



YLIOPISTOPAINO
HELSINKI UNIVERSITY PRESS

Helka Mäkinen **Elli Tompuri** – ja
Uusi nainen
punainen diiva

Copyright © 2001 Yliopistopaino ja tekijä

Ulkoasu: Heikki Jantunen

Kannen kuva: Ulla af Heurlinin yksityisarkisto

Yliopistopaino

PL 4 (Vuorikatu 3 A)

00014 Helsingin Yliopisto

Puh. vaihde 09 7010 230

Kirjatilaukset:

Fax. 09 7010 2374

Puh. 09 7010 2363

E-mail: books@yopaino.helsinki.fi

www.yliopistopaino.helsinki.fi

Tämän kirjan kopiointi on tekijänoikeuslain mukaisesti kielletty.

Helsinki 2001

ISBN 951-570-474-x, 951-45-9873-3 (PDF)

1. JOHDANTO___8

- 8 Historiaan piirtynyt kuva Elli Tompurista
- 19 Tutkimuskysymys, aiheen rajausta ja lähdeaineisto
- 24 Teoreettiset lähtökohdat ja aiempi tutkimus

2. LÄPIMURTO VAPAAMIELISYYDEN SYMBOLINA 1905–1906___37

- 41 Salome ja sensuuri
- 47 Homoseksuaalinen sensibiilitteetti ja Salome
- 55 Salome, Tompuri – uusi nainen
- 63 Salomen tappajat ja himoajat
- 67 Näytelmän sisältö kyseenalaistetaan
- 71 Vapaamielisuuden läpimurto

3. MARGINALISOITUMINEN 1918–1923___83

- 84 Vapaan Näyttämön perustaminen
- 91 Vapaan Näyttämön esitysten vastaanotto
- 115 Teatterin toiminnan päätyminen
- 119 Vapaan Näyttämön merkitys
- 123 Riitautuminen Kansallisteatterin johtokunnan kanssa
- 133 Teatterikiertueen ristiriitainen vastaanotto
- 141 Uusi nainen – vaarallinen nainen

4. VASEMMISTON TÄHTENÄ 1930-LUVULLA___158

- 158 Kotiin palaava tähti
- 162 Viimeinen vierailu Kansallisteatterissa
- 167 Kaunis Saksa – Poltettua runoutta
- 178 Vasemmiston diiva
- 184 Työnlauseajat – proletariaatista taidetta?
- 190 EK-Valpo ja Elli Tompuri

5. MUISTELMAT JULKISEN KUVAN UUDISTAJANA___206

- 206 Kustantajan ja suomenruotsalaisten tuki
- 212 Liberaalin porvariston ja vasemmiston hyväksyntä
- 219 Tompurin kerronnalliset strategiat

6. YHTEENVETO___226

- 237 English Summary
- 239 Lähteet
- 256 Liitteet (3 kpl)
- 280 Henkilöhakemisto

Esipuhe

Päätökseeni ryhtyä väitöskirjatutkimuksen tekemiseen vaikutti olennaisesti opintojeni loppuvaiheessa Helsingin yliopiston teatteritieteen professoriksi valittu Pirkko Koski. Hänen käynnistämänsä ja johtamansa Suomen teatterihistoria -projekti kansainvälisine kesäkouluineen sai tutkijantyön tuntumaan innostavalta yhteistyöltä yksinäisen puurtamiseen sijaan. Professori Pirkko Koskea minun on kiittäminen useimmista akateemisten jatko-opintojeni onnekkaita vaiheista, kuten tutkijakoulupaikasta, osaavasta ohjauksesta, kansainvälisistä kontakteista ja hauska seurasta.

Tutkimukseni eri vaiheita olen esitellyt vuodesta 1995 lähtien teatteritieteen kansainvälisessä kesäkoulussa professoreiden Bruce McConachie (University of Pittsburgh), Janelle Reinelt (University of California, Davis), Freddie Rokem (University of Tel Aviv), Steve Wilmer (Trinity College Dublin) ja William Worthen (University of California, Berkeley) ohjauksessa. Kesäkoulun ainutlaatuisen ilmapiiri ja kannustavat työskentelymetodit ovat muovanneet sekä väitöskirjaani että minua tieteenharjoittajana. Professorit Reinelt ja Worthen järjestivät minulle tilaisuuden vieraillla University of California Davisissa, jossa työtäni kommentoi myös professori Sue-Ellen Case. Jaksan edelleen hämmästellä hänen kykyään osoittaa yhtymäkohdat silloin vielä hyvin keskeneräisen tutkimukseni



ja Alexandra Kollontain ajattelun välillä. Yhteistyömme jatkui Kansainvälisen teatterintutkijain järjestön (International Federation for Theatre Research, IFTR/FIRT) feministisessä työryhmässä.

Työni loppuunsaattamisessa tärkeäksi tulivat esitarkastajana toimineen Suomen historian dosentti Kalle Michelsenin rakentavat ehdotukset sekä Taiteiden tutkimuksen laitoksen esimiehen yleisen kirjallisuustieteen professori H.K. Riikosen tuki. Käsikirjoi-
tuksen eri vaiheita lukivat lisäksi estetiikan professori Arto Haapala sekä teatteritieteilijät Hanna Korsberg ja Hanna Suutela, joita kaikkia kiitän arvokkaista kommenteista. Yhteistyöstä kiitoksensa ansaitsevat lukuisat eri yhteyksissä tapaamani henkilöt, teatteritieteen oppiaineen tutkijat ja opiskelijat, kesäkouluihin osallistujat, arkistojen ja kirjastojen henkilökunnat sekä nimeltä mainiten rouva Ulla af Heurlin ja teatterintutkija Ritva Laatto. Tutkimukseni rahoituksesta kiitän Valtakunnallista esittävän taiteen tutkimuksen tohtorinkoulutusohjelmaa (VEST) sekä Alfred Korde-
linin säätiötä.

Myötämielinen kustantaja on ylellisyyttä, jonka soisi jokaiselle väittelijälle. Kiitän Yliopistopainon kustannusjohtaja Sirkka Stoltia sekä kustannustoimittaja Markku Pääskystä ja taittaja Heikki Jantusta.

Vanhempiani Heta ja Seppo Kekäläistä sekä sisaruksiani Mikaa ja Kaarinaa haluan kiittää onnellisesta lapsuudesta ja nuoruudesta sekä läpi elämäni jatkuneesta kannustuksesta. Puolisoni Matti Mäkisen seurassa elämä ei ole koskaan tuntunut ikävältä.

Omistan kirjan äidilleni ja tyttärelleni Olgalle.

Helsingissä tammikuun 29. päivänä 2001

Helka Mäkinen



1. JOHDANTO

Historiaan piirtynyt kuva Elli Tompurista

Suomalaiseen teatterihistoriaan piirtyneet muistot näyttämötaiteilija Elli Tompurista (1880-1962)¹ eivät muodosta yhtenäistä käsitystä hänen merkityksestään ja vaikutuksestaan. Tompuria on kuvattu melko runsaasti erilaisissa muistelmateoksissa, laitoshistoriikeissa, teatterikatsauksissa ja elämäkerta-artikkeleissa, mutta välittyvä henkilök kuva on perustavalla tavalla ristiriitainen.

Teatterimuistelmia kirjoittaneet Tompurin aikalaiset myöntävät Tompurin ilmeisen älykkyyden ja näyttämöllisen lahjakkuuden, mutta täysi tunnustus jää puuttumaan. Elli Tompurin persoonaan muistelmakirjallisuudessa kerrostuneet merkitykset ovat kuin vastauksia kysymykseen, miksi hänestä ei tullut sitä kansallista tähteä, johon hänen lahjansa ja pyrkimyksensä viittasivat.

Suomen Kansallisteatterissa näyttelijänä 1920-luvun alkupuolella uransa aloittanut ja myöhemmin useita teattereita johtanut oopperalaulajatar Aino Acktén tytär Glory Leppänen arvioi muistelmissaan Tompuria seuraavasti:



Teattereiden johtokunnat eivät uskaltaneet kiinnittää Elli Tompuria vakinaisesti teattereihinsa, he pelkäsivät hänen egosentrisyyttään ja suorapuheisuuttaan. Teattereiden henkilökunnat tukivat johtokuntien epäluuloja. Etenkin naisnäyttelijät kai pelkäsivät joutuvansa tämän harvinaisen persoonallisuuden varjoon näyttämöllä. Ja totuuden nimessä on sanottava, että Elli Tompurin olisi varmasti ollut melko mahdotonta alistua teatterin sisäiseen kuriin ja ns. ”hienotunteiseen” ohjaukseen. /—/ Mutta Elli Tompuri oli harvinaisuus maassamme, myrskylintu, joka yhä uudestaan kaiken uhalla kohottautui siivilleen.²

Tompurin kutsuminen myrskylinnuksi on peräisin Bertel Gripenbergin runosta *Stormfågeln*, jonka runoilija tarinoiden mukaan omisti nuorelle ja uhmakkaalle näyttelijättärelle. Vehkalahdelta koitoisin ollut Tompuri kävi oppikoulun viimeiset luokat ruotsinkielellä Helsingissä, joten hän tutustui pääkaupungin ruotsinkieliseen nuorisoon. Vuosisadan ensimmäisellä kymmenyksellä Tompuri ja Gripenberg kävivät tiivistä romanttisiakin sävyjä saanutta kirjeenvaihtoa, joka jatkui elinikäisenä ystävytenä.³

Vastaukseksi siihen, miksi Tompuri ei saavuttanut hänelle ”kuuluvaa asemaa” näyttämötaiteilijana, teatterimuistelijat tarjoavat Tompurin särmikästä persoonallisuutta: hänen haluttomuuttaan sopeutua muiden päätöksiin, suorapuheisuuttaan, erikoisuuttaan ja epätasaisuuttaan. Glory Leppäsen tasapuolisuuteen pyrkivässä arviossa syytä löytyi sekä Tompurin luonteesta että teattereiden johtokuntien epäluuloisuudesta.

Näyttelijänä ja myöhemmin ohjaajana ansioitunut teatterimies Wilho Ilmari muisteli Tompuria yhteisten kiertueiden ajoilta 1910-luvulta:

Tompuri oli äskettäin saapunut Saksasta ja hänellä oli ansioituneen taiteilijan nimi kotimaassaan. Hän olikin tuohon aikaan näyttelijänä parhaimmillaan, älykäs ja säkenöivä, rooliin intohi-



moisesti heittäytyvä – mutta ei joka esityksessä. /—/ Yksityishenkilönä Elli Tompuri tällä kiertueella oli meidän silmissämme jo siihen aikaan diiva, outo lintu, ainakin mitä tuli hänen ulkonaiseen esiintymiseensä ja mukanaan raahaamaansa runsaaseen rekvisiittaan.⁴

Wilho Ilmarin yli viisikymmentä vuotta tapahtumien jälkeen kirjoittaman kuvauksen mukaan Saksasta palannut Tompuri oli suomalaisten näyttelijöiden keskuudessa poikkeustapaus. Ilmarin mukaan Tompuri oli ”jo siihen aikaan diiva” eli Tompurin myöhemmän diivamaisuuden Ilmari tuottaa tekstissään annettuna totuutena. Ilmarin käyttämä ”me” viittasi kiertueen muihin näyttelijöihin, joten Tompuri näyttäytyy erona yksimieliseksi konstruoidussa ryhmässä. Ilmarin kuvaaman diivan asenteen voi tulkita olevan yksi jälkikäteen tuotettu selitys Tompurin kokemuksiin suomalaisessa teatterielämässä, erityisesti muiden näyttelijöiden keskuudessa. Ilmarin kuvauksessa Tompurin erottautuminen sisälsi epäsolidaarisuuden elementin muita kohtaan.

Samaisesta myrskylinuksikin tituleeratusta ”oudosta linnusta” teatterinjohtaja Eino Salmelainen, jonka johtamassa Tampereen Teatterissa Tompuri vieraili näytäntövuonna 1929-1930, esitti seuraavanlaisen luonnehdinnan teoksessaan *Teatterin naisia*:

Sinulla oli kärkevä kieli, et helposti antanut tunnustusta, en ainaakaan minä sattunut kuulemaan.

Kuitenkaan sinua ei kartettu, ei vihattu. Päinvastoin kaikki tahtoivat kuulla käsityksiäsi. Lähelläsi oli viihtyisää.

Tämä johtui siitä, että et ollut paha. Kieltämättä olit mustasukkainen kilpailijoillesi, haavoittuneena ilkeäkin, mutta rakastit elämää, rakastit teatteria, sen näyttelijöitä, ohjaajia, johtajiakin – kaikkia noin ylimalkaan. Hehkuit intoa ja vaikka kaikessa ajattelitkin vain itseäsi, paloi intosi niin suurena loimuna, että siitä riitti läm-



pöä sivullisillekin. Olit elämänmyönteinen, et vain suuri taiteilija, vaan myös suuri ihminen, suuri persoonallisuus – suurine rajoituksinesi.⁵

Salmelainen kirjoitti kirjansa kuusi vuotta Tompurin kuoleman jälkeen vuonna 1968, joten tekstin sinä-muotoinen puhuttelu oli tyylikeino: Tompuri ei kuulunut kirjan mahdolliseen lukijakuntaan. Kertoessaan, ettei Tompuria aikoinaan vihattu tai kartettu, Salmelainen ennakoiki kielteistä käsitystä Tompurin hahmosta potentiaalisten lukijoiden keskuudessa. Muutoinhan asianomaisista seikkaa ei olisi ollut tarpeen todeta tekstissä. Salmelaisen kuvauksessa hahmottuu Tompuriin liittynyt vetovoima: hän oli suuri persoona, jonka läheisyyteen hakeuduttiin. Ihailevaan kuvaukseen sisältyy Tompurin luonnehdinnoille ominainen kieltävä elementti: Salmelainen mainitsee myös suurista rajoituksista.

Kulttuurisesta merkittävydestä kertovat omalla tavallaan myös näyttelijä Tarmo Mannin harrastamat Tompuri-imitaatiot, joiden tyylistä saa jonkinlaisen käsityksen Heikki Eteläpään toimittaman *Minä, Manni* -muistelmateoksen välityksellä:

Niinä aikoina minä kävin pari kolme kertaa Elli Tompurin luona tunnillakin... kolme kertaa kävin tunnilla. Lausunnan ohjausta minä toivoin tai äänenmuodostusta, muuta ei siitä mitään tullut. Tompuri vain käveli huoneesta toiseen ja puhui koko ajan. Kehui... kertoi itsestään. Ja haukkui Joel Rinnettä. Hyvin nerokasta tietysti. Terävää ja häijyä ja sapekasta. Oikein huikeita juttuja. Mutta kaukana tavanomaisesta opetuksesta. Tompurin perustama Vaapa Näyttämö ja se, että Jopi Rinne sieltä sitten kesken pois lähti... nämä olivat niitä asioita, joihin Tompuri aina palasi elämänsä loppuun asti. Niin kuin olisi samaa äänilevyä soittanut uudelleen ja uudelleen.⁶

Tarmo Mannin esittämä väite näyttelijä Joel Rinteen lähtemisestä kesken pois Elli Tompurin perustamasta ja johtamasta taiteelli-



sesta teatterista ei pidä paikkaansa. Rinne näytteli Vapaalla Näyttämöllä sen koko näytäntökauden 1919-1920 kestäneen toiminnan ajan. Mikäli riitautuminen Tompurin ja Rinteen välillä pitää paikkansa, täytyy sen liittyä Tompurin suunnitelmiin jatkaa teatterin toimintaa. Joel Rinne siirtyi seuraavana vuonna Kansan Näyttämölle, mutta teki välikirjansa vasta varsinaisen kiinnityskauden jälkeen eli hän saattoi odottaa Vapaan Näyttämön tilanteen ratkeamista.⁷ Vaikka Tarmo Manni on ilmeisen epäluotettava tietolähde, voi silti olettaa, että hänen luonnehdinnassaan oli jotakin ihmistuntemuksen suhteen paikkansa pitävää.⁸ Vapaan Näyttämön toiminnan päättyminen saattoi muodostua Tompurille elinikäiseksi traumaksi.

Toisessa Mannin muistelmiin sisältyvässä Tompuri-tarinassa kertoja itse makasi Kremlin sairaalassa ja Elli Tompuri oli Kiinaan matkalla olevan kulttuurivaltuuskunnan jäsenenä kuullut Moskva-hotellin aulassa näyttelijä Mannin olevan sairaalassa. Tompurin ilmoitettua haluavansa tulla vierailulle toipilas oli pelästynyt, koska oli melko laajoissa piireissä esittänyt Tompuri-imitaatioita:

”Herra jumala, nyt se tulee ja hilloaa minut...”

Vaan eipä ollenkaan... Elli Tompuri tuli reippaana ja ystävällisenä: ”No, nuori mies, mitäs te nyt täällä makaatte? Eikö muka muuta tekemistä ole? Vaikka tietäähän ne roolit Kansallisteatterissa... eihän se nyt Eino Kalima ole... eikä Arvi Kivimaakaan...” Tompuri inhosi Kansallisteatteria sydänjuuriaan myöten, kun oli itsensä sieltä aikanaan riidellyt ulos eikä ollut takaisin päässyt... ja kaupapäälliseksi saivat mennä Kalima yhtä hyvin kuin Kivimaakin.

Sitten siirryttiin jo Vapaalle Näyttämölle. Noin vain mentiin ajassa 35 vuotta taaksepäin ja eikähän se mitään./—/



Sairaalassa puettiin kaikki potilashuoneisiin tulevat vieraat valkoiisiin takkeihin ja sattumalta Tompuri oli saanut päälleen monta numeroa liian suuren halaatin... jos niitä nyt eri kokoja olikaan, ei niitä ainakaan mittojen mukaan vieraille jaettu. Joten hihatkin roikkuivat Ellillä tuonne polvitaiveisiin. Hän oli kuin valtava valkoinen lintu, joka leijui siellä huoneessa, esiintyi ja puhui itsestään. Joskus henkeä vetäessään muisti sentään minutkin, sanoi yhtäkkiä: ”Minkälainen diktsiooni teillä on? Puhukaa jotakin!” Bodkinin sairaalan sängystä tuli kuulustelemaan, millainen *diktsiooni*, puhetekniikka minulla on...

Kun olin häkellyksissäni saanut jotain malliksi sanotuksi, vieras päätteli: ”No, kyllä teillä on varmaan hyvä tulevaisuus.” Mutta jatkoksi nopeasti pani hyvin tompurimaisen peräkaneetin, etten vain liikoja diktsioonistani kuvittelisi: ”Sillä teitähän kritiikki on aina kantanut käsillään.” Häntä ei mielestään kai koskaan...⁹

Tarmo Mannin muistelmien välittämät tapaukset kertovat iäkäästä Tompurista: ensimmäinen kohtaaminen sijoittui 1940-luvun loppupuolelle, jolloin Tompuri lähenteli 70 ikävuotta, ja toinen vuoteen 1955, jolloin Tompuri oli 75-vuotias.¹⁰ Välittyvä kuva kertoo menneisyyden vangiksi jääneestä, osin katkeroituneestakin taiteilijapersonasta, jonka itsekorostus saavutti koomisia mitasuhteita. Toisaalta Tarmo Mannin tarinat sisältävät myös kunianosoituksen kohteelleen: imitoituna Tompuri joutui samaan seuraan muun muassa Kansallisteatterin johtajan Arvi Kivimaan ja näyttelijä Ella Erosen kanssa – eihän merkityksettömistä henkilöistä pilaa kannata tehdä.

Parodioinnista oli kyse myös vuonna 1950 kohua herättäneessä Helsingin Kansanteatterissa esitetyssä Tuuli Reijosen farssikomediasa *Eläköön taide*, jonka pääosassa Rauni Luoma teki tunnustettavan karikatyyrin 70-vuotiaasta Tompurista lausujana sekä hilpeyttä että pahennusta herättävällä tavalla. Osa teatterin yleisöstä



ilmaisi mielipahansa sanomalehtien yleisönosastoissa ja moitti teatterin johtoa tunnetun taitelijan häpäisyn sallimisesta. Rauni Luoma omisti muistelmissaan tapaukselle kokonaisen luvun ”Tompuri-parodia”, jossa hän käy läpi syntynyttä polemiikkia. Lopputulosta henkilökohtaisella tasolla Luoma kuvaili seuraavaan tapaan:

Kuulin Kertulta [ompelija Kerttu Kalenius], että aluksi Elli Tompuri oli ollut loukkaantunut siitä että olin parodioinut häntä. Jotenkin meidän välimme kuitenkin Kertun avulla paranivat, ja aikaa myöten olimme pitkissä puhelinkeskusteluissa keskenämme. Muistan kerran leiponeeni kuivan kakun, jonka Kerttu vei Tompurin kahvipöytään.

Suuri taitelija ei pitkään kantanut kaunaa.

Eräs arvokkaimmista sähkeistäni teatterijuhlaani 1961 kuulukin näin: ”Jatkukoon työn ja taiteen ilo. Elli Tompuri.”¹¹

Rauni Luoman vuonna 1986 antamassa kuvauksessa päällimmäiseksi piirteeksi jäi Tompurin luonteen suurpiirteisyys ja jalous. Hän antoi anteeksi itseensä kohdistuneen pilan ja onnitteli pilantekijää tämän taitelijauran merkkipäivänä. Ajallinen etäisyys tapahtumiin sekä Tompurin uran uudelleen arviointi naistutkimuksellisessa hengessä 1980-luvun alussa saattoivat vaikuttaa Luoman tapaan muistelmissaan kuvata aikoinaan karikatyyriin innoittanutta ikääntynyttä naiskollegaa.

Kuka oli vanhaksi elänyt ja vitsiksikin muuttunut Elli Tompuri? Mikä hänet oli katkeroittanut? Miksi hän jäi ulkopuoliseksi suomalaisissa teattereissa ja silti saavutti eräänlaisen kulttuuri-ikonin aseman? Teatterimuistelmia kirjoittaneet aikalaiset halusivat nähdä perimmäisenä syynä persoonalliset ominaisuudet: Tompurin erikoisuuden ja vaikean luonteen sekä toisaalta muiden ahdasmielisyyden, omien reviirien suojelun.



Henkilökohtaisiin ominaisuuksiin nojautuvia tulkintoja laajempia ulottuvuuksia ”tapaus Tompuri” saa teatterinjohtaja Arvi Kivimaan lyhyessä 1930-luvun alun tilannetta kuvaavassa katkelmassa:

Noina aikoina Elli Tompuri palasi Suomeen Amerikasta. Hänen USA:n vierailunsa oli kotimaassa herättänyt jonkin verran kohinaa, sillä Tompuri oli Yhdysvalloissa esiintynyt paljon sikäläisissä työväentaloissa. Häntä pidettiin ’punaisena’ kansalaissodan jälkeisessä valkoisessa Suomessa, eivätkä kaikki suinkaan hyvin silmin seuranneet hänen yrityksiään päästä uudelleen julkisuuteen kotimaassa.¹²

Kivimaan pieni kappale avaa Tompuriin näkökulman, jonka vaikutukset Tompurista tehtyihin tulkintoihin saattavat olla mittavat. Kivimaan mukaan Suomessa oli kulttuuritahoja, jotka halusivat estää vasemmistolaiseksi mielletyn Tompurin urakehityksen kotimaassaan. Poliittisen aspektin puuttuminen teatterintekijöiden kuvauksista kertonee asian käsittelyn vaikeudesta ja toisaalta ehkä halusta mieltää taide autonomiseksi alueeksi, jossa politiikalla ei ollut sijaa. Pohdinnan alaiseksi tulee myös kysymys, oliko Tompurin särmikkääksi kuvattu luonne syy vaikeuksiin vai seurausta niistä.

Kivimaan paljastavan katkelman perusteella ei voi päätellä, kuinka paljon Tompuriin liitettyihin hankaluuksiin sisältyi poliittista epäluuloa. Suomalaisen teatterielämän tärkeimmän instituution Suomen Kansallisteatterin historiikissa Tompuri jää vähälle huomiolle, vaikka monissa aikalaiskirjoituksissa hänet todettiin oman aikakautensa parhaaksi suomalaiseksi näyttelijäksi ja teatterintekijäksi.

Rafael Koskimiehen kirjoittama Suomen Kansallisteatterin historian ensimmäinen osa *Suomen Kansallisteatteri 1902-1917* julkaistiin vuonna 1953 ja toinen osa *Suomen Kansallisteatteri II* vuonna 1972. Jälkimmäisen osan alkusanoissa Koskimies luonnehti omaa suhdettaan laitokseen seuraavasti: ”olin itse ollut koko ajan taval-



la tai toisella mukana: teatterin arvostelijana Ajassa, Iltalehdessä, Uudessa Suomessa ja Valvoja-Ajassa, sitten Kansallisteatterin avustajana sekä vihdoin johtokunnan jäsenenä ja puheenjohtajana.”¹³

Koskimiehen ”vihdoin” oli vuonna 1938, joten ensimmäistä osaa kirjoittaessaan hän oli jo johtokunnan jäsen. Toisen osan hän kirjoitti eläkkeellä ollessaan. Kansallisteatterin historiikit ovat siis laitoksen sisältä, johtokunnasta käsin kirjoitettuja. Niiden voinee sanoa edustavan jonkinlaista laitoksen virallista menneisyyden itseyttä, jossa Elli Tompurille ei anneta suurta roolia.

Ylioppilas Tompuri hyväksyttiin Kansallisteatterin oppilaaksi vuonna 1900, ja hän oli sinne kiinnitettynä vuoteen 1903 sekä näytäntökauden 1905-06. Uransa eri vaiheissa Tompuri pyrki taikaisin kansalliselle päänäyttämölle. Tompurin kiinnittämiseksi teatterin henkilökuntaan tehtiin 1910- ja 1920-luvulla aloitteita, mutta johtokunta hyväksyi hänet ainoastaan vierailijaksi. Myöhemmin johtokunta otti Tompurin vierailuihinkin kielteisen kannan. Vielä 77-vuotiaana Tompuri tarjoutui näyttelemään teatterissa, vaikka edellisestä hyväksytystä vierailutarjouksesta oli kulunut yli neljännesvuosisata.¹⁴

Tompurin sinnikkyys Kansallisteatterin suhteen kertoo materiaaliset muodot saaneesta symbolisesta arvovallasta, joka kansallisteatteri-instituutiolla oli hallussaan verrattuna maan muihin teattereihin. Tompuri toistuvasti uudisti tarjouksensa vierailu laitoksessa, vaikka se edellytti loukatun ylpeyden nielemistä ja nöyrytymistä. Työskentely Kansallisteatterissa olisi ollut keino vaikuttaa käsitykseen kansallisesti arvokkaasta taiteesta. Toimiessaan laitoksessa Tompuri pyrki saavuttamaan päätäntävaltaa ohjelmistoihin ja taiteellisiin prosesseihin, mutta johtokunta rajasi hänen vaikutusvaltansa vähäiseksi.

Uransa alkupuolella Tompuri oli lyhyen aikaa kiinnitettynä Svenska Teaterniin ja Tampereen Teatteriin, jota hän myös johti johta-



jan erottua kesken näytäntökauden. Tompurin toteutuneessa taiteellisessa työssä merkittävässä asemassa ovat Suomessa ja Yhdysvalloissa tehdyt itsenäiset kiertueet, ura Saksassa, oman taiteellisen teatterin johtaminen sekä lausujantyö.¹⁵ Silti Tompurin uravalinnoissa Kansallisteatteri oli erityisasemassa: läpimurtonsa jälkeen hän tyytyi vierailemaan maan muissa teattereissa Kansallisteatterin ollessa hänen päämääränsä ja eräänlainen toteutumaton pakkomielteensä.

Kansallisteatterin historiassaan Rafael Koskimies esitti Tompurin yli 40-vuotisen näyttelijäuran yhden roolin Kansallisteatterissa näytellyn Oscar Wilden *Salomen* varassa syntyneenä sekä kasvaneena, ja kutisti Tompurin itsenäiset taiteilijasaavutukset sivulauseessa ”vaikkakin kasvoi sitten etupäässä vapaan taiteilijan vaihtelevalla tiellä ja vakinaisten teatterikiinnitysten ulkopuolella”¹⁶. Koskimiehen edustamasta Kansallisteatterin johtokunnasta löytyy Arvi Kivimaan kirjassaan mainitsemia henkilöitä, jotka eivät hyvillään seuranneet Tompurin pyrkimyksiä saavuttaa eläessään asema suomalaisessa kulttuurielämässä eikä jälkipolvienkaan katannoissa historiikkien välityksellä.¹⁷

Suomen Kansallisteatterin pitkäaikainen pääjohtaja Eino Kalima käsitteli muistelmissaan Tompuria yhden kappaleen verran näytäntövuoden 1930-1931 yhteydessä:

Elli Tompuri, jolla oli kuuluisa näyttelijänura takanaan, oli useamman kerran tarjoutunut vierailemaan Kansallisteatterissa, mutta hänen yrityksensä olivat kilpistyneet johtokunnan lujaan vastarintaan. Tällä kertaa onnistui kuitenkin tohtori Oskari Mantereen ja minun murtaa vastarinta, ja niin sai tämä tarmokas, älykäs ja lahjakas taiteilija tilaisuuden esittää Kansallisessa Ibsenin *Nukkekodin* Noraa. Vierailun tulos ei vastannut odotuksia; taiteilijattaren ylen intiimi tyyli teki puheilmaisun suurella näyttämöllä vaikeatajuiseksi.¹⁸



Kaliman kappale Tompurista on huomattavan vähän sanottu henkilöstä, joka oli teatterin johtokunnan kanssa toistuvasti yhteydessä. Jonkinlaisen kunnian Kalima silti tahtoi itselleen ottaa Tompurin puolustamisesta. Kalima kirjoitti muistelmansa huomattavan iäkkäänä, 86-vuotiaana, eli todellisella muistamattomuudella saattoi olla osuutensa hyvin pintapuolisiksi jäävissä teatterimuistoissa. Varovaisuus ja ikävien asioiden välttely saattoivat myös vaikuttaa lopputulokseen.

Tompurin merkityksen uudelleen arviointia edustaa Ritva Heikkilän vuonna 1980 kirjoittama elämäkerta-artikkeli, jonka mukaan Tompurista ”tuli kansalliseen kulttuurin kuuluva nerokas taiteilija, jonka teatterityö, lausujantyö ja lopuksi kirjallinen työ yhdessä kuuluvat suomalaisen hengen suuriin saavutuksiin.”¹⁹ Artikkelin on julkaistu naistutkimusta edustavassa *Työtä ja tuloksia. Suomalaisia vaikuttajanaisia* -kokoelmassa.

Tompurin muistelmiin perustuen Heikkilä rakensi Tompurille särähtämättömän ylistyslaulun: Tompurin aikalaisten tuottamat muistelmakirjallisuuden ristiriitaisuudet jäivät huomiotta ja analysoimatta Heikkilän käsittelyssä. Samana vuonna Tompurin kolmiosaisista muistelmista julkaistiin lyhennetty painos nimellä *Myrskylinnun tie. Elli Tompurin muistelemaa*. Tompurin liittäminen naistutkimukselliseen yhteyteen oli tärkeä avaus, vaikka tutkimus jäi vielä odottamaan tekijäänsä.

Tompuriin kohdistunut huomio 1990-luvulla oli naistutkimuksen sävyttämää. Uusia positiivisia merkityksiä Tompuri sai vuonna 1996, kun helsinkiläinen freelance-näyttelijä Liisi Tandefelt ot sikoi vastineensa Helsingin Sanomissa ”Elli Tompuri oli freelance-näyttelijöiden kantaäiti”. Kirjoituksessaan Tandefelt korjasi teatterinjohtaja Lars Svedbergin käsitystä Tompurista johtajilta huolta saaneena näyttelijänä. Aikakauden teatterikeskustelussa Tompuri kelpasi myönteiseksi esimerkiksi näyttelijästä, joka uskalsi sa-



noa mielipiteensä ääneen seurauksista välittämättä.²⁰

ET-lehden Vuosisatamme voimanaset –artikkelisarjassa vuonna 1999 kerrattiin Tompurin saavutukset otsikolla ”Elli Tompuri valloitti myrskylinnun tavoin”. Tompurin poikkeuksellinen karisma ja häneen liittyneet ristiriidat tiivistyivät jälleen myrskylintu-nimityksessä, joka metaforisuudessaan jätti tilaa useille tulkinnoille.²¹

Tutkimuskysymys, aiheen rajausta ja lähdeaineisto

Taiteentutkijalle Elli Tompurin tapaan kiistanalainen taiteilija on erityisen kiinnostava tutkimuskohde, koska hänen kauttaan tulee näkyväksi usein vaikeasti hahmotettavia taiteen tekemisen ehtoja ja normeja. Tompuri onnistui toiminnallaan koskettamaan sallitun ja kielletyn välisiä rajoja. Hänen esiintyvänä naistaiteilijana ottamansa rooli ei löytänyt lopullista hyväksyntää suomalaisessa teatterielämässä, vaan hänestä tuli marginaalinen, ihailtu mutta myös ivaan kohteeksi joutunut hahmo.

Tutkimukseni pääroolin saa Elli Tompurin ja suomalaisen teatterinkentän välinen suhde. Työni periodisaatio perustuu Tompurin taiteen vastaanotossa ja asemassa tapahtuneisiin merkittäviin muutoksiin. Jonkinlaisina ääripäinä voi pitää hänen läpimurtoaan kansalliseksi tähtinäyttelijäksi suurlakkovuonna 1905 ja 1930-tilannetta, jolloin häntä ei enää hyväksytty teattereihin ja valtiollinen poliisi (EK-Valpo)²² keräsi tietoja hänen toiminnastaan. Tutkimukseni keskeisin väite koskee Tompurin marginalisoitumista, jolloin hän menetti asemansa suomalaisella teatterin kentällä.

Ensiksi käsittelen Tompurin läpimurtoa ja niitä merkityksiä, joita häneen liitettiin Suomen suuriruhtinaskunnan teatterin kentässä. Ensimmäinen lähemmin tarkastelemani teatteritapahtuma on vuonna 1905 Kansallisteatterissa esitetty Oscar Wilden *Salome*,



jonka pääroolissa Elli Tompuri teki läpimurtonsa, ja seuraavana vuonna järjestetyllä kiertueella hänestä tuli kansallinen tähtinäyttelijä. Tarkastelen esitystä sosiaalisena tapahtumana, jolloin sen koko konteksti on tutkimuksen kohde.²³

Wilden seksuaalisesti rohkean kohunäytelmän saama myönteinen vastaanotto Suomessa oli poikkeuksellinen tapaus, jonka edellytykset pyrin selittämään. Esityksen yhteydessä syntyneet merkitykset, erityisesti uuden naisen -diskurssi, loivat pohjan Tompurin julkiselle kuvalle ja maineelle. Ensiesityksen saama suuri suosio ja legendaarinen maine vaikuttivat Tompurin myöhempiin päätöksiin näytellä Salomea uudelleen. Tompurissa säilyneissä luonnehdinnoissa Salome nousee esiin muistetuimpana näyttelijätekona, eräänlaisena ”kohtalon roolina”, joka saavutti myyttisiä mittasuhteita.

Kolmas luku käsittelee ajanjaksoa 1918-1923, jona tulkintani mukaan Tompuri marginalisoitui taiteentekijänä Suomessa. Ajanjaksoon sisältyvät jälkipolvien Tompurin suurimmaksi saavutukseksi arvioima oma taiteellinen teatteri Vapaa Näyttämö ja sen toiminnan päätyminen, riitautuminen Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kanssa sekä aiemmin menestyksekkään kiertue-toiminnan vaikeutuminen. Tompurin päätös lähteä esiintymään suomalaisille siirtolaisille Yhdysvaltoihin toimi lopullisena sinetinä hänen marginalisoitumiselleen Suomessa.

Tompurin perustaman taiteellisen teatterin Vapaan Näyttämön ohjelmistosta käytiin lehdistössä vilkasta keskustelua, jonka yhteydessä sisällissodan voittajien edustajat toivat esiin oman kulttuuri-ideologiansa. Aleksis Kiven ensiesityksensä saanut komedia *Olivietki Schleusingenissa* osui kieltolain aikaiseen tabuun, mutta käännekohtiksi muodostuivat ranskalaisen Abel Hermantin suorasukainen farssi *Loistojuna*, *Salomen* uusinta sekä Frank Wedekindin *Maahinen*. Esitysten vapaamieliset naishahmot joutuivat hyök-



käyksen kohteeksi, ja vastaanotossa konkretisoituivat uuden poliittisen tilanteen tuomat vaatimukset teatterin kentälle, erityisesti naiseuden representaatioihin.

Neljännessä luvussa tarkastelen Elli Tompurin asemaa hänen asetuttuaan Suomeen kolmen Amerikkaan suuntautuneen esiintymismatkan jälkeen, jolloin virallisen Suomen valvontakoneisto näki Tompurissa uhan yhteiskuntarauhalle. Tompurin syksyllä 1933 järjestämä fasisminvastainen lausuntailta *Kaunis Saksa – Poltettua runoutta* oli Suomen oloissa poikkeuksellinen älymystön kriittinen mielenilmaus. Esityksen voi nähdä avauksena Tompurin aktiiviselle oppositioasemalle. Seuraavina vuosina hän haki yhteistyökumppaneita sekä yleisöä työväestöstä ja vasemmistoradikaalien piireistä esiintymällä heidän tilaisuuksissaan, esitelmöimällä Neuvostoliiton matkoistaan sekä johtamalla Työnlausujat-puhekuoroa. Valtiollisen poliisin raporteista hahmottelen taiteen poliittisuudesta tehtyjä tulkintoja.²⁴

Viimeisessä luvussa analysoin Tompurin kolmiosaisia vuosina 1942-1944 julkaistuja muistelmia onnistuneena yrityksenä uudistaa vallitsevaa kielteistä julkisuuskuvaa. Useille erilaisille luentatavoille avautuvat teokset saavuttivat suosion niin suomenruotsalaisen, liberaalin porvarillisen kuin vasemmistolaisenkin kulttuuriväen parissa. Muistelmiensa avulla Tompuri onnistui hälventämään itseensä kohdistuneita epäluuloja ja saavutti tunnustetun aseman merkittävänä kulttuuripersonana. Muistelmien myönteisen vastaanoton myötä Tompurista tuli kirjailija.

Olen rakentanut argumentaationi perustuen niihin tapahtumiin, joiden yhteydessä Tompurin asema Suomessa muuttui merkittävästi. Rajaukseni ei tee oikeutta Tompurin toiminnan monimuotoisuudelle ja pitkäjänteisyydelle. Monia kiintoisia ilmiöitä, joihin olen tutkimukseni kuluessa tutustunut, kuten hänen toimintansa ulkomailla, lukuisat kiertueet ja lausuntaillat sekä opetustyö jää-



vät käsittelyssäni vähäiselle huomiolle. Tompurin työn kaikki osat alueet ovat tasapuolisemmin esillä hänen muistelmissaan. Keskitymällä taiteen vastaanoton käännekohtiin pääsen käsiksi teatterikentän dynamiikkaan, joka jätti jälkensä Tompurin maineeseen kerrostuneina merkityksinä ja uusia tulkintoja synnyttävinä avoimina kysymyksinä.

Tompuri aloitti uransa näyttelijänä, mutta toteuttaessaan omia kiertueitaan hän laajensi toimintansa käsittämään myös teatteriryhmän johtamisen ja näytelmien ohjaamisen. Hänen työhönsä teatteritaiteen parissa sisältyvät eri vaiheissa miltei kaikki teatterialan taiteelliset toimet näyttelemisestä, ohjaamisesta ja dramaturgiasta puku-, ääni- ja valosuunnitteluun. Tutkimuksessani Tompuri näyttäytyy teatterin kokonaisuutta hahmottavana taiteilijana, joka halusi vastata omaan esiintymiseensä näyttämöllä johtavasta taiteellisesta prosessista mahdollisimman laajasti.

Tarkasteluni ulkopuolelle jäävät myös Tompurin vaiheet vuoden 1944 jälkeen, erityisesti hänen muistelmien jälkeinen kirjailijan uransa, jonka aikana hän edelleen esiintyi myös lausujana. Suomalaisen vasemmiston asema muuttui ratkaisevasti 1940-luvulla sotien jälkeen, mikä luonnollisesti vaikutti myös Tompurin uraan. Tompurin osaksi tullut hyväksyntä kohdistui häneen kirjailijana ja kulttuurihenkilönä, mutta teatteritaiteilijana hän pysyi ulkopuolisena. Yksikään teatteri ei hyödyntänyt Tompurin laajaa kokemusta muutamista sodan jälkeisen uuden poliittisen tilanteen tuomista kaavailuista huolimatta: Tompurin nimi esiintyi yhtenä mahdollisuutena 1945 perustetun Suomen Työväen Teatterin johtajakaavailuissa, mutta laitoksen ensimmäiseksi johtajaksi valittiin Eino Jurkka.

Tutkimusmateriaalini jakautuu monenlaisiin ajallisiin ja tilallisiin kerrostumiin. Keskeisessä asemassa ovat Tompurin taiteelliseen työhön ja sen välittömään vastaanottoon liittyvät dokumen-



tit, kuten käsiohjelmat, pääkirjat tai näytelmätekstit, valokuvat, kritiikit ja muu julkinen kirjoittelu. Kansallisteatterin ja Vapaan Näyttämön pöytäkirjat sekä kirjeenvaihdot kertovat olennaisella tavalla olosuhteista, joissa Tompuri työskenteli. Valtiollisen poliisin EK-Valpon keräämä mappi Elli Tompurista tarjoaa näköalan valkoisen Suomen valvontakoneistoon ja sen näkemyksiin taiteen poliittisuudesta.

Myöhempiä merkityskerrostumia edustavat erilaiset muistelmateokset, historiikit ja teatterikirjat, joissa menneisyyttä on jäsennetty uudelleen sen aikaisen nykyisyyden vaatimuksiin.²⁵ Luonnollisestikin oma tutkimukseni asettuu yhdeksi linkiksi tulkintojen ketjussa, jonka osien yhteensopimattomuus toimi kiinnostukseni herättäjänä.

Poikkeuksen tutkimusmateriaalissani muodostavat Tompurin päiväkirjat. Ne paljastavat Tompurista aivan toisenlaisen puolen kuin oli julkisuudessa vallinnut käsitys energisestä tahtoihmisestä. Päiväkirjoissaan Tompuri oli usein väsynyt, masentunut ja itkeskeleväinen. Myös muistelmista puuttuva aviomies löytyy päiväkirjan sivuilta. Esimerkiksi vuoden 1916 aikana Tompuri päivästä toiseen kirjasi muistiin avioliiton pienetkin tunnevaihtelut ja välikohtaukset. Päiväkirjan kirjoittamisen alkusysäyksenä toimi avioliiton ajautuminen kriisiin. Päiväkirjaansa Tompuri vuodatti ne tunteet, jotka halusi julkisuudelta kätkeä. Muistiinpanoja kerääntyi eniten niiltä ajanjaksoilta, jolloin julkinen toiminta oli vähäisempää.²⁶

Tompurin tuttavapiiriin kuulunut kirjailija Aino Kallas luonnehti kirjoittamassaan henkilökuvassa Tompuria yksilönä, joka osasi kätkeä kyltymyksen, uupumuksen ja pettymyksen tunteet. Tompuri esiintyi julkisuudessa kuin suojaava naamio kasvoillaan, vaikka hän oli Suomen nuoren näyttämötaiteen yksi kiistanalaisimmista henkilöistä.²⁷ Tutkimukseni painopiste on Tompurin julki-



sessä toiminnassa: päiväkirjojen Tompuri jää tarkastelussani taustavaikuttajaksi. Tietoisuus Tompurin julkisuudelta kätkeytystä puolesta tekee hänen henkilöahmostaan koskettavamman. Päiväkirjat eivät ole olleet kysymyksen asetteluni lähtökohta.

Teoreettiset lähtökohdat ja aiempi tutkimus

Artikkelissaan "History, Hermeneutics, and Narrativity" teatterihistorioitsija Thomas Postlewait kuvailee historian kirjoittamisen prosessia maisemassa kulkemisena. Kirjoittaminen organisoii henkilökohtaisten ja kollektiivisten muistojen maisemaa, joka ilmenee kulkijalle jälkien välityksellä. Jokainen näkymä tarjoaa mahdollisen, muttei ainoan, näkökulman kerronnan organisoimiselle ja menneisyyden ymmärtämiselle. Samaan tapaan kuin kulkijan ei ole mahdollista nähdä koko häntä ympäröivää maisemaa yhdellä kertaa, ei historioitsijakaan voi ymmärtää tai esittää menneisyyttä kokonaisuudessaan. Menneisyyden merkitys on sekä pysyvä, koska kaikki on jo tapahtunut, että häilyvä, koska emme voi sitä kokonaisuudessaan tuntea. Kirjoittaja luo läsnäoloa esittääkseen asioita, jotka ovat tavoittamattomissamme.²⁸

Postlewaitin runouden inspiroimaa määritelmää historian kirjoittamisesta luonnehtii postmodernille tilalle ominainen kritiikki historian totuusväittämiä vastaan. Maisemassa kulkija valitsee kohteet, jotka hän liittää osaksi kertomustaan. Toisen kulkijan katse olisi kiinnittynyt toisiin kohteisiin. Yksi pyrkisi tunnistamaan mahdollisimman paljon yksityiskohtia, toisen katse hakeutuisi horisonttiin ja kolmas tähyäisi taivaalle. Narratiiviseen historiaan väistämättä liittyvä totuuden suhteellisuuden elementin ei Postlewaitin mukaan tarvitse merkitä sitä, että mikä tahansa kertomus menneestä olisi yhtä hyvä kuin toinen. Jotkut tarinat saavat meidät näkemään enemmän kuin toiset.²⁹



Johdannossaan teokseen *The Postmodern History Reader* Keith Jenkins vetää yhteen postmodernismin nimissä esitettyä kritiikkiä vallitsevaa ”kunnon” historiankirjoituksen paradigmaa kohtaan. Vallitsevaa paradigmaa Jenkins luonnehtii realismiin ja empirismiin tukeutuvana objektiivisuuteen pyrkivänä ja dokumentteihin nojautuvana yleiskielisenä historioitsemisena, jota harjoitetaan sen itsensä vuoksi erotuksena ideologisista syistä tehdyistä tutkimuksista.³⁰ Esitetty kritiikki kohdistuu useisiin vallitsevan paradigman piirteisiin, joista keskeisiä ovat väitetty epäideologisuus, objektivismi ja dokumentarisimi.

Vallitsevan paradigman ideologisuus tulee näkyviin vaatimuksessa, että historiaa tulee tutkia sen itsensä vuoksi. Liberaalin moninaisuuden nimissä sallitaan yksittäiset yhteen sovittamattomat tutkimukset, mutta ideologisesti osallistuvat nykyhetken ja tulevaisuuden muuttamiseen tähtäävät tulkinat suljetaan ”kunnon” historiankirjoituksen ulkopuolelle. Jenkins kysyykin, että kenen intressejä palvelee historian tutkiminen sen itsensä vuoksi. Vastaukseksi hän tarjoaa vallitsevan porvarillisen markkinakapitalismin liberaaleja edustajia. Heille vallitseva järjestelmä on haluttu asioiden tila, joten historiaa voi ja tuleekin tutkia sen itsensä vuoksi. Tehty tutkimus tukee vallitsevaa järjestelmää ja on siten vähintään yhtä ideologista kuin muutokseen tähtäävä tutkimus.³¹

Toinen keskeinen postmodernin kritiikin alue ovat historialliset faktat. Vallitsevassa paradigmassa siten, kun Jenkins sitä kuvaa, elää vahvana usko dokumenttien kykyyn tuottaa objektiivista tietoa. Todellisuudessa historialliset faktat ovat tosiasioita aina jonkinlaisen määritelmän puitteissa. Niiden tapa viitata menneisyyteen, tuotetaan historiankirjoituksessa. Lisäksi niiden havaitsemisen tapahtuu jonkinlaisen teorian puitteissa. Tutkija on herkistynyt tietynlaisille havainnoille toisten kustannuksella. Objektiivisuuden sijaan korostuu historiankirjoituksen prosessissa tutkijan



subjektiivinen panos.³² Postmodernin kritiikin seurauksena Jenkins korostaa tutkijan itsereflektion välttämättömyyttä, omien sulkeumien tunnistamista.³³

Valitsemani yhteiskunnan ja taiteen suhdetta pohtiva näkökulma Elli Tompurin uraan nostaa esiin teatterielämän valtasuhteet ja vallankäyttötavat, muun muassa näyttämötaiteen tyyllisten piirteiden kustannuksella. Tutkimukselleni keskeiset valtasuhteet saavat ilmaisunsa myös sukupuolten välisissä suhteissa. Olen pyrkinyt kiinnittämään erityistä huomiota niihin muutoksiin Tompurin asemassa, jotka ilmensivät muutoksia sukupuolten välisissä suhteissa suomalaisessa yhteiskunnassa eri vaiheissa.³⁴

Yhteiskunnassa vallitsevaa vallan tasapainoa kuvaan hegemoniakäsitteen avulla. Hegemonia on yhteiskunnan taloudellisen, poliittisen, kulttuurisen ja ideologisen alueen hallintaa. Se on yhtä paljon johtamista kuin dominoimista, eikä sitä voi saavuttaa täydellisenä vaan se on aina osittaista ja hetkellistä. Demokraattisessa yhteiskunnassa hegemonia saavutetaan enimmäkseen suostuttelun, liittolaisuuksien ja myönnytyksien avulla pakkokeinojen sijaan. Hegemonisessa kamppailussa tavoitteena on yhteisön samanmielisyys, johon pyritään kielenkäytön ideologiaa vaikutusmahdollisuuksia hyödyntäen. Hegemonista kamppailua käydään laajalla rintamalla, johon olennaisesti kuuluvat yhteiskunnan instituutiot.³⁵

Hegemoniaan läheisesti liittyvä käsite on legitimaatio. Se on prosessi, jonka tavoitteena tietyn asiantilan auktoriteetin turvaaminen ja vastaavasti sille vaihtoehtoisten asiantilojen auktoriteetin horjuttaminen. Legitiimi asiantila koetaan luonnollisena ja itsestään selvänä, vaikka se on vain yksi mahdollinen asiantila, jonka luonnollisuus on synnytetty legitimaatioprosessilla.³⁶ Tutkimuksessani ymmärrän Tompurin aseman muutokset osana tapahtuneita legitimaatioprosesseja.



Pyrkiessäni ymmärtämään ja selittämään Tompurin vaiheita suomalaisessa teatterielämässä hyödylliseksi ovat osoittautuneet ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun ajatukset taiteellisesta toiminnasta pelinä, joka tapahtuu suhteellisen autonomisella pelialueella eli kentällä. Bourdieun toiminnan teorian avulla voi purkaa osiin yhteiskunnallista todellisuutta valtapeleineen, joita ei yksikään eri kenttien erilaisia intressejä erittelemätön teoria kykene tyydyttävästi selittämään. Bourdieun toiminnan teoria täyttää välimatkaa, joka jää yhteiskunnallista valtaa kuvaavan hegemoniakäsitteen ja yksilön toiminnan väliin.³⁷

Bourdieun määrittelemät eri kentät, kuten politiikan, kulttuurin, filosofian tai uskonnon kentät, ovat historiallisesti muotoutuneita ja niillä on muun muassa kansallisia erityispiirteitä, mutta niille kaikille on ominaista kamppailu vallantavoittelijoiden ja hallitsevien välillä. Kentät näyttäytyvät synkronisesta näkökulmasta asemien ja tehtävien strukturoituina kokonaisuuksina. Asemien ominaisuudet riippuvat niiden sijainnista kentällä.³⁸ Kentän rakenne tietynä ajan hetkenä on kamppailussa mukana olevien toimijoiden ja instituutioiden voimasuhteiden tila. Kamppailua käydään sekä kentälle ominaisen erityispääoman kasvattamiseksi että kentän rakenteen muuttamiseksi vastaamaan jo hankittua pääomaa.³⁹

Tutkimukseni kysymyksenasettelu bourdieulaisittain koskee muutoksia, jotka tapahtuivat suomalaisessa teatterin kentässä Tompurin uran aikana. Kenttää tarkastellaan kokonaisuutena, johon taiteentekijöiden lisäksi kuuluvat kaikki taiteen sosiaalisen arvon tuotantoon osallistuvat osapuolet, kuten taidekriitikot, erilaiset johtajat ja mesenaatit, journalistit, systematisoijat, teoreetikot, arkistoijat, lausunnonantajat, historioitsijat ja muistelijat sekä yleisö, joka vaikuttaa kenttään sen ulkopuolelta.⁴⁰ Pyrin selittämään teatterin kentän voimasuhteiden muutoksia siltä osin, kun ne vaikut-



tivat Elli Tompurin uransa alkupuolella teatteritaiteilijana hankkiman erityispääoman arvon laskuun kansalaissodan jälkeen ja johtivat hänet oppositioasemaan 1930-luvun Suomessa.

Tutkimuksessani keskeisellä termillä marginalisoituminen tarkoitan kentässä tapahtuvaa siirtymistä keskiöstä marginaaliin. Ilmasta ei tule sekoittaa yleisempään yhteiskunnalliseen syrjäytymiseen, sillä tarkoitan termillä erityisesti ja vain taiteen kentässä tapahtuvaa aseman menetystä. Marginalisoitumisen vaikutukset henkilökohtaisella tasolla saattavat olla moninaiset. Päätös lähteä Yhdysvaltoihin esiintymään vaikutti Tompurin henkilökohtaiseen elämään vapauttavasti.

Selittäessään yksidioiden toimintaa sosiaalisilla kentillä Bourdieu välttää sekä toimijoiden pelkistämisen yhteiskunnan rakenteiden seurannaisilmiöiksi että heidän kohtelunsa täysin autonomisina subjekteina, joiden toimintaa on mahdollista ymmärtää vain selvästi ilmaistuista syistä käsin.⁴¹ Keskeinen käsite Bourdieun suhteita koskevassa toiminnan teoriassa on habitus, joka kuvaa pysyviksi ruumiillisiksi käyttäytymistäipumuksiksi muuttuneita hankittuja ominaisuuksia. Habitus muodostuu historiallisesti ja siihen olennaisesti vaikuttavat perimä, perintö, kasvatus, koulutus, harrastukset, kaikki ympäristötekijät sekä kokemukset. Habitus on muuntautumiskykyinen, mutta vai rajallisesti, koska habitus määrittelee niiden tilanteiden havaitsemisen, joissa se toteutuu.⁴²

Toiminnan ymmärtämisen kannalta keskeiseksi muodostuu sisäistetyn habituksen ja sosiaalisten kenttien välinen suhde. Esimerkiksi taiteilija rakentaa oman luovan projektinsa niiden mahdollisuuksien mukaisesti, jotka hänen hyväksi havaitsemina ovat kiinnittyneet hänen habitukseensa sekä sen mukaan, millaista viettymystä hän tuntee tarttua tai jättää tarttumatta mahdollisuuksiin, joihin hänen asemansa kentällä häntä ohjaa.⁴³

Suomalainen sosiologi J.P. Roos on tiivistänyt Bourdieun teori-



an ominaispiirteet seuraavaan tapaan: ihmiset toimivat sosiaalisessa maailmassa ja sen eri kentillä vahvistaen niitä ominaisuuksiaan, sitä pääomaa, joka tällä kentällä on kaikkein arvokkainta, tarkoituksenaan voittojen maksimointi ja pääoman kasaaminen. Mutta toisin kuin yritysten maailmassa, missä voiton tavoittelu on suhteellisen avointa ja tietoista, ihmiset eivät tiedosta tai myönnä tavoittelevansa voittoa ja hankkivansa pääomaa. Toimijat ovat sisäistäneet eri kentillä tapahtuvan kannattavan toiminnan periaatteet asenteina ja suhtautumistapoina eli habituksina. Kullakin toiminnan kentällä on omat pelisääntönsä, joiden avulla pääoman arvo määräytyy. Pääomaa on monta lajia ja niillä erilaisia alalajeja. Esimerkiksi taiteessa pääomaa on valta määrillä se, mikä kulloinkin on hyvää taidetta.⁴⁴

Yksi keskeinen kritiikin muoto Bourdieun toiminnan teoriaa kohtaan on ollut syyte utilitarismista eli kaiken sosiaalisen toiminnan selittämisestä hyödyntavoitteluna,⁴⁵ mikä erityisesti taiteen ja tieteen näkökulmasta on koettu loukkauksena. Kirjoituksessaan ”Ovatko pyyteettömät teot mahdollisia?”⁴⁶ Bourdieu vastaa esitettyyn kritiikkiin selventäen toimijoiden käytäntöjä ja symbolisten hyödykkeiden kenttien ominaisuuksia.

Ensinnäkin toimijoiden teot eivät ole tietoisia siinä merkityksessä kuin hyödyntavoittelu edellyttää. Menestyksenkäs toimija tekee järkevinä pitämiään valintoja, ja ne osoittautuvat hyödyllisiksi. Hän ei toimi suunnitelman mukaan vaan vaistonvaraisesti tavalla, joka on hänelle luonteenomainen eli osa hänen habitustaan. Kun hänen sisäistämänsä toimintatavat vastaavat kentän rakennetta, hänen pääomansa kasvaa automaattisesti.⁴⁷

Toiseksi tietyt sosiaaliset kentät, kuten taiteen ja tieteen, pohjautuvat taloudellisen kentän perustavan voiton maksimoinnin lain nurinkääntämiselle. Näillä kentillä voi kerätä symbolista pääomaa pyyteettömillä teoilla. Symbolinen pääoma on pohjimmil-



taan tiedollista pääomaa, joka lepää tuntemisen ja tunnistamisen varassa.⁴⁸ Vastauksena kysymykseen ”Ovatko pyyteettömät teot mahdollisia?” Bourdieu esittää, että pyyteettömyys on sosiologisesti mahdollista, kun sille soveliaat habitukset kohtaavat maailmoja, joissa pyyteettömyys palkitaan.⁴⁹ Taiteen ja tieteen kenttiin kuuluva pyyteettömyyden ihanne ei tarkoita, etteikö kenttä tuntsi muita intressejä ja pääoman muotoja.

Valitsemaani Bourdieun inspiroimaa lähestymistapaa taiteentutkimukseen voi syyttää kyynisyydestä, koska ymmärrän tutkimukseni kaiken taiteellisen toiminnan ja myös muiden kentän toimijoiden teot mahdollisimman suuren kentän tunnustaman pääoman keräämisenä. Sen minkä kyynisyydessäni häviän, uskon voitavani romantisoimattomana selvänäköisyytenä. Kentän toimijoiden kuvauksessa etualalle nousevat heidän toimintastrategiansa, suhdeverkostonsa ja käytettävissä olevat keinonsa oman aseman vahvistamiseksi. Vaikka kaikki toimijat pyrkivät tavallaan samaan päämäärään eli mahdollisimman hyvään tunnustettuun asemaan kentällä, eivät kaikki silti toimi samalla tavalla. Bourdieun teoriasa toimijoiden habitus asettaa rajat sille, millaisia keinoja kukin on valmis käyttämään.

Tutkimusmateriaalini analysoinnissa nojaudun diskurssianalyysistä tuttuun sosiaalisen konstruktionismin näkökulmaan, jossa kielenkäyttöä ei tarkastella siltana todellisuuteen vaan osana todellisuutta itseään. Diskurssianalyysin teoreettiset lähtökohtoletukset ovat työni taustalla: kielen käyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta, todellisuudessa risteilevät useat rinnakkaiset ja keskenään kilpailevat merkityssystemit, kaikki merkityksellinen toiminta tapahtuu aina jossakin kontekstissa, toimijat kiinnittyvät merkityssystemeihin ja kielen käyttö tuottaa seurauksia.⁵⁰

Diskursseista on hyödyllistä erottaa käsitteellisesti kaksi muuta yhteiskunnan tasoa: toimijat ja rakenteet. Toimijat ovat yksilöitä



ja ryhmiä, jotka ovat erilaisissa sosiaalisissa asemissa ja osallistuvat erilaisiin käytäntöihin. Toimijoiden mahdollisuuksia rajaavat yhteiskunnalliset ja sosiaaliset rakenteet, jotka ovat sekä ihmisten välisiä suhteita että toimijoiden suhteita materiaalisiin toiminta-edellytyksiin. Nämä valta- ja omistussuhteet estävät ja pakottavat, mutta myös tekevät asioiden toteutumisen mahdolliseksi. Kaikki kolme tasoa vaikuttavat toisiinsa ja ovat kietoutuneita yhteen, mutta niiden käsitteellinen erottaminen toisistaan paljastaa vallan mekanismeja ja toimijoiden mahdollisia toimintastrategioita.⁵¹

Suomalaista taide-elämää vuosisadan vaihteesta 1930-luvulle on viime vuosikymmenenä käsitelty melko runsaasti kirjallisuuden historiantutkimushankkeiden ja elokuvantutkimuksen julkaisuissa. Kirjoittamastani Elli Tompurin tarinasta löytyvät monien näiden tutkimusten keskeiset aikakautta kuvaavat teemat, kuten vuosisadan vaihteen dekadenssi ja uudet tyylilliset pyrkimykset, uusi nainen, kieltolaki, Amerikka-innostus sekä 1930-luvun kärjistynyt poliittinen tilanne. Tompuri edusti omalle ajalleen uusia ilmiöitä, ja hänen taiteensa kuului Suomessa modernismin ensimmäiseen, melko heikoksi jääneeseen vaiheeseen.

Yksittäisistä kirjallisuuden tutkimuksista Erkki Seväsen väitöskirja *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939* osoittautui työni kannalta kiintoisaksi vertailukohteeksi. Tompuriin ja hänen taiteeseensa kohdistuneita toimenpiteitä voi tarkastella teatterin kentän sääntelyn näkökulmasta. Teatteritaiteen hetkellisyydestä ja välittömyydestä johtuen teatterin kenttä on erityisen altis vallankäytölle. Teatteria ei voi tehdä pöytälaatikkoon eikä yleisö voi arvioida taideteoksia myöhemmin uudelleen, joten julkisen arvostelun merkitys korostuu esitystä koskevan todellisuuden tuottajana. Teatterin kentällä sääntely tapahtuikin paljolti kritiikkien välityksellä, ja Tompurin tapauksessa se sai poikkeuksellisen henkilökohtaisuuksiin meneviä muotoja.



Teatteritieteestä on valmistunut kaksi aikakauteen liittyvää väitöskirjatutkimusta: Taisto-Bertil Orsmaan *Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa* sekä Pirkko Kosken *Teatterinjohtaja ja aika. Eino Salmelaisen toiminta Helsingin Kansanteatterissa 1934-1939*. Orsmaa mainitsee Elli Tompurin ekspressionismin edelläkävijänä Suomessa, mutta muilta osin väitöskirja edustaa tyyliintutkimusta ja poikkeaa olennaisesti käsittelytavastani. Pirkko Kosken väitöstutkimuksen keskeinen jännite on taiteilijana toimimisessa vuosien 1934-1939 poliittis-yhteiskunnallisessa ilmapiiirissä. Lähestymistavaltaan työ on sukua tutkimukselleni Elli Tompurista, vaikka kohdehenkilö ja osittain myös aikakausi ovat eroavaiset. Suomen teatterihistoria -projekti julkaisuineen on tutkimukseni työympäristö.⁵²



Viitteet (s. 9–32)

1 Liite 1 Tompurin biografia.

2 Leppänen 1971: 309-310.

3 Elli Tompuri henkilöarkisto.

4 Ilmari 1971:38-39.

5 Salmelainen 1968:79.

6 Eteläpää 1986:167.

7 Koski 1986:142.

8 Peneff 1990:42-43. Artikkelissaan ”Myths in life stories” Jean Peneff kehottaa elämäkertamateriaalin kanssa työskentelevää tutkijaa löytämään alueet, joissa kertoja kuvailee havaintojaan mahdollisimman objektiivisesti ja toisaalta alueet, joissa kertoja on taipuvaisin muuntelemaan asioita omaksi edukseen. Tarmo Mannin osalta voisi todeta, että hauskat jutut syntyivät yksityiskoh-
tien kustannuksella, mutta oikean kokonaishahmotuksen ai-
kaansaaminen lienee ollut osa ammattitylpeyttä.

9 Eteläpää 1986:183.

10 Ulkoministeriön antaman tiedon mukaan Suomesta kävi Kii-
nassa 28.9.-26.10.1955 kulttuuridelegaatio, johon kuuluivat Elli
Tompuri, lääkäri Arvo Ylppö, varatuomari Heikki von Hertzen,
professorit Kalle Kallio ja Tauno Putkonen, huoltopäällikkö K.L.
Kulo, kansanedustajat Urho Kähönen ja Tyyne Paasivuori, yli-
sinööri Viljo Suvanto, johtaja Toivo Torvi, taidemaalari Aukusti
Tuhka sekä filosofian tohtori Reino Tuokko.

11 Luoma ja Huovinen 1986:167-168.

12 Kivimaa 1978:65.

13 Koskimies 1972: Alkusana.

14 Tompurin henkilöarkisto, kotelo 75.

15 Liite 1.

16 Koskimies 1953:121.



17 Mäkinen 1999:148-149. Artikkelissani ”Kamppailua hegemoniasta kulttuurin kentällä. Elli Tompuri vastaan Suomen Kansallisteatteri” hahmottelen kokonaisuudessaan kamppailun, joka käytiin Tompurin ja johtokunnan välillä. Johtokunta keksi lukuisia syitä estääkseen Tompurin vierailut teatterissa. Laitoksen historian kirjoituksessa Tompurin merkitystä vähätellään ja hänen saavutuksensa esitetään epäedullisessa valossa.

18 Kalima 1968:297.

19 Heikkilä 1980:119.

20 Liisi Tandefelt HS 25.8.1996

21 Aino Rätty-Hämäläinen ET-lehti 6/1999:82-85.

22 Tutkimuksessani käytän EK-Valposta nimeä valtiollinen poliisi, jolla viitataan sekä Etsivä keskuspoliisiin että valtiollinen poliisi I:een eli vuosina 1919-1945 toimineeseen kommunisteja, vasemmistolaisia ja niiksi epäiltyjä tarkkaileeseen valkoiseen EK-Valpoon. Laitoksen nimi muuttui joulukuussa 1937 Etsivä keskuspoliisista valtiolliseksi poliisiksi.

23 McConachie 1985:465-467. Artikkelissaan ”Towards A Post-positivist Theatre History” Bruce McConachie esittää teatterin tutkimuksen kohteeksi esityksen koko sosiaalista ympäristöä.

24 Saarela 1996:14. Väitöskirjansa esipuheessa Tauno Saarela mainitsee vasemmistolaisen kulttuurisen toiminaan tutkimustarpeesta. Käsittelyni sivuaa kysymystä hahmotellessani Tompurin taiteesta tehtyjä tulkintoja.

25 Postlewait 1997:27. Artikkelissaan ”Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa” Thomas Postlewait toteaa, että tutkija etsii menneisyydestä vastauksia nykyisyyden kysymyksiin eli erilaiset jäsennystavat ovat aina suhteessa omaan aikaansa.

26 Tompurin päiväkirjat vuosilta 1916, 1923, 1933, 1934.

27 Kallas 1947:34.



28 Postlewait 1992:365.

29 Ibid.:364.

30 Jenkins 1997:16, kts. myös McConachie 1985:467.

31 Jenkins 1997:15.

32 Ibid.:17-19. Teatterihistoriografien keskuudessa tutkijan aktiivinen panos ”historiallisessa totuudessa” on tunnustettu jo pitkään ehkä juuri taidemuodon tulkintaa vaativan luonteen vuoksi.

33 Ibid.:29.

34 Sulkunen 1991:18. Teoksessaan *Retki naishistoriaan* Irma Sulkunen kritisoi naistutkimuksessa yleistä tapaa käsittää patriarkaatti ylihistoriallisena universaalina ilmiönä. Tutkimuksessani olen pyrkinyt ymmärtämään Tompurin marginalisoitumiseksi kutsumaani prosessia historiallisesti spesifinä tapauksena.

35 Fairclough 1992:92, McConachie 1989:39-40.

36 Kruger 1992:9.

37 McConachie 1997:39, McConachie 2001. Bruce McConachien mukaan hegemonia -käsitteeseen nojaavalla uusmarxilaisella tulkinnalla on taipumus kohdella yksilöitä typeryksinä, joille asiat tapahtuvat heidän ymmärryksensä ulottumattomissa. Bourdieun käsitteiden ”habitus” ja ”kenttä” avulla voi kuvata yksilön toimintaulottuvuuksia. Habitus tarkoittaa toimijan sisäistettyjä toimintataipumuksia ja kenttä ympäröivää todellisuutta suhdeverkoineen.

38 Bourdieu 1985:105.

39 Bourdieu 1985:106.

40 Bourdieu 1985:178-179.

41 Bourdieu 1998:8.

42 Bourdieu 1985:121-122.

43 Bourdieu 1998:57.

44 Roos 1985:11-12.

45 Roos 1985:9-10.



- 46 Bourdieu 1998:129.
47 Bourdieu 1998:135-136.
48 Bourdieu 1998:141.
49 Bourdieu 1998:144.
50 Jokinen; Juhila; Suonio 1993:17-18.
51 Nellhaus 1998:6-7.
52 Koski 1995:98-100.



2. LÄPIMURTO VAPAAMIELISYYDEN SYMBOLINA 1905-1906

Tarkastelemanani ajanjaksona suomalainen teatterin kenttä oli jo selkeästi muodostunut omaksi pelialueekseen. Kentän merkittävin instituutio Suomen Kansallisteatteri oli perustettu vuonna 1872 ja suomalaisen teatterin historian ensimmäinen Eliel Aspelin-Haapkyvän kirjoittama yhtenäisesitys ilmestyi vuosina 1906-1910. Teatterilla oli omat asiantuntijansa ja sen kentällä hankittu pääoma poikkesi esimerkiksi kirjallisuuden kentällä hankitusta pääomasta.¹ Teatteriesityksiä, lavastuksia, näyttelijätekoja tarkasteltiin suhteessa aiempiin ja rinnakkaisiin tulkintoihin, ja kentän historian tuntemus oli edellytys taideteosten syvälliselle ymmärtämiselle. Suomalaisella teatterilla oli omat tähtensä, kuten Ida Aalberg, joihin kentälle pyrkiviä ja siellä aseman saavuttamiseksi kamppailevia näyttelijöitä verrattiin.

Kansallisuusaatteen vaikutuspiirissä syntyneen Suomen Kansallisteatterin asema suomalaisen teatterin kentän johtajana oli melko kiistan 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Materiaalisilta toimintaedellytyksiltään Kansallisteatteri oli ylivoimainen suhteessa kilpailijoihinsa. Merkittävimmät uutuusnäytelmät saivat ensi-



iltansa kansallisnäyttämöllä, ja sieltä kappaleet levisivät maan muihin teattereihin usein mukaillen päänäyttämön ohjausta ja näyttämöllepanoa. Puhuttaessa suomalaisesta teatteritaiteesta Kansallisteatterilla oli johtavan lippulaivan rooli, ja kiisteltäessä Kansallisteatterin ohjelmistosta käytiin hegemonista kamppailua kansakunnan virallisesta taidekäsityksestä ja näyttämöllisestä omakuvasta.

Bourdieuun määrittelemän suhteelliseen autonomisen kentän yksi tunnusmerkki on kentällä syntyneiden teosten objektiivinen, toisinaan tietoisesti rakennettu suhde muihin kentän teoksiin sekä aikaisempiin että nykyisiin. Osoitus kentän toiminnasta on kentän historian heijastuminen teoksiin ja jopa teosten tuottajien elämään. Jatkuvasta kentän herruutta koskevasta kamppailusta huolimatta kaikilla kentän toimijoilla on yhteisiä fundamentaalisia etuja koskien kentän olemassaoloa. Esimerkiksi kaikkien teatterin kentällä toimivien etujen mukaista on teatterin nauttima yleinen arvostus ja yhteiskunnallinen merkittävyys.

Kenttien uusien tulokkaiden täytyy osoittaa kentällä käytävän pelin periaatteiden tuntemusta ja tunnustaa pelin arvo. Vaatimusta ei lausuta ääneen, mutta se on edellytyksenä sille, että toimija hyväksytään yhdeksi pelaajaksi muiden joukkoon. Uudet tulokkaat omistautuvat usein kumouksellisille strategioille muokataksaan kentän sääntöjä vastaamaan omaa pääomaansa. Heitä vastaan asettuu kentän sääntöjen säilymiseen pyrkivä vanhempi sukupolvi. Syntyvät vallankumoukset ovat osittaisia, ne eivät aseta kyseenalaiseksi pelin perusteita. Kulttuurihyödykkeiden tuotannon kentillä tulokkaiden vallankumous julistaa usein paluuta pelin alkulähteille, henkeen ja totuuteen, ja arvostelee pelin nykyistä banalisoitumista ja arvonalennusta.³

Elli Tompuria alettiin kutsua julkisessa sanassa taiteilijaksi hänen tulkittuaan Oscar Wilden *Salome*-näytelmän pääroolin Suomen Kansallisteatterissa marraskuussa 1905. Taiteilijuus roolitul-



kinnan yhteydessä merkitsi tavanomaisen näyttelijäsuorituksen ylittämistä, itsenäistä taidesaavutusta, joka laajensi inhimillistä ymmärrystä ihmisestä ja taiteesta.⁴ Taiteilijaksi kutsumisen voi nähdä merkkinä siitä, että Tompuri oli tullut hyväksytyksi teatterin kentän täysivaltaiseksi pelaajaksi. Tompurin läpimurtoorolin kumouksellisuus edusti seksuaalista vapaamielisyyttä.

Wilden *Salome* sai ensiesityksensä Suomessa välittömästi suurlakon jälkeen kaksoisensi-illassa Gabriele D'Annunzion näytelmän *Kevätaamun unelma* kanssa. Wilden kohunäytelmä tuli Suomen Kansallisteatteriin osana helmi-maaliskuun vaihteessa 1905 johtajaksi nimitetyn Jalmari Hahlin ohjelmistosuunnitelmaa. Rafael Koskimiehen Kansallisteatterin historiikissa esittämän arvion mukaan Hahl uskaltautui teatterin perustajan ja pitkäaikaisen johtajan Kaarlo Bergbomin työn jatkajaksi, koska uskoi uuden sukupolven äänitorvena kykenevänsä uudistamaan Kansallisteatterin vanhanaikaiseksi moitittua ohjelmistoa ja tyyliä.⁵

Näytelmävalinnan taustalla vaikutti *Salomen* menestys Manner-Euroopassa ja erityisesti Saksan näyttämöillä. Ainakin näytelmän suomalainen ohjaaja Jalmari Hahl sekä teatterin johtokunnan jäsen Eliel Aspelin-Haapkylä⁶ olivat nähneet Max Reinhardtin ohjaaman ennätyksellisen pitkään menneen esityksen vuodelta 1903. Elli Tompuri arvioi muistelmissaan, että ilman Saksan *Salome*-kohua Hahl tuskin olisi uskaltanut liittää näytelmää ensimmäisten ohjaustensa joukossa Kansallisteatterin ohjelmistoon. Osa suomalaisesta sivistyneistöstä, muun muassa Elli Tompuri, oli tutustunut näytelmätekstiin Ruotsissa vuonna 1895 ilmestyneen käännöksen välityksellä.⁷

Kansallisteatterin kiivaimpiin arvostelijoihin kuulunut kirjailija ja teatterikriitikko Eino Leino, joka näinä vuosina havitteli johtavaa asemaa suomalaiselta teatterin kentältä, kuvaili ensi-iltatunnelmia seuraavana päivänä Helsingin Sanomissa:



Teatteri oli eilen kokoontunut täyteen jännitettyä yleisöä. Tyylikkäämpää nykyaikaista ohjelmaa ei sille usein tarjota. Toisella puolella D'Annunzio, kauneuden maan myöhäsyntyinen kauneuspappi, toisella puolella Oscar Wilde, myöskin kauneuden palvelija sormenpäihinsä saakka, mutta samalla täydellisesti oman maansa lapsi, Englannin hienostuneimman, ylimyksellisimmän hengen-elämän hienostunein, ylimyksellisin edustaja. Molemmat nautiskelijoita, molemmat nykyaikaisen sensualismin, jälkimmäisen taas heijastuu kaikista sateenkaaren väreistä, välähdellen milloin leikittelevänä, milloin myrkyllisen huumaavana. Ainakin eilen tuntui siltä kuin olisi Wilden runous riemuinnut marmorikuvien kustannuksella.⁸

Leino toi arvostelussaan ilmi uuteen johtajaan ja hänen ohjelmistoonsa kohdistuneet odotukset. Bergbomin viimeisiin vuosiin liittyneen kriittisen kirjoittelun jälkikäsi voi kuulla myös Hufvudstadsbladetin kriitikon Hjalmar Lenningin arvostelussa. Hän totesi näytelmien kaksoisensi-illan kritiikin aluksi, että teatteri tarjosi nykyaikaiselle kirjallisuudelle puhelavan, jonka pitäisi tyydyttää vaativintakin uutuuksia janoavaa katsojaa.⁹

Esitys onnistui täyttämään uutuuksia janoavien katsojien toiveet – *Salomesta* tuli arvostelu ja yleisömenestys. Esityksen suomalaisessa teatterin kentässä saama myönteinen vastaanotto oli bergbomilaiseen perinteeseen kohdistuneiden uudistuspyrkimysten voitto, jota tuki itsensä modernisteiksi mieltävä kielirajan ylittävä uusi sukupolvi. Elli Tompurille läpimurto vaarallisena seksuaalisena naisena merkitsi nousua tähtinäyttelijöiden sarjaan.



Salome ja sensuuri

Wilden ranskaksi kirjoittaman *Salome*-näytelmän esitys kiellettiin Englannissa vuonna 1892 sillä perusteella, että näytelmä käsittelee raamatullisia henkilöitä. Näytelmä pohjautuu Uuden testamentin lyhyeen tarinaan Johannes Kastajan kuolemasta. Herodeksen tytärpuoli Salome vaatii siinä palkakseen profeetan pään vadilla tanssittuaan isäpuolensa ja hänen vieraittensa viihdykkeeksi.¹⁰

Sama Raamatun kohta on innoittanut useita taiteilijoita. Seksuaalisesti houkutteleva, demoninen ja tottelematon naishahmo on yksi viktoriaanisen taiteen perusmyyteistä, jonka vastakohtapari on kuva naisesta kodin enkelinä. Raamatun Salome-prinsessan loivat 1800-luvulla Wilden lisäksi muun muassa Heine, Mallarmé, Flaubert, Huysmans, Laforgue ja Sudermann. Kiinnostus naisen pahuuteen synnytti vuosisadan taiteessa jonkinlaisen Salome-manian, siinä määrin innokkaasti juutalaisprinsessan olemusta tutkittiin. Richard Straussin *Salome*-ooppera sai ensi-iltansa Dresdenissä Saksassa samana vuonna kun Wilden näytelmä Suomessa.

Eurooppalainen orientalismi ja Wilden näytelmän suuri menestys synnytti myös Suomessa Salomea muistuttavia itämaisia näyttämöhahmoja, kuten Hjalmar Procopén näytelmässä *Belzasarin pidot* (1905) ja Johannes Linnankosken näytelmässä *Simson ja Delila* (1912). Yhtäläisyydet olivat enemminkin ulkoisia, Wilden Salomen aito kumouksellisuus ei ollut läsnä suomalaisissa sisarissa. Feministitutkija Kate Millett on todennut, että Salomea seurasi sarja symbolisia ja epätodellisia naishahmoja, joissa nainen on abstrakti idea.¹¹

Teoksessaan *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* Kerry Powell arvioi, että Wilden näytelmän kieltämiseen Englannissa vaikutti raamatullisuuden ohella päähenkilön kumouksellisuus. Prinsessa



Salome haluaa seksuaalista kanssakäymistä profeetan kanssa nautinnon vuoksi eikä suinkaan lisääntymistarkoituksessa. Englannin sensuuriviranomainen kuvaili näytelmää vuosisadan vaihteessa sanoen, että se on puoliksi raamatullinen ja puoliksi pornografinen.¹²

Väite Wilden *Salome*-näytelmän pornografisuudesta perustuu siihen, että erilaiset seksuaaliset taipumukset ovat näytelmässä erittäin keskeisessä asemassa. Hallitsija Herodes on sukurutsainen pedofiili, joka himoitsee alaikäistä tytärhoittoa Salomea. Pakkomielteen omaisesti Herodes maanittelee Salomea esittämään Seitsemän hunnun tanssin, joka on jonkinlainen seksuaalisen tyydytyksen tuottava riisuutumismuoto ja vaatii esittäjältään ainakin jonkinasteista alastomuutta näyttämöllä. Myös Salomen seksuaalisuus saa perverssin käänteen, kun hän tanssinsa palkaksi vaatii rakastettunsa pään. Näytelmän kliimaksi muodostuu nekrofilinen akti, kun Salome suutelee Johannes Kastajan¹³ irtileikattua päätä. Lisäksi Herodeksen hovipojan kiinnostus nuorta syyrialaista henkivartioston päällikköä Narrabothia kohtaan on yleensä ymmärretty homoseksuaaliseksi rakkaudeksi¹⁴. Homoseksuaaliset teot olivat vuosisadan alussa lain mukaan rangaistavia sekä Suomessa että useissa muissa Euroopan maissa.¹⁵

Wilden näytelmässä patriarkaalisen kulttuurin toiseudet, naiset ja homoseksuaalit, saavat tilaa näyttämöllä poikkeuksellisella tavalla. Kulttuurisesti ja historiallisesti miehinen normi ja sitä kannattavat valtarakenteet merkitsevät naiset symbolisesti ja materiaalisesti ”toisiksi”, ei ensisijaisesti ihmisiksi vaan sukupuoliksi. Tarkemmin määritellen länsimaisen kulttuurin normi on valkoinen heteroseksuaalinen mies, johon verrattuna myös homoseksuaalisuus ja värillisuus näyttävät toiseuksina. Länsimaista ajattelua hyvin perustavanlaatuisesti jäsentävissä dikotomioissa mies/nainen, hetero/homo ja valkoinen/värillinen jalkimmäinen osa



tulee määritellyksi vain ensimmäisen osan kautta, sen muunnellu-
mana, jonkin puutteena, erilaisuutena, vääristymänä ja siten alem-
piarvoisena "toiseutena". Wilden näytelmässä patriarkaalinen jär-
jestys on uhattuna.

Suomessa oli viimeksi edellisenä vuonna 1904 esitetty Hermann
Sudermannin samaisesta Uuden testamentin kohdasta kirjoitta-
maa näytelmää *Johannes*, jossa on samat päähenkilöt, mutta näkö-
kulma on perinteinen. Sudermannin näytelmässä Johannes on pää-
henkilö ja Salome sivuhenkilö. Pahuus on Sudermannin näytel-
mässä identifioiduissa Salomeen ja hänen äitiinsä Herodiakseen,
jonka toivomuksesta Salome Raamatussa ja näytelmässä pyytää
Johanneksen päätä vadilla. Naisissa periytyvän pahuuden voi ym-
märtää Eevan lankeemuksen seuraukseksi. *Johannes*-näytelmän
keskeinen sisältö on oikeaoppisen kristillisyyden anteeksiannos-
sa, jonka kiivas ja rangaistuksia vaativa Johannes Kastaja oppii en-
nen kuolemaansa.¹⁶

Oscar Wilde kehitti samoista aineksista radikaalin version, jon-
ka ehdottomassa keskiössä on prinsessa Salome. Näytelmä ete-
nee hänen tuntemuksiensa mukaan. Teos kutsuu katsojansa em-
paattiseen suhteeseen murhaavan prinsessan kanssa. Nousevan
kristinuskon voi kuvitella tapahtumien taustaksi ja jatkoksi, mut-
ta itse näytelmässä sillä ei ole sijaa. Salomen vaatimus saada Jo-
hanneksen irtileikattu pää on hänen henkilökohtainen kostonsa
Johanneksen torjuttua hänet seksuaalisesti. Toisin kuin Raama-
tussa äidillä ei ole osuutta hänen vaatimukseensa. Näytelmän de-
kadentissa maailmassa nuori ja turmeltumaton aistilliseen rakkau-
teen heräävä prinsessa saa katsojan sympatiat, mutta identifioitu-
minen kääntyy inhotukseksi Salomen vaatiessa tanssinsa palkaksi
rakastettunsa pään. Näytelmä viettelee yleisön löytämään prinses-
san synkät intohimot itsestään.¹⁷



Näytelmä sai kantaesityksensä Pariisissa Aurélien Lugné-Poen johtamassa yksityisessä Théâtre de l'Oeuvressa helmikuussa 1896, jolloin kirjailija vielä kärsi vankeustuomiotaan Englannissa. Myöhemmässä itseymmärryksessään pariisilainen intelligentsia piti näytelmän esittämistä osoituksena omasta valistuneisuudestaan verrattuna englantilaisiin kollegoihinsa. Oscar Wilden asema tuomituna rikollisena vaikeutti esityksen valmistelua Pariisissa, sillä englantilaisten lakien mukaan kaikki rikollisten liiketoimet olivat valtion valvonnan alaisia. Esitystä valmisteltiin salassa eikä siitä tiedotettu julkisesti. Kanteita teatteria vastaan ei esitetty.¹⁸

Näytelmän homoseksuaalinen rakkaussuhde Herodeksen palvelijan ja Narrabothin välillä oli ensiesityksestä häivytetty valitsemalla naisnäyttelijä palvelijan rooliin. Päätös ei miellyttänyt kirjailijaa.¹⁹ Paikalla olleen kriitikon mukaan kirjailijan nimeä tervehdittiin esityksen jälkeen valtaisin suosionosoituksin. Samainen kriitikko esitti myös pisteliään kysymyksen, olivatko Wilden häpeällinen suhde ja vankeustuomio välttämättömiä edellytyksiä sille, että hänen lahjakkuuttaan alettiin kutsua neroudeksi.²⁰

Saksassa *Salome* törmäsi sensuuriin. Preussin alueella oli voimassa sensuuriasetus, joka kielsi raamatullisten henkilöiden esittämisen näyttämöllä julkisesti. Kleines Theaterin ensi-ilta marraskuussa 1902 oli yksityinen tilaisuus, johon osallistui sensuuriviranomainen. Esityksen ohjasivat Friedrich Kayssler ja Hans Oberländer Max Reinhardtin alaisuudessa. Yksi kriitikoista vihjasi, että ainoa syy näytelmän kieltämiseen oli sen kirjoittajan Oscar Wilden dekadentti maine. Preussilainen sensuurikäytäntö alkoi vaikuttaa naurettavalta, kun sitä yleisesti kierrettiin yksityisten esitysten avulla. Syyskuussa 1903 Neues Theater sai luvan näytelmän julkiseen esittämiseen, ja Max Reinhardt ohjasi maineikkaan tulkintansa, jonka jälkeen näytelmä levisi muihin Saksan teattereihin sekä Suomeen.²¹



Suomen suuriruhtinaskunnassa oli vuodesta 1867 saakka ollut voimassa ennakkosensuuri, jonka mukaan näytelmät piti ennen painamista tai julkista esittämistä hyväksyttää Painoasiain ylihallituksella. Erityisen ankaraa sensuuri oli ollut vuodesta 1898 Bobrikovin tultua kenraalikuvernööriksi. Sensuurikäytäntö helpottui Suomessa suurlakon seurauksena. Hallitsija allekirjoitti 4.11.1905 manifestin, jolla kumottiin autonomisen Suomen lakien vastaiset asetukset. Käytännössä kumottiin ennakkosensuuri. Suomen senaatille annettiin tehtäväksi uuden painovapaudelle perustuvan lain valmistelu, jonka keisari myöhemmin jätti lopullisesti vahvistamatta.²² Ennakkosensuuri palautettiin voimaan vuonna 1914 ensimmäisen maailmansodan alettua.²³ Painovapauslaki tuli voimaan vasta Suomen itsenäistymisen jälkeen vuonna 1919.²⁴

Kansallisteatterin syyskauden 1905 ohjelmiston kaksi ensimmäistä ensi-iltänäytelmää järjestäjä Kaarlo Keihäs lähetti tavalliseen tapaan Painoasiain ylihallitukselle. Lupa Braccon *Hämärän lapsia* ja Wilden *Ihanteellinen puoliso* -näytelmille myönnettiin. Syksyn kolmas ensi-iltänäytelmä A. Bissonin *Mustasukkainen* toimitettiin viranomaisille, mutta Painoasiain ylihallituksen pöytäkirjan mukaan ”Armollisen manifestin johdosta marraskuun 4. päivältä asia ei kuulu ylihallituksen toiminta-alaan”. Kohtaan on lyijykyneällä lisätty merkintä ”jätettiin sikseen”.²⁵ Wilden *Salome* ja sen kanssa 15.11. ensi-iltansa saanut D’Annunzian *Kevätaamun unelma* olivat siis ensimmäiset näytelmät, joita ei Kansallisteatterista suurlakon jälkeen lähetetty ennakkosensuurin tarkistettaviksi.

Ennakkosensuurin poistuminen ei käytännössä merkinnyt sensuurin lakkaamista, vaan pääpaino siirtyi repressiivisen valvonnan alueelle, jolloin rikosoikeudellisin toimenpitein pyrittiin estämään haitallisten materiaalien levittämistä. Ennakkosensuurin kumoamisen jälkeenkin painoasetuksen normeilla oli merkitystä, sillä rikoslain pykäliin sisältyi samoja asioita. Epämääräisinä ja sanon-



naltaan väljinä ne tarjosivat viranomaisille poliittisten tilanteiden vaihdellessa tilaisuuden myös vaihteleviin tulkintoihin. *Salome*-näytelmään olisi Suomessakin ollut mahdollista soveltaa sekä Jumalan sanan kevytmielistä pilkkaamista kieltävää kohtaa että siveyttä ja säädylisyyttä loukkaavien esitysten kiellon kohtaa.²⁶ Viranomaiset olisivat halutessaan voineet keskeyttää esitykset, mutta näin ei tapahtunut.

Välittömästi suurlakon jälkeen vallitsi ainakin jonkin aikaa vapaampi ilmapiiri, jota Kaarle Halme kuvaili muistelmateoksessaan *Arkadia*:

Suurlakon aiheuttamissa vapauden aavistuksissa olin polttavalla kiireellä ryhtynyt suomentamaan sen aikuisen sensuurin jyrkästi kieltämää näytelmää *Kankurit*. Samalla vauhdilla asetin näytelmän sitten näyttämölle ja ohjasin sen Työväen teatterissa, missä näytelmä esitettiin ensimmäisenä Suomessa, joten tämä pieni teatteri sai sen maininnan, että se ensimmäisenä avasi ovensa saavutetun voiton merkeissä ja liehutti vapauden lippua ensimmäisenä maan teattereiden joukossa.²⁷

Ennakkosensuurin poistuminen mahdollisti aiemmin kielletyn lakkoaiheisen työväen näytelmän *Kankurit* esityksen. Myös Elli Tompuri mainitsee muistelmissaan juuri *Salomen* ja *Kankurit* esityksinä, jotka olivat ajankohtaisia suurlakon jälkimainingeissa.²⁸ Käsitykseni mukaan johtaja Hahlin ei ollut mahdollista laskea sensuurin lakkauttamisen varaan *Salomen* kohdalla, koska näytelmää oli alettu harjoitella jo hyvissä ajoin ennen suurlakkoa. Suomessa sen siis uskottiin läpäisevän sensuurin.

Wilden *Salomesta* ilmestyi kuusi venäjänkielistä käännöstä vuosien 1904-1908 aikana, mikä kertoo näytelmän nauttimasta suosiota vallankumouksellisten parissa. Vladimir Nemirovich-Danchenkon Moskovan Taiteellisen Teatteriin vuonna 1907 aikoman kaksoisensi-illan teki tyhjäksi tsaarin sensuuri. Pietarissa Nikolai



Evreinov muokkasi näytelmää sensuurin valvonnassa vuonna 1908 poistaen raamatulliset yhteydet sekä pitämällä irtileikatun pään poissa näyttämöltä. Muutoksista huolimatta esitys kiellettiin kenraalinharjoituksen jälkeen.²⁹ Suomen Kansallisteatterin esitys ja sitä seurannut kiertue olivat siis radikaaleja poikkeustapauksia tsaarin valtakunnassa.

Homoseksuaalinen sensibiliteetti ja *Salome*

Ennen vankeustuomiotaan Lontooseen vuonna 1879 asettunut irlantilaiskirjailija Oscar Wilde oli saavuttanut merkittävän aseman Lontoon seurapiirielämässä estetiikan tuntijana ja loistavana keskustelijana. Hänen seurapiirikomediansa olivat suosittuja menestyskappaleita teattereissa. Kun hänet vuonna 1895 tuomittiin homoseksuaalisuudesta vankeuteen, kääntyi koko siihen asti suosiollinen englantilainen julkisuus häntä vastaan. Näytelmien esitykset keskeytettiin ja aikakauskirja, jota Wilde oli toimittanut, lakkautettiin.³⁰ Ennen Oscar Wilden oikeudenkäyntejä oli kirjailijan tuotannosta käännetty Ruotsissa esseekokoelma *Lögnens förfall (Intentions)* ja *Salome*-näytelmä, joihin Suomen kirjallisesti harastunut sivistyneistö oli ainakin jossain määrin tutustunut. Suomaksi ei Wildeä ollut vielä käännetty laisinkaan eikä hänen näytelmiään ollut esitetty Suomessa kummallakaan kielellä.

Valtavasti julkisuutta saaneista Wilden oikeudenkäynneistä raportoitiin myös Suomessa. Helsingin Sanomien edeltäjä Päivälehti seurasi tapahtumia Ulkomaalta-palstalla, ilmeisesti englantilaista tiedonvälitystä referoiden, huhtikuun alkupuolelta 1895 toukuuun loppuun. Päivälehden kirjoitukset eivät ottaneet kantaa Wilden puolesta tai vastaan. Niissä keskeinen uutinen on tapauksen aiheuttama suuri kohu Lontoossa. Lehden mukaan Wildeä syytettiin siveyden loukkaamisesta eikä lukijoille missään vaiheessa



tarkenneta, että kyseessä oli nimenomaan homoseksuaalisuus.³¹

Hufvudstadsbladet julkaisi Lontoon kirjeenvaihtajan raportteja näyttävästi otsikolla ”Rättegången mot Oscar Wilde”. Kirjeenvaihtaja ei malttanut pysytellä etäällä tapahtumista, vaan vankeustuomion julistamisen jälkeen hän yhtyi englantilaisen lehtien kauhisteluun ja tuomitsemiseen. Suomen oloissa artikkeleiden tuhoutunut sävy ja tuomitseva intomieli oli hyvin poikkeuksellinen. Syytteen erityinen luonne ilmeni Hufvudstadsbladetin kirjoituksesta: ”Att du, Taylor, hållit en slags manbordell är omöjligt att betvifla och att du, Wilde, varit medelpunkten för en vid krets af förskämning bland unge män och upprörande osedlighet, är lika omöjligt att betvifla.”³² Kirjoitus teki tiettäväksi, että Oscar Wilde oli ystäviensä kanssa ostanut seksuaalipalveluja alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvilta nuorilta miehiltä.

Kaksi vuotta Oscar Wilden tuomion jälkeen Svenska Teaternin johtaja August Arppe otti ohjelmistonsa Wilden seurapiirikomedian *Solfjärden* (*Lady Windermere's Fan*). Svenska Teaternin historiikki luonnehtii valintaa Arppen kunnianosoitukseksi Oscar Wildelle ja modernismille.³³ Alexander Slotte kirjoitti esityksestä pitkän ja monipuolisen kirjoituksen Hufvudstadsbladetiin. Slotten näkemys Wildesta oli hyvin suvaitsevainen, suorastaan vastakkainen muutamaa vuotta aiemmin samassa lehdessä ilmestyneelle Wilden täysin tuomitsevalle kirjoitukselle. Slotten mukaan Wilden elämäntavasta ja kirjallisista töistä johtuen oli ollut odotettavissa, että hänestä tulisi enemmän tai myöhemmin, tavalla tai toisella, vapaamielisyytensä marttyyri. Vankeustuomiosta hän arvioi olevan hyötyä julkisuuden kannalta. Esitetystä näytelmästä Slotte totesi, että sen olisi yhtä hyvin voinut kirjoittaa Sardou tai joku muu ranskalainen näytelmäkirjailija.³⁴ Esitetty näytelmä ei siis poikennut ajan muusta ohjelmistosta.



Ajatus Brittein saarilla kielletyn *Salome*-näytelmän esittämisestä Suomessa esiintyi Slotten kirjoituksessa vuonna 1897. Hänen mukaansa *Salome* on eniten tekijänsä näköinen näytelmä ja sen esittäminen olisi hyvä teko. Näytelmää ei ollut vielä missään esitetty ruotsiksi ja aihe oli ajankohtainen: Sudermann oli juuri kirjoittanut samasta Raamatun tarinasta *Johannes* -näytelmän. Slotten arvion mukaan Wilde oli hienosti ymmärtänyt *Salome*-prinsessan varhaiskypsää nautinnonhalua.³⁵ Ruotsinnoksen olemassaolosta huolimatta Slotten ehdotus ei toteutunut. Sen sijaan *Solfjärden* pyysi ohjelmistossa pitkään eikä Wilden teoksen esittäminen aiheuttanut sen enempää julkista keskustelua.

Nuorten suomenruotsalaisen yläluokan poikien vuonna 1900 perustama *Euterpe*-lehti alkoi julkaista kirjoituksia Oscar Wildesta vuonna 1902. Tompuri tunsu lehden ympärille muodostuneen ryhmän koulumaailmasta. Wildeen suuntautuneen kiinnostuksen herättäjänä saattoi toimia Svenska Teaternin *Solfjärden*-esitys, jossa vieraili pääosassa ruotsalainen näyttelijätär Lisa Håkansson. Muutama vuosi aiemmin Pariisissa traagisesti kuollut kirjailija tarjosi kanavan nuorten herrojen radikalismille. Artikkeleissaan he painottivat kirjailijan huonoa mainetta: "Oscar Wilde hör till de författare, hvikas värk af alla rättrogna moralister betraktas med afskyn och förfaran, och hans namn har for dem kring sig något af den svafveldoft, som bådär den onde andets ankomst."³⁶ Vastustajikseen kirjoittaja konstruoi kaikki Oscar Wildeen epäilevästi suhtautuvat moralistit, jotka Wilden nimen kuultuaan enustavat pahan hengen näyttäytymistä.

Oscar Wilden viehättävyys euterpeläisten silmissä perustui ilmeisesti taiteellisten arvojen ohella hänen "marttyyrikuolemaansa" pian vankilasta vapautumisen jälkeen sekä kiellettyyn asemaansa kotimaassaan. On mahdotonta tarkalleen sanoa, mitä Wilden homoseksuaalisuus merkitsi nuorten miesten esteettisesti suuntau-



tuneelle ryhmälle. Wilden itsensä ympärille oli Lontoossa muodostunut nuorten miesten homoseksuaalinen alakulttuuri, jonka jäsenet kantoivat vihreää neilikkaa napinlävessään ensi-illoissa ja muissa seurapiiritapahtumissa. Vastaavanlaista julkista tunnustautumista homoseksuaaliksi ei tiettävästi Suomessa tapahtunut lainkaan.

Euterpeläisiä nimitettiin ryhmän ulkopuolelta dekadenteiksi³⁷ ja sanaan on voinut liittyä epäily homoseksuaalisuudesta. Aikakautena esiintynyt kuvaus Esplanadilla maleksivasta huulien välissä roikkuvaa sikaria silloin tällöin tuprauttavasta veltosta hahmosta³⁸ muistuttaa erehdyttävästi pilakuvia, joita Oscar Wildesta piirrettiin hänen uransa loppupuolella. Kuinka pitkälle samankaltaisuus ulottui, jää epäselväksi. Toisaalta yksi lehden eniten kohtua ja julkista keskustelua herättäneistä artikkeleista käsitteli naisen seksuaalista vapautumista ja esiaviollisia suhteita.³⁹ Muistelmissaan Elli Tompuri vakuuttaa ryhmän silti olleen hyvin kunniallinen:

/—/ ja taisi olla paljonkin legendoja orgioista, joita muka vietettiin Euterpe-lehden vaatimattomassa kerhohuoneistossa Aleksanterinkadun varrella. Jutut johtuivat ehkä siitä, että kerho oli kovin eksklusiivinen. Mutta niillä kerroilla, jolloin olin kerhon tai jonkun sen jäsenen vieraana, oli keskustelu nuorten ritarien kanssa ylen henkevää lajia, vaikk’ei heidän pöytänsä ollutkaan pyöreä. Myös havaitsin heidät, vaikk’ei mieskokemukseni niin ylen valtava ollut – kovin siivoiksi, jopa kainoiksi. Kyllä ne olivat niitä viattomampia miehiä, mitä minun tielleni on sattunut, niin silloin kuin jäljestäpäinkin.⁴⁰

Suomen kielellä Wilden näytelmistä esitettiin ensimmäiseksi *Ihanteellinen puoliso* syksyllä 1905 Jalmari Hahlin noustua Kansallisteatterin johtoon. Felix Hornborg Uudessa Suomettaressa kertasi Wilden elämänvaiheita seuraavasti: “Hänen perikatonsa oli tuo tunnettu oikeusjuttu, jossa hän uhkamielisenä rohkeni astua puo-



lustamaan kuten hän itse sanoi 'sitä rakkautta, jota tällä vuosisadalla ei rohkene nimeltä mainita.'⁴¹ Esitys ei menestynyt, vaan se kritiikkien mukaan toi esiin suomalaisen näyttelijätaiteen heikkoudet dialogin käsittelyssä.⁴²

Samana syksynä esitetty *Salome* oli taiteellinen menestys, ja Eino Leino Helsingin Sanomissa puolusti koko arvovallallaan Wildea kutsuen häntä yhdeksi aikakauden suurimmista taiteilijoista.⁴³ Paheksuntaa ei esitetty edes vanhasuomalaisen Uuden Suomettaren arvostelussa, mikä poikkesi lehden yleisestä linjasta.⁴⁴ Suomen lehdistön historiassa Uusi Suometarta luonnehditaan vanhoilliseksi, eettisiä ja moraalisia arvoja sekä luterilaista valtionkirkkoa kannattavaksi lehdeksi.⁴⁵ Kritiikin kirjoittaja Felix Hornborg oli johtaja Jalmari Hahlin henkilökohtainen ystävä, mikä vaikutti myönteiseen asenteeseen. Hahl olisi halunnut Hornborgin omaksi apulaisekseen Kansallisteatterin johtoon, mutta teatterin johtokunta ei tähän suostunut.⁴⁶

Elli Tompurin menestys demonisena ja eroottisesti houkuttelevana prinsessana johti hänet euterpeläisten juhlinnan kohteeksi. Purevasta tyylistään tunnettu Olaf Homén ylisti Tompurin näyttelijäntaidetta.⁴⁷ Tompurin kunniaksi järjestettiin yksityinen juhla, jossa nuoret herrat kilvan ylistivät häntä runoillaan ja muilla ylevillä suosionosoituksilla. Vastaavanlaisen juhlinnan kohteeksi pääsivät myös Ida Aalberg vieraillessaan Suomessa sekä muista Pohjoismaista vierailevat tähdet, kuten Lisa Håkansson.⁴⁸

Homoseksuaalisuudesta vuonna 1895 langetetun vankeustuomion vuoksi Oscar Wilden seksuaalinen suuntautuminen tuli tunnetuksi suurelle yleisölle. Wilden näytelmistä kiellettyjen intohimojen kyllästävä *Salome* on teos, jonka on yleisesti katsottu olevan tekijälleen ominaisin juuri seksuaalisessa mielessä. Prinsessa Salomen on nähty edustavan myös Wildea itseään. Salomen kosto on tulkittu Wilden henkilökohtaiseksi kostofantasiaksi yhteis-



kunnalle ja sen jäsenille, jotka torjuvat hänen edustamansa homoseksuaalisen rakkauden.⁴⁹

Näytelmässä prinsessa Salome ylistää Johannes Kastajan ruumiin, hiusten ja suun kauneutta pitkissä monologeissa, esimerkiksi näin:

Minä rakastan sinun ruumistasi, Johanaan. Sinun ruumiisi on valkea kuin kedon liljat, joita viikate ei ole koskaan niittänyt. Sinun ruumiisi on valkea kuin Judean vuorilla olevat lumet, jotka vyöryvät alas laaksoihin. Ei Arabian kuningattaren puutarhassa olevat ruusut, ei Arabian kuningattaren ryytimaat eikä päivänkoiton jalat, kun ne laskeutuvat lehdille, eikä kuun povi, kun se syleilee meren parhaita... Maailmassa ei ole mitään niin valkeata kuin sinun ruumiisi. Salli minun koskettaa sinun ruumistasi.⁵⁰

Johannes Kastaja torjuu Salomen lähentelyt, jonka jälkeen Salome parjaa hetki aiemmin ylistämänsä ruumiista. Salomen käyttämät kukkia ja hedelmiä sisältävät kielikuvat Johannes Kastajasta muistuttavat tapaa, jolla tavallisimmin kuvataan naisen kauneutta, kuten ihon valkeutta, hiusten tummuutta ja suun punaisuutta. Eroottisen huomion ja katseen kohdistaminen näin selkeästi miehen ruumiiseen näyttämöllä oli kumouksellista. Suomen Kansallisteatterissa Johannes Kastajaa näytteli Oskari Salo, joka sai erityistä kiitosta jylhästä äänenkäytöstään.⁵¹

Herra Iivari Kainulainen näytteli esityksessä Herodeksen hovi-pojan roolin,⁵² joten näyttämöllä nähtiin homoseksuaalisesti viirittynyt jännite näytelmän mieshenkilöiden välillä. Syyrialaista henkivartioston päällikkö Narrabothia esitti Jussi Snellman. On vaikea sanoa, kuinka tarkoituksellinen rohkea ratkaisu oli. Useissa näytelmän muissa produktioissa homoseksuaalinen jännite hävitettiin näyttämötapahtumista valitsemalla nainen Herodeksen palvelija rooliin. Suomen Kansallisteatterissa aikansa kohukirjailijan uskaliain teos sai laimentamattoman tulkinnan.



Salomen esittämisellä teatterin kenttää johtavassa Suomen Kansallisteatterissa oli merkittävä osa Oscar Wilden hyväksymisessä suomalaisessa kulttuurissa. Esityksen jälkeisinä vuosina Wilden tuotanto suomennettiin suurilta osin. Kirjojen esipuheet antavat näytteen tavasta, jolla Wilde legitimoitiin suurelle yleisölle. Gunnar Castrén esittää vankilassa kirjoitetun tunnustuskirjan *De profundis* esipuheessa, että Wilde kääntyi vankilassa uskoon – omalla tavallaan.⁵³ Suomalaisessa kontekstissa uskoontuloon liittyy ajatus aikaisempien syntien katumuksesta, mikä ei Wilden kohdalla tietävästi pidä paikkaansa. Ajatus katumuksesta todennäköisesti teki Wilden helpommin hyväksyttäväksi. *Dorian Grayn muotokuvan* esipuheessa taide ja moraalit irrotetaan toisistaan Oscar Wilden sanoin: “Siveellisiä tai siveettömiä kirjoja ei ole olemassa. Kirjat ovat joko hyvin tai huonosti kirjoitettua. Siinä kaikki. /—/ Se, joka yrittää symbolia selittää, tekee sen omalla uhallaan.”⁵⁴

Oscar Wilde -buumia jatkui muutamia vuosia. Käsitykseni mukaan *Salomen* esittäminen voidaan ajatella jonkinlaiseksi rajakohdaksi legitimoinnin osalta: Kun seksuaalisesti rohkea *Salome* hyväksyttiin, muu tuotanto ei muodostanut ongelmaa. Suomen ruotsinkielisissä teattereissa esitettiin useita Wilden seurapiirikomedioita ja Svenska Teaternin historiikin mukaan yleisö oli utelias näkemään pahamaineisen dekadenttikirjailijan teoksia.⁵⁵ Kielikysymyksen suhteen *Salome* toimi yhdistävänä tekijänä. Elli Tompurin muistelmien mukaan Kansallisteatterin katsomossa istuivat rinnan suomalaisten kanssa sellaiset ruotsalaisetkin, jotka olivat vannonneet olevansa avaamatta Kansallisteatterin ovia.⁵⁶ Kielirajan ylittävä uusi sukupolvi oli avainasemassa Wilden tuomisessa Suomeen.

Homoseksuaalisuuden suhteen on vaikeaa eritellä, milloin Oscar Wilden ja *Salomen* saamassa myönteisessä vastaanotossa oli kyseessä homoseksuaalisuuteen kohdistuva sympatia tai aito hyväk-



syminen ja milloin taas välipitämättömyys tai jonkinasteinen tietämättömyys asian suhteen. Vuonna 1894 voimaan astuneessa laissa homoseksuaaliset seksuaalikäytännöt olivat kriminalisoituja Suomessa sekä naisten että miesten osalta.⁵⁷ Jan Löfström on esittänyt, että homoseksuaalisuus ei silti Suomessa ollut ennen sotia mikään merkittävä pohdinnan tai huolen aihe; ihmiset eivät useimmiten tulleet edes ajatelleeksi koko asiaa.⁵⁸

Homoseksuaalisuus nykyisessä merkityksessään on 1800-luvun lopun tuote, lääketieteen ja psykiatrian vaikutuksesta syntynyt käsite. Sitä ennen ajateltiin, että kuka tahansa saattoi langeta ”Sodomian synteihin”, joita samansukupuolisen seksuaalisuuden lisäksi olivat esimerkiksi eläimiin sekaantuminen tai anaaliyhdyntä.⁵⁹ Suomessa homoseksuaalisuus ei ollut vielä käsitteellisen jäsentämisen kohteena levinnyt laajalle vuonna 1905.

Vaikka homoseksuaalista identiteettiä ei Suomessa vuosisadan alussa ehkä vielä ollut olemassa sanan täydessä merkityksessä, lie-nee silti perusteltua olettaa, että osan yleisöstä kohdalla voidaan mielekkäästi puhua homoseksuaalisesta sensibilitetistä eli herkkyydestä tai suuntautuneisuudesta. Väittäisin, että heille Oscar Wilden julkinen persoona ja *Salome*-näytelmän esitys tarjosivat erilaisen elämyksen kuin oli valtavirran tapa käsittää näytelmä. Näytelmän kielletty rakkaus, kärsimys ja kosto torjutuksi tulemisesta saattoivat resonoida oman elämän syvimpien tuntojen kanssa. Oscar Wilden kohtalo itseään puolustavana julkisena homoseksuaalina teki hänestä marttyyrin, jonka merkitystä homoseksuaalisen identiteetin muotoutumiselle ei voi vähätellä.



Salome, Tompuri – uusi nainen

Salomen esittämistä edeltävinä vuosina käytiin Suomessa poikkeuksellisen vilkasta keskustelua seksuaalisuuteen liittyvistä kysymyksistä.⁶⁰ Keskustelun keskiössä olivat naisten asemassa tapahtuneet muutokset. Naisliike kävi taistelua prostituutiota ja kaksinaismoraalia vastaan kaikilla rintamillaan. Työläisnaisten kansainnoissa siveellisyysskysymys sai myös luokkataistelun piirteitä, olihan prostituution asiakaskunta enimmäkseen ylempien luokkien herroja ja prostituoiduiksi ajautuneet naiset maalta kaupunkiin muuttaneita tyttöjä, vietelleyksi tulleita palvelijattaria tai huonosti palkattuja työläisnaisia.⁶¹ Yleisesti naisliikkeen piirissä kannatettiin kristillistä seksuaalista moraalialia, ja tavoitteena oli miesten seksuaalisen moraalin kohottaminen naisten tasolle ja avioliiton jaloistaminen kahden tasa-arvoisen ihmisen väliseksi liitoksi.⁶²

Seksuaalisuutta koskevan keskustelun herättäjinä toimivat erilaiset yleisistä käsityksistä poikkeavat seksuaaliradikaalit kannanotot, joiden aatesisältönä oli yksilön toimintavapautta korostava individualismi, kauneuden ja erotiikan autonomisuutta puolustava uusromantiikka ja estetismi tai porvarillista yhteiskuntaa ja uskontoa kritisoiva sosialismi.⁶³ Kotimaisista kirjoittajista suurimman kohun sai aikaan *Euterpe*-lehden Rolf Lagerborg, joka kirjoituksessaan vuonna 1902 kuvaili uutta miehiä sytyttävää ja avioliittoa kaihtavaa naisihannetta.⁶⁴ Myöhemmin samana vuonna ilmestyneessä artikkelissaan Lagerborg kehotti nuoria ihmisiä nauttimaan rakkauden ihanuudesta ja erityisesti sivistyneistön naisia luopumaan pidättyvyydestään, joka kuihduttaa heidän elinvoimaisuutensa ja persoonallisuutensa.⁶⁵

Uusi naisihanne sai kannattajia naisasialiike Unionin *Nutid*-lehden toimituskunnasta ja ruotsinkielisistä sivistyneistön naisista. Vapaamieliset siveyskäsityksensä toivat esiin muun muassa Annie Furuhjelm, Alma Söderhjelm, Agnes von Konow, Alta Dahlgren,



Maria Nyström ja Adelaïde Ehrnrooth, jotka kaikki olivat hyvin tunnettuja julkisuuden henkilöitä. He esittelivät näkemyksiään artikkeleissaan sekä julkaisivat kaunokirjallisuutta, jossa naiset halusivat nauttia rakkaudesta ”tulisesti ja veri palaen”.⁶⁶

Viime aikaisessa tutkimuksessa ilmiö ”uusi nainen” on Suomessa liitetty 1920-lukuun⁶⁷, mutta Euterpe-lehden esittelemän uuden naisihanteen yhtymäkohdat varhaisempaan englantilaiseen ”new woman” -ilmiöön ovat ilmeiset.⁶⁸ Uusi nainen oli perinteisen patriarkaatile alistuvan naisen vastakohta. Hän osallistui yhteiskunnallisesti ja esiintyi julkisesti, luki radikaalia kirjallisuutta, kykeni elättämään itsensä ja oli seksuaalisesti vapaamielinen. Uusi nainen oli sekä teoreettinen abstraktio, jota kuvattiin aikakauden taiteessa, sekä todellinen sosiaalinen projekti, joka pyrki vapauttamaan naiset alistetusta asemastaan.⁶⁹ Itsenäisessä näyttelijättären ammatissa usein nähtiin yhdistyvän taiteen abstraktiot ja sosiaalinen toimija.

Esiintyessään Oscar Wilden Salomena Elli Tompuri personifioi uutta naista monella tasolla. Jane Marcuksen analyysi Wilden näytelmätekstistä nostaa Salomen Hedda Gablerin ja *Nukkekodin* Noran rinnalle edustamaan uuden naisen -tyyppiä draamakirjallisuudessa. Hän kutsuu näytelmää sosiaalisesti tragediaksi. Kuten Hedda ja Nora, myös Salome tunnistaa itsensä yhteiskunnan arvoasteikossa seksiobjektiksi. Näytelmien naiset pyrkivät vapautumaan rooleistaan – tuhoisin seurauksin. Samoin kuin Nora, Salome on haluton tanssimaan isännälleen. Molemmat lopulta tanssivat, koska muita väyliä itseilmaisuuksiin ei heillä ole.⁷⁰

Fiktiivisen Salomen ominaisuudet liittyivät yleisessä tajunnassa osaksi Tompurin näyttelijän habitusta ja myös yksityispersoonaa. Bourdieun teoriassa käsite ”habitus” kuvaa pysyviksi ruumiillisiksi käyttäytymistäipumuksiksi muuttuneita hankittuja ominaisuuksia.⁷¹ Näyttelijällä näytellyt roolit muuttuvat ”hankituiksi omi-



naisuuksiksi” siinä mielessä, että heitä usein palkataan aikaisempia menestyksiä muistuttaviin osiin ja etenkin naisnäyttelijöiden kohdalla näyttämöllä ilmenneet ominaisuudet on liitetty myös yksityispersoonan piirteiksi.⁷² Esiintyminen Salomena tulkittiin osoitukseksi seksuaalisesta vapaamielisyydestä.

Salomesta tuli Elli Tompurin julkista habitusta voimakkaasti leimaava rooli. Häntä pyydettiin esiintymään Salomena erilaisissa taitelijajuhlissa sekä Englannin lähetystössä. Tapaus oli eräänlainen sensaatio, sillä näytelmä oli edelleen sensuurin kieltämä lähetystön emämaassa Englannissa. Esiintymisnumeroon kuului Seitsemän hunnun tanssi sekä monologi Johanneksen irtileikatun pään äärellä. Muistelmissaan Tompuri mainitsee myös naamiaisista, joissa hän Seitsemän hunnun tanssin esitettyään oli ollut Salomeksi pukeutuneena loppuillaan.⁷³

Sosiaalisena toimijana ylioppilas Tompuri vietti aikakautena varsin itsenäistä elämää kaukana Vehkalahdella asuvista vanhemmistaan. Hän oli lähtenyt kotoaan, ei suinkaan avioituakseen, vaan opiskelemaan. Hänen määrätietoisuudessaan oli paljon edelläkävijän luonnetta. Tompuri hankki vankan kielitaidon opiskeleamalla ruotsiksi ja matkustamalla jo varhain ulkomaille seuraamaan Pariisin teatterielämää sekä opiskelemaan Saksaan, missä hän sai kiinnityksen teatteriin. Tompuri oli Suomessa ensimmäinen nais-teatterinjohtaja johtaessaan 25-vuotiaana Tampereen Teatteria puolen vuoden ajan vakinaisen johtajan erottua kesken näytäntökauden. Koulutuksensa ja kielitaitonsa puolesta hän oli poikkeus suomalaisten näyttelijöiden keskuudessa.

Kansallisteatterissa *Salomen* ohjanneen Jalmari Hahlin tulkintaa Wilden tekstistä ei jäljelle jääneiden dokumenttien valossa pysty yksilöimään. Elli Tompuri kuvasi Jalmari Hahlin ohjaustyylillä muuttaman näytelmän kohdalla seuraavasti:



Tämä oli Hahlin ensimmäisiä ohjauksia ja ehkä siitä johtui, ettei hän sanallakaan puuttunut rooliini. Hymyili vain ja oli ”hieno” mies, antoi ”taiteilijan itse luoda”, mitä työtapaa ja sanontaa muuttamat ohjaajat käyttivät. /—/ Tohtori Hahl ei puuttunut paljon ohjaukseen. Silloin tällöin hän sanoi: ”Noin Eysoldt Reinhardtilla asennoitui.” Jonkin näytelmän kopioimista kuuluisan esikuvan mukaan kutsutaan meillä myös opintomatkaksi.⁷⁴

Muistelmissaan Tompuri halusi korostaa omaa panostaan roolin luomisessa vähättelemällä ohjaaja Hahlin osuutta. Yleinen käsitys vaikutti olleen, että Tompuri loi tulkintansa pääosasta itsenäisesti. Omaa rooliansa Salomena Elli Tompuri kuvaili seuraavaan tapaan:

Salome on kuin värikylläinen kukka, juuriinsa imenyt aikansa myrkyin jaksamatta sitä kestää. Hänessä murroskausi keskittyy: kehittää vanhan huippuunsa ja antaa aavistella uutta. Vanha häntä ei tyydytä eikä se, mitä hän näkee ympärillään. Jochanaan iskee häneen kuin ilmestys, tulevan symboli. Salomessa herää rakkaus ja kaikki vietit yht’äkkiä suurella voimalla ja tällöin voi kaunein kiertyä kauheimman vastakohtaksi. Tapa, jolla hän rakastaa, on kauneinta, mitä hän osaa, ja se on sinänsä totista ja rehellistä.⁷⁵

Kiintoisa oli Tompurin rooliin tuoma sosiaalinen korostus. Hänen Salomensa ei ollut yksilönä kieroutunut vaan oman aikansa ja ympäristönsä turmeltuneisuuden tuote. Vallitseva paheellisuus ja hillittömyys ei häntä miellyttänyt, mutta hänellä ei myöskään ollut malleja ponnistautua irti ympäristöstään. Salomen ehdottomuudessa saattoi nähdä myös kauneutta, vaikka seuraukset olivat tuhoisat.

Näytelmän ”uusi nainen”, seksiä haluava ja kosta vaativa prinsessa, löysi vastakaikua vuosisadan alun naisyleisöstä. Salomeen kohdistuvasta identifioitumisesta kertoo Ester-Margaret von Frenck-



ellin teatterimuisto, jonka painoarvoa lisää se tosiseikka, että Suomen Kansallisteatterin esitykseen liittyvä muisto on sisällytetty osaksi Svenska Teaternista kertovaa historiateosta. Toisen teatterin kehuminen laitoshistoriikissa on siinä määrin harvinaista, että kirjoittaja tuskin liioitteli sanoessaan saaneensa Elli Tompurista Salomena elinikäisen muiston:

Själv minns jag att jag 1905 fick ett teaterminne för livet på den finska nationalteatern genom Elli Tompuri som Oscar Wildes Salome. Med andra skolflickor gick jag som femtonåring efter teaterbesöket omkring och väste fram en tompurisk begäran om "Johaans" (Johannes) huvud på ett fat. Den heta rösten och den vidunderliga kroppsliga uttrycksfullheten är oförglömliga.⁷⁶

Vuonna 1905 rippikouluikäiset tytöt siis kulkivat Salome-esityksen nähtyään ympäriinsä sähköisten kuin Elli Tompuri ja vaatien itselleen profeetta Johanaan päätä vadilla. Sen sijaan, että nuoret naiset olisivat pukeutuneet huntuihin ja yrittäneet tanssillaan viettää Herodeksen, he valitsivat jäljittelynsä kohteeksi kohtauksen, jossa Salome vaatii kosta tultuaan torjutuksi. Näytelmän kuluessa hän sen myös saa. Naisen vihan ilmauksesta tuli ainakin osalle yleisöä esityksen keskeinen sisältö.

Esityksen vaikutuksesta katkelman kuvaamiin murrosikäisiin tyttöihin voidaan vetää yhteys edeltävinä vuosina julkisuudessa esiintyneisiin seksuaaliradikaaleihin ajatuksiin, vuosisadan vaihteen maineeseen seksuaalisen vallankumouksen aikakautena ja sitä seuranneisiin muutoksiin naisen asemassa. Kate Millett kutsuu vuosisadan vaihdetta seksuaalisen vallankumouksen ensimmäiseksi vaiheeksi, jota seurasi vastavallankumouksia ja toinen vaihe 1960-luvulla. Hänen analyysissään keskeistä on seksuaalisuuden poliittinen luonne, ja seksuaalinen vallankumous merkitsee muutoksia sukupuolten välisissä suhteissa ja käytännöissä kaikilla tasoilla.⁷⁷ *Eroksen aika* -teoksessa "seksuaalivallankumousta" käy-



tetään kuvaamaan aikakautta, jolloin seksologinen tutkimus sai vakiintuneen aseman ihmisen käyttäytymistä selittävien tieteiden joukossa ja kirjallisuuden alueella sukupuolisuus nousi uudella tavalla länsimaisen ihmisen psyykeä luonnehtivaksi ongelmaksi.⁷⁸

Wilden näytelmän kumouksellinen naishahmo tarjosi osalle Kansallisteatterin naisyleisöstä uudenlaisen identifioitumiskohteen. Salomen kostovaatimuksessa voidaan esimerkin valossa ajatella kulminoituneen myös osayleisön kokemus sosiaalisesta epäoikeudenmukaisuudesta ja vaatimus sen muutoksesta. Aktiivisen protagonistinsa avulla näytelmä palveli “naisten vapautusta” ajavia feministisiä tarkoituksia.

Kirjailija Hella Wuolijoki kuvasi aikakauden muistelmissaan ylioppilastyttöjen tuntemaa suurta ihailua muutamaa vuotta vanhempaa Tompuria kohtaan. Ihailun kohteena oli Tompurin näyttelijäntyö, mutta ehkä vielä enemmän hänen julkinen hahmonsä ja rohkea vallitsevista normeista poikkeava olemuksensa:

Sydämeni hakkasi, kun pääsin pyhän näyttämön taakse... ja vielä jännittävämpää – Elli Tompurin pukuhuoneeseen. Elli oli siihen aikaan Kansallisen paljon puhuttu primadonna, muistaakseni se oli Salome-esityksen aikoihin. Siitä alkoi tuttavuuteni Tompurin kanssa, jonka ihania pukuja, eritoten erästä harmaasamettista kävely pukua, me ylioppilastytöt suuresti kateellisina ihailimme Espiksellä. Keskipäivällä lähdimme luennoilta joukolla Espikselle toivoen näkevämme vilaukselta Tompurin ja hänen samettipukunsa. Me, jotka käytimme puseroa ja mustaa hametta sekä korkeita nappikenkiä ja huopahattua, olimme menehtyä, kun ohitsemme kulki ihana ilmestys ruumiinmukaisessa harmaassa prinsessan puvussa, jonka liepeitä piteli elegantti käsi näyttäen kahisevaa pitsistä dessouta, ja hatusta liehuivat samanväriset ihanat plyymit... Hän oli kaunis ja elegantti, ja hänen rinnallaan kulkivat usein Euterpen kuuluisat maailmanmiehet ja leijonat, kuten aivan elosteli-



jaksi huhuilltu Bertel Gripenberg ja hurja Lagerborg... Eikähän kukaan muu uskaltanutkaan kulkea keskellä päivää Esplanadilla vaaleanharmaassa sametissa ja laahustimessa ja plyymihatussa...

Ja arvaa sen, miten synnilliseltä ja jännittävältä tuntui sellaisesta ylioppilaskananpoikasesta jutella ilmielävän primadonnan kanssa, joka maalasi naamiotaan peilin edessä ja oli vielä paljon hurmaavampi kuin Esplanadilla ja puhui meille suurista menestyksistään ulkomailla... ja sitten tuli sisään Jussi Snellman ja hänet esitettiin meille, ja kun Elviira ei tahtonut päästää Jussia oikein sisälle, koska primadonnasta näkyi aivan luvattoman paljon, niin Elli sanoi välinpitämättömästi:

"Antaa Jussin tulla..." Ja silloin minusta jo tuntui aivan kuin olisi ollut jossakin "suuressa maailmassa", jossa ei enää kiljahdeta paljaitten olkapäitten vuoksi.⁷⁹

Wuolijoen kuvauksen perusteella voi todeta, että Tompuri edustava uuden naisen -tyyppi pukeutui naisellisemmin kuin englantilainen tyyppihahmo, jonka asuksi kuvattiin täysin koristeeton ylös asti napitettu miehekäs puku "rational dress"⁸⁰. Tompurin vapaamielisyys pukeutumisessa perustui aistillisuuteen ja rohkeuteen erottautua muista. Wuolijoen kuvauksessa sai ilmaisunsa myös Tompuriin liitetty seksuaalinen aura: "ylioppilaskanapoikaset" pääsivät todistamaan kohtausta, jossa Tompuri toimi paikallisista säädyllisyysnormeista piittaamatta vaikuttaen maailmanmaiselta.

Suomen Kansallisteatterin pitkäaikainen johtokunnan jäsen Eliel Aspelin-Haapkylä kirjasi muistiin huomioitaan näkemistään esityksistä. Hän mainitsi päiväkirjassaan 17.11.1905 *Salome*-esityksestä seuraavaa:

Salome näyteltiin aika vaikuttavasti joskin osaksi lievemmillä piirteillä kuin Berliinissä. Nti Tompuri oli ainakin enemmän puettu



kuin Gertrud Eysoldt ja houkutellessaan syrialaista päällikköä mielensä mukaan hänen houkutuksensa ei ollut niin julkea kuin jälkimmäinen. Ihmeen tehokas on kuvaelma, mutta tuskallisen tunnelman se jättää jälkeensä. Muuan vanha rouva ja eräs nuorempi nainen lähtivät pois keskellä näytäntöä.⁸¹

Ilmeisesti teoksen rohkeus ja naisten poistuminen paikalta olivat yhteydessä toisiinsa, joten esitys ei kaikille naisille tarjonnut jäljittelyn kohdetta. Kiinnostavaa olisi tietää, missä merkityksessä Aspelin-Haapkylä itse koki esityksen jättävän tuskallisen tunnelman. Samaistuiiko kirjoittaja Salomeen ja koki hänen kuolemansa lopussa tuskallisena, vai ahdistiko näytelmän kumouksellinen kostoa vaativa naishahmo mieskirjoittajaa? Valitettavasti vastausta ei löydy päiväkirjan sivuilta.

Katkkelma Elli Tompurin muistelmista kertoo yhden esimerkin naisyleisön reaktioista näytelmään sen kiertueen aikana. Esityksen maine päähenkilön vähäpukeisuuden suhteen rohkeana kappaleena oli levinnyt pääkaupunkiseudun ulkopuolellekin ennen kiertuetta. Alastomuutta osattiin odottaa:

Raahessa ainakin kiltti harmaahapsi asiamieheni neiti H., seminäärin opettajatar, tuli edeltäpäin minua varoittamaan: ”Pukekaa täällä hiukan enemmän yllenne, alastomuutenne voisi näitä raahelaisia loukata.” ”No, voivathan ne katsoa muualle”, sanoin, ”en tahdo mitään muuttaa”. Näytelmä loputtua hän tuli luokseni, pettymys äänessään: ”Ettehän te niin kovin alastomana ollutkaan.”⁸²

Salome-esityksen odotushorisonttiin kuului oleellisena osana sensaation odotus. Tompurin muistelmissaan esittämän katkelman perusteella vaikuttaa siltä, että ”oikea odotushorisontti” esti aidon pahennuksen syntymisen. Sen sijaan Kansallisteatterin esityksessä poistuneet naiset eivät ilmeisesti olleet tietoisia näytelmän aihepiiristä etukäteen. Voidaan ajatella, että sensaation odotus kasvoi suullisen tiedottamisen avulla ja oman lisänsä toi tanssivaa Sa-



lomea esittävä Elli Tompurin kuva, jota oli levitetty vierailupaikkakunnille ennen kiertuetta.⁸³

Oopperalaulajatar Aino Ackté ihastui Salomen rooliin Straussin oopperassa, ja hän esitti sitä useita kertoja vuosien 1907-1914 aikana. Ackté tuli tunnetuksi esiintyjänä, joka kykeni suoriutumaan itse sekä roolin laulusta että Seitsemän hunnun tanssista. Tompurin Salome oli ajallisesti edeltävä Acktén tulkinnalle. Rouvat olivat tuttavilla keskenään, joten voisi kai olettaa, että Tompurin menestyksekkäs tulkinta saattoi innoittaa ja rohkaista oopperalaulajataria tarttumaan kohurooliin.⁸⁴ Aino Acktén äiti Emmy Achte vastusti roolia ankarasti.

Salomen tappajat ja himoajat

Naisen asemaan ja arvoon liittyvät teemat esityksen vastaanotossa kytkeytyvät myös siihen, miten koko näytelmä tuli ymmärretyksi. Millä ehdoilla miehinen kriitikkokunta hyväksyi tai hylkäsi esityksen tarjoaman naiskuvan, joka ainakin yhdessä nuorten naisten muodostamassa osayleisössä sai aikaan identifioitumisreaktion? Vastaanoton dokumenteissa on yliedustettuna miehinen, patriarkaatin näkökulma Salomeen: naisten ja homoseksuaalista sensibiliateettiä edustaneen yleisönsan mielipiteet eivät ole löydettävissä jäljellä olevista dokumenteista kuin fragmentteina. Valtavirran kriitikoiden reaktiot ”toiseuksiin” – kumoukselliseen nais-hahmoon ja homoseksuaalisuuteen – olivat moninaiset.

Uuden Suomettaren Felix Hornborgilta ei juurikaan herunut sympatiaa Salomelle näytelmän tarjoamasta näkökulmasta huolimatta. Hänen kantansa tuli esiin tavassa, jolla hän kommentoi näytelmän loppukohtausta, jossa Salome muserrettiin legioonalaisten kilpien alle:



Hra [Axel] Ahlberg antoi – ehkä hiukan liiallisilla keinoilla – oivallisen kuvan Herodeksesta. Loppusanat juuri tuo käsky sotamiehille, jota antaessaan heikko ja tuntonsa vaivaama Herodes on suuri ja kuninkaallinen, olisivat mahtavammin lausuttuina kohotaneet loppuvaikutuksen voimaa.⁸⁵

Hornborg halusi nähdä Herodeksen suurena ja mahtavana silloin, kun hän määräsi Salomen teloitettavaksi. Kirjoittaja identifioi pahuuden näytelmässä Salomeen ja kohottava vaikutus näytelmän loppuun olisi tullut sillä, että ”paha nainen” oltaisiin oikein mahtipontisesti tuomittu. Esityksessä ei Herodesta esitetty terveenä ja oikean tuomion antavana ruhtinaana, mikä ilmeni Hornborginkin toiveesta. Muut kriitikot tunnistivat näytelmän ruhtinaan perverssiyden. Viljo Tarkiainen kuvaili melko laajasti Axel Ahlbergin roolityötä Herodeksena ja samankaltaisesta tulkinnasta mainitsi myös Eino Leino:

Hänen esityksensä oli naturalistista ja antoi luonnontotuudessaan voimakkaan kuvan tuosta intohimojen ja nautintojen riuduttamasta ruhtinaasta. Hän liikkui hermostuneen kulmikkaasti, nauraa hahatti, puhui särkyneellä äänellä ja joutui omituisten puuskapäiden valtaan: milloin kädet riippuen veltoina pitkin tuolin sivuja ja silmät kamalasti tuijottaen yhteen kohtaan, milloin taas kiihtyneen hillittömäksi, niin että sormenpäätkin vapisivat.⁸⁶

Muista osista on Herodes tärkein. Hra Axel Ahlberg tulkitsi sen sielullisesti aivan oikein, alleviivaten erittäinkin Herodeen sairaaloista aistijännitystä, mutta teki sen niin radikaalilla tavalla, että luulisi siinä olevan hiukan tinkimisenvaraa. Herodiasta esitti nti [Hilda] Martin erittäin voimakkaasti ja oikeassa äänilajissa.⁸⁷

Selvästi Axel Ahlbergin roolisuoritus toi esiin ruhtinaan sairaaloisuuden aina groteskiuteen asti. Hornborgin näkemystä esityksestä voi pitää jonkinlaisena väärinymmärryksenä: hän tulkitsi näy-



telmää perinteisellä hyvä vastaan paha -käsitteistöllä, mikä ei tee oikeutta Wilden turmeltuneisuuden kuvaukselle. Lienee oikeutettua kutsua Hornborgin edustamaa kantaa ”Salomen tappajakasi” – siinä määrin hänen tulkintansa esityksestä oli kallistunut näytelmän mädännäisen patriarkaatin puolelle naisia vastaan. Euterpen Olaf Homén nimesi Herodeksen kiihokkeeksi sukurutsaisuuden ja lisäksi spekuloi sillä julmalla mielihyvällä, minkä Herodes mahdollisesti koki nähdessään Salomen murskautuvan kilpien väliin. Herodeksen antamassa tuomioissa nähtiin siis myös henkilökohtaisen koston ulottuvuus.⁸⁸

Työmiehen kriitikon näkemystä näytelmästä on kirjoituksen lyhyden vuoksi melko vaikea selvittää, mutta sympatia Salomea kohtaan siitä välittyi:

Neiti Tompurin Salome oli juuri sellainen suurpiirteinen ihminen, miksi käsittääkseni Wilde on hänet tarkoittanut. Hillitty näytteleminen pelasti täydellisesti kappaleen vaarallisen loppukohtauksen; alkupuolella sen sijaan olisi ehkä nousukohdissa saanut olla enemmän rohkeutta ja voimaa. Tanssissa oli notkeutta, tulta ja luonnetta.⁸⁹

Lisäksi kriitikko esitti toivomuksen, että Herodeksen roolia kappaleen lopulla olisi voinut lyhentää, koska kuninkaan tuska sai näytelmässä liian suuren sijan. Selvästikin kirjoittajan näkökulma oli Salomen puolella näytelmän turmeltunutta patriarkaattia vastaan. Mahdollisesti Työmiehen kriitikon myönteiseen asenteeseen vaikutti näytelmän vallankumouksellinen henki.

Elli Tompuri löysi omissa muistelmissaan selityksen kappaleen menestykselle ajan kiihtyneistä tunnelmista ja yhteiskunnallisesta myllerryksestä suurlakon jälkeen, jolloin Wilden siirtymäkauden kuvaus löysi vastakaikua.⁹⁰ Menestyksekkäs suurlakko oli voitto työväen joukkovoimalle, ja aikakautena monet sivistyneistön edustajat innostuivat sosialismista.



Myönteisimmän ja asiantuntevimman vastaanoton *Salome* sai Helsingissä Eino Leinolta sekä ruotsinkielisiltä kriitikoilta. Samoilla linjoilla heidän kanssaan oli seuraavan vuoden puolella Valvojaan kirjoittanut Viljo Tarkiainen. Leinon analyysissä painopiste oli näytelmän symbolisessa tasossa ja näytelmän voimakkaat intohimot näyttäytyvät yleisinhimillisinä ääripäinä: “Elämä ja kuolema kaikkein voimakkaimmassa aksentissaan, henki ja ruumis, kumpikin kaikkein kiihkeimmässä pingotustilassaan, maa ja taivas, verenhimo, nautinnon himo – kaikki yhtyy siinä suureksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi.”⁹¹

Eino Leinon kirjoituksesta ei ole luettavissa reaktiota näytelmän kumoukselliseen naishahmoon. Sen sijaan ruotsinkieliset kriitikot Hj. Lenning ja Olaf Homén tulivat luoneeksi pääosan esittäjästä Elli Tompurista vaarallisen houkuttelevan ja demonisen nais-hahmon antaessaan esityksen eroottisuuden kuulua omissa kirjoituksissaan. Roolin ja sen esittäjän sekoittuminen tuli selvimmän esiin Hj. Lenningin tekstistä:

Fröken Tompuri eger för Salomes parti förutsättningar, hvilka där de icke på förhand finnas aldrig kunna inläras - ett temperament och en individualitet, som med sällsynt smidighet låter sig afpassas och bringas i samklang med rollens fordingar. /—/ Glanspunkter i framställningen blevfo dansen inför Herodes, där fröken Tompuri förstod att inlägg så mycket af kvinnans segervisshet och stolthetskänsla öfver sin skönhet och det af vällustig grymhet räglade uppträdet införmdet afhuggna och med raseri kyssta döparhufvudet.⁹²

Kirjoituksessaan Hj. Lenning loi yhteyden Elli Tompurin temperamentin ja Salomen luonteen välille. Voitonvarmuus, ylpeyden tunne ja julma mielihyvä olivat yleensä naisten ja erityisesti Elli Tompurin ja Salomen yhteisiä piirteitä. Ulkoisesti Elli Tompurin todettiin sopivan Salomeksi ja näytelmän tapahtumat huomioon



ottaen tärkeintä oli eroottinen houkuttelevuus. Olaf Homén korosti kirjoituksessaan Tompurin ammattitaitoa ja tarkkaa rooli-analyysiä, joten hän kirjoituksessaan loi Elli Tompurista myös aktiivisen toimijan seksiohjelmien ohella. Kriitikko mainitsi Tompurin dominoineen esitystä, joten hän toi puheessaan esiin myös sen vallan, jota seksiohjelma voi sosiaalisena toimijana käyttää.⁹³ Euterpe-lehden piirissä syntyneestä innostuksesta päätellen Tompuri vastasi hyvin pitkälle heidän käsityksiään uudesta naisihanteesta.

Suomenkielisissä aikalaiskirjoituksissa eivät rooli ja sen esittäjä samalla lailla sulautuneet toisiinsa. Etenkin kiertuekriitikeissä Salomen ominaisuudet ja ne etivät näyttelijäominaisuudet, joilla Elli Tompuri Salomen loi näyttämölle, pidettiin selkeästi toisistaan erillään. Esiintyjä sai loistavan vastaanoton, mutta osassa kritiikkeistä epäiltiin näytelmän moraalia. Negatiivisesti näytelmään suhtautuneet pikkukaupunkien kriitikot ilmeisesti kokivat Salomen kaltaisen naishahmon todelliseksi uhaksi: he etäännyttivät tekstissään Salomen intohimoisuuden koskemaan vieraita kulttuureita käyttäen sellaisia ilmauksia kuin ”etelänmaalainen tulinen intohimo ärtyy sairaalloisuudeksi”⁹⁴ tai ”itämäisen prinsessaan raivokkaan sairaaloinen intohimo”⁹⁵.

Näytelmän sisältö kyseenalaistetaan

Salome lähti seuraavan vuoden 1906 marraskuussa kiertämään Suomea Edward Fazerin järjestämän ja Elli Tompurin ympärille kootun seurueen välityksellä. Esitysten ohjauksesta Elli Tompuri muistelmissaan toteaa, että kaikki kiertueen näytelmät *Salome*, *Talnonpojan ritarillisuus* ja *Sylvi* saivat mennä entisten esitysten mukaa huonommin tai paremmin onnistuen.⁹⁶ Kiertue oli yleisömenestys, kritiikkeissä mainitaan täydet huoneet ja suoranainen kilpailu viimeisistä lipuista. Arvostelu oli ristiriitaista: esitystä ja eri-



tyisesti pääosan esittäjää ylistettiin, mutta näytelmän sisältö ei saanut varauksetonta hyväksyntää.

Turnee Elli Tompurin ensimmäinen pysähdyspaikka oli Hämeenlinna, jossa Tompuri oli vierailut aiemminkin Tampereen Teatterin jäsenenä. Hämeen Sanomien kriitikko mainitsi näytelmän raamatullisesta pohjasta ja selosti tapahtumat pääpiirteittäin. Kriitikon oli ilmeisesti vaikea ymmärtää näytelmää: hän ei tehnyt analyysiä vaan totesi, että tapahtumat tuntuivat siinä kehyksessään temmatuilta ja syyt Salomen käyttökseen olisivat kaivanneet lisäselvitystä. Neiti Tompurin taide vei voiton kaikista odotuksista ja kriitikko nosti Tompurin taiteen Ida Aalbergin rinnalle – kunnia, jota Helsingissä ei vielä tohdittu kenellekään suoda.⁹⁷

Samana päivänä ilmestyi kirjoitus myös Turun Sanomissa. Turussa näytelmä oli näytelty heti seuraavana päivänä Hämeenlinnan esityksen jälkeen. Suurin osa kritiikistä keskittyi Tompurin esiintymisen analysointiin ja kehumiseen, mutta suhtautumisen sa näytelmätekstiin kirjoittaja teki heti alussa selväksi:

Mitä Oscar Wilden Salomeen tulee niin täytynee mielipiteitten sen taiteellisesta arvosta – pakostakin käydä jokseenkin eri suuntiin, aina riippuen asianomaisten yleisestä maailmankatsantotavasta ja käsityskannasta. Omasta puolestani en olisi taipuvainen lukemaan sitä korkeimmassa merkityksessä arvokkaiisiin taideteoksiin. Se on kyllä intohimolla ja voimalla piiraistu äärimmäisilleen patologisen sielunelämän näyte, jota kyllä jää ehkä ihmettelemään ja kummailemaan, mutta ei ihaillemaan ja lämmöllä ja innostuksella muistelemaan.⁹⁸

Väite, että mielipiteiden Salomesta täytyy pakostakin käydä eri suuntiin, ei perustunut aiemmin kirjoitettuun, vaan se oli kirjoittajan retorinen vakuuttelu- ja suostuttelukeino. Aiemmin kirjoitetut kritiikit olivat olleet yksimielisiä näytelmän korkeasta taiteellisesta arvosta. Kritiikki saattoi heijastella kilpailevaa suullista dis-



kurssia, joka ei aiemmin ollut tullut ilmaistuksi julkisena kirjoitteluna. Kirjoittaja yhdisti Oscar Wilden *Salomen*, äärimmäisilleen patologisen sielunelämän sekä tietyn maailmankatsomuksen. Tuloksena oli, että *Salome* ei voi olla korkeimmassa merkityksessä arvokas taideteos. Kirjoittaja saattoi viitata "patologisella sielunelämällä" Oscar Wilden homoseksuaalisuuteen ja kriitikon maailmankatsomuksessa heteroseksuaalisesta normista poikkeavaa halua ilmentävä näytelmä ei voinut olla arvokasta taidetta.

Raahen Lehdessä ilmestyi 17.11.1906 pitkä ja perusteellinen arvio Elli Tompurin vierailusta. Jälleen esitystä kiitettiin, mutta näytelmän arvo kyseenalaistettiin. Argumenteissaan nimimerkki A.P. ei nojautunut Wilden homoseksuaalisuuteen vaan pitäytyi näytelmässä ja sen "perverssissä" sisällössä:

Että Salome sellaisen sairaloisen huipun, leikattua päätä suudellaan, meille näyttää ja värähtää katsojaa kuin muutakin luonnottomuuden kauhua lähellä ollen, sen tendenssin onnellisesta johdonmukaisesta löytämisestä saakoon Oscar Wilde kaiken tunnustuksen, mutta tahtomatta käydä ahdasmielisestä, uusia kirjallisia, henkisiä, kirurgiyllätyksiä kammovasta teatterikertojasta, täytyy meidän tehdä tuo naiivi kysymys, joka heräsi meissä jo viime keväänä Salomea Kansallisessa katsoessamme: Mikä on yhteen laskettu, emme sano käytännöllinen, vaan yleensä vain hyöty tällaisesta modernista herkkupalasta? Mitä dramatiikan kaunosuuntia se tarkoittaa palvelu, mitä katsojan tunteita ylentävästi koskettaa vai onko se vain katsottava modernin kirjallisuuden tahalla tehdyksi superfiiniksi delikatessiksi, jonka ylin tarkoitus on synnyttää hetkellistä virkeyttä blaseeratussa yleisössä?⁹⁹

Erityistä nimimerkki A.P.:n kirjoituksessa oli se, että hän osallistui siinä vahvasti teatteripolitiikkaan ja oli omalta osaltaan kampeamassa Jalmari Hahlia pois Kansallisteatterin johdosta. Argumenttinaan hän käytti huonoa ohjelmistovalintaa eli *Salomea*. Toi-



saalta hän liitti esityksen kritiikkiin valituksen siitä, että suuret taiteilijat Elli Tompuri ja Kaarle Halme eivät olleet kiinnitettyinä päänäyttämölle, vaan kiertelevät maata ristiin rastiin. Lisäksi hän moitti sitä, että kotimaiset näytelmät “saivat etsiä päivänvaloa syrjäakkunoiden kautta”. Kritiikin kärki osui myös yleisöön, joka nautti Wilden näytelmästä. Kirjoittaja loi kuvan elämään tymppäntyneestä modernin taiteen kuluttajakunnasta, joka sai hetkellistä virkeyttä nekrofilian katselusta ja muista perversioista.¹⁰⁰

Raahen Lehden kirjoituksen kanssa samana päivänä ilmestyivät kritiikit myös Kalevassa ja toisessa oululaisessa lehdessä nimeltä Louhi. Kalevan kriitikko selvästi tunsu Wilden maailman ja hänen taiteensa estetiikan: hän osoitti yhtäläisyyden Wilden *De Profundis* teoksen ja *Salomen* välillä sekä ymmärsi näytelmän symbolisen luonteen. Arvio oli kiittävä, etenkin pääosan esittäjän kohdalta.¹⁰¹

Louhen kirjoittaja totesi samasta esityksestä, ettei Tompuri saanut yleisöä haltioihinsa:

Mahdollisesti vaikutti myös varsinkin Salomessa vieroittavasti ne vudon [oudon] kamalat intohimot, joita hän esitti, vai oliko syytä, että esityksestä ei tullut esille se sytyttävä, jumalallinen tenho, joka kaikki mielet vastustamattomasti murtaa ja mukaansa tempaa, vai oliko syytä ehkä kummassakin seikassa.¹⁰²

Käsittääkseni Louhen kriitikko odotti esitykseltä uskonnollista näkemystä ja loppuratkaisua: esityksessä ei tullut esille jumalallinen tenho. Ilmeisesti odotus ja usko olivat niin vahvoja, ettei kirjoittajalle tullut mieleenkään kristillisen loppuratkaisun puuttumisen tarkoituksellisuus. Hän syytti siitä myös esiintyjä.

Turnee Elli Tompurin kritiikeistä käy selvästi ilmi, että Elli Tompurin status muuttui *Salome*-esitysten yhteydessä. Elli Tompuri oli *Salomen* ensi-illan aikoihin nuori näyttelijä, jota onniteltiin hyvästä roolityöstä. Kiertueella hän oli tähti ja muut esiintyjät kautta linjan mainitaan kehyksiksi Tompurin taiteelle tai statisteiksi. Läpimurto



vaarallisena tottelemattomana naishahmona ja kiertueen tuoma erikoisasema tähtenä muovasivat Tompurin uraa uusiin suuntiin.

Vapaamielisyyden läpimurto

Lopullisena sinettinä Elli Tompurin menestykselle ja näytelmän hyväksynnälle voidaan pitää aikakausikirja *Valvojassa* tammikuussa 1906 ilmestynyttä artikkelia. Nimensä mukaisesti julkaisu oli suomalaisessa kulttuurin kentässä kaanonin tuottava ja sitä vahvistava diskursiivisesti järjestynyt paikka. Artikkelissaan ”Naturalismin kuvotus” Mervi Kantokorpi analysoi *Valvojassa* vuosina 1880-1915 esiintynyttä kahtalaista suhtautumista naturalismiin ja siihen liitettyä dekadenssiin, symbolismiin ja pornografiaan. Kotimainen naturalismi pyrittiin torjumaan ”terveen miehen politiikan” nimissä, sen sijaan toiset kansakunnat ansaitsivat tulla tarkasteluiksi naturalismin kriittisessä valossa.¹⁰³ Kiinnostavalla tavalla *Salomen* esitys sijoittui oman ja vieraan välimaastoon. Näytelmäteksti ja esityksen miljöö olivat selkeästi vieraita, mutta teatteriesitys paikallisena ilmiönä ja omien näyttelijöiden välityksellä sijoitui osaksi paikallista kulttuuria.

Kun Viljo Tarkiainen yhteenvedonomaaisessa kirjoituksessaan kuvasi Kansallisteatterin syysnäytäntökautta 1905, *Salomen* esitys nostettiin ehdottamaksi merkkitaipaukseksi. Mikään esitys edeltävänä eikä seuraavana viitenä vuotena saanut yhtä varauksetonta hyväksyntää lehden puolivuotiskatsauksissa. Tompurin näyttelijäntaide sai osakseen laajan analyysin:

Neiti Tompuri loi Salomesta kuvan, joka kantaa suuren taiteen leimaa. Hän oli mielestäni käsittänyt oikein sen äänilajin, jolla Salomen olemus on tulkittava, käyttäen sordiinia voimakkaimmissakin purkauksissa ja säilyttäen kuumimmissakin kohtauksissa taiteen vapauttavan sielukkuuden, hairahtumatta patologiseen. Niin-



pä painui kohtaaus kohtaukselta mieleen eheäksi kokonaisuudeksi: Kuinka hän astuu ulos palatsista viivähtävin, ruhtinaallisin askelin. Kuinka hänen sanansa läpi hunnun hyväilevät syrialaista päämiestä, joka on valmis kuolemaan hänen edesssä. Kuinka hänen kasvoillaan, kahden tumman palmikon keskellä, uinuvat syvät unelmat, kun hän kuulee Jochanaan äänen maanalaisesta tyrämästä. Kuinka hänen koko ruumiinsa jännittyy odotuksesta, kun Jochanaan tuodaan esiin. Kuinka hän joustavan kaarena, ummituvin silmin anoo suuteloä – sanoilla, joissa väreilee kaikki aistien hekkuma. Kuinka hän kimmahtaa takaisin kirouksen satuttamana ja jäykistyy salaperäiseksi ajatuksia hautovaksi sfinksiksi, joka antaa Herodeksen houkutella häntä tanssimaan. Kuinka hän vihdoin rautaisella lujuudella vaatii vastalahjan, toistaen kerta toisensa perästä: “Minä tahdon Jochanaan pään.” Kuinka hän, saatuaan tahtonsa läpi ensin epäinhimillisesti riemuitsee, mutta kohta murtuu polvilleen vadin eteen, käsittäen sen arvoituksen, jonka hän oli väärin ratkaissut. – Liikkeissä, mutta varsinkin äänessä oli viivahduksia, jotka avasivat näköaloja Salomen sieluun. Muistaakamme vain ylimenoja palavasta rakkaudentunnustuksesta kylmään “minä tahdon” –vaatimukseen ja siihen epätoivosta sortuvaan kurkkuääneen, joka puhkesi esiin maassa Jochanaanin pään edessä. Se oli taidetta, joka kohoaa kauniina muistona yli kaiken sen, mitä viime aikoina olemme nähneet Kansallisteatterissa, ja se todistaa ei ainoastaan työtä ja intelligenssiä, vaan alkavaa tunteen vapautumista ja taiteeseen siirtymistä, mikä on toivottavasti vievä nuoren taiteilijattaren yhä uusiin voittoihin.¹⁰⁴

Nimekkäimpien ja arvovaltaisempien kriitikoiden myötämielisyydellä oli suuri merkitys *Salomen* menestyksessä ja Oscar Wilden sisällyttämisessä suomalaiseseen valtakulttuuriin. Julistamalla esityksen suureksi taiteeksi helsinkiläinen kriittikkokunta rinnasti vähäpukaisuuden näyttämöllä taiteen alastontutkielmiin porno-



grafian sijaan. Kiertueen aikana ilmenneet soraäänit jäivät vähemmistöksi. Miehisen kriitikkokunnan reaktiot kumoukselliseen nais-hahmoon vaihtelivat hyväksymisestä paheksumiseen, innostumisesta vihamielisyyteen ja etäännytykseen. Näytelmän kirjoittajan sekä näytelmän sisältämään homoseksuaalisuuteen ei julkisessa kirjoittelussa juuri puututtu. Prosessia voisi kuvailla hiljaiseksi hyväksymiseksi – asiasta tiedettiin muttei elämöity. Voidaan myös olettaa, että osa ”tavallisesta” yleisöstä ei tiennyt Wilden homoseksuaalisuudesta ja että näytelmän homoseksuaaliset viittaukset eivät tavoittaneet suurta yleisöä, vaan ne olivat sensibiliateettiin kytkeytyviä tulkintoja.

Sensuurin kohdalla näytelmän esitys osui ilmeisesti sattumalta ennakkosensuurin lakkauttamisen aikaan. Suomessa sensuurin kohteena olivat yleensä olleet kansallismieliset ilmaukset sekä tsaariin, hänen perheeseensä tai yleensä venäläisiin kohdistuneet loukkaukset.¹⁰⁵ *Salomen* kohdalla voitaisiin arvella, että ilmeinen etäisyys päivänpoliittisiin kysymyksiin helpotti näytelmän suhdetta sensuuriin. *Salome* -näytelmä itämaisena fantasiana oli selkeästi sivussa pääkeskustelusta, joten näytelmän toiseudet ja hyväksyvä suhtautuminen niihin saattoivat saada jalansijaa edistyksellisen kirjallisen sivistyneistön tukemina. Valtakoneiston päähuomio suuntautui muualle.

Elli Tompurin uralle Salome oli rooli, jonka vaikutukset olivat mittavat. Esiintyvän taiteilijan, kuten teatterinäyttelijän, taideteos on olemassa vain lyhyen aikaa näyttämöllä ja se jää elämään yleisön muistikuvissa. Näyttelijä lainaa oman ruumiinsa ja piirteensä taideteokselleen näyttämöhahmolle, jonka pohjalta katsoja luo mielessään käsityksensä roolihenkilöstä. Teatterin kentällä näyttelijänä hankitun aseman taustalta löytyvät yleisön muistikuvat voitokkaista tulkinnoista.¹⁰⁶



Erityisen tärkeä yleisön osa ovat kriitikot ja journalistit, jotka saattavat julkiseen sanalliseen muotoon saamiensa elämyksiä. He tuottavat taideteosta koskevaa sosiaalista todellisuutta antaessaan merkityksiä havainnoilleen. Heillä on valta ruokkia saavutettua suosiota kirjoituksillaan sekä pitää yllä mainetta, joka voisi muutoin unohtua. Näyttelijä voi saavuttaa kentän sisäistä asiantuntijoiden suomaan tunnustusta, joka on pääoman institutionalisoitunut muoto, tai kentän ulkopuolelta tulevaa laajempaa kannatusta, joka ilmenee yleisön suosiona.¹⁰⁷ Salomen roolissa Tompuri saavutti molempia.

Koska näyttelijän teokset häviävät heti syntymänsä jälkeen, joutuu näyttelijä toiminaan ammatissaan jatkuvaa uusintamista vaativan maineensa turvin. Englantilainen naistutkija Lesley Ferris on esittänyt, että erityisesti naisnäyttelijöillä roolit ja näyttelijän yksityispersoonaa sekoittuvat toisiinsa. Naisten on oletettu jollakin olennaisella tavalla esittävän ja esittelevän näyttämöllä itseään toisin kuin miesten, joiden voitokkaat tulkinnat on ymmärretty osoituksena suurista näyttelijän lahjoista.¹⁰⁸ Tompurin kohdalla fiktion ja todellisuuden sekoittuminen on ilmeistä. Tompuriin liitettiin käsityksiä, joiden alkuperä on löydettävissä hänen esittämistään rooleista. Vahvimman leiman Tompurin persoonalle antoivat hänen läpimurtorooliaan muistuttavat tulkinnat seksuaalisista ja vaarallisista naishahmoista.

Läpimurtonsa yhteydessä Elli Tompuri iskostui yleisön tietoisuuteen vapaamielisyyden symbolina, uutena naisena, joka eli itsenäistä näyttelijättären elämää. Hän esiintyi julkisesti, elätti itsensä ja opiskeli. Hänen saavuttamasta menestyksestään on löydettävissä yhtymäkohtia useisiin aikakauden radikaaleihin diskursseihin. Suomen Kansallisteatterin ohjelmistossa *Salome* oli perinteeseen kohdistuvien uudistuspyrkimysten voitto. Perinteiset kansanvaltukselliset linjaukset saivat väistyä eurooppalaisen dekadenssin tieltä.



Seksuaalisesti vapaamieliset henkilöt juhlivat *Salomen* esittämistä Suomessa omana tapauksenaan. Kun esitys tapahtui kansallista hegemoniaa edustavassa Kansallisteatterissa, voidaan ajatella, että “toiseudet” pääsivät ainakin hetkellisesti osaksi kansallista oma-kuvaa. Tompurin lähipiiriin liittyi runsaasti homoseksuaaleja merkittäviksi yhteistyökumppaneiksi. Lisäksi esityksen vallankumouksellisuus ei ollut ainoastaan seksuaalista, vaan sen löysi vastakaikua myös ajan poliittisesta kuohunnasta suurlakon jälkeen. Tompurin näyttelijän habitukseen yhdistyi taiteellinen uudistuspyrkimys, seksuaalinen vapaamielisyys sekä poliittinen radikaalisuus.



Viitteet (s. 37–75)

1 Siirtymistä kulttuurin kentältä toiselle tapahtui runsaasti, mutta suuri toisella kentällä hankittu pääoma ei automaattisesti siirtynyt teatterin kentälle. Esimerkiksi näytelmillä voitiin sanoa olevan kirjallisia muttei teatterillisiä arvoja, kuten Eino Leinon teosten kohdalla. Bourdieun esimerkki on Cardin, joka epäonnistui yrittäessään siirtää huippumuodin parissa hankitun pääomansa korkeakulttuurin piiriin. Erityispääoma on sellaista, joka on arvokasta suhteessa tiettyyn kenttään ja sen rajojen sisäpuolella. Sitä voi muuttaa muuksi pääomaksi vain tietyillä eri kenttien suhteita koskevilla ehdoilla. Bourdieu 1985:106.

2 Taisteluun osallistujien kesken vallitsee yhteisymmärrys taistelun arvoisista asioista. Bourdieu 1985:107-108.

3 Bourdieu 1985:107.

4 Viljo Tarkiainen Valvoja 1906: 65-68.

5 Koskimies 1953:114.

6 Aspelin-Haapkylä päiväkirja 17.11.1905

7 Tompuri 1942a:128. Svenska bokkatalog 1895.

8 E.L. [Eino Leino] HS 16.11.1905

9 Hj.L.[Hjalmar Lenning] Hbl 16.11.1905

10 Matt. 14:6-11.

11 Millett 1970:155.

12 Powell 1990:34.

13 Näytelmässä Johanaan, Iokanaan, Jochanaan tai Johanaan - kirjoitusasu vaihtelee eri lähteissä.

14 Gilbert 1983:138.

15 Löfström 1991:18.

16 Sudermann 1898.

17 Gilbert 1983:144.



18 Tydeman; Price 1998:26-27.

19 Tydeman; Price 1998:29.

20 Tydeman; Price 1998:31.

21 Tydeman; Price 1998:31-33.

22 Leino-Kaukiainen 1984:14-15.

23 Leino-Kaukiainen 1984:15. Suurlakon ja ensimmäisen maailmansodan välisenä aikana käytäntö oli vaihteleva. Painoasiamiesten virat lakkautettiin vuonna 1906, mutta verkosto muodostettiin uudelleen vuonna 1910. (Rossi 1993:23.)

24 Backman 1975:153.

25 Painoasian ylihallitus pöytäkirja 25.10.1905 kohta 12.

26 Leino-Kaukiainen 1984:50-51.

27 Halme 1928:277.

28 Tompuri 1942a:140.

29 Tydeman; Price 1998:58-62.

30 Oscar Wilden kirjailijan uran tuottoisin vaihe alkoi vuodesta 1891, jolloin hän julkaisi mm. uusitun version romaanistaan *The Picture of Dorian Gray*, essee-kokoelman *Intentions*, *Lord Arthurs Savile's Crime and Other Stories*, *The House of Pomegranates* ja artikkelin "The Soul of man under Socialism". Samana vuonna hän tutustui nuoreen Lord Alfred Douglassiin, josta tuli hänen rakastajansa. Vuonna 1892 näytelmä *Lady Windermere's Fan* pääsi parrasvaloihin Lontoossa ja sensuuri kielsi *Salomen*. Seuraavan kahden vuoden aikana Wilde kirjoitti menestysnäytelmät *A Woman of No Importance*, *An Ideal Husband* ja *The Importance of Being Earnest*, jotka esitettiin välittömästi. Wilden kohtalokas oikeusprosessi sai alkunsa vuonna 1895, kun Lord Alfred Douglasin isä Marguess of Queensberry nimitti Wildea "sodomiitiksi" kirjelapussa. Wilde haastoi Queensberryn oikeuteen kunnianloukkauksesta, mutta hävisi jutun, koska todistusaineisto oli häntä vastaan. Prokuraattori haastoi Wilden oikeuteen siveettömyydestä. Wilde tuomittiin



kahdeksi vuodeksi pakkotyöhön. Vankilasta vapauduttuaan Wilde muutti Pariisiin, jossa hän kuoli vuonna 1900. Vankilassa ollessaan Wilde kirjoitti tunnustuskirjan *De Profundis* ja julkaisi vapauduttuaan teoksen *The Ballad of Reading Gaol*.

31 "Ulkomaalta" Päivälehti 9.4.1895, 9.5.1895, 26.5.1895, 29.5.1895

32 "Rättegången mot Oscar Wilde" Hbl 2.6.1895

33 Frenckell 1972:145.

34 Alexander Slotte Hbl 29.9.1897

35 Ibid.

36 Euterpe 1902/28:5-7.

37 Mustelin 1963:317.

38 Rolf Lagerborg Euterpe 1903/12:157.

39 Mustelin 1963:291-299.

40 Tompuri 1942a:66.

41 F.H. [Felix Hornborg] Uusi Suometar 7.10.1905

42 HS 7.10.1905

43 E.L. [Eino Leino] HS 17.11.1905

44 F.H. [Felix Hornborg] Uusi Suometar 16.11.1905.

45 Ekman - Salokangas 1988:202.

46 Koskimies 1953:112.

47 Olaf Homén Euterpe 1905, 41/42:431.

48 Mustelin 1963:119-121.

49 Millett 1970:152-153. Tulkintaansa Millett tukee mm. tekstin kuvakielellä, josta on luettavissa viitteitä homoseksuaaliin seksuaalikäytäntöihin. Oscar Wilden ja Salomen yksinkertaistavaa samastamista vastaan on esitetty, ettei *Salome*-näytelmän eikä Oscar Wilden yleisemminkään tapa ymmärtää seksuaalisuutta ollut essentialistinen. Toisin sanoen, yksilön seksuaalisuus ei Wilden katsannossa ollut seurausta jostakin ihmisessä valmiina olevasta olemuksesta tai piirteestä. Ihmisen seksuaalisuus muotoutuu käytännöissä eikä sitä usein ole mahdollista määritellä yksi-



selitteisesti homo- tai heteroseksuaalisuudeksi. Seksuaalisuus on kompleksista ja monipuolista eikä ennalta määriteltävissä. (Tydeman; Price 1997:178.)

50 Wilde 1892:12.

51 F.H. [Felix Hornborg] US 16.11.1905

52 Hj.L.[Hjalmar Lenning] Hbl 16.11.1905

53 Castrén 1906:IV.

54 Wilde 1906:esipuhe. *Onnellinen prinssi ja muita kertomuksia* ilmestyi suomeksi ja *Balladen om Fängelset i Reading* ruotsiksi Suomessa vuonna 1907. Ruotsin puolella Wilden keskeiset teokset käännettiin samoihin aikoihin. Svenska Bokkatalog 1901-1905: De profundis. Öfv. Anna Lamberg. Stockholm. Wahlström & Widstrand. 1905. Dorian Grays porträtt. Öfv. N. Selander. Stockholm. Bonnier. 1905.

55 von Frenckell 1972:164.

56 Tompuri 1942a:134.

57 Löfström 1991:18.

58 Löfström 1996:17. Löfströmin mukaan homoseksuaalisuudelta puuttui vakiintunut sanasto ja se loistaa poissaolollaan suullisesta perinteestä.

59 Mustola 1991:66.

60 Nieminen 1951:197. Armas Niemisen mukaan vuodet 1896-1904 muodostavat ajankohdan, jolloin seksuaalikysymykset olivat keskitetyn ja yhtenäisen huomion kohteena julkisessa sanassa.

61 Sulkunen 1989:39.

62 Rajainen 1973:78-79.

63 Nieminen 1951:167.

64 Rolf Lagerborg Euterpe 1/1902:7-8.

65 Rolf Lagerborg Euterpe 39/1902:3-4.

66 Rajainen 1973:68.



- 67 Hapuli & al.:1992:98, Kaarninen 1995:11-12.
68 Kts. Gardner; Rutherford (ed.) 1992.
69 Parente-Capková 1998:9.
70 Marcus 1975:105.
71 Bourdieu 1985: 121-122.
72 Ferris 1990:95.
73 Tompuri 1942a:98, 332, 367.
74 Tompuri 1942a:125-128.
75 Tompuri 1942a:133. Luonnehdinta esiintyi painettuna jo vuonna 1923, kun Tompuri näytteli Salomea kiertueella. Tompuri oli toimittanut näytelmästä kirjoittamansa analyysin lehdistölle etukäteen, ilmeisesti välttääkseen kielteistä vastaanottoa. Jotkut lehdet julkaisivat analyysin. Esim. Pohjolan Sanomat 3.3.1923
76 von Frenckell 1972:229.
77 Millett 1970: Preface.
78 Kekäläinen & co. 1995:147.
79 Wuolijoki 1986:431-432. Muistelmat on julkaistu ensimmäisen kerran 1945.
80 Gardner 1992:4-7.
81 Aspelin-Haapkylä 17.11.1905
82 Tompuri 1942a:155.
83 Tompuri 1942a:155.
84 Suhonen 1996:147.
85 F.H. [Felix Hornborg] Uusi Suometar 16.11.1905
86 Viljo Tarkiainen Valvoja 1906:65-68.
87 E.L. [Eino Leino] HS 17.11.1905
88 Olaf Homén Euterpe 1905 41/42:431.
89 "Kirjallisuutta ja taidetta" Työmies 18.11.1905
90 Tompuri 1942a:130.
91 E.L. [Eino Leino] HS 17.11.1905
92 Hj.L. [Hjalmar Lenning] Hbl 16.11.1905



93 Olaf Homén Euterpe 1905 41/42:431.

94 A.P. Raahen Lehti 17.11.1906

95 L. Turun Sanomat 2.11.1906

96 Tompuri 1942a:152.

97 "Turnee Elli Tompuri" Hämeen Sanomat 2.11.1906

98 L. Turun Sanomat 2.11.1906

99 A.P. Raahen Lehti 17.11.1906

100 A.P. Raahen Lehti 17.11.1906 Vastaavanlaisia yhden esityksen moraalista poikivia ryöpytyksiä on myöhemminkin kohdistunut Kansallisteatterin johtajiin. Suomessa teatteria on käytetty yleisen arvokeskustelun välikappaleena ja esitysten "skandalisoimisesta" on tullut ratkaisumalli kiistakysymyksille. (Rossi 1993:145-146.) Vuonna 1906 kiistelystä kohteena oli Kansallisteatterin johtajan paikka, jonka Jalmary Hahl keväällä 1907 jätti. Esitys oli väline muun kritiikin esittämiselle.

101 L a. Kaleva 17.1.1906

102 "Nti Tompurin näytännöt..." Louhi 17.1.1906

103 Kantokorpi 1998:18.

104 Viljo Tarkiainen Valvoja 1906:65-68.

105 Rossi 1993:24-26.

106 Praham koulun teoreetikoilta peräisi olevaa kolmiosaista näyttelijäntyön analyysimallia, näyttelijä - näyttämöhahmo - roolihenkilö, ovat käyttäneet artikkeleissaan mm. Michael Quinn ja Marvin Carlson. Näyttelijä luo näyttämöhahmon, jonka katsoja tulkitsee roolihenkilöksi yhdistämällä luovasti näyttelijän ekspres-siivistä ja näyttämöhahmon viittaavaa funktiota. Katsojien muistikuvat näyttelijöiden aikaisemmista tulkinnoista saattavat "kummitella" taustalla esitystä katsottaessa. Myös tiedot näyttelijästä yksityishenkilönä vaikuttavat katsojan kokemukseen. Carlson 1994:111, Quinn 1990:154-155.

107 Bourdieu 1998:57.



108 Ferris 1990:95. Myös Mervi Varjan muistelutyöryhmän tuloksista käy ilmi naisnäyttelijöiden ja roolien sekoittuminen toisiinsa teatterin työntekijöiden välisissä suhteissa. (Varja 1997:90-92)



3. MARGINALISOITUMINEN 1918-1923

Elli Tompurin marginalisoitumiseksi kutsumassani prosessissa voidaan erottaa kolme erillistä vaihetta. Ensimmäinen ja merkittävin vaihe oli hänen vuonna 1919 perustamansa taiteellisen teatterin Vapaan Näyttämön toiminnan lakkaaminen painostuksen ilmapiiirissä ensimmäisen vuoden jälkeen. Teatterin ohjelmistosta käytiin perustavanlaatuisia ideologisia linjanvetokeskusteluja kriittikkien välityksellä. Tompurin osoittamaa vapaamielisyyttä vastaan asettuivat edellisenä vuonna päättyneen sisällissodan voittajapuolen edustajat, jotka pyrkivät legitimoimaan omat taidekäsitöksensä.

Teatterihankkeen kariuduttua Tompuri pyrki vierailemaan Kansallisteatteriin, ja vierailunsa yhteydessä hän tavoitteli pysyvää asemaa kansallinäyttämöllä. Tompurilla oli vahvoja vastustajia teatterin sisällä, ja vierailu päättyi teatterin johtokunnan ja Tompurin väliseen ilmiriitaan.

Kolmannessa vaiheessa Tompuri jatkoi aiemmin hyvin menestyneitä kiertueitaan, mutta hänen taiteensa vastaanotto oli muuttunut ristiriitaiseksi, esimerkiksi Vaasassa porvaristo boikotoi työväentalolla järjestettyjä esityksiä.¹ Muistelmissaan Tompuri kirjoitti tunteneensa vuonna 1923 toimintansa Suomessa niin vai-



keutuneeksi, että hän päätti lähteä kokeilemaan onneaan Yhdysvaltoihin suomalaisten siirtolaisten pariin.² Vapaan Näyttämön perustamisen aikoihin kaikki vielä näytti sujuvan hyvin.

Vapaan Näyttämön perustaminen

Ajatusta pienimuotoisen taiteellisen teatterin perustamisesta Helsinkiin oli esitetty kulttuuripiireissä jo jonkin aikaa, ja kun kansalaissodan jälkeen keväällä 1918 Etelä-Esplanaadilla sijaitsevan Apollon talon teatteri oli valtiolta vuokrattavissa, syntyi asiasta kolme erillistä hanketta. Paroni Alexander Uexküll-Gyllenband halusi perustaa edesmenneen vaimonsa Ida Aalbergin nimeä kantavan teatterin esikuvanaan Moskovan Taiteellisen Teatterin studionäyttämö.³

Elli Tompuri anoi samaisen huoneiston vuokrausoikeutta tukeunaan nimilista, johon kuului aikakauden merkittävimpiä taiteilijoita eri aloilta sekä muita kulttuurivaikuttajia. Tompurin teatterin kannattajaksi olivat nimensä antaneet Aino Ackté, Katri Rautio, Gösta Serlachius, Eero Järnefelt, Gustaf Valden, Magnus Enckell, Eric Ov. Ehrström, Risto Ryti, Axel Gallen-Kallela, Jean Sibelius, A.K. Christides, Eino Leino, Lauri Castrén, Ville Vallgren, Yrjö Hirn ja Eliel Saarinen.⁴ Tompurin esikuvat suunnittelemaalleen Vapaalle Näyttämölle tulivat Keski-Euroopasta, missä hän oli jo nuorena teatteriopiskelijana seurannut pariisilaisen André Antoinen johtaman teatterin harjoituksia vuonna 1903.⁵

Kolmantena tilan vuokrausoikeutta havitteli Suomeen aikova saksalainen teatteri. Ajatus saksankielellä toimivasta teatterista Suomessa liittyi pyrkimykseen tehdä Suomesta kuningaskunta, jota hallitsisi Saksasta kotoisin oleva kuningas. Syksyn 1918 aikana Apollon talon teatterin käyttöoikeudesta ei tehty päätöstä saksalaisen teatterin vuoksi. Talon vuokrausoikeutta hallitseva sota-



ministeriö priorisoi saksankielistä teatterihanketta, jolla oli selkeä poliittinen tehtävä lähentää suomalaista ja saksalaista kulttuuria. Apollon talon todellinen omistaja oli venäläinen matruusikerho, joka oli ostanut sen käypään kauppahintaan talon rakennuttajalta elokuvateatteri-, valokuvaus-, operettiteatteri- ja hotellitoimintaa pyörittäneeltä Karl Emil Ståhlbergiltä. Talo palautettiin Neuvostoliitolle Tarton rauhassa.⁶

Yhteistä molempien suomenkielisten hankkeiden johtajille oli, etteivät he olleet onnistuneet saamaan tavoitteittensa mukaista asemaa Suomen Kansallisteatterin sisällä. Paroni Uexküll-Gyllenband oli näyttelijänä ja ohjaajana toimineen vaimonsa Ida Aalbergin rinnalla pyrkinyt johtavaan asemaan Kansallisteatterissa vuosina 1910-1915. Keväällä 1917 hän etsi itselleen johtajantointia ja teki Kansallisteatterille johtamisjärjestelyä koskevan tarjouksen, jota johtokunta ei hyväksynyt.⁷ Samoina vuosina Elli Tompurin kiinnittäminen teatterin vakinaiseen henkilökuntaan oli ollut esillä lehdistössä useita kertoja hänen vierailujensa yhteydessä ja Tompurin omat toiveet olivat samansuuntaiset⁸, mutta keväällä 1916 johtokunnan enemmistö katsoi, ”että vierailumuoto olisi sopivin vastaisuudessaakin”⁹. Perustaessaan omia teattereitaan hankkeiden johtajat pyrkivät muuttamaan suomalaista teatterin kenttää vastaamaan paremmin omia tavoitteitansa.

Elli Tompuri oli tavalla ja toisella mukana kaikissa taloon aiotuissa teatterihankkeissa. Saksalaiset halusivat Tompurista tähteä teatteriinsa, ja myös hänen oman teatterihankkeensa kilpailija paroni Uexküll-Gyllenband tarjosi näyttelijän paikkaa Tompurille. Paronin tarjous koski sekä Ida Aalberg-Teatteria että Kansan Näyttämöä¹⁰, jonne hänet oli kiinnitetty johtajaksi muutamaksi kuu-kaudeksi keväällä 1918 ennen oman teatterinsa perustamista.¹¹ Paronin tarjouksen vilpittömyyttä on mahdotonta tietää, sillä aikaisempina vuosina hän oli kirjoitellut poleemisia artikkeleita,



joissa Tompuri näyttäytyi suurimpana uhkana hänen vaimovainajansa kunniakkaalle maineelle.¹²

Vuoden 1918 lopulla käytiin myös Kansallisteatterin johtajan Eino Kaliman ja Tompurin välillä neuvotteluja mahdollisesta vierailusta. Kaliman ja Tompurin välillä käydyissä neuvotteluissa ei yksimielisyyteen päästy ohjelmistosta eikä palkkion suuruudesta. Johdokunnan pöytäkirjaan silti kirjattiin, että neuvottelut voidaan jälleen aloittaa, jos saksalaisesta teatterista ei tulisi mitään.¹³

Lopulta Tompuri allekirjoitti sopimuksen Suomeen aikovan saksalaisen teatterin kanssa. Tompurin lupaavasti alkaneen uran Saksassa vuosina 1908-1910 oli keskeyttänyt avioituminen lakitieteen tohtori Lauri af Heurlinin kanssa ja paluu Suomeen. Kiinnitys Berliinissä oli ollut ainutlaatuinen saavutus suomalaiselle näyttelijälle. Saksalaissuuntaus Suomessa näytti tarjoavan Tompurille mahdollisuuden jatkaa saksankielistä teatteriuraa kotimaassa. Teatterin järjestelyt olivat jo hyvin pitkällä Saksan keisarivallan luhistuessa, ja saksalaisen teatterikulttuurin lähettiläät pysäytettiin rajalle. Näytäntövuonna 1918-1919 Tompuri ei lopulta näytellyt missään teatterissa.¹⁴ Keväällä hän haki johtajan paikkaa Tampereen Työväen Teatterista, mutta valituksi tuli Kosti Elo, jonka kanssa oli jo käyty alustavia neuvotteluja ennen toimen haettavaksi julistamista.¹⁵

Näytäntövuosina 1918-1920 Helsingissä toimi vakinaisesti Suomen Kansallisteatteri, Svenska Teatern ja Koiton Näyttämö omis-
sa tiloissaan sekä Kansan Näyttämö, joka esiintyi Vanhalla ylioppilastalolla. Joulukuun 2. ja tammikuun 8. päivän välisenä aikana kaudella 1918-1919 Näyttämö Kaarle Halme esiintyi Vanhalla ylioppilastalolla yhteensä kuusi kertaa viettäen muun muassa johtajansa 30-vuotistaiteilijajuhlaa. Kilpailu Apollon talon teatterista ratkesi paroni Uexküll-Gyllenbandin eduksi. Hänen teatterinsa oli aloittanut toimintansa jo syksyllä Uudella Ylioppilastalolla, ja



maaliskuussa toiminta siirtyi Apollon taloon. Ida Aalberg-Teatteri valmisti näytäntövuoden 1918-1919 aikana neljä ensi-iltaa, ja esityksiä teatterilla oli Helsingissä yhteensä 33.¹⁶ Lisäksi teatteri teki kaksi kiertuetta.

Paroni Alexander Uexküll-Gyllenbandin johtaman Ida Aalberg-Teatterin esikuva Moskovan Taiteellisen Teatterin studionäyttämö oli tunnettu pitkistä harjoitusajoistaan. Periaatteen toteuttaminen Suomen oloissa teki teatterin toiminnan taloudellisesti mahdottomaksi. Teattereiden toimintaa rasitti raskas huvivero.¹⁷ Lipputulot olivat niin pienet, että valtion 10 000 markan avustuksesta huolimatta Ida Aalberg-Teatterin toiminta lakkasi keväällä taloudellisiin vaikeuksiin. Teatterinjohtaja käytti henkilökohtaista omaisuuttaan teatterin kustannuksiin.¹⁸ Paronin teatterin lopetettua toimintansa Apollon talon teatteri vuokrattiin Elli Tompurille.

Oman teatterinsa Vapaan Näyttämön Elli Tompuri perusti osakeyhtiönä. Suurimmat teatterin rahoittajat eivät olleet tunnettuja kulttuurivaikuttajia vaan liike-elämässä voittoja tehneitä henkilöitä. Ensimmäisessä yhtiökokouksessa 5. syyskuuta kaikki osakeyhtiön 200 tuhannen markan suuruista osaketta todettiin merkityksi eli osakepääoma oli 200 000 markkaa, joka laitettiin maksuun syyskuun loppuun mennessä.¹⁹

Suurimmat osakkeenomistajat, jotka olivat sitoutuneet hankkeeseen jo sen alkuvaiheessa, olivat Suomen valtameren takaisen kauppa Oy:n Kontro & Kuosmasen viipurilaiset johtajat Juho Kuosmanen (20 osaketta) ja K. W. Kontro (10 osaketta). He olivat olleet kirjailija Hella Wuolijoen liikekumppaneita vuosina 1915-1917.²⁰ Lisäksi alkuvaiheessa osakkeita ostivat kauppias F. I. Kurikka (10 osaketta), johtaja Yrjö Somersalo (10 osaketta), johtaja Mikael Höckert (5 osaketta) sekä teatterinjohtaja Elli Tompuri, joka oli merkinnyt itselleen 10 osaketta.²¹ Vapaiksi jääneitä osak-



keita lunastivat varatuomari Ossian Procopé, kauppiaat A. Häyri-
nen, Vilho Giers ja Jalmari Tammilehto, kauppaneuvos Valle So-
vero, arkkitehti Jalmari Kekkonen, antiikkikauppias Ivar Hörham-
mer sekä herrat Urho Bygglin ja Alpi Räisänen.²²

Perustavassa yhtiökokouksessa olivat suurista osakkeenomista-
jista läsnä ainoastaan johtaja Mikael Höckert ja teatterinjohtaja
Elli Tompuri. Useimmilla teatteria tukeneilla liike-elämän henki-
löillä ei ollut pyrkimystä vaikuttaa teatterin toimintaan, vaan he
olivat mesenaatteja. Kokoukseen osallistuivat, kukin itselleen yh-
den osakkeen ostaneina, teatterin näyttelijät Aku Käyhkö ja Paa-
vo Jännes, taiteilija Magnus Enckell, johtaja Aarne Lång sekä la-
kitieteen kandidaatti Eugen Tesche, jonka nuori rouva oli kiinni-
tetty teatteriin näyttelijäksi. Teatterin johtokuntaan valittiin pu-
heenjohtajaksi Eugen Tesche, varapuheenjohtajaksi Magnus Enc-
kell ja varsinaiseksi jäseniksi Elli Tompuri, kirjailija L. Onerva ja
Aku Käyhkö, varajäseniksi Paavo Jännes sekä Aarne Lång.²³

Seuraavana päivänä pidetyssä johtokunnan kokouksessa tehtiin
viiden vuoden sopimus taiteellisen johtajan Elli Tompurin kanssa
ja hänen palkkseen määrättiin 30 000 markkaa vuodessa. Lisäk-
si keskusteltiin johtajan valtuuksista, mutta päätökset jätettiin
myöhemmäksi. Kokouksessa suunniteltiin myös kannatusyhdis-
tyksen perustamista, jonka toivottiin siirtyvän helsinkiläisten
naisten toimeksi. Sopivina henkilöinä mainittiin rouvat Jalander
(Aino Ackté), Sola, Lång, Poppius ja neiti Ståhlberg.²⁴

Henkilökunnan kiinnittämisessä Vapaa Näyttämö oli menestyk-
sekäs. Muistelmiensa mukaan Tompuri tarjosi koko Ida Aalberg-
Teatterin työttömäksi ja palkatta jääneelle henkilökunnalle sopi-
mukset.²⁵ Teatterin tulivat Annie Mörk, Bertha Lindberg, Leena
Järnefelt sekä aviopari Hertta Jack-Leistén ja Torsten Leistén (Topo
Leistelä). Kansallisteatterista tuli neljä miesnäyttelijää: Aku Käyh-
kö ja Paavo Jännes, Kansallisteatterissa ohjaajana toiminut Valle



Sorsakoski sekä asepalvelustaan suorittanut nuori Joel Rinne. Lisäksi henkilökuntaan liittyivät Ida Kalske, Gerda Tesche, Kalle Halonen, Armas Stenberg, Viljo Metsä ja Uno Wikström. Osa heistä oli ollut Tompurin oppilaita. Lavastajaksi kiinnitettiin taiteilija Yrjö Ollila ja hänen apulaisekseen Martti Tuukka.

Maisteri Jalmari Lahdensuo oli väistynyt Kansallisteatterin johtajan paikalta 1917. Tompurin muistelmien mukaan hän oli tarjoutunut ohjaajaksi Vapaalle Näyttämölle, mutta Tompuri ei häntä kiinnittänyt teatteriinsa. Tompurin ja Lahdensuon välinen epäluottamus oli alkanut jo heidän työskennellessään yhtä aikaa Kansallisteatterissa, ja muistelmissaan Tompuri sanoi ihmetelleensä Lahdensuon tarjoutumista Vapaalle Näyttämölle.²⁶

Teatterin henkilökunta edusti suomalaisen teatterikentän nuorta polvea. Vanhimmat olivat 44-vuotias Valle Sorsakoski ja 39-vuotias teatterin johtaja, muut olivat kaksi- ja kolmekymppisiä. Muistelmiensa mukaan Tompuri antoi työntekijöiden itse ehdottaa omat palkkansa, ja ne ylittivätkin huomattavasti muiden teattereiden silloisen palkkatason. Suomen Kansallisteatteri ja Kansan Näyttämö korottivat palkkojaan kesken syysnäytäntökauden.²⁷

Hakiessaan syksyllä 1919 Kansallisteatterista ohjaajan paikkaa paroni Uexküll-Gyllenband uskoi voivansa myöhemmin jatkaa oman teatterinsa toimintaa ja kuvaili sitä seuraavaan tapaan kirjjeessään Kansallisteatterin johtokunnalle:

Ida Aalberg-Teatteri ei merkitse ohjelmansa ja työtapansa mukaan mitään konkurrenssia Kansallisteatteriin nähden (mitä esim. Vapaa Näyttämö merkitsee), vaan se tulee aatteensa mukaan olemaan Kansallinen laitos, joka tulee toimimaan Suomen Kansallisteatterin kanssa käsikädessä.²⁸

Paroni esitti Vapaan Näyttämön kilpailevana yrityksenä Kansallisteatterille. Omaa teatteriaan hän kuvasi jonkinlaisena pienenä näyttämönä Kansallisteatterin yhteydessä, jolloin Vapaa Näyttä-



mö olisi heidän yhteinen kilpailijansa. Todellisuudessa vuoden kes-
täneen toimintansa aikana Ida Aalberg-Teatteri oli itsenäinen tai-
teellinen teatteri kuten Vapaa Näyttämökin seuraavana vuonna.
Paronin toiveissa oli teatterin liittäminen osaksi Kansallisteatteria,
mikä oli ollut hänen ehdotuksensa keväällä 1917 Kansallisteatte-
rin johtokunnalle. Kansallisteatterin johtokunta oli haluton yh-
teistyöhön, ja nouseva venäläisvastaisuus entisestään heikensi pa-
ronin asemaa Suomessa.²⁹

Suomalaisen teatterin kentän erityispiirre oli Kansallisteatterin
vahva asema. Itsenäisten taiteellisten teattereiden syntyminen oli
luomassa suomalaiselle teatterin kentälle Bourdieun kuvaamaa
alakenttää, jolla olisi pienestä taloudellisesta pääomasta huolimatta
suuri symbolinen valta teatterin uudistusten etujoukkona ja uuden
ohjelmiston esittelijänä.³⁰ Eriytyminen valtavirran ja avantgarden
välillä ei ollut aiemmin tapahtunut Suomessa, vaan Kansallisteatte-
ri ja muut Suomen teatterit olivat esittäneet ohjelmistoissaan mo-
lempia. Ohjelmistoilla pyrittiin varmistamaan lipputulot, mutta
esitettiin myös joitakin avantgardeen luettavia teoksia, jotka muis-
sa maissa olivat pienten kokeellisten teattereiden ohjelmistoa.

Sekä paroni Uexküll-Gyllenband että Tompuri noudattivat toi-
minnassaan teatterinjohtajina autonomiselle alakentälle ominais-
ta taiteellisin periaattein tapahtuvaa ohjelmiston valintaa. Paroni
meni epäkaupallisuudessa pidemmälle pitkine harjoitusjaksoineen.
Alakentän olemassaolo tuottaa erilaisia kriteereitä arvostella teat-
teritaidetta kuin varsinainen kenttä, ja alakentän syntyminen vie
varsinaiselta kentältä monopoliaseman hyvän taiteen määrittelys-
sä. Taiteellisille teattereille ominaisia arvostuksia ovat taiteellinen
puhtaus, tinkimättömyys ja toiminnan pyyteettömyys. Valtavirtaa
edustavissa teattereissa keskeisin hyvän taiteen ja onnistumisen
määrittäjä on yleisön suosio.³¹ Molemmat studiateattereiden joh-
tajat pyrkivät taiteellisiin saavutuksiin.



Vapaan Näyttämön esitysten vastaanotto

Teatterikritiikkejä ilmestyi säännöllisesti Helsingin Sanomissa, Hufvudstadsbladetissa, Uudessa Suomessa sekä vuoden 1920 alusta lähtien Suomen Sosialidemokraatissa. Helsingin Sanomissa teatteriarvostelijan tointa hoiteli professorin virkaan tähtäävä kotimaisen kirjallisuuden dosentti Viljo Tarkiainen, joka vuodesta 1912 lähtien oli seurannut pääkaupungin näyttämöiden ensi-iltoja ja arvosteluillaan pyrkinyt luomaan taiteellisesti lahjomatonta näyttämökulttuuria Suomeen. Poliittiselta kannaltaan hän oli nuorsuomalainen ja tasavaltalainen.³² Hufvudstadsbladetin kriitikkona toimi jo vuosisadan alussa uransa aloittanut Hjalmar Lenning, jonka päivätyö oli Helsingin yliopiston kirjaston vanhempi alikirjastonhoitaja.

Maisteri Jalmari Lahdensuo aloitti vastaperustetun Uuden Suomen kulttuuriosastossa teatterikriitikkona. Tehtävään hän siirtyi suoraan sisällissodan jatkona seuranneista sotilaallisista tehtävistä meriväen intendentuurin päällikkönä.³³ Sanomalehti Uuden Suomen perustivat monarkistipiirit, jotka joulukuussa 1918 olivat ryhmittyneet kansalliseksi kokoomuspuolueeksi. Taustalla vaikutti Uuden Suomen turvaamiskomitea, jonka nimessä Uusi Suomi tarkoitti, uutta, itsenäistä, valkoista Suomea. Lehden perustamispääoma oli peräisin sanomalehti Uudesta Suomettaresta, itsenäisyyslehti Uudesta Päivästä sekä nuorsuomalaisilta kuningatsemielisiltä.³⁴ Suomen Sosialidemokraatissa ei ollut vakinaista teatterikritiikkiä. Kevätkaudella Vapaan Näyttämön esityksistä kirjoitti kolme eri nimimerkkiä.

Vapaa Näyttämö aloitti harjoituksensa elokuun alussa, ja ensimmäinen ensi-ilta oli Ibsenin *Rakennusmestari Solness* (*Bygmester Solness*) 30. elokuuta. Lahdensuo kuvaili näytäntökauden alun tiilannetta seuraavasti:



Nyt on siis jälleen uusi suomalainen näyttämö nähnyt päivän valon. Ida Aalberg-Teatterin lyhyen tarinan jälkeen on Vapaa Näyttämö samoilla palkeilla aloittanut toimintansa. Elinvoimaisem-
minko kuin edeltäjänsä, on tietysti eilisen avajaisnäytännön perustuksella mahdotonta mennä päättelemään. Merkit ainakin ovat hyvät.

Jo siinä, että nuori teatteri on saanut merkitsevän ensi esiintymisensä valmiiksi aivan näytäntökauden alkuun, on selvä viittaus siihen, että tässä laitoksessa on tarkoitus tehdä työtä pirteästi ja tarmokkaasti ja rakentaa toiminta ei haihattelevien tuulentupien ja hyvän uskon varaan, vaan oikein rakennetulle taloudelliselle pohjalle, jolloin myös tässä pienessä yhteiskunnassamme vallitsevat olosuhteet otetaan tärkeinä tekijöinä huomioon.³⁵

Lahdensuo vertasi Tompurin teatterin alkua edellisenä vuonna toimineeseen paroni Uexküll-Gyllenbandin teatteriin, jonka ensi-iltoja siirrettiin myöhemmäksi ”voittamattomien esteiden vuoksi” ja joka taloudelliselta kannalta katsottuna oli epärealistinen yritys.³⁶ Vertailu kävi Tompurin eduksi. Myös Viljo Tarkiainen Helsingin Sanomissa antoi kiitosta kunnianhimoisesta avajaisnäytelmän valinnasta, toivotti onnea uudelle yritykselle ja kehotti yleisöä pitämään teatteria lämpimästi muistoissaan.³⁷

Suomen Sosialidemokraatin kirjoittaja uutisoi tapauksen päivän muiden lehtien jälkeen ja oli päätenyt sanavalinnoissaan hyvin lähelle Uuden Suomen Lahdensuota. Hän arvio teatterin sekä taiteelliset että taloudelliset menestymismahdollisuudet hyväksi.³⁸ Kriitikoiden mukaan juhlayleisö täytti katsomon viimeistä paikkaa myöten ja osoitti mieltymystään kuuluvasti ja näkyvästi. Arviointi oli myönteistä, ja teatterin todettiin selviytyneen vaikeasta tehtävästä kunnialla, vaikkei esitystä varsinaiseksi taiteelliseksi menestykseksi katsottukaan. Erityistä kiitosta saivat Yrjö Ollilan suunnittelemat lavasteet.



Teatterin seuraavasta ensi-illasta Abel Hermantin farsssista *Lois-tojuna (Trains de luxe)* tuli näytäntökauden vetonaula, jota näyteltiin yhteensä 26 kertaa. Kritiikki ei ollut yksimielistä näytelmästä, joka kuvasi suorasukaisesti maasta toiseen matkustavan joutilaan ja huvittelunhaluisen ylhäisön sänkykamariseikkailuja. Näytelmän keskiössä olivat naisten seksuaaliset halut, ja seuraavanlainen keskustelu käytiin Annie Mörkin esittämän prinsessa Mimin ja Elli Tompurin tulkitseman Infantinna Elviran välillä:

Mimi: Te luulette siis että naiset...

Infantinna: ...Haluavat? Tietysti. He haluavat miehiä, samoin kuin miehet naisia.

Mimi: Kauheata.

Infantinna: Ei suinkaan. Se on kaikkea muuta kuin kauheata. Sanoitteko ”kauheata”, jos nuori mies kadulla nähdessään kauniin tytön tuntee aivan kuin salamaniskun? Miksi kiellätte minua tuntemasta väristystä, kun näen todella kauniin miehen?

Mimi: Onko todella olemassa kauniita miehiä?

Infantinna: Tyhmyyksiä! Ettekö ole niitä tarkastanut... Tietysti on todella kauniita ja haluttavia miehiä.

Mimi: Ette voi tarkoittaa täyttä totta.

Infantinna: Kyllä. Minä nauran tuhansille seikoille, sillä minulla on iloinen luonne; mutta en tuntee, joka on vakava, joskus murheellinen, mutta ei koskaan... ei koskaan naurettava... Minä nauran teille – anteeksi prinsessa – siksi että olette turhamainen ylpeän ruumiinne vuoksi. Minä en voi kerskailla, että minulla olisi ruumis, joka on ylpeä. Minä en ainakaan sitä salaa. Minä en voisi sitä tehdä. Heti kun tunnen tuollaisen väristyksen, niin näkyy se koko minun olemuksessani. Eikö totta, markiisi?³⁹



Näytelmässä nuori Leena Järnefeltin esittämä prinsessa Hedvig ja Tompurin Infantinna Elvira pyrkivät viettelemään Paavo Jänneksen esittämän nuoren ja kauniin Don Manuel Arequipan. Kamppailu päättyy siten, että nuori prinsessa saa miehen avio-
puolisokseen Infantinnan kyllästyttyä häneen rakastajana.

Viljo Tarkiainen Helsingin Sanomissa piti esitystä kokonaisuudessaan ansiokkaampana kuin avajaisnäytäntöä. Pääosissa Paavo Jännes ja Elli Tompuri saivat kiitosta komiikan kyvyistään:

Hän [Elli Tompuri] oli siinä oikealla alallaan. Tuossa ylhäisessä espanjalaisessa kokotissa yhdistyy häikäilemättömyys hiutuvaan, ylihienostuneeseen nautiskeluun. Rouva Tompuri ilmensi sen eri vivahdukset mainiosti. Hänen tarjoutumisessaan oli inhimillistä tunteisuutta ja kiemailua, ja antautumisessaan hekumoivaa juopumusta (huomatkoon tummat, venytetyt nenä-äänteet, silmien riutuva ilme ja ”lattian keinuminen” jalkojen alla) ja hänen kyllästytmisessään eläneen naisen välinpitämättömyyttä. /—/ Paavo Jännes hoiteli rakastajan osaansa myöskin erinomaisella menestyksellä. Vivahduksia ei siinä ollut monta, mutta ne olivat hyvästi valittuja ja ilmeikkäitä: vain joku kädenliike, kasvojen värähdys ja vartalon kouristus tai ojennus. Tyyppi ei tosin liene ollut espanjalainen, vielä vähemmän ranskalainen, mutta se oli kuitenkin koomillinen. Erikoisesti kiintyi huomio noihin kömpelöihin käsiin, jotka usein avuttomina epäröivät, tarttuako tarjona olevaan saaliiseen vai ei, ja jotka välistä itse tyytyväisenä kohosivat sipaisemaan mustia viiksen alkujä. Don Manuelin luonteen naiivisuus ja turmeltuneisuus, typeryytensä ja hitaus tuli elävästi esille.⁴⁰

Tarkiaisen mielestä näytelmän arkaluontoiset kohtaukset pelasti korkeuteen kehitetty suorasukaisuus, joka yhdistyi älylliseen herkutteluun ja kirvoitti häikäilemättömästä verhottomuudesta esille henkevän hymyn.⁴¹ Sisältönsä puolesta näytelmä liittyi hykerryttävänä jatkumona Tompurin julkiseen kuvaan vapaamielisenä uutena naisena.



Jalmari Lahdensuo Uudessa Suomessa katsoi aiheelliseksi ojentaa teatterin johtoa liian vapaamielisestä ohjelmiston valinnasta:

Hyppäys korkea-aatteisesta Rakennusmestari Solnessista absinttihöyryiseen Loistojunaan oli yllättävän suuri ja toi mukanaan myös suuren lankeemuksen.

Jos Vapaan Näyttämön nimeen sisältyy myös mahdollisimman suuri vapaus ohjelmiston valinnassa, niin oli tämä toinenkin vaali perin onnistunut. Näiden kahden kappaleen välille mahtuu tosiaankin kaikki mahdollinen tämän ilman kannen alla – ja niin jää vapaus hengitellä ja kokeilla mielin määrin. Tulevaisuus sitten näyttäköön onko se teatterille onneksi.

“Loistojuna” on tietysti tarkoitettu keräämään rahaa uuden yrityksen taloudelliseksi tukemiseksi. Epäilen yrityksen onnistumista.⁴²

Lahdensuon epäilykset osoittautuivat vääriksi: *Loistojunasta* tuli teatterin kassakappale. Esittämällään epäilyksellä Lahdensuo todennäköisesti pyrki vaikuttamaan näytelmän menestystä heikentävästi. Muistelmissaan Tompuri mainitsi kappaleen herättäneen väittelyä, mutta puolusti valintaansa yhteiskunnallisena satiirina.⁴³

Lahdensuon opettavainen asenne kuvaa asemaa, johon vastaperustetun Uuden Suomen kulttuuriosasto pyrki sisällissodan jälkeisessä tilanteessa. Sitä hallitsivat herrat Jalmari Lahdensuo, K. S. Laurila ja Heikki Klemetti. ”Pohjalainen talli ilman hevosia”, Kansallisteatterin historioitsija Rafael Koskimies muisteli runoilija-professori V.A. Koskenniemen tätä ryhmittymää nimittäneen.⁴⁴ Ryhmittymä tavoitteli päätäntävaltaa hyvän taiteen kriteerien määrittelyssä teatterin kentällä, ja tukenaan sillä oli asema sodan voittajapuolen edustajana. Lahdensuon katsannossa vapaamielinen näytelmä oli ideologisesti vaarallinen: liittyihän siihen selkeä luokka-aspekti, vapaata seksuaalisuutta ja ”jumalan pilkkaa” – “vede-



tään näytelmän viimeiseen vuorosanaan itse taivaallinen kunin-
gaskin...”, Lahdensuo totesi kritiikissään.⁴⁵

Teatterin työtahti oli vilkas: siellä näyteltiin keskimäärin viitenä päivänä viikossa ja samalla harjoiteltiin uutta ohjelmistoa. Syyskuun lopulla sai ensi-iltansa Bernhard Shawn *Ei sitä voi koskaan tietää*, jonka Kansallisteatteri oli esittänyt jo aiemmin syksyllä. Viljo Tarkiainen toi kritiikissään esiin teatteriin kohdistuneet laatuodotukset:

“Loistojunan” esitys muodostui ainakin eräissä suhteissa niin kauniiksi näyttämömenestykseksi, että katsoja sen perusteella jäi odottamaan Vapaan Näyttämön saavan myöskin Shawn kappaleesta jotakin näyttämöllisesti huomattavaa, kenties enemmänkin kuin mitä Kansallisteatteri pystyi saamaan siitä irti. (Että Kansallisteatteri myöhemmin on parantanut tätä ennätystään, sen pitäisin aivan varmana) Alku lupasinkin hyvää. Keskustelu luisti vilkaasti ja kevyesti. /—/ Mutta jo toinen näytös tuotti pettymyksen.⁴⁶

Vaikka Valle Sorsakosken ohjaama esitys ei ollutkaan täysosuma, sai Vapaa Näyttämö välillisesti tunnustusta työstään. Vertailu Kansallisteatteriin oli juuri toimintansa aloittaneelle teatterille imar-televaa.

Teatterin seuraavasta ensi-illasta lokakuun puolessa välissä tuli taiteellinen menestys. Teatteri esitti Franz Grillparzerin *Medean*, jonka pääosassa vuorottelivat Elli Tompuri ja Annie Mörk. Viljo Tarkiainen kuvaili esitystä Helsingin Sanomissa seuraavaan tapaan:

“Medea” ei ole mikään helppo esitettävä. Että Vapaa Näyttämö osittain hyvin nuorin voimin pystyi suoriutumaan siitä niin onnistuneesti kuin ensi-iltana tapahtui, on liitettävä sille suureksi taiteelliseksi voitoksi. Ansio siitä lankeaa lähinnä kappaleen taitavalle ohjaajalle ja pääosan esittäjälle rouva Elli Tompurille. Hän oli saanut yhteisnäyttelemiseen ryhtiä ja eheyttä. Mielihyvällä pani katsoja merkille, että esityksessä vältettiin turhaa liikehtimis-



tä ja kaikkea ulkonaista huitomista, johon kappaleen raskas paa-
tos helposti saattaisi houkutellessa. Asennot ja liikkeet olivat hyvästi
harkittuja ja ilmeikkäitä. Ryhmitys tasapainoisesti punnittua. Ja
lausuminen – varsinkin siihen katsoen, että eräät näyttelijöistä
varmaankin ensi kertoja käsittelivät korkeatyylistä runoutta (vaik-
kakaan ei mallikelpoisesta suomennoksesta) – oli nuhteetonta.⁴⁷

Tompuri sai suuren tunnustuksen työstään ohjaajana sekä nuor-
ten näyttelijöiden kouluttajana. Vapaan Näyttämön henkilökunta
pystyi saavuttamaan korkean tason klassisessa tragediassa vauh-
dikkaiden farssimenestysten jälkeen. Myös Tompurin repertuaari
näyttelijänä laajeni Tarkiaisen mukaan merkittävästi:

Rva Tompuri Medeana oli erittäin onnistunut. Hän toi siinä esille
uusia, entistä syvempiä puolia näyttelijäolemukseltaan ja loi tuosta
barbaarinaisesta osittain realistisin osittain tyyliteltyin keinoin luon-
nekuvan, joka oli hämmästyttävän elävä, ehyt ja voimakas. Liik-
keissä oli pontta, lausumisessa kiinteyttä, vivahdusrikkautta ja tum-
mävärisyyttä, äänenkäsittelyssä musikaalista soinnukkuutta. Ha-
luisinpa tietää, kuka nykyisistä suomalaisista näyttelijöistä suo-
rittaisi Medean osan paremmin kuin rva Tompuri. Ainoastaan sen
pienen huomautuksen tahtoisin tehdä, ettei hän syyttä suotta ot-
taisi suorittaakseen noita murteellisia ja yleiskielemme kannalta
rumia -ia ja -iä -diftongeja, esim. semmoisissa sanoissa kuin “via-
ras” ja “miäs”./—/ Se työinto, taiteellinen ymmärrys ja rohkeus,
jota Vapaa Näyttämö on tähänastisissa näytteissään, eikä vähim-
min juuri “Medeassa” osoittanut, herättää iloisia toiveita ja kehoit-
taa yleisöä kiinnittämään yhä suurempaa huomiota sen pyrkimyk-
siin.⁴⁸

Klassinen tragedia kuului niihin näytelmiin, jonka Uuden Suo-
men Jalmary Lahdensuo katsoi sopivaksi esitettäväksi nuorena ta-
savallassa. Laajassa kahden päivän lehtiin ulottautuvassa arvoste-
lussa kriitikko antoi paljon tunnustusta teatterille, mutta samalla



hän toistuvasti pyrki leimaamaan teatterinjohtajan näyttelijäntaitteen jollakin tavalla epäaidoksi. Runsaiden kiitosten lopuksi Lahdensuo totesi, että "tämä on taidetta, joka satasärmäisessä välkehtivässä valmiudessaan ei lämmitä, ei vakuuta. Sen liikutuksessa ei ole sydäntä, sen itkussa ei kärsimyksen välitöntä värähdystä."⁴⁹ Vastaavaan tapaan Lahdensuo oli todennut Tompurin tulokinnasta *Rakennusmestari Solnessin* Hildenä, että "erittäin mielenkiintoinen tulos paikoitellen suorastaan säkenöivän älykkäästä eritelytyöstä ja antaumuksen harvinaisesta voimamäärästä, mutta joka tahtoen tai tahtomattaan pysytteli eletystä elämästä loitolla."⁵⁰

Lahdensuon tavassa kuvata Tompurin taidetta rakentui toiseuden diskurssi, jossa Tompuri edusti jotakin kylmää, epävakuuttavaa ja eletylle elämälle vierasta. Lahdensuo ei pyrkinyt kiistämään Tompurin taitoja näyttelijänä, mutta hän antoi arvosteluissaan ymmärtää, että jotakin parempaa ja arvokkaampaa voisi taiteelta edellyttää. Lahdensuon muodostamissa dikotomioissa myönteisiksi ominaisuuksiksi nousivat aitous, lämpö, vakuuttavuus ja elämänläheisyys. Vastakohtaparit terve-luonnollinen-kansallinen ja sairas-rappeutunut-eurooppalainen jäsensivät muitakin aikakauden arvokeskusteluja, joihin liitettiin myös attribuutit miehekäs ja naisellinen. Suomalainen kulttuuri määriteltiin aikakautena nuoreksi ja terveeksi, toisin kuin keskieuropallaiset jo rappioitumaan alkaneet kulttuurit.⁵¹ Lahdensuon hahmotuksessa Tompuri edusti jotakin epäaitoa, liian pitkälle jalostettua, naisellista, vierasta ja siten epäsuomalaisuudessaan torjuttavaa.

Suurimman karhunpalveluksen Lahdensuo teki teatterille veratessaan kahta pääosan esittäjää toisiinsa: "Elli Tompurin Medea oli valmista taidetta, valmista kiireestä kantapähän" ja "Annie Mörkin Medea ei ole vielä läheskään valmis. Siinä kaipaa enemmän rotua ja ylhäistä lujuuutta, siinä kaipaa elävöivää vivahdusrikkautta."⁵² Tompurin muistelmien mukaan näihin aikoihin alkoi teat-



terissa vähitellen ilmetä tyytymättömyyttä. Pahennusta herättivät johtajan toistuvat pääosat, johon varmasti toi lisänsä johtajan eduksi käynyt julkinen vertailu. Voisi hyvin kuvitella, että muut naisnäyttelijät kokivat jäävänsä teatterissa paitsioon.⁵³

Teatterin työskentely jatkui eripurasta huolimatta, ja seuraava merkittävä teatteritapaus oli Tompurin läpimurtonäytelmän Oscar Wilden *Salomen* uusinta marraskuun keskivaiheilla. Neljätoista vuotta aiemmin rohkea näytelmä oli saavuttanut suuren suosion ennen kaikkea kirjallisen sivistyneistön myötävaikutuksella, ja aikaisempi menestys oli säilynyt kriitikoiden muistoissa. Nyt Hjalmar Lenning Hufvudstadsbladetissa totesi, että Tompurin ote roolitulkinnaasta oli entisestään kiinteytynyt ja kaikki epäolennainen jätetty syrjään. Salomen intensiivinen kärsimys kasvoi askel askeleelta, kunnes murtui hysterisen villiin kohtaukseen Johannekseen irtileikatun pään äärellä.⁵⁴

Valkoisen Suomen äänenkannattaja Uusi Suomi linjasi suhteensa näytelmään ehdottoman kielteisesti:

Levottomasti sykähtelevä, uusien yhteiskunnallisten ja valtiollisten olomuotojen synnyintuskissa kamppaileva aika ei enää myötämiehin katso silmiään sokeiksi siihen taiturin kylmäsieluisilla keinoilla häikäisevään taiteeseen, joka on valinnut aiheekseen vain eläimellisten viettien lamaanuneessa henkevydessään niin tuskaallisesti tempoilevan kuvauksen. Raffinoiduinkaan taide ei enää saa katsojia löytämään nautintoa siinä puistattavassa kammon-tunteessa, josta nämä tuiki sairaan mielikuvituksen luomat aistihuumaiset kauhukuvat mielessä herättävät. Ankaruus aika on kaiken mielikuvituksenkin voittaen todellisuudessa näyttänyt, mihin tämä kalvava intohimojen ja maassa makaavien tunteitten seka-sorto johtaa, kun siveellisesti velvoittava tahto ei enää ole ihmisen tekoja ohjaamassa. Orjuudesta vapautunut tai vapautuva ihminen ei enää alistu alhaisten vaistojojensa villiinnyttävään orjuuteen.⁵⁵



Orjuudesta vapautuva ihminen tarkoitti ilmeisesti Venäjän val-
lasta itsenäistynyttä Suomen kansaa, ja ankaralla ajalla ja todelli-
suudella Lahdensuo mitä ilmeisemmin viittasi edellisenä vuonna
käytyyn sisällissotaan. Sodan voittajapuolen edustajan auktorite-
etilla hän yhdisti näytelmän perverssit intohimot sodan häviäjä-
puoleen. Näytelmän aiemman menestyksen aikoihin seksuaalinen
vapaamielisyys sai kannatusta usealta eri suunnalta, ja sosialistien
edustama vapaamielinen kanta pyrki lähinnä osoittamaan porva-
rillisen moraalien tekopyhyyden. Innokkaimmat näytelmän ihaili-
jat vuosisadan alussa löytyivät sekä suomen- että ruotsinkielises-
tä sivistyneistöstä, jotka kannattivat voimakasta individualismia ja
estetismää.

Lahdensuon katsannossa seksuaalinen vapaamielisyys oli yh-
teiskunnallisesti vaarallista ja levottomuutta herättävää. Tilaisuus-
den tullen hän liitti sen osaksi sodan hävinneiden punaisten omi-
naisuuksia, ja samalla teki tiettäväksi valkoisen osapuolen kan-
nan vapaamielisyyskysymyksissä. Kiintoisalla tavalla punaisuus tuli
liitetyksi Vapaan Näyttämön julkiseen kuvaan, vaikka todellisuus-
dessa teatterin yleisö, työntekijät, kannattajat ja rahoittajat olivat
porvaristoa, sivistyneistöä ja taiteilijapiirejä.

Viljo Tarkiainen Helsingin Sanomissa vertasi esitystä vanhoihin
muistoihinsa, eikä uudempi versio kyennyt himmentämään van-
han muiston loistoa. Kriitikko ilmaisi tyytyväisyytensä uusinnan
johdosta ja tarjosi hyvin perusteellisen vertailun Tompurin eri
tulkintojen välillä:

Elli Tompurin Salomen tulkinta oli – niin olen muistavini – en-
tisaikoina kuumeisempaa ja verhotumpaa, aistillisesti kiehtovam-
paa kuin nykyisin. Siinä oli pienoinen pisara omituista naiivisuut-
ta ja välittömyyttä yhdistyneenä älylliseen harkintaan ja voimak-
kaaseen tahtoon. Salomen intohimo on nyt muuttunut niin sa-
noakseni kylmemmäksi ja rautaisemmaksi. Se iskee ja kalskahtaa



usein teräkselle, eikä siitä syystä pysty lumoamaan katsojaa välitömällä hehkullaan ja arvoituksellisuudellaan. Mutta siinä ilmenee entinen voima ja jäntevyys kenties entisestään kehittyneempänä. Se pystyy käyttämään hyväksensä eriasteisia älyllisiä vivahduksia ja lausunnollisia tyylikeinoja hurjasta kiihkosta aina hiljaiseen raukeavaan riutumukseen asti. Ja näillä eri vivahduksilla se vetoaa voimakkaasti katsojaan. Myöskin kuuluisa huntutanssi suoritettiin yhtä taitavasti ja hurmaavasti kuin konsanaan ennen ja sai osakseen yleisön jakamattoman suosion.⁵⁶

Kriitikon lausunnosta päätellen ensiesityksen aikainen nuoruuden tuoma viehkeys oli Tompurin tulkinnessa vaihtunut voimakkaampaan äänenkäytön tyyllittelyyn ja suuriin mutta hallittuihin intensiteetin vaihteluihin. Esityksellä oli entinen vetovoimansa tallalla: sitä näyteltiin kolmanneksi eniten näytäntövuoden aikana ja kesällä järjestettiin kymmenen ylimääräistä esitystä Suomen messujen aikana kaupungissa viipyville vieraille. Uuden Suomen kulttuuriosaston voimakkaan kielteinen kanta ei ilmeisesti vaikuttanut esityksen yleisömenestystä huonontavasti.

Teatterin seuraavasta menestystapauksesta kirjoitti entinen teatterinjohtaja ja ohjaaja, kirjallisiin töihin siirtynyt Jalmari Finne kirjjeessään ystävälleen Maria Lallukalle, viipurilaisen kulttuurime-senaatin Juho Lallukan leskelle, seuraavasti:

Helsinki 2.12.1919 Täällä on nuori Rinne herättänyt hyvin suurta huomiota Vapaalla näyttämöllä huvinäytelmässä "Hän on kadonnut", joka minun aikana meni Maaseututeatterissa ja jossa silloin Paatero näytteli samaa osaa. Rinne on nyt esiintynyt täällä kaikenlaisissa osissa, sekä hyvin vakavissa että koomillisissa ja aina herättänyt huomiota. Hänellä tulee olemaan hyvin suuri tulevaisuus vielä, siitä olen varma.⁵⁷



Jalmari Finne osui oikeaan ennustaessaan Joel Rinteelle suurta tulevaisuutta näyttelijänä. Teatterin kannalta oli hyödyllistä, että sillä oli henkilökunnassaan nuoria vetovoimaisia näyttelijöitä houkuttamassa yleisöä. Kritiikki antoi tunnustusta sukkelalle esitykselle, jota kuvattiin syksyn hauskimmaksi tapaukseksi Helsingissä.⁵⁸ Näytelmää esitettiin toiseksi eniten näytäntökauden aikana, yhteensä 23 kertaa.

Lokakuussa alkanut tyytymättömyys henkilökunnan keskuudessa päättyi yhdeksän näyttelijän eroon tammikuun alusta lähtien. Teatterista erosivat Annie Mörk, Bertha Lindberg, Hertta Jack-Leistén, Torsten Leistén, Valle Sorsakoski, Leena Järnefelt, Viljo Metsä, Uno Wikström ja Armas Stenberg.⁵⁹ Eroavan näyttelijäjoukon kokoonpanosta voi todeta, että siinä olivat mukana kaikki Ida Aalberg-Teatterista Vapaalle Näyttämölle tulleet näyttelijät. Todennäköisesti he muodostivat oman ryhmänsä teatterin sisällä eikä koko henkilökunta hitsautunut yhteen. Eronneista näyttelijöistä ei kukaan myöskään ollut saanut erityistä tunnustusta kriitikeissä, vaikka yhteisiä menestyksiä teatterilla oli useita. Siitä, kuka ryhmästä tai ryhmän ulkopuolelta lietsoi kapinamielialaa, ei eri dokumenteista löydy tietoa.

Jalmari Finne pohti tapahtunutta kirjeessään Maria Lallukalle:

Helsinki 1.1.1920 Tompurin teatterissa, niin kuin lehdistä olet nähnyt, on ollut riitoja ja osa henkilökuntaa on eronnut. Poislähtevät tekevät hyvin suuren tyhmyyden, sen kai he itsekun tunnustavat, ja elleivät sitä tee niin ainakin tuntevat sen. Minä tässä pelasin hiukan korkeampaa teatteridiplomatiaa pelastaakseni siitä joukosta pois Stenbergin ja hän on jättänyt eilen nuo kapinalliset ja on nyt siis vapaa palaamaan jälleen Vapaaseen näyttämöön. Oikein ihmettelee toisinaan näyttelijöitä yleensä. Kyllä ne ovat merkittäviä ihmisiä. Järki ei heillä monastikaan toimi oikein säännöllisesti vaan tunne määrää silloin kun järjen pitäisi määrätä. Ja kun



tunne pääsee rikeeraamaan järkiasioissa, niin kyllä silloin kaikki menee hullusti.⁶⁰

Jalmari Finne syytti teatterin ongelmista näyttelijöitä, jotka eivät ymmärtäneet omaansa ja teatterin henkilökunnan yhteistä etua. Vapaan Näyttämön toiminta jatkui kevätkaudella ilman keskeytystä, vaikka henkilökunta väheni puoleen. Kahdeksan näyttelijän lähteminen ei ollut niin suuri ongelma kuin saattaisi ajatella, sillä muistelmissaan Tompuri totesi, että hän oli teatterin perustamisvaiheessa kiinnittänyt kolme näyttelijää, joita teatteri ei välttämättä tarvinnut.⁶¹ Kantavia voimia olivat Tompurin lisäksi Aku Käyhkö, Paavo Jännes sekä Joel Rinne. Kevään kuluessa teatteriin kiinnitettiin pieniä osia varten amatöörejä ja suuremmissa rooleissa käytettiin vierailijoita, joista tärkeimmät olivat loistavasta replikoinnistaan tunnettu monipuolinen salonki- ja operettiroolien tähti Sven Hildén sekä Svenska Teaternista vieraileva Annie Sundman. Armas Stenberg näytteli teatterissa myös kevätkaudella.

Uudenvuoden päivänä sai ensiesityksensä Aleksis Kiven *Olviretki Schleusingenissä*, jossa käsiteltiin hupaisasti baijerilaisten ja preussilaisten sotilaiden kuritonta juopottelua sotatoimien aikana. Ottaessaan näytelmän ohjelmistoon Vapaa Näyttämö tarttui tabu aiheeseen, sillä Suomessa oli edellisenä vuonna astunut voimaan kieltolaki. Suomen Sosialidemokraatin kriitikko puolusti valintaa innokkaasti:

Kuolemattoman kansalliskirjailijamme 4-näyt. komedia “näyttämöllinen osotelma” *Olviretki Schleusingenissa* lienee näihin saakka pysynyt suurelle yleisölle tuiki tuntemattomana. Kiven kootuista teoksista on tosin jo parin viime vuoden aikana päässyt siihen tutustumaan, mutta minkään näyttämön ohjelmistoon sitä ei ole otettu. Viimeksimainittuun seikkaan nähden kuluu mm. erältä taholta huomautetun, että “Kiven muistolle tehtäisiin väärin, jos “*Olviretki*” otettaisiin teatterissa esitettäväksi”. Moinen lausunto



on verrattavissa syyteeseen, kun syytety ei edes anneta astua puolustautumaan. Muuten mitä tulee erikoisesti Kiveen niin ei saataisi uskoa enää nyt tuollaisten ennakkotuomioiden tulevan kysymykseen.

Vapaa Näyttämö on ilahduttavaa kyllä uskaltanut poikkeamaan yleisestä mielipiteestä ja avaamaan ovensa syrjäytetyille. Vieläpä tehnyt sen kaikkea tunnustusta ansaitsevalla tavalla.⁶²

Kuolemattoman kansalliskirjailijan kovalla kohtalolla saattoi puolustaa riemukasta alkoholinkulutusta esittävää näytelmää. Voi ajatella, että vastaanotossa kulminoitui karnevalistinen kokemus nurinpäin käännetystä järjestyksestä.⁶³ Mahtoiko baijerilaisen sotamies Tommin repliikki kuvata jonkin yleisönosan ja esiintyjien suhdetta kieltolakiin:

Lopetus tapahtukoon ankaran pitkällisesti, jos siitä pikaista hyötyä varromme. Ensimmäisellä parannuksen päivällä kymmenen tuoppia, sitten päivä päivältä yksi luvusta pois kunnes on jäljellä viisi, johon määrään pysäyt ja jossa seisot aina haudan partahalle. Toki olkoon laki toinen päivinä koska vieras kunnioittaa sun huonnetas tahi koska kiivaasti teet työtä tahi koska musta murhe tahi liekehtivä ilo sua kohtaavat tahi jos muuton päiväs tuntuu ikäväksi, silloin, senkaltaisilla päivillä, olkoon laki toinen, silloin taas virtakoon kihisevä neste.⁶⁴

Esityksessä huumorin välikappaleena toimivat sotamiehet, jotka vihollistakin enemmän pelkäsivät oluen loppumista. Hjalmar Lening Hufvudsstadsbladetissa antoi kiitosta näytelmän huvittaville episodeille ja eriskummallisille hahmoille, joista Vapaan Näyttämön esitys sai paljon irti.⁶⁵

Myös Viljo Tarkiainen Helsingin Sanomissa antoi tunnustusta Vapaan Näyttämön rohkealle ohjelmistopolitiikalle:



Meikäläisissä oloissa, missä näyttämötaiteellinen sekä kirjallinen elämä pyrkii helposti jäykistymään kuluneeseen tavanmukaisuuteen ja sovinnaisuuteen, ansaitsee erikoista huomiota se taiteellinen ennakkoluulottomuus ja virkeys, jota Vapaa Näyttämö on tähänastisessa toiminnassaan osoittanut. Nytkin se, kestätyään äskettäin niin sanoakseni sisäisen leikkauksen, on verestynein voimin rohjennut käydä käsiksi peräti vähän tunnettuun Kiven näytelmään, jota muut teatterit ovat arkailleet ottaa ohjelmistoonsa, se kun niin hyvin muodoltaan kuin hengeltään on kaukana totutusta sovinnaisuudesta.⁶⁶

Tarkiainen mainitsi sivulauseessa “teatterin sisäisestä leikkauksesta” eli eronneista näyttelijöistä, mutta osoitti arvostelussaan, ettei teatterin toiminta siitä kärsinyt. Näytelmän oli ohjannut vierailleva Åke Laurén, ja Tarkiainen antoi tunnustusta esitykselle:

Vapaan Näyttämön esitys oli kauttaaltaan tunnustusta ansaitseva. Näyttämölaitteet ja puvut tekivät luontevan vaikutuksen. Tyypit olivat hauskoja, asennot ja liikkeet hyvästi järjestettyjä ja vuorosanat saivat useimmissa tapauksissa oikean ilmeen. Ainoa mikä häiritsti katsojaa, oli se että joukkokohtauksissa pidettiin toisinaan niin suurta melua, että yksittäiset vuorolauseet pyrkivät hukkuamaan siihen, jaksamatta kantautua katsomoon selvinä ja tajuttavina. Mutta täydellisen tuloksen saavuttaminen tässä kohdin onkin sangen vaikeaa kappaleesta, jossa on niin paljon melua.⁶⁷

Muistelmissaan Tompuri mainitsi, ettei ollut ensikertalaisen ohjaajan vika, että esitys vähitellen muuttui liian meluisaksi. “Suomalainen näyttelleekin humalaista “con amore” ja silloin helposti liukuu ulkopuolelle taiteellisuuden rajan”, Tompuri totesi.⁶⁸

Viljo Tarkiaisen arviossa Aku Käyhkö ja Paavo Jännes nousivat esiin näyttelijäkunnasta:



Koomillisten sotilastyyppeiden joukosta herättivät enimmänsä huomiota Aku Käyhkön ja Paavo Jänneksen esittämät. Edellisen kapteeni Patrik oli kerrassaan mainio baijerilaisessa pönäkkyydessään, rämeä-äänisyydessään ja toverillisuudessaan. Patrik saapas-teli esiin tuimana ja uhkaavana, mutta laultui aina hyväntuuliseksi ja anteeksiantavaksi, herttaisine naurunhörähdyksineen ja viiksenvääntelyineen, syleilyineen ja suuteluineen. Yhtä hyvästi tutkittu, vivahdusrikkaasti ja herkullisesti tulkittu oli Paavo Jänneksen sotamies Timoteus. Niin yllättävän koomillisia asentoja ja horjahteluja, niin veltoja kädenliikkeitä ja niin naiiveja silmänmukoiluja kuin tuolla juopolla ”pussikalla” oli, saa harvoin nähdä näyttämöllämme. Ja äänellinen ilme oli yhtä osuva ja riemas-tuttava./—/Eikä ole myöskään unohdettava Kunigunda-muoria. Elli Tompuri esitti hänen pienen osansa tyylikkäästi, lausuen vuorosanat puhtaasti ja koruttomasti.⁶⁹

Lieneekö kyseessä ollut tahallinen ironia, kun juopottelevan joukko-osaston toilailut esitettiin suojeluskunnan hyväksi lahjanäytäntönä helmikuun 6. päivänä 1920. Sen asian toteaminen, että juopumus rehottaa suojeluskunnissa, aiheutti jollekin lehdelle painokanteen.⁷⁰ Suomen Kansallisteatteri keräsi rahaa suojeluskunnalle samana ja edellisenä iltana Topeliuksen satunäytelmällä *Lintu sininen* ja unkarilaisella laulunäytelmällä *Punainen laukku*. Kansan Näyttämö ja Koiton Näyttämö eivät keränneet rahaa suojeluskunnalle, joten tässä linjauksessa Vapaa Näyttämö kuului selkeästi porvarilliseen leiriin, vaikkei ehkä ihan kriitikkömästi.⁷¹

Uuden Suomen kulttuuriosastossa ei ilmestynyt arvostelua esityksestä. Ensi-illan huomiotta jättäminen päivälehtikritiikissä tarkoitettiin merkiksi sen vähäisestä arvosta. Teatterin seuraavan ensi-illan August Strindbergin *Kruunumorsiamen (Kronbruden)* yhteydessä 17.1.1920 Lahdensuo kertoi sekä teatterin riidoista että Kiven näytelmän esityksestä:



Uudenvuodenpäivänä esitettiin täällä näyttämöllä eho ensimmäisen kerran Kiven kunniaksi hänen burleski Olviretki-“osotelman-
sa”, sitten kun kaksi päivää sitä ennen vihdoinkin “Loistojuna”
oli näytelty viho viimeisen kerran ja samalla heitetty hyvästit teat-
terin henkilökunnan enemmistölle, mm. useille sen parhaista ky-
vyistä. Oli aivan luonnollista, että tällainen valitettava tapahtuma
oli vaikuttava perin haitallisesti teatterin taiteelliseen toimintaan,
joka ei suinkaan tähänkään asti ole ollut vaikeuksia vailla. Kiven
komedia luonnoksessa auttoi enimmäkseen alkeellisen kömpelöis-
sä ja turtuneissa sieluntiloissa liikkuva huumori uudet kokeilevat
tulokkaat oikealle tolalle, varsinkin kun ohjaus tuntui olevan lä-
peensä harrasta ja selkeätä, mutta ainakin neljännellä kerralla oli
esitys jo muuttunut kauttaaltaan niin meluavaksi ja holtittomaksi,
niin ettei siinä enää ollut paljoakaan muuta jäljellä kuin urhean
kapteenin ja tylsän Timoteuksen rehevät luonnekuvat ja maala-
uksellisesti erittäin onnistunut näyttämösommittelu.⁷²

Myös kritiikin varsinaisena aiheena olleen *Kruunumorsiamen* esi-
tyksestä Lahdensuo löysi yhtä ja toista huomautettavaa, vaikka
näytelmä sinänsä kelpasi valkoisen Suomen ohjelmistoon.⁷³ Lah-
densuon tapa uutisoida teatterin vaikeuksista toi teatterille kiel-
teistä julkisuutta ja antoi yleisölle sen vaikutelman, että teatterin
taiteellinen taso oli laskenut ja ettei sinne enää kannattaisi men-
nä. Lahdensuon myyräntyön vaikutusta yleisömäärien suhteen
on vaikea arvioida, sillä muut lehdet antoivat vastakkaisen kuvan
ja katsojien valintoja ohjaavat lukemattomat seikat, joissa yhden
kriitikon penseys ei merkitse paljoa. Teatterin tulevaisuuden kan-
nalta Lahdensuon kirjoituksilla oli merkitystä, sillä hän esitti nä-
kemyksiään yhteiskunnallisen päätöksenteon kannalta vaikutus-
valtaisessa sodan voittajapuolen äänenkannattajassa.

Näytäntövuoden suurin kohu teatterin ympärillä syntyi helmi-
kuun lopulla, kun teatteri toi ensi-iltaan saksalaisen Frank Wede-



kindin näytelmän *Maahinen (Der Erdgeist)*. Oscar Wilden tapaan Frank Wedekind oli joutunut kotimaassaan sensuurioikeudenkäyntien kohteeksi, ja vuosina 1899-1900 hän oli kärsinyt kuuden kuukauden vankeustuomion kirjoitettuaan hallituksen vastaisia runoja toimittamaansa *Simplizissimus*-lehteen. Frank Wedekind sai voimakasta tukea liberaaleilta henkilöiltä eri puolelta Eurooppaa sananvapauden nimissä, ja vankilasta vapauduttuaan hänestä tuli kabareissa esiintyvä kulttihahmo. Max Reinhardtin vuonna 1902 ohjaaman *Der Erdgeist* -esityksen myötä Wedekind tunnustettiin näytelmäkirjailijana, joka kykeni murtamaan naturalistisen kuvaustavan ylivallan.⁷⁴

Menestyksen myötä Wedekindistä tuli varteen otettava tekijä myös häntä vastustaville voimille, ja saksalaisen porvarillisen lehdistön luoman myytin mukaan Wedekind oli markiisi de Saden ruumiillistuma ja inkarnaatio, sensuurin kieltämä ja kirkon vastustama arkipornografisti, kaikkien inhimillisten hyveiden tuhoaja. Porvarillisesta vastustuksesta huolimatta, ehkä osittain se ansiosta, ensimmäisen maailmansodan syttymiseen saakka Wedekind nautti suurta menestystä teattereissa ja taiteilijapiireissä, mutta sodan aikaisten hallitsijoiden käsissä hänestä tuli ei-toivottu kirjailija, jonka tuotanto oli vaarallista sotilaiden moraalille. Ennen vuotta 1918 tapahtunutta kuolemaansa Wedekind vastoin aiempaa ehdotonta pasifismiaan ilmaisi tukensa sotaa käyvälle Saksalle.⁷⁵

Elli Tompuri oli nähnyt Berliinissä Max Reinhardtin ohjaaman Kleines Theaterin maineikkaan esityksen, jonka pääosaa näytteli Gertrud Eysoldt.⁷⁶ Näytelmä oli esitetty Suomessa Tampereen Teatterissa Pekka Alpon ohjauksena vuonna 1909, mutta se poistui ohjelmistosta kolmen esityskerran jälkeen lehdistön voimakkaan vastustuksen vuoksi.⁷⁷ Wedekind ei saanut Suomessa taakseen liberaalin sivistyneistön ja taiteilijapiirien vahvaa tukea Oscar Wilden tapaan, vaan hänen tuotantonsa pysyi suurimmilta osin tun-



temattomana ja julkaisematta. Syitä eroon on varmasti useita, mutta käsittääkseni Wilden hyväksymistä Suomessa edisti olenaisella tavalla *Salomen* esittäminen teatterin kenttää johtavassa Kansallisteatterissa Helsingissä. Vapaa Näyttämö otti tehtäväkseen Wedekindin tunnetuimman näyttämöluoman Sigmund Freudin seksuaaliteorioiden vaikutuspiirissä syntyneen Lulun esittelyn hel-sinkiläisyleisölle.

Maahinen-näytelmän päähenkilön Lulun on yleisesti tulkittu edustavan puhdasta seksuaalisuutta, joka törmätessään porvaril-liseen yhteiskuntaan aiheuttaa sitä edustavien miesten sortumi-sen. Ensimmäinen aviomies vanha herra Goll saa sydänkohtauk-sen epäillessään Lulua petoksesta, ja toinen aviomies taiteilija Schwartz päätyy itsemurhaan todettuaan vaimonsa uskottomuu-den. Varsinainen vastavoima Lululle näytelmässä on hänen var-hainen rakastajansa ja kolmas aviomiehensä Dr. Schön, joka yrit-tää lopussa pakottaa Lulun itsemurhaan, mutta kuoleekin itse Lulun ampumana.⁷⁸ Kukin Lulun aviomiehistä pyrkii hallitse-maan häntä traagisin seurauksin, sillä Lulun personifioima sek-suaalisuus ei kesyynny porvarillisiin kahleisiin.

Seksuaalisuus ihmisen elämää perustavanlaatuisesti muovaava-na viettinä on itsessään moraalien tuolla puolen, ja näytelmässä se ilmenee päähenkilön passiivisuutena. Lulu toimii miestensä sek-suaalisuuden heijastuspintana antaessaan heidän muokata itse-ään omien fantasioittensa hahmoksi. Kukin antaa hänelle uuden nimen – Nellie, Mignon, Eve – ja vaatii häntä käyttäytymään ja pukeutumaan omien mieltymystensä mukaisesti.⁷⁹ Tuhoavaksi osoittautuva hahmo on tavallaan heidän oman halunsa tuote eikä siten vastuussa teoistaan. Ongelmaksi näytelmässä on tarkoitettu porvarilliset siveyskäsitteet, joita noudattaessaan miehet ajautu-vat ristiriitaan suuremman voiman kanssa.

Jotta Wedekindin yhteiskuntakritiikki löytäisi maaliinsa, täytyisi



yleisön osata tarkastella Lulun näyttämöhahmoa moraalista irrallisena yleisen puhtaan seksuaalisuuden periaatteen edustajana. Näytelmän vähäpukeinen provokatiivisesti käyttäytyvä naisahmo ei ollut omiaan synnyttämään vaadittua vaikutelmaa. Tampereella kriitikko kuvaili päähenkilöä äärimmäisen demoniseksi naiseksi, piruksi ihmishahmossa. Myöskään Wedekindin myönteisyys seksuaalisuuden suhteen ei vastannut aikakauden yleisiä käsityksiä, mikä ilmeni Aamulehden kriitikon valituksesta, ettei näytelmässä ollut “ainoatakaan huomattavammin intohimojensa yläpuolelle kohoavaa henkilöä”.⁸⁰ Yleisesti ajateltiin, että ihmisen tulisi pitää alhaiset halunsa kurissa ja pyrkiä niiden yläpuolelle eikä suinkaan päästä niitä valloilleen.

Esityksen menestystä Saksassa oli siivittänyt Wedekindin itsensä esiintyminen Lulun vastavoimana Dr. Schöninä, jonka kouristuksenomainen olemus kiteytti näytelmän porvarillisen kritiikin.⁸¹ Yleisön kriittinen asenne vallitsevaan yhteiskuntaan tarjosi Saksassa kaikupohjaa ääritiloissa liikkuvalla esitykselle.

Muistelmissaan Tompuri nosti tulkintansa *Maahisesta* kaikkien muiden Vapaan Näyttämön saavutusten yläpuolelle: “Olin siinä osassa saavuttanut suuriarvoisimpia etappeja taiteessani. Olla vain kanavana ja antaa elementtien palaa tulivirtana. Itse kuitenkin tietoisesti huolehtia, että palo pysyy uomassaan.”⁸² Tompuri koki onnistuneensa vaikeassa roolissa, mutta ainoastaan Hufvudstadsbladetin kriitikko suhtautui täysin myönteisesti näytelmän esitykseen. Hän antoi erityistä kiitosta Lulun välittömyydelle ja tiedostamattomalle tuhoavuudelle, jonka Tompuri sai esiin hahmosta.⁸³

Samana päivänä Hufvudstadsbladetin kirjoituksen kanssa ilmes-tyi Uudessa Suomessa Lahdensuon kritiikki, joka oli murskaava:

Sairasta, mielisairasta draamaa, lamaantuneitten aivojen irvistävää houretta! Se oli vaikutus eilisestä ensi-illasta.



Näytelmän suomennos oli heikonlaista ja näytelmän esitys pitkin linjaa enimmäkseen erittäin heikkoa. Tällä kertaa tekisi melkein mieli lukea se kunniaksi teatterille. Sillä ken tälläsissä tehtävissä onnistuu, hänen täytyy jo jossain suhteessa olla itsekkin defekti.

Lopuksi hiljainen kysymys – vastatkoot siihen teatterin seuraavat uutuudet – : Kuinka kauvan aikoo Vapaan Näyttämön johto uhmaten iskeä yhä uusia nauvoja ruumisarkkuunsa?⁸⁴

Kirjoituksen viimeisessä lauseessa kulminoitui “pohjalaisen tallin” kulttuuripoliitikka: henkilöä, joka ei noudata heidän asettamiaan ideologisia linjoja, uhataan ruumisarkkuun joutumisella. Uhkaus tuskin oli konkreettinen, mutta teki Tompurin aseman vaikeaksi ja häneen kohdistuvan painostuksen tiettäväksi lehden lukijoille. Myös edellisessä lauseessa “ken tälläsissä tehtävissä onnistuu, hänen täytyy jo jossakin suhteessa olla itsekkin defekti” viitattiin Tompurin menestyksekkääseen tulkintaan.⁸⁵ Jälleen keran näyttämöhahmon ominaisuudet luettiin esittäjän piirteiksi myös yksityishenkilönä, ja Tompurin vihjattiin olevan moraalisesti rappeutunut henkilö.

Edellisenä vuonna voimaan tullut avioero sosiaalidemokraattipoliitikko Lauri af Heurlinista varmasti lisäsi Tompurin haavoittuvaisuutta Lahdensuon hyökkäykselle. Muistelmissaan Tompuri mainitsi, että seuraavana päivänä teatterissa muut näyttelijät katsoivat häntä aivan säälivästi.⁸⁶ Avioero sinänsä ei aikakautena ollut mikään harvinaisuus helsinkiläisissä kulttuuriipiireissä. Eronneita naisia olivat Tompurin tuttavapiirissä muun muassa Aino Actté, Helmi Krohn, L. Onerva ja Hella Wuolijoki. Kaikille näille naisille yhteistä oli itsenäinen asema suomalaisessa kulttuurielämässä. Mutta eronnut nainen oli erityisen altis siveelliselle epäilylle, ja juuri siihen Lahdensuo kohdisti hyökkäyksensä.

Ensimmäisten kritiikkien jälkeisenä päivänä esityksestä julkaisiin kirjoitukset Suomen Sosialidemokraatissa sekä Helsingin Sa-



nomissa. Sen hetkisen lehdistökentän vasemmistolaisimman lehden edustaja myötäili sodanvoittaja puolen kantoja. Porvarillisuuden kritiikki ei saanut vastakaikua vasemmistosta:

Torstai-iltaisen uutuuden nähtyään täytyy huolestuneena todeta, että Vapaa Näyttämö jo tähän mennessä on koonnut ohjelmistonsa liian monta arvottomuutta. ”Loistojunan” aloittamasta kevythenkisten näytelmäsepitelmien sarjasta tapaamme nyt viimeiseksi saksalaisen Wedekindin ”Maahisen”, joka voittaa kaikki edeltäjänsä pornografisuudessaan, niin, jossa siveettömyys on kehitetty sodomiittipaheeseen saakka. Joutuu kysymään: tämäkö nyt on taidetta taiteen vuoksi.

Ja tekeekö joku taidelaitos oikein tai tarkoitusperänsä mukaisesti vedotessaan kerta kerran jälkeen ala-arvoisella esitettävällä vaistovaltaisten yksilöiden alempaan minään? Tuli sen toki kyetä antamaan muutakin kuin huonoin keinoin vaikuttamaan eroottiseen puoleen tai houkuttamaan esiin tyhjää naurunrähinää...⁸⁷

Kirjoituksessa mainitaan taidelaitoksella jokin tarkoitusperä, jota Vapaalla Näyttämöllä esitetty ohjelmisto ei kriitikon mielestä täyttänyt. Ilmeisesti kriitikko viittasi jonkinlaiseen kansanvalistukselliseen kasvatustarkoitukseen, jonka hän ajatteli teattereilla olevan.

Sosialidemokraatin kirjoituksen kanssa samana päivänä Viljo Tarkiainen puolusti Vapaan Näyttämön ohjelmistoa Helsingin Sanomissa, vaikka hän ei pitänyt näytelmästä ja vertasin sen vaikutusta brutaaliin sirkukseen, joka jätti mielen tyhjäksi ja tyhmäksi.⁸⁸ Tarkiaisen vertaus oli varsin osuva, sillä tuotannossaan Wedekind tavoitteli vitaalia, shokeeraavaa ja värikästä näytelmää, joka tarjoaisi näyttelijälle samat mahdollisuudet virtuoosisuorituksiin kuin oli sirkuksen akrobaatilla.⁸⁹ Elli Tompurin virtuoosisuoritukselle kriitikko antoi varauksellisuudestaan huolimatta kiitosta:



Elli Tompurin Lulu "maahinen" liittyi uutena ja sangen huomattavana lisänä hänen aikaisempiin samansuuntaisiin tyttötutkielmiinsa. Se kaikesta pingottuneisuudesta vapaa naiivisuus, jota hän tässä osassa tavoitti, oli hyvästi onnistunut niin hyvin äänenkäsittelyyn kuin ilmeihin katsoen. Eikä hänen Lulustaan suinkaan puuttunut laiskana venyttelevää, kiehtovaa aistillisuutta ja nautiskelunhimoa. Jos muiden osien tulkinta olisi ollut samalla tasolla kuin tämän päähenkilön olisi illan näyttämöllinen vaikutus ollut toinen.

Ensi-illan yleisö suhtautui muuten kappaleeseen sekä sen esitykseen hyvin suopeasti. On muuten hyvä että Vapaa Näyttämö ohjelmansa mukaisesti laajentaa kirjallisuuden tuntemustamme vapaasti eri suuntiin.⁹⁰

Merkittävin kannanotto Tarkiaisen kirjoituksessa oli viimeinen kappale, jossa hän kieltäytyi samastamasta kielteistä suhdettaan näytelmään sitä esittäneeseen teatteriin ja teatterinjohtajaan. Päinvastoin, Tarkiaisen luki Vapaan Näyttämön ansioksi sen, että se oli tarjonnut tilaisuuden tutustua uuteen teokseen. Tarkiaisen arviossa teatterin tehtäväksi hahmottuu yleisön kirjallisuuden tuntemuksen laajentaminen. Hänen huomionsa teatterin yleisön suopeudesta oli vastaveto Lahdensuon kannanotoille, jolla Lahdensuo yritti vaikuttaa teatterin katsojalukuja vähentävästi luomalla sen johtajattaren ympärille epäilyttävää mainetta ja uhkaavaa ilmapiiriä. Tarkiaisen pyrki antamaan sen kuvan, että Lahdensuon kanta ei kuvannut yleisön enemmistön suhdetta teatteriin.

Lisää tukea Tompuri sai ruotsinkielisessä lehdistössä, kun Hagar Olsson kirjoitti hänestä laajan myönteisen 20-vuotistaiteilijajuhla-artikkelin Hufvudstadsbladetiin. Olssonin mukaan Tompuri oli Vapaan Näyttämön johtajana saavuttanut ihailua ja tunnustusta molemmissa kieliryhmissä, mutta myös aiheuttanut vastustusta. Olssonin mielestä Tompurin taiteilijalaatu oli sellainen, että sen täytyi saada kulkea omaa rataansa. Vapaa Näyttämö oli vapaa teat-



teri, joka oli perustettu nuoren polven kokeilujen kentäksi. Ohjelmistonkin tuli olla kokeellista ja monipuolista.⁹¹ Keskustelun aiheuttanut esitys pysyi teatterin ohjelmistossa kauden loppuun, ja sitä näyteltiin neljänneksi eniten, yhteensä 19 kertaa.

Kevään 1920 kuluessa teatterilla oli vielä neljä ensi-iltaa: irlantilaisen John Millington Syngen *Läntisrannan kisapoika* (*Playboy of the Western World*), amerikkalaisen Margaret Mayon farssi *Mistä minä lapsen saisin* (*My Baby*), ranskalainen komedia *Kuningas* (*Le Roi*), jossa vieraili Annie Sundman Svenska Teaternista ja nimiosaa esitti Sven Hildén sekä Max Halben lemmennäytelmä *Nuoruus*. Kolmen ensi-illan kritiikkien yhteydessä mainitaan yleisön vähäinen lukumäärä, ainoastaan amerikkalainen farssi sai runsaammin katsojia loppukevällä.⁹²

Lahdensuo suitsutti kiitosta *Läntisrannan kisapojan* esittämisestä⁹³, sen sijaan Tarkiainen seuraavana päivänä totesi näytelmän olevan “todisteena alkeellisesta ja sisäisesti viljelemättömästä taidepyrkimyksestä”⁹⁴. Kiittäessään näytelmään Lahdensuo nosti omaa mainettaan ohjelmiston valitsijana, sillä hän oli tuonut näytelmän Suomeen toimiessaan Tampereen Teatterin johtajana vuonna 1917. Epäillä saattaa, että kielteisessä asenteessaan näytelmään Tarkiainen tuli ilmaiseeksi käsityksensä Lahdensuosta ja hänen harjoittamastaan teatteripolitiikasta. Pääosan esittäjät Elli Tompuri ja Joel Rinne saivat kiitosta Tarkiaiselta, Lahdensuon mielestä “ei Elli Tompuri saanut näytelmän ihanaan tyttöluomaan puhalletuksi oikeata runouden henkeä”⁹⁵.

Kysymykseen, missä määrin katsojalukujen väheneminen voidaan lukea Uuden Suomen kulttuuriosaston hyökkäysten tulokseksi, on vaikea vastata. Olettaa kai voi, että ne vaikuttivat joihinkin katsojiin, mutta toisaalta loppukevättä on yleensäkin pidetty vaikeana aikana teattereille yleisön houkuttelemiseksi. Käsittääkseni suurempi ja pitkävaikutteisempi haitta “pohjalaisen tallin”



hyökkäyksistä oli tietynlaisen epäilyttävän, kielteisen ja ei-toivotun auran syntyminen Tompurin ympärille. Myös henkilökohtaisiin loukkauksiin menemisessä Lahdensuo toimi suunnannäyttäjänä.

Teatterin toiminnan päättyminen

Vappuna 1920 Jalmari Finne kirjoitti Maria Lallukalle seuraavasti: ”Vapaa Näyttämö on valinnut minut johtokuntaansa ja luulen siellä saavani aikaan hyvin paljon hyvää monessa suhteessa. Ainakin minun hoidossani raha-asiat parantuvat, siitä olen varma.”⁹⁶ Teatteri oli saamassa johtokuntaansa uuden jäsenen, kokeneen teatteriketun, joka oli halukas kantamaan vastuuta teatterin taloudesta. Kesällä Tompuri laitattui teatterihuoneistoon palolaitoksen vaatimat parannukset⁹⁷, joten toiminnan jatkuminen näytti ilmeiseltä.

Tompurin muistelmat kertovat näytäntökauden jälkeen järjestetystä ylimääräisestä yhtiökokouksesta, jossa mahdollisesti yritettiin teatterin valtausta:

Myös oli voimia, jotka pyrkivät vaikuttamaan siten, että minut kokonaan syrjäytettäisiin teatterin johdosta. Sitä varten oli kutsuttu kokoon osakkeenomistajat (teatterin rahavarat olivat menneet alkukustannuksiin). Puolestani en ollut ryhtynyt mihinkään toimenpiteisiin, en puhunut yhdenkään osakkeenomistajan kanssa. En edes johtokunnan, joka oli minulle aina ollut kovin myötämielinen. Tulin kokoukseen aivan valmistumattomana. Jätin naisellisella tavalla itseni kohtalon, tässä tapauksessa kokouksen haltuun. /—/Osakkaiden enemmistön päätös oli: teatterin omaisuus luovutettiin minulle, sain menetellä sen suhteen, miten parhaaksi näin. Rahavarojahan ei ollut, puvusto oli ennestään suurimmaksi osaksi minun, jäljelle jäi siis kulissit ja epävarma oikeus vuokrata teatteri.⁹⁸



Valitettavasti aikalaisdokumentit eivät anna varmistusta siitä, kuka tai ketkä mahdollisesti olivat valtausyrityksen takana. Osakkeenomistajien ylimääräisen yhtiökokouksen koolle kutsujana toimi uusi puheenjohtaja Jalmari Finne.⁹⁹ Kokouksessa olivat läsnä Tompurin lisäksi, johtajat Mikael Höckert ja Aarne Lång, näyttelijä Aku Käyhkö, herrat Albert Saloranta ja K. Aarnio, aikaisempi puheenjohtaja Eugen Tesche, arkkitehti Jalmari Kekkonen, antiikki-kauppias Ivar Hörhammer sekä taiteilija Magnus Enckell. Pöytäkirjan mukaan Jalmari Finne ei ollut paikalla, mikä vaikuttaa erikoiselta. Useimmat paikalla olleista edustivat valtakirjalla myös muita osakkeenomistajia. Perustamisvaiheen suurimmat mese-naatit Juho Kuosmanen ja K.W. Kontro eivät olleet edustettuina, ilmeisesti ulkomailla oleskelun vuoksi.

Kokouksen päätökset olivat Tompurin kannalta enemmän myönteiset kuin kielteiset: teatteri pysyi hänen käsissään ja halutessaan hän olisi voinut jatkaa sen toimintaa. Osakkeenomistajat eivät luvanneet Tompurin teatterille lisätukea vaan vetäytyivät rahoittajan roolista, joten jatkaminen olisi vaatinut tarkempaa taloudenhoidtoa. Ensimmäisenä vuonna rahaa kului näyttämön perushankintoihin, joten seuraava kausi tuskin olisi tullut yhtä kalliiksi.¹⁰⁰ Kokonaisuudesta käsin pääteltynä mahdollisia valtausta yrittäviä henkilöitä tukijoukkoineen olisi voinut olla lähinnä kaksi: maisteri Lahdensuo, joka siirtyi Tampereen Teatterin johtajaksi seuraavana vuonna, tai paroni Uexküll-Gyllenband, jonka teatteri oli edellisenä vuonna kaatunut taloudellisiin vaikeuksiin. Molemmilla herroilla oli kiinnostusta teatterin johtamiseen. Lahdensuon tukijoukot olivat olennaisesti vaikutusvaltaisempia henkilöitä kuin paronin ystävät, ja lisäksi Suomessa levinnyt venäläisvastaisuus kavensi paronin toimintamahdollisuuksia, joten todennäköisemmältä vaihtoehdolta tuntuisi maisteri Lahdensuo ystävineen.



Muistelmissaan Tompuri kuvasi teatterinjohtajana kokemaansa yksinäisyyttä, mikä lienee enemmän tyyppillistä kuin poikkeuksellista voimakkaasti ympäristöstään poikkeaville uudistusmieliselle radikaaleille. Omien sanojensa mukaan hän ei kyennyt löytämään tuekseen samanmielisiä rohkeaa ohjelmistopolitiikkaa kannattavia henkilöitä, jotka olisivat osallistuneet kulttuuritaisteluihin ja auttaneet teatteria sekä sisältä että ulkoapäin tulleissa ongelmissa.¹⁰¹ Teatterin taloudellinen tulos oli nolla eli se olisi voinut velattomana jatkaa toimintaansa seuraavanakin vuonna.

Kuten olen edellä osoittanut, Tompuri sai tukea sekä lehdistössä että yhteistyökumppaneina. Viljo Tarkiaisen Helsingin Sanomissa toistuvasti ilmaisi myötämielisyytensä teatterin ohjelmistopolitiikalle, ja ruotsinkielinen kirjoittelu oli aina Tompurin teatteria kannustavaa. Myös Jalmary Finne oli halukas liittymään teatterin johtokuntaan kohuesitysten jälkeen. Finnen osuus teatterin valtausyrityksessä jää epäselväksi. Mahdottomalta ei vaikuta se, että Finne olisi vapun ja heinäkuun yhtiökokouksen välillä siirtynyt valtausta yrittäneiden henkilöiden puolelle. Tompuri kuvasi muistelmissaan aikakautta lopputuloksesta käsin, jolloin vastustavat voimat näyttäytyivät suurimpina.

Oman osansa Tompurin yksinäisyyden kokemukseen toi varmasti valtioneuvoston päätös olla myöntämättä draamallisen asiantuntijalautakunnan suosittamaa valtion avustusta teatterille. Vaikka 15 000 markan valtionapu ei olisi riittänyt teatterin ylläpitämiseen, se olisi ollut kannustin teatterin toiminnan jatkamiselle. Avustuksen jakoprosessissa sivuutettiin asiantuntijalautakunnan mielipide.

Draamallisen asiantuntijalautakunnan jäsenet olivat Svenska Teaternin tuore johtaja Nicken Rönngren, Kansallisteatterin pitkäaikainen näyttelijä rouva Katri Rautio ja teatterikriitikko maisteri Erkki Kivijärvi sekä lautakunnan puheenjohtaja ja kokoonpanija



Helsingin yliopiston estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professori Yrjö Hirn.¹⁰² Heidän antamassaan lausunnossa Vapaalle Näyttämölle suositeltiin 15 000 markan valtionapua ensimmäisen toimintavuoden jälkeen.

Asian esittelijänä valtioneuvostossa toimi kanslisti Väinö Falck, joka Vapaan Näyttämön osalta oli muuttanut asiantuntijalautakunnan ehdotusta ratkaisevalla tavalla. Hänen tekemässään ehdotuksessa Vapaa Näyttämö jäisi kokonaan ilman valtion tukea asiantuntijalautakunnan ehdottaman 15 000 markan sijaan.¹⁰³ Valtionapupäätöksen käsittelyssä kirkollis- ja opetusministeriön esittelyssä 20.5.1920 nimettiin asiaa valmistelemaan valiokunta, johon kuuluivat Lahdensuon tapaan Etelä-Pohjanmaalta kotoisin oleva Kokoomus-puolueen opetusministeri, käytännöllisen juma-luusopin professori Lauri Ingman, Maalaisliiton toinen maatalousministeri ylöjärveläinen agronomi Eero Hahl ja Edistyspuolueen tamperelainen kulkulaitosministeri Magnus Lavonius. Valiokunta ei muuttanut esittelijän ehdotusta Vapaan Näyttämön osalta. Valtioneuvosto hyväksyi valiokunnan ehdotuksen sellaisenaan, joten Tompurin teatteri jäi ilman valtion tukea.¹⁰⁴

Lopullisesti Vapaan Näyttämön tarina päättyi siihen, että Apollon talo luovutettiin Neuvostoliitolle Tarton rauhassa 14.10.1920 eikä toista teatteritilaa ollut saatavilla. Syksyn ajaksi Tompuri vuokrasi teatterin Artur Rehnille sekä Oscar ja Eja Tengströmille, jotka pyörittivät tiloissa ruotsinkielistä operettiteatteria.¹⁰⁵ Tompuri itse matkusteli Euroopassa Draamallisen asiantuntijalautakunnan myöntämän 5000 markan matka-avustuksen turvin. Matka-avustukset lautakunta sai jakaa itsenäisesti ilman valtioneuvoston puuttumista asiaan.¹⁰⁶



Vapaan Näyttämön merkitys

Vakiintuessaan Vapaa Näyttämö olisi toiminut suomalaisen teatterielämän kanavana kansainvälisyyteen, taiteen uusiin virtauksiin ja kokeiluihin. Suomessa modernismin ensimmäinen aalto jäi laimeaksi osittain juuri taiteellisten teattereiden puutumisen vuoksi. Vakiintuneille näyttämöille pääsi vain osa uusista teoksista ja tyyliyrkimyksistä. Isoissa laitoksissa kokeilut ja riskinotto oli huomattavasti vaikeampaa kuin olisi ollut nopeihin reaktioihin ja kokeellisuuteen kykenevässä studiateatterissa. Tompurin tavoitteisiin kuului kansainvälisten virtauksien seuraaminen ja kielitaitonsa sekä kosmopoliittisuutensa puolesta hänellä olisi ollut hyvät edellytykset tehtävään.

Aikalaisten arvioissa Vapaa Näyttämö ei saanut ansaitsemaansa tunnustusta. Kansallisteatterin johtaja Kaliman muistelmat tarjoavat näytäntövuoteen 1919-20, jona siis myös Vapaa Näyttämö toimi, omalaatuisen näkökulman. Kalima nimesi muistelmissaan ajanjakson ”voiman vuodeksi”. Hän korosti suurta työpanostaan (kaksitoista ohjausta) ja laadukasta ohjelmistoaan, josta hän ei suostunut tinkimään raskaasta huviverosta huolimatta.¹⁰⁷ Epäilemättä lainkaan Kaliman voimien suuruutta ihmetellä täytyy, ettei Kalima mainitse sanaakaan Vapaasta Näyttämöstä. Sen sijaan edellisenä vuonna toimineen Ida Aalberg-Teatterin Kalima nostaa esiin. Hän kirjoitti muistelmiinsa, että se oli merkittävin näyttämötaiteellinen tapaus ensimmäisenä itsenäisyysvuotenamme.¹⁰⁸

Todennäköisesti Vapaa Näyttämö toi vuoden kestäneen toimintansa aikana tervettä kilpailuhenkeä teattereiden välille, vaikka sitä tunnustusta Kalima ei Tompurille anna. Kamppailu teatterikentän herruudesta jatkui vielä muistelmissakin. Todellisuudessa Ida Aalberg-Teatterin toiminta oli varsin vaatimatonta verrattuna Vapaaseen Näyttämöön.¹⁰⁹ Kaikilla mittareilla mitattuna Vapaa Näyt-



tämä oli merkittävämpi teatteri: määrällisesti, laadullisesti, tyyllisesti, keskustelun herättäjänä sekä uuden ohjelmiston esittelijänä. Kalima sympatisoi muistelmissaan ystäväänsä ja hengenheimoistaan paroni Uexküll-Gyllenbandia, joka uhrasi omaisuutensa teatterikokeiluunsa.

Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjoista löytyy aikakaudelta kaksi Vapaaseen Näyttämöön suoranaisesti liittyvää merkintää. Syksyn alussa Tompuri ehdotti helsinkiläisteattereille, että kaikki teatterit ilmoittaisivat lehdissä samassa raamissa kustannuksien säästämiseksi. Kansallisteatterin johtokunta päätti, ettei se halua luopua vakinaisesta ilmoituspaikastaan.¹¹⁰ Keväällä johtokunta myönsi luvan Tompurille ottaa kopiot näytelmästä *Elektra*.¹¹¹ Minkäänlaista kirjattua keskustelua ei johtokunnassa siis Vapaasta Näyttämöstä käyty, eikä kilpailutilanne ainakaan estänyt teatteria lainaamasta Tompurille näytelmätekstiä.

Toisaalta Kansallisteatteri menetti Vapaalle Näyttämölle neljä hyvää miesnäyttelijää, mikä oli aikakautena erittäin poikkeuksellista. Yleensä Kansallisteatteriin pääsyä pidettiin uran huipentumana eikä sieltä lähdetty muihin teattereihin. Tompurin pieni noin 400-paikkainen teatteri oli vetovoimainen yritys suomalaisella teatterin kentällä, vaikkei se mitään todellista uhkaa voinut suurta valtionapua nauttivalle tuhatpaikkaiselle Kansallisteatterille muodostaa. Paikan taiteellisten uudistusten johdossa olisi Vapaa Näyttämö voinut toiminnan jatkuessa Kansallisteatterilta viedä. Rafael Koskimiehen laitoshistorioissa Vapaa Näyttämö, kuten kaikki muutkin kilpailijat, jäivät huomiotta.¹¹²

Tutkimuksessani olen korostanut Vapaan Näyttämön merkitystä teatterikentän rakenteessa ja yhteiskunnallisessa keskustelussa. Ohjelmiston valinnassa Tompuri osoitti poikkeuksellista kykyä tuottaa esityksiä, jotka herättivät väittelyä ja törmäsivät yhteisön kaksinaismoraaliin. Teatterin toimintaan on mahdollista liittää



tietynlainen älyllinen keskusteleisuus. Vapaan Näyttämön kaltainen radikaaliteatteri pyrki synnyttämään arvopluralismia vapaa-mielisellä ohjelmistolla ja kannanotoillaan. Aikakautena arvopluralismia ei pidetty laajasti tavoittelemisen arvoisena asiana eikä sen sallittu institutionalisoitua julkisuuden rakennetekijäksi.¹¹³

Myös taiteellisesti Tompuri oli edelläkävijän asemassa, ja monet hänen uusista näyttämökeksinnöistään ja tyylipyrkimyksistään tunnistettiin vasta jälkikäteen. Vuonna 1937 Anna-Maria Tallgren kirjoitti Tompurista modernia teatteria käsittelevässä esseessään seuraavasti:

Elli Tompuri, meidän kokeiluvalmein näyttämötaiteilijamme, joka myöhemmin usein on eksynyt teatraalisuuteen teatraalisuuden itsensä vuoksi, asenteen tavoitteluun, joka ärsyttää ja piinaa epäaitoudellaan, huomasi kai ensimmäisenä Suomessa verhoasetelmien suuret mahdollisuudet. Ellen erehdy, toteutti hän suurlakovuotenumme rytmikiihkeänä aikana unohtumattoman "Salomensa", tämän ekspressionistisen taideluoman ennen varsinaista ekspressionismia, juuri sen tapaisissa puitteissa. Ilta säilyy keskipolven muistossa! Vapaalla näyttämöllä taas – vuosina 1919-1920 – hän Yrjö Ollilan avulla reippaasti kokeili sillä "valoilla maalauksella", joka siihen aikaan oli uutta: niin suggestiivista väriasteikkoa, joka oli aikaansaatu valaistuslaitteiden avulla, ei meillä ennen ollut nähty.¹¹⁴

Esseessään Tallgren antoi tunnustusta Tompurin varhaisille saavutuksille ja tyylipyrkimyksille, mutta samalla perusteli omalta osaltaan kielteistä asennettaan Tompuriin, joka ei löytänyt paikkaa suomalaiselta teatterin kentältä 1930-luvulla palattuaan Amerikan kiertueiltaan.

Ekspressionismia suomalaisessa teatterissa käsittelevässä väitöskirjassaan vuodelta 1976 Taisto-Bertil Orsmaa viittasi Tallgrenin esseeseen ja kirjoitti Tompurista luonnehdinnan tyyllitelevän ilmaisuoitteen edustajana:



Joitakin yrityksiä tyylittelevän, antirealistisen teatterin esittämiseksi oli jo tehty aikaisemminkin, lähinnä Wedekindin ja Reinhardtin innoittamina. Elli Tompuri oli jo suurlakkovuonna 1906 toteuttanut Oscar Wilden *Salome*-draaman tulkintana, jota jälkikäteen on pidetty tyylillisesti aikaansa edellä olleena, jopa ekspressionistisävyisenä kokeiluna. Vaikka Tompuri olikin 1910-luvulla eräänlainen sillanvetäjä saksalaisen teatterin tyylittelypyrkimysten ja suomalaisen kehityksen välillä, hänen vaikutuksensa jäi silti oman teatteriekspressionismimme toteutumisessa vähäiseksi. Saksan matkansa innostamana Tompuri ohjasi Wedekindin *Erdgeist* (suom. *Maahinen*)-näytelmän 1918. Muutamia vuosia myöhemmin tätä tulkintaa pidettiin ekspressionismia heijastelleena. Näyttää sitä, että Tompurin näyttelijänlaadussa ilmeni luontainen kiinnostus tyylittelevää ilmaisuetta kohtaan.¹¹⁵

Orsmaa osui varmasti oikeaan nostaessaan *Maahinen*-tulkinnan esiin voimakkaasti tyyliteltyä esityksenä. Vuosiluvuissa on epätarkkuutta: suurlakko vuosi oli 1905, jolloin *Salome* näyteltiin Kansallisteatterissa Jalmari Hahlin ohjauksena, vuonna 1906 näytelmää esitti Turnee Elli Tompuri. Vapaalla Näyttämöllä *Maahinen* sai ensi-iltansa 26.2.1920, ja Tallgren kirjoitti arvionsa ei muutamaa vaan 17 vuotta myöhemmin. Orsmaa liitti väitöskirjaansa valokuvan Ida Aalberg -Teatterin henkilökunnasta ja kirjoitti kuvatekstiin, että tästä joukosta useat kiinnostuivat muutamaa vuotta myöhemmin ekspressionistisesta ilmaisusuuntauksesta.¹¹⁶ Käsitteäkseni vaikutteet tulivat ennen kaikkea Vapaalta Näyttämöltä, sillä Kosti Eloa lukuun ottamatta kaikki kuvatekstissä mainitut henkilöt työskentelivät Tompurin teatterissa. Tyylillisesti paroni Uexküll-Gyllenband edusti lähinnä stanislavskilaista realismia ekspressionismin ollessa lähellä Tompurin tavoitteita.

Vaikka Vapaa Näyttämö ei kyennyt vakiinnuttamaan suomalaisen teatterinkenttään studiotheaterimuotoa, voidaan sen ansiok-



si lukea edelläkävijänä toimiminen. Ennen sotia Suomessa esiintyi muutamia yrityksiä vastaavanlaisen teatteritoiminnan käynnistämiseksi. Vapaan Näyttämön korkeatasoisen ohjelmisto ja menestyksekkäs näytäntövuosi olivat esikuvana näille hankkeille. Vuonna 1934 joukko vapaana olevia näyttelijöitä perusti teatterin nimeltä Uusi Näyttämö, ja he pyysivät Tompuria mukaan toimintaan. Muistelmissaan Tompuri totesi, ettei hän nähnyt edellytyksiä teatterin toiminnalle, mutta lupautui esiintymään sen avajaisnäytännössä Hermann Sudermannin *Koti* -näytelmän Magdana.¹¹⁷

Eino Salmelainen perusti vuonna 1940 oman teatterin nimeltä Uusi Teatteri jäätyään vaille johtajanpaikkaa vakiintuneissa teattereissa. Salmelainen tavoitteli rohkeaa ohjelmapolitiikkaa, vaikka suunnitellut esitykset eivät sitten toteutuneetkaan.¹¹⁸ Kyseisenä aikana Salmelainen vieraili usein Tompurin luona¹¹⁹, ja tuntuisi itsestään selvältä, että Vapaa Näyttämö olisi kummitellut Salmelaisenkin hankkeen takana. Uudesta Teatterista tehty pieni tutkimus ei esikuvaa tunnista,¹²⁰ ja Salmelainen valitteli aikakauden kuvauksessaan, ettei Tompuri ollut kiinnostunut hänen asioistaan.¹²¹ Ilmeisesti Salmelainen olisi kaivannut vahvempaa tukea esikuvaltaan. Tompurin kiinnostus oman teatterin perustamiseen oli vähentynyt ikävuosien karttumisen myötä.

Riitautuminen Kansallisteatterin johtokunnan kanssa

Kun Tompuri syksyllä 1921 alkoi jälleen neuvotella vierailusta Kansallisteatteriin, oli hänen asemansa vahvistunut mutta myös häntä vastustava kanta oli tullut osaksi ilmaistuksi julkisena kirjoitteluna. Suomalaisen uuden naisen -tyypin tunnettu edustaja oli osoittautunut menestyksekkääksi teatterinjohtajaksi ja ohjaajaksi sekä näytellyt kiitetysti suuret roolit klassisista naiskuvista



moderneihin hahmoihin ja koomisista koketeista suurin tragediaosiin. Toisaalta sodan voittajapuolen edustajat Uuden Suomen kulttuuriosastossa olivat julkisesti epäilleet häneen moraaliaan ja muutenkin synnyttäneet epäilyttävää ilmapiiriä hänen pyrkimyksiensä ympärille. Neuvotteluista tuli pitkät ja monimutkaiset.

Neuvottelukontakti Tompurin ja Kansallisteatterin johtokunnan välillä lähti liikkeelle johtokunnan uuden jäsenen Edistyspuolueen kansanedustajan tohtori Oskari Mantereen välityksellä. Pöytäkirjaan merkittiin seuraavasti:

Herra Mantereen kautta tiedusteli rouva Tompuri jälleen, miten hänen vierailunsa laita tänä syksynä Kansallisteatterissa tulisi olemaan. Johtokunta ei voinut antaa varmaa vastausta, ennen kuin rouva Tompurin kanssa olisi neuvoteltu, minkälaisia ehtoja hänellä oli, milloin, missä kappaleessa ja minkälaista korvausta vastaan hän tahtoi esiintyä. Sen tähden pyydettiin tohtori Manteretta kirjallisesti tiedustelemaan näitä asioita rouva Tompurilta.¹²²

Seuraavassa kokouksessa palattiin aiheeseen:

Otettiin käsiteltäväksi rouva Tompurin vierailuasias. Lausuttiin ihmettely, että herra Mantereen vastauskirjelmä, jonka hän oli pannut postiin kohta viime kokouksen seuraavan päivän jälkeisenä, ei ollut saapunut rouva Tompurille, jonka tähden hän oli joutunut sanomalehdissä julkisesti tiedottelemaan, miksi Kansallisteatterin johtokunta ei hänelle vastaa. Tohtori Mantere oli nyt käynyt hänen kanssansa keskustelemassa, ja ilmoitti hän, että rouva Tompuri tahtoi ottaa vierailunsa lokakuun lopussa tai viimeistään marraskuun alussa ja jatkaa niin kauan kuin yleisöä riittäisi.¹²³

Johtokunta halusi neuvottelujen tapahtuvan kirjallisesti, mikä kertoo Tompurin korkeasta statuksesta sekä toisaalta johtokunnan pyrkimyksestä välttää epäselvyyksiä. Tompuri oli myös tosissaan: heti neuvottelujen alussa hän väläytti polemiikkiasettaan vuotamalla tiedon neuvotteluista lehdistöön. Aikaisempina vuosina leh-



dissä oli esitetty toivomuksia Tompurin liittämiseksi Kansallisteatterin henkilökuntaan.¹²⁴ Johtokunnan suhde julkiseen kirjoitteluun oli erittäin negatiivinen. Sen näkökulmasta julkista polemiikkaa tuli välttää viimeiseen asti, olihan se todellisuudessa ainoa keino uhata johtokunnan jäsenten asemaa kansallisen taiteen portinvartijoina. Edeltävinä vuosina julkisuudessa velloneet henkilökysymykset laitoksen johdosta olivat tuoneet muutoksia myös johtokunnan kokoonpanoon.

Kansallisteatterin johtokunnan puheenjohtajana toiminut Hellesingin Sanomien päätoimittaja Santeri Ivalo (Ingman) ei julkaissut Tompurin lehteen lähettämää kirjoitusta, vaan tiedusteli yksityisesti, vaatisiko Tompuri kirjoituksen julkaisemista, jos vierailuun suostuttaisiin.¹²⁵ Ivalon toiminta oli tyyppillistä tilanteessa, jossa suppean eliitin jäsenet hallitsivat useita tärkeitä asemia yhteiskunnassa. Tompuri ei vaatinut kirjoituksen julkaisemista, ja pöytäkirja kertoi ohjelmistoneuvotteluista seuraavaa:

Esitettäväksi kappaleiksi hän [Elli Tompuri] tahtoi *Antonius ja Kleopatra*, herra Haarlan komediaa *Hanuumanin tytär*, joka ei vielä ollut edes täydellisesti valmistunut sekä vanhaa *Elinan surmaa*, jossa Kurjen osa olisi annettava jollekulle nuoremmalle. Korvaus olisi sama kuin edellisessä vierailussa. Johtokunta katsoi, että tämä ohjelma kokonaisuudessaan ensiksikin tulisi rikkomaan tätä näytännökautta varten suunnitellun ohjelmiston. *Antonius ja Kleopatra* vaatisi sitä paitsi niin paljon työtä, ettei sitä voitaisi koko syyskautena valmistaa. Haarlan kappale (vielä valmistumattomana) oli johtokunnalle aivan tuntematon. Ainoa mahdollinen olisi siis *Elinan surma*, jota ei kuitenkaan voitaisi saada uuteen asuun. Päätettiin siis vastata rouva Tompurille, että hän saisi esiintyä *Elinan surmassa*, jos hän tyytyisi sen vanhaan muotoon. Vastauksen laatiminen jäi puheenjohtajan ja johtajan huoleksi.¹²⁶ (sulkeisiin merkitty kohta vedetty yli pöytäkirjasta)



Vastaus ei tyydyttänyt Tompuria, vaan hän jatkoi kirjeenvaihtoa johtokunnan kanssa. Tompurin pyrkimys haastaa päivittäisen teatterityön suhteen yleensä näkymätön johtokunta keskusteluun kanssaan oli jo sinänsä poikkeuksellista. Tavallisesti vierailuista sovitaan johtajan kanssa, joka lähinnä vain muodollisesti hyväksyyttää asian johtokunnalla.

Tompurin ohjelmistoehdotuksessa uusi piirre oli uuden kotimaisen näytelmän suosiminen. Vapaan Näyttämön ohjelmistoon ei kuulunut uusia kotimaisia näytelmiä, vaikka taiteellisen teatterin toimintaan uusien tekstien tuottaminen olisi sopinutkin. Mahdollisesti Haarlan komedia oli alunperin ajateltu Vapaan Näyttämön ohjelmistoon. Matti Kurjensaaren mukaan Lauri Haarlan ja Elli Tompurin välillä oli kyseisinä vuosina romanssi.¹²⁷

Tompurin päiväkirjat vahvistavat käsitystä, vaikka intohimojen kohde esiintyykin päiväkirjassa vain nimellä ”hän” tai oikeammin ”he” – Tompuri kirjoitti englanniksi. Romanssi oli ilmeisen salainen, sillä päiväkirjan sivut täyttyivät enemmän odotuksen piinasta ja suhteen mahdollisuuksien pohdinnoista kuin yhdessäolon kuvauksista.¹²⁸ Tompuria kymmenen vuotta nuorempi Haarla oli naimissa. Suhde päättyi melko pian.

Ensimmäisessä kirjeessään johtokunnalle Tompuri kävi läpi koko siihenastisen suhteensa Kansallisteatteriin ja konstruoi yhteistyössä instituution kanssa kiinnostavalla tavalla. Osaltaan Tompurin kirje hyödynsi vallitsevia nationalistisia diskursseja: hän oli ”aina tahtonut tunnollisesti palvella taidettamme” ja pitänyt luonnollisena esiintymistä ”ennen muita kansallisella näyttämöllämme”. Samaisessa kirjeessä Tompuri myös mainitsi urastaan Saksassa, mutta esitti sen seurauksena Kansallisteatterin johdon kanssa sattuneista erimielisyyksistä eikä omana kunnianhimoisena tavoitteenaan. Kansallisteatterilla oli velvollisuuksia oman maan taiteilijoita kohtaan: Tompurin kirjeen mukaan hänen kymmenvuotinen



Shakespeare-tutkimuksensa oikeuttaisi hänet näyttelemään Shakespearea päänäyttämöllämme.¹²⁹

Kirjeessään Tompuri halusi hyvitystä vuonna 1906 sattuneen epäoikeudenmukaisen kohtelun jäljiltä, vaikka vuoden 1921 johtokunnassa ei ollut jäljellä kuin Santeri Ivalo vuoden 1906 jäsenistä ja myös teatterinjohtaja oli useaan kertaan vaihtunut. Kirjeessään Tompuri esitti asian ikään kuin Kansallisteatteri olisi hänelle jotakin velkaa. Vierailuohjelmistokseen Tompuri päätyi ehdottamaan edelleen *Elinan surmaa* uusitusessa asussa sekä Haarlan *Hanuumanin tytärtä*. Shakespeare-kappaleesta hän suostui luopumaan ajan puutteen vuoksi.¹³⁰

Tompurin purkauksenomaisen kirjeen vaikutusta johtokuntaan on vaikea päätellä, sillä tunnevetoamisen lisäksi Tompuri käytti myös järeämpää aseistusta: julkisen sanan tietoisuus käynnissä olevista neuvotteluista mainitaan kirjeessä sivulauseessa¹³¹ eli hän uhkaili johtokuntaa lehdistöpolemiikilla. Seuraavassa kokouksessa johtokunta oli tutustunut Haarlan näytelmään eikä hyväksynyt sitä teatterin ohjelmistoon, vaikka Näytelmäkirjailijaliitto oli valinnut sen Kansallisteatterissa pidettävän juhlansa ohjelmaksi ja pyytänyt Tompuria näyttelemään pääosan. Ratkaisun osalta on vaikea sanoa, kohdistuiko vastustus enemmän näytelmään vai aiottuun pääosan esittäjään. Johtokunta pysyi kannassaan myös siltä osin, ettei *Elinan surmaa* vielä uusita, mutta tarjosi Tompurille mahdollisuuden vierailla lisäksi jossakin muussa ohjelmistossa olevassa kappaleessa.¹³²

Seuraavassa kirjeessään Tompuri edelleen piti kiinni omasta ohjelmistoehdotuksestaan ja moitti johtokuntaa asian hitaasta käsittelystä, minkä tähden hänen ehdotuksensa toteuttaminen vaikeutui. Tompuri kirjoitti, ”että lujana periaatteellisena tarkoituksenani oli esittää ohjelmistossani juuri kotimaisia kappaleita, yhden vanhemmasta tuotannosta ja yhden uusimmasta, katson oi-



keaksi, vieläpä kansalliseksi velvollisuudekseni pysyä ehdotuksesani”. Kirjeen lopussa Tompuri totesi jäävänsä odottamaan myönteistä vastausta.¹³³

Seuraavan kokouksen pöytäkirjasta ilmenee, että Tompuri oli kirjeen lähettämisen jälkeen soittanut puheenjohtajalle ja tarjoutunut henkilökohtaisesti esiintymään johtokunnassa asiaa esittelemässä. Puheenjohtaja oli pitänyt tätä mahdottomana, jolloin Tompuri oli ehdottanut, että johtokunta valitsisi pari neuvottelijaa hänen kanssaan keskustelemaan. Aiheesta oli johtokunnassa käyty laaja keskustelu, jota ei kirjattu pöytäkirjaan. Päätöksenä Tompurille ilmoitettiin, että johtokunta pysyi aiemmin ilmoitetuissa päätöksissään, mutta oli valmis neuvottelemaan uusista ehdotuksista. Tompuria kehoitettiin tekemään ehdotuksensa puheenjohtajalle ja teatterinjohtajalle.¹³⁴

Tompurin pyrkimys päästä kasvotusten keskustelemaan asioista päättävien miesten kanssa oli ainutlaatuinen. Ainoa kokouksiin osallistunut nainen koulunjohtajatar Matilda von Troil tietävästi oli jo valmiiksi Tompurin puolella. Hän oli aikaisempina vuosina tehnyt aloitteita Tompurin kiinnittämiseksi vakinaiseen henkilökuntaan.¹³⁵ Mitä ilmeisemmin Tompuri uskoi pystyvänsä puhumaan herrat ympäri ja taivuttamaan heidät omalle kannalleen.

Tompurin ja johtokunnan kohtaaminen ei toteutunut, sillä puheenjohtaja torjui Tompurin ehdotuksen. Johtokunta valtuutti teatterinjohtaja Kaliman ja tohtori Mantereen neuvottelemaan Tompurin uusista ehdotuksista. Keskusteltuaan Tompurin kanssa he suostuttelivat muuta johtokuntaa taipumaan tämän uusiin ehdotuksiin. Nyt hän halusi toiseksi vierailuroolikseen *Elinan surman* Kirstin lisäksi *Pygmalionin* Elizan. Tähän johtokunta suostui neuvottelijoiden painostamana, mutta ei Tompurin toivomassa aika-aulussa.¹³⁶



Käydyissä neuvotteluissa Tompuri ei pyrkinyt asioiden mahdollisimman kivuttomaan ratkaisuun, vaan hän ajoi asiaa arvovaltakysymyksen asteelle. Tompurin toiminnan voi ymmärtää pyrkimyksenä murtaa johtokunnan kasvoton vallankäyttö. Hän halusi kohdata vastustajansa silmästä silmään. Muistelmissaan Tompuri muutaman kerran vihjaa, että johtokunnan jäsenet olivat siviilissä myönteisiä, mutta toimiessaan johtokunnassa siirtyivät häntä vastustavalle kannalle.¹³⁷ Tompuri pyrki saamaan kasvot vastustajilleen, mutta johtokunta suojeli omiaan.

Johtokunnan puheenjohtajana ja pitkäaikaisimpana jäsenenä toimi Helsingin Sanomien päätoimittaja, kirjailija Santeri Ivalo. Tompurin päiväkirjamerkinän perusteella on mahdollista identifioida hänet yhdeksi henkilöksi, jota Tompuri piti vastustajanaan Kansallisteatterin johtokunnassa.¹³⁸ Omassa tuotannossaan Ivalo edusti kansanvalistuksellista ihannenoromia, johon kuuluivat patriotismi, luonnonläheisyys, agraarihenkisyys, uskonnollisuus sekä avioliiton, kodin ja perheen myönteinen korostaminen.¹³⁹ Tompurin edustama uuden naisen -tyyppi ja vapaamielisyys olivat vastakkaisia arvoja kansanvalistukselliselle ihanteelle.

Arvomaailmaltaan Ivalo oli lähellä serkkuaan ministeri Lauri Ingmania, joka edellisenä vuonna osallistui Tompurin teatterilta valtionavun evänneeseen valiokuntaan. Serkkuset tulivat kuuluisasta pappissuvusta ja varmasti seurasivat Vapaasta Näyttämöstä kirjoitettuja arvosteluja. Kansallisteatterin johtokunnassa puheenjohtajan mielipiteitä tuki usein taloudenhoitaja lehtori W.E. Liuksiala.¹⁴⁰

Kamppaillessaan paikasta Kansallisteatterin sisällä Tompurilla oli aseena oma symbolinen asemansa Suomen sen hetkisen teatterielämän kirkkaimpana tähtenä, aikansa kohupersoonana, josta mielipiteet kävivät ristiin. Liittolaisuuksien osalta Tompurin tilanne ei ollut vahvin mahdollinen. Kansallisteatterin johtokunnassa hänen puoliaan pitivät neiti von Troil sekä sovittelavasta luontees-



taan tunnettu johtaja Kalima ja johtokunnan uusi jäsen tohtori Mantere. He suhtautuivat myönteisesti osaan Tompurin vaateista.

Kaliman muistelmat paljastavat, että Tompuriin kohdistunut vastarinta oli lujaa,¹⁴¹ ja mitä ilmeisemmin myönteisesti suhtautuneet henkilöt eivät olleet valmiita pistämään koko arvoaltaansa likoon Tompurin puolesta. Tompuria vastustavan puheenjohtajan oli mahdollista hallita tilannetta. Päätökset olivat kompromisseja, joilla tyydytettiin julkisuudessa esiintyneet vaatimukset, mutta ei annettu Tompurille minkäänlaista asemaa laitoksen sisäpuolella.

Vahvimman tukensa Tompuri sai lehdistössä. Nuori Raoul af Hällström kirjoitti Tompurin vierailun johdosta Ylioppilaslehdessä seuraavanlaisen Tompuria ylistävän vertailun Kansallisteatterin vaki-naisten näyttelijöiden ja Tompurin välillä:

/—/ Sillä he ovat näyttelijöitä. He ovat lavalla esiintyessään nukkeja, joilla ei ole omaa sielua, ainoastaan lainattu sielu, jota he tulkitsevat.

Silloin ilmestyy näyttämölle nainen, jonka hehkuva intohimo, tunteiden raivo, korkea äly ja raikas huumori on hillittömämpää, säkenöivämpää kuin noilla toisilla. Hän antaa runoilijan henkilökuvalle oman sielunsa. Hän repii rikki sovinnaisen kauniin teatteri-viittansa ja paljastaa meille ihmisen kaikessa kurjuudessaan, kaikessa jumalankaltaisuudessaan. Ihmisen sydämen, ihmisen hermot – ihmisen sielun. Silloin nuo toiset kalpenevat. Heidän timanttiensa loisto ja vaatteiden purppurahehku sammuu. Sillä he ovat vain nukkeja, mutta hän on ihminen. Elävä ihminen. Ihme!

Ihminen? Suuri ja voimakas ihminen: nainen!

Tompuri. /—/ ¹⁴²

Tompurin muistelmien mukaan kirjoitus aiheutti Ylioppilaslehdelle arvostelijajapaikan menetyksen Kansallisteatterin permannolta.¹⁴³



Tietämättään kirjoittaja osui suoraan asian hermoon verratesaan Tompuria vakinaiseen henkilökuntaan, sillä Tompurin toinen vierailurooli *Pygmalionin* Elizana synnytti pahaa verta teatterin henkilökunnassa. Elizan rooli oli ollut Päivi Horsman bravuuri, ja nyt vieraileva tähti vei laakerit vakinaiselta työntekijältä. Johtokunnan pöytäkirja kertoo käydyistä kamppailuista seuraavasti:

Johtaja ilmoitti keskustelleensa rouva Tompurin kanssa, voitaisiinko *Pygmalionin* esitys järjestää niin, että rouva Horsma saisi tilaisuuden esiintyä useamman kerran. Vaan oli rouva Tompuri (tästä raivostunut syytäen johtajan niskaan monenmoisia syytöksiä sekä häntä että johtokuntaa ja teatteria vastaan, sekä jyrkästi kieltänyt rouva Horsman esiintymisen useammin.)¹⁴⁴ (suluisa oleva osa vedetty yli pöytäkirjasta)

Ilmeisesti pöytäkirja oli tarkoitus myöhemmin kirjoittaa puhtaaksi ja jättää välikohtaus pois. Tutkijan onneksi puhtaaksikirjoitus jäi tekemättä ja merkityksellinen yksityiskohta säilyi. Lyhyen pöytäkirjamerkinnän takana luultavasti oli suuren luokan teatteririi-tä, jonka loppuvaiheessa Tompuri menetti malttinsa. Valitettavasti Tompurin esittämiä syytöksiä ei kirjattu jälkipolvien tarkasteltavaksi. Tompurin suurella vaivalla saamaa neuvottelutulosta yritettiin teatterin toimesta heikentää, kun laitoksen oman työntekijän edut olivat vaarassa. Johtajan valitsema suosimisjärjestys omalta osaltaan muovasi Kansallisteatterin teatterikulttuuria sisäänpäin kääntyneeseen suuntaan. Vapaan taiteilijan asema oli varsin epävakaa ja suojaaton.

Erimielisyydet Tompurin ja teatterin välillä jatkuivat kiistelynä palkkion suuruudesta. Monivaiheisissa neuvotteluissa oli johtokunta kirjoittanut Tompurille, että ”mainitsemistanne palkkioehdoista arveli johtokunta voitavan sopia”. Tompuri jätti palkkionsa aluksi nostamatta, ja kun teatterin taloudenhoitaja sen sitten hänelle postitse lähetti 10% mukaan illan bruttotulosta, ilmaisi Tom-



puri eriävän mielipiteensä. Tompuri vaati tulla kuulluksi, koska sopiminen edellyttäisi osapuolien välistä neuvottelua. Johtokunta vastasi lähettämällä Tompurille pöytäkirjanotteen vuodelta 1916, jossa vierailupalkkioksi sovittiin 10% vanhan ja 15% uuden kappaleen illan bruttotulosta.¹⁴⁵

Aiempien neuvottelujen yhteydessä Tompuri oli yrittänyt saada oman palkkionsa kiinteäksi ja teatterin takaamaan tietyn määrän esityksiä. Yritys ei onnistunut, vaan vierailun palkkio oli edelleen sidottu yleisömäärään. Teatteri ei suostunut ottamaan taloudellista vastuuta vierailijasta. Parhaimmillaan vuonna 1912 Tompurille oli tarjottu 20% illan bruttotulosta, mutta silloin Tompuri valitsi oman kiertueen vierailun sijaan. Vuoden 1921 vierailun yhteydessä Tompurin oli tyytyminen 10% korvaukseen, sillä molemmat kappaleet olivat vanhoja teatterin ohjelmistossa. Tompurin toivomaa uutta kotimaista näytelmää ei johtokunta hyväksynyt ohjelmistoon.

Vierailun taiteellisesta menestyksestä kertoi Huugo Jalkanen Valvojassa. Hän kuvasi Tompurin tulkintaa Numersin *Elinan surman* Kirstin roolista pyrkimyksenä murtaa Ida Aalbergin luoma suuri-
eleinen ja pateettinen esitystraditio:

Hänen [Elli Tompurin] Kirstinsä oli psykologisesti perusteltu ja realistisen uskottava. Hän oli intohimoisesti rakastava nainen, jolle tehdään vääryyttä, joka kaikkensa rakkaudelleen uhranneena työnnetään syrjään ja joka tästä sydänjuuriaan myöten loukattuna ja häväistynä ryhtyy epätoivoiseen taisteluun äititensä oikeuksien puolesta. Hän sai osakseen myötätuntomme, hän oli todellisempi ja inhimillisempi entisiä, mutta hänen ponnistuksensa tuntuivat kohtaavan ylivoimaisen esteen itse osan sisäisessä, paikoitellen hyvinkin tuntuvassa epätodellisuudessa. Sitä paitsi ei muun esityksen osittainen kuluneisuus kyennyt antamaan oikeata tukea ja kaipuuhjaa tälle uudenaikaistetulle verevälle ja tuoreelle Kirstin tulkinnalle, joten se jäi irralliseksi ja vieraaksi ympäristöönsä nähden.¹⁴⁶



Neuvotellessaan Kansallisteatterin johtokunnan kanssa vierailustaan Tompuri oli vaatinut näytelmän ohjauksen uusimista, mutta hänen vaatimuksiinsa ei suostuttu. Uudistuspyrkimys jäi puolitiehen. Myös Tompurin suhde kansan näyttelijöihin jäi johtokunnan päätöksen takia etäiseksi, sillä heille ei tullut yhteistä kokemuspohjaa harjoitusprosessista. Tompurin tulkinta sai kiitosta ja hänen katsottiin onnistuneen Ida Aalbergin manttelinperijänä.

Teatterikiertueen ristiriitainen vastaanotto

Vuosien 1922-1923 aikana Tompuri opiskeli ulkomailla, vieraili muiden kaupunkien teattereissa vanhoissa osissaan sekä järjesti lausuntailtoja ja kaksi suurta teatterikiertuetta Suomen maaseudulle. Ensimmäisen keväällä 1922 toteutetun kiertueen ohjelmalla oli kotimainen klassikko Gustav von Numersin *Elinan surma*, jossa Tompuri näytteli jälleen Ida Aalbergin loisto-osiin kuuluneen Kirstin roolin. Kiertueella näytelmä meni Tompurin muistelmien mukaan enimmäkseen loppuunmyydyille huoneille.¹⁴⁷

Muistelmissaan Tompuri korosti aikakautena tapahtuneita esiintymisiään Helsingin työväentalossa: “Työväentalon ovet olivat taas avautuneet. Lausuin siellä usein monta kertaa viikossa, useimmiten Eino Leinoa. Olin kai ensimmäinen taiteilija, jota sen uusituilta palkeilta kuultiin.”¹⁴⁸

Työväentalossa järjestetyt tilaisuudet olivat iltamia, joissa oli niin sanottua sirpaleohjelmaa: kuorolaulua, voimistelua, viulusoolo, humoristisia esityksiä sekä lausuntaa. Tavallisesti ohjelmansuorittajia ei mainittu lehdessä, mutta tuntuisi epätodennäköiseltä, että Tompuri olisi yksin ollut ensimmäinen esiintyjä, ellei hän sitten rajannut muita taiteilija-käsitteensä ulkopuolelle. Poikkeuksena oli tavallista arvokkaampi ohjelmallinen iltama, jolloin yhtenä numerona muiden joukossa Suomen Sosialidemokraatti -lehden etusi-



vulla mainittiin “Lausuntoa, näyttelijä Elli Tompuri”.¹⁴⁹ Porvarillisissa lehdissä ei mainostettu työväentalolla järjestettyjä iltamia. Vaikka työväen iltamiin osallistuminen ei ollut erityisen näkyvää toimintaa, on silti syytä olettaa, että asia huomattiin porvarillisissa kulttuuripiireissä.

Tompurin seuraavan suuren helmikuussa 1923 alkaneen teatterikiertueen ohjelmaksi oli jälleen Oscar Wilden *Salome*. Ohjelmiston valinnan osalta on mahdotonta sanoa, oliko siinä mukana uhmaa “pohjalaisen tallin” esittämiä linjauksia vastaan, vai uskoiko Tompuri ainoastaan, että vanha kohurooli edelleen vetäisi täydet katsomot Helsingin ulkopuolella. Kiertuetoiminnan taustalla vaikuttivat taloudelliset syyt: avioeronsa jälkeen Tompurilla oli elättettävänä kaksi poikaa sekä kodinhoitaja Hilma Vainio. Yleensä kiertuetoiminta oli raskaudesta huolimatta kannattavaa, ja varmasti oman viehätöksensä reissaamiseen toivat vieraileviin tähtiin kohdistetut huomionsoitukset eri paikkakunnilla.

Kiertue alkoi itä-Suomesta ja jatkui sitten pohjoiseen. Aluksi kaikki sujui enemmän kuin hyvin: Viipurissa, Kajaanissa, Kuopiossa ja Kemissä lippujen kysyntä oli niin vilkasta, että näytelmästä järjestettiin kaksi esitystä samana iltana. Arvostelut olivat lyhykäisiä, koska kappale oli entuudestaan tuttu. Tompurin tulkintaa kiitettiin, mutta muut näyttelijät eivät monien arvioiden mukaan olleet pääosan tasolla.¹⁵⁰

Pohjanmaalla arvostelu kääntyi kielteiseksi. Yhtymäkohdat pohjalaisen maisteri Jalmary Lahdensuon Helsingissä Vapaan Näyttämön yhteydessä esittämiin arvioihin olivat ilmeiset. ”Pohjalainen talli” oli onnistunut määrittelemään hyvän taiteen kriteerit siten, että Tompurin edustama seksuaalinen uusi nainen jäi määritelmän ulkopuolelle.

Kuin yhdestä suusta oululaiset ja lähialueiden kriitikot operoivat käsitpareilla tositaide – taituruus, luonnollinen aitous – tek-



niikka sekä lämmin myötäeläminen – kylmyys. Tompurin taiteen katsottiin edustavan dikotomioiden jälkimmäisiä osia taituruutta, tekniikka ja kylmyyttä, kun taas luonnollinen aitous ja lämmin myötäeläminen kuuluivat tositaiteen piiriin.¹⁵¹ Vastaavat hahmotukset ovat löydettävissä aiemmin käsittelemistäni Lahdensuon kirjoituksista. Henkilökohtaisuuksiin menevä toiseuden diskurssi oli vahvimmillaan Uusi Pohjan Kansa -lehden kriitikon arviossa, jonka lopuksi hän kuvasi Tompuria näyttelijättäreksi, “joka on ainakin suomalaisessa merkityksessä, kuin kahdestoista lyönti näyttelijätaiteen saavutusten alalla aikakautena alenemissuuntaan kallistuneen sivistyksen.”¹⁵²

Vaasassa vastustus sai suoria poliittisia piirteitä. Päiväkirjassaan Tompuri mainitsi, että porvaristo boikotoi Vaasassa työväentalolla järjestettyjä esityksiä.¹⁵³ Esityksen lippuja myytiin vasemmistolaisesta Vapaa Sana -lehden toimistosta, ja lehti mainosti esitystä innokkaasti etukäteen. Porvarillisesta boikotista huolimatta työväentalon sali oli myyty täyteen, mistä mainitsivat molemmat vaasalaiset kriitikot. Kriitikoiden välillä ei löytynyt yksimielisyyttä yleisön reaktioista. Vapaa Sanan kirjoittajan mukaan “yleisöä oli katsojia täynnä viimeistä paikkaa myöten ja palkitsi se taiteilijattaren myrskyisillä suosionosoituksilla ja kukkalaitteilla.”¹⁵⁴ Kokoomuslaisen Vaasa-lehden kriitikko totesi “suosionosoitukset pidättyväiset”. Hänen arvionsa Tompurista oli melko myönteinen, vaikka tutut dikotomiat olivatkin käytössä:

Onko Elli Tompuri suuri taiteilijatar? Onko hän meidän suurin näyttelijättäremme? Näin kuuluu kysyttävän. Ainakin kuuluisin hän nykyisistä näyttelijättäristämme epäilemättä on, omintakeisin. Suurin naispuolinen näyttämötaiturimme hän ehdottomasti on, se täytyy tunnustaa, olipa mitä mieltä tahansa hänen näyttelemistyylistään ja lausunnastaan. Elli Tompuri on expressionistinen taiteilijaluonne ja Salomen tapaisissa expressionistisissa luomissa



hän on suuri. Hän hämmästyttää, häikäiseekin katsojan, mutta hänen esityksensä ei lämmitä.¹⁵⁵

Vaasan ristiriihtojen jälkeen kiertue esiintyi toistamiseen Tampereella, jossa paikalliseen teatterielämään ahkerasti osallistuva Fanny Davidson kirjoitti Tompurista poikkeuksellisen pahansuovan kirjoituksen. Ekspressionismin vihasta ei hyökkäyksessä ollut kysymys, sillä Davidson käänsi samana vuonna saksalaisen Ernest Tollerin *Koneitten murskaajat*, joka edusti saksalaista ekspressionismia. Ilmeisesti Tompurin esityksen vahva dekadentti eroottisuus tyylytellyn kielenkäytön lisäksi vaikutti Davidsonin kielteiseen asenteeseen, sillä myöhemmin hän moitti Maria Jotunin *Tohvelisankarin rouvaa* liiallisesta aistillisesta rohkeudesta.¹⁵⁶ Aistillisuuden suhteen Tompurin Salome oli omaa luokkaansa. Davidson kirjoitti:

Meidän kulttuurimme nuoruutta ja pintapuolisuutta osoittaa se seikka, että joskus on voitu iskeä niin harhaan, että Elli Tompurin taidetta on voitu pitää “suurena” ja häntä itseä “suurena” taiteilijana. Elli Tompuri ei milloinkaan ole ollut suuri ja nyttemmin voinee jo varmuudella päätellä, ettei hänestä milloinkaan sellaista tulekaan. Päinvastoin tulee hänen tähtensä laskemistaan laskemaan. /—/ Suuri taide ei keinottele, se ei kiemaile eikä yritä loistaa halpahintaisilla tempuilla, kuten rva Tompuri. Rva T:n taide on niin tyhjää ja ulkokohtaista, vieläpä vääristelevää ja kieroä, että ihmettelee, ettei yleisö jo aikoja ole kyllästynyt siihen mahdottomana. /—/ Maaseudulla ja kehittymättömillä paikkakunnilla voi sellainen vielä käydä jostain, mutta arvatenkin kehittyneimmät keskukset jättävät Elli Tompurin pian laskuista pois, jos ei joku suuri ihme tapahdu ja tee täysi käännöstä hänen taiteessaan. Ulkomaalaisiin, jotka eivät ymmärrä suomea, eivätkä siis tiedä hänen kielenrääkäreistään mitään voi tuo taide jossakin kohdin vielä tehotä. Suomalaiseen ei. Ja se gramofonimainen leima, joka oli pannut



kiertueen muut jäsenet puhumaan ja liikkumaan kuin koneet, puhuu huonoa kieltä Tompurista nuorten taideohjaajana.¹⁵⁷

Ilkeämielinen ja yleisöä Tompuria vastaan käännyttävä kirjoitus sai Kansan Lehden päätoimittajan Eino Kilven valittamaan syvästi artikkelin pääsyä lehteen Tompurille kirjoittamassaan kirjeessä, jonka Tompuri julkaisi muistelmissaan yli 20 vuotta myöhemmin. Kirjeessä Kilpi mainitsi, että harmistuneita vastalauseita oli kerrottu toimitukselle, ja päätoimittaja vakuutti, että Tompurin suurta taidetta ihailtaan Tampereen työläispiireissä rajattomasti.¹⁵⁸

Ilmeisesti esitys Tompurin osalta meni jollakin tavalla yli maalin, sillä myös Eino Salmelainen Aamulehdessä moitti Tompuria aistillisuuden liiallisesta alleviivaamisesta sekä kielenkäytön teennäisyydestä, vaikka tyyllisesti esitys oli hänen mielestään oikeilla raitteilla.¹⁵⁹ Yhdessä muistelmateoksistaan Salmelainen palasi vaikutelmiinsa *Salome*-esityksistä Tampereella:

Elettiin 20-lukua. Sinä [Elli Tompuri] esitit Wilden Salomea. Kuljit oman ryhmäsi kanssa laajalla kiertueella. Herätit ihastusta, mutta myös ihmetystä. Oli niitäkin, jotka kesken esityksen poistuivat katsomosta.

Minä näin sinut Tampereella. Lumouduin, ilta oli unohtumaton. Kirjoitin siitä Aamulehteen. Arvosteluni oli ylenpalttista ylistystä.

Tampereelta kiertueesi jatkoi kohti pohjoista, mutta palatessa annoitte toisen näytännön.

Olit epäviereinen. Erikoisuutesi (jotkut sanoisivat: konstailusi) kääntyivät sinua itseäsi vastaan. Esitys oli kiduttavaa katsottavaa. Viereisenä lumoava inhotti epäviereisenä.¹⁶⁰

Referoimani kritiikit liittyivät Salmelaisen kuvaamista esityksistä jälkimmäiseen, jolloin seurue palasi pohjoisesta eikä esitys onnistunut pääosan esittäjän kohdalta hyvin. Mahdoton on tietää, mikä



vaikutus Pohjanmaan tapahtumilla oli kiertueen johtajan viretilaan, mutta varmasti kävi raskaaksi olla voimakkaiden henkilökohtaisuuksiin menevien hyökkäysten kohteena.

Davidsonin kirjoituksen jälkeisenä päivänä ilmestyi Tompurista Maaseudun Sanomissa Oiva Talvitien myönteinen kirjoitus, joka pyrki käsittelemään kiistelystä aiheita analyttisemmin ja kiihköttömämmin:

Ainoa suomalainen näyttämötaiteilija, joka kykenee esityksillään aikaansaamaan erimielisyyksiä, vieläpä kiistoja ”suunnista” ja taiteilijan ”oikeuksista” ja ”luonnollisuudesta” ja monesta muusta tyhjistä iskusanaista.

Voi olla varma, että kun kerran esiintyy taiteilija, josta mielipiteet menevät ristiin ja joka saa osakseen kategorisesti hylkääviä tuomioita, toiselta puolen tulevien ylistysten ohella, niin silloin kysymyksessä taiteellisessa katsannossa virkistävä ja elvyttävä tapaus, joka voi ennakkoluulottomalle tarkastelijalle antaa hyvinkin mielenkiintoista ja opettavaista ajattelun aihetta. /—/ Elli Tompurin ympärillä käypä kiista koskettelee etupäässä kahta seikkaa. Toiselta puolen, onko Tompurin lausunta ja plastiikka luonnotonta. Ja toiselta puolen, onko hänen lausuntansa ja plastiikkansa vastemielistä. /—/ Mikä on toiselle pahennus voi olla toiselle elämys. Ehdotonta tuomiota samoin kuin ehdotonta ylistystäkin lausuttaessa on oltava varovainen. Elli Tompurin Salomea arvostellessa on allekirjoittanut taipuvainen hakemaan superlatiivin kiitoksen puolelta.¹⁶¹

Talvitien katsannossa kiistoissa oli kysymys tyyllillisistä seikoista. Sen sijaan Pohjanmaalla vastustuksessa oli mukana selkeää poliittista epäluuloa: Tompuri esiintyi usein työväentaloissa, ja myös Tompurin aistillisuuteen ”pohjalaisen tallin” katsannossa liittyi punaväriä – seikka, johon palaan myöhemmin. Davidsonin kaik-



kia motiiveja on mahdoton tietää, mutta hän ainakin halusi sa-
noutua irti Tompurin edustamasta taiteesta.

Kiertue jatkoi Tampereelta matkaansa Länsi-Suomeen. Paikalli-
sissa lehdissä ilmestyi uusia ennakkopuffeja, joiden tarkoitus oli
ilmeisesti varmistaa katsojien saapuminen esityksiin. Elli Tompu-
rin ystävätär Aino Malmberg kirjoitti raumalaiseen Lalliin Tom-
purista ylistävän artikkelin, jossa häntä verrattiin Eleonora Du-
seen.¹⁶² Kriitikki Lalli-lehdessä oli kiittävää¹⁶³. Samasta esitykses-
tä kirjoittanut Länsi-Suomen kriitikko totesi, että vasta Salomen
katumuksen hetkellä Tompuri kykeni saavuttamaan hieman ylei-
sön lämpöä puolelleen. Kokonaisvaikutelma jäi silti myönteiseksi
ja yleisöä oli melkein salin täydeltä.¹⁶⁴

Kiertueen viimeinen esiintymispaikka oli Turku. Edellisen ker-
ran Elli Tompuri oli näytellyt Turussa Salomea 8.10.1921 järjes-
tetyssä juhlanäytännössä, joka annettiin Turun Suomalaisen Teat-
terin arpajaistominnan tukemiseksi. Arvostelu oli ollut varaukse-
tonta kiitosta.¹⁶⁵ Nytkin julkaistiin neljässä turkulaisessa sano-
malehdessä pääpiirteissään myönteiset arviot, mutta Vähäväkis-
ten talolla järjestetty tilaisuus kärsi yleisökadosta. Syiksi kriitikot
arvioivat sen, että samaan aikaan oli kaupungissa useita muita
taidetilaisuuksia.¹⁶⁶

Sosialisti-lehden kriitikko totesi esityksestä, että “Rva Tompurin
tulkinta saattaa oudokseltaan synnyttää melkeinpä ruumiillista
rasitusta, vasta jälkeensä selkenee näkemyksellemme kirkas tai-
deluoma. Mutta näin voi meitä hallita vain tositaiteilija!”¹⁶⁷ Vara-
uksellisimmat kiitokset esityksestä antoi Turun Sanomien kriitik-
ko, jonka mielestä näytelmä oli liian vaativa kiertuekappaleeksi esi-
tettäväksi puutteellisilla näyttämöillä. Tompurin tulkinnasta kriitik-
ko totesi puuttuvan Salomen luonteeseen kuuluva herkempi neit-
seellinen puoli, mutta loppupuolen suuresta antaumuksesta joh-
tuen kokonaisvaikutus jäi positiiviseksi.¹⁶⁸ Kiintoisalla tavalla Tu-



russa Tompuriin suhtauduttiin ilman suuria intohimoja, mutta myöskään yleisömenestys ei ollut taattu.

Kokonaisuutena vuoden 1923 *Salome*-kiertueen vastaanotosta voi todeta, että kritiikoiden asenteet ja tapa kirjoittaa olivat muuttuneet. Vuoden 1906 *Salome*-kiertueen aikoihin kritiikot saattoivat ilmaista paheksumisensa näytelmää ja sen edesmennyttä kirjoittajaa kohtaan, mutta paikkakunnalla vieraileviin taiteilijoihin suhtauduttiin kunnioittavasti. Esiintyjä ei samastettu näytelmään. Jos joku esiintyjistä oli erityisen heikko, häntä ei mainittu kritiikissä, sen sijaan onnistuneet sivuosan esittäjistä listattiin “mainitsemisen arvoiset”-nimikkeen alla.

Tompurin kohdalla henkilökohtaisiin menevät hyökkäykset olivat alkaneet Uuden Suomen kulttuuriosastossa Vapaan Näyttämön aikana, ja ne jatkuivat kiertueen kritiikeissä. Vieraileva esiintyjä ei voinut enää luottaa isäntiensä kohteliaisuuteen. Kun esitystä ohjelmistosta käytiin hegemonista kamppilua, yksilön kunniaa ei katsottu aiheelliseksi säästää.

Näytelmän tulkintaan kohdistunut kritiikki oli usein asiantuntematonta ja epäloogista. Jos kriitikko tunnisti esityksen ekspressionistiseksi, vaatimus näyttelemisen luonnollisuudesta oli ristiriitainen. Ekspressionistinen tyyli ei pyri luonnollisuuteen, vaan etsii ilmaisullisia ääripäitä voimakkaan vaikutuksen aikaansaamiseksi. Myös toistuvat huomiot Tompurin kylmyydestä ja siitä, ettei hahmo tavoittanut yleisön myötätuntoa, olivat rajoittuneita. Kun näytelmän kuvauksen kohteena oli yhteisön turmeltuneisuus, ei esityksen välttämättömänä tavoitteena ollut myötätunto henkilöitä kohtaan. Kielteiset kiertuekritiikit vahvistivat Uuden Suomen kulttuuriosaston aloittamaa Tompuriin liittyvää toiseuden diskursia.



Uusi nainen – vaarallinen nainen

Tompurin vuosina 1918-1923 tapahtuneen marginalisoitumisen käynnistäjäksi olen tutkimuksessani nostanut niin sanotun ”pohjalaisen tallin”, Uuden Suomen kulttuuriosastossa muutama vuoden ajan vaikuttaneen ryhmän, johon kuuluivat herrat Jalmari Lahdensuo, K.S. Laurila ja Heikki Klemetti. Heistä teatterin kentällä vaikuttivat lähinnä Lahdensuo ja Laurila, Klemetti esitteli linjauksiaan musiikin parissa. Hänen sisarensa oli naimisissa Lahdensuon kanssa.

Laurila ja Lahdensuo olivat toimineet yhtä aikaa myös Kansallisteatterissa, mutta he erosivat teatterista Lahdensuon johtajakauden jälkeen. He vaikuttivat Kansallisteatterin johtokunnassa vuonna 1916, kun Tompurilta evättiin kiinnitys teatteriin.¹⁶⁹ Myöhemminkin heillä oli yhteisiä hankkeita Suomen teatterielämässä, kuten Eino Kaliman kampeaminen pois Kansallisteatterin johdosta¹⁷⁰ sekä työväenteatteritoiminnan lakkauttaminen.¹⁷¹

Pohjalaisen ryhmittymän asema ei edes porvarillisella puolella ollut kiistaton. Monet aikakauden parhaista kulttuurivoimista, kuten Viljo Tarkiainen, Yrjö Hirn, Nicken Rönngren, Hagar Olsson sekä muu ruotsinkielinen kulttuuriväki, ilmaisivat eriävät mielipiteensä kirjoituksillaan ja toiminnallaan. Myös Rafael Koskimiehen Suomen Kansallisteatterin historiikissa lanseeraama V.A. Koskenniemen antama nimitys ”pohjalainen talli ilman hevosia” oli pilkallinen; siihen sisältyi ajatus todellisten kulttuuritekijöiden puutteesta ryhmän sisällä.¹⁷² Aggressiivisuutensa ja sodan voittajien edustajana toimimisen auktoriteetin avulla ”talli” pystyi valtaamaan itselleen merkittävät asemat suomalaisella kulttuurin kentällä.

K.S. Laurilasta tuli vuonna 1929 Helsingin yliopiston estetiikan professori. Hän julkaisi laajan estetiikan perusteoksen jo vuonna 1918. Vapaan Näyttämön yhteydessä ilmenneet ahdasmieleiset siveyskäsitykset saivat kirjallisen ilmaisunsa vuonna 1929 teok-



sessä *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä*. Ryhmän ajamista linjauksista erityisesti uuden naisen marginalisoiminen saavutti hegemonisen aseman: Suomessa 1930-luvulla naisen paikaksi määrittyi koti ja sen piiriin kuuluvat tehtävät.¹⁷³

Vuosina 1919-1923 Tompurin personifioima uusi nainen ja sen näyttämölliset ääri-ilmentymät joutuivat erityisten hyökkäysten kohteeksi. Lahdensuon kritiikeissä näyttämöluomat julistettiin mielisairaiden aivojen houreeksi ja niiden esittäjät moraalisesti rappeutuneiksi henkilöiksi, joita uhattiin ruumisarkulla. Vastustuksen aggressiivisuus oli täysin poikkeuksellista suomalaisen teatterikritiikin yleisessä linjassa, joka perinteisesti pyrki lisäämään yleisön kiinnostusta taidemuotoon tai esittelemään kirjoittajan asiantuntemusta teatterin alalta.

Tompurin edustaman uuden naisen joutuminen tulilinjalle on ymmärrettävissä Neuvostoliiton sisäpoliittisen kehityksen kautta, johon perehtyi K.S. Laurila, yksi valkoisen Suomen pääideologeista. Teoksessaan *Nykyaikaisen kommunismin opit* Laurila viittasi Pietarissa painettuun Suomalaisten Kommunistien Sarjajulkaisuun¹⁷⁴, jonka vuonna 1920 julkaistu numero 67 oli Alexandra Kollontain teos *Perhe ja kommunistinen valtio*. Käsitökseni mukaan Laurila seurasi kyseistä julkaisusarjaa. Aiemmin Kollontain tuotannosta oli suomennettu muun muassa Työläisnaisten Osuuskunnan kustantamana kirja *Suuri esitaistelija. August Bebelin, naisen oikeuksien ja vapauksien puoltajan muisto*.

Vuoteen 1922 saakka Kollontai toimi Leninin rinnalla uuden neuvostojärjestelmän luojana. Vaikka Kollontai ei ollut aikakautena erityisen tunnettu Suomessa, käsitykseni on, että ”pohjalainen talli”, erityisesti K.S. Laurila, tulkitsi Tompurin edustavan bolshevistista feminisimiä ja esiintymisillään levittävän sen seksuaaliradikaaleja ajatuksia. Tulkintani antaa ”pohjalaisen tallin” toiminnalle ideologisen perustan.



Yhtymäkohdat Kollontain bolshevistisen feminismin ja Tompurin välillä perustuivat mielikuviin sekä habituksen yhtymäkohtiin, sillä Tompuri ei osallistunut päivän politiikkaan eikä todellista tarkoitusta levittänyt bolshevistista propagandaa ollut olemassa. Kollontai puolusti naisten oikeutta avioeroon sekä palkkatyöhön, ja hänen mukaansa ydinperhe tulisi häviämään tarpeettomana kommunistisessa valtiossa, koska sen perinteiset tehtävät siirtyvät valtiolle.¹⁷⁵ Tompurin avioeron tuli voimaan vuonna 1919, ja hän toimi palkkatyössä teatterijohtajana elättäen lapsensa ja taloudenhoitajan.

Kollontain feminismiin liitettiin myös käsitys ”vapaasta rakkaudesta”, sillä kristillisen moraalin ja avioliiton tarpeellisuuden hyllännyt bolshevistinen feminismi ei nähnyt mitään syytä asettaa pidikkeitä luonnollisen sukupuolivietin tyydyttämiselle, jollei se vain tuottaisi vahinkoa itselle tai toiselle.¹⁷⁶ Näyttämöllä Tompuri personifioi seksuaaliviettiä, joka tuhosi sen kahlitsemista yrittävät porvarilliset herrat. Tulkintani mukaan todellisten ja fiktiivisten ainesten yhteenliittymä teki Tompurista ”pohjalaisen tallin” silmissä vaarallisen naisen, joka vietti ihostuneen yleisön radikaaleihin ajatuksiin.

Muistelmissaan Tompuri syytti Jalmari Lahdensuota järjestelmällisestä peitsenheitosta hänen taiteellisia pyrkimyksiään kohtaan ja syyksi Tompuri esitti sen, ettei hän palkannut Lahdensuota teatteriinsa.¹⁷⁷ Uuden Suomen kulttuuriosaston hyökkäyksissä Tompuria vastaan saattoi olla mukana henkilökohtaista kaunaa, mutta käsitykseni mukaan taustalla vaikutti todellinen ideologinen huoli bolshevististen aatteiden ja seksuaalimoraalin leviämisestä.

Suurelle yleisölle Tompurin habituksen yhtymäkohdat Kollontain bolshevistiseen feminismiin eivät olleet ilmeisiä, vaan hänet ympäröi epämääräinen moraaliton ilmapiiri, jonka oikeutuksesta



ei ollut täyttä varmuutta. Vastaavanlaisen K.S. Laurilan johtaman hyökkäyksen kohteeksi joutui myöhemmin myös Hella Wuolijoki, joka oli Tompurin tapaan eronnut itsellinen menestyvä nainen.¹⁷⁸

Luonnollisesti Tompurin asemaan vaikuttivat hänen vierailunsa työväentaloissa ja se, ettei hän missään vaiheessa tunnustautunut sodan voittajapuolelle. Muistelmissaan Tompuri konstruoi oman toimintansa eräänlaisena puolueettoman aseman hakemisena sisällissodan osapuolien välistä.¹⁷⁹ Lähimpänä oikeistosiipeä Tompuri oli allekirjoittaessaan sopimuksen Suomeen aiotun saksalaisen teatterin kanssa. Epäillä saattaa, ettei saksalainen teatteri Suomessa olisi vastannut ”pohjalaisen tallin” kulttuuripoliittista linjaa: Tompurin sopimukseen merkittiin tulevaksi rooliksi muun muassa paljon porua Vapaan Näyttämön ohjelmistossa aiheuttanut Wedekindin *Maahinen*.¹⁸⁰

Päättyneen avioliittonsa kautta Tompuri kuului vasemmistolaisiin älymystöpiireihin, vaikka itse hän ei itseään poliittisena henkilönä pitänyt. Vasemmistolaisissa muistelmissa Tompuri mainitaan solidaarisena taiteilijana eikä viitteitä poliittiseen toimintaan löydy.¹⁸¹ Tompurilla oli runsaasti ystävyysuhteita punaisiin eikä hän pyrkinyt välttämään leimaantumista. Tompuri vieraili sodan voittajapuolen tarkkailemassa Hella Wuolijoen salongissa, joka pyrki auttamaan sodan hävinnyttä puolta ja toimi asemapaikkana lukuisille ulkomaisille vieraille. Salongin välityksellä levisi ulkomaille tieto muun muassa punavankien kidutuksista.¹⁸² Tompurin veli sai surmansa kansalaissodassa ”käsittämättömän veriteon uhrina”¹⁸³, mikä varmasti vaikeutti samastumista voittajapuoleen. Myös Tompurin maanviljelijäisää on luonnehdittu maltilliseksi työväenaatteen kannattajaksi.¹⁸⁴

Vuosien 1918-1923 aikana Tompurin kaikki toimintatavat suomalaisella teatterinkentällä ajautuivat umpikujaan. Hänen oman



teatterinsa toiminta päättyi, hän riitautui Kansallisteatterin johtokunnan kanssa ja kiertueiden vastaanotto muuttui ristiriitaiseksi. Hänen uransa aikana hankkima symbolinen pääoma oli romahtanut: Tompurin edustamalle vapaamielisyydelle, kosmopoliittisuudelle ja modernismille ei löytynyt paikkaa suomalaiselta teatterin kentältä. Valkoisen Suomen konservatiivit hyökkäsivät Tompuria vastaan eikä hänellä ollut suojanaan asemaa minkään instituution sisällä. Hänen aiemmin myönteisenä nähty uuden naisen -habituksensa alkoi merkitä vaarallista naista.

Outi Karemaa on venäläisvihaa 1917-1923 käsittelevässä väitöskirjassaan todennut, että suomalaisessa venäläisvihaassa enemmistö omaksui vähemmistön mielipiteen.¹⁸⁵ Vaikka argumenttia siitä, mitä enemmistö tai vähemmistö ajatteli on melko mahdotonta uskotavasti muodostaa, voi teatterin kentän osalta todeta, että toiminnan tasolla konservatiivit olivat aktiivisimpia ja veivät läpi omat tavoitteensa. Sodan voittajapuolen edustaminen oli pääomaa, jonka saattoi hyödyntää myös kulttuurin kentällä. Uuden Suomen kulttuuritoimituksen linjauksia luettiin sinä uutena suuntana, johon Suomi oli menossa.

Bourdieuin teoretisoinneissa esiintyy kolmenlaisia strategioita kentällä käytävässä taistelussa aseman saavuttamiseksi ja ylläpitämiseksi. Korkeassa asemassa olevat toimijat keskittyvät säilyttäviin strategioihin vakiinnuttaakseen hyvän taiteen vallitsevat säännöt vastaamaan omaa pääomaansa. Uudet tulokkaat, jotka uskovat sopivansa vallitseviin käsityksiin, noudattavat vallanperimykselle perustuvia toimintatapoja. Toimijat, jotka eivät usko vastaavansa aikakauden ihanteita, suuntaavat energiansa vallankumouksellisiin tekoihin ja pyrkivät määrittelemään hyvän taiteen kriteerit uudella tavalla tai muuttamaan kentän vakiintuneita rajoja.¹⁸⁶

Tompurin toiminnassa näyttäytyy sekä kumouksellisia että vallanperimykselle perustavia strategioita. Perustaessaan Vapaan Näyt-



tämön hän pyrki muuttamaan suomalaisen teatterin kentän rajoja. Teatterin ohjelmisto sisällytti hyvän taiteen kriteereihin jonkinlaisen kantaottavuuden, ajankohtaisuuden, älyllisyyden ja taiteellisen uudistumisen. Naiskuvien osalta Tompurin toiminta oli ehdottoman kumouksellista: perinteiset siveysvaatimukset ja hyveellisyyden perikuvana toimiminen saivat väistyä uuden naisen ja modernin maailman haasteiden tieltä.

Näytellessään Ida Aalbergin loisto-osia ja pyrkiessään saavuttamaan aseman Suomen Kansallisteatterissa Tompuri noudatteli vallanperimykseen perustuvia toimintatapoja. Hän pyrki valloittamaan vapautuneen kansallisen primadonnan paikan Aalbergin jälkeen. Tompurin tulkintoihin Aalbergin vanhoista loisto-osista sisältyi osittainen vallankumous: hän pyrki uudistamaan tulkinnat modernismin hengessä. Säilyttäviä strategioita ilmeni myöhemmin Tompurin teatteriaiheisissa kirjoituksissa. Hän puolusti korkeaa kulttuuria ja klassikoita operetteja ja teatterin viihteellistymistä vastaan.¹⁸⁷

Väkivallan uhka tai saavutettavissa oleva suuri materiaallinen hyöty ovat tilanteita, joissa toimijat saattavat Bourdieun mukaan väliaikaisesti olla noudattamatta sisäistettyjä toimintatapumuksiin eli toimia habituksestaan poikkeavalla tavalla. Toimijalle luonteenomaiset tavat korvaa rationaalinen ja tietoinen laskelmointi.¹⁸⁸ Tompurin kohdalla ”pohjalaisen tallin” hyökkäys ei muodostanut niin suurta uhkaa, että hän olisi luopunut radikaalin taiteilijan habituksestaan. Valkoiseksi ryhtymisestä olisi saattanut olla materiaalista etua, mutta se olisi ollut niin suuressa ristiriidassa Tompurin habituksen kanssa, että hän tuskin olisi voinut saavuttaa uskottavuutta takinkäntäneenä taiteilijana. Tompuri säilytti uskottavuutensa, mutta marginalisoitui teatterin kentällä.

Tammikuussa 1924 Tompuri pakkasi kapsäkkinsä ja lähti Yhdysvaltoihin esiintymään suomalaisille siirtolaisille. Ensimmäisen



matkansa aikana hän tutustui impressaario W. B. Feakensiin, joka vakuuttui Tompurin kyvyistä siinä määrin, että järjesti hänelle seuraavana vuonna englanninkielisen kiertueen amerikkalaisiin yliopistoihin ja kirjallisiin kerhoihin. Tompurin ohjelmistoon kuului luentoja Suomesta ja suomalaista runoutta käännöksinä. Kolmannen esiintymismatkan Yhdysvaltoihin Tompuri teki vuosina 1928-1929, jolloin englanninkieliseen ohjelmistoon kuului aiempien numeroiden lisäksi otteita William Shakespearen ja August Strindbergin tuotannoista.

Ensimmäiset merkinnät Tompurista EK-Valpon mapeissa ovat peräisin Yhdysvaltoihin suuntautuneen esiintymismatkan ajoilta. Matkustaminen jo sinänsä oli omiaan herättämään valtiollisen poliisin huomion, sillä passianomus merkittiin rekisteriin. Heinäkuun 17. päivänä 1925 päivätyssä käsinkirjoitetussa lappusessa poliisin palveluksessa työskennellyt Heikki Virtanen raportoi, että Tompuri oli Amerikan matkoillaan pysytellyt ainoastaan punaisten parissa ja saavuttanut suuren suosion. Virtasen arvion mukaan Tompuri oli täydellisesti heittäytynyt punaiseksi.¹⁸⁹

Tompurin muistelmista käy ilmi, että hän piti kiinni päätöksestään esiintyä Yhdysvalloissa sekä punaisten että valkoisten ”haaleissa”, mikä aiheutti ristiriitoja.¹⁹⁰ Teatterikiertueen ohjelmistoon on melko mahdotonta liittää poliittisuutta suuntaan tai toiseen: Tompuri esitti klassikoita kuten Leinon runoutta ja von Numerisin *Elinan surmaa*. Virtasen raportti oli väritynyt sodan voittajapuolen julkisuudessa luomien ennakkokäsitysten mukaisesti. Ehkä salaisen poliisin palveluksessa työskennelleillä henkilöillä oli tarve löytää jotakin raportoitavaa, joten tulokset tapahtumista olivat sen mukaisia. Vastaavanlaista väritymistä on löydettävissä muisakin raporteissa ja ilmiannoissa – seikka, johon palaan seuraavassa luvussa.



Viitteet (s. 83–147)

1 Tompurin päiväkirja 7.3.1923

2 Tompuri 1942b:5.

3 Koskimies 1953:406.

4 Tompuri 1942a:314-315, 337. Tompurin aloitteesta oli kansalaissota keväänä järjestetty kaksi dramaattis-musikaalista näytäntöä, toinen Kansallisteatterissa ja toinen Svenska Teaternissa, hätää kärsivien hyväksi. Näytäntöjen järjestelyt olivat tuoneet Tompurin taiteilijamaailman läheisyyteen. (Kts. Tompuri 1942a:305-313)

5 Tompuri 1942a:86.

6 Hirn 2000: 67-68.

7 Koskimies 1953:406-407.

8 Tompurin päiväkirja 25.2.1916

9 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 8.5.1916 11§. Johtokunnan päätös rajasi Tompurin mahdollisuudet pelkkiin vierailuihin, ja niidenkin osalta syy vierailun esteeksi oli valmiiksi pedattu: tarvittaessa johtokunta voi aina vedota näytäntökauden etuihin ja ohjelmistosuunnitelmaan. Useita laajoja kiertueita johtaneena sekä kansainvälisiä yhteyksiä solmineena taiteilijana Tompuri oli kehittynyt teatterintekijäksi, jolla olisi ollut sanansa sanottavana myös ohjelmistosta. Vierailujensa yhteydessä käydyissä neuvotteluissa Tompuri esitti vaatimuksia osiensa suhteen eikä siten ollut johtajien kannalta helppo näyttelijä. Julkinen kirjoittelu Tompurin puolesta painosti johtokuntaa myönnytyksiin. Selvästikään päätös kiinnittämättä jättämisestä ei ollut yksimielinen, vaikkei pöytäkirja henkilöiden jakautumisesta puolesta tai vastaan kerrokan lukuja. Kokouksessa olivat läsnä puheenjohtaja Juhani Aho, Lindström, Sadeniemi, rva Katri Rautio, neiti Matilda von Troil, lehtori W.E. Liuksiala, teatterinjohtaja Jalmari Lahdensuo, kirjai-



lija Santeri Ivalo sekä K.S. Laurila, joista kolme viimeistä myöhemmin vastustivat Tompuria eri yhteyksissä. (Kts. Mäkinen 1999:132)

10 Tompuri 1942a:317.

11 Koski 1986:128.

12 Alexander Uexküll-Gyllenband HS 15.4.1916 (yleisönosasto)

13 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 16.12.1918 13§.

14 Tompuri 1942a:321.

15 Rajala 1995:28.

16 Liite 2.

17 Tuomikoski-Leskelä 1977:51.

18 Koskimies 1972:78.

19 Oy Vapaa Näyttämön perustavan yhtiökokouksen pöytäkirja 4.9.1919. Kaupparekisteri. Kansallisarkisto.

20 Wuolijoki 1953:190.

21 Oy Vapaa Näyttämön perustamista koskeva anomus valtioneuvostolle 17.7.1919. Kaupparekisteri. Kansallisarkisto.

22 Oy Vapaa Näyttämön yhtiökokouksen pöytäkirja 2.7.1920. Kaupparekisteri. Kansallisarkisto.

23 Oy Vapaa Näyttämön perustavan yhtiökokouksen pöytäkirja 4.9.1919. Kaupparekisteri. Kansallisarkisto.

24 Oy Vapaa Näyttämön johtokunnan kokous 5.9.1919. Kaupparekisteri. Kansallisarkisto.

25 Tompuri 1942a:324.

26 Tompuri 1942a:328.

27 Tompuri 1942a:325.

28 Koskimies 1972:79.

29 Koskimies 1953:407., Karemaa 1998:191. Suomessa venäläisviha kohdistui myös valkoisiin venäläisiin bolshevikkien ohella. Paroni Alexander Uexküll-Gyllenband jäi Suomeen ja avioi-



tui vuonna 1919 Ida Aalberg-Teatterissa näytelleen nuoren Irja Nordbergin kanssa. Paroni kuoli 1923, ja vaimolle jäi kaksi tytärtä.

30 Bourdieu 1998:61.

31 Ibid., Bourdieu 1993:40-41.

32 Tarkiainen 1987:167, 174-175.

33 Alakulju et al. 1963:375.

34 Ekman – Salokangas 1988:205.

35 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 31.8.1919

36 ”Kirjallisuutta ja Taidetta” HS 4.11.1918 ja HS 24.12.1918

37 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 31.8.1919

38 B. Suomen Sosialidemokraatti 1.9.1919

39 Hermant 1919:41-42.

40 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 12.9.1919

41 ibid.

42 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 11.9.1919

43 Tompuri 1942a:330-331.

44 Koskimies 1972:177.

45 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 11.9.1919

46 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 27.9.1919

47 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 18.10.1919

48 Ibid.

49 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 18.10.1919

50 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 31.8.1919

51 Kantokorpi 1998:24-25.

52 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 18.10.1919

53 Tompuri 1942a:331-333.

54 Hj.L. [Hjalmar Lenning] Hbl 15.11.1919

55 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 15.11.1919

56 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 16.11.1919

57 Jalmari Finnen kirje Maria Lallukalle 2.12.1919. Jalmari Fin-



nen arkisto, kansio 15.

58 E.P-la. [Eino Palola] 29.11.1919, V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 30.11.1919

59 Olen laatinut listan lehdistössä olleiden arvostelujen perusteella. Luettelossa olevia näyttelijöitä ei mainita kritiikeissä 1.1.1920 jälkeen.

60 Jalmari Finnen kirje Maria Lallukalle 1.1.1920, Jalmari Finnen arkisto, kansio 15.

61 Tompuri 1942a:332.

62 Lie Suomen Sosialidemokraatti 3.1.1920

63 Alho 1988:95.

64 Kivi 1996:65-66.

65 Hj.L. [Hjalmar Lenning] Hbl 4.1.1920

66 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 3.1.1920

67 ibid.

68 Tompuri 1942a:336.

69 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 3.1.1920

70 Sevänen 1997:47. Artikkelissaan Sevänen viittaa teokseensa *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939*, mutta valitettavasti teoksesta ei löydy tarkkaa tietoa painokanteen ajankohdasta eikä saajasta. Rikkomus liittyi painovapauslain 24. pykälään, jossa kriminalisoitiin maan hallituksen, julkisten viranomaisten ja laillisen yhteiskuntajärjestyksen halventaminen ”perättömien tietojen” avulla. Lain avulla pyrittiin hallitsemaan vasemmistolaisten lehtien yhteiskuntakritiikkiä, ja suojeluskunnat luettiin mukaan lailliseen yhteiskuntajärjestykseen. (Sevänen 1994:130)

71 ”Kirjallisuutta ja taidetta” HS 5.2.1920

72 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 17.1.1920

73 Ibid.

74 Gittleman 1969:23-25.



75 Ibid.:27-30.

76 Tompuri 1942a:339.

77 Levas 1946:59-60. Tampereella näytelmän oli suomentanut näyttelijä Aarne Orjatsalo, joka kansalaissodassa taisteli punaisten puolella ja sodan jälkeen pakeni Suomesta välttääkseen vankeuden. Vapaan Näyttämön esityksen suomentajaksi mainitaan Aukusti Simelius.

78 Wedekind 1895:43,102,187.

79 Kuhns 1997:52.

80 Aamulehti 17.9.1909

81 Kuhns 1997:50-51.

82 Tompuri 1942a:340.

83 Tiskrn. Hbl 27.2.1920

84 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 27.2.1920

85 Muistelmissaan Tompuri identifioi itsensä viittauksesta ja myös muiden kriitikoiden kiitokset osoittavat, että Tompuri oli ainoa näyttelijä, jonka katsottiin onnistuneen roolissaan täysin. (Tompuri 1942a:340)

86 Tompuri 1942a:340.

87 -i. Suomen Sosialidemokraatti 28.2.1920

88 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 28.2.1920

89 Lassila 1986:11.

90 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 28.2.1920

91 Hagar Olsson Hbl 7.3.1920

92 L. Suomen Sosialidemokraatti 24.3.1920, V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 25.3.1920 ja HS 4.5.1920, Lie Suomen Sosialidemokraatti 19.5.1920, E.P-la. [Eino Palola] 19.5.1920

93 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 24.3.1920

94 V.T. [Viljo Tarkiainen] HS 25.3.1920

95 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 24.3.1920

96 Jalmari Finnen kirje Maria Lallukalle 1.5.1920, Jalmari Fin-



nen arkisto, kansio 15.

97 Tompuri 1942a:349.

98 Ibid.

99 "Kokouksia" HS 6.7.1920

100 Pöytäkirja Oy Vapaa Näyttämön ylimääräisestä yhtiökokouksesta 2.7.1920

101 Tompuri 1942a:348.

102 Tuomikoski-Leskelä 1977:56-57.

103 Opetusministeriön arkisto 1901-1959, Dd 1. Mietinnöt 1918-1920, hyväksyttiin valtioneuvostossa 20. ja 22.5.1920. Kansallisarkisto.

104 Valtioneuvoston pöytäkirja, tehty Kirkollis- ja opetusministeriössä tapahtuneessa esittelyssä torstaina toukokuun 20. päivänä 1920 ja lauantaina 22. päivänä 1920, Opetusministeriön arkisto 1901-1959, Ca 2. Kansallisarkisto.

105 Tompuri 1942a:350.

106 Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirja (konseptikirja) 1920. Päätösluettelo, Opetusministeriön arkisto 1901-1959, Cb 2. Kansallisarkisto.toukokuun 31. päivänä 1920 kohta 99. Draamallisen taidelautakunnan ilmoitus, että lautakunta on sen viime vuodelta vielä käyttämättä olleesta 15 000 markasta sekä kuluvalta vuodelta käytettävänä olleesta 20 000 markasta jakanut matkapurahoina näyttelijättäriille Mia Backmanille, Tyyne Juntolle, Elli Tompurille ja Hilja Jormalle sekä näyttelijöille Sven Hildénille, Edvin Ingbergille ja Axel Slangukselle, kullekin 5000 markkaa.

107 Kalima 1968:68.

108 Kalima 1968:47.

109 Liite 2.

110 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 22.10.1919 8§.

111 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 20.5.1920

112 Korsberg 1999: 214. Hanna Korsberg on tuonut esiin ar-



tikkelissaan ”Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla” kilpailun Kansallisteatterin ja Kansanteatterin välillä, mitä laitoksen virallinen historiikki ei lainkaan mainitse.

113 Sevänen 1997:59.

114 Tallgren 1937:14.

115 Orsmaa 1976:63-64.

116 Orsmaa 1976:65.

117 Tompuri 1944:74.

118 ”Eino Salmelainen ja Uusi Teatteri”:63.

119 Salmelainen 1968:79.

120 ”Eino Salmelainen ja Uusi Teatteri” teoksessa Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellutus: Uusi Teatteri 1940-1941. Toim. Koski, Lahtinen, Mustonen 1997. 61-129.

121 Salmelainen 1968:79.

122 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 31.8.1921

123 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 20.9.1921 3§.

124 esim. Helmi Krohn, Valvoja 1915:511 ja 1916:335.

125 Tompuri 1944:107.

126 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 20.9.1921 3§.

127 Kurjensaari 1975:78.

128 Tompurin päiväkirja 1923. Heta Reitalan mukaan Haarla on kuvannut itseään kommunistina 20-luvun alkuvuosikymmeninä, mitä ennen ja minkä jälkeen hän suuntautui oikeistoon päin aina lapuanliikkeen kannattajaksi asti. (Reitala 1999:105) Romanssi Elli Tompurin kanssa osui Haarlan kommunistiseen kauden.

129 Tompurin kirje SKT:n johtokunnalle 1.10.1921

130 ibid.

131 ibid.

132 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 4.10.1921 4§.



- 133 Tompurin kirje SKT:n johtokunnalle 17.10.1921
- 134 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 24.10.1921 9§.
- 135 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 8.5.1916 11§. Matilda von Troil oli Tompurin entisen aviomiehen Lauri af Heurlinin serkku ja siten myös sukua teatterin perustaneille Kaarlo ja Emilie Bergbomille.
- 136 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 12.11.1921 2§.
- 137 Tompuri 1942a:290.
- 138 Tompurin päiväkirja 1916.
- 139 Sevänen 1994:230.
- 140 Koskimies 1972:83.
- 141 Kalima 1968:297.
- 142 Raoul af Hällström Ylioppilaslehti 1922/5
- 143 Tompuri 1942b:204.
- 144 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 5.1.1922 5§.
- 145 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 27.4.1923 18§.
- 146 Huugo Jalkanen Valvoja 1922:31-32.
- 147 Tompuri 1942a:367-368.
- 148 Tompuri 1942a:364.
- 149 "Arvokas ohjelmallinen Iltama" Suomen Sosialidemokraatti 25.2.1921
- 150 H-a. Savon Sanomat 1.3.1923, "Kiertue Elli Tompuri" Savo 1.3.1923, -e. Keski-suomalainen 2.3.1923, J.J. Työn Voima 2.3.1923
- 151 Y.M. Uusi Pohjan Kansa 7.3.1923, "Kiertue Elli Tompuri" Kaiku 7.3.1923, N. Kaleva 8.3.1923, Rep. Raahen seutu 8.3.1923
- 152 Y.M. Uusi Pohjan Kansa 7.3.1923
- 153 Tompurin päiväkirja 7.3.1923
- 154 J.K. Vapaa Sana 14.3.1923
- 155 A.H. Vaasa 14.3.1923
- 156 Rajala 1995:138.
- 157 -r [Fanny Davidson] Kansan Lehti 15.3.1923



- 158 Tompuri 1942a:371.
159 S-n. [Eino Salmelainen] Aamulehti 15.3.1923
160 Salmelainen 1968: 77.
161 O.T. [Oiva Talvitie] Maaseudun Sanomat 16.3.1923
162 Aino Malmberg Lalli 13.3.1923
163 K. Lalli 17.3.1923
164 A. Länsi-Suomi 17.3.1923
165 Krohn; Rinne 1966:193.
166 H. Turunmaa 24.3.1923, H. K-o.Uusi Aura 23.3.1923
167 H.W. Sosialisti 23.3.1923
168 L.W. TS 24.3.1923
169 SKT:n pöytäkirja 8.5.1916 11§
170 Koskimies 1972:172-176.
171 Koski 1987:11-12, Koskimies 1972:157. Koski korostaa, että porvarillisten ja työväen teattereiden yhdistymisen taustalla vaikuttivat myös taloudelliset syyt. Käsittääkseni Lahdensuon ja Laurilan henkilökohtaisissa tavoitteissa oli ”luokkateattereiden” lakkauttaminen. Asia sai kannatusta taloudellisten seikkojen avulla.
172 Koskimies 1972:176-177. Koskimies mainitsi Koskenniemmen ankarasti arvostelleen ”tätä triumviraattia”, joka hallitsi Uuden Suomen kulttuuriosastoa vuonna 1919.
173 Sulkunen 1989:103.
174 Laurila 1924:24.
175 Kollontai 1920:3.
176 Kollontai 1914:13.
177 Tompuri 1942a:328.
178 Koski 1992:249-250.
179 Tompuri 1942b:155.
180 Tompuri 1942a:319.
181 Tanner 1965:202, Wuolijoki 1986:431.
182 Engman; Eriksson 1979: 48-49, Ammond 1980:53-55, Koski



2000:66-68.

183 Heikkilä 1980:11-12. Heikkilän käyttämä ilmaus mielestäni viittaa siihen, että Tompurin veli surmattiin punaisena.

184 af Heurlin 1982:58.

185 Karemaa 1998: 193-194.

186 Swartz 1997:125.

187 Tompuri 1944:94-106.

188 Swartz 1997:113.

189 Valpo 1, kotelo 6, henkilömappi n:o 83.

190 Tompuri 1942b:21-22.



4. VASEMMISTON TÄHTENÄ 1930-LUVULLA

Kotiin palaava tähti

Tompurin asema suomalaisella teatterin kentällä oli uusi hänen palatessaan Amerikan matkoiltaan. Hänet alettiin nähdä kotiin palaavana suurena diivana, jota oma maa oli kohdellut kaltoin. Asialla oli uusi radikaali kulttuurivaikuttajien sukupolvi etunenässä Olavi Paavolainen ja Raoul af Hällström. Uuden sukupolven huomio toimi 1920-luvun lopulla alkusoittona Tompurin asteittaiselle siirtymiselle vasemmistoon 1930-luvun kuluessa.

Suomen Kuvalehden kulttuuripakinassa af Hällström kuvasi kotiin palaavaa Tompuria Kirsti Fleminginä, joka saapui Suomelan häihin:

Mutta eräs henkilö ei ole läsnä – ja kuitenkin häntä kaikki ajattelevat. Hänen olemuksensa väreilee jännittävänä ja huumavana tuoksunsa ilmassa. Hänestä vihjaillaan, hänestä kuiskaillaan, hänestä kerrotaan tarinoita. Oo, niitä tarinoita – nuoret neidot kainosti punastuvat, mutta nuorukaisten silmiin syttyy äkkinäinen nuoren-



rohkea välähdys. Juurutädit lyövät viisaat päänsä yhteen. /—/ Siinä hän saapuu, tuo vieras nainen, josta kaikki ovat puhuneet. Komearyhtisenä, kauniina, levollisena, uhmailevana. Syntyy hämminki, sitten nolo hiljaisuus. Missä on tilanteen herra? Isäntä, emäntä – sidottuina sovinnaisuuden sääntöihin. Klaus Kurki – syyllinen, mieli mustana, tunnonvaivoissaan. Elina – laupias karitsa. Uolevi – heikko, tahdoton, omissa lemmenhaaveissaan. Kirsti Fleming odottaa.

Silloin astuu nuori mies rohkeasti esille. Uoti! Uoti, Suomen nuoris. Reipas, iloinen, verevä (oi, rakas veljeni Uoti!), hän tuo tervetuliaispikarin vierailevalle sankarittarelle: /—/ Suomessa on paljon nuoria, sielultaan nuoria, totisesti nuoria – ja heille merkitsee Tompuri äärettömän paljon. Taide elää nykyään murroskautta kaikkialla maailmassa, vanhan, sovinnaisen, kuluneen taiteen pyhätöt ovat luhistumassa, nuori polvi murtaa uhmailevasti tietä omalle taiteelleen ja nuorille aatteilleen. Ja me, joilla on tämä nuoruuden pakko taistella, etsiä uutta, olla oppositiosissa kaikkea vanhoillista, aikansa elänyttä vastaan – me olemme kiitollisia, että meillä on tietä viittomassa sellainen rohkea ja elävästi luova taiteilija kuin Elli Tompuri.¹

Tompurin kahdesta ensimmäisestä menestyksekkäästä Amerikan kiertueesta kirjoiteltiin suomalaisessa lehdistössä tuskin lainkaan, mutta Raoul af Hällströmin pakinan mukaan hänestä juoruiltiin sitä enemmän. Uuden sukupolven edustajat tunnistivat Tompurin edeltäjäksi omille modernistisille tavoitteilleen ja asettuivat julkisuudessa puolustamaan syrjittyä taiteilijaa. ”Pohjalaisen tallin” masinoimaa hyökkäystä ja Tompurin aseman menetystä ei pidetty oikeutettuna: pakinan Klaus Kurki kärsi tunnonvaivoista, ja Uolevi oli heikko sekä tahdoton. Uuden naisen oletettu vapaa seksuaalisuus sai myös pakinassa ilmauksensa: nuoret naiset punastelivat, mutta nuorukaisten silmät syttyivät.



Pakina enteili Tompurin seuraavan kotiinpaluun tapahtumia. Kolmannen Amerikan kiertueen jälkeen keväällä 1929 Tampereen Teatterin johtaja Eino Salmelainen osoitti loistavaa draaman tajuja kutsuessaan Tompurin vierailemaan Tampereelle vanhassa roolissa Kirsti Fleminginä von Numersin näytelmässä *Elinan surma*. Muistelmissaan Tompuri kuvaili osakseen tullutta poikkeuksellista vastaanottoa. Rautatieasemalla olivat vastassa kaikkien sanomalehtien edustajat, jotka seurasivat harjoituksia ja raportoivat niistä päivittäin lehdissä. Arvostelut olivat kiittäviä.² Suomen teatterielämän sen hetkisenä hermokeskuksena toimi Salmelaisen johtama Tampereen Teatteri.

Tampereen tapahtumia seurasi Turun Sanomien etusivun kirjoitus otsikolla "Vainoa", jossa moitittiin helsinkiläisen lehdistön passiivisuutta Tompuria kohtaan ja syytettiin helsinkiläistä menettelyä vainoksi. Ainoastaan ruotsinkielinen lehdistö oli huomionoinut Tompurin menestyksen Yhdysvalloissa ja julkaissut haastatteluja. Osansa Turun Sanomien moitteista saivat myös teatterit:

Helsingille on tämä taiteilija liian suuri. Hän ei miellytä tasapaisen latteuden ihailijoita. Vanha totuus uudistuu. Kansan varoin ylläpidetyt pääkaupunkilaiset näyttämöt ja niiden liepeillä hääriivät arvostelijat suvaitsevat vain pieniä taiteilijoita ja nauttivat nähdessään voimakkaampien persoonallisuuksien kulkevan kiertolaisina maailman rantaa. Sellaista on pääkaupunkilainen ritarillisuus.³

Turun Sanomien kirjoituksessa tuotettiin sanoiksi ja siten sosiaaliseksi todellisuudeksi Tompuriin kohdistunut syrjintä. Samalla hänet rinnastettiin jälleen Ida Aalbergiin, jonka viimeiset elinvuodet kuuluivat näyttämöiltä poissa Pietarissa. Sävyltään kirjoitus muistutti aiemmin Tompuria vastaan suunnattuja tekstejä, mitä jotkut aikalaiset pitivät taktisesti epäviisaana, vaikka tarkoitus oli hyvä.⁴ Hyökkäävän tyylin epäiltiin aiheuttavan vastareaktion, joka ei välttämättä toimi asian eduksi.



Painostus pääkaupungin teattereita, ennen kaikkea Kansallisteatteria, kohtaan lähti käyntiin myös Helsingin lehdistössä. Uusia tukijoita Tompuri sai Tulenkantajat-lehden piiristä. Lehti julkaisi Tompurin paluusta näyttävän uutisen, jossa siteerattiin kiittäviä arvioita Tampereen esityksistä ja Turun Sanomien pääkirjoitusta. Artikkelin päättyi pääkaupungin johtaville teatterihenkilöille suunnattuun vetoomukseen nähdä Tompurin esiintyvän teatterissa.⁵

Lehden seuraavassa numerossa julkaistiin Tompurin kirjoittama matkapakina Amerikasta,⁶ ja vuoden 1930 ensimmäiseen numeroon oli Olavi Paavolainen kirjoittanut Tompurista laajan esseen ”La Tompuri”, johon sisältyi jälleen vaatimus nähdä Tompuri jollakin pääkaupungin näyttämöllä. ”Nykyinen asiantila alkaa jo olla skandaali”, Paavolainen kirjoitti.⁷ Myös ruotsinkielinen lehdistö ihmetteli Kansallisteatterin passiivisuutta: Suomen Kansallisteatteri on vitkastellut eikä ole tarjonnut Suomen suurimmalle näyttelijälle tilaisuutta esiintyä niillä palkeilla, jonne hän kuuluu kuin kotiinsa.⁸

Syksyn 1929 aikana Tompuri esitti Helsingissä Teosofisen seuran intiimissä juhlasalissa Eino Leino -ohjelmaa, joka saavutti suuren menestyksen erityisesti uuden kulttuuriradikaalin opposition parissa. Vielä vuonna 1945 kirjoittamassaan arvostelussa Tompurin muistelmista Raoul Palmgren mainitsi, kuinka Tompuri lausui *Viha* ja *La Tricoteuse* -runot *Internationalen (Kansainvälinen)* ja *Marseljeesin* säestäminä.⁹ Leinon käännös Arvid Mörnen runosta *Viha* sisältää vahvan luokkataisteluhengen: siinä kuvataan isien perintönä siirtyvää kytevää herravihaa, joka syttyvi ja lyö maahan valtion hauraan. Kun taustalla soi kansainvälisen työväenliikkeen taistelulaulu, jonka suomalaiset sanat kuuluvat ”Työn orjat sorron yöstä nouskaa...” ja kertosaie ”Tää on viimeinen taisto, rintamaamme yhtykää...”, voi kuvitella esityksen valankumouksellisen hengen.



Kokonaisuutena Tompurin Eino Leino -ilta ei ollut vallankumouksellinen, vaan siinä pyrittiin luotaamaan Leinon runoilijan olemusta mahdollisimman laajasti ja syvältä.¹⁰ Tavallaan Tompuri kamppaili Leinon puolesta ”lahtarirunoilija”-leimaa vastaan. Kamppailu oli ilmeisen onnistunutta, sillä 1930-luvun kulttuuri- ja radikaaliryhmät ottivat Leinon ja muut Nuoren Suomen vaikuttajat omiksi esikuvikseen. Heitä kuvattiin Palmgrenin ja muiden nuoren polven radikaalien kirjoituksissa oman aikansa intellektuelleina, kulttuurin uudistajina ja edelläkävijöinä.¹¹ Tompuri toimi välittäjänä suurlakon aikaisen radikalismien ja 1930-luvun nuoren älymystön välillä. Nuori Tompuri oli kuulunut Leinon ystäväpiiriin, ja häntä kuvattiin myöhemmin viimeiseksi leinolaiseksi ja viimeiseksi nuorsuomalaiseksi.¹²

Aikaisemmissa kamppailuissaan Suomen Kansallisteatterin johtokunnan kanssa Tompuri oli saanut merkittävää tukea lehdistöltä. Nyt vanhojen tukijoiden rinnalla esiintyi uusi kirjoittava sukupolvi. Retoriikassaan Kansallisteatteri korosti edustavansa Suomen kansallisia arvoja, vaikka todellisuudessa laitosta hallitsi hyvin rajallinen eliitti. Säilyttääkseen uskottavuutensa Kansallisteatterin täytyi huomioida julkisuudessa esitetyt toiveet; sitä voitiin painostaa julkisilla mielipiteen ilmauksilla. Tompurin kohdalla johtokunta toimi siten, että se antoi Tompurin vierailu laitoksessa, mutta ei antanut hänen kiinnittyä laitoksen rakenteisiin pysyvään asemaan. Tompurille ei annettu kiinnitystä eikä uusia vierailurooleja.

Viimeinen vierailu Kansallisteatterissa

Neuvottelut Tompurin ja Kansallisteatterin johtokunnan kanssa olivat alkaneet jo tammikuussa 1929, kun Tompuri lähetti New Yorkista vierailutarjouksen sisältävän kirjeen. Kirjeessä Tompuri



tarjoutui esiintymään jossakin vanhassa roolissa, esimerkiksi Kamelianaisena, sekä uudessa näytelmässä, jonka hän voisi tuoda mukanaan Amerikasta ja myös ohjata.¹³ Johtokunta kieltäytyi käyttäen syynä jo suunniteltua kevätkauden ohjelmistoa. Uutena perusteluna vierailutarjouksen hylkäämiseksi pöytäkirjassa mainittiin talon vakinaisten naisnäyttelijöiden roolien vähyys.¹⁴

Tompurin uudistaessa tarjouksensa seuraavana keväänä oli lehdistöpolemiikki jo sitä luokkaa, että johtokunta myöntyi vierailuun. Pöytäkirjaan merkittiin, että ”johtokunta päätti antaa hänelle tilaisuuden, vastedes tarkemmin määrättynä aikana, muutamia kertoja esiintyä jossakin vanhassa kappaleessa ennakolta tarkemmin sovitulla ehdoilla.” Ohjaajavierailuun ei johtokunta suostunut.¹⁵ Pöytäkirjan kielenkäytössä huomiota herättää kontrollin tarve: tarkemmin määrätty aika, muutama kerta ja tarkemmin sovitut ehdot. Tompuri konstruoitui diskurssissa vihollisena, jonka invaasion vaikutukset tuli minimoida. Neuvottelut pitkittyivät jälleen. Joulukuussa johtokunnan kokouksessa kirjattiin seuraava päätös:

Pitkien neuvottelujen jälkeen oli johtokunnan jaosto suostunut siihen, että rouva Tompuri esiintyy vierailijana näytelmissä *Nukkekoti* ja *Elinan surma* joulutammikuun aikana niin usein kuin teatterin johto katsoo näytelmiä voitavan yleisön kannattavaisuuden nähden esittää. Palkkiona saa rouva Tompuri näistä vierailunäytännöistä kerta kaikkiaan 20 000 markkaa. Johtokunta hyväksyi jaoston toimenpiteen.¹⁶

Taloudelliselta kannalta katsottuna saavutettu neuvottelutulos oli voitto Tompurille. Hän oli saanut palkkionsa kiinteäksi ja suuruudeltaan huomattavaksi. Aikakautena teatterin parhaimmin palkatut näyttelijät ansaitsivat 5500 markkaa kuukaudessa, joten Tompuri sai kahden kuukauden työskentelystä kaksinkertaisen palkkion verrattuna parhaiten ansaitseviin vakinaiisiin näyttelijöihin.

Ohjelmiston osalta Tompuri ei ollut yhtä menestyksekkäs. Mo-



lemmat vierailuroolit olivat vanhoja, ohjelmistossa kuluneita kapaleita. Yksi Tompurin Amerikasta mukanaan tuomista näytelmistä, jonka hän olisi halunnut ohjata ja näytellä pääosan, oli Eugene O'Neillin *Intohimot jalavien varjossa*. Samassa kokouksessa, jossa hyväksyttiin Tompurin vierailu, ei O'Neillin intohimodraama saanut kirjallisen jaoston yksimielistä hyväksymistä.¹⁷ Tompuri tarjosi näytelmää myös Svenska Teaternille, joka hyväksyi Tompurin vierailemaan sekä pääosassa että ohjaajana.

Erikoisinta tarinassa lienee se, että kirjallisen jaoston joulukuusesta hylkäämispäätöksestä huolimatta näytelmä ehti ensi-iltaan Kansallisteatterissa jo tammikuussa ennen Svenska Teaternin helmikuun ensi-iltaa. Kansallisteatterissa näytelmän ohjasi pääjohtaja Eino Kalima ja pääosan poikapuoleensa rakastuvana vaimona esitti Glory Leppänen. Kirjallisen jaoston hylkäämispäätös saattoi olla taktinen veto Tompurin syrjäyttämiseksi näytelmän ohjaajana ja pääosan esittäjänä Kansallisteatterissa. Muistelmissaan Kalima mainitsi tutustuneensa näytelmään moskovalaisen Tairovin vieraillessa teattereineen Pariisissa¹⁸, joten näytelmä ilmeisesti oli tuttu Kalimalle jo ennen Tompurin tarjousta. Tompurin ohjaustarjousta ja Svenska Teaternin esitystä Kalima ei muistelmissaan mainitse lainkaan.

Vielä neljäkymmentä vuotta tapahtumien jälkeen Kansallisteatterin historioitsijalla Rafael Koskimiehellä oli tarve todistaa johtokunnan olleen oikeassa hylätessään Tompurin. *Intohimot jalavien varjossa* -näytelmän kohdalla Koskimies perusti lausuntonsa yhteen arvioon ja kirjoitti:

Ruotsalainen teatteri /—/ onnistui tuskin lainkaan tässä O'Neillin näytelmässä, jonka se toi omassa versiossaan julki kuukausi naapurin esityksen jälkeen. Naispääosassa vieraili Elli Tompuri, jonka tekniikka ja ristiriitainen tyyli tuskin tekivät intohimoiselle luonnonlapsen osalle oikeutta.¹⁹



Koskimiehen todistelu kielii kamppailuasetelmista, joiden kiihkeyttä väliin jäävä aika eikä edes päävastuksen kuolema vuonna 1962 voineet tasoittaa. Muistelmissaan Tompuri mainitsi näytelmän viettelykohtauksen hänen esittämänään saaneen aikaan siiveleistä närkästystä²⁰, mutta ruotsinkieliset aikalaisarviot antoivat myös kiittäviä lausuntoja Tompurin vahvasta tulkinnasta.²¹ Koskimiehen tapa valita lähteensä oli puolueellinen.

Tompuri moitti muistelmissaan Eino Kaliman ohjaamaa Glory Leppäsen hengeämielisiä tulkintaa tunteen ”hienostamiseksi”, joka oli paitsi psykologisesti väärin myös siveellisesti rumaa. Poikapuolensa viettelevä Abbie toimi Tompurin mukaan eläimellisen sokean intohimon vallassa eikä Glory Leppäsen esittämään hillittyyn tapaan.²²

Joulu-tammikuun aikana 1930-1931 tapahtuneen vierailun järjestelyt Kansallisteatterissa eivät tyydyttäneet Tompuria. Paljon näytelty *Elinan surma* meni ennako-oletusten mukaisesti, mutta Ibsenin *Nukkekot*i ei houkutellut yleisöä. Epäonnistuminen oli kova pala Tompurille, ja syyn produktion heikosta menestyksestä hän pyrki muistelmissaan vierittämään Kansallisteatterin niskoille. Tompurin mukaan Kaliman ohjaus oli hutilointia, markkinointi ja esitysajankohta tahallisen huonosti järjestettyjä sekä muut näyttelijät penseitä.²³ Kaliman muistelmien ainoa maininta Tompurista liittyi *Nukkekodin* esitykseen. Kaliman mukaan Tompurin yleniinti teki puheilmaisuuden vaikeatajuiseksi.²⁴

Osittain epäonnistuneesta kalliista vierailusta tuli syy, jota johtokunta käytti Tompuria vastaan. Kun Tompuri vietti 40-vuotistaiteilijajuhlaansa, johtokunta eväsi esiintymisen vedoten kymmenen vuotta aiemmin tapahtuneen vierailun huonoon taloudelliseen tulokseen. Juhlan merkeissä johtokunta tarjosi Tompurille tilaisuutta esiintyä yhden kerran Ibsenin *Meren tytären* Ellidana.²⁵ Tompuri kieltäytyi kunniaa. Kansallisteatterin johtokunnan Tom-



purille 40-vuotisen taiteilijauran muistoksi lahjoittama laakerilyy-
ra ojennettiin Svenska Teaternissa järjestetyssä juhlassa.

Tompurin viimeisestä vierailusta Kansallisteatterissa voi todeta,
että Tompuri voitti taistelun mutta hävisi sodan. Myöhemmin Tom-
puria ei enää koskaan nähty kansallinäyttämöllä lukuisista yri-
tyksistä huolimatta.

Vuoden 1933 keväällä Tompuri oli yhteydessä opetusministeriksi
edenneeseen johtokunnan jäseneseen tohtori Oskari Mantereeseen
ja vetosi häneen henkilökohtaisesti työtilaisuuksien löytymiseksi.
Päiväkirjaansa Tompuri kirjasi 5.4.1933 ministerin kanssa käyty-
jen keskustelujen lopputuloksen: ”Olen enemmän pahoillani kuin
tahtoisin myöntää. Soitin tänään Manterelle. ”En ole mikään pai-
kanvälitystoimisto.” Oli lopputulos ministerin puheista...itken.”²⁶
Ilmeisesti ministeri Mantere oli ollut myötämielinen Tompurille,
mutta ei ollut halukas käymään tarvittavia taisteluja Tompurin puo-
lesta Kansallisteatterin johtokunnassa. Muistelmissaan Tompuri
kertoi ironisen tarinan keskusteluistaan Mantereen kanssa.²⁷

Yhtenä merkkipaaluna Tompurin ja Kansallisteatterin välisessä
kamppailussa voidaan pitää hetkeä, jolloin johtokunta yksimieli-
sesti hylkäsi Tompurin. Ennen vuotta 1935 hylkäämiset olivat ol-
leet enemmistö päätöksiä, mutta nyt pöytäkirjaan merkittiin, että
johtokunta hyväksyi yksimielisesti hylkäämisen. Tompurin van-
hoista tukijoista johtokunnassa oli jäljellä vain pääjohtaja Kalima,
joka oli taipunut enemmistön kannalle. Johtokunnan kokoukses-
sa olivat läsnä puheenjohtaja kirjailija Santeri Ivalo, teatterin joh-
taja Eino Kalima, näyttelijä Teuvo Puro, tohtori Lauri Tudeer, pan-
kinjohtaja Mauri Honkajuuri, johtaja Yrjö Koskelainen ja teatte-
rin apulaisjohtaja Pekka Alpo.

Vuoden 1935 kirjeessään johtokunnalle Tompuri totesi, että Kan-
sallisteatterilla oli sekä mahdollisuuksia että velvollisuuksia käyt-
tää hänen taitojaan ja kokemusta hyväkseen.²⁸ Vastineessa johto-



kunta kirjoitti, ”että sillä ennen kaikkea on velvollisuuksia omia näyttelijöitä kohtaan, ja ottamalla huomioon taloudelliset ja taiteelliset näkökohdat, ei johtokunta katsonut voivansa hyväksyä esittämääne tarjousta.”

Pöytäkirjoja tarkastelemalla saa käsityksen, että hylkäyksen sanamuotoa sorvattiin huolellisesti. Uutena syynä kieltäytymiseen lopullisessa versiossa olivat taloudellisten syiden lisäksi taiteelliset syyt. Aiemmin Tompurin taidetta ei ollut kyseenalaistettu, vaan syynä oli käytetty teatterin ohjelmistoa ja muita käytännön vaikeuksia. Yhdessä paperin reunaan käsinkirjoitetussa versiossa luki ”ei taiteellisia”, mutta lopulliseen hylkäyslauseeseen tulivat mukaan myös taiteelliset syyt.²⁹

Tompuri oli käyttänyt 1930-luvun aikana suurta luomisvoimaansa lukuisten lausuntailtojen pitämiseen, koska hänellä ei ollut vakinaista asemaa missään teatterissa. Näytäntövuoden 1933-1934 aikana suomalaista kulttuurielämää kohahdutti Tompurin Saksan kirjarovioiden jälkeen järjestämä lausuntailta *Kaunis Saksa – Poltettua runoutta*, joka oli Suomen oloissa harvinaislaatuinen valtion virallisesta politiikasta poikkeava älymystön mielenilmaus. Käsitteäkseni johtokunnassa mainitut ”taiteelliset” syyt sisälsivät myös poliittisen aspektin.

Kaunis Saksa – Poltettua runoutta

Artikkelissaan ”Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat” Erkki Sevänen esittää kysymyksen ”Esiintyikö Suomessa sotien välillä lainkaan vapaita ja politiikan kentälle kriittisiä interventioita tehneitä intellektuelleja?” Kysymyksensä jälkeen Sevänen identifioi lehdistöä ja kirjallisuutta medianaan käyttäneitä henkilöitä, joita voidaan pitää vapaan älymystön edustajina, kuten Erkki Vala, Jarno Pennanen, Hagar



Olsson ja Pentti Haanpää.³⁰ Seväsen listalta ei löydy Elli Tompuriä, jonka toiminnasta 1930-luvulta löytyy useita esimerkkejä vapaalle älymystölle ominaisista kannanotoista. Lokakuun 6. ja 8. päivänä 1933 Tompuri järjesti Konservatorion 804-paikkaisessa salissa kaksi loppuunmyytyä lausuntailtaa *Kaunis Saksa – Poltettua rounoutta*, jotka olivat politiikan kentälle tehtyjä kriittisiä interventioita.

Konservatoriossa järjestetyistä tilaisuuksista on säilynyt poikkeuksellisen laaja dokumenttiaineisto: Tompurin henkilöarkiston muistiinpanojen avulla olen konstruoinut esityksen tekstin kokonaisuudessaan liitteeseen 3. Esityksestä ilmestyi kaksi yksityiskohtaista analyysiä Suomen Sosialidemokratissa ja yhdet kirjoitukset Hufvudstadsbladetissa ja Helsingin Sanomissa. Valtiollisen poliisin (EK-Valpo) edustajista kaksi laati yhteisen raportin ja yksi omansa sekä yksi tiedottaja teki ilmoituksen, jota korjasi toinen henkilö. Muistelmissaan Tompuri esitteli intentioitaan melko laajasti ja täydensi kokonaiskuvaa muutamalla yksityiskohdalla. Seuraavaksi hahmottelen tapahtuman dokumenttien avulla sekä pohdin esityksestä tehtyjä tulkintoja ja tapahtuman poliittisuutta.

Esityksestä tiedotettiin yleisölle etukäteen runsailla pienikokoisilla mainoslehtisillä, joissa oli teksti ”KAUNIS SAKSA, Heine – Kerr – Feuchtwanger – Toller – Yöllä toukokuun 10-11 p:nä 1933 heidät poltettiin Berlinin Oopperatorilla – MUTTA HEITÄ EI VOIDA POLTTAA”.³¹ Saksalaisvaikutuksen moninaisuudesta mainittakoon, että samoihin aikoihin sanomalehdissä tiedotettiin saksalaisen psykiatrin Wilh. Weygandtin esitelmästä ”Rotuhygienian kehittämisestä sterilisaation, kastration ja muiden toimenpiteiden avulla”, joka oli mahdollista kuulla Yliopiston juhlasalissa Tompurin ensimmäisen illan jälkeisenä päivänä.³²

Tompurin valitsema mainostosstrategia oli ilmeisen tehokas, sillä muutamaa päivää ennen esitystä, kun lehti-ilmoitukset tulivat lehtiin, oli ensimmäinen tilaisuus jo loppuunmyyty. Valtiollisen



poliisin edustajilla, jotka määrättiin esitystä seuraamaan, oli vaikeuksia saada tilaisuuteen lippuja. Asia kirjattiin raporttiin:

Allekirjoittaneet saivat määräyksen mennä seuraamaan Elli Tompurin lausuntotilaisuutta Konservatoriossa 6/10, mutta ei tilaisuuteen onnistuttu saamaan lippuja kun missään tavanomaisessa taidetilaisuuksien lippujen myyntipaikoissa ei ollut pääsylippuja k.o. tilaisuuteen myytävänä. Tiedustelumme Konservatorion kasassa vastattiin, että heilläkään ei ole yhtään lippua myytävänä. Ylivahtimestarin puoleen kääntyessä saapui paikalle jonkinlainen impressario, joka ilmoitti, että saatavana on vielä 12 kpl. 20 mk. hintaisia lippuja ja ostimmekin näitä 3 kpl. antaaksemme yhden maisteri Saralle, jonka myös oli määrä päästä sisälle tilaisuutta seuraamaan. /—/ Yleisön keskusteluista saimme tietää tilaisuuteen myydyin etukäteen kahden hintaisia lippuja 5:n ja 10:n markan.³³

Valtiollisen poliisin edustajat epäilivät joutuneensa maksamaan lipusta ylihintaa. Molempien esityksien lippuja myytiin yksityishenkilöiden toimesta, mikä loi tilaisuuden ympärille maanalaisen toiminnan salaperäistä auraa. Poliisin palveluksessa työskennellyt Armas Juutilainen raportoi kuulleensa tiedottaja Heinolta, että Elli Tompurin lausuntailtaan oli jaettu 500 lippua varmojen SKP:n (laiton Suomen Kommunistinen Puolue) jäsenten myytäväksi. Lippuja oli myyty etupäässä puolueen jäsenille, jos ylijäämää jäi sai myydä kenelle tahansa. Tiedottaja oli sitä mieltä, että tilaisuuden oli järjestänyt SKP.

Samaan raporttiin oli nimikirjaimet F.K:n toimesta lisätty huomautus, että asian näin vahvassa värissä kertoneet henkilöt ovat liioitelleet: myyjien joukossa oli illegaalien kommunististen järjestöjen jäseniä, mutta lippuja myytiin myös sosiaalidemokratien ja taiteilijain keskuudessa.³⁴ Valtiollisen poliisin sisällä oli henkilöitä, jotka pyrkivät korjaamaan ylilyöntejä ja pitämään tiedustelutoiminnan ammattimaisena.



Yleisön kokoonpano oli valtiollisen poliisin erityisen kiinnostuksen kohteena. Raportin mukaan ulkonäöltä tunnettuja kommunisteja oli valtaisa osa katsomosta. Nimeltä raportissa mainittiin Mary Pekkala, Jorma Tuominen ja hänen vaimonsa, Artturi Saarela, Jarno Elisar Rolf-Pennanen, Greta Juselin, Niilo Välläri, Hilma Kopra, Toivo Sillanpää ja Matti Karvonen. Neuvosto-Venäjän lähetystöstä oli paikalla seitsemän henkeä, ja etupenkissä istui Svenska Teaternin näyttelijöitä ja statistoja.

Etsiväparin edessä istui tunnistamaton näyttelijäpariskunta. Kavaljeeri oli selittänyt daamilleen ennen esityksen alkua, että ”minä olen lukenut kirjan kapitalismista imperialismiin ja kyllä se niin on, että tämä uusi suunta tulee voittamaan alla”.³⁵ Irrallisesta raporttiin kirjoitetun lauseen merkityksestä ei esitetty tulkintaa. Vastaavaan tapaan kirjattiin myös seuraava tieto muistiin:

Poliisilaitokselta oli tilaisuuteen komennettu siviilissä komisario Bergroth ja kertoi hän meille yleisön joukossa olevan erään tuttavansa Hiden nimisen nuorukaisen, jonka veli on Suomen Parisin lähetystössä. Kehoitimme B:ä puhuttamaan nuorukaista ja olikin tämä kertonut, että yleisön joukossa oli taiteilijoita eri taidelaitoksista ja vaikkakin itse arvosteli ankarasti ohjelmaa mainitsi taiteilijapiireissä vilkkaasti harrastettavan teoreettista kommunismia.³⁶

Epäselväksi jää, mitä Hiden-niminen nuorukainen oli ohjelmassa erityisesti arvostellut ja katsoiko hän ohjelman edustavan teoreettista kommunismia. Ilmeisesti nuorukainen oli siinä määrin säikähtänyt poliisien puhuttelua, että hätäpäissään pyrki kiinnittämään poliisin huomion muihin paikalla olijoihin ja pelastamaan oman nahkansa kommunistin leimalta.

Perusteellisimmat kuvaukset esityksestä julkaisi Suomen Sosialidemokraatti, johon kirjoitti Kaisu-Mirjami Rydberg. Nyt Tompurin taide tavoitti kriittisen vasemmiston, joka Vapaan Näyttämön aikoihin ei osoittanut julkisesti tukea Tompurin edustamalle



radikaalisuudelle. Esityksen alkua Rydberg kuvasi seuraavasti:

Yksinkertainen pöytä ja yksinkertainen tuoli Konservatorion lavalla jalkalampun keltaisessa valokehässä. Suuri sali ja parvekkeet ääriään myöten täynnä yleisöä, joka odottaa henkeään pidätellen. Kun Elli Tompuri maataviistävässä kiiltävän mustassa puvussaan nopein askelin saapuu, ranteesta riippuva punainen silkkiastele välähtää, ja taiteilija pysähtyy, seisoo jäykkänä ja suorana, vain väkevä liikutus elää kalpeilla kasvoilla, syntyy voimakas illusio: keskiajan kerettiläisroviot palavat, ympärillä munkkien mustat kaavut, tulen keskellä julistaja horjumatta uskonvarmoin ilmein – Saksan kirjaroviot palavat, uusi keskiaika ympärillä nostaa mustan värin, tulen keskeltä kohoaa totuus, jota ei voi vahingoittaa, julistajat seisovat horjumatta uskonvarmoin ilmein, takanaan massa, joka odottaa.³⁷

Innoittuneessa kuvauksessaan Rydberg yhdisti Saksan kirjaroviot keskiajan kerettiläisroviioihin ja kuvasi Tompuria kirjailijoiden ja poltettujen edustajana – totuuden puhujana. Vastaavan tapaan Helsingin Sanomiin kirjoittanut Irene Tiittanen kuvasi illan erityistä tunnelmaa: ”Viimeistä paikkaa myöten täysi Konservatorion sali. Hiiskumaton hiljaisuus. Lavalla kaikkien katseet itseensä naulinnut mustaan, kiiltävään silkkiin verhottu sulava olento, jonka kädenliikkeitä säesti oikeasta ranteesta kuin elävänä tulenliekinä valuva punainen pitkä silkkisuikale.”³⁸

Muistelmissaan Tompuri arvioi illan tunnelmaa jännittyneeksi: ”Ehkä odotettiin joltain taholta jonkinlaista mielenosoitusta, sillä poliiseja oli tullut koko liuta. Mutta he saivat istua iltansa rauhassa. Ei syntynyt tappelua yleisön kesken, eikä kukaan yrittänyt minuakaan kurittaa tai kyyditä.”³⁹ Kesän 1930 kyyditykset sekä edelleen jatkunut voimakas oikeistosuuntaus olivat osa esityksen kontekstia: olihan laittomuuksiin syyllistynyt Lapuan liike ja sen perilliset Suomessa ideologisesti lähin ryhmä Saksan kirjaroviot syyttäneille fasisteille.



Tompurin ranteesta riippuva punainen kaistale, joka Rydbergille ja Tiittaselle toi mieleen tulenliekin, kirjattiin yksityiskohtaisesti valtiollisen poliisin raporttiin: ”Elli Tompuri puettuna mustaan atlas-silkkiseen leninkiin, jossa oikean hihan suussa punainen noin 80 sm. pitkä ja noin 12 sm. leveä suikale.” Lisäksi kukkien punainen väri kiinnitti kangaslaatuja tuntevan etsiväparin huomion: ”Jo väliajalla oli esiintyjä saanut punaisen kukkalaitteen ja ohjelman päätyttyä sai vielä punaisia ruusuja”.⁴⁰ Myös erillisen raportin Valpolle kirjoittanut maisteri Sara mainitsi punaisesta nauhas- ta.⁴¹ Punaisen värin ilmeisesti epäiltiin viittaavan sisällissodan häviöjapuoleen, vaikka tulkintaa ei merkitty raporttiin.

Kokoonpanoltaan lausuntailta *Kaunis Saksa – Poltettua Runoutta* oli vaativa, ja Tompuri käytti tyylikeinona voimakasta ironiaa. Illan ensimmäinen numero oli saksalaisen kriitikon A. Kerrin Heinen muistopatsaan paljastustilaisuudessa pitämä puhe. Poliisiraportin mukaan Tompuri oli ennen puhetta maininnut patsaan tulleen poistetuksi edellisenä keväänä natsien toimesta.⁴²

Puheesta kävi ilmi Heinen ristiriitainen maine kotimaassaan ja kamppailut, joita muistomerkin saamiseksi oltiin käyty. Varojen lahjoittajista nostettiin puheessa esiin työmiehet, myyjättäret, ylioppilaat ja nuoret tyttöset. Heinea kuvattiin joukkojen laulavana toverina, eurooppalaisena Saksan kriitikkona, joka rakasti kotimaataan. Esittelynä toimineen puheen jälkeen Tompuri lausui Heinen runon *Hymni*, jonka voi ajatella kuvanneen Heinen runoilijan olemusta: ”Ma olen miekka, olen liekki. Valaissut tietä teille olen pimeydessä ja taistelu kun alkoi etummaisna taistelin...”⁴³

Esityksen ensimmäisen puoliskon loppuosan muodosti Heinen *Saksanmaa. Talvinen tarina* –runoelmasta koottu kokonaisuus, joka edusti Heinen yhteiskuntakriittistä tuotantoa. Runossa Heine kuvasi vuonna 1844 Pariisista kotimaahansa tekemäänsä retkeä. Runossa vuorottelivat lyyrinen tunteellisuus ja ironinen äly, kau-



neuden kaipuu ja pettymyksiä tuottavan todellisuuden iva. Ivan kohteena oli saksalainen kansallistunne, jonka ulkoinen perusta oli tulliliitto ja henkisen yhteyden takasi sensuuri. Hampurin suojelusjumalattaren Heine kuvasi epäilyttäväksi naiseksi, joka lupasi näyttää runoilijalle Saksan tulevaisuuden. Runoilija työnsi päänsä suojelusjumalattaren neuvosta taikakattilaan, joka osoittautui käymäläksi.

Rydberg Suomen Sosialidemokraatissa kuvasi Tompurin esitystä vangitsevaksi:

Vaikka runoelma oli jonkin verran lyhennetty, kesti sen esitys viitisenkymmentä minuuttia. Koko esityksen ajan katsomossa vallinnut herkeämätön mielenkiinto osoitti, miten loistavasti Elli Tompuri tuosta voimannäytteestä selvisi. Kylmän asiallisin, miltei kiviin äänenpainoin alleviivattu kyynillisuus korosti suuria draamatisia nousuja. Uni Kölnin tuomiokirkossa, missä kolmen kuninkaan luurangot heiluvat arkuillaan, sai osakseen aivan suurenmooisen loistavan tulkinnan, samoin loppukohtaus Hampurin suojelusjumalattaren Hammonian kanssa. Elli Tompuri on intellektuellein lausuntataiteilijoiistamme. Tapa, millä hän osaa analysoida tehtävänsä ja oikeissa kohdin painaa sordiinon syvän ja väkevän temperamenttinsa yli, on ainutlaatuinen ja saa kuulijan yhä uudelleen ihmettelemään. Ja huippuunsa kehitetty esiintymistekniikka, puvun, liikkeitten, ilmeitten tarkoin laskettu käyttely on jotakin, mihin ainoakaan maamme esittävästä taiteilijoista ei rouva Tompurin tavoin pysty.⁴⁴

Rydbergin mukaan Tompuri esitti runon paisuttelematta käyttäen tehokeinona asiallista kyynisyyttä, minkä voi yhdistää älylliseen vetoamiseen. Tompuri luotti yleisön arvostelukykyyneen ja älylliseen vastaanottavuuteen eikä sävyttänyt esitystä sentimentaalisiksi.



Yhtymäkohdat Heinen kuvaaman vuoden 1844 ja esityksen ajankohdan välillä oli rakennettu esitykseen. Väliajan jälkeen Tompuri esitti Lion Feuchtwangerin Saksan nykyoloja kuvaavan esseen *Muutamia historiallisia tosiseikkoja*, joka oli tarkoitettu rinnastukseksi kahden aikakauden välille. Muistelmissaan Tompuri kuvasi tekstin kuivaa numerotietoa samalla kertaa huvittavaksi ja karmemaksi kuin nykyaikaiseksi jatkoksi Heinen runoelmalle.⁴⁵

Tekstissä käydään läpi muun muassa sotilaslentokoneiden ja siviilikoneiden määriä, eri rotujen ja uskontojen edustajien määriä, kuvataan ennätykseen tähtäävää ruumiinkulttuurua ja isänmaallisuutta, jossa lapsille opetetaan olevan oikein pitää vähempiarvoisena omien alueellisten rajojen ulkopuolella syntyneitä ihmisiä ja tappaa heitä hallituksen määrääminä aikoina. Lopuksi todetaan, että "[k]alpea ihosten maat toimittivat tilastoja näistä ja kaikista mahdollisista muista asioista ja esittivät tulokset laajoissa vuosikirjoissa, kuitenkin vetämättä käytännöllisiä johtopäätöksiä niistä."⁴⁶

Esseen esitystapa oli Rydbergin mukaan tarkoituksellisen huoleton sisälukua. Tompuri käytti rekvisiittana suurennuslasia, jonka avulla hän tarkasteli numeroita ja tankkasi niitä harkittuna tehokeinona.⁴⁷ Poliisiraportin mukaan esitys oli muodoltaankin oudon tyylinen: Lausuja esitti ensin suorasanaisista tilastoa suurvaltojen asukasluvuista, luokkien suhteista ja värillisten kansojen ja heidän valkoisten isäntiensä lukumäärästä. Esityksessä painotettiin "isänmaa" -käsitteen nurinkurisuutta, se kun määrätään sillä perusteella, missä paikassa yksilö sattuu maapallolla syntyään.⁴⁸

Illan ajatukselliseksi kokonaisuudeksi muodostui Saksan kirjarovioiden ja vainotun Heinen esittely, rinnastus Heinen aikakauden ja nykyisyyden välillä Feuchtwangerin avulla, taantumuksellisten kulttuurivoimien kritiikki kirjailijoiden tuotannon välityksellä ja lopuksi vetoaminen nuorisoon asioiden muuttamiseksi Tol-



lerin runolla *Jo näen sinut uusi nuoris*: ”Antaudut vaativan viirin kuolemanläheiseen taisteluun, vaellat uneksivan kevään orastavilla pelloilla, riemuitset vapautuneen ruumiin ankarassa rytmisessä, aavistelet tähtiyön maagillisessa vaikenemisessä. Jo näen sinut, uusi nuoris.”⁴⁹

Irene Tiittanen Helsingin Sanomissa totesi Tompurin saavuttaneen nuoren yleisön suosion:

Elli Tompuri on aina ollut taiteessaan rohkeiden aloitteiden tekijä, ja niin usein hän on saanut todeta seisovansa yksin. Mutta tällä kertaa hän sai vihdoinkin vastakaikua siitä nuorisosta, johon hän monesti ja turhaan on vedonnut. Onko sitten niin, että vihdoin on huomattu toden olevan kysymyksessä – meilläkin. Kirjailijamme ja taidemaailma kyllä loisti poissaolollaan. /—/ Kiihkeää, janoavaa nuorisoa, joka ei laskenut yhtään sanaa hukkaan ja lopussa valtavin ”hyvä”-huudoin palkitsi ehkä juuri elävimmän mielialojensa tulkin. Ja viipyi vielä pitkään odotellen kadulla, osoittaakseen kiitollisuuttaan raikuvin ”eläköön”-huudoin.⁵⁰

”Hienomprien” kirjallisten piirien puuttuminen yleisön joukosta mainittiin myös Suomen Sosialidemokraattiin kirjoittaneen Rydbergin arvostelussa. Valkoisen Suomen äänenkannattaja Uusi Suomi ei julkaissut illasta minkäänlaista arvostelua, ja Helsingin Sanomista ei ollut paikalla vakinaista arvostelijaa vaan vain pakinan kirjoittanut Irene Tiittanen, nimimerkki Firinä. Tompurin muistelmien mukaan kuulopuheet kertoivat, että pakinantapaisesta arvostelusta oli käyty käsikähmäistä taistelua ja kirjoitus oli tullut lehteen karsittuna.⁵¹

Helsingin Sanomien toimitusjohtaja oli edelleen Tompuria Suomen Kansallisteatterin johtokunnassa vastustanut Santeri Ivalo. Rydbergin ja Tiittasen valituksissa sivistyneistön passiivisuudesta voi nähdä idullaan Suomessa vuonna 1935 käynnistyneen kansanrintaman ja kulttuuririntaman ajatuksen: yhdistää työväki, va-



semmistö ja liberaaliporvaristo yhteiseen taisteluun fasismia ja so-
taa vastaan.⁵²

Valtiolliselle poliisille raportoinut maisteri Sara totesi ohjelman al-
kuosasta, että se oli ”kokoonpantu Heinrich Heinen silloisia saksala-
laisia poliittisia oloja koskettelevasta runoudesta, jossa ivataan poliisi-
sia ja sensuuria ja ylistetään ”laulun valtaa ja voimaa”, joka ei mis-
tään välitä”.⁵³ Esityksen poliittisuuden kannalta oli merkittävää,
missä määrin ”silloisia saksalaisia poliittisia oloja” kritisoiva runous
oli mahdollista liittää vallitsevaan suomalaiseen yhteiskuntaan.

Yksi yhtymäkohta Heinen Saksanmaan ja Suomen syksyn 1933
välillä löytyi fyysisen uhan kautta. Rydberg Suomen Sosialidemo-
kraatissa nosti Tompurin lausuntailtojen motoksi seuraavat Hei-
nen säkeet: ”Sä kunnioita runonieikkoja kuolleita, kun kuolleiks’
et vaan eläviä koita. Runoniekkaa äl’ ärsytä elävää, on heillä liekit
ja miekat tuimmemat kuin tuli Jupiterin, jonka senkin runonie-
kat loivat.”⁵⁴

Tompurin lausuntailta yhdistettiin edellisvuosien väkivaltaisuuk-
siin. Hänen esiintymisessään oli mukana siviilirohkeutta ja pas-
siivisen vastarinnan ele, kun hän uskalsi esittää julkisesti väkival-
taisuuksiin syllistyneen äärioikeiston vastakkaisia mielipiteitä. Valti-
ollisen poliisin edustajien lisäksi tilaisuudessa oli läsnä siviilipu-
kuisia tavallisia poliiseja, joiden tehtäviin todennäköisesti kuului
valvoa myös esiintyjän turvallisuutta.⁵⁵

Maisteri Sara jaotteli raportissaan lausuntaillan materiaalin van-
hempaan ja uudempaan osaan. Hän oli huomannut esityksen iro-
nisen otteen ja totesi, että kansallisuusaate tehtiin esityksessä nau-
runalaiseksi. Feuchtwangerin juutalaisuus ja Tollerin valtionpe-
tostuomio sekä kommunistisuus kirjattiin raporttiin.⁵⁶

Toisessa poliisimuistiossa todettiin esitysten olleen vasemmistö-
henkisiä ja sisältävän tyypillisiä kommunistisia mielipiteitä, ”jos-
kaan ei mitään räikeämpää esitetty”.⁵⁷ Käsittäakseni suorasanai-



nen Suomen nykyolojen arvostelu tai yleisöä kapinointiin yllyttävä esiintyminen olisi laskettu materiaaliksi, minkä esittäminen olisi saattanut johtaa toimenpiteisiin valtiollisen poliisin taholta. Esityksen taiteellinen tyyli ja älyllinen ote vähensivät kritiikin räikeyttä. Rikoslaki kriminalisoi vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen halventamisen, mutta lakia tuskin saattoi ulottaa koskemaan muita valtioita.⁵⁸ Tompuri esitti fasismin kritiikkinsä puhumalla Saksan menneistä ja nykyisistä oloista.

Kaunis Saksa – Poltettua runoutta -illan vastaanotto politisoitui. Vaikka Tompuri ajan taidekäsitysten mukaisesti väitti muistelmissaan, ettei ajanut esityksellä politiikkaa, olisi esitystä ollut syytä pitää epäonnistuneena, jos vastaanotto ei olisi politisoitunut. Seuraavassa lauseessa Tompuri totesikin, että ”jos sitä [politiikkaa] siinä ilmeni, se muodostui itsestään”.⁵⁹ Esitys pyrki hyvin selkeästi herättämään vastustuksen fasismille, ja esitys saavutti kriittisen varemmin sekä muita liberaaleja piirejä. Tompurin ansiosta tuotettiin julkisessa sanassa todellisuudeksi fasismin vastainen mielipide, joka kertautui kritiikeissä. Porvarilliset lehdet pyrkivät jättämään tapauksen huomiotta, mutta vasemmisto ja liberaalit nostivat Tompurin juhlitukseksi sankariksi.

Hufvudstadsbladetin arvostelu runoillasta poikkesi suomenkielisestä lehdistöstä. Suomenkielisessä lehdistössä runoiltaa ylistettiin, mikäli se huomioitiin, sen vuoksi, että se onnistui poliittisena tekona saavuttamaan yleisönsä ja erityisesti nuorison. Hufvudstadsbladetin arvostelija kirjoitti hyvin myönteisesti Tompurin taiteesta, mutta ei ollut tyytyväinen uusimman runoillan esteettiseen hahmoon. Ensinnäkin arvostelija oli odottanut lausuntaa saksankielellä, toiseksi Heinen runous oli tullut liian yksipuolisesti esiteltä ja kolmanneksi Tompurin kylmän asiallinen tyyli ja kyynisyys eivät miellyttäneet. Arvostelijan mukaan ainoastaan viimeisessä runossa nousi esitys runolliseen lentoon.⁶⁰



Arvailujen varaan jää, välttikö arvostelija tarkoituksellisesti ottamasta kantaa esityksen poliittisuuteen suuntaamalla arvionsa esitetiikkaan vai oliko kriitikko todella niin kaukana ajan yhteiskunnallisesta todellisuudesta, ettei huomannut esityksen olennaisinta puolta. Käsittääkseni tyylillisesti ilta onnistui juuri siksi, ettei se ollut suurieleinen, pateettinen tai runollinen, vaan tosiasiat puhuivat Tompurin kyynisellä suulla.

Vasemmiston diiva

Kaunis Saksa – Poltettua runoutta -illan välityksellä Tompuri saavutti aseman vasemmiston keskuudessa. Suomalainen vasemmisto ei ollut yhtenäinen joukko: poliittisesti se oli jakautunut porvarilliseen järjestelmään sopeutuneihin sosialidemokraatteihin sekä vallankumouksellisiin kommunisteihin, joita vainottiin. Tompurin kannalta merkittävä ryhmä oli myös niin sanottu vasemmistoälymystö, jonka suhde työväkeen oli jännitteinen eikä yhteisiä tavoitteita aina löytynyt.⁶¹

Vasemmistoälymystö pyrki toimimaan Suomessa kulttuuripoliittisen muutoksen etujoukkona, joten porvarilliselta teatterin kentältä marginalisoitunut Tompuri sopi täydellisesti heidän esikuvakseen. Nuoren polven älymystöstä Jarno Pennanen mainitaan poliisiraporteissa usein Tompurin seurassa tuomassa kukkia esityksiin ja pitämässä kiitospuheita. Kerran Tompuri esiintyi rakennusammattiosaston juhlassa Kotkassa puhujana Pennasen sijasta.⁶²

Jarno Pennanen oli kirjailija Ain'Elisabet Pennasen ja näyttelijä Aarne Orjatsalon avioton poika, joka eli erillään isästään. Orjatsalo taisteli punaisten puolella kansalaissodassa ja pakeni sen jälkeen Suomesta kahdeksitoista vuodeksi. Äitinsä kasvattama Jarno Pennanen oli toiminut oikeistolehtien toimittajana ja suoje-luskuntapuhujana, mutta 1930-luvulla hän vaihtoi leiriä vallon-



kumouksen puolelle. Jarno Pennanen mainitaan yhtenä harvoista ”maan päällä” toimineista laittoman SKP:n johtajista. Hänen toimittamaansa Kirjallisuuslehteä rahoitettiin puolueen varoista.⁶³

Jarno Pennasen ryhtyminen sivistyneistökäännäiseksi ajoitui samoihin aikoihin kuin hänen isänsä paluu Suomeen. Paluunsa jälkeen Aarne Orjatsalo esiintyi ensimmäisen kerran näyttämöllä Viipurin Työväen Teatterissa *Elinan surman* Klaus Kurkena vastaanäyttelijänään vanha työtoverinsa Elli Tompuri.⁶⁴ Mahdollisesti Tompurin ja Jarno Pennasen yhteistyön taustalla vaikutti yhteys näyttelijäisän välityksellä. Pennanen kirjoitti Tompurista kulttuuriradikaaliin Kirjallisuuslehteen ylistävän artikkelin, jossa Tompurin viitoittamana kaikuvat taiteilijain ja työläisten yhteiset huu-dot.⁶⁵

Vasemmistoälymystön lisäksi Tompuri voitti puolelleen kommunistit. Lausueessaan Eino Leinoa työväentaloissa Yhdysvalloissa 1920-luvulla Tompuri sai vastaansa kovan linjan kommunistit, jotka eivät halunneet kuulla ”lahtarirunoilijaa”. Kommunistien katsonnossa Tompuri oli liian yläluokkainen eikä riittävän sitoutunut poliittisesti. Tilanne muuttui lausuntaillan myötä.

Vuoden 1934 tammikuussa valtiollinen poliisi teki Kemissä takavarikon, jonka yhteydessä löytyi Jalo Aatto Sallisen kirjoitelma ”Isänmaa tyly myös sivistyneistön itsenäisimmille edustajille”. Tekstissä nimimerkki ”Känsäkoura – Heinen ja Tollerin tuotannon harras ystävä” lupasi Suomen vallankumouksellisen proletariaatin kaiken kunnioituksen ja kannatuksen Elli Tompurille.⁶⁶

Tulkintani mukaan Jalo Aatto Sallinen edusti työväestön kommunisteja: *Kaunis Saksa – Poltettua runoutta* -lausuntaohjelma ja siihen sisältynyt henkilökohtainen riski lunastivat Tompurille paikan myös heidän parissaan. Tompurin ohjaamaan puhekuoroon liittyi runsaasti kommunisteja, mihin saattoi vaikuttaa myös Jarno Pennasen ystävyys ja asema SKP:ssa.



Jo ennen poltettujen runojen esittämistä Tompuri oli suunnitellut Neuvostoliiton matkoja, joista ensimmäinen toteutui alun viisumihankaluuksien jälkeen kesäkuussa 1933 Moskovassa järjestettyjen teatteripäivien aikaan. Valtiollisen poliisin papereihin merkittiin, ettei vastusteta kuuden kuukauden passia tällä kertaa, mutta odotetaan, mitä Venäjän matkasta sitten kuuluu.⁶⁷ Moskovaan kokoontui teatteriväkeä eri puolilta maailmaa. Helsingin kautta matkustivat monet pohjoismaiden edustajat, kuten Pauline Brunius Ruotsista ja norjalainen teatterinjohtaja. Tompurin muistelmien mukaan Suomesta oli joukossa viisi henkilöä, joihin ei kuulunut pääkaupungin teattereiden nimekkäintä väkeä.⁶⁸

Tompuri kirjoitti vaikutelmistaan artikkelisarjan ”20 päivää Moskovassa”, joka julkaistiin Helsingin Sanomissa elo-syyskuun aikana 1933. Sisällöltään kirjoitukset olivat sujuvia matkakertomuksia, joissa kuvailtiin turisteille esiteltyjä kohteita museoista teattereihin ja Kremlistä tsaarin aikaisiin palatseihin. Yleiskuva oli myönteinen ja etenkin teatteri sai Tompurin kirjoituksissa kiitosta. Kuten olettaa saattaa, artikkeleissa ei puututtu politiikkaan.⁶⁹ Seuraavan vuoden aikana Tompuri vieraili vielä kahdesti Neuvostoliitossa. Tompurin matkat Neuvostoliittoon olivat valikoiduille vaikutusvaltaisille henkilöille järjestettyjä tarkkaan suunniteltuja propagandamatkoja, joilla pyrittiin antamaan mahdollisimman myönteinen kuva maan olosuhteista.⁷⁰

Tammikuussa 1935 Tompuri järjesti Konservatoriossa kaksi esitelmätilaisuutta, joissa hän kertoi Moskovan matkoistaan otsikoilla ”Yleisiä vaikutelmia” ja ”Teatteri ja yleisö”. Samoja ohjelmia hän esitti myös maaseudun työväentaloissa. Valtiollinen poliisi tarkkaili tilaisuuksia ja listasi paikalla olleet kommunistit.

Poliisiraportin mukaan ensimmäinen esitelmä oli ”paraasta päästä” tavallinen matkakertomus, johon silloin tällöin liittyi huomautuksia siitä, mitä esittäjä oli aikaisemmin jostakin lukenut tai kuul-



lut. Asiat olivat raportojen mukaan ”suurin piirtein oikein esitettyjä”. Yleissävy oli neuvostovalle ystävällinen ja antoi kuulijalle käsityksen, että pyrkimys on oikea ja paljon on saatu hyvää aikaan, joskin puutteita vielä on.⁷¹

Teatteria käsittelevän esitelmän raportin lopuksi kirjoittaja ilmaisi omana käsityksenään, että ”Elli Tompurin esitys kokonaisuudessaan oli propaganda tarkoituksessa neuvosto-Venäjän hyväksi, vaikka hän pidättäytyi arvostelemasta Suomen teatterioloista.”⁷² Valtiollisen poliisinkin edustajan käsitys vaikutti olleen, että Tompurilla olisi ollut arvosteltavaa Suomen teatterioloista.

Tompurin esitelmät Moskovan matkoista voi ymmärtää kriittisinä interventioina politiikan kentälle. Suomalaisessa 1930-luvun todellisuudessa naapurimaa oli pelote, jonka avulla motivoitiin sisäpolitiikan ratkaisuja. Tompuri pyrki tarjoamaan vaihtoehdoisen näkökulman Neuvostoliittoon omien kokemuksensa välityksellä.

Esitysten lippuja myytiin alennettuun hintaan työväestön parissa, ”jotta työläisilläkin olisi tilaisuus kuulla totuuden sanoja Neuvostoliitosta”, oli lippuja myynyt rouva Mary Pekkala valtiollisen poliisin hyväksi toimineen tiedustelija Armas Aholan mukaan sanonut. Lippujen myynnin yhteydessä olivat myyjät harjoittaneet myönteistä jutustelua Tompurista, joka kuvattiin porvarillisten teatterimiesten epäsuosioon joutuneeksi maan parhaaksi näyttelijäksi. ”Hän ei saa mitään stipendejä. Työläiset voivat luottaa siihen, että hän selostaa rehellisesti näkemäänsä ja kokemiaan N-Venäjällä.”⁷³ Ensimmäisen Amerikan matkansa jälkeen Tompuri oli anonut useita kertoja Alfred Kordelinin säätiön stipendiä, joka aina evättiin.⁷⁴ Säätiön hallituksessa vaikutti K.S. Laurila.

Omin silmin nähty naapurimaan ”todellisuus” oli kuitenkin laastettua, ja Tompuri tuli hyväksikäytetyksi myönteisen neuvostopropagandan levittäjänä. Nykyisen tietämyksen valossa Tom-



purin kertomus rehellistyneille ja täyden tunnustuksen tehneille varkaille perustetuista omista yhteiskunnista tuntuu erityisen vahvalta totuuden manipuloinnilta. Kyseiseen kohtaan oli poliisiraporttiin laitettu kysymysmerkki. Kriittisenä huomiona Tompuri ihmetteli tullitarkastuksen perusteellisuutta: häneltä oltiin kaiveltu jopa käsilaukku.⁷⁵

Tulenkantajain seuran lokakuussa 1935 järjestämässä sodan ja fasismin vastaisessa Kulttuuririntama-keskustelutilaisuudessa Tompuri oli poliisiraportin mukaan kieltäytynyt lausumasta käsitystään Neuvosto-Venäjän oloista.⁷⁶ Arvailujen varaan jää, oliko syynä se, että Tompuri oli alkanut epäillä saamiensa myönteisiä vaikutelmia vai eikö hän vain halunnut leimautua Neuvostoliiton sympatisoijaksi.

Tompurista tuli 1930-luvun kuluessa vakituinen esiintyjä vasemiston julkisissa tilaisuuksissa. Useissa eri ammattiyhdistysosastojen ja muiden järjestöjen iltamissa hän esitti Katri Valan suomentaman vanhan kiinalaisen runon *Sotaanlähtö*, joka poliisiraportin mukaan oli itkevine omaisineen ja nuoruutensa menettäneine miehineen ”täysin määrättyssä mielessä sodanvastainen ja maanpuolustushengen vastainen”. Yhden raportin mukaan esitystapa oli täysin ”tompurimaista”: ”hän pariin otteeseen ulvoi tuskasta niin, että selkäpiitä karmi ja sillä tapaa ulisten ja päätään käsillään pitäen hän myös poistui lavalta.”⁷⁷

Tompurin taiteessa voi havaita pyrkimyksen jonkinlaisen työväestölle läheisen sisällön ja tyylin luomiseen. Tavoitteet tulevat selvimmin esiin Tompurin työskentelyssä Työnlausujat –puhekuoron johtajana. Kuoron johtajaksi ryhtymistä edelsi uusi pettymys porvarillisissa kulttuuripiireissä.

Kalevalan ilmestymisen 100-vuotisjuhla Suomessa vuonna 1935 oli suurisuuntainen kansallista hegemoniaa vahvistava tapahtuma, johon liittyi lukuisia kulttuuri- ja urheilutapahtumia eri puo-



lilla maata. Kalevala-seuran sihteeri oli pyytänyt puoli vuotta aiemmin Elli Tompuria valmistamaan ohjelmaa Suomen Kansallisteatterissa helmikuun 28. päivänä pidettävään pääjuhlaan. Ajankohdan lähetessä Tompuri muistelmiensa mukaan meni hänen luoksensa sopiakseen tarkemmin esityksen sisällöstä, jolloin sihteeri oli perunut Tompurin esiintymisen. Tompuri mainitsi peruutuksen koskeneen häneen kovasti ja hän suunnitteli oppositiomielessä oman Kalevala-Kivi-Leino -ohjelmansa, jonka esityksessä avusti työväestöstä koottu puhekuoro.⁷⁸

Muistelmissaan Tompuri kuvasi pyrkimyksiään kulttuuritaiteiluksi porvaristoa vastaan. Ohjelmansa yhteydessä hän oli esitellyt tavoitteensa yleisölle seuraavaan tapaan:

Kalevalaan ei ole mitään yksinoikeutta vain jollakin osalla meistä. Jos se on tullut porvariston ja natsionalistien kulttuurilipuksi, ei työväen ole silti syytä syrjäyttää sitä. Se merkitsisi korkoa kasvavan pääoman vapaaehtoista luovuttamista pois itseltään, sillä sen sisällys ja arvo on itse kansan luomaa. Sitä pääomaa on työväen sekä oikeus että velvollisuus hoitaa.⁷⁹

Julkisessa sanassa korostettiin juhlien yhteydessä kansallista yhtenäisyyttä ja eheyttämistä,⁸⁰ vaikka toimintatavat eivät sitä rakentaneetkaan. Omilla esityksillään Tompuri kävi taistelua porvariston kansallisten aarteiden yksinomistusta vastaan. Käsittääkseni Tompurin pääjuhlassa esiintymisen peruutuksen taustalla vaikuttivat samat syyt kuin Kansallisteatterin johtokunnassa, kun se yksimielisesti hylkäsi Tompurin: uusi asema vasemmiston tähtenä vei Tompurilta vähäisetkin mahdollisuudet porvarillisella puolella. Tompurista oli tullut vasemmiston diiva: hän käytti taiteellista pääomaansa opposition hyväksi.



Työnlausujat – proletaarista taidetta?

Aikalaisälymystön harjoittamassa itsekritiikissä Tompurin toimintaa käytettiin esimerkkinä uutta luovasta proletaarisesta taiteesta vastakkaisena sivistyneistökäännynnäisten harjoittamalle vanhan arvostelulle.⁸¹ Tuskin aikalaisetkaan silti saattoivat mieltää Eirassa asuvaa tyylikkäästä pukeutumisestaan tunnettua maailmanmatkaajaa proletariaatin jäseneksi. Käsittääkseni aikalaisarviossa oli kysymys siitä, että Tompuri onnistui ratkaisemaan älymystön ja työväestön välisen jännitteen paremmin kuin nuoren polven vasemmistoradikaalit.

Älymystön suhdetta työväkeen luonnehti samastumisen, vierauden kokemuksen, pettymyksen ja yläpuolelle asettumisen vaihtelu.⁸² Vaikka Tompurin toiminnassa puhekuoron johtajana voi nähdä sivistyneistöstä työväestöön suuntautuvan kasvatus- ja valistuspyrkimyksen – eräänlaisen yläpuolelle asettumisen – tapahtui yhteistyö sellaisilla ehdoilla, että sen tuotteita saatettiin aikakautena pitää proletaarisena taiteena.

Aloite puhekuoron perustamisesta tuli sekä Tompurin muistelmien että valtiollisen poliisin papereiden mukaan työläisiltä. Elli Tompurin luona kävivät Ailo Anolin ja muuraustyöntekijäin opintokerhon jäsen Nestor Pekkanen pyytämässä häntä kuoron johtajaksi. Kuoron alkuhetkistä lähtien sen toiminnasta raportoitiin valtiolliselle poliisille. Tiedottajana toimi Armas Ahola, jonka kertomukset kirjasi muistiin etsivä Georg Karlqvist.

Ensimmäisessä raportissa mainitaan kuoron tavoitteeksi kanta-vuuden saaminen työläisten omiin esityksiin ja juhlatilaisuuksiin sekä syrjässä olevien joukkojen vetäminen mukaan toimintaan. Mahdollisena tulevana ohjelmana mainitaan *Kansainvälisen* joukkoesitys.⁸³ Ilmeisesti lausuntaesityksen tarkoitus oli kiertää kapaleeseen kohdistunutta laulukieltoa.



Seuraavassa kokouksessa tiedottaja Ahola oli tullut vakuuttuneeksi, että kuoron perustamisen takana oli SKP. Perusteluksi Ahola esitti sen, että melkein kaikki jo pidettyihin kokouksiin osallistuneet henkilöt ovat tunnettuja SKP:läisiä. Lisäksi ”lausuntakuoron ohjelmistoon tulee pääasiassa sellaista runoutta (orjarunoutta), jota on menestyksellisesti esitetty Neuvosto-Venäjällä”.⁸⁴ Lisäyksenä edelliseen ilmoitukseen Ahola oli kertonut vielä seuraavaa:

[V]älillä kuuli tiedottaja Armas Ahola Elli Tompurin tiedustelemaan Anni Vuoriolta, tuleeko ja minkälaisia uusia runoja ensi harjoitusillaksi. Anni Vuorio vastasi, että kyllä kai niitä siihen mennessä tulee. Keskustelun aikana ei huoneessa ollut läsnä muita kuin Elli Tompuri, Anni Vuorio, Ester Mäkelä ja tiedoittaja. Tiedoittaja sai sen käsityksen, ettei Tompuri ole itsekään tietoinen ohjelmasta ja on luultavasti jonkinlaisessa ”laittomassa” suhteessa (puolueeseen), koska hänen varovainen esiintymisensä ei vaikuta luonnolliselta.⁸⁵

Armas Aholan tulkinta kokouksen tapahtumista seuraili oikeistoradikaalien tavoitteita haravoida esiin kaikki kommunismin ilmenemismuodot Suomesta. Vaikka kommunistijahtia masinoineen Lapuan liikkeen kukoistuskauti oli jo takanapäin ja yleinen mielipide kääntynyt sitä vastaan, jatkui Suomessa vahva oikeistosuuntaus ja ”lapualaisuus” monilla elämän aloilla.⁸⁶ Laittoman SKP:n toiminnan paljastaminen oli tiedustelutoiminnan tavoitteena, joten tulkinnat tehtiin siihen suuntaan. Tietynlaista vainoharhaisuutta tai ylitulkintaa esiintyi.

Myöhempi raportointi kuoron toiminnasta ei viittaa siihen, että kokoontumisia olisi käytetty puoluetarkoituksiin. Yhden kuoroharjoituksen jälkeen oltiin Helsingin työväentalon huoneessa 21 puhuttu kuolemaan tuomitun toveri Toivo Antikaisen kohtalosta, jolloin keskustelu oli saanut poliittisia sävyjä. Itkonen-niminen mieshenkilö oli esittänyt kysymyksen, onko kuorosta tarkoitus tehdä puoluekuoro.⁸⁷



Tompuri loi muistelmissaan kuvan antaumuksellisesta taiteellisesta toiminnasta, jonka tavoitteena oli virkistää ja rohkaista kuorolaisia itseään ja heidän kuulijoitaankin. Kerran viikossa viiden vuoden ajan tapahtuneissa kuoron kokoontumisissa harjoiteltiin Tompurin mukaan herkeämättä. Jäsenistöstä Tompuri totesi, että alkuvaiheessa se vaihteli suuresti.⁸⁸

Maininta jäsenistön vaihtuvuudesta toiminnan alkuvaiheessa saattoi viitata siihen, että ”väärin perustein” eli poliittisten kokousten toivossa toimintaan liittyneet jäivät kuorosta pois. Tietysti kuoron varjolla toisiaan tavanneet kommunistit saattoivat samalla vaihtaa tietoja myös muista asioista, mutta kuoron johtajan johdolla ilmeisesti keskityttiin lausunnan harjoitteluun. Oikeistosuuntauksen aikana suoritetut pidätykset ja valtiollisen poliisin menestyksenkäs toiminta olivat harventaneet kommunistien rivejä merkittävästi, joten poliittisen toiminnan edellytykset olivat aikakautena vähäiset.⁸⁹

Lausuntakuoron puheenjohtaja muurari Nestor Pekkanen sai kutsun etsivä keskuspoliisin kuultavaksi, kun yhdistys ei ollut kyennyt esittämään yhdistyslain määräämää jäsenluetteloa. Kuulustelussa Pekkanen oli luonnehtinut kuoron ohjelmien tavoitteita sodanvastaisiksi:

Kuoron tarkoituksena on perehdyttää jäseniään ja työläisyleisöä työläisrunouteen. Sen on pitänyt harjoituksiaan joka viikko tiistai-iltaisina. Harjoituksia on johtanut taiteilija Elli Tompuri. Hän saa vakinaista palkkiota, jonka suuruutta ei kuitenkaan haluaisi ilmoittaa. Ohjelmasta on päättänyt kuoron toimikunta ja ohjaaja. Kuoro on esittänyt muutamia Eino Leinon, Diktoniuksen, Katri Valan ja eräiden muidenkin runoja. Esitettyjä runoja ole pidetty varsinaisesti ”proletaarirunoina”, vaan ne on valittu ohjelmaan pääasiassa sen vuoksi, että ne on havaittu soveliaaksi sodanvastaiseen propagandaan.⁹⁰



Tompurin palkkion suuruus pysyi salassa, kuten myös kiintoisampi kysymys sen maksajasta. Kun Kirjallisuuslehti sai tukea SKP:lta, ei liene poissuljettu se mahdollisuus, että kuoron rahoitus olisi tullut samasta lähteestä. Kuoron puheenjohtajan luonnehdinta esitysten sisällöstä piti monelta osin paikkansa, sillä Tompuri oli mukana sodan ja fasismin vastaisessa kulttuuririntamassa.

Mainittujen runoilijoiden tuotannon lisäksi kuoro esitti muun muassa Viljo Kajavan runoa *Kesä annon 1935*, jossa toistetaan lausetta ”Ei koskaan enää sotaa”, Elvi Sinervon teosta *Rakentajat*, jonka kuvauksessa viidennen kerroksen rakennustelineet murtuivat ja kaksi työläisnaista kuoli, ja Arvo Turtiaisen tuotantoa sekä yhteislausui *Kansainvälisen*, jonka yleisö kuunteli seisaallaan prolettaarisessa kulttuurijuhlissa.⁹¹ Lisäksi kuoro avusti Elli Tompurin omilla lausuntailloissa.

Sähkö- ja hissityöläisten illanvietosta Helsingin työväentalolta raportoivat valtiollisen poliisin edustajat Henry Kekäläinen ja Yrjö Laakso 15-henkisen kuoron esityksestä seuraavasti:

Esityksessä kuvattiin sanoin ja elein, kuinka työläisiä on kautta aikojen pakotettu ruoskan ja kidutuksen avulla alistumaan porvariston ja valtiovallan ikeen alle, mutta kuinka alaspainetulla työväestöllä alkaa hiljalleen heräämään voimakas taistelu- ja vastustus-halu tällaista porvariston mielivaltaa vastaan. Esitys sai vilkkaat suosion osoitukset osakseen.⁹²

Vaikka esityksessä nostatettiin työväestön taistelu- ja vastustus-halua, ei järjestyshäiriöitä poliisiraporttien mukaan tilaisuuksissa ilmennyt. Kuoron yhteislausuntaan liittyi tyylitelty liikehdintä ja pyrkimys taiteelliseen kokonaisuuteen. Kuoron esitysten propaganda-aineksen merkitys työväestölle saattoi olla juuri Tompurin muistelmissaan mainitsemassa lohdutus- ja virkistysfunktiossa. Kuoron kommunistivaltaisessa jäsenistössä 1930-luvun oikeisto-suuntaus oli merkinnyt pidätyksiä, vankeusrangaistuksia ja elin-



olojen monenlaista vaikeutumista. Tompurin ohjaamat esitykset eivät olleet taistelunkutsuja, vaan hävityn taistelun legitimoimista ja tehtyjen uhrauksien arvostamista.

Bourdieuun näkemys työväen- tai kansankulttuurista on hyvin kärjistynyt. Hänen mukaansa kansankulttuuria ei sanan varsinaisessa merkityksessä ole olemassa. Se mitä pidetään kansankulttuurina on itse asiassa hallitsevien luokkien luoma myytti.⁹³ Työväenluokan makua Bourdieu kuvaa sen arvostamisena, minkä he muutenkin joutuisivat valitsemaan. Välttämätön on hyve, ja sen yli pyrkiminen rikkoo yhdenmukaisuuden periaatetta vastaan. Bourdieuun mukaan ainoa työväenluokan makua ohjaava sääntö on yhdenmukaisuus, jolla muistutetaan luokkasolidaarisuuden tarpeellisuudesta.⁹⁴

Työnlausujat-puhekuoron toiminnan voi bourdieulaisittain nähdä ylempää sosiaaliluokkaa edustavan Tompurin myyttisenä luomuksena suomalaisen työväestön kulttuurioppositioasenteesta ja hänet itsensä sen etujoukkona. Tompuri kuvasi muistelmissaan kuoroa nimettömänä massana, johon ”kurinpitoa ei tarvinnut käyttää”. Muistelmissa mainitaan myös kävelymatka Siltasaaresta Merikadulle, mikä oli selkeä luokkaeron ilmaus.⁹⁵

Vaikuttaa siltä, että Tompuri ratkaisi omalta osaltaan älymystön suhdetta työväestöön luonnehtivan samastumisen ja vierauden problematiikan asettumalla selkeästi kuoron yläpuolelle. Hän johti ja opasti työväkeä vapaan taiteilijan asemasta käsin. Käytännön ohjaustyössä Tompurilta ilmeisesti löytyi sellaista katu-uskottavuutta, että kontakti kommunisteihin syntyi.

Täysin ongelmaton kommunikointi Tompurin ja työväestön välillä ei ollut. Tiedustelija Niilo Laurila raportoi vuonna 1937 valtiolliselle poliisille Impi Maria Hunnakolta saatua tietoa, ”että taiteilija Elli Tompuri oli tässä aikaisemmin enempi työväestöön päin kallellaan, mutta nyt se on kääntynyt kokonaan päinvastai-



seen suuntaan.” Tapaus liittyi Toveriseuran esiintymispyyntöön, josta Tompuri kieltäytyi. Hunnakon kertomuksen mukaan Tompurin ”kääntyminen” oli johtunut siitä, ”että Tompuria olisi pitänyt työväestön kovasti jumaloida ja muutenkin nostaa pinnalle kaikella tavalla, mutta kun niin ei ole tehty, niin se ei ole ollut hyvä.” Raportin laitaan oli lisätty käsin kirjoitettu kommentti ”hyvin mahdollista”.⁹⁶

Tieto Tompurin kääntymisestä päinvastaiseen suuntaan ei pitänyt paikkaansa, mutta ilmeisesti Tompurin kanssa yhteydessä olleet Toveriseuran edustajat olivat vaistonneet jonkinlaisen turhautumisen Tompurin puolelta työväestön esiintymispyyntöihin. Vaikka Tompuri oli ajautunut suomalaisessa teatterin kentässä ääri-vasemmalle, yhteistyöhön kommunistien kanssa, hän edelleen pyrki esiin myös porvarillisella puolella. Materiaaliset työskentelyolosuhteet olivat porvarillisissa yhteyksissä moninkertaiset verrattuna vasemmiston tarjoamiin mahdollisuuksiin. Suomalaiselta teatterin kentältä ei löytynyt puolueetonta maaperää eikä ymmärrystä Tompurin puolueettomuuspolitiikalle, vaan se aiheutti närkästystä oikealla ja vasemmalla.

Maisteri Lahdensuon kysyi Vapaan Näyttämön kritiikissään vuonna 1920, ”kuinka kauvan aikoo Vapaan Näyttämön johto uhmaten iskeä yhä uusia nauloja ruumisarkkuunsa?”⁹⁷ Uhkauksesta tuli symbolinen ilmaus, jolla Tompuri jäseni myöhempiä toimiaan. Muistelmissaan Tompuri kirjoitti lausuntailloistaan Tukholmassa 1930-luvun alussa: ”Moni kyllä epäili onnistumistani Ruotsissa. Olipa kuulemma lyöty vetoakin, vieläpä samppanjaillalliset: nyt se Tompuri lyö viimeisen naulan ruumiskirstuunsa.” Tompuri esitti Ruotsissa Kalevalaa, Leinoa, Gripenbergiä sekä ensikertaa suomenruotsalaisia modernisteja Edith Södergrania ja Elmer Diktoniusta. Arvostelut olivat pääpiirteissään myönteiset, joten Tompuri totesi hänen puolestaan veikkanet voittajiksi.⁹⁸



Tompuri ei muistelmissaan Vapaan Näyttämön yhteydessä käyttänyt sanomalehdessä ollutta ”uusina nauvoja ruumisarkkuun” -ilmausta, mutta se oli jäänyt hänen ilmaisuvarastoonsa ympäristön pahantahtoisuuden kuvaksi. Sama ilmaus löytyi poliisiraportista, kun Tompuri kieltäytyi Toveriseuran esiintymispyynnöstä. Tompuri oli raportin mukaan maininnut, että ”taas tuli 1 naula lisää hänen ruumisarkkunaan”.⁹⁹ Ilmaus kuvasi kielteisen ympäristön lisäksi Tompurin taipumattomuutta: tulkoon nauvoja ruumisarkkuun, hän ei kumartele vasemmalle eikä oikealle.

EK-Valpo ja Elli Tompuri

Taiteilija Elli Tompurin joutuminen valtiollisen poliisin tarkkailemaksi oli yhteydessä ”pohjalaisen tallin” Tompurista luomaan julkiseen kuvaan vaarallisena naisena, hänen ystävyssuhteisiinsa sisällissodan häviöjapuoleen sekä hänen lähtönsä esiintymään Yhdysvaltoihin. Ensimmäiset tiedonannot Tompurista EK-Valpon mapeissa tulivat Yhdysvalloista, jossa hänen todettiin täysin heittäytyneen punaiseksi.¹⁰⁰

Amerikan matkojen välillä Tompurin tiedettiin olevan neuvosto-Venäjän lähettilään tuttava¹⁰¹, ja ompelijatar Helmi Juseliukselta oltiin kuultu Tompurin sanoneen: kun ei saanut täällä esiintyä lähti takaisin Amerikkaan. Tompuri oli myös tuonut valtiollisen poliisin tarkkaileman Aino Malmbergin asiakkaaksi Juseliukselle.¹⁰² Suurin osa Tompuria koskevasta materiaalista syntyi 1930-luvulla, kun valtiollinen poliisi raportoi Tompurin taiteellista toiminnasta hänen asetuttuaan jälleen Suomeen.

Poliittista tiedustelua Suomessa harjoittava etsivä keskuspoliisi (EK) oli perustettu kansalaissodan jälkeen, ja sen nimi muuttui valtiolliseksi poliisiksi (Valpo) vuonna 1937. Etsivä keskuspoliisia edelsivät jääkärien saksalaisten esikuvien mukaan johtamat kan-



salaisodan tiedusteluelimet, mutta kun saksalaissuuntaus Suomessa heikkeni, organisoitiin tiedustelutoiminta uudelleen Edistyspuolueen Kaarlo Castrénin johtaman keskustahallituksen aikana. Poliittinen tiedustelu siirtyi sotaministeriöltä sisäasiainministeriön hoidettavaksi.

EK:n ohjesäännön mukaan sen tehtäviin kuului "koko valtakuntaa käsittävänä poliisitoimistona pitää silmällä ja mahdollisuuksiensa mukaan ehkäistä kaikkia yrityksiä ja toimia, jotka ovat tähdätyt valtakunnan itsenäisyyttä vastaan taikka ovat omiaan järkyttämään valtakunnan yleistä turvallisuutta tahi laillista yhteiskuntajärjestystä."¹⁰³ Laillisella yhteiskuntajärjestyksellä tarkoitettiin porvarillista valkoista Suomea. EK-Valpon lisäksi valkoisen Suomen kontrollikoneistoon kuului suojeluskuntajärjestyksen oma tiedusteluelin sekä armeijan yliesikunta, joka hoiti sotilaallista tiedustelua.¹⁰⁴

Suomessa ei ollut minkäänlaista yksimielisyyttä erillisen poliittisen tiedustelutoiminnan eli valtiollisen poliisin tarpeellisuudesta. Suomalaisilla oli huonoja kokemuksia tsaarinvallan salaisen poliisin, ohranan ja santarmilaitoksen toimista eikä vastaavia laitoksia haluttu Suomeen. Hyvin pitkään Valpo oli väliaikainen laitos, joka sai määrärahoja lyhyiksi jaksoiksi kerrallaan.¹⁰⁵ EK-Valpon aikana toimi kolme erillistä valtioneuvoston nimittämää komiteaa, jotka pohtivat valtiollisen poliisin lakkauttamista tai supistamista.¹⁰⁶ Karkeasti ottaen oikeisto piti EK:ta tarpeellisenä, sen sijaan vasemmiston, johon yksikön tarkkailu enimmäkseen kohdistui, keskuudessa laitosta kutsuttiin ohranaksi.

Syiksi poliittisen tiedustelun tarpeellisuuteen esitettiin seuraavia seikkoja: vuoden 1918 elo-syyskuussa oli Moskovassa perustettu SKP (Suomen Kommunistinen Puolue), joka ajoi aseellista vallankumousta. Puolue oli liittoutunut kansainvälisen kommunistisen liikkeen kanssa ja ensimmäiset punaupseerikurssit järjestet-



tiin Pietarissa jo marraskuussa 1918. Toiseksi vallankumous Venäjällä aiheutti Suomessa levottomuutta sekä suuret emigranttivirrat. Lisäksi suomalainen yhteiskunta oli vakiintumaton ja rauhaton, jakautunut yhteiskunta, jonka molemmat äärilaidat olivat tyytymättömiä: vasemmisto halusi kostoja kansalaissodan jäljiltä ja oikeistonkin tavoitteet olivat jääneet puolitiehen. Suomeen ei saatu oikeiston kaavailemaa vahvaa hallitusvaltaa eikä saksalaista prinssiä. Myös kommunisteja kohdeltiin sodan voittajien mielestä liian lempeästi.¹⁰⁷

EK/Valpo toimi Suomen lakien alaisuudessa, joten niin sanotut kovat tutkimusmenetelmät, kuten epäiltyjen kidutus tai uhkailu, eivät voineet kuulua sen virallisiin toimintatapoihin. Toisinaan epäiltyjen pahoinpitelyihin kuitenkin syyllistyttiin, mistä oli rangaistuksena kuulustelijalle ensimmäisellä kerralla varoitus ja toisella kerralla potkut. Täysin varmaa tietoa ei pahoinpitelyjen lukumäärästä ole, mutta kommunistilait ja Isänmaallinen kansanliike 1930-luvulla lisäsivät kovakouraisuutta kuulustelijoiden keskuudessa.¹⁰⁸

Laitosta on kuvailtu johtajakeskeiseksi tutkimukseni käsittelemänä ajanjaksona. Johtajana toimi vuosina 1923-1938 Esko Rieki, joka oli perillä kaikesta mitä Etsivä keskuspoliisin toimesta tehtiin. Papereissa hänestä käytettiin merkintää Ia ja kaikki kulki hänen kauttaan. Myös laitoksen henkilökuntaa tarkkailtiin, tietoa rikkomuksista ja muista kerättiin mappeihin. Taustaltaan Rieki oli oikeistoradikaali. Hän toimi vuonna 1916 jääkärivärinä Oulussa, missä hänet pidätettiin ja hän vietti vuoden vankeudessa Venäjällä eli hän oli niin sanottu kalterijääkäri. Hän osallistui myös jälkiaktivismiin. Suomalainen äärioikeisto sai oman miehensä Etsivä keskuspoliisin johtoon, kun Rieki 1923 nimitettiin. Hänen edeltäjänsä äärioikeisto piti lähinnä naurettavana.¹⁰⁹



Päällikön toimessaan Riekki osoittautui lainkuuliaiseksi ja yhteiskuntajärjestystä kunnioittavaksi, mikä 1930-luvulla johtikin Riekin ja oikeistoradikaalien välirikoon. Rekrytoidessaan henkilökuntaa Riekki pyrki välttämään ääriaineksia. Alkuaikoina Etsivä keskuspoliisi kärsi miehistöpulasta, koska määrärahat olivat pienet ja työsuhteet jatkuvasti katkolla. Kehittäessään valtiollisen poliisin toimintaa Riekki pyrki ammattimaisuuteen, matalaan profiiliin ja tilanteiden ennakointiin.¹¹⁰ Viattomalta kuulostava ”tilanteiden ennakointi” tarkoitti kommunistien ja niiksi epäiltyjen näkökulmasta mielivaltaisia pidätyksiä.

Kansanrintama muistio johti Riekin eroon laitoksen palveluksesta vuonna 1938 Cajanderin punamultahallituksen aikana. Vuonna 1935 Kominternin eli kommunistisen maailmanjärjestön 7. maailmankongressi päätti aloittaa kansanrintamataktiikan fasismia vastaan. Toisin kuin aiemmin, kommunistit pyrkivät yhteistyöhön sosialidemokraattien ja maltillisen porvariston kanssa rauhan puolesta ja fasismia vastaan. Suomessa järjestettiin kansanrintamatilaisuus, johon Tompurikin osallistui. Etsivän keskuspoliisin tekemä muistio tilaisuudesta vuosi julkisuuteen ja jälkipyykin seurauksena Riekki sai lähteä.¹¹¹

Vuosina 1924-26 päällikön toimesta asetettiin komitea kehittämään laitoksen toimintatapoja. Komiteaan kuuluivat nuoret juristit Urho Kekkonen, Urho Piha ja Kaarlo Hillilä. Aiemmin keskeisin toimintatapa oli ollut kuulustelu ja epäillyt yritettiin saada tunnustamaan. Komitea suositteli seuraavanlaisia menetelmiä: vasikoiden käyttöä ja rahallisia palkkioita ilmiantajille, soluttautumisesta, vakoilua, pikkutekijöiden syyttämättä jättämistä, jos he suostuvat ilmiantajiksi, epäiltyjen kanssa kaveeraamista ja urkkimista, heitä voi myös taivutella järjestäytyneen yhteiskunnan puolelle. Lisäksi postia, kansainvälistä kommunismia, Neuvostolähetystöä ja ihmisten liikkumista seurattiin ja erilaista tietoa kerättiin hyvin



organisoituun arkistoon. Tietoa vaihdettiin muiden maiden tiedustelupalvelujen kanssa.¹¹²

Tompurin aineisto poliisin arkistoon kertyi sekä poliisin henkilökunnan tekemän tarkkailutoiminnan että vasikoilta ja ”rehellisiltä kansalaisilta” saatujen ilmiantojen perusteella. Henkilökunnan suorittama raportointi oli asiallista, mutta vasikoilta saaduissa tiedonannoissa oli taipumusta liioitteluun ja ”suurien paljastusten” tekemiseen. Muistion kirjoittanut komitea korostikin, että on olennaista tehdä ero tiedustelijan eli esimerkiksi lahjotun kommunistin ja tiedottajan eli soluttautuneen poliisin välillä.¹¹³

Puhekuoroon osallistunut Tompurista raportoinut Armas Ahola mainitaan raporteissa sekä tiedustelijana että tiedottajana. Joko hänen statusensa muuttui toiminnan kuluessa tai sitten termejä ei käytetty johdonmukaisesti.

Merkittävintä lienee, ettei Tompuria koskaan syytetty mistään. Tompurin taidetta pidettiin siinä määrin poliittisena, että sitä oli aiheellista tarkkailla, mutta se pysyi aina sallituissa rajoissa. Todisteita Tompurin osallisuudesta kommunistien poliittiseen toimintaan ei löytynyt.

Mielikuvituksellisimpia tuotteita Tompurin mapissa olivat yksityishenkilöiden tekemät ilmiannot. Viipurissa Tompurista tehtiin vuonna 1934 vakoiluilmianto, joka käsitteli yli kymmenen vuoden takaisia asioita. Hänen seurassaan oltiin 1920-luvun alkupuolella nähty epäilyttävä ”puolalainen honkki”.¹¹⁴

Samaa aikakautta koskevassa toisessa ilmiannossa Tompurin sanottiin antaneen erään kirjeen vietäväksi Venäjälle. Ilmiantaja oli avannut kirjeen ja siinä oli ollut osoitteita sekä jokin merkki, jota hän ei ymmärtänyt. Tompuria oltiin jopa kutsuttu peitenimellä Lindqvist. Epäilyttäväksi tiedonannon tekee muun muassa se, että raportin mukaan jokin korkeampi voima oli käsenyt ilmiantajaa kirjoittamaan Riekille, ja lisäksi hän halusi, ettei ilmiantoa paljas-



teta hänen aviopuolisolleen.¹¹⁵ Kummassakaan ilmiannossa ei esitetä mitään todisteita tapahtumille. Ilmiannot saatuaan poliisi ei ryhtynyt toimenpiteisiin. Käsittääkseni ilmiannot olivat yhteydessä yleisön mielikuvitusta villinneeseen suuren vakoilujuttuun, joka paljastui joulukuussa 1933.

Kansainvälisen vakoilujutun yhteydessä pidätettiin 34 suomalaista henkilöä osallisuudesta vakoiluun Neuvostoliiton hyväksi ja monia muita kuulusteltiin asian tiimoilta. Pidätetyistä vangittiin noin 25 henkilöä, jotka olivat enimmäkseen työväestöä, ja heidän osallisuudestaan oli selvät todisteet. Uusi Suomi julkaisi vangittujen nimet. Pidätykset olivat seurausta eri maiden poliisiyhteistyöstä, jonka avulla paljastettiin yleiseurooppalainen vakoilujärjestö. Suomessa järjestö oli yhteistyössä SKP:n kanssa.¹¹⁶

Erityisen mielenkiintoiseksi suuren yleisön kannalta tapauksen teki se, että järjestön yhtenä keskushenkilönä Pariisissa toimi Suomen taiteilijapiireissä 1920-luvulla liikkunut venäläinen nainen Lydia Stahl. Hän oleskeli Suomessa vuosina 1917-1922 sekä vieraili vuosina 1927-1928.

Elli Tompuri kutsuttiin kuulusteluun Etsivä keskuspoliisiin 22.12.1933 tuttavuudestaan Lydia Stahlin kanssa. Suoritetussa kuulustelussa kävi ilmi, että Tompuri oli tutustunut Lydia Stahlin taiteilijaseuran juhlassa 1919 ja viimeksi tavannut hänet jouluna 1927, kun hän vieraili Suomessa. Tompuri oli tutustuttanut Stahlia suomalaisiin taiteilijoihin, muun muassa Wäinö Aaltoseen sekä Yrjö Ollilaan, ja johdattanut hänet Hella Wuolijoen salooniin. Wäinö Aaltosen ja Lydia Stahlin välillä mainitaan olleen eroottinen suhde.¹¹⁷ Päiväkirjassaan Tompuri pohti tapahtunutta:

22.12.1933 ...on ollut nyt hälyä Stahlin jutun kanssa. En ole kehtään tavannut. Mutta E.K.[Etsivä keskuspoliisi] tänään soitti ja olin siellä 1,5 tuntia. Olihan tuokin koettu. Eikä ne ihan mahdottomille näyttänyt ainakaan se kysyjä joka [epäselvää]. Kerroin mitä



tiesin. Enhän voi L.S. [Lydia Stahl] mitään pahaa sanoa – köyhempää olisi elämäni jollen olisi häntä tuntenut. Mikä on negatiivista sehän ei kuulu tuohon juttuun ja on aivan yksityisluontoista. Kyllä on sekavaa tämä elämä. Paras kun on kaikesta poissa. Olen jollakin tavalla tyytyväinen itseeni. Saas nähdä tulevatko kaikki hänet nyt kieltämään. Kyllä on kurjaa. C oli täällä en tiedä mitä hänestä sanoa....utelee [epäselvää]. Mutta mitä minuun muut kuuluu. Pääasia että pitää itsensä puhtaana. Enkä voi ihmisiä yksilöinä vihata. Vaikka onkin systeemit niin raskaat....¹¹⁸

Suuresta vakoilujutusta kirjoiteltiin sanomalehdistössä useina päivinä, ja Uudessa Suomessa paljastettiin edellisenä päivänä Helsingin Sanomissa nimettömänä esiintynyt suomalainen ilmiantaja ja kuvanveistäjä Wäinö Aaltoseksi. Hänen kerrottiin antaneen Helsingissä käyneelle ranskalaiselle poliisille seuraavan sisältöisen todistuksen, jonka hän voi tarvittaessa toistaa oikeudessa:

Toukokuussa 1928 Lydia Stahl majoitti minut muutamaksi päiväksi luokseen Valde Gracen kadulla. Siellä näin valokuvafilmin, josta saatoin lukea "Ministère de la Marine". Stahl näytti hyvin kiusaantuneelta. Hän väänsi kellon taaksepäin ja myöhästyi minut junasta. Saatoin vasta seuraavana päivänä lähteä Suomeen. Koko matkan olin silmälläpidon alainen ja tunsin henkeni olevan vaarassa. Minua seurasi kaksi henkilöä, jotka olisivat heittäneet minut radalle tai mereen, ellen olisi ollut varuillani.¹¹⁹

Huokealta agenttitarinalta kuulostava kertomus kirjattiin muistiin Etsivässä keskuspoliisissa. Käydyt keskustelut valtiollisen poliisin ja Aaltosen välillä mainittiin kuulustelupöytäkirjassa luottamuksellisiksi, mihin nähden tarinan päätyminen lehdistöön vaikuttaa erikoiselta. Lehdistössä ei mainittu Aaltosen ja Stahlin välisen suhteen luonteesta tarkempia tietoja. Tompuri kirjasi tunteelmiinsa päiväkirjaansa:



29.12.1933 Voin pahoin kun luin tänään W.A.:sta [Wäinö Aaltonen] ja L.S.:sta [Lydia Stahl]. En usko nyt koko juttuun. Ja pelkään siitä tulevan suuren blaskin sekä Suomelle että W.A.:lle. Jotain patoloogista hänessä on. Aina juoruava ja epäluuloinen. Olisiko kosta. Mutta halpaa, halpaa. Nero ei koskaan tuollaiseen persoonalliseen koston ryhtyisi. Hyi, hyi. Mutta voisiko se olla jotta että hän olisi noin tehnyt. Hänen tavallisia suurennuksiaan. Ja kuinka kukaan joka vähän enemmän häntä tuntee voi panna painoa hänen sanomisiinsa. Hänellä on aivan sairaanlainen valehteleväminen.

30.12.1933 Luin lehdestä W.A.:sta sekä kertomuksen Lydian suhteen. – Jos hän nyt on niin sanonut – aina näkyy lehdissä tulevan toisin, mutta on ainakin niin paljon, että joko hän tahtoen valehtelee tai hulluus hänessä puhuu. Jonka mielummin uskoisin... Toisessa paikassa lehteä oli uutinen tai oikeammin haastattelu Kivi-patsaan johdosta ja että hän tarvitsee rahaa. Hyi - en tahtoisi ajatella näiden asioiden olevan yhteydessä... Eikä hakea tukea mistään ulkoapäin eikä keltään.

Tompuri ei uskonut Aaltosen kertomaa tarinaa, ja hän paheksui voimakkaasti Aaltosen tekemää ilmiantoja entisestä rakastajattarestaan. Todisteet Lydia Stahlia vastaan eivät olleet riippuvaisia Aaltosen lausunnosta.

Ketään suomalaisista Lydia Stahlin tutustuneista taiteilijoista ei syytetty osallisuudesta vakoiluun, mutta suoritettujen kuulustelujen ja ilmiannot saivat ihmiset epäilemään toisiaan. Tammikuussa Tompuri pohti tilannetta jälleen päiväkirjassaan:

5.1.1934 ... W.A.:n [Wäinö Aaltonen] kanssa en tahdo edes jutella. Tuntuu niin epäluotettavalle. Siinä suhteessa kun hän oli L.S.:n [Lydia Stahl] on – en tahdo edes sanoa sitä. Voi kun toivoisin, että tämä jotenkin selviäisi. Itsen on päästävä selvyteen ja yhä syvem-



pään rehellisyyteen ja rohkeuteen. Kun tietäisi missä lyödä ja missä vain olla. Ja mikä on oikeinta. Yleensä olen mielestäni kasvussa. Mutta en tahtoisi kelleen pahaa.

Lehdistössä kirjoiteltiin tapauksen tiimoilta hurjia tarinoita kauniista naisagenteista, jotka olivat erityisen ovelia ja taitavia saamaan tärkeää tietoa. Joukkoon kuuluneesta Marguerite Switzistä todettiin, että hän oli kauniimpi ja vaarallisempi kuin Mata Hari. Uuden Suomen mukaan Pariisissa väkeä vaeltaa oikeussaliin nähdäkseen hänet edes vilaukselta. Lydia Stahlin kerrottiin usein käyttäneen pojan pukua oleskelleessaan Suomessa Bad Grankullassa. Lisäksi hänellä oli jo silloin leikkotukka. Kylpylässä työskennelleen suomalaisen hierojan neiti Ingrid Boström kerrottiin joutuneen täysin Stahlin pauloihin. Hän oli lähtenyt Stahlin mukana Pariisiin toimien Stahlin lapsen hoitajana. Vanhan tuttavun mukaan Pariisissa Boströmistä oli tullut bolshevikki.¹²⁰ Stahl kuvattiin ei erityisen kauniiksi, mutta viehättäväksi ja intelligentiksi ihmiseksi.¹²¹

Esiintyneistä vakoilijatar kuvauksista löytyy yhtymäkohtia vaaralliseen uuden naisen -tyyppiin, jonka seksuaalinen vetovoima tehoi molempiin sukupuoliin. Tompuria ei mainittu lehdissä nimeltä jutun yhteydessä, mutta hänet oli mahdollista tunnistaa Helsingin Sanomien artikkelista:

Rva Stahl koetti Suomessa ollessaan saada yhteyksiä eri piireihin. Ja lieneekin hän onnistunut solmimaan muutamia tuttavuussuhteita. Mm. on mainittu hänen muutamaankin aikaan olleen varsin läheinen tuttava erään tunnetun suomalaisen näyttelijättären kanssa. Käännyimme eilen puheenaolevan taiteilijattaren puoleen, joka kertoi meille vuonna 1919 tutustuneensa eräässä taiteilijajuhlissa rva Stahliin, jonka jälkeen heistä tuli varsin hyvät ystävät. Ystävyssuhdetta ei kuitenkaan jatkunut sen jälkeen kuin rva Stahl matkusti ulkomaille. Sillä kun rva Stahl sittemmin kävi Suomes-



sa, oli taiteilijatar vuorostaan ulkomailla. Edelleen kertoi näyttelijätär saaneensa rva Stahlista erittäin edullisen käsityksen: monipuolisesti sivistynyt, mielenkiintoinen ja erikoinen ihminen, jonka kanssa keskustelut näyttämötaiteesta ja kirjallisuudesta olivat hyvin antoisat.¹²²

Ulkomailla oleskelleet suomalaiset tunnetut näyttelijättäret olivat siinä määrin harvalukuisia, että lukijoille ei tuottanut vaikeuksia tunnistaa Stahlin suomalaista ystävätärtä Elli Tompuriksi. Toimittajalle antamissaan tiedoissa Tompuri antoi myönteisen kuvan Stahlista, mutta ei maininnut Etsivälle keskuspoliisille kertoamaansa tapaamista hänen kanssa jouluna 1927. Tompurin nimen mainitsematta jättäminen sanomalehdessä todennäköisesti kiihotti lukijoiden mielikuvitusta entisestään ja sai heidät tuntemaan osallisuutta suurissa paljastuksissa. Seuraavina vuosina Tompurista tehtiin aiemmin esittelemäni vakoiluilmiannot koskien aikakautta, jolloin Stahl oleskeli Suomessa.

Kerran saavutettu maine “vaarallisena naisena” ei jättänyt Tompuria rauhaan. Tompurin mappiin kerääntyi materiaalia valkoisen Valpon viimeisiin vuosiin saakka, vaikka mitään diskriminoivaa ei löytynyt. Tompurin asema suomalaisella teatterin kentällä pysyi ennallaan 1930-luvun lopulle saakka.



Viitteet (s. 158–199)

- 1 af Hällström 1927:248.
- 2 Tompuri 1942b:317.
- 3 Turun Sanomat 12.4.1929
- 4 Tompuri 1942b:318.
- 5 Tulenkantajat 10-11/1929
- 6 Elli Tompuri Tulenkantajat 12/1929
- 7 Olavi Paavolainen Tulenkantajat 1/1930
- 8 Allas Krönika 11.1.1930
- 9 Raoul Palmgren Vapaa Sana 26.1.1945
- 10 Tompuri 1942b. Tompuri kuvasi muistelmiensa luvussa ”Eino Leino -illat” hyvin tarkkaan ohjelman sisällön.
- 11 Koivisto 1997:72-73.
- 12 Raoul Palmgren Vapaa Sana 26.1.1945, Markku af Heurlin 1982.
- 13 Tompurin kirje SKT:n johtokunnalle 30.1.1929
- 14 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 25.2.1929 5§.
- 15 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 2.5.1930 6§.
- 16 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 16.12.1930 3§.
- 17 ibid. 16§.
- 18 Kalima 1968:298.
- 19 Koskimies 1970:272.
- 20 Tompuri 1944:71.
- 21 Fama April 1931.
- 22 Tompuri 1944:71.
- 23 Tompuri 1944:57-59.
- 24 Kalima 1968:297.
- 25 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 4.11.1940 14§.
- 26 Tompurin päiväkirja 5.4.1933



- 27 Tompuri 1944:108-109.
- 28 Tompurin kirje SKT:n johtokunnalle 2.4.1935
- 29 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 30.4.1935 3§.
- 30 Sevänen 1997:51-57.
- 31 Tompuri 1944:212.
- 32 "Rotuhygienian kehittämisestä sterilisation..." Suomen Sosialidemokraatti 7.10.1933
- 33 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 34 ILM. REK. No 1571/ 10.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 35 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 36 Ibid.
- 37 K-M. R. [Kaisu-Mirjami Rydberg] Suomen Sosialidemokraatti 7.10.1933
- 38 Firinä. [Irene Tiittanen] HS 7.10.1933
- 39 Tompuri 1944:213.
- 40 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 41 ILM. REK. No 1557/ 7.10.1933 Valpo I, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 42 Ibid.
- 43 Liite 3.
- 44 K-M. R. [Kaisu-Mirjami Rydberg] Suomen Sosialidemokraatti 11.10.1933
- 45 Tompuri 1944:209.
- 46 Liite 3.
- 47 K-M. R. [Kaisu-Mirjami Rydberg] Suomen Sosialidemokraatti 11.10.1933



- 48 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 49 Liite 3.
- 50 Firinä. [Irene Tiittanen] HS 7.10.1933
- 51 Tompuri 1944:213.
- 52 Sallamaa1994:123-126.
- 53 ILM. REK. No 1557/ 7.10.1933 Valpo I, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 54 K-M. R. [Kaisu-Mirjami Rydberg] Suomen Sosialidemokraatti 11.10.1933
- 55 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 56 ILM. REK. No 1557/ 7.10.1933 Valpo I, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 57 ILM. REK. No 1592/ 12.10.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 58 Sevänen 1997:46.
- 59 Tompuri 1944:212.
- 60 E.A. Hbl 7.10.1933
- 61 Koivisto 1997:87-88.
- 62 ILM.REK. No 685/ 20.3.1935 ja No 552/1300-36/ 8.12.1936 Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 63 Sallamaa 1997:99-100.
- 64 Rajala 1995:160.
- 65 Pennanen 1935:112-113.
- 66 ILM. REK. No 12/1002.34 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 67 25.4.1933 Venäjän passianomus. Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 68 Tompuri 1944:156. Tompuri HS 4.8.1933, Tompuri HS 7.9.1933



- 69 Tompuri HS 4.8.1933 ja HS 7.9.1933
70 Tuominen 1956:296-297.
71 ILM. REK. No 39 8.1.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henkilö-
mappi no 83 kotelo 6.
72 ILM. REK. No 96 15.1.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henki-
lömappi no 83 kotelo 6.
73 ILM. REK. No 10 / 2.1.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henki-
lömappi no 83 kotelo 6.
74 Tompuri 1942b:243.
75 ILM. REK. No 39 8.1.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henkilö-
mappi no 83 kotelo 6.
76 ILM. REK. No 2378/ 14.10.1935 Valpo 1, Elli Tompurin hen-
kilömappi no 83 kotelo 6.
77 ILM. REK. No 1136/ 20.4.1936 Valpo 1, Elli Tompurin hen-
kilömappi no 83 kotelo 6.
78 Tompuri 1944:213.
79 Tompuri 1944:217.
80 Reitala 1999:111.
81 Paul Hansen Kirjallisuuslehti 1935.
82 Koivisto 1997:82-83.
83 ILM. REK. 801/ 1.4.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henkilö-
mappi no 83 kotelo 6.
84 ILM. REK. No 945/ 15.4.1935 Valpo 1, Elli Tompurin hen-
kilömappi no 83 kotelo 6.
85 ILM. REK. No 988/ 17.4.1935 Valpo 1, Elli Tompurin hen-
kilömappi no 83 kotelo 6.
86 Siltala 1985:187.
87 ILM. REK. 889/ 10.4.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henkilö-
mappi no 83 kotelo 6.
88 Tompuri 1944:218.
89 Siltala 1985:151.



90 Ptk. N:o 48/36. 17.4.1936 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

91 ILM. REK. No. 926/ 1.4.1936 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

92 ILM. REK. 2874/ 25.11.1935 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

93 Roos 1985:21.

94 Bourdieu 1984:380-381.

95 Tompuri 1944:219.

96 ILM. REK. No 2283 3.11.1937 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

97 J.L. [Jalmari Lahdensuo] US 27.2.1920

98 Tompuri 1944:24-27.

99 ILM.REK. 2283/ 2.11.1937 1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

100 ILM. REK. No 977/25 17.7.1925 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

101 ILM. REK. No 751/25 13.5.1925 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

102 14.1.1926 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.

103 Lackman 1994:22.

104 Heiskanen 1996:4.

105 Lackman 1994:11.

106 Heiskanen 1996:4. (Heleniuksen komitea 1923, Jalanderin komitea 1927, Halmeen komitea 1937)

107 Lackman 1994:13-14.

108 Heiskanen 1996:76.

109 Lackman 1994:25, 61.

110 Lackman 1994:28-29, 64-67.

111 Lackman 1994.74-77.



- 112 Lackman 1994: 43, 48-53.
- 113 Lackman 1994:52.
- 114 3.1.1934 Viipuri, Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 115 ILM.REK. No 1584710.7.1937 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 116 "34 henkilöä pidätetty" US 9.12.1933
- 117 23.12.1933 Valpo 1, Elli Tompurin henkilömappi no 83 kotelo 6.
- 118 Elli Tompurin päiväkirja 22.12.1933
- 119 "Suuresta vakoilujutusta" US 30.12.1933
- 120 "Vakoilijain pidätys Pariisissa" US 29.12.1933
- 121 "Suurenmaailman nainen vakoilijattarena" US 24.12.1933
- 122 "Vakoilujutun langat" HS 28.12.1933



5. MUISTEMAT JULKISEN KUVAN UUDISTAJANA

Kustantajan ja suomenruotsalaisten tuki

Tompurin muistelmien ensimmäinen osa *Minun tieni...* julkaistiin WSOY:n kustantamana keväällä 1942 Tompurin ollessa 62-vuotias ja vielä täysissä näyttämövoimissa. Näinä vuosina Tompuri edelleen lähetti miltei vuosittaisen vierailutarjouksensa Kansallisteatterille, joka säännönmukaisesti hylkäsi sen. Tompurin kirjasta tuli myynti- ja arvostelumenestys. Siitä otettiin toinen painos ilmestymisvuonna ja kolmas painos vuonna 1945.

Muistelmien ensimmäinen osa käsittelee Tompurin vaiheita lapsuudesta noin vuoteen 1923. Ensimmäisen osan hyvää menestystä seurasi jo samana vuonna muistelmien toinen osa *Tieni jatkuu*, joka koostuu Tompurin matkakuvauksista suuressa lännessä. Kolmas osa *Mihin päättyvi tie?* ilmestyi vuonna 1944, ja sen käsittelemä ajanjakso ulottuu lähelle kirjoitusajankohtaa.

Ennen pääsyään WSOY:n kirjailijaksi Tompuri oli julkaissut pakinoita ja matkakertomuksia lehdistössä. Läpimurtoa kirjallisuus-



den kentällä siivitti kustantajan laaja suomenkielisen lehdistön poliittisesta laidasta toiseen ulottuva mainoskampanja, jossa korostettiin muistelmien ensimmäisen osan kulttuurihistoriallista arvoa. Teosta mainostettiin sekä yksittäisilmoituksilla että yhdessä muiden kustantajan julkaisujen kanssa.

Ensimmäisessä teoksen omassa mainoksessa siteerattiin kirjailija Seere Sarion lausuntoa Tompurista:

”Harvan nykyään elävän suomalaisen taiteilijan ura on ollut niin värikäs ja monipuolisen rikas kuin Elli Tompurin”, kirjoitti Serp Helsingin Sanomissa 18.2.1941 kehoittaessaan Elli Tompuria julkaisemaan muistelmansa.

Hän tunsi kaikki vuosisadan vaihteen huomattavat suomalaiset kulttuuripersoonallisuudet, ja ulkomailla viettämiensä vuosien aikana hän tutustui kuuluisiin eurooppalaisiin taiteilijoihin ja kirjailijoihin. Hänen vireä henkensä ja loistava muistinsa on kyennyt tallentamaan näistä lukemattomia muistoja, anekdootteja ja herkkulisia yksityispiirteitä. Kun Elli Tompurin tyyli kirjallisessakin asussa on omintakeista ja taiteellisen älykystä eikä häneltä puutu huumoriakaan, saattaa ennustaa, että hänen muistelmistaan muodostuu hyvin hauska ja nautittava teos ja myös palanen arvokasta kulttuurihistoriaa.”¹

Mainoskampanja jatkui ilmoituksella, jossa lainattiin suomenruotsalaisen runoilijamodernistin Elmer Diktoniuksen Elanto-lehden kirjoittamaa arvostelua teoksesta:

”Minun tieni ovat taistelijan teitä”, sanoi Eino Leino, ja täydellä syyllä saattaa myös Elli Tompuri sanoa sen itsestään.

Alusta alkaen, jo koulutyttöä Elli Tompurilla oli oma päänsä ja oma sydämensä, omat, korkealle tähtäävät aivotuksensa ja – oma huumorinsa. Nämä perustavat ominaisuudet ovat vieneet hänet pitkälle.



Elli Tompuri ei ole pelkästään suuri sanataiteilija – hän on myös suuri, mannermaisia mittoja täyttävä kulttuuripersoonallisuus. Hän on, usein läheisenä ystävänä, tuntenut maamme nykyiset kulttuuri-tekijät ja ulkomailla liikkunut vastaavissa piireissä.

Sen vuoksi hänen kirjansa onkin äärettömän antoisa, avara, täynnä monivivahteista elämää – täynnä henkeä ja henkevyyttä. Ja rehellisyyttä; varsinkin juuri sitä. Nautinnokseen tutustuu myös Tompurin kirjalliseen tyyliin, omaperäinen sekkin, kuten koko hänen taiteensa ja olemuksensa. Se on rohkea, mutta silti hienovarainen, niin kiitokseen kuin kuritukseen soveltuva.

Toivomukseni on, että jokaikinen, jolle taide ja sen moninaiset ilmapiiirit jotakin merkitsevät, tutustuu henkilökohtaisesti tähän todelliseen, harvinaisin kuvin koristettuun kulttuuriteokseen.”

(Elmer Diktonius Elanto-lehdessä.)²

Kustantajan mainoskampanja nosti ensimmäisestä teoksesta esiin kolme ominaisuutta, jotka toistuiivat teossarjan kritiikeissä: kulttuurihistoriallinen arvo, omintakeinen kirjallinen tyyli sekä huumori. Diktoniuksen kritiikistä siteeratussa katkelmassa todetaan Tompurin tyylin olevan ”niin kiitokseen kuin kuritukseen soveltuva.” Tuntien Tompurin kiistanalaisen maineen ja temperamenttisen persoonallisuuden lukeva yleisö odotti kirjan sisältävän voimakasta henkilökohtaista polemiikkia. Kulttuurikritiikkiä teoksesta löytyi, mutta kuten Diktonius totesi, se oli muodoltaan hienovaraista ja huumorin, usein ironian sävyttämää. Tompurin kirjallista tyyliä pidettiin suurena henkilökohtaisena voittona. Kirjailijan roolissa Tompuri kykeni tarkastelemaan omaa menneisyyttään ymmärtäväisemmin kuin aikalaiset osasivat odottaa.

Vaikka Tompurin teosta ei mainostettu ruotsinkielisessä lehdistössä, sai se lämpimimmän ja runsaimman vastaanoton suomenruotsalaisen kulttuuriväen keskuudessa. Elmer Diktoniuksen jäl-



keen muistelmista kirjoittivat laajat artikkelit Raoul af Hällström Svenska Presseniin, Hagar Olsson Hufvudstadsbladetiin, Ingrid Qvarnström Astraan ja E.O. Nya Arguksean. Kirjoituksissa korostettiin Tompurin läheisiä suhteita suomenruotsalaiseen kulttuuriin. Erityisen kiinnostavana pidettiin Tompurin yhteyksiä Bertel Gripenbergiin, Euterpe-lehteen ja Albert Edelfeltiin. Tavallaan Tompuri liitettiin osaksi suomenruotsalaista kulttuuria. Hagar Olsson toivoi muistelmien mahdollisimman joutuisaa kääntämistä ruotsiksi, ja E.O. Nya Arguksessa vakuutti lukijakunnalleen, ettei teosten lukeminen alkuperäiskielellä tuota erityisiä vaikeuksia.³

Raoul af Hällström korosti artikkelissaan Elmer Diktoniuksen tapaan Tompuria huomattavana kulttuuripersoonana: ”Perspektiven öppnar sig hela tiden utåt. Denna skådespelerska har intagit en bemärkt plats i sitt lands intellektuella liv, hennes inställning har varit samtidigt fosterländsk och kosmopolitisk.” Tompuri sai erityistä kiitosta kyvystään liittää oman elämänsä vaiheet osaksi kotimaisia ja kansainvälisiä tapahtumia. Raoul af Hällströmin mukaan kirja todistaa taiteellisista menestyksistä, mutta antaa myös kuvan lukuista vaikeuksista, jotka maassamme saattavat kohdata rehellistä, temperamenttista ja kompromisseihin taipumatonta taiteilijaa.⁴

Hagar Olssonin arvio muistelmista nosti esiin Tompurin tarinaan liitettävissä olevat traagiset elementit, jotka eivät itsestään selvästi korostu muistelmissa. Olsson kirjoitti:

Sällan har väl en stor skådespelerskas konstnärliga liv gestaltat sig så tragiskt som Elli Tompuris. Hon kan visserligen se tillbaka på lysande personliga framgångar och hon har av egen okuvlig kraft kommit att göra en betydelsefull insats som teaterledare, men i det stora hela har den finska scenen behandlat denna strålande begåvning med en kärv styvmordlighet som ibland haft tycke av avoghet och illvilja.⁵



Olssonin mukaan Tompuri loistavia lahjoja oli suomalaisilla näyttämöillä kohdeltu epäoikeudenmukaisesti, mikä toisinaan oli muistuttanut vihamielisyyttä ja pahantahtoisuutta. Sanojensa vakuudeksi Olsson kirjoitti artikkelissaan omasta kokemuksestaan nuorena toimittajana vuonna 1918, kun saksalainen teatterimies oli hänelle toistuvasti ihmetelty, kuinka Tompurin kaltainen kyky saattoi olla ilman vakinaista kiinnitystä. Hän ei ollut aikoinaan osannut vastata kysymykseen, mutta nyt iän tuoman kokemuksen myötä hän kyynisesti totesi, että mitä enemmän intoa, älyä ja tulta ihmisellä on, sitä suuremmalla varmuudella häntä lyödään alas. Tompurissa on tulta, Olsson totesi.⁶ Tompurin muistelmat sysäsivät liikkeelle menneiden tapahtumien uudelleen arvioinnin, mikä varmasti oli Tompurin tavoitteiden mukaista.

Aikakausilehti Astran artikkelissa korostettiin nuoren Tompurin eroottista houkuttelevuutta ja lukuisia, erityisesti suomenruotsalaisia ihailijoita. Samalla annettiin ymmärtää, että Tompurin toiminta pysyi vallitsevien siveellisyyssäytysten rajoissa. Artikkelin kirjoittaja Ingrid Qvarnström luki muistelmia vuosisadan alun myönteisen uuden naisen diskurssin läpi, jolloin uusi nainen ei ollut vaarallinen nainen vaan ihailun kohde. Tompurin luonteen Ingrid Qvarnström näki positiivisessa valossa:

Men samtidigt är hon fylld av den sanna ödmjukheten inför konsten och hetsad av en ständig åtrå att gå vidare – nå högre – Hon talar mycket om sitt arbete, sina svårigheter, sina strävanden, men endast helt flyktigt och oftast inte alls om sina framgångar. Hon prisar mer sina kolleger än sig själv. Och på sina triumfer som kvinna hänsyftar hon aldrig med ett enda ord – trots att hon enligt samtidas vittnesbörd var en sällsynt facinerande uppenbarelse som veckte uppmärksamhet var hon kom och i allra högsta grad var i besittning av vad som i filmvärlden brukar kallas "det".⁷



Artikkelin mukaan Tompurin kirjasta välittyi korkea taiteilijamo-raali – kaipuu päästä pidemmälle ja saavuttaa enemmän taiteessa. Tompuri kirjoitti vaikeuksistaan, mutta Qvarnströmin mielestä vain ohimennen. Kirjoitus antaa kuvan jonkinlaisesta Tompuriin liittyvästä vaatimattomuudesta, sillä hän kirjoitti muun muassa omista menestyksistään vähemmän kuin muiden näyttelijöiden huip-pusuorituksista. Erityisesti naisena tehdyt valloitukset Tompuri jätti muistelmissaan vähälle huomiolle, vaikka aikalaisten arvioiden mukaan Tompurissa oli ”sitä jotain”, mikä teki hänestä ainutlaa-tuisen innostavan ilmestyksen. Muistelmakirjailijana Tompuri on-nistui vaikuttamaan jopa vaatimattomalta – ominaisuus, jota tus-kin kukaan olisi liittänyt Tompuriin teatteritaiteilijana.

Nimimerkki E.O. Nya Argus -lehdessä totesi Tompurin muis-telmien yllättäneen hänet positiivisesti verrattuna teatterimuistel-mien yleiseen pinnallisuuteen. Kirjoittaja nimesi teoksen yhdeksi punaiseksi langaksi Tompurin kritiikin Kansallisteatteria kohtaan. Kritiikin oikeutuksesta ei kirjoittajan mielestä ulkopuolisen ollut helppoa tehdä johtopäätöksiä. Tapahtumien kuvauksessa Tom-puri antoi sen vaikutelman, ettei hän itsekään ollut täysin syytön syntyneihin vaikeuksiin. Arvio päättyi toteamukseen, jossa kiitel-tiin Tompurin tuotteliaisuutta.⁸

Koko Tompurin uran ajan suomenruotsalainen lehdistö ja kult-tuuriväki olivat suhtautunut häneen myötämielisesti, ja sama asen-ne jatkui myös muistelmien kohdalla. Tompurilla oli lukuisia ys-tävyyssuhteita suomenruotsalaisiin, ja hän uransa useissa eri vai-heissa myös esiintyi heidän keskuudessaan. Voi myös olettaa, että Tompurin taiteelliset pyrkimykset löysivät suurempaa ymmärrys-tä ruotsinkieliseltä puolelta. Modernismin ensimmäinen vaihe Suo-messa ilmeni vahvimmin ruotsinkielisessä kirjallisuudessa, erityi-esti lyriikassa. Tompurin puolesta kirjoittaneet henkilöt kuuluivat varhaisten modernistien joukkoon.



Liberaalin porvariston ja vasemmiston hyväksyntä

Suomenkielinen lehdistö ei huomionnut Tompurin muistelmia yhtä runsaslukuisesti kuin ruotsinkielinen lehdistö, mutta liberaalia porvaristoa edustava Helsingin Sanomien kirjallisuuskriitikko Lauri Viljanen kirjoitti teoksesta laajan ja sympaattisen arvion. Viljanen vertasi Tompurin uraa Ida Aalbergin asemaan kansallisena symbolina ja tarjosi eroista kiintoisan tulkinnan:

Me tiedämme, että Elli Tompurin panos Suomen teatterielämään tuli suuressa määrin toisenlaiseksi kuin Ida Aalbergin. Että se hänen rikkaista erikoisista lahjoista huolimatta tuli tiettyssä mielessä paljon kapeammaksi, omapäisemmäksi, sivussa kulkevaksi, ei johdu korostuneista diivanominaisuuksista. Jo aika oli toinen, särmikkäämpi, rikkinäisempi, yksilöllisempi. Etevä näyttelijä ei enää tavannut samaa kansallista innostusta, joka lainasi jyrkkäpiirteisellekin persoonallisuudelle jotakin myötämie lensä leveästä siivenkannosta. Mutta ennen kaikkea etsivällä kyvyllä ei ollut tukena Kaarlo Bergbomia. Suomalaisen teatterin historioitsijalla on edessään vaikea murroskausi, kun hänen on kuvattava niitä vuosia, jotka liittyivät Bergbomin syrjään vetäytymiseen. Ne välähdykset, jotka Elli Tompuri muistelmissaan tarjoaa kolmesta Jalmarista, nimittäin Finnestä, Hahlistä ja Lahdensuosta, antavat hillityssäärkevydessään eräitä aineksia. Riennän huomauttamaan, että nämä kohdat jäävät suorastaan poikkeuksiksi rva Tompurin teoksessa, joka on melkein yllättävän vapaa henkilökohtaisesta polemiikista. Muistelevissa äänenpainoissaan niin suvaitseva ja välkähtelevän hyväntuulinen, että välillä joutui suorastaan kaipaamaan syvempää, kouraisevampaa otetta.⁹

Viljanen liitti Tompurin uran vaikeudet osaksi laajempia yhteiskunnan ja teatterin kentän murroksia. Viljanen vältti puhumasta



politiikasta teatterin yhteydessä, mutta ajan kuvaaminen särmi-kkääksi, rikkinäiseksi ja yksilöllisemmäksi olisi mahdollista tulkita aikakauden poliittisen jakautuneisuuden kiertoilmaukseksi. Samaan suuntaan vie ajatus kansallisen innostuksen puutteesta. To-dellisuudessa innostusta löytyi, mutta se jakautui kahtia: puolesta ja vastaan. Vahvan ja tunnustetun johtajan puuttuminen Kansal-listeatterista Kaarlo Bergbomin lopetettua teatterin johtamisen vai-kutti Viljasen mukaan Tompurin asemaa heikentävästi: ymmärtä-väinen johtaja olisi ehkä osannut luoda kyvykkäälle näyttelijättä-relle suotuisat olosuhteet.

Viljanen päätti arvostelunsa Tompurille annettuun tunnustuk-seen ja hänen särmiikkään luoteensa oikeutukseen:

Enemminkin kuin muistelmateoksissa yleensä kirjoittajatar epäi-lemättä siinä esittää jatkuvasti läsnäolevaa päähenkilöä. Mutta voi-makas persoonallisuus oikeuttaa itsensä: *Minun tieni...* antaa meille muistutuksen siitä, että Elli Tompurin temperamentti, älykkyys, sytyttävä, myönteinen kulttuurimieli ovat tuoneet taide-elämääm-me persoonallisia kvaliteetteja, joita ilman hänen aikalaisensa oli-sivat jääneet paljon köyhemmiksi.¹⁰

Tompuri oli onnistunut kirjoittamaan itsensä Viljasen silmissä loistavaksi kulttuuripersonaksi ilman katkeruuden häivää. Vilja-nen puolusti Tompurin suomalaisen taide-elämään tuomia per-soonallisia kvaliteetteja. Viljasen asenteesta löytyy yhtymäkohtia niihin kriitikoihin, jotka Vapaan Näyttämön ja sitä seuranneiden kiertueiden aikana puolustivat vapaan kokeilun mentaliteettia tai-teen tekemisen perustana.

Poikkeuksellinen säilynyt aikalaisdokumentti Tompurin muistel-mien vastaanotosta on Suomen viimeisen kuolemaan tuomitun Olavi Laihon vankilassa kirjoittama Tompurin motolla otsikoitu kirjallisuusessee ”Kelle vain ja missä vain, mutta ei mitä vain ja miten vain”¹¹. Olavi Laiho oli turkulainen työväenliikkeen aktiivi



ja harrastajakirjoittaja, joka vangittiin jouluna 1942. Odottaessaan tuomiotaan ja sitten teloitustaan hän luki vankilassa noin 300 kirjaa, muun muassa Tompurin muistelmien kaksi ensimmäistä osaa, ja kirjoitti esseitä sekä omaelämäkerrallisen romaanin.

Muiden kirjoittajien tapaan Laiho pohti Tompurin uran vaikeuksia. Laihon mukaan Tompuri oli Suomessa saanut yleisön kannatuksen, mutta hänen taidettaan ei ollut suvaittu ”teatterimaailman isoisten piirissä”.

Mistä sitten johtuu Tompuriin otettu kielteinen asenne? Hänen omien teostensa mukaan tekijänä on vain ja yksinomaan hänen omaksumansa taidekäsitelmä, hänen ehdottomasti kiinni pitämänsä käsitelmä taiteen merkityksestä ja sen esittämistavasta. Hänen taidekeinoja olivat yleisestä tyylistä poikkeavia ja siksi Tompuri ei sopinut ja mahtunut taiteellisesti useinkin vaivaiskoivuasteelle muumioituneiden teatteridiivojemme pariin. Tompurin oli etsittävä yleisönsä ulkomailta, jossa hän sai suorastaan uida tunnustuksen ja suosionositusten virrassa. Samoin oli laita kotimaassakin yleisöön nähden, mutta teatteriherrat ja arvostelijat raatelivat joskus hyvinkin repivästi. Tällainen on asia Tompurin itsensä esittämänä ja näin asia varmasti suurin piirtein onkin. Tosin tällaisesta sivupolkujen kulkijasta ja pitkän matkan havainnoitsijasta tuntuu, että Elli Tompurin persoonallisuus sinänsä, hänen suorasukaisuutensa, räiskyvä temperamenttinsa ja alistuvan joustavuuden puute, ovat osaltaan myös tilannetta kehittäneet ja kärjistäneet.¹²

Erikoiselta vaikuttaa, ettei vankilassa teloitustaan odottava työväenliikkeen aktiivi yhdistänyt Tompurin vaikeuksiin minkäänlaista poliittista epäluuloa. Tompurin yhteydet työväestöön mainitaan artikkelissa useamman kerran. Laihon mukaan ”Tompuri ei peljännyt esim. työväentaloja ja työväestöä silloinkaan, kun ne monelle työläispiirien edustajallekin olivat kauhistus” ja ”Työläiset ovat hyväksyneet Tompurin taiteen vaistoillaan – siitä on nau-



tittu kovasti.”¹³ Tuntematta vankilassa vallinneita olosuhteita on vaikea sanoa, liittyikö Laihon tulkintoihin jonkinlaista välttämättömyyttä itesesensuuria. Tompurin taiteeseen ei Laiho liittänyt kirjoituksessaan politiikkaa.

Vastaavaan tapaan kuin suomenruotsalaiset kulttuuripiirit kostonivat Tompurin läheisyyttä itseensä myös Laiho nosti esiin omalle viiteryhmälleen läheisiä esityksiä: ”Paljosta Leinon viljelystä huolimatta, ovat meikäläiselle ja työväen pyrinnoille kokonaisuudessaan, antoisimpia ne lausuntaillat, jotka hän järjesti yhdessä ”Työn lausujien” kanssa. Eikä niiden taiteellinen taso suinkaan ole pienempi ja väheksyttävämpi.”¹⁴ Muistelmien nostattamalla Tompurin symbolisella pääomalla oli kysyntää yhteiskunnan eri ryhmien keskuudessa. Monet halusivat liittää Tompurin omiin joukkoihinsa.

Olavi Laihon kokonaisarvio Tompurin muistelmista kuului seuraavasti:

Elli Tompurin teokset olivat miellyttävintä luettavaa, ylivoimaisesti miellyttävintä, kaikesta siitä, jota viime vuosina on kirjamarkkinoillemme syydetty. Niin, ne ovat aivan eri luokkaa kuin muut. Ne kohoavat kuin jalopiirteiset helleeniset patsaat raunioidensa keskellä. Nämä symbolisoivat uutta aikaa, uutta ihmisyyttä nykyisen veren tahritun maailman kaaoksessa. On ihanaa lukea muutakin kuin keinotekoisille propagandafraaseille rakentuvaa tuhotumassa olevan maailman ulvontoja. Elli Tompurin muistelmat ovat kulttuurimuistelmia, – ne ovat kulttuuria. Niiden seurassa viihtyy, virkistyy, elää nauttii, imee uuden elämän eliksiirejä.¹⁵

Tietynlaista historiallista ironiaa sisältyi tilanteeseen, jossa vankilassa viruva ”yhteiskunnan vihollinen” ja porvarillinen kritiikki päätyivät hyvin samankaltaisiin arvioihin kiistanalaisen aikalaisen muistelmien kohdalla. Tavallaan Tompuri saavutti muistelmillaan sen, mihin hän oli esiintynä taitelijana oman kuvauksensa mu-



kaan pyrkinyt: tavoittamaan kansalaissodan molemmat osapuolet ja tekemään tilaa omalle puolta valitsemattomalle kannalleen. Valitettavasti yksimielisyys kahden suomalaisen todellisuuden välillä ei ulottunut Tompurin muistelmia pidemmälle. Olavi Laiho teloitettiin syyskuussa 1944.¹⁶ Hänen esseensä julkaistiin vuonna 1985.

Jatkosodan päättymisen jälkeen nuoren polven vasemmistointellektuellit Raoul Palmgren ja Jarno Pennanen kirjoittivat Tompurin muistelmasarjasta ylistävät arvostelut, joissa he korostivat muistelmien kulttuuripoliittista kriittisyyttä ja esittivät vaatimuksia Tompurin aseman parantamisen puolesta. Palmgrenin kirjoitti Vapaa Sana -lehdessä:

Mitä kaikkea tämä teos onkin, se myös on syytös – oikein j'accuse – suomalaista teatteria ja suomalaista kulttuuripolitiikkaa vastaan /—/ Ja niin on tultu siihen muodottomuuteen, että suurin suomalainen esittävä taiteilija melkein koko elämänsä ajan on ollut irtonainen, vailla vakinaista teatterikiinnitystä, vailla sitä jatkuvaa kontaktia yleisöön, jota taiteilija luomistyössään tarvitsee. Tompuri ei voi muistelmissaan tästä vääryydestä vaieta, vaikka hän koettaa katkeruutensa salata. Hänen kirjansa leimaa häpeäleimalla ne, jotka tähän ovat syylliset.¹⁷

Palmgrenin korosti arvioinnissaan Tompurin kokemia vääryyksiä enemmän kuin itse muistelmat antoivat aihetta. Uudessa poliittisessa tilanteessa Palmgren rakensi Tompurista eräänlaisen symbolihahmon osoittamaan kansalaissodan jälkeisen kulttuurisuuntauksen mädännäisyyttä:

Kuten työväenluokka on hän ollut oppositiossa itsenäisyysajan kulttuurisuuntausta vastaan. Kuten demokratia, hän on ollut poljettu ja syrjäytetty. Työväenluokan ja demokratian kanssa hänen myös on saatava hyvitys tehdystä vääryydestä – nyt kun aika on kääntynyt saranoillaan ja kaikki arvioidaan uudelleen. Hänen, yksilön koh-



delta, tämä korvaus vain on niin paljon vaikeampi! On menetetty jotain, mitä ikinä ei voida saada takaisin, sillä kuten Goethe sanoo: nero ei elä iankaikkisesti. Mutta tunnustettakoon julkisesti vihdoinkin Tompurin työ, taistelu ja suuruus! Annettakoon hänelle vihdoinkin se valtion taiteilijaeläke, joka häneltä viisitoista vuotta sitten kiellettiin! Suomen uusi demokratia on tämän vähemmän hänelle velkaa.¹⁸

Palmgren käytti Tompurin muistelmia välineenä omalle uuden aikakauden julistukselleen, jolloin tulkinat Tompurin uran vaiheista muokattiin vastaamaan kirjoittajan päämääriä. Esimerkiksi kansalaissodan jälkeen suunniteltuun saksalaiseen teatteriin liittyen Palmgren kirjoitti, että ”saksalaisvallan aikana hän erehtyy näyttelemään heidän tilaisuuksissaan, käsittäen kyllä hyvin oman kieron asemansa.”¹⁹ Muistelmat eivät anna sitä vaikutelmaa, että Tompuri olisi kokenut asemansa kieroksi tai edes erityisen hankalaksi neuvotellessaan sopimuksestaan. Tärkeimmät motiivit vaikuttivat muistelmien perusteella olleen mahdollisimman hyvät työmahdollisuudet sekä toimeentulo.²⁰ Palmgernin tulkinta pyrki tekemään Tompurista vasemmistolaisemman ja poliittisesti ajattelempaan kuin muistelmat tai hänen toimintansa antoivat ai-
hetta.

Jarno Pennanen otsikoi Kirjallisuuslehteen kirjoittamansa artikkelin nimellä ”Tompurin elämäntyö”, ja se perustui muistelmien ohella Pennasen tietoihin Tompurista yksityishenkilönä. Pennanen kuvasi Tompurin uraa jatkuvana voitokkaana taisteluna, vaikka ulkoisesti se näytti katkeavan tämän tästä. Pennasen mukaan:

Historiallisesti katsoen alkaa Tompurin elämäntyö siitä ajankohdasta jolloin kansallisen romantiikkamme suuri laine kokonaan häviää, jolloin vapaamielinen ja sosialistinen eurooppalaisuus nostattavat täällä passiivisen vastarinnan ja suomalaisen työväenliikkeen kansalliset elämänmuodot. Tompuri oli kosketuksissa ja lä-



heisessä suhteessa tämän liikkeen kaikkiin johtaviin taiteilijoihin ja melkein kaikkiin sen johtaviin persoonallisuuksiin. Mutta kun itsenäistyminen ja kansalaissota lakaisee vapaamielisyyden miltei kokonaan pinnan alle ja särkee työväenliikkeen, niin Tompurin taide pysyy uskollisena suurelle edistykselliselle traditiolleen.²¹

Pennasen tulkinnassa Tompurin taiteilijaolemuksen ytimen muodosti uran alkuvaiheessa omaksuttu vapaamielinen ja sosialistinen eurooppalaisuus, josta Tompuri ei luopunut poliittisten tilanteiden muututtua. Arvio pitää paikkansa erityisesti Tompurin omien ohjelmistojen osalta. Sen sijaan Tompurin pyrkimykset Suomen Kansallisteatterin tähdeksi ovat ristiriidassa Pennasen tulkinnan kanssa. Palmgrenin tapaan Pennanen rakensi Tompurista omiin ihanteisiinsa sopivaa hahmoa. Nuorilta vasemmistointellektuelleilta saatu tunnustus oli varmasti tervetullutta hyvitystä Tompurin vaikeuksille, mutta kiitoksissa oli mukana myös aiheentonta arvonnousua, joka poliittisten tilanteiden vaihdellessa ei enää toiminutkaan kantajansa eduksi.

Molemmat kirjoitukset päättyivät vetoomukseen, jossa Tompurille vaadittiin valtion taiteilijaeläkettä. Pennasen mukaan Tompurille tulisi lisäksi antaa äänifilmaus, näyttelijä- ja ohjaajavierailut ja luennot Helsingin yliopistossa.²² Näihin hyvitysvaatimukseen yhtyi myös Lauri Viljanen, joka muistelmien kolmannen osan ilmestyttyä kirjoitti Helsingin Sanomiin jälleen laajahkon artikkelin. Nyt keskeisimmäksi asiaksi nousi sen ihmettely, ettei Tompuria ole kiinnitetty vakinaisesti mihinkään teatteriin. Artikkelin päättyi vetoomukseen, jossa haluttiin antaa Tompurille kunniatehtävä sodan jälkeisen ajan parhaiden kulttuurivoimien mobilisoinnissa.²³

Muistelmiensa jälkeen Tompuri kirjoitti viisi muuta kirjaa sekä toimitti kokoelman suomalaista runoutta vierailta kielillä.²⁴ Tompurin menestys kirjailijana ymmärrettiin aikalaiskritiikeissä sekä myöhemminkin kompensationsa sille, ettei häntä hyväksytty te-



attereihin. Muistelmasarjan viimeisen osan alkusanoissa hän kirjoitti: ”Erikoisesti haluan mainita WSOY:n johtajat, jotka ovat salineet minun tuntea laajemman ja läheisemmän kosketuksen oman maani yleisöön, kuin mitä kukaan muu työnantajani on tehnyt.”²⁵ Teattereiden hylkäämä Tompuri sai esittää oman tarinansa julkisuudessa, ja kun kustantajana toimi puolivanhoillisena pidetty WSOY, nähtiin tapauksessa suoranainen Tompurin rehabilitointi suomalaisen kulttuurielämän valtavirrassa.²⁶

Tompurin kerronnalliset strategiat

Kuten olen edellä Elli Tompurin muistelmien vastaanottoa referoimalla pyrkinyt osoittamaan, ne onnistuivat, ehkä yli kaikkien osapuolten odotusten, tehtävässään Tompurin julkisen kuvan korjaajana. Tompuri oli lähtenyt hakemaan itselleen oikeutta, ja sitä hän myös sai. Kirjoituksessaan hän ei määritellyt itseään mihinkään yhteen leiriin kuuluvaksi, vaan ”oman Tompurinsa” löysivät muistelmista niin liberaalit porvarit kuin työväestön edustajatkin, puhumattakaan modernisteiksi itsensä mieltävistä suomenruotsalaisista kulttuuripiireistä ja vasemmistointellektuelleista. Seuraavaksi nostan vielä esiin muutamia Tompurin kerronnallisia strategioita, jotka mielestäni olennaisella tavalla vaikuttivat kirjojen menestykseen.

Muistelmat sitoo temaattisesti yhteen ajatus näyttelijästä ilman näyttämöä. Tompuri motivoi muistelmissaan omaa toimintaansa paljolti sillä, ettei hänellä ollut vakinaista sijaa missään suomalaisessa teatterissa. Etenkin laajan toimintansa ulkomailla hän konstruoii pakon sanelemina ratkaisuin, joissa henkilökohtainen kunnianhimo ei näytellyt mitään osaa. Aikakauden vahvat nationalistiset diskurssit muovasivat Tompurin jäsenystapaa: taiteilija ymmärrettiin edelleen hyvin pitkälle jonkinlaisen kansallisen tehtä-



vän suorittajana. Tompurin valitsema strategia taittoi terän mahdollisilta epäсэнmaallisuussyytöksiltä. Samalla menestys ulkomailla toimi muistelmissa todisteena hänen poikkeuksellisista lahjoistaan.

Useat tutkijat ovat kiinnittäneet huomionsa naisten tapaan muistelmakirjallisuudessa häivyttää oma määrätietoisuutensa. Naiset pyrkivät esittämään itsensä pyyteettöminä ja muiden, useimmiten miesten ohjailtavina.²⁷ Muistelmissaan Tompuri esitti itsensä miehiseen tyyliin itseään suurempien aatteiden, taiteen ja kansallisuuden, palveluksessa eikä niinkään muiden ohjailtavana. Olenaisen juonteen muistelmissa muodostaa myös hänen suuri rakkautensa Suomen työväestöä kohtaan. Tompurin oman merkittävyyden ja subjektiviteetin tunnustava kirjoitustapa sisältää piirteitä, jotka selittävät hänen myöhempää menestystään naistutkimuksen kohteena.

Työväkeen tunnustetusta rakkaudesta huolimatta muistelmien apologinen piirre suuntautuu oletettua poliittisuussyytöstä vastaan. Jean Peneffin mukaan kaikki omaelämäkerrat ovat jossakin suhteessa puolustuspuheenvuoroja. Kirjoittaja puolustaa valintojaan ja oikeuttaa tekemisiään sekä jättää pois ja nostaa esiin valitsemiaan tapahtumia.²⁸ Tompuri pyrki osoittamaan, ettei hän taitteellaan ajanut mitään tiettyä poliittista suuntaa.²⁹ Aikalaisvastaanotossa Tompurin ”puolueettomuus” mahdollisti Tompurin liittämiseen useaan eri yhteiskunnan ryhmittymään. Samalla kysymys Tompurin poliittisuudesta jäi avoimeksi uusille tulkinnoille.

Muistelmakirjallisuuden kohdalla oman haasteensa tuo tapahtumien kuvauksen oikeellisuus, joka on muista lähteistä käsin dokumentoitavissa toisin kuin subjektiiviset tuntemukset. Tompurin eduksi on todettava, että kirjoittaessaan hän käytti apunaan ja siteerasi runsaasti sekä lehdistömateriaalia että päiväkirjojaan, joten varsinaisia asiavirheitä ei muistelmista juuri löydy. Tompurin huolellisuus takasi sen, ettei kukaan aikalaisista kyennyt suoralta



kädeltä osoittamaan virheellisyyksiä tekstistä, mikä olisi horjuttanut koko muistelmien uskottavuutta.

Suhteensa Suomen Kansallisteatteriin Tompuri silti konstruoi muutamissa kohdin enemmän aikakauden vaatimuksia kuin totuutta mukaillen. Muistelmista ei käy ilmi se sinnikkyys, jolla Tompuri neuvotteli johtokunnan kanssa, ikään kuin hänen valanhalussaan olisi ollut jotakin ehkä naiselle sopimatonta. Itse-sensuuri kohdistui vallanhalun lisäksi taloudellisiin pyyteisiin. Useammin kuin kerran Tompuri muistelmissaan väittää, ettei hän esittänyt Kansallisteatterin johtokunnalle mitään rahallisia ehtoja neuvotellessaan sopimuksistaan.³⁰ Johtokunnan pöytäkirjat osoittavat muuta.³¹

Kolmiosaiset muistelmat voi hahmottaa kritiikkinä Kansallisteatterin toiminnalle, olihan kansallinen päänäyttämö se pyhättö, jossa työskentelyn Tompuri katsoi oikeudekseen ja velvollisuudekseen.³² Päävastuu Tompurin vaikeuksista kotimaassa lankei muistelmien perusteella Kansallisteatterin niskoilta, vaikkei hän sitä varsinaisesti kirjoihinsa kirjoittanutkaan. Tompurin valitsema strategia oli viisas: hän ei syylistynyt Kansallisteatterin suhteen mihinkään henkilökohtaisuuksiin menevään pesänselvitykseen, jonka jokainen lukija ymmärtäisi yksipuoliseksi kannanotoksi. Lukijan itsensä tehtäväksi jää Tompurin sirottelemista vihjeistä päätellä, mikä oli Kansallisteatterin johtokunnan osuus hänen kesken jääneessä näyttämöurassaan.

Huomiota herättävä piirre muistelmassa on avioelämän kuvauksen miltei täydellinen puuttuminen. Muistelmassa mainitaan ohimennen vihkiäiset ja pojat, mutta aviopuoliso on melko täydellisesti pyyhitty pois tarinasta. Taiteellinen toiminta on muistelmien keskiössä, ja lapsen syntymänkin mainitaan inspiroineen Hamletin esittämiseen.³³ Henkilökohtaisella tasolla ratkaisuun vaikuttivat varmasti erilaiset tekijät diskreettisydestä avioeron käsittelyn



kipeyteen. Yksityiselämän pois rajaaminen on myös yksi miehi-
sen muistelmakirjallisuuden konventio. Naistutkimuksellisesta nä-
kökulmasta rajaus on valitettava.

Käsitellessään oman uransa ehkä suurinta tappiota, Vapaan Näyt-
tämön toiminnan päättymistä, Tompuri osoittaa kykyä itsereflek-
tion. Pohdinnoissaan hän etsii syytä henkilökunnan penseydelle,
josta hän ilmeisesti syytti myös itseään ja kyvyttämättömyyttään
johtajana. Yhteen hiileen puhaltava henkilökunta olisi voinut muo-
dostaa vastavoiman ulkoisille paineille.

Muistelmien mukaan teatterissa aiheutti eriarvoisuutta yhden
näyttelijän korkeampi palkka: Tompuri oli antanut henkilökun-
nan esittää palkkatoivomuksensa, ja yksi näyttelijä oli pyytänyt sel-
västi suurempaa palkkaa kuin muut, mihin Tompuri oli suostu-
nut. Toiseksi Tompuri näytteli itse tärkeimmät naisroolit, mikä ai-
heutti närkästystä muissa henkilökunnan naisnäyttelijöissä. Lisäk-
si kateutta synnytti epäilty taloudellinen hyöty johtajalle teatterin
toiminnasta. Muistelmissaan Tompuri toistuvasti korosti, että
hän käytti omaisuuttaan teatterin hyväksi eikä suinkaan hyötynyt
siitä. Kaikki suomalaiset teatterit kärsivät aikakautena työnteki-
jöidensä juopottelusta, ja myös Vapaalla Näyttämöllä muut jou-
tuivat paikkailemaan ryypäämään ratkenneiden henkilöiden roo-
leja. Kiivas työtahti rasitti näyttelijäkuntaa. Näyttelijäkunta teki
johtokunnalle joululoma-anomuksen, joka hylättiin.³⁴

Tutkimukseni valossa arvioituna Tompurin itsesytykset olivat
varsin mittavat. Tompuriin pyrkimykseen kohdistui poikkeuksel-
lista painostusta. Näyttelijäkunnan penseyden voi ymmärtää myös
osana vallitsevaa henkistä ilmapiiriä, josta ei löytynyt ymmärrystä
Tompurin edustamalle vapaamielisyydelle, kansainvälisyydelle ja
modernismille. Uuden Suomen hyökkäysten jälkeen ei Tompuri
vaikuttanut enää teatterintekijältä, jonka kanssa yleisönsuosiota
ja menestystä halajavan näyttelijän kannattaisi liittoutua. Näytte-



lijät jättivät uppoavan laivan, jota ei ehkä kukaan kapteeni olisi vallitsevissa olosuhteissa voinut pelastaa.

Kuvatessaan muistelmissaan Ida Aalbergia teatteriharjoituksissa Tompuri kuittasi Aalbergiin liittyvät ilkeämieliset juorut hänen hankalasta persoonastaan toteamalla, että harjoituksissa Ida Aalberg oli paremman minänsä vanki.³⁵ Samalla ilmaisulla voisi kuvata Tompuria muistelmakirjailijana. Myöhemmät aikalaislausunnot paljastavat, ettei Tompurin myönteinen kulttuurimieli jaksanut kantaa kaikissa tilanteissa. Sekä esiintyvänä taiteilijana että muistelmakirjailijana Tompuri pyrki antamaan parastaan – ja, voiko yleisö taiteilijalta enempää toivoa.



Viitteet (s. 200–223)

- 1 HS 11.3.1942, US 11.3.1942, Suomen Sosialidemokraatti 11.3.1942
- 2 US 1.4.1942, Suomen Sosialidemokraatti 1.4.1942 ja 2.4.1942
- 3 Hagar Olsson Hbl 6.6.1942, O.E. Nya Argus 16.9.1942
- 4 R. af H. [Raoul af Hällström] Svenska Pressen 10.4.1942
- 5 Hagar Olsson Hbl 6.6.1942
- 6 Ibid.
- 7 Ingrid Qvarnström Astra 9/1942
- 8 E.O. Nya Argus 16.9.1942
- 9 Lauri Viljanen 12.7.1942
- 10 Lauri Viljanen HS 12.7.1942
- 11 Essee on julkaistu *Kulttuurivihkojen* numerossa 2/85.
- 12 Laiho 1985:20-22.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Olavi Laihoa koskevista tiedoista kiitän toimittaja Jukka Riskiä, joka myös välitti Laihon Tompuri-esseen julkaisuun vuonna 1985.
- 17 Raoul Palmgren Vapaa Sana 26.1.1945
- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 Tompuri 1942a:318-322.
- 21 Jarno Pennanen Kirjallisuuslehti 1945:234.
- 22 Ibid.:235.
- 23 Lauri Viljanen HS 25.2.1945
- 24 Liite 1.
- 25 Tompuri 1944:Alkusanat.



- 26 Kivimaa 1978:66.
27 Postlewait 1989:266.
28 Peneff 1990:38.
29 Esim. Tompuri 1942a:128-129, 1942a:134, 1944:212.
30 Tompuri 1942a:319 ja 1942a:278.
31 SKT:n johtokunnan pöytäkirjat 20.5.1912 2§, 16.12.1918
13§, 27.4.1923 18§ ja 16.12.1930 3§
32 Tompuri 1944:106.
33 Tompuri 1942:250.
34 Tompuri 1942a:331-334.
35 Tompuri 1942a:51.



6. YHTEENVETO

Näyttämötaiteilija Elli Tompuri teki läpimurtonsa Oscar Wilden Salomena Suomen suuriruhtinaskunnassa aikakautena, jolloin teatterin kentän autonomia oli suhteellisen suuri. Näytelmään olisi voinut soveltaa sensuuripykälää, mutta aikakauden vapaamielinen ilmapiiri salli rohkean näytelmän esittämisen. Teatterin kentän mielipidejohtajana toimi vapaamielinen sivistyneistö: merkittävimmät vaikuttajat olivat suomenkielisellä puolella Helsingin Sanomiin kirjoittanut Eino Leino sekä Valvojaan kirjoittanut Viljo Tarkiainen, ruotsinkielisellä puolella merkittävä oli Euterpe-lehden ympärille kokoontunut ryhmä. Heidän myötävaikutuksellaan Oscar Wilden näytelmä hyväksyttiin suomalaiseen valtakulttuuriin, ja Elli Tompurista tuli tähti.

Elli Tompurin julkiseen persoonaan tuli läpimurron yhteydessä liitettyksi useita radikaaleja diskursseja. Hänet nähtiin suomalaisena uuden naisen tyyppin edustajana, johon liittyi poliittinen, taiteellinen ja seksuaalinen radikaalisuus. Tompuri omaksui useita hänen läpimurtonsa yhteydessä syntyneitä merkityksiä osaksi habitustaan. Hänestä tuli kansainvälisen modernismin taiteilijapiireissä viihtyvä vapaamielinen kosmopoliitti, jonka tehtäviin kuului olla yhteiskuntakriittinen, pyrkiä taiteelliseen uudistumiseen



ja avantgarden etujoukkona toimimiseen. Tavoitteena oli vapaan taiteilijaintellektuellin asema, johon perustavanlaatuisina arvoina liittyivät humanismi ja pasifismi.

Kansalaissodan jälkeen Tompurin teatteritaiteilijana hankkima pääoma koki nopean inflaation. Suomalaisella teatterin kentällä alkoivat vaikuttaa sisällissodan voittajapuolen edustajat, jotka saavuttivat määräysvaltaa sodan lopputuloksen seurauksena. Heidän kulttuuri-ideologiansa perustui kansanvalistukselliseen ihanne-normiin, johon kuuluivat patriotismi, luonnonläheisyys, agraarihenkisyys, uskonnollisuus sekä avioliiton, kodin ja perheen myönteinen korostaminen. Tompurin kosmopoliittisuus, yhteiskuntakriittisyys, modernismi sekä häneen liitetty seksuaalinen vapaa-mielisyys ja suvaitsevaisuus muuttuivat vastustettaviksi ominaisuuksiksi.

Tompuriin kohdistuneen painostuksen taustalla vaikuttivat Tompurin habituksen yhtymäkohdat bolshevistisen feministin Alexandra Kollontain ajatuksiin, joihin oli perehtynyt yksi valkoisen Suomen pääideologeista taiteen moraalikysymysten ”asiantuntija” K.S. Laurila. Eronnut itsensä elättävä näyttämöllä eroottisesta houkuttelevuudestaan tunnettu Tompuri näyttäytyi vaarallisena bolshevistisen seksuaalimoraalin ja ”vapaan rakkauden” levittäjänä, ydinperheen tuhoajana. Naiseus ja vasemmistolaisuus muodostivat merkityskokonaisuuden, johon liitettiin siveettömyys ja moraalittomuus.

Oman aikakautensa parhaana näyttelijänä pidetyn Tompurin asema kyseenalaistettiin kriitikko maisteri Jalmari Lahdensuon kirjoituksissa Uuden Suomen kulttuuriosastossa. Prosessissa hyödynnettiin kielenkäytön ideologia vaikutusmahdollisuuksia. Teatteriarvostelun perustana käytetyissä dikotomioissa Tompuri edusti jälkimmäisiä, vähempiarvoisia osia, kuten taituruutta, kylmyyttä ja epäaitoutta. Tositaide määriteltiin siten, että Tompurin edustama seksuaalinen uusi nainen ei sopinut kuvaukseen.



Uuden Suomen kulttuuriolosuhteita myötäili ensimmäiseksi Suomen Sosialidemokraatin kriitikko ja lisää tukea uusi linjaus sai Pohjanmaan kriitikoilta sekä Tampereella Aamulehteen kirjoittaneelta Fanny Davidsonilta. Kansallisteatterin johtokunnassa kansanvalistuksellista ihannetta piti yllä puheenjohtaja Santeri Ivalo. Vähitellen konservatiivinen kulttuuri-ideologia saavutti hegemonisen aseman. Vuonna 1935 Kansallisteatterin johtokunta yksimielisesti asettui Tompurin vierailua vastustavalle kannalle.

Tompuriin kohdistettujen hyökkäysten yhteydessä 1920-luvun alussa teatterin kenttä menetti autonomisuuttaan. Määrittelyvaltaa teatterin kentällä käyttivät henkilöt, joiden pääoma oli korotettu sotatantoreilla tai politiikan kentällä. Aikakauden parhaat kulttuurivoimat ja kentän tunnustamat auktoriteetit, kuten draamallinen asiantuntijalautakunta, ilmaisivat erimielisyytensä, mutta ne jäivät heikoiksi huokaisuiksi konservatiivien toimintatarmon edessä.

Tompurin suurin panostus Suomen teatterielämässä, hänen perustamansa taiteellinen teatteri Vapaa Näyttämö lopetti toimintansa painostuksen ilmapiirissä. Asiantuntijalautakunnan suosittama valtionavustus evättiin teatterilta. Kansallisteatterin johtokunnan kanssa Tompuri päätyi ilmiriitaan. Vihamielinen ilmapiiri oli levinnyt myös provinssiin, mikä ilmeni kiertueen yhteydessä.

Taiteen kenttien autonomisuuden puolesta puhujina alkoivat 1930-luvulla esiintyä uuden sukupolven kulttuurivaikuttajat, jotka olivat ryhmittyneet muun muassa Tulenkantajat-lehden ja Kiila-kirjailijaryhmän yhteyteen. He kamppailivat vapaamman kulttuuri-ilmapiirin, sosialistis-humanististen arvojen, modernismin ja avantgarden sekä kansainvälisyyden puolesta. Suomalaiselta teatterin kentältä äärioikeistolaisen painostuksen vuoksi marginalisoitunut Tompuri sopi täydellisesti heidän esikuvakseen.



Palatessaan Suomeen Amerikan matkoiltaan Tompuri sai uusia kannattajia nuoresta oppositiosta ja vasemmistolaispiireistä, mutta uusien ihailijoiden myötä Tompuri menetti viimeisetkin jansijat porvarillisissa instituutioissa: Kansallisteatterin ovet sulkeutuivat lopullisesti, ja esiintyminen Kalevalan 100-vuotisjuhlan päätapauksessa Kansallisteatterissa peruttiin. Tompurista tuli vakiutuinen esiintyjä vasemmiston tilaisuuksissa. Valtiollisen poliisin tarkkailu oli alkanut jo Amerikkaan lähtemisen yhteydessä.

Kiintoisa kehityskulku Tompurin urassa oli hänen ajautumisensa äärivasemmalle, mahdollisesti jopa SKP:n (laiton Suomen Kommunistinen Puolue) palkkalistoille Työnlausujan-puhekuoron johtajana. Muistelmissaan Tompuri konstruoi omaa toimintaansa puolueettoman aseman hakemisena jakautuneessa yhteiskunnassa, mutta 1930-luvun puolella välissä Tompurin sijainti kulttuurin kentällä oli vasemmaisinta laitaa: vasemmistoälymyksen itsekritiikissä Tompuria käytettiin esimerkkinä uutta luovasta prolettaarisesta taiteesta. Vaikka Tompuri ei ollut poliittisesti sitoutunut kommunisteihin, hänen pääomansa oli heidän käytössään.

Kehityskulun voi ymmärtää kenttään liittyvänä ohjaavana ominaisuutena. Taiteilija rakentaa omaa projektiaan niiden mahdollisuuksien mukaisesti, jotka ovat kiinnittyneet hänen habitukseen ja niiden mahdollisuuksien mukaan, joita hänen asemansa kentällä hänelle tarjoaa. *Kaunis Saksa – Poltettua Runoutta* -lausuntauillan jälkeen tarjoukset porvarillisella puolella loppuivat. Sen sijaan vasemmisto nosti Tompurin omaksi tähdekseen. Ikään kuin luonnollisena jatkumona erilaisille esiintymistehtäville vasemmiston tilaisuuksissa Tompuria pyydettiin johtamaan puhekuoroa. Eläytymiskykyisenä ja älykkäänä ihmisenä hän saavutti kuoron kommunistivaltaisen jäsenistön luottamuksen, ja ohjelmistovalinnassa Tompuri pyrki pääsemään lähelle jäsenistön ajatusmaailmaa. Tulosta aikalaiset pitivät uutta luovana prolettaarisena taiteena.



Bourdieuin sosiologiaa käsittelevässä teoksessaan *Culture & Power* David Swartz kuvailee taiteellisten töiden tutkimuksen koostuvan kolmesta välttämättömästä portaasta. Ensinnäkin tutkimuksen tulee suhteuttaa kyseinen käytäntöjen kenttä laajempaan vallan kenttään. Toiseksi tutkijan tulee identifoida objektiiviset suhteet vastakkaisten ryhmien ja yksilöiden välillä heidän kamppaillessaan taiteellisesta legitimaatiosta, mikä tarkoittaa hallitsevien ja alisteisten asemien tunnistamista kaikkien kentän toimijoiden osalta. Kolmanneksi analysoidaan toimijoiden asemiinsa tuoma luokka-habitus ja se sosiaalinen kehityskaari, jota toimijat tavoittelevat kamppailuissaan kentällä.¹

Suurelta osin tutkimukseni asettuu bourdieulaiseen kehykseen. Suomalaisen teatterin kentän sijainti vallan kentällä hallitussa asemassa on tutkimuksessani ilmeinen. Kentän merkittävimmän instituution Suomen Kansallisteatterin johtokunnassa istuivat kulttuurisen, taloudellisen ja poliittisen suurpääoman omistajat tekevässä kansallista taidetta koskevia päätöksiä. Samat henkilöt vaikuttivat lisäksi useissa muissa yhteiskunnan merkittävässä asemissa. Taiteen kentältä saatu tunnustus ei tuonut Tompurille asemaa kansallisiin näyttämöiltä, vaan teatteritaiteesta tehtyihin päätöksiin vaikutti myös politiikka. Suomen pienissä oloissa riitautuminen Kansallisteatterin johtokunnan kanssa merkitsi marginalisoitumista laajemmassa merkityksessä kuin vain välikirkkoa yhden työnantajan kanssa. Kansallisteatterilla ei ollut tasaveroisia vaihtoehtoja, ja samat henkilöt sekä mielipiteet vaikuttivat muuallakin.

Täysin vaihtoehdoton ei Tompurin asema Suomessa luonnollisesti ole ollut. Tompuri vieraili runsaasti maan muissa teattereissa, mutta ilmeisesti niiden provinsiaalinen asema ei houkuttanut Tompuria hankkimaan kiinnitystä. Etenkin 1910-luvulla Tompurin kiertueet menestyivät hyvin, mutta ne eivät luoneet pysyviä edellytyksiä taiteelliselle toiminnalle. Teatterinjohtajaksi Tompuri



pyrki ainakin kahdesti: vuoden 1919 keväällä hän haki johtajan-
tointa Tampereen Työväen Teatterista ja vuonna 1948 häntä har-
kittiin Suomen Työväen Teatterin johtajaksi. Valituiksi tulivat Kosti
Elo ja Eino Jurkka. Molempien miesten habitus oli huomattavasti
työväenluokkaisempi kuin Tompurin, mikä saattoi vaikuttaa va-
litsijoiden arvioihin hakijoista sukupuolen ohella. Tompurin tai-
teilijaintellektuellin habitus ei löytänyt pysyvää asemaa vasemmis-
tonkaan parista.

Teatterin kentän sijaintiin vallan kentällä hallitussa asemassa tuo
vastapoolin kentän suhteellinen autonomia. Taiteen kehitys ei tot-
tele valtaapitävien käskyjä, vaan sillä on taipumus seurata omia
impulssejaan. Autonomisella alakentällä taiteen oman kehityksen
ja kansainvälisten virtausten seuraaminen on tärkein toimintaa oh-
jaava periaate.

Tompurin perustama teatteri Vapaa Näyttämö pyrki muuttamaan
Suomen teatterin kenttää luomalla siihen taiteellisten uudistus-
ten väylänä toimivan autonomisen alakentän. Yhteiskunnissa, jois-
sa teatterin alakentän asema on legitimoitu osaksi hegemoniaa,
sallitaan taiteellisten teattereiden esittämä yhteiskuntakritiikki. Sen
katsotaan kuuluvan osaksi hegemonian sisällä tapahtuvaa keskus-
telua, ja alakentän odotetaan käyvän sitä.

Uuden Suomen kulttuuriosastossa toiminut ryhmä, johon kuu-
luivat Jalmari Lahdensuo, K.S. Laurila sekä Heikki Klemetti, aset-
tuivat vastustamaan Tompurin pyrkimyksiä Vapaan Näyttämön
johtajana. Heistä teatterikriitikkona toimi Jalmari Lahdensuo ja
ideologisenä johtajana myöhemmin professoriksi edennyt K.S.
Laurila. Hyökkäykset kohdistuivat erityisesti Tompurin esittämiin
moderneihin ja vapaamielisiin naisshahmoihin. Yhdistämällä näyt-
tämöluomien piirteet osaksi Tompurin persoonaa, luotiin julki-
suudessa kuva moraalisesti rappeutuneesta epäilyttävästä henki-
löstä. Vastustuksessa voi havaita voimakkaan naisvihan piirteen,



etenkin kun K.S. Laurilan 1930-luvun silmätikku oli siveettömyydestä epäilty kirjailija Hella Wuolijoki.

Suomessa teatterin alakenttä ei onnistunut ennen sotia legitimoimaan itseään. Suomessa sotien välistä aikaa onkin kuvattu modernismin kannalta taantumuksellisena aikana. Modernia yhteiskuntaa luonnehtiva eri kenttien voimakas eriytyminen kääntyi Suomessa yhtenäistämiseksi. Teatteriin sovellettiin samoja ihanteita kuin kansakouluopetukseen, maanpuolustukseen tai kotiloulostyöhön.

Kansanvalistuksellisen myönteisyyden sijaan Vapaan Näyttämön ohjelmistossa tutkailtiin teatteritaiteen omaa kehitystä seuraten alitajunnan syövereitä, naisten seksuaalista halua sekä luotiin näyttämölle erilaisia turmeltuneisuuden kuvia. Ohjelmiston tarjoama pikantti älyllisyys, kriittisyys ja vallitsevien arvojen kyseenalaistaminen ei saavuttanut toiminnan jatkumisen kannalta riittävää vastakaikua, vaikka teatterin asiantuntijakriitikot antoivatkin tunnustusta. Sodan voittajien edustajina esiintyneiden konservatiivien katsannoissa teatterin alakenttä oli tarpeeton kyseenalaistaja, kontrolloimattomuudessaan suorastaan vaarallinen.

Tompurin asemaansa tuomaa luokka-habitusta olen kuvannut sitoutumattoman taiteilijaintellektuellin ja tähtinäyttelijän sekoituksena. Vehkalahtelaisen maanviljelijän kuopustytär sai korkean koulutuksen ja vankan kielitaidon käydessään koulua ruotsinkielellä. Radikaalia ainesta habitukseen liitti läpimurto vapaamielisyyden symbolina ja yhteydet nuorsuomalaisiin taiteilijapiireihin sekä euterpeläisiin. Merkittävimmät vaikutteet ja esikuvat Vapaalle Näyttämölle Tompuri sai seurattessaan Pariisissa André Antoinen teatterin harjoituksia. Kosmopoliittisuus kasvoi ulkomailla oleskelun myötä, ja kiinnitys Saksassa oli ainutlaatuinen saavutus suomalaiselle näyttelijälle. Avioliiton kautta Tompuri liittyi perinteikkääseen suomalaiseen kulttuurisukuun ja kohosi säädystä. An-



siokkaan naimakaupan tuoma turva katosi avioeron myötä.

Diivan elkeitä Tompuri omaksui työskennellessään perinteisissä teattereissa, joissa taiteilijaintellektuellin habitus oli vieras. Diivan käytös oli tapa korostaa omaa asemaansa, vaikka diivanäyttelemisen ei enää vastannut aikakauden esteettisiä ihanteita. Suomalaisessa teatterin kentässä ja erityisesti Suomen Kansallisteatterissa Ida Aalbergin esikuvalla oli vahva vaikutus Tompurin sukupolven. Väistämättä uusia tulokkaita verrattiin suureen Idaan, ja usein Tompuri pyrkiin haastamaan Aalbergin tulkinnat vanhoista loisto-osista.

Tähtinäyttelemiseen Tompuri joutui myös vastoin omaa tahtoaan: Kansallisteatterissa hänen ei annettu osallistua kokonaisuun harjoitusprosesseihin, vaan hänen täytyi tyytyä muutamaan harjoitukseen ennen esiintymisiään. Kamppailussa asemasta teatterin kentällä Tompuri käytti sekä vallankumouksellisia että vallanperimykselle perustuvia strategioita, joista kummatkaan eivät johdaneet lopulliseen menestykseen.

Tompuri ei kuulunut porvaristoon eikä työväestöön, vaan hän pyrki etsimään asemaa niiden väliltä. Samaan tapaan kuin sivistyneistöä radikalisoituneet vasemmistointellektuellit Tompuri jäi vallitsevien luokkajakojen ulkopuolelle. Elintapojensa, asuinpaikkansa ja ulkoisen olemuksensa puolesta Tompuri kuului yläluokkaan. Marginalisoituminen, avioero ja hänen maineensa aikansa kohupersonana loivat etäisyyttä porvarillisiin piireihin. Tompurin lähipiiriin lukeutui taiteilijoita, vapaamielisiä kulttuurihenkilöitä sekä porvarillisessa yhteiskunnassa marginaalisia hahmoja, kuten homoseksuaaleja. Työnlausujat-puhekuoron johtajana Tompuri tutustui työväestön kommunisteihin.

Tompurin tavoittelema sosiaalinen kehityskaari suomalaisella teatterin kentällä ei toteutunut. Hänen marginalisoitumisensa, jäämisenä ilman näyttämöä ja teatteriryhmää, oli vastoin hänen tavoit-



teitaan. Lausuntataide ja kirjailijanura näyttäytyvät Tompurin omissa sekä aikalaisten hahmotuksissa kompensaaiona kesken jääneelle näyttelijänuralle.

Tompurin käyttövoimaksi voi tunnistaa vahvan esiintymisvietin. Muu taiteellinen toiminta teatterissa tähtäsi Tompurin omaan näyttämömenestykseen. Johtaessaan kiertueitaan, hakeutuessaan Kansallisteatteriin ja perustaessaan Vapaan Näyttämön Tompuri pyrki luomaan edellytykset omalle esiintymiselleen. Näyttämömenestyksien myötä hän alkoi tavoitella päätäntävaltaa koko taiteelliseen prosessiin. Mikäli Tompurin kehityskaari olisi jatkunut suotuisissa merkeissä, olisi Suomeen ehkä vakiintunut teatterin taiteellisten uudistusten alakenttä, ja hän olisi toiminut jonkin teatterin kiitettynä johtajana ja naispääosien näyttelijänä. Tompurilla oli myös viehtymystä ulkomaiden valloitukseen.

Tutkimukselleni merkittävin rinnakkaisteksti on Elli Tompurin kolmiosaiset muistelmat, jotka käsittelevät ajanjaksoa lapsuudesta noin vuoteen 1941. Muistelmiinsa Tompuri on tallentanut omaa taiteellista työtänsä hyvin tarkasti antaen melko tasaveroisesti tilaa sekä suurille menestyksilleen että pienimuotoisille ohjelmilleen. Tompurin omassa kuvauksessa hänen uransa muodostaa jatkumon: sama myönteinen kulttuurimieli vie häntä aina uusien esiintymispaikkoihin ja tilanteisiin. Vastoinkäymiset masentavat häntä vain hetkellisesti: suuri kansallinen tehtävä taiteilijana nostaa hänet vaikeuksien yläpuolelle kohtaamaan ja voittamaan uusia haasteita.

Mottonsa mukaisesti Tompuri esiintyi missä vain ja kelle vain. Taiteellinen tinkimättömyys kohdistuu tekstin ja esitystavan valintaan: ei mitä vain ja miten vain. Motto auttaa sivuuttamaan tosiasiain, joka on tutkimukseni keskeisin kiinnostuksen kohde: Tompurin marginalisoituminen suomalaiselta teatterin kentältä. Tompurin tie vei teatterielämän keskiöstä kansalliselta päänäyttä-



möltä kentän reuna-alueille erilleen muista teatterintekijöistä ja resursseista. Tutkimukseni sai hahmokseen jatkumon sijaan katkelmat: läpimurto, marginalisoituminen ja paluu oppositioon.

Lähtökohtanani esittelin Tompurista säilyneitä luonnehdintoja, joissa merkittävät aikalaiset antoivat selityksiä Tompurin vaikeuksille suomalaisessa teatterielämässä. Kiintoisa oli myös ristiriita muistelmien myönteisen kulttuurimielen ja Tarmo Mannin kuvaaman katkeroituneen taiteilijapersoonan välillä. Mannin kuvauksessa Tompuri aina palasi Vapaan Näyttämön aikoihin kuin samaa äänilevyä olisi soittanut uudestaan.

Tutkimukseni kuluessa löysin Tompurin jälkikuvan säröille selityksen, joka poikkeaa Tompurin muistelmissaan rakentamasta jatkumosta, aikalaisen kuvaamasta vaikeasta persoonasta tai epämääräisestä poliittisesta epäluulosta. Tompuriin kohdistui vastustus, jonka ideologinen pohja oli bolshevistisen feminismin kitkemisessä pois Suomesta. Tompuri ei suostunut omia kykyjään pienempään rooliin teatterintekijänä, ja valkoisen Suomen konservatiivit onnistuivat sulkemaan uuden naisen pois teatterin kentän rakenteista ja instituutioista. Marginaalistakin käsin Tompuri löysi uuden yleisön.

Tarkasteluni valossa erityisesti 1930-luku synnytti ristiriitaisia merkityksiä Tompurin ympärille. Hänen taiteellinen pääomansa oli siirtynyt vasemmiston käyttöön. Äärioikeistolainen epäluulo alkoi näyttäytyä oikeutettuna, ja aikakauden vakoojapidätykset yhdistettiin Tompuriin. Yksityiset kansalaiset tekivät Tompurista ilmi-antoja, joissa he olivat täysin vakuuttuneita Tompurin kuulumisesta kansainväliseen vakoojarenkaaseen.

Muistelmiensa avulla Tompuri 1940-luvulla vahvisti asemaansa merkittävänä kulttuurihenkilönä ja hälvensi itseensä liittyviä epäluuloja. Tompuri hyväksyttiin kirjallisuuden kentällä, jolla naisen ruumiillinen seksuaalisuus ei samalla tavalla kohdannut yleisöä



kuin teatterissa. Erilaiset merkityskerrokset jäivät silti elämään Tompurin ympärille. Tutkimuksessani Tompuri löytää paikkansa suomalaiselta teatterin kentältä modernismin ensimmäisen vaiheen uranuurtajana, jonka saavutusten himmentäminen oli osa häneen kohdistunutta marginalisoitumisprosessia.

1 Swartz 1997:142



Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva

Elli Tompuri – the New Woman and the Red Diva

Helka Mäkinen, University of Helsinki. FIN.

The dissertation explains the process of marginalization that brought the actress Elli Tompuri from a position of a nationally celebrated leading lady to that of a performing artist without a stage and a person under the surveillance of the Finnish secret police (EK-Valpo). The main theoretical frame of the study is the sociology of Pierre Bourdieu. His concepts of "field" and "habitus" are applied in order to explain the changes in power relations in Finnish cultural life.

The periodisation of the study is based on major changes in the position of Elli Tompuri in the Finnish theatrical field. Tompuri made her breakthrough at the Finnish National Theatre in 1905 with the role of the sensational oriental princess in Oscar Wilde's *Salome*. Through her appearances on stage and in real life she became known as a radical New Woman.

The process of Elli Tompuri's marginalization took place after the Finnish Civil War between 1918 and 1923. The autonomy of the theatrical life became narrower, and the winners of the war implanted new ideals of theatre art. Under special attack was the Tompuri's performances as *Salome* and Lulu in Frank Wedekind's *Der Erdgeist* made her seem like a Bolshevik feminist, and the Bolsheviks were the defeated enemy of the Civil War. The once posi-



tively received New Woman became the femme fatale in the public eye. Elli Tompuri's private theatre Vapaa Näyttämö (Free Stage) went down under pressure, and Tompuri felt so limited professionally in Finland that she travelled to the United States to perform for Finnish immigrants.

In the 1930s Tompuri permanently returned to Finland and her recitation evening *Kaunis Saksa – Poltettua runoutta* (*Beautiful Germany – Burned Poetry*) in October 1933 won her great fame and a new audience among the oppositional forces in Finnish society. The secret police surveillance which had begun when she left Finland continued until the end of the Second World War. Nothing incriminating was ever found. Her ambiguous reputation motivated this study.



Lähteet ja kirjallisuus:

(viitteissä käytetyt lyhenteet merkitty sulkuihin sanojen jälkeen)

Arkistot:

Kansallisarkisto

- Elli Tompurin henkilöarkisto.
- Jalmari Finnen henkilöarkisto.
- Kaupparekisteri.
- Painoasiain ylihallitus III Pöytäkirjat 1903-1905.
- Valpo I.

SKS/ Kirjallisuusarkisto

- Eliel Aspelin-Haapkyän päiväkirja 1905.

Suomen Kansallisteatterin arkisto

- Elli Tompurin kirjeet Suomen Kansallisteatterin johtokunnalle.
- Suomen Kansallisteatterin (SKT:n) johtokunnan pöytäkirjat vuosilta 1910-1943.

Painamattomat lähteet:

Heiskanen Anu 1996: *Valtion aktiivisessa palveluksessa – Esko Riekkä Etsivän Keskuspoliisin päällikkönä 1923-1938*. Poliittisen historian pro gradu -työ. Valtiotieteellisen tiedekunnan kirjasto. Helsingin yliopisto.

Hermant Abel 1919: *Loistojuna (Trains de luxe)*. suom. Jalmari Finne. Elli Tompurin arkisto. Kansallisarkisto.

Hirn Sven: Apollon taloa koskeva käsikirjoitus.



Lassila Pertti 1986: *Miehennielijöitä ja huijareita. Frank Wedekind vuosisadan vaihteen draamatikkona*. Sivulaudaturtyö. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

Rossi Asko 1993: *Näytelmien sensuuri Suomessa 1905-1993*. Teatteritieteen pro gradu -työ. Historiallis-kielitieteellinen kirjasto. Helsingin yliopisto.

Sudermann Hermann 1898: *Johannes*. Suom. Irene Mendelin. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Suomen Kansallisteatterin osakeyhtiön yhtiöjärjestys.

Wedekind Frank 1895: *Maahinen*. Suom. Aukusti Simelius. Elli Tompurin arkisto. Kansallisarkisto.

Wilde Oscar 1892: *Salome*. Suom. Jussi Snellman. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Ala-Kulju Reino et al. 1963: *Eteläpohjalaisia elämäkertoja. A-L*. Etelä-Pohjanmaan maakuntaliitto. Vaasa.

Ammond Jukka 1980: *Niskavuoren talosta Juurakon torppaan. Hella Wuolijoen maaseutunäytelmien aatetausta*. Jyväskylä Studies in the Arts 14. Gaudeamus. Jyväskylä.

Backman Eero 1975: "Painovapaudesta ja sen rikosoikeudellisesta sääte-lystä Venäjän vallan loppuajan Suomessa". *Oikeustiede*. Suomalaisen lakimiesyhdistyksen vuosikirja VI. Vammala. s.125- 219.

Bourdieu Pierre 1984: *Distinction. A social critique of judgement of taste*. Transl. By Richard Nice. Routledge & Kegan Paul. Great Britain.

— 1993: *The Field of Cultural Production*. Polity Press. Great Britain.

— 1985: *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J. P. Roos. Vastapaino. Tampere.

— 1991: *Language and Symbolic Power*. Transl. By Gino Raymond and Matthew Adamson. Polity Press. Great Britain.

— 1998: *Järjen käytännöllisyys*. Suom. Mika Siimes. Vastapaino. Tampere.



Carlson Marvin 1994: "Invisible Presences – Performance Intertextuality". *Theatre Research International* Vol. 19 No 2. 111-117.

Castrén Gunnar 1907: Alkulause Oscar Wilden teokseen *De Profundis*. Otava. Helsinki.

Ekman-Salokangas Ulla 1988: *Suomen Lehdistön historia 7*. Sanomalehtien Liitto ry. Paikallislehtien liitto ry. Jyväskylä.

Engman Max; Eriksson Jerker A. 1979: *Mannen in kolboxen. John Reed och Finland*. Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.

Fairclough Norman 1992: *Discourse and Social Change*. Polity Press. Great Britain.

Ferris Lesley 1990: *Acting Women. Images of Women in Theatre*. Macmillian Education Ltd. Hampshire and London.

Frenckell Ester-Margaret von 1972: *ABC för teaterpubliken*. Söderström & Co. Förlags Ab. Borgå.

Gagnier Regenia 1986: *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford University Press. Stanford. California.

Gilbert Elliot L. 1983: "Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and Salome ". *Victorian Studies*, volume 26, number 2. Indiana University. 133-159.

Gittleman Sol 1969: *Frank Wedekind*. Twayne Publishers Inc. New York.

Halme Kaarle 1928: *Arkadia*. Otava. Helsinki.

Hapuli Ritva; Koivunen Anu; Lappalainen Päivi; Rojola Lea 1992: "Uutta naista etsimässä". *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. SKS:n Toimituksia 574. Helsinki. 98-112.

Hapuli Ritva 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. SKS:n Toimituksia. Helsinki.

Heine Heinrich 1904: *Saksanmaa. Talvinen tarina*. Suom. Otto Manninen. Otava. Helsinki.



Hietaniemi Tuija 1992: *Lain vartiassa. Poliisi Suomen politiikassa 1917-1948*. Historiallisia tutkimuksia 166. SHS. Helsinki.

Jenkins Keith 1997: "Introduction: on being open about our closures". *The Postmodern History Reader*. ed. Keith Jenkins. Routledge. London and New York. 1-30.

Jokinen Arja; Juhila Kirsi; Suoninen Eero 1993: *Diskurssianalyysin aakko-*
set. Vastapaino. Tampere.

Kaarninen Mervi 1995: *Nykyajan tytöt. Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920-*
ja 1930-luvun Suomessa. SHS. Helsinki.

Kalima Eino 1968: *Kansallisteatterin ohjissa*. Otava. Helsinki.

Kallas Aino 1947: *Kolmas saattue kanssavaeltajia ja ohikulkijoita. Muistoja ja*
muotokuvia. Otava. Helsinki.

Kantokorpi Mervi 1998: "Naturalismin kuvotus". *Dekadenssi vuosisadan-*
vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS. Helsinki.
16-31.

Karemaa Outi 1998: *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa*
1917-1923. SHS. Helsinki.

Kekäläinen Markku; Jokivuori Pertti; Heikkilä Kai 1995: *Eroksen aika*. Kir-
jayhtymä Oy. Helsinki.

Kilpi Sylvi-Kyllikki 1966: *Sörnäisten tyttö politiikan pyörteissä. Tapahtumia*
1930-luvulla. Tammi. Helsinki.

Kivi Aleksis 1996: *Olviretki Schleusingenissa*. Näytelmällinen osotelma 4:ssä
osassa. Otava. Helsinki.

Kivimaa Arvi 1978: *Ihmisen urheus*. Otava. Helsinki.

Koivisto Hanne 1997: "'Vaaksan verran ennen muuta ihmiskuntaa' - va-
semmistointellektuellien käsityksiä tehtävästään ja asemastaan suomalai-
sella 1930-luvulla". *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneis-*
töstä ja älymystöstä. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Tietolipas
151. SKS. Helsinki. 64-95.



Koivisto Hannele 1992: ”Kaksi Amerikkaa. Suomenkielisten kulttuuri-
piirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla”. *Vampyyrinainen ja Ken-
kuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. SKS:n
Toimituksia 574. Helsinki. 38-60.

Kollontai Aleksandra 1920: *Perhe ja kommunistinen valtio*. Suomalaisten Kom-
munistien Sarjajulkaisu N:o 67. V.K.P:n Suomalaisten Järjestöjen Kes-
kus-Toimisto. Pietari.

Kollontay Aleksanda 1914: *Suuri esitaistelija. August Bebelin, niasen oikeuksi-
en ja vapauksien puoltajan muisto*. Työläisnaisen Osuuskunta. Porvoo.

Korsberg Hanna 1999: ”Jättiläisten kilpajuoksu pienen näyttämön raken-
tamisen taustalla”. *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttä-
möstä*. Toim. Pirkko Koski. Yliopistopaino. Helsinki. 209-228.

Koski Pirkko 1986: *Kansan teatteri I*. Helsingin teatterisäätiö. Helsinki.

———— 1987: *Kansan teatteri II*. Helsingin teatterisäätiö. Helsinki.

———— 1992: *Teatterinjohtaja ja aika. Eino Salmelaisen toiminta Helsingin
Kansanteatterissa 1934-1939*. Yliopistopaino. Helsinki.

———— 1995: ”Tekstistä esitykseksi – teatterihistorian tulkintaa”. *Helmi
simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Toim. Markku Ihonen & Yrjö
Varpio. SKS:n tietolipas 137. Helsinki.

———— 2000: *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Ota-
va. Helsinki.

Koski Pirkko; Lahtinen Outi; Mustonen Eeva (toim.) 1997: *Näkökulmia
menneeseen. Teatterihistorian perusteita ja käytännön sovellus: Uusi teatteri 1940-
1941*. Teatterimuseo. Helsinki.

Koskimies Rafael 1953: *Suomen Kansallisteatteri 1902-1917*. Otava. Hel-
sinki.

———— 1972: *Suomen Kansallisteatteri II 1917-1950*. Otava. Helsinki.

Krohn Eino; Rinne Toivo 1966: *Turkulaisen Teatterin Historia 1 osa*. Polyty-
pos. Turku.



Kruger Loren 1992: *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. The University of Chicago Press. Chicago and London. USA.

Kuhns David F. 1997: *German Expressionist Theatre. The actor and the stage*. Cambridge University Press. UK.

Kurjensaari Matti 1975: *Loistava Olavi Paavolainen. Henkilö- ja ajankuvia*. Tammi. Helsinki.

Lackman Matti 1994: "Etsivä keskuspoliisi 1919-1937." *Turvallisuuspoliisi 75 vuotta 1919-1994*. Toim. Matti Simola ja Jukka Salovaara. Sisäasiainministeriö. Poliisiosasto. Helsinki. 11-100.

Laine Kimmo 1999: "*Pääosassa Suomen kansa*". *Suomi-filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokvan rakentajana 1933-1939*. SKS:n Toimituksia 732. Helsinki.

Laurila K.S. 1918: *Estetiikan peruskysymyksiä*. WSOY. Helsinki.

——— 1924: *Nykykaikaisen kommunismin opit*. Otava. Helsinki.

——— 1929: *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä*. WSOY. Helsinki.

Leino-Kaukiainen Pirkko 1984: *Sensuuri ja sanomalehdistö Suomessa vuosina 1891-1905*. SHS. Historiallisia tutkimuksia 126. Gummerus Oy. Jyväskylä.

Levas Naemi 1946: *Tampereen Teatteri vuosina 1904-44*. Tampereen kirjapaino Oy.

Löfström Jan 1991: "'...Silloinkin kun sitä naispuolinen henkilöharjoittaa...' Naisten homoseksualisuuden kriminalisointi Suomessa 1888-1889". *Naistutkimus* 3/1991. 18-26.

——— 1996: "Miehimys suomalaisessa kulttuurissa". *Hiidenkivi* 4/1996. 16-19.

Marcus Jane 1975: "Salomé: The Jewish Princess Was a New Woman". *Bulletin of New York Public Library*. Volume 78 1974-1975. The New York Public Library. New York. 95-113.



McConachie Bruce A. 1985: "Towards A Postpostivist Theatre History". *Theatre Journal* Vol. 37/4 Dec 1985. 465-476.

——— 1989: "Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History". *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. ed. Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie. University of Iowa Press. USA. 37-58.

——— 1997: "Cultural Systems and the Nation-State: Paradigms for Writing National Theatre History". *New England Theatre Journal* 8/1997. 29-44.

——— 2001: "Social Practices and the Nation-State: Paradigms for Writing National Theater History" revised version of "Cultural Systems and Nation-State: Paradigms for Writing Theatre History" (forthcoming in *Theatre, History and National Identities* by Helsinki University Press).

Millett Kate 1970: *Sexual Politics*. Doubleday & Company, Inc. Garden City. New York.

Mustelin Olof 1963: *Euterpe. Tidskriften och kretsen kring den, En kulturhistorisk skildring*. Skrivningar utgivna av Svensk Litteratur Skällskapet. n:o 398. Helsingfors.

Mustola Kati 1991: "Seksuaalisuuden tutkimuksen kenttä murroksessa". *Naistutkimus* 3/1993. 65-67.

Mäkinen Helka 1997: "'Toiseutta' näyttämöllä. Oscar Wilden *Salomen* vastaanotto Suomessa vuosisadan vaihteessa". *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Toim. Helka Mäkinen. Yliopistopaino. Helsinki. 124-151.

——— 1999: "Kamppailua hegemoniasta kulttuurin kentällä. Elli Tompuri vastaan Suomen Kansallisteatteri". *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Toim. Pirkko Koski. Yliopistopaino. Helsinki. 125-154.

——— 2000: "Politics, Sexuality and Emancipated Women. The Reception of Oscar Wilde's *Salome* in Finland 1905 and 1919" *Nordic Theatre Studies* Vol. 12. 66-73.

Nellhaus Tobin 1998: "Signs, Social Ontology, and Critical Realism". *Journal for the Theory of Social Behaviour*. Vol. 28 1/1998. 1-24.



- Nieminen Armas 1951: *Täistelu sukupuolimoraalista*. WSOY. Helsinki.
- Numers Gustaf von 1908: *Elinan surma*. WSOY. Helsinki.
- Orsmaa Taisto-Bertil 1976: *Teatterimme käänne. Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa*. Gaudeamus. Helsinki.
- Parente-Capková Viola 1998: "Decadent New Woman?" *Nora* 1/1998 Vol 6. 6-20.
- Peltonen Matti 1992: "Sivistyneet 20-luku ja kieltolaki". *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. SKS:n Toimituksia 574. Helsinki. 61-78.
- Peneff Jean 1990: "Myths in life stories". *The myths we live by*. ed. Raphael Samuel and Paul Thompson. Routledge. London. 36-48.
- Postlewait Thomas 1988: "The Criteria for Periodization in Theatre History". *Theatre Journal* 40:3, Oct 1988. 299-318.
- 1989: "Autobiography and Theatre History". *Intepreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. ed. Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie. University of Iowa Press. USA. 248-272.
- 1992: "History, Hermeneutics, and Narrativity". *Critical Theory and Performance*. ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. The University of Michigan Press. USA. 356-368.
- 1997: "Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa". Teoksessa *Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian perusteita ja käytännön sovellus: Uusi teatteri 1940-1941*. Suom. Kaarina Kytömaa ja Eeva Mustonen. Toim. Pirkko Koski, Outi Lahtinen, Eeva Mustonen. Teatterimuseo. Helsinki. 9-33.
- Powell Kerry 1990: *Oscar Wilde and the theatre of the 1890s*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Quinn Michael L. 1990: "Celebrity and the Semiotics of Acting". *New Theatre Quarterly* Vol. VI No. 22 May 1990. 154-161.
- Rajainen Maija 1973: *Naisliike ja sukupuolimoraali*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 91. Helsinki.



Rajala Panu 1995: *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918-1964*. Tampereen Työväen Teatteri Oy. Tampere.

Reitala Heta 1999: "'Älä palvele vieraita jumalia'. Suomalaisuusliikkeen manifesteja Kansallisteatterissa 1920- ja 1930-luvuilla." *Niin muuttuu maailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Toim. Pirkko Koski. Yliopistopaino. Helsinki. 97-124.

Roos J.P. 1985: "Pelin säännöt: Intellektuellit, luokat ja kieli" johdanto teokseen *Sosiologian kysymyksiä*. Vastapaino. Tampere. 7-28.

Saarela Tauno 1996: *Suomalaisen kommunismin synty 1918-1923*. Kansan Sivistystyön Liitto. Tampere.

Sallamaa Kari 1994: *Kansanrintaman valo. Kirjailijaryhmä Kiilan maailmankatsomus ja esteettinen ohjelma vuosina 1933-1943*. SKS. Helsinki.

Salmelainen Eino 1957: *Hurma ja surma. Muistelmia tavallaan*. Tammi. Helsinki.

Sevänen Erkki 1994: *Vapauden rajat. Kirjallisen tuotannon ja välityksen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939*. SKS. Helsinki.

——— 1997: "Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toiminta strategiat". *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Tietolipas 151. SKS. Helsinki. 33-63.

Siltala Juha 1985: *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Otava. Helsinki.

Suhonen Pekka 1996: *Rooli ja kohtalo*. Otava. Helsinki.

Sulkunen Irma 1989: *Naisen kutsumus. Miina Sillanpää ja sukupuolten maailmojen erkaantuminen*. Hanki ja jää. Helsinki.

——— 1991: *Retki naishistoriaan*. Hanki ja jää. Helsinki.

Swartz David 1997: *Culture & Power. The sociology of Pierre Bourdieu*. The University of Chicago Press. Chicago.

Tallgren Anna-Maria 1937: "Elävää teatteria. Välähdyksiä teatterimme viimeaikaisesta kehityksestä". *Teatteri ja näyttelijä*. Toim. Eino Salmelainen ja Ilmari Lahti. K.J. Gummerus Oy. Helsinki. 11-34.



Tanner Linda 1965: *Tämän olen kokenut. Muistikuvia ja mielipiteitä*. Tammi. Helsinki.

Tarkiainen Kari 1987: *Viljo Tarkiainen. Suomalainen humanisti*. SKS:n Toimituksia 470. Helsinki.

Tompuri Elli 1942: *Minun tieni*. WSOY. Helsinki.

——— 1942b: *Tieni jatkuu....* WSOY. Helsinki.

——— 1945: *Mihin päättyvi tie?* WSOY. Helsinki.

Tuomikoski-Leskelä Paula 1977: *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 103. SHS. Helsinki.

Tuominen Arvo 1956: *Kremlin kellot. Muistelmia vuosilta 1933-1939*. Tammi. Helsinki.

Tydeman William; Price Steven 1996: *Wilde Salome*. Cambridge University Press. Great Britain.

Varja Mervi 1997: "Muistoja työstä ja taistelusta. Naisnäyttelijän ruumis kulttuurin reproduktioitehtävissä". *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Toim. Helka Mäkinen. Yliopistopaino. Helsinki. 77-103.

Wilde Oscar 1906: *Dorian Grayn muotokuva*. suom. Helmi Setälä. WSOY. Porvoo.

Williams Raymond 1988: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Vastapaino. Tampere.

Wuolijoki Hella 1986: *Nuoruuteni kahdessa maassa*. Weilin + Göös. Espoo.

——— 1953: *Minusta tuli liikenainen eli "valkoinen varis"*. Tammi. Helsinki.

Zagona, Helen Grace 1960: *The legend of Salome and the principle of art for art's sake*. [Librairie E.Droz. Geneve. Librairie Minard. Paris V]



Lehtikirjoitukset ja kritiikit:

A.: "Kiertue Elli Tompuri" *Länsi-Suomi* 17.3.1923.

A.H.: "Kiertue Elli Tompuri" *Vaasa* 14.3.1923.

A.P.: "Elli Tompurin vierailu." *Raahen Lehti* 17.11.1906.

"Arvokas ohjelmallinen Iltama" *Suomen Sosialidemokraatti* 25.2.1921.

B.: "Vapaa Näyttämö. Rakennusmestari Solness" *Suomen Sosialidemokraatti* 1.9.1919.

Davidson Fanny: "Elli Tompurin kiertue." *Kansan Lehti* 15.3.1923.

D.B.: "Kirjallisuutta ja taidetta. Kansallisteatteri." *Työmies* 18.11.1905.

-e.: "Kiertue Elli Tompuri." *Keskisuomalainen* 2.3.1923.

E.A.: "Den brända diktens afton." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 7.10.1933.

-i.: "Vapaa Näyttämö. Frank Wedekind: Maahinen." *Suomen Sosialidemokraatti* 28.2.1920.

H.: "Elli Tompurin Salome" *Turunmaa* 24.3.1923.

H-a.: "Elli Tompurin kiertue." *Savon Sanomat* 1.3.1923.

Hansen Paul: "Proletaarista itsekritiikkiä!" *Kirjallisuuslehti* 1935, 217-218.

Heurlin Markku af: "Elli Tompuri – viimeinen nuorsuomalainen" *Vapaa-ajattelija* 3/82, 58-60.

H. K-o.: "Elli Tompurin vierailunäytäntö" *Uusi Aura* 23.3.1923.

H-n.: "Elli Tompuri jälleen kotona" *Tulenkantajat* 10-11/1929, 175.

Homén Olaf: "Finska Teatern. En värmorgondröm (d'Annunzio) – Salome (Wilde)." *Euterpe* 1905/41-42, 421.

Hornborg Felix: "Kansallisteatteri. Kevätaamun unelma. – Salome." *Uusi Suometar* 16.11.1905.



- H.W.: "Elli Tompurin vierailunäytäntö" *Sosialisti* 23.3.1923.
- Hällström Raoul af: "Elli Tompuris memoarer." *Svenska Pressen* 10.4.1942
- Hällström Raoul af: "Kuvalehden kulttuuripakinoita" *Suomen Kuvalehti* 12.2.1927, 248-249.
- Hällström Raoul af: "Teatterit. Tompuri." *Ylioppilaslehti* 1922/2, 5.
- Jalkanen Huugo: "Teatterikatsaus. Suomalaisen teatterin 50:ntenä toimintavuonna." *Valvoja* 1922, 21-35.
- J.J.: "Salome." *Työn voima* 2.3.1923.
- J.K.: "Elli Tompuri." *Vapaa Sana* 14.3.1923.
- K.: "Salome Raumalla" *Lalli* 17.3.1923.
- "Kiertue Elli Tompuri" *Helsingin Sanomat* (HS) 6.11.1913.
- "Kiertue Elli Tompuri." *Kaiku* 7.3.1923.
- "Kiertue Elli Tompuri." *Kaleva* 25.10.1913.
- "Kiertue Elli Tompuri." *Savo* 1.3.1923.
- "Kirjallisuutta ja Taidetta" *Helsingin Sanomat* (HS) 4.11.1918 ja 24.12.1918.
- "Kokouksia." *Helsingin Sanomat* (HS) 6.7.1920.
- Kroemer Alexis von: "Ett och annat om Oscar Wilde." *Euterpe* 1903/39, 475-479.
- Krohn Helmi: "Katsauksia Kansallisteatterin kevätinäytäntökauteen 1916." *Valvoja* 1916, 330-338.
- Krohn Helmi: "Kiertue Elli Tompuri." *Valvoja* 1915, 509-511.
- L.: "Elli Tompurin turné" *Turun Sanomat* (TS) 2.11.1906.
- L.: "Vapaa Näyttämö. Läntisrannan kisapoika" *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1920.



L a.: "Salome." *Kaleva* 17.11.1906.

Lagerborg Rolf: "Dekadenten till uppfostraren." *Euterpe* 1903/19. 235-239.

Lagerborg Rolf: "Tidstyper. Ett företal." *Euterpe* 1902/1. 6-9.

Lagerborg Rolf: "Kvinnofrågan." *Euterpe* 1902/ 39. 1-5.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Abel Hermant: Loistojuna." *Uusi Suomi* (US) 11.9.1919.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. August Strindberg: Kruunumorsian." *Uusi Suomi* (US) 17.1.1920.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Frank Wedekind: Maahinen." *Uusi Suomi* (US) 27.2.1920.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Franz Grillparzer: Medea" *Uusi Suomi* (US) 18.10.1919.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Henrik Ibsen: Rakennusmestari Solness." *Uusi Suomi* (US) 31.8.1919.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Oscar Wilde. Salome." *Uusi Suomi* (US) 15.11.1919.

Lahdensuo Jalmari: "Vapaa Näyttämö. Synge: Läntisrannan kisapoika." *Uusi Suomi* (US) 24.3.1920.

Laiho Olavi: "Kelle vain ja missä vain, mutta ei mitä vain ja miten vain." *Kulttuurivihkot* 2/1985. 20-22.

Laurila KS.: "Taidetta. Katsauksia Kansallisteatterin kevätnäytäntökautteen." *Valvoja* 1911, 118-126.

Lazuli: "Elli Tompuri och teater tomtarna." *Allas Krönika* 11.1.1930.

Leino Eino: "Kansallisteatteri." *Helsingin Sanomat* (HS) 16.11.1905.

Leino Eino: "Kansallisteatteri. Salome." *Helsingin Sanomat* (HS) 17.11.1905.



Lenning Hjalmar: "Aleksis Kivi: Olviretki Schleusingenissa." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 4.1.1920.

Lenning Hjalmar: "Finska Teatern. Salome." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 16.11.1905.

Lenning Hjalmar: "Vapaa Näyttämö. Salome." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 15.11.1919.

Lie: "Aleksis Kivi: Olviretki Schleusingenissa." *Suomen Sosialidemokraatti* 3.1.1920.

Lie: "Vapaa Näyttämö. Max Halbe: Nuoruus" *Suomen Sosialidemokraatti* 19.5.1920.

L.W.: "Elli Tompurin Salome" *Turun Sanomat* (TS) 24.3.1923.

N.: "Kiertue Elli Tompuri." *Kaleva* 8.3.1923.

"Nti Tompurin näytännöt..." *Louhi* 17.11.1906.

Malmberg Aino: "Elli Tompuri" *Lalli* 13.3.1923.

O.F.-ll.: "Elli Tompuri's gästspel på Svenska teatern." *Fama* April 1931.

Olsson Hagar: "Elli Tompuri berättar om sitt liv." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 6.6.1942

Olsson Hagar: "Elli Tompuri. Tjugo år vid teatern." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 7.3.1920.

Paavolainen Olavi: "La Tompuri." *Tulenkantajat* 1/1930, 6-9.

Palmgren Raoul: "Viimeinen leinolainen" *Vapaa Sana* 26.1.1945.

Palola Eino: "Hän on kadonnut" *Uusi Suomi*. (US) 29.11.1919.

Palola Eino. "Vapaa Näyttämö. Max Halbe: Nuoruus." *Uusi Suomi* (US) 19.5.1920.

[Pennanen Jarno]: "Elli Tompuri" *Kirjallisuuslehti* 5/1935, 112-113.

Pennanen Jarno: "Tompurin elämäntyö" *40-luku*, 230-235.



Qvarnström Ingrid: "Elli Tompuri berättar..." *Astra* 9/1942.

Rep.: "Kiertue Elli Tompuri." *Raahen Seutu* 8.3.1923.

"Rotuhygienian kehittämisestä sterilisation..." *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10.1933.

Rydberg Kaisu-Mirjami: "Elli Tompurin kunnianteko poltettujen mestarien taistelevalla runoudella." *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10.1933.

Rydberg Kaisu-Mirjami: "Kaunis Saksa – Poltettua Runoutta." *Suomen Sosialidemokraatti* 11.10.1933.

"Rättegången mot Oscar Wilde" *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 7.5.1895, 10.5.1895, 2.6.1895.

Räty-Hämäläinen Aino: "Elli Tompuri valloitti myrskylinnun tavoin" *ET-lehti* 6/1999, 82-85.

Salmelainen Eino: "Kiertue Elli Tompuri." *Aamulehti* 15.3.1923.

Slotte Alexander: "Svenska teatern. Oscar Wilde: Solfjärden." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 29.9.1897.

"Suurenmaailman nainen vakoilijattarena. Lydia Sthal seurusteli aikoinaan Helsingin hienoston ja taiteilijain piireissä." *Uusi Suomi* (US) 24.12.1933.

"Suuresta vakoilujutusta. Uusia tietoja Parisista. Kuvanveistäjä Väinö Aaltonen kertoo." *Helsingin Sanomat* (HS) 30.12.1933.

Talvitie Oiva: "Elli Tompuri-ilta Tampereella." *Maaseudun Sanomat* 16.3.1923.

Tandefelt Liisi: "Elli Tompuri oli freelance-näyttelijöiden kantaäiti." *Helsingin Sanomat* (HS) 25.8.1996.

Tarkiainen Viljo: "Katsaus Kansallisteatterin syysnäytäntökauteen 1905" *Valvoja* 1906, 65-68.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Abel Hermant: Loistojuna." *Helsingin Sanomat* (HS) 12.9.1919.



Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Aleksis Kivi: Olviretki Schleusingenissa." *Helsingin Sanomat* (HS) 3.1.1920.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Alexandre Bisson ja André Sylvan: Hän on kadonnut" *Helsingin Sanomat* (HS) 30.11.1919.

Tarkiainen Viljo: "Vapaan Näyttämön avajaiset" *Helsingin Sanomat* (HS) 31.8.1919.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Bernhard Shaw: Ei sitä voi koskaan tietää" *Helsingin Sanomat* (HS) 27.9.1919.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Frank Wedekind: Maahinen." *Helsingin Sanomat* (HS) 28.2.1920.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Franz Grillparzer: Medea." *Helsingin Sanomat* (HS) 18.10.1919.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Gaston A. de Caillavet, Robert de Flers & Emmanuel Aréne: Kuningas." *Helsingin Sanomat* (HS) 4.5.1920.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. John M. Synge: Läntisrannan kisa-poika." *Helsingin Sanomat* (HS) 25.3.1920.

Tarkiainen Viljo: "Vapaa Näyttämö. Oscar Wilde: Salome." *Helsingin Sanomat* (HS) 16.11.1919.

Tiittanen Irene: "Poltettua Runoutta." *Helsingin Sanomat* (HS) 7.10.1933.

Tiskrn: "Vapaa Näyttämö. Frank Wedekind: Erdgeist (Maahinen)." *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 27.2.1920.

Tompuri Elli: "Amerikka: kaksi kuvaa." *Tulenkantajat* 12/1929, 197-199.

"Turnee Elli Tompuri." *Hämeen Sanomat* 2.11.1906.

Uexküll-Gyllenband Alexander: "Kirjallisuus." *Helsingin Sanomat* (HS) 15.4.1916 (yleisönosasto).

"Ulkomaalta" Päivälehti 9.4.1895, 9.5.1895, 26.5.1895, 29.5.1895 (Oscar Wilden oikeudenkäynti).

"Vainoa." *Turun Sanomat* (TS) 12.4.1929, etusivu.



"Vakoilijain pidätys Parisissa..." *Uusi Suomi* (US) 29.12.1933.

"Vakoilujutun langat johtivat Suomesta Pariisiin." *Helsingin Sanomat* (HS) 28.12.1933.

"Wedekind: Maahinen" *Aamulehti* 17.9.1909.

Wilde Oscar: *La Maison des Grenades. Contes. Traduits de L'anglais par Geo. Khnopff. (Editions de la plume).*" Öfr. Gunnar Castrén. *Euterpe* 1902/28. 5-7.

Wilde Oscar: "Dikter på prosa. Af Oscar Wilde." Öfr. Gunnar Castrén. *Euterpe* 1902/27. s. 7-8.

Viljanen Lauri: "Elämä parrasvalossa. Elli Tompurin Minun tieni..." *Helsingin Sanomat* (HS) 12.7.1942.

Viljanen Lauri: "Teatterimuistelmia. Elli Tompuri - Mia Backman." *Helsingin Sanomat* (HS) 25.2.1945.

Y.M. "Kiertue Elli Tompuri." *Uusi Pohjan Kansa* 7.3.1923.

"34 henkilöä pidätetty suuressa vakoilujutussa." *Uusi Suomi* (US) 9.12.1933.



LIITE 1

Elin (Elli) Hulda Maria Tompuri

Syntynyt 20.1.1880 Vehkalahden Salmenkylässä

Kuollut 4.2.1962 Helsingissä

Vanhemmat maanviljelijä Jooseppi Tompuri ja Anna os. Melttari

Puoliso Lauri af Heurlin 1910-1919

Lapset Lauri 26.2.1913, Kaarlo 30.3.1915

Koulu-ura 1 vuosi suomalaista kansakoulua, Haminan ruotsalainen tytökoulu, oppikoulun ylimmät luokat ruotsinkielisessä Brobergin koulussa (Läröverket för flickor och gossar) Helsingissä, ylioppilas 1898, Helsingin yliopiston filologinen tiedekunta

Kiinnitykset Suomalainen Teatteri 1900-1903, Svenska Teatern 1903-1904, Tampereen Teatteri (johtajana kevätkaudella) 1904-1905, Suomen Kansallisteatteri 1905-1906, Lessing Theater ja Kleines Theater Berliinissä 1908-1910, Vapaan Näyttämön johtaja 1919-1920.

Kiertueet Suomessa 1906-1907, 1912, 1913, 1915-1916, 1922, 1923, 1927.

Kiertueet Yhdysvalloissa tammikuu 1924 - maaliskuu 1925, tammikuu 1926 - joulukuu 1927, lokakuu 1928 - tammikuu 1929, tammikuu - toukokuu 1939.

Vierailuja teattereissa sekä lausuntailtoja, joissa runoutta suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi.

Yksityisopetusta näyttämötaiteessa sekä johtanut Työnlausujat-puhekuoroa 1935-1940.

Tärkeimmät roolit ja lausuntaillat: 1900-1903 Suomen Kansallisteatteri: Anna-Liisa, Sylvi, Lilli (*Kuopion takana*), Santuzza (*Talonpojan ritarillisuus*), Tea (*Hedda Gabler*). 1903-1904 Svenska Teatern: Nennele (*Som blad för stormen*), Natasha (*På bottnen*), Katjusha (*Uppståndelsen*), Katinka (*Familjen Jensen*). 1904-1905 Tampereen Teatteri: Katjusha, Trilby, Glory (*Kristitty*), Hjärdis (*Helgolannin sankarit*), Kirsti Fleming (*Elinan surma*), Anna-Liisa, Maria Magdalasta (Paul Heyse). 1905-1906 Suomen Kansallisteatteri: Livia (*Hämärän lapsia*), Marianne (*Pelastus*), Salome, Sylvi. 1905-1906 Kiertue Suomessa: Salome, Sylvi. 1908-1910 Berliinin Lessing Theater ja Kleines Theater: Jeanne (Guinon & Bouchinet: *Jeanne et son père*), Tea, Nastja (*Pohjalla*), naispääosa (Ludvig Thoma: *Mora*). 1910-1911 vierailut Tampereen Teatteri, Turun Teatteri, Suomen Kansallisteatteri: Kristiina (*Kunniän vuoksi*). 1912 Kiertue Suomessa: Nora (*Nukkekot*), Medea (Grillparzer), Ylimääräinen rouva (Flers & Caillavet). 1913 Kiertue Suomessa: Hamlet, Fedora (Sardou), ensimmäinen lausuntailta Helsingissä. 1914 vierailu Kansan Näyttämö: Katjusha, Keltainen satakieli (Herman Bahr). 1915-1916 Kiertue Suomessa: Julia (*Romeo ja Julia*), Pygmalion, vierailu



Suomen Kansallisteatteri: Kamelianainen. 1919-1920 Vapaa Näyttämö: Liite 2. 1920-1921 vierailut Suomen Kansallisteatteri ja Tampereen Työväen Teatteri: Kirsti Fleming, Pygmalion, Kamelianainen. 1922 Kiertue Suomessa: Kirsti Fleming. 1923 Kiertue Suomessa: Salome. 1924-1925 Kiertue Yhdysvalloissa suomalaisten keskuudessa: Kirsti Fleming ja suomalaista runoutta. 1926-1927 Kiertue Yhdysvalloissa englanniksi: luentoja Suomesta, Kalevalaa, Kanteletarta, Eino Leinoa, Järnefeltiä, Aleksis Kiveä, Runebergia ja Kailasta. 1927 Kiertue Suomessa: Monna Vanna. 1928-1929 Kiertue Yhdysvalloissa englanniksi: aiemman ohjelmiston lisäksi otteita Strindbergin ja Shakespearen tuotannosta. 1929-1930 vierailut Tampereen Teatteri: Kirsti Fleming, Maija (*Tukkijoella*), Tampereen Työväen Teatteri: Julia, Viipurin Työväen Teatteri: Kirsti Fleming, Eino Leino -iltoja, draamallinen ohjelma: Nainen. Lausuntailtoja Tukholmassa. 1930-1931: Draamallisia iltoja Tukholmassa ja Kööpenhaminassa. Vierailu Suomen Kansallisteatterissa: Nora, Kirsti Fleming, ohjaaja- ja näyttelijävierailu Svenska Teatern: Abbie (O'Neill: *I Almarnas skugga*). 1931-1932 lausuntailtoja: Andersen-ilta, Rakkaus ja kuolema, Heimorunous, Primitiivinen ja itämainen runous. 1932-1933 lausuntailtoja: Kirjeitä – suuret ihmiset ihmisinä, Ruotsissa: Södergran –Diktonius -afton. 1933-1934 lausuntailtoja: Kaunis Saksa – Poltettua Runoutta, Folkdikt och konstdikt, vierailu Uusi Näyttämö: Magda (*Koti*). 1934-1935 esitelmää Moskovan taide-elämästä, lausuntailtoja: Kalevala-Kivi-Leino-ilta, Klassillisia naishahmoja, Nykyaikaisia naishahmoja. 1936-1937 esitelmää Kalevalasta Englannissa, ohjannut ja näytellyt Konservatoriossa ja kiertueella Agatha (Ackland: *Ambra*), uusi Eino Leino -ilta. 1937-1938 Näytelmälliset lausuntaillat: Meidän aikaamme, Kansojen suusta, Tehkäämme iloinen ilta. 1939 valtion avustuksella New Yorkin maailmannäyttelyn Suomi-osaston avajaisjuhlallisuuksissa ja Washingtonissa, Lausuntakiertue suomeksi Yhdysvalloissa: Eilen ja tänään. 1940 Esityksiä sotilassairaaloissa. 1941 lausuntailtoja: Shakespeare-ilta, Väinämöisen kanteleet, Irallisia lehtiä, Eilen ja tänään, vierailu Kansan Näyttämö: Venuksen käsivarret. (laadittu Tompurin muistelmien kolmannen osan *Mihin päättyvi tie?* lopussa olevan ohjelmaluettelon pohjalta)

Kirjallinen tuotanto:

Minun tieni. WSOY. Helsinki. 1942.

Tieni jatkuu. WSOY. Helsinki. 1942.

Mihin päättyvi tie? WSOY. Helsinki. 1944.

Mikä ihminen on -? WSOY. Helsinki. 1946.

Voices from Finland: An Anthology of Finnish Verse and Prose in English, Finnish and Swedish. (toim.) Sanoma. Helsinki. 1947.

Naamio ja ihminen: Rachel, Bernhard, Duce. Helsinki. WSOY. 1948.

Sammumattomia tähtiä. Henry Irving / Ellen Terry. WSOY. Helsinki. 1950.



Etu-, taka- ja syrjähyppyjä: muistelmia Arkadiasta Kansalliseen. WSOY. Helsinki. 1952.

Keisarin kaupungista Rooman tielle. WSOY. Helsinki. 1954.
Lehtiartikkeleita.

LIITE 2

Ida Aalberg-Teatterin ensi-illat ja esitykset Helsingissä

14.11.1918 Gerhardt Hauptmann: **Rauhanjuhla** (Das Friedensfest) suom. Jalmari Finne, Uusi ylioppilastalo, 12 esitystä.

1.1.1919 kolme yksinäytöksistä näytelmää; Arthur Schnitzler: **Viimeiset Naamiot** (Die Letzen Masken) suom. Kasimir Leino, Maurice Maeterlinck: **Kutsumaton** (L'Intruse) suom. Martti Vuori, Arvid Järnefelt: **Kuolema**, Uusi ylioppilastalo, 7 esitystä.

27.3.1919 Oscar Wilde: **Bunbury** (The Importance of Being Earnest) suom. Jalmari Lahdensuo, Apollon talossa (Etelä Esplanadi 10), 10 esitystä.

21.4.1919 Roberto Bracco: **Rakkauden voitto** (Tragedia del'Anima) suom. Martti Vuori, Apollon talo, 4 esitystä.

Yhteensä 4 ensi-iltaa ja 33 esitystä. Näytelmät ohjasi paroni Alexander Uexküll-Gyllenband ja teatterin näyttelijäkuntaan kuuluivat Annie Mörk, Bertha Lindberg, Torsten Leistén, Hertta Jack-Leistén, Kosti Elo, Jalmari Rinne, Irja Nordberg ja Pauli Pohjola.

Vapaan Näyttämön ensi-illat ja esitykset (Apollon talossa, Etelä Esplanadi 10)

30.8.1919 Henrik Ibsen: **Rakennusmestari Solness** (Bygmester Solness), suom. Joel Lehtonen, ohj. Elli Tompuri, Hilde – Elli Tompuri, Solness – Aku Käyhkö, rva Solness – Bertha Lindberg, Brovik – Valle Sorsakoski, Brovik jr. – Joel Rinne, Kaja Fosli – Ida Kalske, tohtori – Uno Wikström. 15 esitystä.

10.9.1919 Abel Hermant: **Loistojuuna** (Trains de luxe), suom. Jalmari Finne, ohj. Elli Tompuri, Don Manuel Arequipa – Paavo Jännes, Infantina Elvira – Elli Tompuri, Don Luis Arequipa – Valle Sorsakoski, Donna Hortensia Arequipa – Hertta Jack-Leistén, Prinsessa Mimi – Annie



Mörk, prinsessa Hedvig – Leena Järnefelt, arkkiherttua Conrad – Uno Wikström, markiisi de la Huerta de Valencia – Torsten Leistén, Ernest – Armas Stenberg, Domingo – Kalle Halonen, Wanda – Ida Kalske. 26 esitystä.

25.9.1919 Bernhard Shaw: **Ei sitä koskaan voi tietää** (You never can tell), suom. Helmi Setälä, ohj. Valle Sorsakoski, hammaslääkäri – Aku Käyhkö, Dorothy – Leena Järnefelt, Philip – Joel Rinne, Valle Sorsakoski, William – Paavo Jännes, Uno Wikström, Torsten Leistén. 8 esitystä.

16.10.1919 Frans Grillparzer: **Medea**, suom. Jalmari Finne, ohj. Elli Tompuri, Medea – Elli Tompuri / Annie Mörk, Kreon – Uno Wikström, Kreusa – Bertha Lindberg, Gora – Hertta Jack-Leistén, Jason – Joel Rinne, airut – Viljo Metsä, maamies – Kalle Halonen, orja – Armas Stenberg. 12 esitystä.

30.10.1919 Heinrich Ilgenstein: **Kamarimusiikkia** (Kammermusik), suom. Jalmari Finne, ohj. Elli Tompuri, naispääosa – Elli Tompuri, tenori – Aku Käyhkö, intendentti – Valle Sorsakoski, leskiherttuatar – Bertha Lindberg, siveellisyysyhdistyksen rouvat – Ida Kalske, Leena Järnefelt, Annie Mörk, Armas Stenberg. 13 esitystä.

14.11.1919 Oscar Wilde: **Salome**, suom. Jussi Snellman, ohj. Elli Tompuri, Salome – Elli Tompuri, Jochanaan – Kalle Halonen, Herodes – Aku Käyhkö, Herodias – Annie Mörk, nuori syrialainen – Armas Stenberg, juutalainen – Valle Sorsakoski. 21 esitystä näytäntökauden aikana + 10 kesällä Suomen messujen aikaan.

28.11.1919 A. Bisson & A. Sylvan: **Hän on kadonnut** (Disparu), suom. Jalmari Finne, ohj. Elli Tompuri, Aku Käyhkö, Joel Rinne, rva Gerda Tesche, Torsten Leistén, Kalle Halonen, Armas Stenberg. 23 esitystä.

1.1.1920 Aleksis Kivi: **Olviretki Schleusingenissa**, ohj. Åke Laurén, Patrik – Aku Käyhkö, Timoteus – Paavo Jännes, Joel Rinne, Tommi – Kalle Halonen, kapakkaeukko – Ida Kalske, palvelija Mariana – Terttu Pajunen, Kunigunda-muori – Elli Tompuri, juoppohullut sairaalakarkurit – Matti Kallio ja Jukka Kuusisto. 15 esitystä.

15.1. August Strindberg: **Kruunumorsian** (Kronbruden), suom. Elli Tompuri, ohj. Elli Tompuri, Kersti – Elli Tompuri, Paappo (kättilömuori) – Matti Kallio, Brita – Helga Berger, vallesmanni – Paavo Jännes, Matti – Kalle Halonen, Matin isoisä – Aku Käyhkö. 13 esitystä.



10.2.1919 Arthur Schnitzler: **Anatol**, suom. Lyyli Ollila, ohj. Elli Tompuri, Anatol – Paavo Jännes, Max – Aku Käyhkö, Bianca – Lilli Saario, Cora – Ida Kalske, Annie – Elli Tompuri, Ilona – Gerda Tesche. 15 esitystä.

26.2.1919 Frank Wedekind: **Maahinen** (Der Erdgeist) suom. Aukusti Simelius, ohj. Elli Tompuri, Lulu – Elli Tompuri, Dr. Schön – Aku Käyhkö, Schwartz – Paavo Jännes (Sven Hildén), Goll – Hursti. 19 esitystä.

23.3.1919 John Millington Synge: **Läntisrannan kisapoika** (Playboy of the Western World), suom. Toivo Wallenius, ohj. Elli Tompuri, Christy – Joel Rinne, Pegeen – Elli Tompuri, Shawn – Sven Hildén, Mahon – Aku Käyhkö, leski – Ida Kalske, kapakan isäntä – Kalle Halonen. 10 esitystä.

13.4.1919 Margaret Mayo: **Mistä minä lapsen saisin?** (My baby), suom. Jalmari Finne, ohj. Elli Tompuri, vaimo – Ida Kalske, aviomies – Leo Hursti, ystävä – Sven Hildén, nuori rouva – Lilli Sairio, Helga Berger, Gerda Tesche. 15 esitystä.

30.4.1919 Gaston Caillavet, Robert de Flers & Emanuel Aréne: **Kuningas** (Le Roi), suom. Lauri Ikonen, ohj. Elli Tompuri, kuningas – Sven Hildén, salapoliisi – Joel Rinne, näyttelijätär Therése – Anni Sundman (vier. Svenska Teatern), suurtehtailija ja sosialistiministeri – Paavo Jännes, em. toinen vaimo – Elli Tompuri, markiisi – Aku Käyhkö, Suzette – Gerda Tesche. 8 esitystä.

18.5.1919 Max Halbe: **Nuoruus** (Jugend), suom. Benjamin Leino, ohj. Elli Tompuri, nuoret rakastavaiset – Joel Rinne ja Gerda Tesche, vanha eno kirkkoherra – Paavo Jännes, pastori – Sven Hildén, Amandus – Kalle Halonen. 3 esitystä.

Yhteensä 15 ensi-iltaa ja 223 esitystä.



LIITE 3

Kaunis Saksa – Poltettua Runoutta

1. A. Kerr: Heinen muistopatsaan paljastus, Hampurissa 13. päivänä elokuuta 1926 pidetty puhe.

I Kahdenkymmenen kohtalorikkaan vuoden jälkeen lyö hetki, jolloin monien saksalaisten vanha toive toteutuu: saksalaisen muistopatsaan vihkiminen Heinrich Heinelle – runoilijalle ja nauravalle uranuurtajalle; syntynyt Düsseldorfissa Reinin varrella; kotiutunut Hampurissa; kuollut Pariisissa 70 vuotta sitten; eläen sanassa ja laulussa; rakkauden ja hyökikäysten kohde; ei enää poisajattavissa Saksasta; ei enää poistettavissa maailmasta.

II Hetken tunnussana on tarpeeksi riitaa. Se ei merkitse väsymystä taisteluun. Tämä muistopatsas ei tahdo aiheuttaa uutta hajaannusta ja katkeruutta tälle ajalle, joka on taistelujen ja kouristusten runtelema. Vaan se tahtoo saattaa oikeuksiinsa neron, joka on saksalaisten omaa.

III Kun Heinrich Heine oli ollut 50 vuotta kuollut kohtasivat toisensa kaksi toivetta. Julkaisin silloin 1906 kehoituksen pystyttää hänelle muistopatsas ja Hampurin kirjallisella seuralla oli samaan aikaan sama toive. Me yhdyimme. Hallussani on vielä silloiset keräyslistat. Ne eivät olleet lainkaan etupäässä kirjallisia piirejä, ei lainkaan etupäässä pääomarikkaita piirejä, jotka silloin olivat myötävaikuttamassa tämän vaskikuvan syntyn, vaan joukossa oli paljon vähäväkisiä, kaikista osista Saksaa, niin kaikista viidestä maanosasta. Muista vielä: siellä oli joku tarjoilija Saksista, joka lähetti 2 markkaa, salonkilaisen diplomaatin ja tuntemattoman arizonalaisen amerikkalaisen ohella saksalaiset työmiehet, muukalaiset työmiehet, keräsivät rahaa miehelle, joka oli laulanut: joka ihmisen lapselle kasvavi tääll' leipä ja leivän apu. Niin, työmiehet ja tavaratalojen myyjätäret ja ylioppilaat ja nuoret tyttöset. Ja sitten tulivat muut.

IV Kehoitustani kannatettiin. Tänäpäin mainittakoon muutamia, jotka esiintyivät sen puolesta: Max Klinger, Richard Dehmel, Max Lieberman, Gerhart Hauptmann. He olivat tuskin maamiesteni huonoimpia. Vielä mainittakoon eräs. Jo ennen kuin oli syntynyt riitaa Heinelle pystytettävästä muistopatsaasta, oli kohottanut äänensä patsaan puolesta. Se oli Otto von Bismarck. Bismarck sanoi siinä yhteydessä Heineä Saksan suurimaksi ruonoilijaksi Goethen jälkeen. Nietzsche taas nimittää häntä eurooppalaiseksi ilmestykseksi.

V Hampurin ylevä suhtautuminen ei ole unohtuva. Se vahvistaa monessa saksalaisessa tunnetta: on sentään olemassa edistystä. Hampurin valtioviisaat ja hyvät johtajat välttävät historiallisen erheen minkä Englanti



kerran teki. Westminster Abbeystä puuttuu Byron.

VI Niin, Heinrich Heine oli inhimillinen, joka oli, mistä häntä muuten moitittaneekin, aina tosi. Ja ihmiskunnan korkeimmat arvot hän on ilmi ivannut, ilmi laulanut, ilmi vuoskinut. Hän kirjoittaa ystävälleen: ”Ehkä sittenkin minussa on enemmän huonoa kuin hyvää; vaikkakin molempia suurin määrin. Rakastan kuitenkin hyvää.” Sanan syvimmissä mielessä rehellisen ihmisen liikuttava lause, - ihmisen, joka ei ollut farisealainen. Emmekä mekään tahdo olla farisealaisia.

VII Hänelle on usein tehty vääryyttä. Loukkavinta mitä saksalaisista on sanottu on Hölderlin sanonut. Jota siitä huolimatta ilman vastarintaa kunnioitetaan. Hänen jälkeensä Nietzsche on esittänyt halveksuntansa saksalaisesta. Eikä tämän kansalaisen esiintyminen haitannut kansallista onnea. Heine kuitenkin on vain ärsytellyt Saksaa – ja sitä paljon rakastanut. Mutta ei rakastanut sitä arvostelematta. Ja tämän hän nyt saa mak-saa. Mutta ei ole monta niin hyvää sanaa sitten saksan kielen olemassaolon Saksalle omistettu, niin haltioittavaa sanaa kuin mistä tämä vapaa (ja viehkeä) suu lauloi.

VIII Hän on meidän. Mutta ei vain meidän. Nietzsche on oikeassa. Heine on eurooppalainen ilmestys, ei paikallinen. Kun aikaisemmat runoilijat samoilivat kedolla ja vainiolla niin Heine oli suurkaupunkien ensimmäinen laulaja. Joukkojen ensimmäinen runoilija – asianajaja joukkojen laulava toveri. Hän lauloi tuon sävelmän: Joka ihmislapselle kasvavi tääll’ leipä ja leivänapu. Hän näki paljon ennakolta. Hän kirjoitti kolmannen vuosituhannen ensimmäiset laulut.

IX Hän on huolettomalla tavalla sanonut tärkeitä asioita. Ja hän ei ole ainoastaan hempeä lyyrikko. Hän on melkein kaikkien tänään nykyai-kaisten ajatusten esi-isä. Hän ei kirjoittanut ainoastaan Loreleytä vaan myös hänen kosmillinen rohkeutensa on muistopatsaan arvoinen.

X Kirjoitin kerran: Autuas se jonka muistopatsaasta taistellaan, sillä hän elää. Tällä kuolleella on yhä kiivaita vastustajia. Kuitenkin arvokkaat hänen vastustajistaan eivät varmasti voi häväistä hänen vaskista kuvaansa. Yhtä vähän kuin he voivat häväistä loistavaa taideteosta mestariluomusta, joka ilmentää sen kaksinaisen mikä sisältyi tuohon harvinaiseen ja ih-meelliseen ihmiseen – laulun ja ajatuksen.

XI Hän on saksalaisempi kuin Bismarck, tietorikkaampi kuin Nietzsche heittäköön ensimmäisen kiven. Mutta me sanomme: se on täytetty. Toi-ve on kruunattu. Olkoon tunnussanamme kerta vielä: Tarpeeksi riitaa. Hävittääkää sydämmistänne vihamielisyys. Vaipukoon viha niin kuin tämä verho nyt vaipuu. Heinrich ollos tervehditty!



2. Heinrich Heine: Saksanmaa, Tal-
vinen tarina suom. Otto Manninen
Rajalla I, II
Kölnissä VI, VII
Hampurissa XXIII, XXIV, XXV,
XXVI, XXVII

I
Oli silloin kolkko marraskuu
ja päivät himmeinä hiipi,
kun kotimaahan ma matkustin, –
puut tuuli paljaiksi riipi.

Ja rajalle tullessa tunsin ma,
kun kiivahammin sykki
sydän rinnassa, luulenpa, silmääni
ihan kyynel lykki.

Ja kieltä kotoista kuullessa
niin mieli kummaksi meni,
ihan kuin verevuotohon suloiseen
ois riutunut sydämeni.

Oli harpputyttönen tyllerö,
tosituntein ja äänin väärin
hän lauloi, vaan mua liikutti
toki soitto se suuressa määrin.

Hän lauloi, kuin lempii ja uhrautuu
ja kärsii ja jälleen tapaa
tuoll' iloissa paremman maailman
sydän toisensa, vaivoista vapaa.

Maan murhelaaksosta lauloi hän,
sen riemuista rikkuvista,
isänmaasta sielun kirkastuneen,
ilohäistä sen ikuisista.

Soi vanha kieltämys virsi taas,
tuo taivaan aa-lulla-loru,
jolla kansan, tuon ison vintiön,
pois tuuditella poru.

Hyvin virren ja virrentekijät
ne tunnen ma, tiedän että
he salassa viiniä itse joi,
mut julki veisasi vettä.

Uus laulu, laulu parempi
nyt, veikot, laulakaamme!
Me taivaan valtakunnan jo
maan päälle perustamme.

Tääll' olla tahdomme onnelliset,
pois puutteet, polot ja raiskat!
Käden ansiota ei ahkeran
saa ahmia vatsat laiskat.

Joka ihmislapselle kasvavi
tääl' leipä ja leivän apu,
ilo kauneus, ruusut ja myrtit myös,
joka suuhun sokeripapu.

Niin sokeripapuja kaikille,
heti kohta kun halkee palot!
Me huostaan houkkain ja enkelein
jo jätämme taivaan talot.

Ja luoksenne vieraiksi lennämme,
jos kuoltua siivet saamme;
autuuden kauneimmat kakkuset
me siellä kanssamme jaamme.

Uus laulu, laulu parempi!
kuin viulun ja huilun humu!
Ohi Misere on, vaiennut
jo kuolinkellojen kumu.

Europa-neitseen kihlannut
on Vapaus, sulho suuri,
ens syleilyn, ens suutelon
jumalaisen he vaihtaa juuri.



Sitä vaikka pappi ei siunannut,
on luja se liitto ja sauma –
pari kaunis kauan eläköön,
jalo nouskoon lapsien lauma!

Häälaulu on mun lauluni,
se uus, mi vanhat voittaa!
Olen haltioitu, mun sielussain
pyhät korkeat tähdet koittaa –

tulitähdet tenhotut, hillittömät
kuin tulvivat liekkilammet –
väen kumman tunnen ma itsessään,
käsin voisin taitella tammet!

Kotimaahan jalkani käytyä mun
lumonesteet suonissa soutaa –
emon tapasi jättiläinen taas,
hält' uusia voimia noutaa.

II
Kun tyttönen lauloi ja liritti,
min taisi taivahan taikaa,
niin tulliherrat ne tutkivat
mun arkkuni sillä aikaa.

Nenäliinat ja paidat ja housut muut,
joka nurkan ne nuuski ja kurkki;
jalokiviä, pitsejä, kirjoja
myös kielletyitä ne urkki.

Te tompelit arkkujen tutkijat,
te tutkitte turhin vaivoin!
Salatavarat, joita ma kuljetan,
ne mull' on arkussa aivoin.

Siell' on mulla pitsit hienoimmat
kuin Brüsselin parhaat – ne jahka
ma näytän, niin neulasin neulotuiks
ne tunnette, tulessa nahka.

Jalokivet on, valtatimantit
ajan uuden otsalle mulla,
nuoren jumalan temppekalleudet,
suuren tuntemattoman tulla.

Ja kirjoja päässäni mulla myös,
sen sanon, on sangen monta!
Kuin laulava linnunpesä se pää
lukemista on luvatonta.

Sen sanon ma, Saatanan kirjastoss'
on tuskin niin turmiokkaita;
ei Hoffman von Fallersleben ees
niin vaarallisia laita! -

Joku matkustaja se manitsi,
ett' edessämme juuri
oli Preussin tulliliitto nyt,
tuo tullirengas suuri.

"On tulliliitto" – hän huomautti -
"perus kansallisuutemme vakaa,
isänmaalle eheän yhteyden
se pirstotulle takaa.

Meille ulkonaisen se yhteyden suo,
niin sanotun aineellisen;
suo sensuuri henkisen yhteyden,
tuon tosi-aatteellisen.

Meille tahtoo se sisäisen, mielen,
ajatusten yhteyden taata;
yksimielinen Saksa me tarvitaan,
sisält', ulkoa yhtä maata."

VI
Paganinia seurasi alati
oma spiritus familiaris,
kuin koira milloin, milloin kuin
edesmennyt herra Georg Harrys.



Näki punaisen miehen Napoleon,
kun suurt' oli tapahtuva,
ja Sokrateell' oli daimoni,
ei ollut se hourekuva.

Minä itse, kun pöytäni ääressä
välin myöhään yöll' olin työssä,
olan takaa olennon kammokkaan
näin naamio kasvoilla yössä.

Salas jotain kummasti kiiluvaa
hänen vaippansa valheella hihan,
se kirveeltä, teloituskirveeltä
mun silmäni näytti ihan.

Oli olento vanttera varreltaan,
ja silmät kuin tähteä kaksi;
ei koskaan työtäni häirinyt,
jäi tyynnä vaan taemmaksi.

Ei vuosiin ollut näyttäytynyt
tuo kumma kumppani luona,
kun äkisiti Kölnissä tapasin taas
hänen kuutamoyönä tuona.

Ma mietin katuja mitatessain
hänen keksin takana käyvän,
kuin varjoni ois, ja kun pysähdin,
näin hänenkin pysähtyvän.

Hän pysäti, kuin mit' ois odottanut,
kävi taas, kun käydä ma aloin.
Noin tuomiokirkon torille
oli tultu me jalka jaloin.

Sit' en sietänyt enää, ma käännähdin:
"Tee tili, mies, mikä sulla
jok' askel noin läpi aution yön
on tarvis takana tulla?"

Sun aina tapaan, kuin laineihin
saa maailmantunteet laajat
mun poveni, kun läpi aivojen
lyö hengen hehkuvat vaajat.

Sa minuun jäykästi tuijotat noin –
tee tili: Sa mitä salaat,
joka vilkkuu ja välkkyö suu viitastas?
Ken olet ja mitä halaat?"

Mut toinen laiskan kuivasti
vain vastaa: "Salli nyt saattos,
älä pois mua manaa, pyydän ma,
ja semminkin, jätä paatos!"

Ole aave en aikojen menneiden,
en hautojen kouko ja peikko,
ja retoriikast' en pidä, mun on
hyvin filosofiakin heikko.

Olen käytännön mies ma, vaitelias
ja verkkainen aina. Vaan tiedä:
mit' olet sa miettinyt mielessäs,
sen lupaan ma perille viedä.

Ja vuodet jos menköön, ma työtä teen
yhä väsymättömin voimin,
kunis todellisuutena aattees nään;
sa tuumit, ja ma, ma toimin.

Sa tuomari olet, ma pyöveli,
joka täytän tuomios määrät,
kuin tulee orjan tottelevan,
oli oikeat ne tai väärät.

Kävi Roomassa liktori kirveineen
ain' edellä konsulin ennen.
Niin sunkin, mut takana tappara käy,
nyt itses edellä mennän.



Ma olen sun liktoris, alati
sua seuraan, liepeessä vaatteen
teloituskirves, mi valmis on –
Teko olen ma aivojes aatteen.”

VII
Menin maata, ja oli kuin tuutineet
ois enkelit. Sulolta tuntuu
uni Saksan sāngyissä, semminkin
jos untuvapatjoille untuu.

Kuink’ usein kaipasin makeutta
ma pieluksen kotimaisen
öin unettomin noilla kovilla
matrasseilla maanpakolaisten!

Hyvät untuvapatjamme maata on
ja ne hyviä unia suopi.
Niissä sielu saksalainen se maan
kaikk’ ikeet yltään luopi.

Luo ikeet ja kohoo ja korkeimmat
valotaivasten tarhat tapaa.
Sielu saksalainen, kuink’ untes tie
on öisten uljas vapaa!

Käy kalpeiksi korkeat jumalat,
kun kotkanlentoos sa rupeet!
Sun siipes kirkasti kiittäissään
jo monen tähtösen kupeet!

Maa ranskalainen ja ryssäin on,
ja meren herroina britit,
mut isännät ilmojen ihannemaan
on meidän Meyerit, Schmidtit.

Se on valtamaamme, siellä on
ehyt heimomme, pilvien päällä;
muut kansat kaikki on kehittyneet
maan matalan tasalla täällä. – –

Ma nukuin ja katuja noita taas,
valetuita kuutamon valoin,
olin kaikuvin askelin astuvinain
ohi vanhanaikaisten taloin.

Taas naamio silmillä takana mun
tuli tumma seuralainen.
Mua väsytti, polvet kuin poikki ois,
mut yhä me astuimme vainen.

Yhä astuimme. Sydän mun
rinnastain
oli avattu, auki riippui
se ammottavasti, virtanaan
veri sydänhaavasta tippui.

Verivirtaan monesti sormeni
ma kastoin ja pieltä oven
myös monta ohitse astuissain
ma sivusin punalla poven.

Ja aina, kun talon ma minkä noin
olin merkinnyt, kuolinsoitto
niin väräjävästi valittain
mun korvaani kumahti loitto.

Mut yöhyt synkkeni, kirkas kuu
taa peittyi kolkkojen varjoin,
rajut pilvet mustina ratsuina
ens ilmassa häilyvin harjoin.

Ja yhä olento tumma tuo
tuli perässä. Tuima terä
hihan varjosta välkki. Niin vaellettiin
me katuja hyvä erä.

Yhä mentiin, tuomiokirkkoon taas
me kunnes jo yhdyttäydyttiin;
ovet kaikk’ oli sepposen selällä,
me kirkkoon sisälle käytiin.



Tuon holvin äärettömän vain yö
ja kuolo äänetön täytti;
joku palava lamppu se ikään kuin
vain pimeytt' oikein näytti.

Pilaristoa kauan ma kävelin,
vain askeleet saattajan vakaan
mun korviini soi yhä, jäljestäin
ei jäänyt hän askeltakaan.

Oli vihdoin paikka, min kynttilät
valas kirkkaat, mi kiviin ja kulttiin
oli koristeltu; - me kappeliin
pyhän kolmen kuninkaan tultiin.

Vaan nuo pyhät kuningas-vainajat,
jotka muuten niin hiljaa nukkuu,
kas ihme! Nyt arkkuiin kannella
ne siellä kolmisin kukkuu.

Luurankoa kolme, koristein
eriskummaisoin, - kurjat, valjut
pääkallot kruunua, valtikkaa
käsirangat kanteli kaljut.

Kuin nuoranuket ne heiluivat
nuo luut, jotka ammoin kuoli;
mädän löyhkää puol' oli hajussaan
ja suitsutussavua puoli.

Höpsis yhden huuletkin, puheen hän
hyvin pitkän ja laajan laati;
hän selitti, miksikä minulta
hän kunnioitusta vaati.

Näet koska hän kuollut ensiksikin
ja toiseksi kuningas oli,
ja pyhimys kolmanneksi, mut ei
moneks auttanut tuo holipoli.

Vain nauravin mielin ma vastasin:
"Tuo kaikki on hukka-huolta!
Mies ollut ja mennyt sa, sen nään,
vaikka katsoisin miltä puolta.

Pois täältä, pois! Tilaks omansa
teille haudan mustat mullat.
Nyt elämä ottaa haltuunsa
tään kappelin kivet ja kullat.

Ajan uuden ratsassaatto saa
ilon lyöden ja ottaa majan
tässä tempelissä - mielin menkää pois,
tai ma asevoimalla ajan!"

Niin lausuin ja käännähdin ja näin,
kun kamalasti se vällys,
ase kamala saattaajan sanattoman -
ja hän viittaukseni älys.

Kävi kirveineen hän päin ja löi
alas armahtamattomasti
nuo taikauskon katalat
luurangot pirstoiks asti.

Joka holvissa, sopessa raikui, soi
kuin tuomiopäivän pauhu! -
Verivirrat syöksähti rinnastain,
ja siihen mun herätti kauhu.

XXIII
Tasavaltoina Hampurin varjoon saa
hyvin Venedig sekä Florens,
mut on Hampurin osterit oivemmat,
myö parhaita kellari Lorenz.

Oli kaunis ilta, kun Campe vei
minut sinne, - meill' iltatuimaan
oli tuumana Reininviinissä
siell' osterit panna uimaan.



Hyvä seura siell' oli myös, mä näin
iloll' entistä veikkoa monta,
Chaufepiän esimerkiksi, monta myös
uutta, ennen tuntematonta.

Oli Willen viiruinen naama, tuo
sukukirja, kärjellä miekkain
käsiä täyteen kirjattu
akadeemisten vihasniekkain.

Ja Fucks oli, umpipakana,
verivihollinen Jehovan,
vain Hegeliin uskoo ja hiukan myös
kai Venukseen Canovan.

Oli Campeni ja Amphitryon,
hymy huulilla luopumatonna;
hänen silmänsä autuutta säteili
kuin kirkastettu Madonna.

Ma aattelin, pöydän aarteita
alas kaulaani halulla ajain:
"Tuo Campe on todella suuri mies,
kukka kaikkien kustantajain.

Joku toinen ois nälässä antanut
mun kulkea maita, teitä,
tää juottaa janonkin sammuksiin;
hänt' en mä ikinä heitä.

Ole kiitetty, luoja taivahan,
tään rypälemehun kun luonut,
ja kustantajaksi kun minulle
olet Julius Campen suonut!

Ole kiitetty, luoja taivahan,
kun suuri tulkoon-sanas
loi osterit mereen ja kasvamaan
maan Reininviiniä manas!

Sitruunia myöskin, antamaan
meren ostereille mehun –
tän' yönä suo, isä, vatsassain
vain hyvästi sulaa rehun!"

Tuo Reiniviini niin hellyyttää
minut aina, rinnasta haipuu
joka ristiriita, siell' elähtää
syvä ihmislemmen kaipuu.

Mun ajaa se katuja astelemaan
ulos alle taivahan välkeen;
sydän sydäntä hakee, ja silmä käy
valkohelmain hentojen jälkeen.

Ihan riutua moisena hetkenä
olen kaihoon, min rinnan täyttää;
katit kaikki harmailta silmissään,
Helenoilta naiset näyttää.

Ja Drehbanin päähän päästessäin
kuun valossa kuninkainen
tuli vastaan vaimo-ihminen,
ylen korkeapovinen nainen.

Oli kukkeat kasvot kuin täysikuu,
sini silmäin kuin turkoosikivi,
kuin ruusut posket, kuin kirsikka suu,
nenä myös vähän punehtivi.

Päässä päähine valkealiinainen
ihän linnakruunun malliin,
sen tärkeäys poimuihin taitettu
kuin tornit ja sakarat valliin.

Hän kantoi valkoista tunikkaa
alas pohkeille ulottuivasta.
Ja mitkä pohkeet! Kulkimet kuin
pari pylvästä doorilaista.



Mitä maallisin, mitä luonnollisin
joka ilme, mut että vaimo
oli ylempi olento, tiesi taus
yli-inhimillisen aimo.

Kävi kohti hän virkkain: "Terve taas
tykö Elben pitkältä tieltäs –
nuo kolmetoista ei vuotta viel'
ole, näämmä, muuttanut mieltäs!

Haet noita kauniita sieluja kai,
kera joittein niin monesti muinen
tässä kauniissa seudussa karkeli pois
sult' yö sulohaaveiluinen.

Nieli elämä, hirivö satapää.
ne jo irjuvin ikenineen;
pois aika vanha vaipunut
jo armaine ajattarineen!

Poiss' on sulokukkaset, sydämes
jumaloiman nuoren – ne kukat
on langenneet, on lakastuneet,
ne myrsky runteli rukat.

Ne kuihtui, murtui, musertui
raa'an kohtalon-anturan alle –
niin, veikkonen, täällä kaikelle käy
ihanalle ja armahalle.

"Ken olet sa?" – huusin ma – "olethan
kuin unelma aikojen takaa!
Miss' asut sa, korkea kulkijatar,
ja saanko matkas ma jakaa?"

Hän hymyillen virkkoi: "Sa erehdyt,
olen kunniallinen nainen,
siveellinen, hieno henkilö, en
katuperhonen kaikenlainen.

En moinen pikku mamselli,
siro etelän seikkailijatar –
sa tiedä: Hammonia, Hampurin
olen suojelusjumalatar!

Sä säpsähdät, laulaja uljas sa,
sä säpsähdät, säikähdytkin!
No niin, tule äläkä tuumaile,
jos tahdot seurata nytkin!"

Hohonaurussa tuohon ma huudahdin:
"Heti kanssas ma tulla tuumaan –
käy edllä vaan, peräss' astutaan,
vie vaikka hornaan kuumaan!"

XXIV
Miten salin ahtaista portaista lien
ylös tullut, sit' en mä tideä;
mua näkymättömät henget kai
ylös sinne mahtoi viedä.

Siellä, kammiossa Hammonian,
pian hetket herttaiset kulki.
Mulle sympatiansa Jumalatar
jo vanhan tunnusti julki.

"Näes" – virkkoi hän – "ennen enimmäin
tuo laulaja lempeni voitti,
joka meille hartaalla harpullaan
Messiaan suuruutta soitti.

Klopstockini kipsinen kaapin pääll'
on vielä, mut verkoissa lukin,
jo vuosia mulla hän ollut on
vain toimessa myssytukin.

Sua lemmin ma nyt. Näet vuoteeni
pääpohjassa kuvasi oman,
ja tuores laakeri, katsopas,
on seppeleinä kuvan soman.



Se vaan, että olet mun poikiain
niin näykkinyt usein, se mua
välin todella syvästi loukkas, – nyt ei
saa enää se tapahtua.

Kera vuotten sulta jo vallattomuus
tuo toivottavasti talttui,
ja mieles narreja kohtaankin
kai suvaitsevammaksi malttui.

Vaan sanos, kuinka sua pohjolaan
tuli matkata tuuman päähän
tähän vuoden-aikaan, kun tantereet
vilu talven jo vetää jäähän?”

”Oi Jumalatar” – vastasin –
”syväll’ ihmisovessa asuu
moni uinuva aatos, mi heräämän
ihan väärällä hetkellä osuu.

Hyvin päällisin puolin ma kyllä voin,
mut sisällä vaiva valvoi,
se päivä päivältä paheni vaan –
mua kotikaipaus kalvoi.

Kävi painostaan tuo muuten niin
kevyt Ranskan ilma mua;
piti tänne päästäni hengittämään,
jos mieli ei tukehtua.

Käry turpeen ha tupakan täällä taas
piti tuntea täyttä rintaa;
mun jalkani halusta vapisi
taas astua saksan pintaa.

Yöt unetta huokailin; mieli mun
oli vaha rouva se vielä
Dammthorin varrelta tavata,
sisar Lottekin lähell’ on siellä.

Jalo vanha herra se myös, jok’ on
mua torunut aina ja mulle
tuki aimo ain’ ollut, hän myöskin syy
oli monelle huokailulle.

Halas korvani ”tyhmän junkkarin”
taas kuulla ärähtäväisen
hänen suustaan – soittona kauneinna
mun rintaani kaiku jäi sen.

Sai mieleeni sauhut siniset
savupiipusta Saksan kyökkein,
Ali-Saksin sai satakielet, sai
polut varjomat vanhain pyökkein.

Halu haikeat piinapaikatkin
tuli nähdä, miss’ ensimmäisen
ma kannoin kärsimysristini,
okakruununi repiväisen.

Halu itkeä, miss’ olin itkenyt
surun kynelet katkerimmat –
isänmaan-rakkaudeksi ne kai
tuon sanoivat hassun vimman.

Hevin siit’ en haasta ma; pohjaltaan
se on tauti vaan, ja ma vieron
eess’ yleisön näytellä haavojain
kuin mikä kulkija mieron,

Kuin nuo kovan onnen koturit,
jotka kiitosta kilvan kosii,
isänmaalliset markkinasaksat nuo,
jotka vannoo ja huutaa ja hosii.

Kapikerjurit julkeat, almuja
he juoksevat – penni nakkaa
popularteettiä Menzelin
ja menzelin svaabien vakkaan!



Oi Jumalatar, minun tänään näät
näin heltyvän herkimilleen;
olen hieman sairas, mut terveeksi
pian itseni hoidan jälleen.

Niin, sairas olen, ja sieluain
hyvin virvoittais, js laittaa
teevettä kupposen viitsisit –
seass’ ei tee rommi haittaa!”

XXV
Mulle teetä joudutti Jumalatar,
kaas sekaan rommin tilkan,
mut itse ilman teetä joi
hän suuhunsa rommin silkan.

Mun nojasi vasten poveain
hänen päänsä – mun olkapääni
vähän rutisti linnakruunua –
hän haasteli hellänä ääni:

”Peloll’ usein aattelin, siell’ että sä
Pariisissa siveettömässä
kera rivojen ranskalaisten niin
omin päin olet elämässä.

Menet minne vaan, eikä rinnallas
edes uskollista siellä
ole saksalaista kustantajaa,
joka kaitsis ja ohjais tiellä

Ja siell’ on niin kova kiusaus,
sylfiidejä paljon kärkkyy
epätervehiä – ei tiedäkään,
kun mielenrauha jo järkkyy.

Jätä matkas ja tänne jää, tääl’ on
toki siveys ja tapa hyvä;
on täällä meilläkin tarjona
moni riemu hiljainen syvä.

Jää tänne, tääl’ entistä paremmin
nyt käydä asias alkaa;
me edistymme – sen itsekin
olet huomannut täyttää jalkaa.

Jo sensuurikin on lievennyt,
jo Hoffmann vanheten lauhtuu,
sun matkakuvias kohtaan jo
hältä nuoruuden raivo rauhtuu.

Sun itseskin ikä lauhduttaa,
mukaannut moneen kohtaan,
ja entisyyskin silmissäs
kai kauniimmalta jo hohtaa.

Tila vanha niin kurjaksi kuvatakin,
se on liikaa; orjuden paulan,
kuin muinen Roomassa, kirjoittaa
voi aina leikkuulla kaulan.

Oli kansalla ajatusvapaus,
sen suurilla joukoilla, vainoon
ne harvan harvat joutuivat vaan,
jotk’ antoi kirjoja painoon.

Meill’ oikeutta koskaan polkenut
ei laiton mielivalta,
ei tuomiott’ otettu virkaa pois
demagogilta pahimmalta.

Niin kurjasti koskaan ollut ei
ajan kaikissa ahdingoissa –
sano, nälkään kuollut konsanaan
kuka Saksan vankiloissa?

Moni kukoisti uskon ja alttiuden
esimerkki ihana muinen;
nyt epäily, nyt kieltäminen
vain vallall’ on alituinen.



Nyt käytännöllinen vapaus tää
tuo ihanteelle hukan,
joka poveemme piili, – niin puhtaana, ah,
kuin unelma liljakukan!

Alas kauniin runoutemmekin
käy tähti jo tästä puoleen;
kera muitten murjaani-kuningas
myös Freiligrathin kuolee.

Pojanpoikamme kyllin ne syö ja juo,
mut ei hiljaista hengen rauhaa
ole sulattaa – menoss' idylli on,
melukappale palkeilla pauhaa.

Jospa vaieta voisit, niin kohtalon
sulle kirjan ma aulki losin,
lumokuvastimessani nähdä sun
ajan vastaisen vaiheet sosin.

Sulle näyttäisin, mitä nähnyt ei
ole inehmo kuolevainen:
isänmaas tulevaisuuden – mut ah,
vait olla et voi sa vainen!”

Ma innolla huusi: ”Oi Jumalatar,
kovin hauska ois katsoa tuota,
suo nähdä mun tuleva Saksanmaa –
olen mies, vait'olooni luota!

Valan sulle vannon, min tahdot vaan,
joka takeen mult' olet saava
vait'oloni ehdottomuudesta –
miten vannon? vain sano kaava!”

Hän mulle vastasi: ”Vala tee
se jonk' isä Abraham vaatei
Eleasarilta, kun matkaa tää
Haranin maalle laatei.

Ylös vaatteni nosta ja kätesi
mun kupeeni alle paina,
puheessa ja kirjoituksessa vait
sa vannon olla aina!”

Pyhä tuokio! Oli kuin henki ois
ajan menneen juhlaisin kammoin
liki liikkunut, kun valan vannoin ma,
niinkuin esivanhemmat ammoin.

Ylös vaatteen nostin, ja käteni
Jumalattaren kupeen alla,
puheessa ja kirjoituksessa
ma vannoin vaiti olla.

XXVI

Jumalattaren posket punotti niin
ma luulen, tukkahan tuli
vähän hälle rommi – niin äänensä
surumieliseksi suli:

”Käyn vanhaksi. Syntynyt päivänä
olen Hampurin perustanna.
Oli emoni turskakuningatar
tääl' äärellä Elben rannan.

Isä valtias mahtava, nimeltään
Karolus Magnus, ja viisas,
itse Preussin Fredrik Suurellakin
hän mielevydessä piisas.

On Aacheniss' istuin, jolla hän
oli kruunauspäivänä; – toinen,
joss' yöllä hän istui, se perintö
oli emoni erikoinen.

Emo mulle jätti sen - huomaamatont,
vähännäyttävä huonekalu!
mut kaikkiin Rothschildin kulttiin ei
sitä myödä mull' olis halu.



Nojatuolin nurkassa tuolla näät
ikivanhan jo, isoin lovin
selysnahka nauraa, on toppaus
koinreikiin tullut kovin.

Mut mennös ja siirtäös sivuhun
vaan tyyneen tuolilta tuolta,
näet pyöreän aukon ja kattilan
sen aukon alapuolta.

Se on taikakattila, jossa käy
salaperäiset voimat ja väet,
ja pääs jos aukkohon pistät vaan,
niin vastaisuuden sa näet.

Siell' etees Saksan vastaisuus
kuin pilvihaamuina piirtyy;
älä säiky vaan jos sieraimiis
miasmeja siivosta siirtyy!"

Omituinen nauru ol' äänessään,
mut säikähtynyt ma tuost' en,
ma tuolin aukkohon anakaraan
heti joudutin päätä juosten.

Mitä silmäni näki, sit' ilmaise en,
mua vannottu valani estää,
lupa tuskin on sanoa, mitä sai,
oi taivas! Nenäni kestää! – – –

Mua vieläkin inhojen, kirottuin
esihajuen etova viima
se viiltää, oli kuin lemunnut ois
mätä kaali ja juhti ja liima.

Voi taivas, katkua kauheaa,
mi sieltä nousi; ol' ihan
kuin kuoppia kuudenneljättä
ois luotu lantapihan. – – –

Hyvän yhteisen valiokunnass' on
Saint-Just tosin sanonut joskus:
Ei suuren tautimme lääkkeeksi
sovi ruusuöljy ja moskus –

vaan vastaisuutemme tuoksu tuo
meni kaikesta etunenään,
mit' on nenäni ikinä aavistanut –
sit' en sietää voinut ma enää – – –

ma tainnuin, ja silmät kun avasin taas,
yhä viel' olin vierustalla
Jumalattaren, hänen povellaan
lepäs pääni mun avaralla.

Hänen säihkyi silmänsä, hehkui suu,
väris sieraimet, laulajan kauloi
bakkanttisesti hän parmailleen
ja vimmaista virttä lauloi:

"On kuningas Thulesa, jolla on
pikar' ihana, ilman vertaa,
kun siitä hän juo, niin silmänsä
käy sumeiksi samalla kertaa.

Ajatuksia päähänsä pälkähtää,
joit' ei olis arvannutkaan,
mies silloin ois hän tuomitsemaan
sinut, lapsi parka, putkaan.

Varo tuota thulen vallitsijaa;
sitä koko Santarmi-, poliisi-spartaa,
koko historiallisen koulun saat
sa kumppanuutta karttaa.

Jää tänne luokseni Hampuriin,
sua lemmin, me herkuttelemme
nykyhetken viinein ja osterein,
tulevaisuutt' aattele emme.



Kansi umpeen! Riemumme sekahan
haju ilekä ei saa haista –
sua lemmin, kuin lempinyt nainen lie
runoniekkaa saksalaista.

Sua suutelen ma ja tunnen kuin
minut henkesi haltioittaa;
mun sielussani juopumus
iki-ihanan vallan voittaa.

On kuin sosi kaudulta korvaani
yövahtien laulut loitot –
oi suloinen kumppali, kuuletko,
hymneat soi, hääsoitot!

Häähuovit hulmuvin soihtuineen
jo saapuvat orhein reiluin,
ja soihtutanssinsa taidokkaan
he tanssivat hyppien, heiluin.

Jo korkeanviisas senaatti,
ylivanhimmat vakaat jo tiell' on!
Pormestari tuolla yskähtelee,
puhe hänellä pitää miel' on.

Lähivaltain nimessä esittämään
tuoll' loistavin juhlavaattein
jo onnittelunsa ehdolliset
jono joutuu diplomaattein.

Rabbiinien, pappien hengelliset
myös saapuu lähetystöt –
vaan ah, tull' astuu Hoffmannkin,
näen sensorisakset pyrstöt!

Ne kalisee hänen kädessään –
tuo villitty, mies vimman,
käy päin sua – viiltää lihaas – ah,
vei paikan parahimman!"

XXVII

Mitä vielä muuta tapahtui
sinä ihmeyönä, sen toiste
ma teille kerron, kun kerkeää
kesäpäiväin lämmin loiste.

Suku vanha teeskentely katoo tuo
maan päältä jo, kiitos taivaan!
Sen hauta perii, se vaipuu jo
oman valheruttunosa vaivaan.

Uus polvi nousee, mi maalit pois
luo poskilta, povista saastan,
halut orjan pois, ilot orjan pois –
sen kuulla kaikki ma haastan.

Jo nuoriso nousee, jok' ymmärtää
mi on laulajan ylpeys jalo,
syke sydämen laaja ja lämpöinen,
hänen mielensä päivänpalo.

Kuin tuli, kuin valkeus väkevää
mun lempi rinnassa elää;
sulotarten kirkkainten suortuvat
mun soittoni kielinä helää –

saman soiton, millä mun isäni,
jalo muistoissa, soitteli muinen,
Aristophanes, tuo suosikki
runotarten rohkeasuinen;

mill' ikuistettu Peisthétairos
on tuo, joka Basileian
sai omakseen, hänen kanssansa
lens ilmoihin, tietä leijan.

Luvun edellisen olen sepiittänyt
ma hieman samaan malliin
kuin "Lintujen" loppu, se draama kai
paras lienee taattoni kalliin.



Hyvät myös on "Sammakot". Berliinin
nyt palkeill' on parhaillansa
sama näytelmä saksaksi huvina
kuninkaallisen katsojansa.

Sitä kuningas suosii. Hyvää se
antiikkista aistia tietää;
edesmennehest' oli haus Kempaa
uusaikainen kurnutus sietää.

Sitä kuningas suosii. Mut tekijää,
jos ei ois ehtinyt kuolla,
oman itsensä neuvoisin pitämään
ma Preussin ulkopuolla.

Tuon oikean Aristophanean
peris siellä huutava hukka;
santarmikuorejen saatossa
pian käydä sais miesrukka.

Pian sijasta liehinän pilkata
sais rahvaan rakit ja piskat;
pian pistäis tyrmähän jalon tuon
poliisit pölkkyriskat.

Oi kuningas, sen hyvän neuvon suon
ma sulle: sa kunnioita
runoniekkoja kuolleita, kuolleiksi kun
vaan eläviä et koita!

Runoniekkaa ä! ärsytä elävää –
on heillä liekit ja miekat,
julmemmat kuin Juppiterin,
jonka senkin loi runoniekat.

Joka jumala loukkaa sa, vanha ja uus,
koko Olympo herjalla holvaa,
ja Jehova korkein kukkuran pääks –
runoniekkaa vain älä solvaa!

Kovin kyllä jumalat kostavat
pahat työt tosin ihmiselle,
ja helvetin tulella paistujain
on kyllä hiki ja helle –

mut on pyhiä, joidenkin rukous
tulipätsistä syntisen päästää;
rovot kirkolle, sielunmessut, ne myös
meriitin melkoisen säästää.

Ja viimeisnä päivänä Kristus saa
ja helvetin portit suistaa;
tosin tuomari tuima hän lie, vaan kai
moni lurjuskin läpi luistaa.

Mut on hornia, joitten poltosta pois
ei tuomitun toivoa lainkaan;
ei auta rukous, armahdus
ei maaliman-vapahtajainkaan.

Sa Danten helvetin tunnetko,
nuo hirveät kolmisoinnut?
Ei päästä luoja, jos laulaja
kenen sinne on kammitsoinut –

ei päästä luoja, ei lunastaja
tuon liekin laulavan alta!
Varo, sinne ettei tuomitse
sua laulun kostajavalta!



Väli aika

3. L. Feuchtwanger: Muutamia historiallisia tosiseikkoja, Katkelma teoksesta ”Erfolg” (Menestys)

Planeetan väkiluku nousi noina vuosina 1800 miljoonaan ihmiseen, näistä oli noin 700 miljoonaa valkoihoista. Valkoihoisten sivistystä pidettiin parempana kuin muiden ja Eurooppa kävi parhaasta maanosasta.

Valkoihoiset olivat pystyttäneet keskuuteensa monenlaisia sangen mieltä valtaisia raja-aitoja. Ne puhuivat eri kieliä. Muutaman miljoonan ihmisen ryhmällä oli oma kielensä, jota toiset eivät ymmärtäneet. He voimistivat keinotekoisesti yksilöiden ja ryhmien erilaistumista ja sotivat toisiansa vastaan mitä erilaisimmilla tekosyillä. Tosin alkoi tietoisuus siitä, että on sopimatonta tappaa ihmisiä, levitä heidän keskuuteensa. Kuitenkin eli monissa alkeellinen halu tappaa toisia. Käytiin sotia esimerkiksi kansallisista syistä, toisin sanoen, kun oltiin synnytty eri paikoilla maanpintaa. Lujitettiin ryhmätunnetta, selitettiin hyveeksi pitää vähempi arvoisina niitä ihmisiä, jotka olivat syntyneet omien viranomaisten määräämien alueellisten rajojen ulkopuolella sekä ampua heitä hallituksen määrääminä aikoina. Sellaiset ja sentapaiset lapsille varhain opetetut hyveet yhdistettiin käsitteeksi: isänmaallisuus. Valkoihoisten muut sodan aiheet olivat sosiologisia. Tässä taistelussa näyttelivät käsitteet lisäarvo, riisto-, luokka-, proletääri-, porvari-, huomattavaa osaa. Myöskin tässä oli rajaviiva mielivaltaisen: puolueiden johtajilla ei ollut helppoa määrittellä ominaisuuksia, joiden omistaminen teki kantajansa heidän ryhmäänsä kuuluvaksi tai sen vastustajaksi.

Euroopassa oli siihen aikaan 463 miljoona asukasta, niistä 63 miljoonaa Saksassa. Tuhannesta Saksan asukkaasta oli 652,1 protestantteja, 330,6 katoollilaista, 9,2 juutalaista.

Tuona aikana alettiin planeetalla yleisesti panna painoa tekniselle taidolle ja lisääntyneelle täydellistyneelle liikenteelle. Kuitenkin järjestettiin liikenne sotilaskastin ja pääoma voimakkaiden yksityisetujen toivomusten mukaan. Planeetalla oli 11 269 lentokonetta, niistä palveli 874 henkilöliikennettä, 1125 lentäjäkolutusta, 9669 oli sotalentokoneita.

Erittäin arvossa pidettyjä olivat ruumiinharjoitukset. Niiden varsinainen päämäärä oli – ennätys. Ponnisteltiin jokaisen ruumiillisen kyvyn erikoistamiseksi. Eniten kiinnosti mieliä nyrkkeily, jossa yliharjoitetut vomakkaat miehet – löivät toisiaan – määrättyjen sääntöjen mukaan. Suosittuja olivat myös niin sanotut kuuden päivän kilpa-ajot. Niissä suorittivat arenalla erimaiset ihmiset mahdollisimman pitkiä matkoja kuusi vuorokautta läpeensä jotensakin alkeellisilla jalkojen voimilla kulkevilla kojeilla. Nämä ammattuurheilijat eivät voineet kauan harjoittaa nyrkki- ja jal-



kahommaansa. Liian pitkälle kehitetty voima söi itsensä, he vanhenivat ja kuolivat ennen aikaan.

Aikakauden sivistys suuntautui pääasiallisesti renessanssi-ihanteiden, toisin sanoen, humanistisilla varustetun kreikkalaisen ja roomalaisen kirjallisuuden mukaan. Idän viisaudesta sikäli kun se oli ilmennyt kirjoissa ja taideteoksissa, historiassa ja elämän muodossa, tiesi valkoihoisten joukoissa ainoastaan muutama sata tutkijaa. Ei-värillisten virallinen siveysoppi perustui mielipiteisiin, jotka juutalaiset olivat esittäneet vanhoissa klassillisissa kirjoissaan; tätä siveysoppia selitettiin ja muutettiin kulloinkin vallassa olevien hallitusten ja sotilaallisten, taloudellisten ja kansallisten tarpeiden mukaan. Suurinta osaa lasten koulujen oppiaineistosta ei voitu soveluttaa käytännölliseen elämään.

(Tiedonhankinnan olennaisena keinona käyttivät aikakauden terävimmät päät wieniläisen Sigmund Freudin keksimää viekasta sieluntutkimusmenetelmää – psykoanalyysiä.)

Ei kauan sitten oli valkoihoisten keskuudessa tehostettu sukupuoliasteimukisia sielullisena keskuksena; nyt työnnettiin ne taka-alalle ja keskipisteeksi asetettiin valtiolliset, yhteiskunnalliset ja taloudelliset olosuhteet. Lainsäädäntö edisti ja suojeli monogamiaa, antoi etuoikeuksia prostituutiolle ja julisti sen pannaan. Käytännössä oli myös kaikkialla vallalla sukupuoli-anarkia. Ei missään ammottanut lain ja elämän välillä sellaista kuilua kuin tällä alalla. Kaikki aikakauden huvinäytelmän kirjoittajat ottivat aiheensa toisaalta puolen luonnollisen vietin ja yleisen käytännön ja toisaalta puolen lainsäädännön ja virallisen moraalin välisestä vastakohdistista.

Oikeuden hoidolla Saksassa niinä vuosina oli vähän tekemistä käytännön kanssa, ei mitään tekemistä aikakauden maailman katsomuksen kanssa. Sen perustana olivat oikeusnormit, jotka 1400 vuotta aikaisemmin roomalaiset olivat koonneet, osaksi siveyskäsitteet, jotka juutalaiset olivat esittäneet kanonisissa kirjoissaan. Lukuunottamatta valtakunnan rajoja oli vielä voimassa 257 432 poliisimääräystä, peräisin osittain 1600-luvulta, niitten tuntemattomuus uhkasi jokaista Saksassa olevaa rangaistuksella. Mitä rangaistuksen toimeksipanimiseen tulee, pidettiin enemmän huolta tuomittujen sielusta kuin heidän ruumistaan. Saksan valtakunnan 1732:ssa rangaistuslaitoksessa toimi 125 pappia ja 37 lääkäriä. Kalpea ihoisten kaikki maat toimittivat tilastoja näistä ja kaikista mahdollisista muista asioista ja esittivät tulokset laajoissa vuosikirjoissa, kuitenkin vetämättä käytännöllisiä johtopäätöksiä niistä.



Heinrich Heine: Puhdistuminen, suom. Katri Vala

Jää merensyvytteesi
mieletön uni,
niin monin öin
petollisella onnella kiusasit sydäntäin
ja merenaaveena
päivän kirkkaudessakin uhkaat –
jää syvytteesi iänkaikkisesti,
ja jälkeesi heitän
tuskani, syntini
hulluuden kulkuskaaren,
joka niin kauan on kilissyt ympäri pään,
ja kylmän, kiiltävän kääremeennahkan,
teeskentelyn,
joka niin kauan haavoitti sieluani
– sairasta sielua –
jumalat enkelit kieltävää.
Kadotettua sielua.
Hoihoo! Hoihoo! Nyt tulee tuuli!
Auki purjeet! Ne hulmuu, paisuu!
Tuhoisan tyyneyden yli
kiittää pursi
ja riemuitsee vapahdettu sielu.

E. Toller: Jo näen sinut uusi nuoriso, suom. Katri Vala

Ihmiset, köyhät ovat juhlanne!
Jazzit kirkuvat mielettömästä ajasta!
Elämäntuskanne
ajaa itsepaon autoja,
valaisee sielunne
sähköisen himon juhlatulin
ja vakuuttaa: se on turvassa.
Mutta se ei ole turvassa.
Kaikki melunne, räikkynänne, raakkunanne,
riemuplakaattinne,
hauskaa-meill'-on-humunne
ei vaimenna
hiljaa ritisevää kalvantaa
kolmen salaisen rotan:
Tyhjyys Pelko Yksinäisyys.



Mutta jo näen sinut,
uusi nuoriso.

Tekosi: Siitos.
Hiljaisuutesi: Hedelmöityminen.
Juhlasi: Synnytyks.

Antaudut
vaativan viirin kuolemanläheiseen taisteluun,
vaellat
uneksivan kevään orastavilla pelloilla,
riemuitset
vapautuneen ruumiin ankarassa rytmissä,
aavistelet tähtiyön maagillisessa vaikenemisessä.

Jo näen sinut,
uusi nuoriso.



Henkilöhakemisto

- Aalberg Ida 37, 51, 68, 84, 85, 132, 133, 146, 160, 212, 223, 233
Aaltonen Wainö 195-197
Aarnio K. 116
Achté Emmy 63
Ackté Aino 8, 63, 84, 111
Ahlberg Axel 63, 64
Ahola Armas 181, 184, 185, 194
Alpo Pekka 108, 166
Anolin Ailo 184
Antikainen Toivo 185
Antoine André 84, 232
A.P. 69
Arppe August 48
Aspelin-Haapkylä Eliel 37, 39, 61, 62

Bebel August 142
Bergbom Kaarlo 39, 40, 212, 213
Bergroth 170
Bisson Alexandre 45
Bobrikov N. I. 45
Boström Ingrid 198
Bourdieu Pierre 27-30, 38, 56, 145, 146, 188, 230
Brunius Pauline 180
Bygglin Urho 88

Cajander Aimo Kaarlo 193
Castrén Gunnar 53
Castrén Kaarlo 191
Castrén Lauri 84
Christides A.K. 84

Dahlgren Alta 55
D'Annunzio Gabriele 39, 40, 45
Davidson Fanny 136, 228
Diktonius Elmer 186, 189, 207-209
Duse Eleonora 139

Edelfelt Albert 209
Ehrnrooth Adelaïde 56
Ehrström Eric Ov. 84
Elo Kosti 86, 122, 231
Enckell Magnus 84, 88, 116
E.O. 209, 211
Eronen Ella 13
Eteläpää Heikki 11
Evreinov Nikolai 46, 47
Eysoldt Gertrud 58, 61, 108

Falck Väinö 118
Fazer Edward 67
Feakens W.B. 147
Ferris Lesley 74
Feuchtwanger Lion 168, 174, 175, 177
Finne Jalmari 101-103, 115-117, 212
Firinä (kts. Irene Tiittanen)



F.K. 169
 Flaubert Gustave 41
 Frenckell Ester-Margaret von 58
 Freud Sigmund 109
 Furuhjelm Annie 55

 Gallen-Kallela Axel 84
 Giers Vilho 88
 Grillparzer Franz 96
 Gripenberg Bertel 9, 60, 189, 209

 Haanpää Pentti 168
 Haarla Lauri 125-127
 Hahl Eero 118
 Hahl Jalmari 39, 46, 50, 51, 57, 58,
 69, 122, 212
 Halbe Max 114
 Halme Kaarle 46, 69, 86
 Halonen Kalle 89
 Heikkilä Ritva 18
 Heine Heinrich 41, 168, 172-176,
 179
 Heino 169
 Hermant Abel 21, 93
 Heurlin Lauri af 86, 111
 Hiden 170
 Hildén Sven 103, 114
 Hillilä Kaarlo 193
 Hirn Yrjö 84, 117, 141
 Homén Olaf 51, 65, 66
 Honkajuuri Mauri 166

 Hornborg Felix 50, 51, 63-65
 Horsma Päivi 131
 Hunnako Impi Maria 188, 189
 Huysmans Joris-Karl 41
 Håkansson Lisa 49, 51
 Hällström Raoul af 130, 158, 159,
 209
 Häyrinen A. 88
 Höckert Mikael 87, 88, 116
 Hörhammer Ivar 88, 116

 Ibsen Henrik 17, 91, 165, 166
 Ilmari Wilho 9, 10
 Ingman Lauri 118, 129
 Itkonen 186
 Ivalo Santeri (Ingman) 125, 127, 129,
 166, 176, 228

 Jack-Leistén Hertha 88, 102
 Jalander Aino kts. Ackté Aino
 Jalkanen Huugo 132
 Jenkins Keith 25
 Jotuni Maria 136
 Jurkka Eino 22, 231
 Juselin Greta 170
 Juselius Helmi 190
 Juutilainen Armas 169
 Jännes Paavo 88, 94, 103, 105
 Järnefelt Eero 84
 Järnefelt Leena 88, 94, 102
 Kainulainen Iivari 52



Kajava Viljo 187
 Kalenius Kerttu 14
 Kalima Eino 12, 17, 18, 86, 119, 128,
 129, 141, 164, 165, 166
 Kallas Aino 23
 Kalske Ida 89
 Kantokorpi Mervi 71
 Karemaa Outi 145
 Karlqvist Georg 184
 Karvonen Matti 170
 Kayssler Friedrich 44
 Keihäs Kaarlo 45
 Kekkonen Jalmari 88, 116
 Kekkonen Urho 193
 Kekäläinen Henry 187
 Kerr Alfred 169, 172
 Kilpi Eino 137
 Kivi Aleksis 20, 103, 104, 106
 Kivijärvi Erkki 117
 Kivimaa Arvi 12, 13, 15, 17
 Klemetti Heikki 95, 141, 231
 Kollontai Alexandra 142, 143, 227
 Konow Agnes von 55
 Kontro K.W. 87, 116
 Kopra Hilma 170
 Koskelainen Yrjö 166
 Koskenniemi V.A. 95, 141
 Koski Pirkko 32
 Koskimies Rafael 15-17, 39, 95, 120,
 141, 164, 165
 Krohn Helmi 111
 Kuosmanen Juho 87, 116
 Kurikka F.I. 87
 Kurjensaari Matti 126
 Käyhkö Aku 88, 103, 105, 116
 Laakso Yrjö 187
 Lagerborg Rolf 55, 60
 Lahdensuo Jalmari 89, 91, 92, 95-
 98, 100, 106, 107, 110, 113, 114,
 116, 118, 134, 135, 141-143,
 189, 212, 227, 231
 Laiho Olavi 213-216
 Lallukka Juho 101
 Lallukka Maria 101, 102, 115
 Laforgue, Jules 41
 Laurén Åke 105
 Laurila K. S. 95, 141, 142, 144,
 182, 227, 231, 232
 Laurila Niilo 189
 Lavonius Magnus 118
 Leino Eino 39, 40, 51, 64-66, 84,
 133, 147, 161, 162, 179, 186,
 189, 207, 215, 226
 Leistén Torsten (Topo Leistelä) 88,
 102
 Lenin V. I. 142
 Lenning Hjalmar 40, 66, 91, 99, 104
 Leppänen Glory 8, 9, 164, 165
 Lindberg Bertha 88, 102
 Linnankoski Johannes 41
 Liuksiala W.E. 129



- Lugné-Poe Aurélien 44
 Luoma Rauni 13, 14
 Lång Aarne 88, 116
 Lång 88
 Löfström Jan 54
- Mallarmé Stéphane 41
 Malmberg Aino 139, 190
 Manni Tarmo 11-13, 235
 Mantere Oskari 17, 124, 128, 129,
 166
 Marcus Jane 56
 Mata Hari 198
 Mayo Margaret 114
 Metsä Viljo 89, 102
 Millett Kate 41, 59
 Mäkelä Ester 185
 Mörk Annie 88, 93, 96, 98, 102
 Mörne Arvid 161
- Nemirovich-Danchenko Vladimir
 46
 Numers Gustav von 133, 147
 Nyström Maria 56
- Oberländer Hans 44
 Ollila Yrjö 89, 92, 121, 195
 Olsson Hagar 113, 141, 168, 209,
 210
 O'Neill Eugene 164
 Onerva L. 88, 111
- Orjatsalo Aarne 179
 Orsmaa Taisto-Bertil 32, 121, 122
- Paavolainen Olavi 158, 161
 Paatero Iivari 101
 Palmgren Raoul 161, 162, 216-218
 Pekkala Mary 170, 181
 Pekkanen Nestor 184, 186
 Peneff Jean 220
 Pennanen Ain'Elisabeth 179
 Pennanen Jarno 168, 170, 178-180,
 216-218
 Piha Urho 193
 Poppius Olga 88
 Postlewait Thomas 24
 Powell Kerry 41
 Procopé Hjalmar 41
 Procopé Ossian 88
 Puro Teuvo 166
- Qvarnström Ingrid 209-211
- Rautio Katri 84, 117
 Rehn Artur 118
 Reijonen Tuuli 13
 Reinhardt Max 39, 44, 58, 108, 121
 Riekkö Esko 192, 193
 Rinne Joel 11, 12, 89, 101-103, 114
 Rolf-Pennanen Jarno Elisar (kts. Pen-
 nanen Jarno)
 Roos J.P. 29



Rydberg Kaisu-Mirjami 171-174, 176
 Ryti Risto 84
 Räisänen Alpi 88
 Rönngren Nicken 117, 141

 Saarela Artturi 170
 Saarinen Eliel 84
 Sade Donatien Alphonso François de 108
 Sario Seere 207
 Sallinen Jalo Aatto 179
 Salmelainen Eino 10, 11, 123, 137, 160
 Salo Oskari 52
 Saloranta Albert 116
 Sara 172, 176
 Sardou Victorien 48
 Serlachius Gösta 84
 Serp (kts. Sario Seere)
 Sevänen Erkki 31, 167, 168
 Shakespeare William 147
 Shaw Bernhard 96
 Sibelius Jean 84
 Sillanpää Toivo 170
 Sinervo Elvi 187
 Slotte Alexander 48, 49
 Snellman Jussi 52, 61
 Sola Elli 88
 Somersalo Yrjö 87
 Sorsakoski Valle 89, 96, 102
 Sovero Valle 88

 Stahl Lydia 195-199
 Stenberg Armas 89, 102, 103
 Strauss Richard 41
 Strindberg August 106, 147
 Ståhlberg 88
 Ståhlberg Karl Emil 85
 Sudermann Hermann 41, 43, 49, 123
 Sundman Annie 103, 114
 Svedberg Lars 18
 Swarts David 230
 Switz Marguerite 198
 Synge John Millington 114
 Södergran Edith 189
 Söderhjelm Alma 55

 Tairov Alexander 164
 Tallgren Anna-Maria 121, 122
 Talvitie Oiva 138
 Tammilehto Jalmari 88
 Tandefelt Liisi 18
 Tarkiainen Viljo 64, 66, 71, 91, 92, 94, 96, 97, 100, 104, 105, 112-114, 117, 141, 226
 Tengström Eja 118
 Tengström Oscar 118
 Tesche Eugen 88, 116
 Tesche Gerda 89
 Tiittanen Irene 171, 172, 175, 176
 Toller Ernest 136, 168, 177, 179, 180
 Troil Matilda von 128, 129



Tudeer Lauri 166
Tuominen Jorma 170
Turtiainen Arvo 187
Tuukka Martti 89

Uexküll-Gyllenband Alexander 84-
87, 89, 90, 92, 116, 119, 122

Vainio Hilma 134
Vala Erkki 168
Vala Katri 182, 186
Valden Gustaf 84
Vallgren Ville 84
Viljanen Lauri 212, 213, 218
Virtanen Heikki 147
Vuorio Anni 185
Välläri Niilo 170

Wedekind Frank 21, 107-109, 110,
112, 121, 122, 144
Weygandt Wilh. 168
Wikström Uno 89, 102
Wilde Oscar 17, 20, 38-51, 53, 54,
56, 59, 60, 64, 65, 68-70, 72, 73,
99, 107, 108, 121, 134, 137, 226
Wuolijoki Hella 60, 61, 87, 111, 144,
195, 232



Kuvaliite

Kuva 1. Elli Tompuri näyttelijän uransa alkuvaiheessa 1900-luvun alussa. (Ulla af Heurlinin yksityisarkisto)

Kuva 2. Se näky, mikä kohtasi silmää esiripun kohottua oli valtava: kirkas ääretön tähtitaivas ja näyttämöllä soihtujen salaperäisessä valossa vahtia pitäviä sotilaita ikään kuin jähmettyneenä paikoillaan. Etäämpänä mustat, juhlalliset sypressit, antaen kuutamomaisemalle ankaran jähmettyneen leiman ja herättäen heti alusta alkaen oikean Salome-tunnelman. /--/ Yleisöä oli täysi huone ja suosionosoitukset runsaita. Hra Melartinin kaunis musiikki kohotti osaltaan näytelmän vaikutusta, täydellisesti ilmaisten niiden tunnelmaa. Orkesteria johti innolla ja vauhdilla hra Ossian Johnström. (F.H. [Felix Hornborg] US 16.11.1905)

Salome: Minä tanssin teille tetrarkka.

(Viittaa orjattarilleen. Nämä rientävät ylös rappusia.)

Salome: Odotan, että orjattareni tuovat suitsutukset ja huntuni ja että irroittavat sandaalit jaloistani.

Orjattaret (Tuovat suitsutukset ja seitsemän huntua. Irroittavat Salomelta sandaalit ja päällimmäisen puvun, sekä käärivät hänet huntuihin.)

Salome: Tetrarkka olen valmis.

Soittajat (alkavat soittaa)

Orjattaret (asettuvat kyyryksilleen Salomen ympärille, laulaen yksitoikkoista säveltä soiton mukana. Paukuttelevat vilkkaasti käsiään päästäen äänekkäitä huudahduksia, kun Salome kiittää tanssin pyörteissä.

Salome (tanssii seitsemän hunnun tanssin ja vaipuu lopulta hunnuttomana Herodeksen jalkoihin)

Salomen pääkirja. Suomen Kansallisteatterin arkisto.
kuvat (Ulla af Heurlinin yksityisarkisto.)

Kuva 3. Elli Tompurin näyttelijän ura Saksassa keskeytyi raskauteen ja paluuseen Suomeen. Tompuri avioitui suurlakon yhteydessä radikalisoituneen lakitieteen tohtori Lauri af Heurlinin kanssa vuonna 1910. Lauri af Heurlin oli Suomen Kansallisteatterin edeltäjän Suomalaisen Teatterin perustajan Kaarlo Bergbomin sisaren Augusta af Heurlinin poika, josta myöhemmin tuli Suomen Pankin johtaja. Tuttavuus ja eri asteinen seurustelu oli alkanut jo vuonna 1902. Avioliiton syynä ollut ensimmäinen lapsi, ainoa tytär, syntyi kuolleena. Perheen pojat Lauri ja Kaarlo syntyivät vuosina 1913 ja 1915. Perhekuva on todennäköisesti vuodelta 1914, jolloin Tompuri odotti nuorempaa poikaansa Kaarloa. Avioero tuli voimaan vuonna 1919. Tompuri ei aikakaudelle tyypilliseen tapaan luopunut omasta urastaan solmittuaan avioliiton, mikä perhepiirissä mainitaan suurimmaksi syyksi erolle (keskustelu Ulla af Heurlinin kanssa 8.9.2000). Samana vuonna kun avioero tuli voimaan, Lauri af Heurlin solmi uuden liiton sosiaalidemokraattipiireissä tapaamansa neiti Aura Snelin kanssa. Tompurin rinnalla ei julkisuudessa esiintynyt uutta miestä koskaan. (Ulla af Heurlinin yksityisarkisto)

Kuva 4. Dosentti Viljo Tarkiainen puolusti Helsingin Sanomien teatterikriittikkona Elli Tompurin toimintaa Vaapaan Näyttämön johtajana. Tarkiainen vaimo kirjailija Maria Jotuni (1880-1943) oli Tompurin ikätoveri, ja

hänen tuotantonsa joutui Tompuriin kohdistunutta painostusta muistuttavan kritiikin kohteeksi. Sekä Elli Tompurin näyttelijän taidetta että Jotunin kirjallista tuotantoa syytettiin naishahmojen liiallisesta sensuaalisuudesta ja siveettömyydestä. Vuonna 1924 Suomen Kansallisteatterissa ensi-iltansa saanutta Jotunin näytelmää Tohvelisankarin rouva puitiin eduskuntaa myöten. Viljo Tarkiainen esiintyi vaimonsa puolesta puhujana julkisuudessa. Kiista Kansallisteatterissa päättyi Tarkiaisen eroon teatterin dramaturgin tehtävistä ja johtokunnasta. Kuvasa Maria Jotuni, Viljo Tarkiainen sekä pojat Jukka ja Tuttu. (SKS/ kirjallisuusarkisto)

Kuva 5. Taiteilija Tapio Tapiovaaran näkemys Elli Tompurista lausujana vuodelta 1938. (Ulla af Heurlinin omistuksessa)

Kuva 6. Elli Tompurin kirjailijan uran aloittivat WSOY:n vuosina 1942-1944 kustantamat kolmiosaiset muistelmat: Minun tieni..., Tieni jatkuu ja Mihin päättyvi tie? (Ulla af Heurlinin yksityisarkisto)













Tanner
38.

