahallista naiviutta tavoitteleva tyyli nyt juuri olla tälle teokselle parasta esitysmuotoa?”⁸³ Mutta Rannankaan arvioissa ei kyseenalaistettu ensimmäisen näytöksen loppukohtausta. Birger Buchert kaipasi ensimmäiseen näytökseen jopa vielä enemmän militääristä ryhtiä.⁸⁴ Tätä toivoi myös Selim Palmgren, jonka mukaan ”mieskuoro sivumennen sanoen kuulosti oikein militääriseltä mutta toisaalta uljaat krenatöörit olisivat kernaasti saaneet liikkua suuremmalla sotaisella ponnella”.⁸⁵ Mutta hänenkin mielestään ensi-ilta oli kiistaton menestys, kuten Uno Klaminkin: ”Rykmentin tytär’ on aikojen alussa esitetty monina muunnoksina. Suomalaisen Oopperan omaksuma tuntui kaikin puolin onnistuneesti valitulta. [--] Varsinkin ensimmäisen näytöksen päivän valkeneminen oli hyvin tehty.”⁸⁶ *Ajan Suunnassa* todettiin, että ohjauksesta ”joka on Väinö Solan suorittama, huomasi perehtyneen teatterimiehen jäljet.”⁸⁷

82 Länsi (tunnistamaton nimimerkki), Pääkaupungin parrasvaloista IV, *Karjala* 9.12.1935.

83 Särä (Sulho Ranta), Rykmentin tytär, *Ilta-Sanomat*, 20.2.1936. Ranta ei tosin nähnyt samaa esitystä kuin muut arvioitsijat, sillä hän ei ollut kiireiltään ehtinyt käydä katsomassa esitystä ennen kuin vasta helmikuussa 1936. Ehkä esitys oli alkanut kulua?

84 B. B-t (Birger Buchert), *Svenska Pressen* 8.11.1935.

85 S. P-n (Selim Palmgren), Finska Operan. Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 17.11.1935.

86 U. K-i (Uno Klammi), ”Rykmentin tytär” Suomalaisessa Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 17.11.1935.

87 M. P. (Martti Paavola), Suomalainen Ooppera. ”Rykmentin tytär”, *Ajan Suunta* 26.11.1935.

Rykmentin tyttären repriisi palasi ohjelmistoon syksyllä 1937 (kolme esitystä), mutta ei jatkanut enää lainkaan keväällä 1938 eikä koko seuraavana näytäntökautena. Tällä välin oopperan johdossa oli tapahtunut muutoksia. Aino Acktésta (1876–1944) oli tullut vuoden 1938 alusta lähtien apulaisjohtaja ja syyskauden 1938 alusta lähtien pääjohtaja Edvard Fazerin (1861–1943) jäädessä eläkkeelle. Acktén kaudella *Rykmentin tytärtä* ei esitetty. Ackté erosi tehtävästään jo toukokuussa 1939,⁸⁸ ja syksyllä 1939 johtajaksi tuli lapualaissyntyinen Oiva Soini (1893–1971). Euroopassakin oli tapahtunut paljon, kun natsi-Saksa alkoi määrätietoisesti laajentua. Maaliskuussa 1938 se toteutti Itävallan Anschlussin, ja syyskuussa 1938 Saksa liitti Münchenin sopimuksen valtuuttamana itseensä Tsekkoslovakiasta niin sanotut sudeettialueet. Puolisen vuotta myöhemmin, maaliskuussa 1939, natsi-Saksa miehitti Böömin ja Määrin alueet ja otti ne valtioyhteyteensä. Lehdet olivat täynnä sotaan ja siihen valmistautumiseen liittyviä huolekkaita uutisia.

Rykmentin tytärtä ei ollut suunniteltu esitettäväksi kaudella 1939–1940,⁸⁹ mutta kuitenkin siitä tuli syyskauden avajaisteos, joka sodan partaalla olevan Euroopan tilanteen vuoksi sai aivan uudenlaista ajankoh-taisuutta. Suomikin valmistautui sotaan, ja tämä alkoi näkyä ihmisten, myös oopperan arjessa. Repriisin ensi-ilta oli onnistunut, ja Yrjö Suomalainen arvioi, että yleisöä riittää muihinkin esityksiin ”päätellen siitä mielihyvästä, millä esitystä seurattiin, ja niistä välittömistä suosionoso-

88 Väinö Sola vehkeili aktiivisesti Acktéta vastaan ja purki tälle itselleen ja jopa Suomalaisen Oopperan johtokunnalle kirjeessään 27.3.1939 tyytymättömyyt-tään Acktén johtamistapaa ja oopperan taloustilannetta kohtaan. Solaa har-mitti paitsi kotimaisten solistien palkanalennussuunnitelma myös ulkomaisten solistien ja juutalaisten palkkaaminen sekä ruotsin käyttö käsiohjelmissa. Solan mukaan Ackté puuttui johtamisessaan asioihin, jotka eivät tälle kuulu-neet. Ackté oli samaa mieltä Solan itsensä toiminnasta (kirje Aino Acktéltä Solalle 27.3.1939). Väinö Solan muistelmat, osa XIV–XVI, 1935–1940, Coll. 449.8, Väinö Solan arkisto, KK; Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytä-kirja 24.5.1939, Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1935–1941, SKOB.

89 Suomalainen Ooppera 1939–1940 [painettu kausiesite], Toimintakertomukset ja Suomalaisen Oopperan johtokunnan pöytäkirjat 1935–1941, SKOB.

tuksista, jotka tuontuostakin puhkesivat kesken näytöksen”.⁹⁰ Syyskausi oli jäämässä kuitenkin lyhyeksi. Neuvostoliitto esitti Suomelle aluevääntimuksensa 5.10.1939, ja Suomen armeijan ensimmäinen YH (ylimääräiset harjoitukset) käynnistyi 9.10.1939 ja toinen YH 14.10. Näiden välissä, 10.10., oli *Rykmentin tyttären* toinen syyskauden esitys. Käytännössä YH:ssa oli kysymys armeijan liikekannallepanosta. Sola kirjoitti muistelmiinsa: ”Sota on ovella. Mobilisaatio on täydessä käynnissä. Nyt ei ennätä muuta ajatella kuin maanpuolustusta. Taidekin asetetaan sen käyttöön. Sotakonserit ja näytännöt alkavat.” Oopperan henkilökuntaa joutui mukaan, ensimmäisten joukossa Alfons Almi (1904–1991), eikä säännöllisiä esityksiä enää voitu järjestää.⁹¹ Jäljellä oli vielä kolme *Rykmentin tyttären* esitystä, viimeisin 18.11.1939. Tätä ennen sitä oli ehtinyt käydä katsomassa joukko laivaston reserviläisiä.⁹² Ooppera sulki ovensa viikon päästä, viisi päivää ennen talvisodan puhkeamista.⁹³ *Rykmentin tyttären* lyhyen esityssyklin aikana monissa lehdissä uutisoitiin, kuinka tunnettu elokuvanäyttelijätär Tuulikki Paananen (1915–1974) oli astunut vapaaehtoisena lippujen alle rykmentin tyttären tavoin ja toimi eräässä maanpuolustuksen hyväksi työskentelevässä toimistossa.⁹⁴

90 Y. S. (Yrjö Suomalainen), Teatteripalsta. Ooppera, *Uusi Suomi* 17.9.1939.

91 Väinö Solan muistelmat (10.10.1939), osa XVII 1939–1942, 1. luonnos, Coll. 449.9, Väinö Solan arkisto, KK. Väinö Solan poika Jaakko Sola ei osallistunut enää 1939 *Rykmentin tyttären* esityksiin, joissa hän oli aiempina vuosina tehnyt Erään talonpojan roolin. Hän menehtyi talvisodassa 1940 kuten veljensäkin, Pentti Sola. *Sotapolku.fi*

92 Reserviläisten illanvietot, *Merisotilas* 26.10.1939; ks. myös –ll– (tunnistamaton nimimerkki), Musiikkikuulumisia pääkaupungista, *Aamulehti* 26.11.1939.

93 Ennen talvisodan puhkeamista viimeisenä esityksenä nähtiin Giacomo Puccinin *La Bohème*, 25.11.1939. Talvisodan jälkeen oopperatalon ovet avautuivat 13.4.1940 Leevi Madetojan *Pohjalaisilla. Encore.*

94 Mm. *Aseveli* 28.10.1939; *Suomen Sosialidemokraatti* 1.11.1939; *Laatokka* 2.11.1939. Tuulikki Paananen oli mukana elokuvissa *Jääkärien morsian* (1938) ja *Aktivisti* (1939), jotka kiellettiin vuoden 1944 välirauhansopimuksen velvoittamana. Paananen näytteli myös sotilasfarsseissa *Punahousut* ja *Rakuuna Kalle Kollola* (kumpikin 1939).

Keinulauta keinahtaa

Usean raskaan sotavuoden jälkeen suomalainen yhteiskunta muuttui nopeasti ja monella tavalla. Fasistisena pidetyt järjestöt, kuten Isänmaallinen kansanliike, Suojeluskunta, Lotta Svärd, Akateeminen Karjala-Seura, Itsenäisyyden liitto, Isänmaallinen kansanliike ja Suomen Lukko, lakkautettiin vuoden 1944 välirauhansopimuksen 21. artiklan perusteella.⁹⁵ Kommunistien toiminta sallittiin, ja kommunistiset sanomalehdet saivat ilmestyä, kun taas esimerkiksi *Ajan Suunta* oli lakkautettu fasisistisena. Eikä ollut enää sopivaa puhua ”ryssistä”, Solankaan.⁹⁶ Vapaa-muurareiden toimintaa voitiin jatkaa jatkosotaa edeltäneen keskeytys-päätöksen jälkeen.⁹⁷ Pääosin neuvostoliittolaisista jäsenistä koostunut Liittoutuneiden valvontakomissio saapui Suomeen syyskuussa 1944 ja poistui kolmen vuoden kuluttua Neuvostoliiton ratifioitua Pariisin rauhansopimuksen. Suomi solmi entisen vihollisensa Neuvostoliiton kanssa YYA-sopimuksen huhtikuussa 1948, ja Suomalaisessa Oopperassa alettiin 1949 viritellä institutionaalista yhteistyötä Neuvostoliiton kulttuurisuhteista vastaavien tahojen kanssa.⁹⁸ Puna-armeijan kuoro oli vierailut Suomessa jo keväällä 1945 esiintyen Helsingin lisäksi Turussa ja Tampereella ja saavuttaen huomattavan suuren yleisömenestyksen. Kuorovierailu noteerattiin valtiotasollakin pääministeri J. K. Paasikivellä myöten, ja toki myös valvontakomission edustajat olivat paikalla. *Vapaa Sana* hehkutti laajan artikkelinsa johdannossa, kuinka

95 ”Suomi sitoutuu heti hajoittamaan kaikki sen alueella toimivat hitleriläismieliset (fascisminluontoiset) poliittiset, sotilaalliset ja sotilaallisuontoiset samoin kuin muutkin järjestöt, jotka harjoittavat Yhdistyneille Kansakunnille ja erityisesti Neuvostoliitolle vihamielistä propagandaa, sekä vastaisuudessa olemaan sallimatta tämantapaisten järjestöjen olemassaoloa.” Asetuskokoelma 645a/1944. Yhdistynyt Kansakunta ei tarkoita YK:ta vaan Ison-Britannian ja Pohjois-Irlannin valtiomuodostelmaa.

96 Solan muistelmissa tämä näkyy sanojen yliviivauksina.

97 Ensimmäinen istunto pidettiin 19.4.1945 Lallukassa. Nyström 2024, 232. Väinö Sola perheineen asui tuolloin siellä, ja hän kuvaa muistelmissaan lyhyesti istunnon kulkua, Väinö Solan muistelmat (18.4.1945), Osa XIX 1944–46, 1. luonnos, Coll. 449.9, Väinö Solan arkisto, KK.

98 Mikkonen 2019, 189–243. Kiitän Matti Huttusta siitä, että hän muistutti tästä varhaisesta neuvostoliittolaisen musiikkikulttuurin legitimoinnista.

[ä]sken vielä pauhasi sotapropaganda meille idän raakalaislaumoista. Tässä he nyt ovat, idän uuden, elinvoimaisen, korkean kulttuurin edustajat. [--] Pitkä, tuskallinen painajaisuni on päättynyt.⁹⁹

Helsingin kaupunginorkesteri piti 14.9.1945 pelkästään neuvostoliittolaiselle musiikille omistetun ylimääräisen konsertin, jonka yhtenä solistina oli Pia Ravenna. Reinhold Gliären koloratuurisopraanokonserton lisäksi kuultiin Dmitri Shostakovitsin ensimmäinen pianokonsertto, solistina Orest Bodalew. Niin solistit kuin konsertin johtanut Martti Similä olivat nyt Suomi–Neuvostoliitto-Seuran taidetoimikunnan musiikkijaoston jäseniä.¹⁰⁰ Leningradin filharmonikot teki maaliskuussa 1946 Suomeen reilun parin viikon matkan, jonka aikana orkesteri piti viisi suuren suosion saanutta konserttia. Vierailuun kuului myös käynti Jean Sibeliuksen luona Ainolassa.¹⁰¹ Sola ihmetteli näiden esitysten suosiota ”juuri nyt, kun sodan menetettyämme olemme heidän [neuvostoliittolaisten] armoillaan”; hän ei kylläkään itse nähin tilaisuuksiin osallistunut.¹⁰²

Toisen maailmansodan aikana *Rykmentin tytärtä* ei esitetty Suomalaisessa Oopperassa kertaakaan. Se palasi Suomalaisen Oopperan ohjelmistoon syksyllä 1952 kauden avajaisteoksena, runsas kuukausi kesäolympialaisten jälkeen. Uuden tuotannon olisi pitänyt valmistua tosin jo keväällä 1952, mutta käytännön syistä ensi-iltaa jouduttiin lykkäämään kesän ylitse. Tässä uudessa poliittisessa tilanteessa Solan fasismiin päin kurkottanut, militaristisesti ylivirittynyt *Rykmentin tyttären* repriisi ei ollut enää mahdollinen. Tuotantoon tarvittiin muutoinkin uusi ohjaa-

99 *Vapaa Sana* 29.1.1945. Ks. myös samassa lehdessä ilmestynyt R. P–d. (Ralf Parland), Punaisen armeijan kuoron konsertit. Arvionsa lopussa hän toteaa: ”Messuhalli oli hieman kylmä ja tilava kuin zeppeliinin pilttu, mutta Punaisen Armeijan kuoro oli se takkavalkea, joka pani pian sekä seinät sekä sydämet lämpiämään.”

100 *SNS. Kansan Sanomat* 12.9.1945. Konsertin kiittävästä kritiikistä ks. esim. T. K–la (Tauno Karila), Konsertit. Ylimääräinen konsertti, *Helsingin Sanomat* 15.9.1945.

101 *SNS. Kansan Sanomat* 27.3.1946.

102 Väinö Solan muistelmät (22.3.1945), OSA XXIV 1939–1949, lopullinen versio 2, Coll. 449.11, Väinö Solan arkisto, KK.

ja, koska Sola oli jäänyt eläkkeelle 1949.¹⁰³ Tehtävän otti vastaan Thure Bahne (1909–1956), joka oli ollut mukana Solan ohjaamassa *Rykmentin tyttäressä* Toniona.¹⁰⁴ Työryhmään oli tullut muitakin muutoksia. Lavastaja Martti Tuukka oli kuollut pitkäaikaiseen sairauteen kesken työuran 1945, ja hänen seuraajakseen oli valittu Kaarle Haapanen (1900–1976).¹⁰⁵ Sotilaiden univormut olivat nyt huomattavasti perinteisemmät ranskalaisytyypiset rinnan ylitse menevine nauhoineen, ja päähineenä oli silinterityyppinen hattu (kuva 5). Tonion univormukin viimeisessä näytöksessä oli kokenut muodonmuutoksen, eikä hänen rintamalla ansaitsemansa kunniamerkki näyttänyt enää rautaristiltä niin kuin Solan ohjausversiossa. Helmaan asti umpinaista puolireiteen yltävää asetakkia koristi vyö, joka muistutti läheisesti Suomen armeijan upseerin silloista juhlayötä. Koreaksikin luonnehdittua armeijan pukuratkaisua kiiteltiin.¹⁰⁶

Bahnen ohjaamaan tuotantoon kuuluvasta kuiskaajan partituurista näkyy selvästi, että Bahne hyödynsi Solan ohjauskonseptia. Solan ohjauksessa tapahtuma-aika on 1700-luvun loppu ja Bahnella taas 1800-luvun alku, ja tapahtumapaikat ovat samat.¹⁰⁷ Bahne käytti edelleen Solan vuoden 1935 suomennosta, jota kylläkin muunneltiin jonkin verran.¹⁰⁸ Bahne oli muokannut kaksinäytöksisestä teoksesta kolminäytöksisen: I näytös loppuu Marien ”Rykmenttilauluun”, ja II näytös taas loppuu samaan

103 Solan viimeisin ohjaustyö Suomalaisessa Oopperassa oli 26.2.1950 ensi-iltaan tullut *Rigoletto*. *Encore*.

104 *Rykmentin tytär* oli Bahnen viimeinen ohjaustyö Suomalaisessa Oopperassa. Tätä ennen hän oli ohjannut neljä operettia: *Iloinen leski* (1948), *Lepakko* (1948), *Ulkosaarelaisia* (1950) ja *Csárdásrubtintatar* (1950).

105 Bahnen ohjaaman produktion kapellimestari oli Nisse Rinkama (1920–1961); ks. muut tuotantoon osallistuneet *Encore*.

106 B. B–t (Birger Buchert), ”Regementets dotter”, *Nya Pressen* 12.9.1952. Ks. myös O. P. (Olavi Pesola), *Rykmentin tytär*, *Uusi Suomi* 12.9.1952.

107 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), Nuotisto, SKOB. Esitysanalyysin kannalta kuiskaajan partituurin on aina äärimmäisen kiinnostava, koska sen merkinnät ovat lähinnä toteutunutta esitystä. *Rykmentin tytär* -tuotantojen käsiohjelmat (1935 ja 1952), *Encore*.

108 Kuten aiemmin mainittiin, 1935 tuotannossa rykmentin tyttären nimi oli Maria, mutta 1952 Marie. Sen sijaan hänen ”pääisänsä” nimen oikeinkirjoitus vaihtelee kummassakin tuotannossa, ja se saattaa esiintyä muodoissa Sulpiz tai Sulpice.



Kuva 5. *Rykmentin tytär*, I näytös, Marien ”Rykmenttilaulun” loppu. Vasemmalta: polvihousuinen Tonio (Jorma Huttunen), sotilaspukuinen Marie (Malmi Vilppula) ja kunniaa tekevä Sulpiz (Yrjö Ikonen). Suomalainen Ooppera 11.9.1952. Kuva: Finlandia Kuva Oy. Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto.

kuin alkuperäinen I näytös. Näin rakentui yksi dramaattinen nousu lisää, ja solistit saivat hieman lisää aikaa äänijänteidensä lepuuttamiseen.

Kritiikkien, ohjaajan partituurin ja esityskuvien perusteella näyttämöllepanon yleisilme oli muuttunut. Lavalla kannettiin paareja ja nähtiin rikkinäinen lippu muistuttamassa sodan kammottavuuksista, jotka olivat monella tuoreessa muistissa. Samoin se, että näyttämöllä liikkui paljon naisia (kyläläisiä) ja jopa leikkiviä lapsia, muutti dynamiikkaa. Bahne säilytti lippuseremonian, mutta huomattavasti yksinkertaistettuna: lippu tuodaan sisään, kun Marie aloittaa romanssi-karakterisen laulunsa ”Nyt hyvästi jääkää”, ja Marie suutelee sitä romanssin päätteeksi.¹⁰⁹ Esityksessä käytetty lippu ei ollut enää Ranskan tai minkään muunkaan tunnistettavan valtion lippu eikä edes kovin kookas. Valkoisen lippupohjan keskellä oli yksipäinen tyylitelty kotka, jonka pää oli suuntautunut hieman alaspäin ja jolta puuttuivat jalat, ja sen alapuolella oli laakerilehtipunos. Näyttämöllä näkyi myös erillinen kotkavaakuna. Tuon mallinen kotka ei liittynyt varsinaisesti mihinkään valtioon suoraan, vaikkakin

109 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), 107–112, Nuotisto, SKOB.

erimalliset kotkat ovat koristaneet varsinkin monien saksalaisen kulttuurialueen valtiomuodostelmien vaakunoita ja lippuja. Vuoden 1952 tuotannossa ei enää nähty I näytöksen sulkevaa rykmentin suorittamaa natsitervehdystä – sehän oli sitä paitsi kielletty monissa maissa. Sen sijaan surulliset jäähyväiset oli ohjattu päättämään näytös. Bahne oli tehnyt tähän kohtaan yhden lisäyksen: ”Sulpiz kyyneleet”. Tämä on linjassa painetun partituurin esitysohjeen kanssa.

Jotain vanhaakin – ja ehkä vähän arveluttavaakin – säilyi. Usean sodan veteraani Sulpiz ei ollut luopunut kaikesta aiemmasta, vaan teki Marien ”Rykmenttilaulun” yhteydessä sotilaallisen tervehdyksen tavalla, joka oli nähty myös Solan ohjausversiossa (vrt. kuva 3). Natsi-Saksassa johtaja otti tällaisella eleellä vastaan hänelle osoitetun natsitervehdyksen,¹¹⁰ ja usein juuri Hitler käytti tätä. Niukasta aineistosta ei voi päätellä, kapinoiko roolihenkilö, veteraanisoturi Sulpiz, vaiko kenties sen esittäjä Yrjö Ikonen (1902–1981) uutta järjestystä vastaan, vai oliko kyse siitä, että uudet säännöt unohtuivat.¹¹¹ Ikonen oli tehnyt roolin ensimmäisen kerran toista maailmansotaa edeltävässä *Rykmentin tyttären* esitysyklissä syksyllä 1939, jolloin häntä oli luonnehdittu oikeaksi maahanylös-väapeliksi.¹¹²

Vuoden 1952 sanomalehtireseptiossa pidettiin esityksen vahvimpana osuutena viimeistä näytöstä, joka tapahtuu markiisitar Maggiorivoglion linnassa. Marieta yritetään näyttää siellä aateliseen sopimusavioliittoon, mutta paikalle ryynnistävä rykmentti pelastaa tilanteen, ja Marie saa Tonionsa. Tätä edeltää pitkä koominen Sulpizin, Marien ja markiisittaren tertsetto, jonka muutama kriitikko nosti arvioissaan erityisen vaikuttavaksi jaksoksi.¹¹³ Joonas Kokkonen totesi suoraan, että ”[e]ilisessä esityksessä viimeinen näytös pelasti illan; ilman sitä olisi kokonaisvaikutus

110 Evans 2004, 184–185.

111 Sodan jälkeen ei ollut tavatonta, että kiellettyä natsitervehdystä saatettiin käyttää myös vahingossa, vanhasta tottumuksesta. Allert 2008, 93–94.

112 A-la. (Heikki Aaltoila), Ooppera. Rykmentin tytär – Rigoletto, *Ajan Suunta* 19.9.1939.

113 –o –i, Rykmentin tytär, *Työkansan Sanomat* 17.9.1952. Ks. myös Ehr. (Otto Ehrström), Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 12.9.1952.

ollut jokseenkin lattea”.¹¹⁴ Vastaavasti 1935 vain yhdessä kritiikissä mainittiin tertsetosta.¹¹⁵

Siinä Marien osuus oli saanut lähes kokonaan uudet sanat. Hän ei enää laulanut ”paraimmasta” rykmentistä, eikä varsinkaan jääkärirykmentistä, vaan laulamisesta:

Eteenpäin! Se on mainelaulu tämän rykmentin. Eteenpäin, eteenpäin eteenpäin! Eteenpäin, eteenpäin eteenpäin, kaikuvu laulu rykmentin. Eteenpäin ystäväin rynnistään, rataplan. Eespäin vaan marssitaan kun-
niaan, kaikuvu laulu rykmentin. Rataplan, rataplan, rataplan. Eteenpäin ystäväin rynnistään, rataplan. Taistelun vimmatun voitto mun, ihanin
kaikuu laulu tää rykmentin. Ah! Etc.¹¹⁶

Bahnen uusvanhaa ohjauskonseptia voi pitää onnistuneena ainakin yleisömenestyksen osalta, koska tuotanto ylsi 14 esityskertaan vajaan neljän kuukauden aikana. Monissa kriitikoissa se herätti hämmennystä:

Viritettynä tietynlaiseen ”historialliseen tunnelmaan” istuutui moni oopperataiteen ystävä varmaan eilen paikalleen Suomalaisen Oopperan katsomossa, eikä hän tästä tunnelmastaan vapautunut koko iltana. Ei näet ollut täyttä varmuutta siitä, miten totisesti tämä touhu olisi ollut alettava. Esityksestä ehkä kaipasi kokoavaa, selkeätä linjaa, joka olisi joko toteuttanut vanhastelevaa tyylittelyä ehyesti ja johdonmukaisesti, tai sitten luonut jotakin todella uutta ja piristävää.¹¹⁷

Vuoden 1952 tuotannon lehdistövastaanotossa herätti huomiota rykmentin luonteen muuttuminen epäsitilaalliseksi: siitä oli tehty epätas-

114 J. K-nen (Joonas Kokkonen), Rykmentin tytär Oopperassa, *Ilta-Sanomat* 12.9.1952.

115 Y. S. (Yrjö Suomalainen), ”Rykmentin tytär” Oopperassa, *Uusi Suomi* 17.11.1935. ”Kolmannen näytöksen vaikea terzetti sujui erittäin valmiisti.”

116 *Rykmentin tytär*, kuiskaajan partituuri (Thure Bahnen ohjaus 1952), 135–141, Nuotisto, SKOB.

117 V. H–O. (Veikko Helasvuo), Historiallista ajanvietettä Oopperassa, *Helsingin Sanomat* 12.9.1952.

mallinen ja kuriton, vailla militääristä eleganssia. Jotkut sotilaat käyttivät kivääriä jopa kävelykeppinä. Eikä rykmentti edes marssinut kunnolla:

Sotilasmieskuoro lauloi reippaasti ja ”pyssypelikin” meneskeli, vaikka oikeat ja vasemmat jalat olivat luvalla sanoen sekaisin.¹¹⁸

Hans [Thure Bahns] regi var [--] militärt sett lite sällsam, då de lediga soldaterna hade glömt koppla gevären och använde dem som spatserkäppar samt försökte titta igenom framladdare.¹¹⁹

Tämän kirjoittaja ei kuulu innokkaimpiin militaristeihin, mutta häntäkin häiritsi krenatöörien kuriton käytös. Parodisen tarkka paraatimeno olisi esimerkiksi ollut yksi mahdollinen aspekti, yksi hukkuvan oljenkorsi, josta teos olisi voitu pelastaa.¹²⁰

Ikävän vaikutuksen teki krenatöörien täysin epäsotilaallinen käytös. Ehkä oopperamme halusi esiintyä historioitsijana, ilmaista Itävallan monien tappioiden syyt.¹²¹

Kuvausten perusteella Bahne oli hyödyntänyt ohjaustyössään sotilasfarssin kuvastoa. Elokuvatyyppin ensimmäinen aalto oli osunut 1930–1940-lukuihin, ja 1950-luvulla käynnistyi sen toinen aalto.¹²² Vastakohta Solan ohjaaman version täsmälliseen ja aina valmiustilassa olevaan rykmenttiin on huomattava. Bahnen ohjauksessa rykmentti ei ole uhka kenellekään, se ei ole valmistautumassa sotaan, eikä siitä edes olisi sotimaan, kun aseenkäsittelykin on mitä sattuu. Kimmo Laineen

118 –la. (Väinö Pesola), ”Rykmentin tytär” uusintaesityksenä, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.9.1952.

119 Ehr. (Otto Ehrström), Regementets dotter, *Hufvudstadsbladet* 12.9.1952.

120 –o –i (nimimerkki, mahdollisesti Irina Oksanen), Rykmentin tytär, *Työkanan Sanomat* 17.9.1952. Kiitän nimimerkin jäljittämisestä Kansan arkiston tutkijapalvelua.

121 S. N. (tunnistamaton nimimerkki), Rykmentin tytär, *Vapaa Sana* 14.9.1952.

122 Laine 1994, 42–89. Ks. myös *Elonet* (Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elokuva-arkisto verkossa). Kiitän Vesa Kurkelaa sotilasfarssiin liittyvistä huomioista.

mukaan sotilasfarssien julkisuuskuvassa korostuikin hauskuus ja harmittomuus sekä ideologinen riippumattomuus, ilman selviä kytkentöjä sosiaaliseen todellisuuteen.¹²³

Vuoden 1952 tuotannon arvioissa oli useita mainintoja koomisista tilanteista muutoinkin kuin kömpelösti marssivan ja koheltavan sotilaskuoron osalta. Esityskuvista näkyy, että solistit oli maskeerattu niin voimakkaasti, että kasvojen piirteet muuntuvat. Tämä koskee myös miespuolisia roolihahmoja. Karikatyyrimäisyys on yksi koomisuutta korostava elementti, mutta siinä oli joidenkin mielestä menty liian pitkälle ja sorruttu amatöörimäiseen liioitteluun. Esimerkiksi markiisittaren (Maiju Kuusola) ja ohjaajan itsensä esittämän hovimestari Hortension kohdalla oli ohitettu huvittava ja siirrytty naurettavaan. Vuorimaisemaa esittävä taustakuva on kuvien perusteella tahallisen keinotekoinen; se näyttää enemmän pahvilta kuin vuorimaisemalta (kuva 5). Komiikan onnistuneempiin kannattelijoihin kuului myös monet sodat kokenut väpeli Sulpiz (Yrjö Ikonen).¹²⁴ Tuotannon koomisuus, kömpelöstikin toteutettuna, siirsi dramaturgian painopisteen pois Solan rykmentin uhoavasta julistuksesta.

Tammikuun 7. päivä 1953 esirippu laskeutui *Rykmentin tyttären* tuotannon viimeisen esityksen päätteeksi. Yleisömenestyksestä huolimatta uusia repriisejä ei tullut. *Rykmentin tytär* pääsi tosin pajahtamaan Aleksanterin teatterin näyttämölle kesän kynnyksellä 1980 pariaksi illaksi, kun tuolloin Neuvostoliittoon kuuluneen Viron kansallinen taidelaitos Estonia-teatteri teki vierailun Suomen kansallisoopperaan ja sisällytti teoksen vierailuohjelmaansa.¹²⁵ *Rykmentin tyttären* ohjauskonsepti oli

123 Laine 1994, 68.

124 S. N. (tunnistamaton nimimerkki), *Rykmentin tytär*, *Vapaa Sana* 14.9.1952; –la. (Väinö Pesola), ”*Rykmentin tytär*” uusintaesityksenä, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.9.1952; J. K-nen (Joonas Kokkonen), *Rykmentin tytär Oopperassa*, *Ilta-Sanomat* 12.9.1952.

125 Esityspäivät olivat 30. ja 31.5.1980. Ks. myös *Maaseudun tulevaisuus* 20.5.1980. Muut vierailulla mukana olleet oopperat olivat Giuseppe Verdin *Attila* ja Eino Tambergin *Cyrano de Bergerac*. *Encoressa* ei ole mainintaa näistä esityksistä, sillä sinne on luetteloitu vain Suomen Kansallisoopperan ja -baletin (ja sen edeltäjien) omat tuotannot. Vierailuesitysten tiedot löytyvät kuitenkin *Oopperasamosta*.

kritiikkien perusteella kurkottanut 1800-luvulle ja ammentanut hauskoista henkilöhahmoista ja humoristisesta, vokaalisesti vahvasta sotilas-kuorosta. Neuvostoliiton poliittinen ohjailu vaikutti koko vierailun toteutumiseen,¹²⁶ ja olisi epätodennäköistä, etteikö virolaisten tuotantojen poliittinen sopivuus olisi matkajärjestelyjen tavoin varmistettu Moskovassa etukäteen, olihan näyttämöllä isänmaallisia iskulauseita päästelevä sotilaskuoro. Arvioidessaan jälkeen päin vierailusta kirjoitettuja kritiikkejä Hannu-Ilari Lampila toteaa, että ”kritiikki esitettiin useimmiten hieman epäsuorana. Kriitikot eivät yleensä halunneet aivan avoimesti sanoa, että Estonia-teatterin esitystyylillä oli sangen vanhanaikaista.”¹²⁷ Poliittinen ilmapiiri vaikutti jopa siihen, miten musiikkikriitikot sanansa sommittelivat.

Päätäntä

1930–1950-lukujen suomalaisen poliittisen näyttämön muutoksia on hedelmällistä havainnoida oopperatalon auditoriosta, tarkastelemalla ja vertailemalla *Rykmentin tyttären* kahta tuotantoa. Väinö Solan ohjauksessa (1935) *Rykmentin tytär* sai voimakkaita oikeistolaisia painotuksia, ja sitä voi pitää osin jopa propagandana, jossa oikeistolaiset ääriliikkeet ja erityisesti Isänmaallinen kansanliike olivat edunsaajia. Loppuihan esitys sopivasti kuoron ja solistien julistukseen ”eläköön isänmaamme”. Esityksen päättävä, kaikki esiintyjät yhteiseen ääneen kokoava ”Oi, terve isänmaa” oli tuttu kuin kansanlaulu,¹²⁸ mikä mahdollisti näyttämön ja auditorion välisen rajaa purkavan yhteisresonanssin.¹²⁹ Toistamalla julkisella näyttämöllä lippuseremonioita ja ”juhlallisia tervehdyksiä” normalisoitiin oikeistolaiseen kulttuuriin kuuluvia rituaaleja, myös koululaisten silmis-

126 Lampila 1997, 697–702.

127 Lampila 1997, 701.

128 Väinö Sola, ”Rykmentin tytär”, *Uusi Suomi* 14.11.1935.

129 Hibberd 2010, 127–143, joka tarkastelee yleisölle tuttujen laulumelodioiden merkitystä grand opéra -repertuaarissa. Lily Pons lauloi *Rykmentin tyttären* esityksessä San Franciscon oopperassa (1942) Marseljeesin ja heilutti samalla trikoloria. *L'Avant-Scène Opéra* 179 (1997), 79. Parakilas kuvaa, kuinka yleisö alkoi laulaa oopperakuoron mukana Veronan areenalla Giuseppe Verdin *Don Carloksen* esityksessä. Parakilas 1992, 1982–1983.

sä, ja samalla vesitettiin niitä rajaavien asetuksien ja lakien merkitystä. Poliittisen kamppailun näkökulmasta tämä ei ollut merkityksetöntä, varsinkin kun heinäkuussa 1936 käytiin IKL:n kannalta tärkeät eduskuntavaalit, kolme kuukautta kevätkauden viimeisen esityksen jälkeen.¹³⁰ Solan henkilökohtainen poliittinen asemoituminen ja ohjatun esityksen painotukset kuuluivat 1930-luvun oikeistolaiseen valtakulttuuriin, jolle siis *Rykmentin tytär* oli suunnattu ja jolle kansallinen oopperalaitos antoi näyttämöllään tilaa.

Vaikka Bahnen ohjauksessa (1952) käytettiin Solan librettosuomennosta, *Rykmentin tyttären* profiili muuttui tyystin toisenlaiseksi sotilasfarssiksi. Siitä karsittiin kaikki se aines, joka olisi Suomen toisen maailmansodan jälkeisessä poliittisessa ilmapiirissä ollut arveluttavaa: natsitervehdykset, sotilaallinen uho, laajat lippuseremoniat, viitteet jääkäreihin. Armeijan univormussa palattiin esityshistorian alkulähteille, ja tämän lisäksi armeijasta tehtiin kuta kuinkin taistelukunnon. Myös librettoa muokattiin vähemmän sotaishaksi. Sotamuistojen sijasta muisteltiin rykmentin laulun kaikumista.

Yllättävä piirre vuoden 1935 kritiikeissä oli muistelukulttuurin poikkeuksellisen vahva osuus. On varsin tavallista kerrata teoksen esityshistoriaa meillä ja maailmalla. Tätäkin niissä esiintyi, mutta tämän lisäksi monissa kritiikeissä muisteltiin omaa kokemushistoriaa: *Rykmentin tyttären* esityksestä oli muodostunut monille henkilökohtainen "lieux de mémoire". Lehtijutuissa muisteltiin erityisesti Kansallisteatterin esityksiä:

Ainakin parvella ne [väliaplodit] aloitti eräs vanha herra, joka näkyi kokonaan elävän nuoruutensa muistoissa. Ehkä hän muisteli Kansallisteatterin Rykmentin tyttären esityksiä viisikolmatta vuotta sitten. Silloin lauloi tytärtä nykyinen Aili Somersalmi. Rykmentin tyttärellä on

130 Vuonna 1933 IKL oli ollut vaalilitossa Kokoomuksen kanssa, mutta tiet erkanivat pian eduskuntatyön alettua. Vuoden 1936 vaaleihin IKL osallistui omalla listallaan ja ohjelmallaan. Vares 2018, 274–294. Vaaleista ks. myös Uola 1982 150–178 ja 224–235.

muuten hyvin kunniakas menneisyys. Sen tahdikasta sotilaskuoroa ovat tuhannet ja taas tuhannet kyllästymättä kuunnelleet [--]”.¹³¹

Kyllästys alkoi kuitenkin puskea pintaan, varsinkin toisen maailman-sodan jälkeen. Vuonna 1952 kriitikot kyseenalaistivat sen, miksi teosta ylipäätänsä tulisi enää esittää. Olavi Pesonen totesi oman esitysarvionsa aluksi, että ”[e]i voi kuitenkaan tänä päivänä välttyä vaikutelmalta, että ooppera [= Rykmentin tytär] suurelta osaltaan on jo aikansa elänyt”.¹³² Mutta miksi *Rykmentin tytär* ylipäätänsä haluttiin ohjelmaan ja vieläpä varsin pian sodan jälkeen? Olisihan koko teos ja Solan ohjaustyö voitu unohtaa. Halusiko Suomalainen Ooppera viestiä uudella *Rykmentin tyttärellä*, että se ei ollut sitoutunut Väinö Solan linjaan vaan oli valmis suunnanmuutokseen? Näin ollen Bahnen ohjauksella olisi ikään kuin korvattu Solan ohjauksen silloisissa oloissa hankala poliittinen asemointi. Vai haluttiinko oopperassa pyristellä eroon elitismisyytöksistä ja laajentaa sotilasfarssimaisella ohjauskonseptilla esitysten kohderyhmää? Teosvalintaan tuskin oli syynä koloratuuritaituri, jolle piti löytää sopivaa esitettävää.

Vuoden 1952 kritiikeissä oli uutena säikeenä yhteiskuntavastuun vaatiminen. *Työkansan Sanomat* päätti arvionsa toteamalla: ”Yleisön suosio varoittavan laimeaa.” Niin ikään vasemmistoon lukeutuvassa *Vapaassa Sanassa* mentiin vielä pidemmälle:

Yleisön välinpitämättömyys pani sittenkin uskomaan oopperamme nousuun. Muistakoon oopperan johto, että kaksikymmentä miljoonaa on suuri raha, että valtiolla on monta rahareikää kulttuurielämänkin piirissä.¹³³

131 Lokka (tunnistamaton nimimerkki), *Aamulehti* 13.12.1935.

132 O. P. (Olavi Pesonen), *Rykmentin tytär*, *Uusi Suomi* 12.9.1952. Ks. myös J. K-nen (Joonas Kokkonen), *Rykmentin tytär Oopperassa*, *Iltä-Sanomat* 12.9.1952.

133 –o –i (tunnistamaton nimimerkki), *Rykmentin tytär*, *Työkansan Sanomat* 17.9.1952. S. N. (tunnistamaton nimimerkki), *Rykmentin tytär*, *Vapaa Sana* 14.9.1952.

Ooppera, myös koominen ooppera, on riippuvainen yhteiskunnan ja tarpeeksi laajan yhteisön taloudellisesta ja muusta materiaalisesta tuesta. Siksi onkin välttämätöntä tehdä esityksiä, jotka koskettavat katsojia, maksajia. Jos kontaktia ei tämän kannattelijaryhmän kanssa muodostu, seurauksena on ei vain ao. tuotannon vaan vähitellen koko organisaation haaksirikko. *Rykmentin tyttärestä*, entisestä kassamagneetista, tuli toisen maailmansodan jälkeen miltei harvinaisuus. Sitä ei nykyäänkään juuri esitetä näyttämöllä, ja kaupallisia tallenteitakin on niukasti. Teos ei ole herättänyt myöskään erityistä tutkimuksellista mielenkiintoa.¹³⁴ Dramaturgian kannalta ongelmallista on armeijakeskeisyyden lisäksi #metoonäkökulmasta Marien ja hänen sotilas-isäkuoronsa välinen Lumikki ja seitsemän kääpiötä -tyyppinen epäuskottava suhde. Miten luoda siitä uudelleen nykykatsojaa puhutteleva uusi näyttämöteos? Oopperataide on siis pääsemättömissä yhteiskunnallisista siteistään. Aina on jonkinlainen poliittinen tilanne, aina tiettyjä merkityksiä on mahdollista panna esille, haastaa, kiistää, suosia, tai sitten niitä voi joutua piilottamaan, verhoamaan tai korvaamaan, mutta mitä ne sitten ovat kussakin tapauksessa, se vaatii asiaa tuumaavilta tarkkaa työtä.

Lähdeluettelo

Alkuperäisaineisto

Tallenteet

Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento*. Anna Moffo (Marie), Franco Manino (joht.), Orchestra Sinfonica e Coro di Milano della RAI (Milano 1960). Walhall WLCD 0317.

Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento*. Luciana Serra (Marie), Bruno Campanella (joht.), Orchestra e Coro Teatro Comunale di Bologna (1989). Nuova Era 233007.

¹³⁴ Considine 2013, 278.

- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Lily Pons (Marie), Gennaro Papi (joht.), Chorus and Orchestra of the Metropolitan Opera (New York 1940). Naxos Historical 8.110018-9.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Joan Sutherland (Marie), Richard Bonynge (joht.), Opera Australia (Sydney 1986). Mm. YouTube.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Patrizia Gofi (Marie), Juan Diego Flórez (Tonio), Riccardo Frizza, Orhestra e coro del Teatro Carlo Felice di Genova (2005). Decca 0743146.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Natalie Dessay (Marie), Juan Diego Flórez (Tonio), Bruno Campanella (joht.), The Royal Opera (London 2007). Erato 5099951900298.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment*. Maria Grazia Schiavo (Marie), Stefano Ranzani, Teatro La Fenice (Venice 2022). Mezzo TV 12/2023.

Pianopartituurit ja libretot

- Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento* (Calisto Bassi). Milano: Ricordi, 1986.
- Gaetano Donizetti, *La Fille du régiment* (Jean François Bayard & J. H. Vernoy de Saint-Georges. New York: International Music Company, s.a.
- Gaetano Donizetti, Jean François Bayard & J. H. Vernoy de Saint-Georges, *La Fille du régiment* (libretto). *L'Avant-Scène Opéra* 179 (1997), 11–68.
- Roderich Benedix, *Die deutsche Regimentstochter*, Oper von Donizetti. Neue Bearbeitung. Berlin: Roger Bittner, 1870.

Tietokannat

- Elonet. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin Elokuva-arkisto verkossa.
<https://elonet.finna.fi>
- Encore. Suomen Kansallisoopperan ja -baletin esitystietokanta
<https://encore.opera.fi>
- Ilona. Esitystietokanta. <http://ilona.tinfo.fi>
- Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot: sanomalehdet.
- Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960.
<https://oopperasampo.fi>
- Sotapolku.fi. <https://www.sotapolku.fi>

Arkistot

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Suomen 1920–40-luvun historian säätien arkisto

Väinö Solan arkisto

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK)

Väinö Solan arkisto

Suomen kansallisoopperan ja -baletin arkisto, Helsinki (SKOB).

Teatterimuseo, Helsinki (Teat)

Suomen asetuskokoelma

Asetus kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä, asetuskokoelma 177/1934.

Laki kiellosta käyttää poliittisia tunnusmerkkejä eräissä tilaisuuksissa, asetuskokoelma 132/1934.

Laki lisäyksestä rikoslain 16 lukuun, asetuskokoelma 228/1933.

Laki yhdistyslain muuttamisesta, asetuskokoelma 229/1933.

Aikakaus- ja sanomalehdet

Aamulehti 1933, 1935, 1939

Ajan suunta 1933, 1935, 1939

Aseveli 1939

Elokuva 1931

Helsingin Sanomat 1935, 1945, 1952

Hufvudstadsbladet 1935, 1952

Ilkka 1933

Ilta-Sanomat 1936, 1952

Kaiku 1935

Kansan Lehti 1935

Karjala 1935

Keski-Pohjanmaa 1933

Laatokka 1939

Maaseudun tulevaisuus 1980

Merisotilas 1939

Nya Pressen 1952

SNS. Kansan Sanoma 1945, 1946

Suomen Sosialidemokraatti 1935, 1939, 1952

Svenska Pressen 1935
Työkansan Sanomat 1952
Uusi Suomi 1933, 1935, 1952
Vapaa Sana 1945, 1952

Muu painettu tutkimusaineisto

Luettelo Suomen vapaamuurareista. Hämeenlinna, Kustannus oy Vasara, 1933.
Sola, Väinö: Väinö Sola. *Kalterijääkärit*, II. Toim. Sulo-Weikko Pekkola, Porvoo, WSOY 1931, 200–207.
Sola, Väinö: Ooppera, säveltaiteen temppeli. *Aitosuomalainen* 6/1936, 7–9.
Sola, Väinö: *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo, WSOY 1951.
Sola, Väinö: *Wäinö Sola kertoo* II. Porvoo, WSOY 1952.
Sola, Väinö: Olinhan niissä asioissa minäkin. *Kalterijääkärien 40-vuotismuistojulkaisu*. Toim. Aarne Sihvo. Helsinki, Kalterijääkäriyhdistys 1957, 89–95.

Tutkimuskirjallisuus

Ahti, Martti: *Ryssänvihassa: Elmo Kaila 1888–1935: aktivistin asevoimien harmaan emineenssin ja Akateemisen Karjala-Seuran puheenjohtajan elämäkerta*. Porvoo, WSOY 1999.
Allert, Tilman: *The Hitler Salute. On the Meaning of a Gesture*. Metropolitan Books, New York 2008.
Aspden, Suzanne: Opera and National Identity. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Toim. Nicholas Till. Cambridge University Press, Cambridge 2012, 276–97.
Broman-Kananen, Ulla-Britta: Staging a national language: Opera in Christiania and Helsinki in the 1870s. *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Toim. Anne Siivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 4. Helsinki, Sibelius Academy 2012, 155–191.
Broman-Kananen, Ulla-Britta: Grand opera and Finnish nationalism in Helsinki, 1876–1877. *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*. Toim. Anne Kauppala, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager. DocMus Research Publications 9. Helsinki, Sibelius Academy, University of the Arts 2017, 169–213.

- Considine, Basil: La Fille du régiment and the construction of French patriotism and identity in the inter-empire period. *Viva V.E.R.D.I.! Music from the Risorgimento to the unification of Italy*. Toim. Roberto Illiano. Studies on Italian music history 8, Turnhout, Brepols 2013, 277–286.
- Dyer, Richard: Fille's Daughters. *Opera news* (72) 10/2008, 28–31.
- Evans, Richard J.: *The Coming of the Third Reich*. Lontoo, Penguin Books 2004.
- Everist, Mark: *Music Drama at the Paris Odéon (1824–1828)*. Berkeley, University of California Press, 2002.
- Fulcher, Jane: *The nation's image: French grand opera as politics and politicized art*. Cambridge University Press, Cambridge (1987) 2002.
- Gossett, Philip: Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera. *Cambridge Opera Journal* (2) 1/1990, 41–64.
- Gossett, Philip: Censorship and the definition of a national idiom. *Viva V.E.R.D.I.! Music from the Risorgimento to the Unification of Italy*. Toim. Roberto Illiano. Studies on Italian music history 8. Turnhout, Brepols 2013, 141–154.
- Hallman, Diana: *Opera, liberalism, and anti-Semitism in 19th-century France: The politics of Halévy's La Juive*. Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- Hentilä, Marja-Liisa ja Hentilä, Seppo: *Oikeusvaltion etuvartiossa: Ester ja Kaarlo Juho Ståhlberg 1925–1952*. Helsinki, Siltala 2024.
- Hesselager, Jens (toim.): *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Abingdon, Routledge 2018.
- Hibberd, Sarah: *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press 2010.
- Hubner, Zygmundt: *Theater and Politics*. Evenston, Northwestern University Press 1992.
- Izzo, Francesco: Comedy between two revolutions: Opera buffa and the Risorgimento, 1831–1848. *The Journal of Musicology* 21 1/2004, 127–174.
- Jokisipilä, Markku ja Könönen, Janne: *Kolmannen valtakunnan vieraat. Suomi Hitlerin vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki, Otava 2013.
- Kauppala, Anne: Staging Anti-Semitic Stereotypes: Wäinö Sola's Eléazar at the Finnish Opera, 1925. *Grand Opera Outside Paris: Opera on the Move in Nineteenth-Century Europe*. Toim. Jens Hesselager. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Abingdon, Routledge 2018, 132–153.
- Koski, Pirkko (toim.): *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki, Like 2005a.
- Koski, Pirkko (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki, Like 2005b.
- Koivisto, Juhani: *Suurten tunteiden talo. Kohtauksia Kansallisoopperan vuosisadalta 1911–1912*. Helsinki, WSOY 2011.

- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku, Suomen elokuvatutkimuksen seura 1995.
- Laine, Kimmo: *Murheenkryyneistä miehiä?: Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku, Suomen elokuvatutkimuksen seura 1994.
- Lampila, Hannu-Ilari: *Suomalainen Ooppera*. Helsinki, WSOY 1997.
- Loewenberg, Alfred: *Annals of Opera, 1597–1940*. London, John Calder 1978.
- Martin, Jacqueline ja Sauter, Willmar: *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm Theatre Studies 3. Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1995.
- Marvia, Einari, Frans Ilander, Veli Saarinen ja Sakari Laine: P. Johannes: 40 vuotta. [Helsinki], V. ja O.M. loosi P. Johannes 4 r.y. 1968.
- Mikkonen, Simo: *"Te olette valloittaneet meidät!". Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960*. Helsinki, SKS 2019.
- Nyström, Samu: *Enemmän valoa. Suomalaisen vapaamuurariuden historia*. Helsinki, SKS 2024.
- Paavolainen, Pentti: Two Operas or One—or None: Crucial Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s. *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. DocMus Research Publications 4. Helsinki, Sibelius Academy 2012, 125–154.
- Paavolainen, Pentti: *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I, 1843–1872*. Helsinki, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2014.
- Parakilas, James: Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera. *19th-Century Music* 16 2/1992, 181–202.
- Silvennoinen, Oula; Tikka, Marko ja Roselius, Aapo: *Suomalaiset fasistit: mustan sarastuksen airuet*. Helsinki, WSOY 2016.
- Sulamaa, Kaarle: *Hilja Riipinen: Lapuan Lotta*. Helsinki, Otava 1995.
- Ther, Philipp: *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe*. Central European Studies. West Lafayette, Purdue University Press 2014.
- Turpeinen, Tapio: *Tapaus Into Auer: Jääkäriliikkeen viimeinen näytös*. Helsinki, Tammi 1995.
- Uola, Mikko: *Sinimusta veljeskunta: Isänmaallinen kansanliike 1932–1944*. Helsinki, Otava 1982.
- Vares, Vesa: *Viileää veljeyttä*. Helsinki, Otava 2018.
- Vihavainen, Timo: *Ryssäviha: Venäjän-pelon historia*. Helsinki, Minerva 2013.