

AJANKUVAA JAZZIN RYTMEISSÄ

Ernst Křenekin Jonny alkaa soittaa -opperan vastaanotto Suomessa

Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Kulttuurihistoria
Pro gradu -tutkielma
Topias Ahola
Joulukuu 2016

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/
Humanistinen tiedekunta

AHOLA, TOPIAS: Ajankuvaa jazzin rytmeissä, Ernst Křenekin Jonny alkaa soittaa
-oopperan vastaanotto Suomessa

Pro gradu -tutkielma, 97 sivua. 2 liitettä.
Kulttuurihistoria
Joulukuu 2016

Analysoin tutkimuksessani sitä, mitä suomalaislehdissä kirjoitettiin itävaltalaisläveltäjä Ernst Křenekin oopperasta Jonny alkaa soittaa (Jonny spielt auf), jota esitettiin Suomessa vuosina 1928–1929. Erityisesti keskityn siihen, millaista ajankuvaa ooppera suomalaisten mukaan edusti ja mitä oopperan nimikkohahmon, afroamerikkalaisviulisti Jonnyn koettiin edustavan. Tutkin sitä, miten ooppera toisaaltaan vastasi siihen, millaiseksi suomalaiset mielsivät modernin elämän 1920-luvulla ja miten se toisaaltaan rakensi kuvaa nykyaikasta. Teoreettisesti tutkimukseni perustuu reseptioanalyysiin ja kontekstualisointiin tutkimusmetodinä. Tutkin sitä, miten oopperateos merkityksellistyi suomalaisyleisön sille antamissa merkityksissä ja merkityksellistämisen vuoropuhelussa.

Ooppera ammensi ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä eurooppalaisesta kokemusmaailmasta, johon yhdistettiin koneellistuneet suurkaupungit ja jazzmusiikki. Saksassa oopperan syntyyn vaikuttivat viihdeelliset revyyteatterit sekä rajoittunut, osittain idealisoitu käsitys amerikkalaisesta populaarikulttuurista ja afroamerikkalaisista. Suomeen käsitys jazzista ja nykyaikaisesta kaupunkikulttuurista puolestaan tuli Saksan kautta, mikä leimasi 1920-luvun käsityksiä nykyaikasta. Oopperan vastaanottoon vaikutti sen saama huomio lehdissä, joissa sitä ylistettiin aikansa uudenaikaisimmaksi, mikä rakensi odotuksia sitä kohtaan erityislaatuisena speaktaakkelina, joka poikkesi kaikesta aiemmin oopperassa nähdystä.

Oopperan koettiin puhuttelevan sensaationälkäistä yleisöä, joka oli tottunut esimerkiksi ulkomaisten elokuvien tarjoamiin yllätyksellisiin elämyksiin ja kuvavirtoihin. Oopperan nykyaikaisten elementtien, kuten elokuvallisuuden, junan ja radion koettiin ilmentävän käsityksiä nykyaikaisesta kaupunkikulttuurista ja tuovan Suomeen kokemuksen kansainvälisestä modernista eurooppalaisuudesta. Teos paitsi kuvaasi suomalaisten mukaan nykyaikaa ja modernin suurkaupungin levotonta elämää myös vaikutti käsityksiin siitä, mitä nykyaika suomalaisille merkitsi.

Jonnyn hahmo koettiin oopperalavalla paradiseksi ilmaukseksi siitä, mitä ”neekerien” koettiin edustavan viihdekulttuurissa kuten jazzmusiikissa, ja sen koettiin satirisoivan ajankohtaista jazzinnostusta. Laulaja Toivo Loukon tulkinta roolista vastasi suomalaisten käsityksiä siitä, miten viihdyttäjän roolissa esiintyvän ”neekerin” odotettiin käyttäytyvän. Hahmon onnistuneisuus miellettiin säveltäjä Křenekin ja Loukon taituruuden osoitukseksi. Vaikka oopperan epäiltiin jäävän ohimeneväksi ilmiöksi, se vaikutti käsityksiin jazzista ja sen taiteellisesta potentiaalista, ja auttoi suomalaisia käsitteellistämään jazzia ilmiönä vielä 1930-luvullakin.

Asiasanat: ooppera, jazz, taidemusiikki, rasismi, moderni, uudenaikaisuus, vastaanotto, reseptio, stereotyyppit, sensaatiot, asenteet

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
2. Jazzoppera ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Euroopan kokemusmaailmassa	
2.1 Jonnyn syntykonteksti Weimarin tasavallan kulttuuri-ilmapiirissä.....	12
2.2 Jazz ja ooppera Suomessa 1920-luvulla.....	20
2.3 Jonnyn saama julkisuus Suomessa ennen Helsingin ensi-iltaa.....	29
3. Jonny alkaa soittaa 1920-luvun nykyajan kuvana	
3.1 Taiteellista ajankuvaa vai sensaatiohakuista yleisönkosiskelua.....	39
3.2 Elokuvallisuus ja teknologia nykyaikaa kuvaavina tyylikeinoina.....	46
3.3 Portit uuteen maailmaan.....	54
4. Jonny soittaa – Eurooppa tanssii	
4.1 Parodinen viihdyttävä oopperalavalla.....	62
4.2 Jonny Toivo Loukon kuvaamana.....	71
4.3 Jonny on kuollut?.....	79
5. Ajankuvaa jazzin rytmeissä	87
Lähteet	92
Liitteet	98

1. Johdanto

Jo hetki lyö ajan entisen ja uusi aika koittaa!
 Nyt viivytellä ei! Jo lähtöretki alkaa vapauden maahan tuntemattomaan!
 Jo lähtöretki alkaa, jo alkaa Jonny soittaa, jo alkaa Jonny soittaa tanssiin!
 Nyt saapuu uusi maailma poikki merten loistossaan
 ja valtaa vanhan Euroopan tanssillaan.
 Näin meidät Jonny soitti tanssimaan.
 Jos oli hauskaa häntä kiittäkää!
 On elämämme mainen leikki vaan!
 Myös teitä ääni viulunsa seuratkoon ainiaan!
 Kun Jonny joukossa on, hän alkaa soittaa!¹

Helmikuussa vuonna 1927 Saksan Leipzigissa sai ensiesityksensä jazzopperaksi lehdistössä tituleerattu saksankielinen ooppera *Jonny spielt auf*, joka tultiin Suomessa tuntemaan nimellä *Jonny alkaa soittaa*. Nopasti ympäri Eurooppaa levinneen ja laajalti puhututtaneen oopperan oli säveltänyt ja kirjoittanut nuori, vasta 27-vuotias wieniläinen säveltäjä Ernst Křenek (1900–1991). Tšekkiläissukuinen Křenek oli opiskellut musiikkia Wienissä ja Berliinissä säveltäjä Franz Schrekerin johdolla ja toiminut kapellimestarina lukuisissa saksalaisissa oopperataloissa. Hän oli jo 1920-luvun alusta alkaen säveltänyt kymmeniä eri tyyliä teoksia muun muassa pianolle, orkesterille ja kuorolle, joissa hän oli hyödyntänyt nykymusiikin keinoja kuten atonaalisuutta, mutta vasta viidennellä oopperallaan *Jonny alkaa soittaa* Křenek nousi suursuosioon ympäri Eurooppaa.

Jonny alkaa soittaa yhdisti oopperaan ainutlaatuisella tavalla 1920-luvulle ajankohtaisia aineksia, kuten jazzmusiikkiin viittaavia musiikillisia teemoja ja instrumentteja, elokuvallisia kohtauksia ja suurkaupunkeja kuvaavia lavaste-elementtejä kuten autoja sekä rautatieaseman junineen ja asiaankuuluvine ääniefekteineen. Myös oopperaan juoni käsitteli ajankohtaisia puheenaiheita Euroopassa. Kuten työni aloittavasta, oopperan loppukohtauksesta peräisin olevasta sitaatista käy ilmi, teoksessa kuvattiin amerikkalaisen populaarikulttuurin kuten jazzin suosiota Euroopassa, ja siinä viitattiin Yhdysvaltoihin idealisoituna vapauden maana. Amerikkalaisen populaarimusiikin elementtejä oli nivottu oopperan juoneen ja musiikkiin, ja tavallisen jousi- ja puhallinsoitinorkesterin lisäksi oopperaa säesti ”jazzkokoontulo”, joka koostui

¹ Kuiskaajan partituuri, 194–205. Sitaatti *Jonny alkaa soittaa* -oopperan suomenkielisen version loppukohtauksen viimeisistä säkeistä, jonka lauloi suuri joukko oopperan henkilöitä kuorossa. Saksankielisessä versiossa oopperan viimeisiksi sanoiksi jäi teoksen nimi *Jonny spielt auf*.

muun muassa kahdesta saksofonista, banjosta ja rummuista.²

Oopperan nimikkohahmo oli nuori afroamerikkalainen jazzmuusikko Jonny, joka kontrastoitui perinteitä vaalivan oopperasäveltäjä Maxin ja virtuoosiviulisti Daniellon hahmoihin. Jonny konsertoi menestyksekkäästi yhtyeensä kanssa Euroopan klubeilla tanssittaen ravintolakansaa ja tavoitteli naisten suosiota, kun taas säveltäjä joutui taistelemaan suosiostaan ja kärsimään turhautumisesta ja masennuksesta. Jonny varasti oopperassa viulisti Daniellon huippuarvokkaan soittimen ja päätyi loppuhuipennuksessa tanssittamaan koko maailmaa viulun säestyksellä Daniellon jäädessä traagisesti junan alle. Sen lisäksi, että jazz kontrastoitui Jonnyn hahmossa taidemusiikkisäveltäjä Maxiin, oopperassa rinnastettiin moderni kaupunkimiljöön subliimiin luontoon Alppien vuoriston muodossa. Ooppera sijoittui nimeämättömään keskieurooppalaiseen suurkaupunkiin, Pariisiin ja Alpeille, sekä ajallisesti ”nykypäiviin”.³ Oopperan tarkempi juonikuvaus löytyy tämän työn lopusta (liite 1).

Suomessa Jonny alkaa soittaa sai ensiesityksensä 16.12.1928 suomenkielisenä ja suomalaisin laulajin, alle kahden vuoden päästä Saksan ensi-illasta. Suomalainen Ooppera⁴ esitti teosta Helsingissä vuoden 1929 joulukuun mennessä 22 kertaa. Tämän jälkeen oopperaa ei ole esitetty Suomessa.⁵ Tuotantoon osallistuneet tahot on eritelty tämän työn lopusta löytyvässä oopperan mainoksessa joulukuulta 1928 (liite 2). Teos herätti suomalaislehdissä laajasti keskustelua paitsi sen esitysaikana, myös jo ennen suomalaisversion esittämistä. Arvostelut olivat pääsääntöisesti innostuneita ja positiivisia. Oopperan suosio synnytti sen ulkoisten seikkojen ihmettelyn ja ihastelun lisäksi myös keskustelua teoksen syvemmistä merkityksistä ja sen onnistumisesta nykyaikaisena ajankuvana. Tulkinnat oopperan merkityksestä vaihtelivat 1920-luvun nykyajan ilmiöiden ja erityispiirteiden osuvasta kuvauksesta eurooppalaisen maun satirisointiin ja parodiointiin. Suomalaisissa musiikkilehdissä käytiin aiheen tiimoilta keskustelua myös jazzin mahdollisista taiteellisesta ulottuvuudesta tai sen puutteesta. Vaikka Jonnya keuhuttiin Suomessa onnistuneeksi ajankuvaksi ja siitä kirjoitettiin paljon teoksen esitysaikana, samalla epäiltiin sen ajankohtaisuuden kestävyyttä. Oopperalle ennustettiin yhtä nopeaa unohdusta kuin mitä sen lyhyessä ajassa saavuttama suosio oli ollut. 1930-luvun puolella teoksen käsittely hiipui esityskertojen loputtua, mutta

2 Heuchemer 2002, 108.

3 Purkis 2009, 317–319; Suomalaisen Oopperan julkaisema Jonny alkaa soittaa -oopperan juonitiivistelmä (liite 1) ja mainos (liite 2).

4 Vuodesta 1956 Suomen Kansallisooppera.

5 Jonny alkaa soittaa, Suomen kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 7.11.2016.

oopperaan viitattiin lukuisissa yhteyksissä vielä 30-luvun puolivälissäkin.

Ernst Křenek ei ollut ainoa Saksassa vaikuttanut säveltäjä, joka yhdisti ajankohtaisia teemoja oopperaan. Esimerkiksi Kurt Weill ja Paul Hindemith hyödynsivät modernia teknologiaa ja jazzaiheita 1920-luvun lopun teoksissaan. Näistä nykyaikaan sijoittuvista 20-luvun saksalaisoopperoista, jotka pyrkivät popularisoimaan oopperaa ja irtautumaan sitä leimanneesta wagnerilaisesta mystiikasta, on käytetty nimitystä *Zeitoper*, ”ajanooppera”.⁶ Křenekin *Jonny* alkaa soittaa sai näistä kuitenkin laajimman huomion, ainakin Suomesta tarkasteltuna. Ooppera saavutti nopeasti valtaisan suosion ympäri Eurooppaa, ja se käännettiin lukuisille kielille. Oopperaa esitettiin ensimmäisen kautensa aikana pelkästään Saksassa peräti 421 kertaa.⁷ Säveltäjää itseään tosin häiritsi oopperan saama maine jazzoopperana sekä sen saavuttama suuri sensaatio, sillä nämä johtuivat hänestä virheellisistä käsityksistä teoksen merkityksestä.⁸ Vaikka lehdistö ja suuri yleisö ympäri Euroopassa ihailivat oopperaa, se herätti myös monia negatiivisia kannanottoja, etenkin äärioikeistolaisilta. Kansallissosialistien noustua valtaan Saksassa Křenekin musiikin esittäminen kiellettiin nopeasti kokonaan, ja *Jonny* alkaa soittaa nostettiin esiin natsien kokoamassa rappioidetta esittelevässä näyttelyssä esimerkiksi Weimarin tasavallan ajan⁹ kulttuurisesta dekadenssista. Rappiomusiikin näyttelyä mainostaneeseen julisteeseen oli kuvattu *Jonny*n karikatyrisoitu saksofonia soittava hahmo, jonka takinliepeeseen oli vieläpä lisätty daavidintähti.¹⁰

Tutkin työssäni sitä, mitä ja miten suomalaislehdistö kirjoitti *Jonny* alkaa soittaa¹¹ -oopperasta 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa. Tarkoitukseni on

6 Heuchemer 2002, 99–100; Nussbaum Wichert 2010, 65–67. *Zeitoper*-suuntausta on myös tutkinut esimerkiksi Susan C. Cook teoksessaan *Opera for a New Republic* (1988). Ks. Cook 1988.

7 Drexel 2004, 102–111; Purkis 2009, 317–319.

8 Křenek 1974, 26. Křenek selitti vuonna 1967 kirjoittamassaan itsereflektiossa käyttäneensä jazziin viittavia teemoja ainoastaan luonnehtimaan musiikillisesti päähenkilö *Jonny*a, kun taas muiden, yhtä tärkeinä pitämiensä hahmojen musiikkina hän käytti ”romanttista idiomia”. Křenek 1974, 26.

9 Weimarin tasavalta viittaa Saksaan vuosien 1919–1933 välisenä aikana, jolloin maa oli tasavalta.

10 Drexel 2004, 102–111; Lareau 2002, 22–24; Purkis 2009, 317–319. Saksan kansallissosialistisen työväenpuolueen kiellettyä Křenekin musiikin esittämisen Saksassa hän muutti Yhdysvaltoihin vuonna 1938 ja asui siellä elämänsä loppuun asti.

11 Alkuperäisen saksankielisen otsikon *Jonny spielt auf* sijaan käytän tutkimuksessani oopperasta sen suomenkielistä nimeä, koska keskityn Suomalaisen Oopperan vuosina 1928–1929 esittämän suomenkielisen oopperan vastaanottoon. Oopperan muualla esitettyjen versioiden vastaanottoa käsittelen tutkiakseni niiden vaikutusta suomalaisversion vastaanottoon. Suomalainen Ooppera käytti teoksesta myös ruotsinkielistä nimeä *Jonny spelar upp*, johon ruotsinkielinen lehdistö viittasi. Kielellisen eheyden takia käytän kuitenkin ainoastaan suomenkielistä nimeä. Viitaan teokseen toisinaan myös lyhyesti *Jonny*-nimellä tekstin kielellisen sulavuuden takaamiseksi. Perustelen valintaa sillä, että aikalaislehdistö käytti samaa ratkaisua. Pyrin kuitenkin tekemään lukijalle selväksi milloin puhun koko oopperasta ja milloin sen nimikkohahmosta.

selvittää, millä tavoin ooppera suomalaisten mukaan kuvasi ja ilmensi 1920-luvun nykyaikaa. Mitä ooppera merkitsi ja miksi? Miksi tietyt elementit olivat tai eivät olleet onnistunutta ajankuvaa, ja mikä oopperassa puhutteli ja millä tavoin? Oopperan kulttuurihistoriallisessa kontekstualisoinnissa kiinnitin huomiota Saksan ja Yhdysvaltojen kulttuuriseen asemaan sekä ensimmäisen maailmansodan merkitykseen suomalaisten nykyaikakuvan muodostumisessa. Jonny alkaa soittaa on nimittäin oiva esimerkki siitä, miten 1920-luvulla uudet kulttuuriset ilmiöt ja vaikutteet, jotka olivat lähtöisin tai joiden ymmärrettiin olleen lähtöisin Yhdysvalloista, kulkeutuivat Suomeen Saksan kautta. Kiinnitin huomiota myös siihen, ettei Jonny alkaa soittaa ainoastaan esittänyt suomalaisille kuvaa ja tulkintaa 1920-luvun nykyajasta, vaan se myös on muun kulttuurisen kuvaston ohella ollut rakentamassa suomalaisten kuvaa ja käsitystä nykyajasta. Lehtikirjoittajien ymmärrys nykyajan kokemuksesta ja luonteesta on pohjautunut aiemmin luetulle ja nähdylle, ja oopperan kokeminen on täydentänyt ja puhutellut tätä kuvaa ja kokemusta, mikä on mahdollistanut sen pitämisen hyvänä tai huonona ajankuvana. Tähän ajankuvan uudelleentulkintaan ja sen oopperan kautta tapahtuneeseen verifointiin pyrin kiinnittämään huomiota.

Suhtaudun tutkimaani oopperaan ikään kuin tekstinä, jota lehtitoimittajat ovat kirjoituksissaan lukeneet auki, ja jonka herättämä keskustelu toimii kurkistusikkunana aikana ajattelu- ja suhtautumistapohin. Päädyin aihevalintaani juuri siksi, että teoksen vastaanoton avulla kykenen tutkimaan 1920-luvun käsityksiä nykyajasta, sillä Jonny alkaa soittaa oli yksi käsitellyimmistä ilmiöistä 1920-luvun loppuvuosien suomalaislehdissä. En siis tutki ainoastaan sitä, miten ooppera Suomessa otettiin vastaan, vaan enemmänkin suomalaislehtien suhtautumista sen sisältämiin teemoihin, sekä sitä millä tavoin se lehtien mukaan oli tai ei ollut hyvää ajankuvaa ja miten se edusti aikaansa. Käytän oopperaa keskustelunherättäjänä, jonka avulla kykenen tarkastelemaan suomalaislehdissä käytyä keskustelua sekä lehtien näkemyksiä tanssimusiikin ja korkeakulttuurin suhteesta sekä nykyaikaisesta ajankuvasta. Käsittelen oopperan vastaanottoa useammalla tasolla: Tutkimani vastaanottajat olivat pääsääntöisesti korkeakulttuurisesti orientoituneita suomalaismiehiä, joilla oli asiantuntemusta musiikista ja jotka seurasivat kansainvälistä kulttuurielämää. Muiden oopperakävijöiden vastaanottoa kykenen tarkastelemaan kriitikoiden kirjoitusten ja näkökulmien kautta. Lisäksi panen merkille, että Suomessa esitetty suomenkielinen versio Jonny alkaa soittaa -oopperasta oli itsessään alkuperäisteoksen vastaanottoa, eli

sen tulkintaa suomalaiselle oopperalavalle.

Ajallisesti tutkimukseni keskittyy erityisesti vuosiin 1927–1929, jolloin Jonny alkaa soittaa oli laajimmin esillä ja sitä esitettiin lukuisissa eurooppalaiskaupungeissa, mukaanlukien Helsingissä vuosina 1928–1929. Samoihin aikoihin ajoittuu myös suurin tanssi- ja jazzvillitys maailmansotien välisen ajan Suomessa, jolloin aihe oli jatkuvasti esillä ja keskustelunkohteena lehdissä. 1920-luvulla myös julkaistiin useita musiikki- ja kulttuurilehtiä, joissa molemmissa Křenekin oopperaa oli mahdollista käsitellä. Monet nuoret kirjoittajat kuten Olavi Paavolainen ja Mika Waltari lähtivät tutkimusmatkalle Eurooppaan etsimään nykyajan olemusta ja monissa lehdissä julkaistiin ahkerasti matkakirjoituksia ympäri Eurooppaa. 1930-luvulle tultaessa nykyajan ja suurkaupunkien romantisoiva ja intoutunut käsittelytapa puolestaan menetti merkitystään, ja aiheet muuttuivat vakavemmaksi Euroopan kiristyvän poliittisen tilanteen ja vuoden 1929 lopulla alkaneen maailmanlaajuisen laman takia. Vaikka pääpaino on 1920-luvun lopussa, haen oopperan vastaanotolle kontekstia 1920-luvun alusta sekä 1930-luvun puolelta.

Lähestyn käsittelemääni aihetta reseptioanalyysin ja kontekstualisoinnin kautta. Reseptioestetiikan eli taiteen vastaanoton tutkimuksen mukaan taiteen merkitys määrittyy vasta sen saaman vastaanoton ja yleisön kokemusten kautta. Tällöin taiteella itsellään ei ole valmiita sisäänrakennettuja merkityksiä, vaan ne määrittyvät yleisön kokemusten kautta. Taide siis konkretisoituu ja merkityksellistyy vasta vuorovaikutuksessa yleisönsä kanssa. Nämä merkitykset ovat myös aika- ja paikkasidonnaisia: Taideteos konkretisoituu ajan myötä jatkuvasti uudelleen sen uudelleenlukemisen ja katsojan siihen liittämien ennakkotietojen ja odotusten muuttumisen myötä.¹² Tähän vuorovaikutukseen pyrin kiinnittämään huomiota: Mitkä tiedot ohjasivat oopperan merkityksellistämistä ja miten teoksen merkityksellistäminen muuttui sen uudelleenlukemisen ja odotusten muutosten myötä?

Keskeistä oopperan vastaanotolle ja merkityksellistämislle on sen vastaanottokonteksti, jota pyrin tutkimuksessani avaamaan. Tarkoitukseni on selvittää minkälaista kulttuurista kontekstia vasten oopperaa luettiin ja tulkittiin, ja mihin asioihin se yhdistettiin, mikä auttaa ymmärtämään teoksen merkitystä aikalaisilleen. Juhana Saarelainen kirjoittaa, että lähde merkityksellistyy tutkijan rakentamassa kontekstissa, joka auttaa ymmärtämään lähteestä jotakin, mitä ei ole suoraan siinä

12 Sarjala 2002, 144–152.

ilmaistu. Saatu tieto samalla muuttaa käsitystä kontekstista, joka tarkentuu tutkimusprosessin edetessä osien ja kokonaisuuden kehämäisessä suhteessa. Konteksti on siis itsessään tutkimusprosessin tuottama tutkimustulos, joka luo tietynlaisen tulkinnan menneisyydestä ja käytettyjen lähteiden merkityksestä.¹³ Tutkimukseni konteksti rakentuu läpi työn. Kontekstin rakentamisessa ja lähteiden tulkinnassa hyödynnän hermeneutiikan ajatuksia ymmärtämisen ja tulkinnan luonteesta. Hans-Georg Gadamerin kuvaileman hermeneuttisen menetelmän mukaan ymmärryksen rakentuminen pohjautuu aiemmin luetulle ja koetulle, ja kokonaisuus ymmärretään sen osien avulla jatkuvan ja täydentyvän uudelleentulkinnan kautta. Kysymykset ja vastaukset johdattavat tulkintaa eteenpäin dialogisesti. Hermeneuttinen tulkinta pyrkii tekemään luetusta tekstistä ymmärrettävän, ja teksti ilmenee ymmärrettynä vasta sen tulkinnan pohjalta. Tarkoituksena on saada teksti puhumaan osaamalla esittää sille puhuttelevia kysymyksiä.¹⁴ Käyttämäni lähteet, kuten oopperan vastaanottoa käsittelevät lehtikirjoitukset, siis merkityksellistyvät asettamalla tiettyyn kontekstiin, kuten käsityksiin nykyajasta 1920-luvun Suomessa, mikä vie tulkintaa eteenpäin.

Kimi Kärki soveltaa artikkelissaan ”Martin Heidegger, tempeliteos ja massojen speaktaakkeli” Heideggerin taidefilosofista teosta *Taideteoksen alkuperä* (1935/36) oman tutkimusaiheensa, rock-speaktaakkeliä tulkintaan.¹⁵ Heideggerin taidefilosofia tarkastelee Kärjen mukaan taideteosta dynaamisena toimijana, joka on olemassa osana merkitystapahtumia ja merkitysten muodostumista, eli se merkityksellistyy ihmisten sille antamissa merkityksissä. *Taideteoksen alkuperä* on Heideggerin filosofiassa löydettävissä teoksesta itsestään käsin kehämäisen tulkinnan avulla tarkastelemalla sen materiaalista luonnetta ja aikaan sidottua tapahtumista.¹⁶ Heidegger käyttää teoksessaan esimerkkinä kreikkalaista temppeleä kuvatessaan taideteoksen tapahtumista ja sen kokemista kokonaisuutena. Tällöin esimerkiksi temppelein materiaallinen perusta kivirakenteineen nousee esille taideteoksen tapahtumisessa, eli tässä tapauksessa temppelein toimimisessa temppeleinä. Kärki puolestaan soveltaa temppeliesimerkkiä 1900-luvun loppupuolen konserttipeaktaakkeliä analysointiin. Konserttiareena toimii temppelein tavoin nykyaikaisen teknospeaktaakkeliä materiaalisena perustana, jossa valonheittimet, savukoneet ja kaiuttimet sulautuvat osaksi konserttiteoksen

13 Saarelainen 2012, 244–246; 253–256.

14 Gadamer 2003, 29–39; Ollitervo 2012, 194–200.

15 Kärki 2005, 159–171.

16 Ibid., 161.

tapahtumista.¹⁷ Samaa näkökulmaa voi hyödyntää myös oopperateoksen vastaanoton tutkimisessa. Teos merkityksellistyi katsojille esitystilanteessa, jossa näyttämö ja lavasteet toimivat teoksen materiaalisena perustana, ja jossa musiikki ja laulajien roolisuoritukset sulautuivat osaksi teoksen tapahtumista tietyinä hetkenä. Tutkimani vastaanottajat eli musiikkikriitikot merkityksellistävät teoksen näkemänsä pohjalta uudelleen tekstimuodossa, mikä puolestaan jatkoi merkitysten rakentumista esimerkiksi lehtien lukijoille. Vastaanottoa eli lehtikirjoituksia analysoimalla pystyn tutkimaan oopperateoksen tapahtumisen kokemusta ja sitä mitä teoksen koettiin merkitsevän.

Alkuperäislähteinä käytän suomalaisia aikakaus- ja sanomalehtiä. Käyttämäni lehdet valikoituivat sen mukaan, missä Jonny alkaa soittaa -oopperasta on julkaistu artikkeleita. Pyrin luomaan mahdollisimman laajan kuvan oopperan vastaanotosta käyttämällä monenlaisia lehtiä, mutta painotus on kulttuuri- ja musiikkilehdissä, sillä näissä ooppera oli laajimmin esillä. Tällaisia ovat esimerkiksi Suomen kuoroliiton kustantama, vuonna 1923 perustettu Suomen Musiikkilehti, jonka toimituskuntaan ja avustajiin kuului lukuisia säveltäjiä, Suomen Työväen Musiikkiliiton vuodesta 1921 julkaisema Työn Sävel¹⁸, näyttämötaiteeseen keskittynyt Näyttämö (1923–1930) sekä Suomen muusikoiden liiton vuodesta 1922 julkaisema Muusikerilehti¹⁹. Käyttämäni valokuvapainotteisia lehtiä ovat Otavan vuodesta 1916 kustantama Suomen Kuvalehti sekä WSOY:n sille vuonna 1926 perustama kilpailija Kansan Kuvalehti. Eurooppalaistyyllisiä kulttuuripainotteisia aikakauslehtiä ovat esimerkiksi ”sivistyksellisiä-kaunokirjallisia” *Maailma* (1918–1929), *Aitta* (1927–1930) sekä kansainvälistä ja modernia eurooppalaisuutta ihannoitunut *Tulenkantajat* (1928–1930).²⁰

Sanomalehtilähteeni ovat peräisin pääkaupunkiseudun päivälehdistä ja koostuvat Suomalaisen Oopperan eli nykyisen Kansallisoopperan arkistoimista lehtileikkeistä. Leikkeet painottuvat ajallisesti vuoden 1928 loppuun, jolloin Suomalaisen Oopperan Jonny alkaa soittaa -produktio oli laajimmin esillä. Lehtikirjoitusten lisäksi käytän lähteenä Olavi Paavolaisen essee- ja pakinakokoelmaa *Nykyaikaa* etsimässä, joka on kooste hänen vuosina 1927–1929 kirjoittamistaan nykyaikaisia ilmiöitä kuvaavista teksteistään. Paavolainen oli Suomen tarkkanäköisimpiä 1920-luvun lopun kulttuuri-ilmiöitä käsitelleitä kirjoittajia, joten käytän hänen tekstejään apuna 20-luvun lopun

17 Ibid., 164–170.

18 Vuodesta 1929 eteenpäin lehti toimi nimellä Työväen Musiikkilehti.

19 Nimen kirjoitusasu oli vuoden 1922 viidenteen numeroon asti Musiikkilehti. Lehdellä oli myös rinnakkainen ruotsinkielinen nimi Musikerbladet. Lehteä julkaistiin vuoteen 1944 saakka.

20 Tuusvuori 2007, 225; 227; 260; 269–270; 272–273; 287–288.

nykyaikakuvan hahmottamisessa. Havainnollistaakseni paremmin, mihin kriitikot viittaavat, käytän lähteenä myös Jonny alkaa soittaa -oopperan suomenkielistä librettoa, joka on säilynyt Kansallisoopperan nuostistossa olevassa kuiskaajan kappaleessa oopperan pianopartituurista.²¹ Hyödynnän vastaanoton analysoinnin tukena lisäksi joitakin oopperan esityksistä julkaistuja tai oopperaan liittyviä piirros- ja valokuvia.

Yritän tuoda mukaan ristiriitaisia ja poikkeavia näkemyksiä sekä jäljittää lehdissä käytyä keskustelua. Huomioin myös lehtien ja kirjoittajien taustan sekä niiden lukijakunnan näkökulmaerojen tarkastelussa. Useissa lehdissä toistuivat nimittäin samat kirjoittajat, ja koska oopperaa esitettiin ja useimpia lehtiä julkaistiin Helsingissä, kirjoittajien näkökulma oli varsin helsinkikeskeinen. On syytä muistaa, että suurin osa suomalaisista asui 1920-luvulla kaupunkien ulkopuolella ja yhteiskunta oli hyvin agraaripainotteinen, joten tutkimieni vastaanottajien kulttuurinen katse poikkesi merkittävästi keskivertosuomalaisista. Musiikkikriitikoista keskeisimpiä²² tutkimuksessani ovat Erkki Kivijärvi (1882–1942), Arvi Kivimaa (1904–1984), Evert Katila (1872–1945), Martti Turunen (1902–1979), Martti Paavola (1898–1990) ja Sulho Ranta (1901–1960). Heistä kaksi ensimmäistä olivat lisäksi kirjailijoita ja neljä jäkimmäistä säveltäjiä. Nuoremman polven kriitikot Kivimaa, Turunen, Paavola ja Ranta kirjoittivat kaikki myös Tulenkantajat-lehteen ja olivat kiinnostuneita kansainvälisestä modernismista, mikä vaikutti heidän suhtautumiseensa Jonny alkaa soittaa -oopperaan. Kivijärvi oli Ritva Hapulin mukaan puolestaan käsitellyt nykyaikaa 1920-luvulla kirjoittamissaan käytösoppaissa, joiden tavoitteena oli nykyaikaistaa ja kansainvälistää suomalaisten käytös- ja pukeutumistapoja.²³

Jonny alkaa soittaa -oopperasta ja sen sisältämistä teemoista löytyy runsaasti tutkimusta, mutta oopperan vastaanottoa Suomessa ei juurikaan ole tutkittu. Teokseen on kyllä useasti viitattu sekä suomalaisen oopperan että jazzin historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa, mutta se on lähinnä mainittu 1920-luvun lopun jazzinnostuksen ilmentymänä ja esimerkkinä Suomalaisen Oopperan ajan hermoilla olemisesta.²⁴ Sitä, mihin käsitys oopperasta onnistuneena ja aikalaisia puhutelleena ajankuvana perustui ja miksi, ei suomalaisessa tutkimuksessa ole kuitenkaan juuri analysoitu. Tähän pyrin itse

21 Suomenkielinen libretto on kirjoitettu käsin saksankielisen pianopartituurin nuottirivien väliin. Ks. Kuiskaajan partituuri.

22 Keskeisyydellä tarkoitan sitä, että käytän näiltä kirjoittajilta lukuisia artikkeleita läpi työni. Muilta kirjoittajilta käytän ainoastaan yksittäisiä artikkeleita tai viittaan heihin vain yksittäisissä kohdissa.

23 Hapuli 1995, 130–131; 185. Kivijärven kirjoittamia oppaita ovat Hapulin mukaan esimerkiksi Seurustelun taito (1925) ja miehille tarkoitettu Luomakunnan herra (1927).

24 Esim. Salmenhaara 1996, 388; Lampila 1997, 253–259; Helander 2003, 31–35; Jalkanen 2003, 264.

tutkimuksellani vastaamaan asettamalla teoksen aikansa kulttuurihistorialliseen kontekstiin ja tarkastelemalla sitä suhteessa aikansa käsityksiin jazzista, nykyajasta, ja afroamerikkalaisiin liittyvistä stereotyyppioista. Käyttämäni oopperan vastaanottoon liittyvä aineisto on kattavampi kuin aiemmissa teosta sivuavissa tutkimuksissa, joten pyrin työlläni laajentamaan käsitystä Jonny alkaa soittaa -oopperasta Suomessa ja samalla avaamaan 1920-luvun suomalaisten käsitystä nykyajasta.

Oopperan saksalaisen ja kansainvälisen kontekstin rakentamiseksi hyödynnän englanninkielistä tutkimusta Křenekistä itsestään, saksalaisesta oopperasta ja musiikkielämästä sekä Jonny alkaa soittaa -oopperan sisällöstä ja motiiveista. Jazzia ja amerikkalaisuutta 1920-luvun Saksassa ovat tutkineet esimerkiksi Jonathan O. Wipplinger ja Damon Phillips,²⁵ ja Ernst Křenekiä säveltäjänä John Stewart ja Peter Tregear.²⁶ Jonny alkaa soittaa -oopperaa ovat artikkeleissa analysoineet esimerkiksi Alan Lareau Křenekin käyttämän jazzin näkökulmasta,²⁷ Joseph Henry Auner seksuaalisuuden ja maskuliinisuuden kautta,²⁸ sekä Wipplinger rodullisuuden näkökulmasta.²⁹ Suomalaisesta tutkimuksesta hyödynnän etenkin 1920-luvun kulttuuri-ilmapiiiriä ja -keskustelua kartoittavaa etupäässä kulttuurihistoriallista tutkimusta, millä kykenen yhdistämään tutkimukseni kulttuurihistorian tutkimuskenttään ja Suomen 1920-luvun kulttuuriseen kontekstiin. Kaksikymmenluvun lopun kulttuurilehtiä tutkittaessa esiin nousevat väistämättä Tulenkantajat ja erityisesti nykyajan olemusta ahkerasti etsinyt Olavi Paavolainen (1903–1964). Heitä on tutkittu varsin paljon useista näkökulmista, mitä hyödynnän myös omassa tutkimuksessani käsittelemään nykyajan kokemusta laajemmin. Keskeinen käyttämäni Paavolais-tutkimus on Ritva Hapulin *Nykyajan sininen kukka* (1995). Käytän myös suomalaisten jazzasenteita ja modernisaatiokeskustelua käsittelevää tutkimusta, kuten Niina Helanderin musiikkitieteen pro gradua ”Kun valtikka on neekerillä” (2003). Suomalaisen Oopperan historian tarkastelussa käytän apuna Hannu-Ilari Lampilan kattavaa teosta *Suomalainen Ooppera* (1997). Keskeinen jazzia 1920-luvun Suomessa käsitellyt tutkimus on Pekka Jalkasen väitöskirja *Alasta, Bombay ja Billy boy* (1989), jota käytän myös apuna, mutta pyrin pohjaamaan käsitykseni jazzista ilmiönä Suomessa enemmän alkuperäislähteisiin

25 Wipplinger käsittelee aihetta seikkaperäisesti etenkin germaanisten kielten ja kirjallisuuden alan väitöskirjassaan *The Jazz Republic* (2006), Ks. Wipplinger 2006. Phillips puolestaan käsittelee kirjassaan *Shaping Jazz* (2013) markkinoiden muodostumista levytetyille jazzille. Ks. Phillips 2013.

26 Sekä Stewart että Tregear ovat julkaisseet monografian Křenekistä ja hänen musiikistaan. Ks. Stewart 1991; Tregear 2013.

27 Lareau 2002.

28 Auner 2000.

29 Wipplinger 2012.

kuin tutkimukseen.

Käytän tutkimuksessani ongelmallista aikalaisilmausta ”neekeri” lainausmerkeissä kuvaamaan stereotyyppisten ja rasististen käsitysten varaan rakentunutta hahmoa, jollaiseksi käyttämässäni lehtiaineistossa tummaihoiset, erityisesti afroamerikkalaistaustaiset ihmiset kuviteltiin. On syytä huomioda, että ”neekerissä” on kyse kulttuuristen käsitysten muovaamasta pelkistetyn rasistisesta stereotypiasta, eikä mistään todellisista ihmisistä tai heidän kulttuuristaan. Apuna näiden käsitysten tarkastelussa käytän kulttuurihistorioitsija Marjo Kaartisen teosta Neekerikammo (2004) sekä kulttuurintutkija Stuart Hallin artikkelikokoelmaa *Identiteetti* (1999). Keskeisiä käsitteitä ovat lisäksi nykyaika ja moderni, joihin myös työni otsikossa mainittu ajankuva viittaa. Pyrin määrittelemään nämä käsitteet tutkimukseni edetessä sen kautta, mitä merkityksiä 1920-luvun Suomessa niille annettiin. Tutkiessani sitä, miten Jonny alkaa soittaa -opperan koettiin ilmentävän 1920-luvun ajankuvaa tutkin siis samalla sitä, mitä suomalaiset ymmärsivät nykyajalla ja modernilla. Näitä käsitteitä käytän lähes synonymisesti, sillä nykyajalla viitattiin pääsääntöisesti kokemukseen modernista kaupunkilaisesta nykyaajasta, eikä esimerkiksi siihen, mitä elämä 1920-luvun Suomessa käytännössä oli.

Käsitys modernista muotoutui 1920-luvulla monien lähteiden, kuten ulkomaisten elokuvien, lehdistön ja musiikin avulla. Leimallista oli kokemus siitä, että Suomi ja Helsinki olivat sivussa nykyajan varsinaisista tapahtumapaikoista, kansainvälisistä suurkaupungeista. Ritva Hapulin mukaan 1920-luvun nuori kirjailijapolvi, jota esimerkiksi Tulenkantajat edustivat, asetti vastakkain suomalaisuuden ja eurooppalaisuuden, jotka merkitsivät entistä ja nykyistä. Käännekohtana näiden välillä oli toiminut ensimmäinen maailmansota. Esimerkiksi Olavi Paavolainen pyrki etsimään nykyaikaa ilmiöistä, jotka monille hänen aikalaisilleen olivat vielä kaukaista tulevaisuutta. Samalla hänellä kuitenkin oli etsimästään ennakkokäsitys, jonka perusteella saattoi arvioida kokemaansa.³⁰ Kari Kallioniemen ja Kimi Kärjen mukaan keskustelu massakulttuurista ja modernisaation hengestä kiinnittyi 1900-luvun alkupuolella teknologian estetisointiin keinona vastustaa 1800-luvun romanttista ruralismia ja sen musiikin järjestystä. Tällöin jazzin, gramofonien ja kosmopoliittisten suurkaupunkien äänimaailma asettui vasten kansallisen ylevän estetiikkaa.³¹

30 Hapuli 1995, 22; 38.

31 Kallioniemi & Kärki 2010, 342–344. Kallioniemi ja Kärki viittaavat Jacques Attalin musiikkihistorialliseen esitykseen *Noise* (1977). Attalin mukaan eri historialliset vaiheet tuottivat omat musiikillis-äänelliset maailmansa, jotka heijastivat yhteiskunnan järjestymistä tai ennakoivat

Suurkaupunkien elämää ja äänimaailmaa kuvannut Jonny alkaa soittaa toimi yhtenä argumenttina tässä keskustelussa ja antoi suomalaisille paitsi keinon ymmärtää ja käsitteellistää nykyaikaa, myös keinon puhua modernismin ja nykyajan puolesta tai vastustaa sitä.

Jaan tutkimukseni kolmeen käsittelylukuun hieman erilaisin painotuksin. Nämä voisivat yksittäisiin käsitteisiin tiivistettynä olla konteksti, muoto ja sisältö. Käsitteet kuvaavat kunkin käsittelyluvun suhdetta Jonny alkaa soittaa -oopperan vastaanottoon. Aluksi käsittelen sitä, miten teos kytkeytyi ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Euroopan kulttuuri-ilmapiiriin. Pyrkimys on hahmottaa ja ymmärtää kulttuurista taustaa eli kontekstia, jota vasten oopperaa on luettu, ensin syntymaassaan Saksassa ja tämän jälkeen Suomessa. Painotus on jazzissa, joka oli keskeinen näkökulma oopperan tarkasteluun sen saaman jazzooppera-maineen takia ja koska jazz nähtiin moderniin yhdistettyjen ilmiöiden keskeisenä ilmentymänä. Seuraavaksi keskityn oopperan muodon ja ulkoasun tarkkailuun lehdistön tulkinnan kautta, eli oopperan musiikkiin ja lavastukseen sekä niiden vaikutukseen 1920-luvun nykyajan kokemuksessa: Miten oopperan tapa käsitellä ja kuvata nykyaikaa loi kokemuksen nykyaikaisuudesta? Oopperan sisällössä keskityn erityisesti siihen, mitä oopperan päähenkilö Jonnyn koettiin edustavan ja miten hahmo sekä laulaja Toivo Loukon tulkinta siitä otettiin Suomessa vastaan. Jonny nimittäin herätti oopperan hahmoista selvästi eniten huomiota. Lopuksi tarkastelen, miten ooppera jäi vaikuttamaan suomalaisten käsityksiin jazzista ja nykyajasta, ja muuttiko se näitä käsityksiä. Jäikö Jonny todella tanssittamaan Eurooppaa kuten oopperan loppukohtauksessa, ja oliko tämä hyvä vai huono asia?

2. Jazzoppera ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Euroopan kokemusmaailmassa

2.1 Jonnyn syntykonteksti Weimarin tasavallan kulttuuri-ilmapiirissä

Pohjustaakseni oopperan vastaanottoa Suomessa tarkastelen aluksi sen syntykontekstia kotiseudullaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Saksassa. Mistä Křenek ammensi aineksia jazzopperaksi tituleerattuun teokseensa ja miksi hän päätyi käsittelemään jazzmusiikkia ja Jonny-nimistä afroamerikkalaisuusmusikkaa oopperassa? Tämän jälkeen tarkastelen, miltä euroopan kulttuuritilanne näytti Suomesta katsottuna ja miksi. Mikä oli Suomessa vallinnut ymmärrys jazzmusiikkiin yhdistetyistä ilmiöstä 1920-luvulla, ja millaista kulttuurista kontekstia vasten Jonny alkaa soittaa -opperaa luettiin Suomessa vuosikymmenen lopussa? Oopperan saksalaisen taustan käsittely pohjustuksena on perusteltua myös sikäli, että monet uudenaikaisiksi mielletyt ilmiöt 1920-luvun Suomessa olivat peräisin Saksasta maiden läheisten suhteiden takia. Lähden siis liikkeelle 1920-luvun vaihteen Berliinistä.

Afroamerikkalaisperäinen musiikki alkoi levitä Saksaan jo aivan 1900-luvun alussa gramofonilevytysten ja nuottien välityksellä, ja laajamittaisemmin ensimmäisen maailmansodan päätyttyä. Jo vuosisadan alussa jazzmusiikin piirteitä alettiin viitteenomaisesti yhdistellä saksalaiseen viihdemusiikkiin kuten Berliinin kabareen esityksiin.³² Pekka Jalkanen toteaa, että sodan jälkeen Saksan yhteydet länsiliittoutuneiden kulttuureihin olivat jäissä, jolloin Saksa jäi paitsi jazzmusiikin viimeisimmistä kehitysvaiheista. Tämä johti kansanomaisissa musiikkiteattereissa kuten kabareeviihteessä omanlaisensa liioittelevan jazztyylin syntyyn.³³ 1920-luvun aikana äänilevyjä tuli Saksaan enemmän saataville vakautuvan taloustilanteen ansiosta, jolloin jazzin suosio kasvoi ja levisi nopeasti.³⁴ Sodan jälkeen jazzrytmit ja -tanssit valloittivat berliiniläiset kabaree-esitykset keskieuropalaisten musiikkielementtien kustannuksella, ja etenkin 1920-luku oli Berliinin populaariviihteen laajamittaisen

32 Jelavich 1993, 169–170; Lareau 2002, 31–32. Kabaree tarkoitti Pekka Jalkasen mukaan oopperaa kansanomaisempaa kaupunkilaishenkistä löyhästi juonellista näyttämöviihdettä, joka yhdisti laulua, tanssia ja puheosuuksia. Kabaree oli lähtöisin pariisilaisista kapakkaesityksistä, ja kotiutui Saksaan 1900-luvun vaihteessa. Revyy puolestaan tarkoitti vastaavankaltaista esitystä, mutta suuremmalla lavalla kuin ravintoloissa esitetty kabaree. Varietee puolestaan oli kokonaan juoneton. Jalkanen 2003, 43–49. Termejä tosin näkee aikalaiskirjoituksissa käytettävän osittain synonymisesti.

33 Jalkanen 1989, 31–32.

34 Phillips 2013, 57.

amerikkalaistumisen aikaa.³⁵ Berliinin kabareeviihdettä tutkinut Peter Jelavich toteaa, että viihteelliset ja speaktaakkelimaiset revyyesitykset olivat 1920-luvun Berliinin suosituin elävän viihteen muoto. Vaikka esitysten oli harvoin tarkoitus olla poliittisesti kantaottavia, ne toivat esiin vallinneita käsityksiä esimerkiksi sukupuolesta ja rodullisuudesta. Esimerkiksi afroamerikkalaisen kulttuurin esittäminen elinvoimaisena primitivisminä korosti vallinneita rassistisia stereotyyppioita tummaihoisista.³⁶

Kabaree-esitysten ei täytynyt 1920-luvulla käydä läpi ennakkosensuuria kuten ennen vuotta 1918, mikä johti laajempaan vapauteen esitysten aiheissa. 1920-luvun kuluessa kabaree kehittyi suurkaupunkihenkiseksi ja suosi boheemeja, dekadentteja ja eksentrisiä teemoja kuten alastomuutta ja huumausaineita.³⁷ Olavi Paavolaisen 1920-luvun lopun kirjoitusten mukaan revyyesityksien suosio oli helposti ymmärrettävissä, sillä ne ilmensivät erinomaisesti suuren yleisön mekanisoitunutta makua ja koneellisen elämänrytmin läpitunkemaa sielunelämää.³⁸ Paavolainen mainitsi revyyt etenkin sodanaikaisille suurkaupungeille tyypilliseksi ilmiöksi ja rinnasti ne useaan otteeseen jazziin. Hänen kommenteistaan kävi ilmi 1920-luvulle tyypillinen kokemus siitä, että sodan kokeneet eurooppalaiset kaipasivat vapauttavaa ajanvietettä, jollaista jazz ja revyyt tarjosivat:

Revyyt ovat meidän päiviemme suurkaupunkien elämälle jazzin ohella luonteenomaisimpia ilmiöitä. Rintamalta lomalle päässeelle sotilaille oli teatteri liian raskasta ja vaikeaa huvitusta; ylenmäärin kiihoittuneet hermot vaativat kevyttä ajanvietettä, joka ei antanut ajatuksia vaan huumasi ja huumauksellaan samalla rauhoitti.³⁹

Ensimmäiset amerikkalaisten esiintyjien tekemät esiintymiskiertueet saksalaiset saivat nähdä 1920-luvun puolivälissä. Tällöin ensimmäisen maailmansodan jälkeisen inflaation rappeuttama Saksan taloustilanne oli vakaantunut riittävästi, jotta Yhdysvalloista oli kannattavaa tehdä sinne kiertue. Suurimman vaikutuksen saksalaiseen yleisöön teki toukokuussa 1925 ensiesityksensä saanut Chocolate Kiddies -tanssirevy, jossa pianisti Sam Woodingin orkesteri esitti Duke Ellingtonin musiikkia, sekä Josephine Bakerin ja Louis Douglasin tanssiesitys, joka nähtiin ensi kertaa

35 Jelavich 1993, 169–170; Lareau 2002, 31–32.

36 Jelavich 1993, 153–154.

37 Jelavich 1993, 154–155; Jalkanen 2003, 49.

38 Paavolainen (1929) 1990, 334; 354.

39 Ibid., 351.

tammikuussa 1926.⁴⁰ Chocolate Kiddies -revyyssä saksalaiset saivat ensi kertaa nähdä elävänä afroamerikkalaisia esiintyjä. Woodingin 11-jäsenisen orkesterin lisäksi esitykseen kuului 32 tanssijaa ja laulajaa. Esitys sai hyvin innostuneen vastaanoton ja kiersi monissa Saksan kaupungeissa.⁴¹ Revyy mullisti ennenkuulemattomalla musiikillaan saksalaisten käsityksen jazzmusiikista, ja siihen vertaamalla alettiin määritellä mikä oli autenttista amerikkalaista jazzia ja mikä ei.⁴²

Jonathan Wipplingerin mukaan revyyyn taustalla oli todellisuudessa venäläistaustainen berliiniläisimprensaario Leoni Leonidof. Hän kokosi esityksen New Yorkissa keväällä 1925 vain kaksi kuukautta ennen Berliinin ensi-iltaa vartavasten saksalaista yleisöä varten tarkoituksenaan hyötyä taloudellisesti saksalaisten jazzinnostuksesta. Yhdessä venäläistaustaisen teatterivaikuttaja Arthur Lyonsin kanssa Leonidof valikoi esitykseen amerikkalaisen jazzkulttuurin elementtejä, joiden arveli miellyttävän eurooppalaista yleisöä. Esitys ei siis ollut yhtä autenttinen amerikkalaisuuden tai amerikkalaisen jazztradition ilmentymä, jollaisena se Saksassa vastaanotettiin, vaan kaupallinen, osittain kuvitteellisiin vaikutelmiin perustunut viihdetuote. Wipplingerin mukaan tällainen tuotteistetun amerikkalaisuuden kokeminen autenttisena representaationa oli leimallista koko Weimarin tasavallan aikaisen Saksan amerikkalaisuusdiskurssille.⁴³ Myös levytetyn jazzin historiassa oli alusta alkaen kyse afroamerikkalaisen musiikin tuotteistamisesta kuulijoita miellyttävään muotoon. Jacques Attali muistuttaa, että kaupallista ja levytettyä jazzmusiikkia oli Yhdysvalloissa levyteollisuuden alusta alkaen julkaistu länsimaisten musiikkikäsitysten näkökulmasta, sillä levy-yhtiöt ja musiikkilehdistö olivat valkoisten amerikkalaisten hallitsemia. Jazzlevyjen kohdeyleisönä oli kyllä aluksi erityisesti afroamerikkalainen väestö, mutta silti esimerkiksi ensimmäinen Yhdysvalloissa julkaistu jazzlevytys oli valkoisen The Original Dixieland Jazz Bandin soittama. Jazzin taloudellinen haltuunotto mahdollisti musiikin leviämisen myös valkoisen nuorison muodostamien markkinoiden pariin suosimalla levyjulkaisuissa länsimaista korvaa miellyttävää tyyliä.⁴⁴

40 Jelavich 1993, 170; Phillips 2013, 57.

41 Stewart 1991, 81; Wipplinger 2006, 167; Wipplinger 2012, 244.

42 Wipplinger 2006, 183–184. Esityksen näkeminen sai esimerkiksi nuoren berliiniläisen Alfred Lionin innostumaan jazzista. Myöhemmin hän muutti musiikin perässä New Yorkiin ja perusti oman levy-yhtiön julkaisemaan jazz-musiikkia. Blue Note Recordista tuli eräs vaikutusvaltaisimmista jazzlevy-yhtiöistä, joka vaikutti merkittävästi modernin jazzin syntyyn ja kehitykseen 1900-luvun puolivälissä. Voidaan siis todeta, että Chocolate Kiddies muutti välillisesti jazzin historiaa myös Amerikan mantereella. Ks. Esim. Wipplinger 2006, 1–3.

43 Ibid., 167–181, erit. 167–168.

44 Attali 1985, 103–104.

Chocolate Kiddiesä oli katsomassa myös Ernst Křenek Frankfurtissa tammikuussa 1926.⁴⁵ Musiikkitieteilijä Kurt Drexel toteaa, että Křenek sävelsi ja kirjoitti Jonny alkaa soittaa -oopperan vuosien 1925 ja 1926 aikana. Säveltäjän pyrkimyksenä oli ollut tehdä musiikistaan helpommin lähestyttävää aiempaan avantgardistisempaan tuotantoonsa nähden, josta hänet tuolloin oli tunnettu. Samoihin aikoihin kuumimmillaan ollut amerikkalaisen jazzin ”invaasio” tarjosi tähän oivan näkökulman.⁴⁶ Stewart toteaa, että Křenek kirjoitti Jonnyn libreton valmiiksi juuri Chocolate Kiddiesin innoittamana. Tähän asti kirjoitustyö oli edennyt hitaanlaisesti, mutta uuden inspiraation myötä Křenek eteni libreton työstämisessä nopeasti, oopperan loppukohtauksesta kohti sen alkua.⁴⁷

Myöskään Jonny-nimisen afroamerikkalaisuusikon hahmo ei ollut Křenekin oma keksintö, vaan sille löytyi esikuvia saksalaisesta kabareeviihteestä. Saksan kielen ja kirjallisuuden tutkija Alan Lareaun mukaan inspiraationa Jonnylle toimi etenkin säveltäjä Friedrich Holländerin vuonna 1920 Berliinin kabareeta varten säveltämä ja sanoittama saksankielinen kappale Jonny. Se kertoi tummaihoisesta ravintolaviulistista, joka vietti yleisön naisia uudella musiikillaan ja sai heidät aivan pois tolaltaan. Lareaun mukaan kappale satirisoi yhdysvaltalaisien jazztähtien viehätysvoimaa etenkin nuoren sukupolven keskuudessa. Lisäksi Hans Kolischerin samoihin aikoihin esittämä laulu Jonny, mein nigger kertoi tummaihoisen tanssijan suhteesta nuoreen naiseen. Valkoiselle tytölle hymyilevä tumma minstrel-hahmo esiintyi myös Max Oscheitin vuonna 1923 säveltämän Jonny-nimisen instrumentaalikappaleen nuottijulkaisun kannessa, joskin nuken muodossa. Samantyyllisiä hahmoja oli sakalaisessa kabareemusiikissa esiintynyt aivan 1900-luvun alusta saakka, jolloin afroamerikkalaisperäinen musiikki alkoi ensi kertaa levitä Saksaan gramofonilevytysten välityksellä ja sitä alettiin yhdistellä musiikki- ja teatteriesityksiin.⁴⁸ Křenek siis pohjasi hahmon saksalaisviihteestä omaksumaansa afroamerikkalaisten esittämisen traditioon.

Millaista Saksassa 1920-luvun puolivälissä kuultu ja ihailtu ”autenttinen” jazzmusiikki sitten oli? Jazzia leviämistä erityisesti eri kaupunkien äänilevytuotannon kautta käsitellyt Damon J. Phillips huomioi, että Saksassa 1920-luvun puolivälissä

45 Stewart 1991, 81.

46 Drexel 2004, 102–103. Myös oopperan pianopartituuri mainitsee teoksen kirjoitusajankohdaksi 1925/26.

47 Stewart 1991, 81–82.

48 Lareaun 2002, 23–32. Holländerin kappaleesta on olemassa myös toinen versio, jossa Jonny on valkoihoisen. Tämä on tullut tunnetuksi etenkin Marlene Dietrichin vuoden 1931 levytyksenä. Lareaun 2002, 24–25.

kiertueita tehneet amerikkalaiset jazzorkesterit edustivat pääsääntöisesti suurten orkesterien esittämää sinfonista jazzia. Tämä tyyli oli vastikään noussut suursuosioon Yhdysvalloissa etenkin orkesterinjohtaja Paul Whitemanin ansiosta ja oli aikansa muotimusiikkia. Whiteman orkestereineen nousi suureen suosioon vuonna 1924 tekemänsä kansainvälisen kiertueen kautta, ja yhdysvaltalainen lehdistö alkoi käyttää hänestä nimitystä The King of Jazz. Amerikkalaiseen julkiseen keskusteluun juurtui samalla narratiivi, jonka mukaan valkoihoinen Whiteman jalosti afroamerikkalaisperäisen jazzmusiikin vakavastiotettavaksi taiteenlajiksi.⁴⁹ John Stewart huomioi, että Ernst Křenek tunsu amerikkalaista populaarimusiikkia äänilevyjen kautta. Jonnya säveltäessään hän oli lisäksi kuuntelemassa Whitemanin orkesteria tämän ensimmäisellä Euroopan kiertueella. Etenkin orkesterin poikkeuksellisen suuri koko ja sen tarjoamat mahdollisuudet tekivät häneen vaikutuksen.⁵⁰

Phillipsin mukaan Saksassa 1920-luvulla kuullun amerikkalaisen jazzmusiikin tyyllinen kirjo oli paljon kapeampi kuin esimerkiksi Englannissa tai Ranskassa, joissa esiintyi samoihin aikoihin monentyyllisiä jazzorkestereita, kuten New Orleansin musiikkitraditiota edustaneet muusikot Sidney Bechet ja Eddie South. Esimerkiksi suuren suorion Saksassa saavuttanut Sam Woodingin orkesteri piti sekin Whitemania esikuvanaan ja esitti samantyyllistä musiikkia. Saksalaisten käsitys jazzista perustui siis ensisijaisesti sinfoniseen jazziin, jota alettiin jäljitellä ja julkaista suurissa määrin. Maahan perustettiin vuonna 1927 jopa maailman ensimmäinen jazzmusiikin koulutusohjelma, jonka tarjosi Hochin konservatorio Frankfurtissa.⁵¹ Phillipsin mukaan sinfonisen jazzin suosiota Saksassa lisäsi Saksan pitkä sinfonisen orkesterimusiikin traditio. Yleisön, muusikoiden ja äänilevyteollisuuden oli siten helppo omaksua uusi musiikkityyli, ja klassisesti koulutettujen muusikoiden oli helpompi soittaa tarkasti sovitettua, nuotitettua ja johdettua orkesterimusiikkia, kuin vaikkapa improvisaatiokykyä vaatinutta pienten yhtyeiden esittämää ”hot-jazzia”. Lisäksi sinfoninen jazz oli keskeistä ja käyttökelpoista tanssimusiikkia 1920-luvun suosituimpien seuratanssien kuten charlestonin, shimmyn ja foxtrotin tanssimiseen.⁵²

49 Phillips 2013, 57–58. Wipplinger toteaa, että ”jazzin kuningas” Whiteman möi afroamerikkalaisilta omaksutun musiikin amerikkalaiselle valkoiselle yleisölle juuristaan irroitettussa ”valkopestyssä” muodossa samaan tapaan kuin esimerkiksi rockin kuningas Elvis Presley rock'n'rollin muutamaa vuosikymmentä myöhemmin. Wipplinger 2006, 163–164.

50 Stewart 1991, 85.

51 Phillips 2013, 60–64.

52 Ibid., 60–62. Hot-jazzilla tarkoitettiin muusikoiden persoonallisen soittotyylin ja fraseerauksen korostamista tarkkojen sovitusten seuraamisen sijaan.

Entä millaista oli saksalaisten suhtautuminen tummaihoisiin 1920-luvulla ja millaisia merkityksiä afroamerikkalainen muusikkohahmo kantoi Saksassa? Christian Rogowski muistuttaa, että ensimmäisen maailmansodan päättäneen Versailles'n rauhansopimuksen myötä Saksa menetti osan maa-alueistaan sekä siirtomaa-alueensa Afrikassa, Kiinassa ja Tyynellämerellä, mikä johti raskaiden sotakorvausten ohella Saksan kansallisen ylpeyden tunteen romuttumiseen. Ranska miehitti sodan jälkeen osia Saksasta Reininmaalla muodostaakseen puskurivyöhykkeen maiden välille, mikä puolestaan lietsoi ranskalaisvastaista mielialaa. Erityisen kolauksen Saksan kansalliselle itsetunnolle aiheuttivat näillä alueilla miehittäjinä toimineet Ranskan siirtomaajoukot, jotka koostuivat lähinnä pohjois- ja länsiafrikkalaisista sotilaista. Rogowski luonnehtii tilannetta kolonialistisen dikotomisen asetelman, jossa valkoinen on hallitsija ja musta alistettu, kääntymiseksi nurinpäin: Nyt valkoiset saksalaiset, entiset siirtomaaherrat, olivat omalla maaperällään alistettu mustien afrikkalaisten vallan alle.⁵³

Saksa haki Rogowskin mukaan 1920-luvun alussa kansainvälistä sympatiaa esittämällä itsensä päihitetynä ja avuttomana uhrina, joka on joutunut pedonomaisten, sivistymättömien ja yliseksuaalisten mustien raakalaisten armoille. Mustien kerrottiin erilaisissa propagandajulkaisuissa kuten pamfleteissa, julisteissa ja sarjakuvissa esimerkiksi pakottavan saksalaisnaiset työskentelemään armeijan bordelleissa ja raiskaavan maaseudun naiset yrittäessään tyydyttää loputonta himoaan aiheuttaen samalla silmitöntä tuhoa saksalaiskylissä. Propagandakuvissa Saksa esitettiin paaluun sidottuna ja kunniastaan häpäistynä vaaleahiuksisena neitona, jota pedot vaanivat.⁵⁴ Myös Olavi Paavolainen toisti tätä käsitystä Nykyaikaa etsimässä -kokoelmansa esseessä Musta vaara, jonka nimikin jo huokui dramaattisia uhkakuvia:

Ranskan osalle lankeaa tuo epäilyttävä kunnia neekerien ja eurooppalaisen joukkojen tutustuttamisesta sen marssittaessa värillisen siirtomaa-armeijansa tukemaan uhkaavasti järkytettyä sotilaallista asemaansa. [--] Ranskan kautta tutustui myöskin Saksa lähemmin mustaan rotuun Ruhrin miehityksen aikana, mutta tutustumisvuodet merkitsivät näiden alueiden asukkaille todellista marttyyriusaikaa. [--] Mustien sotilaiden intohimoja tyydyttämään eivät riittäneet Ranskan valtion erikoisesti perustamat bordellit, ja niin on noilla

53 Rogowski 2010, 104–105. Ranska ja Belgia miehittivät Ruhrin aluetta vuosina 1923–1924, sillä Saksa ei ollut vielä suoriutunut ensimmäisen maailmansodan sotakorvauksista. Ruhr oli Saksan tärkein teollisuusalue, ja miehitys sekä siitä seurannut saksalaisten passiivinen vastarinta pahensivat Saksan inflaatiota. Ibid.

54 Ibid. Saksan propagandakampanjoiden seurauksena Ranska veti suurimman osan afrikkalaisjoukoistaan pois Reininmaalta. Todellisiin harvoihin rikkomuksiin, joihin sotilaat olivat syyllistyneet, Ranska langetti raskaat rangaistukset välttääkseen konfliktit Saksan kanssa. Ibid.

seuduilla [Ruhrin alueella] lukuisia sekaverisiä lapsia synkkinä todistuskappaleina eräästä uudemman historian tahraisimmista lehdistä.⁵⁵

Esseensä otsikon mukaisesti Paavolainen piti tummaihoisten kulttuurin saapumista Eurooppaan uhkana. Näkökulma oli saksalaismielinen, sillä hän käsitteli Ranskan siirtomaajoukkojen negatiivisia vaikutuksia sekä Saksalle että Ranskalle. Epätoivoiset ranskalaiset eivät ikäänkuin tulleet ajatelleeksi asioita riittävän pitkälle suhtautuessaan tulijoihin niin myötämielisesti, ja saivatkin kärsiä ”mustan vaaran” toivottamisesta tervetulleeksi. Ranska oli kuitenkin myös ”saanut sovittaa syntinsä”, sillä siellä ilmeni Paavolaisen mukaan raskaimmin ”neekeri-kysymyksen sosiaalinen puoli”.⁵⁶ Suuri osa siirtomaajoukkojen sotilaista jäi nimittäin pysyvästi osaksi etenkin Pariisin katukuvaa. Vaikka heidän ”koristeellinen ulkomuotonsa” teki heidät Paavolaisen mukaan varsin soveliaiksi dekadenttisen ja intohimoisen huvitteluelämän palvelukseen, ”vieraana rotuna” he edustivat kuitenkin uhkaa eurooppalaiselle kulttuurille. Paavolainen muistutti lukijaa myös Oswald Spenglerin perikatotuomiosta sekä antiikin Roomasta, jonka loiston lukuisat vieraat kansat ja rodut väitetysti rappeuttivat.⁵⁷

Nouseva natsiliike oli Rogowskin mukaan eräs ryhmistä, joka pyrki hyötymään saksalaisten muukalaisvihamielisestä ilmapiiristä 1920-luvun alussa. Hitlerin mukaan ranskalaiset pyrkivät miehitystoimillaan tietoisesti tuhoamaan saksalaisen rodun puhtauden, tosin hänen mielestään kaiken takana oli todellisuudessa juutalaisten salaliitto, jonka sätkynukkeina ranskalaiset ainoastaan toimivat. Näin natsit yhdistivät ranskalais- ja afrikkalaisvastaisuuden antisemitismiin, mikä osaltaan selittää kansallissosialistien voimakkaan vastustuksen Jonny alkaa soittaa -oopperaa kohtaan sekä Jonnyn hahmon nostamisen rappiotaiteen symboliksi 1930-luvulla. Saksan äärioikeiston mukaan oopperan saavuttama suosio oli nimittäin osa väitettyä juutalaisten masinoimaa salaliittoa, jonka tarkoituksena oli rappeuttaa saksalainen korkeakulttuuri.⁵⁸

Phillips toteaa miehityksistä seuranneella rasistisella mielialalla olleen vaikutusta myös etupäässä valkoisten esittämän sinfonisen jazzin suosioon Saksassa muiden jazztyylisuuntien kustannuksella. 1920-luvulla monien saksalaisten mielestä tummaihoiset eivät olleet tervetulleita maahan, etenkin jonkinlaisen statuksen

55 Paavolainen (1929) 1990, 168–170.

56 Ibid.

57 Ibid. Spenglerin Länsimaiden perikato (saks. Der Untergang des Abendlandes) julkaistiin kahdessa osassa vuosina 1918 ja 1922.

58 Rogowski 2010, 107; 110.

tarjonneeseen rooliin.⁵⁹ Statuksella Phillips viittaa mustiin jazztähtiin, jotka esimerkiksi Ranskassa olivat samoihin aikoihin kysytyjä esiintyjä. Jeffrey Jacksonin mukaan suhtautuminen afroamerikkalaisiin oli Ranskassa jo ennen ensimmäistä maailmansotaa ollut varsin myönteistä. Ranskalla oli ollut Yhdysvalloissa maine suvaitsevaisena maana, ja monet Ranskaan sodan aikaan saapuneet afroamerikkalaiset sotilaat kokivat, että heidät otettiin paremmin vastaan kuin kotimaassaan. Molemmipuoliset myönteiset kokemukset sodan aikana edesauttoivat afroamerikkalaisten muusikoiden saapumista Ranskaan sodan jälkeen.⁶⁰ Etenkin tietyt Pariisin alueet, kuten Montmartre ja Montparnasse toimivat Jacksonin mukaan sodan jälkeen uudistuvan viihdekulttuurin ja yöelämän näyttämöinä, joilla yhdistyi kasvava turismi ja vierasmaalaisten vyöry sekä autojen ja sähkövalojen saapuminen katukuvaan. Muutosten yhtymäkohtaan sijoittunut jazz toimi symbolina tälle kehitykselle. Jazzorkestereille oli kysyntää kasvavan turistivirran ansiosta, ja muusikoiden oli helppo löytää töitä. Valkoisille turisteille afroamerikkalaisten läsnäolo puolestaaan toimi eksoottisena ja vetovoimaisena tekijänä.⁶¹

Peter Tregearin mukaan Křenek oli varsin tietoinen afroamerikkalaisella hahmolla herättämistään kulttuurisista ja poliittisista assosiaatioista, vaikka hänen käsityksensä afroamerikkalaisista olivatkin peräisin lähinnä Saksassa ja Itävallassa nähdystä viihde-esityksistä. Tregearin mukaan Jonny edusti Křenekille jazzmusiikin tavoin vitalistista luonnon elementtiä sivilisaation sisällä ja korosti sovinnaisen yhteiskunnan normeista poikkeavia arvoja, kuten viettien, villiyyden ja seksuaalisuuden voimia. Primitiivisyyden lisäksi hahmo kuitenkin symboloi myös amerikkalaista suurkaupunkia ja sen vapautta. Euroopasta käsin tarkasteltuna amerikkalaismetropoli, erityisesti New York, näyttäytyi Tregearin mukaan radikaalin erilaisena paikkana, jossa eri yhteiskuntaluokkien ja etnisten ryhmien oli mahdollista elää sovussa keskenään. Etenkin Saksassa, jossa tummaihoisista oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen maalailtu monenlaisia uhkakuvia, tällainen eurooppalaiseen yhteiskuntaan onnistuneesti integroitunut vapautta edustanut afroamerikkalaishahmo oli tietoisien uhkaava ja provokatiivinen.⁶² Křenek onkin myöhemmin myöntänyt tavoitelleensa oopperassaan aidon jazzin sijaan omaa haaveellista mielikuvaansa ja vaikutelmaansa Amerikasta ja

59 Phillips 2013, 60–61.

60 Jackson 2003, 16–17.

61 Ibid., 52–58.

62 Tregear 2013, 36–38.

amerikkalaisesta musiikista.⁶³ Hänen näkemystensä eurooppalaisuudesta kertoo myös se, että Jonny alkaa soittaa päätyi Yhdysvalloissa lähinnä kriitikoiden pilkan kohteeksi, sillä sen näkemyksiä jazzmusiikista ja Amerikasta vapauden symbolina pidettiin naiiveina ja kömpelöinä. Oopperan esitykset New Yorkin Metropolitan Operassa peruttiin vain kolmen esityskerran jälkeen alkuvuodesta 1929.⁶⁴

John Stewartin mukaan Křenekillä ei ollut Jonnyssa tietoisia rasistisia pyrkimyksiä eikä hänen ollut tarkoitus suhtautua afroamerikkalaisiin alentavasti tai halventavasti. Varsinaista tietoa afroamerikkalaisesta kulttuurista hänellä oli kuitenkin hyvin vähän, ja se perustui lähinnä viihteen stereotyyppioihin. Sitävastoin Křenek vilpittömästi ihaili sitä elinvoimaisuutta, jota hän Jonnyn hahmolla pyrki esittämään.⁶⁵ Saksalaisten kuva afroamerikkalaisista 1920-luvulla oli joka tapauksessa rasististen stereotyyppien ja ennakkoluulojen leimaamaa. Oopperan temaattisten lähtökohtien ja vaikutteiden voidaan todeta löytyvän populaariviihteen kuten revyyesitysten ja tanssimusiikin maailmasta. Křenek kuitenkin pyrki rajallisen tietämyksensä pohjalta käyttämään oopperassaan jazzia vapauden ja uudenaikaisuuden symbolina sitä kohtaan vallinneen innostuksen vuoksi.

2.2 Jazz ja ooppera Suomessa 1920-luvulla

Millainen oli suomalaisten käsitys jazzista ja siihen yhdistetyistä ilmiöistä 1920-luvulla? Uusi musiikki- ja tanssi-ilmiö jazz oli puhuttanut Suomessa jo 1920-luvun alusta lähtien, ja sana jazz oli saapunut suomalaiseen kielenkäyttöön jo 1920-luvun vaihteessa.⁶⁶ 1920-luvun alussa sanaa käytettiin rinnakkain esimerkiksi shimmyyn, foxtrotin ja myöhemmin charlestonin kanssa, jolloin jazzia käsiteltiin ensisijaisesti tanssi-ilmiönä, jota uudenlainen musiikki säesti. Esimerkiksi yleisivistykseen pyrkinyt *Maailma-lehti* julkaisi jazzia käsitteävän artikkelin ensi kertaa jo vuoden 1920

63 Křenek 1974, 26–27. Křenek kertoi vuonna 1967 tietäneensä 1920-luvulla todellisesta Amerikasta ainoastaan, että se oli ”gangstereiden ja kieltolain maa, eikä kumpikaan puoli ollut houkutteleva”.
Křenek 1974, 27.

64 Stewart 1991, 88.

65 Ibid., 81–83.

66 Veli-Matti Henttonen on vuoden 1982 pro gradussaan Jazzin tulo Suomeen todennut ensimmäisen maininnan olleen *Iltalehdessä* syksyllä 1919 julkaistussa Väinö Nuortevan pakinassa ”Jazz ja Tongara”, joka kertoi uusista amerikkalaisista muotitansseista Suomessa. Suomalaistettu kirjoitusasu ”jatsi” vakiintui vasta myöhemmin, aikaisintaan 30-luvulla. Koukkunen 1990, 203–205.

ensimmäisessä numerossaan.⁶⁷ Jutussa tohtori A.V. Wilke kuvaili sodanjälkeistä tanssivaa Berliiniä. Hän kirjoitti Euroopan suurkaupunkien ihmetystä aiheuttaneen huvitteluvimman selittyneen sillä, että ihmiskunnan historiassa oli aina kovan hermojännityksen, kauhun, tuskan ja kuoleman ajanjaksojen jälkeen tullut lyhyt kausi hurjaa huumausta sekä nautinnon ja vaihtelun kaipuuta ennen tasapainoon palautumista. Tanssi toimii Wilken mukaan ikäänkuin huumeena sodan kokeneille mielille. Se auttoi ihmisiä unohtamaan itsensä samaan tapaan kuin sairaalle ruumiille, joka ei jaksanut vielä itse parantua, annettu kokaiini ja morfiini.⁶⁸ Jutun kuvituksena oli tanssivia pareja, ja kuvateksteinä kuvissa esiintyvien tanssiliikkeiden nimiä. Itse artikkelissa ei käytetty sanaa jazz, vaan se esiintyi ainoastaan kuvatekstinä eräälle jutun tanssivaa paria esittävistä kuvista. Muita vastaavia kuvatekstejä ovat ”fox-trot” ja ”ragtime”. Artikkelit antaa kuvan, että jazz on vain yksi näistä ulkomaisista suurkaupunkeja villitsevistä uutuustansseista, jotka auttavat palautumaan sodan kauhuista.

Toisenlaisen kuvan antoi saman lehden vuonna 1922 julkaisema pakinatyylinen artikkeli Jazz-kuume, jonka oli kirjoittanut tanssiopettaja Jean Castaner. Vaikka jutun kuvituksena oli käytetty vauhdikkaannäköisesti liikkuvia tanssipareja, Castaner halusi kirjoituksellaan perustella, että jazz ei ollut pelkkä tanssi-ilmiö, millaisena se monille näyttäytyi. Hänen mukaansa ei ollut olemassa mitään erityistä jazztanssia tai -askelta, vaan jazz oli sovitettavissa kaikenlaisiin säveliin ja polkentoihin. Sen sijaan jazzissa kyse oli ensisijaisesti tietynlaisesta musiikin ilmaisutavasta, ”epämääräisestä hurjasävelisyydestä”, johon voitiin sovittaa monenlaisia tansseja niitä hiukan muunnellen. ”On vain erityisen pauhinamusiikki – ja siihen on koetettu tekaista tanssi”, hän totesi artikkelinsa päätteeksi.⁶⁹

Kuten tohtori Wilken artikkelissa, tanssin lisäksi tuo ”pauhinamusiikki” yhdistettiin ensimmäisen maailmansodan jälkeisiin traumoihin, joita musiikin dionysisellä huumalla yritettiin unohtaa. Sotilaalliset viittaukset, militarismille irvailu ja aseiden ääniä imitoivat efektit olivat leimallisia etenkin saksalaiselle kabareemusiikille ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa. Bruce Johnson kirjoittaa ensimmäisen

67 Wilke, A.V: ”Berliini tanssii”, *Maailma* 1/1920, 84. Artikkelin ingressi selitti, että koska lehti pyrki seuraamaan ajankohtaisia seuraelämän virtauksia, oli asianmukaista luoda katsaus myös sivistysmaiden pääkaupunkien tanssivillitykseen. Lehti kertoi käsittelevänsä aihetta asialliselta kannalta, ”tällaisten huvitusten aiheuttamaan moraaliseen kiistaan puuttumatta”.

68 Ibid., 84–86.

69 Castaner, Jean: ”Jazz-kuume”, *Maailma* 1/1922, 82–85. Artikkelin tarkoituksena oli ingressin mukaan ”antaa hiukan käsitystä tästä huvittelevan ihmisluonnon ilmiöstä”, sillä Helsingissä jo ”jazzattiin täyttä vauhtia”, vaikka tämä ”hypermoderni jytkytys vasta kaksi vuotta takaperin valtasi länsimaat”. Ibid.

maailmansodan käännteentekevästä vaikutuksesta 1900-luvun kokemukseen äänestä ja metelistä. Uudenlaisen sotateknologian kuten panssarivaunujen ja taukoamattoman tykkitulen aiheuttama korviaraastava ja kaikenhukuttava meteli poikkesi täysin aiempien sotien äänimaailmasta, ja muutti peruuttamattomasti käsityksen siitä, miten valtaisa meteliä ylipäätään voi olla olemassa. Sota lisäsi Johnsonin mukaan teknologian tuottaman metelin modernin kokemusmaailman ekspressiiviseen repertuaariin. Äänellisen kokemusmaailman muutos ja sodan tuottama uudenlainen väkivallan äänikuva vaikutti myös siihen miten musiikki tultiin kokemaan.⁷⁰ Jazzin rytmiiikkaa verrattiin usein etenkin koneiden tuottamaan meteliin. Castanerin artikkeli alkoikin hullunkurisen liioittelevalla kuvauksella jazzorkesterien metelin tuottamiseen tähtäävästä perkussioarsenaalista:

Ottakaa nippu peltirasioita, mitä isompia, sitä parempi. Kerätkää muutamia paistinpannuja, emaljoituja kylpyammeita, pari hylättyä rautatieveturia ja tonni vanhoja rautanauloja. Lainatkaa rumpu – tai puolikymmentäkin –, muutamia viallisia puhallussoittimia ja harppuja sekä miehuudenikänsä sivuuttanut piano. Valitkaa hurjapäisimmät tuttavanne, aseistakaa heidät yllämainituilla kidutusvälineillä, kahdelle pahimmalle antakaa kumpaisellekin vasara ja rumpupalikka. Jakakaa läkkirasiat, paistinpannut, kylpyammeet, ruostuneet naulat ja muut äänenteon välineet taiteellisesti muodostettuun puolikehään ympärillenne, antakaa alkamismerkki, juoskaa suojaan – ja tuloksena on *jazz*.⁷¹

Yleisöllä voitiin olettaa jo 1920-luvun alussa olleen ennalta jonkinlainen käsitys tai omakohtainen kokemus uudesta tanssimusiikista, jolloin kirjoittajilla oli mahdollisuus pilailta sen keskeisten piirteiden kustannuksella. Irvailu liittyi usein juuri musiikin meluisuuteen. Suomessa 1920-luvun alussa kuultu jazz oli kuitenkin todellisuudessa jazzvivahteista saksalaista kabareemusiikkia, ja orkesterien repertuaari koostui lähinnä saksalaisista schlagerkappaleista. Musiikkiin kuului hulluttelu erikoisilla soittimilla hassuissa asusteissa, ja tärkeä rooli oli etenkin rumpalilla, jonka tehtävä oli tuottaa meteliä ja efektejä erilaisilla lyömäsoittimilla. Rumpali toimi eräänlaisena jazzin ilmentymänä.⁷² Pekka Jalkanen kutsuu tätä saksalaisuusikoiden Suomeen tuomaa musiikkia melujazziksi erottaakseen sen omaksi tyyliuunnakseen. Tämä ei kuitenkaan ollut aikalaisten käyttämä termi, vaan Suomessa puhuttiin pelkästä jazzista.⁷³ Keskeinen

70 Johnson 2009, 50–56, erit. 55–56.

71 Maailma 1/1922, 82–83.

72 Austerlitz 2005, 124–125. Rumpalin roolin merkityksestä varhaiselle jazzmusiikille Suomessa kertoo myös se, että vielä 1950-luvulla ilmestynyt Nykysuomen sanakirja selitti sanan ”jatsari” tarkoittavan nimenomaan ”jatsirummun käyttelijää”. Nykysuomen sanakirja, toinen osa J–K 2002, 21.

73 Jalkanen 1989, 31–32.

vaikuttaja melujazzissa oli Helsingissä 1921–1922 vakituisesti esiintyneen Huttusen jazzorkesterin saksalainen rumpali Otto Reifenstein, joka tunnettiin englanninkielisellä nimellä King of Jazz. Hän oli varustautunut tekonenin, sotilaskypäröin ja erikoislaatuisin hälysoittimin.⁷⁴ Esimerkiksi Fennia-ravintolan mainoksissa vuonna 1922 illaan esiintyjäksi ilmoitettiin pelkkä King of Jazz,⁷⁵ joten Reifensteinin voidaan olettaa tulloin olleen jonkinlainen vetonaula, jonka pelkkä nimi jo toimi mainoksena.

Jalkasen mukaan melujazz ei kabareemaisen luonteensa takia saavuttanut Suomessa kovin suurta menestystä ja jäi tanssimusiikissa ohimeneväksi välivaiheeksi. Tähän vaikutti muun muassa orkesteripestien tilapäisyys sekä koti- ja ulkomaisten muusikoiden kireät välit. Jalkanen myös arvelee melujazzin irvailevan tyylin ja makaaberin komiikan olleen sodanjälkeisessä Berliinissä Suomea puhuttelevampi ilmiö: Sotilaskypärillä ja paukkuefekteillä pilkattiin keisariajan militarismia ja tekonenillä juutalaisia.⁷⁶ Melujazz jätti kuitenkin jälkensä tapaan puhua jazzista Suomessa. 1920-luvun alun aikakauslehtikirjoituksissa joissa mainitaan jazz, sana yhdistetään paitsi tanssiin, myös epämusiikilliseen meteliin. Jazz-sanaa alettiin 1920-luvulla käyttää myös muunkin kuin musiikin yhteydessä kuvaamaan meluisaa ja hälyisää vaikutelmaa: Esimerkiksi vuonna 1927 Liiketaito-lehdessä valiteltiin Jussi Matikaisen mukaan lehtimainonnan vallannutta ”jazzi-henkeä”, jolla viitattiin liikaan hälyyn todellisen luottamuksen herättämisen ja selkeän ilmoittelun sijaan.⁷⁷

Jazzmusiikin avulla saatettiin 1920-luvun alussa kommentoida myös muita ajankohtaisia ilmiöitä, kuten naisen roolin ja aseman muutosta. Vapaata kaupunkilaisnaista alettiinkin kutsua jazztytöksi.⁷⁸ Esimerkiksi Eva Hirnin Maailma-lehteen vuonna 1923 kirjoittamassa viihteellisessä novellissa ”Anikkalan emäntä” nuori helsinkiläisnainen Selina, joka on mennyt naimisiin maatalon pojan kanssa, vierailee pitkästä aikaa ikävöimässään kotikaupungissa. Novellissa Selina lähtee kaupunkilaiskonsansa Astan kanssa tämän taiteilijaystävänsä ateljeekutsuille, missä hän

74 Reifensteinin soittotyylin on kuvausten perusteella kerrottu perinteisen säestämisen sijaan seuranneen melodiasoitimien rytmiä ja huippukohdissa yltyneen 1960-luvun free jazziin verrattavissa olevaan hälyyn, josta kiinteät rytmikuviot puuttuivat kokonaan. Jalkanen 1989, 74–76; Austerlitz 2005, 124–125.

75 Esim. Hovnarren 16/1922, 8; Veckans Krönika 37/1922, 682.

76 Jalkanen 1989, 76.

77 Matikainen 2008, 62. Jazz määriteltiin vielä 1950-luvun nykysuomen sanakirjassa ensin tanssimusiikin tyyliksi, ja vasta sitten tanssiksi tällaisen musiikin tahdissa. Määritelmän esimerkeissä toistuvat samankaltaiset teemat mitä jazziin yhdistettiin jo 1920-luvulla: Musiikin meluisuus ja sen hikkaava rytmi, rumpalin lyömäsoittimien määrä, syrjäkyliin asti levinnyt jazzkuume sekä jazztytöt. Nykysuomen sanakirja, toinen osa J–K 2002, 21. Sanakirja käyttää kirjoitusasua ”jatsi”. 1920-luvulla kuitenkin kirjoitusasu jazz oli tyypillisin. Ks. Esim. Koukkunen 1990, 203–205.

78 Ks. Esim. Haavisto 2011.

kokee olonsa vieraaksi.⁷⁹ Selinan ihmetys kasvaa, kun jazzorkesteri aloittaa soiton:

–Mitä kamalaa tämä on? – kuiskasi Selina Astalle.

–Se on jazzia. Neekerien ja ylipäänsä villiheimojen musiikki on ainoa, mikä vaikuttaa nykyajan hermoihin. Etkö todellakaan ole kuullut sitä ennen?

Selina vaikenä ja kuunteli, kuinka kauheat sekasorron äänet raatelivat kuulohermoja. Huilut, pillit, torvet, kalistimet ja lehmänkellot olivat työssä. Pieni poika vingutti elävää kissaa verhon takan, ja joku repi serttinkiä poikki metrittäin. Sikalassa tai kanalassa olisi konsertti totisesti ollut taiteellisempi Selinan maun mukaan.⁸⁰

Novelli kommentoi ajankohtaista naisen roolin muuttumista ja vastakkainasettelua perinteisen emännän roolin ja uudenlaisen vapaan kaupunkilaisnaisen välillä: Metelöivä jazz yhdistyi vapaamielisten taiteilijapiirien ohella uudenlaisen vapaan kaupunkilaisnaisen rooliin, jota hänen vanhempi naimaton siskonsa edusti.⁸¹ Novellista käy ilmi, miten laajalle käsitykset jazzista olivat levinneet, kun sitä saatettiin käyttää humoristisena elementtinä myös kevyessä viihdekirjallisuudessa. Jazzkuvauksessa toistui samalla tyyppinen vaikutelma musiikin meluisuudesta. Tämänkaltaiset tekstit paitsi kommentoivat käsityksiä jazzista, myös rakensivat, vahvistivat ja ylläpitivät niitä.

Jazzmusiikin suosio oli 1920-luvun alussa suuri huolenaihe myös suomalaismuusikoille, joiden tuli työllistyäkseen omaksua uusia soittimia kuten banjo, saksofoni ja rumpusetti.⁸² Uhka työllisyydelle olivat myös kotimaansa huonon taloustilanteen vuoksi Suomeen saapuneet saksalaismuusikot, joilla oli suomalaisia enemmän kokemusta jazzin soittamisesta.⁸³ Jazzvillityksen hiipumista ennustettiin ja toivottiinkin Suomen muusikoiden liiton perustamassa Muusikerilehdessä jo aivan 20-luvun alusta alkaen.⁸⁴ Muusikoiden muuntautumispainetta ja suhtautumista jazziin 1920-

79 Hirn, Eva: ”Anikkalan emäntä”, *Maailma* 6/1923.

80 Ibid.

81 Maalla huonosti viihtynyt Selina oli novellissa aluksi innoissaan Helsingin katuelämästä, kahviloista ja teattereista, jotka maaseutuun verrattuna tuntuvat uudella tavalla kiehtovilta. Pian Selina kuitenkin huomasi etteivät Helsingin tupakankäryiset taidepiirit sopineet hänelle, ja että hän viihtyi maatalon emäntänä paljon paremmin kuin kaupunkilaisena jazztyttönä. Ibid.

82 Jalkanen 1989, 77.

83 Jalkanen 1989, 49. Jalkasen mukaan 1920-luvun alussa Helsingin parhaat ravintolapaikat olivat ulkomaisten, etenkin keskieurooppalaisten, muusikoiden hallussa. Ibid. Kuitenkin myös ranskalaisilla ja saksalaisilla ammattimuusikoilla oli varsin samanlaisia huolia kuin suomalaiskollegoillaan, sillä näissä maissa puolestaan etenkin amerikkalaiset ja brittiläiset orkesterit olivat kovassa huudossa. Jackson 2002, 156–157; Phillips 2013, 63–64.

84 Esimerkiksi vuonna 1922 lehdissä raportoitiin jazz-kuumeen olevan jo varmasti laskemassa ”Trälleborgin tuolla puolen”, sillä monissa muissa Euroopan kaupungeissa oli lehden mukaan yhä useampia ravintoloita jotka mainostivat ”ei jazzjoukkuetta”. *Muusikerilehti* 4/1922, 6. Trelleborg on kaupunki Ruotsin eteläisimmällä rannikolla.

luvun alussa valottaa oivasti oheinen Muusikerilehdessä vuonna 1923 julkaistu vitsi, jossa konservatorion käynyt viulisti hakee paikkaa soittokunnasta:

Kapellim.: No, nuori mies, Te soitatte viulua?

Muusikeri: Soitan kyllä.

Kapellim.: Viulu on sangen kunnioitettava soitin, mutta hieman vanhanaikainen. Jos olisitte soittanut banjoa, kampa tai autontorvea, niin ...

Muusikeri: Jos niin vaaditaan, luulen kyllä niistäkin suoriutuvani.

Kapellim.: Ei, se ei ole vielä kylliksi. Mutta tulkaa jälleen, sitten kun Teistä on tullut neekeri!⁸⁵

Pekka Jalkasen mukaan Suomessa tapahtui 1920-luvun puolivälin jälkeen muutos angloamerikkalaisen tanssimusiikin suuntaan. Radiolla, ulkomaisten nuottien leviämällä sekä englantilaisten ja amerikkalaisten laivasto-orkesterien vierailuilla oli tässä suuri merkitys. Käännekohtana hän mainitsee etenkin amerikansuomalaisen S/S Andanian laivaorkesterin vierailun Suomesen vuonna 1926, joka muutti suomalaismuusikoiden käsitystä jazzista ja vaikutti myöhemien orkesterien tyyliin. Uusia piirteitä olivat esimerkiksi runsas puhallinsoittimien käyttö jousisoittimien sijaan, tahdin toisen ja neljännen iskun painotus ensimmäisen ja kolmannen sijaan sekä improvisoidut soolo-osuudet.⁸⁶ Etenkin nuorten muusikoiden keskuudessa yleistyi uusi angloamerikkalainen jazztyyli, jonka suosion kasvaessa myös ravintoloiden ilmapiiri muuttui tanssipainotteisemmaksi ja yleisö nuoremmaksi.⁸⁷ Andanian vierailu mainitaan usein suomalaisen jazzin lähtölaukaukseksi, mutta vakiintunut kuva siitä, mitä jazz tarkoittaa oli tässä vaiheessa jo olemassa, vaikka 1920-luvun alkupuolen musiikki ei vastaisikaan myöhempää käsitystä jazzista.⁸⁸

Keskeisiä jazziin yhdistettyjä mielikuvia 1920-luvun loppupuolella olivat musiikin kansainvälisyys ja sen nopea leviäminen samanlaisena paikasta toiseen. Tällaisen kuvan antoi esimerkiksi Aitta-lehden artikkeli ”Jazzin voittokulku” vuodelta 1928. Kirjoittaja Mr. Jolp eli toimittaja Jaakko Leppo arveli, ettei Suomessa ollut enää yhtäkään kylää, jossa jazzin sävelet eivät olisi soineet tai sen tahtiin olisi tanssittu.

85 Muusikerilehti 8/1923, 3.

86 Jalkanen 1989, 84–91; Jalkanen 2003, 266–267.

87 Ibid., 92–109.

88 Myös Jalkanen pyrkii kumoamaan ”sitkeästi toistettua Andania-myyttiä”, jota ovat vaalineet etenkin tuona aikana jazzia soittamaan alkaneet muusikot. Jalkasen mukaan orkesterin ohjelmisto oli suomalaisille jo ennestään jonkin verran tuttua, ja se käytti standardisovituksia, jotka eivät antaneet tilaa improvisaatiolle. Jalkanen 2003, 267.

Lepon mukaan samat sävelmät ja samankaltaiset tanssiparit saattoi kohdata missä tahansa Euroopan kaupungissa, oli kyse sitten Lontoon tai Pariisin yöklubeista, Helsingin Fenniasta tai Turun Börssistä. Vaikutelmaa musiikista kuvasivat ulvovat saksofonit ja rummuttavat banjot, jalokiviin ja silkkiin pukeutunut yleisö, suihkuava serpentiini sekä pamahtelevat samppanjapullojen korkit.⁸⁹ Etenkin mielikuvat samppanjapulloista kuvasivat jazzin kosmopoliittista luonnetta, sillä Suomessa elettiin kieltolain aikaa, eikä ravintoloissa saanut tarjoilla alkoholia. Vastaavan kuvan antoi Tulenkantajissa Martti Turunen, jonka mukaan ”nykyajan romantiikka” oli jazzin muodossa aivan huomaamatta saapunut Suomeen. Turusen kuvailussa toistui unenomaiset vaikutelmat hämäristä tanssisaleista, melankoliset saksofonin ja viulun äänet, hajuvedet ja ihojauheet sekä musiikin huumaamat tanssijat, jotka toivat mieleen pikemminkin ulkomaisen elokuvan jostakin ”suurmaailman cabaréesta” kuin suomalaisen ravintolan.⁹⁰ Kansainvälisen luonteensa takia jazzin koettiin tuovan Suomeen tunnelmia ulkomaisista suurkaupungeista, minkä vuoksi esimerkiksi Olavi Paavolainen käsitteli sitä yhtenä nykyajan tunnusmerkkinä.

Angloamerikkalaisten vaikutteiden myötä myös jazzkuningas Paul Whitemanin nimi tuli tutuksi Suomessa 1920-luvun puolivälissä. Työn Sävel raportoi vuonna 1927 Whitemanin tuoreesta jazzmusiikkia käsittelevästä kirjasta Jazz, jossa hän puolusti jazzmusiikin arvoa ja vastasi sen saamaan kritiikkiin. Whiteman esimerkiksi kertoi, että ”klassillisten mestarien” sävellyksistä tehtyjen jazzorkesterisovitusten avulla yleisö saattoi oppia arvostamaan vanhoja sävellyksiä uusin tavoin, jolloin kohotettaisiin sekä jazzin arvoa että yleisön makua. Kirjoittaja yhtyi Whitemanin näkemyksiin ja totesi lopuksi, ettei lienyt ”suuri pyhyiden loukkaus vanhoja mestareita kohtaan”, vaikka näiden teoksia sovitettiin jazzorkesterille, jos sen avulla saatiin suuri yleisö ymmärtämään musiikin historiaa.⁹¹ Sitaatissa toistui näkemys, jonka mukaan afroamerikkalaisperäisestä jazzista saattoi tulla nautittavampaa kultivoimalla se vastaamaan länsimaista musiikkimakua. Myös Aitta-lehden Jaakko Lepon mukaan Whitemanin orkesteri oli vuoden 1928 jazzorkestereista täydellisin, sillä jazzin melodinen puoli oli päässyt siinä valtaan ja rummutusta käytettiin lähinnä musiikin värittämiseen.⁹² Vastaavasti jazzsovitusten teko klassisista sävellyksistä saattoi olla hyväksyttävää taidemusiikin popularisointia, jolloin jazz valjastettiin palvelemaan

89 Mr. Jolp [Leppo, Jaakko]: ”Jazzin voittokulku”, Aitta 7/1928.

90 Turunen, Martti: ”Jazz... Mitä se on. Mistä se on tullut.”, Tulenkantajat 4/1929.

91 R: ”Kirja jazzista”, Työn Sävel 4/1927, 93–94.

92 Mr. Jolp [Leppo, Jaakko]: ”Jazzin voittokulku”, Aitta 7/1928.

länsimaista korkeakulttuuria.

Myös Helsingin oopperaelämä oli muutoksessa 1920-luvulla. Helsinkiin oli vuonna 1910 perustettu vakinaisesti toimiva Suomalainen Ooppera,⁹³ mutta sillä ei kuitenkaan 10-luvulla ollut omia tiloja. Ooppera toimi vaihtelevasti muun muassa vuonna 1902 perustetun Kansallisteatterin ja vuonna 1879 Helsingin venäläisyleisöä varten rakennetun Keisarillisen Aleksanterin teatterin tiloissa. Lisäksi ensimmäinen maailmansota oli hankaloittanut Oopperan toimintaa. Tätä ennen Helsingin kotimainen oopperatoiminta oli ollut vielä vähäisempää: Vaikka myös Nya teatern oli esittänyt kaupungissa oopperoita ruotsiksi jo 1860-luvulta alkaen, oli sekä Suomalaisen teatterin että Nya teaternin oopperatoiminta ollut 1870-luvun loppupuolelta 1900-luvun alkuun saakka lakkautettuna kannattamattomana. Suomalaisen Oopperan kehittymistä edesauttoi oman talon, Helsingin Bulevardilla sijaitsevan Aleksanterin teatterin, saaminen Oopperan käyttöön pysyvästi syksyllä 1918. Teatteri siirtyi sisällissodan jälkeen valtion omaisuudeksi, ja hallitus luovutti takavarikoimansa rakennuksen irtaimistoinen 80 vuoden ajaksi vuokratta Suomalaiselle Oopperalle. Korjaustöiden jälkeen talon vihkiäisnäytäntö, Verdin Aida, esitettiin tammikuussa 1919. Tällöin myös oopperan työtahti ja harjoitukset muuttuivat säännöllisiksi.⁹⁴

Hannu-Ilari Lampilan mukaan Suomalaisen Oopperan ohjelmisto oli 1920-luvulla hämmästyttävän monipuolinen, ja Ooppera sai vuosikymmenen kuluessa aikaan noin 70 ensi-iltaa. Taso ja työtahti pyrittiin nostamaan kiinnittämällä ulkomaisia taiteilijoita, joita hankittiin etenkin Saksasta. Esimerkiksi kapellimestareina 20-luvulla toimineet Franz Mikorey, Hermann Stange ja Leo Funtek tulivat kaikki Saksasta. Myös saksalaisen kielialueen säveltäjien oopperoilla oli vahva asema 20-luvun ohjelmistossa. Toisaalta kotimaisiakin oopperoita esitettiin huomattavan suuri määrä, yhdeksän kappaletta. Vierailijoiden tulva teki Lampilan mukaan Suomalaisesta Oopperasta osan aikansa kansainvälistä oopperayhteisöä, ja se toimi avoimuutensa ja vapaamielisyytensä ansiosta tiennäyttäjänä suomalaisessa yhteiskunnassa.⁹⁵

93 Suomalainen Ooppera toimi vuosina 1910–1924 nimellä Kotimainen Ooppera. Nimellä pyrittiin tekemään myönnytyksiä kielikysymyksen suhteen, jotta oopperoita voitaisiin esittää myös ruotsiksi ja saada ruotsinkielinen ja -mielinen yleisö kannattamaan hanketta. Lampila 1997, 114. Perustajina toimivat Edvard Fazer, Oskar Merikanto ja Aino Ackté.

94 Lampila 1997, 91; 113–114; 131–132; 147–155; Jalkanen 2003, 196–199. Helsingin punaisilta vallanneet saksalaiset joukot vaativat Aleksanterin teatteria itselleen uuden Saksalaisen teatterin perustamiseksi syksyllä 1918. Hanketta puollettiin myös Suomessa suomalaisporvariston ja Saksan läheisten kulttuurisuhteiden takia, mutta Saksan sodankäynnissä tapahtunut romahdus veti joukot pois Suomesta ja suunnitelmat kariutuivat samana syksynä. Lampila 1997, 149–151.

95 Lampila 1997, 181–187; 209; 243. Franz Mikorey oli kotoisin Unkarista ja Leo Funtek Sloveniasta, mutta molemmat olivat työskennelleet ja opiskelleet Saksassa.

Etenkin oopperanjohtaja Edvard Fazer⁹⁶ oli Lampilan mukaan hyvin kiinnostunut taiteen uusista virtauksista ja ilmiöistä, ja seurasi etenkin Saksassa tapahtuneita teatteriohjauksen uudistuksia. Uraaurtajana Saksassa toimi eritoten teatteriohjaaja Max Reinhardt, joka suosi ohjauksessaan esimerkiksi ironiaa ja leikkiä eri kulttuurihistoriallisilla aikatasoilla. Aiemmin oopperassa oli ollut tapana perustaa ohjaus siihen, miten kukin teos oli ennen ollut tapana tehdä. Ohjauksen merkitys oli 1920-luvulla kasvamassa sekä muuttumassa vapaammaksi ja monipuolisemmaksi, ja Fazer halusi tuoda aikansa uuden saksalaisen musiikkiteatterin myös Suomeen. Vuosina 1926–29 ohjaajana toimi suomalainen Jalmari Lahdensuo, joka sai kriitikoilta kiitosta, mutta johon Fazer ja kapellimestaeri Mikorey eivät olleet lainkaan tyytyväisiä. Fazer pitikin Lampilan mukaan kautta 1928–29 alamäkenä Jonnyn suuresta menestyksestä huolimatta.⁹⁷

Lampilan mukaan 1920-luku oli uraauurtava vaihe Suomalaisen Oopperan historiassa, jolloin Ooppera vakiinnutti toimintaansa ja loi perinteitään. Musiikkikriitikoilla oli tässä suuri rooli: he muokkasivat kirjoituksillaan yleisöin suhdetta oopperoihin ja loivat näistä käsityksiä ja mielikuvia. Kriitikot halusivat lisätä oopperan suosiota, tarjota siitä tietoa ja auttaa vakiinnuttamaan sen asemaa. He suhtautuivat uutuuksiin pääosin varsin innostuneesti. Kriitikoiden suhde oopperaan oli Lampilan mukaan teoreettisen sijaan elävä ja omakohtainen ja heillä oli hyvin selvillä oma musiikillinen maailmankuvansa. Ooppera kiinnosti heitä omalaatuisuutensa, musiikin ja draaman yhdistelmän vuoksi, eikä sen arvon määrittelyä suhteessa sinfoniaan pidetty enää merkityksellisenä, kuten vielä 1800-luvulla. Kriitikoiden ja oopperan läheisistä suhteista kertoo esimerkiksi se, että Evert Katila toimi 1920-luvulla paitsi Helsingin Sanomien musiikkikriitikkona, hän oli myös Suomalaisen Oopperan johtokunnassa. Tämä ei kuitenkaan jäävänyt häntä arvioimasta myös oopperoita.⁹⁸

Suomalaisten 1920-luvun alussa saama saksalaisperäinen kuva jazzista vaikutti käsityksiin siitä vielä vuosikymmenen loppupuolella. Voisi todeta, että suomalaiskäsitys jazzista 20-luvulla oli kärjistetyksi kuva saksalaisesta kuvasta Yhdysvaltojen valkoisen väestön kuvasta Yhdysvaltojen afroamerikkalaisen väestön musiikista ja kulttuurista.

96 Edvard Fazerin (1861–1943) sveitsiläinen liikemiesisä Eduard Fatzer määräsi poikansa Edvardia lukuunottamatta liikemiesuralle. Edvardi opiskeli pianonsoittoa Pietarissa, Wienissä ja Berliinissä, mutta ryhtyi konsertoimnin sijaan järjestämään konsertteja. Edvardin veljiä olivat Fazerin musiikkikaupan edeltäjän, Helsingin Uuden musiikkikaupan omistanut Konrad Fazer sekä leipomo- ja makeistehtailija Karl Fazer. Lampila 1997, 115–116.

97 Lampila 1997, 188–191. Lahdensuo paitsi ohjasi Jonnyn, myös käänsi oopperan libreton suomeksi.

98 Ibid., 194.

Jazz yhdistettiin paitsi ulkomaisiin muotitansseihin, myös nykyaikaisiin suurkapunkeihin ja niiden kansainväliseen ilmapiiriin, epämusiikilliseen meteliin ja uusiin mediaformaatteihin kuten radioon ja äänilevyihin.⁹⁹ Koska myös Suomalainen Ooppera pyrki seuraamaan aikaansa ottamalla vaikutteita etenkin Saksasta, ei ole ihme, että se päätyi esittämään menestysoopperan Jonny alkaa soittaa, joka oli paitsi saavuttanut valtaisan suosion Saksassa, edusti myös uudenaikaista saksalaista näyttämötekniikkaa ja kuvasi modernia suurkaupunkielämää. Ooppera esitti Yhdysvaltojen edustaman nykyajan varsin saksalaisesta näkökulmasta, mutta tämä puhutteli suomalaisia, sillä suuri osa nykyaikaan liitetystä vaikutelmista tuli Suomeen 1920-luvulla Saksan kautta.

2.3 Jonnyn saama julkisuus Suomessa ennen Helsingin ensi-iltaa

Säveltäjä Ernst Křenekistä ja tämän Jonny alkaa soittaa -uutuusoopperasta kirjoitettiin suomalaislehdissä useaan otteeseen jo ennen oopperan päätymistä helsinkiläiselle oopperanäyttämölle. Suomalaisilla oli lukuisten artikkelien pohjalta ensi-iltaan mennessä paitsi käsitys oopperan kuvaamista teemoista, myös tietoa siitä millainen teos oli kyseessä ja miksi se oli erityislaatuinen ja näkemisen arvoinen. Tämä tieto tuli vaikuttamaan oopperan myöhempään vastaanottoon sekä oopperan tulkintaan ja merkityksellistämiseen huomattavasti, joten ennakkovastaanotto ja lehtikirjoittelun luoma julkisuus on syytä käsitellä erillään Suomalaisen Oopperan esittämän Jonny alkaa soittaa -oopperan vastaanotosta. Seuraavaksi avaan kuvaa, jonka suomalaiset saivat oopperasta ennen sen ensi-iltaa Helsingissä.

Ernst Křenek ei ollut aivan vieras nimi Suomessa ennen menestysoopperaansa. Hänen nimensä esiintyi etenkin musiikkilehtien palstoilla ohimennen jo 1920-luvun alkupuolelta alkaen, joten hänen voidaan olettaa olleen ainakin taidemusiikin ystäville

⁹⁹ Gramofonien ja äänilevyjen todellinen läpimurto tapahtui Suomessa vuonna 1929, jolloin puhuttiin gramofonikuumeesta. Äänilevyjen myynti saavutti vuoden 1929 lukemat Suomessa uudelleen vasta 1970-luvulla. Suosioon vaikutti laitteiden hintojen alentuminen, niiden parantunut tarjonta, kotimaisen levyteollisuuden nousu sekä gramofonien muodikkaus. Soittimilla kuunneltiin etupäässä suuren kysynnän saavuttanutta kotimaista tanssi- ja iskelmämusiikkia. Gramofonin erityispiirteenä oli liikkuvuus ja mahdollisuus kohdata sen soitto ja tutut suosikkisävelmät missä vain. Yhdessä muiden Helsinkiin saapuneiden teknologisten uutuuksien kuten äänielokuvan kanssa se oli osaltaan rakentamassa uudenlaista teknologian leimaamaa ääniympäristöä, jossa yhdistyivät kokemukset monista päällekkäisistä ja kumuloituvista moderneista äänistä. Männistö-Funk 2008.

tuttu. Vuonna 1924 Suomen Musiikkilehdessä hänen esimerkiksi kerrottiin olevan ”mainetta saavuttanut itävaltalainen moderni säveltäjä”.¹⁰⁰ Tšekkoslovakian nykysäveltäjiä käsitelleessä artikkelissa Křenek puolestaan mainittiin lupaavaksi nimeksi, jonka uskottiin voivan nousta pinnalle tulevaisuudessa.¹⁰¹ Uutisoinnin määrä kasvoi huomattavasti Jonny alkaa soittaa -oopperan ensiesitysten jälkeen vuonna 1927, ja suomalaislehdet toivat ulkomailta tietoa Křenekin modernista uutuusoopperasta jo ennen kuin sen esittämisestä Suomessa oli uutisoitu.

Syyskuussa 1927 Suomen Kuvalehti julkaisi Jonny alkaa soittaa -oopperasta innostuneen artikkelin, jossa lehden Berliinin-kirjeenvaihtaja Ada Norna raportoi sen tuoreesta Berliinin ensi-illasta. Hauskana yksityiskohtana Norna, tai mahdollisesti lehden toimitus, oli kääntänyt Jonnyn nimen Jussiksi, jolloin ooppera sai omalaatuisen nimen ”Jussi soittaa” – alkuperäistä otsikkoa ei artikkelissa edes mainittu.¹⁰² Norna mainitsi näkemänsä lehdistölle järjestetyn näytöksen saaneen ihmeellisen ylistävän vastaanoton. Yleisön pari yksittäistä vastalausevihellystä peitettiin nopeasti äänekkäiden suosionosoitusten alle, ja hyvä-huudot kasvoivat yllytyksestä varsinaiseksi myrskyksi: ”Tömisteltiin lattiaa, huiskutettiin nenäliinaa ja huudettiin kasvot punaisina, kunnes nuo kaksi kapinoitsijaa saatiin yhteisvoimin pois katsomosta”.¹⁰³ Nornan mukaan Jonnyn myötä myös ooppera oli uusittu ajan henkeen, kuten puhenäyttämöillä oli jo tehty. Hän esitteli lukijoille näitä ajan henkeä ilmentäviä elementtejä, ja kuvaili oopperan ilmentäneen loistavasti uudenaikaista ajankuvaa:

Lavalla on tarpeeksi uutta ja oopperalle outoa. Pariisilainen hotelli kaikkine ajanmukaisine tyyppineen, jotka tanssivat meille ajan kuvaa jazzin rytmeissä, berliiniläinen rautatieasema ja ellei oikea niin erehdyttävän oikea juna, jota tarvitaan niinkään ajan henkeen kuuluvaan yliajoon ja poliisinpakoihin, hirveätä autonajoa ja romantiikkana jottei se nyt ensi iskulla sentään kokonaan kuolisi: hyvin tunteellinen vuoristomaisema. Näissä kuvissa ja näissä väreissä liikkuu toiminta. Neekeriviuluniekka Jussi on uuden elämän käsite. Hän tanssittelee ihmisiä tahtonsa tahdissa, järjestelee omavaltaisesti kohtaloita rakastellen ja varastellen, ja se kaikki on hyvin uudenaikaista.¹⁰⁴

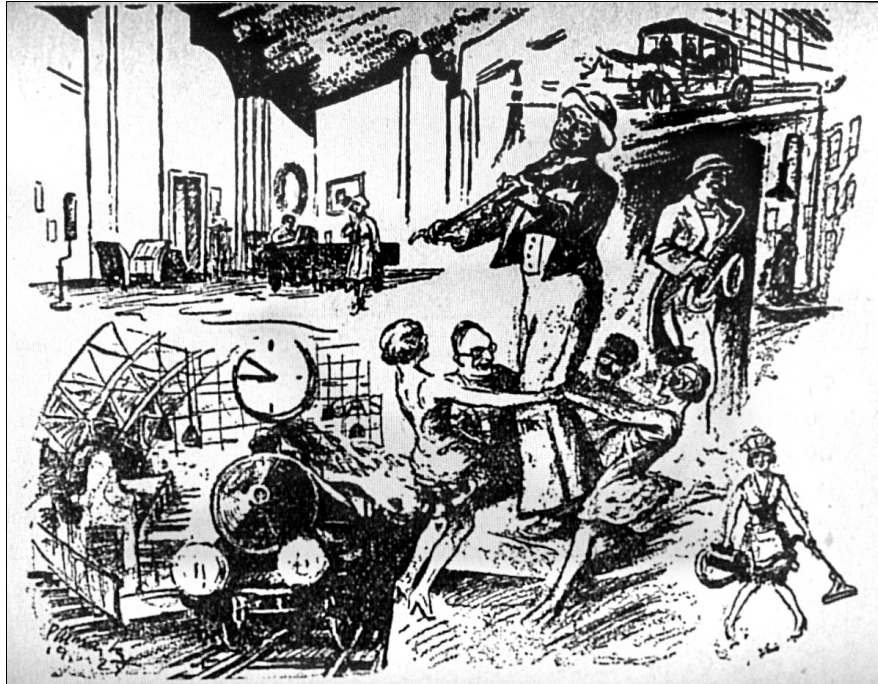
100 Suomen musiikkilehti 3/1924, 46. Pikku-uutinen kertoi Křenekin menneen naimisiin säveltäjä Gustav Mahlerin tyttären kanssa. Toisessa pikku-uutisessa hänen kerrottiin laativan ehyen partituurin edesmenneen säveltäjän Anton Brucknerin jälkeenjääneiden paperien perusteella, sillä Křenekin kerrottiin harrastavan tällaisia töitä erityisellä mielihalulla. Suomen musiikkilehti 6/1924, 117.

101 Pesola, Väinö: ”Tshekko-Slovakian nykyiset säveltäjät”, Suomen musiikkilehti 5/1924, 78.

102 Norna, Ada: ”Jussi soittaa”, Suomen Kuvalehti 44/1927.

103 Ibid.

104 Ibid.



Kuva 1: Piirroskuvitus Ada Nornan artikkelissa "Jussi soittaa", Suomen Kuvalehti 44/1927.

Ooppera oli Nornan mukaan täynnä ristiriitaisuuksia sekä uutta ja vanhaa sekaisin, mutta yhteensulamatta. Esimerkiksi oopperan rakastuneen parin ”vuoristomaisemarakkas” oli hänestä naiivia ja äitelää, ja se olisi kuulunut johonkin toiseen aikaan. Oopperan musiikkia kirjoittaja kuvaili kovaääniseksi jazzin lomassa, mutta kehuu sen rytmillisyyttä. Rythmi oli hänen ylevän kuvauksensa mukaan ”ajan hengen vaatimus”, jolle Křenek oli oopperansa rakentanut. Se oli ”voima, joka tanssitti ihmiskuntaa”, kun Jonny soitti.¹⁰⁵ Oopperan uudenaikaisuuden kokemus oli siis artikkelin mukaan varsin kokonaisvaltaista, eikä rajoittunut pelkkään musiikkiin tai tiettyihin kohtauksiin. Sen sijaan oopperan romanttiset sävyt kontrastoituivat hänestä negatiivisesti kaikkeen uudenaikaiseen.

On huomionarvoista, että Nornan artikkeli julkaistiin nimenomaan Suomen Kuvalehdessä. Kuvapainotteisten aikakauslehtien merkityksen kasvu oli osa 1920-luvulla tapahtunutta mediakulttuurin muutosta. Kulttuurihistorioitsija Silja Laineen mukaan 1900-luvun alkupuolella 1920-luvun loppua kohden suomalaisessa lehdistössä tapahtui paljon etenkin visuaalisia uudistuksia. Uutisia esimerkiksi alettiin kategorisoida eri osastoihin, otsikoiden määrä lisääntyi ja niiden koko suureni, fraktuura-kirjasintyyppistä siirryttiin modernimpaan antikvaan, valokuvien määrä kasvoi huomattavasti ja uutisointitapaa alettiin muuttaa sensaatiohakuisempaan suuntaan.

¹⁰⁵ Norna, Ada: ”Jussi soittaa”, Suomen Kuvalehti 44/1927.



Kuva 2: Valokuva oopperan Berliinin esityksen loppukohtauksesta Ada Nornan artikkelissa "Jussi soittaa", Suomen Kuvalehti 44/1927.

Kilpailu lukijoista oli alkanut kiristyä, ja kasvava kuvien määrä toimi samalla mainosstrategiana.¹⁰⁶ Samaan tahtiin toimituksellisen aineiston kuvituksen määrän kanssa 1920-luvulla kasvoi ilmoitusten ja mainosten kuvitus. 20-luku oli Jussi Matikaisen mukaan ilmoittelun kulta-aikaa Suomessa, ja kuvien lisääntyneellä käytöllä oli mainonnassa keskeinen merkitys.¹⁰⁷

Valo- ja piirroskuvilla oli Nornan artikkelissa suuri rooli ja ne syvensivät tekstin sanomaa. Kuvituksena käytettiin piirroskuvakollaasia (kuva 1), joka esitti useita oopperan tilannekuvia samanaikaisesti: rautatieasema vetureineen, vauhdikas autokohtaus, hotellihuone sekä soittava Jonny tanssivien ihmisten ympäröimänä. Piirroksessa esiintyvät myös oopperassa käytetyt lukuisat nykyaikaa kuvaavat tekniset laitteet: auton ja junan lisäksi kuvista löytyy kovaääninen, katuvalo ja pölynimuri. Joukkoon voidaan laskea myös jazzia ilmentänyt saksofoni. Piirroksen lisäksi kuvituksena käytettiin Berliinin näytöksestä otettua valokuvaa (kuva 2), josta käy toisella tavalla ilmi oopperan moderni asetelma: soittavan Jonnyn ja tanssivan ihmisjoukon taustalla olevaan lavasteeseen on kuvattu modernistisia abstrakteja kuvioita. Kubismiin ja konstruktivismiin viittavien geometrinen muotojen lisäksi lavasteeseessa näkyy tyyliteltyjä nuotteja, joiden voidaan tulkita kuvanneen Jonnyn soittaman amerikkalaistyyllisen musiikin ilmentämää uutta aikaa. Yhdessä Nornan

¹⁰⁶ Laine 2004, 215–216.

¹⁰⁷ Matikainen 2008, 43–44.

tekstin kanssa kuvitus antoi vaikutelman oopperan poikkeuksellisesta uudenaikaisuudesta, taaksepäinkatsovaksi mielletyn taiteenlajin uusimisesta ajan henkeä ilmentäväksi, jossa tanssittiin ”ajankuvaa jazzin rytmeissä”.

Oopperan Pariisin ensiesityksistä puolestaan kirjoitti Mika Waltari *Kansan Kuvalehteen* heinäkuussa 1928. Waltari kertoi yleisön reagoineen huikeasti tätä saksalaistyylistä modernia oopperaa kohtaan ja yleisömenestyksen olleen taattu.¹⁰⁸ Esitys ei kuitenkaan vastoin odotuksia ollut erityisen onnistunut etenkin lavastuksen osalta:

Puhumatta laajemmin itse aiheesta täytyy sanoa, että dekoratsioonit ja kulissit, joiden piti olla jotakin aivan erikoista, ovat surkeasti epäonnistuneet. Junan pitää muun muassa pari kertaa ilmestyä näyttämölle – mutta kun juna ensimmäisen kerran tuli, sai yleisö naurukouristuksia. Yleisö vihelsi, nauroi ja tömisti jalkojaan, onnettomalle Johnnylle, joka yksin lauloi jäävuorensa päällä, huudettiin yksinkertaisesti: ”idiotti!”¹⁰⁹

John Stewartin mukaan Pariisin esitykset epäonnistuivat muun muassa ohjaajan välinpitämättömyyden ja ranskankielisen käännöksen kömpelyyden takia, ja ranskalaiskriitikot olivat lopputuloksesta yhtä ymmällään kuin Waltari.¹¹⁰ Waltarilla ja muulla yleisölle oli selvästi ollut vahva ennakkokäsitys oopperasta erityislaatuisena speaktaakkelina, joka ehdottomasti oli näkemisen arvoinen. Tätä taustaa vasten epäonnistunut lavastus tuotti hänelle ja muulle yleisölle karvaan pettymyksen, ja koko esitys muuttui naurettavaksi. Kiehtovana yksityiskohtana lehden toimitus on tosin kokenut tarpeelliseksi lisätä edellisen sitaatin perään alaviitteenä puolustavan huomautuksen, jonka mukaan ainakin Saksassa lavastus näytti onnistuneen paremmin.¹¹¹ Rautatieasemakohtausta esittänyt valokuva oli nimittäin julkaistu lehdessä edellisellä vuonna ”Näyttämön saavutuksia” -otsikon alla, jossa asemalavastusta esiteltiin todisteena saksalaisen näyttämötekniikan huippusaavutuksista (kuva 3).¹¹² Waltari arvioi artikkelissaan jazz-kuumeen ja ”paljon puhutun neekerikultin” olleen jo laantumassa Pariisissa, sillä ”Pariisissa jälleen naurettiin neekereille”. Kaupungissa myös tanssittiin hänen mukaansa hyvin vähän aiempaan verrattuna.¹¹³ Epäonnistunut

108 Waltari, Mika: ”Pikakuvia tämän päivän Pariisista”, *Kansan Kuvalehti* 29/1928, 10–11.

109 Ibid.

110 Stewart 1991, 88. Stewartin mukaan ohjaaja oli oopperan kulusta niin huonosti perillä, että harjoituksia seurannut Křenek päätteli ettei tämä ollut vaivautunut edes lukemaan librettoa lävitse.

111 Waltari, Mika: ”Pikakuvia tämän päivän Pariisista”, *Kansan Kuvalehti* 29/1928, 11.

112 ”Näyttämön saavutuksia.” *Kansan Kuvalehti* 14/1927.

113 Waltari, Mika: ”Pikakuvia tämän päivän Pariisista”, *Kansan Kuvalehti* 29/1928, 10–11.



Kuva 3: Rautatieasemalavastus Berliinin Suuressa teatterissa. ”Näyttämön saavutuksia”, *Kansan Kuvalehti* 14/1927.

oopperanäytös kääntyi Waltarin artikkelissa tummaihoisia muusikoita ihailevan jazzvillityksen taantumisen ilmentymäksi. Se mikä vielä muutamia vuosia sitten oli ollut ihailtua, olikin nyt, tai Waltarin sanoin jälleen, naurunalaista.

Tieto oopperan esityksestä Suomessa levisi elokuussa 1928, kun Suomalainen Ooppera julkaisi sanomalehdissä tietoa tulevasta esityskaudestaan. Sekä Helsingin Sanomat että Uusi Suomi julkaisivat elokuun lopussa 1928 artikkelit Oopperan tulevasta esityskaudesta, jossa Jonny alkaa soittaa oli yksi merkittävistä uutuuksista.¹¹⁴ Helsingin Sanomat kohotti ”Křenekin jazzioopperan” huomattavimmaksi uutuusoopperaksi. Artikkelissa kerrottiin tämän ”ultramodernin” oopperan herättäneent Keski-Euroopassa tavatonta huomiota. Nykyaikaisuus esiintyi jutun mukaan oopperassa ”räikeimmässä muodossaan, neekerisoittajista ja jazzeista radioon”, ja suomalaisen yleisön suhtautumista odotettiin ”melkoisella jännityksellä”. Artikkelin arvioi oopperan keräävän maineensa johdosta paljon utealiasta kuulijakuntaa.¹¹⁵ Myös Uusi Suomi mainitsi nuoren wieniläissäveltäjän ”jazzi- ja revyyoopperan” Keski-Euroopassa herättämän suuren sensaation, ja kertoo mielipiteiden jakautuneen puolesta ja vastaan.

¹¹⁴ ”Suomalaisen oopperan näytäntökausi lupaa paljon uutta”, HS 28.8.1928; ”Suomalaisen Oopperan ohjelmisto 1928–1929”, US 28.8.1928.

¹¹⁵ ”Suomalaisen oopperan näytäntökausi lupaa paljon uutta”, HS 28.8.1928.

Oopperan, ”jonka sankarina on neekeri”, kerrottiin esitetyn jo pitkän aikaa täysille katsomoille, vaikka esimerkiksi Münchenissä se kohtasikin vastalauseita ja Pariisissa yleisö ei osottanut aivan samanlaista mielenkiintoa kuin Saksassa ja Itävallassa.¹¹⁶

Marraskuussa 1928 puolestaan useat pääkaupunkiseudun päivälehdet kirjoittivat aiemmin 1920-luvulla Suomalaisen Oopperan palveluksessa toimineen kapellimestari Franz Mikoreyn saapumisesta Helsinkiin Oopperan vieraaksi. Mikorey oli edelliset neljä vuotta työskennellyt Saksassa ja tuli johtamaan Jonny alkaa soittaa -oopperan 11 ensimmäistä esityskertaa joulukuun 1928 ja tammikuun 1929 aikana.¹¹⁷ Hän oli Saksassa ehtinyt johtaa oopperan esityksiä ja kykeni antamaan siitä kiinnostavaa lisätietoa suomalaisyleisölle ennen Helsingin ensi-iltaa. Helsingin Sanomien Evert Katila kertoi Mikoreyn saapuneen Suomeen eritoten Jonny alkaa soittaa -oopperan johtamista varten, ja kertoi haastatelleensa tätä edellisenä päivänä. Kapellimestarista oli Katilan mukaan mielenkiintoista saada esittää Suomessa teos, joka oli lyhyessä ajassa esitetty jo 120 teatterissa eri maissa vaihtelevalla vastaanotolla. Katila luonnehti oopperaa artikkelissa ”aito uudenaikaiseksi” ja moderniksi ja ennusti Mikoreyn myös Helsingissä näkevän ympärillään myötätuntoisen ja täysilukuisen yleisön.¹¹⁸ Hufvudstadsbladet puolestaan kuvaili Jonnya nykypäivän sensaatiomaisimmaksi oopperaksi, jossa katsojat tulivat saamaan silmiensä iloksi kokonaisen värikkään maailman. Myös Hufvudstadsbladetissa mainittiin erikseen hotelli ja liikkuva veturi.¹¹⁹

Katila kertoi artikkelissaan myös oopperan häiriköidystä Münchenin esityksestä, jota Mikorey oli johtamassa: Eräät piirit olivat tällöin koettaneet aikaansaada jonkinlaista skandaalia palkkaamalla ensi-iltaan hälinänpitäjiä, mutta yritys tyrehtyi alkuunsa ja päättyi huvittavaan pilanäytelmään poliisikamarissa, jonka jälkeen oopperaa esitettiin menestyksekkäästi kymmeniä kertoja loppuunmyydyille saleille. Suomessa Mikoreyn mukaan sen sijaan tällä ”loistavasti tehdyllä nykyaikaisen elämän kuvauksella” oli kaikki menestymisen mahdollisuudet, sillä Suomessa ei ollut vaikuttamassa samoja tekijöitä, jotka eräissä keskieuropalaisissa piireissä olivat herättäneet vastustusta oopperaa kohtaan. Katila yhtyi Mikoreyn näkemyksiin suomalaisen yleisön mentaliteetista ja vakuutti oopperan tulevan herättämään Suomessa

116 ”Suomalaisen Oopperan ohjelmisto 1928–1929”, US 28.8.1928.

117 Loput esitykset johti Simon Pergament-Parnet. Franz Mikorey, Suomen kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 7.11.2016; ”Suomalaisen oopperan näytäntökausi lupaa paljon uutta”, HS 28.8.1928.

118 E.K. [Katila, Evert]: ”Franz Mikorey Helsingissä”, HS 11.11.1928.

119 Intervjuaren: ”Franz Mikorey Finska operans gäst”, HBL 11.11.1928.

yksinomaan taiteellista huomiota.¹²⁰ Myös Uuden Suomen haastattelussa Mikorey arveli, että Helsinki tulisi viihtymään oopperan parissa, kuten suurin osa musikaalista maailmaa oli jo tehnyt, ja vakuutti suomalaisyleisön tulevan pitämään Jonnystä. Helsinki oli Mikoreyn mukaan satamineen ja laivoineen paljon kansainvälisempi kuin konservatiivinen München.¹²¹ Vastustusta herättävillä tekijöillä viitattiin etenkin suosiotaan vähitellen kohottaneeseen natsiliikkeeseen, jonka vankimpia kannatusalueita München oli. Artikkelit kuitenkin asetti häiriköijät naurunalaisiksi ja kuvaili tilannetta huvittavana anekdootinomaisena välikohtauksena, joka ainoastaan tuli lisänneeksi oopperan suosiota ja herättämään kiinnostusta sitä kohtaan. Myös Hufvudstadsbladetissa tapausta kuvailtiin samankaltaiseen sävyyn.¹²²

Uuden Suomen haastattelussa Mikorey kuvaili oopperan Saksassa saamaa suosiota, jollaiselle ei ole ollut vertaa pitkään aikaan maan oopperoiden historiassa: ”Täyteen sulloitetut salit, ihastus, merkilliset arvostelut, vastalauseet, lyhyesti: menestys oli ehdoton”.¹²³ Mikorey luonnehti oopperaa maailman uudenaikaisimmaksi, ja kertoi sen olevan niin mielenkiintoinen, ettei sitä usko kuin ne jotka sen ovat nähneet.¹²⁴ Mikoreyn sanat antoivat oopperasta samankaltaisen kuvan kuin aiemmat sitä käsitelleet artikkelit: kyseessä ei ollut mikään tahansa ooppera, vaan jotakin erityislaatuista joka pitää itse kokea. Mikorey kertoi haastattelussa myös oman näkemyksensä Jonnyn hahmon symboliikasta sekä esitteli oopperan uudenaikaisia näyttämötekniisiä ratkaisuja:

– [Jonny on] Neekerisoittaja eräässä suuressa eurooppalaisessa hotellissa. Hänen varsinainen instrumenttinsa on saksofoni, tuo meidän vuosisatamme hurmaa, mutta hän liikkuu muuallakin kuin soittolavalla. Hän koettaa vietellä valkoihaisia naisia – usein huonolla menestyksellä – eikä yleensä ole mikään hieno luonne. Mutta täysin nykyaikainen on Mr. Johnny, musta veri valkoisten keskellä.

– Siis symbolismia?

– Niin – Johnny on vertauskuva nykyisestä jazzista ja sen voittokulusta maailmassa. Lavalla ja oopperassa on ensi kertaa esillä oikea veturi, oikea matkustajavaunu, ja oikea radio. Herra istuu radion ääressä ja kuulee ihanan naisäänen laulavan. Se tulee jostain toisesta maanosasta – se on hänen entinen

120 E.K. [Katila, Evert]: ”Franz Mikorey Helsingissä”, HS 11.11.1928.

121 ”Johnny spielt auf!”, kirj. Mikko. US, 12.11.1928.

122 Lehdessä kerrottiin, että jo etukäteen oopperan esitys oli yritetty estää, ja että näytöksessä oli heiteltä haju-pommeja näyttämölle ja orkesteria kohti, jolloin esitys jouduttiin keskeyttämään hetkeksi poliisin väliintulon ajaksi. Järjestys kuitenkin palautettiin nopeasti, ja tapaus toimi loppujen lopuksi ainoastaan loistavana mainoksena oopperalle. Intervjuaren: ”Franz Mikorey Finska operans gäst”, HBL 11.11.1928.

123 Mikko: ”Johnny spielt auf!”, US 12.11.1928.

124 Ibid.

ystävättärensä. Radio on jotain samanlaista kuin Johnny ja hänen saksofoninsa. Ne kuuluvat molemmat kaikille, kaikille kaikille!

– Mikä kuitenkin sai müncheniläiset huutamaan ”Johnnyn” ulos?

– Se että hän jazzillaan hallitsee valkoihoisten maailmaa.¹²⁵

Mikorey paitsi pohjusti kommentteillaan oopperan modernia aihepiiriä, hän ikäänkuin puhutteli potentiaalisia katsojia ja valmisti heitä tulevaan, hämmästyttävän uudenaikaiseen oopperakokemukseen. Tom Gunning kirjoittaa elokuvien attraktion estetiikasta. Tällä hän viittaa varhaisiin yhden otoksen elokuvaan, joissa keskeistä ei ollut tarinallisuus, vaan katsojan uteliaisuutta kiehtova tietoisuus elokuvallisesta kuvasta ja elokuvan näyttämisen aktista. Usein näihin elokuvaan yhdistyi pelon ja yllätyksellisyyden elementti, kuten katsojaa kohti syöksyvä juna. Uudenlainen kokemus liikkuvasta kuvasta tuotti erityisen modernin elämyksen muodon, jossa uhkaavuuden tunne yhdistyi teknologian takaamaan turvallisuuteen. Tyypillistä varhaisille elokuvanäytöksille oli selostaja, joka katsojia puhuttelemalla valmisti heitä tulevaan elokuvaan ja terävöitti heidän uteliaisuuttaan. Projektori näytti aluksi pysähdyskuvaa, kunnes alkujuonon jälkeen kuva alkoi liikkua. Selostaja rakensi odottavan uteliaisuuden täyttämän ilmapiirin korostamalla nähtävän elokuvan uutuutta ja kärjisti ensimmäisten elokuvaesitysten häkellyttävää vaikutusta.¹²⁶ Mikoreyn kommentteista on havaittavissa samankaltaista odottavan ilmapiirin luomista tulevaa attraktiota varten: hän kuvailee erilaisia ennennäkemättömän uudenaikaisia elementtejä, joita katsoja tulee oopperassa näkemään. Tavasta kuvata näitä elementtejä voidaan löytää Gunningin kuvailemaa attraktion estetiikkaa: keskeistä on uudenaikaisuuden hämmästyttävä vaikutus, jossa katsoja on kuitenkin koko ajan tietoinen katsovansa oopperaesitystä.

Kaksi päivää ennen ensi-iltaa sekä Uusi Suomi että Hufvudstadsbladet julkaisivat kapellimestari Simon Pergament-Parmetin musiikillisesti asiantuntevan artikkelin Křenekistä ja Jonny alkaa soittaa -oopperasta. Pergament-Parmet kehui Jonnyn olevan Křenekin onnistunein ooppera: säveltäjän aiempien teosten ”ampuesssa nuoruuden myrskyävässä kiihossa usein yli maalin”, Jonnylla tämä onnistui antamaan varmimman todistuksen neroudestaan ja mestarillisesta osaamisestaan. Ooppera kesti kirjoittajan mukaan vertailun muihin 1900-luvun merkkisäveltäjiin, kuten Arnold

125 Mikko: ”Johnny spielt auf!”, US 12.11.1928.

126 Gunning 1997, 24–25. Vaikka attraktioelokuvan valtakausi loppui Gunningin mukaan 1900-luvun alkuvuosiin, attraktion estetiikka jäi elämään myöhempiin monimutkaisemman kerronnan elokuvaan ajoittaisissa ei-kerronnallisissa speaktaakkeleissa. Gunning 1997, 26.

Schönbergiin ja Igor Stravinskiin, ja sen musiikillinen syvyys ja kauneusarvo takasivat sille sijan musiikki- ja sivistyshistoriassa. Pergament-Parmet intoutui artikkelinsa lopuksi jopa kutsumaan sitä uuden ajan aamuhuudoksi.¹²⁷

Mielenkiitoinen seikka artikkelissa on Pergament-Parmetin tapa analysoida jazz-musiikin autenttisuutta Křenekin oopperassa: Křenek nimittäin käytti hänen mukaansa jazzia hyväkseen aivan uudenvälisellä tavalla: ”avomielisen raa’asti”, sen ”alkuperäisessä naamioimattomassa muodossa”.¹²⁸ Tässä Křenek teki Pergament-Parmetin mukaan poikkeuksen verrattuna muihin aikalaissäveltäjiin, jotka hyödynsivät sinfonista ”jalojazzia” taidemusiikin elementtinä sävellyksissään ilmaistakseen koneellisen aikakauden rytmiä. Kirjoittajan mukaan Křenek väheksyi kaikkea tällaista keinotekoisia naamiointia, eikä kavahtanut käyttää hyväkseen ”puhdasta neekeri- ja tanssijazzia”.¹²⁹ Tämä oli Pergament-Parmetin mukaan yksi syy oopperan suureen suosioon: yleisö oli suosiollaan ilmaissut mieltymyksensä ”arkipäiväisjazzia” ja sen merkityksen ”vapaamielistä tunnustajaa” kohtaan.¹³⁰ Pergament-Parmet kuvaili oopperassa kuultavan jazzin olevan autenttisempaa kuin muilla säveltäjillä, jotka olivat hyödyntäneet sitä taidemusiikin elementtinä. Ooppera tuli siis myös musiikillisesti olemaan poikkeuksellinen, mistä kirjoittajan tausta musiikin ammattilaisena ja asiantuntijana antoi lukijalle vakuutuksen.

Suomalaisyleisö oli ehtinyt saada monenlaista tietoa Jonny alkaa soittaa -oopperasta ennen sen kuulemistä ja näkemistä itse. Oopperan kerrottiin olevan poikkeuksellisen uudenaikainen, ja että se oli lyhyessä ajassa saavuttanut valtaisan suosion ympäri Eurooppaa, mistä suuri esitysmäärä kertoi. Oopperan herättämä vastaanotto oli voimakas ja yllättävä, ja reaktiot vaihtelivat ennenkokemattomasta ylistyksestä pilkkahuutoihin ja jopa kananmunien heittelyyn. Oopperan lavastus oli poikkeuksellinen ja piti sisällään oopperan lavalla ennenkokemattomia elementtejä. Lisäksi jo oopperan uutuusarvo oli omiaan herättämään innostusta, olihan kyseessä syksyn ainoa ulkomainen uutuus Suomalaisen Oopperan ohjelmistossa. Nämä tekijät yhdessä toimittajien ja kapellimestari Mikoreyn ennako-odotuksia rakentaneen hehkutuksen kanssa loivat käsityksen erikoislaatuisesta speaktaakkelista ja siitä, mitä kaikkea oopperassa tuli näkemään ja kokemaan.

127 Pergament-Parmet, Simon: ”Oopperamme mielenkiintoinen ensi-ilta”, US 14.12.1928. Sama teksti julkaistiin samana päivänä Hufvudstadsbladetissa ruotsiksi otsikolla ”Jonny spelar upp”.

128 Ibid.

129 Ibid.

130 Ibid.

3. Jonny alkaa soittaa 1920-luvun nykyajan kuvana

3.1 Taiteellista ajankuvaa vai sensaatiohakuista yleisönkosiskelua

Jonny alkaa soittaa sai Helsingin ensi-iltansa sunnuntaina 16.12.1928. Aleksanterin teatterin täydelle salille esitetty ooppera saavutti suuren suosion, mikä näkyi lukuisissa lehtiartikkeleissa seuraavien viikkojen aikana. Julkaistujen artikkelien määrä kytkeytyi oopperauutuuden ajankohtaisuuden lisäksi myös sen esityskertojen määrään: Jonny alkaa soittaa -produktion 22 esityskerrasta yksitoista esitettiin joului- ja tammikuun aikana, kahdeksan kevään 1929 kuluessa ja viimeiset kolme syksyllä.¹³¹ Etenkin ensi-iltanäytöksestä kirjoitettiin ahkerasti seuraavina päivinä hyvin innostuneeseen sävyyn. Ajankohtainen ja uudenaikainen kansainvälinen menestysoppera koettiin merkkitaipaukseksi. Paikalla ensi-illassa oli Helsingin Sanomien Erkki Kivijärven mukaan paikalla ”koko Helsinki”, tasavallan presidentti Lauri Relanderia myöten.¹³² Oopperan suuri suosio kuitenkin sai kriitikot pohtimaan teoksen taiteellista arvoa: Millaista taiteellista merkitystä teoksella oli? Oliko kyse sittenkin vain suosion tavoittelusta suureen yleisöön vetoavin tehokeinoin?

Helsingin Sanomat uutisoi ensi-illasta ylistävällä otsikolla ”Jonny' valloitti eilen Helsingin – Suomalaisen oopperan ensi-illalla jättiläismenestys”. Yleisö otti artikkelin kirjoittaneen Evert Katilan mukaan esityksen vastaan ylen innostuneilla suosionosoituksilla ja loppuhuipennuksen jälkeen puhkesi myrskyäviin ja pitkään jatkuneisiin suosionosoituksiin. Kapellimestari Mikorey joutui palaamaan yhä uudelleen lavalle esiintyjien keskelle aplodien yhä vain jatkuessa.¹³³ Aplodien lisäksi yleisö osoitti esiintyjille suosiotaan lukuisin kukkalaittein.¹³⁴ Kiitosta suorituksistaan saivat miltei kaikki osalliset: säveltäjä Křenek, kapellimestari Mikorey, lavastaja Martti Tuukka, ohjaaja ja suomentaja Jalmari Lahdensuo, orkesteri ja kuoro sekä esiintyjistä etenkin Toivo Louko Jonnyna ja Ann-Charlotte Winter Anitana. Myös Iltalehden Martti Paavolan mukaan ensi-illan ”menestys oli täydellinen”.¹³⁵ Erityistä kiitosta Křenek sai kyvystään sovittaa oopperan musiikillinen puoli vastaamaan ja tukemaan näyttämön vauhdikkaita tapahtumia. Tätä pidettiin osoituksena oopperan taiteellisesta

131 Jonny alkaa soittaa, Suomen kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 7.11.2016.

132 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928.

133 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”. HS 17.12.1928.

134 M.: ”Neekeri Jonny soittaa jo Helsingissä”. Näyttämö 15–16/1928.

135 Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”. IL 19.12.1928.

laadukkuudesta ja Křenekin taidokkuudesta säveltäjänä. Musiikin ja näyttämön toiminnan keskenäistä osuvuutta ihmetteli monisanaisesti esimerkiksi Helsingin Sanomien Evert Katila:

Křenekin [--] luoma musiikki osuu joka kohdassa kuin naulan päähän. Se on niin sattuvaa, niin kunkin tilanteen mukaista, lukemattomissa vivahduksissaan niin eheätä, että sitä kuunnellessa ei tiedä mitä ihmetellä enemmän: nuoren säveltäjän harvinaista kuvausvoimaa, vako hänen tavatonta taituruuttaan.¹³⁶

Osuvuus ilmeni Katilan esimerkiksi musiikin dynamiikan onnistuneessa hyödyntämisessä. Lisäksi musiikki oli hänen mukaansa niin selvää, läpikuultavaa, kaunista, rytmillisesti eloisaa, sävelmällistä ja soinnutukseltaan mielenkiintoista, että nykymusiikille tyypillisiä ”atonalismeja” ja ”kakofonismeja” ei tullut edes ajatelleeksi oopperaa kuunnellessa.¹³⁷ Myös Martti Turunen mainitsi oopperan sattuvimmaksi ajanhengen kuvaukseksi Křenekin nerokkaan orkesterinkäytön. Křenek sulatti Turusen mukaan miellyttävällä tavalla ”nykyhetken soitannolliset mellastukset sopusuhtaiseksi synteesiksi”.¹³⁸ Turunen mainitsi esimerkkinä musiikillisesta osuvuudesta Křenekin viljelemät lukuisat musiikilliset vitsit, joiden avulla orkesteri tuki lavan tapahtumia erilaisin soitinefektein, kuten kuvaamaan puhelimen käyttöä.¹³⁹ Musiikki siis tuki modernista ja atonalistisesta tyylistään huolimatta näyttämön tapahtumia niin hyvin, ettei se itse vienyt huomiota näyttämön toiminnalta, eikä sen erikoisuuksiin kiinnittänyt huomiota kuin ainoastaan hyvässä mielessä. Tulenkantajien Taneli Kuusiston mukaan oopperan menestys selittyikin juuri sillä, ettei musiikki ”häirinnyt” katsojaa. Hän arveli, ettei missään kuunneltu niin nerokasta orkesterimusiikkia niin pienellä tarkkaavaisuudella kuin Jonnyssa.¹⁴⁰

Poikkeavan näkemyksen esitti esimerkiksi V. Arti Suomen Musiikkilehdessä ja tuomitsi Jonnyn epämääräiseksi sekamelskaksi. Jazzmusiikki saattoi Artin mukaan parhaassa tapauksessa olla hyvin soinnutettua ”kaikesta kirpeydestään ja outoudestaan huolimatta”, mutta Jonnyn musiikillinen puoli ei hänestä tällaista ollut. Hän kuvasi Křenekin soinnutustyyliä ”heikoksi epäsoinnutukseksi”, ja lopputulosta ”mielenkiintoisen epävireiseksi posetiiviksi”, joka oli tasoltaan välttävää.¹⁴¹ Myöskään

¹³⁶ Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”. HS 17.12.1928.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. US 18.12.1928.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Kuusisto, Taneli: ”Katsaus pääkaupungin kuluneeseen musiikkikauteen”. Tulenkantajat 12/1929.

¹⁴¹ V. Arti [Valve, Kaarlo Väinö]: ”Soinnutuksesta”. Suomen Musiikkilehti 14/1930. V. Arti eli Kaarlo Väinö Valve (1885–1963) oli säveltäjä, sanoittaja, kirjailija ja toimittaja.

Sulho Rannan mukaan Křenekin säveltäjänpyrkimys ei kuvastunut oopperassa selvästi, sillä siihen oli ahdettu niin paljon ”ulkonaisia tehontavoitteluja yleisön hämääntymiseksi”.¹⁴² Křenekin säveltämä musiikki siis jakoi mielipiteitä.

Koska ooppera nähtiin tavattoman ajankohtaisena, sen suosiolle ei pääsääntöisesti ennustettu kovinkaan pitkää ikää. Oopperan merkitys muuna kuin ajankohtaisena tapauksena herättikin ajatuksia. Erkki Kivijärvi kirjoitti Aamu-lehdessä alkuvuodesta 1929 Jonnyn taiteellisten iäisyysarvojen olevan ”hyvinkin kyseenalaisia”.¹⁴³ Työväen Musiikkilehdessä oopperan tehon todettiin rakentuneen erityisesti sen nykyhetkeä kuvaaville ominaispiirteille. Lehdessä nostettiin esiin kysymys jaksaisiko teos ”elää yli meidän aikamme”, jonka saattoi lehden mukaan esittää tarvitsematta edes vastata siihen.¹⁴⁴ Pilalehti Tuulispään pakinatyyllisessä kirjoituksessa muistutettiin, että ajankohtainen elämäkuva oli aina katsoavaisuuden lakien alainen. Pian sellainen menettäisi kysymystensä polttavaisuuden ja siirtyisi ”hyllylle”, josta se saatettaisiin joskus ottaa alas historiallisen patinan jalostamana. Minkäänlaisena iäisyysteoksena ei Tuulispäässä Jonnya pidetty.¹⁴⁵ Kivijärvi kuitenkin myös näpäytti ajattomia arvoja oopperasta etsineitä kriitikkoja huomauttamalla, että oopperasta tuli nauttia juuri sen katsomishetkellä pohtimatta teoksen lyhyt- tai pitkäikäisyyttä:

Niille, jotka ovat ottaneet urakakseen iäisyysarvojen etsimisen kaikesta ja kaikkialta, saattoi kenties ehtoo jäädä vähän sisällyksettömäksi, mutta kaikille, jotka osaavat ottaa asiat sellaisina, jollaisiksi ne on tarkoitettu, tarjosi Jonnyn soitto harvinaisen spirituellin ja hauskan ajanvieton.¹⁴⁶

Teoksen ajankohtaisuus ja oopperalle epätavallisten elementtien hyödyntäminen sai aikaan syytöksiä sensaatiohakuisuudesta. Se nähtiin tällöin suuren yleisön maun kosiskeluna taiteellisten arvojen kustannuksella. Niina Helander huomioi Jonnyyn viitaten, että siinä missä korkea taide ei pyri miellyttämään yleisöä, matala taide voi olla luonteeltaan sensaatiota tavoittelevaa. Selittäessään oopperan saavuttamaa suosiota sen sensaatiohakuisuudella taiteellisten ansioiden sijaan suomalaistoimittajat siis implikoivat, että Jonny alkaa soittaa kuului pikemminkin matalan kuin

142 R [Ranta, Sulho]: ”Musiikkia”, Tulenkantajat 4/1929.

143 Kivijärvi, Erkki: ”Kulttuurikronikkaa kotoa”. Aamu 1/1929.

144 E.L.: ”Helsingin musiikkielämää”. Työväen Musiikkilehti 12/1929.

145 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”. Tuulispää 1–2/1929.

146 Leikari [Kivijärvi, Erkki] ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928.

korkeakulttuurisen taiteen piiriin.¹⁴⁷ Tällä Helander viitanee etenkin Tulenkantajien nimimerkin John Jussi kirjoitukseen, jonka mukaan Jonnyn ensi-ilta osoitti, ettei oopperayleisön ihastus siihen johtunut mistään kestävimpiin arvoihin pohjautuvista ja teoksen sisäistä ydintä ymmärtävistä vaikutteista, vaan puhtaasta sensaationhalusta. Tällaisen herättäminen olisi kirjoittajan mukaan vieläpä onnistunut huomattavasti vähemmälläkin vaivalla.¹⁴⁸ Myös Martti Turunen huomioi oopperan ajankohtaisten elementtien olleen ”mitä tepsivimpiä keinoja sensaationille alttiin yleisön valloituksessa”.¹⁴⁹ Sensaationille alttiilla yleisöllä Turunen viittasi lisääntyneeseen houkutusten ja virikkeiden määrään esimerkiksi mainonnassa ja katukuvassa. Esimerkiksi Yleisradio-lehti kuvaili 1920-luvun sensaationälkäistä yleisöä seuraavasti:

Rauhaton 20. vuosisata, on sanottu ajastamme. Ja todellakin, jazzin sieluton, kiihtävä remu ei ole ainoa muoto, johon aikamme rauhattomuus on purkautunut. Se kaipaa sensatioita, yhä uusia sensatioita. Sensationälkä ilmenee mitä erillaisimmilla aloilla.¹⁵⁰

Pien uutinen kertoi humoristisesti Berliinissä tehdystä radiotempauksesta, jossa toimittaja ja muusikoita oli kuljetettu lentokoneella kaupungin ylle lähettämään ohjelmaa yläilmoista. Yritys ei onnistunut, sillä lentokoneen melu peitti muut äänet. Tapaus kuitenkin kuvasi lehden mukaan hyvin 1920-luvulle tyypillistä huomion tavoittelua mitä mielikuvituksellisimmin keinoin.¹⁵¹ Jussi Matikaisen mukaan mainonnasta käydyssä keskustelussa viitattiin Suomessa 1920-luvulla usein siihen, että yleisö kaipasi yhä enemmän, yhä houkuttelevampaa ja yhä räväkämpää mainontaa. Esimerkiksi liikkeiden näyteikkunoiden sisältö pyrittiin myös vaihtamaan usein, jotta ohikulkijoiden mielenkiinto saatiin pidettyä yllä. Houkuttelevuuden lisäämiseksi liikkeet tavoittelivat ”sensationsia” jopa shokeeraavilla vaikutelmilla, kuten naamioimalla ikkunalasin haljenneeksi. Näyteikkunat olivat Matikaisen mukaan osa modernisoitumisprosessia, jossa tietoisuus alati kasvavasta tavarapaljoudesta levisi suomalaisen yhteiskuntaan nopeammin kuin kulutusrakenteet todella muuttuivat.¹⁵² Jonny alkaa soittaa oli uutuusvaikutelmansa ansiosta omiaan herättämään tällaiseen jatkuvaan kilpavaruteluun tottuneen yleisön, joka kaipasi yhä yllättävämpiä houkutuksia

¹⁴⁷ Helander 2003, 33.

¹⁴⁸ John Jussi: ”Vähän Jonnystä ja paljon muustakin”. Tulenkantajat 1–2/1929.

¹⁴⁹ Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”. IL 19.12.1928.

¹⁵⁰ ”Yllätyksiä, yhä uusia yllätyksiä”, Yleisradio 45/1928.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Matikainen 2008, 78–83, 87.

kiinnostuakseen jostakin uudesta.

1920-luvun suomalaiset olivat lisäksi tottuneet ulkomaisiin elokuvaan, jotka tarjosivat alati uudenlaisia näkymiä silmien kulutettavaksi. Tom Gunningin mukaan elokuvan suosiota selitti laajentuva kaupungistuminen ja kulutusyhteiskunnan kasvu, jotka ruokkivat ihmisten kuvien ja attraktioiden halua sekä korostivat stimuloivaa kuluttamista visuaalisen näyttämisen kautta. Elokuva toi maailman jokaisen ulottuville, ja ulkomaita esittelevien näkymien suosio ilmensi valtaisa halua kuluttaa maailma kuvina.¹⁵³ Kasvava visuaalisten ärsykkeiden määrä ruokki yleisön sensaationnälkää, joka saattoi ilmetä myös oopperassa, etenkin kun teosta kohtaan oli rakennettu suuria odotuksia äärimmäisen modernina elämyksenä. Gunningin mukaan elokuvan kaltaisten attraktioiden tarjoama voimakas ulkoinen tyydytys paljastaa modernin kokemuksen sirpaleisuuden. Hän viittaa Wolfgang Schivelbuschin kuvaamaan ”ärsykesuojaan”, jonka modernin maailman ylistimuloivien ympäristöjen asukkaat joutuvat kehittämään suojautuakseen sen jatkuvilta hyökkäyksiltä. Schivelbusch kuvasi tällä rautatiematkailun modernissa käsityskyvyssä aiheuttamia muutoksia. Moderni kokemuksellisen täyttymyksen menetys luo Gunningin mukaan elämysten ja speaktaakkeliä janon, jolloin ärsykesuoja on lävistettävä aina intensiivisemmällä esteettisillä energioilla tyydytyksen tarjoamiseksi. Visuaaliset attraktiot toimivat tällöin responsseina moderniin vieraantuneisuuden kokemukseen. Tätä Gunning kuvaa moderniksi hämmästyksen estetiikaksi.¹⁵⁴ Jazzin suosio yhdistettiin usein tällaiseen moderniin elämysten ja speaktaakkeliä janoon. Jazzaiheinen modernin teknologian täyttämä ooppera oli siis kriitikoiden mukaan omiaan vetoamaan yleisön sensaationnälkään ja toimimaan tällaisena tyydytyksen tarjoavana attraktiona.

Sensaatiohakuisuudesta syyttävien näkökulmien mukaan yleisöä yksinkertaisesti kiinnosti nähdä, mistä paljon huomiota saaneessa uutusteoksessa oli kyse. Yleisö ei tällöin ollut kiinnostunut teoksen taiteellisesta syvyydestä ja merkityksestä. Kriitikot joutuivat Tulenkantajien nimimerkki John Jussin huomion mukaan tällöin mukautumaan yleisön osoittamaan suosioon kirjoittamalla sen mieltymyksiä mukailevia arvioita.¹⁵⁵ Myös säveltäjän nähtiin tarttuneen mahdollisuuteen herättää yleisön huomio

¹⁵³ Gunning 1997. 26.

¹⁵⁴ Ibid., 29–30.

¹⁵⁵ John Jussin mukaan musiikkikriitikot joutuivat hyvän maineen saamiseksi miellyttämään lukijakuntaansa, ja yleisön mielipiteestä poikenneen tuomion antanutta kriitikkoa saatettiin moittia ankarasti. Kirjoittaja neuvoi leikillisesti kriitikoita muotoilemaan musiikkikritiikin tulkinnanvaraiseen muotoon samaan tapaan kuin Delfoin oraakkeli ennustuksensa, jolloin jokainen löytäisi siitä haluamansa näkökulman ymmärtämättä varsinaisesti, mitä kriitikko suoraan halusi

helposti hämmästyksen ja attraktioiden elementeillä myötäilemällä yleisön kiinnostuksenkohteita ja sensaationälkkää. Esimerkiksi Suomen Musiikkilehden Lili Humblen mukaan nuorilla säveltäjillä oli hyvä olla, sillä sensaatiohakuisin keinoin yleisön suosio oli helppo saavuttaa, ja jo oopperan ensiesitys saattoi tehdä säveltäjästä kuuluisia.¹⁵⁶ Humblelle ajankohtaisten elementtien yhdistäminen oopperaan näyttäytyi halpana pikatienä menestykseen, jolloin taiteellisesta syvyydestä ei tarvinnut piitata lainkaan:

Heidän [nuorten säveltäjien] ei tarvitse hautoa periaatteita eikä suunnitella ohjelmia, ei taistella itsensä kanssa eikä koettaa pitää aatteellisuuden lippua korkealla, ei seurata säveltaiteen esteettisiä lakeja, ei, he vain kyhäävät sävelmiä ajan rytmeistä, nykyisten päivien tempoista, autojen toivotuksista, junien jyrinästä, jazzin neekeriaiheista. Epäilyttävä kunnia olla tällainen uuden oopperamusiikin luojia kuuluu Krenekille Johnnyineen (hänen jazzioopperansa ”Jonny alkaa soittaa” on päässyt Suomenkin musiikkinäyttämön palkeille) ja Weillille.¹⁵⁷

Artikkeli käsitteli Krenekin ikätoverin, saksalaissäveltäjä Kurt Weillin uutuusteosten Kolmen pennin ooppera ja Tsaari valokuvauttaa itsensä Berliinin-esityksiä. Humble päätyi toteamaan, että Weill korvasi luomiskykynsä puutetta ajan virran mukana kulkevilla manereilla ja rytmeillä, joilla hän kaikin keinoin koetti saavuttaa hetkellistä menestystä. Humble ennusti tällaisen menestyksentavoittelun olevan ”kupla, joka piankin halkeaa”, ja lopetti artikkelin parahdukseen ”Ajanhenki parka!”, joten hänen kantansa uusista säveltäjistä ei jäänyt epäselväksi.¹⁵⁸ Siinä missä aiemmat säveltäjät olivat joutuneet paniskelemaan luomistyönsä kanssa pitkään ja suunnitelleet harkiten mitä halusivat teoksillaan sanoa, Krenekin ja Weillin kaltaiset nykysäveltäjät saattoivat hänen mukaansa vain niputtaa joitakin ajankohtaisia ilmiöitä yhdeksi kokonaisuudeksi. Musiikin he saattoivat poimia viimeisimmistä muotitansseista sen sijaan, että joutuisivat pohjaamaan sen säveltaiteen estetiikan historiaan. Tämä näyttäytyi Humblelle miltei loukkauksena eurooppalaista oopperatraditiota kohtaan, ja hän toivoi ilmiön jäävän mahdollisimman pian ohimeneväksi virtaukseksi. Myös samaan lehteen kirjoittaneen V. Artin mukaan Krenek oli ”mauttomalla Jonnyllaan” tavoitellut musiikillisesti pelkkiä uutuusefektejä, eikä ooppera siten ollut hänestä todellista taidetta.¹⁵⁹

sanoa. John Jussi: ”Vähän Jonnysta ja paljon muustakin”. Tulenkantajat 1–2/1929.

156 Humble, Lili: ”Kurt Weill”. Suomen Musiikkilehti 17–18/1928.

157 Ibid.

158 Ibid.

159 V. Arti [Valve, Kaarle Väinö]: ”Soinnutuksesta”. Suomen Musiikkilehti 14/1930.

Toisenlaisiakin näkemyksiä kuitenkin oli. Evert Katilan mukaan oli väärin syyttää säveltäjää siitä, että tämä olisi tahallisesti tahtonut luoda huvituskappaleen, joka ”shimmyilään, charlestoneillaan, neekereillään ja uskalletuilla kohtauksillaan” vetosi ihmisten sensaationhaluun. Ooppera oli Katilan mukaan sen sijaan ”tarmokkaasti luotu musiikkinäytelmä”, jonka kaikista kohtauksista huokui vakuuttava taiteellinen muotoamistahto, joka suisti kaikki epäilykset ja uskottelut tekijät ulkopuolisista ja epätaiteellisista laskelmista.¹⁶⁰ Myöskään Näyttämö-lehden mukaan Jonnya ei tullut pitää pelkkänä huvituskappaleena, joka kiinnittäisi sensaatiohaluisen yleisön huomion, vaikka siinä olikin runsaasti muotitansseja. Sen sijaan säveltäjä oli lehden mukaan tahtonut luoda siitä ”taiteellisen sävelteoksen uusimpaan tyyliin ja aikamme henkeen”.¹⁶¹ Näyttämö siis halusi nähdä taiteellista syvyyttä oopperan kevyen ja vauhdikkaan pinnan alla, mikä vain näihin piirteisiin keskittyvältä saattoi jäädä huomaamatta. Molemmat kommentit myös implikoivat, että hämmästysvaikutelman tavoittelu oli itse asiassa ajanhenkeä kuvaava taiteellinen ratkaisu.

Pilalehti Tuulispää sen sijaan käsitteli aihetta räväkämmin ja puolusti suuren yleisön makua, joka lehden mukaan sensaatioesityksiä tehneitä kriitikoita paremmin ymmärsi oopperan merkityksen.¹⁶² Ajatus on samankaltainen kuin Erkki Kivijärvellä, jonka mukaan ooppera tarjosi hauskan illanvieron kaikille, jotka osasivat ottaa asiat sellaisina, joiksi se oli tarkoitettu.¹⁶³ Kivijärvi ja Tuulispään nimimerkki Black boy mielsivät teoksen ensisijaisesti oivaksi ja kiinnostavaksi viihteeksi. Black boyn mukaan konservatiiviset kriitikot närkästyivät klassisen kauneuden ja pyhyiden loukkauksesta, jollaiseksi he Jonnyn modernisuuden kokivat, ja maallikot toistelivat näiden ”asiantuntijoiden” perässä sanoja kuten ”skandaali”, joiden ”vierasperäiseen sointuun” he saattoivat peittää oman arvostelukyvyyttömyytensä.¹⁶⁴ Black boyn mukaan Jonnyn nykyaikaisuus oli kuitenkin omiaan uudistamaan vanhentunutta oopperakulttuuria, ja toimimaan herättäjänä ja ”vanhojen, haalistuneiden pyhimyshimmeliä ravisuttajana”. Tässä Jonnylla ennustettiin olevan merkitystä, joka ulottuisi pidemmälle kuin itse teoksen arvo.¹⁶⁵

Samankaltaiseen näkemykseen päätyi Uuden Suomen Martti Turunen nähtyään

160 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”. HS 17.12.1928.

161 M: ”Neekeri Jonny soittaa jo Helsingissä”. Näyttämö 15–16/1928.

162 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”. Tuulispää 1–2/1929.

163 Leikari [Kivijärvi, Erkki] ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928.

164 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”. Tuulispää 1–2/1929.

165 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”. Tuulispää 1–2/1929.

oopperasta useamman esityksen, jolloin hänelle vasta alkoi sanojensa mukaan paljastua sen todellinen arvo. Esitys tuntui Turusesta tällöin menettäneen jossain määrin aiempaa tehovoimaansa, mutta sen sijaan hän huomioi, että Křenek ei pyrkinytkään tarjoamaan oopperassaan mitään henkisesti kohottavampaa, vaan ikäänkuin läpileikkauksena osoittamaan mitä mahdollisuuksia 1900-luku saattoi oopperasäveltäjälle tarjota. Turusen mukaan oopperassa ei ollut enää syytä toistaa aikaisempien sukupolvien erehdyksiä ja tuijottaa silmät sokeina menneisyyteen pyrkimällä kuvaamaan aikaa, josta ei tiedä muuta kuin mitä toiset ovat siitä kertoneet.¹⁶⁶ Tällä Turunen viittasi etenkin 1800-luvun oopperalle tyypillisiin historia- ja fantasia-aiheisiin.

Jonnyyn siis toivottiin pioneerinomaisesti tuovan nykyhetken kuvaus osaksi oopperoiden repertuaaria ainaisen menneisyyteen katsomisen sijaan. Tämän kiteytti Tulenkantajissa Arvi Kivimaa: ”Křenek on valtaaja, pionääri: ennenkuulumattomalla ja paljon melua herättäneellä rohkeudella hän miehittää oopperalle uutta luomisalaa nykyajasta.”¹⁶⁷ Křenekin tapa tuoda jazz ja muut ajankohtaisiksi koetut elementit osaksi oopperaa miellettiin siis pääosin mahdollisuudeksi, mutta näiden ratkaisujen kestävyyttä ja taiteellista uskottavuutta myös epäiltiin. Toisten mukaan kyse oli Křenekin nerokkuudesta, toisten laiskuudesta. Yhdestä asiasta oltiin kuitenkin samaa mieltä: kyse oli ajankohtaisesta ja nykyaikaisesta teoksesta, joka vetosi alati uudenlaisia elämyksiä janoavaan yleisöön.

3.2 Teknologia ja elokuvallisuus nykyaikaa kuvaavina tyylikeinoina

Päähenkilönä toimineen jazzmuusikon lisäksi avaimet oopperan menestykseen olivat kriitikoiden mukaan modernin teknologian hyödyntäminen kerronnassa ja lavastuksessa sekä kohtausten elokuvamainen eteneminen, sillä oopperamaailmassa tällaisia ratkaisuja ei ollut ennen nähty. Nämä nykyaikaa kuvaaviksi koetut tyylikeinot herättivät lukuisten kriitikoiden, ja mitä ilmeisimmin myös muiden oopperavieraiden mielenkiinnon. Martti Paavolan arvostelun mukaan oopperan suosio johtui etenkin sen nykyaikaisesta toimintapiiristä ja uudenlaisista näyttämöllisistä tehokeinoista, musiikin jäädessä

166 Turunen, Martti: ”Suomalainen Ooppera. Jonny alkaa soittaa”. US 31.1.1929.

167 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny valtaa oopperan”. Tulenkantajat 1-2/1929.

toiselle sijalle.¹⁶⁸ Pelkkä jazzmusiikin liittäminen oopperaan ei siis yksin ollut suosion takana, vaikka lehdistön käyttämästä jazzooppera-termistä voisi saada tällaisen käsityksen. Paavola kiteytti näkemyksensä suosion syistä seuraavasti:

Teoksen filmimäinen muoto, mustan jazzisankarin esiintyminen näyttämöllä ja tämän ympärille ryhmittäytyvä suurkaupunki, hotellielämä, radio, rautatieasema vetureineen y.m. – kaikki nämä ovat mitä tepsivimpiä keinoja sensatsioonille alttiin yleisön valloituksessa.¹⁶⁹

Lista on samankaltainen kuin oopperaa etukäteen käsitelleissä artikkeleissa. Kuten Paavolan luonnehdinnassa, nykyaikaa kuvaavista teknologisista elementeistä mainittiin yleensä erikseen etenkin kaksi lavastusratkaisua: rautatieasema junineen sekä jazzmusiikkia soittanut radio, joka tanssitti hotellivieraita keskellä Alppeja. Etenkin uusi mediaformaatti radio on oopperassa merkittävä elementti. Vaikka radio esiintyykin keskeisenä tekijänä vain yhdessä kohtauksessa, se kuljetti juonta eteenpäin ja loi vaikutelmaa nykyaikaisuudesta. Vesa Kurkela toteaa, että radio oli yksi 1920-luvun modernismin näkyvimmistä muodoista ja kiehtova uutuuksena, johon kiinnitettiin valtavasti huomiota. Säännölliset radiolähetykset olivat alkaneen länsimaissa pääosin 1920-luvun alussa ja Suomessa vuonna 1926. Yleisradion ohjelmasisällöstä oli alusta alkaen suuri osa musiikkia, vuonna 1927 yli 69% ohjelma-ajasta. Vaikka kevyen musiikin osuus musiikkitarjonnasta oli 1920-luvun lopussa vähäistä kansanvalistuksellisten pyrkimysten takia, Yleisradio seurasi aikaansa soittamalla myös jazzia. Vuonna 1927 perustetun Radio-orkesterin esittämän salonkimusiikin lisäksi esimerkiksi loppuillasta saatettiin lähettää ravintolamusiikkia suorana helsinkiläisistä hienostoravintoloista, joissa esiintyi myös suomalaisia jazzorkestereita.¹⁷⁰

On huomionarvoista, että Jonnyn jazzorkesteria kuultiin hotellikohtauksessa nimenomaan medioituna eli radion eikä itse elävän orkesterin soittamana. Dina Gusejnova panee merkille, että Křenek ilmaisi radion avulla jazzin erityisyyden piilleen sen toistettavuudessa. Vaikka käsitys jazzista saattoi vaihdella eri ihmisten välillä, jonkinlainen yhteinen ymmärrys ja kokemus siitä voitiin jakaa juuri radion ja äänilevyjen avulla, jotka olivat jazzin keskeinen leviämistapa.¹⁷¹ Kokemus jazzista

168 Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

169 Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928. Paavola toisti saman perustelun kirjoittaessaan Jonnystä ja Křenekistä Suomen Musiikkilehden numeroon 2/1929.

170 Kurkela 2005, 98–100; 107–108.

171 Gusejnova 2016, 29.

radion soittamana yhdisti ihmisiä näiden taustasta riippumatta, ja radio toi jazzin samanlaisena kaikkien ulottuville. Vaikka jazzia pidettiin ensisijaisesti suurkaupunkeja kuvaavana ilmiönä, radio toi sen syrjäseutujenkin ulottuville. Suomen Yleisradionkin perustamisen tavoitteena oli kansansivistyksen ja tiedonannon lisäksi ajanvietteen tarjoaminen etenkin etäällä liikekeskuksista eläville, kuten Erkki Salmenhaara muistuttaa.¹⁷² Esimerkiksi Olavi Paavolainen kuvasi vuonna 1927 radion merkitystä jazzin leviämiseksi seuraavasti: ”Radiot tulevat käytäntöön, ja talonpoikaistaloissa, joista on asemalle viisikymmentä kilometriä talvella ja kahdeksankymmentä kesällä, tanssitaan Lontoon 'Savoy'n' orkesterin tahdissa!”¹⁷³

Radion ja jazzin yhteyden pani merkille myös Jonnyn esityksiä johtanut kapellimestari Franz Mikorey kertoessaan oopperauutuudesta suomalaisille ennen sen ensi-iltaa. Siinä missä Jonny oli hänen mukaansa vertauskuva jazzista ja sen voittokulusta, radio oli jotakin samanlaista kuin Jonny ja tämän saksofoni, ne kuuluivat molemmat kaikille.¹⁷⁴ Huomio oli osuva, sillä ”Jonnyn” kuuntelua ei radion ansiosta rajoittanut esimerkiksi mahdollisuus päästä tiettyyn aikaan tiettyyn ravintolaan, vaan musiikki oli kaikkien tavoitettavissa missä tahansa radiota vain saattoi kuunnella, oli kyse Alpeista tai Suomesta. Oopperan tilanne, jossa hotellivieraat tanssivat radion tahdissa, oli siis suomalaisille asetelmaltaan tuttu, mutta samalla vielä uusi ja ihmeellisen moderni kokemus. Vieläpä liitettynä taaksepäinkatsovaksi miellettyyn oopperamaailmaan radio oli omiaan luomaan yllättävän uutuusvaikutelman. Työväen Musiikkilehden nimimerkki Ester eli kirjailija ja kriitikko Yrjö Kivimies totesikin ”efektiä olleen aivan kylliksi” nähtyään tämän ”koneellisen aikakautemme ihmeen” oopperan näyttämölle tuotuna.¹⁷⁵

Rautatieasemakohtaukset junineen olivat toinen erityistä mielenkiintoa herättänyt lavastekokonaisuus – veturi vieläpä liikkui ja syöksi savua (kuva 4). Asemakohtaukset olivat myös toimineet mainoksena oopperalle ja rakentaneet odotuksia sen erityislaatuista nykyaikaisuutta kohtaan, sillä asemalavastus esiintyi monissa suomalaislehtien etukäteen julkaisemissa valokuvissa ja raporteissa, joissa esiteltiin oopperan edustamaa uudenaikaista näyttämötekniikkaa ja aihepiiriä. Siinä missä Pariisin esityksen lavastus kesällä 1928 oli etenkin junan osalta tuottanut katsojille pettymyksen, Suomessa kohtaukset vastasivat odotuksia, elleivät peräti

172 Salmenhaara 1996, 395–396.

173 Paavolainen (1929) 1990, 396–397.

174 Mikko: ”Johnny spielt auf!”, US 12.11.1928.

175 Ester [Kivimies, Yrjö]: ”Jonny valloittaa Helsingiäkin” Työn Sävel 2/1929.



Kuva 4: Rautatieasemalavastus Suomalaisen Oopperan lavalla. "Jonny soittaa oopperassa", Suomen Kuvalehti 1/1929.

ylittäneet niitä. Esimerkiksi Martti Turunen kirjoitti hyvällä mielin yhtyvän sanontaan ”todellisuus on satuakin ihmeellisempää” nähtyään junalavastuksen luontevuuden oopperalavalla. Hän kuvaili ”20. vuosisadan insinööritaiteen päätähuimaavien saavutusten” synnyttäneen oopperan puitteissa todella uskottavan vaikutelman, ja esitti lavastaja Martti Tuukalle suuret kiitokset onnistuneesta työstä.¹⁷⁶

Lavastuksen ja tunnelman onnistuneisuutta eivät kriitikoiden mukaan pilanneet edes näyttämökoneiston pienet oikuttelut, kuten yleisöön kesken ensi-iltaa savukoneen toimintahäiriön takia pöllähtänyt kitkerä savupilvi.¹⁷⁷ Sen sijaan tapaus sivuutettiin huumorilla: Martti Turunen kehotti ooppera-arvionsa lopuksi leikkillisesti lukijoita varustautumaan oopperavierailuunsa kaasunaamarein, ”sillä modernin säveldraaman nauttimiseen eivät riitä kuulo- ja näkövaikutteet, vaan hajuaistikin on otettava huomioon”.¹⁷⁸ Vaikka Suomalaisen Oopperan rautatieasema oli lehtikuvien perusteella selvästi vaatimattomamman näköinen kuin Saksassa,¹⁷⁹ oli vaikutelma selvästi yleisön

176 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928. Lavastaja Martti Tuukka (1891–1945) työskenteli paitsi teatterin ja oopperan parissa, myös vuonna 1919 perustetun Suomi-Filmi oy:n elokuvalavastajana.

177 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”, HS 17.12.1928; Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”; HS 17.12.1928; Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928.

178 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928.

179 Vrt. kuvat 3 ja 4. Suomalaisen oopperan versiossa lava oli pienempi ja asemaa kuvaava rekvisiitta viitteellisempää kuin Berliinin suuressa teatterissa. Berliinin lavastus oli esimerkiksi huomattavasti korkeampi ja asemalla oli kaksi raidetta, kun taas Suomessa nähtiin vain yksi.

mieleen, sillä tällaiset tahattomat häiriötekijät saatiin antaa anteeksi ilman moitteita. Esimerkiksi Svenska Pressenin Birger Buchert jätti välikohtauksen kokonaan mainitsematta arviossaan ja kehuu lavastuksen ja näyttämötekniikan onnistuneen hyvin näyttämön asettamista rajoituksista huolimatta.¹⁸⁰

Vaikka juna oli vanhempi keksintö kuin radio, se oli yksi oopperan nykyaikaisuuden vetonauloista. Kuten Hannu Salmi kuvailee, juna muutti merkittävästi käsityksiä ajasta ja paikasta sekä pienensi etäisyyksiä sosiaalisesti ja psyykkisesti.¹⁸¹ Hallitsevana elementtinä oopperan asemalavastuksessa oli suuri kello lavan yläpuolella, jolla oli keskeinen asema rautatieasemavaikutelman luomisessa ja juonenkuljetuksessa. Salmi toteaa Lewis Mumfordiin viitaten juuri kellon olevan modernin teollisen ajan avainkone. Kello tavallaan loi Salmen mukaan koneen idean: se erotti ajan inhimillisistä tapahtumista ja jakoi maailman matemaattisesti mitattaviin jaksoihin. Jo ensimmäiset rakennetut tornikellot toimivat sosiaalisen säätelyn välineinä, jolloin aika asettui hallitsemaan kaupunkia. Rautateiden aikataulujen myötä kellojen ja yhdenmukaisen ajan mittauksen merkitys kasvoi entisestään, mikä johti muun muassa maailman jakamiseen aikavyöhykkeisiin.¹⁸² Juna ja rautatieasema kuvasivat oopperassa juonellisenä elementtinä koneellistunutta ja etäisyyksiltään pienentynyttä maailmaa: sekä Jonny, Anita että Max aikoivat lähteä junalla kohti satamaa suuntanaan Amerikka, mutta Max joutui hieman ennen junan lähtöä poliisien pidättämäksi, sillä Jonny oli piilottanut varastamansa viulun tämän matkatavaroihin. Oopperan loppupuolen jännitys ja toiminta perustui juuri rautateiden minuuttiaikatauluun ja pikajunan vääjäämättä lähestyvään lähtöhetkeen. Loppuhuipennuksena toimiva yhteislaulu alkoi sekä vasta aseman kellon lyötyä kaksitoista, jolloin Jonny otsikon mukaisesti alkoi soittaa. Kello siis konkretisoi rautateiden mukanaan tuoman uudenlaisen aikakäsityksen.

Rautatieasema toimi oopperassa nykyaikaisen elämän arkipäiväistyneenä elementtinä ja tapahtumapaikkana. Kriitikoiden ihailevat kommentit liittyivät etupäässä sen uutuusarvoon oopperanäyttämöllä sekä sen uudenaikaiseen lavastusteknilliseen toteuttamiseen. Tämä ilmenee esimerkiksi siinä, että kriitikot eivät kauhistuneeseen sävyyn kiinnittäneet huomiota oopperassa esitettyyn junaonnettomuuteen, jossa Yvonne töytäisee Daniellon junan alle. Hannu Salmen mukaan vielä 1800-luvulla junat herättivät pelkoa onnettomuuksista ja ihmisen voimattomuudesta tekniikan armoilla.¹⁸³

180 B. B-t [Buchert, Birger]: ”Jonny spelar upp på operan”, Svenska Pressen 17.12.1928.

181 Salmi 1996, 116.

182 Ibid., 33; 116–117.

183 Salmi 1996, 111–115. Junaonnettomuuden kokeneiden ihmisten traumaattiset oireet esimerkiksi

Jonnyssa rautatie minuuttiaikatauluineen kuitenkin näyttäytyi kritikoille osana oopperan kuumeisen hermostunutta nykyaikaista maailmaa ja jännittäviä juonenkäänteitä, eikä sen koettu korostavan negatiivisesti teknologian uhkaavia puolia. Sen sijaan juna saattoi muiden elementtien ohella toimia yleisön kiinnostusta lisäävänä tekijänä, kuten Työväen Musiikkilehden nimimerkki E.L. pani merkille:

Nykyajan kuumeista hermostuneisuutta kuvastava toiminta – näyttämöllä esiintyvät ihmisiä lukuunottamatta juna, auto ja radio – revyymäisiksi, nopeasti vaihtuviksi kohtauksiksi järjestettynä ja jazzrytmien säestämänä on omiaan tehoamaan aikamme yleisöön.¹⁸⁴

Ritva Hapulin mukaan esimerkiksi Olavi Paavolainen piti koneellistumista, hermostuneisuutta, kiireisyyttä ja nopeudentavoittelua leimallisena suurkaupungeille. Lisääntynyt liikenne ilmeni jatkuvana jalankulkijaa väivyvänä vaarana esimerkiksi katuja ylittäessä, mikä saattoi tehdä suurkaupunkielämän arjesta myös helvetillisen kokemuksen.¹⁸⁵ Koneiden aiheuttama vaara, mitä junan alle jääminen oopperassa kuvasi, oli suurkaupunkien hermostuneisuudelle leimallinen piirre, joten tilanne koettiin uhan sijaan modernia ajankuvaa ilmetäväksi. Esimeriksi Ada Norna kuvasi oopperan Berliinin-esitystä käsittelevässä artikkelissaan junan yliajoa ”ajanhenkeen kuuluvaksi”.¹⁸⁶ Junan alle jäämisen pelko oli Tom Gunningin mukaan myös varhaisille attraktioelokuville tyypillinen elementti. Shokki on hänen mukaansa eräs modernin hämmästyksen estetiikan strategia, joka vetosi elämyksiä janoavan katsojan uteliaisuuteen, mistä syystä esimerkiksi elokuvissa hyödynnettiin tuhon kanssa flirttailevia elämyksiä.¹⁸⁷ Paitsi että törmäyksen uhka itsessään ilmensi modernin suurkaupungin levotonta elämää, myös törmäyksen esittäminen näyttämöllä oli moderni kokemus, sillä siinä oli kyse shokkivaikutuksesta, jollaisia elämyksiä kaipaava 1920-luvun yleisö oli tottunut hakemaan esimerkiksi elokuvista.

Oopperan nykyaikaisuus ei ilmennyt ainoastaan eri kohtausten vaikuttaviasaa lavastusratkaisuissa, vaan myös tavassa edetä kohtauksesta toiseen. Useat kritikat kuvasivat oopperaa muodoltaan elokuvamaiseksi, mikä ilmeni etenkin kohtausten oopperalle epätyypillisen nopeasta vaihtumisesta ja luontevista siirtymistä paikasta

diagnoitiin 1800-luvulla ”junaneuroosiksi”. Salmi 1996, 111–115.

184 E.L.: ”Helsingin musiikkielämää”, Työn Sävel 12/1929.

185 Paavolaisen mukaan Helsingin kehitys suurkaupunkina ei ollut vielä täysimittaista, koska jalankulkija saattoi turvallisesti ja kiireettä ylittää kadun. Hapuli 1995, 115–116.

186 Norna, Ada: ”Jussi soittaa”, Suomen Kuvalehti 44/1927. Koko sitaatti ks. sivu 30.

187 Gunning 1997, 24–31, erit. 30.

toiseen. Esimerkiksi Evert Katila luonnehti oopperaa eloisaksi sarjaksi kuvia ja sen kohtauksia nopeasti vaihtuviksi elokuviksi.¹⁸⁸ Oopperan nopeatempoisuuden ja elokuvamaisen otteen koettiin ilmentävän 1920-luvulle luonteenomaiseksi koettua levotonta elämänrytmiä. Esimerkiksi Arvi Kivimaa kuvasi kohtausten olleen ”vallattoman filmimestarin työtä”, ja että niissä ”läikkyi levoton ja kuumeinen elämä”.¹⁸⁹ Myös Martti Turunen kuvaili tapaa siirtyä Alppien huipulta hotellin pengermälle jazzaavien hotellivieraiden pariin elokuvamaisen nokkelaksi ja kertoi katsojan seuraavan oopperaa kuin amerikkalaista filmiä.¹⁹⁰

Elokuvavertaus oli ajankohtainen. Vesa Kurkelan mukaan yhdysvaltalainen populaarikulttuuri levisi Eurooppaan 1920-luvulla hyökyaallon tavoin muun muassa äänilevyjen, mainosten ja elokuvien muodossa – myös jazz miellettiin nimenomaan amerikkalaisen populaarikulttuurin muodoksi. Suomessa, kuten lähes kaikkialla Euroopassa, elokuvateattereiden runsain tarjonta oli amerikkalaista.¹⁹¹ Ulkomaisten elokuvien katselu oli 1920-luvun suomalaisille tuttua, ja oopperan etenemistyyli muistutti virkistävästi tätä modernia taiteen- ja viihteenlajia, mikä loi kokemusta uudenaikaisuudesta konservatiiviseksi miellettyssä oopperamaailmassa. Rautatieasemakohtausten elokuvamaisessa vaikutelmassa voi myös nähdä mielenkiintoisen yhtymäkohdan ensimmäiseen Suomessa esitettyyn elokuvaan vuonna 1896, jonka Hannu Salmi mainitsee olleen Lumière-veljesten Juna saapuu asemalle.¹⁹² Kumpikin tapaus hätkähdytti katsojia ja herätti ihmetystä nykyaikaisen tekniikan mahdollisuuksista.

Elokuvamaisuuden vaikutelma koski etenkin oopperan jälkimmäistä osaa, jossa etenemistahti oli alkupuolta nopeampaa. Tämä sai kriitikoilta kiitosta, kun taas alkuosan vanhakantaisempi tyyli ei monien mielestä istunut sen nykyaikaiseen aihepiiriin. Arvi Kivimaan mukaan Jonnyn libreton pahin heikkous oli se, että Křenek käytti oopperan alkuosassa suuressa määrin vanhan teatterin kuluneita keinoja pyrkiessään välittämään uutta elämäkuvaa, jolloin idea ja ilmaisu eivät olleet tasapainossa keskenään. Myös jotkin roolit tulkittiin hänen mukaansa liialla pateettisuudella nykyaikaiseen aihepiiriin nähden.¹⁹³ Martti Turusen mukaan Křenek kuvasi osuvasti varsinkin koneellisen

188 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”, HS 17.12.1928.

189 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny valtaa oopperan”, Tulenkantajat 1–2/1929.

190 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928.

191 Kurkela 2005, 107.

192 Salmi 2002, 129–131

193 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

aikakauden jyskyttävän elämän rytmin, mutta jäi vanhaan maailmaan kuuluvien sentimentalistien kohtausten ilmentämisessä heikommalle puolelle.¹⁹⁴ Martti Paavolan mukaan alku- ja loppupuolen erilainen tarinankuljetustyyli sekä sekoitus hahmojen ikään kuin eri aikakausiin kuuluvia luonteenpiirteitä loi sekavan kokonaisvaikutelman, jolloin oopperan tyyllilaji ja Křenekin tarkoitus jäivät epäselviksi:

Vakavaluontoisemmat alkukuvaelmat lupaavat joksenkin tavanomaista tapahtumain kehitystä, mutta farssimainen loppupuoli kiihuhtaa filmin nopeudella eteenpäin. Ja oopperan viimeisen blues-kuvaelman jälkeen jää pakostakin ymmälle tekijän varsinaisesta tarkoituksesta. Ensinnäkin hänen henkilönsä, nykyisen radioaikakauden suurkaupungeissa elävät tyypit – säveltäjä ja viuluniekka etenkin – vaikuttavat muutamine romanttisine luonteenpiirteineen joskus melkein kuin Schumannin aikaan kuuluvilta. Lopultakaan ei pääse täysin selville, mitä lajia ooppera pyrkii olemaan.¹⁹⁵

Kommenteista käy ilmi pettymys niitä odotuksia kohtaan, joita tälle ”maailman uudenaikaisimmalle oopperalle”¹⁹⁶ oli ladattu. Äärimodernin oopperan odotettiin olevan uudenaikainen joka suhteessa, jolloin perinteiset oopperatyylikeinot kuten romanttiset luonteenpiirteet ja roolitulkinnat näyttäytyivät vanhanaikaisina ja banaaleina kaikkien ihmetystä herättäneiden uutuuksien rinnalla – radio ja Schumann eivät sopineet yhteen. Sen sijaan että uuden ja vanhan tyyllinen rinnastus olisi vahvistanut vaikutelmaa uudenaikaisuudesta suhteessa vanhanaikaisiksi miellettyihin tyylikeinoihin, se ainoastaan häiritsi kokemusta nykyaikaisuudesta. Hannu-Ilari Lampilan mukaan 1920-luku oli aikaa, jolloin oopperaohjaus alkoi irtautua rajoittavista konventioista laulajien plastiikan eli lavalla liikkumisen ja eleiden suhteen. Plastiikka oli aiemmin perustunut sovinnaisille teatraalisille eleille, joilla ilmaistiin erilaisia tunteita, mutta 20-luvulla näyttelytapaa alettiin uudistaa vapaammaksi ja monipuolisemmaksi.¹⁹⁷ Äärinykyaikaiseksi tituleeratussa oopperassa tällainen vanhakantaiseksi mielletty teatraalisuus loi ristiriitaisen vaikutelman.

Hannu Salmen mukaan 1900-luvun alkupuolen teknisen murroksen ja kaupungistumisen aikaan uudet keksinnöt miellettiin usein ensisijaisesti modernin kaupunkikulttuurin ilmiöiksi, jolloin ei välttämättä tehty selkeää eroa eri

194 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928.

195 Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa”. Suomen Musiikkilehti 2/1929.

196 Näin Jonnya kuvattiin Franz Mikoreyn haastattelussa marraskuussa 1928. Mikko: ”Johnny spielt auf!”, US 12.11.1928.

197 Lampila 1997, 188–189.

kulttuurintuotteiden välillä, vaan esimerkiksi auto ja elokuva miellettiin erillisten kokemusten sijaan osaksi laajempaa kokonaisuutta, modernia. Tästä syystä esimerkiksi Olavi Paavolainen kuvasi Salmen mukaan nykyaikaa mielellään listaamalla erilaisia ilmiöitä.¹⁹⁸ Samasta on kyse myös Jonnyn arvosteluissa. Kriitikot mielsivät oopperassa esiintyvät modernia elämää kuvaavat elementit, kuten elokuvan, radion ja junan, osaksi samaa kokonaisuutta. Tästä syystä nämä elementit kuvattiin useimmiten luettelona erilaisia rinnakkaisia tekijöitä, jotka yhdessä loivat kokemuksen nykyaikaisuudesta.

Oopperan sisällön lisäksi myös sen muoto, eli tapa esittää siinä kuvatut asiat, oli uudenaikainen totuttuun oopperatekniikkaan nähden. Jonny alkaa soittaa -oopperan ennenkokematon uudenaikaisuus ei siis perustunut ainoastaan 1920-luvun ihmisten uudenaikaista elämää kuvaavaan aihepiiriin tai jazziin, vaan myös uudenaikaiseen näyttämötekniikkaan ja kerronnallisiin ratkaisuihin, jollaisia ei oltu Suomessa aiemmin nähty oopperan lavalla. Parhaimmillaan sen koettiin olevan silloin, kun sisältö, lavastus ja kerronta vastasivat toisiaan eli kun kokemus uudenaikaisuudesta oli kokonaisvaltaisimmillaan. Alkupuolen yhdistelmää vanhanaikaista ja modernia kerrontaa ja näyttämötekniikkaa sen sijaan pidettiin epäonnistuneena eikä sen koettu sopivan nykyaikaiseen kokonaisuuteen.

3.3 Portit uuteen maailmaan

Siitä huolimatta, että romanttiset elementit häiritsivät nykyaikaisuuden kokemusta, suomalaisnäkemystä Jonny alkaa soittaa -oopperasta leimasi vaikutelma todenmukaisesta nykyajan kuvauksesta. Esimerkiksi Evert Katilan mukaan Jonnyssa ei näytelty oopperaa, vaan ”todellisentuntuista nykyaikaisen elämän kuvausta”.¹⁹⁹ Vaikka Katila ei pitänyt tätä ”kuvasarjaa” erityisen ylentävänä, se oli hänestä hyvin todenmukainen, sillä se kuvasi ”nykyaikaisten ihmisten nykyaikaista elämää”.²⁰⁰ Tämän nykyajan todenmukaisen kuvauksen koettiin olevan eräs oopperan suosion syistä. On

198 Salmi 1996, 151–152.

199 Katila mainitsi etenkin oopperan onnistuneen tulkinnan vaikuttaneen sen menestykseen. Taiteilijat olivat hänen mukaansa Jonnyn esityksissä vapautuneet ”kaikesta oopperatavanomaisuudesta”, millä hän ilmeisesti viittasi perinteiseen tapaan tulkita ja esittää oopperaa. Se ettei Jonnyssa ”näytelty oopperaa” viittasi siis myös teoksen tulkintatapaan. Katila, Evert: ”Jonny soittaa”. HS 28.12.1928.

200 Katila, Evert: ”Jonny’ valloitti eilen Helsingin”. HS 17.12.1928.

kuitenkin syytä pysähtyä tarkastelemaan mihin tällä Katilan kuvaamalla todenmukaisuudella viitattiin ja keitä nykyaikaisilla ihmisillä tarkoitettiin.

Todenmukaisuudessa kyse oli etenkin oopperalle epätyypillisistä kaupunkikulttuuria kuvaavista ajankohtaisista elementeistä, kuten junista ja autoista, sen sijaan että siinä olisi kuvattu mennyttä aikaa tai jonkinlaista fantasiamaailmaa, jollaista oopperassa oli totuttu näkemään. Todentuntuisella nykyaikaisella elämällä ei kuitenkaan niinkään viitattu siihen, millaista elämä 1920-luvun Suomessa oli, vaan enemmänkin käsitykseen ja vaikutelmaan siitä, mitä nykyaika merkitsi ja millaiselta nykyaikaisen suurkaupunkielämän ajateltiin näyttävän. Oopperassa nähty moderni todellisuus näyttäytyi nimittäin sekin eräänlaisena nykyajan fantasiana, joka poikkesi huomattavasti esimerkiksi helsinkiläisestä arkielämästä 1920-luvulla. Oopperan koettiin käsittelevän todellista maailmaa, mutta kuvaavan samalla sellaista nykyaikaa jota Suomessa ei täysin voinut kokea. Oopperan maailma oli kuitenkin suomalaisille riittävän tuttua, jotta sitä voitiin pitää totuudenmukaisena ja osuvana kuvauksena nykyajasta. Tätä kuvailtiin todelliseksi elämäksi, vaikka sellaista pääsi Suomessa kokemaan ainoastaan esimerkiksi elokuvien ja lehtien välityksellä. Martti Turunen kuvaili vaikutelmaa seuraavasti:

Säveltäjä näytti meille siis kuvia todellisesta elämästä, jota tosin katselimme kuin amerikkalaista filmiä, koska kunnan Helsinkimme ”Fenniasta”, autoista, kovaäänisistä y.m. suurkaupunki-ominaisuuksistaan huolimatta ei voi tarjota meille tarpeeksi ”cocktailisoitua” ilmapiiriä, jossa miljoonakaupunkien asujien villin epätoivoista olemassaolon taistelua tulkitsisi voimakkaimmin ja välittömimmin neekerin saxofoni.²⁰¹

Oopperaa siis saattoi Turusen mukaan seurata samantapaisena vivahteikkaana kuvavirtana kuin amerikkalaista elokuvaa, joka oli samanaikaisesti tuttua ja vierasta. ”Cocktailisoidulla” ilmapiirillä Turunen puolestaan todennäköisesti viittasi Olavi Paavolaiseen, joka oli kuvaillut cocktail-juomia nykyajan symboleiksi niiden monivivahteisen ja aisteja ärsyttävän vaikutelman vuoksi.²⁰² Helsingissä ei siis Turusen

201 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. US 18.12.1928. Hotelli Fennian ravintola oli 1920-luvulla suosittu seurapiirielämän keskus, jossa esiintyi myös jazzorkestereita, kuten vuosikymmenen alkupuolen saksalaisperäisen ”melujazzin” kärkinimi King of Jazz.

202 Cocktail oli yksi Nykyaikaa etsimässä -esseekokoelman luvuista, joka koostui Paavolaisen Pariisin matkakirjoituksista. Hän perusteli cocktail-symboliikkaa matkaraportissaan ”Adieu Paris!” seuraavasti: ”Me elämme nopeuden, kiihoittavien hermoaikutelmien, äkkiyllätysten, monivivahteisuuden, uutuuksien, keksintöjen aikaa. Cocktaileihin sekoitetaan kaksi, kolme, viisi, kahdeksan ainetta, ne ovat pieniä, ne ärsyttävät makua ja piristävät, mutta eivät huumaa, ne maistuvat monelle, mutta muodostavat kumminkin yhden yhtenäisen juoman, ne ovat aina uusia, valmistavat aina yllätyksiä.” Paavolainen (1929) 1990, 303–304.

mukaan ollut riittävän ylitsepursuavan monivivahteinen ja aisteja ärsyttävä ilmapiiri ollakseen todellinen meluisa suurkaupunki. Paavolaisella oli ollut sama kokemus. Hän piti tästä todisteena muun muassa sitä, ettei kaupungista löytynyt yhtäkään ”aitoa neekerijazz-bandia”.²⁰³ Helsinki myös jäi jo puhtaan ihmismääränsä ansiosta kauas miljoonakaupungeista – vuonna 1929 Helsingin väkiluku oli kaupungin henkikirjojen mukaan noin 201 000.²⁰⁴

Hannu Salmen mukaan elokuvan tulo Suomeen 1900-luvun vaihteessa näyttäytyi uuden modernin kaupunkikulttuurin tuotteena, joka antoi suomalaisille mahdollisuuden vierailta suurkaupunkien vilinässä, jollaista ei etenkään syrjemmissä keskuksissa saattanut kokea. Suomalaiskatsoja saattoi elokuvateatterissa muuntautua flanööriksi, kaupunkitilassa kuljeskelijaksi, joka antoi katseensa vaeltaa ihmisjoukossa seuratessaan katujen elämää.²⁰⁵ Oopperan katselukokemuksen kuvailusta voikin löytää flanöörimäistä asennetta. Teos antoi mahdollisuuden näyttämötaiteen muodossa seurata Turusen kuvailemaa ”miljoonakaupunkien asujien villin epätoivoista olemassaolon taistelua”, jollaista ei Suomen kaupungeissa ollut niiden vaatimattoman koon vuoksi mahdollista kokea.

Suomen ja Helsingin koettiin 1920-luvulla olevan periferisiä suhteessa Euroopan ja Amerikan suurkaupunkeihin, joita pidettiin nykyajan todellisina tapahtumapaikkoina. Ritva Hapulin mukaan suurkaupunki keskuksena vaatii itselleen aina vastakohtan, maaseudun ja periferian, sillä keskustaa ei ole ilman ulkoisia rajojaan. Tällöin keskusta eli kaupunki merkitsee kulttuuria ja dynaamisuutta, kun taas sen vastapari maaseutu pysähtyneisyyttä. Verrattaessa Suomea Euroopan suurkaupunkeihin Suomi näyttäytyi takapajuisena periferiana ja manner-Euroopan suurkaupungit keskuksina.²⁰⁶ Vertailun avulla Paavolaisen kaltaiset nykyajan romantikot, jotka ihailivat oman aikansa suurkaupunkeja, saattoivat vaatia Suomea kehittymään muuttamalla eurooppalaisten metropolien kaltaiseksi, kuten Vesa Mauriala toteaa.²⁰⁷ Jonny alkaa soittaa -ooppera toimi todisteena Suomen periferisestä asemasta suhteessa manner-Eurooppaan. Samalla sen koettiin tuovan Suomeen vaikutelmia näissä keskuksissa vallitsevasta todellisuudesta, joka toisaalla oli jo totta, mutta joka ei vielä ollut ehtinyt

203 Paavolainen (1929) 1990, 167.

204 Helsingin väkiluku 1.1.1875–1993 ja vuodenvaihteissa 1993/94–2013/14, Helsingin kaupungin tietokeskus, viitattu 7.11.2016.

205 Salmi 2002, 131–132.

206 Hapuli 1995, 97–98.

207 Mauriala 2005, 250–251.

kokonaisuudessaan periferiseen Suomeen asti.

Suurkaupungien todellisuuden kohtaaminen helsinkiläisessä teatterissa loi esityksiin kosmopoliittisen tunnelman, joka sai toimittajilta huomiota ja kiitosta. Erkki Kivijärvi luonnehti Helsingin Sanomissa ensi-illan olleen ”mondääni’ tilaisuus – tuulahdus suuresta maailmasta, kaikua elämän melskeestä, kajoa nykyhetken kuumeisimmasta palosta”.²⁰⁸ Samankaltaisia metaforia käytti myös Martti Turunen, jonka mukaan ”mannermaisien vuoksen kumoukselliset laineet” olivat vihdoinkin alkaneet tulvia Suomen musiikkielämän ”verkalleen liikehtivään suvantoon”, kun oopperan mukanaan tuoma ”kosmopoliittisuuden oikukas henki” oli päässyt tuulettamaan Suomen ”tomuttuneita ja itsetyytyväisiä” taidekäsityksiä.²⁰⁹ Kommentteja leimasi kokemus siitä, että manner-Euroopasta oli alkanut oopperan myötä vihdoinkin virrata Suomeen modernin kaupunkikulttuurin ja taide-elämän merkkejä. Pilalehti Tuulispään nimimerkki Black boy kuvasi vaikutelmaa värikkäin kielikuvin:

Musiikkiyleisöllemme tuli tällainen räiskyvä ja säkenöivä uutuus yllätyksenä. Se ällistyi vanhoihin kaavoihin kangistuneita aivoja, se herätti outoja värähtelyjä sovinnaiten sointujen virittämiin rumpukalvoihin. Se ärsytti kuumeisilla rytmeillään ja jazz-siekaleiden sinkoamilla ”renkutuksilla”. Lyhyesti: se aukaisi portit uuteen maailmaan, portit, joiden päällä ei ollut Turkin keisarin kuvaa, vaan tulikirjaiminen reklaami-isku: ”Nykyhetki”.²¹⁰

”Tulikirjaiminen reklaami-isku” eli valomainos oli Jussi Matikaisen mukaan 1920-luvulla yleistymässä myös Suomessa, joskin vaatimattomammassa muodossa kuin ulkomaisissa metropoleissa. Valomainoksia pidettiin yhtenä modernin suurkaupungin tunnusmerkeistä, ja suomalaiset ihailivat ja raportoivat mielellään ulkomailta näkemistään suurista valomainoksista. Suomen koettiin olevan kehityksessä ulkomaita jäljessä, mutta vertailemalla Helsinkiä suuriin metropoleihin kuten Pariisiin pyrittiin ennakoimaan mainonnan ja kaupunki-ilmeen tulevaisuutta Suomessa.²¹¹ Luonnehtimalla oopperan avaavan valomainoksin koristellut portit uuteen maailmaan, Black boy kuvasi sen olevan suomalaisille askel kohti modernia suurkaupunkielämää, josta ”kuumeiset rytmit” ja ”jazz-siekaleet” toimivat merkkeinä.

Ritva Hapuli muistuttaa, että kokemus omasta periferisyydestä suhteessa

208 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928.

209 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. US 18.12.1928.

210 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”. Tuulispää 1–2/1929.

211 Matikainen 2008, 83–85.

muualla sijaitseviin keskuksiin vallitsi muuallakin kuin Suomessa, myös suomalaisten nykyaikaisina metropoleina pitämässä kaupungeissa. Esimerkiksi Olavi Paavolaisen Euroopan moderneimpana kaupunkina pitämässä Berliinissä kadettiin Pariisia ja Lontoota sekä ennen kaikkea Amerikkaa modernin tyyssijoina. Berliinistä pyrittiin Weimarin tasavallan aikaan tietoisesti luomaan modernin suurkaupungin esikuva. Kuvaa vahvistettiin esimerkiksi näyttelyin sekä mainoksin ja ilmoituksin kansainvälisissä lehdissä. Kuva vastasi vain pientä osaa todellisesta Berliiniä, mutta onnistunut markkinointi tavoitti monet ja houkutteli kaupunkiin runsaasti turisteja.²¹² Lehtien ja elokuvien Suomeen välittämä kuva ei siis välttämättä vastannut todellisuutta niissä kaupungeissa, joita ne käsittelivät. Myös Jonnyssa oli kyse tietoisesti luodusta suurkaupunkikuvasta, sillä ooppera ei sijoitu mihinkään todelliseen suurkaupunkiin, vaan tarkemmin määrittelemättömään manner- tai keskieuropalaiseen kaupunkiin, siis ikään kuin ideaan suurkaupungista.

Pilvenpiirtäjistä Suomessa 1920-luvulla käytyä keskustelua tutkinut Silja Laine toteaa, että elokuvilla, piirroksilla ja valokuvilla oli suuri merkitys myös rakennustoimintaan liittyvässä lehtijulkisuudessa. Paljon keskustelua herättäneitä pilvenpiirtäjiä pidettiin erityisesti amerikkalaisena ilmiönä, ja niitä sekä vastustettiin että kannatettiin vetoamalla ”Amerikkaan”. Tämä Amerikka oli ensisijaisesti medioitunut eli median välittämä kuva Amerikasta, sillä vain harva amerikkalaisuuteen vedonneista oli todellisuudessa käynyt Yhdysvalloissa. Amerikka-kuvan välittäjänä toimi Laineen mukaan erityisesti elokuvalehdistö, joka loi kuvaa amerikkalaisesta elokuvateollisuudesta ja tähti-ilmiöstä.²¹³ Amerikan ja etenkin New Yorkin modernisuuden nimeen vannonut Paavolainen ei hänkään ollut 1920-luvulla käynyt Yhdysvalloissa, vaan Yhdysvaltain nykyaikaisuus oli hänelle ensisijaisesti visioita ja mielikuvia. Siinä missä Eurooppa edusti hänelle kulttuurista nykyaikaa, Amerikka edusti tulevaisuutta.²¹⁴

Suomalaisten kuvassa siitä, mitä nykyaikainen suurkaupunkitodellisuus merkitsi, oli siis enemmän kyse nykyajan fantasiasta kuin käytännön todellisuudesta. Asia valkeni myös Paavolaiselle nykyaikaa käsittelevissä esseissään. Hän ei löytänyt nykyaikaa sellaisenaan, vaan ainoastaan nykyajan unelman, opittuaan näkemään välähdyksiä uudesta todellisuudesta yksittäisissä ilmiöissä, kuten liikenteessä,

212 Hapuli 1995, 97–98.

213 Laine 2004, 214–217.

214 Koivisto 1992, 40–41.

pilvenpiirtäjissä ja mainoksissa ja ymmärrettyään tyytyä modernisuuden sirpaleisiin kokonaisvaltaisen elämyksen sijaan.²¹⁵ Modernin todellisuuden saattoi nimittäin Paavolaisen mukaan tavoittaa vain hetkellisinä välähdyksinä. Voidaan todeta, että Jonny alkaa soittaa toimi suomalaisille eräänä tällaisena välähdyksenä. Paavolainen itse mainitsi oopperan jazzia käsittelevässä esseessään eräänä vaikutelmana siitä miten jazz ilmeni:

*Jazz. Banjoja, rumpuja, saksofooneja ... Neekereitä irvistelevin naamoin ... Haitia ja Tahitia, Kongoa ja Bataviaa, ruskeata Dinahia ja mustaa Bimbaa ylisteleviä refrengejä ... ”Jonny spielt auf”!*²¹⁶

Jonny alkaa soittaa yhdistyi Paavolaisella kokemukseen siitä, mitä jazz merkitsee. Siinä missä hän käytti jazzia käsitteellistämään nykyaikaa, hän käytti Jonnya käsitteellistämään jazzia samaan tapaan kuin Martti Turunen näki Jonnyn saksofonin kuvaavan suurkaupunkien ihmisten kiihkeää elämää. Jonny alkaa soittaa -oopperan ei siis ainoastaan koettu esittävän nykyaajan todellisuutta, vaan se myös itsessään rakensi kuvaa siitä, mitä nykyaika oli ja miten sitä voitiin käsitteellistää.

Oopperan tapa rakentaa ajankuva nykyaikasta liittämällä yhteen monia sitä kuvaavia elementtejä kirvoitti toimittajilta värikkäitä kielikuvia. Martti Turunen luonnehti tyyliä visuaalisilla käsitteillä panorama, silmänräpäyskuva ja kaleidoskooppi.²¹⁷ Tom Gunning yhdistää panoraman ja kaleidoskoopin käsitteet kaupungistumisen ja kulutusyhteiskunnan kasvun ruokkimaan kuvien ja attraktioiden haluan sekä elokuvan tapaan luokitella näkyvä maailma sarjaksi visuaalisia attraktioita. Hän viittaa Wolfgang Schivelbuschiin, joka kuvasi junamatkailun aiheuttamia muutoksia tavassa havainnoida ympäristöä panoraamiseksi havainnoksi. Junasta katsottuna maisema nähtiin sen koneiston kautta, jolla maisemassa liikuttiin. Elokuviissa tämä tilan ja liikkeen teknologisesti välittynyt kokemus korostui.²¹⁸ Turunen siis viittasi oopperan hyödyntävän modernia, teknologian hallitsemaa tapaa havainnoida maailmaa, eli luokitella näkyvä maailma sarjaksi kuvia ja nopeasti vaihtuvia kohtauksia.

Erkki Kivijärvi puolestaan kuvasi oopperaa kuvastimeksi, joka keskitti nuoren sukupolven elämänmenon säikeet yhteen kiehtovaksi kuvaksi.²¹⁹ Myös Ylioppilaslehti

215 Hapuli 1995, 101–102.

216 Paavolainen (1929) 1990, 396.

217 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. US 18.12.1928.

218 Gunning 1997, 27–28.

219 Kivijärvi, Erkki: ”Kulttuurikronikkaa kotoa”. Aamu 1/1929.

kuvasi oopperaa ”ajan kuvastimeksi”, johon mahtui ”kaikki mikä on hyvää ja ei hyvää kuten elämässä ainakin”.²²⁰ Kivijärvi käytti toisessa artikkelissa myös polttolasi-metaphora kuvaamaan lukuisten nykyaikaisten elementtien yhdistämistä osuvaksi kokonaisuudeksi:

[Jonny alkaa soittaa -oopperan] aktualisuus on keskitetty ja tiivistetty niin väkeväsyykkeiseksi nykyhetken kuvaukseksi, että siitä on muodostunut ikäänkuin polttolasi, joka kokoaa tämänpäiväisen elämän säteet yhteen pisteeseen ja saa aikaan syttymisen.

Sen teho on todellakin sytyttävä. Se vie mukaansa. Vastustamattomasti. Ainakin hetkellisesti – siksi tuokioksi, joksi joudumme polttolasin alle.²²¹

Teoksen kokonaisvaikutelma oli siis enemmän kuin vain osiensa summa. Kivijärvi myös kertoi Einar Böökin tehneen lämpiön väliaikatungoksessa osuvan huomion: ”Vihreä hattu, Madonna makuuvaunussa, Jonny alkaa soittaa – voilá nykyhetken läpileikkaus”.²²² Böök rinnasti Jonnyn kahteen aikansa muotikirjaan, Michael Arlenin Vihreään hattuun (1924) ja Maurice Dekobran Madonnaan makuuvaunussa (1925). Nämä kiistellyt romaanit olivat toimineet nykyajan kuvauksessaan vaikutteina muun muassa Olavi Paavolaiselle ja Mika Waltarille, ja niitä yhdisti luksusautomerkki Hispano-Suiza, jota Paavolainen kuvaili nykyajan kirjalliseksi autoksi.²²³ Jonny alkaa soittaa oli muun nykyaikaa kuvaavan taiteen kuten kirjallisuuden ohella luomassa kuvaa siitä, millaista mannermainen nykyaikainen elämä oli, ja sitä luettiin aiempaa nykyaikaa kuvaavia teoksia vasten. Tällaiset teokset yhdessä loivat ”läpileikkauksen” siitä, mistä nykyajassa oli kyse.

Sosiologi Riitta Jallinojan mukaan intellektuelleilla, kuten Paavolaisella, on ollut keskeinen asema modernin elämän käsityksen luomisessa, sillä he ”puhuvat modernin elämän merkitykselliseksi” osoittamalla sen piirteet ja merkityksellistämällä ne moderneiksi.²²⁴ Samankaltaisesta kokemuksesta on kyse Jonny alkaa soittaa -oopperan nykyaikaisuudessa. Suomalaiset kokivat Křenekin tällaisena modernin elämän merkityksellistäjänä: kuvaamalla tiettyjä suurkaupunkielämän piirteitä oopperassaan moderniin sävyyn Křenek loi kuvaa siitä mitä moderni elämä merkitsee. Lisäksi toimittajat itse merkityksellistivät Jonny alkaa soittaa -oopperan todenmukaiseksi

220 E.R: ”Jonny' Suomalaisessa Oopperassa”. Ylioppilaslehti 1/1929.

221 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928.

222 Katila, Evert: ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928. Einar Böök (1874–1957) oli suomalaisen sosiaalipolitiikan kehittäjä.

223 Rajala 2008, 146; Försti 2013, 190–191.

224 Jallinoja 1991, 14–15; 220–221.

modernin elämän kuvaukseksi, jolloin he puolestaan olivat rakentamassa oopperan avulla käsitystä siitä, mitä moderni elämä on ja miten se näyttäytyy.

Intellektuellien kuvaama moderni aika on Jallinojan mukaan käsillä silloin, kun modernisuus ei ole kulttuurisesti eikä sosiaalisesti vielä yleinen, vaan kyse on tavanomaisuudesta poikkeavasta uutuuden kokemuksesta. Tällöin intellektuellit voivat kokea aloittavansa jotakin uutta, mikä johtaa usein haltioituneeseen ajankuvan käsittelyyn. Ajankohtaisuuden kriteerinä on se, että ajankuva edustaa jotakin toistaiseksi epätavanomaista ja pystyy siten herättämään kiihottavalla tavalla levottomuutta.²²⁵ Oopperan ajankohtaisuuden ja sen ajankuvan osuvuuden kokemusta leimasi juuri se, ettei sen kuvaama todellisuus ollut vielä tavanomaista Suomessa, vaan se edusti jotakin uutta ja vielä vasta tulevaa. Mielestäni Jallinojan kuvaama modernin puhuminen merkitykselliseksi ei kuitenkaan tapahdu ainoastaan intellektuellien ja taiteilijoiden johdattamana, vaan esimerkiksi lehdistöllä on siinä suuri merkitys, kuten aineistoni osoittaa. Tosin monet käsittelemäni toimittajat voidaan taustansa ja asiantuntemuksensa puolesta luokitella intellektuelleiksi.

Ooppera näyttäytyi samanaikaisesti sekä nykyaikaisen kaupunkielämän todenmukaisena kuvauksena että fantasiana modernista elämästä. Tällainen nykyajan todellisuus oli Suomessa tavoitettavissa esimerkiksi elokuvissa, muttei vielä yhtä kokonaisvaltaisena kokemuksena itse kaupunkikuvassa. Ooppera yhdisteli osuvasti vaikutelmia, jotka miellettiin moderniin kaupunkielämään kuuluviksi, mikä loi kokemuksen todenmukaisesta ajankuvasta ja uudenaikaisuudesta. Enimmäkseen tämän vaikutelman osuvuus näyttäytyi viihdyttävänä elokuvan katsomiseen vertautuvana kokemuksena, mitä pidettiin todistuksena säveltäjän taituruudesta ja tarkkanäköisyydestä. Modernin suurkaupungin kuvaamisen lisäksi keskeisenä ajankuvaa ilmentävänä elementtinä pidettiin oopperan nimikkohahmo Jonnya. Seuraavassa luvussa käsitelen tämän suurta huomiota herättäneen hahmon vastaanottoa.

225 Jallinoja 1991, 110–111.

4. Jonny soittaa – Eurooppa tanssii

4.1 Parodinen viihdyttävä oopperalavalla

Millaisena oopperan suurta huomiota herättänyt nimikkohahmo, Toivo Loukon esittämä afroamerikkalaisviulisti Jonny, näyttäytyi suomalaisille? Miten hahmoa tulkittiin osana oopperateosta ja miksi? Tummaihoiset viihdyttäjähahmot olivat puhuttaneet Suomessa jo ennen Jonnyn saamaa julkisuutta. 1920-luvun eurooppalaisille tyypillisten rasististen stereotyyppien pohjalta myös Suomessa tiedettiin millainen ”neekeri” on luonteeltaan ja olemukseltaan. Samaan tapaan kuin Křenek oli rakentanut hahmon saksalaisviihteestä omaksumiensa afroamerikkalaisten esittämistapojen varaan, myös Suomessa osattiin lukea Jonnyn hahmoa tällaista ennakkokuvaa vasten. Stuart Hall käyttää termiä representaatiojärjestelmä kuvien ja tekstien intertekstuaalisesta valikoimasta, jonka avulla toiseus tulee esitetyksi tietynä historiallisena hetkenä. Hallin mukaan samanlaiset toiseutta kuvaavat representaatiokäytännöt toistuvat tekstistä ja paikasta toiseen, jolloin kuvat kasaavat merkityksiä ja rakentavat niitä toisiaan vasten.²²⁶ Jonnya paitsi luettiin vakiintunutta representaatiojärjestelmää vasten, hahmo myös rakensi kuvaa afroamerikkalaisten toiseudesta. Suomalaiskriitikot arvioivat Jonnyn hahmon onnistuneisuutta kahdella tasolla: toisaalta sen perusteella, miten osuvan ”neekerin” säveltäjä Křenek oli onnistunut luomaan ja toisaalta sen pohjalta, miten hyvin Jonnya esittänyt Toivo Louko ”neekeriä” kuvaavassa näyttelijäsuorituksessaan onnistui. Oopperan nähneet saattoivat ennakkokäsityksiinsä vertaamalla arvioimaan, kuinka hyvin Křenekin luoma hahmo ja Toivo Loukon tulkinta hahmosta vastasivat sitä, miten ”neekerin” odotettiin käyttäytyvän.

Kriitikot tulkitsivat oopperan kokonaisuudessaan pääosin tyyliltään parodiaksi ajankohtaisista ilmiöistä, etenkin jazzista. Esimerkiksi Suomen Sosialidemokraatti-lehden kirjoittaneen säveltäjä Väinö Pesolan mukaan Křenek uhrasi vähän aikaa tunteelle, mutta sitäkin enemmän älyllisyydelle suosien etenkin parodiaa tyylilikeinona. Křenek oli Pesolan mukaan syntynyt humoristiksi, mikä ilmeni musiikin lennokkuutena aina kun oopperan aiheisältö antoi tilaa vitsiin, komiikkaan tai parodiaan.²²⁷ Jonny alkaa soittaa näyttäytyä Pesolalle nimenomaan älykkäänä huumorina, mikä oli osoitus säveltäjän taidokkuudesta. Erkki Kivijärvi taas pani merkille tyylilliset yhtymäkohdat

226 Hall 1999, 150.

227 -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera. Ensi-ilta: ”Jonny alkaa soittaa”, SSd 17.12.1928.

revyyteattereihin: hänen mukaansa ooppera oli rakenteeltaan revyy sekä tekstiltään ja musiikiltaan henkevä ja sukkela pakina.²²⁸ Kivijärvi lienee viitannut revyymäisyydellä toiminnan vauhdikkuuteen. Tätä ei oopperan kontekstissa kuitenkaan mielletty niinkään positiiviseksi piirteeksi: Pesolasta ainoastaan kapellimestari Mikoreyn taiteellista makua sai kiittää siitä, ”ettei oopperan viimeisten osien lievästi sanottuna epäilyttävä musiikki ja samalla toiminnan elokuvajännittävyys vaipunut aivan revyytasolle”.²²⁹

Etenkin Jonnyn hahmoa ja tämän esittämiä lauluja uuden maailman saapumisesta meren takaa pidettiin parodisena kuvauksena ajankohtaisesta jazzinnostuksesta ja tummaihoisten esiintyjien ihailusta Euroopassa. Tällaisena teos nähtiin esimerkiksi Työn Sävelessä, jossa sen arveltiin olevan ”lähinnä jonkunmoinen neekerinpalvontaa ja jazzmusiikkia parodioiva näyttämöelokuva”.²³⁰ Parodisuus ilmeni kriitikoiden mukaan siinä, että Křenek oli tuonut jazzin ja ”neekerit” oopperan lavalle, jonne niiden ei ajateltu tai odotettu kuuluvan. Tanssiravintolan tai revyyteatterin lavalla tummaihoista – tai tummaihoiseksi maskeerattua – esiintyjää sen sijaan saatettiin avoimesti ihaila. Marjo Kaartisen mukaan eräs ”neekerille” sallittu rooli oli viihdyttävä, klovni tai naurattaja, jollaisena tätä saatettiin jopa palvoa. Tällöin muutoin halveksittu kävikin ihanasta villiyydestä. Hyvä esimerkki on 1920-luvun supertähti Josephine Baker, joka oli Suomessakin suosittu esiintyjä ja josta kirjoitettiin paljon. Tällaisella ihanalla villiyydellä oli kuitenkin ahtaat rajat, jotka liittyivät viihteeseen ja 1920-luvun jazzkulttuuriin. Ihailu saattoi nimittäin samalla olla alistavaa ja piilorasistista.²³¹

Olavi Paavolaisen mukaan eurooppalaisten ”neekereitä” kohtaan osoittaman kiinnostuksen syynä oli muun muassa se, että ”neekereissä” yhdistyi ”ajalle ominainen kahtalainen pyrkimys: – toisaalta halu kiihkeästi lähestyä ja syventyä suurkaupunkien, koneiden ja keksintöjen maailmaan, toisaalta viehtymys kaikkeen eksoottiseen, hämääväseen, yllätykselliseen”, mikä loi heille groteskia viehätysvoimaa. Paavolainen piti ”neekerien” tanssiesityksiä sattuvaa ivaa täynnä olevina parodioina ja ”ajan kaaoksen” ilmentyminä, olivat ne sitten tietoisia tai tiedostamattomia.²³² Se, että Křenek oli säveltänyt ”neekeriaiheisen” oopperan, toimi Paavolaiselle yhtenä osoituksena ”neekerien” kiehtovuudesta eurooppalaisille.²³³ Paavolainen ei erikseen analysoinut

228 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”, HS 17.12.1928.

229 -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera. Ensi-ilta: ”Jonny alkaa soittaa”, SSd 17.12.1928.

230 E.L [mahdollisesti Emil Lindahl]: ”Helsingin musiikkielämää”, Työn Sävel 12/1929.

231 Kaartinen 2004, 93–94, 100.

232 Paavolainen (1929) 1990, 194.

233 Paavolainen (1929) 1990, 190–193. Paavolainen mainitsi Jonny alkaa soittaa -oopperan

”neekerikirjallisuuden” yhteydessä, jolla hän viittasi länsimaiseen kirjallisuuteen, joka osoitti

teoksen merkitystä, mutta näiden kommenttien pohjalta voidaan tulkita hänen pitäneen Jonnya parodisena ilmauksena ajastaan. Paavolainen kiteytti eurooppalaisten kiinnostuksen viihdyttäjän roolissa esiintyviä ”neekereitä” kohtaan seuraavasti:

Neekerit, he osaavat paremmin kuin mikään muu kansa tämän meidän aikamme miellyttävän taidon olla ”folly”: hupsutteleva, groteski. Kaikki heissä vetoaa välittömästi nykyiseen jazziin sukupolven.²³⁴

Taito viihdyttää oli Paavolaisen mukaan ”neekereille” ominaista, sillä he olivat hänestä ”koko luonteenlaadultaan taiteilijoita”, joiden elinehtoja olivat sävelet, rytmi ja värit.²³⁵ Hyvän kuvan ”neekereihin” 1920-luvun Suomessa yhdistetyistä piirteistä viihdyttäjinä antaa myös Näyttämö-lehden numerossa 12/1927 julkaistu modernistikirjailija Elmer Diktoniuksen artikkeli ”Mustaa näyttämöllä”, joka pyrki selittämään ensimmäisen maailmansodan jälkeen Euroopan lavaviihteen ja näyttämötaiteen vallannutta ”neekeri-ilmailua”.²³⁶ Tummaihoisten näyttelijöiden suosiossa ei ollut Diktoniuksen mukaan kyse pelkästä eksoottisuuden palvomisesta, vaan tietyt ominaispiirteet, jotka ”neekereihin” yhdistettiin, olivat omiaan puhuttelemaan sodan kauhuista toipuvia eurooppalaisia. Viehättävänä pidettiin esimerkiksi kömpelöä, primitiivistä siroutta, joka loi virkistävän kontrastin eurooppalaisen kulttuurielämän hienostuneisuudelle:

Tämä paksuhuulinen luonnonkansa omaa erikoisen kömpelön sulouden, johon sitä suosivan taidesuunnan pilaantumaton pilaantuneisuus perustuu. Tuo puupölkkysirous on tervetullut nelikulmainen uutuusmöhkäle niille kyllästyneille sieluille – ja niitä on monta – jotka jo väsyivät kulttuurimaailman liian pyöristettyihin ja hiottuihin saavutuksiin.²³⁷

Sofistikoituneisuuden puute, joka ”neekereille” koettiin olevan luonteenomaista, auttoi siis Diktoniuksen mukaan piristämään Euroopan vanhanaikaiseksi ja liiankin hiottuksi

kiinnostusta ”neekereitä” kohtaan. Oopperan mainitsemista kirjallisuuden yhteydessä hän perusteli sillä, että Jonnyn ”huomiota herättävä libretto” oli säveltäjänsä käsialaa. Paavolainen (1929) 1990, 193.

234 Paavolainen (1929) 1990, 272.

235 Ibid., 187.

236 Diktonius [Elmer]: ”Mustaa näyttämöllä”, Näyttämö 12/1927, 6. Artikkelin kuvituksena oli valokuva ”neekerinäyttelijäkuulisuus” Billy Higginsistä. Kuva itsessään jo paljasti, miten voimakkaan rasisisesta karikatyyristä viihdyttäjän hahmossa oli kyse: afroamerikkalainen Higgins poseerasi valokuvassa kasvot mustattuna, jotta asettuisi stereotypisoidun roolin vaatimuksiin paremmin. Higgins, oikealta nimeltään William Weldon, oli yksi 1920-luvun suosituimpia lavakoomikoita Yhdysvalloissa, ja näytteli musikaalisissa vaudeville-tyylisissä teatteriesityksissä, useimmiten blackface-maskeerattuna. Sampson 2014, 1399.

237 Diktonius [Elmer]: ”Mustaa näyttämöllä”, Näyttämö 12/1927, 6.

koettua kulttuurielämää. Stuart Hallin mukaan eräs mustien kuvaamisen teema oli heidän väitetty sisäsyntyinen alkukantaisuutensa, jonka avulla heidän erilaisuutensa tehtiin luonnolliseksi eli historiallisesti muuttumattomaksi. Tällä oltiin perustelu esimerkiksi orjuutta.²³⁸ Toinen ”neekereihin” yhdistetty lavaviihteen kannalta viehättäväksi mielletty piirre oli Diktoniuksen mukaan naiivi lapsenomaisuus, jota sivistys ei ollut vielä turmellut ja joka teki heistä luonteeltaan yksinkertaisia, mutta samalla vilpittömiä, huolettomia ja rehellisiä. Lapsenomaisuus teki heistä erityisen viehättäviä ja vaikuttavia esiintyjä, vaikka heiltä puuttuikin eurooppalaiselle taiteelle tunnusomainen älyllinen henkevyys:

Sanotaan, että nekeritaiteilijoilta puuttuu älyllistä henkevyyttä, mutta unohdetaan heidän korvausvastineensa: rehellinen yksinkertainen sydän. Siinä se musta kulta joka tenhoaa vastustamattomasti esim. heidän naiveissa mutta silti suurpiirteisissä hengellisissä lauluissaan. Valtava on niiden vaikutus – varieteenäyttämöilläkin, jolla ne useimmiten esitetään, – ja niissä niiden luojat ja esittäjät sisimmiltäänkin ovat sitä miltä he ulkonaisesti näyttävät: suuria pesemättömiä lapsia.²³⁹

Ajatus afrikkalaisten lapsellisuudesta on Kaartisen mukaan periytynyt suomalaisille pitkän ajan takaa osana eurooppalaista kolonialistista tekstiä. Lapsellisuudesta puhuminen saattoi olla tarkoitukseltaan myös hyväntahtoista, jolloin korostettiin afrikkalaisten väitettyä viattomuutta ja turmeltumattomuutta. Tällöin voitiin pyrkiä osoittamaan, että eurooppalaisten kylmällä kulttuurilla voisi olla jotakin opittavaa afrikkalaisilta. Kyse on samalla aina kuitenkin alistavan herruuden näkökulmasta: ”neekereille” ei kulttuurinsa takia myönnetty aikuisuutta, mikä on tyypillistä hallintapyrkimyksille.²⁴⁰ Ritva Hapulin mukaan mustuuden ihailun salaisuus tulkittiin olevan heidän edustamassaan elämäntunteessa, jonka koettiin puuttuneen valkoisen sivistyksen sodanjälkeisestä dekadenssista.²⁴¹ Myös teatterikriitikko Raoul af Hällström kuvaili Josephine Bakerin suosion erääksi syyksi tämän viehättävää lapsenomaisuutta. Bakerin ”nerokas lapsenilo” oli Hällströmin mukaan tarttunut ”elähtäneimpiinkin maailmankaupunkilaisiin,” ja saattanut heidät luonnollisiksi, elämänhaluisiksi ja viattoman hilpeiksi.²⁴² ”Pesemättömyydellä” Diktoniuksen puolestaan viittasi paitsi

238 Hall 1999, 169.

239 Diktonius, [Elmer]: ”Mustaa näyttämöllä”, Näyttämö 12/1927, 6.

240 Kaartinen 2004, 48–50.

241 Hapuli 1995, 81.

242 Hällström, Raoul af: ”Uudet nekerit”, Tulenkantajat 12/1929.

ihonväriin, myös primitiivyyden ja sivistymättömyyteen. Ihonvärin ja älykkyyden yhdistämisellä on nimittäin pitkä tausta, kuten Kaartinen muistuttaa.²⁴³

Diktoniuksen artikkelista välittyy tummaihoisia esittävän näyttämöviihteen pitkä traditio osana rasmin historiaa, ja tällaisten esitysten ja hahmojen stereotypisoivat konventiot. Lukuisat samankaltaiset lehtiartikkelit yhdessä niiden kuvaaman viihteen kanssa loivat suomalaisille kuvaa tummaihoisista tietynlaisina rodullistettuina ja toiseutta edustavina hahmoina. Tätä rasistista representaatiojärjestelmää ei voi sivuuttaa pelkällä tietämättömyydellä, sillä kuvasto on rakennettu ja rakentunut palvelemaan eurooppalaisten yliveraista asennetta toiseutta edustaneita kohtaan, jollaisiksi tummaihoiset leimattiin. Maskuliinisuutta 1920-luvun ruotsalaisissa elokuvissa tutkinut Tommy Gustafsson esimerkiksi huomioi, että tummaihoisten esittäminen negatiiviseen sävyyn ruotsalaiselokuvissa ei ollut seurausta mistään viattomasta tietämättömyydestä, vaan se oli hyvin tarkoituksenmukaista ja tiedostettua toimintaa. Tämä ilmenee esimerkiksi siitä, että amerikkalaisfilmien stereotypioita ei Ruotsissa toistettu sellaisenaan, vaan kuva tummaihoisista rakennettiin tietoisesti ja valikoidusti tietynlaiseksi. Kulttuurisista stereotypioista oli hyötyä, sillä niiden avulla voitiin luoda kuvaa ylivertaisesta ruotsalaisuudesta toiseutta edustaneisiin tummaihoisiin nähden.²⁴⁴ Gustafssonin mukaan 1920-luvun rotuajattelun sivuuttaminen historiantutkimuksessa naiivina tai tiedostamattomana ja siten viattomana toimintana on ainoastaan historian epämieluiten piirteiden sensurointia. Hän muistuttaa, että tutkimansa ruotsalainen yhteiskunta oli 1920- ja 30-luvuilla täysin rasistisen ajattelun läpikäymä, vaikka maa olikin tuolloin eurooppalaisesta ”valkoisesta” näkökulmasta etnisesti melko homogeeninen. Rasismi toimi keskeisenä poliittisena vaikuttimena Ruotsissa sotienvälisenä aikana, ja eksplisiittinen rasistinen ajattelu oli osa arkista maalaisjärkeä.²⁴⁵

Saksalaisen tai suomalaisenkaan rasmin kohdalla ei voida puhua tietämättömästä tai tiedostamattomasta rotuajattelusta, sillä nämä olivat Ruotsin tavoin

243 Kaartinen 2004, 90.

244 Gustafsson 2014, 158; 171–176, erit. 175–176. Gustafssonin mukaan yleisin amerikkalaisvihteestä ruotsalaiselokuvaan lainattu tummaihoisen hahmo oli ”Uncle Tom”, paikkansa orjana tiedostanut ylivertaisten valkoisten palveluksessa toiminut palvelijahahmo, joka oli yleensä kotoisin Etelä-Yhdysvaltojen maaseudulta. Ruotsissa ei sen sijaan esiintynyt toista tyypillistä amerikkalaishahmoa, ”Uncle Tomia” uhkaavampana kuvattua Pohjois-Yhdysvaltojen suurkaupungeista kotoisin olevaa ”Zip Coonia”. Tällaiselle hahmolle ei ollut tarvetta Ruotsissa, sillä maassa ei tuolloin käytännössä asunut lainkaan tummaihoisia.

245 Gustafsson 2014, 149–154. Rotubiologia oli Ruotsissa 1920-luvulla valtion harjoittamaa tiedettä, jolla maa määriteltiin muita kansakuntia paremmaksi ja puhtaammaksi. Ruotsiin jopa perustettiin vuonna 1921 maailman ensimmäinen rotubiologian instituutti.



Kuva 5: Oopperan loppukohtaus Suomalaisen Oopperan lavalla, jossa maapallon päällä seisonut Jonny tanssitti maailman ihmisiä soitollaan. Jonny alkaa soittaa, Suomen kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 7.11.2016.

osa länsimaista ajatusmaailmaa, joka 1900-luvun alussa oli rasismien läpäisemä. Marjo Kaartinen muistuttaa, että vaikka Suomella ei ole ollutkaan omaa siirtomaata merten takana, suomalaisilla oli silti tyypillinen länsimainen kolonialistinen asenne. Tämä ei esittänyt esimerkiksi afrikkalaisia neutraalisti ja puolueettomasti ihmisinä, vaan edustamansa joukon osana ja stereotyyppinä.²⁴⁶ Stereotyyppi on Stuart Hallin mukaan yksipuolinen kuvaus, jossa monimutkaiset erot pelkistetään ja sulautetaan yhteen tiiviiksi yhdeksi kuvaksi muutamiin harvoisin olemuksellisiin puoliin. Stereotyyppit myös tyypillisesti Hallin mukaan halkaistaan hyviin ja huonoihin puoliin.²⁴⁷

Myös Jonny oli tyypillinen esimerkki rasistisesta kuvastosta tutusta viihdyttäjähahmosta. Hän oli paitsi ammatiltaan viihdyttävä, myös käyttäytyi oopperahahmona viihdyttäjän roolin mukaisesti. Joseph Auner esimerkiksi huomioi, että Jonny esiintyi oopperassa pääsääntöisesti fenomenalaisesti. Tämä tarkoittaa sitä, että laulaessaan Jonny esiintyi laulamalla jollekulle toiselle oopperan henkilölle. Esimerkiksi Maxin ja Anitan lauluosuudet puolestaan olivat pääsääntöisesti

²⁴⁶ Kaartinen 2004, 40. Kaartinen viittaa siirtomaalla nimenomaan eurooppalaisten Afrikan kolonisaatioon. Suomalaisien esimerkiksi saamelaisia kohtaan harjoittamaa politiikkaa ja asennetta voidaan kuitenkin pitää kolonisoivana ja alistavana.

²⁴⁷ Hall 1999, 122–124; 172.

noumenaalisia, eli ne kuuli lauluesityksinä vain oopperatalon yleisö – oopperan muille henkilöille ne sen sijaan toimivat keskustelureplikkeinä.²⁴⁸ Jonnyn viihdyttäjälunne kulminoitui loppukohtauksessa, jossa tämä oopperan otsikon mukaisesti alkoi soittaa maapallon päällä seisten ja tanssitti soitollaan koko maailmaa (kuva 5).

Oopperalla oli pitkä traditio eurooppalaisena taiteenlajina, jota ohjasivat omanlaisensa konventiot. Länsimaisen näyttämötaiteen kontekstiin siirrettynä ”neekeri” muuttui suomalaisnäkökulmasta parodiseksi ilmaisuksi siitä, mitä sen viihteellisessä yhteydessä koettiin edustavan. Tämän huomioi esimerkiksi Arvi Kivimaa, jonka mukaan ”vastuuttoman ja vallattoman neekerin” tuominen oopperaan, jossa oli yleensä totuttu näkemään aivan toisenlaisia sankarihahmoja, oli todistus säveltäjän ”rohkeasta parodisuudesta”. Hän kuvasi Křenekin tyyliä arastelemattomaksi ja virkistäväksi leikinlaskuksi.²⁴⁹ Kivimaa tulkitsi Jonnyn samalla kannanotoksi oopperataiteen vanhakantaisuutta kohtaan, joka ei enää riittävästi vastannut nykyajan tarpeisiin. Oopperan tyyli kuitenkin näyttäytyi hänelle kokonaisuudessaan paradoksaalisena:

Jonny on kokonaisutena kirpeä paradoksi. Neekerin julistus mustan rodun uudistavasta voimata on ensi sijassa paroodinen, mutta se pyrkii samalla olemaan ilmaus sitä väsähtäneesti esteettistä katsomustapaa vastaan, joka ei elämänhaluiselle nykyajalle anna paljon ravintoa.²⁵⁰

Toisessa esityskontekstissa, kuten revyyteatterin lavalla, Kivimaa olisi todennäköisesti lähestynyt kuvailemaansa julistusta ”mustan rodun uudistavasta voimasta” toisenlaisella tavalla, ehkä jopa ihailen. Oopperan lavalla esitys kuitenkin kääntyi todistukseksi eurooppalaissäveltäjän ”rohkeasta parodisuudesta”, jolla tämä pilaili eurooppalaisen yleisön jazzin ihailun kustannuksella. Tämän huomioi myös säveltäjä Sulho Ranta, joka Tulenkantajissa totesi Jonnyn olevan ”hauskimpia moraalisaarvoja mitä on kuultu”. Hän vieläpä totesi oopperan pahimman virheen olleen se, että siinä oli liian vähän jazzia.²⁵¹ Tämä oli todennäköisesti viittaus siihen, että ooppera olisi saanut Rannan mielestä vielä voimakkaimmin ravistella totuttuja taidekäsitteitä, mutta saattoi myös liittyä ”jazzoopperaa” kohtaan ladattuihin odotuksiin – oopperan musiikissa kuultiin sille annettuun titteliin nähden varsin vähän varsinaista jazzia.

Oopperan näkeminen kannattomana jazzmusiikin väitettyyn rappeuttavaan

248 Auner 2000, 234.

249 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

250 Ibid.

251 Ranta, Sulho: ”Muutama miete musiikista”, Tulenkantajat 8–9/1929.



Kuva 6: Sylvi Kunnaksen kuvittama Jonny. "Jonny valtaa oopperan", Tulenkantajat 1–2/1929.

vaikutukseen länsimaiselle kulttuurille ei näyttäytynyt suomalaisille vakavastiotettavana tulkintana. Esimerkiksi Jonnyn soololauluesitystä uuden maailman saapumisesta merten poikki valtaamaan Euroopan tanssillaan pidettiin lähinnä humoristisena ja parodisena, eikä niinkään kannattona Euroopan kulttuurin rappeutuneeseen tilaan.²⁵² Vertauksia esimerkiksi Oswald Spenglerin Länsimaiden perikatoon pidettiin aiheettomina, mutta samalla tarpeellisina kommentoita. Laajassa teoksessaan Spengler oli tulkinnut suurkaupungit länsimäisen kulttuurin rappion syiksi ja tyysijoiksi. Hän koki kaupunkien kasvun merkinä historian syklisestä liikkeestä kohti kulttuurin tuhoa ja uutta alkua, kuten Antiikin Roomassa. Spenglerin mukaan kaupunkikulttuurin maailmanlaajuinen yhdenmukaistuminen ja huvitteleva kaupunkielämä toimivat merkinä tulevasta sivilisaation kuolemasta.²⁵³ Tässä kohtaa on hyvä palauttaa mieleen myös Olavi Paavolaisen vertaus Eurooppaa uhkaavan ”mustan vaaran” ja Spenglerin aatteiden välillä.²⁵⁴

Arvi Kivimaan mukaan oli väitetty, että myös Jonnyn ”ylimielinen nauru” olisi kuvannut Křenekin vakaumusta länsimaiden perikadosta. Kirjoittaja piti näin syvällisten johtopäätösten tekemistä kuitenkin aiheettomina, sillä Jonny oli hänestä lähinnä elävä luonnekuva, mutta samalla parodinen ilmaus ajastaan.²⁵⁵ Kivimaan artikkelin ohessa oli

252 Ks. esim. K–aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928; Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”, Tuulipää 1–2/1929.

253 Hapuli 1995, 44–45.

254 Paavolainen (1929) 1990, 168–170. Ks. tämän tutkimuksen sivu 17.

255 K–aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny valtaa oopperan”, Tulenkantajat 1–2/1929.

kuvituksena Sylvi Kunnaksen varsin groteski näkemys Jonnystä, joka ei esittänyt hahmoa erityisen mairittelevaan tai humoristiseen sävyyn, vaan pikemminkin jonkinlaisena Paavolaisen kuvaileman ”mustan vaaran” ilmentymänä (kuva 6). Todennäköisesti kuvituksella haluttiin kuitenkin satirisoida liian kaukaa haetuksi miellettyä Spengler-tulkintaa, kuten Kivimaa artikkelissaan teki. Myös Helsingin Sanomien Evert Katila piti Jonnyn tulkintaa perikadon ilmentymänä pidettiin lähinnä naurettavana:

Křenekin oopperaa on monella tavalla selitetty. Ennen kaikkea siinä on tahdottu nähdä vertauskuvallisuutta, jonkinlaista musikaalidraamallista vastaavuutta Spenglerin tunnetuille aatteille ”Länsimaiden perikadosta”. Kun neekeri Jonny laulaa, että kaikki hyvä, mitä vanha Eurooppa on saanut aikaan ja jota se ei enää osaa hyväkseen käyttää, kuuluu meren takaa tulevalle uudelle maailmalle ja hänen rodulleen, on tästä iroonisesta säveltäjän [--] päähänpistosta tahdottu tehdä oikein aatteellinen ohjelma jota hän muka julistaa täytenä totena!²⁵⁶

Huvittavana tällaista vakavamielistä tulkintaa pidettiin siksi, että Katilan mukaan Křenekin sukkela teos oli aivan luonnollinen ja ymmärrettävä: Kyseessä oli ensisijaisesti eloisa sarja kuvia nykypäivien oloista, sellaisina kuin ne ”säveltäjän taiteilijaluonteelle” olivat näyttäytyneet.²⁵⁷ Vaikka teos miellettiin parodiaksi ajankohtaisista ilmiöistä, sitä ei kuitenkaan Suomessa pidetty vakavana kannanottona eurooppalaisen kulttuurin tilaan, jollaisena esimerkiksi Saksan äärioikeisto oli oopperan nähnyt. ”Musta vaara” ei siis Jonnyn perusteella näyttäytynyt Suomessa yhtä dramaattisena uhkana kuin mitä Paavolainen oli kuvaillut, vaan ennen kaikkea viihdyttävänä. Kapellimestari Mikoreyn etukäteisarviot suomalaisyleisön mausta modernia uutuutta kohtaan konservatiiviseen Müncheniin verrattuna näyttivät siis pitäneen paikkansa. Křenekin ”neekerihahmoa” pidettiin Suomessa onnistuneena juuri sen osuvan parodisuuten ansiosta. Hahmon koettiin ilmentävän humoristisesti jazzia kohtaan 1920-luvulla osoitettua ihailua, mikä teki oopperasta ennen kaikkea viihdyttävän. Erkki Kivijärvi kuvasikin ihmisten poistuneen ensi-illasta ”harvinaisen hyväntyyllisinä”.²⁵⁸

256 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”, HS 17.12.1928.

257 Ibid.

258 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”, HS 17.12.1928.

4.2 Jonny Toivo Loukon kuvaamana

Křenekin luoma hahmo siis tulkittiin onnistuneeksi parodiaksi 1920-luvulle ajankohtaisesta ”neekerinpalvonnasta”. Entä millaisena Toivo Loukon roolisuoritus Jonnyna näyttäytyi suomalaisille? Miten taidokkaasti Loukon koettiin esittäneen ”neekeriä”? Sanalla sanottuna – loistavasti. Loukon tulkitsema Jonny otettiin erittäin hyvin vastaan ja laulajan suoritus sai paljon kehuja. Kiitosta Louko sai sekä laulullisesta että näyttämöllisestä esiintymisestään, etenkin kantavasta ja varmasta lauluäänestään sekä hahmon luonnetta ilmentävistä eleistään ja ilmeistään.²⁵⁹ Louko olikin hyvin kokenut esiintyjä: Ennen Jonnyn ensi-iltaa hän oli vuosien 1921–1928 aikana esiintynyt yhteensä viidessäsadassa Suomalaisen Oopperan oopperanäytöksessä.²⁶⁰ Loukosta julkaistiin Jonnyna lukuisia valokuvia, joissa hän poseerasi jazzia ilmentäneen saksofonin kanssa (kuva 7) ja hän pääsi muun muassa Näyttämö-lehden vuoden 1928 viimeisen numeron kanteen. Yrjö Kivimiehen mukaan Louko lauloi nimiosan ansiokkaasti, mikä oli häneltä odotettuakin, kuten Kivimiehen kehuista kävi ilmi: ”Tämä taiteilija lausuu aina selvästi ja laulaa kunnollisesti, samoin kuin hänen näyttämötulkintansa täyttää korkeitakin vaatimuksia.”²⁶¹ Pöyristymistä siitä, että hahmo olisi ollut oopperalavalle sopimaton, ei kriitikoiden kommentteista ilmennyt.

Useamman kehuvan maininnan saivat etenkin Loukon rytmikkäästi liikkuneet jalat. Tämä oli tyypillinen piirre tummaihoisista viihdyttäjistä esitetyille stereotyyppioille 1900-luvun alkupuolella. Esimerkiksi Olavi Paavolaisen mukaan ”neekerien” ihailu Euroopassa johtui näiden erityisestä ruumiinhallinnan taituruudesta, joka ilmeni etenkin tanssiesityksissä. Hän mainitsi esimerkkinä amerikkalaistanssija Louis Douglassin tanssiesityksen ”Jalkani kertovat”, jossa Douglas kuvasi jalkojensa liikkeen avulla matkaansa New Yorkista Eurooppaan.²⁶² Raoul af Hällströmin artikkelin ”Uudet neekerit” mukaan puolestaan ”koko valkoinen maailma ihasteli mustien tanssijattarien sätkiviä jalkoja”.²⁶³ Rytmikäs ja sulava liikehdintä kuului ”neekerin” viihdyttäjärooliin, mikä kiteytyi erityisesti ”sätkiviin” jalkoihin. Louko onnistui kriitikoiden mukaan jaloillaan ilmentämään hyvin vastaavaa liikehdintää, jollaista hahmolta osattiin odottaa.

259 Ks. esim. M: ”Neekeri Jonny soittaa jo Helsingissä”, Näyttämö 15–16/1928; -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera, ensi-ilta: 'Jonny alkaa soittaa'”, SSd 17.12.1928.

260 Toivo Louko, Kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 25.11.2016.

261 Ester [Kivimies, Yrjö]: ”Jonny valloittaa Helsinkiäkin”, Työväen Musiikkilehti 2/1929.

262 Paavolainen (1929) 190, 194.

263 Hällström, Raoul af: ”Uudet neekerit”, Tulenkantajat 12/1929. Hällström viittasi mustilla tanssijattarilla etenkin Josephine Bakeriin.



Kuva 7: Blackface-maskeerattu Toivo Louko poseeraa Jonnyna saksofonin kanssa. "Jonny soittaa oopperassa", Suomen Kuvalehti 1/1929.

Esimerkiksi Näyttämö-lehden mukaan Loukon luomalla ”erinomaisella neekerityypillä” oli notkeutta liikkeissään ja jaloissaan ”oikeata jazzi-rytmiä”.²⁶⁴ Martti Paavola kertoi, että Loukon jalat olivat ”sätkyttelyyn valmiit”,²⁶⁵ ja Erkki Kivijärven mukaan hän ”suorastaan loisti steppaavana neekerinä”.²⁶⁶

Vaikka hahmo tulkittiin humoristiseksi ja parodiseksi, Louko ei kuitenkaan mennyt liikehdinnäsään ja ilmeilyssään kriitikoiden mukaan liiallisuuksiin, vaan esiintyi kokonaisuudessaan tyylikkäästi ja uskottavasti. Roolin esitys oli hauska, muttei kuitenkaan väärällä tavalla naurettava. Martti Turusen mukaan Louko esitti Jonny roolin tyylytelysti ja hyvällä maulla, horjahtamatta kertaakaan groteskiin liioitteluun. Etenkin näyttämöllisesti Louko oli Turusen mukaan ylittänyt entiset rajansa.²⁶⁷ Martti Paavolan mukaan erinomaisesti esiintyneellä Loukolla oli roolin tulkinnassa ”huumoriin

264 M: ”Neekeri Jonny soittaa jo Helsingissä”, Näyttämö 15–16/1928.

265 -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera, ensi-ilta: 'Jonny alkaa soittaa'”, SSd 17.12.1928.

266 Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”, HS 17.12.1928.

267 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”, US 18.12.1928.

vetoavaa keveyttä”.²⁶⁸ Myös Svenska Pressenin Birger Buchert kehui Loukon tulkintaa vuolaasti: ”Herra Loukon Jonny oli loistava esitys sekä laulullisesti että näyttämöllisesti: ääneltään voimakas ja kuuluva, olemukseltaan hauska ja koko tyypiltään juuri niin julkea, kuin sen kuuluikin olla.”²⁶⁹ Loukon esitys siis vastasi odotuksia, joita julkean viihdyttäjähahmon tulkinnalle oli ladattu, ellei jopa onnistunut ylittämään niitä. Edellisistä kommentista voidaan löytää pientä pelkoa roolin tulkinnan onnistumista kohtaan, mutta mahdolliset huolet osoittautuivat turhiksi.

Louko oli onnistunut omaksumaan hahmon vaatimat konventiot ilmeisen hyvin, sillä hän kykeni herättämään katsojissa varsin autenttisen kokonaisvaikutelman ”neekerimäisyydestä”. Esimerkiksi Våra Kvinnor -lehden arvion mukaan rooli oli taitavissa käsissä, sillä Louko ”tanssi, soitti ja lauloi kuin pesemätön täysverinen neekeri, erittäin vakuuttavasti ja aidonoloisesti”.²⁷⁰ Ylioppilaslehden mukaan puolestaan Loukon läpeensä rutinoitu roolisuoritus oli ”näin pohjoismaisesta täydellisesti neekerimäisyyttä herättävä”.²⁷¹ ”Neekerimäisyyden” olemusta ei artikkeleissa enempää kuitenkaan määritelty, joten lukijan selvästi oletettiin tietävän millainen hahmo oli kyseessä, ja miten tämän kuului liikkua ja esiintyä lavalla. Huomionarvoista jälkimmäisessä kirjoituksessa on myös esityksen katsojan oman kulttuurisen position merkillepano: roolin tulkinta herätti nimenomaan pohjoismaisessa katsojassa täydellisen vaikutelman ”neekerimäisyydestä”. Samalla kirjoittaja implikoi, että pohjoismainen käsitys ”neekerimäisyydestä” ei välttämättä ollut erityisen kattava verrattuna jonnekin, missä tummaihoiset esiintyjät olivat tutumpi näky.

Loukon vaikuttava tulkinta Jonnystä toimi lehtikriitikoiden mukaan ennen kaikkea osoituksena laulajan ammatillisesta ja taiteellisesta kyvykkyydestä, ja roolia kehuttiin Loukon uran parhaaksi. Jonnyn erityislaatuisen roolin kautta Louko kykeni esittämään uusia puolia ”huomattavasta kyvystään”, kuten Helsingin Sanomien Evert Katila pani merkille. Tämä ilmeni Katilan mukaan erityisesti ”keveästä ja luistavasta”

268 -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera, ensi-ilta: 'Jonny alkaa soittaa'”, SSd 17.12.1928.

269 ”Herr Loukos Jonny var en briljant presentation både vokalt och sceniskt: stämman stor och klingande, apparationen rolig och hela typen just så fräck, den skall vara.” B. B-t [Buchert, Birger]: ”Jonny spelar upp på operan”, Svenska Pressen 17.12.1928.

270 ”Den manliga huvudrollen var i hr Toivo Loukos förfarna händer, och han dansade, spelade och sjöng som en otvättad fullblods neger, absolut övertygande och äkta.” Bel canto: ”Från operascen och konsertesträd”, Journalen våra kvinnor 1/1929. Nimimerkillä bel canto julkaistu artikkeli on todennäköisesti Evert Katilan kirjoittama, sillä siinä on samoja sanankäänteitä kuin Katilan kirjoittamassa Helsingin Sanomissa 17.12.1928 julkaistussa artikkelissa ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”.

271 E.R.: ”Jonny' suomalaisessa oopperassa”, Ylioppilaslehti 1/1929.

näyttelemisestä sekä ”terävästi ja sattuvasti luonnehditusta” laulusta.²⁷² Suomen Musiikkilehden Martti Paavolan mukaan Loukon ”hilpeyttä herättävä Jonny” oli tämän etevän taiteilijan parhaita osia.²⁷³ Loukon taiteellisesti vaikuttavan roolisuorituksen pani merkille myös Arvi Kivimaa, joka vertasi suoritusta samalla Loukon aiemmin samana vuonna esittämään Jagon rooliin Giuseppe Verdin oopperassa Othello:

Toivo Lou'on Jonny vaatii puhtaana näyttelijäsuorituksenakin repliikin erikseen. Sillä tämän mustan nousukkaan huolettoman ylimielisyyden, naiivin ilon hra Louko kuvaa taiteilijan keinoin, joihin hän liittää älykkään huumorin. Jagona hra Louko antoi ratkaisevan näytteen myöskin luovasta näyttämöllisestä lahjakkuudesta. Jonnyn kokonaan toisenlaatuisen osan tulkinta todistaa taiteilijasta yksinomaan hyvää laulunäyttämön ihmiskuvaajana.²⁷⁴

Jonnyn hahmon erityislaatuisuus oopperaroolina näyttäytyi kriitikoille roolisuorituksellisena haasteena, jossa onnistuminen vahvasti entisestään kuvaa Loukosta taitavana ihmiskuvaajana: Louko kykeni vakuuttavasti tulkitsemaan samana vuonna niinkin erilaisia hahmoja kuin Verdin Othellon paholaismainen antagonistista Jago ja Křenekin ”musta nousukas” Jonny. Jagon roolissa Louko ei tosin ollut saanut aivan yhtä vuolaista kehuja kuin Jonnyna. Suomen Musiikkilehden Lauri Ikosen mukaan hänen laulusuorituksensa oli jättänyt toivomisen varaa äänen huonon kantavuuden ja sanojen epäselvän lausumisen osalta. Loukon näyttämöllisen henkilökuvan Ikonen sen sijaan kuvaili olleen ehyt ja liikkumisen parhaimmillaan jo hyvin tottuneen ammattimiehen ylemmyydeltä vivahtavaa.²⁷⁵ Jonnyn rooli sen sijaan kirvoitti kriitikoilta yksinomaan kehuja sekä laullisen että näyttämöllisen puolensa osalta.

Jonnyn onnistunut tulkinta luettiin ensisijaisesti Loukon meriitiksi. Ohjaaja Jalmari Lahdensuon rooli hahmon tulkintatavassa sen sijaan ei juurikaan käynyt arvosteluista ilmi. Esimerkiksi Evert Katila ja Erkki Kivijärvi kehuivat nimeltä Loukoa, Mikoreyta ja Ann-Charlotte Winteriä, mutteivat maininneet Lahdensuota lainkaan, kun taas Väinö Pesola kiitti Lahdensuota ainoastaan suomennostyöstä.²⁷⁶ Martti Turunen

272 E.K. [Katila, Evert]: ”Jonnyn toinen näytöntö”, HS 18.12.1928.

273 Paavola, Martti: ”Jonny alkaa soittaa”, Suomen Musiikkilehti 2/1929.

274 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928. Kivimaa toisteli näkemyksiään Loukon lahjakkuudesta myös Tulenkantajien numerossa 1–2/1929 artikkelissaan ”Jonny valtaa oopperan”.

275 L. I-nen [Ikonen, Lauri]: ”Othello' Suomalaisessa Oopperassa”, Suomen Musiikkilehti 2/1928. Ikonen kehui myös Martti Tuukan lavastusta ja Jalmari Lahdensuon ohjausta Othellossa.

276 Katila, Evert: ”Jonny' valloitti eilen Helsingin”, HS 17.12.1928; Leikari [Kivijärvi, Erkki]: ”Jonny alkoi soittaa”. HS 17.12.1928; -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera. Ensi-ilta: ”Jonny alkaa soittaa”, SSd 17.12.1928.

kirjoitti Lahdensuon suoriutuneen näyttämöllisestä ohjauksesta ilmeteltävän hyvin näyttämön tilasuhteet huomioon ottaen, mutta hänkään ei noteerannut Lahdensuon merkitystä oopperan hahmojen kannalta.²⁷⁷ Arvi Kivimaa sen sijaan huomioi ohjaajan vaikutuksen näyttelemiseen ja totesi tämän luoneen esitykseen hyvän yleisvauhdin. Kivimaa tosin kritisoi näyttelemisen epä johdonmukaisuutta, millä hän tarkoitti joidenkin roolien turhan pateettista ja epänykykaikaista tulkintaa.²⁷⁸ Hannu-Ilari Lampilan mukaan on aihetta olettaa, että 1920-luvun kriitikot olivat kykenemättömiä näkemään ohjaajan työn kokonaisvaltaista jälkeä ja vaikutusta, sillä kesti pitkään ennenkö suomalaiskriitikoille valkeni, että ohjaaja saattoi huolehtia myös karaktäärien rakentamisesta sekä niiden reaktioista ja keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Lampila tosin kertoo Lahdensuon saaneen kriitikoilta tunnustusta työstään ja Jonnyn ohjauksen vaikuttaneen kriitikoista jopa hyvin merkittävältä nykyaikaiselta teatterityöltä.²⁷⁹ Oopperan saamista lukuisista kehuista huolimatta niitä ei nähdäkseni kuitenkaan juuri osoitettu tai osattu osoittaa itse Lahdensuolle, joten ohjauksen merkitys etenkin Jonnyn hahmon onnistumisessa jää arvioiden perusteella varsin epäselväksi.

Mielenkiintoisen yhtymäkohdan Loukon vuonna 1928 esittämiin Jonnyn ja Jagon rooleihin luo Elmer Diktoniuksen edellisenä vuonna julkaistu artikkeli ”Mustaa näyttämöllä”. Diktonius nimittäin päätti artikkelin nostamalla esille juuri Shakespearen Othellon sekä Josephine Bakerin edustaman jazzin esimerkkeinä ”mustan” esittämisen pitkistä juurista näyttämötaiteessa. Diktonius huomautti jo Shakespearen ymmärtäneen ”mustan näyttämöllisen arvon” afrikkalaistaustaiseen Othellon hahmoon viitaten.²⁸⁰ Tällä Diktonius halusi argumentoida sen puolesta, että ”mustalla” on pitkä ja arvokas historia eurooppalaisessa näyttämötaiteessa, ja että jazzin tuoma innostus tummaihoisuutta kohtaan ei sittenkään ollut mikään uusi ilmiö. Diktonius kehotti lopuksi lukijoita olemaan kiitollinen kaikesta elämän kirjavuudesta, ”jossa mustallakin on sievä osansa”, sillä se oli ”ainoata runsautta, josta nälkäisinkään ei saanut koskaan kyllikseen”.²⁸¹ Hän halusi nähdä tummaihoisuuden esittämisen näyttämöllä elämän kirjavuuden ja runsauden ylistyksenä, mitä 1600-luvun näytelmäkirjallisuuden ja 1900-luvun tanssimusiikin kaukaisuus toisistaan ainoastaan korosti: ”Shakespeare ja jazz – miten kirjava loikkaus elämästä elämään!”²⁸² Joksenkin osuvasti Diktonius ei

277 Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. US 18.12.1928.

278 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

279 Ibid., 189, 191.

280 Diktonius [Elmer]: ”Mustaa näyttämöllä”, Näyttämö 12/1927.

281 Ibid.

282 Ibid. Hannu-Ilari Lampilan mukaan samankaltainen argumentti kuultiin myös Itävallan

kuitenkaan tuonut esille, että ”mustan” esittäminen eurooppalaisessa näyttämötaiteessa oli jo Shakespearen aikaan toiseuden esittämistä, ja toiseudella oli keskeinen merkitys Othellon juonessa. Näytelmässä viitataan toistuvasti hahmon vierauteen eurooppalaisten keskuudessa ja Jagon kateus toiseutta edustaneen Othellon menestystä kohtaan toimii avaintekijänä tapahtumaketjulle, jossa lipunkantaja Jago alkaa manipuloida päällikköään Othelloa.

Toiseuden kuvaaminen ilmeni myös Jonny alkaa soittaa -oopperan juonessa ja Jonnyn hahmon toiminnassa monin tavoin. Eräs toiseutta kuvaava piirre oli Jonnyn oveluus, joka ilmeni esimerkiksi hänen pihistäessään arvokkaan viulun banjokoteloon kätkeytyneenä. Marjo Kaartisen mukaan ”neekerien” ei länsimaisessa kuvastossa ole sallittu helposti olla älykkäitä tai nokkelia. Eläimellinä pidettyjen afrikkalaisen järjen olemassaolo oli eurooppalaisille pitkään vaikea myöntää, joten äly on afrikkalaisten esittämisessä kääntynyt enintään oveluudeksi ja viekkaudeksi.²⁸³ Joseph Aunerin mukaan Jonnyn toiseus ilmeni myös siinä, että hahmon ilmentämä jazz oli itse asiassa ulkopuolinen ja toiseutta edustanut tekijä oopperan maailmassa. Jonny muun muassa nähtiin poistuvan ja tulevan sisään ikkunoista ovien sijaan, kurkistelemassa käytävillä sekä loppukohtauksessa soittamassa yksin muun väkijoukon ulkopuolella (ks. kuva 5), mikä korosti hänen ulkopuolisuuttaan. Toiseus ilmeni myös Jonnyn kielenkäytössä, joka oli sekoitus saksaa (tai suomea), englantia ja ranskaa. Lisäksi Jonnyn jazzorkesteria kuultiin oopperassa ainoastaan lavan tapahtumien ulkopuolelta kuultuna, kuten soimassa radiossa tai kaikuna toisesta huoneesta. Radiokohtauksessa jazzorkesteri vieläpä kontrastoitui sitä ennen radiosta kuultuun Anitan esittämään aariaan, joka näyttäytyi kuulijoilleen lumoavan kauniina sekä normatiivisena toiseutta edustaneeseen jazziin nähden.²⁸⁴ Näitä piirteitä suomalaislehdet eivät kuitenkaan erikseen kommentoineet, sillä ne todennäköisesti miellettiin osaksi ”mustan nousukkaan huoletonta ylimielisyyttä”²⁸⁵ sekä ”neekerin” stereotyypista hahmoa.

Myös Jonnyn lapsenomainen huolettomuus oli ilmeinen häntä leimaava piirre. Esimerkiksi Evert Katila kuvasi hahmon olevan ”iloinen veitikka” ja ”huoleton soittoniekka”, joka ”otti maailman hyvän” missä se oli hänelle tarjota, ja jonka

parlamentissa, jossa käytiin kiivaita keskusteluja Jonnyn esittämisestä Wienissä. Eräs parlamentin jäsen oli julistanut, ettei ”neekerillä” ollut mitään tekemistä ”meidän pyhän valtionoopperamme” lavalla, johon vastaus oli välittömästi kuulunut: ”Oletteko koskaan sattunut näkemään Othelloa?” Lampila 1997, 254.

283 Kaartinen 2004, 50–53.

284 Auner 2000, 233–235.

285 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny alkaa soittaa Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

kotimaankaipuukin vaikutti vain ohimenevältä hetkeltä.²⁸⁶ ”Maailman hyvän ottaminen” oli viittaus Jonnyn vuorosanoihin tämän esittämässä pseudo-spirituaalissa. Oopperan kuudennessa kohtauksessa Jonny astui ikkunasta Anitan hotellihuoneeseen hakemaan aiemmin banjopussiin piilottamaansa arvokasta viulua. Löydettyään viulun banjopussista huoneessa yksin olevan siivooja Yvonnen ihmetykseksi Jonny innostui esittämään laulun sen säestyksellä kunnes poistui jälleen ikkunasta:

Jonny: Nyt ompe viulu mun ja sillä mä soitan kuin *old David* kerran harppuaan,
ja kiitän Jehovaa joka mustiks' ihmiset loi.

Yvonne: Se sulle kuuluuko siis?

Jonny: Mulle kuuluu kaikki hyvä maailman.

Sen vanha maailma luonut on, vaan hyödykseen käyttää ei voi.

Mut silloin uusi maailma saapuu poikki merten,

ja valtaa vanhan Euroopan tanssillaan!

Minusta kuulet vielä, nyt *good bye!*²⁸⁷

Kyseinen kohta oli yksi oopperan eniten huomiota herättäneitä lauluesityksiä, ja oli harvoja yksittäisiä lauluesityksiä, joihin suomalaislehdistön arviot suoraan viittasivat. Esimerkiksi usein mainitussa Münchenin-esityksessä juuri kyseinen laulu laukaisi Peter Tregearin mukaan natsien mellakan.²⁸⁸ Katila kuvaili Loukon esittäneen tämän ”neekerilaulunsa” sellaisella lennokkuudella ja voimalla, joka aina herätti katsomossa välittömän vastakaian.²⁸⁹ Birger Buchert kuvaili Jonnyn yllättävää lauluun puhkeamista tehokkaaksi ja ekstaattiseksi. Hän myös pani merkille, että kyseessä ei ollut todellinen spirituaali, vaan sellaisen jäljitelmä.²⁹⁰ Tuulispään nimimerkki Black Boy kuvaili katsomon ylistävän reaktion toimineen merkinä oopperan osuvasta parodisuudesta ja satiirisesta huumorista:

Tyypillistä yleisömme huumorin tajulle oli se suosio, minkä Loukon paroodinen neekeriuden ja ”uuden maailman” ylistys sai osakseen. Katsomo ratkesi riemuun ja vaati ”virren” välittömästi toistettavaksi. Terveisiin vaistoihin vaikutti ja

286 Katila, Evert: ”Jonnyn toinen näytöntö”, HS 18.12.1928.

287 Kuiskaajan partituuri, 129–130. Jonnyn osuus kehoitettiin oopperan pianopartituurissa esittämään ”negrospirituaalin sävyyn” (Im Ton eines Neger-Spirituals). Kursivoidut englanninkieliset kohdat on libretossa jätetty suomentamatta, sillä ne esiintyvät alkuperäisessä saksankielisessäkin tekstissä englanniksi kuvaamaan Jonnyn amerikkalaista taustaa. Säkeet uuden mailman saapumisesta merten poikki valtaamaan Euroopan tanssillaan toistuvat oopperan loppukohtauksessa, mihin Jonny viittaa toteamuksellaan, että hänestä kuullaan vielä. Ks. sitaatti sivulla 1.

288 Tregear 2013, 38–39.

289 Katila, Evert: ”Jonnyn toinen näytöntö”, HS 18.12.1928.

290 ”Verkningsfullt, på sin plats, är även jonnys exatiska utbrott i 6 scenen, till tonerna av en neger-spiritual (eller imitation därav).” B. B-t [Buchert, Birger]: ”Jonny spelar upp på operan”, Svenska Pressen 17.12.1928.

tehosi huumori satiirisine sutkautuksineen.²⁹¹

Jonathan Wipplingerin mukaan Křenekin tarkoituksena oli Jonnyn spirituaalimaisilla soololauluesityksillä ilmaista, että jazz ei itse asiassa ollut tämän omaa musiikkia, vaan ainoastaan musiikkia jota hän esitti toisille. Jonny itse ei nimittäin esittänyt oopperassa lainkaan jazzia, vaan hahmon sooloesityksen viittasivat Křenekin käsitykseen afroamerikkalaisesta perinnesiikista. Křenek ei Wipplingerin mukaan tarkoittanut Jonnya pelkäksi jazzin ilmentymäksi tai minstrel-hahmoksi, vaan taustalla oli myös pyrkimys afroamerikkalaisen kulttuurin autenttiseen kuvaamiseen, joka tosin hänen puutteellisen tietämyksensä takia jäi varsin ontuvaksi.²⁹² Suomalaiskriitikoille ei tällainen tulkinta kuitenkaan avautunut, vaan laulun koettiin ilmentävän parodisesti Jonnyn ”neekeriyttä” ja eurooppalaisten jazzinnostusta.

Katilan mainitsema Jonnyn ohimenevä kotimaankaipuun hetki puolestaan todennäköisesti viittaasi toiseen Jonnyn lyhyeen soololauluesitykseen, jonka tämä esitti ostettuaan junalipun Amsterdamiin palatakseen sieltä laivalla kotimaahansa Amerikkaan:

Jonny: Kas tässä kuumaksi alkoi tulla jo maa.
Siks' ostinkin jo lipun Amsterdamiin.
Kotimaahan täältä lähden takaisin taas.
Mä jälleen Alabaman nähdä saanen.
Milloinkaan rakas *Swanee River* ei enää jääne.
Nyt asemalle!²⁹³

Myös tässä laulussa ilmeni Křenekin pyrkimys afroamerikkalaisen perinnesiikin kuvaamiseen, sillä säkeen ”milloinkaan rakas Swanee River ei enää jääne” selitettiin partituurin alaviitteessä olevan ”vanha amerikkalainen neekerilaulu”.²⁹⁴ Wipplinger huomauttaa, että kappale johon Křenek viittasi oli itse asiassa amerikkalaisen Stephen Fosterin vuonna 1851 kirjoittama *Old Folks at Home*, joka oli olennainen osa monia minstrel-esityksiä 1850-luvulta alkaen. Laulu kertoo tummaihoisen orjan kaipuusta Swanee-joen varrella sijaitsevalle plantaasille ystäviensä luo. Kappale esitettiin Swanee River -nimellä myös *Chocolate Kiddies* -revyyssä Berliinissä vuonna 1925, ja revyyyn ohjelmassa sen selitettiin olevan ”tunnettu neekerilaulu”, mistä Křenekin erehdys lieni

291 Black boy: ”Jonny alkaa soittaa”, Tuulipää 1–2/1929.

292 Wipplinger 2012, 241–246.

293 Kuiskaajan partituuri, 157–158.

294 Ibid. Saksankielisessä partituurissa ”Altes amerikanisches Negerlied”.

peräisin.²⁹⁵ Křenekin viittaukset lienivät kuitenkin suomalaisillekin tuttuja, sillä Martti Paavolan mukaan tuotti tavallisuudesta poikkeavaa huvia kuulla oopperan puitteissa ”ennestään tuttuja jazzisävelmiä”.²⁹⁶

Joseph Aunerin mukaan Jonny oli hahmona ontto ja keinotekoinen, sillä hahmon leimaa-antavat piirteet oli koostettu primitiivisyyttä, jazzia ja afroamerikkalaismiehiä koskevista troopeista eli stereotyypisistä piirteistä. Hahmon musiikki puolestaan koostui jazzin, minstrel-laulujen ja spirituaalien viittauksista, lainauksista ja imitaatioista.²⁹⁷ Suomalaisille oopperan stereotypisoitu esitys ”neekeristä” näyttäytyi kuitenkin onnistuneena ja viihdyttävänä, sillä sen koettiin osuvasti kuvaavan ja parodioivan suomalaisten käsityksiä afroamerikkalaisuudesta. Toivo Louko onnistui ”neekerin” kuvaamisessa erinomaisesti, ja Jonnyn rooli toimi suomalaiskriitikoille ennen kaikkea osoituksena hänen taiteellisesta lahjakkuudestaan.

4.3 Jonny on kuollut?

Jonny alkaa soittaa esitettiin Suomalaisen Oopperan lavalla viimeisen kerran 19.11.1929.²⁹⁸ Tämän jälkeen Jonnya ei Suomessa ole nähty. Unohtuiko teos heti, kuten sille toisinaan oli ennustettu, vai jäikö se puhuttamaan Suomessa vielä 1930-luvulla? Jäikö Jonny todella tanssittamaan Eurooppaa kuten oopperan loppukohtauksessa kuvattiin? Vaikka esitykset oopperalavalla päättyivät, radion välityksellä oopperasta kuitenkin kuultiin vielä myöhemminkin katkelmia Suomessa Yleisradion oman Radio-orkesterin esittämänä. Vuosien 1929–1932 aikana orkesteri esitti yhdeksän kertaa Jonnystä kohtauksen, joka useimmin oli radio-ohjelmatiedoissa nimellä ”Blues oopperasta Jonny alkaa soittaa”.²⁹⁹ Todennäköisesti kyseessä oli oopperan

295 Wiplinger 2012, 241–246. Todellinen Suwannee-joki, jota lauluntekijä Stephen Foster (1826–1864) ei ollut koskaan nähnytään, virtaa Georgian ja Floridan osavaltioissa Yhdysvalloissa. Suosittu kappale on vuodesta 1935 ollut Floridan virallinen osavaltiolaulu, joskin sen sanoituksia on sittemmin siistitty vähemmän rasistiseksi muun muassa korvaamalla ”darkies” sanalla ”brothers”.

296 M.P [Paavola, Martti] ”Jonny alkaa soittaa’ Suomalaisessa Oopperassa”, IL 19.12.1928.

297 Auner 2000, 233. Auner kutsuu Jonnya dehumanisoiduksi nukeksi, ja syyttää Křenekin sortuneen samankaltaiseen pelkistämiseen myös muiden oopperan hahmojen luomisessa, Maxia ja Anitaa lukuunottamatta. Esimerkiksi Aunerin ohueksi luonnehtima Daniello kuvasi stereotyyppia ulkomaalaisesta virtuoosiviulistista, jotka olivat tyypillisiä oopperan syntyaikana suosituille salonkiorkestereille. Auner 2000, 223; 233.

298 Jonny alkaa soittaa, Suomen kansallisoopperan esitystietokanta Encore, viitattu 7.11.2016.

299 Yleisradio 51–52/1928; 15/1929; 21/1929; 49/1929; 20/1930; 36/1930; 21/1931; 31/1932 & 40/1932.

loppukohtausnumero. 1930-luvulla oopperan musiikki jäi Suomen radiossa vähemmälle. Ohjelmalehdessä julkaistuista ulkomaisten radiokanavien ohjelmatiedoista lisäksi ilmenee, että oopperan musiikkia lähetettiin lukuisista muista eurooppalaiskaupungeista myös tätä aiemmin ja myöhemmin, joten sitä on ollut mahdollista kuulla radiosta muulloinkin kuin Yleisradion lähettämänä.³⁰⁰ Jonny alkoi siis soittaa radion välityksellä paitsi oopperalavalla, myös lukuisilla oikeilla Euroopan radiokanavilla.

Ernst Křenek myös vieraili itse Suomessa vuonna 1938 johtamassa Yleisradion Radio-orkesteria, joka esitti hänen sävellyksiään, mutta tällöin Jonnyn musiikkia ei enää kuultu.³⁰¹ Radiokuuntelija-lehti, jonka numeron 21/1938 kannessa Křenek esiintyi, kuitenkin muisti tämän nimenomaan ”meilläkin aikoinaan hälyä herättäneen” Jonny alkaa soittaa -oopperan säveltäjänä.³⁰² Vielä vuonna 1940 radiossa esitettiin ”Blues ja jäähyväislaulu oopperasta Johnny alkaa soittaa” osana äänilevykonserttia ”Vuosisatamme säveliä”.³⁰³ Aivan unholaan ooppera ei siis 1930-luvun aikana näyttänyt vaipuneen. Jonnyn radiossa ja radioaiheisissa lehdissä saama näkyvyys ja kuuluvuus ilmeni kuitenkin yllättävän lehtikirjoituksista, jotka keskittyvät lähinnä Suomalaisen Oopperan produktion vastaanottoon. Voidaan kuitenkin todeta, että radion välityksellä oopperan musiikki on varmasti saanut maantieteellisesti laajemman yleisön kuin itse oopperateos, jota pääsi todistamaan vain Helsingissä – radion ja lehtien avulla Jonny saattoi päätyä Olavi Paavolaisen kuvaamiin talonpoikaistaloihin, joihin oli kymmeniä kilometrejä lähimmältä asemalta.³⁰⁴

Oopperaesitysten loppumisesta huolimatta teos puhutti suomalaisia vielä 1930-luvun puolellakin, ja se nostettiin esiin etenkin jazzin taiteellisesta arvosta keskusteltaessa. Eräs tällainen ajatustenvaihto tapahtui Suomen Musiikkilehdessä vuonna 1931, jolloin lehti toteutti ”jazz-kiertokyselyn” suomalaisille säveltäjille. Heiltä pyydettiin vastausta kahteen, yhä ilmeisen paljon musiikki-ihmisiä askarruttaneeseen kysymykseen: ”Onko jazzilla taiteellista arvoa?” ja ”Luuletteko jazzilla olevan

300 Siinä missä Suomen radiossa teoksesta kuultiin yksittäisen kohtauksen musiikkia, ulkomaisilla kanavilla oopperaa lähetettiin kokonaisuudessaan. Esimerkiksi 19.10.1927 Ooppera kuultiin sekä Berliinin että Breslaun taajuuksilta, ja 23.10.1927 Frankfurt am Meinista. Yleisradio 7/1927; 8/1927.

301 John Stewartin mukaan Křenek alkoi kyllästyä Jonnyn esittämiseen jo vuonna 1929, joten on todennäköistä että hän halusi mieluummin esittää uutta tuotantoaan. Stewart 1991, 88–89.

Kansallissosialistit olivat tässä vaiheessa myös kieltäneet Jonnyn esittämisen Saksassa ja leimanneet sen rappiotaiteeksi – mahdollisesti Křenek halusi tästäkin syystä vältellä teosta.

302 Radiokuuntelija 21/1938.

303 Radiokuuntelija 38/1940.

304 Paavolainen (1929) 1990, 396–397. Ks. myös luku 3.2.

pysyvämpää vaikutusta säveltaiteeseen?”³⁰⁵ Kyselyyn vastasi kaikkiaan 20 säveltäjää, ja ”suurta huomiota herättäneen”³⁰⁶ kyselyn vastauksia julkaistiin useammassa lehden numerossa. Niina Helander panee kyselyn toteutustavassa merkille sen, että korkeakulttuurisesti orientoituneilla miehillä oli Suomessa ensisijainen valta määrittää, mikä oli taidetta ja mikä ei. Esimerkiksi jazzmuusikoita tai -harrastajia ei kyselyssä kuultu. Tämä korostaa Helanderin mukaan länsimaisen kulttuurin sisäistä hierarkiaa ja pönkittää kyselyyn vastanneiden taidekulttuuriin perehtyneiden miesten valta-asetelmaa. Asetelmaa korosti myös kyselyn otsikointi, ”Totuus jazzista”, joka implikoi, että säveltäjillä oli ylin oikeus ja auktoriteetti lausua totuus tietynlaisen musiikin merkityksestä.³⁰⁷ Soittonsa Suomessa yli vuotta aiemmin lopettanut Jonny mainittiin kuudessa vastauksessa argumenttina sekä jazzin taiteellisen arvon puolesta että sitä vastaan, joten kysely on myös hyvä keino tarkastella oopperan jälkikäteisvastaanottoa musiikin asiantuntijoiden parissa, sillä 1930-luvun puolella jazzinnostus oli monien mukaan jo hiipumassa. Vielä loppuvuodesta 1930 Křrenekiä kuitenkin pidettiin samassa lehdessä toistaiseksi parhaana ”nuoren Euroopan” säveltaiteellisena kuvaajana.³⁰⁸

Säveltäjä ja kapellimestari Edvin Heimovalta vastasi kyselyn kumpaankin kysymykseen yksiselitteisen myöntävästi. Hän näki jazzin eräänä kehitysvaiheena taiteen historiassa, jolla ilman muuta oli taiteellista arvoa. Ihminen, aika ja taide kuuluivat Heimovallan mukaan yhteen, joten jazz tulisi jättämään jälkensä myös myöhempään musiikkiin, sillä Suomessa oli hänen mukaansa kokonainen jazzsukupolvi. Tanssimusiikkina jazzilla oli ollut Heimovallan mukaan niin valtava vaikutus, että sillä oli pakko olla aikaansa nähden sielullistakin vastinetta.³⁰⁹ 1920-lukua leimannut jazzkuume oli kuitenkin Heimovallan mukaan jo hiipunut. Hän päätyi dramaattisesti julistamaan jazzin symboliksi nostamansa Jonnyn kuolleeksi merkinä siitä, että aika oli jo ajamassa jazzista ohi:

305 Suomen Musiikkilehti 1–3/1931. Kysely on myös nostettu esiin lukuisissa tutkimuksissa ja populaaritieteellisissä julkaisuissa antamaan läpileikkaus suomalaisen musiikkiväen suhtautumisesta jazziin 1930-luvun vaihteessa. Ks. esim. Salmenhaara 1996, 390–392; Pesola 2000, 25–26; Helander 2003, 39–42.

306 Ensimmäistä osaa kyselyn vastauksista mainostettiin näin lehden numeron 1/1931 kannessa. ”Tilan ahtauden tähden” vastauksia julkaistiin myös seuraavissa numeroissa. Suomen Musiikkilehti 1/1931.

307 Helander 2003, 39–40.

308 ”Schwandan voittokulku Suomalaiseen Oopperaan”, Suomen Musiikkilehti 16/1930. Artikkelin käsitteli Jaromir Weinbergerin ooppera Schwandaa, joka oli esitysten lukumäärässä lyönyt Jonnyn ennätyksen, ja oli tästä syystä nostettu edustamaan ”nyky-Euroopan nuoremman polven ajatusmaailmaa”.

309 Suomen Musiikkilehti 3/1931.

Johnny on kuollut – jos kaikki nyt on sitä, miltä se näyttää. Syy on silloin enemmän Johnnyn kuin jazzin. Ylensyönti on aina epäterveellistä. Tämä ei nyt kuitenkaan estä ateriassa olemasta maukkaita palasia. Jazzille nauretaan, mutta se on hauskaa tai vastenmielistä. Kun se näin on tuonut huumorin valoa leveysasteellemme on sillä varsinkin meillä ollut taiteellista merkitystä.³¹⁰

Heimovalta koki, että Jonny alkaa soittaa oli aiheuttanut jonkinlaisen jazzähkyn, jonka myötä ilmiö alkoi menettää merkityksensä. Teos oli kuitenkin ollut erinomaisen viihdyttävä niin kauan kuin sitä esitettiin, mitä hän piti myös taiteellisena meriittinä. Myös Ernst Linko³¹¹ koki Jonnyn saavuttaman suosion olleen ohimenevä ilmiö, ja kyselyn aikaan se oli hänestäkin teoksena jo kuollut. Oopperan nopea suosio ja sen yhtä äkillinen loppuminen kuvasivat hänelle koko jazzmusiikkia ilmiönä:

Krenek'in ooppera ”Johnny spielt auf” on suurimmalta osaltaan jazzia ja saavutti aikansa suuren menestyksen, joka kuitenkin loppui aika lyhyeen. Teos kai on nyt jotenkin ”kuollut”. Luulen jo tämänkin perusteella, että jazzin vaikutus aikamme musiikkiin on hyvin pinnallista ja lyhytikäistä ja että tulevaisuuden musiikki ei tule perustumaan jazziin [--].³¹²

Jazzin kuolemaa oltiin ennustettu Suomessa jo 20-luvun alusta lähtien.³¹³ Se, ettei Jonnyn suosio ollut jatkunut eikä muita vastaavia teoksia ollut esitetty, toimi yhtenä perusteluna jazzilmiön lyhytikäisyydelle. Myös Väinö Pesolan mukaan Jonny alkaa soittaa oli ollut ainoastaan ohimennyt kuriositeetti, jonka esimerkki ei ollut kovinkaan hyvin tarttunut muihin säveltäjiin. Jazz oli Pesolasta tanssimusiikkina miltei täysin ilman taiteellista arvoa, eikä siitä jalostetussa muodossa juuri voinut puhua, sillä esimerkkejä jazzin yhdistämisestä taidemusiikkiin oli hänestä varsin vähän. Pesola toivoi, että joku nuori säveltäjä kykenisi osoittamaan jazzilla olevan arvoa taidemusiikille, mutta epäili odotustensa olevan turhia.³¹⁴ Paria vuotta aiemmin Pesola oli tästä huolimatta kuvannut Křenekin onnistuneen ”pirteästi” jazzrytmiikan ”jalostamisessa” osaksi oopperaa.³¹⁵ Jonny alkaa soittaa ei ollut näemmä kuitenkaan loppujen lopuksi vakuuttanut häntä teoksena tai säveltaiteellisena argumenttina jazzin

310 Suomen Musiikkilehti 3/1931.

311 Säveltäjä ja konserttipianisti Ernst Linko (1889–1960) opiskeli pianonsoittoa mm. Berliinissä, Pietarissa ja Pariisissa ja toimi Sibelius-Akatemiassa pianonsoiton opettajana sekä myöhemmin akatemian rehtorina (1936–1959) ja pianonsoiton professorina (1938–1959). Ernst Linko, Kansallisbiografia, viitattu 22.11.2016.

312 Suomen Musiikkilehti 1/1931.

313 Ks. Esim. Helander 2003, 92.

314 Suomen Musiikkilehti 2/1931. Väinö Pesola (1886–1966) oli säveltäjä ja kuoronjohtaja.

315 -la [Pesola, Väinö]: ”Suomalainen Ooppera. Ensi-ilta: ”Jonny alkaa soittaa”, SSd 17.12.1928.

arvon puolesta taidemusiikille.

Otto Kotilainen³¹⁶ oli sitä mieltä, että jazzkysymys ei ollut enää vuonna 1931 ajankohtainen, sillä ”tartunta” oli jo häviämään päin musiikista. Hän vastasi kielteisesti kysymykseen jazzin taiteellisesta arvosta, mutta huomautti samalla erosta taiteen ja taidon käsitteiden välillä: Jonnyn kaltaisissa teoksissa säveltäjän lahjat ja kyvykkyys tulivat kyllä erinomaisesti teoksen kokoonpanossa esiin, mutta taiteena Kotilainen ei tällaista pitänyt. Hänen mukaansa taide edellytti taitoa, mutta ei päinvastoin.³¹⁷ Taneli Kuusiston³¹⁸ mukaan puolestaan kysely tuntui oudolta ja vähintäänkin myöhästyneeltä, kun otti huomioon Jonnyn osakseen saaman yleisö- ja arvostelumenestyksen. Hänen mukaansa oli vaikea keksiä mitään, millä ei oikein käytettynä olisi ollut taiteellista arvoa. Jazziltakaan ei siis voinut sitä arvoa kieltää, sillä kyseessä oli Kuusiston mukaan kuitenkin kokonainen taiteellinen tyyliuunta.³¹⁹ Sulho Ranta siteerasi vastauksessaan Tulenkantajissa joulukuussa 1930 julkaistua kirjoitustaan ”Sarabande et jazz”, jossa hän oli samoilla linjoilla Kuusiston kanssa. Rannan mukaan jazz oli jo kehittymässä taidemusiikiksi, mistä Jonny alkaa soittaa toimi eräänä esimerkkinä. Ranta huomautti, että jo Bach ja Beethoven ammensivat sävellyksiinsä aineksia tanssimusiikista, mikseivät siis nykysäveltäjät jazzista. Jazz olikin hänen mukaansa jo ”sovittanut 'esiinmarssinsa' ja valloittanut kaikiksi ajoiksi lujan ja varman aseman modernissa vakavassa musiikissa”.³²⁰

Taneli Kuusisto käsitteli jazzin vaikutusta 1920-luvun taidemusiikkiin myös Musiikkitieto-lehden artikkelisarjassaan ”Säveltaiteen uusimmat virtaukset” vuonna 1933. Saksan ensimmäisen maailmansodan jälkeinen sekava yhteiskunnallinen tilanne johti Kuusiston mukaan maassa musiikilliseen kokeilunhaluun, jossa jazz toimi olennaisimpana aineksena ja jätti jälkensä miltei kaikkiin säveltäjiin. Hän nosti Ernst Křenekin hedelmällisimmäksi esimerkiksi tällaisesta säveltaiteesta ja huomioi, että

316 Otto Kotilainen (1868–1936) sävelsi etenkin laulumusiikkia, joka keskittyi luontoon, koulumaailmaan ja isänmaata kuvaaviin aiheisiin, tunnetuimpana sävellyksenä ehkäpä Varpunen jouluaamuna. Hän toimi myös muun muassa musiikkipedagogina niin kansakouluissa kuin konservatorioissa. Otto Kotilainen, Kansallisbiografia, viitattu 22.11.2016.

317 Suomen Musiikkilehti 1/1931.

318 Pianisti ja säveltäjä Taneli Kuusisto (1905–1988) opiskeli 1920-luvulla teologiaa ja pianonsoittoa; hänen opintonsa päättyivät laaja-alaisesti kolmeen ensikonserttiin 1930-luvun alussa. Myöhemmin Kuusisto toimi Sibelius-akatemian urkumusiikin opettajana (1948–1957) ja rehtorina (1959–1971). Taneli Kuusisto, Kansallisbiografia, viitattu 22.11.2016.

319 Suomen Musiikkilehti 3/1931.

320 Ibid. Muita Rannan listaamia esimerkkejä jazzin kehittymisestä taidemusiikiksi olivat Erwin Schulhoffin jazz-etyydit, Jean Wienerin Sonatine Synkopee, Eliquet-Pleynelin Deux Blues, Francis de Bornguignonin Tango, poeme symphonique, Kurt Weillin Kolmen pennin ooppera sekä Suomessa Uno Klammin Yö Montmartella ja Ernst Lingon uudenaikainen tanssisarja.

jazzilla oli suuri merkitys muissakin Křenekin teoksissa suomalaisille tutun Jonnyn lisäksi, kuten esimerkiksi tämän aiemmassa oopperassa *Der Sprung über den Schatten*.³²¹ Kuusisto selitti lisäksi jazzia käytetyn suurella menestyksellä myös dadaistisessa pilanteossa, vanhaa musiikkia parodioivassa säveltaiteessa, joka oli hänen mukaansa eräs aikansa tyypillisimpiä tunnusmerkkejä. Tällöin tosin vakavan ja pilanteon rajat sekoittuivat toisinaan mahdottomaksi erottaa toisitaan. Křenek kuitenkin oli Kuusiston mukaan onnistunut tässä yhdistelmässä menestyksekkäästi.³²²

Myös säveltäjä ja musiikkikriitikko Heikki Klemetti käsitteli Suomen Musiikkilehdessä jazzin taiteellista arvoa, joskin erillään itse jazzkyselystä. Klemetti myönsi, ettei tiennyt tarkalleen mitä jazz oli, vaan niputti kaikki samanluontoiset uudenaikaiset tanssit termin alle. Hänestä jazzia ei tullut tuomita ala-arvoiseksi, vaikka se olikin tanssimusiikkina arkipäiväistä tai jopa alhaista. Hän muistutti, että muitakin tansseja oli onnistuttu jalostamaan taiteellisesti ”täysin pätevään asuun”, joten miksei jazzia.³²³ Křenek ei kuitenkaan ollut Klemetin mukaan onnistunut jazzin jalostamisessa taidemusiikiksi niin hyvin kuin hän olisi toivonut, ja esittikin artikkelissa toiveen säveltäjille:

Kuinkahan siis on, jos jokin tekijämies, semmoinen, joka uskaltaa poiketa sovinnaisesta sanonnasta, katsoisi voivansa ryhtyä jazziin, eiköpä syntyisi siinäkin muodossa nautittavaa? Křenek ja joku muu, nimekkäämpiin kuuluvia, jotka kyllä ovat vähin yrittelleet, eivät vielä paljoa sano asiassa yleisesti, sillä omasta puolestani en voi esim. Křenek’iä pitää pitää minään merkittävänä kykynä mitä musikaaliseen luontiin tulee.³²⁴

Vuonna 1932 saksalainen musiikkitieteilijä Eugen Rosenkaimer puolestaan ihmetteli Suomen Musiikkilehdessä saksofonin vähäistä käyttöä ”vakavaluontoisissa uudenaikaisissa partituureissa” yksittäisiä poikkeuksia, kuten Jonnya lukuunottamatta. Hän harmitteli menetettyjä ”erikoisäänivivahduksia”, joita saksofoni olisi musiikkiin voinut tuoda. Rosenkaimer mainitsi saksofonin olleen kehitysaikanaan 1800-luvun puolivälissä kehuttu ja arvostettu uutuussoitin, ja epäili soittimen vähäisen käytön 1900-luvun taidemusiikissa johtuneen halveksunnasta jazz-musiikkia kohtaan, mikä vaikutti

321 Kuusisto, Taneli: ”Säveltaiteen uusimmat virtaukset III”, Musiikkitieto 3/1933, *Der Sprung über den Schatten* (suom. Loikka yli varjon) ensiesitettiin Saksassa vuonna 1924. Suomessa sitä ei ole esitetty.

322 Kuusisto, Taneli: ”Säveltaiteen uusimmat virtaukset III”, Musiikkitieto 3/1933. Kuusisto mainitsee eräässä alaviitteessä käyttäneensä artikkelisarjansa päälähteenä saksalaisen musiikkitieteilijä Hans Mersmanin teosta *Moderne Musik*.

323 Klemetti, Heikki: ”Klemetti ja jazz”, Suomen Musiikkilehti 5/1931.

324 Ibid.

syyttömästi jazzinstrumentiksi leimattuun saksofoniin.³²⁵ Saksofonin leimaaminen jazzinstrumentiksi oli 1920-luvulla Suomessa hyvin vahvaa, ja soitinta käytettiin usein jazzin ja toisinaan myös nykyaikaisten suurkaupunkien symbolina.³²⁶ Tämä kuva mitä ilmeisimmin heikensi soittimen taiteellista arvoa. Myös Křenek käytti saksofonia oopperan instrumentaatioissa nimenomaan viitataksaan jazziin, ja Jonny kuvattiin usein saksofoni kädessään (ks. kuva 7) vaikka oopperassa hän esiintyikin viulistina.

Kazzia käsittelevissä kommentoissa nousi Niina Helanderin mukaan usein esiin diskurssi, joka pyrki irrottamaan jazzin afroamerikkalaisista juuristaan etsimällä siitä kytkeviä länsimaiseen kulttuuriin ja pohtimalla sen potentiaalista kasvua osaksi tätä.³²⁷ Tämä käy ilmi myös yllä kuvailluista esimerkeistä. Esimerkiksi Martti Turunen oli hanakas tulkitsemaan jazzin alkuperältään todellisuudessa länsimaisesta kulttuurista lähtöiseksi ja samalla kiisti afrikkalaisilla ylipäättään olleen omaa kulttuuria.³²⁸ Marjo Kaartisen mukaan tyypillistä länsimaisille kolonialistisille käsityksille afrikkalaisista oli se, että näihin yhdistettyä musikaalisuutta ja tanssitaitoisuutta pidettiin synnynnäisinä geneettisinä ominaisuuksina, joissa ei kyse ollut opiskelua tai taitoja vaatineesta lahjakkuudesta.³²⁹ Tällöin afrikkalaisperäiseksi miellettyä musiikkia ei kyetty pitämään taiteellisenä, vaan primitiivisenä ja luonnollisena. Sama asetelma leimasi myös Jonny alkaa soittaa -oopperan vastaanottoa: ajankohtaisilmiö jazzin onnistunut yhdistäminen oopperaan nähtiin ensisijaisesti säveltäjä Křenekin nerokkuuden osoitukseksi. Säveltäjä oli taidokkuutensa ansiosta onnistunut löytämään primitiivisestä musiikkiaineksesta taiteellista ulottuvuutta, jolloin jazzia hyödyntänyt oopperateos saatettiin hyväksyä taiteellisesti arvokkaana. Vastaavasti ”neekerin” tuominen oopperalavalle oli osoitus sekä Křenekin että hahmoa esittäneen Toivo Loukon kyvykkyydestä.

Jonny alkaa soittaa toimi Musiikkilehden kyselyyn vastanneille tärkeänä teoksena, jonka avulla he käsitteellistivät jazzia ja sen asemaa Euroopassa. Vaikuttaa

325 Rosenkaimer, Eugen: ”Saksofoni alkuaikoinaan ja kuuluisien muusikerien arvostelmana”, *Muusikerilehti* 3/1932. Artikkelin mainitaan kirjoitetun ”Musical Truth’in” mukaan”. Saksofonin kehitti belgialainen keksijä ja muusikko Adolphe Sax 1840-luvulla. Hän patentoi soittimen vuonna 1846 ja esitteli sitä Rosenkaimerin mukaan muun muassa vuoden 1855 Pariisin kansainvälisessä teollisuusnäyttelyssä hyvällä menestyksellä.

326 Esimerkiksi Martti Turunen mainitsi saksofonin tulkinneen parhaiten miljoonakaupunkien levotonta elämää. Ks. luku 3.2. Turunen, Martti: ”Musta Jonny on saapunut Helsinkiin”. *US* 18.12.1928.

327 Helander 2003, 45.

328 Turunen, Martti: ”Jazz... Mitä se on. Mistä se on tullut.”, *Tulenkantajat* 4/1929. Turunen muun muassa selitti, että afrikkalaiset olivat itse asiassa omaksuneet musiikillisia vaikutteita esimerkiksi arabeilta, eurooppalaisten lähestyssaarnaajien liturgisesta musiikista ja eteläamerikkalaisista tansseista, kun taas rumpukeskeinen rytmillisuus kertoi puhtaasta primitiivisestä luonnonvaivasta. Jazzin varsinainen kulttuurinen aines olisikin siis muista kuin afrikkalaisista kulttuureista peräisin.

329 Kaartinen 2004, 96–97.

siltä, että Křenek oli vastaajien mukaan toiminut jazzin tuomisessa oopperaan jonkinlaisena ”pionäärinä”, kuten Arvi Kivimaa oli alkuvuodesta 1929 julistanut.³³⁰ Křenekin esimerkki ei kuitenkaan ollut juurikaan tarttunut muihin säveltäjiin, mikä sai 30-luvun alun kommentoijat kyseenalaistamaan hänen aikaansaamaansa vaikutusta taidemusiikin ja jazzin yhdistämiseen. Toisaalta teosta pidettiin aikaansa ja 20-luvun loppupuolen jazzinnostusta ilmentävänä kuvana, joka 30-luvun puolella ei enää näyttäytynyt ajankohtaisena. Jazzin asema osana länsimaista musiikkikulttuuria vaikutti siis jäävän vielä 1930-luvun alussa avoimeksi. Huomionarvoista kuitenkin on, että jazzin arviointi taiteenlajina tapahtui aina vertaamalla sitä länteen eli eurooppalaiseen musiikkikäsitukseen. Stuart Hallin mukaan länsi on historiallisesti rakentunut käsite, joka tuottaa vertailustandardin yhteiskuntien vertailulle ja eroavaisuuksien selittämiseksi. Käsite tarjoaa arviointiperusteet, joita vasten muita yhteiskuntia asetetaan järjestykseen. Se tuottaa ideologian tavoin tietoa ja asenteita tietyistä aiheista.³³¹ Suomalaisten musiikin asiantuntijoiden kommentteista käy ilmi, että jazz kyettiin ottamaan jossain määrin taiteellisesti vakavasta vasta, kun länsimaista taidemusiikkitraditiota edustanut säveltäjä oli ”jalostanut” sen eurooppalaiseen makuun sopivaan muotoon.

Musiikkimiesten kommentteista ilmenee, että Jonny oli selvästi vaikuttanut käsityksiin jazzista ja vahvistanut kuvaa paitsi afroamerikkalaisesta viihdyttäjähahmosta jazzin symbolina, myös Jonnyta tällaisen viihdyttäjähahmon mallikuvana. Teoksen avulla saatettiin käsitteellistää koko 1920-luvun jazzinnostusta, jolloin Jonny alkaa soittaa -oopperan suosio kuvasi tämän innostuksen kliimaksia 20-luvun loppuvuosina, jolloin teoksen esitysten päättyminen kuvasi jazzinnostuksen hiipumista tai peräti kuolemaa. Viimeinen sana teoksen merkityksen arvioinnissa joka tapauksessa vaikutti olleen musiikin asiantuntijoilla, mikä oli leimallista myös tutkimuksessani käsitellylle vastaanotolle: korkeakulttuurin asiantuntijoilla oli valta määrittellä teoksen onnistuneisuus ja ohjata miten sitä tuli tulkita. Tavallisen oopperakävijän tai jazzharrastajan ääni ei ollut kulttuurilehdissä päässyt esille muuten kuin sen kautta, miten kriitikot ovat kokeneet tarpeelliseksi tuoda sitä esille esimerkiksi kuvaamalla yleisössä esitysten aikaan vallinnutta tunnelmaa perusteluna arvostelulle.

330 K-aa [Kivimaa, Arvi]: ”Jonny valtaa oopperan”. Tulenkantajat 1–2/1929.

331 Hall 1999, 79–80.

5. Ajankuvaa jazzin rytmeissä

Suomalaiskriitikot arvioivat Jonny alkaa soittaa -oopperan esittämän ajankuvan onnistuneisuutta sen perusteella, miten hyvin ooppera vastasi heidän käsitystään siitä, mitä nykyaika ja moderni elämä merkitsivät. Nämä yhdistettiin 1920-luvun loppupuolella etenkin suurkaupunkien levottomuuteen, jonka tahdin määräsivät ihmisten sijaan koneet. Tätä saattoi suomalaisnäkökulmasta kokea manner-Euroopan metropoleissa kuten Berliinissä ja Pariisissa, muttei vielä Suomessa, lukuunottamatta esimerkiksi jazzmusiikin ja ulkomaisten elokuvien tarjoamia välähdyksiä. Moderni todellisuus perustuikin pitkälti mielikuviin ja vaikutelmiin, johon olivat vaikuttaneet esimerkiksi ulkomainen lehdistö ja elokuvateollisuus. 1920-luvun suomalaisten nykyaikäkäsityksille oli tyypillistä kokemus voimakkaasta muutoksesta ja uudesta ajasta, joka oli tulossa Suomeen manner-Euroopasta etenkin kaupungistumisen ja teknologisen kehityksen kuten mediakulttuurin muutoksen kautta. Keskeistä kokemukselle oli vaikutelma ajan ja paikan merkityksen pienenemisestä, mitä korosti esimerkiksi parantuneet liikenneyhteydet sekä samojen suosikkikappaleiden kuunteleminen samanaikaisesti eri puolilla Eurooppaa radion, äänilevyjen tai tanssiorkesterien soittamana.

Jonny alkaa soittaa on samalla hyvä esimerkki siitä, miten 1920-luvulla uudet kulttuuriset ilmiöt ja vaikutteet, jotka olivat lähtöisin esimerkiksi Yhdysvalloista, kulkeutuivat Suomeen Saksan kautta. Ooppera onnistui suomalaisten mukaan hyvin kuvaamaan modernia todellisuutta, sillä monet suomalaisten käsitykset nykyaikaa leimaavista ilmiöistä, kuten varhainen jazzmusiikki, käsitys suurkaupunkien elämästä sekä näyttämötaiteen uusimmat virtaukset, olivat peräisin Saksasta, ja ooppera oli itsessään ensisijaisesti saksalainen vaikutelma nykyajasta ja Yhdysvalloista vapauden symbolina. Kuva jazzista ja nykyajasta Suomessa olikin eräänlaista tulkintojen tulkintaa ja vastaanoton vastaanottoa. Kuten aiemmin totesin, suomalaisten käsitys jazzista 1920-luvulla oli kärjistetyksi kuva saksalaisesta kuvasta Yhdysvaltojen valkoisen väestön kuvasta yhdysvaltojen afroamerikkalaisen väestön musiikista. Toki muutkin tekijät, kuten massamedian globaali kehitys ja ulkomaisten, erityisesti amerikansuomalaisten, muusikoiden vierailut vaikuttivat tähän kuvaan, 1920-luvun alussa syntyneet saksalaisperäiset käsitykset jazzista vaikuttivat vielä vuosikymmenen lopullakin.

Nykyaikaiseksi teos koettiin myös hämmästyksivaikutelmansa takia, mitä pidettiin

1920-luvun julkisuudelle ja viihteelle leimallisena. Kaupunkilaisyleisö oli tottunut sensaationtavoitteluun ja yhä yllättävimpiin aistiärsykkeisiin, mihin myös ajankohtaisen jazzopperan koettiin vetoavan. 1920-luvun kokemukseen nykyajasta oli vaikuttanut merkittävästi myös ensimmäinen maailmansota, jota pidettiin käännteentekeväenä muutoksena eurooppalaisessa ajatusmaailmassa. Vitalistisen jazzmusiikin ja sitä esittäneiden ”neekerien” koettiin vetoavan sodasta seuranneeseen kulttuurisen sekasorron ja dekadenssin tilaan, ja jazzin aiheuttaman hurmion koettiin rentouttavan sodan turmioimien eurooppalaisten hermoja. Tätä hermoneeksi kuvailtua vaikutelmaa nykyajasta puolestaan Jonny alkaa soittaa -opperan koettiin oivallisesti kuvanneen.

Toisaalta teoksen onnistuneisuuden arviointiin vaikutti merkittävästi se, miten hyvin ooppera vastasi ennakkokäsityksiä ja sille ladattuja odotuksia ennennäkemättömän uudenaikaisena kokemuksena. Odotuksiin vaikutti muun muassa oopperan saama suuri suosio ympäri Eurooppaa ja toisaalta sen kohtaama voimakas vastustus, nykyaikaa kuvaava asetelma teknologisine elementteineen, uudenaikainen lavastesuunnittelu sekä maine jazzopperana. Etenkin jälkimmäinen latasi sille samankaltaisia merkityksiä mitä jazzmusiikkiin 1920-luvulla yhdistettiin, kuten vaikutelmat kansainvälisestä suurkaupunkielämästä, jollaista Suomessa ei vielä saattanut täydessä muodossaan kokea. Odotuksiin teos vastasi pääsääntöisesti hyvin, mutta koska ennakkojulkisuus käsitteli lähinnä yksinomaan teoksen nykyaikaisuutta, tuottivat perinteiseen oopperamaailmaan viitanneet elementit kuten romanttiset ja pateettiset lavatulkinnat pettymyksen tai vaikutelman mauttomuudesta vauhdikkaampiin kohtauksiin verrattuna. Vaikka Suomalaisen Oopperan lavastus oli vaatimattomampi esimerkiksi Berliiniin verrattuna, lavastuksen uudenaikaisuusvaikutelma oli riittävän voimakas häkellyttämään katsojat onnistuneisuudellaan.

Eryistä huomiota herätti nimikkohahmo Jonny, jota pidettiin sekä hahmoltaan että sen tulkinnalta onnistuneen humoristisena. Tähän vaikutti rasististen stereotyyppien leimaama ennakkokäsitys afroamerikkalaisista oivallisina lavaviihdyttäjinä. Oopperalavalle siirrettynä hahmo sai erityisen parodisen konnotaation ja sen nähtiin osuvasti irvailevan eurooppalaisten ajankohtaiselle jazzinnostukselle. Hahmo oli toiminut kiinnostusta herättävänä tekijänä ja etukäteismainoksena oopperalle ja vastasi näihin odotuksiin loistavasti. Stereotyyppisoidun viihdyttäjän roolin mukaan rakennettua hahmoa pidettiin paitsi säveltäjä Křenekin myös laulaja Toivo Loukon taiteellisen kyvykkyyden osoituksena. Nimikkohahmon merkityksestä oopperan

saamassa suosiossa kertoi myös se, että suurin osa oopperan hahmoja käsittelevistä kommenteista kohdistui Jonnyyn muiden hahmojen jäädessä sivumaininnoiksi.

Sen lisäksi että Jonny alkaa soittaa kuvasi suomalaisten mukaan osuvasti aikaansa, se myös rakensi käsityksiä siitä, mitä moderni nykyaika ja jazz suomalaisille merkitsivät. Muun nykyaikaa kuvaavan visuaalisen ja kirjallisen materiaalin ohella se oli luomassa kuvaa siitä, mitä nykyaika ja moderni kaupunkielämä tarkoittivat ja miltä ne näyttivät. Teoksen merkityksestä kertoo esimerkiksi se, että jo 1930-luvun alussa sitä pidettiin 20-luvun jazzinnostuksen kiteytymänä ja eräänlaisena kliimaksina. Teoksen esitysten loputtua myös jazzinnostuksen tulkittiin olleen Suomessa ohi. Vastaavasti myös nimikkohahmo Jonnya alettiin käyttää jazzin ruumiillistumana ja viihdyttäjähahmoisen ”neekerin” arkkityyppinä, millaiseksi esimerkiksi Franz Mikorey hahmon selitti jo ennen esitysten alkamista, jolloin koko jazzilmiötä saatettiin käsitellä Jonnyhahmon kautta. Tämä kuva jäi elämään myös pidemmälle 1900-luvulle, vaikkei teos enää ollut juurikaan esillä suomalaismedioissa.

Jonny alkaa soittaa herätti keskustelua jazzin taiteellisesta potentiaalista, minkä Křenek oli joidenkin mukaan onnistunut pioneerinomaisesti todistamaan. Vaikka yksimielisiä näkemyksiä jazzin taiteellisesta arvosta ei ollut, Jonnya käytettiin perusteluna argumenteille sekä jazzilmiön lyhytaikaisuudesta että sen mahdollisesta kasvusta osaksi korkeakulttuuria. Tämä kuvaa hyvin paitsi 1920-luvun suomalaisten rasisia käsityksiä, myös korkeakulttuurisesti orientoituneiden miesten auktoriteettiasemaa taiteen merkityksen määrittelyssä. Afroamerikkalaisperäistä jazzia saatettiin pitää vakavastiotettavana taiteenlajina vasta, kun eurooppalainen säveltäjä oli jalostanut sen osaksi länsimaista musiikkiperintöä. ”Neekereillä” kun ei sallittu olevan omaa kulttuuria, vaan eurooppalaisten tuli ensin ikäänkuin löytää ja kultivoida musiikki länsimaiseen musiikkikäsitteeseen sopivaksi, ennenkö sen todellinen potentiaali paljastui – samaan tapaan kuin kolonialististen käsitysten mukaan Euroopan siirtomaiden alkuperäisasukkaiden potentiaali ihmisinä paljastui vasta näiden sivistämisen eli eurooppalaistamisen myötä. Teos ja sen vastaanotto edustavat siis myös rasmin historiaa Suomessa, sillä Jonnya käsittelevissä kommenteista käy selvästi ilmi, miten vahvoja käsityksiä suomalaisilla ”neekereistä” oli ja miten voimakkaasti rotujattelu leimasi suomalaista ajatusmaailmaa.

Pyrin tutkimuksellani laajentamaan ja täsmentämään käsitystä siitä, miksi Jonny alkaa soittaa oli Suomessa niin suuren huomion saanut teos, että sitä edelleen pidetään

1920-luvun jazzinnostuksen ja modernien suurkaupunkien ihailun mainitsemisen arvoisena ilmentymänä. Suhteuttamalla teoksen aikansa kulttuurihistorialliseen kontekstiin osana ensimmäisen maailmansodan jälkeistä nykyajan kokemusta onnistuin mielestäni uudella tavalla avaamaan teoksen merkistystä aikalaisilleen. Tarkastelemalla teosta ajankuvana kykenin samalla tutkimaan sitä, minkä aikalaiset mielsivät tyypilliseksi tai osuvaksi elämälleen ajalle ja kokemukselle nykyajasta. Teos toimi minulle ennen kaikkea keskustelunherättäjänä, joka nosti esille 1920-luvun suomalaisten käsityksiä elämästään ajasta. Kuten olen tutkimuksessani pyrkinyt tuomaan esille, kyse on paljon muustakin kuin vain erään oopperan vastaanotosta.

Lähestyin teoksen vastaanottoa erityisesti jazziin yhdistettyjen merkitysten näkökulmasta. Sorruin mahdollisesti teoksen liialliseen selittämiseen ja kontekstualisointiin tämän musiikin näkökulmasta aikalaislehdistön ja jazzia Suomessa käsittelevän tutkimuskirjallisuuden johdattamana, sillä teoksen maine jazzoopperana on voimakkaasti leimannut sen tulkintaa, vaikka jazzilla oli oopperassa todellisuudessa melko pieni asema. Perustelen valintaani kuitenkin sillä, että näkökulma ohjasi selvästi teoksen aikalaisvastaanottoa Suomessa, ja teosta arvioitiin suhteessa ennakkokäsityksiin jazzoopperasta, jollaiseksi sitä lehdissä kutsuttiin. Jazzin myös ymmärrettiin edustavan paljon muutakin kuin vain musiikkia tai tanssia, ja se toimi yhtenä nykyajan symbolina ja ilmentymänä siinä missä juna tai radiokin. Toisenlaisella kontekstualisoinnilla vastaanotto olisi varmasti näyttäytynyt toisenlaisena, mutta tällöin kyseessä olisi jo aivan toinen tutkimus, sillä kontekstualisoivassa historian tutkimuksessa kyse on aina yhdestä tulkinnasta ja näkökulmasta menneisyyteen.

Vaikka Jonny alkaa soittaa -oopperaa on käsitelty tutkimuksessa paljon, teoksessa riittää yhä käsiteltävää. Olen tässä työssä tutkinut vain osaa teemoista, joita teoksen vastaanoton avulla on mahdollista tarkastella. Eräitä työssäni lähes käsittelemättä jääneitä teemoja ovat sukupuoliuus ja seksuaalisuus, joilla on oopperassa kuitenkin keskeinen merkitys. Jonny esimerkiksi toisti stereotyyppia tummaihoisten miesten kyltymättömästä seksuaalisuudesta ja himokkuudesta valkoisia naisia kohtaan, ja jazziin yhdistettiin paljon seksuaalisia merkityksiä muun muassa musiikin hurmiolliseksi ja primitiiviseksi mielletyn luonteen ja siihen liitettyjen tanssien takia. Lähes kaikki käsittelemäni vastaanottajat, kuten myös oopperan säveltäjä, olivat lisäksi valkoihaisia miehiä, mikä on mitä ilmeisimmin vaikuttanut heidän kulttuuriseen katseeseensa ja käsittelytapansa. Keskityin kuitenkin tietoisesti ensisijaisesti nykyajan

kokemuksen analysointiin, enkä kiinnittänyt huomiota käsittelemieni vastaanottajien katseen sukupuolittuneisuuteen. Panin silti merkille, että tummaihoisen Jonnyn seksuaalinen uhka eurooppalaiselle miehelle välittyi yllättävän vähän suomalaiskriitikoiden kommentaareista. Mahdollisesti teema peittyi hahmon koetun parodisuuden alle, mutta tähän en kuitenkaan tutkimukseni pohjalta osaa vastata.

Jonny alkaa soittaa -oopperaa käsittelevässä tutkimuskirjallisuudessa toistetaan paljon käsitystä teoksen suuresta menestyksestä ympäri Eurooppaa, minkä itsekkin olen työssäni todennut. Ainoat erikseen mainitut poikkeukset, jotka olen kohdannut, ovat olleet Münchenin esitykset äärioikeiston protesteineen sekä huonosti onnistuneet Pariisin ja New Yorkin näytökset. Myös Wienissä oopperan mainitaan kohdanneen vastustusta. Näistä esimerkiksi Münchenin protestien mainitaan toimineen ainoastaan suosiollisena mainoksena oopperalle, kuten Franz Mikorey suomalaisille kertoi. Käsittääkseni oopperaa ei kuitenkaan esitetty lainkaan esimerkiksi Englannissa, ainakaan kokonaisuutena teoksena. Käsitystä oopperan valtaisasta menestyksestä voisikin olla syytä kyseenalaistaa tutkimalla tarkemmin teoksen vastaanottoa eri maissa ja vertailemalla vastaanoton ja teoksen tulkinnan eroavaisuuksia eri paikoissa. Teos on kuitenkin väistämättä saanut erilaisia sävyjä eri kulttuurisissa konteksteissa, kuten edellämainitut Pariisin, New Yorkin ja Münchenin sekä käsittelemäni Suomen näytökset osoittavat, jolloin myös teoksen merkitys on näyttäytynyt erilaisena. Missä määrin käsitys suurmenestyksestä on ollut esimerkiksi kansainvälisen lehdisön tai myöhemmän tutkimuksen luomaa, tai onko käsitys ensisijaisesti Saksasta peräisin, jää toistaiseksi epäselväksi.

Työni aluksi siteerasin oopperan loppukohtauksen viimeisiä säkeitä, joissa Jonny otsikon mukaisesti alkoi soittaa. Sitaatilla pyrin paitsi kiinnittämään lukijan huomion oopperan libreton sisältöön ennen teoksen suomalaisvastaanottajien päästämistä ääneen, myös luomaan vaikutelman, että tutkimukseni ja teoksen vastaanotto ikäänkuin alkaisi tilanteesta, johon ooppera päättyy. Loppukohtauksen säkeissä katsojia kehoitettiin kiittämään Jonnyä, mikäli tämä oli onnistunut tarjoamaan heille hauskan elämyksen ja illanvieton. Tässä ooppera oli eittämättä onnistunut, minkä yleisö kehotuksen mukaisesti myös osoitti esiintyjille, kuten olen työssäni kuvannut. Teos todella ”sulki kaiken kuullun ja nähdyn yleisön suosiolliseen huomioon”, kuten oopperan juonikuvauksen lopussa luonnehdittiin, ja Jonny soitti suomalaisille menestyksekkäästi ajankuvaansa jazzin rytmeissä.

Lähteet

Alkuperäislähteet

Sanomalehdet

Iltalehti (IL), Helsinki 1928.

Helsingin Sanomat (HS), Helsinki 1928.

Hufvudstadsbladet (HBL), Helsinki 1928.

Suomen Sosialidemokraatti (SSd), Helsinki 1928.

Uusi Suomi (US), Helsinki 1928–1929.

Aikakauslehdet

Aamu, Helsinki 1929.

Aitta, Helsinki 1928.

Hovnarren, Helsingfors 1922.

Journalen Våra Kvinnor, Helsingfors 1929.

Kansan Kuvalehti, Porvoo 1927–1928.

Maailma, Hämeenlinna 1920–1923.

Musiikkitieto, Helsinki 1933.

Muusikerilehti, Helsinki 1922–1923; 1926; 1932.

Näyttämö, Helsinki 1927–1928.

Radiokuuntelija, Helsinki 1938; 1940.

Suomen Musiikkilehti, Helsinki 1924; 1928–1931.

Suomen Kuvalehti, Helsinki 1927; 1929.

Svenska Pressen, Helsingfors 1928.

Tulenkantajat, Helsinki 1929.

Tuulispää, Helsinki 1929.

Työn Sävel, Tampere 1927.

Työväen Musiikkilehti, Tampere 1929.

Veckans Krönika, Helsingfors 1922.

Yleisradio, Helsinki 1927–1932.

Ylioppilaslehti, Helsinki 1929.

Arkistoaineisto

Suomen Kansallisoopperan nuotisto, Helsinki

Kuiskaajan partituuri: Kuiskaajan kappale Ernst Křenekin Jonny spielt auf -oopperan saksankielisestä pianopartituurista, johon on käsin kirjoitettu suomenkielinen libretto.

Aikalaiskirjallisuus

Paavolainen, Olavi: *Nykyaikaa etsimässä, esseitä ja pakinoita* (1929). Otava, Helsinki 1990.

Muistelmakirjallisuus

Křenek, Ernst: *Horizons Circled, Reflections on My Music*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1974.

Tutkimuskirjallisuus

Attali, Jacques: *Noise, The Political Economy of Music*. Alkuteos: Bruits, essai sur l'economie politique de la musique (1977). Transl. Massumi, Brian. Manchester University Press, Manchester 1985.

Auner, Joseph Henry: "Soulless machines" and Steppenwolves: Renegotiating masculinity in Ernst Křenek's Jonny spielt auf. *Siren songs: Representations of gender and sexuality in opera*, 222–236. Ed. Smart, May Ann. Princeton University Press, Princeton 2000.

Austerlitz, Paul: *Jazz Consciousness, Music, Race and Humanity*. Wesleyan University Press, Middletown 2005.

Cook, Susan C: *Opera for a New Republic: The Zeitopern of Křenek, Weill and Hindemith*. University of Rochester press, Rochester 1988.

Drexel, Kurt: American jazz in Ernst Křenek's opera Jonny spielt auf. *The Americanization/Westernization of Austria, Contemporary austrian studies volume 12*, 102–111. Ed. Bischof, Kurt & Pelinka, Anton. Transaction Publishers, New Brunswick 2004.

Försti, Teija: *Vauhtikausi, autoilun sukupolvi 1920-luvun Suomessa*. Kulttuurihistorian väitöskirja, Turun yliopisto 2013.

Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutiikka, ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Toim. ja suom. Nikander, Ismo. Vastapaino, Tampere 2004.

- Gunning, Tom: Hämmästyksen estetiikka, varhainen elokuva ja (epä)uskoinen katsoja. Alkuteos: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator (1995). *Varjojen valtakunta, elokuvahistorian uusi lukukirja*, 18–35. Suom. Koivunen, Anu. Toim. Salmi, Hannu & Koivunen, Anu. Turun yliopisto, Turku 1997.
- Gusejnova, Dina: Jazz Anxiety and the European Fear of Cultural Change: Towards a Transnational History of a Political Emotion. *Cultural history* 5.1, 26–50. Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- Gustafsson, Tommy: *Masculinity in the golden age of Swedish cinema, a cultural analysis of 1920s films*. McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson 2014.
- Haavisto, Henna: *Huomiolla hallittu, Modernin naisen elämäntyyli Aitta-lehdessä 1927–1930*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto 2011.
- Hall, Stuart: *Identiteetti*. Toim. ja suom. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Vastapaino, Tampere 1999.
- Hapuli, Ritva: *Nykyajan sininen kukka, Olavi Paavolainen ja nykyaika*. SKS, Tampere 1995.
- Helander, Niina: *"Kun valtikka on neekerillä", Jazzkeskusteluja Suomessa 1920- ja 1930-luvuilla*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto 2003.
- Heuchemer, Dane: American popular music in Weill's Royal Palace and Krenek's Jonny spielt auf, Influences and usage. *Jazz and the Germans: Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on the 20th century German Music*, 99–118. Ed. Budds, Michael J. Pendragon press, Hillsdale 2002.
- Jackson, Jeffrey H: *Making Jazz French, Music and Modern Life in Interwar Paris*. Duke University press, Durham 2003.
- Jackson, Jeffrey H: Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927–1934. *French Historical Studies* vol. 25, no. 1, 149–170. Duke University press, Durham 2002.
- Jallinoja, Riitta: *Moderni elämä, ajankuva ja käytäntö*. SKS, Helsinki 1991.
- Jalkanen, Pekka: *Alaska, Bombay ja Billy Boy, jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki 1989.
- Jalkanen, Pekka: *Suomen musiikin historia, populaarimusiikki*. WSOY, Helsinki 2003.
- Jelavich, Peter: *Berlin Cabaret*. Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Johnson, Bruce & Cloonan, Martin: *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Ashgate publishing, Farnham 2009.
- Kaartinen, Marjo: *Neekerikammo, kirjoituksia vieraan pelosta*. K&H -kustannus, Turku 2004.
- Kallioniemi, Kari & Kärki, Kimi: Mikä äänimaailma on voittanut? ”Oikea” musiikki järjestyksen ja autenttisuuden symbolina. *Historiallinen aikakauskirja* 108 (3/2010), 342–352. Suomen historiallinen seura, Helsinki 2010.
- Koivisto, Hanne: Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna, suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, 38–60. Toim. Onnela, Tapio. SKS, Helsinki 1992.

- Kurkela, Vesa: Kiljuvat sopraanot ja ihana Markus-setä, varhaisten radioäänten kulttuuriset ristiriidat. *Kuultava menneisyys, suomalaista äänimaiseman historiaa. Historia mirabilis* 3, 98–121. Toim. Ampuja, Outi & Kilpiö, Kaarina. Turun historiallinen yhdistys, Turku 2005.
- Kärki, Kimi: Martin Heidegger, tempeliteos ja massojen teknospektaakkeli. *Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*, 159–173. Toim. Järvinen, Hanna & Kärki, Kimi. K&H -kustannus, Turku 2005.
- Laine, Silja: ”Pilvenpiirtäjäkysymys”, *urbaani mielikuvitus ja 1920-luvun Helsingin ääriiviivat*. K&H -kustannus, Turku 2011.
- Laine, Silja: ”Pilvenpiirtäjä amerikkalaisille, Eurooppa eurooppalaisille!” Urbanin mielikuvituksen lähteillä. *Tilan kokemisen kulttuurihistoriaa*, 207–221. Toim. Laitinen, Riitta. K&H -kustannus, Turku 2004.
- Lampila, Hannu Ilari: *Suomalainen ooppera*. WSOY, Porvoo; Helsinki & Juva 1997.
- Lareau, Alan: Jonny's jazz, From Kabarett Krenek. *Jazz and the Germans: Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on the 20th Century German Music*, 19–60. Ed. Budds, Michael J. Pendragon press, Hillsdale 2002.
- Mauriala, Vesa: *Uutta aikaa etsimässä, individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki Tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvuilla*. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Matikainen, Jussi: *Puuhaistelusta profессиoksi? Vuoden 1928 reklaamimessut ja keskustelu suomalaisen mainosalan suunnasta*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto 2008.
- Männistö-Funk, Tiina: Säveltulva kaupungissa, gramofonimusiikki uudenlaisena kaupungin äänenä ja makukysymyksenä Helsingissä 1929. *Ennen ja nyt, Historian tietosanomat 3–4/2008: Aistien urbaania historiaa*. Suomen historiaverkko Agricola, Historiallinen yhdistys, Suomen historiallinen seura & Turun historiallinen yhdistys, Turku 2008.
- Nussbaum Wichert, Rachel: Emotion and Zeitoper in the Weimar Era. *COLLeGIUM: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, Volume 9: Music and Emotions*, 65–75. Ed. Pennanen, Risto-Pekka. Helsinki Collegium for Advances Studies, Helsinki 2010.
- Ollitervo, Sakari: Filosofinen hermeneutiikka ja kulttuurihistoria. *Tulkinnan polkuja, kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, 193–221. Toim. Nivala, Asko & Mähkä, Rami. K&H -kustannus, Turku 2012.
- Pesola, Sakari: Schlaager = iskelmä = jazz = tanssimusiikki!? Eli kuinka jazz käsitteenä hämärtyi 1920–1930-luvuilla. *Pohjan tähteet, Populaarikulttuurin kuva suomalaisuudesta*, 13–34. Toim. Salmi, Hannu & Kallioniemi, Kari. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki 2000.
- Phillips, Damon J.: *Shaping Jazz: Cities, Labels and the Global Emergence of an Art Form*. Princeton University Press, Princeton & Oxford 2013.
- Purkis, Charlotte: Jonny spielt auf ('Jonny Strikes Up'). *The Grove Book of Operas, second edition*, 317–319. Ed. Sadie, Stanley & Macy, Laura. Oxford university press, New York 2009.
- Rajala, Panu: *Unio Mystica, Mika Waltarin elämä ja teokset*. WSOY, Helsinki 2008.

- Rogowski, Christian: Staging the American Conquest of Old Europe: Ernst Krenek's Jonny spielt auf. *From Black to Schwarz: Cultural Crossovers Between African America and Germany*, 97–118. Ed. Diedrich, Maria I. & Heinrichs, Jürgen. LIT Verlag, Berlin 2010.
- Saarelainen, Juhana: Konteksti ja kontekstualisoiminen. *Tulkinnan polkuja, kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, 244–268. Toim. Nivala, Asko & Mähkä, Rami. K&H -kustannus, Turku 2012.
- Salmenhaara, Erkki: *Suomen musiikin historia 3, Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. WSOY, Helsinki, Porvoo & Juva 1996.
- Salmi, Hannu: ”Atoomipommilla kuuhun!” *Tekniikan mentaalihistoriaa*. Edita, Helsinki 1996.
- Salmi, Hannu: *Vuosisadan lapset, 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turun yliopisto, Turku 2002.
- Sampson, Henry T: *Blacks in Blackface, A Sourcebook on Early Black Musical Shows, second edition*. Scarecrow Press, Plymouth 2014.
- Sarjala, Jukka: *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja tutkimusmenetelmiin*. SKS, Helsinki 2002.
- Saunders, Thomas J: How american was it? Popular culture from Weimar to Hitler. *German pop culture: How "American" is it?*, 52–65. Ed. Mueller, Agnes C. University of Michigan press, Ann Arbor 2004.
- Stewart, John L: *Ernst Krenek: The Man and His Music*. University of California Press, Berkeley 1991.
- Tregear, Peter: *Ernst Krenek and the Politics of Musical Style*. Scarecrow press, Plymouth 2013.
- Tuusvuori, Jarkko: *Kulttuurilehti 1771–2007*. SKS, Helsinki 2007.
- Wipplinger, Jonathan O: *The Jazz Republic, Music, Race and American Culture in Weimar Germany*. Doctoral dissertation in germanic languages and literatures, University of Michigan 2006.
- Wipplinger, Jonathan O: Performing race in Ernst Krenek's Jonny spielt auf. *Blackness in opera*, 236–259. Ed. Naomi, Andre; Bryan, Karen M & Saylor, Eric. University of Illinois Press, Urbana; Chicago & Springfield 2012.

Tietokannat

- Helsingin kaupungin tietokeskus, Helsinki region infoshare (<http://www.hri.fi/>).
- Helsingin väkiluku 1.1.1875–1993 ja vuodenvaihteissa 1993/94–2013/14* (<http://www.hri.fi/fi/dataset/helsingin-vakiluku-1-1-1875-1993-ja-vuodenvaihteissa-1993-94-2013-14>), viitattu 7.11.2016.

Suomen Kansallisoopperan esitystietokanta Encore (encore.opera.fi).

Jonny alkaa soittaa (<http://encore.opera.fi/production/20030899>), viitattu 7.11.2016.

Toivo Louko (<http://encore.opera.fi/person/1672>), viitattu 25.11.2016.

Franz Mikorey (<http://encore.opera.fi/person/1756>), viitattu 7.11.2016.

Kansallisbiografia, SKS:n Biografiakeskus (<http://www.kansallisbiografia.fi>).

Ernst Linko (<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1498/>), viitattu 22.11.2016.

Otto Kotilainen (<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/776/>), viitattu 22.11.2016.

Taneli Kuusisto (<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1495/>), viitattu 22.11.2016.

Sanakirjat

Nykysuomen sanakirja, toinen osa J–K (1951–1961). WSOY, Helsinki 2002.

Koukkunen, Kalevi: *Nykysuomen sanakirja, Vierassanojen etymologinen sanakirja*. WSOY, Porvoo, Helsinki & Juva 1990.

Liitteet

Liite 1: Jonny alkaa soittaa -opperan juonitiivistelmä Suomalaisen Oopperan esityksiä varten vuodelta 1928

Helsinki 1928, Suomal. Kirjall. Seuran Kirjapainon Oy.

JONNY ALKAA SOITTAA

(Jonny spielt auf)

2-näytöksinen (12-kuvaelmainen) ooppera, sepittänyt ja säveltänyt *Ernst Křenek*, suomentanut *Jalmari Lahdensuo*.

I NÄYTÖS

1. *kuvaelma*: Max, säveltäjä, etsii tyydytystä henkensä kaipuulle korkealla jäätikkövuorten suuressa yksinäisyydessä. Sieltä hän myös löytää yhä uusia aiheita luomistyölleen. – Anita, laulajatar, on vuorivaelluksellaan eksynyt tieltä alppihotelliin ja pyytää nyt Maxia seurakseen. Max ei haluaisi jättää vuorimaailmaansa, mutta kun käy selväksi, että Anita on esiintynyt hänen säveltämänsä oopperan nimiosassa, hän alkaa tuntea mielenkiintoa tätä naista kohtaan. Ja niin he lähtevät yhteiselle matkalle – kohti kiihkeätä elämää.

2. *kuvaelma*: Anitan huone. Anita on lähdössä Pariisiin esiintyäkseen Maxin uudessa oopperassa, mutta Max, joka täydellä sydämellään on kiintynyt häneen, on levoton matkan johdosta eikä tahtoisi päästää häntä lähtemään. Hänen mielensä hiukan tyyntyy, kun Anita vielä ennen lähtöään laulaa aarian Maxin oopperasta. Mutta samassa saapuukin hänen impressarionsa kiiruhtamaan matkalle lähtöä, ja katsahtamatta taakseen Anita lähtee.

3. *kuvaelma*: Pariisilaisen hotellin käytävä. Yvonne, huonesiivoojatar, on rakastunut Jonnyyn, jazzbandin neekerisoittajaan, jonka soittamia säveleitä tuon tuostakin kuullaan läheisestä hallista, mutta kun Daniello, kuuluisa viuluniekka ja

naistenhurmaaja, saapuu ihailijoidensa ympäröimänä konsertistaan, on hänen sydämensä heti valmis uuteen ihailuun. Vastapainoksi Jonny vuorostaan ihastuu Anitaan, joka suuren menestyksen saavutettuaan onnellisena palaa oopperanäytännöstään. Jonnyn julkeat lähentelyt estää paikalle rientänyt Daniello ja tyynnyttää hänen raivonsa tuhannen frangin setelillä. Anitan kiitollisuus pelastajaansa Danielloa kohtaan vaihtuu ennen pitkää hetkelliseksi tunneherkkyydeksi, jota Daniello osaa taitavasti käyttää hyväkseen vietelläkseen jälleen uuden naisen pauloihinsa. Sillä välin Jonny yön tullen anastaa Daniellon kuuluisan Amati-viulun ja piilottaa sen vieokkaasti Anitan banjopussiin, jonka tämä tullessaan ohimennen oli ripustanut naulakkoon ovensa viereen.

4. *kuvaelma:* Seuraavana aamuna samassa paikassa. Anita, jonka jo edellisenä iltana piti lähteä paluumatkalle, ilmoittaa hotellinjohtajalle lähdöstään, jota rakastunut Daniello turhaan koettaa estää. Viimein tämä turvautuu viuluunsa aikoen sillä soittaa hurmaavia säveleitään. Silloin hän huomaa viulunsa varastetuksi ja nostaa kovan metelin. Hermostunut hotellinjohtaja erottaa palveluksestaan Yvonnen, joka on tullut hänelle ylimielisesti vastailleeksi. Anitan käy tyttöä sääliksi ja hän ottaa hänet palvelukseensa. Tutkimukset viuluvarkaudesta eivät johda mihinkään tulokseen, mutta kostaakseen Anitan kylmyyden Daniello antaa Yvonnelle häneltä saamansa sormuksen Maxille vietäväksi – muka erään vedonlyönnin perusteella. Myös Jonny sanoutuu irti toimestaan: hän ei halua jäädä hotelliin, jossa kaikki hyvät viulut ovat vaarassa joutua varastetuiksi! Anitan lähdön hetkellä saapuu jälleen impressario tarjoamaan hänelle erittäin edullista sopimusta Amerikkaan. Anita kirjoittaa sen alle ilomielin, koska hän siten toivoo pääsevänsä irti ristiriitaisista tunteistaan. Ja pois lähtevien jälkeen rientää Jonny ojentamaan banjopussia, jonka Anita on unohtanut entiselle paikalleen. Siten hän saa anastamansa viulun varmaan talteen.

II NÄYTÖS

5. *kuvaelma:* Anitan huoneessa Max turhaan odottaa hänen palaamistaan sovittuun aikaan. Hänen levottomuutensa kasvaa hetki hetkeltä, kunnes hän puhelimesta vihdoin saa tietää pikajunan Pariisista tulleen jo tunti sitten. Ja hän jää viettämään unettoman yön.

6. *kuvaelma:* Seuraavana aamuna Max havahtuu kauniista unelmistaan katkeraan

todellisuuteen. Mutta ennen pitkää astuu matkaltaan palannut Anita huoneeseen, peittäen iloisiin jutelmiin sydämensä levottomuuden eikä edes huomaa Maxin kukkatervehdyksiä huoneessa. Alakuloisena Max kuuntelee Anitan kehoitusta pysymään lujana ja itselleen uskollisena ja elämään jokaisen hetkisen ”kuin mitään toist' ei oisi, ei ennen, ei jälkeen, ja itsestään ei mitään antaa”. Hän ymmärtää, että he ovat joutuneet auttamattoman kauas toisistaan. Ja kun hän sitten löpöttelevältä kamarineito Yvonnelta saa Daniellon lähettämän sormuksen ja huomaa sen Anitalle lahjoittamukseen sormukseksi, hän arvelematta pakenee jälleen ylhäisten vuorten yksinäiseen maailmaan. – Yvonnen etsiessä Maxin lattialle heittämää sormusta astuu ikkunasta sisään Jonny, joka kaiken aikaa on seurailut Anitaa päästäkseen vihdoinkin viuluunsa käsiksi. Ja hän löytääkin Yvonnen suureksi ihmeeksi viulun Anitan banjopussista ja virittää riemastuksissaan ylistyslaulun hengellisen neekerisävelmän malliin. Sitten hän jälleen hypähtää ikkunasta saaliineen, ja huoneeseen rientänyt Anita huomaa saatuaan sormuksen että kauhea onnettomuus on tapahtunut.

7. *kuvaelma*: Illan hämärtyessä yöksi yli jäätikkövuorten Max harhailee yhä korkeammalle ja toivoo löytävänsä lohdun sen ikuisessa äärettömyydessä. Elämästä syösty yksinäinen ihmisparka aikoo syöstä alas vuoren huipulta tyhjyyteen, mutta jäätikön ääni viittaa hänet jälleen elämään. Ja elämään alistuvana palaava Max tuntee, etteivät mykät ja autiot ylhät vuoret salli rakkauden kuolevan. Hän kuulee, miten Anita jälleen laulaa hänen lauluaan, ja hän rientää iloiten elämän syliin. – Anitan ääni on kuulunut – radiosta, ja sitä kuuntelevat läheisen alppihotellin pengermällä myös monet ihailevat matkailijat. Sitten radio-ohjelma vaihtuu, ja Jonny soittaa jazzbandineen iloisia sävelmiä, joiden tahdissa hotellivieraat tanssivat. Paikalle saapuu myös Daniello, joka naisten seurassa on tullut tänne ylätaloihin ärtyneitä hermojaan viihdyttämään. Hän tuntee radiosta kuulemansa sooloviulun äänen omasta varastetusta viulustaan lähteneeksi ja rientää toisten ihmetykseksi pyrkimään sähköteitse³³² varkaan jälille.

8. *kuvaelma*: Kadunkulmaus suuressa mannermaan kaupungissa. Jonny kiihuhtaa viululaatikkoineen rautatienasemalle. Hän on huomannut salapoliisien häntä vaaniskelevan ja on sen vuoksi ostanut matkalipun Amsterdamiin paetakseen meren yli takaisin syntymäsjöilleen Ameriikkaan. Hikeä otsallaan pyyhkiessään Jonny pudottaa matkalipun. Hänen jälkiään vaaniskelevat poliisit löytävät sen sattumalta ja rientävät hänen jälessään asemalle.

332 Daniello lähettää sähkösanoman poliisille.

9. *kuvaelma*: Rautatienasemalla. Max saapuu matkatavaroineen kohdatakseen jälleen Anitan ja lähteäkseen hänen mukanaan Ameriikkaan. Jonny pakoilee poliiseja ja laskee hädissään viululaatikkonsa Maxin tavaroiden joukkoon. Poliisit saapuvat paikalle ja vangitsevat Maxin, joka tunnustaa matkatavarat omikseen. Anita saapuu impressarion seurassa, ja hänen mielensä käy yhä levottomammaksi, kun Maxia ei kuulu tulevaksi. Viuluaan tavoittelevalta Danielloilta hän sitten saa kuulla, että Max on vangittu varkaana. Hänen hätänsä kasvaa hetki hetkeltä, kuta lähemmäksi pikajunan tuloaika lähestyy. Hän pyytää Yvonnea lähtemään poliisille ilmoittamaan, että Max on syytön. Yvonne epäröi, koska hän arvelee Jonnyn siten joutuvan pulaan, mutta suostuu vihdoin pikajunan tulon hetkellä. Kun Daniello yrittää estää häntä lähtemästä, hän kiihkoissaan työntää tämän esiin puuskuttavan veturin alle ja rientää pois.

10. *kuvaelma*: Poliisiauto aseman edustalla. Jonny on rientänyt viulunsa jälkeen ja lupaa paikalle rientävälle Yvonnelle pelastavansa Maxin. Hän kuristaa torkkuvan auton ajajan ja istuu itse hänen paikalleen vaihdettuaan lakkia hänen kanssaan. Yvonne rientää pois, poliisit saapuvat, Max ja viululaatikko mukanaan. Auton lähdettyä liikkeelle Maxissa vihdoin herää toiminnan henki. Päätäväisenä hän antaa auton ajajalle määräyksen kääntää takaisin asemalle – ja Jonny kääntää riemumielin, annettuaan sitä ennen poliiseille nyrkillään aimo täräyksen.

11. *kuvaelma*: Rautatienasemalla. Jännittynyttä, paikalleen jähmettynyttä odotusta, Anitan jo seisoessa makuuvaunun portailla. Juuri junan lähtiessä liikkeelle Max kuitenkin syöksyy alas asemahallin portaita ja ehtii vielä junaan. Heidän riemuhuutoihinsa yhtyvät Yvonne ja impressario asemalaiturilla ja Jonny viuluineen jossakin asemahallin yläilmoissa.

12. *kuvaelma*: Asemankello osoittaa keskiyön hetkeä ja sen häipyessä näkymättömiin ilmestyy esille maapallo, jonka laella Jonny soittaa viuluaan ja kansaa kaikenlaista tulvii kuuntelemaan hänen soittoaan. Riemastunut karnevaalipukuinen nuoriso tanssii yhä vinhemmin maapallon ympärillä, ja karkeloa säestää laulu Jonnystä, joka alkaa soittaa, ja uudesta maailmasta, joka saapuu poikki meren loistossaan ja valtaa vanhan Euroopan tanssillaan. – Tähän sävelmään yhtyy lopuksi väliverhon edessä myös oopperan henkilöitten yhteiskuoro, joka sulkee kaiken kuullun ja nähdyn yleisön suosiolliseen huomioon.

Liite 2: Jonny alkaa soittaa -oopperan mainos joulukuulta 1928

1513 (55)

1928-1929

Suomalainen Ooppera

Viimeinen näytäntö ennen joulua

Torstaina 20 p. jouluk. klo 19.30

3. kerran

Jonny alkaa soittaa

2-näytöksinen ooppera (12 kuvaelmaa). Sävelt. ja kirj. **Ernst Krenek.**
Suomentanut *Jalmari Lahdensuo.*

HENKILÖT:

Max, säveltäjä	Antero Suonio	Hotellinjohtaja	Paavo Costiander
Anita, laulajatar	Ann-Charlotte Winter	Impressario	Bruno Jorma
Jonny, neekeri, jazz-orkesterin viulun- soittaja	Toivo Louko	Ensimmäinen poliisi	Paavo Costiander
Daniello, viulutaiteilija	Sulo Rääkkönen	Toinen poliisi	Gunnar Calenius
Yvonne, hotellinsiivoojatar	Helmi Sirén	Kolmas poliisi	Severus Konkola
		Asemavirkailija	Emil Mantila

Palvelustyttö, hotellipalvelijoita, yövartija, poliisivirkailija, autonkuljettajia, puotityttö, kantajia, hotellivieraita, matkustajia ja yleisöä.

Toiminta tapahtuu eräässä Keski-Euroopan suurkaupungissa, Pariisissa sekä korkeilla jäätikkö-alpeilla nykypäivinä.

Johto: Prof. *Franz Mikorey.* — Ohjaus: *Jalmari Lahdensuo.*

Orkesteri: *Helsingin Kaupunginorkesteri.*

Näyttämöasetus: *Martti Tuukka.*

Tanssit: *George Gé.*

Osa puvuista: O.Y. Tailorilta, Aleksanterinkatu 15, Ellen Borgilta, Unioninkatu 13, M. Kotschackilta, Yrjönkatu 12.

Huonekalusto ja lampuja: A.B. Stockmann OY:ltä

Radiolaitteet: Siemens-Schuckert'ilta.

25 minuutin väliaika 4 kuvaelman jälkeen.

Lippuja myydään joka arkipäivä klo 10—14 Oy. Fazerin Musiikkikaupassa Aleksanterink. 11. Puh. 20 351
Oopperatalolla myydään lippuja näytäntöpäivinä klo 17-19.30 sekä sunnuntaisin klo 13-15 ja 17-19.30. Puh. 36 310.